

glu

4. Letnik / Volume **1** Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

am
fi
te
at
er

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INŠTITUT

Univerza v Ljubljani
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo



4. Letnik / Volume

1 Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

am
fi
te
at
er

AMFITEATER**Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory****Letnik / Volume 4, Številka / Number 1****ISSN 1855-4539****Glavna in odgovorna urednica / Editor-in-Chief:** Maja Šorli**Uredniški odbor / Editorial Board:** Bojana Kunst, Barbara Orel, Ana Perne, Blaž Lukan, Aldo Milohnić, Gašper Troha**Mednarodni uredniški svet / International Advisory Board:** Mark Amerika (University of Colorado, US), Marin Blažević (Sveučilište u Zagrebu, HR), Ramsay Burt (De Montfort University, GB), Joshua Edelman (Manchester Metropolitan University, GB), Jure Gantar (Dalhousie University, CA), Janelle Reinelt (The University of Warwick, GB), Anneli Saro (Tartu Ülikool, EE), Miško Šuvaković (Univerzitet Singidunum, RS), S. E. Wilmer (Trinity College Dublin, IE)**Soizdajatelja:** Slovenski gledališki inštitut (zanj Mojca Jan Zoran, direktorica) in Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (zanjo Tomaž Gubenšek, dekan)**Published by:** Slovenian Theatre Institute (represented by Mojca Jan Zoran, Director) and University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television (represented by Tomaž Gubenšek, Dean)**Prevod v slovenščino / Translation to Slovenian:** Nenad Jelesijević, Tomaž Krpič, Maja Ropret, Andrej Zavrl**Prevod v angleščino / Translation to English:** Urška Zajec**Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editor:** Andraž Polončič Ruparčič**Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editor:** Jana Renée Wilcoxon**Bibliotekarka / Librarian:** Bojana Bajec (UL AGRFT)**Korektura / Proofreading:** Maja Šorli, Jana Renée Wilcoxon**Oblikovanje / Graphic Design:** Simona Jakovac**Priprava za tisk / Typesetting:** Urban Simončič**Tisk / Print:** CICERO, Begunje, d.o.o.**Število natisnjenih izvodov / Copies:** 250

Revija izhaja dvakrat letno. Cena posamezne številke: 10 €. Cena dvojne številke: 18 €. Letna naročnina: 16 € za posameznike, 13 € za študente, 18 € za institucije. Poštnina ni vključena.

The journal is published twice annually. Price of a single issue: 10 €. Price of a double issue: 18 €. Annual subscription: 16 € for individuals, 13 € for students, 18 € for institutions. Postage and handling not included.

Prispevke, naročila in recenzentske izvode knjig pošiljajte na naslov uredništva / Send manuscripts, orders and books for review to the Editorial Office address:

Amfiteater, SLOGI, Mestni trg 17, Ljubljana, SI-1000 Ljubljana, SlovenijaE-pošta / E-mail: amfiteater@slogi.si

Ljubljana, junij 2016 / Ljubljana, June 2016

Revija Amfiteater je leta 2008 ustanovila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. / Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory was founded in 2008 by the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana.

Revija je vključena v / The journal is included in: MLA International Bibliography (Directory of Periodicals).

Izdajo publikacije je omogočilo Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. / The publishing of Amfiteater is supported by the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

Kazalo / Contents

Uvodnik	7
Preface	9
Razprave / Articles	13
<i>Tomaž Krpič:</i>	
Gledalčeva spoznavna nadomestitev odsotnega performerjevega fenomenalnega telesa	15
The Spectator's Cognitive Substitution of the Absent Performer's Phenomenal Body	29
<i>Nenad Jelesijević:</i>	
O utelešenju kritike v performansu	43
On the Embodied Critique of/in Performance	57
<i>Mala Kline:</i>	
Neoperativna gledališča: o biti-skupaj singularnosti	
Esej o performansih <i>Recollections</i> Dalije Aćin Thelander in <i>drugič</i> Simone Semenič	71
The Inoperative Theatres: On a Being Together of Singularities	
An essay on <i>Recollections</i> by Dalija Aćin Thelander and <i>The Second Time</i> by Simona Semenič	87
<i>Katja Gorečan:</i>	
Koreopesem ali poetična drama afroameriške feministične avtorice Ntozake Shange	105
The Choreopoem or Poetic Drama by the African American Feminist Author Ntozake Shange (long abstract)	125
Recenzije / Book Reviews	129
<i>Aldo Milohnič:</i>	
Zgodovinpisni rekviem za razvaline nemškega gledališča v Ljubljani (Sandra Jenko: <i>Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa v Ljubljani. Zgodovina nastanka in razvoj nemškega odra med 1911 in 1918.</i>)	130
<i>Jasmina Založnik:</i>	
Opotekajoča se premestitev (<i>MISperformance: essays in Shifting Perspectives</i> . Ur. Marin Blažević in Lada Čale Feldman.)	136
<i>Amy Bryzgel:</i>	
Nedoumljivost življenja (v nastajanju) (<i>Janez Janša: Life II [in Progress]</i> , Ur. Janez Janša.)	143
The Imponderability of Life [in Progress] (<i>Janez Janša: Life II [in Progress]</i> , Ed. Janez Janša.)	148

Maja Šorli, glavna in odgovorna urednica

Prva številka četrtega letnika Amfiteatra prinaša štiri razprave domačih avtoric in avtorjev ter tri knjižne recenzije. V prejšnji številki je v razpravah prevladoval sociološko obarvan pristop k raziskovanju gledaliških sistemov in posledično so bili v središču tradicionalni gledališki žanri. V tokratni številki pa avtorja in avtorici raziskujejo sodobnejše žanre, ki načrtno presegajo konvencijske omejitve glavnih gledaliških tipov.

Prve tri razprave, izvorno pisane v angleškem jeziku, govorijo o sodobnih gledaliških dogodkih, ki so bili izvedeni med letoma 2009 in 2015. Uprizoritve, ki jih obravnavajo Tomaž Krpič, Nenad Jelesijević in Mala Kline, so bile premierno izvedene v Sloveniji, Braziliji, Srbiji, na Nizozemskem, Hrvaškem in Švedskem. Vsi opisani dogodki zahtevajo čuječo gledalko ali gledalca, ki je pripravljen v umetniško delo obilno investirati sebe kot spoznavno-čustveno-telesno bitje. Tomaž Krpič razpravlja o slovenski predstavi *Feng šus v gledališču brez igralca*, v kateri je gledalec primoran nadomestiti odsotno izvajalsko fenomenalno telo, tako da scenografija in odrski rekviziti postanejo nosilci njihovih semiotičnih teles. Nenad Jelesijević stopi še korak dlje, ko zavzame vlogo aktivnega gledalca – utelešenega kritika. Na primerih petih različnih dogodkov (*In tako dalje in tako naprej*, *Ka-boom*, *Tega nihče ne bi smel videti*, *De repente fica tudo preto de gente*, *Kompleks Ristić*) premišljuje politično emancipacijo različnih pozicij v gledališču (gledalca, performerke, kritika, vključno z dispozitivom gledalke kot kritičarke in performerke, performerja kot gledalca in kritika ter kritičarke kot gledalke), da bi odpravil pregrade, ki so nastale med njihovimi sistemsko in nezavedno utrjenimi vlogami. Podobno Mala Kline primerja deli dveh avtoric »gledališča v razširjenem polju« (*Recollections in drugič*), v katerih si posameznice in posamezniki delijo le skupno situacijo gledališkega srečanja, ta pa lahko predstavlja prostor skupnosti – takšne, ki jo je mogoče misliti zgolj v ruševinah, a hkrati kot osnovo za biti skupaj. Za obravnavana performansa iz leta 2014 skuje termin neoperativnega gledališča, v katerem izpostavi njegov transformativni potencial, da mislimo »skupno« kot osnovo za skupnost, ki prihaja. V četrti razpravi Katja Gorečan koreopesem Ntozake Shange, izvorno ameriški pojav, primerja s poetično dramo. S tem, ko nas razprava popelje v času nekaj desetletij v preteklost, služi kot opomnik, da je bila za razmislek o novih telesih in oblikah skupnosti najprej potrebna vidnost vseh, tudi manjšinskih teles. Koreopesem je namreč mogoče brati tudi kot emancipacijo črnske feministične pisave.

Objavljamo tudi recenzije treh publikacij, ki Slovenijo vsaka po svoje umeščajo v evropski in svetovni prostor. Znanstveno monografijo Sandre Jenko *Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa v Ljubljani. Zgodovina nastanka in razvoj nemškega odra med 1911 in 1918* Aldo Milohnić opredeli »kot pomembno zapolnitev vrzeli v zgodovini slovenskega gledališča«, čeravno so v cesarskem gledališču nastajale predstave v nemškem jeziku. Tudi zbornika založbe Maska nista v slovenskem jeziku, pač pa angleškem. Zbornik esejev *MISperformance: essays in shifting perspectives*, ki sta ga uredila Marin Blažević in Lada Čale Feldman, nadaljuje preišljevanje pojma (mis)performansa, začrtanega v letih 2009 in 2010 na osrednji konferenci s področja uprizoritvenih študij (Performance Studies International). Drugi zbornik, *Janez Janša: Life II [in Progress]*, pa je uredil Janez Janša. Knjiga je poleg s petimi besedili, ki prinašajo širok razpon interpretativnih pogledov na trajajoči performans Življenje [v nastajanju], ter z materiali s performansa bogato opremljena še s fotografskim delom Nade Žgank.

Pred vami je tako številka, ki želi biti priča sodobnemu in angažiranemu gledališkemu življenju pri nas in po svetu. Vabljeni k podrobnemu branju!

Preface

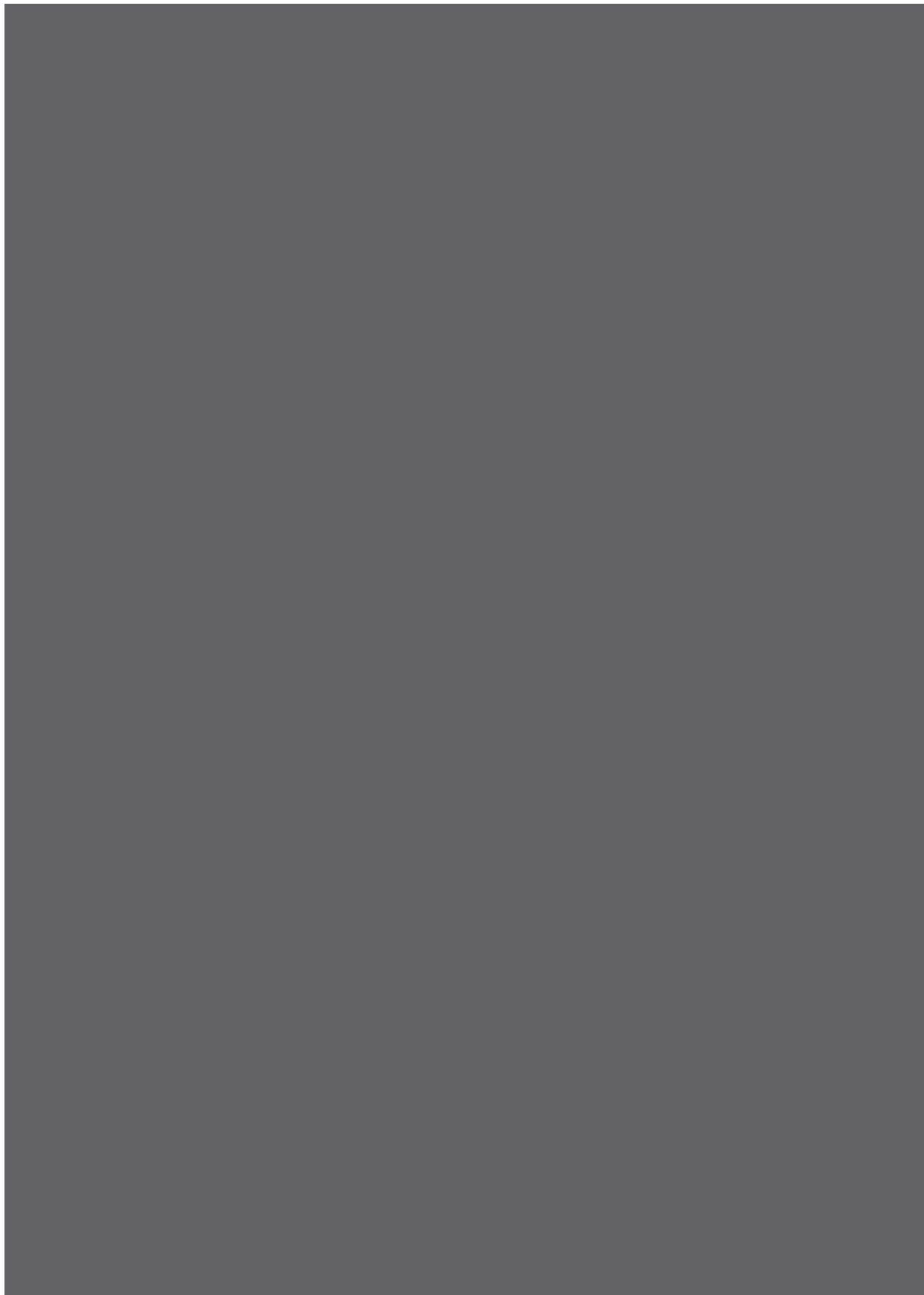
Maja Šorli, Editor-in-Chief

The first issue of the fourth volume of *Amfiteater* features four articles by Slovenian authors as well as three book reviews. The articles presented in the previous issue were chiefly characterised by a more sociologically-based approach; as a consequence, traditional theatre genres were in the foreground. This time, however, the authors embark on more contemporary genres which purposely transcend the conventional limitations of the main theatre types.

The first three articles, originally written in the English language, deal with some contemporary theatrical events that took place between 2009 and 2015. The performances analysed by Tomaž Krpič, Nenad Jelesijević and Mala Kline, saw their premières in Slovenia, Brazil, Serbia, the Netherlands, Croatia and Spain. All of the analysed events called for sensitive spectators ready to invest a great deal of themselves into the works as cognitive, emotional and physical beings. Tomaž Krpič discusses the Slovenian performance *Feng Shui in the Theatre without an Actor*, in which the spectator is compelled to replace the absent performing phenomenal body so that the stage design and stage props become bearers of their semiotic bodies. Nenad Jelesijević goes a step further by taking up the role of the active spectator – the embodied critic. Using five different events (*And So On and So Forth*, *Ka-boom*, *No One should have Seen This*, *Suddenly Everywhere is Black with People*, *The Ristić Complex*), Jelesijević reflects on the political emancipation of various positions in theatre (those of the male spectator, the female performer, the critic including the dispositif of the female spectator as the critic and performer, the male performer as the spectator and critic, and the female critic as the spectator), in order to abolish the divisions that arise between their systemically and unconsciously consolidated roles. Similarly, Mala Kline compares the works (*Recollections*, *The Second Time*) by two female authors of “theatre in an expanded field”. In these works the individuals share nothing more than the common situation of the theatre encounter, representing the space of a community that can only be thought in ruins, but nevertheless forms the basis for being together. In her analysis of these 2014 performances, she coins the term “inoperative theatre”, with which she establishes its transformative potential to think “the common” as the foundation of a community to come. In the fourth article, Katja Gorečan compares Ntozake Shange’s choreopoem, an originally American phenomenon, to poetic drama. By taking us several decades back, the article aims to serve as a reminder that the visibility of everything, including minority bodies, was the prerequisite for reflecting on new bodies and community forms. The choreopoem can also be read as the emancipation of African American feminist writing.

We also feature reviews of three publications that, each in its own way, place Slovenia onto the European and world maps. Sandra Jenko's scientific monograph *Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa v Ljubljani. Zgodovina nastanka in razvoj nemškega odra med 1911 in 1918* [The Jubilee Theatre of Emperor Franz Joseph in Ljubljana. The History of Its Founding and the Development of the German Stage between 1911 and 1918] is denoted by Aldo Milohnič as "an important filling of the gap in the history of Slovenian theatre" although the theatre itself actually produced performances in the German language. The two collections of essays issued by Maska are not in the Slovenian language either, but in English. The essay collection *MISperformance: essays in shifting perspectives*, edited by Marin Blažević and Lada Čale Feldman, continues the reflection on (mis)performance as started in 2009 and 2010 at Performance Studies International, a central conference in the field of performance studies. The second collection presented is *Janez Janša: Life II [in Progress]*, edited by Janez Janša. In addition to five texts presenting a wide range of interpretations of the on-going performance art piece *Life [in Progress]* and performance materials, the publication also features a rich selection of photographs by Nada Žgank.

Translated by Urška Zajec



Razprave / Articles

Gledalčeva spoznavna nadomestitev odsotnega performerjevega fenomenalnega telesa

Članek obravnava predstavo *Feng šus v gledališču brez igralca*. Značilnost predstave je odsotnost fenomenalnega telesa performerjev. Avtor analizira – pri tem uporablja tipologijo uprizoritvenih teles Erike Fischer-Lichte – edinstveno razmerje med prisotnim semiotičnim in odsotnim fenomenalnim telesom performerja na eni strani ter prisotnim fenomenalnim in semiotičnim telesom gledalca na drugi. Avtor pri analizi uporablja tudi elemente kognitivne sociološke teorije Eviatarja Zerubavela (smisel kot socialna relacija med označenim in označevalcem) in elemente teorije materialne kulture Tima Danta (vloga umetniškega dela kot predmeta, ki posreduje v procesu sporazumevanja). Avtor opiše in pojasni, kako gledalec z uporabo svojega lastnega fenomenalnega telesa kognitivno nadomesti odsotno performerjevo fenomenalno telo, kar daje vizionarski izjavi Edwarda Gordona Craiga o gledališču brez zapisane besede in gledališču brez igralca nov pomen.

Ključne besede: uprizoritveno telo, igralec, gledalec, scenografija, spoznavanje, *Feng šus v gledališču brez igralca*

Tomaž Krpič je sociolog telesa in kognitivni sociolog, ki ga zanimajo performativne študije in gledalčeva telo v postdramskem gledališču. V preteklosti je objavil večje število člankov in knjig, v katerih z različnih vidikov obravnava človeško telo. Trenutno je docent za področje kulturologije in deluje kot samostojni raziskovalec in urednik.

tomaz.krpic@guest.arnes.si

Gledalčeva spoznavna nadomestitev odsotnega performerjevega fenomenalnega telesa

Tomaž Krpič

V kratkem in jedrnato spisanem uvodnem eseju o razmerju med kulturo in performansom v modernem globaliziranem svetu Erika Fischer-Lichte govori o hkratni telesni prisotnosti performerjev in gledalcev v gledališču kot o »staromodni«¹ umetniški formi (*Interweaving* 293–294). Po Daphni Ben-Chaim ta staromodna umetniška forma gledalcu omogoča »intenzivno čustveno vpletenost, empatično življenje v like (kot v realističnih delih)« in »intenzivno zavedanje fikcije kot celote« (7). Za povprečnega gledalca je zaradi trdovratnosti kulturnih konvencij dejstvo, da telesa igralcev, plesalcev, pevcev in performerjev na odru uprizarjajo igro, ne le samoumevno in neizogibno, ampak tudi konstitutiven element vsakega gledališkega uprizarjanja. Takšen gledalec bi se temeljito motil, kajti gledališče brez gledalca je vendarle mogoče. Namreč trditev, da gledališče brez igralcev ni mogoče, bi vodila k redukciji gledališča na razmerje med gledalci in performerji. V realnosti pa gledališki prostor ni zaseden zgolj s človeškimi telesi, ampak tudi s številnimi materialnimi predmeti (rekviziti in scenografijo). Bilo bi nerealistično verjeti, da materialni objekti ne morejo delovati kot nadomestki za telesa performerjev, kadar je to mogoče in potrebno. Predstavljajte si, na primer, marionete ali senčne lutke. Ali ne gre za lep primer »odsotnosti« človeškega telesa, to je situacije, v kateri je fizično telo lutkarja skrbno skrito za scenografijo pred pogledi gledalcev.

Bralca bi rad opozoril na gledališko igro, pri kateri so bili gledalci v avditoriju navzoči, medtem ko so bili na odru prisotni vsi elementi gledališke igre, kot so na primer scenografija in odrski rekviziti, razen igralcev. Čeprav je takšno gledališče resnično precej redko, pa se je do sedaj že večkrat izkazalo, da je dejansko mogoče (vzemimo za primer *Dih* Samuela Becketta ali pa *Luftballet 2.2* Vlada R. Gotvana). Leta 2011 je skupina slovenskih gledališčnikov na oder Kulturnega centra Španski borci postavila igro *Feng šus v gledališču brez igralca*. Gledališka igra je vsebovala le scenografijo, odrske rekvizite, glasbo, besedilo, in različne vizualne ter zvočne efekte. Edini ljudje, prisotni na njeni uprizoritvi, so bili gledalci v avditoriju ter tehniki in ustvarjalci predstave v zaodrju. Vprašanje, ki se tu poraja, je, kako osvetliti in teoretsko pojasniti odsotnost performerja, a ne zgolj kot umanjkanje tistega, kar bi lahko nekoč imenovali

¹ Narekovaji so originalno avtoričini.

temeljni in konstitutivni element gledališke igre, ampak tudi kot element, ki ni več v razmerju z gledalci v gledališkem avditoriju. Da bi lahko podali interpretacijo gledališča brez igralcev, še posebej vloge performerjevega uprizoritvenega telesa, bomo uporabili teorijo postdramskega gledališča Erike Fischer-Lichte in Hans-Thiesa Lehmana v kombinaciji z elementi teorije materialne kulture Tima Danta in Gabrielle A. Hezekiah.

Gledališka igra *Feng šus v gledališču brez igralca*

Po mnenju avtorjev gledališke predstave *Feng šus v gledališču brez igralca* Barbare Bulatović,² Aleša Mustarja³ in Jaka Šimenca⁴ je bil njihov namen zamenjati četrto gledališko steno z ogledalom, v katerem bi lahko gledalec prepoznal lastno prežetost z dvema ideologijama 21. stoletja: potrošništvom in feng šujem. Na eni strani smo ljudje v vsakdanjem življenju obsedeni z materialnim potrošništvom. Moderni kapitalizem sili posameznika v kupovanje in zbiranje materialnih dobrin, ki njegovemu telesu niso nujno potrebne, na družbeno »dovoljeni« in »priporočeni« način, in ki kot takšne postanejo pokazatelj posameznikovega družbenega in ekonomskega statusa, moči, religiozne pripadnosti in podobno. Ljudje so v stanju neprestanega odločanja, kaj naj kupijo ali imajo in kaj naj prodajo ali česa naj se znebijo. V ta namen ljudje »razvijajo« različne strategije, ki temeljijo na kulturi in s katerimi urejajo probleme, povezane z materialnimi vidiki modernega življenja. Mešanica mistične in praktične ideologije feng šuja, kitajskega sistema urejanja prostora, predstavlja eno izmed mnogih »uporabnih« orodij za reševanje individualnih psiholoških problemov, povezanih s pretiranim potrošništvom.

Zgodba *Feng šus v gledališču brez igralca* je vsakdanja zgodba dveh običajnih posameznikov; srečata se, se borita, da bi ostala skupaj, toda na koncu nad razmerjem obupata. Zgodba je preprosta in veliko je prepuščeno gledalčevi interpretaciji. Očitno oba trdo delata na zadevah, ki v moderno partnersko razmerje vnašajo stisko: urejanje doma, načrtovanje otroka ali morebitno spopadanje z resno boleznijo. Podrobna zgodba gledalcu ostane skrita, prav tako zaplet, razen občutka, da je gledalec priča neskončnemu procesu iskanja ravnotežja v človeškem razmerju. Identiteta protagonistov je vseskozi nejasna. Celo njihov spol je očem gledalca skrit. Tako se

² Barbara Bulatović (1964) je ugledna slovenska lutkarica. Leta 1990 je diplomirala na *École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette*. Kasneje je svoje izobraževanje nadaljevala na *Akademie múzický chumění* v Pragi. Deluje kot samostojna režiserka, dramaturginja, scenografka in lutkarica od leta 1994.

³ Aleš Mustar (1968) je slovenski pesnik in prevajalec iz romunskega in makedonskega jezika. Leta 2000 je na Univerzi v Bukarešti uspešno zagovarjal doktorat iz romunske literature. Objavil je večje število pesniških zbirk. Občasno dela kot dramaturg.

⁴ Jaka Šimenc (1973) je uspešen slovenski svetlobni oblikovalec in scenograf. V preteklosti je nekaj časa delal kot tehnični direktor v Kulturnem centru Španski borci. Je eden od ustanovnih članov zvočnega gledališča v Sloveniji. Še posebej ga zanima gledališče brez igralcev. Trenutno dela kot svobodnjak na področju oblikovanja svetlobe in scenografije.

lahko kdorkoli z njima poistoveti. Mesto, kjer naj bi se zgodba dogajala, prav tako ostaja neznano in bi lahko bilo postavljeno kjerkoli med predmestjem in podeželjem. Čas dogajanja je očitno sedanost.

Igra se začne z uvodom v osnovne principe feng šuja; od pomena, ki ga imata veter in voda za doseg ravnovesja med jinom in jangom, do uporabe različnih barv in oblik v vsakdanjem življenju. Uvodne besede posreduje anonimen glas. A ni le anonimen, je tudi breztelesen in zdi se, kot da ne pripada realno obstoječemu pripovedovalcu. Glas je nežen, mehak, pozitiven in kompetenten. Gledalcu zagotavlja osnovne informacije o filozofiji in edinstveni naravi gledališke igre. Glasba, ki spremlja glas, je nežna, harmonična in za gledalca skorajda neopazna. Deluje kot ozadje. Scenografija temelji na fotografijah, projiciranih na ozadje odra. Fotografije se izmenjujejo ena za drugo v počasnem tempu. Preostali elementi scenografije vsebujejo zunanost in notranost hiše (spalnica in kopalnica). Gibanje na odru je omejeno. Ker na odru ni performerjev, so edina stvar, ki se občasno premakne preko odra, odrski rekviziti, na primer preproga, majhen vrtni palček, v vrsto poravnani čevlji, straniščna školjka (ki se na koncu predstave namesto odsotnih performerjev pride priklonit občinstvu), knjige, kosi spodnjega perila in podobno. Kaj premika te predmete, je gledalcem nejasno.

Sporazumevanje med dvema gledalcem nevidnima in fizično odsotnima protagonistoma, katerih imeni in identiteta občinstvu niso znani, je posredovano z uporabo moderne komunikacijske tehnologije, točneje mobilne telefonije in osebnega računalnika. Sporočila, posredovana med protagonistoma, so predvajana na velikem ekranu, ki je del scenografije. V nasprotju z uravnovešenostjo konteksta, ki je načrtovan in oblikovan z uporabo načel feng šuja, sporočila gledalcem govorijo o tem, da je razmerje med posameznikoma v resnih težavah. Gledalci ne izvedo, kaj je v resnici narobe ali kaj bi lahko bil razlog konflikta med fizično odsotnima posameznikoma, toda očitno je, da se bo njuno razmerje kmalu končalo. To se dejansko tudi zgodi v času poteka gledališke igre. Očitno je, da se vedno znova ponavlja isti vzorec: posameznika, ki sta nesposobna rešiti svoje vsakdanje probleme, iščeta vse mogoče rešitve za svoje privatno krizo onkraj meja njunega zasebnega sveta, celo z uporabo načel feng šuja.

Scenografija in odrski rekviziti kot nosilci performerjevega semiotičnega telesa

Poskus, da bi »izgnali« performerje iz gledališča, lahko pretvorimo v staro dilemo o tem, kaj storiti z realnim telesom performerja. Ena od možnih rešitev za nenadzorovano razkritje realnega telesa performerja v gledališču – razen če ga sprejmemo kot pomemben in značilen elementa gledališča – je ta, da poudarimo vlogo scenografije

in odrskih rekvizitov na račun performerja, kot je to primer v gledališki igri *Feng šus v gledališču brez igralca*, oziroma tako, da nadomestimo performerjevo telo z materialnimi objekti. Hans-Thies Lehmann opozarja na dejstvo, da je živo telo igralca dejansko mogoče »pretvoriti« v predmet. Čeprav s tem nima v mislih zamenjave performerjevega telesa z materialnimi objekti, ima na našo srečo prav, ko trdi, da so telesa performerjev po svojih lastnostih prav tako materialna. Ta značilnost omogoča zamenjavo njihovih teles z materialnimi objekti in njihovo uporabo kot nosilcev simbolnih pomenov v procesu sporazumevanja med performerjem in gledalcem v gledališču. Scenografija gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* je narejena iz vrste materialnih predmetov (fasade manjše hiše, notranjosti hiše, velikega ekrana in podobno) – skupaj z ostalimi gledališkimi elementi (odrski rekviziti, kot so na primer straniščna školjka, vrtni palček in vrsta drugih vsakdanjih elementov, ki jih lahko najdemo skorajda v vsakem domu), – na tak način, da ne deluje zgolj kot gledališko okolje, v katerem je gledališka igra lahko uprizorjena, ampak tudi kot nadomestek za odsotne performerje.

S pomočjo teorije materialne kulture Tima Danta lahko rečemo, da je scenografija gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* pomembna iz dveh razlogov. Prvič, na ravni vsebine predstavlja idejo doma, idejo, ki je prav tako pomembna za razumevanje filozofije feng šuja. »Dom,« pravi Dant, »je mesto materialnega izražanja ljudi, ki je neprimerljivo s čimerkoli drugim v njihovih življenjih« (70). Ljudje ne izražajo nujno svojih misli in čustev v javnosti, toda brez dvoma svoj dom razumejo kot prostor realizacije izražanja svojih najbolj intimnih zadev. Ni vsakdo profesionalno angažiran na način, ki bi mu dovoljeval in omogočal razviti avtentičnost. Toda za zidovi lastnih domov se lahko posamezniki angažirajo glede česar koli, kar imajo radi. Njihovo delovanje je usmerjeno k samemu sebi in k ljudem, s katerimi delijo prostore lastnega doma. »Hišna opravila so namenjena nam samim in tistim, s katerimi si delimo dom,« zaključuje Dant (70). Prav zato, ker je dom prostor, obljuden s človeškimi bitji, je odsotnost teles performerjev v gledališki igri pomenljiva in občutljiva zadeva, saj je človeško telo bistven element doma. Prostor nastanitve je tisti prostor, kjer utelešeni posameznik išče zasebno skrb in zatočišče (Moeschl 286–300).

Kratka primerjava med dvema različnima, čeprav povezanima formama umetnosti – bodiart performansom in gledališčem brez igralca – glede problematiziranja ideje doma, nam razkrije zanimivo razliko. V nasprotju z bodiart performansom, kjer je ideja doma pogosto dobesedno zvedena na performerjevo telo, to je na telo-dom (Krpič, *Medical* 36–43), gledališka igra *Feng šus v gledališču brez igralca* zvede idejo doma na neživo materialno substanco, namreč na scenografijo in odrske rekvizite, saj za njeno realizacijo na odru igralci, plesalci, pevci in performerji dejansko niso potrebni. Medtem ko je bodiart performans pogosto komajda kaj več kot telo performerja in njegovo neprijetno razmerje s fizičnimi predmeti (kljukami, noži, iglami in podobnim),

gledališče brez igralca odpravi prav tisto fizično telo, ki je s takšnim ponosom prikazano in evidentno trpinčeno za namene doseganja umetniškega učinka bodiart performansa.

Drugič, na ravni umetniške forme je scenografija gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* umetniško delo samo po sebi. Kot taka, pravi Dant, je nujno medij *per se* (155). Sicer je res, da ko Dant govori o edinstvenem posredovalnem značaju umetniškega dela v smislu sporazumevanja, nima v mislih gledališča kot posebne umetniške zvrsti, ampak slikarstvo, kiparstvo in umetniške instalacije. Ne glede na to pa je njegova izjava, da umetniško delo, ki posreduje komunikacijsko informacijo, omogoča »občutek sočasne prisotnosti med ustvarjalcem in opazovalcem, ki daje opazovalcu občutek, da sta oba prisotna«, konsistentna z definicijo gledališča kot »staromodne« umetnosti, ki predpostavlja sočasno prisotnost gledalcev in igralcev, plesalcev, pevcev ali performerjev (Dant 155). Zaradi »staromodne« narave sočasna prisotnost gledalcev in performerjev v gledališču ni le enoslojno, ampak pravzaprav dvoslojno razmerje. Prvič, sočasna prisotnost performerjev in gledalcev v gledališču je telesno, fizično in prostorsko-časovno omejen pojav. Uprizoritveno telo v gledališču je dvojno telo. Na eni strani so performerji, ki prakticirajo en tip uprizoritvenega telesa, na drugi strani pa gledalci, ki prakticirajo drug tip uprizoritvenega telesa. Včasih je meja med enim in drugim uprizoritvenim telesom v resnici zelo tanka, včasih pride do zamenjave uprizoritvenih teles, včasih pa se uprizoritveni telesi celo združita v eno samo telo. Drugič, sočasna prisotnost igralcev, plesalcev, pevcev, performerjev in gledalcev omogoča konstruiranje medija simbolnega sporazumevanja, ki ustvari dodaten občutek sočasne prisotnosti, o kateri tako zelo prepričljivo govori Dant (151–154, 158) v svoji knjigi. Posledica tega je, da ima sočasna prisotnost performerja in gledalca v gledališču močnejši učinek kot v drugih umetniških formah.

Podoben pristop k vprašanju mediacije umetniških del je opisala fenomenološka teoretičarka Gabrielle A. Hezekiah (12), pri čemer je za izhodišče uporabila interpretacijo filma Vivian Sobchack (11) kot materialne osnove za percepcijo in izražanje izkustva filmskih delavcev in gledalcev. Hezekiah trdi, da film (njen argument lahko razširimo tudi na pojav gledališča) »kot instrument posredovanja [...] služi kot posrednik med telesom umetnika in gledalca, ustvarjajoč materialno vez, ki prinese značilno, utelešeno percepcijo sveta« (Hezekiah 12). Scenografija in odrski rekviziti skupaj z drugimi elementi gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* so lahko, v skladu s Hezekiahinim modelom posredovanja, razumljeni kot edinstven skupek označevalcev, s pomočjo katerih je zgrajen most posredovanja med telesi performerjev in gledalcev. Gledalci, sedeč v avditoriju, pripisujejo določen pomen elementom scenografije in odrskim rekvizitom, saj ti elementi služijo kot skupek simbolov, s katerim avtorji ustvarijo simbolni jezik gledališke igre. Pri tem se pričakuje, da bo občinstvo aktivno sodelovalo pri razvozlanju simbolnega jezika, ki do njega prihaja z odra.

Kako pojasniti odsotnost performerjev v primeru gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca*? Če ni gledališča brez uprizoritvenega telesa performerjev, ali gre v tem primeru sploh še za gledališče? Ali pa lahko, kljub odsotnosti uprizoritvenega telesa performerja, še vedno najdemo smiselno razlago gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* znotraj okvira gledališča?

Fenomenalna in semiotična narava uprizoritvenega telesa v postdramskem gledališču

Erika Fischer-Lichte spada med tiste redke teoretike postdramskega gledališča, ki priznavajo telesno dihotomijo, ki jo je zapisal klasični sociolog telesa Bryan S. Turner (16) in v skladu s katero velja, da je posameznik telo, hkrati pa telo tudi ima. Posameznik lahko uporablja svoje telo, kot da je instrument, preko katerega je um v razmerju do materialnega sveta. Toda hkrati posameznik razume in čuti, da je s svojim telesom eno in da je njegov obstoj od njega odvisen. Obe telesi obstajata sočasno in sta v realnosti nerazdružljivi. Toda medtem ko lahko najdemo sledove omenjene dihotomije celo v delu nekaterih drugih teoretikov, je Fischer-Lichte pripravljena dihotomijo pripisati tudi gledalcu, ne le performerju (*Show* 253). V telesni dihotomiji vidi temelj za razumevanje modela izmenjavanja fenomenalnega in semiotičnega uprizoritvenega telesa performerja v postdramskem gledališču.

V knjigi o postdramskem gledališču *Estetika performativnega* Fisher-Lichte razdeli teorijo uprizoritvenih teles, ki se realizirajo tako na odru kakor tudi v umu gledalca v obliki dveh različnih teles: fenomenalnega in semiotičnega (124–176). Prvo, fenomenalno telo je performerjevo fizično telo iz mesa in kosti. Drugo, semiotično telo pa je kompleksen sistem pomenov, ki jih pripisujemo fenomenalnemu telesu performerja. V bolj tradicionalnem pomenu besede je semiotično telo vloga, ki jo performer igra na odru in je opredeljena v gledališki igri. Fenomenalno telo je gledalcu sicer vidno, toda v času ko se na odru odvija gledališka igra, gledalec pozabi na fenomenalno telo performerja in svoj um v celoti osredotoči na njegovo semiotično telo. Fenomenalno telo performerja se lahko pojavi le takrat, kadar gre kaj narobe, na primer, ko igralec izgovori napačno besedilo ali ko se nenamenoma spotakne in pade, namesto da bi uprizoril eleganten nastop. V takšnih primerih je gledalec opozorjen na dejstvo, da je gledališka igra le fikcija in da onkraj nje obstaja »realnost«. V primeru postdramskega gledališča, tako Hans Thies-Lehmann, ki o zgoraj omenjeni dihotomiji govori kot o realnem in estetskem telesu, pa je realno telo performerja gledalcu posredovano namenoma (257). Medtem ko je v modernem gledališču pojavitev realnega telesa razumljena kot igralčev zdrs na odru, se v postmodernem gledališču, pravi Thies-Lehmann, realno telo pojavi zaradi intenzivnega fizičnega

napora performerja. Podobno kot scenografija in odrski rekviziti je tudi realno oziroma fenomenalno performerjevo telo nosilec določenega simbolnega jezika, to je estetskega oziroma semiotičnega telesa.

Dvojna narava uprizoritvenega telesa performerja pride do izraza v postdramskem gledališču. Ne le to, da postdramskega gledališča ne skrbi več, kadar se fenomenalno telo performerja »pojavi« pred gledalcem; namenoma spodbuja in neguje njegovo pojavljanje na odru. Ko se je Marina Abramović na koncu svojega performansa *Lips of Thomas* ulegla na križ, narejen iz ledenih blokov, in je toplota iz infra grelcev ponovno odprla rane na njenem trebuhu, ki si jih je naredila sama v obliki peterokrake zvezde in s tem ustvarila semiotično telo, so prisotni gledalci spoznali realnost njenega telesnega stanja. Zaradi efekta povratne zanke se je nekaj gledalcev odločilo in z intervencijo odstranilo njeno karnalno oziroma fenomenalno telo (s tem pa seveda tudi njeno semiotično telo) z ledenih blokov. V postdramskem gledališču se pojavljanje obeh telesnih form dogodi kot zaporedje menjajočih se dogodkov na odru. Posledica takšnega menjavanja je gledalčevo spoznanje o nastanku epistemološke »razpoke« med fenomenalnim in semiotičnim telesom, iz katere v gledalčevi zavesti s trudom vznikne pomen performansa. Hitrejše kot je menjavanje obeh uprizoritvenih teles, hitreje gledalec spozna, da je v postdramskem gledališču on tisti, ki konstruira pomen.

Fischer-Lichtejin model uprizoritvenih teles je pomemben za interpretacijo gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca*, ker lahko z njegovo pomočjo ugotovimo, da performer v gledališki igri sploh ni v celoti odsoten, ampak samo deloma. Toda preden nadaljujemo, bi si morali postaviti naslednje vprašanje: Ali je mogoče, da gre v primeru gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* pravzaprav za lutkovno gledališče in gledališče predmetov?

O lutkovnem gledališču in gledališču predmetov⁵ v primerjavi z gledališčem brez igralca

Vse, kar smo do sedaj rekli o gledališču brez igralca, se lahko sliši tudi kot poseben primer lutkovnega gledališča. Kot druge bolj »tradicionalne« oblike gledališča, ima lutkovno gledališče običajno precej enako strukturo; na eni strani je občinstvo, na drugi strani pa performerji. Razlika izvira iz (delnega) nadomeščanja performerjeve telesnosti z različnimi materialnimi objekti, to je z lutkami. Razlika ne izvira toliko iz edinstvene umetniške forme kakor iz spoznavnega investiranja gledalcev v njihove interpretacije procesa igranja v lutkovnem gledališču. Čeprav gledalci vedo, da lutka na odru ni živa in da je v ozadju lutkar, ki z njo manipulira, gledalci razumejo materialno

⁵ V nadaljevanju lutkovno gledališče.

telo lutke kot realno uprizoritveno telo, ki jim je ponujeno kot semiotično telo. Za gledalca telo lutkarja ni uprizoritveno telo; je le podporni element oziroma generator lutkinega premikanja. Ali kot je nekoč dejal lutkar Bruce D. Schwartz: »Ljudi prosim, naj z menoj vstopijo v moje fantazije tako, da mene pustijo zunaj.« (Jenner idr. 463). Telo lutkarja, čeprav je dandanes pogosto vidno, včasih skozi proces nastajanja ali destrukcije lutke, je tako za gledalca mentalno nevidno. Kot takšno lahko služi kot »idealno« fenomenalno telo lutke, saj v očeh gledalca ne more biti vir lutkinih napak. Toda telo lutkarja je ločeno od realnega, fenomenalnega telesa lutke, izdelanega iz različnih materialov, in kot takšno sploh ne more biti idealno fenomenalno telo.

V gledališču brez igralca pa je situacija ravno nasprotna. Ne le, da je fenomenalno telo performerja odsotno, odrski rekviziti, na primer vrtni palček, ki prečka oder v eni izmed scen, ga ne more nadomestiti, saj gledalec rekvizitov ne prepozna kot lutke. Ni jih mogoče obravnavati kot lutke, ker so materialni objekti v gledališču brez igralca, ki bi bili v kontekstu lutkovnega gledališča ali gledališča predmetov sprejeti kot lutke, gledalcu predstavljeni kot odrski rekviziti. Poleg tega v gledališki predstavi *Feng šus v gledališču brez igralcev* obstaja element, ki gledalcu olajša razumevanje materialnih objektov na odru kot odrskih rekvizitov in ne kot lutk; razlaga o naravi gledališke igre je dana vnaprej. Namreč, naslov gledališke igre in anonimni ter breztelesni glas na začetku predstave eksplicitno poučita gledalca, da bo videl gledališko igro, v kateri igralci ne bodo prisotni. Čeprav anonimni glas ne pove, da ne gre za lutkovno gledališče, gledalci izvedo, da gre za gledališko predstavo kot vsako drugo – razen tega, da igralcev na odru ne bo. Torej, čeprav so nekateri elementi lutkovnega gledališča in gledališča predmetov prisotni, so uspešno kognitivno prikriti pred gledalčevim prepoznavanjem.

Na splošno je meja med lutkovnim gledališčem in uprizarjanjem oziroma igranjem precej tenka in jo je mogoče precej hitro prečiti. Nekateri umetniki so se sčasoma iz lutkarjev spremenili v performerje, medtem ko nekaterim enostavno ni ustrezalo igrati zgolj ene same vloge (Jenner idr. 464). Kakorkoli že, pojav fenomenalnega in semiotičnega telesa je v obeh primerih diametralno nasproten: v lutkovnem gledališču sta fenomenalno in semantično telo lahko hkrati vizualno prisotna na odru, medtem ko se v postdramskem gledališču med seboj izmenjujeta. Vizualno nastopata na odru kot zaporedje dveh izmenjujočih se uprizarjajočih teles.

Gledalčevo fenomenalno telo in spoznavna nadomestitev

Dihotomija performerjevega fenomenalnega in semiotičnega telesa je uporabno in smiselno raziskovalno orodje za razlago različnih tipov gledališča. Na žalost pa nihče, ne Erika Fischer-Lichte, niti Hans-Thies Lehmann, ni govoril o možnih posledicah

odsotnosti izmenjevanja obeh uprizoritvenih teles ali možnih posledicah umanjkanja katerega od uprizoritvenih teles. Čeprav sta oba gledalca in njegovo telo jemala resno in čeprav sta bila dovzetna za gledalčevo uprizoritveno telo, pa sta tej temi namenila manj pozornosti, kakor pa bi pričakovali. Čeprav sta oba govorila o fenomenalnem / realnem in semantičnem / estetskem telesu performerjev, sta bila oba precej bolj skromna, ko je šlo za uprizarjajoče telo gledalca. A njuna dihotomija uprizoritvenih teles vzbuja še kar nekaj vprašanj. Najbolj zanimivi sta naslednji dve: Prvič, kaj se zgodi, kadar ena od oblik uprizarjajočih teles, bodisi fenomenalno bodisi semantično telo, manjka? In drugič, kako uprizarjajoče telo gledalca, fenomenološko ali semantično, odreagira na odsotnost fenomenološkega telesa performerja? Kaj se zgodi, če je fenomenalno telo pregnano iz gledališke igre ali performansa, performerjevo semantično telo pa je iz nekega razloga še vedno prisotno. Kot smo lahko ugotovili v analizi predstave *Feng šus v gledališču brez igralca*, je najbolj značilna karakteristika te gledališke igre odsotnost fenomenalnih teles igralcev, medtem ko scenografija in odrski rekviziti postanejo nosilci njihovih semiotičnih teles.

Zaradi stanja ne-prisotnosti fenomenalnih teles performerjev je gledalčevo razumevanje pomena gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* ogroženo. Ker izmenjevanje fenomenalnega in semiotičnega telesa performerja ni mogoče, pomen igre ne more nastati v epistemološki »razpoki« med pojavom fenomenalnega in semantičnega uprizarjajočega telesa. Ker se semantično telo performerja ne more samostojno vzpostaviti na odru, »išče« in v primeru gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralcev* »najde« drug materialni nosilec za svojo realizacijo: scenografijo in odrske rekvizite. Gledalci so soočeni z edinim telesnim virom pomenov – s semantičnim telesom performerja. Na prvi pogled je situacija podobna situaciji v (tradicionalnem) gledališču, v katerem se gledalci osredotočajo na semantično telo igralcev, medtem ko je njihovo fenomenalno telo skrito z vlogo, ki jo igrajo. A v primeru gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* ni nič »skrito« za semantičnim telesom igralca, saj na odru fenomenalnih teles igralcev sploh ni. Gledalci, ki so vzgojeni, da pričakujejo, da se bo performer na odru pojavil z obema uprizarjajočima telesoma, fenomenalnim in semantičnim, je nenadoma soočen z resnim izzivom mukotrpnega iskanja pomena gledališke igre v odsotnosti igralčevega fenomenalnega uprizarjajočega telesa.

