

Tomaž Toporišič

Teorije/estetike in umetniške/kulturne prakse scenskih umetnosti

Uvod

V prispevku se bomo ukvarjali z dialogom estetike in sodobnega gledališča oziroma širše scenskih umetnosti v zadnjih dveh desetletjih. Naše izhodišče bo vprašanje, ali in koliko je mogoče in smiselno sestavljati to, kar Miško Šuvakovič v besedilu "Ali gledališče lahko pokaže svoje meso, kosti, telo in kožo ali kaj se dogaja s teatrologijo, ko gledališče opazujemo skozi teorijo", postavi za enega možnih ciljev sodobne teorije umetnosti oziroma estetike: namreč izdelavo transparentne mreže odnosov med alternativnimi aktivističnimi diskurzi iz gledališča, univerzitetnimi diskurzi o gledališču ter sedanjim gledališkim ter teatrološkim umeščanjem gledališča in teatrologije v okviru možnosti in heterogenosti današnjih teoretskih hegemonij.

Skušali bomo zarisati, kako lahko deluje analitični in interpretacijski diskurz, s katerim se lahko konstituira univerzitetna znanost o gledališču ali estetika gledališča na presečišču oziroma sledih kulturoloških, umetniških in literarnih teorij. Skušali bomo prikazati nekaj prostorov in načinov srečevanj diskurzov teorije, dramaturgije, režije ter drugih praktičnih in teoretskih pristopov oziroma intervencij v področje scenskega in gledališkega. Kakšen dialog in kakšne samogovore torej vzpostavljajo teorije/estetike in umetniške/kulturne prakse?

Katere teorije za katero gledališče?

Začnimo s tremi spraševanji, ki jih, deloma retorično, a vendar zares, zastavljajo trije pisci v različnih kontekstih. Ti sicer niso primarno slovenski, a bi lahko bili. Teoretiki so Herbert Blau s knjigo *Ideology and*

Performance (Ideologija in predstava), Patrice Pavis s knjigo *L'analyse des spectacles (Analiza predstav)* in končno Mark Fortier s knjigo *Theory/Theatre (Teorija/Gledališče)*.

BLAU

Ne morem si predstavljati kakršne koli vplivne gledališke oblike, ki med načini pomenjanja ne razpolaga z diskurzom.

(Blau, str. 459)

PAVIS

Soočen z izjemno raznovrstnimi predstavami, ljubiteljski ali profesionalni gledalec ne razpolaga – in to je najmanj, kar lahko rečemo – z repertoarjem splošno priznanih in potrjenih metod analize.

(Pavis, str. 4)

FORTIER

Katere teorije? Katero gledališče?

(Fortier, str. 11)

Tem trem izjavam zdaj dodajmo še dve, ki se nanašata na specifično slovensko situacijo. Prva je izjava Miška Šuvakovića iz besedila “Ali gledališče lahko pokaže svoje meso, kosti, telo in kožo ali kaj se dogaja s teatrologijo, ko gledališče opazujemo skozi teorijo”:

Gledališče danes – sinhrono in diahrono – namreč po eni plati spominja na biološko/anatomsko nekonsistentnega Dürerjevega Rhinocera ali po drugi na zemljevid na neki način urejenega in s kaotičnimi besedili ali scenami prežetega sveta (arhiva, muzeja, knjižnice, spominskega centra, enciklopedije) možnih sklicevanj, interpolacij ali aktiviranj oziroma proženj gest in dejanj realnega ali fikcijskega telesa med scenocentrizmom in tekstocentrizmom. Slovensko gledališče po petdesetih letih je rezervat ali muzej sledi zahodne eksperimentalne gledališke umetnosti med številnimi uhajajočimi konci/smrtmi ali rekonstrukcijami in obnovami umetnosti gledališča. Razmerje dramskega in postdramskega je skrajno negotovo, odprto in izpostavljeno nepričakovanim sunkom destabilizacije. Po drugi strani se tematizira in analitično predstavlja ideja konca ali smrti gledališča, da bi se razkrilo, da “smrt gledališča” ni dokončni metafizični konec gledališča kot umetnosti v filozofskem pomenu, ampak je govora o metafizičnih, teoretskih, političnih, poetskih in umetniško-gledaliških taktikah v okviru kriz, vzponov in padcev oziroma hegemonij modernističnega gledališča v slovenski kulturi. Konec ali smrt sta taktiki v polju gledališke prakse in njenih eksplicitnih ali implicitnih teoretizacij; sta trenutni mesti spopada med dramskim in postdramskim gledališčem za nacionalno ali internacionalno pozicijo. (Šuvaković, str. 218)

