

Če strategija performiranja ni dovzetna za skupno, je njen domet le reprezentativen in ne moremo govoriti o resničnem političnem, ki lahko vznika v performativnem. To odraža tudi trend prizadevanja po soudeležbi gledalcev, toda participatornost sama po sebi še ne pomeni političnosti. V dominantni produkcijski sistem je vpisano načelo nevtralizacije kritike, ki je politično sicer imanentno, zato ni pričakovati, da bi ga generala (gledališka) Institucija. To jalovo pričakovanje opominja na ključni problem: temeljno ločitev izvajalcev od gledalcev, ki pa je le manifestacija klasifikacije kot temeljnega postopka spektakelske ekonomije kulturne industrije. Ko govorim o političnem v performativnem in obratno, premišljujem odnose med vsemi akterji v prostoru-času performansa, saj je v njih utelešen potencial, ki se lahko politizira ali pa ponikne v apolitično reprezentacijo. Kako torej vzpostaviti določene silnice, ki rahljajo vnaprejšnjo zamejenost funkcij (performerja, igralke, gledalca, režiserke, dramatika, dramaturginje, scenografa ...); kako se med izvajanjem opreti na moč protagonizma vseh (z izrazom J. Rancièra: kogar koli) in kako doseči, da ta moč deluje politično emancipatorno? Tovrstno opolnomočenje se lahko udejanji, če so, s postopki, ki so stvar invencije v konceptu, zagotovljeni učinkoviti nastavki za sooblikovanje *situacije* (namesto prezentacije). V njej je, tako rekoč v samem umetniškem delu, v območju užitka, mogoč prostor politične govorice.

Ključne besede: situacija kot performans, performiranje nezavednega, performiranje želje, skupno, užitek.

Nenad Jelesijević je kritik, teoretik in raziskovalec performansa, sodobnih scenskih umetnosti in filma. Osredotoča se na estetizacijo upora, politizacijo trasha in potencialne dezidentifikacije. Doktoriral je iz filozofije in teorije vizualnega s tezo o kritični umetnini in simbolnem kapitalu. Soustanovil je zavod za umetniško produkcijo in raziskovanje Kitch, kjer koordinira dolgoročni program »Teorije in prakse performansa« ter vodi projektne dejavnosti. Dejaven je v performerskem tandemu Kitch. Njegova knjiga *Performans-kritika* je pred izidom v Knjižnici MGL.

nenad@kitch.si

Čakajoč politično. K protagonizmu v performansu

Nenad Jelesijević

Če strategija performiranja ni dovzetna za skupno, je njen domet zgolj reprezentativen in ne moremo govoriti o resničnem političnem, ki lahko (ne pa tudi nujno) vznikna v performativnem. Temu pritrjuje aktualen trend prizadevanja gledališč po soudeležbi ali vsaj vpletanju gledalcev v uprizarjanje, saj tovrstni umetelni poskusi pogosto puščajo vtis vsiljenosti, nerodnosti in nadrejenosti. A participatornost sama po sebi še ne pomeni političnosti in je pogosto banalizirana v kontekstu tako imenovanega »audience buildinga« oziroma iskanja novih načinov trženja dostopa do predstav.

Ko rečem *politično*, imam v mislih prostor-čas, ki ga, po Emmanuelu Barotu, zaznamuje večno živo protislovje med resničnim in možnim ter tudi »dejavna izkušnja spora in oporekanja« (87, 117). S političnim mislim tudi na značilnost situacije, ki se, sledeč izpeljavi Jacquesa Rancièra, »vzpostavi v trenutku, ko si tisti, ki 'nimajo' časa, ta nujno potrebni čas vzamejo, zato, da bi se lahko vzpostavili kot prebivalci nekega skupnega prostora in da bi pokazali, da njihova usta zares oddajajo govor, ki izjavlja skupno in se ga ne da zvesti na glasove, ki signalizirajo bolečino« (25).