Če naj vztrajamo pri modelu uprizarjajočega telesa Fischer-Lichte, potem moramo premisliti, ali smisel gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* vseeno morda ne vznikne iz epistemološke »razpoke« med semantičnim telesom performerja in fenomenalnim telesom, ki ni performerjevo, ampak nekoga drugega. Ali je lahko edino fenomenalno telo, ki je na voljo v času predstave *Feng šus v gledališču brez igralca*, namreč fenomenalno telo gledalca, ki tiho sedi v avditoriju, nadomestek za fenomenalno performerjevo telo? Domnevamo lahko, da ima gledalec, tako kot vsak človek, dve različni telesi, fenomenalno in semiotično. V dramskem gledališču

gledalčevo fenomenalno in semiotično telo nima kakšnega posebnega pomena ali neposrednega vpliva na gledališko igro. A v postdramskem gledališču je slika drugačna.

V postdramskem gledališču so gledalci pogosto del performansa. Včasih je gledalčeva vpletenost ali intervencija zgolj površinska, trenutna in netelesna v smislu intervencije na odru. Ne glede na to pa so gledalci v postdramskem gledališču vzeti resno. Obravnavani so ne le kot pasivni element performansa, ampak kot aktivni, to je konstitutivni element. Obe gledalčevi telesi, fenomenalno in semiotično, igrata pomembno vlogo. Prvič, brez fenomenalnega telesa gledalci sploh ne bi mogli prisostvovati performansu, da posebej ne omenjam, da ne bi mogli odigrati kakršnekoli vloge v postdramskem gledališču, ne glede na to, kako skromna bi bila. Drugič, brez semiotičnega telesa gledalci v gledališču ne bi mogli uprizoriti svoje »vloge«, to je biti aktivni gledalci, ker ne bi bili v položaju, ko bi si lahko »naložili« določene kulturne pomene, s katerimi bi se na estetski način sporazumevali bodisi s performerji bodisi z drugimi gledalci.

Toda kaj povzroča vznik gledalčevega telesa v (post)dramskem gledališču? Medtem ko performerji podrejajo svoja telesa različnim težkim in celo neprijetnim učnim procesom, ki lahko trajajo leta, preden pridobijo zadosten nadzor nad specifičnimi telesnimi tehnikami in lastnim telesom, pa posebne šole za gledalce ni. Lahko bi rekli, da je emancipirani gledalec, o katerem tako pogosto govori Jacques Rancière in ki razume, da predstava ni zgolj rezultat performerjevega udejstvovanja, ampak tudi njegovega, to je gledalčevega, uspešna kombinacija šolskega izobraževanja, starševske »investicije« kulturnega kapitala v otroke in ne nazadnje tudi posameznikovega pogostega in intenzivnega udejstvovanja v postdramski gledališki kulturi gledalstva. Poleg tega pa je po mnenju Ervinga Goffmana posameznik že »izvežban« v vlogi socialnega akterja, še preden sploh prvič prestopi prag gledališča. In gledališče vsekakor je v svojem značaju intenzivno socialno in politično.

Gledalčevo fenomenalno telo je nosilec občutkov, čustev, misli, znanja in spominov na izkušnje, pridobljenih in akumuliranih v fenomenalnem telesu gledalca v času njegovega življenja oziroma njegovega procesa osebnega utelešenja (McKinney in Ibal 119–123). Le del teh spominov je povezanih z individualnimi izkušnjami gledalstva v gledališču. Večina jih je iz vsakdanjega življenja. Vsi ti sledovi nekdanjih dosežkov in izkušenj gledalčevega fenomenalnega telesa, shranjeni v gledalčevem umu, ob soočenju s scenografijo in odrskimi rekviziti, ki v gledališki igri *Feng šus v gledališču brez igralcev* nastopajo kot nadomestki za fenomenološko telo igralca, omogočajo gledalcu konstruiranje pomena gledališke igre znotraj okvira časovno omejene gledališke kognitivne skupnosti (Zerubavel). Narava razmerja med fenomenalnim in semantičnim telesom v gledališki igri je drugačna od razlage postdramskega

gledališča Erike Fischer-Lichte. Ker na odru ni fenomenalnih teles igralcev, med njimi in njihovimi semiotičnimi telesi ni izmenjave. Namesto tega nastopi podobna oblika izmenjave med semiotičnim telesom performerja in fenomenalnim telesom gledalca v umu slednjega.

Gledalci gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralcev* zaman čakajo na to, da bi se pojavila telesa igralcev. Čeprav jih to sprva zabava, sčasoma razvijejo kognitivno napetost in željo, da bi to zadrego rešili, potem ko ugotovijo, da se realna telesa igralcev prav gotovo ne bodo pojavila na odru. V svoji knjigi o postdramskem gledališču Hans-Thies Lehmann opisuje situacijo, v kateri človeški senzorni aparat zaradi trenutnega pomanjkanja senzornih podatkov začne iskati rešitve z uporabo različnih fantazij, povezav, razmerij ali z iskanjem skladnosti (158). Človekov um, socializiran na značilnem kulturnem, socialnem in političnem okolju, prepozna odsotnost enega od pomembnih elementov igre oziroma performansa, kot je na primer odsotnost igralca v gledališki igri *Feng šus v gledališču brez igralcev*. Odsotnost igralca predstavlja, poleg obilice drugih gledaliških elementov v gledališki igri, pomanjkanje senzornih podatkov, o katerih govori Lehmann.

Čeprav ima gledalec, ki še ni bil na predstavi gledališča brez igralca, takšno gledališče za zanimivo in zabavno, pa element presenečenja kmalu popusti in čez nekaj časa videno gledalca ne zabava več. Emancipirani gledalec ne želi zamuditi užitka v gledališki igri, ne da bi sprejel vsaj omejeno vlogo v predstavi (Ubersfeld) in tako ni zadovoljen s ponudbo, ki mu jo daje gledališka igra *Feng šus v gledališču brez igralcev* v obliki pasivne »vloge« sedenja na stolu. Ne nazadnje je gledalec tisti, ki je resnični vernik, ne performer (Krpíč, »Spectator's« 175). A edini oder, ki mu je na voljo, je njegov um, kajti njegova vloga v predstavi je biti »tradicionalni« gledalec. Vse, kar lahko počne, je to, da se empatično in kognitivno vživlja v gledališko igro. Torej biti gledalec gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralcev* pomeni biti predmet serije izmenjav med performerjevim semantičnim telesom in gledalčevim lastnim fenomenalnim telesom. Semantično telo gledalca ne igra kakšne pomembne vloge, saj na odru ni nikogar, s komer bi se sporazumevali; nikogar ni, ki bi cenil gledalčevo emancipacijo. Če uporabimo besede Simona Shepherd, bi lahko rekli, da je občinstvo končno dobilo svoj lastni ritem.

Prevedel Tomaž Krpič

Literatura

- Ben Chaim, Daphna. *Distance in the Theatre: The Aesthetic of Audience Response*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.
- Dant, Tim. *Material Culture in the Social World*. Buckingham: Open UP, 1999.
- Fischer-Lichte, Erika. »Interweaving Cultures in Performance: Theatre in a Globalizing World.« *Theatre Research International* 35.3 (2010): 293–294.
- . *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- . *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa City: U of Iowa P, 1997.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin Books, 1959.
- Hezekiah, Gabrielle A. *Phenomenology's Material Experience: Video, Vision and Experience*. Bristol: Intellect, 2010.
- Jenner, Lee C., Bruce D. Schwartz, Theodora Skiptares, in Julie Taymor. »Working with Puppets.« *Conversation in Art and Performance*. Ur. Bonnie Marranca in Gautam Dasgupta. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1999. 460–470.
- Krpič, Tomaž. »Medical Performances: The Politics of Body-Home.« *PAJ: A Journal of Performance and Art* 32.1 (2010): 36–43.
- . »Spectator's Performing Body: The Case of the *Via Negativa* Theatre Project.« *New Theatre Quarterly* 27.2 (2011): 167–175.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*, Ljubljana: Maska, 2003. (Transformacije 12).
- McKinney, Joslin, in Helen Iball. »Researching Scenography.« *Researching Methods in Theatre and Performance*. Ur. Baz Kershaw in Helen Nicholson. Edinburgh: Edinburgh UP, 2011. 119–123.
- Moeschl, Peter. »Images of the Body: On Sensory Perception in the Medicine and in Everyday Life.« *ReMembering the Body*. Ur. Gabriele Brandstetter in Hortensia Voelckers. Vienna: Hatje Cantz Publishers, 2000. 286–300.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010. (Transformacije 27).
- Shepherd, Simon. *Theatre, Body and Pleasure*. London: Routledge, 2006.
- Sobchack, Vivien. »Toward a Phenomenology of Non-Fictional Film Experience.« *Collecting Visible Evidence*. Ur. Jane Gaines in Michael Renov. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 1999. 12.
- Turner, Bryan S. *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*. London: Routledge, 1992.
- Ubersfeld, Anne. *L'École du spectateur*. Paris: Éditions sociales, 1981.
- Zerubavel, Eviatar. *Social Mindscales: An Invitation to Cognitive Sociology*. London: Harvard UP, 1997.

The Spectator's Cognitive Substitution of the Absent Performer's Phenomenal Body

This paper provides an interpretation of the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor* (*Feng šus v gledališču brez igralca*). The play's distinct characteristic is the absence of the performer's phenomenal body. The author thematises, using Erika Fischer-Lichte's typology of the performing bodies, a unique relationship between the present semiotic and the absent phenomenal body of the performer on the one hand and the present phenomenal and semiotic body of the spectator on the other hand. In addition, he also uses elements of Eviatar Zerubavel's cognitive sociology (meaning as a social relation between signifier and signified) and Tim Dant's theory of material culture (the significance of an artwork as the mediating object in the communication process). The author describes and explains how during the play, the spectator cognitively makes a substitution of the absent performer's phenomenal body using her own phenomenal body, which gives new connotations to Edward Gordon Craig's visionary statement about the theatre without the use of a written play or actors.

Keywords: performing body, actor, spectator, scenography, cognition, *Feng Shui in the Theatre without an Actor*

Tomaž Krpič is a sociologist of the body and cognition. He is interested in performance studies and the spectator's body in postdramatic theatre. In the past, he has published widely on various aspects of the human body. Currently, he is an assistant professor of cultural sociology and works as an independent researcher and editor.

tomaz.krpic@guest.arnes.si

The Spectator's Cognitive Substitution of the Absent Performer's Phenomenal Body

Tomaž Krpič

In a short and concisely written introductory essay on the relationship between culture and performance in the modern globalised world, Erika Fischer-Lichte addresses the bodily co-presence of performers and spectators in theatre as an “old-fashioned”¹ art form (*Interweaving* 293–294). According to Daphna Ben Chaim, this old-fashioned art form enables spectators “an intensification of emotional involvement, empathy with the characters (as in realistic plays)” and “an intensification of awareness of the fictionality of the whole” (7). For the average spectator, the fact that the bodies of the actors, dancers, singers and performers perform a play on the stage is, due to persistent cultural conventions, not only self-evident and an unavoidable fact but a constitutive element of any theatrical performance. Such a spectator would be fundamentally wrong, because theatre without performers is, nevertheless, possible. Namely, an assertion that theatre without performers is not possible could lead to the reduction of theatre to a relationship between spectators and performers. In reality, theatrical space is not occupied only by human bodies but also by various inanimate material objects (stage properties and scenography). It would be unrealistic to believe that material objects are not capable of functioning as a substitution for the bodies of performers when possible and necessary. Just imagine, for instance, marionette or shadow puppetry. Are they not an excellent example of the “absence” of the human body, that is, the situation in which the physical body of a puppeteer is carefully hidden behind the scenography away from the spectators’ gazes?

What I actually refer to is a theatrical play in which spectators are present in the auditorium, while on the stage, every other element of a theatrical play such as the scenography and stage properties are present, but there are no performers. It has been proven several times, although this type of theatre is indeed very rare, that such theatre is actually possible (take, for instance, Samuel Beckett’s *Breath* or Vlado R. Gotvan’s *Luftballett 2.2*). In one case, such theatre was performed when a group of Slovenian theatre makers put on the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor* (*Feng šus v gledališču brez igralca*) in 2011 in Španski borci Culture Centre. The play consists only of scenography, stage properties, music, text and various visual and sound effects. The only people present were the spectators sitting in the auditorium who were watching the show and the technicians and creators of the play behind

¹ Quotation marks are Fischer-Lichte’s origin.

the scenes. The issue here is how to elucidate and theoretically frame the absence of performers not only as a lack of what used-to-be-an-essentially-constitutive element of a play but also as an element that is possibly no longer in relation to the spectators in the theatre's auditorium. To give an interpretation of theatre without performers, especially the role played by the spectators' performing bodies, Fischer-Lichte's and Hans-Thies Lehmann's theory of postdramatic theatre in combination with the elements of Tim Dant's and Gabrielle A. Hezekiah's theories of material culture will be applied.

The play *Feng Shui in the Theatre Without an Actor*

According to the authors of the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor* Barbara Bulatović,² Aleš Mustar³ and Jaka Šimenc,⁴ their intention was to replace the fourth theatrical wall with a mirror in which spectators could recognise their own permeation by two ideologies of the 21st century: consumerism and Feng shui. On the one hand, people are obsessed with material consumption in everyday life. Modern capitalism coerces individuals to buy and collect material goods beyond their bodily needs, in a manner "recommended" and "approved" by society, which, as such, becomes an indication of their social and economic status, power, religious orientation and so on. People constantly negotiate over what to buy or gather and what to sell or discard. To do that, they develop different culturally based strategies for handling the problems of the material aspects of modern life. The mixture of mystical and practical ideology of Feng shui, the Chinese system of geomancy, represents one of the many "useful" cultural tools to solve an individual's psychological problems related to excessive consumerism.

The story of *Feng Shui in the Theatre without an Actor* is an everyday life tale of two ordinary people, who come together, fight to stay together, but in the end, give up on their relationship. The story is plain and a lot is left to the spectator's interpretation. It is obvious that both are working hard on several elements of their relationship, which produce certain anxiety in modern relationship: arranging their home, planning to have a baby or perhaps fight some severe illness. The detailed story remains unknown to the spectators, as does the plot, except for a feeling that the spectators are witness

² Barbara Bulatović (1964) is a prominent Slovenian puppeteer. She graduated from the École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM) in 1990. Later on, she continued her study at the Academy of Performing Arts in Prague (AMU). She has been working as a theatre director, dramaturg, stage designer and puppeteer since 1994.

³ Aleš Mustar (1968) is a Slovenian poet and translator from Romanian and Macedonian languages. He received a PhD in Romanian literature (University of Bucharest, 2000). He has published several books of poetry and occasionally works also as a dramaturg.

⁴ Jaka Šimenc (1973) is a prominent Slovenian lighting and stage designer. He was the technical director of Španski borci Culture Centre. He was one of the founding members of sonorous theatre in Slovenia and is interested in theatre without the performer. Currently he works as a freelance lighting and stage designer.

to a never ending process of seeking equilibrium in a human relationship. The identity of the protagonists is unclear all along the play. Even their gender is hidden from the eyes of the spectator. So, almost anyone can step into their shoes. The city or town where the story takes place is also unrecognisable, and the situation can be placed somewhere between the suburbs of a city and a small town in the countryside. The time frame is evidently the present.

The play starts as an introduction into the basic principles of Feng shui; from the significance of wind and water in establishing an equilibrium of Yin and Yang to the application of different basic colours and shapes in everyday life. The introduction to the play is delivered by a voice, the origin of which is unknown to the spectators. Not only it is anonymous, it is bodiless, and it seems not to belong to an existent narrator. The voice is tender, soft, reassuring and competent. It provides the spectator with some basic knowledge about the philosophy and the unique nature of the play. The music that accompanies the voice is gentle, harmonious and almost unnoticeable to the spectators. It functions as a background. The scenography is primarily based on video slides projected onto a screen placed at the back of the stage. Slides appear sequentially, one by one, at a slow pace. Other elements of the scenography include the exterior and interior of a house (a bedroom and bathroom). Movements on the stage are limited. Because there are no performers on the stage, the only objects that occasionally move across the stage are stage properties, for instance, a carpet, a small garden dwarf, shoes lined up, a toilet seat (which at the end of the play comes to take a bow in front of the audience instead of the absent performers), books, pieces of underwear and so on. How these objects are moved is unknown to the spectators.

Communication between two invisible and physically absent protagonists, whose names and identities are not revealed to the audience, is mediated through the use of modern communication technology, namely a mobile phone and a personal computer. The messages transferred between the protagonists are displayed on a big screen as a part of the scenography. In contrast to the equilibrium of the context, designed and shaped through the use of the principles of Feng shui, the messages inform the spectators that the relationship between the two individuals is severely troubled. The spectators do not learn what is actually wrong, or what might be the essential cause of the conflict between the physically absent individuals, but it is obvious that their relationship is about to end. This eventually happens in the course of the play. It is obvious that the same pattern is reproduced repeatedly: individuals who are incapable of solving their own everyday problems and seek all kinds of solutions for their private crises beyond their private world, even by using the principles of Feng shui.

Scenography and stage properties as a vehicle for the semiotic body of the performer

The attempt to “exile” the performers out of theatre can be transformed into the old dilemma of what to do with the real body of a performer. One of the possible solutions to the “problem” of unintentional disclosure of the real body of the performers in theatre, unless it is to be accepted as an important and significant element of theatre, is to accentuate the role of scenography and stage properties at the expense of performers, as is the case in the production of *Feng Shui in the Theatre without an Actor*. Or, to substitute the performer’s body with a material object. Hans-Thies Lehmann, for instance, points to the fact that the live body of an actor can be transformed into an “object”. Although he does not have in mind the replacement of performers’ bodies with material objects, he rightly, to our convenience, points to the fact that the bodies of the performers are as well material in their character. This characteristic enables the “replacement” of their bodies with material objects and the use of them as a vehicle for symbolic meaning during communication exchange in theatre between the “performers” and the spectators. The scenography of the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor* is made up of a set of several material objects (the façade of the small house, the interior of the house, a huge screen and so on) together with other theatrical elements (stage properties, like for instance, a toilet seat, a dwarf and various other everyday objects that one can find in almost every home), in such a manner that they function not only as a theatrical environment in which the play can be performed, but a substitute for the absent performers.

Using Tim Dant’s theory of material culture, it can be said that the scenography of *Feng Shui in the Theatre without an Actor* is important for two reasons. First, on the level of content, it represents the idea of the home, an idea which is also crucial for the understanding of the practical dimension of the philosophy of Feng shui. “The home,” says Dant “is a site for material expression by people that is unparalleled elsewhere in their lives”. People do not necessarily express their thoughts and feelings in public, yet they certainly understand their home as a place where the expression of the most private life can come to realisation. Not everyone is professionally involved in work in which one can and is allowed to develop one’s authenticity. However, when people find themselves behind the walls of the home, they are in a position of free engagement in whatever they like. Their agency is oriented towards themselves and the people with whom they share the space of their homes. “Domestic work is directed towards ourselves and those with whom we share a home,” Dant concludes (70). It is exactly because the home is the place built and possessed by human beings that the absence of the body of the performers in the play is even a more significant and sensitive issue, because the human body is an essential element of every home. The dwelling-place is a place in which an embodied individual seeks shelter and private nurturing (Moeschl 286–300).

A short comparison between two different, though related forms of art – body art and the theatre without an actor – on their problematisation of the idea of home, might reveal an interesting distinction. In contrast to body art, in which the idea of the home is many times literally reduced to the performer’s body, that is, to the body-home (Krpič, *Medical* 36–43), the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor* reduces the idea of home to inanimate material substances, namely, to the scenography and the stage properties, because the realisation of this particular play on the stage, in fact, does not need actors, dancers, singers or performers. While many times body art is merely nothing more than a body artist’s body in a relation to physical objects (hooks, knives, needles and pins and so on), the theatre without an actor abolishes the very same carnal body, which is so proudly displayed and evidently tortured for the purpose of body art’s artistic effect.

Second, on the level of art form, the scenography used in the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor* is an artwork in itself, and as such, says Dant, is necessarily a mediating object *per se* (155). It is true that, when speaking about the unique mediating character of an artwork in terms of communication, Dant does not have in mind theatre as a distinct artistic form, but paintings, sculptures and installations. However, his statement that a communicating artwork affords “a sense of co-presence between creator and viewer that gives the viewer the sensation of being both here” is consistent with the definition of theatre as an “old-fashioned” art that presupposes the co-presence of spectators and actors, dancers, singers or performers (Dant 155). However, due to the “old-fashioned” nature of the theatre, the co-presence of spectators and performers in theatre is not only a single-layered, but as a matter of fact, a double-layered relationship. Firstly, the co-presence of the performers and the spectators in theatre is a carnal, physical, spatial and time-limited phenomenon. The performing body of theatre is a doubled body. On the one hand, performers practise one type of performing body, and on the other hand, spectators practise another type of performing body. Sometimes the line between the first and the second performing body is indeed very thin, sometimes the performing bodies “switch” positions, sometimes the bodies even dissolve into one another. Secondly, the co-presence of actors, performers, dancers and singers and spectators allows the construction of a medium of symbolic communication, which creates an additional sensation of co-presence about which Dant so convincingly speaks in his book (151–54, 158). As a consequence, co-presence in theatre has a stronger effect than in other artistic forms.

Another similar approach to the mediation issue of artworks was delivered by the phenomenological scholar Gabrielle A. Hezekiah (12) using Vivian Sobchack’s (11) interpretation of film as a material base for the perception and expression of the experience of film makers and spectators as a starting point. Hezekiah says that film (and we can expand her argument to the phenomenon of theatre as well) “as an instrument

of mediation [...] serves as an interface between the bodies of artist and viewer, making a material connection which brings towards us a specific, embodied perception of the world" (Hezekiah 12). The scenography and the stage properties together with the other elements of *Feng Shui in the Theatre without an Actor* can be, according to Hezekiah's model of mediation, understood as a unique set of signifiers of which a bridge of mediation between the bodies of the performers and those of the spectators may be raised. The spectators, sitting in the auditorium, assign distinct meanings to the elements of the scenography and the stage properties because those elements function as a set of symbols that produce the symbolic language of the play. It is expected that the audience will invest a significant proportion of their effort in deciphering the symbolic language coming from the stage.

How to address the absence of the performers in the case of the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor*? If there is no theatre without a performing body of the performers, is this still theatre? Or, could we, despite the absence of the performers' performing body, still find a sensible explanation of the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor* within the frame of theatre?

The phenomenal and semiotic nature of the performing body of postdramatic theatre

Fischer-Lichte is among the few theorists of the postdramatic theatre who recognise the body dichotomy once described by the now-classic sociologist of the body Bryan S. Turner (16), according to which every person is a body and at the same time has a body. An individual may use his or her own body as it would be an instrument with which the mind relates to the material world. However, at the same time, the individual feels and understands that he or she is one with the body, and that his or her existence depends on it. Both bodies exist simultaneously and are in reality inseparable. While sometimes one can find traces of this body dichotomy even in the works of others, Fischer-Lichte is willing to ascribe the same dichotomy to the spectator; not only to the performer (*Show* 253). She sees the body dichotomy as essential for understanding the model of alternation of the phenomenal and semiotic body of the performer in postdramatic theatre.

In her book on postdramatic theatre, *Ästhetik des Performativen*, Fischer-Lichte elaborates a theory of the performing body, which appears on the stage, as well as in the mind of the spectator, in the form of two dissimilar bodies: the phenomenal and the semiotic body. The first, the phenomenal body, is the performer's carnal body, made of flesh and bones (129–186). The second, the semiotic body, is a complex system of meanings ascribed to the phenomenal body of the performer. In a more traditional

sense, the semiotic body is a role performed on the stage by the performer as defined and described by the play. The phenomenal body is evident to the spectator; however, during a play in a theatre, the spectators forget about the phenomenal body of the performer and focus their minds entirely on the semiotic body. The phenomenal body of the performer “pops out” when something goes wrong, for instance, when an actor mistakenly speaks wrong lines or when he or she accidentally stumbles and falls instead of performing a graceful entry. On such occasions, the spectators are reminded of the fact that the play is just a fiction and that there is “reality” beyond it. Or, in the case of postdramatic theatre, says Hans-Thies Lehmann, who in his theory on postdramatic theatre applies a dichotomy of the real and aesthetic body, the real body of the performer is delivered to the spectator on purpose (257). However, while in modern theatre the appearance of the real body is understood as an actor’s slip on the stage, in the postmodern theatre, says Lehmann, the real body pops out as a result of an intensive physical effort of the performer. Like scenography and stage properties, the real or phenomenal body of the performer is a vehicle for a distinct symbolic language, namely that of the aesthetic or semiotic body.

The double nature of the body of the performer is brought to its full effect in postdramatic theatre. Not only that the postdramatic theatre no longer cares and worries when the phenomenal body of the performer “pops out” in front of the spectators; it deliberately stimulates and nurtures its appearance on the stage. When at the end of her performance *Lips of Thomas*, Marina Abramović lay on the cross made of ice blocks, and the heat from the infra heater reopened the self-inflicted belly wounds in the form of a five-pointed communist star, thus producing a semiotic body, and bled again, the spectators who were present realised the reality of her bodily condition and by creating a feedback loop some of them by intervention removed her carnal, that is, phenomenal body (and, of course, her semiotic body as well), from the ice blocks. In postdramatic theatre, the appearance of both forms of performing bodies alternate in a sequence of events on the stage. The consequence of this alternation is the spectator’s realisation of an epistemological gap between the phenomenal and semiotic bodies, from which the meaning of performance is painstakingly carved in the spectator’s mind. The faster the alternation of the performing bodies from one to another, and back again, the more quickly the spectators realise that, in postdramatic theatre, they alone are the constructors of the meaning.

Fischer-Lichte’s model of the performing body is important for the interpretation of the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor*, for by using it, it might be revealed to us that the actor in the play is not really fully absent, but only partially. Yet before we proceed, we should raise the next question: Is it by any chance possible that the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor* is in fact “merely” an example of a play more akin to puppet and object theatre?

About puppet and object theatre in comparison to the theatre without performers

What has been said about *Feng Shui in the Theatre without an Actor* by now may sound like just another example of a play delivered to the audience just as in puppet and object theatre. Like the more “traditional” form of theatre, the puppet and object theatre usually has pretty much the same structure; the audience on one side and the performers on the other. However, the distinction stems from the (partial) substitution of the performers’ carnality with various material objects, that is, with puppets. The difference does not originate so much from the unique artistic form, but more from the cognitive investment of the spectators in their interpretation of the process of acting in the puppet and object theatre. Although spectators know that a puppet on the stage is not alive, and that there is a puppeteer who manipulates the puppet, the spectators consider the material body of the puppet as the real performing body, presented to them as the semiotic body. For the spectators, the body of the puppeteer is not the performing body; it is merely a supportive element, a generator of the puppet’s movement, without which the puppet and object theatre cannot exist. Or as a puppeteer Bruce D. Schwartz once said, “I’m asking people to come into my fantasies with me by cutting me out.” (Jenner et al 463) The body of the puppeteer, although nowadays in puppet and object theatre often visible, sometimes through the process of building or destroying a puppet, is thus mentally invisible to the spectators. As such, it could be the “ideal” phenomenal body of the puppet, because in the eyes of the spectators, it cannot be the source of a puppet’s mistakes. However, the body of the puppeteer is separated from the real, phenomenal “body” of the puppet made of different materials, and as such it cannot be its ideal phenomenal body.

In the theatre without performers the situation is the opposite. Not only is the phenomenal body of the performer absent, the stage properties, for instance, a garden dwarf which crosses the stage in one of the scenes, cannot substitute it, as the spectator does not recognise them as puppets. They are not considered puppets because material objects that, when placed inside the context of puppet and object theatre, would be considered puppets are introduced to the spectators in the theatre without performers as stage properties. There is an element of the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor* that makes those material objects recognisable as stage properties and not as puppets. An explanation about the nature of the play is given to the spectators in advance. Namely, the title of the play and the anonymous and bodiless voice at the beginning of the play both explicitly instruct the spectators that they are about to see a play in which there will be no actors performing. Although the anonymous voice does not say that this is not puppet and object theatre, the audience learns that this will be a play like any other – except that there will be no performers

on the stage. So, despite the existence of elements of puppet and object theatre in the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor*, they are successfully cognitively hidden from the spectator's recognition.

In general, the line between puppet and object theatre and performance/acting theatre is sometimes very thin, and can be crossed very quickly. Some artists have shifted over time from being puppeteers to performers, while others just do not find themselves comfortable playing only one role (Jenner et al 463). However, the appearance of the phenomenal and semiotic bodies in both cases are in diametrical opposition: in puppet and object theatre, phenomenal and semiotic bodies of the puppet and puppeteer can be visibly present at the same time on the stage, while the phenomenal and semiotic bodies of a performer in postdramatic theatre, in contrast, alternate. They visibly appear on the stage in sequence as two alternating performing bodies.

The spectator's phenomenal body and cognitive substitution

The dichotomy of the phenomenal body and the semantic body of the performer is a useful and meaningful research tool for the interpretation of different types of theatre. However, unfortunately neither Erika Fischer-Lichte nor Hans-Thies Lehmann speak about the possibility of absence of alternation of performing bodies and its consequences, or the possible consequences of the absence of any of the performing bodies. Although both take the spectator and her body seriously, and although they are sensitive to the spectator's performing body, both pay to it less attention than would be expected. More significantly, while they both speak about the phenomenal/real and semiotic/aesthetic bodies of the performers, they are much more modest in their analyses when it comes to the performing body of the spectator. However, their dichotomy of performing bodies still has much potential. Thus, the most intriguing questions at this point are as follows: first, what happens when one of the forms of the performer's body, either phenomenal or semiotic, is missing? And the second, how does the performing body of the spectator, her phenomenal or semiotic body react to the absence, or rather, how does it contribute to its diminishment? Namely, what happens when the phenomenal body of the performer is somehow "banished" from the play or performance, but the performer's semiotic body, for some reasons, persists? As we found in the analysis *Feng Shui in the Theatre without an Actor*, the most interesting characteristic of the play is the absence of the phenomenal bodies of the performers, while the scenography and stage properties become the material vehicle for the semiotic body.

Because of the situation of the non-presence of the phenomenal body of the performer, the spectators' understanding of the meaning of the play *Feng Shui in the Theatre*

without an Actor is in jeopardy. Since the alternation between the phenomenal and semiotic bodies of the performer is not possible, the meaning cannot originate from the epistemological “gap” between the appearances of the phenomenal and the semiotic performing bodies. For the semiotic body of the performer cannot appear on the stage alone, it “searches” for, and in *Feng Shui in the Theatre without an Actor* “finds”, another material vehicle for its realisation: the scenography and stage properties. In the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor*, the spectators are confronted with the only bodily source of meaning; the semiotic body of the performer. At first sight, the situation is similar to the situation in the (traditional) theatre in which the spectators focus on the semiotic bodies of the actors, while their phenomenal bodies are cognitively “concealed” behind the actor’s roles. However, in the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor* nothing is “concealed” behind the semiotic bodies of the actors, because there are no phenomenal bodies present on the stage. The spectators, who are cultivated to expect a performer on stage simultaneously with two different performing bodies, phenomenal and semiotic, are suddenly confronted with a serious challenge to painstakingly carve out the meaning of the play in the absence of the actor’s phenomenal body.

Keeping to Fischer-Lichte’s model of the body of the performer in postdramatic theatre, we should consider that the meaning of the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor* may just as well appear from the epistemological “gap” between the semiotic body of the performer and perhaps some other phenomenal body, although not that of performer, but of someone else. Can the only phenomenal body available during *Feng Shui in the Theatre without an Actor*, namely, the phenomenal body of the spectator, who is sitting quietly in the auditorium, be the substitution for the phenomenal body of the performer? I assume that the spectator, like any other person, also has two different bodies, phenomenal and semiotic. In dramatic theatre, the spectator’s phenomenal and semiotic bodies do not have any significance or direct affect on the play; but the picture in the postdramatic theatre situation is, however, different.

In postdramatic theatre, the spectators are frequently part of the performance. Sometimes the spectator’s involvement or intervention is merely superficial, episodic, and even bodiless in terms of the intervention on the stage. However, in postdramatic theatre, the spectators are taken seriously. They are considered, not only to be a passive “element” of the performance on the stage, but to be its active and thus constitutive element. Both spectators’ bodies, phenomenal and semiotic, have significant roles. First, without the phenomenal body, the spectators cannot be even present at the performance, not to mention particularly that they could not establish their important role in the postdramatic theatre, no matter how modest their role would be. So, second, without the semiotic body, the spectators cannot perform their “roles” in the theatre, that is, the role to be active spectators, for they would not be

in the condition to “load” the distinct cultural meaning in order to communicate aesthetically either with the performers or the rest of the spectators.

At this point, a question appears: what causes the emergence of the spectator’s performing body in the (post)-dramatic theatre? While performers subjugate their own bodies to various harsh and even unpleasant teaching processes, which can last for years before they gain sufficient mastery over distinct bodily techniques and the body as well, there is no special school for the spectators. We could say, then, that the ability to be an emancipated spectator who understands that the performance is not merely a result of performer’s engagement, but of the spectator’s, too – of which Jacques Rancière speaks so frequently – depends upon a successful combination of school education, the parents’ “investment” into the cultural capital of their kids, and finally, the individual’s own frequent and intensive engagement in the postdramatic theatre’s culture of spectatorship. Nevertheless, it is important to anticipate that every individual is, according to Erving Goffman, already “trained” as a social actor before she even enters the theatre for the first time. And theatre is, after all, deeply social (and political) in its character.

The spectator’s phenomenal body is a carrier of feelings, emotions, thoughts, knowledge and memories of experiences, acquired and stored in the phenomenal body of the spectator over a lifetime and during a process of personal embodiment (McKinney and Ibal 119–123). Only a part of such memories are related to an individual’s experience of being a spectator in the theatre, for most of them come from everyday life. All those traces of past achievements and experiences of the spectator’s phenomenal body stored in the spectator’s mind, when confronted with the scenography and stage properties of the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor* as substitutes for the phenomenal body of the performer, enable the spectators to construct the meaning of the play, within the framework of a temporary, theatre thought community. The nature of the relationship between the phenomenal and semiotic body in the play is different from the relationship in the postdramatic theatre, as it is understood and explained by Fischer-Lichte. Because there are no performers’ phenomenal bodies present on the stage, there cannot be any alternation between them and the semiotic bodies. Instead a similar alternation appears between the semiotic body of the performer and the phenomenal body of the spectators in their minds.

The spectators of *Feng Shui in the Theatre without an Actor* wait in vain for the appearance of the performing bodies of the actors. Although at first they find this rather amusing, they gradually develop a certain cognitive tension and a desire to solve the problem as they realise that the phenomenal, that is, the real bodies of the actors will certainly not show up on the stage. In his book on postdramatic theatre,

Hans-Thies Lehmann describes the situation in which the human sensorial apparatus, due to a temporal lack of sensorial data, starts to search for solutions through various fantasies, connections, relations or congruity (158). The human mind, when socialised to a distinct cultural, social and political area in theatre, recognises an absence of one of the crucial elements of the play or performance, like for instance, the absence of the actors in the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor*. The absence of the actor represents, through the otherwise abundance of other theatrical elements in the play, the lack of sensorial data of which Lehmann so clearly speaks.

Although a spectator who has not yet been in the theatre without the actor might find such theatre interesting and amusing, the element of surprise abates over a short period of time and the spectator no longer finds it amusing. However, the emancipated spectators do not want to miss any pleasure given by the performance by not taking, however limited, a role in the performance (Ubersfeld), and they are therefore not satisfied with the offer made by the creators of *Feng Shui in the Theatre without an Actor* to take merely a passive “role” of quietly sitting in their chairs. After all, it is the spectator who is the true believer, not the performer (Krpíč, “Spectator’s” 175). But, the only playground available to them is now their own mind encapsulated in their own bodies, for their role in the play is to be the “traditional” spectators. All they can do is to get emphatically and cognitively involved in the play. So, being spectators of the play *Feng Shui in the Theatre without an Actor* is to be the subjects of a series of alternations between the performers’ semiotic bodies and the spectators’ own phenomenal bodies. In addition, the semantic bodies of the spectator do not play any significant role at all, for there is no one to communicate with on the stage; no one who would appreciate the spectator’s emancipation. We could say that Simon Shepherd is right when claiming that the audience has (finally) got its own rhythm.

Bibliography

- Ben Chaim, Daphna. *Distance in the Theatre: The Aesthetic of Audience Response*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.
- Dant, Tim. *Material Culture in the Social World*. Buckingham: Open UP, 1999.
- Fischer-Lichte, Erika. "Interweaving Cultures in Performance: Theatre in a Globalizing World." *Theatre Research International* 35.3 (2010): 293-294.
- . *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.
- . *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa City: U of Iowa P, 1997.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin Books, 1959.
- Hezekiah, Gabrielle A. *Phenomenology's Material Experience: Video, Vision and Experience*. Bristol: Intellect, 2010.
- Jenner, Lee C., Bruce D. Schwartz, Theodora Skiptares, and Julie Taymor. "Working with Puppets." *Conversation in Art and Performance*. Eds. Bonnie Marranta and Gautam Dasgupta. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1999. 460-470.
- Krpič, Tomaž. "Medical Performances: The Politics of Body-Home." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 32.1 (2010): 36-43.
- . "Spectator's Performing Body: The Case of the *Via Negativa* Theatre Project." *New Theatre Quarterly* 27.2 (2011): 167-175.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*, Ljubljana: Maska, 2003. (Transformacije 12).
- McKinney, Joslin, and Helen Iball. "Researching Scenography." *Research Methods in Theatre and Performance*. Eds. Baz Kershaw and Helen Nicholson. Edinburgh: Edinburgh UP, 2011. 119-123.
- Moeschl, Peter. "Images of the Body: On Sensory Perception in the Medicine and in Everyday Life." *ReMembering the Body*. Eds. Gabriele Brandstetter and Hortensia Voelckers. Vienna: Hatje Cantz Publishers, 2000. 286-300.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.
- Shepherd, Simon. *Theatre, Body and Pleasure*. London: Routledge, 2006.
- Sobchack, Vivien. "Toward a Phenomenology of Non-Fictional Film Experience." *Collecting Visible Evidence*. Eds. Jane Gaines and Michael Renov. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1999. 12.
- Turner, Bryan S. *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*. London: Routledge, 1992.
- Ubersfeld, Anne. *L'École du spectateur*. Paris: Éditions sociales, 1981.

O utelešenju kritike v performansu

Dezidentifikacija so-udeležencev performativne situacije omogoča pretočne variacije telesnih izkustev, ki so osvobojena spon specializacij znotraj »polja performansa« - igralka, kritika, performerja, plesalke, dramaturginje, producenta itd. Ta zelo zahteven položaj dehierarhizira tako kriticizem kot performativno dejanje in spodbuja eksperimentalno ustvarjalno iskanje vezi med sistemsko/nezavedno razdeljenimi oblikami ustvarjalnosti ter jih potencialno uteleša v performativni diskurz onkraj zaprtega krogotoka prevladujoče umetnostne produkcije obstoječega. Med fragmenti petih sodobnih performansov, ki raziskujejo in/ali relativizirajo odnose med občinstvom, kritiki, performerkami in oblikovalci konceptov, želimo v tem prispevku afirmirati kritično percepcijo funkcije kritike (kriticizma) v performativni situaciji. V predlaganem kontekstu je utelešena kritika značilnost živega in nenehno spreminjajočega se kolaža performativnih teles, ki so dejavno udeležena v neki tukaj-zdaj disenzualni situaciji in stremijo prej k vzpostavitvi govora (ki vznikne v performansu kot eksperimentu) kot predstavitve (umetniškega izdelka, blaga, spektakla).

Ključne besede: dezidentifikacija, subjektivacija, kolaž, podaljšek odra (odrskega), disenzualnost, govor, *In tako dalje in tako naprej, Ka-boom, Tega nihče ne bi smel videti, De repente fica tudo preto de gente, Kompleks Ristić*

Nenad Jelesijević je publicist, kritik in teoretik sodobnih performativnih umetnosti, filma in sorodnih interdisciplinarnih praks. Raziskuje kritično umetnost, estetizacijo upora in potenciale dezidentifikacije. Doktoriral je iz filozofije in teorije vizualne kulture. Soorganizira projekte v zavodu Kitch in je del performerskega tandema Kitch.

nenad.jelesijevic@guest.arnes.si

O utelešenju kritike v performansu

Nenad Jelesijević

Kako utelesiti kritično misel, refleksijo, komentar, predlog, da bi se ga dalo performirati – ne nujno na odru? Kako opolnomočiti individualni potencial takšnega utelešenja v časih kiborgizacije? Dejansko gre za re-emancipacijo misli-prakse, sistemsko razgrajene, razdružene, profesionalizirane povezave, za sestop iz zaprtega ekspertnega polja (performerja, kritika) v odprto polje skupnega.¹

Kritični vidiki obstoječega

Guy Debord brezkompromisno komentira kolažirane podobe svojih filmov, ali bolje, svojih (čeprav ne *zgolj* svojih, glede na vire uporabljenih materialov) večplastnih sestavljanj in s tem odkrito napada paradigmo spektakla. Med tem početjem njegovo osebno izjavljanje (mišljenje) nikakor ne moti dokumentaristične razsežnosti njegovih filmov; nasprotno, poudarjanje tehnološkega in ideološkega ozadja procesiranih podob/spektakla filma (filmske industrije) omogoča kritično distanco do prav tistega spektakla, ki ga sam uporablja za naslavljanje gledalcev, medtem ko odpira vprašanje dualizma med gledalcem in filmom/avtorjem. Tako očiten odmik od fantazme in mita o dejansko neobstoječem »objektivnem pogledu« je neke vrste aktivna propaganda, ki – upoštevajoč ves njen subjektivizem – omogoča veliko nastavkov za kolektivno gledanje ali vsaj gledanje, ki odpira idejo kolektivnega. Le dejavno osebno izjavljanje omogoča kolektivizacijo (nekega osebnega pogleda) in s tem politično (delovanje) oziroma udejanjenje politike. Primeri performansov v nadaljevanju nakazujejo tovrstne nastavke.

Koncept kulturne industrije Theodorja Adorna in Maxa Horkheimerja je ozadje Adornove trditve, da kapitalistični ustroj teži k vpijanju vse potencialne kritičnosti umetnosti, ki jo, kadar koli je to mogoče, sprevrča v prid obstoječih pogojev, v njihovo reprodukcijo. Četudi umetnost odraža »družbene potrebe«, je predvsem pretvorjena v industrijo, ki jo poganja želja po dobičku. Vztraja, dokler je poplačana. Obskurna je, ker je med svojim nekonfliktnim delovanjem sama že mrtva (Adorno 24). Zaznavamo povezavo med to Adornovo ugotovitvijo in veliko poznejšo tezo o nekrokapitalizmu (Banerjee), ki pomeni kopičenje moči na račun podreditve življenja moči smrti oziroma je sistem biopolitičnega udejanjanja paradigme smrti, ki ohranja in vzdržuje *obstoječe*.

¹ Besedilo temelji na mojem prispevku za 15. mednarodni simpozij gledaliških kritikov in teatrologov *Critic is Present or: Towards the Embodied Criticism* v organizaciji Sterijevega pozorja, Mednarodnega združenja gledaliških kritikov (IATC) in Bitefa, ki je bil v Novem Sadu in Beogradu med 16. in 20. septembrom 2015 (<http://www.pozorje.org.rs/2015/simpozijum15eng.htm>).

Wolfgang Fritz Haug je razvil termin blagovna estetika, da bi opisal intenzivno in dinamično povezavo med estetskim in trgovskim – dejansko pa vezi, ki mehčajo in odpravljajo navidezno oddaljenost med dvema paradigmama. Podobno kot trgovsko blago, ki prevaja svoje čutne in uporabne značilnost v podobo za namen pospeševanja prodaje, ohranja tudi umetniško delo s potencialnostjo politično emancipatornega vpliva zgolj reminiscenco na ta potencial, ko se prevede v »produkcijsko enoto« in »skomunicirano predstavitev« – je trgovski artikel (Jelesijevič, »Umetnost«) na umetnostnem trgu kulturne industrije.

Prevladujoč ultimat umetniškega dela kot izdelka za trg – ostro in širokopotezno kritiziran v zapisih o blagovni estetiki (Haug), družbi spektakla (Debord) in kulturni industriji (Adorno in Horkheimer) – je stanje, kjer je kritik umeščen v specializirano, kanonizirano in klasificirano stroko, poklic ter administrativno vlogo in ni zaželen kot (politično) telo. Telo kritika je zapostavljeno na račun njegove odsotnosti ali navidezne prisotnosti, ki je upravičena, če sploh, s potrebno objektivnostjo. Kritičarkina odsotnost, njeno »razteleseno telo«, je znak birokratske, standardizirane vloge sodobnega kritištva, ki, podobno kot mainstreamovsko novinarstvo, uveljavlja maksimo »Keep things simple and stupid« v prizadevanju po »razumljivosti«, kar je, spet, upravičevanje izogibanja večplastnemu miselnemu pristopu k problemom, ki jih odpira sleherna umetniška intervencija.