Druga izjava pa je vzeta iz uvoda v zbornik *Sodobne scenske umetnosti*, ki sta ga uredili Bojana Kunst in Petra Pogorevc, izšel pa je pred kratkim pri založbi Maska. Njuno razmišljanje o možnostih teoretiziranja in zgodovinenja scenskih umetnosti se v kratkem odlomku glasi takole:

(Namen zbornika je, op. p.) ... mreženje teoretskih in miselnih vstopov v umetniške prakse, ki skušajo artikulirati različne vidike njihove sodobnosti in prepletenosti z aktualnimi vprašanji umetnosti in kulture. Izhajava iz prepričanja, da mora govor o umetnosti vsebovati premislek o samem sebi: tako kot raziskuje načine in strategije, na podlagi katerih ga nagovarja umetniško delo, mora izpraševati tiste, ob pomoči katerih se nanj odziva sam, kajti rezultati njegovega napora jih razgaljajo, so njihovo merilo in neposreden odraz.

(*Sodobne scenske umetnosti*, str. 11)

Citiranim izjavam teoretikov sodobnih umetnosti različnih metodoloških usmeritev lahko poiščemo skupni imenovalec; ta se, zgoščen v eni sintagmi, glasi nekako takole:

Ob koncu prejšnjega stoletja smo bili priča krizi oziroma razpršenosti in parcialnosti teorije ter njenih metodoloških pristopov k fenomenoma gledališke in scenske prakse.

Emil Hrvatin je tako v uvodu v Maskin zbornik *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, podnaslovljen *Razprave iz sodobnih teorij gledališča*, ugotavljal, da živimo v času po krizi semiotičnega reprezentativnega modela kot dominantnega akademskega diskurza o gledališču zadnjih desetletij prejšnjega stoletja. Patrice Pavis je v znameniti knjigi *Theatre at the Crossroads of Culture (Gledališče na križiščih kultur)* ugotavljal, da "smo onkraj spopada med semiotiko besedila in semiotiko predstave" (Pavis: *Theatre at ...*, str. 2), hkrati pa je poudarjal, da smo tudi v okviru posledic Derridajevega in Lyotardovega spopada s semiotičnim oziroma teološkim v gledališču in njunih poskusov zamenjav le-teh z deseman-tiziranim energijskim in krutim gledališčem.

V knjigi *Analiza predstav* je disput o krizi semiotičnih raziskav gledališča še zaostрил in poudaril, da globalni model teorije ali estetike gledališča sploh ne obstaja. Da so med gledališko prakso in teorijo vedno razkoraki, ker druga očitno potrebuje čas, da se prilagodi prvi. Tako je poststrukturalizem (izhajajoč iz Barthesa, Derridaja, Foucaulta, Lacana), ki se je v devetdesetih letih vrnil v Francijo, v francoskem gledališču le s težavo našel primerne korpuse za svoje raziskave, saj je to že zaznamovala vrnitev k tekstu in njegovemu upiranju kakršnim koli režijam. Ti izmenjujoči se in nesinhroni valovi teorije

in prakse pa po Pavisovem mnenju lahko paradoksalno pripomorejo k razvoju teorije, ki po svoji moči pripomore k boljšemu poznavanju prakse. Tako se ena hrani pri drugi; iz tega nastaja "permanentna revolucija v naši analizi predstav." (Pavis: *L'analyse ...*, str. 299)