V tem okviru je sodobni umetniški performans poenostavljen, zožen na raven odrskega šova, ki naj bo zgolj gledan/zaužit in (pre)prodan, kritik pa je dejansko razumljen kot pospeševalec prodaje; njegov govor je pogosto skrčen na komercialno govorico kratkih, spodbujajočih sporočil, namenjenih gledalcem/potrošnikom, za katere so značilni banalni promocijski slogani, kot sta »Tega ne gre zamuditi!« ali »Osupljiva izvedba!«, in podobne domislice zabavljaškega biznisa britansko-ameriškega značaja. Ta diskurz ustvarja umetne prostore, oropane možnosti debate, večinoma privatizirane in naravnane dobičkonosno, celo v primerih, ko so oblikovani, da so videti kot javni. Ti prostori so *ne-kraji* (Bauman 130), pravzaprav so enkratni prostorski odsevi in specifično prostorsko izvajanje neoliberalne »demokracije«. Telesa gledalcev so v teh prostorih značilno kvazisocializirana. So kvečjemu dokaz »demokratizacije« polja kulture, temelječe na načelu komercializacije: plačaj-da-bi-gledala in celo bila vključena v spremljevalni pogovor, ki te hoče prepričati, da se soudeležuješ. Dejansko je pri tem ključen način udeležbe, kar je tudi razlog, da je ta čedalje bolj rekuperiran v obstoječe.

Kritika spektakla, ideja o kolektivnem gledanju, kritika kulturne industrije in njenih nekro podaljškov ter blagovna estetika skupaj tvorijo izhodišče za re-artikulacijo vloge kritika/kriticizma: ne v smeri oživljanja modernističnega pristopa k analizi, ki je že skoraj izginil, temveč raje na način domišljanja in razvijanja pristopov, ki bi bili

zmožni upoštevati različne možne povezave, prehode in preplete med »videno« in »reflektirano« snovjo (refleksijo »videnega«).

K večplastnim performativnim situacijam

Umetniško delo, razumljeno kot situacija ustvarjalnosti, ki vznikna v specifičnem prostoru in ga hkrati oblikuje – prostoru, v katerega lahko vstopi *kdor koli*, v skladu s konceptualizacijo Jacquesa Rancièra: konstrukcija prostora za subjekt, kjer je kdor koli vštet, ker gre za prostor vzpostavljanja odnosa med imeti in ne imeti deleža (Rancière, *Nerazumevanje* 51) –, je politična ideja, ki vzpostavlja pogoj za udeležbo v emancipatornem pomenu. Takšna situacija neizogibno odpravlja paradigmo umetnosti kot šova/samoreferenčnega spektakla, pomeni čas-prostor za samoorganizacijo vseh vključenih v ustvarjalni proces. Pomeni dejanski prelom z obstoječim, prelomno relativizacijo običajnih vlog, sledeč načelu upoštevanja tako individualnih kot kolektivnih afinitet posameznika.

Z drugimi besedami, zavestna gesta deklasifikacije, despecializacije in dezidentifikacije vpletenih subjektov – njihovih teles – odpira prostor eksperimenta; prostor govora (govor kot pogoj eksperimentiranja, izmenjave) prej kot predstavitve (ki je zavezana logiki izdelka, blaga, ki stremi k dovršenosti, natančnosti, spektakularizaciji) – »Ko govorimo, spreminjamo, in ko spreminjamo, spreminjamo hkrati tudi sebe in prihodnost« (Kornegger 17). Odpira možnost vzpostavitve performativnega kolaža pretočnih različic telesnih izkustev, osvobojenih utesnjenosti specializacij – igralk, kritika, performerke, plesalca, dramaturginje, producenta itd. Ta zelo izzivalna situacija dehierarhizira tako kritiko kot (odrsko ali neodrsko) performativno dejanje, spodbujajoč živo iskanje ustvarjalnih vezi med sistemsko razdeljenimi, ločenimi in skrčenimi oblikami kreativnosti, ki jih potencialno združuje, povezuje in uteleša v situacijo, ki vznikne onkraj zaprtega krogotoka dominantnega načina umetnostne produkcije v obstoječem.

Za Rancièra je kolaž drugo ime hibridnosti v umetnosti, hkrati pa opozarja, da je kolaž lahko zgolj nedolžno surrealistično srečanje med »dežnikom in šivalnim strojem« ali pa nekaj, kar lahko pomembno prispeva k vzpostavitvi pogojev za razkritje skritih ali manj vidnih povezav med dvema na prvi pogled nepovezanima pojavoma (*Emancipirani* 21). Slednje velja v primeru dela Marthe Rosler *Bringing the War Home: House Beautiful* kjer umetnica kombinira fotografije iz iraške in afganistanske vojne z različnimi oglasi, ki promovirajo ameriški sen. Njena gesta ustvarja močan semantični kontrast med »tukaj in tam, njimi in nami«, kar je komentar buržoaznega ravnodušja do neoimperializma. Gre za učinkovito večplastno sestavljanje, četudi ne moremo spregledati koruptivnosti umetnosti, vpete v institucionalno agendo (biti del programov muzejev in galerij).

Primeri petih performansov v nadaljevanju temeljijo na hibridizaciji gest, ki lahko soustvarijo heterogene, kolažirane, večplastne performativne situacije. Ti performansi so berljivi vzorci uspešnih refleksij določenih vezi med fenomeni, ki si zaslužijo razkrije.

Fragmenti petih performansov, ki raziskujejo in/ali relativizirajo odnose med občinstvom, kritiki, performerji in oblikovalci konceptov

*Ka-boom*²

Skupino Oblivia sem doživel kot plodovito interakcijo performerjev in performerk, v nekem članku pa sem zapisal, da so zmožni ustvariti »*performans, ki režira samega sebe*« (Jelesijević, »Performans«) prek izumljanja pretoka ali terena performativnega, z grajenjem prizorov in sprotnim (v realnem času) izbiranjem njihovih samorežirajočih se (ne režira jih režiser) akcij; z drugimi besedami, z vzporednim udejanjanjem tako osebnih kot skupinskih odločitev performerjev/performerk v prostoru-času performansa. Čeprav vemo in čutimo, da ni povsem tako, lahko najdemo določene prepričljive nastavke za to protislovno trditev med ogledom njihovega performansa *Ka-boom*. Skupina zastavlja vprašanje »Kaj lahko naredimo, če se je že vse zgodilo?«, ki je pomembno, a »napačno« (če ne verjamemo v postmodernistično predpostavko o koncu zgodovine in tudi umetnosti). Toda nič ni narobe z narobnostjo tega vprašanja. Nasprotno, bilo ga je nujno zastaviti in se zelo potruditi najti odgovor nanj, v prizadevanju, da bi razumeli, kako je v resnici splošno, morda tudi prazno – ker kar se je že zgodilo, je dejansko le tisto, kar se je zgodilo nam, ali natančneje, tebi ali meni (subjektom). Zahvaljujoč tako jasno, vendar ne ilustrativno skomunicirani subjektivaciji – usmerjanju fokusa na povsem individualno raven – je bila moja izkušnja med opazovanjem konfuznih mehanskih repetacij performerskih teles ne le na ravni vznikanja in premišljevanja različnih asociacij (na razpolago je bila obilica časa za kontemplacijo), temveč tudi občutka izgubljenosti kljub zadostnemu čutu za orientacijo in znanju: šlo je za značilen občutek identifikacije z odrskimi – uprostorjenimi – sporočili.

Bistvo poudarjenega upoštevanja individualnih, a hkrati skupnih reči je, da še tako histerična mediatizirana resničnost (s svojo zgodovino vred) ne more kompenzirati osebne telesne izkušnje v času-prostoru (performativne) situacije. To je pomembno, ključno sporočilo *Ka-boom*, ki sicer vzpostavlja izvrstno komunikacijo luči, zvoka,

² Podatki o performansih so na koncu besedila.

konceptualne zasnove in same izvedbe, vključno z nepretenciozno, a učinkovito kostumografijo, ki prispeva svoj delež k nežni ironizaciji vere v prihodnost, v nepretrgani napredek. Med zamrznjenimi gibljivimi podobami protagonistk in protagonistov, ki scensko tehniko, mehaniko in tehnologijo z lahkoto spravijo čez simbolno mejo med odrom in gledalci, ter neutrudnim tekom enega izmed performerjev (ki ponavlja stavek »*Tek me osrečuje!*«) zrasede gledališka pokrajina odtujenosti. Ta, čeprav je videti brezupna, pušča prostor humorju, inteligentosti in rešitvam, ki k sreči nikoli ne bodo pomenile »srečnega konca«, vsaj ne v klasičnem gledališkem pomenu tega izraza, temveč zlitje pomenov v *podaljšek odrskega* onkraj odra. Aktivacija potenciala imaginacije vseh navzočih v prostoru je nedvomno dodaten pogoj, da se to zgodi. Odpiranje tega pogoja je zelo pomembna razsežnost komunikacije med performerji in gledalci, kritiki in bralci, če želi performans biti kritičen, če želi biti začasni skupni prostor refleksije.

De repente fica tudo preto de gente

Ta pogoj ali, bolje, polje možnosti je še bolj odprto v performansu *De repente fica tudo preto de gente* (*Naenkrat povsod črna*), četudi na drugačni performativni ravni, ki jo vzpostavlja specifični, zelo telesni pristop. Prostor performansa je narejen tako, da ga ves čas podpira in spodbuja, tako, da neizogibno združuje občinstvo in performerje/performerke. Občinstvo pravzaprav nima veliko izbire razen odločitve, da vstopi v prostor, ki sicer spominja na boksarski ring. Takšna ultimativno enostavna organizacija prostora, ki nakazuje in drži koordinate žive dramaturgije performansa, pomeni zelo močno gesto, ki dejansko omogoča, da performans steče, da se zares zgodi: znotraj ograje. Njena simbolna in hkrati tudi povsem stvarna prisila pravzaprav vzpostavlja pogoj in možnost prestopanja meje dovoljenega.

Utelešenje je v tem primeru doseženo z dobesednim mešanjem, jukstapozicijo in soočenjem teles – *vseh* teles prisotnih v prostoru –, ki ga podpirajo diskretni, učinkoviti elementi zvoka in svetlobe. Četudi je povsem jasno, kdo je performerka in kdo gost, se ta izhodiščna delitev sunkovito relativizira, zahvaljujoč sami akciji (koreografiji akcije), ki je takojšnja, intenzivna in brezkompromisna. Relativizacija vlog ni dosežena s pristopom, »prijaznim do publike«, nasprotno, občinstvo je nekako sofisticirano ignorirano, vendar hkrati povsem resno upoštevano. Tovrstna ignoranca vzpostavlja pogoj za kolektivno gledanje, ki je, kakopak, hkrati neogibno individualno. Takšen odnos performerjev/plesalk izhaja iz teme: podrejeni položaj črnosti ali, bolje, situacija črnosti/belskosti. Takoj je jasno, da ta tema ni le v ozadju, da ni zgolj konceptualni okvir, temveč je obravnavana kot živa, kot situirana tu in zdaj. Dejansko smo potencialno prepričani, da situacija ni le uprizorjena, temveč (neodrsko) pristna: čeprav smo na odru, se dobro zavedamo realnosti onkraj njega.

Že med samim vstopom v performans sem začutil potrebo, da nekaj storim, da se začnem gibati, da bi ga nekako podprl; bolj kot premišljevanje o celoti premikajoče se podobe (gmote teles) ali pasivnosti občinstva znotraj situacije me je mikalo, da bi pridružil izvajalcem/izvajalkam v njihovih fizičnih naporih. Ker za to nisem bil dovolj pogumen (glavobol je bil le znak, da telo nikoli ne laže, ko podzavestno govori), sem se posvetil spektru občutkov, ki jih je spodbujal postopni razvoj telesnih gibov: rahla klavstrofobija, neudobje zaradi možnosti trka z nekom, navdušenje, da sem navzoč sredi tako bogatega dogajanja in da lahko zgolj občudujem iskreno moč vrtinca performerskih teles.

Resničnost te performativne situacije očitno ni posledica igre, temveč pristnosti telesne izkušnje. Občinstvo je tarča, ovira, nedefinirana, prožna gmota »materiala«, ki prav tako določa in oblikuje prostor, hkrati pa tudi agregacija dejanskih, živih ljudi, teles, ki so – kot se jasno izkaže v performansu – upoštevana kot enaka performerskim telesom (vsa telesa so dejansko performerska). Ključna ideja, ki se je udejanjila znotraj te prostorske in čutne organizacije, je, da ne zadostuje zgolj razumeti problem črnosti oziroma systemskega zatiranja, ki jo spremlja, oblikuje in reproducira, temveč da jo je treba tudi začutiti z različnimi čuti. Prav tako je bilo pomembno nekako naznaniti, da se posledicam udeležbe v problemu/situaciji (in performansu) nikakor ni možno izogniti, da naša udeležba kakršne koli vrste vselej pušča določene sledi v živi situaciji, tako kot performerji puščajo fizične sledi na naših telesih, tudi (in zlasti) materialne, snovne, kar je doseženo na ravni nekoliko prikrite, vendar prav zato močnejše geste. Črna telesa plešočih performerjev/performerk so dejansko pobarvana, črna barva pa se nenehno in vedno bolj prenaša na ostala telesa (telesa občinstva, ki so postala performerska) s slučajnimi, naključnimi in namernimi fizičnimi kontakti, v plešočem vrtincu intenzivnega gibanja »plemena« znotraj klavstrofobičnega, natrpanega prostora akcije.

In tako dalje in tako naprej

Precej drugačno performativno situacijo lahko doživimo v *In tako dalje in tako naprej*, predstavi, nastali iz sodelovanja skupin Via Negativa in Oblivia. Za razliko od prostora gneče v *De repente fica tudo preto de gente* se tu soočamo s specifično praznino odra na različnih ravneh, povsem dobesedno pa na začetku predstave, ko šest performerjev stoji v zadnji vrsti avditorija, za hrbti gledalcev, in vsak govori v svoj mikrofon.

Močna, izrazita, oddaljena in brutalno prisotna praznina odra/prostora nam odpre prostor in čas za premislek o njegovih možnostih, izzivalnosti, odtujenosti, umetnosti, čarobnosti, ploskosti, trodimenzionalnosti itd. itn., ali drugače, o njegovi potencialnosti. Toda v tem primeru je oder lahko prazen v polnem sijaju, ker so

igralci vendarle navzoči; njihova navzočnost na enem koncu prostora (na začetku) poudarja njihovo odsotnost na drugem. Sprostitev, izpraznitev ali celo evakuacijo prostora/odra bi lahko razumeli kot željo po odvrnitvi pozornosti od kakršne koli vizualizacije in uprizoritve, ki z vidika radikalne kritike reprezentacije zlahka zapade v diskurz spektakla. Scena, ki diha v sebi lastnem ritmu, popolnoma osvobojena teže nastopajočih oziroma bremena njihovega/kakršnega koli utelešenega pojavljanja, nam tako po svoje sporoča, da je njen teritorij morda širši, kot ga na prvi pogled določajo njene koordinate, da morda sega onkraj fizične meje gledališča. To situacijo sem prebral na ravni izjave: naša pričakovanja do prostora, namenjenega odrskim dogodkom, so prepogosto samoumevna. Čutil sem, da poudarek na prezenci golega odra razgrajuje samo idejo odrskega dogodka, in se pri tem ujel v zamišljanju utopične perspektive: oder je pravzaprav povsod, zavaljo izogibanja njegovi institucionalizaciji.

In tako dalje in tako naprej na ravni koncepta prinaša na luč dneva potencialnost smrti. Obravnava jo na dveh ravneh hkrati: po eni strani skozi običajno optiko telesnosti performativnega, po drugi pa skozi govorico odra kot enakopravnega »subjekta« performansa, ki naredi neko avtonomno gesto. Ta hibridna razsežnost izvedbe – lovljenje ravnovesja med aktivnostjo živih teles in poudarjeno odrsko arhitekturo, osvetlitvijo in izraznostjo nasploh – je njen veliki adut.

Pri tem je zelo zanimiv pojav, ki ga lahko zaznamo vmes, med fragmenti govorjene ali drugače utelešene vsebine. V performansu se namreč oder vzpostavi kot avtonomni ustroj, ki se občasno izmika običajnemu nadzoru nad svojimi funkcijami, kar je pravzaprav posledica dejavnosti »sedmega igralca« v obliki zvočno-vizualne intervencije: navpične črte svetlobe, ki »skenira« prostor, spremlja pa jo značilni zvok, ki spominja na zvok naprave za spremljanje delovanja srca. To zelo zgovorno izmikanje odra kontroli bi bilo vredno nadaljnjega eksperimentiranja. Tovrstna raziskava bi lahko prispevala k vedno dobrodošlemu premisleku o tem, kaj pravzaprav počnemo v globoko političnem pomenu, ko svoja telesa zastavimo za potrebe (odrske) reprezentacije, kar lahko primerjamo z nujo zastavitve teles v uporju.

Tega nihče ne bi smel videti

Tega nihče ne bi smel videti je zanimiv eksperiment mešanja teoretskih in performativnih vložkov (čeprav prvi ne izključujejo določenega performativnega) na odrju, v obliki hibridnega dogodka. Ta performans predavanje (ali obratno) je zgrajen na ideji, da »teoretik in performer vstopata v razmerje, pri katerem ne gre za to, da 'poiščeta skupni jezik', temveč ravno nasprotno – razlik v diskurzu ne gladita, temveč jih potencirata« (*Tega*, napoved performansa).

»Draga Katarina,« reče teoretičarka, »biti gledalka tvojih performansov, ki v središče postavljajo radikalno potrošnja telesa in energije, je zame globoko povezano z občutkom nelagodja, ki je lahko tako močan, da si nekaterih tvojih predstav rajši ne ogledam, čeprav me tvoje delo izredno zanima ...« Performerka te besede komentira po svoje: »Draga Bojana, jaz že od začetka vem, da je vse to skupaj čisto navadno sranje. Zakaj sva midve danes tukaj? Kdo naju je spravil skupaj in zakaj? Namesto da bi Jablanovec [odgovoren za koncept in režijo] naredil novo predstavo, kombinira star material v nekakšen lecture performance, stara jajca v novem kontekstu.« (*Tega*, napoved performansa).

Ta spopad/soočenje teoretske predstavitve in živega dejanja očitno in celo namenoma razkriva formalne razlike med dvema izraznima oblikama, hkrati pa ju poskuša sopostaviti. Dejstvo, da protagonistki ne iščeta skupnega jezika, saj performans očitno pokaže nemožnost »produktivne« komunikacije med njima, razumem kot poskus *performiranja jukstapozicije* (vzporednosti, zdrsa, razdvojenosti – shizofrenije med teorijo in prakso).

Ta poskus je uspešen na sami točki delitve, nerazumevanja in konflikta med dvema izjavama: teoretičarka trdi, da so samoreferenčna kritična dejanja performerke spodletela, da so napaka, performerka pa se medtem histerično smeje sredi svoje/zaigrane norosti, ki je pomenljiva reakcija na določene teoretičarkine ugotovitve. Tu se dejansko zastavi vprašanje kvalitete kritike, ki jo izreka nekdo, ki nima performerske izkušnje. Iz performerkega komentarja, četudi gre morda za šalo, lahko preberemo tudi nadaljnje konotacije. Vendar prav ta šala je tisto, kar primer naredi zanimiv, saj naslavlja režiserja, ki na odru ni prisoten. Odsotnost režiserja pa odpira nekaj novih asociacij, ne le glede njegove možne udeležbe v performansu (ali dejanske izvzetosti iz njega), temveč, denimo, glede udeležbe kogar koli, ki je navzoč v prostoru, to je občinstva in tehničnega osebja.

Ob teh konotacijah lahko performans razumemo kot poskus razkranjanja običajnega konteksta odrskega dogodka, ki pogosto zapade v mediatizacijo, navzkrižje komentarjev, teoretizacijo (ki je sama sebi namen) in se podvrže arhiviranju ter, končno, kanonu, vedno post festum, na časovno odloženi način. Oder, ki je običajno predmet preiskave, je dejansko nenadoma izzval »teorijo«. Teoretik (predavateljica, pisec, kritičarka), izzvan, da bo prisoten in dejaven v realnem času, je dojet kot statični subjekt (interpret/acija/ zunaj svojega običajnega okolja), performer pa je dinamični subjekt v svojem običajnem okolju. Telo teoretičarke (izraz vključuje njeno kritično držo) je vidno, slišno in dotakljivo. Vendar je vprašanje oblike delovanja telesa ključno, ko želimo, da doseže performativni potencial. V tej zvezi se predavanje ne zdi produktivni prijem, predvsem zaradi svoje forme, ki narekuje enosmerni način komunikacije vsebine. Teoretikova odrska pojavnost je tudi lahko dojeta kot

spektakularizacija teorije, kot njeno pretakanje v določeno super-predstavitev, v šov. Teoretikova težka naloga je potencialno osvobajajoča, a pravzaprav se izkaže, da je osvoboditev možna le, če je teoretski pristop/prezentacija odpravljen(a). Vse kaže, da »utelešenje« teoretika terja kompleksnejše pojavljanje v prostoru od golega branja teorije. Performans dokazuje, da teorija v prostoru performansa doseže svojo potencialnost le, če je na določen način udejanjena – s strani performerja. Ni pa rečeno, da performerka ne more biti teoretičarka.

Kot teoretik sem ta performans doživel kot jasen znak možnosti relativizacije vlog in položajev. Zaznal sem ga kot specifično (performirano!) opozorilo o občutljivosti performiranja, o izpostavljanju performerjevega telesa in inteligentosti javnosti, kritikom, režiserjem, producentom ... a tudi lastni stalni, neskončni samorefleksiji. *Tega nihče ne bi smel videti* je nedvomno eden izmed tistih performansov, ki me izziva, da uporabim svoje telo za izvajanje, performiranje, in ne le premišlujem delo drugih. Ali ni utelešenje kritike možno le v telesu performerja – tistega, ki udejanja, uteleša?

Kompleks Ristić

Premišljeno in čustveno zastavljena dinamika čustvenega stroja igralskega kolektivnega telesa v gledališki predstavi *Kompleks Ristić* zares učinkuje. Sam sem jokal tako na generalni vaji kot na premieri, sploh med prizori pomivanja tal, vstopa tankov, petja Bilećanke (»*čuje se odmev korakov ...*«) in med Nirvanino pesmijo v ozadju (»*here we are now, entertain us*«), ki po svoje prerokuje pričujočo vrnitev mizanscene družbe devetdesetih let. Potopljenim v ta pop glasbeni miks, ki je tudi učinkovita raba besedila za manipulacijo s kolektivnim nezavednim, nam je več kot jasno, da se tako imenovana tranzicija ne bo nikoli končala, temveč da se predvsem nahajamo na specifičnem kraju – s tem mislim tako na (odrski) prostor performansa kot tudi na prostore, na katere se performans nanaša –, namreč na Jugovzhodu in ne na Severozahodu. To vzdušje je (nenamerno zgrajen) posredni kontekst, ki kljub teži čustvene navlake vnaša upanje; ne nazadnje smo mi tisti, ki lahko prispevajo k izpodrivanju struktur in učinkov postsocialističnega kapitalizma.

Obstaja velika verjetnost, da se vam med ogledom vzbudijo zakopana čustva (če ne sodite med najmlajše v občinstvu). Nasploh je bil vtis, da se čustvena stanja z odra prosto prelivajo v občinstvo, njegova resnost, posvečenost pa nazaj na oder, s čimer performativni *kompleks* pridobiva najpomembnejšo razsežnost: na predelanih izhodiščnih motivih (iz kritičnega gledališča preteklega časa) vznikne situacija tukaj-zdaj, ki – tako želimo verjeti – ni zgolj estetizirana, odrska, temveč je tudi artikuliran komentar aktualnih razmer, v katerih s(m)o se znašli Postjugoslovani, vključno s tistimi, rojenimi po letu 1990 (Jelesijević, »Kazalište«). Učinek predstave izhaja

iz situacije, temelječe na konceptualnem pristopu: čustvena dimenzija čutnega je poudarjena do (celo patetične) ravni, kjer je mogoč vpliv še posebej na tista kritična telesa, ki so zmožna razumeti in začutiti širok kontekst projekta.

Utelešenje kritike skozi dezidentifikacijo

Utelešenje kritike, če ga razumemo v konotativnem pomenu, je lahko značilnost živega in nenehno spreminjajočega se kolaža performativnih teles. Uteleženo kritiko izjavljanja performerke v *Tega nihče ne bi smel videti* beremo kot primer decentralizirane kritične intervencije. To je živ glas protagonistke, ki je izkoristila priložnost, da izrazi svoje stališče do same organizacije in koncepcije odsrkega dogodka, v katerem nastopa. Uteleşena kritika se dobesedno čuti v *De repente fica tudo preto de gente*, ko performerji delujejo na izčiščen, reduciran in fizično močno poudarjen način ter medtem puščajo materialne posledice na telesih občinstva (ki so postala performerska telesa). V *Ka-boom* izvajalci poudarjajo potrebo po osebnem telesnem izkustvu, njihov kriticizem je dejansko uteleşen v ironiji in absurdu njihovih izjav in dejanj. Brutalnost praznega odra v *In tako dalje in tako naprej* je posledica radikalne redukcije prisotnosti performerjev, njihove razmestitve ali prisotnosti v relativiziranem prostorskem kontekstu, za hrbti občinstva. Izpostavljanje praznine poudarja neparticipatorno razsežnost odra, vendar anticipira nujno participacije. Situacija dejansko uteleşa kritiko gledališke praznine, kritiko pogojev in možnosti gledališkega prostora kot prostora paradoksa in napetosti, izhajajočih iz dualizma med izvajalci/izvajalkami in občinstvom: ta prostor, kljub svoji skorumpiranosti v kontekstu kulturne industrije, še vedno ponuja sorazmerno varno, produktivno zavetje (za kritiko). *Kompleks Ristić* poudarja čustveno skozi specifično koreografijo igralskih teles, združenih v kolektivno telo, v poskusu uteleşenja zelo poosebljenih komentarjev čustvenega kaosa, jeze in trpljenja, ki jih povzročata razkroj krhkega zarodka skupnega v nekdanji Jugoslaviji, ob močnem sklicevanju na njeno filmsko in gledališko kontrakulturo.

Vprašanje, ki se, upam, oblikuje med fragmenti tega prispevka, je vprašanje odpiranja prostora performansa in, posledično, vloge kritika v kateri koli performativni situaciji. Rancière utemeljuje in predlaga disenz³ kot organizacijo čutnega brez realnosti, ki bi se skrivala za pojavljanji, in brez nekega režima predstavitve in interpretacije danega, ki bi nalagal njegovo očitnost (*Emancipirani* 32). Performativna dela, ki so prej prostor govora kot spektakla, so na poti, da dosežejo takšno organizacijo čutnega,

3 Disenz (fr. *le dissensus*) ne pomeni nestrinjanja z nekim osebnim interesom ali mnenjem, temveč je to politični proces, ki se upira pravnemu dejanju in ustvarja razpoko v redu čutnega tako, da uveljavljenemu okviru zaznave, mišljenja in dejanj nasproti postavi »nesprejemljivo«, to je politični subjekt. Prevajalka *Emancipiranega učitelja* Suzana Koncut se je sicer odločila za izraz diskonsenz, drugi prevajalci Rancièreovih del v slovenščino pa za disenz, ki ga tudi pogosteje srečujemo pri avtoricah, ki se sklicujejo na njegova besedila (npr. Jelica Šumič Riha).

hkrati pa skoraj vedno odpirajo kritično vprašanje smisla/načinov lastnega obstoja v obstoječem, vprašanje, kako se izogniti delovanju v prid reprodukciji obstoječega in padcu v past poblagovljenja.

Ideja utelešenja kritike se tako ne nanaša na vprašanje načinov, tehnik in kontekstov predstavitve v umetnih pogojih institucionaliziranih prostorov, temveč na preišljevanje politične emancipacije gledalca, performerke, kritika, vključno z dispozitivom gledalke kot kritičarke in performerke, performerja kot gledalca in kritika in kritičarke kot gledalke in performerke, upoštevajoč torej idejo dezidentifikacije – potrebe/želje po potopitvi v drugačno »vlogo« v prizadevanju po odpravi pregrad med sistemsko in nezavedno utrjenimi vlogami. Dezidentifikacija, ki, po Rancièru, ni nič drugega kot radikalna subjektivacija, »križanje identitet [...], povezava med biti in ne-še-biti« (*Politics* 67), je pogoj za »utelešenje« emancipatorne, dehierarhizirane kritičnosti. Odpiranje prostora performansa pomeni tudi njegovo razumevanje onkraj omejitev načinov izvajanja »umetnosti«, saj vključuje izraze in posledice onkraj nje. Ulični protest neke ljudske vstaje proti obstoječemu predstavniškemu sistemu je denimo zelo dinamično kolažirana performativna situacija (kolektivizacije, v povezavi z omenjenim kolektivnim gledanjem) ali performativna oblika disenza. Uteležena kritičnost je tako lastnost živega in nenehno spreminjajočega se kolaža performativnih teles, ki so dejavno vključena v specifično tukaj-zdaj situacijo. Njihove ko-participatorne geste prispevajo k njenemu disenzualnemu potencialu, sooblikujoč govor namesto predstavitve.

Prevedel Nenad Jelesijević

Literatura

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. [Ästhetische Theorie. 1970.] London: Continuum, 2004.
- Banerjee, Subhabrata Bobby. »Live and Let Die: Colonial Sovereignties and the Death Worlds of Necrocapitalism.« *Borderlands e-journal*, 5.1 (2006). <http://www.borderlands.net.au/vol5no1_2006/banerjee_live.htm>.
- Bauman, Zygmunt. *Tekoča moderna*. [Liquid Modernity. 2000.] Ljubljana: *cf, 2002.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel, 1967; film *La Société du spectacle*, 1973.
- Haug, Wolfgang Fritz. *Kritika robne estetike*. [Kritik der Warenästhetik. 1971]. Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1981.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*. [Dialektik der Aufklärung. 1944]. Ljubljana: Studia humanitatis, 2006.
- Jelesijević, Nenad. »Performans, ki režira samega sebe.« *MMC RTV Slovenija*, 14. apr. 2015. <<https://www.rtvsl.si/kultura/ocenjujemo/performans-ki-rezira-samega-sebe/362837>>.
- . »Kazalište-pozorište-gledališče-teatar, kraj, kjer živi svoboda.« *MMC RTV Slovenija*, 1. okt. 2015. <<http://www.rtvsl.si/kultura/oder/kazaliste-pozoriste-gledalisce-teatar-kraj-kjer-zivi-svoboda/375251>>.
- . »Umetnost je trgovski artikel.« *Dialogi* 41.9 (2005): 23–42.
- Kornegger, Peggy. *Anarchism: The Feminist Connection*. The Anarchist Library, 1975. <https://archive.org/stream/al_Peggy_Kornegger_Anarchism_The_Feminist_Connection_a4>.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. [Le Spectateur émancipé. 2008.] Ljubljana: Maska, 2010. (Transformacije 27).
- . *Nerazumevanje. Politika in filozofija*. [La Méésentente: politique et philosophie. 1995.] Ljubljana: Založba ZRC, 2005.
- . »Politics, Identification, and Subjectivization.« *Identity in Question*. Ur. John Rajchman. New York in London: Routledge, 1995. 63–70.
- Rosler, Martha. *Martha Rosler*. Splet. 4. 9. 2015. <<http://www.martharosler.net>>.

Podatki o performansih

In tako dalje in tako naprej. Oblivia, Helsinki & Via Negativa, Ljubljana. Zasnova in izvedba: Grega Zorc, Rok Kravanja, Anna Krzystek, Anita Wach, Magnus Logi Kristinsson, Timo Fredriksson. Koncept in režija: Bojan Jablanovec. Premiera: Ljubljana, 2014. <http://vntheatre.com/projects/irresolvable/and-so-on-and-so-forth-2/>.

De repente fica tudo preto de gente. Marcelo Evelin/Demolition inc., Brazil. Zasnova in izvedba: Andrez Lean Ghizze, Daniel Barra, Elielson Pacheco, Hitomi Nagasu, Jell Carone, Loes Van der Pligt, Marcelo Evelin, Márcio Nonato, Regina Veloso, Rosângela Suildade, Sérgio Caddah, Sho Takiguchi, Tamar Blom, Wilfred Loopstra. Premiera: Rio de Janeiro, 2012. <https://vimeo.com/86154513>.

Ka-boom. Oblivia, Helsinki. Zasnova in izvedba: Timo Fredriksson, Magnus Logi Kristinsson, Anna-Maija Terävä, Annika Tudeer. Premiera: Helsinki, 2014. <https://vimeo.com/104385398>.

Tega nihče ne bi smel videti. Via Negativa, Ljubljana. Besedilo: Bojana Kunst in Katarina Stegnar. Predavateljica: Bojana Kunst. Performerka: Katarina Stegnar. Koncept in režija: Bojan Jablanovec. Premiere: Performance Studies International Conference, Zagreb, 2009. <http://vntheatre.com/projects/via-nova-series/no-one-should-have-seen-this/>.

Kompleks Ristić. SMG Ljubljana, HNK Rijeka, Bitef Beograd in MOT Skopje. Režija: Oliver Frljić. Dramaturgija: Goran Injac, Tomaž Toporišič. Igrajo: Primož Bezjak, Uroš Kaurin, Jerko Marčić, Nika Mišković, Draga Potočnjak, Matej Recer, Blaž Šef. Premiera: Beograd, 2015.

On the Embodied Critique of/in Performance

The disidentification of the co-participants in a performative situation allows fluid variations of bodily experiences released from the ties of specialisations within "the field of performance" – specialisations such as actress, critic, performer, dancer, dramaturg, producer, etc. This very challenging situation dehierarchises both the mode of criticism and the performative act, stimulating an experimental search for creative links between systemically/unconsciously divided forms of creativity, potentially embodying them into a performative discourse beyond the closed-circuit of the dominant art production of the existing. In-between the fragments of five contemporary performances that explore and/or relativise the relations between audience, critic(s), performer(s), and deviser(s), this contribution involves a critical perception of the function of the critic(ism) in a performative situation. In the proposed context, embodied critique is a feature of a live and ever changing collage of performative bodies actively involved in a specific here-now dissensual situation, aiming at establishing speech (which emerges in performance as experiment) rather than a presentation (a product, a commodity, a spectacle).

Keywords: disidentification, subjectivation, collage, extension of the staged, dissensuality, speech, *And So On and So Forth, Ka-boom, No One should have Seen This, Suddenly Everywhere is Black with People, The Ristić Complex*

Nenad Jelesijević is a critic and theorist of contemporary performative arts, film and interrelated practices. He researches critical art, the aestheticisation of resistance and potentials of disidentification. He has a PhD in philosophy and theory of visual culture. He co-organises projects within the Kitch Institute and is a part of the performance tandem Kitch.

nenad.jelesijevic@guest.arnes.si

On the Embodied Critique of/in Performance

Nenad Jelesijević

How to embody critical thought, reflection, comment, suggestion, in order to perform it – not exclusively on stage? How to empower one’s potential of such embodiment in times of cyborgisation? It is actually about the re-emancipation of the thought-practice, the junction that has been systemically disintegrated, separated, divided, professionalised. It is about descent from the closed field of expertise (of performer, of critic), to the open field of the common.¹

Critical aspects of the *existing*

Guy Debord comments the images collaged in his films, or rather in his (but not *only* his, in terms of the nature of the sources of the materials used) multi-layered puzzles, directly, openly attacking the paradigm of the spectacle. While doing that, his personal statement (thought) does not interfere with the documentarist dimension of his films at all; on the contrary, by highlighting the technological and ideological background of the images/spectacle processed by the film (industry), he enables a critical distance toward the very spectacle he uses to address spectators, at the same time opening the question of the dualism between the spectator and the film/its author. Such an obvious shift from fictionalising and mythisation to an actually inexistent “objective view” is a kind of active propaganda that – taking into account all of its subjectivism – allows many extensions for a collective viewing, or, at least, the viewing that opens the (notion of) collective. Thus only an active personal enunciation makes the collectivisation (of a certain personal view) possible – making possible a way to the political and the exercising of politics. The examples of performances I am going to provide suggest such extensions.

Theodor Adorno’s and Max Horkheimer’s concept of culture industry is the background of Adorno’s claim that the capitalist order tends to absorb all potential criticism of art, turning it, wherever possible, into the (favour of) reproduction of the existing conditions. Even though art reflects “society’s needs”, it is in the first place (converted into) an industry driven by desire for profit. It maintains as long as it is being paid off. With its non-conflictual functioning, art makes obscure the fact that it

¹ This article is based on my text contribution to the 15th International Symposium of Theatre Critics and Theatre Scholars *The Critic is Present or: Towards the Embodied Criticism* organised by Sterijino pozorje, the International Association of Theatre Critics (IATC) and Bitef, held in Novi Sad and Belgrade, 16–20 Sep. 2015 (<http://www.pozorje.org.rs/2015/simpozijum15eng.htm>).

is already dead (Adorno 24). We anticipate the link of Adorno's notion with the much later notion of necrocapitalism (Banerjee) – the accumulation of power through the subjugation of life to the power of death, or, the system of biopolitical applications of the paradigm of death that preserves and maintains the *existing*.

Wolfgang Fritz Haug develops the term commodity aesthetics in order to describe an intensive and dynamic linking between the aesthetic and the commercial, actually the links that soften and abolish the virtual distinction between the two paradigms. Like the commercial goods that transform their sensible and utilising characteristics into an image, for the purpose of acceleration of selling, an artwork with the potential for politically emancipatory influence preserves only a reminiscence of that potential when transformed into a “production unit” and “communicated presentation” – a merchandise article (Jelesijević, “Umetnost”) on the art market of the culture industry.

The dominant ultimatum of the art(work) as a market product – deeply criticised in notions on commodity aesthetics (Haug), the society of the spectacle (Debord) and the culture industry (Adorno and Horkheimer) – is a condition that requests the figure of critic as a specialised, canonised and classified profession, vocation and occupation, rather than a (political) body. The critic's body is neglected in favour of her/his absence or quasi presence, which is justified, if justified at all, by the need for objectivity. The critic's absence, his/her “disembodied body”, is a sign of the bureaucratic, standardised role of contemporary criticism that, alike mainstream journalism, tends to “keep things simple and stupid”, in order to make them easily “understood”, which is, again, a justification of avoiding a multi-layered thoughtful approach to the problems opened by an artistic intervention of any kind.

Contemporary performance is, in that frame, simplified to a staged show that should only be watched/consumed and (re)sold, while the critic is actually understood as a sales promoter; her/his speech is often shrank to a commercial language of short stimulating messages sent to spectators/consumers, typically culminating in bald promo slogans such as “Not to be missed!”, “A stunning performance!”, and alike inventions of the British-American type of entertainment business. The artificial spaces created by such discourse are robbed of opportunity for debate, they are dominantly privatised and profit oriented, even in cases when designed to appear as public ones. They are, in that sense, *non-spaces* (Bauman 130). Indeed, they are a great spatial reflection and also a specific social performance of neoliberal “democracy”. Spectators' bodies in such spaces are typically quasi-socialised. They are rather a proof of the “democratisation” of the field of culture, based on the principle of commercialisation: pay-to-see, and even be involved in an accompanying talk that makes you believe you are co-participating. Actually, the mode of participation is of key importance, which is the reason for it to be propulsively recuperated by the existing.

Together, the critique of the spectacle, the notions of collective viewing, the critique of the culture industry and its necro extensions, and commodity aesthetics make a starting point toward re-articulating the role of the critic(ism): not in the direction of reviving the modernist approach to analysis that has almost vanished, but rather in the way of imagining and developing approaches able to take into account various possible ties, crossings and intersections between “the seen” matter and “the reflected” one (the reflection of “the seen”).

Toward multi-layered performative situations

An art(work), understood as a situation of creativity that emerges within a specific space and at the same time shapes it – the space that *whoever* could ultimately enter, as conceptualised by Jacques Rancière: a construction of a space for a subject, where whoever is counted, as it is a space of establishing the relation between having and not having a part (*Nerazumevanje* 51) –, is a political notion that establishes a condition of participation in its emancipatory sense. Such a situation unavoidably abolishes the paradigm of art as a show/self-referential spectacle, allowing a time-place for the self-organisation of *all* involved in the creative processes. It actually means a rupture in the existing, a groundbreaking relativisation of usual roles, following the principle of taking into account both one’s individual and collective affinities.

In other words, the conscious gesture of declassification, despecialisation and the disidentification of the involved subjects – their bodies – opens up a space of experimentation; a space of speech (speech as a condition for experimenting, for exchange) rather than of presentation (tied with the logic of product, of commodity, aimed to finalisation, perfection, spectacularisation) – “As we speak, we change, and as we change, we transform ourselves and the future simultaneously.” (Kornegger 17) Opens up a possibility for setting up a performative collage of fluid variations of bodily experiences released from the ties of specialisations – of actress, critic, performer, dancer, dramaturg, producer, etc. This very challenging situation dehierarchises both criticism and the (stage or non-stage based) performative act, stimulating a live search for creative links between systemically divided, separated and restricted forms of creativity, potentially joining and embodying them into a situation that emerges beyond the closed-circuit of the dominant mode of art production in the existing.

Rancière argues about the collage in art as another name for hybridity. At the same time he warns that the collage can only reflect an innocent surrealist encounter between the “umbrella and the sewing machine”, but can also significantly contribute to establishing the conditions of disclosure of the hidden or less visible links between two at the first sight unrelated phenomena (*Emancipirani* 21). The latter is the case of

Martha Rosler's work *Bringing the War Home: House Beautiful*, where she combines photographs from the wars in Iraq and Afghanistan with various commercial advertisements that promote the American dream. Her gesture creates strong semantic contrasts between "here and there, us and them", which is her comment on the bourgeois ignorance toward neoimperialism. Again, it is about effective multi-layered puzzling, although we cannot ignore the corruptness of art incorporated in the institutional agenda (being a part of galleries' and museums' programmes).

The examples of the five performances that follow are based on the hybridisation of gestures able to co-create heterogeneous, collaged, multi-layered performative situations. They are readable patterns of successful reflection of certain links between phenomena that deserve to be revealed.

Fragments of five performances that explore and/or relativise relations between audience, critic(s), performer(s) and devisor(s)

*Ka-boom*²

I experienced Oblivia as a prolific group of performers, and wrote in an article that they are capable of creating a *performance that directs itself* (Jelesijević, "Performans"), by inventing the fluctuation or the course of the performative, by building scenes and choosing their self-directing (not directed by director) actions alongside, in real time; in other words, by the consequential implementation of both personal and collective decisions of the performers in the space-time of performance. Even though we know and feel that it is not quite like that, we can find certain convincing extensions to such a paradoxical claim while attending their performance *Ka-boom*. "What can be done if everything has already happened?" is the question that it raises – one that is important and at the same time "wrong" (in case of not accepting the postmodernist supposition of the end of history/art). However, nothing is wrong with the wrongness of that question. On the contrary, setting it was necessary, as well as trying hard to answer it in an effort to understand how (too) general it actually is, maybe even empty – as, in fact, what has already happened was only that which actually happened to ourselves, more precisely, to you or to me (as subjects). Thanks to that clearly communicated subjectivation – the diversion of focus to the very individual level – , while attending the performers' confused mechanical and repetitive movements, I not only got and thought about various associations (there was plenty of time to devote myself to contemplation), but I also got an impression and feeling of loss despite having a good

² Data on the performances is provided at the end of the text.

sense of orientation, abilities and knowledge: it was the typical sense of identification with the staged – spatialised – messages.

The simple point of stressing the consideration of individual and yet common matters is that even the extremely hysterical mediatisation of reality (along with its history) cannot compensate the personal bodily experience in the time-space of a (performative) situation. That seems to be an important, key message of *Ka-boom* that otherwise sets up a vigorous communication of the light, sound, conceptualisation and realisation of the performance, including unpretentious, yet efficient costumes that contribute their part to the slight ironisation of the civilisational faith in the future, in steady progress. The theatrical landscape of alienation is created not only by the frozen moving images of the protagonists and the tireless running of one of them (while repeating “Running makes me happy!”), but also by their efforts to bring the stage technique, mechanics and technology across the border between the stage and the audience. Although hopeless, the situation of alienation created in that way gives space to humour, intelligence and solutions that will never mean a “happy ending”, at least not in the classic theatrical meaning of that expression, but rather an *extension of the staged* beyond the stage. The activation of the imaginative potential of all those present in the space is certainly an additional condition for that. The opening up of that condition is a very important dimension of communication between the performers and the viewers, and the critics and the readers, if the performance tends to be a critical one, if it wants to be a temporary common space of reflection.

Suddenly Everywhere is Black with People

That condition or, better, that field of opportunities, is even more open in the performance *Suddenly Everywhere is Black with People* (*De repente fica tudo preto de gente*), even though on a different performative level that rises up from a specific, very bodily approach. The performance space is set to support it, to inevitably gather together audience and performers. There are no serious choices for the audience except the decision to enter into a space that reminds us of a boxing ring. This ultimately simple organisation of the space that initiates and holds the coordinates of the performance’s live dramaturgy is a very powerful gesture. It allows it to run, to actually happen: within a fence. Indeed, its symbolic, but at the same time realistic, coercion establishes the condition of crossing the border of the allowed.

In this case, the embodiment is achieved by the literal mixing, juxtaposing and confronting of bodies – of *all* the bodies present in the space – , supported by discreet yet efficient elements of sound and light. Even though it is obviously clear who is the performer and who is the guest, that initial division rapidly gets relativised

thanks to the very (choreography of the) action, which is immediate, intensive and uncompromising. The relativisation of roles is not achieved by an “audience-friendly” approach; on the contrary, the audience is somehow sophisticatedly ignored, but at the same time taken (into account) completely seriously. This ignoring constitutes the condition for a collective view(ing), which is, however, at the same time and inevitably, individual. Such an attitude of the performers/dancers originates from the theme: the subordinated position of blackness, or, better, the situation of blackness/whiteness. It is immediately clear that the theme is not only in the background, that it is not just a conceptual frame, but that it is treated as very alive, situated here and now. We are potentially convinced that the situation is not only staged, but rather a genuine one: even though it is onstage, we are well aware of its reality beyond the stage.

Upon entering the performance (space), I immediately started feeling the need to do something, to start moving in order to somehow support it; the situation made me think not so much about the whole of the moving image or the passivity of the audience in it, but rather about how it would be great to join the performers in their physical efforts. As I was not brave enough to do it (my headache was only an ironic sign that the body never lies when the subconscious speaks), I devoted myself to the spectrum of feelings provoked by the gradual developments of the performers’ moves: a slight claustrophobia, the discomfort of a possible clash with someone and the excitement of being present in the middle of such an abundant happening, simply admiring the honest power of the vortex of bodies.

However, the truthfulness of this performative situation is not a result of a play/acting, but of an authentic bodily experience. The audience is a target, an obstacle, an undefined, flexible mass of “material” that also defines and forms the very space, and at the same time an aggregation of actual, live people, of bodies that are – as actually clearly shown through the performance – considered equal with the performers’ bodies. The key idea realised within such a spatial and sensorial organisation is that it is not enough to only understand the problem of the blackness and the systemic oppression that follows, shapes and reproduces it, but that it is necessary to feel it with various senses. It is also important to somehow announce that the consequences of involvement in the problem/situation (and the performance) cannot in any way be avoided, that our participation of any kind and in every case leaves certain traces in the live situation, just as the performers leave physical traces on us, also (and in particular) the material ones, which is achieved on the level of slightly hidden, but exactly for that reason more powerful, gesture. The performers’ bodies are actually painted in black, and the paint is constantly and progressively transferred to the audience’s bodies, by random, accidental and intentional physical contacts, in a dancing whirl created by the intense movement of the “tribe” of performers in a rather claustrophobic, crowded space of action.

And So On and So Forth

A quite opposite performative situation can be experienced in *And So On and So Forth*, a performance emerged from the collaboration between the groups Via Negativa and Oblivia. Unlike the chock-full space of *Suddenly Everywhere is Black with People*, here we face a specifically created *emptiness of the stage*, at various levels, and purely factually at the starting point of the performance, when six performers stand in the last line of auditorium, behind the audience's backs, each speaking into his/her own microphone.

The powerful, expressive, distinctive and brutal presence of the empty stage/space gives us space and time to think about its possibilities, provocativeness, alienation, artificialness, magic, flatness, three-dimensionality, and so on and so forth, or, in other words, its potentiality. However, exactly the fact that the performers are actually present allows the space to be empty in its full glory. Their presence on one side of the space stresses their absence on the other one. The release or emptying, even evacuation of the space/stage can be understood as a wish to divert attention from any form of visualisation and staging that can be easily perceived – from the perspective of radical critique of representation – as a function in service of the discourse of spectacle. The stage that breathes in its own rhythm, totally freed from the weight of the performers or the burden of their/any appearance, tells us that its territory is potentially wider than it appears in its usual coordinates, that it possibly extends beyond the physical limits of theatre. I read that situation on the level of a statement: our expectations from an artificial space dedicated to stage events are too often taken for granted. I felt that the stress on the presence of the bare stage decomposes the very notion of a stage event. I caught myself imagining a utopian perspective: the stage is actually everywhere for the purpose of avoiding its own institutionalisation.

On the level of concept, *And So On and So Forth* brings to light the potentiality of death. It deals with it simultaneously on two levels: on the one hand through the usual optics of the corporeality of the performative, on the other through the specific speech of the stage as an equal “subject” that also enacts an autonomous gesture. That hybrid dimension of realisation – of catching a balance between the activity of live bodies and the emphasised architecture of the stage, lighting and its overall expressiveness – is its big advantage.

Even more interesting is the phenomenon that can be noticed in-between the fragments of spoken or otherwise embodied contents of the performance. The stage appears as an autonomous structure and from time to time evades the usually expected control over its functions, which is actually a consequence of the activity of the “seventh performer” appearing in the form of an audio-visual intervention: it is a vertical line of light that “scans” the space, followed by a significant sound, somewhat

reminiscent of a heart-monitoring device. Such very meaningful stage's (apparent) escape from control deserves further experimentation. Such experimentation can potentially contribute to reflection on what we actually do in the deeply political sense when we commit our bodies to the purpose of a (stage) representation, which can be compared to the urge of pledging bodies in a situation of resistance.

No One should have Seen This

No One should have Seen This (*Tega nihče ne bi smel videti*) is an interesting experiment of mixing theoretical and performative inputs onstage, in the form of a hybrid event. This lecture performance is built on the idea that "the theorist and the performer enter a relationship where they do not 'seek for a common language' but do the exact opposite – they do not even out their discourse differences, they exaggerate them" (*No One*, performance announcement).

"Dear Katarina," says the theorist, "I as viewer of your performances, which deal with the radical body and energy consumption, connect to them my feeling of deep unease, which can be so strong that I rather decide not to see some of your performances, even though your work is of immense interest to me ...". In a way, the performer comments: "Dear Bojana, I know from the very beginning all of this is bullshit. Why are the two of us here today? Who put us together and why? Instead of producing a new performance, Jablanovec [the one responsible for concept and direction] combines old material into some kind of lecture performance bullshit we've seen a hundred times before." (*No One*, performance announcement)

Such a "confrontation" of a theoretical presentation and a live act obviously and even intentionally reveals the formal differences between two forms of expression, still at the same time trying to interrelate them. The fact that the two protagonists do not seek a common language, as the performance obviously shows the impossibility of a "productive" communication between them, can be understood as an effort *to perform juxtaposition*.

That effort is successful on the very point of division, misunderstanding and conflict between two statements: the theorist claims that the self-referential critical acts of the performer are a failure, whilst the performer hysterically laughs, in the middle of her madness, as a reaction to some of the theorist's notions. Here the question arises of the quality of critique posed by one who has no experience performing. We can also read some further connotations from the quoted performer's comment, even though it could be only a joke. But exactly that joke is what makes this case interesting, as it addresses the figure of the director who is not present onstage. However, the absence of the director

opens some further associations, not only regarding his possible involvement in the performance (or actual exclusion from it), but, for instance, of involving whomever is present in the space, that is, the audience and the technical staff.

Aside from these connotations, this performance can also be understood as an attempt to decompose the usual context of a stage event that commonly tends to be mediated, commented, theoreticised, archived and, finally, canonised, always post festum, in a postponed manner. “Theory” is actually suddenly tempted by the stage, which is otherwise its object of investigation. The theorist (lecturer, writer, critic), challenged to be present and act in real time, is perceived as a static subject (interpret(ation) out of its usual surrounding), whilst the performer is a dynamic subject in its common environment. The theorist’s body (the expression includes its critical stance) is visible, audible and touchable. However, it is a question of form that the body acts in order to achieve a performative potential. The lecture in that sense does not seem like a productive idea thanks to its (expected) form of one-way communication. The theorist’s staging can also be seen as a spectacularisation of theory, as translating it into a certain super-presentation, a show. The theorist’s heavy task is potentially liberating, but it seems that liberation is only possible if the theoretical approach/presentation is abolished. It seems that more complex occurrences in space than the bare reading of theory are the condition for the “embodiment” of the theorist. The performance proves that the theory in the space of a performance reaches potentiality only if actually performed – by the performer. It is not said that that performer cannot be a theorist.

Being a theorist as well, I experienced this performance as a clear sign of the possibilities of the relativisation of roles and positions. I somehow adopted it as a specific (performed!) warning on the delicacy of performing, of exposing the performer’s body and intelligence to the public, critics, directors, producers ... but also to her/his own permanent and even infinite self-reflection. This performance is undoubtedly one of the few that challenged me to actually use the body to perform, instead of only reflecting upon the work of others. Isn’t the only possible embodiment of critique possible (with)in the body of performer – the one who actually performs?

The Ristić Complex

The thoughtfully and emotionally conceived dynamics of the emotional machine of the performers’ collective body in the theatre performance *The Ristić Complex* (*Kompleks Ristić*) is effective. I cried while watching both the final rehearsal and the première, especially during the scenes of the floor cleaning, the entrance of the tanks, the singing of the song “Bilećanka” (“we hear the echo of steps”), and listening to Nirvana’s song in the background (“here we are now, entertain us”) that somehow anticipates a

grotesque repetition of the *mise en scène* of the (Yugoslav) society of the 1990s in the present time. While immersed in such a music mix, which is also an effective use of text, of manipulating with the collective unconscious through the use of pop music, we are more than clear that the so called transition time will never end, but that we are standing in a specific space – both in regard to the (stage) space of the performance and the spaces that it conceptually refers to – , namely, the Southeast, not the Northwest. That atmosphere is (unintentionally constructed) indirect context able to bring in hope in spite of all the emotional clutter; we are nevertheless the ones who can contribute to the displacing of structures and the effects of post-socialist capitalism.

There is a big possibility that your buried emotions awake during the performance. The general impression was that the emotional states freely flow from the stage to the auditorium, while its seriousness goes back to the stage, which brings the most important dimension to the performative *complex*: the here-now situation emerges from the processed initial motives (critical theatre's heritage), yet not only the aestheticised, staged – at least we wish to believe that – , but also an articulated comment of the current circumstances/condition that we Post-Yugoslavs (including those born after the end of the Yugoslav Federation) have found ourselves. The effect of the performance emerges from the established situation based on a conceptual approach: the emotional dimension of the sensible is emphasised to an (even pathetic) level able to influence especially those critical bodies who understand and feel the wide context of the project (Jelesijević, “Kazalište”).

The embodiment of critique in disidentification

Embodied critique, if understood in a connotative sense, may be a feature of a live and ever changing collage of performative bodies. The embodied critique that can be read in the statement of the performer of *No One should have Seen This* is an example of a decentralised critical intervention. It is a live voice of the protagonist who has taken a chance to express her attitude toward the very organisation and conception of the stage event that she performs in. The embodied critique can be literally felt in *Suddenly Everywhere is Black with People*, as performers enact it in a clear, reduced and strong, physical manner, leaving material consequences on the audiences' bodies. In *Ka-boom*, the performers stress the need for a personal(ised) bodily experience, their critique is actually embodied in the ironic statements and absurdity of the action they enact. The brutality of the empty stage of *And So On and So Forth* is the consequence of a radical reduction of the performers' presence, of their displacement, or, presence in a relativised spatial context, behind the audience's backs. Exposing the emptiness stresses the non-participative dimension of the stage, yet anticipates the urge of

participation. The situation actually embodies the critique of theatrical emptiness, of the conditions and possibilities of the theatre space as a space of paradox and tensions resulted from the dualism between the (notions of the) performers and audience: despite its corruptness in the context of the culture industry, that space still offers a relatively safe, productive shelter (for criticism). *The Ristić Complex* stresses the emotional through a specific choreography of bodies joined into a collective body, in an attempt to embody a very personalised comments on emotional chaos, anger and suffering caused by the decay of what was a fragile embryo of common in the former Yugoslavia, with strong reference to its film and theatre counterculture.

The question that hopefully rises in-between the fragments of this contribution is a question of opening the space of performance, and, consequently, of the role of the critic(ism) in any kind of performative situation. Rancière defines and proposes dissensus as an organisation of the sensible without a reality hidden beyond appearances and with no single regime of presentation and interpretation of a given that imposes its obviousness (*Emancipirani* 32). The performative works being rather a space of speech than of spectacle are on the way to reaching such an organisation of the sensible, and at the same time almost always open the critical question of the sense/ways of their own existence in the existing, or, how to avoid acting in favour of the reproduction of the existing, and falling into the trap of commoditisation.

The notion of embodied critique is therefore unrelated to the question of ways, techniques and contexts of presentation in the artificial condition of the institutionalised spaces, but rather to rethinking the political emancipation of the spectator, the performer, and the critic, necessarily including the dispositif of the spectator as a critic and performer, the performer as spectator and critic, and critic as spectator and performer, that is, the notion of disidentification – as a need/desire to immerse oneself into a different “role” in order to abolish barriers between systemically and unconsciously fortified roles. Disidentification – which is, according to Rancière, nothing else than radical subjectivation, “a crossing of identities [...], a link[(ing) of] a being to a nonbeing or a not-yet-being” (*Politics* 67) – is therefore a condition for the “embodiment” of emancipatory, dehierarchised critique. Opening the space of performance implies understanding it as not limited to the modes of performing “art”, but includes manifestations and implications beyond it. For instance, a street protest in the context of a people’s uprising against the existing system of representation is actually a very dynamically collaged performative situation (of collectivisation, related to the abovementioned collective viewing), or, a performative form of dissensus. The embodied critique is therefore a feature of a live and ever changing collage of performative bodies actively involved in a specific here-now situation. Their co-participative gestures in it contribute to its potential of dissensuality, devising speech instead of presentation.

Bibliography

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. [Ästhetische Theorie. 1970.] London: Continuum, 2004.
- Banerjee, Subhabrata Bobby. "Live and Let Die: Colonial Sovereignties and the Death Worlds of Necrocapitalism." *Borderlands e-journal*, 5.1 (2006). <http://www.borderlands.net.au/vol5no1_2006/banerjee_live.htm>.
- Bauman, Zygmunt. *Tekoča moderna*. [*Liquid Modernity*. 2000.] Ljubljana: *cf, 2002.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel, 1967; film *La Société du spectacle*, 1973.
- Haug, Wolfgang Fritz. *Kritika robne estetike*. [*Kritik der Warenästhetik*. 1971]. Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1981.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*. [*Dialektik der Aufklärung*. 1944]. Ljubljana: Studia humanitatis, 2006.
- Jelesijević, Nenad. "Performans, ki režira samega sebe." *MMC RTV Slovenija*, 14. apr. 2015. <<https://www.rtvsl.si/kultura/ocenjujemo/performans-ki-rezira-samega-sebe/362837>>.
- . "Kazalište-pozorište-gledališče-teatar, kraj, kjer živi svoboda." *MMC RTV Slovenija*, 1. okt. 2015. <<http://www.rtvsl.si/kultura/oder/kazaliste-pozoriste-gledalisce-teater-kraj-kjer-zivi-svoboda/375251>>.
- . "Umetnost je trgovski artikel." *Dialogi* 41.9 (2005): 23–42.
- Kornegger, Peggy. *Anarchism: The Feminist Connection*. The Anarchist Library, 1975. <https://archive.org/stream/al_Peggy_Kornegger_Anarchism_The_Feminist_Connection_a4>.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. [*Le Spectateur émancipé*. 2008.] Ljubljana: Maska, 2010. (Transformacije 27).
- . *Nerazumevanje: Politika in filozofija*. [*La Méésentente: politique et philosophie*. 1995.] Ljubljana: Založba ZRC, 2005.
- . "Politics, Identification, and Subjectivization." *Identity in Question*. Ur. John Rajchman. New York in London: Routledge, 1995. 63–70.
- Rosler, Martha. *Martha Rosler*. Web. 4. 9. 2015. <<http://www.martharosler.net>>.

Data on Performances

And So On and So Forth (In tako dalje in tako naprej). Oblivia, Helsinki & Via Negativa, Ljubljana. Conceived and devised by the performers: Grega Zorc, Rok Kravanja, Anna Krzystek, Anita Wach, Magnus Logi Kristinsson, Timo Fredriksson. Concept and direction: Bojan Jablanovec. Première: Ljubljana, 2014. <<http://vntheatre.com/projects/irresolvable/and-so-on-and-so-forth-2/>>.

Suddenly Everywhere is Black with People (De repente fica tudo preto de gente). Marcelo Evelin/Demolition inc., Brazil. Created and performed by: Andrez Lean Ghizze, Daniel Barra, Elielson Pacheco, Hitomi Nagasu, Jell Carone, Loes Van der Pligt, Marcelo Evelin, Márcio Nonato, Regina Veloso, Rosângela Suildade, Sérgio Caddah, Sho Takiguchi, Tamar Blom, Wilfred Loopstra. Première: Rio de Janeiro, 2012. <<https://vimeo.com/86154513>>.

Ka-boom. Oblivia, Helsinki. Devised and performed by: Timo Fredriksson, Magnus Logi Kristinsson, Anna-Maija Terävä, Annika Tudeer. Première: Helsinki, 2014. <<https://vimeo.com/104385398>>.

No One should have Seen This (Tega nihče ne bi smel videti). Via Negativa, Ljubljana. Text: Bojana Kunst and Katarina Stegnar. Lecturer: Bojana Kunst. Performer: Katarina Stegnar. Concept and direction: Bojan Jablanovec. Première: Performance Studies International Conference, Zagreb, 2009. <<http://vntheatre.com/projects/via-nova-series/no-one-should-have-seen-this/>>.

The Ristić Complex (Kompleks Ristić). SMG Ljubljana, HNK Rijeka, Bitef Belgrade & MOT Skopje. Direction: Oliver Frljić. Dramaturgy: Goran Injac and Tomaž Toporišič. Performers: Primož Bezjak, Uroš Kaurin, Jerko Marčić, Nika Mišković, Draga Potočnjak, Matej Recer, Blaž Šef. Première: Belgrade, 2015.

Neoperativna gledališča: o biti-skupaj singularnosti

Esej o performansih *Recollections* Dalije Aćin Thelander in *drugič* Simone Semenič

Članek na podlagi dveh primerov gledališča v razširjenem polju, *Recollections* Dalije Aćin Thelander in *drugič* Simone Semenič, obravnava pojav neoperativnega gledališča in njegov transformativni potencial. Omenjena participatorna performansa z izničenjem organizacijskih postopkov gledališkega aparata, ki je povezano s subverzivno gesto »narediti manj«, izniči sam gledališki aparat. Umik in odmaknjenost delujeta kot organizacijski strategiji. Z »aktivnim izničenjem« se spodkopava kapitalistična ideologija v obliki imperativa produktivnosti in udejanjanja vsega potenciala, ki je ukoreninjen v večini participatornih in interaktivnih relacijskih performansov. Performansa izniči problematični postpolitični mit, ki ga potencialno predpostavljajo participatorna relacijska umetniška dela, namreč idejo skupnosti kot demokratične unije, v kateri vsakdo nosi odgovornost za udeležbo in vpletenost, a ne sproža nobenega pravega antagonizma. Z omogočenjem možnosti ne-pisanja se normativna oblika proizvodnje družbenosti prekine in se ponovno vzpostavi potencialnost biti skupaj kot oblike skupnega. Gledalci so prepuščeni odsotnosti mita in njegovega imperativa enotnosti, identitete in pripadanja. Prepuščeni sami sebi vsak zase spišejo performans in tako uvedejo neoperativno skupnost singularnosti, premeščeno v njihovo skupno zunanost kot prostor komunikacije in skupni imenovalac skupnosti, ki prihaja.

Ključne besede: gledališče v razširjenem polju, udeležba, skupno, neoperativnost, »narediti manj«, biti-z, potencialnost, »skupnost, ki prihaja«, *Recollections*, *drugič*

Mala Kline je performerka, koreografinja in piska. Diplomirala je iz filozofije in primerjalne književnosti (Univerza v Ljubljani), magistrirala na področju gledališča (DasArts, Amsterdam) in doktorirala iz filozofije (Univerza v Ljubljani). Trenutno je raziskovalka na področju umetnosti v raziskovalnem središču a.pass v Bruslju in prostovoljna podoktorska raziskovalka na Filozofski fakulteti Univerze v Gentu ter članica raziskovalnega središča S:PAM v Gentu. Je certificirana izvajalka in učiteljica tehnike imaginacije in sanjanja Sapphire™, ki jo je zasnovala Catherine Shainberg v sodelovanju s svojo The School of Images (New York). Mala Kline je za svoje delo prejela več nagrad, med drugim zlato ptico, več povodnih mož in nagrado Ksenije Hribar za koreografijo. Je soustanoviteljica Zavoda za razvoj in afirmacijo plesa in sodobne umetnosti Emanat, ustanove za diseminacijo tehnike imaginacije in sanjanja School of Images Slovenija in DREAMLAB-a.

malakline@gmail.com

Neoperativna gledališča: o biti-skupaj singularnosti

Esej o performansih *Recollections* Dalije Aćin Thelander in *drugič* Simone Semenič

Mala Kline

Sodobno gledališče in etika

Sodobne uprizoritvene umetnosti pogosto naslavljajo aktualna družbena in politična vprašanja. Sodobno gledališče je angažirano tako po vsebini kot po uprizoritvenih oblikah, saj ponuja prostor neslišanim in nevidnim telesom ter podaja kritiko populizma, nacionalizma in kapitalizma. Gledališče je vse 20. stoletje gojilo intenziven odnos s politiko in predstavljalo dispozitiv, ki je naslavljajal številna družbena in politična vprašanja ter se institucionaliziral kot kritično in angažirano gledališče, to prakso pa lahko še danes spremljamo tako v velikih nacionalnih kot tudi majhnih, bolj eksperimentalnih institucijah. V primerjavi s tem poskušam obravnavati sodobne oblike gledališča z drugačnega vidika in z drugačnim pristopom, pri čemer si prostor gledališča zamišljam kot prostor skupnosti – takšne, ki jo je mogoče misliti zgolj v ruševinah. Čeprav so tudi številni reformatorji gledališča v 20. stoletju mislili gledališče kot prostor skupnosti, ta skupnost ni bila nikdar pojmovana kot neoperativna, temveč kot skupnost, urejena okoli nekega izvirnega mesta ali ideje (naroda, estetske revolucije, dela ipd.). Transformativna narava gledališča je bila tako del potrjevanja skupnosti kot svojevrstne celote, kjer je gledališče razumljeno kot polje potrjevanja mogočega, udejanjanja revolucionarnih energij in želja, ne nazadnje pa tudi kot potrjevanje sodobne kritične skupnosti. V nasprotju s tem trdim, da lahko sodobno gledališče mislimo kot prostor novega etosa, katerega transformativne in potencialne dimenzije so izpostavljene le tedaj, kadar ga razumemo kot prostor neoperativne, porušene skupnosti.

S podrobnim branjem dveh nedavnih primerov tega, kar bi Alan Read opisal kot »gledališče v razširjenem polju« – del *Recollections* Dalije Aćin Thelander in *drugič* Simone Semenič –, predstavljam alternativni koncept gledališča, v katerem vsaka uprizoritev velja za singularno etično dejanje, ki zaradi trenutka skupnega, ki je gledališču lasten, živi kot dejanje potencialnosti in »potrjuje subjektivnost ne v tem,

kar smo, temveč v tem, kar nismo, a bi lahko bili« (Kline 40). Tu je gledališče specifična poetična praksa, ki se po eni strani poglobljeno ukvarja z materialnostjo življenja, po drugi strani pa je dispozitiv potencialnosti, v katerem vršimo novo rabo skupnega, ki omogoča oblikovanje novih individualnih ali kolektivnih subjektivnosti. Obe deli se osredotočata na minimalni pogoj predstave, zato je v njiju, četudi sta vezani na skupni prostor in čas, nekaj potencialnega, nekaj, kar bi bilo lahko drugače. Prav zaradi tega minimalnega pogoja, ki je singularen in obenem izjemno ohlapen, se sodobno gledališče razgradi oziroma postane neoperativno: »Da bi se gledališče kot aparat zares ukvarjalo s potencialnostjo kot skupnim, se mora razgraditi in postati neoperativno. V njegovi »razgradnji«, v tej izničitvi aparata se dezaktivira stara raba skupnega in nova profanirana raba postane mogoča« (177). Oba performansa sta singularna in hkrati paradigmatična primera takšne »razgradnje«, zaradi katere sta deli primera tega, kar imenujem »neoperativno gledališče«. Ne delujeta več na ravni institucionalne kritike gledališča ali na ravni konceptualnega prevpraševanja gledališča samega. Namesto premikanja estetskih meja gledališča s svojo poetično močjo povzročata sesutje najbolj temeljnih pogojev gledališkega dogodka samega: počneta »manj« in upata, da bosta s tem »početjem manj« ustvarila »drugi čas socialnosti« (Lehmann 301–305). Na ta način ponovno razgrinjata etični prostor gledališča, ki ga ne moremo umestiti v kritično zavedanje gledališča, temveč v njegovo prakso, njegove oblike delovanja in njegov skupnostni proces, v katerem tudi občinstvo sodeluje na osnovi minimalnega pogoja sodelovanja. Gledališče postane nekakšna singularna skupna praksa, začasna poetična »razgradnja« in priložnost za morebitni »zdaj«, v katerem (ponovno) stremimo k izkušnji srečanja. Ta skupna praksa je brez kakršne koli potrditve in univerzalnosti, nima nagovora in ne vzpostavlja širše družbene skupnosti, temveč prav nasprotno: je usmerjen dogodek profanacije in rabe skupnega, s katerim je mogoče na novo misliti procesa individualne in kolektivne subjektivizacije.

Recollections

Recollections (naslov je mogoče prevesti kot *Zbiranje*) iz leta 2014 je predstava v Stockholmu živeče srbske koreografinje Dalije Aćin Thelander. Postavljena je kot »koreografirano okolje«, v okviru katerega je občinstvo povabljen k samostojnemu ustvarjanju performativnih izkustev prek interakcije z materiali, ki so na voljo, namreč z besedili in glasbenimi posnetki na MP3-predvajalnikih, označenimi z različnimi črkami in na videz naključno razpostavljenimi po prostoru, z risbami človeških teles, dokumentacijo ustvarjalnega procesa in drugimi prostorskimi dispozitivi, ki določajo »oder«. Občinstvo lahko posluša zvočne posnetke besedil, različice monologa, ki jih bere(jo) moduliran(i) ženski glas(ovi) v različnih modusih govora in naslavljanja, in sicer o kompleksnostih in paradoksih bivanja kot bivanja-v-odnosu, kot bivanja-z.

Nekatere MP3-datoteke vsebujejo tudi glasbo. Občinstvo se lahko na kakršen koli način in kolikor dolgo želi prosto odziva ter nastopa skupaj z »okoljem« in materiali v njem. Performans *Recollections* se konča, ko zadnji odide.

Performans *Recollections* se prek koreografiranja pozornosti in prisotnosti občinstva posveča fizičnemu in čustvenemu razporejanju teles znotraj heteronomne relacijske pokrajine, v kateri so ta udeležena tako rekoč dobesedno prek določanja oddaljenosti in bližine v prostorih med sabo. Pri koreografiranju pozornosti občinstva, ki tako prevzame odgovornost, da s svojim »delom« samostojno pripomore k dogoditvi dogodka, gre za poskus uporabe koreografije kot orodja in nabora strategij, ki se vključijo prek nastopanja, utelešanja, opazovanja in premišljevanja, ter za postavljanje vprašanj, koliko smo v kolektivnem okolju prisotni in pozorni, kako sami sebe uprizarjamo in proizvajamo v odnosu do drugih ter kako in na podlagi katerega »skupnega« imenovalca se v performativnem okolju vzpostavi kolektiv. V tem smislu bi lahko *Recollections* razumeli kot povabilo, naj – v skupnostnem koreografiranem okolju in prek uporabe koreografiranja pozornosti – na novo doživimo, si na novo zamislimo ali na novo mislimo naš »biti skupaj« kot vedno vnaprej relacijski in kot tisto, kar je »skupno« vsem, kot osnovo za skupnost, ki prihaja.

drugič

Performans *drugič* slovenske dramatičarke, dramaturginje in režiserke Simone Semenič iz leta 2014 je avtobiografska monodrama, nadaljevanje njenega prvega gledališkega sola *Jaz, žrtev* iz leta 2007. V drugem solu, ki ga je Simona s samoironijo napisala in režirala v obliki komične izpovedi, se »ozira nazaj« in spominja zadnjih sedmih let od svojega prvega besednega sola ter na podlagi tega mojstrsko postavi pripoved o tem, kako je živeti kot samozaposlena umetnica in mati samohranilka, se hkrati spopadati z napredovanjem epilepsije in drugih zdravstvenih težav in se obenem ob razpadajočem zdravstvenem sistemu, ki ne nudi nikakršne resne opore, truditi, da se prebiješ skozi mesec.

drugič je postavljen kot kolektivno branje besedila z naslovom *drugič*, ki ga vsak član občinstva prejme v svojem tiskanem izvodu. Prisotni lahko berejo sami ali skupaj, tiho ali glasno, od začetka do konca ali po delih v naključnem vrstnem redu, Simona pa medtem v zlati obleki sama sedi na barskem stolu na odru ter opazuje občinstvo, ki uprizarja branje. V ohlapnem performativnem načrtu se delo in odgovornost za uprizoritev preneseta na občinstvo, ki se mora (kolektivno) odločiti, kako se bosta dogodek in njihova izkušnja dogodila, »avtorica« pa je prisotna le kot eksponat in njeno telo je okvir, v katerega občinstvo vpisuje svoje razumevanje besedila, le priča je, ki tiho opazuje dogoditev performansa in vpletenost drugih nasproti svoji

odmahnjenosti. Besedilo ima obliko toka zavesti dramske osebe Simone Semenič, ki »nas«, namreč vsakega člana občinstva, ki bere besedilo, nagovarja kot edninski »ti«, kot dramsko osebo, drugega v odnosu, in nas s tem spremeni v neizogibni del predstave. Simona pa medtem na odru vztraja v (vsaj) dvojni vlogi – kot dramska oseba, ki govori le prek pisane besede, in kot oseba pred nami, ki je hkrati opazovalka in nema priča, avtorica besedila in »razstavni eksponat«, ki nas opominja na resničnost konteksta v besedilu. Stopnjevanje literarne pripovedi in uprizoritveno prizorišče razpirata prostor med dramsko osebo Simono in dramsko osebo »ti«, med »tihožitjem« na odru in občinstvom, med pravo Simono in pravim občinstvom ter vsemi prostori med njima. Ta prostor vmes ostaja odprt, krepi se kot prostor odnosov, prostor razdalje in bližine, dejanski gledališki prostor, izpraznjen navadnih odnosov med odrom in občinstvom, in razprt kot prostor potenciala. Dejanski čas našega »biti skupaj« ostaja razprt za potencialni novi »zdaj«, za »novi čas družbenega«.

Relacijske krajine

Oba performansa sta zgrajena okoli avtobiografskega besedila, ki bolj ali manj neposredno govori o odnosu oz. odnosih in deluje kot vmesnik gledališkega srečanja. Edninski glas avtorice in njene pripovedi se prerazporedi in pomnoži v množico glasov in teles. V performansu *Recollections* prisluhnem posnetim avatarskim ženskim glasovom, ki bi lahko bili moj glas, glas drugih različic mene same, ob katerih se sama sebi zazdim kot odzven tega glasu, moje telo – jaz – kot odzvanjajoča komora, v kateri fizični, čustveni in miselni dogodki nastajajo kot odzveni tega glasu. V performansu *drugič* besedilo berem kot misli dramske osebe Simone, v kateri najdem tudi sebe kot drugega, kot »tebe«, ki ga Simona v besedilu nenehno naslavlja, ali pa prisluhnem drugim, ki besedilo berejo glasno, pri čemer so oni številne možne in dejanske utelesitve tistega »ti«. Pri obeh delih »poslušam« in najdem sebe v prostoru, ki se razpre med glasom oz. glasovi kot sledovi avtorice, ki je odsotna ali odmahnjena, in mojo prisotnostjo, postavljeno med prisotnosti drugih, v relacijski prostor med nas, ki postane okrepljen prostor srečanja.

V tem relacijskem prostoru je dejanje poslušanja v tesni povezavi s konceptom Jean-Luca Nancyja o poslušanju v njegovi samotvorni funkciji. V tem prostoru pridem do sebe prek resonance z drugim(i), pri čemer je *sebstvo* proces nanašanja, ki izvira iz svojega stanja odprtosti ali izpostavljenosti in svoje dejavnosti poslušanja. »*Sebstvo* je oblika ali funkcija nanašanja, sebstvo je sestavljeno iz odnosa do sebe ali iz navzočnosti sebi« (Nancy, *On Listening* 12). *Sebstvo* se dogodi v neskončni napetosti in odboju, ko odmeva »od sebstva do sebstva, v sebi, zunaj sebe, hkrati enako in različno samemu sebi, vsak v odmevu drugega, in ta odmev je prav kot zvok njegovega smisla« (13).

Poslušanje deluje kot pristop k sebstvu in struktura sebstva kot takšnega, vedno je »v iskanju odnosa s sebstvom: [...] *odnosa v sebstvu*, kot to tvori samega sebe«. Hkrati edninsko in množinsko »poslušati pomeni, da si hkrati zunaj in znotraj, da si odprt na zunaj in na znotraj, in prek tega od enega k drugemu in od enega v drugem. Poslušanje tako tvori zaznavno ali dovzetno stanje kot takšno: deljenje notranjosti/zunanjosti, razklanost in udeležba, ločenost in širjenje« (15).

V obeh delih sem prek dejanja poslušanja postavljena v sredino procesa, v okviru katerega sebstvo prihaja k sebi in drugemu prek odzvanjanja v prostorih med »nami«. V času srečanja se posvečam, doživljam, sem priča in opazujem, kako je biti to sebstvo kot neskončno nanašanje, kot napetost in odboj glasu, množice glasov v nenehnem odnosu. V predstavi *Recollections* me glasovi postavljajo v različne mogoče relacijske scenarije: neki glas zavesti v prvi osebi premišljuje o »relacijskosti«; neki glas me pozove, naj v odnosu do drugega uprizorim različna dejanja; neki glas intenzivno, a razdrobljeno pripoveduje zgodbo o dveh ljudeh, ki se je dogodila v preteklosti ali pa se še ima dogoditi; poziv drugemu, naj se vrne na kraj intimnosti; zmeden razmislek o procesu formiranja kolektivnega »mi« itd. Ti relacijski scenariji me različno nagovarjajo in sprožajo različne čustvene, upodobitvene, spoznavne, morda celo fizične odzive, ki jih lahko priznam ali tudi uprizorim v prostoru. Soočanje z glasom oz. glasovi v sedanjosti me sili, da sem navzoča svojemu sebstvu, ko je to v procesu pojavljanja samemu sebi in drugim izključno prek odnosov, kot odmev glasu oz. glasov. V performansu *drugič* se znajdem med Simono kot dramsko osebo v besedilu in Simono kot eksponatom in pričo na odru. Znajdem se kot bralka in kot dramska oseba »ti«, kot literarna naslovljenka, pomnožena v drugih članih občinstva. Pozvana sem v ta intimni odnos, s katerim se moram spopasti, odnos, ki je hkrati resničen in literaren, med resničnostjo in gledališčem, nikdar povsem resničen, saj v relacijskih pokrajinah vedno lahko določimo različne stopnje literarnosti med »jaz« in »ti«, med glasovi med nami, ki odzvanjajo in nas gradijo prek svojega nanašanja v prostoru ločenosti, v relacijskem prostoru, ki dodatno krepi delitve med nami.

Vmes

Tako na ravni besedila kot na odru sta obe deli vzpostavljeni prek logike ločitev, ki razpirajo vmesni prostor oz. vmesne prostore. Obe deli sta zgrajeni, vplivata na razumevanje in izkušnjo občinstva ter od znotraj urejata razporeditev teles v prostoru na podlagi ločitve glasu oz. glasov in telesa. V performansu *Recollections* avatarski ženski glasovi z MP3-posnetkov premikajo telesa občinstva, tako čustveno navznoter kot fizično v prostoru. V performansu *drugič* glas Simone kot dramske osebe v besedilu, ki ga bere občinstvo, razpira čustveni in relacijski prostor, ki ga podaljšuje

Simonina fizična prisotnost in ki se podaljšuje v to prisotnost, ki deluje kot prazen okvir in hkrati priča morebitnega vpisovanja relacijskih in čustvenih pripovedi, ki jih občinstvo »uprizarja« z branjem. V obeh delih premestitev glasu v odnosu do telesa na novo razpre relacijski prostor. Igralcev ni, ostanejo le sledovi glasov in prisotnosti, ki jih bo občinstvo morda uglasilo, uprizorilo in utelesilo. Nobenih jasnih pravil ni, kako naj se vse to uprizori ali utelesi. Odločitev, kako se bo to izvedlo, je prepuščena občinstvu. Prostor v obeh primerih določa odsotnost želje po preciznem koreografiranju ali usmerjanju občinstva. Namesto tega obe deli ponudita ohlapen načrt in s tem razpreta prostor, ki občinstvu omogoča, da poišče svojo obliko udeležbe. V tem prostoru ni jasnih pravil za »skupno«. Logika ločevanja, ki deluje v obeh delih, cefra običajno in pričakovano gledališko mehaniko ter ustvarja možnost, da občinstvo ponovno doživi svoj »navadni« biti-skupaj v skupnem času in prostoru, stkanem iz raznovrstnih singularnosti v intersubjektivni relacijski pokrajini. »Skupno« lahko tako postane nekaj drugega – ne skupnost, ki bi bila utemeljena na potrjevanju neke predstave o skupnem, temveč skupnost, ki šele prihaja, kot nekaj, kar obstaja v lastni zunanosti, kot vselej potencialna pripojitev, ki jo je šele treba napisati.

V obeh delih smo povabljeni, da se posvetimo vmesnemu prostoru z gledanjem, opazovanjem in premišljevanjem o relacijskem prostoru. V performansu *Recollections* me obkrožajo drugi – ljudje, predmeti, materiali, negibni prostori. Njihova navzočnost, njihovo vztrajanje ali umik, njihove oblike, njihove geste – vse se neprekinjeno na novo formulira prek svojega odnosa z drugim(i). Relacijski prostor neskončnega nanašanja se mi zdi kot prostor množice, ki se brez konca vzpostavlja. Pozornost usmerjam v prostore, ki se razpirajo med entitetami, ki me obkrožajo: dotakne se me mehka in pomirjujoča prisotnost ženske; mlad moški in njegova senca plešeta; nenadna sprememba svetlobe v rdečo in obarvanost golih betonskih zidov prostora; več ljudi v kotu sobe sedi blizu drug drugemu, a vseeno vsak sam s svojimi slušalkami, zatopljen v poslušanje ali premišljevanje. Prav tako kot z glasom sem tudi z njimi v nenehnem odnosu, sama sebi se zdim kot odzven, kot odmev drugih, s katerimi sem. Na svoji meji sem, izpostavljena v tem prostoru med »nami«. V performansu *drugič* dramska oseba Simona nenehno gleda »tebe«, gleda mene, nas, kar še okrepi Simonino prisotnost na odru v smislu »tihožitja«, mojo, našo izpostavljenost njenemu pogledu, zavedanje, da tudi jaz, mi sami gledamo njo, kot tudi mojo pozornost na prostor med nami in Simono v besedilu, mano in na Simono na odru, mano in drugimi kot »mano« in »tabo«, med dramskimi osebami v besedilu, ki so pomnožene v občinstvu.

Obe deli zagotovita in omogočita občinstvu izkušnjo nečesa, kar Nancy imenuje »meja« ali »izpostavljenost«, logika česar velja za kar koli, kogar koli, kateri koli jaz ali mi. Po Nancyju: »Obstajati pomeni biti-vse-do-meje ali biti-odprt-za« (Morin, *Jean-Luc* 36), biti »z«, prepleten z drugo singularnostjo, a hkrati se ločevati od nje. Samo prek odnosa z drugim, prek človekove izpostavljenosti drugemu se lahko poistovetimo

v okviru procesa formiranja sebstva skozi dejanje poslušanja. Z drugimi besedami, biti »z« je artikulacija singularnosti, je »igra stičišča«, »igra med njimi«, iz katere »se nikoli ne formira substanca ali višja sila neke Celote« (Nancy, *The Inoperative* 76). Ne samo, da obe deli občinstvo povabita, naj se postavi na svoje meje, naj trenutek za trenutkom doživi in se spopade s stanjem, kakršno bi lahko bilo, ko si »vse-do-meje« ali »odprt-za« druge(ga); temveč tudi prisilita občinstvo, naj se posveti »odnosu« kot tistemu »vmes«, »praznini, prostoru ali času [...] ali občutku – ki poroča ali povezuje brez zbiranja ali zbira brez združevanja ali združuje brez izvrševanja ali izvršuje, ne da bi privedel do konca« (Nancy, *L' 'il y a' du rapport sexuel* 22–23). V performansu *Recollections*, diagramska prostorska postavitev kaže na možnost, da se povežemo z vsakomer in vsem v prostoru – z golimi zidovi osvetljenega prostora, z MP3-predvajalniki, ki so postavljeni na različnih mestih v prostoru, z obrisi oblik človeških teles, s klopjo, s kompletom zvočnikov, ki nemo predvajajo Wagnerjev *Parsifal*, z mizo z zapiski procesa, natisnjenimi besedili in navsezadnje s prisotnostjo občinstva. Z vsem tem sem. Sem, preiščujem o svojih »robvih« in o svojem biti z. Sama sebi se zdim različna od njih, ganjena, prizadeta ali prevzeta od njih, njihove oblike, intenzitete ali gibanja. V tem prostoru med menoj in drugim(i) se hkrati odvijata »biti skupaj« in »biti ločeno«. V performansu *drugič* se prostor med »nami« prav tako intenzivira – ko vznikna med Simono v besedilu in Simono na odru, med vsako Simono in njenim občinstvom, med »tabo« v besedilu in občinstvom. Zavedanje se usmerja v to, kako se posvečamo odnosom in jih oblikujemo ter kako oni oblikujejo nas. Začenjamo namreč razumeti, da je vsak trenutek »igrišče stičišča«, da se srečanje dogodi, ko se dve singularnosti ali več njih dotaknejo druga druge in s tem oblikujejo ali artikulirajo druga drugo prek dotika, prek svojega biti skupaj in hkratnega biti ločeno. Prostor postane oder, kjer se odvijajo številne mikrozaznave, mikronaklonjenosti, subjektivni začasni pogledi, vznikajoči odnosi in prepoznanja drug drugega. Sama se posvečam tej množici mikrotopij, ki vznikajo na stičišču in od katerih je vsaka singularen dogodek povezovanja z drugo v začasnem srečanju prek njihovega »biti skupaj« in hkratnega »biti ločeno«. Izgubim se in najdem v mikrosrečanjih, ki se odvijajo v zapleteni relacijski matrici tega čudnega »biti-eden-z-drugim«, ki sem mu izpostavljena (Nancy, *The Inoperative* xxxix). V vsakem srečanju z drugim merim tisti vmes, prizadeta in spremenjena, vpletena in osvobojena prek vzajemne igre na tem relacijskem igrišču našega skupnega vznikanja.

Relacijske zablode

Kot v svoji knjigi *Umetnik na delu. Bližina umetnosti in kapitalizma* trdi Bojana Kunst, so soočanja s spremembami postfordističnih oblik proizvodnje v zadnjih dveh desetletjih privedla do povečane proizvodnje družbenega v umetnosti. To se večinoma odraža

v razmahu tako participatorne umetnosti kot tudi skupnih umetniških procesov. Umetnost pogosto artikulira svoje razmerje do politike prek izumljanja modelov družbenosti in skupnosti, aktivne udeležbe in interakcije, načinov srečevanj, ki ponujajo predloge za različne načine aktivnosti. Umetnost se politizira, toda kot zapiše Bojana Kunst, »oba prevladujoča načina politizacije [...] ne sprožata političnih antagonizmov«, saj umetnikovo dejanje »ne vzpostavlja in ne razpira potencialnosti drugačnih političnih skupnosti in načinov sobivanja [...]« (Kunst, *Umetnik* 19). Politična in etična vprašanja vse prepogosto utonejo v tem, kar Chantal Mouffe imenuje »politika v registru moralnega« (72), namesto da bi prodrla skozi oblike bivanja z antagonizmom, ki »zadeva možne materialne in zaznavne načine življenja, ki šele prihaja« in »posega v razkrivanje potencialnih modusov skupnih realnosti« (Kunst, *Umetnik* 22). To je posebej pomembno za umetnost, ki se ukvarja s »proizvodnjo družbenega in medčloveških odnosov«, kot je »relacijska umetnost«,¹ ki »obravnava procese prehodnosti, udeležbe, sodelovanja in pogodb, pri čemer umetniška dela niso pojmovana zgolj kot družbeni dogodki (ker se pač vedno dogajajo v razmerju z gledalcem), temveč tudi kot samostojni tvorci družbenosti z raziskovanjem in vzpostavljanjem odnosov (ki so lahko osebni, politični, ekonomski, čutni, intimni ipd.)« (Kunst, *Umetnik* 52). Kot se zdi, relacijska umetnost doživlja kritiko, ker si pripisuje političnost zgolj zaradi dejavne vpletenosti, udeležbe in vključenosti občinstva in njegove »proizvodnje odnosov«, ki ne vodijo v »oblikovanje politične alternative«, kot trdi sama, temveč prej potrjujejo njeno samozadovoljstvo ob kapitalističnih oblikah proizvodnje. Claire Bishop v svojem kritičnem nagovoru »relacijske umetnosti« izpostavi problematično dimenzijo relacijskih del, ki naj bi bila odprta in interaktivna ter naj bi vabila k sodelovanju in dinamični vpletenosti vseh udeležencev.

Kakovosti odnosov v »relacijski estetiki« se nikoli ne preučuje ali prevprašuje. Ob Bourriaudovi trditvi, da so 'srečanja pomembnejša od posameznikov, ki v njih sodelujejo, čutim, da je to vprašanje (zanj) nepomembno, saj so vsi tisti odnosi, ki omogočajo »dialog«, samodejno predpostavljeni kot demokratični in zato dobri. Toda kaj v tem kontekstu pravzaprav pomeni »demokracija«? Če relacijska umetnost proizvaja medčloveške odnose, je naslednje logično vprašanje, ki ga je treba zastaviti, kakšne vrste odnosi se proizvajajo, za koga in zakaj. (Bishop 65)

Relacijska umetnost naj bi ponudila pragmatične in konkretne predloge za družbene spremembe in oblikovanje skupnosti z vzpostavitvijo mikrotopij sedanjosti, kjer se delujoči naučijo, »kako svet bolje naseliti« (Bourriaud 16). V tem smislu gre pri relacijski umetnosti za spreminjanje relacij in protokolov, ki jih tisti, ki so vključeni v (umetniško) delo, vzpostavijo med sabo in navsezadnje tudi z umetniško institucijo, prek neposrednega družbenega, skupnostnega sodelovanja in igre. Toda ni vsaka skupnostna oblika sodelovanja že sama po sebi politična in povezana z etičnimi

¹ Termin nakazuje pojavitev in teoretično artikulacijo premika v vizualni umetnosti, do katerega je prišlo v 90. letih in ga je v svojem delu *Relacijska estetika* utemeljil Nicolas Bourriaud.

vprašnji sobivanja – nanašanja, vzpostavljanja skupnostnih atmosfer, deljenja, izmenjave ipd. – zgolj zato, ker ima neposredni vpliv na življenje vpletenih. In vprašanje je, ali je ta preusmeritev pozornosti na družbene odnose že etičnopolitična sprememba oziroma ali dejansko posega v skupnostne načine sobivanja in družbenost ljudi. Številna umetniška dela proizvajajo pluralnost relacij in mnogoterost načinov skupnostnega sobivanja in skupnega dela (četudi zgolj začasno). Med subjektivitetami poteka dinamična interakcija, toda ta interakcija nikoli ne zadeva vpletenosti v nasprotujoča si družbena razmerja. Nikoli ne postavi razmerij, v katerih nastaja, pod vprašaj. Prav nasprotno, ti projekti reproducirajo obstoječa družbena razmerja in jih postavijo kot edino mogočo obliko. Zlijejo se s premiki v poznem kapitalizmu (nav. v Kunst, *Umetnik* 53).