Stoletje gledališča kot umetnosti

Ta kriza tudi na začetku novega stoletja ostaja podobno nerazčiščena. Na eni strani smo v prostoru badioujevskih proklamacij o gledališču kot paradigmatični umetnosti 20. stoletja, za katero je značilna raznovrstnost različnih, med seboj tudi konfliktno povezanih materialnih praks (definicija, ki – povedano mimogrede – priključuje v spomin Lotmanov pojem semiosfere kot dinamičnega sistema prehajanja meja), na drugi pa smo (še vedno?) v okviru tega, kar je Derrida v sloviti razpravi "Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation" ("Gledališče krutosti in zapora predstave", 1966) Antoninu Artaudu ob rob označil takole:

"Gramatika" gledališča krutosti, glede katere je rekel, da jo bo "treba najti", bo vselej ostala nedosegljiva meja predstave, ki ni ponovitev, nedosegljiva meja (re)prezentacije, ki je polna prisotnost, ki na sebi ne nosi dvojnika kot svoje smrti.
(Derrida, 100)

Pravkar navedena razmišljanja torej pričajo o kompleksnosti zapeljevanja in sumničavosti med področjema umetniških in teoretskih praks. Na eni strani smo soočeni s krizo logocentrizma in primatom vizualnega, s tem, kar Aleš Erjavec razume kot "konec književnosti kot privilegirane in osrednje zvrsti umetnosti". (Erjavec, *K podobi*, str. 137) Na drugi strani pa lahko sledimo posledicam nezadostnosti teorije (in kritike), izhajajoče iz hegemonije tekstovnega, besede. Tega, kar Mark Fortier komentira z besedami:

Obravnavati vse kot jezik ali nekaj, nad čimer jezik dominira, se zdi popačenje narave gledališča, ki je enako kot v verbalnem in mišljenjskem ukoreninjeno v fizičnem in senzualnem.
(Fortier, str. 4)

20. stoletje moramo zato dokončno ugledati kot stoletje gledališča in performativnosti, skupaj z Badioujem izreči te stavke:

Lahko celo zatrdimo (in to je pomembna simptomatična točka), da je 20. stoletje stoletje gledališča kot umetnosti. 20. stoletje je namreč izumilo pojem

režije. V umetnost je preoblikovalo samo misel predstave. Copeau, Stanislavski, Meyerhold, Craig, Appia, Jouvet, Brecht, potem Vitez, Wilson in mnogi drugi so to, kar je bilo prej le postavitev predstave, preoblikovali v samostojno umetnost. Ustvarili so tip umetnika, ki ne izhaja niti iz pisateljske niti iz igralske umetnosti, ki pa v misli in prostoru ustvari posredovanje med obema. (Badiou, 58)

Pasti teorij (scenskih) umetnosti

Teorija oziroma estetika gledališča in scenskih praks se danes zato nujno sooča z iz zgodovine izvirajočo slabo vestjo zaradi trdovratnega vztrajanja pri tem, kar je Pavis označil za umišljeni odnos lažnega nasprotovanja med tekstovno in performativno kulturo. In pa s tem, kar spet Pavis označuje za krizo metodologij sodobne teorije oziroma semiologije gledališča in umetnosti na splošno. Toda paradoksalno se zdi, da je prav veriga prepletanja, dopolnjevanja in včasih zanikanja široke palete metodologij 20. stoletja od formalizma do strukturalizma, krize znaka in semiologije ter poststrukturalizma šele resnično omogočila vpogled v dialektično razmerje oziroma dialoški odnos med gledališčem in njegovimi teoretizacijami oziroma estetizacijami. Tako kot je prinesla na plano zavest, da je – tako kot teorija – tudi gledališče “aparatus za konstrukcijo resnic” (Badiou).

Iz de Saussurja, Peircea, ruske in češke formalistične šole izhajajoča semiologija je omogočila razvoj strukturalne analize pripovedi, ki se jo je dalo aplicirati na širok spekter fenomenov od literature, stripa, filma, slikarstva, gledališča, in omogočila metodo, za katero se je zdelo, da lahko tudi na področju literature in gledališča ter njunega dialektičnega razmerja preseže nezadostnost in relativnost – recimo – tradicionalne teoretske misli; zgodovina pa je pokazala, da tudi premik proti kibernetiki in informacijski teoriji lahko zelo hitro postane “suženj linearnega modela komunikacije” (Pavis). Da zlahka podleže naivnosti vulgarne interpretacije kibernetičnega stroja gledališkega dogodka kot informacije, ki jo je kodiral režiser in ki naj pride do sprejemnika (gledalca) s kar najmanjšo izgubo informacij.

Toda ob vseh pasteh je druga polovica prejšnjega stoletja, ki je po Badiouju potekalo v znamenju razpetosti med “končati” in “začeti”, nesporno vnesla v razmišljanje o odnosu med gledališčem in estetiko nove poudarke, ki so izpostavili zavest o (uporabimo nekoliko nagajiv pridevnik oziroma oznako) interkanibalističnem odnosu med teorijo in prakso, medsebojnem vplivanju in oplajanju prve z drugo in nasprotno, ki je zaznamovalo 20. stoletje: od Antonina Artauda, Edwarda Gordona Craiga, Berta Brechta, Jerzyja Grotowskega, Tadeusza Kantorja, Eugèna

Ionesca, Samuela Becketta, Antoina Viteza, Petra Handkeja, Richarda Schechnerja in Roberta Wilsona na eni ter Rolanda Barthesa, Bernarda Dorta, Jacquesa Derridaja, Anne Ubersfeldove, Umberta Eca, Patrica Pavisa, Marca de Marinisa, Elinor Fuchsove, Herberta Blaua, Roberta Abiracheda, Josette Féralove, Hansa - Thiesa Lehmana in Miška Šuvakovića na drugi.

Na Fortierjevo vprašanje: “Katere teorije? Katero gledališče?” je druga polovica 20. stoletja odgovarjala z novimi in novimi medsebojnimi oplajanjem teorije in prakse, ki sta vedno znova dokazovali, da je klasično razumljeno “sovražno nevarno razmerje” med poljem teorije in prakse stvar hipertrofije. Da smo bili priča vztrajni interakciji med obema področjema znotraj univerzuma prve, druge in tretje paradigme: proizvodnje, dela samega, recepcije dela. Tako se je – če uporabimo terminologijo Šuvakovića iz prej omenjenega besedila – zgradila mreža odnosov med:

1. alternativnimi aktivističnimi diskurzi iz gledališča,
2. univerzitetnimi diskurzi o gledališču ter
3. gledališkimi in teatrološkimi umeščanjem gledališča in teatrologije skozi možnosti in heterogenost današnjih teoretskih hegemonij.

Med konci starega in začetki novega

Zato so tako gledališče samo kot njegove teoretizacije danes na določeni točki verige diskurzivnih praks, nasprotovanj, prisvajanj in drugih strategij preživetja, ki so bile – kot opozarja Šuvaković – v zadnjih petdesetih letih praviloma povezane z zunajgledališkimi diskurzi. Najprej z estetskim humanizmom (Josip Vidmar, Dušan Pirjevec, Andrej Inkret), potem z antiestetskim, ludističnim antihumanizmom (Taras Kermauner, zgodnji Dušan Jovanović, Tomaž Kralj, Lado Kralj), potem z analitično usmerjeno semiotiko (Rastko Močnik, Lado Kralj, Zoja Skušek), fenomenologijo in heideggerjanstvom (Hribar, Poniž, Svetina), potem z urbano kritično alternativo (Eda Čufer, Marina Gržinić), potem z materialistično teorijo in poststrukturalizmom (Aleš Erjavec, Lev Kreft, Emil Hrvatina, Aldo Milohnič), potem s teorijo tehnokulture (Janez Strehovec, Marko Košnik, Bojana Kunst) ali biopolitike (Bojana Kunst). In tako naprej, da danes. In od danes naprej.