Tu ustvarjena družbenost je tako že uokvirjena in predpostavljena kot družbenost transparentnega umetniškega prostora, ki v dobri neoliberalni maniri vedno preverja in izboljšuje načine, kako se med sabo nanašamo kot družbeni subjekti, ponuja nove in nove igre za naše subjektivnosti ter proizvaja politične postopke pogajanja, strinjanja ali nestrinjanja, ne da bi ti dejansko imeli kakšen realen učinek v antagonističnem prostoru javnega. (Kunst, *Umetnik* 54)

Tako *Recollections* kot *drugič* sta participatorna performansa, ki »delo« predstave prelagata na občinstvo. Morda sama po sebi nista deli »relacijske umetnosti«, skupna pa jima je močna relacijska komponenta, ki pri obeh ustvari horizontalno os. Sodelujoče občinstvo nosi odgovornost za udejanjanje, uprizoritev in utelešenje dela prek skupnostnega sodelovanja, igre, relacij in protokolov, ki jih vzpostavlja med sabo kot občinstvo, ki je v delo vključeno. Pri tem se ustvari relacijska matrica, nestalna, spremenljiva in raznorodna, kot pluralnost relacij in mnogoterost načinov skupnostnega sobivanja in začasnega skupnega dela. Ustvarjena družbenost je uokvirjena in ostaja predpostavljena kot družbenost transparentnega umetniškega prostora, trdim pa, da pri teh dveh delih ne gre za to, da bi preprosto preverjali in izboljševali oblike relacij nas kot družbenih subjektov, temveč kot mogočo izbiro odpirata drugo sfero, sfero potencialnosti, v kateri se skupnost lahko izrazi na podlagi tega, kar Nancy opredeli kot navadni »biti-skupaj« ali, boljše, »biti-z« v raznovrstnosti. Odprto pa ostaja vprašanje, ali je ustvarjeni »prostor« že politična in etična alternativa, tako kot ostaja odprto tudi vprašanje, v kolikšni meri je nujno, da ima umetniško delo samo »realen učinek v antagonističnem prostoru javnega«.

Neoperativno gledališče

Recollections in *drugič* sta primera »gledališča v razširjenem polju«, ki ne ločuje več med plesom, gledališčem in performansom, temveč se pomika med temi polji s poroznimi mejami in povezuje raznolike elemente v nove oblike gledališkega srečanja. Tisto, po

čemer se deli še razlikujeta od številnih drugih primerkov razširjenega gledališča, pa je, da se obe osredotočata na minimalni pogoj predstave, ki je, četudi vezan na skupni prostor in čas, prav tako nekaj potencialnega, nekaj, kar bi bilo lahko drugače. Okvir je odprt in navodila ohlapna, kar po eni strani omogoča, da se porajajoči se relacijski dogodki odvijajo v naključni samoorganizaciji in razporeditvi teles na uprizoritvenem igrišču, po drugi strani pa prekinitev in subverzijo običajne proizvodnje družbenosti. V obeh performansih se gledališče »razgradi« in kot aparat postane neoperativno, reducirano na minimalen pogoj gledališkega dogodka; upata, da bosta s »početjem manj« ustvarila »drugi čas socialnosti« (Lehmann 301–305). »Narediti manj« je gesta, ki »dezaktivira staro rabo skupnega in omogoči novo profanirano rabo« (Kline 177). Botruje začasni poetični »razgradnji« gledališča, vrača nas v »zdaj«, v katerem stremimo k izkušnji srečanja. Ta skupna praksa je brez kakršne koli potrditve in univerzalnosti, nima nagovora in ne vzpostavlja širše družbene skupnosti. Prav nasprotno: je usmerjen dogodek profanacije in rabe družbenega kot skupnega, s katerim je mogoče procese subjektivizacije misliti na novo.

Recollections kot koreografija, ki naj bi jo uprizorilo občinstvo, ne postavlja nobenih zahtev. Od imperativov pravzaprav odstopa. Ničesar ni, kar bi bilo treba odigrati, ničesar, kar bi bilo treba uprizoriti, ničesar, kar bi bilo treba doseči. Nobenega odrejenega časovnega okvira ni, v katerem bi se predstava morala dogoditi. Ta umik preobrne običajno prakso delovanja, ki se odvija v našem življenju in jo poganja imperativ produktivnosti, večje in ciljno usmerjene storilnosti, učinkovitosti, nenehnega in takojšnjega udejanjanja možnosti udeležnosti, mobilizacije čustvenih, imaginacijskih, komunikacijskih in kognitivnih zmožnosti. Če ta preobrnjeni izpraznjeni prostor sprva utegne zмести, pa se počasi vzpostavi kot prostor »aktivnega izničenja«. V tem nastalem prostoru mi ni treba uprizoriti ali proizvesti ničesar. Ničesar mi ni treba udejanjiti: nobene oblike identitete, reprezentacije ali pripadanja. Posvečam se temu, da sem tukaj in zdaj, z drugimi v skupnem prostoru časa, izpostavljena tistim, ki so izpostavljeni meni, v prenašanju te izpostavljenosti. Na igrišču stičišča se vse nahaja na svoji meji, izpostavljeno proti vmesnemu prostoru, kjer se so-pojavlja kot odzven drugega oz. drugih. Množica singularnih relacijskih dogodkov se rodi in zamre na tem skupnem igrišču stičišča, kjer se »dotikamo« prek svojega »biti skupaj« in hkratnega »biti ločeno« v tem čudnem »biti-eden-z-drugim«. V performansu *Recollections* se zbiramo, vračamo na skupno igrišče stičišča ter odgrinjamo kopreno pozabe z »jaza, drugega, prostora, časa in [...] vsega drugega vmes«, kot so v predstavitevem besedilu o performansu *Recollections* zapisali v Weldu (Stockholm, 2014).

V performansu *drugič* dramska oseba Simone Semenič določneje gradi pripoved, ki govori o hitrem napredovanju epilepsije pri njej oziroma, bolje rečeno, avtorici in njenem spopadanju z boleznijo. Njeno zdravstveno stanje se poslabša do nevzdržnosti, to pa jo prisili v korenito spremembo življenjskega sloga z zdravo prehrano, rekreacijo,

neskončnimi meritvami fizičnih znakov in s testiranj, z raznoraznimi alternativnimi terapijami, ki privedejo do odločitve, da ne bo več »žrtev«, da se ne bo več uklanjala ideji bolezni in konvencionalnim metodam zdravljenja, dokler naposled ne začne razumevati bolezni kot blagoslova. Simona v vztrajnem boju ob pojemajočem zdravju spet in spet izumlja taktike preživetja, dokler bolezen banalnosti vsakdana v tem preobratu ne podeli statusa svetosti. Skozi pripoved začenjamo razumeti zlato podobo Simone Semenič kot podobo profaniranega jaza, ki je preoblikoval bolezen in položaj žrtve v novo »preživetveno taktiko«, novo prakso »življenja« oziroma nov odnos z »golim življenjem«, ki ga predstavlja; v tem novem profano-svetem odnosu pa sama vztraja pri odnosu s »tabo«, a tistim »ti«, ki sooblikuje »občinstvo«. *drugič* postavlja na ogled ikono preoblikovanega (odnosa do) »življenja«, ki paradoksalno ostaja odmaknjeno in zavrača pisanje. Ta novi profanirani jaz ohranja svoj potencialni značaj, svojo moč in možnosti. Ta jaz, v katerem se zrcali občinstvo, je že v gledališču, ko tja prispemo. Čas nam omogoča, da ga skozi branje dojamemo, da v zrcalu naposled prepoznamo sebe. Stari, zdaj profanirani jaz postane novi jaz. Ta novi jaz »počne manj«, »ne piše«, zgolj sedi in nas opazuje, odmaknjen, v zlatem, kot še eden v vrsti »nepišočih prerokov« (Agamben, *The Coming Community* 37). Podoba načne naše običajno podrejanje imperativom razpoložljivosti, produktivnosti, ustvarjalnosti, učinkovitosti, preglednosti, vitkosti ipd. Skozi naše branje teksta se pripovedovani »mi« vtisne v zlato podobo jaza. Pod vprašaj postavi jaz, ki si prizadeva biti »podoba kapitala« in služi kapitalističnemu imperativu nenehnega udejanjanja potenciala tega jaza. Podoba »zlatega teleta« v praznini strmi v nas kot zrcalna slika, ki nas zmede in dezorientira ter s svojim »zavračanjem pisanja« vzbuja nelagodje. To zavračanje odpravi imperativ početja, in sicer da bi nas, »življenje«, ponovno povezala z našimi možnostmi in zmožnostmi, ki še niso udejanjene in morda tudi nikdar ne bodo.

Obe deli sta participatorna in interaktivna dogodka, ki pritegneta občinstvo v igro subjektivnosti, izmenjave, deljenja in skupnega ustvarjanja tega umetniškega dela, hkrati pa se vsako po svoje upira podrejanju postfordističnim imperativom. Čeprav naj bi občinstvo prevzelo nalogo ustvarjalnosti in domiselnosti ter s svojo udeležbo in vpletenostjo tudi odgovornost za postavitve umetniškega dela in čeprav bi umetniško delo lahko proizvajalo družbenost in medčloveške odnose, ki ustrezajo normativni postfordistični normi produktivne, učinkovite, uspešne uprizoritve, ki uresničuje in udejanja vsako možnost in ves potencial; obe deli s svojim umikom od teh zahtev, »kaj početi« in »kako nastopati«, pravzaprav povzročita, da gledališki aparat postane neoperativen. Z oblikami odmaknjenosti in strateškega »izničanja« tako spodkopavata imperative, skupne delom relacijske umetnosti, da bi s tem razprli alternativno obzorje skupne možnosti »biti skupaj«, v katerem bi lahko skupnost, ki prihaja, izšla iz »novega zdaj« kot čas potenciala in iz »novega prostora družbenega«, ki nastaja skozi novo profanirano rabo odnosnosti kot skupnega.

Recollections in *drugič* z umikom zahteve po kakršnem koli dejanju, razen dejanja prisotnosti, »biti z« drug drugim, skupaj in hkrati ločeno, »udejanjita« tisto, kar Bojana Kunst imenuje »nova radikalna gesta« »narediti manj« (Kunst, *Umetnik* 154). Dandanes si je kapitalizem prilastil oblike umetniškega dela kot osrednje oblike postfordističnega dela, in »ker se s to intenzivno porabo človeških moči uničuje obstojnost, trajanje in vztrajnost sveta, pa tudi trajnost in vztrajnost subjektivitete, ta poraba povzroča izčrpanost in izgorevanje moči, pa tudi problematično podrejenost našega življenja in delovanja načinom sodobne proizvodnje« (153). Zato poudarja nujnost tega, da se umetnost ponovno vzpostavi kot gesta »narediti manj«. Umetnost ...

... ni koristna, nima cilja, lahko je proizvod popolnega naključja, napake, dolžina njenega časa je nepredvidljiva, umetnost traja in je potencialnost človeških moči, ki še niso udejanjene. Obenem umetnost tudi ne pripada intenziviranju produkcije življenja, nasprotno: je anarhična sila trošenja, spanja in neaktivnosti, ki odpira drugačne življenjske atmosfere in ritme od produkcijsko naravnanih [...]. In morda je prav zavedanje o tej neudejanjeni potencialnosti človeških moči tudi tisto, ki je v jedru umetniške avtonomije, saj človeško delovanje in bivanje odpira delovanju, ki je vedno manj od tega, kar bi lahko bilo. (Kunst, *Umetnik* 153)

V obeh delih »narediti manj« vodi k »izničenju« gledališkega aparata, ki zdaj postane neoperativen. Ni cilja, ni dokončnosti, ničesar ni, kar bi bilo treba proizvesti ali doseči, ni skupnosti, ki bi se morala vzpostaviti po vnaprej izoblikovanem občutku ali predstavi o sebi. V teh delih neoperativnega gledališča sta neoliberalna prisila in predpostavka proizvodnje, ki sta prisotni v temelju večine participatornih in interaktivnih »relacijskih umetniških del«, odpravljeni. Gledališki aparat je skrčen na minimalni pogoj gledališkega dogodka, na naš »biti skupaj« v »zdaj« gledališkega srečanja. »Sposobnost narediti manj«, ne pisati in nenehno vztrajati pri tem manj je tisto, kar nas odpira temu zdaj, času potenciala, v katerem lahko prerazporedimo in si ponovno prilastimo naš »biti skupaj« kot skupno.

Skupnost, ki prihaja

Gesta »narediti manj«, nepisanja, nas premesti v našo izvirno odprtost, razširjenost, relacijo in komunikacijo kot tisto, kar je skupni imenovalec skupnosti, ki prihaja – ki že obstaja tukaj in zdaj, vendar samo če »počnemo manj«, »si vzamemo nekaj odmora od sveta in dovolimo, da se 'zgodi'« (Murray in Whyte 46). Kot Bartlebyjev »raje bi, da ne« ponovno vzpostavi svet v njegovo potencialnost, tako tudi ta gesta »narediti manj« v *Recollections* in *drugič* ponovno vzpostavi naš skupni »biti skupaj«, skupnost kot skupno »možnost bivanja skupaj« (de la Durantaye 160), kot skupnost, katere članov ne povezuje nič razen bivanja, »biti v skupnem [being-in-common]« in naše izpostavljenosti temu. V teh primerih neoperativnega gledališča se skupnost misli kot neoperativno

skupnost. Nikdar ne postane ali se potrdi kot »nekaj edninskega«, v čemer »odpade ta 'biti v' v biti-v-skupnem« (Nancy, *The Inoperative*), temveč se odtegne vsakršni hipostazi »skupnega«. Povrne nas k meji, k robu nas samih, na našo zunanost, kjer fizično in čustveno razporejeni v prostoru časa pišemo dogodek izključno iz svoje izpostavljenosti drug drugemu, prek medsebojnih odnosov, z medsebojnim poslušanjem, opazovanjem in posvečanjem drugim kot singularnostim, artikuliranim kot odzvenom drug drugega, prek dotika kot igrišča stičišča. V neoperativnem gledališču skupnost ni predpostavljena. Izpostavljeni smo temu čudnemu »biti-eden-z-drugim« (xxxix).

Kot zapiše v delu *The Inoperative Community*, Nancy ne razume poslušanja le kot oblike, kako se sestvo vzpostavlja prek neskončnega nanašanja, ki se dogaja v prostoru med dvema, mnogimi, temveč gre tudi za poslušanje kot naš mogoči »etični in politični pogoj« (68), kot odločitev za vrnitev k izpostavljenosti, k svoji meji, k »singularnemu izbruhu glasu«. V tem smislu ima dejanje poslušanja potencial biti »prekinitev« in izničenje mita, ki »ureja in razporeja človeštvo prek govora« (48), in ustvari skupnost kot nujno nadaljevanje fikcije, shoda in pripadanja. *Recollections* in *drugič* s svojim zavrčanjem pisanja izničita gledališki aparat in njegove organizacijske postopke kot tudi idejo skupnosti. Izničenje »mita«, kakršnega je mogoče spremljati v teh umetniških delih, nas po Nancyju »prepusti odsotnosti mita« (58), privede do meje singularnosti in prisili, da prisluhnemo njenemu individualnemu glasu. »Ta meja je prostor skupnosti« (59). Skupnost je torej ne-kraj, skrajni rob, kjer se singularnosti dotikajo, ne da bi se spojile. »Takšna skupnost ne pripada sama sebi, se ne zbira, sebe komunicira od enega singularnega mesta do drugega« (61). Pisanje z ne-pisanjem »aktivira biti-v-skupnem, aktivira komunikacijo samo, prehod od enega do drugega, deljenje enega s strani drugega« (65), razkriva mejo, na kateri poteka komunikacija in kjer se lahko v skupnem prostoru izrazijo singularni glasovi. *Recollections* in *drugič* z razgradnjo gledališkega aparata in njegovih organizacijskih postopkov odkrivata »skupno«, ta »biti skupaj« kot biti-v-skupnem, ki »že je«, ki si ga delimo v banalnem in vsakodnevnem življenju, sveto profano, nekoherentno razporejeno v prostoru in času.

Gre torej za skupnost brez izmenjave, univerzalnosti, ekonomije, koherentnosti ali identitete, saj si ničesar ne moremo deliti; skupnega bivanja ni. [...] Skupnost ima torej malo opraviti s prihodnim skupnim ciljem, pa tudi s tem, da si nesebičen, da si stvari deliš, prevzemaš odgovornost za svoja dejanja in spoštuješ drugega. Skupnost tudi nima ničesar opraviti s konsenzom za sodelovanje, s pluralističnimi postopki demokratičnega razširjanja. Ne gre za izid razdeljevanja lastnine, ki si jo delimo ter se razdeljuje demokratično in sorazmerno. (Kunst, *Umetnik* 85)

Skupnost so, nasprotno, naše številne, razpršene, usodno razdrobljene eksistence, ki imajo smisel samo v bivanju v skupnem. Dogodi se kot komunikacija skozi izpostavljenost singularnosti, ki si delijo skupen »biti skupaj« ob hkratnem »biti ločeno«. Ni nekaj, kar bi morali proizvesti, temveč je neoperativna. Obstaja tukaj in

zdaj, kot potencialnost, le »vzeti si moramo nekaj odmora in dovoliti, da se 'zgodí'«. Ti dve deli neoperativnega gledališča nam omogočita, da vzamemo »študijski dopust« od vseh skupnosti sedanjosti in prihodnosti, od vsega, kar zahteva proizvodnjo, in sicer tako, da ponudita skupnost kot projekt, ki ga je treba doseči neoperativno, s čimer omogočita skupnost, ki prihaja.

Politična moč gledališča, kot se razkriva v teh primerih neoperativnega gledališča, tako ni niti v potrditvi, celoti in univerzalnosti skupnega, masovnem transformativnem dogodku ali makropolitni vlogi kritičnega gledališkega dispozitiva niti v retorični združitvi odpora ali spektakularni združitvi vpričo tega, čemur se upiramo. Prej nasprotno, nahaja se v mikropolitnih dejanjih, zgoščenih časovno-prostorskih dispozitivih, znotraj katerih se je oblika ukvarjanja z življenjem spremenila in postala singularna. Ta singularnost performativnega dogodka, skupaj s svojim upiranjem makropolitnim interpretacijam svojega političnega pomena in politične narave porajajoče se družbenosti, je tista, ki prav v svoji singularnosti ohrani svojo polemično naravo. Ti neoperativni deli kot ohlapni singularni gesti razkrivata etično potencialnost gledališča. Namesto institucionalizirane kritike in spektakularnega odpora raje uresničujeta in udejanjata poetično naravo skupnega ter odpirata gledališki dogodek času potencialnosti. Če sledimo Agambenu, za katerega je cilj srečanj tako v življenju kot pri razmišljanju »omogočiti (ali onemogočiti) življenje« (»Intervju«), lahko te neoperativne oblike srečanja, ki se dogodijo kot relacijske konstelacije v času, ki omogočajo življenje, razumemo kot življenje skupnosti. Ko nas prenesejo v čas tistega zdaj in se osvobojeni dokončnosti in pogleda v prihodnost ustalimo v odnosu s sosednjo singularnostjo v mikrotematskem relacijskem univerzumu skupnosti, ki prihaja, nas povrnejo v dejanskost našega skupnega »biti skupaj«. Neoperativno gledališče prek lastnega izničenja, ki je posledica pogajanj med številnimi ločitvami in organizacijskimi sposobnostmi, razpira potencialnost relacijskega prostora naše skupnostne so-pojavitve, v kateri potrdimo življenje ter to, da se v življenju v skupnem vedno skriva več. Tu naša udeležba ni več izenačena »z željo, da bi bili z drugimi in si delili sposobnosti za tisto, kar je v delu skupnega« (Kunst, *Umetnik* 69). Občinstvo pa ni več javnost, temveč je »ločeno od javnosti, [...] nekaj, s čimer javnost dejansko začasno pustimo zunaj in vadimo nove pustolovščine, kako biti skupaj skozi ločenost« (69).

Literatura

- Agamben, Giorgio. »Intervju z G. Agambenom.« *Liberation* 1. april 1999.
- . *The Coming Community*. U of Minnesota P, 1993.
- Bishop, Claire. »Antagonism and Relational Aesthetics.« *October 110*, (jesen 2004). 51–79.
- Bourriaud, Nicolas. *Relacijska estetika, Postprodukcija*. Ljubljana: Maska, 2007. (Transformacije 22).
- De la Durantaye, Leland. *Giorgio Agamben. A Critical Introduction*. Stanford UP, 2009.
- Kline, Mala. *The New Ethical Paradigm: The Creation of Alternative Visions of Coexistence in Contemporary Performing Arts Practices*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerza v Ljubljani, 2016.
- Kunst, Bojana. *Umetnik na delu. Bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012. (Transformacije 34).
- . »The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance.« *Performance Research*, 14.3 (2009): 81–88.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*, Ljubljana: Maska, 2003. (Transformacije 12)
- »Pisma bralcev: Draga Simona Semenič.« *Maska*, 30.175–176 (2015/2016). 74–77.
- Morin, Marie-Eve. *Jean-Luc Nancy*. Cambridge: Polity P, 2015.
- Mouffe, Chantal. *On the political*. London; New York: Routledge, 2005. (Thinking in action).
- Murray, Alex, in Jessica Whyte, ur. *The Agamben Dictionary*. Edinburg: Edinburgh UP, 2011.
- Nancy, Jean-Luc. *Singularna pluralna bit, Lepota*. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2012.
- . *L' 'il y a' du rapport sexuel*. Pariz: Galilée, 2001.
- . *On Listening*. New York: Fordham UP, 2007.
- . *The Inoperative Community*. Minneapolis and Oxford: U of Minnesota P, 1991.
- Read, Alan. *Theater in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. London: Bloomsbury Publishing, 2013.

The Inoperative Theatres: On a Being Together of Singularities

An essay on *Recollections* by Dalija Aćin Thelander and *The Second Time* by Simona Semenič

The article discusses the phenomenon of inoperative theatre and its transformative potential on the basis of two examples of theatre in the expanded field, *Recollections* by Dalija Aćin Thelander and *The Second Time* by Simona Semenič. With their subversive gesture that revolves around "doing less", these two participatory performances undo the theatrical apparatus by reversing its organisational procedures. In them, withdrawal and disengagement work as organisational strategies. Through "active undoing" they subvert the capitalist ideology in the form of the imperative of productivity and actualisation of all potential embedded in the majority of participatory and interactive relational performances. The performance undoes the problematic post-political myth potentially presupposed in participatory relational artworks, namely, the idea of a community as a democratic union, in which everyone bears responsibility for participation and engagement, yet entails no real antagonism. By enabling the possibility not-to write, the normative mode of the production of sociality is interrupted and the potentiality of being together as a form of the commons is reintroduced. The audience is abandoned to the absence of myth and its imperative of unity, identity and belonging. Left onto themselves, they individually write the performance and so inaugurate the inoperative community of singularities displaced into their shared exteriority as a place of communication and as a common ground of the community-to-come.

Keywords: theatre in the expanded field, participation, togetherness, inoperativity, "doing less", being-with, potentiality, community-to-come, *Recollections*, *The Second Time*

Mala Kline is a performer, choreographer and writer. She holds a BA in philosophy and comparative literature (University of Ljubljana), an MA in theatre (DasArts, Amsterdam) and a PhD in philosophy (UL). She is currently an artistic researcher at a.pass research center in Brussels, a volunteer post-doc researcher at the Faculty of Arts and Philosophy (Ghent University) and a member of S:PAM research centre in Ghent. She is a certified practitioner and teacher of Sapphire™ imagery and dream work by Catherine Shainberg and the School of Images (NYC). She has received the Golden Bird Award, several Triton Awards and the Ksenija Hribar Award for Choreography. She co-founded Emanat Institute and most recently founded School of Images Slovenia and DREAMLAB.

malakline@gmail.com

The Inoperative Theatres: On a Being Together of Singularities

An essay on *Recollections* by Dalija Aćin Thelander and *The Second Time* by Simona Semenič

Mala Kline

Contemporary theatre and ethics

Contemporary performing arts often address social and political issues of the current time. Contemporary theatre is engaged – in its content as well as in its performative modes – providing a place for the unheard and invisible bodies and the critique of populism, nationalism and capitalism. Throughout the 20th century, theatre cultivated an intense relation with politics and existed as a dispositif addressing numerous social and political issues, institutionalising itself as a critical and engaged theatre, which today can still be found in the bigger, national institutions as well as in the smaller, more experimental ones. In contrast, I attempt to consider contemporary forms of theatre from a different perspective and through a different approach, by conceiving the space of the theatre as a space of the community, a community that can only be perceived in its debris. Even though many theatre reformers in the 20th century also thought theatre as a place of community, this community was never thought of as an inoperative community, but rather as one organised around some original place or idea (nation, aesthetic revolution, work, etc.). The transformative nature of theatre was thus a part of the affirmation of community as a peculiar totality, where theatre is understood as a field of affirmation of the possible, of actualisation of revolutionary energies and desires, as well as of affirmation of the contemporary critical community. Conversely, I argue that we can think contemporary theatre as a space of a new ethos wherein its transformative and potential dimensions are exposed, only if we consider it as a place of an inoperative community, a community in ruins.

Through a close reading of two recent examples of what Alan Read would describe as “theatre in the expanded field”, *Recollections* by Dalija Aćin Thelander and *The Second Time* by Simona Semenič, I present an alternative concept of theatre, in which

Acknowledgements: The Department of Philosophy at the Faculty of Arts, University of Ljubljana and a.pass research center, Brussels.

every performance is considered to be a singular ethical practice, which because of the moment of the common inherent to theatre, exists as a practice of potentiality and “reaffirms subjectivity not in what we are, but in what we are not but could be” (Kline 40). Here, theatre is a specific poetic practice that is on the one hand deeply engaged with the materiality of life, and on the other hand a dispositif of potentiality, in which we practise a new use of the common that allows for the constitution of new singular and collective subjectivities. Both pieces focus on the minimal condition of a performance, hence, although bound to a common space and time, there is something potential, something that could be otherwise. It is exactly on the account of this minimal condition, at once singular and extremely loose, that the contemporary theatre breaks down or becomes inoperative: theatre as an apparatus has to break down and become inoperative to truly concern itself with potentiality as a commons. In its “break-down”, in its undoing of its own apparatus, an old use of the commons is deactivated and a new profane use possible (Kline 177). Both performances are singular and yet paradigmatic examples of such a “breakdown”, making them examples of what I call the “inoperative theatre”. They no longer function on the level of the institutional critique of theatre, neither on the level of the conceptual inquiry of what theatre is. Instead of shifting the aesthetic boundaries of theatre, they, with their poetic power, implode the most fundamental conditions of a theatrical event itself: they are “doing less” and in “doing less” hope to produce “another time of the social” (Lehmann 301–305). In this way they again unfold the ethical space of theatre, which we cannot locate in the critical awareness of theatre, but rather in its practice, its modes of operativity and its communal process, in which also the audience collaborates on the basis of a minimal condition of collaboration. Theatre becomes a kind of singular common practice, a temporary poetic “breakdown”, an opening for a potential “now”, in which we (again) aspire for the experience of the encounter. This common practice is without any affirmation and universality, it is without address and does not establish a wider social community, rather exactly the opposite: it is a focused event of profanation and use of the common, with which it is possible to think the processes of individual and collective subjectivisation anew.

Recollections

Recollections (2014) is a piece by Dalija Aćin Thelander, a choreographer of Serbian origin based in Stockholm. It is set up as a “choreographed environment”, in which the audience is invited to autonomously create their own performative experience by way of interacting with the proposed material: texts and music recordings on MP3 players marked by different letters and seemingly randomly placed in the space, drawings of human bodies, documentation of the creative process and other spatial dispositifs that

organise the “stage”. The audience can listen to voice recordings of the text, variations of a monologue spoken by (a) modulated female voice(s) in different modes of speech and address, about the complexities and paradoxes of being as being-in-relation, as being-with. Some of the MP3s contain music tracks as well. The audience is free to interact and perform with the “environment” and its materials in any way and for as long as they desire. *Recollections* ends when the last person leaves.

By choreographing the audience’s attention and presence, *Recollections* deals with the physical and affective distribution of bodies within a heteronomous relational landscape in which they partake quite literally by measuring degrees of distance and proximity in the space between their bodies. The practice of choreographing the attention of the audience, which takes upon the responsibility to autonomously contribute with their “work” to the taking place of the event, is an attempt to use choreography as a toolbox and a set of strategies that engage through performing, embodiment, observation and contemplation and raise questions about how we are present and attentive in a collective environment, how we produce and perform ourselves in relation to others and how in a performative environment a collective is established and on what “common” ground. In this sense, we could view *Recollections* as an invitation to – in a communal choreographed environment and through the use of the practice of choreography of attention – re-experience, re-imagine or re-think our “being together” as always already relational and as that which is “common” to all, as the groundwork for a community-to-come.

The Second Time

The performance *The Second Time* (2014) by Slovenian playwright, dramaturg and director Simona Semenič, is an autobiographical monodrama, a sequel of her first solo theatre piece *I, Victim* (2007). The second solo, which Simona wrote and directed, self-ironically, in the form of a comical confession, in which she “looks back” and recounts the past seven years from her first solo to masterfully build a narration about the conditions of living a life as a self-employed artist and a single mother while suffering with the progression of her epilepsy and other ailments while striving to make ends meet in a state with a collapsed health system that offers her no real support.

The Second Time is set up as a collective reading session of the text titled *The Second Time* of which every member of the audience receives a copy. The audience can read alone or together, silently or aloud, from the beginning to the end or in fragments in a random order; all the while, Simona herself is onstage wearing a golden dress, sitting on a bar stool and observing the audience perform their reading. In this loose

performative proposal the work and the responsibility for the performance are delegated to the audience, which is to (collectively) decide how the event and their experience of it will take place, while the “author” is present only as an “exhibit”, her body a frame for inscription of the audience’s understanding of the text, a witness silently observing the taking place of the performance, the engagement of others in the face of her disengagement. The text takes the form of a stream of consciousness writing by the *dramatis personae* Simona Semenič who is addressing “us”, each audience member reading the text, as a singularised “you”, a *dramatis personae*, the other in relation, making us an unavoidable part of the piece. Meanwhile Simona exists onstage (at least) in a dual role – as a *dramatis personae* who speaks only through the written words and as a person in front of us, at once, a spectator and a silent witness, the author of the text and an “exhibit” that reminds us of the realness of the content of the text. The build up of the fictional narrative and the performative set-up open the space between *dramatis personae* Simona and *dramatis personae* “you”, the “still-life” onstage and the audience, real Simona and real audience, and all those spaces in-between these. This space of in-between is held open, amplified as a space of relation, a space of distance and proximity, an actual space of theatre, voided of habitual relation between stage and audience, and opened as a space of potential. The actual time of our “being together” is held open towards the potential new “now”, the “new time of the social”.

Relationscapes

Both performances are organised around an autobiographic text that more or less explicitly talks about relation(s) and functions as an interface of the theatrical encounter. The singular voice of the author and its narrative is redistributed and multiplied into a multitude of voices and bodies. In *Recollections* I listen to the recorded avataristic female voices that could be my voice, the voice of other versions of me, that make me appear to myself as an echo of the voice, my body – my self – a resonating chamber in which physical, affective, mental events emerge as resonances of the voice. In *The Second Time* I read the text as thoughts of *dramatis personae* Simona in which I also find myself as the other, “you”, continuously addressed by Simona in the text, or I listen to others reading the text aloud, they being the multiple possible and actual embodiments of a “you”. In both pieces, I “listen” and find myself in a space opened up between the voice(s) as traces left by an absent or disengaged author. My presence is placed among the others, in a relational space between us that becomes the amplified space of the encounter.

In this relational space the act of listening is closely related to Jean-Luc Nancy’s idea of listening in its self-forming function. In this space I come to myself through the

resonance with the other(s), a *self* as a process of referral that arises from its state of openness or exposure and its activity of listening. “A *self* is form or function of referral, a self is made of relation to self, or of presence to self.” (Nancy, *On Listening* 12) A self takes place in infinite tension and rebound, while resonating “from self to self, in itself, outside itself, at once the same and other than itself, one in the echo of the other, and this echo is like the very sound of its sense” (13). Listening functions as an approach to the self and a structure of the self as such and is always on the “lookout for a relation to self: [...] *relation in self* as it forms itself”. At once singular and plural, “to be listening is to be at the same time outside and inside, to be open from without and from within, hence from one to the other and from one in the other. Listening thus forms a perceptible or sensitive condition as such: the sharing of an inside/outside, division and participation, disconnection and contagion” (15).

Both pieces, through the act of listening, place me in the midst of this process of a self coming to itself and to the other by resonating in the spaces between “us”. In the time of encounter I attend to, experience, witness and observe being this self as infinite referral, as the tension and rebound of a voice, a multitude of voices in ceaseless relation. In *Recollections* the voice(s) situate me in different possible relational scenarios: a voice of consciousness contemplates in the first person about “relationality”; a voice calls out to me to perform various actions in relation to another; a voice in an intense fragmented narration of a fiction about two people that has taken place in the past or is still to come; a plea to another to return in a place of intimacy; a perplexed reflection about the process of formation of a collective “we”, etc. These relational scenarios address me differently and provoke different affective, imaginal, cognitive, perhaps even physical responses, which I can acknowledge or also perform in space. The negotiation with the voice(s) in the present makes me present to my *self* in the process of its coming into appearance to itself and to others only through relation, as an echo of the voice(s). In *The Second Time* I find myself between Simona as *dramatis personae* in the text and Simona as an exhibit and a witness onstage. I find myself as a reader and as a *dramatis personae* “you”, as the fictional addressee multiplied by other members of the audience. I am called into this intimate relation I need to negotiate, a relation that is real and fictional at once, between reality and theatre, never entirely real, as in relational landscapes there are always different degrees of fiction measured between “me” and “you”, voices between us that resonate and build us through their referral in this space of separateness, a relational space amplifying the separations between us.

The in-between

On the textual level as well as onstage both pieces are organised through the logic of separations that opens the space(s) in-between. The two works are built, affect

the audience's perception and experiencing, and internally organise the distribution of bodies in space through the separation of voice(s) and the body. In *Recollections* the avataristic female voices on MP3 audio files move the bodies of the audience, affectively on the inside as well as physically in the space. In *The Second Time* the voice of Simona as *dramatis personae* in the text read by the audience opens an affective and relational space, prolonged by and into Simona's physical presence that functions as an empty frame for and a witness of possible inscriptions of relational and affective fictions "performed" by the reading audience. In both pieces, the displacement of the voice in relation to the body opens up the relational space anew. There are no actors, only traces of voices and a presence left behind to perhaps be voiced, performed and embodied by the audience. There are no clear rules for how all this is to be performed or embodied. The decision about how this is to be done is left to the audience. In both cases the space is marked by the lack of desire to choreograph or direct the audience in an accurate way. The pieces rather provide a loose proposal and thereby open up a space that allows the audience to figure out their form of participation. There are no clear rules of "togetherness" in this space. The logic of separations at work in both pieces rip the habitual and expected mechanics of theatre and create a possibility for the audience to re-experience their "simple" being-together in a shared time and space woven by heterogeneous singularities in an intersubjective relational landscape. "Togetherness" can become something else – not a community based on the affirmation of a certain idea of togetherness, but a community yet to come, as something that exists on its own exteriority, as an always potential affiliation, one that is still to be written.

In both pieces we are invited to attend to the space in-between by looking, observing and contemplating the space of relation. In *Recollections* I am surrounded by others: humans, objects, materials, stationary spaces. Their presence, their insistence or withdrawal, their shape, their gestures – everything is in a continuous reformulation of itself through its relation to the other(s). The relational space of infinite referrals appears to me as the place of a multitude that constitutes itself without end. My attention traces the spaces which open up between the entities surrounding me: the soft and soothing presence of a woman touches me; a young man and his shadow dancing; an abrupt change of light to red and the colouration of the bare concrete walls of the space; a group of people in the corner of the room sitting in proximity of one another yet each alone with their headset absorbed in listening or contemplation. Just as with the voice, I am in a continuous relation to them, appearing to myself as resonance, as an echo of the others I am with. I am at the limit of myself, exposed in this space between "us". In *The Second Time* *dramatis personae* Simona continuously looks at "you", at me, at us, which amplifies Simona's "still life" presence onstage, my, our exposure to her gaze, the awareness of my, our own looking at her, as well as my, our attention to the space between ourselves and Simona in the text, myself and

Simona onstage, myself and others as “me” or “you”, between the *dramatis personae* in the text – multiplied by the audience.

Both pieces deliver and allow the audience to experience what Nancy calls the “limit” or “exposition”, whose logic applies to any thing, any one, any I or we. For Nancy, “to exist means to-be-unto-the-limit or to-be-opened-to” (Morin, *Jean-Luc* 36), to be “with”, entangled with another singularity and at the same time distinguished from it. Only through the relation with the other; through one’s exposition to the other, one comes to identify oneself within this process of formation of the self through the act of listening. In other words, being “with” is the articulation of singularities, “the play of the juncture”, the “play *between* them” that “never forms into the substance or the higher power of a Whole” (Nancy, *The Inoperative* 76). Both pieces not only invite the audience to dwell at the limits of the self, to experience and negotiate, moment by moment, what the condition of being “unto-the-limit” or being “opened-to” the other(s) might be; but also make the audience attend to the “relation” as the “in-between”, “the emptiness, space or time [...] or sense – that reports or relates without gathering, or gathers without uniting, or unites without accomplishing, or accomplishes without bringing to an end” (Nancy, *L’‘il y a’ du rapport sexuel* 22–23). In *Recollections*, the diagrammatic spatial set-up announces the possibility to relate to everyone and everything in the space: to the bare walls in the illuminated space, the MP3s placed in different places in the space, to the outlines of the shapes of human bodies, a bench, a set of speakers that silently play Wagner’s *Parsifal*, a table with notes from the process, printed texts and, finally, the presence of the audience. I am *with* all these. I am, I contemplate my “edges” and my being *with*. I appear to myself in difference to them, touched, affected or moved by them, their shape, intensity or movement. In this space in-between me and the other(s) are unfolding while “being together” and “being separate” at once. In *The Second Time* the space between “us” intensifies as well – emerging between Simona in the text and Simona onstage, between each Simona and her audience, between “you” in the text and the audience. The awareness is directed to how we attend to and shape relations and to how we are shaped by them. We begin to understand that every moment is “the playground of the juncture”, that an encounter takes place when two or more singularities touch each other and thereby form or articulate each other through this touch, through their being together while being separate. The space becomes a stage where a number of micro-perceptions, micro-affectations, subjective temporary perspectives, emerging relations and recognitions of each other take place. I attend to this multitude of micro-topias arising at the juncture, each as a singular event of relating with another in a temporary encounter while “being with” and “being separate” at once. I am lost and found in the micro-encounters taking place in the intricate relational matrix of this strange being-the-one-with-the-other” to which I am exposed (Nancy, *The Inoperative* xxxix). In each encounter with the other, I measure the between, affected and changed by it, entangled and disentangled with it, through a mutual play in this relational playground of our common emergence.

Relational delusions

In her book *The Artist at Work: The Proximity of Art and Capitalism* Bojana Kunst argues that out of negotiations with the changes of the post-Fordist modes of production, there has been an increase in the production of sociability in the arts in the last two decades. Mostly, this can be seen in the increase of participatory art as well as collaborative artistic processes. Art is articulating its relation to politics through the invention of models of sociability and community, active participation and interaction, modes of encounter that propose different modes of activity. Art becomes politicised, but Kunst states that “none of the two prevailing forms of politicization give rise to political antagonism nowadays” since the actions of the artist “do not establish a potential for different political communities and forms of co-existence” (*Artist* 11). All too often, political and ethical questions drown in what Chantal Mouffe calls “the moral register of the political” (72) instead of cutting through the modes of living with an antagonism that “concerns possible material and perceptive paths of live still to come” and “interferes with the disclosure of potential modes of a common realities” (Kunst, *Artist* 16–17). This is particularly relevant for art which concerns itself with the production of the social and human relations, such as “relational art”¹, which “deals with the processes of transition, participation, collaboration and contracts, in which artistic works are not only considered as social events (since they always take place in the relation with the spectator), but also as independent formers of sociality by means of researching and establishing relationships (personal, political, economic, sensual, intimate etc.)” (Kunst, *Artist* 53). Relational art has been ostensibly criticised for its claim of being political solely because of the active engagement, participation and involvement of its audience and its production of relations. Although claiming to create a political alternative through the production of such relations, this production instead affirms relational art’s complacency with capitalist modes of production. Claire Bishop, in her critical approach to “relational art”, points out the problematic dimension of relational works, which are supposed to be open and interactive and to invite collaboration and the dynamic engagement of all participants.

The quality of the relationships in “relational aesthetics” are never examined or called into question. When Bourriaud argues that “encounters are more important than the individuals who compose them,” I sense that this question is unnecessary (for him) since all relations that permit a “dialogue” are automatically assumed to be democratic and therefore good. But what does “democracy” really mean in this context? If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why? (65)

¹ The term indicates the appearance and theoretical articulation of a shift in the visual arts, which appeared in the mid 1990s and was conceptualised by Nicolas Bourriaud in his book *Relational Aesthetics*.

Relational art is supposed to offer pragmatic and concrete suggestions for social change and the formation of communities by “setting up functioning ‘micro-topias’ of the present”, where participants learn “how to inhabit the world in a better way” (Bourriaud 13). In this sense relational art is about changing the relations and protocols established among those who are engaged with the (art)work and finally with the institution through the creation of immediate social, communal cooperation and play (17). But not every communal form of collaboration is political as such and related to ethical questions of coexistence – referring, establishing common atmospheres, sharing, exchange, etc. – just because it has an immediate effect on the life of those engaged. And the question is whether this re-focusing of attention to social relations is already an ethico-political change and whether it actually intervenes into communal modes of co-existence and sociality of people. Numerous relational artworks produce a plurality of relations and a multiplicity of modes of communal existence and collective work (even if only temporary). There is dynamic interaction between subjectivities, but this interaction never concerns engagement in antagonistic social relations. It never questions the relationships that produce it. Quite the opposite, the projects replicate the existent social relations and pose them as the only possible form. They fuse with the shifts in late capitalism.

The sociality created in this manner is therefore already framed and presupposed as the sociality of transparent artistic space, which, in good neo-liberal manner always verifies and improves the ways in which we refer to each other as social subjects, constantly offering new games for our subjectivities and producing political procedures of negotiation, agreement or disagreement, but actually with no real effect upon the antagonistic space of the public. (Kunst, *Artist* 56)

Recollections and *The Second Time* are participatory performances that delegate the “work” of the performance to its audience. These are perhaps not “relational art” works per se but they both share a strong relational component that makes for a horizontal axis of both works. The participatory audience carries the responsibility to actualise, enact and embody the work through communal cooperation, play, relations and protocols, established among itself as the audience engaged with the work. A relational matrix is what unfolds here, impermanent, changeable and multifaceted, as a plurality of relations and a multiplicity of modes of communal existence and temporary collective work. The sociability produced is framed as and remains assumed to be a sociability of a transparent artistic space, yet I would like to argue that these two pieces do not simply verify and improve our modes of relation as social subjects but rather, as a possible choice, open another sphere, that of potentiality wherein a community can manifest itself on the basis of what Nancy frames as a common “being-together” or better: a “being-with” in heterogeneity. It is an open question whether the created “space” is already a political and ethical alternative, just as it is an open question to what extent it is the necessary “work” of an artwork itself “to have a real effect in the antagonistic space of the public”.

Inoperative theatre

Recollections and *The Second Time* are examples of “theatre in the expanded field”; theatre which no longer distinguishes between dance, theatre and performance and instead moves between these with porous boundaries connecting diverse elements into new forms of theatrical encounter. Yet what further distinguishes these two works from many other examples of expanded theatre is that they both focus on a minimal condition of a performance, which is, although bound to a common space and time, also something potential, something that could be otherwise. The framework is open and the instructions loose, allowing for the emergent relational events to take place through the contingent self-organisation and distribution of bodies within the performative playground, as well as for an interruption and subversion of the habitual production of sociality. In these two works, theatre “breaks down” and as an apparatus becomes inoperative, reduced to the minimal condition of the theatrical event; in “doing less” they hope to produce “another time of the social” (Lehmann 301–305). “To do less” is a gesture that deactivates the old use of the common and makes possible a new profane use (Kline 177). It causes a temporary poetic “break down”, at the same time returning us to “now”, in which we aspire to the experience of the encounter. This common practice is without any affirmation and universality, it is without address and does not establish a wider social community. On the contrary, it is a focused event of profanation and the use of the sociality as a common, with which it is possible to think the processes of subjectivisation anew.

Recollections, as a choreography that is to be performed by the audience, imposes no demand. It rather entirely withdraws any imperative. Nothing is to be enacted, nothing is to be performed, nothing to be achieved. There is no imposed time limit for this performance to take place within. The withdrawal reverses the normal practice of performance as it appears in our lives, driven by the imperative for productivity, for heightened and goal-oriented performance, for efficiency, for the constant and instant actualisation of possibilities of engagement, the mobilisation of affective, imaginative, communicational and cognitive powers. Perhaps disorienting at first, this reversed vacated space slowly re-emerges as a space of “active undoing”. In this emergent space I do not need to perform or produce anything. I do not need to actualise anything: no form of identity, representation or belonging. I attend to my being here and now, with others in a shared space of time, exposed to those who are exposed to me while bearing this exposure. At the playground of juncture all dwells on its limit exposed into the space between, coming into co-appearance as a resonance of the other(s). A multitude of singular relational events arises and passes away in this common playground of the juncture where we are “touching”, where we are “being together” and “being separate” at once, present to this strange “being-the-one-with-the-other”.

In *Recollections* we practise “re-collecting”, a return to a common playground of the juncture, unveiling from the veils of oblivion “the self, the other, space, time and [...] everything else between” as written in the *Recollections* performance brochure in Weld (Stockholm, 2014).

The Second Time is more specifically constructing a narrative told by dramatis personae Simona Semenič about her own or rather the author’s rapid aggravation of her epilepsy and her struggle to pull herself through it. The deterioration of her health becomes unbearable, which leads to a radical change of lifestyle through healthy eating, sports, endless measuring of physical signs and testing, all kinds of alternative therapies that trigger a decision to no longer be a “victim”, to no longer subdue to the idea of illness and standard ways of its medication, until finally reversing its understanding into it being a blessing. In persistent struggle with her worsening condition Simona continues to invent tactics for her survival until in this reversal the illness awards the banality of the everyday with the status of sacredness. Through the unfolding of the narrative we come to understand the image of Simona Semenič in gold as the image of a profaned self that has transfigured illness and victimhood into a new “survival tactic”, a new practice of “life” or a new relation with the “bare life” that she is, and in this new profane-sacred relation she insists on the relation with a “you”, a “you” that is co-constituting “the audience”. *The Second Time* exhibits the icon of a transfigured (relation to) “life” that paradoxically stays disengaged and refuses to write. This new profaned self retains its potential character, its power and possibilities. This self, mirroring the audience, is already there when we arrive in the theatre. The time allows us to comprehend it through the reading, to arrive at a recognition of ourselves in the mirror. An old self now profaned becomes a new self. This new self “does less”, it “does not write”, it just sits there watching us, disengaged, in gold, as one more “prophet of not-writing” (Agamben, *The Coming Community* 37). The image tackles our habitual conformism with the imperatives of availability, productivity, creativity, efficiency, transparency, leanness, etc. Through our reading of the text, the narrated “we” inscribes itself into the image of the self in gold. It questions the self that strives to be “in the image of capital” and that serves the capitalist imperative of constant actualisation of the potential that the self is. The image of the “golden calf” in the void stares at us as a mirror reflection that confuses and disorients us and that causes discomfort with its “refusal to write”. This refusal suspends the imperative of doing – only in order to connect us, “a life”, with our possibilities and powers that are not yet actualised and will perhaps never be actualised.

Both pieces are participatory and interactive events that engage their audience in games of subjectivity, exchange, sharing, and collaborative making of this artwork, yet each in their own way resists complying with the post-Fordist imperatives. The audience is invited to take on the creative labour and the responsibility for making the artwork appears through their participation and engagement. In this sense, the artwork

could produce sociality based on the post-Fordist norm of a creative, productive and successful performance, seizing and actualising every possibility and potential, a norm inherent to many relational art pieces. Nevertheless, both *Recollections* and *The Second Time*, instead of complying with post-Fordist imperatives, rather subvert these (imperatives) via forms of disengagement and strategic “undoing” in order to open an alternative horizon of the common possibility of “being together” upon which the community-to-come may emerge from a “new now” as the time of potential and from a “new space of the social” that emerges through a new profaned use of relationality as a common.

With the withdrawal of the demand for any act but the act of attending, “being-with” one another, together yet separate, *Recollection* and *The Second Time* “enact” what Kunst calls “a new radical gesture” of “doing less” (*Artist* 192). Today, the modes of artistic production have been appropriated by capitalism as the central modes of post-Fordist production and “the intense use of the human powers destroys the tenacity, duration and persistence of the world, as well as the duration and persistence of subjectivity; for this reason, this use not only results in exhaustion and burn-out but also in the problematical subordination of our lives and activities to the ways of contemporary production” (*Artist* 191). This is why Kunst insists on the importance of reclaiming art as a gesture of “doing less”.

Art is not useful and purposeful. It can result from a total coincidence or failure. The length of its duration is unforeseeable. Art lasts and is the potentiality of human powers that are not yet realised. At the same time, art also does not belong to the intensification of the production of life. Quite the opposite, it is the anarchic force of waste, sleep and inactivity that opens up atmospheres and rhythms of life that are different from anything production-oriented. [...] What might lie at the core of artistic autonomy is an awareness of the unrealised potentiality of creative powers; it opens up human activity that is always less than it could be. (191– 192)

In both pieces, “doing less” leads towards the “undoing” of the theatrical machine that is now made inoperative. There is no goal, no finality, nothing is to be produced or achieved, no community is supposed to take place with a pre-established sense or idea of itself. In these examples of inoperative theatre, the neoliberal compulsion and supposition to produce, which most often founds the participatory and interactive “relational artworks” is undone. The theatrical apparatus is reduced to the minimal condition of a theatrical event, to our “being together” in the “now” of the theatrical encounter. The “ability to do less”, to not-write, and to endlessly insist on this less, is what opens us to the now, the time of potential, in which we can reconfigure and reclaim our “being together” as the common.

Community to come

The gesture of “doing less”, of not-writing, transposes us into our original openness, extension, relation and communication as that which is the common ground of the community-to-come, which already exists here and now, but only if we “do less”, “take a little break from the world and let it ‘come’” (Murray and Whyte 46). Just like *Bartleby’s* “I’d prefer not to” restores the world to its potentiality, so also this gesture of “doing less” in *Recollections* and *The Second Time* restores our common “being together”, community as a common “possibility to *be together*” (De la Durantaye 160) as a community whose members share nothing but being, our “being-in-common” and our being exposed to it. In these examples of inoperative theatre, community is thought as inoperative community. It never becomes or affirms itself as a “single thing” that “loses the *in* of being-in-common” (Nancy, *The Inoperative*), but rather retreats from any hypostasis of the “common”. It returns us to the limit, to the edge of ourselves, onto our exteriority, where we, physically and affectively distributed in a space of time, write the event solely from our exposure to each other, through the relation between one another, by listening, watching and attending to each other as singularities being articulated as a resonance of each other, through touch as a playground of juncture. In the inoperative theatre, community is not presupposed. We are exposed in this strange “being-the-one-with-the-other” (xxxix).

In *The Inoperative Community* Nancy considers listening, not only as a mode of the self becoming a self through endless referral that takes place in the space between the two, the many, but also about listening as our possible “ethical and political condition” (68), as a choice to return to being exposed, to the limit of oneself, to the “singular eruption of a voice”. In this sense the act of listening has the potential to be “an interruption” and undoing of the myth that “organizes and distributes the humanity through speech” (48) and founds community as a necessary instalment of fiction, communion and belonging. *Recollections* and *The Second Time*, through their refusal to write, undo the theatrical apparatus and its organisational procedures as well as the idea of community. The undoing of the “myth” as can be observed in these art works, according to Nancy, “abandons us to the absence of myth” (58), delivers us to the limit of the singularity and makes us listen to its individual voice. “This limit is the place of community.” (59) Community then is a non-place, the extreme edge where singularities touch without merging. “Such community does not belong to itself, it does not congregate, it communicates itself from one singular place to another.” (61) Writing by not-writing “puts into play being in common, it puts into play communication itself, the passage from one to another, the sharing of one by another” (65), it exposes the limit upon which communication takes place and where singular voices may be uttered in a common place. By breaking down the theatrical

apparatus and its organisational procedures, *Recollections* and *The Second Time* uncover the “common”, this “being together” as being-in-common, which “already is”, which we share in banal and ordinary life, the sacred profane incoherently deployed in space and time.

This is a community without exchange, universality, economy, coherence or identity for there is nothing that could be shared; there is no common being. [...] A community has therefore little to do with a future common goal or with being unselfish, sharing things, taking responsibility for one’s actions and respecting another. It also has nothing to do with the consensus for collaboration and pluralist procedures of democratic dissemination. It is not about the outcome of dividing property we share and dividing it in a democratic and proportional manner. (Kunst, *Artist* 96)

Community is rather our multiple, dispersed, mortally fragmented existences that make sense only by existing in common. It takes place as communication through the exposition of singularities that share a common “being together” while “being separate”. It is not something we have to produce but rather an inoperative community. It exists, here and now, as potentiality, we “just need to take a little break and let it ‘come’”. These pieces of inoperative theatre allow us to take a “sabbatical vacation” from all the communities of the present and the future, from everything that demands production, by rendering the community as a project to be achieved inoperative, thereby allowing a community to come.

The political power of the theatre as disclosed in these examples of inoperative theatre is therefore neither in the affirmation, in the totality and universality of the common, in a mass transformative event and in the macro-political role of the critical theatrical dispositif, nor in the rhetoric unification of the revolt and the spectacular unification in the face of that against which we resist. Rather the opposite, it can now be found in micro-political acts, condensed time space dispositives, within which the form of engagement with life has changed and become singular. It is the singularity of the performative event, and its resistance to macro-political interpretations of its political relevance and the politic nature of the emerging sociality, and which exactly in its singularity retains its agonistic nature. These inoperative pieces as loose singular gestures disclose the ethical potentiality of theatre. Instead of institutionalised critique and spectacular revolt they prefer to practise and actualise the poetic nature of the common and to open the theatrical event to the time of potentiality. If we follow Agamben, for whom the goal of encounters, in life as well as in thinking, is to “enable (or disable) life” (“An Interview”), we can view these inoperative forms of encounter, which take place as relational constellations in time that enable life – as the life of a community. They restore us to the factuality of our common “being together” by setting us in time of the now as we, released now from finality and projection

into the future, settle into the relation with the neighbouring singularity in a micro-topical relational universe of a community-to-come. Inoperative theatre through its own undoing, which is the result of negotiation between numerous separations and organisational abilities, unfolds the potentiality of the relational space of our communal co-appearance in which we affirm life, that there is always more to the life in common. Here our participation is no longer equated with desire to be with others and share our abilities for what is common in the work." (Kunst, *Artist* 71). And the audience is no longer public, but instead "separate from public, something by means of which we temporarily leave the public outside and rehearse new adventures in how to be together through being separate" (71).

Bibliography

- Agamben, Giorgio. "An Interview with G. Agamben." *Liberation* 1 April 1999.
- . *The Coming Community*. U of Minnesota P, 1993.
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October* 110, (Fall 2004). 51-79.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Les Presses du Reel, 1998.
- De la Durantaye, Leland. *Giorgio Agamben. A Critical Introduction*. Stanford UP, 2009.
- Kline, Mala. *The New Ethical Paradigm: The Creation of Alternative Visions of Coexistence in Contemporary Performing Arts Practices*. Doctoral thesis. Ljubljana: Faculty of Arts, U of Ljubljana, 2016.
- Kunst, Bojana. *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Winchester and Washington: Zero Books, 2015.
- . "The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance." *Performance Research*, 14.3 (2009): 81-88.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*, Ljubljana: Maska, 2003. (Transformacije 12).
- "Letter to the Editor: Dear Simona Semenič." *Maska*, 30.175-176 (2015/2016). 78-81.
- Morin, Marie-Eve. *Jean-Luc Nancy*. Cambridge: Polity P. 2015.
- Mouffe, Chantal. *On the political*. London; New York: Routledge, 2005. (Thinking in action).
- Murray, Alex, and Jessica Whyte, eds. *The Agamben Dictionary*. Edinburg: Edinburg UP, 2011.
- Nancy, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Stanford: Stanford UP, 2000.
- . *L' 'il y a' du rapport sexuel*. Paris: Galilée, 2001.
- . *On Listening*. New York: Fordham UP, 2007.
- . *The Inoperative Community*. Minneapolis and Oxford: U of Minnesota P, 1991.
- Read, Alan. *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. London: Bloomsbury Publishing, 2013.

Koreopesem ali poetična drama afroameriške feministične avtorice Ntozake Shange

Koreopesem je žanr dramskega izražanja ali oblika performativne pisave, ki vključuje poezijo, ples, glasbo in igrjo. Termin je leta 1975 prva uporabila Ntozake Shange pri označbi svojega dela za *zaznamovana dekleta, ki so razmišljala o samomoru/ko je mavrica dovolj*. Jezik (predvsem sleng) je tisti pomembni element v Shangeini koreopesmi, ki jo loči od tradicionalne ameriške književnosti, s katero se kot afroameriška ustvarjalka ni zmogla poistovetiti. S koreopesmijo sicer poudarja pomen gibanja (poudarek je predvsem na telesu žensk kot zaznamovanem elementu) in neverbalne komunikacije, a vendar učinkuje kot dramsko delo, ki temelji na pripovednih in izpovednih prizorih, ki pa so oblikovani kot pesniški monologi in dialogi. Tako koreopesem ni omejena le na poezijo in ples, ampak deluje kot celovito in dodelano performativno delo.

Koreopesem lahko poskusimo definirati kot poetično drama, saj je v njej malo dogajanja, malo oseb in je namenjena predvsem upodabljanju čustvenih stanj. V Shangeini koreopesmi za *zaznamovana dekleta, ki smo razmišljala o samomoru/ko je mavrica dovolj* se tako soočamo z izpovedmi sedmih dam, ki nastopajo v barvah mavrice ter se z osredotočanjem na čustvena razmerja (občutja manjvrednosti, nasilje nad ženskami, splav, izsiljevanje, umor otrok, izguba nedolžnosti) odpovejo in izognejo načelu dogajanja, značaja in dialoga. Razprava primerja značilnosti koreopesmi in poetične drame ter predstavi tudi nekatera druga avtoričina dramska besedila.

Ključne besede: koreopesem, *za zaznamovana dekleta*, Ntozake Shange, poetična drama, feminizem, ples, rasizem

Katja Gorečan je študirala primerjalno književnost in literarno teorijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Leta 2012 je izdala pesniško zbirko *Trpljenje mlade Hane*, s katero je bila izbrana za Bienale mladih ustvarjalcev Evrope in Sredozemlja (BJCEM). Sodelovala je na več mednarodnih pesniških festivalih in delovala pri organizaciji Slovenskih dnevov knjige ter kritiškega Festivala Pranger.

katjagore@gmail.com

Koreopesem ali poetična drama afroameriške feministične avtorice Ntozake Shange

Katja Gorečan

S Shangeinim delom sem se prvič srečala v knjigi *Ženske*, ki tečejo z volkovi, kjer Clarissa Pinkola Estés obravnava avtorice, kot so Sylvia Plath, Anne Sexton in Virginia Woolf, ki so s svojimi deli izpostavljale problem izražanja ženskega glasu v patriarhalnem svetu. Te avtorice so same doživele psihično ali fizično nasilje in svojo izkušnjo pretvorile v literarno obliko. Pri ostalih avtoricah je šlo po večini za poezijo, ki je bila dokaj statična, medtem ko se je Shange odrekla imenu in priimku svojega očeta in si naredila ime, ki ponazarja njeno afriško poreklo, ter ustvarila novo dramsko formo, v kateri je lahko leta 1975 govorila o stvareh, ki so mučile temnopolta dekleta. Ker pa je združila več glasov v besedilu *za zaznamovana dekleta, ki smo razmišljala o samomoru/ko je mavrica dovolj*, je tako prešla obliko individualne izpovedi iz pesmi v koreopesem, kjer se soočamo z izpovedmi sedmih dam, ki nastopajo v barvah mavrice ter se z osredotočanjem na čustvena razmerja (občutja manjvrednosti, nasilje nad ženskami, splav, izsiljevanje, infanticid, izguba nedolžnosti) odpovejo in izognejo načelu dogajanja, značaja in dialoga.

Pri opredelitvi žanra si bom pomagala s slovenskimi definicijami, ki so sicer dokaj površinske (Kos, Kralj), in s tujimi definicijami poetične ali lirske drame (Szondi), s katerimi bom primerjala značilnosti koreopesmi in opozorila na tiste, pri katerih je opazno, da si forma kot taka želi odstopati in izstopati iz okvirov definicij zahodnega gledališča.

Shange je s svojim delom poskušala ustvariti portret temnopoltnih deklet, ki so dvojno zaznamovane, kar pove tudi v eni izmed pesmi: »toda biti živa & biti ženska & biti črnka je metafizična dilema, ki je še nisem razrešila.«

Kljub osredotočanju na večinoma izrazito žensko tematiko pa Shange zgodbe afroameriškega duha v obravnavanih dramskih besedilih pripoveduje kot nekakšne sodobne pravljice zatiranega in v podzemlje skritega ljudstva, ki še vedno nosi posledice suženjstva in se preko koreopesmi upira podobam, ki jih je prejelo od belcev.

V odkrivanju odsotnih besed za temnopolte deklice

Ntozake Shange izjavlja, da je najprej pesnica, šele nato dramatičarka. Je tudi plesalka, igralka, režiserka in temnopolta feministka. Leta 1971 je prevzela ime »Ntozake Shange« [En-to-zak-i Šan-gej] iz zulujskega dialekta, kar pomeni »ona, ki je prišla s svojimi stvarmi« (Ntozake) in »ona, ki se sprehaja z levi« (Shange).

Shange je bila rojena 18. oktobra 1948 kot Paulette Williams v Trentonu v New Jerseyju. Njena mati Eloise, vzgojiteljica in socialna delavka, ter njen oče Paul, športni zdravnik, sta veliko prispevala k bogatemu intelektualnemu okolju, s katerim je bila obdana v otroštvu. Svoje spomine opisuje takole: »Pogosto sem sedela na stopnišču pred hišo in opazovala ljudi, kako prihajajo in odhajajo, pa tudi poslušala njihove pogovore v ozadju« (Kosseh-Kamanda in Zavialova 1).

Shange se je kmalu pričela zavedati omejitve, ki jih je v družbi imela kot temnopolta ženska. Leta 1956 se je družina preselila v Missouri. Zaradi nadpovprečne nadarjenosti so jo poslali v nekaj kilometrov oddaljeno šolo v St. Louisu, kjer je bila deležna posebnega šolanja. Takrat je prvič obiskovala šolo, kjer temnopolti niso bili ločeni od belcev. Izkusila je odkrit rasizem in bila neprestano tarča nadlegovanja ostalih študentov.

Soočenje z realnostjo v mladih letih je v Shange vzbudilo občutek odtujenosti in postalo glavna motivacija za pisanje: »Pisati sem začela, ker sem čutila odsotnost stvari, ki so mi bile poznane in o katerih sem sanjala« (Kosseh-Kamanda in Zavialova 2). Shangein cilj je, da njena literarna besedila postanejo del zbirke knjig, ki bi jih nekdo podaril mladi, odraščajoči ženski. V srednji šoli je objavila prve pesmi v šolskem časopisu Trenton High School magazine.

Leta 1966 se je vpisala na Barnard College v New Yorku. Leta pred študijem so jo močno zaznamovala. Eden izmed ključnih dogodkov je bila poroka s študentom prava in ločitev pri komaj devetnajstih letih. Ločitvi so sledili prvi poskusi samomora – tako, da je potisnila glavo v pečico, se napila kemikalij, si rezala zapestje in zapeljala z avtom v morje. Ti poskusi samomora so bili posledica poskusa posilstva in splava, ki ju je doživela.

Shange je začela raziskovati in se spraševati, kako jo je boleča in osamljena preteklost spremenila v odtujeno, temnopolto žensko. Njeno samozavedanje je izoblikovalo tudi meščansko feministično gibanje, vendar se vodilne feministke, kot sta Betty Friedan in Gloria Steinem, niso ukvarjale s temami, ki so bile pomembne za Shange; večina žensk v teh skupinah je bila belk in Shange je postajala ena izmed redkih temnopoltnih feministk, ki je brez dlake na jeziku kritizirala temnopolto meščanstvo, v katerem je

odraščala. Pri devetnajstih letih je začela sodelovati s skupino Young Lords,¹ špansko govorečo skupino, ki je v temelju zagovarjala in se borila za enakopravnost žensk (Als).

Kljub izobraževanju je Shange hrepenela po literaturi temnopoltih. V intervjuju s Henryjem Blackwellom povzema svoje spomine na kolidž: »Leta in leta sem tolerirala kaznovanje in nazadovanje s strani ameriške literature in katerikoli literature, ker je to pač pokazatelj, kje smo in kako smo ženske obravnavane« (Blackwell 135).

Leta 1970 je končala ameriške študije na Barnard Collegeu z odliko. Po odločitvi, da v New Yorku ni prostora za neodvisni ženski glas, se je preselila v Kalifornijo, kjer se je vpisala na Univerzo v Južni Kaliforniji. Pričela je poučevati pisanje in se družiti z drugimi pesnicami, učiteljicami, igralkami in feminističnimi aktivistkami.

Poleg poučevanja, pisanja in nastopanja se je Shange pridružila tudi plesni organizaciji pod vodstvom Halifu Osumare. Tam je spoznala Paulo Moss, s katero sta kasneje sodelovali pri poeziji in glasbi ter plesu, kar je postalo del Shangeine prve koreopesmi *za zaznamovana dekleta/ki so razmišljala o samomoru/ko je mavrica dovolj: koreopesem*.² Medtem ko je Shange čez dan predavala, so zvečer nastopale z njenimi pesmimi ter počasi razvijale večžanrski stil, za katerega so predvidevale, da predstavlja kompleksnost umetnosti temnopoltih.

Navdihnjena z zbirko lezbične pesnice Judy Grahn *Skupna ženska*³ (1969) je poleti 1974 začela pisati serijo pesmi o sedmih ženskah brez imen, ki se soočajo z različnimi preizkušnjami (posilstvo, nasilje v družini, splav, zloraba otrok ...). Sčasoma je Shange skupino pesmi poimenovala z izrazom »koreopesem«, mešanica teksta, gibanja in glasbe (Lester 25). S Paulo Moss sta naredili koreografijo za performans in se pozimi leta 1974 prvič predstavili občinstvu. Ntozake in Paula sta nastopali v različnih lokalih in kavarnah in v klubu Minnie's Can-Do Club v Fillmoru.

V ženskem umetniškem kolektivu Third World Communications je spoznala tudi filipinsko pisateljico Jessico Hagedorn in našla svoje idealno občinstvo. Leta 1975 se je Ntozake skupaj s Paulo preselila v New York. S koreopesmijo sta pričeli nastopati na podstrešju bara Soho Jazz in kasneje v različnih barih spodnjega East Sida.⁴ Kmalu je njun nastop opazil producent Woodie King Jr. S pomočjo režiserja Oza Scotta je bila koreopesem uprizorjena v gledališču New Federal Theatre Off-Broadway.

1 Skupina Young Lords (kasneje Young Lords Organization), v New Yorku (predvsem v španskem Harlemu) pa Young Lords Party, je bila portoriška nacionalistična skupina, ki je delovala v več krajih, predvsem v New Yorku in Chicagu.

2 *for colored girls/who have considered suicide/when rainbow is enuf: a choreopoem*

3 *The Common Woman*

4 East Side – okrožje v jugozahodnem Manhattnu, znano po mnogih priseljencih v času od leta 1880 do dvajsetega stoletja.

Leta 1976 so performans, ki se je razvil v dramsko različico z več igralkami, predstavili v Anspacher Public Theatre, istega leta pa je prišel tudi na Broadway v Booth Theatre. Za performans so dobili več nagrad, med njimi nagradi obie in outer circle, ter bili nominirani za tonyja leta 1977. S tem se je začela tudi Shangeina kariera na področju umetnosti.

Metafizične dileme iskanja jezika skozi umiranje in ples

Shangeina prva koreopesem za *zaznamovana dekleta, ki smo razmišljala o samomoru/ko je mavrica dovolj razpleta* vprašanja, ki zadevajo življenja temnopoltih žensk v Združenih državah Amerike. Ta vprašanja se ne osredotočajo samo na življenje temnopoltih v skupnostih, ki so do njih rasistične, temveč razkrivajo tudi sile in napetosti nadvlade, podreditve, ločevanje in zapostavljanje znotraj skupnosti same, predvsem v obliki nasilja temnopoltih moških nad temnopoltimi ženskami (Tellini 156).

In ravno tu se je morala Shange spoprijeti predvsem z jezikom. Kako ustvariti nek nov jezik, ki bi lahko izrazil izkušnje žensk, ki so bile posiljene, žensk, ki so naredile splav, žensk, katerih partnerji so zaradi izsiljevanja in manipulacije pred njihovimi očmi ubili otroke, žensk, ki so vse življenje poslušale, da so črnske prasice, kuzle in čarovnice? Povedati vse te izkušnje je bilo leta 1975 nemogoče – vsaj preko nekih ustaljenih vzorcev že napisanih dramskih tekstov. In ravno zato si je Shange za svoj dramski tekst izmislila izraz *koreopesem* in pri takšnem izrazu vztrajala tudi pri naslednjih tekstih, čeprav so določeni kritiki njen tekst sprva imenovali »patetični nesmisel« oziroma nekaj, kar zagotovo ne more biti ali postati dramsko besedilo (Simon 21).

Shange je zaznamovano temnopolto dekle prvič postavila v ospredje dramskega besedila, za to pa je bilo treba preobraziti jezik patriarhata in kolonizatorja, ki je do takrat vladal v dramskih besedilih, ter ga nadomestiti s primernejšim jezikom – z besedami zapostavljenih in na rob družbe odrinjenih Afroameričanov in Afroameričank.

Njena prva koreopesem je razdeljena na dvajset poetičnih prizorov, v katerih so predstavljene izkušnje temnopoltih žensk različnih starosti. Celotno besedilo bi lahko razdelili na dva dela. V začetnem delu dame pripovedujejo, kako je prišlo do njihove zaznamovanosti, predvsem skozi sfero intimnega življenja. Tukaj tudi prvič nakažejo na prostor dogajanja – nahajajo se namreč zunaj mest, v katerih zares živijo, kar na nek način pomeni, da se nahajajo zunaj sebe, zunaj vsega dogajanja okoli sebe, ker v to dogajanje ne spadajo ali mu ne pripadajo.

Dama v rjavem
Sem zunaj čikaga

Dama v rumenem
Sem zunaj detroita

Dama v vijoličnem
Sem zunaj houstona

Dama v rdečem
Sem zunaj baltimora

Dama v zelenem
Sem zunaj san francisca

Dama v modrem
Sem zunaj manhattna

Dama v oranžnem
Sem zunaj st. louis (4)

V tem delu so njihove zgodbe izpovedane s pomočjo zbora, ki ga tvorijo preostale dame, medtem ko je ena izmed dam vedno v središču. V drugem delu sledi preobrat. Ženske se s povedanimi zgodbami očistijo svojih zaznamovanosti, saj so bile te zaznamovanosti storjene od zunaj in do nekega določenega trenutka še vplivajo nanje, vendar ključni prizor, s katerimi presekajo polje zaznamovanosti, je predzadnji, v katerem moški zaradi izsiljevanja ubije otroka, ker se ženska z njim noče poročiti. Naj pri tem prizoru opozorim na avtoričino sočutje do lika nasilnega moškega. Čeprav moški stori to grozljivo dejanje, lahko bralec-gledalec sočustvuje z njim, saj – kot pove v tekstu – je ravno prišel iz vietnamske vojne in je sedaj brez službe ter se počuti nezmožen poskrbeti za svojo družino, ker ga družba zaradi rasističnih napetosti vedno znova zavrača.

nič ni bilo narobe z njim / nič ni bilo narobe
z njim / je ponavljala crystal /
vsak črnuh ki bi raje pobijal vietnamske otroke kot ostal doma
in vzgajal svoje je bolj bolan kot steklen pes (55)

Shangeina feministična opredelitev v koreopesmi kaže, kako smiselno je spodbujati ženske, ki so doživele nasilje v družini, naj ne ostajajo v okolju, ki je do njih destruktivno, oziroma naj to zavrnejo ali se temu uprejo (Lester 68).

in crystal je spet zanosila / beau jo je / moral pretepsti do smrti
ko mu je povedala / še vedno ima / brazgotino pod desno joško kjer jo je porezal (56)

Nato se v predzadnjem prizoru pojavi tudi govor hčerke:

očka, očka / vrni se očka / vrni se / ampak bodi prijazen do mamice / ker mamica te ljubi / in moraš biti prijazen (59)

Stopnjevanje v dogajanju seže do točke, ko Crystal spusti otroka iz rok. Takrat se priliznjena podoba Beauja spremeni v pošast:

okej kuzla / okej kuzla / se boš poročila z mano /
se boš poročila z mano ... / ne bom se poročila s tabo / nikol se ne bom poročila s tabo (59)

Zaključek prizora je, ko Beau spusti otroka skozi okno. Takrat se dama v rdečem prelevi v Crystal:

stala sem z beaujem pri oknu / naomi je segala proti meni / in kwame je kričal mamica mamica s petega / nadstropja / ampak lahko sem samo zašepetala / in ju je spustil. (60)

Shange tega ne pove v vzvišenem jeziku, ampak v njihovem, saj v posamezne monologe žensk vstavlja tudi poddialoge z moškimi, ki delujejo predvsem vsakdanji in izjemno realistični, tako da se pred nami naslikajo resnične podobe znotraj afroameriške družbe, ki pa bi jih z lahkoto prezrcalili tudi na nekatere druge marginalne skupnosti ali pa v čisto običajno, na zunaj zgledno družino, v kateri se za zaprtimi stenami dogaja marsikaj, česar družba ne vidi (Tellini 157).

V izkušnjah dam imamo torej izpostavljene teme, kot so posilstvo, splav, nasilje v družini, izsiljevanje. Te izkušnje se dostikrat kažejo seveda tudi preko telesa. Zato je Shange za svoje dame uporabila filter, čez katerega gre bolečina – ples.

Dama v rumenem

Mormo plesat da prenehamo jokati

Dama v rjavem

Mormo plesat da prenehamo umirati (14-15)

Torej sta umiranje in ples medsebojno povezana, saj ju ples na nek način oživilja. Preko plesa so našle stik s svojim telesom, ki so ga izgubile zaradi pretirane zaznamovanosti iz okolja. Pri prvem delu je opisana tudi izkušnja posilstva, in kar še bolj šokira, je potek samega dogajanja, saj damo posili nekdo, ki ga pozna in ji je blizu. Nato dame prevzamejo vlogo okolice, ki jo sprašuje, ali je morda sama kriva, da je bila posiljena, saj je gotovo namigovala in prosila za posilstvo.

Dama v rdečem

če ga poznaš

si to gotovo želela

Dama v vijoličnem
nesporazum

Dama v rdečem
veš
te stvari se zgodijo

Dama v modrem
si prepričana
da nisi tega predlagala sama (17)

V naslednjem prizoru pa imamo tudi izkušnjo splava v bolnišnici. V tem prizoru imamo zelo kratke replike:

Dama v modrem:
Oči

Dama v vijoličnem:
Miši

Dama v modrem:
Maternica

Dama v modrem in dama v vijoličnem:
Nihče (21)

Dama v modrem naredi splav, ne da bi povedala komurkoli. Ob dogodku nam pripoveduje o podobah, ki jih je doživljala:

oči se plazijo po meni / oči se valjajo po mojih stegnih
kovinski konji grizejo mojo maternico /
mrtve miši padajo iz mojih ust (22)

Ter o bolečini:

nihče ni prišel / ker nihče ni vedel / nekoč sem bila noseča in se sramovala same sebe (23)

Drugi del teksta spominja na kakšno starodavno obliko zdravljenja, saj pri Shangeini koreopesmi na koncu polagajo roke druga na drugo. Njene brutalne zgodbe, ki jih meče v nas kakor bombe, da bi nas šokirala, se v drugem delu umirijo – preidejo v končno obliko očiščenja, kar se kaže v zadnjem stavku teksta, in sicer v feministični obliki verovanja:

našla sem božanstvo v sebi
in ljubila sem jo / ljubila sem jo divje (63)

Lahko bi rekli, da se skozi celoten tekst izmenjujejo skrajno realistične podobe z nekimi imaginarnimi pobegi v mistične sfere. Dvajset prizorov smo priča duhovom, čarovnicam in podobam ritualom ob polni luni, vendar avtorica vse to vzporeja z realnimi dogodki. Kot dve komponenti, ki se lahko uskladita le v nasprotju, da se na nek način ublažijo podobe krutih realnih prizorov in se jim dodajo magične figure.

Koreopesem kot upor – oblika afroameriške poetične drame?

Poetično dramo je Janko Kos v *Očrta literarne teorije* definiral kot »novejši izraz za igre, ki so napisane v verzih, po motivih in temah pa nasprotne dramatikii o vsakdanjem stvarnem dogajanju«. Loči poetično dramo v širšem (verzna drama) in ožjem smislu. Pod oznako poetična drama v širšem smislu razume »vsa dramska besedila, ki so napisana v verzih in pesniškem slogu«, v ožjem smislu pa »dramske tekste v 20. stoletju, ki se od proze vračajo k verzju, uvajajo v dramo znova pesniški jezik, mitične, pravljicne in zgodovinske motive, s simbolnim pomenom, se bližajo liriki« (152).

Matjaž Kmecl v *Mali literarni teoriji* poetično ali lirično dramo opredeli kot dramsko književno vrsto, kjer je »dramatski spopad razlog za poudarjanje različnih lirskih stanj; zato pogostnejši kakor sicer monolog izpovedne vsebine, verzificiranost, metaforičnost in privzdignjenost govora; dramske osebe so rade stilizirane. Priljubljena v 18. stol., pri nas posebno po drugi svetovni vojni (D. Smole, G. Strniša, D. Zajc)« (265).

Obe definiciji je sicer izpostavil tudi Gašper Troha v članku »Problemi poetične drame«, vendar pa je pripisal velik poudarek predvsem Szondijevi teoriji o lirski drami, ki naj bi bila najboljša raziskava problematike poetične drame:

Szondi torej lirsko dramo razume kot prehodno obliko med tradicionalno in moderno dramo, kar se kaže v izginjanju dialoga in dejanja, pasivnosti oseb in smrti kot glavni temi. Ob Hofmannsthalovih enodejankah opazi delitev na dve viziji življenja oz. sveta, morda bi celo lahko rekli na dva svetova, pri čemer je prvi estetski in drugi resnični. Zanimivo je, da resnični svet dramske osebe ugledajo v prisotnosti smrti in ob posredovanju nekaterih drugih oseb. (89)

Prav tako Szondi kot primer izvira in zgleda lirske drame predlaga Mallarméjevo *Herodiado*, kjer je za dramatis personae značilna obrnjenost vase in pasivnost, njihov dialog je zborovski in ima značaj epskega govora, dogajanje je statično. Lirske drame so s tega vidika problematične za uprizarjanje, saj naj bi bil po Mallarméju namen »ne slikati stvari samih (realnosti), temveč učinek, ki ga ustvarjajo (tisto za njo)« (Troha 88).

Troha kot temeljni dejavnik poetične drame izpostavlja tudi obstoj osebe, ki je nosilka intuicije. Termin je prvi uporabil Dušan Pirjevec ob analizi Cankarjeve literature

(prim. Pirjevec). Lado Kralj takole opiše nosilce intuicij: »Aktejri, ki so obdarjeni z večjo intuitivno dojemljivostjo, t. i. nosilci intuicije, bodo zaznali prihod in prisotnost tretje osebe (nevidne realnosti), ostale dramske osebe pa ne, in te bodo njihovim zaznavam celo ugovarjale ali jih omalovaževale« (23).

Nosilec intuicije naj bi bil posrednik med dvema svetovoma, ki gradita poetično dramo. Ta svetova sta iracionalni in racionalni, med njima pa prehod vzpostavlja nosilec intuicije, tudi kot neko nadnaravno bitje, smrt pa kot edini možni prehod.

Če se vrnem nazaj k opredelitvi nosilca intuicije:

Nosilec intuicije namreč šele vzpostavlja nevidni svet, saj ga je le on sposoben videti, kar pa še ne pomeni, da njegove vizije nimajo posledic v empirični realnosti, saj se ostale dramske osebe nujno opredeljujejo do njegovih vizij. Od števila nosilcev intuicije je odvisno razmerje med obema realnostma. To pomeni, da drama s samimi nosilci intuicije preide v pesnitev (primer Mallarméjeve Herodiade), neprisotnost takšne osebe pa dramo potisne nazaj v domeno realistične dramaturgije, saj ne more vzpostaviti presegajoče realnosti. (Troha 91-92)

Koreopesem za *zaznamovana dekleta, ki so razmišljala o samomoru/ko je mavrica dovolj* nam že v naslovu poda asociacijo na prehod med življenjem in smrtjo. Misel na samomor je vsekakor misel o smrti, na konec življenja, za katerega se posameznik sam odloči. Zato so tudi dramske akterke razdeljene glede na izkušnje, ki so jih privedle do misli o samomoru.

V dramskem tekstu so akterke, ki po govoru nakazujejo na možne nosilke intuicije. Medtem ko se določene akterke osredotočajo na izpovedovanje lastnih izkušenj, emocij, dogodkov (dama v rdečem, dama v modrem, dama v rjavem, dama v zelenem), pa se hkrati tudi povezujejo z nevidnim svetom. Dama v rjavem v prvem prizoru izraža vsesplošno izgubljenost, ki se poveže z izgubo glasu, tišino, prisiljenim molkom. Prav tako namesto neke realistične slike poda misel o duhovih, o hišah, ki strašijo, ter o smrti neke ženske, ki je bila predolgo mrtva in zdaj kliče k njenemu rojstvu.

Dejstva, da je avtorica Ntozake Shange feministična aktivistka, ne gre nikakor zanemariti. Smrt v koreopesmi aplicira na položaj temnopoltih žensk v dvajsetem stoletju. Izpostavlja nasilje, zlorabe, posilstva in utišanje ženskega glasu. Zato je njeno koreopesem težko primerjati s teksti evropskih piscev poetičnih dram, ker je koreopesem tudi protest proti njim. S tem, ko poveže improvizacijo zaznamovanosti ženskega telesa z besedami in postane ples določujoči člen, ki se prepleta z besedami, loči svoj tekst od tradicionalnih avtorjev poetične drame, kot sta Christopher Frye in T. S. Eliot (Lester 4).

Ples je tudi vmesni prostor med življenjem in smrtjo, kot gibanje, ki dramske akterke ohranja pri življenju. Čeprav ples ni omenjen v nobeni definiciji poetične drame, pa zagotovo spada v koreopesem kot vrsto poetične drame, ki mora namesto statičnosti ustvariti gibanje in premikanje kot osnovno potrebo po preživetju. Ples in poezija sta eno, povezana v lirično- plesno dramo, ki temelji na spominjanju. Tako bi lahko ples določili za glavnega nosilca intuicije, saj je povezava med nekim resničnim svetom in svetom nevidnega. Akterke pogosto uporabijo ples kot prostor čistega življenja.

V prostoru čistega življenja se očistijo zaznamovanosti, to je tudi prostor pozabe. Če celoten tekst temelji na spominu in na koncu tudi na prekinitvi tega spomina, pa je ples namenjen brezbesedni pozabi, nevidnemu obstoju ženskega telesa, ki se prebujata.

Irena Oblak je v diplomski nalogi *Ivo Svetina in poetična drama* prišla do ugotovitve, da naj bi bila ena izmed bistvenih lastnosti poetične drame tudi neuprizorljivost: »Poleg ugotovitve, da je poetična drama sinkretična literarna zvrst, se njeno bistvo kaže v tako imenovani neuprizorljivosti, ki je posledica imanentnih neuprizorljivih didaskalij in intenzivne lirizacije dramske situacije« (15).

Pri koreopesmi je ena izmed nujnih komponent ravno uprizorljivost. Koreopesem je namenjena temu, da se uprizori, da se pokaže občinstvu. Poezija, pripovedovanje, ples in igra, ki temeljijo na različnih političnih, rasnih in spolnih konfliktih, morajo priti do odrskega prikaza. Tako ena izmed sodelujočih pri broadwajski produkciji *zaznamovanih deklet*, igralka Robbie McCauley, pove: »Forma korepoezije zahteva, da je igralčev odnos do besed in podob pesmi/pripovedi organski, fizični [...] Za potrebe prikaza Shangeinega teksta mora igralec personalizirati svoj odnos do njega – s tem mislim na personalizacijo kot igralski proces, kjer se igralec izkustveno in domišljjsko preplete s tekstom [...] igrati tekst skozi sebe« (Lester 3). Vpliv koreopesmi na občinstvo temelji na izkustveni identifikaciji in emocionalnem ter verbalnem odgovoru na dejanja in karakterje, ki stojijo pred njimi (6).

Če se vrnemo nazaj k Szodijevi opredelitvi dveh svetov, estetskega in resničnega, ki gradita poetično dramo, ju zelo očitno opazimo na samem začetku in koncu koreopesmi. Na začetku so prošnje po rojstvu, po neki obnovi mrtvega telesa ženske (fizičnega in duševnega), priča smo popolnemu razčlovečenju ženske, izgubi glasu, kraj dogajanja je mesto izgubljenosti, izpraznjenih duš.

Konec je zaključek začetka, ženske tvorijo zbor. Če je začetek opis umiranja, je konec začetek novega rojstva, prebujenja. Še vedno je prisoten duh neke druge ženske, ki je izgubljena, vendar se ostale približujejo bogu kot neki meji neskončne razsežnosti, o kateri je pisal tudi Eliot: »Že predstavljeni Eliotov ideal poetične drame sestavljata naše zavestno življenje, usmerjeno v dejanje, in še neka meja neskončne razsežnosti, občutka, ki ga lahko ujamemo zgolj, da tako rečem, s kotičkom očesa« (Troha 92).

Svet neskončnih razsežnosti, ki je ločen od dejanja, je bržkone sposoben videti Eliotov idealni dramski karakter, katerega replike so usmerjene tako na soigralce kot na gledalce, pri čemer se le del njih z njimi identificira, drugi pa jih zavračajo (prav tam).

Med začetkom in koncem koreopesmi o zaznamovanih dekletih so realistične pripovedi, njihov svet je resničen, ampak temelji na izkustvu smrti ali želje po smrti (samomor). Torej je vmesni del koreopesmi vezan na empirični svet, na dejanja, medtem ko sta pričetek in konec koreopesmi povezana z vprašanjem obstoja. V tekstu se pojavi še ena primerna nosilka intuicije, to je namišljena boginja Sečita, ki preseka realistične slike in se utemelji preko pripovedi dame v vijoličnem in dame v zelenem, ki zapleše ples Sečitinega življenja. Lik Sečite spominja na prerokinjo: »sečita je slišala o teh stvareh / premaknila se je / kot da bi vedela od prej« (Shange 23).

Njen prihod naznanja tiha in globoka glasba, slišijo se glasovi, ki kličejo po njej. Sečita pride na oder s krili, kar pomeni, da predstavlja neko božansko in izmišljeno bitje z drugega sveta. Prizor je najbolj magičen izmed vseh, saj »ob polni luni / sečita / boginja / ljubezni / egipt / drugo tisočletje / opravlja obrede / čarovništva proti moškim« (25). Pripíše se ji nadnaravna moč, ki poveže dramske akterke v celoto.

Če primerjamo koreopesem s poetično dramo, opazimo mnoge podobnosti. Na podlagi Kmeclove teorije o poetični drami tudi v koreopesmi najdemo dramski spopad, ki je razlog za poudarjanje različnih lirskih stanj. Ti dramski spopadi se kažejo preko vložkov govornice moških v posameznih izpovednih monologih dramskih akterk. Tako poudarjajo tudi različna lirski stanja, ki sestavljajo celotno dramo. Dramske akterke kot osebe niso pretirano karakterizirane, ampak so osredotočene na prikazovanje čustvenih razmerij.

Ko si pogledamo teorijo Gašperja Trohe, ki je poetično dramo določil s pomočjo simbolistične dramske tehnike, v kateri je bistven obstoj dveh realnosti (empirične in nevidne) ter nosilca intuicije kot vmesnega člena, ki obe realnosti povezuje in ju hkrati omogoča (Troha 97), pa lahko tudi v koreopesmi določimo dve potencialno različni realnosti in lik Sečite, ki ustreza vlogi nosilke intuicije.

Vendar pa kljub podobnostim koreopesem izraža nekatere odmike od teh definicij poetične drame. Ena izmed razlik je, da temelji na afroameriški tradiciji pripovedovanja, ritma, fizičnega gibanja in čustvene katarze. Ples in gibanje imata v koreopesmi bistven pomen, saj se prepletata z besedami in dejanji nastopajočih. Dramske akterke niso statične in pasivne, ampak v konstantnem fizičnem gibanju. Tako se vseh sedem dramskih akterk znajde v nekem brezčasnem trenutku, da izrazijo svoja občutja strahu, bolečine, žalosti, izgube in tudi radosti. Njihovi glasovi se kolektivno preobrazijo v glas, ki predstavlja temnopolto žensko (Lester 6).

Prehod iz poezije temnopoltih v koreopesem razloži C. W. E. Bigsby v knjigi *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*:

Bistvo poezije temnopoltih, še zlasti med letoma 1960 in 1970, je bilo v javnem značaju, v njeni performativnosti. Njihova poezija ni bila nikoli skrita. Sonia Sanchez, Nikki Giovanni in mnogi drugi so predstavljali svojo poezijo na velikih javnih zbiranjih, v katerih je bila simbioza med občinstvom in nastopajočim vitalni del estetike. Takšne priložnosti so izražale podobno atmosfero kot zbiranja v cerkvah, ki so bile nekoč trgovinski prostori. Trepotali so, z drugimi besedami, na robu ritualnega in gledališča. Koreopesem Ntozake Shange je naravno nadaljevanje tega. Poezija z glasbo in plesom, ki tvori zgodbo, postane igra. (411)

Koreopesem se je tako pojavila v 80. letih, v istem času kot drugi val poetične drame v Sloveniji. Po mnenju Trohe se je poetična drama pojavila kot »reakcija na realistično dramatiko, kar srečamo tudi ob vseh njenih pojavih v Evropi. Na Slovenskem je šlo najprej za zavračanje socialističnega in socialnega realizma, ki ga je forsirala oblast takoj po vojni in se je začel razkrajati sredi 50-ih let. V 80-ih je prišlo do spoznanja, da socializem propada, in do ponovnega vzpona realistične družbenokritične dramatike« (98).

Koreopesem se je pojavila v 80. letih 20. stoletja zato, da bi se Shange s svojo obliko uprla dosedanjim ameriškim in evropskim standardom dramskih tekstov in tudi gledališča. Zakaj ni svojega dramskega besedila poimenovala kar poetična drama ali samo drama?