Gledano z distance se je v slovenskem prostoru na področju zgodovinenja in teoretiziranja gledališča in scenskih umetnosti zgodila serija *zasukov*, preobratov, ki jih je Bojana Kunst označila kar s pojmom “epistemološki premik v pojmovanju sodobne umetnosti” s številnimi “praktičnimi in teoretskimi artikulacijami”. (*Sodobne scenske ...*, str. 52)

Najprej premik od pozitivizma k fenomenologiji in eksistencializmu, potem od teh dveh k strukturalizmu, nato pa je sledilo obdobje prestopov iz strukturalizma v poststrukturalizem. Vzporedno s temi preskoki pa se je seveda obdržala in bila močno prevladujoča t. i. klasična teatrologija in kritika, ki je izhajala iz predsemioleške ali predstrukturalistične, pozitivistične izkušnje, ki jo je cepila bodisi na marksizem bodisi na fenomenologijo ali heideggerjanstvo. Zadnja desetletja prejšnjega stoletja so tako predvsem v slovensko teorijo drame, manj pa v teorijo gledališča, ki je bila v primerjavi s prvo manj razvita, vnesla nekaj umirjenih semiotičnih poudarkov, ob Rudiju Šeligi, ki je vzporedno razvijal novo literarno prakso in semiotično obarvano refleksijo gledališča, predvsem pri Ladu Kralju, Andreju Inkretu in Denisu Ponižu.

Hkrati pa so bili prav (post)semiotični in poststrukturalistični poudarki značilnost mlajše generacije, predvsem Ede Čufer, Emila Hrvatina, Bojane Kunst, Blaža Lukana, Alda Milohnića in Barbare Orel, Jane Pavlič, Borisa Pintarja in Tomaža Toporišiča. Ta je delovala v devetdesetih, ki jih je Miško Šuvaković v eseju *Negotovost ali point de capiton* slikovito označil za “prehod od poetike politične umetnosti k umetnosti v dobi kulture. To je prehod od postalthusserjevskih lacanovskih razprav /.../ in simulacije (umetnosti) ideologije totalitarnih sistemov v poznem socializmu k aktualnemu Žižkovemu pojmu ideologije, uporabljenemu za interpretacije in umetniške rekonstrukcije kulture poznega kapitalizma in postsocializma”. (Šuvaković: *Negotovost ...*, str. 42) Veliko bolj kot s tekstovnim se je ukvarjala z “gramatiko” in “politiko” predstave in performansa ter teatralnostjo.

Gledališka praksa in teorija sta se tako v zadnjih desetletjih vztrajno gibali med koncem starega in vedno novimi obeti začetka novega, ki se je vztrajno izmikalo. Hkrati pa sta obe doživljali spremembe časa, geopolitičnega okvirja, ki ju je obdajal. Obe sta se bili – povedano z Badioujem – prisiljeni zavedati, da smo nasledniki stoletja, ki ga je “mučila ideja o spremembi človeka, o kreaciji novega človeka”. Da živimo v času, ki ga Badiou po Mallarméju imenuje “sedanjost manjka”. Živimo v sedanjosti, v kateri (spet po Badiouju) poteka edina resnična igra: boleča, razpršena, zmedena in počasna nadomestitev rajnih komunizmov z neko drugo racionalno potjo politične emancipacije velikih ljudskih množic, ki so danes prepuščene kaosu.

Zato nikakor ni šokantno, da smo danes v okviru dediščine teoretske negotovosti, ki je označila konec zgodbe strukturalizma in prehod v relativizacijo poststrukturalizma. Prav ta prehod v relativizacijo pa omogoča nastavke za estetiko oziroma teorijo gledališča in scenskih umetnosti kot

(spet povedano s Šuvakovićevo sintagmo) *interdiskurzivno konfiguracijo*, ki skuša dialoško spregovoriti o gledališču, v gledališču in z gledališčem. Tako kot se gledališče lahko vzpostavlja oziroma korenini ob pomoči oziroma z dialogom s teorijo, estetiko oziroma boljše, teorijami in estetikami. Te so, tako kot sodobno gledališče intermedialnosti oziroma prestopanje meja med mediji, zavezane intertekstualnosti in interdiskurzivnosti.