Shange je to pojasnila takole:

Izmislila sem ji jo (*koreopesem*), ker sem vedela, da nisem dramatičarka. Moj odnos do gledališča se je razvil preko poezije in plesa, ne preko igre ali konvencij gledališča, kakršnega poznamo ... Bila sem zelo prepričana in strastno predana ideji o ustvarjanju novih ritualov in mitologij za ljudi različnih barv. Ker so bile mitologije na voljo le v obliki negativnih podob v delih Jamesa Baldwina ali Ralpa Ellisona. Te podobe temnopoltih ljudi niso nujno napačne, ampak so bile zagotovo bolj podobne našega odnosa z Drugim kot pa odnosa, ki ga imamo sami s sabo. Drugič, mislim, da je bil eden izmed prednostnih ciljev mladih temnopoltih avtorjev v poznih 60. letih, da svoje namene prikažemo z vpogledom navznoter. Da lahko v svojih skupnostih zaznamo, katere so tiste stvari, s katerimi dobro funkcioniramo, in kaj nam škoduje. (nav. po Lester 13)

Torej je koreopesem nastala kot odziv na dramska besedila, ki so govorila samo o odnosu temnopoltih do belcev ali obratno, ter je s svojim poimenovanjem dramskega besedila izpostavila odnos temnopoltih do sebe, drugega in do sveta.

Torej, Mallarméjeva misel, da je namen lirične drame »ne slikati stvari samih (realnosti), temveč učinek, ki ga ustvarjajo (tisto za njo)« (Troha 88), se lahko prepozna tudi v

prvi koreopesmi, kjer se včasih zazdi, da je avtorica izbrala vsa ta surova čustva ravno zato, da bi iz njih ustvarila popolnoma drugo realnost. V prizoru, ki ga govori dama v rdečem, kjer moški vrže otroka z okenske police, ker se ni hotela poročiti z njim, lahko vidimo, da sam prizor na nas naredi učinek šele, ko se konča – torej v trenutku, ko moški odvrže otroka, tudi dama v rdečem prične govoriti v popolnoma drugačnem jeziku. Takrat se vse dame pričnejo spraševati, kaj se je pravzaprav res zgodilo? Kaj je sploh res? Avtorica je ta dogodek sicer naslikala v detajlih, vendar z namenom, da tisti močnejši učinek pusti v ozadju, da vzbudi v bralcu in gledalcu občutek groze in hkrati sočustvovanja. Kot o svojem delu pravi sama: »[...] pesem te mora napolniti z nečim / te spraviti v omedlevico, te ustaviti na svoji poti, ti spremeniti mišljenje ali te sploh napeljati k mišljenju. Pesem ti mora dati občutek hladne vode ali poljuba« (Shange 17).

Shangeina koreopesem ustvarja določene potencialne vzporednice s poetično dramo (nosilka intuicije, obstoj dveh realnosti, dramski spopad za ustvarjanje različnih lirskih stanj), vendar nam koreopesem včasih vzbudi občutek, da bi bil tekst lahko označen kot pesnitev ali zbirka pesmi, ki vsebuje nekatere značilnosti dramskega teksta. Nosilka intuicije v koreopesmi morda ne izstopa dovolj, da bi lahko trdno zakoličila prehod med empiričnim in nevidnim svetom. V samem tekstu je ogromno podob empiričnega sveta, ni pa toliko poudarka na nevidnem svetu, da bi lahko zagotovo trdili, da je koreopesem poetična drama, toda s pomočjo študij afroameriške dramatike Neala A. Lesterja lahko predlagam, da je koreopesem afroameriška različica poetične drame, ki svoje korenine črpa iz afriške tradicije pripovedništva, ritma, fizičnega gibanja in čustvene katarze ter se osredotoča na razmerja temnopoltih do sveta, do Drugega in svoje lastne eksistence in se na svojevrsten način upira evropskim in ameriškim klasifikacijam poetične drame.

Od koreopesmi do bugivugija v podzavesti

Naj orišem še druga Shangeina dela, v katerih se malo oddalji od same ženske problematike in se približa kompleksnosti življenja temnopoltih.

Naslednje besedilo za oder *Urok#7* (1979) s podnaslovom *geeche jibara quik magic trance manual for technology* je parodija na tradicionalne ameriške minstrel šove, ki so bili popularni v poznih devetdesetih letih 19. stoletja. Shange modificira to rasistično obliko ameriškega gledališča, ki je bila znana po tem, da so obraze temnopoltih metaforično preoblikovali v obraze »srečnih sužnjev«. Minstrel šovi, opozarja Shange, se niso potrudili prikazati stanja temnopoltih, ampak so izzvali posmeh, dehumanizacijo in ponižanje. Kot igra v igri je pravzaprav *Urok#7* sproti nastajajoč jam session, kjer poleg glasbenikov nastopajo tudi klovni, akrobati in čarovniki.

Njeno tretje delo, ki ga je imenovala pesem-igra, *Fotografija: študija krutosti*, je pravzaprav primer teksta, v katerem Shange za osrednji lik postavi moškega. Quandra Prettyman v antologiji *The Poetry of Black America: Anthology of the Twentieth Century* o fotografiji pravi takole: »Fotografija ni resnična. Toda saj tudi beseda ni. Ampak oko naredi slike, usta besede« (259). Z manj osredotočenosti na tradicionalno obliko dramskega besedila se Shange bolj posveti diskusijam, obnašanju in odnosom temnopoltih individualistov ter kako prepoznajo in priznavajo, da je seksualnost bistveni del njihove identitete. Predstavi določen trenutek v življenjih teh likov – trenutek, ki je nastal tudi zaradi preteklosti prednikov. Shangeina predstavitev zmedenih in konfliktnih realnosti je tako zapletena, da ne predlaga nobene preproste rešitve, le nekakšen romantičen konec, ki pa morda, ali pa tudi ne, spodkopava naše zaupanje v spremembo Seanovega karakterja. Kakorkoli, Shangeino simpatiziranje z zmedenim temnopoltim moškim je nedvoumno. Medtem ko je Sean temnopolti moški, ki zlorablja temnopolte ženske, je tudi posameznik s potrebo po potrditvi, umetnik, moški in človeško bitje (Lester 171).

Četrto izdano besedilo, *Boogie woogie pokrajine*, je bilo leta 1979 najprej predstavljeno kot monodrama na New York Shakespeare Festival's Poetry, vendar je bil objavljeni tekst z dodanimi dramskimi osebami uprizorjen junija 1979 v gledališču Symphony Space Theater v New Yorku, leta 1980 pa v gledališču Terrace Theater (John F. Kennedy Center of the Performing Arts) in v National Black Touring Circuit v Washingtonu. Kot delo, ki je pisano kot nekakšno nadaljevanje prve koreopesmi o zaznamovanih dekletih, je koreopesem *Boogie woogie pokrajine* globinska karakterna študija, ki preseže zunanost »navadnega zaznamovanega dekleta« in razkrije njeno podzavest. Z uporabo ekspresionističnih tehnik, impresionističnih podob ter karakterističnega kolaža plesa bugivugi, jazz glasbe in poezije Shange predstavi koreopesem, ki je strukturalistično zapletenejša, dramsko kompleksnejša in manj filozofsko idealistična. Kot o njej pove avtorica (Lester 215):

boogie woogie pokrajina / je popolnoma posvečena emocionalni topologiji
mladega dekleta / kako naj bo to kar je / kako vidi kje je ... ampak ni vsako
ameriško dekle / ali pa mogoče je? ... / vse je boogie ... je glas layline podzavesti
/ njene neizgovorljive realnosti / za afroameriška dekleta brez samospoštovanja
ki bi razkrila toliko o sebi s svojo lastno voljo / zagotovo je preveč jeze ki bi
jo lahko obvladovale / preveč bolečine ki bi jo prenašale / razen če vse skupaj
pokopljemo

V zadnjem tekstu *Od Okre do Greensa: ljubezenska zgodba drugačne vrste: igra / z glasbo in plesom*, se Shange že v samih naslovih prizorov zelo očitno osredotoči na žensko (Lester 227):

Temnopolta ženska obstaja sama.
Temnopolta ženska sreča temnopoltega moškega.

Temnopolta ženska in temnopolti moški si dvorita in se potem poročita.
 Temnopolti moški je nezvest temnopolti ženski.
 Temnopolta ženska in temnopolti moški se pobotata.
 Temnopolta ženska zanosi.
 Temnopolta ženska in temnopolti moški, kot mož in žena, medeni tedni na obali.

Za razliko od prve koreopesmi, kjer je predstavljala ženski pogled v ženskem svetu, pa tukaj ponudi feministični tekst v okviru romantične heteroseksualne ljubezni med dvema Afroameričanoma. S poudarjanjem rasne identitete njenih karakterjev Shange pokaže na neločljivost vprašanj rase in spola ter nacionalnih in mednarodnih političnih zadev.

S študijo ženske viktimizacije in pozitivne ženske identitete v okviru zunanjih nasprotij pa *Okra* na odru prikaže to, kar pesem *Hčerin zemljepis* prikaže na papirju – namen Shangeinega literarnega kanona je vpogled v preproste realnosti »*kako biti živa in biti ženska in biti zaznamovana*« v modernem svetu. Shangeina peta koreopesem je tako tudi njena edina do sedaj, kjer temnopolta posameznica najde duhovno ljubezen, ki si jo želi od čutnega temnopoltega moškega. Medtem ko nadaljuje s slavljenjem seksualnosti in ženske identitete, Shange predpostavlja, da zadeve rasizma in seksizma neizogibno predstavljajo širša socialna in politična vprašanja, ki ne bi smela ostati prezrta.

Zaključek

Ntozake Shange je zagotovo ustvarjalka, ki se še vedno aktivno zavzema za ozaveščanje o krivicah, ki se godijo temnopoltim. Še preden je napisala prvo koreopesem, je delovala kot plesalka, kulturna in politična aktivistka ter pesnica. Z *zaznamovanimi dekleti* je leta 1975 prinesla na oder izrazito temnopolto feministično perspektivo, ki se je manifestirala v formi koreopesmi kot žanru, v katerem lahko najbolj učinkovito raziskuje in prikazuje interdisciplinarno in antievropsko teksturo afroameriške kulture. Forma koreopesmi zajema tiste elemente, ki poudarjajo bogastvo in raznolikost afroameriškega življenja – afriško tradicijo gibanja, glasbe in plesa. S preseganjem obstoječih oblik zahodnjaškega ameriškega gledališča temnopoltim ljudem in predvsem ženskam ponudi alternativne možnosti za preživetje.

Kot prikazuje njeno pisanje za oder, se giblje od intenzivno intimnih bolečin, ki razkrivajo njene osebne poskuse samomora, do jeze ob političnih krivicah na Haitiju in Južni Afriki ter ob grožnjah nasilja, ki jih lahko katerakoli ženska doživi v bližini moškega. V vsaki od petih izdanih besedil Shange natančno in previdno ustvarja zmes avtobiografskih tem ter individualne ter kolektivne rasne in kulturne dediščine.

Hilton Als je njeno pisanje povzel nekako takole: »Odjebi staro pravilo, da ne smemo izpostavljati svojih ženskih stvari pred temnopoltimi moškimi, belci, kaj šele pred preostalim svetom«. In pri Shange se to »odjebavanje« pozna predvsem v jeziku, s katerim eksperimentira celotno prvo koreopesem ter ga tudi pri vseh naslednjih izpostavlja s slengom in realističnim jezikom, s katerim želi dekonstruirati jezik patriarhata, ki utesnjuje glas temnopoltega dekleta (Shange 42):

odkar se spomnim je bila katera imenovana kot
 črnka zlobna ženska kuzla tečnoba
 poskušala sem ne biti to in pustiti grenkobe
 v skodelici nekoga drugega / priti k nekemu da me ljubi
 brez globokih in smrdečih opazk

Tako v vseh njenih besedilih skuša žensko povzdigniti do nje same, in to počne s prikazovanjem zaznamovanosti, ki prihaja do deklificiranja oziroma do žensk od zunaj, se pravi iz okolice, ki jih zatira in jim onemogoča izražanje. Zato je koreopesem ena izmed redkih dramskih oblik, v kateri je omogočeno, da ženska kot dramski lik ni prikazana v obliki drugega spola, ampak dobi svoj jezik, kot pove dama v rjavem v uvodnem prizoru temne fraze ženskosti (Shange 4):

bila je mrtva toliko časa
 zaprta v tišini toliko časa
 ne pozna zvoka
 svojega lastnega glasu

Zato je bila Shangeina prva feministična koreopesem glas temnopoltnih deklet, šele nato je z ostalimi deli predstavila tudi širši kontekst razmerij med temnopoltimi ter vprašanje njihovega obstoja in preživetja v neki rasistični družbi.

V naslednjih štirih besedilih je tako vzpostavila paleto preprek, ki jih doživljajo temnopoltni – od temnopoltega fotografa, ki nikakor ne more uspeti v umetniškem svetu, do zakrinkanih temnopoltnih igralcev, ki preko parodij na minstrel šove pokažejo, da je tudi gledališče kraj seksizma in rasizma. In zato je koreopesem lahko ena izmed form, ki temnopoltim ponuja upor in hkrati zavetje.

Literatura

- Als, Hilton. »Color Vision; Ntozake Shange's outspoken art.« *The New Yorker Magazine* 8. november 2010. Splet. 10. maj 2016. <<http://www.newyorker.com/magazine/2010/11/08/color-vision>>.
- Anderlini, Serena. »Drama or Performance Art? An Interview with Ntozake Shange.« *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (jesen 1991): 85–97. Splet. 10. maj 2016. <<https://journals.ku.edu/index.php/jdct/article/viewFile/1820/1783>>.
- Biggsby, Christopher. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, 3. New York: Cambridge UP, 1985.
- Blackwell, Henry. »An Interview with Ntozake Shange.« *Black American Literature Forum* 13.4 (1979): 134–38.
- Kosseh-Kamanda, Mafo in Maria Zavialova. »Ntozake Shange – biography«. Minneapolis: U of Minnesota, 23. maj 2000. Splet. 10. maj 2016. <<http://conservancy.umn.edu/handle/11299/166323>>.
- Kamini, R. »Shange's Choreopoem: Polyphony in dramatic form in 'For colored girls' and 'Spell#7'«. *Journal of Literature, Culture and Media Studies* 2.4 (julij–dec. /zima/ 2010): 286–295. Splet. 10. maj. 2016. <<http://www.inflibnet.ac.in/ojs/index.php/JLCMS/article/view/398>>.
- Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović, 1996.
- Kos, Janko. *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS, 1995.
- Kralj, Lado. »Maeterlinckov model moderne drame.« *Primerjalna književnost* 22/2 (1999): 13–33.
- Lester, A. Neal. *Ntozake Shange. A Critical Study of the Plays*. New York: Garland Publishing, Inc., 1995. (Critical studies in Black life and culture; vol. 21).
- Oblak, Irena. *Ivo Svetina in poetična drama*. Diplomsko delo. Ljubljana: Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1994.
- Pirjevec, Dušan. *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964.
- Prettyman, Quandra. »Photograph (For L. McL.)«. *The Poetry of Black America: Anthology of the Twentieth Century*. Ur. Arnold Adoff. New York: HarperCollins, 1973. 259.
- Shange, Ntozake. *for colored girls, who have considered suicide/when rainbow is enuf*. New York: Macmillan Publishing co., Inc., 1977.
- Simon, John. »On stage: Enuf Is Not Enough.« *The New Leader* 59 (5. julij 1976): 21.
- Troha, Gašper. »Problemi poetične drame.« *Slavistična revija* 53. 2 (2005): [85]-100.

The Choreopoem or Poetic Drama by the African American Feminist Author Ntozake Shange

Keywords: choreopoem, *for colored girls*, Ntozake Shange, poetic drama, feminism, dance, racism

Katja Gorečan studied comparative literature and literary theory at the Faculty of Arts (University of Ljubljana). In 2012 she published the poetry collection *Trpljenje mlade Hane* [The Suffering of the Young Hana], which was selected for the Biennale of Young Artists from Europe and the Mediterranean, BJCEM. She has participated in several international poetry festivals and worked to help organise the Slovene Book Days and the International Pranger Festival.

katjagore@gmail.com

The Choreopoem or Poetic Drama by the African American Feminist Author Ntozake Shange

(long abstract)

Katja Gorečan

A choreopoem is a form of dramatic expression or, more precisely, of performative writing that includes poetry, dance, music and acting. The term was first used in 1975 by Ntozake Shange, an African American poet, playwright, dancer, actress, director and feminist, in defining her first work, *for colored girls who have considered suicide / when the rainbow is enuf*.

The language (especially the use of slang) is the key trait of Shange's choreopoem which differentiates her from traditional American literature, with which she has not been able to identify as an African American. Despite stressing the importance of movement (with the emphasis especially on the female body as a labelled element) and non-verbal communication, the choreopoem has the effect of dramatic work based on narrative and lyric scenes; these are conceived as poetry monologues and dialogues. The choreopoem is therefore not limited to poetry and dance, but functions as a total and well-rounded performative work.

We can attempt to define choreopoem as poetic drama because of its limited action and number of characters as well as because it is primarily intended for the portrayal of emotional states. Shange's first choreopoem consists of the confessions of seven "ladies" who perform dressed in the colours of the rainbow and, by focusing on the emotional relations (the sense of inferiority, violence against women, abortion, extortion, having one's child killed, the loss of virginity), they renounce and avoid the principles of action, character and dialogue.

The paper also briefly describes some other works by the same author: *Spell#7*, *Boogie Woogie Landscapes* and *From okra to greens: A different kinda love story : a play with music & dance*. In them, Shange thematically expands choreopoem upon the more complex issues of African Americans and also includes jazz music, the boogie woogie dance and a parody upon the racial perception of African Americans in minstrel shows.

Choreopoem as a rebellion - a form of African American poetic drama?

In his article "Problemi poetične drame" ["The Problems of Poetic Drama"], Gašper Troha points out two Slovenian definitions of poetic drama (those by Janko Kos and Matjaž Kmecl), but places considerable emphasis especially upon Szondi's theory of lyric drama, arguably the best research made on the problems of poetic drama:

Szondi therefore considers lyric drama as a transitional form between traditional and modern drama, which is reflected in the disappearance of dialogue and act as well as in the passivity of the characters and death as its main themes. In Hofmannsthal's one-act plays, he notices a dividing upon two visions of life or the world, perhaps we could even say upon two worlds, of which one is the aesthetic and the other the real one. Interestingly, the real world can be seen by the characters in the presence of death and through the mediation of some other characters. (89)

As a basic factor of poetic drama, Troha also points out the existence of a character that is the intuition bearer. Intuition bearers are described by Lado Kralj in the following manner: "The characters who have a gift of greater intuitive sensitivity, so-called intuition bearers, will sense the arrival and presence of a third person (the invisible reality) whereas the other dramatic characters won't and will even contradict or belittle their statements." (23) The intuition bearer is supposed to be a mediator between the two worlds that poetic drama consists of. These two worlds are those of the irrational and the rational, with the intuition bearer establishing the transition between them, also as a sort of supernatural being, in which death is the only possible transition.

Already in its title, the choreopoem *for colored girls who have considered suicide / when the rainbow is enuf* triggers associations upon the transition between life and death. The thought of suicide is by all means a thought of death, and the dramatic characters are classified according to the experiences that led them to that thought. In this way, they come across as potential intuition bearers. Certain characters focus upon the conveyance of their own experiences, emotions and events (Lady in Red, Lady in Blue, Lady in Brown, Lady in Green), but simultaneously connect with the invisible world. In the first scene, Lady in Brown expresses a sense of being completely lost, which connects with the loss of voice, speechlessness and forced silence. Rather than a realistic picture, she conveys thoughts of ghosts, haunted houses and the death of a woman who has been dead for too long and now calls for birth.

The fact that the author Ntozake Shange is a feminist activist should not be disregarded. In choreopoems, she applies death to the position of African American women in the

20th century. She points out violence, abuse, rape and the silencing of the woman's voice. This makes her choreopoem quite difficult to compare to the texts of European poetic dramas because it is a rebellion against them as well. The fact that she connects the improvisation of the labelled female body with speech and thus establishes dance as the determinant that intertwines with words makes her text different from the traditional authors of poetic drama like Christopher Frye and T.S. Eliot (Lester 4).

Dance is also a space in-between life and death in terms of being the movement that keeps the dramatic characters alive. Although dance is not mentioned in any definition of poetic drama, it certainly belongs to the choreopoem as a type of poetic drama that is not static but gives rise to movement and motion as a basic need for survival. The dance and the poetry are one, connected into a lyric and dance drama based on remembering. We could therefore define the dance in the choreopoem as the main intuition bearer because it represents the connection between a certain real world and the world of the invisible. The dramatic characters often use dance as a space of pure life. When comparing the choreopoem with poetic drama, quite a few similarities can be noticed. Drawing on Kmecl's theory of poetic drama, we can notice that choreopoem also contains a dramatic conflict resulting in the emphasis on various lyric states. These dramatic conflicts come about in the form of inserts of "male talk" into the individual monologue confessions of the female dramatic characters. In this way, various lyric states that form the drama as a whole come to the foreground. The dramatic characters are not overly characterised as persons, but focus on the portrayal of emotional relations.

Gášper Troha's theory defines poetic drama by means of the symbolist dramatic technique, which foregrounds the existence of two realities (empirical and invisible) as well as the intuition bearer, who connects and enables the two (97). In the choreopoem *for colored girls*, we can also notice two potentially different realities and the character of Sechita, who corresponds to the role of intuition bearer.

Despite the similarities, however, the choreopoem also shows certain digressions from the aforementioned definitions of poetic drama. Especially evident is the fact that it is based on the African American tradition of storytelling, rhythm, physical movement and emotional catharsis. Intertwined with the words and actions of the performers, dance and movement are essential elements in it. The dramatic characters are not static and passive, but in constant physical movement. In this way, all the seven dramatic characters in *for colored girls* find themselves in a timeless moment to express their feelings of fear, pain, sadness, loss as well as joy. Their voices collectively transform into one voice representing the African American woman (Lester 6).

The transition from African American poetry into the choreopoem is explained by C.W.E. Bigsby:

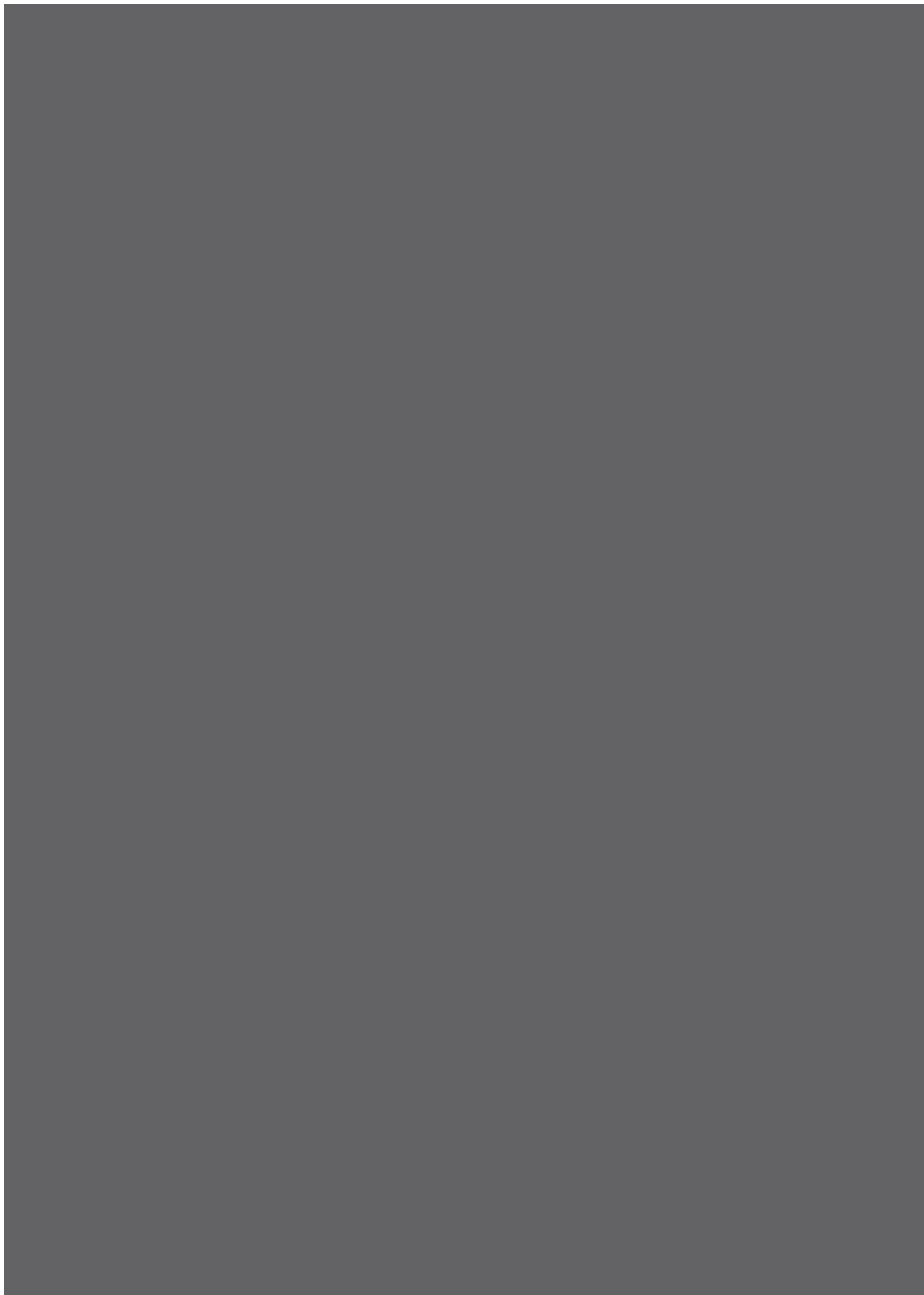
The essence of black poetry, particularly in the 1960s and early 1970s, had lain in its public nature, its performativity. It was never a closet poetry (unless, as LeRoi Jones once observed, the closet be "as wide as God's eye"). Sonia Sanchez, Nikki Giovanni, and many others performed their poetry at large public gatherings in which the symbiosis between audience and performer was a vital part of the aesthetic. Such occasions shared something of the atmosphere of the storefront church. They trembled, in other words, on the brink of ritual and of theatre. Shange's choreopoem is a natural extension of this. Poems with music and dance, forming a narrative account, become a play. (411)

Shange's choreopoem creates certain potential parallels with poetic drama (the intuition bearer, the existence of two realities, the dramatic conflict for the creation of various lyric states). Nevertheless, it sometimes gives an impression that the text could also be defined as a poem or a collection of poems with certain traits of a dramatic text. The intuition bearer in the choreopoem does perhaps not stand out enough to establish a firm transition between the empirical and invisible worlds. The text itself contains plenty of imagery of the empirical world, but there is not so much emphasis on the invisible one to be able to claim that the choreopoem is poetic drama. However, drawing on the studies of African American drama by Neal A. Lester, I can propose that the choreopoem is an African American variant of poetic drama. It is one that roots in the African tradition of storytelling, rhythm, physical movement and emotional catharsis, focuses on the relation of African Americans to the world, the Other and their own existence, and resists European and American classifications of poetic drama in a unique manner.

Translated by Urška Zajec

Selected bibliography

- Bigsby, Christopher. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, 3. New York: Cambridge UP, 1985.
- Lester, A. Neal. *Ntozake Shange. A Critical Study of the Plays*. New York: Garland Publishing, Inc., 1995. (Critical studies in Black life and culture; vol. 21).
- Shange, Ntozake. *for colored girls, who have considered suicide/when rainbow is enuf*. New York: Macmillan Publishing co., Inc., 1977.
- Troha, Gašper. "Problemi poetične drame." [The Problems of Poetic Drama]. *Slavistična revija* 53. 2 (2005): [85]-100.



Recenzije / Book Reviews

Zgodovinopisni rekviem za razvaline nemškega gledališča v Ljubljani

Aldo Milohnič, aldo.milohnic@guest.arnes.si

Sandra Jenko: *Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa v Ljubljani. Zgodovina nastanka in razvoj nemškega odra med 1911 in 1918.*

Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2013 (Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, št. 91, letnik 50).

Starejše nemško gledališče v Ljubljani je, po nekaterih delnih poskusih starejših zgodovinarjev (Dimitz, von Radics), sistematično raziskal Dušan Ludvik v doktorski disertaciji *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790* (Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 1957), a kot ugotavlja Blaž Lukan v članku iz leta 2003, »slovenska gledališka zgodovina še ni popisala niti repertoarja nemškega gledališča v 19. in ob začetku 20. stoletja v Ljubljani [...], kaj šele natančneje preiskala morebitne vezi med slovenskim in nemškim teatrom tega časa« (88). Knjiga Sandre Jenko *Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa v Ljubljani*, ki je izšla z letnico 2013 (dejansko pa leto pozneje, kot je zabeleženo v NUK-ovem kataložnem zapisu o publikaciji) pri založbi Slovenskega gledališkega inštituta (takrat še muzeja), je hvalevreden poskus pripadnice mlajše generacije naših teatrologinj, da bi zapolnila to vrzel. Razloge, da se to ni zgodilo že prej, bi lahko iskali v številnih subjektivnih in objektivnih dejavnikih, med katerimi je nemara tudi pretirana fiksacija slovenskega gledališkega zgodovinopisja na jezik kot ključno razlikovalno potezo pri določanju gledališkozgodovinskega raziskovalnega korpusa. Za zgodovino narodnega gledališča je gotovo izjemno pomemben jezikovni kriterij, a to še ne pomeni, da lahko odmislimo številne druge. Tako je npr. ozemlje, ki je poseljeno s slovensko govorečim prebivalstvom, prav tako pomembno za zgodovino slovenskega gledališča, kajti to pomeni, da so predstave (katerekoli zvrsti, v kateremkoli jeziku itn.) lahko obiskovali tudi slovensko govoreči prebivalci tega ozemlja. Prav tako je za nas pomembno, da vemo, katera gledališča so nekoč delovala na današnjem ozemlju Slovenije, čeprav v tistem v času Slovenije in slovenskega naroda v današnjem pomenu besede še ni bilo.

Če je nekdanja Emona imela amfiteater, kot se utemeljeno domneva,¹ so igralci v njem nastopali v latinskem jeziku – prav tako kot varovanci jezuitskega kolegija, ki so v svojem avditoriju uprizarjali igre v latinščini najpozneje od leta 1598,² pozneje pa tudi v vernakularnih jezikih, zlasti v nemščini. V drugi polovici 17. stoletja so v Ljubljano pogosto zahajali nemški komedijanti. Nastopali so v Knežjem dvorcu in občasno tudi v rotovski dvorani. Njihovi nastopi naj bi bili zelo popularni med takratnim prebivalstvom Ljubljane, izdatno so jih podpirali tudi mestni aristokrati. K nam so prihajali iz južne Nemčije ter iz Innsbrucka, Salzburga, Gradca in Celovca, sestavljali pa naj bi jih po večini študenti. Trstenjak sicer pravi, da naj bi bili ti igralci »propadli služabniki, brivci, natakariji, pisarji in dijaki« (22), vendar mu drugi zgodovinarji ugovarjajo, češ da bi bilo malo verjetno, »da bi moralno tako propadlo sodrgo ljubljansko plemstvo (posebno Auersperg) tako vneto podpiralo« (Debevec 158).³ V prvi polovici 18. stoletja so bili pogosti obiski italijanskih opernih skupin, zlasti beneških.⁴ V Ljubljani so te skupine sprva nastopale v Knežjem dvorcu, v drugi polovici 18. stoletja pa tudi v novem Stanovskem gledališču, ki je seveda gostilo tudi nemške igralske skupine, v njem pa se je zgodila (leta 1789) tudi znamenita uprizoritev Linhartove Županove Micke. Odprtje Stanovskega gledališča (1765) je mejnik, s katerim tudi Sandra Janko začne strnjeni zgodovinski pregled razvoja gledališke kulture v Ljubljani do leta 1887, ko so to nekdanjo jahalnico uničili ognjeni zublji.

Po tem katastrofalnem požaru so slovenski igralci našli začasno prizorišče v društvenih prostorih čitalnice, nemški pa so kot zasilno in občasno prizorišče uporabljali prostore v nemškem društvu Kazina. Leta 1892 so zgradili Deželno gledališče, ki so ga dobili v uporabo tako nemški kot slovenski igralci; Dramatično društvo je uporabljalo levo, Nemško gledališko društvo (*Deutscher Theaterverein in Laibach*) pa desno krilo nove gledališke stavbe. Za razliko od Stanovskega gledališča, v katerem so bili slovenski gledališčniki in obiskovalci njihovih predstav v podrejenem položaju, so bili zdaj igralni dnevi in sedeži v občinstvu (lože so dali v zakup ločeno za nemške in slovenske predstave) pravično razdeljeni. Poleg tega je – v skladu z odločitvijo deželnega odbora – Dramatičnemu društvu pripadla čast otvoritvene predstave. Ogenj, ki je pogoltnil staro gledališče, pa žal ni odpravil starih zamer, o čemer priča npr. tale bojeviti zapis v Slovenskem narodu, ki ga citira tudi Sandra Jenko (45): »Tako gotovo, kakor naših

1 Tako je npr. Janez Gregor Dolničar v kroniki *Anales Urbis Labacensis* poročal, da so novembra 1714 našli ostanke starorimskega amfiteatra, možna lokacija pa je še vedno uganka. Amfiteater bi lahko stal na dveh domnevnihih lokacijah: na območju poletnega gledališča Križanke (čeprav med urejanjem gledališča niso našli nobenih materialnih dokazov za to domnevo) ali pa med sedanjo Rimsko in Slovensko cesto ter Gregorčičevo in Vegovo ulico.

2 O tem priča zapis v kroniki jezuitskega kolegija, v katerem je zabeleženo, da je bila na velikonočni ponedeljek leta 1598 uprizorjena jezuitska igra o Izakovem darovanju in da naj bi bila ta uprizoritev lepša od prejšnjih luteranskih prireditev. Iz te zabeležke bi lahko sklepali, da so gledališke igre z versko vsebino prirejali luteranci že prej. Žal pa razen te drobne opombe nimamo zanesljivih virov o morebitnih tovrstnih prireditvah pred letom 1598.

3 Pri tem se Ciril Debevec sklicuje na nemškega zgodovinarja Otta Leixnerja, ki prav tako trdi, da so te komedijantske skupine sestavljali večinoma študenti.

4 O zgodovini italijanskega gledališča v Ljubljani glej odlično študijo Stanka Škerlja *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*.

Nemcev [...] ne bomo privabili v slovensko gledališče, tako gotovo tudi Slovenci ne smejo poznati nemškega gledališča. Oni za-se in mi za-se.« »Fairplay« med nemškim in slovenskim gledališčem v skupni stavbi je sicer trajal razmeroma dolgo (do leta 1909), a medtem so se medetnične razmere na slovenskem naselitvenem območju bistveno poslabšale. V poglavju »Zaostritev protinemškega vzdušja v Ljubljani« Sandra Jenko analizira ta napeta razmerja med slovensko večino in nemško manjšino, ki so jih podžigali zlasti klerikalci (Katoliška narodna stranka, ki so jo leta 1905 preimenovali v Slovensko ljudsko stranko) z organizacijo protinemških demonstracij leta 1903 in velikih nemirov leta 1908 v Ljubljani, ko je intervenirala celo vojska (ubita sta bila dva slovenska demonstranta, s stavb so odfrčali nemški napisi, v okna Kazine pa je priletela toča kamenja).⁵ Slovenska liberalna in nemška stranka sta po volitvah v deželni zbor (1895) sklenili politično zavezništvo proti slovenskim klerikalcem – avtorica meni, da sta se »samo zato tako hitro sporazumeli, ker je bila ohranitev gledališke dejavnosti ene in druge narodne skupine za obe zelo pomembna« (53–54) – vendar pa je deželna volilna reforma prinesla zmago klerikalcem na volitvah leta 1908. Posledice tega političnega obrata je čutilo tudi gledališče, saj je deželni zbor, v katerem so imeli poslej večino »protigledališko« usmerjeni klerikalci, odrekel subvencije tako slovenskemu kot nemškemu gledališču: »Potencialni obiskovalci gledališča so bili večinoma iz mestnih ali premožnejših okolij in značilni podporniki nemške ali liberalne stranke,« pravi avtorica (54).⁶ To drži, a prav tako bi lahko pritrtili tudi mnenju Filipa Kumbatoviča Kalana, da je bila slovenska »ločitev duhov« na liberalni in klerikalni tabor »samo navidezna, zakaj v vseh temeljnih političnih ali kulturnih zadevah delujeta oba tabora složno zoper ljudske koristi« (27). Kakorkoli že, tleča nacionalistična ideologija po receptu »svoji k svojim« se je po septembrskih dogodkih 1908 sprevrgla v neobzdržano javno sramotenje tistih Slovencev, ki so si upali obiskovati predstave nemškega gledališča. Sandra Jenko je zbrala nekaj najbolj eklatantnih pamfletov iz Slovenskega naroda: od tendencioznega poročanja o tem, da »po nemškem gledališču stopajo strahovi in ni daleč čas, ko bo zadonel nad razvalinami nemškega gledališča v Ljubljani tožni ‚Requiem‘« (57), do odkritih groženj »izdajalcem in prebežnikom«, ki morda mislijo, da bo njihovo početje ostalo neopaženo: »Preskrbljeno je, da se bodo nadzorovali obiskovalci nemškega gledališča in sicer v svrhu, da se dožene, kateri Slovenci obiskujejo nemške predstave« (58). Skrhani mednacionalni odnosi, nacionalistični izgredi in razpad liberalnega slovensko-nemškega zavezništva so tako pospešili načrte nemške meščanske elite, da zgradi novo gledališko stavbo, ki naj bo namenjena uprizarjanju predstav v nemščini.

Načrt je sicer obstajal veliko prej. Avtorica je skrbno pregledala dostopne arhivske vire, da je lahko rekonstruirala genezo tega načrta in potek priprav na gradnjo. Tako

⁵ Protesti v Ljubljani septembra 1908 so bili sicer odgovor na incident, ki se je zgodil na Ptujju, kjer so nekateri nemški prenapeteži napadli slovenske udeležence občnega zbora Družbe sv. Cirila in Metoda.

⁶ O materialnih težavah Deželnega gledališča kot »kolateralni škodi« političnega spopada med slovenskimi klerikalci in liberalci prim. tudi prispevek Dragana Matića.

je ugotovila, da si je Nemško gledališko društvo že v statutih iz leta 1888 »kot glavno nalogo zadalo izgradnjo gledališke stavbe, s čimer bi zagotovilo nemške gledališke predstave v Ljubljani« (33). Poleg tega je ugotovila, da sta bila *Theaterverein* in Kranjska hranilnica (prva ljubljanska banka, ustanovljena leta 1820, ki je bila v rokah nemških bankirjev in je finančno podpirala nemško gledališče) osebno prepletena, saj sta si »delila« mnoge člane in podpornike. Tako je bilo leta 1893 »šest članov devetčlanskega odbora gledališkega društva prav tako na bolj ali manj vplivnih položajih v Kranjski hranilnici« (34), bančni zaključni računi pa pričajo o kontinuiranih subvencijah Nemškemu gledališkemu društvu od leta 1882 do konca 1. svetovne vojne, ko je nemške ustanove doletela prepoved delovanja. Poleg tega je Kranjska hranilnica že leta 1894 ustanovila poseben sklad za gradnjo nemškega gledališča (*Theater-Bau-Fonds*) in je vanj redno vplačevala letni prispevek, tako da je bilo leta 1908 stanje na računu že skoraj 650.000 kron, kar je bilo le za slabih 25.000 kron manj, kot so tri leta pozneje znašali dokončni stroški za gradnjo gledališča. Kot upravičeno sklepa avtorica, »brez tega gradbenega sklada do gradnje gledališča najbrž ne bi nikoli prišlo« (37). V tem kontekstu je izjemno zanimivo, da je generalna skupščina Kranjske hranilnice že leto in pol (5. aprila 1894) po odprtju Deželnega gledališča (29. septembra 1892) zavzela stališče, ki bi ga lahko orisali bodisi kot bistro oceno situacije in iz nje izhajajočo pravilno napoved prihodnjih dogodkov, kar je, kot je videti, stališče avtorice (prim. 49), bodisi kot »samoizpolnjujočo se prerokbo«,⁷ kar morda tudi ne bi bila napačna hipoteza, a bi za njen pretres (po)rabili veliko več prostora, kot ga prenese knjižna recenzija. »Ker predvidoma skupna uporaba novega Deželnega gledališča za nemške in slovenske predstave na dolgi rok ne bo mogoča in bo zaradi tega, četudi predvidoma komaj čez nekaj let, nastala potreba po gradnji lastnega nemškega gledališča, zato da se zavaruje obstoj te za mesto Ljubljana nujno potrebne nemške gledališke dejavnosti [...],« je Kranjska hranilnica sklenila, »da se za subvencioniranje morebitne gradnje nemškega gledališča iz čistega dobička izloči znesek v višini 20.000 fl« (36). Kako iskreni so bili vodilni možje nemške banke, ko so kot enega izmed razlogov za gradnjo posebnega nemškega gledališča navedli tudi to, da naj bi se s tem hkrati umaknile »vse ovire za poln razvoj slovenskega gledališča« (ibid.), je seveda težko dognati zgolj iz nekega uradnega dokumenta in bi o tem lahko sklepali le posredno, npr. iz analize drugih ohranjenih dokumentov, ki bi morda več povedali o njihovih dejanskih stališčih (časopisne objave in izjave, uradna in zasebna korespondenca ipd.).

Sandra Jenko potem rekonstruira potek dogodkov (ustanovitev gradbenega komiteja, financiranje projekta – vključno s cesarjevo donacijo, ki je bila glede na znesek

⁷ »Samoizpolnjujoča se prerokba« (*self-fulfilling prophecy*) je koncept, ki ga je razvil sociolog Robert K. Merton v istoimenskem članku iz leta 1948. Če nekoliko poenostavim, gre za napačne premise, ki nas pripeljejo do pravilnega sklepa, če seveda »pravilni« sklep interpretiramo v luči njegove dejanske uresničitve. Samoizpolnjujoča se prerokba je na začetku lahko napačna ocena situacije, vendar bodo ne glede na to subjekti ravnali v skladu s tako definirano situacijo, kar bo na koncu pripeljalo do uresničitve izhodiščne napovedi in bo tako za nazaj (*nachträglich*) potrdilo njeno veljavnost oz. pravilnost.

skromna, imela pa je velik simbolni pomen –, potek gradnje, kapaciteta in tehnične značilnosti stavbe itn.), ki so pripeljali do slovesnega odprtja Jubilejnega gledališča cesarja Franca Jožefa v Ljubljani 4. oktobra 1911. Pri opisu zunanosti stavbe je avtorica naletela na nepričakovano težavo: v različnih virih se pojavljajo različni napis na kartuši na pročelju nad glavnim vhodom in balkonom. Povsem zanesljivega slikovnega vira ji sicer ni uspelo izbrskati iz arhivskih labirintov, a glede na indice, ki jih predstavi v knjigi (70–73), bi lahko pritrdili njeni oceni, da je bil po vsej verjetnosti na pročelju gledališča napis »Kaiser Franz Joseph Jubiläums Theater«. Manj srečno roko je imela pri poskusu, da bi razpršila dvome o originalni barvi fasade, saj jo ohranjene razglednice prikazujejo v različnih barvnih otenkih.

Osrednji del knjige je prikaz organiziranosti nemškega gledališča, njegovega finančnega poslovanja, abonmajskega sistema, občinstva, povezave z Jubilejnim mestnim gledališčem v Celovcu (imela sta skupnega ravnatelja, v ljubljanskem gledališču so redno gostovali gledališki, zlasti operni umetniki iz celovškega gledališča) ter primerjalni pregled repertoarja v sezonah od leta 1911 do leta 1918. Ta opisni pregled sezon dopolnjuje dodatek na koncu knjige, v katerem so zbrani faktografski podatki o osebju in sporedih vseh gledaliških sezon. Avtorica ne pozabi niti na pomembnega spremljevalca slehernega gledališkega dogajanja – gledališko kritiko, pri čemer ugotavlja, da so uprizoritve nemškega gledališča najbolj redno in najmanj pristransko ocenjevali kritiki Laibacher Zeitunga.

V drugem desetletju 21. stoletja se bržkone ne bi smelo slišati heretično, če izid znanstvene monografije Sandre Jenko *Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa v Ljubljani* opredelim kot pomembno zapolnitev vrzeli v zgodovini slovenskega gledališča v začetku 20. stoletja. Po stotih letih bomo nemara zmogli toliko zgodovinske in siceršnje distance do »narodnobrambovskega« zavračanja vsega, kar naj ne bi bilo kleno slovenskega v zgodovini umetnosti na teh prostorih. Kajti sodobni pogled na »slovensko gledališče«, ki je kajpada že sam na sebi ideološko obremenjen pojem, bi se moral znebiti plašnic, ki mu vidno polje zožijo na zgolj etnični in jezikovni horizont. Seveda je prav, da slovenska gledališka historiografija posveča posebno pozornost dramskim besedilom in zlasti uprizoritvam v slovenskem jeziku, a ni nobenega utemeljenega razloga, da v ta korpus ne bi zajela tudi vseh drugih tujejezičnih gledališč, ki so delovala na ozemlju današnje Slovenije pa tudi onkraj današnje državne meje. »Zagotovo je bila dolgo prva naloga slovenske gledališke zgodovine popisati in sistematično obdelati zlasti slovensko gledališče [...],« pravi Blaž Lukan v uvodoma citiranem članku, a zdaj, ko je to »v veliki meri storjeno, pa je gotovo čas tudi za širši pogled nanj« (88). Študija Sandre Jenko o Jubilejnem gledališču cesarja Franca Jožefa je nedvomno pomemben prispevek k razširitvi te gledališkozgodovinske optike.

Literatura

- Debevec, Ciril. »Nekaj prispevkov k zgodovini ljubljanskega gledališča do leta 1790.« *Kronika slovenskih mest* 4. 3 (1937): 156–161.
- Kalan, Filip. »Obris gledališke zgodovine pri Slovencih.« *Novi svet* 4.1 (1949): 27.
- Lukan, Blaž. »Nemško gledališče v Ljubljani v 19. in ob začetku 20. stoletja.« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 39.79 (2003). 88–91.
- Matić, Dragan. »'Gledališča kot taka po svojem postanku nimajo kulturnega pomena...' Kultura in politika na Kranjskem ob prelomu stoletja, s posebnim ozirom na gledališče in kinematograf.« *Zgodovina za vse* 2.2 (1995). 16–26. Nekoliko spremenjena različica je dostopna tudi kot »Deželno gledališče v Ljubljani – žrtev političnih spopadov med Slovenci.« *O nevzvišenem v gledališču*. Ur. Alenka Bogovič in Barbara Pušić, Ljubljana: KUD France Prešeren in CTF AGRFT, 1997. 31–41.
- Škerlj, Stanko. *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*. Ljubljana: SAZU, 1973.
- Trstenjak, Anton. *Slovensko gledališče*. Ljubljana: Dramatično društvo, 1892.

Opotekajoča se premestitev

Jasmina Založnik, jasmina.zaloznik@abdn.ac.uk

MISperformance: essays in Shifting Perspectives. Ur. Marin Blažević in Lada Čale Feldman.

Ljubljana: Maska, 2014.

V času, ko postaja performans vse-prisotna kategorija, ko se je njegova subverzivna narava povsem izgubila pod težo apropiacije in kapitalizacije, je revizija pojma vsekakor dobrodošla, še posebej takrat, ko ga misli kot razmejitev, trk in hkrati beleži mesta prekrivanja njegove (ne)ustrezne, (ne)normativne pojavnosti ter ga opazuje tako v prizmi mediacije, prenosa in premestitve kot tudi kot produkt raznoterih družbenopolitičnih dejavnikov. Ta večplastnost se slikovito izpisuje že z naslovom: *MISperformance: essays in shifting perspectives*.

Nastanek zbornika je neposredno zvezan z osrednjo konferenco s področja uprizoritvenih študij (Performance Studies international), natančneje z nadaljevanjem njegove petnajste edicije (PSi #15), ki je potekala na Reki septembra 2010. Tako konferenco kot tudi pričujoči zbornik sta vsebinsko zasnovala in uredila Miran Blažević in Lada Čale Feldman, oba med drugim tudi profesorja na Univerzi v Zagrebu.

Konceptualizacije pojma sta se avtorja v uvodu lotila z »ostrino ironije« ter se tako umestila na skrajni »rob potencialne katastrofe«, ki izhaja iz vsake mnogoznačnosti (12). Pomensko polje angleške predpone MIS je namreč večplastno in je kot tako ohranjeno tudi v pojmu misperformansa. Na ta način, med drugim, podčrta skepso do normativnega in vrednostnega označevanja (ne)ustreznosti določenih oblik uprizarjanja. Celo več, to negacijo markira. Namesto prešitja išče vrzeli, pri čemer se zaveda (oziroma zavedata se avtorja), da z dopuščanjem in ohranjanjem semantične fleksibilnosti, zajete v angleški predponi MIS, sprejema riziko zdrsa v pretirano sproščeno tematizacijo misperformansa pa tudi, nasprotno, možno izčrpanje njegove potentnosti. Povedano drugače: »Misperformans preži na krilih vsakega uprizarjanja s konstitutivnostjo inverzije, raznolikosti, subverzivnosti, perverzije. [...] Misperformans poskuša prekoračiti *obljubo* ultimativnega *izginotja* pa tudi razbitin uprizorjenega *arhiva*. Misperformans sabotira ultimativnost uprizoritve ali drugega. Namesto tega (raje) preigrava vitalno in osvobajajočo dvoumnost humorja in zmešnjave: *kaj drugega* – spodleteti ali se osmešiti?« (prev. avtorica 28)

Če misperformans mislimo v takšnem kontekstu, se prostor premišljevanja koncepta, ki ga v knjigi obdelujejo avtorji, avtomatsko razpre. Razkrije začasno, situirano, družbenopolitično naravo (mis)performansa in s tem tudi potrebo, da se ga premišljuje v kontekstu nenehnega vzpostavljanja politične dimenzije, reflektiranja oblastnih mehanizmov in postopkov njegovega znamčenja. Šele tako je namreč tudi mogoče ugledati konstruirano in konstituirano naravo (ne)normativnosti uprizarjanja.

Zastavljen premislek avtorjev je prav zato hkrati konceptualen in političen. Naslovljen je z množtvom primerov, ki pričajo o «kulturalizaciji», transformaciji, deformaciji, apropiaciji in mutaciji pojma performans, ki je obenem razlog heterogenosti razumevanja njegove hrbtni strani.

Misperformans dobesedno trči s tem, kar je Sigmund Freud poimenoval *das Unheimliche*. Ali bolje, *Unheimliche* je esencialno misperformansu. V tem stiku in prekritju pa se neposredno ogleda tudi v pričujočem zapisu. Zapletanju, ki se udejanja v dvojni premestitvi: jezikovni in tudi formalni. Na jezikovni ravni se uteleša v opotekajočem se in jecljajočem spopadu s prevajanjem in (upo)rabo terminologije, še posebej tiste, ki se vzpostavlja v igri s poetiko izbranega jezika. Razkriva mesta nesimetrije, množstva skovank, ki so po svoji naravi neprevedljive. Tovrstno zadrego nadgradi akt branja samega; vselej pogojenega, situiranega načina razbiranja, interpretiranja in adaptiranja v novo formo, kot to lucidno poudari Donna Haraway v besedilu »Situated Knowledges« (Situirana znanja).¹

Z izbiro jezika zapisa recenzije trčim tudi ob vprašanje produkcije znanja, vselej povezane s prostorom, v katerem je to producirano, kar zahteva, da se soočim tudi s postopki strukturiranja znanja samega. Ustvarjanje zapisa v maternem jeziku je sicer mogoče razumeti kot zavestno izbiro pozicioniranja na periferijo, kot upor in zoperstavitev tihi igri moči, vzpostavljenim mehanizmom discipliniranja in podrejanja, ki pa se v nezmožnosti dosledne izpeljave izbranega nastopa, z vdorom »tujkov«, ujame v zanko in obstane na mestu podrejenega.

Vzpostavljeno razmerje med centrom in periferijo, ki ga v prvem delu knjige lucidno tematizira Ana Vujanović v prispevku o znanju iz prve in znanju iz druge roke, ni aposteriorno. Prepričljivega epistemološkega argumenta, s katerim bi bilo mogoče manjšo avtentičnost, objektivnost ali zanesljivost znanja iz druge roke v odnosu do znanja iz prve roke potrditi, ni. To pomeni, da je vzpostavljeno hierarhično razmerje, kategorizacija tega razmerja je družbeno konstruirana; strukturirana s strani »centra«. Nadalje, znanje (iz prve roke), ki je ustvarjeno na periferiji (in tudi v jeziku nedominantnega), ima bistveno manj možnosti – če sploh kakšno – za vključitev v globalno cirkulacijo znanja. Zgornja opazka se tako prekrije z izjavo hrvaškega

¹ Natančneje, kot pravi Haraway, je vsako znanje že situirano in nobena znanost (znanje) ni objektivna. To je tudi razlog, da »feminizem ljubi drugačno znanost: znanost in politiko interpretacije, prevajanja, jecljanja in delnega razumevanja« (598).

umetnika Mladena Stilinovića: »Umetnik, ki ne govori angleško, ni umetnik,« kot tudi njeno parafrazo: »Teoretik, ki ne piše v angleščini, ni teoretik.« Kar ne nazadnje pomeni, da je tudi pričujoči zapis sam *misperformans*.

A če menimo, da smo naravo *misperformansa* s tem izčrpali, smo se krepko zmotili. Dosedanjemu, sicer že večplastnemu in tudi kompleksnemu značenju *misperformansa*, je potrebno dodati še vsaj eno razsežnost – (ne)intencionalnost njegove narave. Kot v uvodu opozarjata urednika, prav ta bistveno vpliva na samo analizo in s tem tudi na razumevanje *misperformansa*. Ta je namreč lahko izraz in posledica režiserjeve/koreografove pogumne odločitve in vključitve »ne(z)režiranih« subjektov (otrok, živali ipd.) kot geste političnega upora ali celo poskusa ideološke transgresije, lahko pa tudi gola slučajnost, spodrseljaj, s katerim uprizoritev utelesi svojo ironično potencialnost.

Prav s kompleksnostjo (ne)načrtovanosti se v zborniku spopadajo tudi drugi avtorji prispevkov.

Eni z analizo same discipline, drugi s premestitvijo v druge kulture, politike, ideologije in raznotera telesa, tretji z revizijo in analizo konkretnih umetniških projektov. Slednji so pogosto tudi tisti, ki pojem *misperformansa* še dodatno zapletejo, saj ga večinoma mislijo v relaciji do drugih pojmov in konceptov (utopije in heterotopije; mi(s)mezisa; družbene drame; punctuma itd.).

To izrazito heterogenost vstopov in pristopov urednika premostita s koncizno razdelavo zbornika na štiri vsebinske sklope, ki jih koncipirata kot sidrišče uprizoritvenih študij, s čimer tudi ustvarjata in določata mesto prispevkov znotraj te discipline. Sklopi – *Spreobrnjeni in ponovno obujeni koncepti in teorije* (I.); *Misvključevanje, mis-prezentacija, mis-gledalstvo* (II.); *Umanjkana (mis-) estetika, etika, politika* (III.) in *Premeščanje misperformativnosti* (IV.)² – se medsebojno spogledujejo, s tem pa tudi dopolnjujejo, nadgrajujejo in dodatno osmišljajo.

Prvi del zbornika združuje prispevke, ki se obračajo neposredno k teoretskim vprašanjem in h konceptom discipline. Morana Čale dregne neposredno v srčiko problema uprizoritvenih študij, ko se odreče fundamentu (kanonskim besedilom, vprašanjem, predstavam idr.), iz katerega bi se lahko napajala, pri čemer spregleda, da je ta gesta speta, prepojena in zapisana neki že vzpostavljeni strukturi misli – strukturalizmu. Naslovljena je v zahtevi po kontinuirani dekonstrukciji pojavov in pojmov, njihovem nenehnem premeščanju in subvertiranju z (utopičnim) ciljem rahljanja ali celo preseganja zakoličenih binarizmov. S takšnim postopanjem, ki vključuje spodnašanje, a tudi dodatno zapletanje, kompliciranje in nalaganje,

² Inverted / reverted concepts and theories (I.); Mis-incorporation, mis-presentation, mis-spectatorships (II.); Mis(sing) – aesthetics, ethics, politics (III.); Shifting misperformativity.

se zdi, ne uspe zakorakati naprej, temveč se prej vrtni(nči) v krogu. To, osrednje nelagodje, na samem začetku izpostavita tudi urednika. Zavedata se možnih pasti in z njimi povezanega neuspeha svojega zastavka; bodisi izčrpanja termina bodisi koncipiranja nove mitologije ali kreacije odprtega terena za nadaljnjo tematizacijo, problematizacijo, debato; prostora za mentalno urjenje piscev in bralcev, markiranja kompleksnosti odnosov in pomenov.

Da bi omenjeno bolje razumeli, se za trenutek vrnimo k uvodu. Avtorja uvodnik strukturirata kot format dramskega besedila. Štiri dejanja, prolog, interludij in koda, ki nadomešča zaprtost in končnost epiloga. Koda namreč ni nekaj stabilnega in dokončnega, čeprav je kodiranje določeno, »zaprto«, uprizorjeno z nosilcem zapisa, dramaturško usmerjeno. A deluje ne kot zapora, temveč kot igrišče ali celo bojno polje za njeno de-in re-kodiranje. Nakazuje (z)možnost, da se iz te kode (i)zmuznemo. Še več, kodiranje, ali bolje, komponiranje zbornika ni ne enoznačno ne enosmerno. Kot pojasnita avtorja sama, je kompozicija prispevkov zasnovana na spreminjajoči se dramaturgiji kot samo-reflektivni in vračajoči se strategiji, ki si prizadeva, da bi z za-in pre-pletanjem presešla paradoksalno spojitev liminalnega in normativnega. (28)

Tovrsten dialog se vzpostavi že na samem začetku v prvih dveh prispevkih, ob trku Morane Čale z Jonom McKenziejem. Namreč, vsako kritično pozicioniranje do rabe in reprodukcije izbranih pojmov je ideološko pogojeno, partikularno določeno z mestom, s katerega govorimo. Prenos pojma na druga polja pojavnosti razkrije njegovo večznačnost in tudi možnost kontrapozicije do iste izjave. Primer tega je izjava »vse je performans«, ki je v očeh Morane Čale, ki ga misli v ozkem okvirju discipline uprizoritvenih študij, neplodna, medtem ko Jonu McKenzieju ista izjava služi kot izhodišče premisleka političnega toposa naše sedanosti. Kot pokaže McKenzie, je prav vseprisotnost performansa (IQ-performans, ekološki performans, performans strojev itd.) odslikava raznoterih, kompleksnih onto-historičnih formacij moči in znanja, ki pričajo in potrjujejo razmah oblik in postopkov discipliniranja (po Foucaultu). Njegov konzicni prispevek je zanimiv tudi z vidika analitične obravnave teorij postčloveka (ali drugače: posthumna), ki jih avtor kontekstualizira v relaciji do fundamentalnih, alternativnih konceptualizacij posthumanizmov, vselej spetih in pogojenih s kulturnimi, religioznimi, ekološkimi, tehnološkimi razumevanji človeka in človečnosti. V tem (pre)gibanju preteklega in prihodnjega se poveže s prispevkoma Carol Becker in Sophie Nield, ki mu v zborniku sledita. Prva, na ruševinah marginaliziranih mislecev utopije, gradi svoj pogled o esenci umetnosti kot možnem, a po njenem mnenju (pogosto) pozabljenem mestu utopičnega. Druga premišljuje o postopkih selekcioniranja, dokumentiranja in reproduciranja, na katerih gradimo prihodnost. Prihodnja preteklost je osrednji topos misperformansa; govori o »arbitrarnosti« razbiranja med pojavnostmi, ki jih povzdignemo na mesto dogodka, jih ohranimo, in tistimi, ki počasi (z)bledijo.

Teoretsko nabiti, kompleksni in abstraktnejši zapisi, zbrani v prvem delu zbornika, se z usmerjenimi, osredotočenimi in ilustrativnimi primeri o postopkih vključevanja in izključevanja razjasnijo v drugem delu knjige. Z izbranimi primeri slikovito opozorijo na kulturno pogojenost in določenost normativnosti uprizarjanja.

Arseli Dokumaci s popisom izkušenj hendikepiranih teles izpostavi nelagodja, ki obeležujejo njihovo pojavnost v raznoterih družbenih in družabnih situacijah (obisk prijateljev, prireditve, restavracij; pozdravljanje; čiščenje; prehranjevanje itd.). Te privrejo na plano prav ob trku različno organiziranih življenjskih okolij; na primer v načinih priprave, postrežbe in pričakovanega načina rokovanja s hrano (s prsti ali priborom itd.); uporabi notranje opreme prostora (sedal), kodiranja oblačanja itd., ki se jim določena telesa zaradi telesnih, prirojenih ali pridobljenih hib ne (z)morejo prilagoditi. Od teh raznoterih kulturološko pogojenih primerov je bralec premeščen v vrzel navidezne singularnosti, v razliko med pisanim prispevkom in njegovim prenosom v govorno formo. Lada Čale Feldman z obuditvijo Goffmanovega *Predavanja (The Lecture)*, v katerem avtor predstavi predavateljsko prakso kot umetniško ali zabavno obliko performativnosti (na primer sodobnih avantgardnih performansov, branja poezije, stand-up komedije, razkazovanja živali, koncertov in drugih načinov uprizarjanja) z namenom izostritve in razmejitev »skritih« razlik med govorno besedo (predavanjem) in njeno pisno obliko (zapisom le-te), v svojem prispevku opozori na aktualnost Goffmanovega *Predavanja*, na njegovo potentnost pri obravnavi misperformansa.

Zadnji v sklopu je prispevek Joeja Kelleherja, ki reflektira in izpostavlja zapostavljene vidike gledalstva. Le-to po njegovem zaobjema predvsem nevidno in pogosto spregledano raven, ki poganja gledališki dispozitiv; gledalčevo hrepenenje po vzpostavitvi skupnosti, povezanosti, deljeni izkušnji, ne glede na to, da se ta dejansko ne vzpostavi oziroma je vselej nekoherentna, razpršena, razbita. Ta zmotna halucinacija, kot pravi Kelleher, je pogon gledališča, njegov normativ.

Omenjeno besedilo vzpostavlja most med teoretskim korpusom prispevkov in študijami primerov, zbranih v tretjem in četrtem delu zbornika. Bralca sooči z gledalcem izbranih umetniških del, poveže njuno subjektivno izkustvo in dožemanje, s katerim in na temelju katerega se osmišljajo preostali prispevki.

Sidrišče analize performativnih praks, zbrane v tretjem delu, je njihova družbenopolitična situiranost, premišljuje se etika uprizoritev, izpisana tudi v njihovi estetiki. Prispevki mislijo te odnose skozi premestitev, menjavo kulturno-družbenega okolja ter medija (re)prezentacije. Odnos oblikujejo v relaciji tako do tradicionalnih estetskih kot tudi širših družbenopolitičnih konceptov. S predpostavko, da je bralec sposoben sam ustvariti povezave med izbranimi primeri, so koncepti in njihovi medsebojni odnosi zgolj orisani, ne pa tudi pojasnjeni.

Andy Warhol v *Infernu* Romea Castelluccija znamči konceptualizacijo mi(s)mezisa v prispevku Annalise Sacchi; relevantnost in aplikabilnost Turnerjeve »družbene drame« v času postdramske paradigme naslovi Edward Scheer s primerom portretne fotografije angleške detomorilke *Myre Hindley* Marcusa Harveyja, predstavnika Mladih britanskih umetnikov (iz) Saatchijeve zbirke (1997–2000); koncept središča kot brazgotine (Mieke Bal) in fabrikacije »resnice in resničnosti« Maaïke Bleeker premišljuje skozi tematizacijo oblik uprizarjanja, ki se napajajo v medijsko posredovanih podobah (*Trije plakati* Rabiha Mrouéja); pojem napake (*error*) v morfološko-metaforični modifikaciji preigrava Nicolas Salazar Sutil. Napaka, kot pokaže avtor, nastopi bodisi kot mesto terorja (*terror*) bodisi kot mesto emancipacije. Primer slednjega predstavlja načrtno kodiranje napak (*error-coding*), intervencije političnih spletnih aktivistov (*errorist-ov*) v telekomunikacijska omrežja.

Estetika kot že etika v prispevkih nastopa kot mesto politike in političnega. Premišljuje, opozarja in ponazarja manipulacijske prijeme, postopke nevtralizacije in prikrievanja s strani oblasti, pri čemer naslovi tudi zahtevajo prestrukturiranja tradicionalnih načinov predstavljanja, gledanja in percipiranja.

Zadnji del zbornika osvetljuje koncept premestitve, kot je bil zasnovan in tudi izzvan s slučajnostmi na konferenci PSi #15 v Zagrebu in kasneje na Reki (prispevki Branislava Jakovljevića, Laurie Beth Clark in Michaela Petersona). Dopolnita ga Ric Allsopp in P. A. Skanze. Allsopp premestitev misli kot sprožilca nelagodnega smeha, kot zarezo in motnjo družbenega toka. Interferenca, spotika ter nepričakovan in nenaden obrat odprejo možnosti nepredvidljivih pojavnosti, kot ponazarja avtor s primeri uprizoritev *Vzvratne hoje*.

Prispevek *Epistemološki premiki: vrzelnost znanja* (P. A. Skanze) odlikuje eksperimentalna komponenta pisanja kot dobesedni poskus utelešenja misperformansa. Vznikne v nelagodju in konfrontaciji z (navidezno) ne-berljivostjo in ne-dojemljivostjo poante zapisa. Dekodiranje diskurza je namreč možno šele, ko prepoznamo igro in teren, na katerem se ta odvija. Če pristanemo na tujost kodiranja kot transparentnega postopka Skanzejevega eksperimenta, smo razvozlali nastavljeno zanko in uganko. S tem, (po)slednjim primerom pa smo sešteli, pregledali in zložili izbrane forme in formulacije misperformansa, ki bodo v neposrednem stiku z bralcem zagotovo odprle še druge njegove razsežnosti.

Po svoji naravi se zbornik umešča med tista redka teoretska besedila, ki s kontekstualno precizacijo beležijo in pojasnjujejo konceptualne zagate kot produkte specifičnega historičnega konteksta. Njihov motor je osvetljevanje procesov apropiacije in kapitalizacije nekoč potentnih pojavnosti (njihovih form, formatov itd.). Brisanje razlik med pojmi, kontinuirano prekrivanje in enotenje je mogoče razumeti kot

postopek depolitizacije. Prav zato je zarez v obstoječo artikulacijo še toliko bolj nujna, razdvojevanje pa temeljni postopek dekonstruiranja pojma misperformans. Postopki prevajanja, interpretiranja in situiranja so ključni, saj lahko šele z njihovo pomočjo razumemo naš lastni (mis)performans. Ne nazadnje takšno postopanje omogoča eventualni preboj in transformacijo obstoječega sistema, pri čemer se inspiracija zanj pojavlja na robu in onkraj njega.

Na ta način stopa ta 262 strani debela študija v tihi dialog z bralcem, ki ni nujno zavezan ozko specialističnemu polju uprizoritvenih študij. S svojo odprtostjo se ponuja kot dobrodošlo čtivo vsakega humanista. Ne obeležuje je drobn tisk, temveč ravno dovolj podroben in raznolik, da se bo k njemu še vrnil. Način zasnove in strukture omogoča raznolike vstope in tudi načine branja: meditativno, analitično-interpretativno ali zgolj inspirativno, kot gibalo nadgradnje bralčeve misli in njegove potencialne premestitve.

Literatura

Haraway, Donna. »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.« *Feminist Studies* 14.3 (jesen 1988): 575–599.

Nedoumljivost Življenja (v nastajanju)

Amy Bryzgel, a.bryzgel@abdn.ac.uk

Janez Janša: *Life II [in Progress]*. Ur. Janez Janša, prispevke napisali Mladen Dolar, Tim Etchells, Adrian Heathfield, Amelia Jones, Aldo Milohnić.

Ljubljana: Maska, 2014.

Janez Janša: Life II [in Progress] je zbornik prispevkov, ki bralki oziroma bralcu predstavi širok razpon interpretativnih pogledov in strategij, kako pristopiti k dolgo trajajočemu/življenjskemu/performativnemu/fotografskemu delu *Življenje II (v nastajanju)* Janeza Janše (rojen kot Emil Hrvatin). Prispevki v zborniku so v svojih pristopih prav toliko raznoliki, kolikor so raznolika ozadja njihovih avtorjev in avtorice, prinašajo pa perspektive s področij umetnostne zgodovine, performativnih študij, psihoanalize, umetniške produkcije in prava. Temu razponu disciplin navkljub pa lahko zaznamo nekaj rdečih niti, ki prispevke povezujejo.

Life II [in Progress] ima (nemara) v svojem središču ikonično delo iz zgodovine performativne umetnosti: delo *Imponderabilia*, ki sta ga izvedla Marina Abramović in njen tedanji (umetniški in življenjski) partner Ulay (Uwe Laysiepen) leta 1977 pri vhodu v Galerijo moderne umetnosti v Bologni v Italiji. Abramović in Ulay sta gola stala na nasprotnih straneh vhoda v galerijo ter obiskovalke in obiskovalce prisilila k izbiri: naj vstopijo v galerijo ali ne, naj se obrnejo h golemu moškemu ali h goli ženski. Večina prispevkov v tej knjigi se dotika povezav med tem in Janševim delom iz leta 2014. Avtorji in avtorica so vsak zase prišli do zaključka, da Janševo delo »razstrela« (Heathfield 26) vsebino dela Abramović in Ulaya, da problematizira binarni odnos, ki sta ga zastavila umetnik in umetnica, prav tako pa tudi triangulacijo odnosa med umetnico in umetnikom ter gledalcem oziroma gledalko, ki se poda mednju.

Janševo *Življenje II (v nastajanju)* vključuje več izvajalcev in izvajalk ter številne medije. Namesto enkratnega performansa umetnik spremeni fotografijo iz dokumentarnega medija v performativno (Heathfield 26), saj njegovo umetniško delo samotni figuri moškega in ženske pri vhodu v Bologni dopolni, tako da vključi pare nosečnic, nosečo žensko in moškega (domnevno njenega partnerja), nosečnico, ki ni več noseča in pestuje otroka, in otroke, ki tekajo po galerijskem prostoru – gledalec oziroma gledalka pa hodi med njimi tako kot v performansu leta 1977. Še več, Janševo delo ne govori le o trenutku performansa – pri njem gre za trajanje, saj so bile fotografije posnete

v daljšem časovnem obdobju (zadosti za nosečnost, rojstvo in rast) – fotografije teh »vhodnih performansov« pa se povezujejo z »živimi« performansi posameznic oziroma posameznikov, ki v galerijo vstopajo mimo teh raznolikih teles, fotografije prejšnjih (nosečih, mlajših) teles pa visijo na steni. Jones (102) poleg tega opaza še dodatno kompleksnost: avtorji oziroma avtorice interpretativnih besedil o tem delu so bili zaprošeni, naj bodo tudi čez 10, 20 ali celo 30 let »na voljo« za ponovno premišljanje performansa, pri čemer bodo upoštevali svoje »nastajanje« skozi čas in življenje.

Primerjave z *Imponderabilio* razkrijejo še druge transformacije, ki jih je bil deležen umetniški svet v skoraj štiridesetih letih od dogodka v Bologni. Medtem ko smo *Imponderabilio* lahko razumeli kot del institucionalne kritike, ki sta jo izrekli tedanji konceptualna in performativna umetnost, pri čemer Heathfield zapiše, da je to delo »fizično očitno pokazalo, da vstopanje v umetniški svet pomeni izbiranje« (25), pa Janševo delo predstavlja odmik od takšne institucionalne kritike k relacijski estetiki – h konceptu, ki ga je v spisu s tem naslovom iz leta 1998 populariziral francoski kustos Nicolas Bourriaud. Pravzaprav se prispevek, ki ga je napisala Jones, osredotoča na relacijske vidike Janševega dela, posebej v primerjavi z delom Abramović in Ulaya. Avtorica meni, da Janševo delo poudarja vlogo nas kot gledalcev oziroma gledalk pri oblikovanju subjekta: njegovo delo dobesedno izreče dejstvo, da smo zmeraj razumljeni – sami od sebe ali od drugih – v odnosu do drugih. Po njenem mnenju Janševo delo kaže, da *Imponderabilia* in *Življenje II (v nastajanju)* ne govorita samo o vhodu.

Tim Etchells, umetnik, performer, pisatelj in profesor performativnih umetnosti postavlja vprašanje, ki je v središču tega dela: kje je mesto *nas*, nas kot opazovalk in opazovalcev, gledalcev in gledalk, udeleženk in udeležencev itn. Kot poudarja Heathfield, gledalec oziroma gledalka (*spectator*) v obeh delih postane gledigralec (*spectActor*) (17): v *Imponderabilii* so se gledalci in gledalke prisiljeni odreči svojemu voajerističnemu položaju, da lahko za trenutek postanejo del umetniškega dela. V *Življenju II (v nastajanju)* se ta trenutek »razpotegne« v celo življenje trenutkov, saj se gledigralci (*spectActors*) sprehajajo med celo vrsto teles in so (ob poznejših fotografijah) priča temu, kako se prehod, skozi katerega so se nekoč sprehodili, z minevanjem časa spreminja in premika. Zatorej: v *Imponderabilii* so obiskovalke in obiskovalci »vstopali« v galerijo, po Heathfieldu pa je fokus Janševega dela »manj na vstopanju in bolj na prehajanju« (31): mimo teles ob vhodu, ki so obenem metafora za prehajanje skozi različne življenjske stopnje, in skozi začasni svet lastnih življenj, medtem ko telesa na vhodu prehajajo začasnost svojih.

Čeprav je za Jones razširjena začasnost enkratni vidik tega umetniškega dela, je vredno opozoriti, da je Janšev sodobnik s podobnim raziskovanjem začel že dvajset

let pred *Življenjem II (v nastajanju)*. Serija performansov slovenskega gledališkega režiserja in umetnika Dragana Živadinova *Noordung::1995-2045* se izvaja vsakih deset let; prvi performans se je odvil 20. aprila 1995, zadnja izvedba pa je načrtovana za leto 2045. Prvega maja tega leta bo umetnik poletel v vesolje in postavil replike izvornih 14 igralk in igralcev na 14 mest okrog zemlje ter ostal v vesolju in tako končal svoje življenje. Poudarek na trajanju pomeni, da je bila smrtnost nastopajočih del premisleka že od samega začetka, in tako je vsak nastopajoči, ki umre, na naslednjih predstavah nadomeščen z mehanizmom po njegovi/njeni izbiri. Zato je Mileno Grm po njeni smrti nadomestil syntapiens/umbot in melodija. Še ena vzporednica, prav tako iz Slovenije, vključuje znamenito rokovsko skupino Laibach, ki nastopa vse od leta 1980, in sicer z menjajočo se zasedbo, ki igra in nastopa v skladu z »znamko« Laibach. Podobno vprašanje kot Janševo delo – ali se lahko z otroki umetnikov in umetnic projekt nadaljuje v nedogled – zastavljajo tudi projekti Laibacha in Živadinova. Predhodnika pa nikakor ne zmanjšujeta prispevka Janševega dela, ampak v resnici kažeta na vztrajen premislek umetnikov in umetnic o temah, kot so trajanje življenja, življenje umetnika oziroma umetnice, če sploh ne omenjamo smrtnosti vseh, ki sodelujejo v ustvarjalnem procesu – od ustvarjalca oziroma ustvarjalke in gledalke oziroma gledalca do tistega, ki delo dokumentira in interpretira.

Čeprav prispevki v tem zborniku opozarjajo na mnoge pomembne točke v zvezi s tem performansom, z njegovimi ponovnimi izvedbami, uprizoritvami, dokumentiranjem itn., zelo opazno manjka razprava o tem, kako Janša niansira delo Abramović in Ulaya z zmanjševanjem vloge opazovalca oziroma opazovalke/gledalke oziroma gledalca/udeleženca oziroma udeleženke. V mnogih od uprizorjenih scenarijev *Življenja II (v nastajanju)* so bili tako imenovani neumetniki oziroma neumetnice / gledalke oziroma gledalci povsem odstranjeni iz enačbe, saj med telesi pri vhodu hodijo drugi umetniki oziroma umetnice ali pa otroci, včasih pa so pri vhodu prisotne le postave, ne da bi sploh kdorkoli hodil mimo njih. Sama menim, da to še bolj poudari dejstvo, da je vhod sam po sebi zelo močan simbol, ki pravzaprav ne potrebuje dejanja prehoda, da bi prenesel sporočilo o življenju in smrtnosti, ki ga premore to delo. Seveda gledalci in gledalke med izvedbami tega dela še zmeraj hodijo skozi vhod, toda na mnogih fotografijah, ki so bile razstavljene ob naslednjih izvedbah, so povsem odsotni – ali pa so bili zamišljeni le kot gledalci oziroma gledalke fotografij, ne pa samega performansa.

Zelo zanimiv prispevek Alda Milohnića o interakciji med umetnostjo in pravom skozi čas se sicer dotakne *Življenja II (v nastajanju)*, toda za izhodišče si vzame njegovega predhodnika, *Življenje (v nastajanju)*. V tem delu iz leta 2008 Janša uporabi zelo privlačen pristop dodajanja navodil k delom iz splošno znanega kanona zgodovine performansa – med njimi sta slavni deli Yoko Ono *Cut Piece* in Carolee Schneemann *Interior Scroll*. Z rabo spomina in dokumentacije jih je umetnik naknadno »opremil z navodili« in jih tako spremenil v skupek navodil, podobnih Fluxusovim, za katera so

se obiskovalke in obiskovalci galerije lahko odločili, ali jim bodo sledili ali ne. Čeprav Heathfield povleče vzporednico med tem dodajanjem navodil in Fluxusom, je v resnici bolj podobno načinu dela poljskega režiserja Tadeusza Kantorja, ki je dela navadno zapisal glede na uprizoritev ali po njej, ne pa vnaprej.

Eno od navodil *Življenja (v nastajanju)* je naročalo razrez nacionalne zastave države, v kateri je bilo delo na ogled. Na Hrvaškem je to imelo resne posledice, ko je eden od gledalcev, tudi sam umetnik, na to opozoril oblasti, ki so bile na osnovi 151. člena hrvaškega kazenskega zakonika, ki prepoveduje »posmeh, prezir ali grobo omalovaževanje« hrvaške zastave (ali drugih državnih simbolov), prisiljene uvesti preiskavo. Janša je bil spoznan za nedolžnega, in sicer iz več razlogov, med katerimi je bilo dejstvo, da so se v trenutku nastopanja resnični ljudje (*spectators*) kot sodelujoči v umetniškem delu spremenili v fiktivne nastopajoče (ali gledalce, če uporabimo Heathfieldov izraz).

Čeprav je Milohničev prispevek drugačen od preostalih v zborniku, ki se posvečajo *Življenju II (v nastajanju)* in njegovemu odnosu do *Imponderabilie*, pa poudarja pomen zakonov in pravil za družbo in umetnost; v umetniškem delu, ki obravnava družbene odnose, pa pravila obnašanja med ljudmi v civilizirani družbi stopijo v ospredje in postanejo ključna. Na primer: Heathfield omenja dejstvo, da »pravila navodil« v več primerih v *Življenju (v nastajanju)* in *Življenju II (v nastajanju)* nasprotujejo »tihim in dogovorjenim družbenim pravilom« (20). V uglajeni družbi se pač ne drgnemo ob druge gole ljudi, kakor se tudi goli ljudje ne pojavljajo med nami na ulici. Milohnič opozori, da je policija performans Abramović in Ulaya prekinila po eni uri, Janšev pa je ostal nemoten v vseh svojih izvedbah, in to kljub bujni goloti. Avtor to pripisuje vse večji sproščenosti, s katero v sodobni družbi spremljamo performativno umetnost in umetniška dejanja, njegov prispevek pa poudarja tudi razlike v zakonodaji in odnosih do umetnosti in umetnikov/umetnic v družbi, in to ne le razlike med sedemdesetimi leti 20. stoletja in današnjim časom, ampak tudi med različnimi narodi – od Slovenije do Hrvaške in Brazilije. Ta pogajanja, ki potekajo med umetnicami in umetniki ter njihovo publiko, med umetnostjo in pravom, umetniki in umetnicami ter družbo, so stalna in trajna, nenehno v *nastajanju*.

Tako kot nas Janševo delo popelje na pot proti prihodnosti, nas prispevek Mladena Dolarja popelje stoletja nazaj, k temeljnim mitom človekovega obstoja – posebej k Sofoklejevemu *Kralju Ojdipu* in njegovim modernim kontekstualizacijam Sigmunda Freuda. Dolarjevo besedilo se osredotoča na velik pomen otrok v *Življenju II (v nastajanju)* in na rojstvo ki je temu implicitno, ter nas pripelje do vrhunca z Lacanovo trditvijo iz *Seminarja II*: »najbolje je ne biti rojen« z implikacijo, da je »biti neuspeh ne-bit« (86). Za Dolarja je ta »negacija tisto, kar spodbuja postajanje v sredi življenja« (90–93). In prav postajanje je v središču Janševega *Življenja II (v nastajanju)* in vsega, kar pomeni.

Zbornik petih esejev ter povedne in čudovite fotografije Nade Žgank strnejo, kar se, vsaj na začetku, zdi kot preprost (toda ne poenostavljen) fotografski in performativni projekt, nemara ponovna uprizoritev, čeprav ne povsem. Pravzaprav imajo mnogi Janševi projekti podoben videz preprostosti. Toda proučevanje tega konkretnega dela skozi perspektive umetnosti, performansa, dokumentiranja, filozofije, psihologije in prava, kot to počnejo avtorica in avtorji prispevkov, pokaže, kako Janez Janša zelo preprosto dejanje dveh ljudi, ki stojita pri vhodu, spremeni v tako veliko več.

Prevedel Andrej Zavrl

The Imponderability of Life [in Progress]

Amy Bryzgel, a.bryzgel@abdn.ac.uk

Janez Janša: Life II [in Progress]. Ed. Janez Janša, with texts by Mladen Dolar, Tim Etchells, Adrian Heathfield, Amelia Jones, Aldo Milohnić.

Ljubljana: Maska, Institute for Publishing, Production and Education, 2014.

Janez Janša: Life II [in Progress] is a collection of essays that introduces the reader to a range of interpretive lenses and strategies for approaching the long-duration/life-work/performative/photographic piece *Life II [in Progress]* by Janez Janša (né Emil Hrvatin). The essays contained within it are as diverse in their approach as the backgrounds of the authors who penned them, including perspectives from the fields of art history and performance studies, psychoanalysis, artistic production, and law. Despite this array of disciplines, some common threads can be seen among the contributors' views.

Life II [in Progress] has (perhaps) at its core an iconic work from performance art history: *Imponderabilia*, performed by Marina Abramović and her (artistic and life) partner at the time, Ulay (Uwe Laysiepen) in 1977, at the entrance to the Galleria Comunale d'Arte Moderna in Bologna, Italy. Standing naked on opposite sides of the entrance to the gallery, Abramović and Ulay forced visitors to make several choices: to enter the gallery or not, to face the naked male, or to face the naked female. Most of the essays in this text touch upon the relation between Janša's 2014 work and the 1977 one. The writers have independently reached a consensus that Janša's piece "explodes" (Heathfield 26) the content of the Abramović and Ulay one, that it problematises the binary relationship posed by the two artists, as well as the triangulation of the relationship between the two artists and the spectator who passes through them.

Janša's *Life II [in Progress]* involves a series of actors and a variety of media. Instead of the singular performance, the artist turns the photograph from a documentary medium into a performative one (Heathfield 26), insofar as the artwork expands on the two solitary, male/female figures in the doorway in Bologna, to include pairs of pregnant women, a pregnant woman and a man (presumably her partner), the pregnant woman no longer pregnant with a child in her arms, and those children running through the gallery space – along with the spectator passing through these figures, as in the 1977 performance. What's more, Janša's work is not just about the

moment of the performance – it is durational, given that the photographs are taken over long periods of time (enough to allow for gestation, birth and growth) – and the photographs of these “doorway performances” are combined with the “live” performances of individuals entering the gallery by passing through these various bodies, while the photographs of earlier (pregnant, youthful) bodies hang on the wall. Furthermore, Jones (102) noted an added complexity: the fact that the authors of the interpretive texts on the piece were also asked to “be available” in 10, 20 or even 30 years’ time to reflect on the performance again, taking into consideration their “progress” through time and life.

The comparison with *Imponderabilia* reveals other transformations that the artworld has undergone in the nearly 40 years of space and time since the event in Bologna. Whereas *Imponderabilia* could be seen as participating in the institutional critique witnessed throughout conceptual art and performance art at the time, with Heathfield noting that the piece “makes physically evident that to enter the art world is to make choices” (25), Janša’s piece, on the other hand, demonstrates a shift from that institutional critique to relational aesthetics – a concept popularised by French curator Nicolas Bourriaud in his 1998 eponymous essay. In fact, Jones’s essay focuses on the relational aspects of Janša’s work, especially in comparison to that of Abramović and Ulay. For her, Janša’s piece highlights our role, as spectators, in subject formation – the piece literalises the fact that we are always perceived of, both by ourselves and by others, in relation to others. For her, Janša’s work demonstrates that both *Imponderabilia* and *Life II [in Progress]* are not just about the doorway.

Tim Etchells, an artist, performance artist, writer, and professor of performance raises the question at the heart of the work: where do *we* fit, as spectators, viewers, participants, etc. As Heathfield points out, in both pieces, the spectator shifts to become spectActor (17): in *Imponderabilia*, s/he is forced to give up her/his voyeuristic position to become momentarily part of the artwork. In *Life II [in Progress]*, this “moment” gets expanded into a lifetime of moments, as the spectActors pass through a range of bodies and witness (through a display of later photographs) the passageway through which they once passed change and shift with the passage of time. Consequently, whereas in *Imponderabilia*, visitors “entered” the gallery, for Heathfield, the focus, in Janša’s work, “is less on entering and more on passing through” (31): passing through the bodies stationed in the doorway, which is at once a metaphor for the passage through various stages of life, and passing through the temporal realm of their own lives, while the bodies in the doorway pass through the temporalities of theirs.

While Jones sees the extended temporality of the piece as a unique aspect of the work of art, it is worth noting that a contemporary of Janša began a similar exploration

almost twenty years prior to *Life II [in Progress]*. Slovenian theater director and artist Dragan Živadinov's 50-year theatre project, *Noordung::1995-2045*, a series of performances that is repeated every ten years; the first performance having taken place on 20 April 1995, with the final instantiation set to take place in 2045. On 1 May of that year, the artist will fly into space and place replicas of the original 14 actors on 14 points around the earth, and effectively end his life by remaining in space. The durational nature of the performance means that the mortality of the performers was a consideration in relation to the piece right from the start, and in fact, each participant who dies will be replaced by a mechanism of her or his choice. For example, when Milena Grm died, she was replaced in the performance by a "syntapiens/umbot" and a melody. Another parallel that is also from Slovenia involves the noted rock group Laibach, which has continued to perform since 1980, with a rotating cast of characters that act and perform according to the "brand" of Laibach. Just as Janša's piece raises the question as to whether it can continue indefinitely, with the children of the artists carrying it on, so, too, do the projects of Laibach and Živadinov. These precedents in no way diminish the contribution of Janša's work, but in fact demonstrate a sustained concern by artists for such issues as the duration of life, the longevity of the artist, not to mention the mortality of all involved in the creative process, from the creator and spectator, to the one documenting the work and interpreting it.

While the essays in this collection draw out a number of important points with regard to performance, re-staging, re-enactment, documentation of performance, etc., one notable absence from the discussion is the manner in which Janša nuances Abramović's and Ulay's work by in fact minimising the role of the viewer/spectator/participant. In many of the staged scenarios from *Life II [in Progress]*, the so-called non-artist/spectator is entirely removed from the equation, as it is either other artists or children who pass through the bodies in the doorway, and sometimes it is simply the figures in the doorway who are present, without anyone seen to be passing through. To my mind, this further strengthens the arguments about the fact that the doorway itself is a highly potent symbol that doesn't even require the act of passing through to convey the message about life and mortality with regard to the piece. Of course, the viewers do still pass through the doorways during the "performances" of the piece, but in many of the staged photographs that are exhibited in conjunction with further instantiations of the performance, the viewer is entirely absent – or simply implied to be the viewer of the photograph, as opposed to the performance.

Aldo Milohnić's very interesting essay about the interactions between art and law throughout the ages touches on *Life II [in Progress]*, but takes as its focus one element of the precursor to this piece, *Life [in Progress]*. In this 2008 piece, Janša takes the very compelling approach of scoring works of performance art from the proverbial canon of performance art history – such notable works as Yoko Ono's *Cut Piece* or

Carolee Schneemann's *Interior Scroll*. Working backward from the memory and documentation of the pieces themselves, the artist "scored" them, turning them into a series of Fluxus-like instructions that the visitors to the gallery could choose to follow or not. Although Heathfield has drawn a parallel between this scoring and Fluxus, it actually bears more similarities to the manner in which Polish theatre director Tadeusz Kantor worked – usually scoring pieces based on the performance or after they were performed, rather than before.

One of the instructions in *Life [in Progress]* was to cut up the national flag of whichever country the piece was on display in. In Croatia, this was met with serious consequences when one spectator, an artist himself, brought this to the attention of the authorities, who were forced to investigate, based on the work's potential violation of Article 151 of the Croatian penal code, which prohibits the "ridicule, contempt or severe disdain" of the flag (or other symbols) of the Republic of Croatia. Janša was found to have committed no crime for several reasons – among which was the fact that, in the moment of acting, the real people (spectators) were turned into fictitious actors (or spectActors, to use Heathfield's term), as participants in a work of art.

While Milohnić's essay is somewhat incongruous to the rest of the essays, which are devoted to *Life II [in Progress]* and its relation to, or development from, *Imponderabilia*, it highlights the importance of laws and rules to both society and art, and in a work of art that deals with social relations, the rules of behavior between and among people in civil society become foregrounded and paramount. For example, Heathfield mentions the fact that, in many cases, the "laws of instruction" in both *Life [in Progress]* and *Life II [in Progress]* run counter to "tacit and agreed social law" (20). In polite society, we don't rub up against naked people, nor do naked people appear before us on the streets. Milohnić points out that whereas Abramović's and Ulay's performance was interrupted by police after one hour, Janša's remained undisturbed in all of its instantiations, despite the rampant nudity. While he attributes this to the increasing ease with which we witness performance art and artistic acts in contemporary society, what his essay also highlights are the differences in both law and attitude toward art and artists in society, not only from the 1970s until today, but also across different national lines – from Slovenia to Croatia and Brazil. These negotiations that take place between artists and their audiences, art and the law, artists and society, are perpetual and ongoing, continually *in progress*.

Just as Janša's piece takes us on a trajectory toward the future in time and space, Mladen Dolar's essay takes us back centuries, to the fundamental myths underpinning human existence – most notably, Sophocles's *Oedipus Rex* and its modern contextualisation by Sigmund Freud. Focusing on the prominence of children in *Life II [in Progress]*, and the process of birth implicit therein, Dolar's text builds to a climax on Lacan's

statement from Seminar II: “best is not to be born,” with the implication that “being is a failed non-being” (86). For Dolar, it is that “negation that fuels becoming in the midst of life” (90–93). It is becoming that is at the heart of Janša’s *Life II [in Progress]* and all that it implies.

This series of five essays and illuminating and beautiful photographs by Nada Žgank serve to encapsulate what is, at the outset, a seemingly simple (though not simplistic) photographic or performative project, quite possibly a re-enactment, but not entirely. In fact, many of Janša’s projects have a similar outward appearance of simplicity. But examining the piece through the lens of art, performance, documentation, philosophy, psychology and law, as the authors in this essay do, demonstrates how the very simple act of two people standing in a doorway becomes so much more in the hands of Janez Janša.



ISSN 1855-4539



9 771855 453006

Cena: 10 €