Medsebojno uokvirjanje teorije in prakse

Dvojice teorija/estetika ter umetniška/kulturna praksa danes lahko stopajo v zmeščane dialoge, poliloge in včasih tudi nenačrtovane monologe, za katere je značilno medsebojno uokvirjanje. Psihoanaliza, marksizem, poststrukturalizem, kritična teorija, materialistična teorija, recepcijska teorija, postkolonializem, (post)semitotika, študije spola itn. so možni pristopi k mreženju umetnosti in kulture. Teorija in estetika gledališča in scenskih umetnosti nastajata na presečiščih, v izplenih dialogov teh diskurzov in umetniških praks. Samo to in nič več. In vendar se zdi, da je to malo dovolj. Tako kot je scenska praksa osvobodjena postulatov reprezentacijskega gledališča, zato lahko, tako kot Elfriede Jelinek, s citatom katere končujemo naš prispevek, vzklika:

Ne išče ena ali šest oseb enega avtorja, ampak govorjenje išče ogrinjalo. [...] Iz gledališča hočem iztrgati življenje. Nobenega gledališča nočem. [...] Gledalec ne sme videti na odru tega, kar sliši. Neujemanje gibov, podob in jezika odpira možnosti za svobodne asociacije. Druge proti drugi ne postavljam vlog, ampak govorne ploskve.
(Jelinek, str. 31)

Teorija oziroma estetika gledališča in scenskih umetnosti (estetiko tukaj, povzemajoč opazko Aleša Erjavca iz knjige *Ljubezen na zadnji pogled*, pojmuje v smislu raznovrstnih teoretskih dejavnosti, ki imajo za predmet obravnave po večini umetnost, lepoto in vedno bolj tudi kulturo) je torej danes možna na presečiščih, v izplenih dialogov različnih diskurzov in umetniških praks oziroma, rečeno nekoliko drugače: teorije/estetike in umetniške/kulturne prakse. Deluje kot vedno znova in začasno vzpostavlja se analitični in interpretacijski stroj, kot prazni označevalec, ki je sposoben pripeljati skupaj niz različnih strategij in metodologij in za katerega so značilna srečevanja diskurzov teorije, dramaturgije, režije ter drugih praktičnih in teoretskih pristopov oziroma intervencij na področje scenskega in gledališkega.

Literatura

- Badiou, Alain. *XX. Stoletje*. Prev. A. Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka *Analecta*, 2005.
- Blau, Herbert. *To all Appearances. Ideology and Performance*. London, New York: Routledge, 1992.
- Derrida, Jacques. "Gledališče krutosti in zapora predstave." Prev. U. Grilc. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. 82–103.
- Erjavec, Aleš. *K podobi*. Ljubljana: ZKOS, zbirka *Umetnost in kultura*, 1996.
- Erjavec, Aleš. *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU (zbirka *Philosophica*), 2004.
- Fortier, Mark. *Theory/Theatre, An Introduction*. London, New York: Routledge, 1997.
- Jelinek, Elfride. "Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater." *Theater Heute*, 1989, 8: 30–.
- Pavis, Patrice. *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan Université, 1996.
- Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge. New York, 1992.
- Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Emil Hrvatin (ur.). Ljubljana: Maska, 1996.
- Šuvaković, Miško. "Negotovost ali point de capiton." *Maska*. letnik VIII. št. 5, 6, 1999. (Aleksandra Rekar): 39–44.
- Šuvaković, Miško. "Ali gledališče lahko pokaže svoje meso, kosti, telo in kožo ali Kaj se dogaja s teatrologijo, ko gledališče opazujemo skozi teorijo." V: Tomaž Toporišič: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstem in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004.