V dominantni produkcijski sistem je vpisano načelo nevtralizacije kritike, ki ji je politično imanentno, zato ni pričakovati, da bi ga generirala (gledališka ali katera druga) Institucija. To jalovo pričakovanje opominja na ključni problem: temeljno ločitev izvajalcev od gledalcev, ki pa je le manifestacija klasifikacije kot temeljnega postopka spektakelske ekonomije kulturne industrije; postopka, ki vzpostavlja in ohranja paradigmo spektakla.

Če opazujemo problem te ločitve na ravni umetniške produkcije, lahko ugotovimo, da izhaja že iz dejstva, da politično ne more biti reprezentacija nečesa, da reprezentirano ni (več) politično (pustimo pa za zdaj ob strani možnost specifične reprezentacije v funkciji Znaka, do katerega pridemo v nadaljevanju). Pred vprašanjem, ali je gledališka predstava politična, je dejstvo, da je predstava predvsem prezentacija, v širšem smislu (kot produkcija v kontekstu produkcijskega sistema) je proizvodnja predstavitev, predstavljanje pa je, po mnenju Gillesa Deleuza in Félixu Guattarija, »vedno svojevrstna represija – potlačitev želeče proizvodnje« (149); o možnosti politizacije govorimo zavedajoč se tega dejstva in njegovih konotacij.

Svojevrstna zavrnitev predstave kot predstavitve (in tudi obratno) je korak k političnemu v smislu pomembne odločitve, ki kaže intenco vstopa vanj oziroma željo po odpiranju prostora političnega. Tu je nedvomno pomembna prostorsko čutna raven. Na neki način se je namreč treba postaviti/umestiti onstran odra kot paradigme bolj ali manj samozadostnega gledanja vsega, kar nam lahko ponuja, in tudi kot sopomenke predstavitvenega postopka: predstavi se namreč tisto, kar je izpostavljeno in postavljeno v središče pozornosti, kar je povzdignjeno na piedestal, in oder je v svoji ekskluzivnosti prav to: mesto, ki s povzdigovanjem reči in teles na piedestal afirmira temeljno razlikovanje, neko mesto razlike. To sicer ne pomeni, da se ni možno igrati z odrom kot mestom razlike, iz katere pravzaprav izhaja vznemirljiva avratična razsežnost umetniškega, nasprotno, to njegovo kvaliteto je možno strateško ukriviti tako, da proizvaja določen performativni učinek. Ekskluzivnost odra pa vsekakor, na ravni organizacije prostora in mesta izjavljanja, narekuje pogled od zunaj in tako utrjuje prej voajerizem kot potencialno soudeležbo, pri čemer soudeležba ne pomeni, da vsi počnejo vse oziroma da vpleteni akterji nimajo določenih funkcij. Po drugi strani fizična odsotnost odra ne pomeni nujno decentraliziranega prostora izmenjave, ki jo lahko sproži umetniška gesta. Ekskluzivnost odreže oder od družbenega polja zavoljo slike/projekcije simbolnega, ki nam jo kaže, in tudi zavoljo estetizacije kompleksa, sestavljenega iz umetniškega dejanja in vanj vpisane podporne procedure. Družbeno polje pa zahteva investiranje želje in dezinvestiranje represivnih struktur (49). Na podlagi teh izhodišč sklepam, da je ključni učinek gledališča kot dela spektakelske mašinerije pravzaprav omejevanje in zabrisovanje možnosti investiranja želje v lastnem polju, pazljivo odrezanem od širšega družbenega polja.

Poglejmo ta fenomen s psihoanalitskega vidika. »Proizvodnja je le še proizvodnja fantazma, proizvodnja izraza,« zapišeta Deleuze in Guattari med kritiziranjem dominantnega psihoanalitskega pristopa – oziroma je le še prej omenjena proizvodnja predstavitve – in nadaljujeta: »Nezavedno preneha biti tisto, kar je – tovarna, delavnica –, da bi se pretvorilo v gledališče, oder in scensko prikazovanje« (44). Ta ne le družbeno pogojena, temveč tudi psihološko ponotranjena odtujitev nezavednega se navezuje na vprašanje kastracije, ki ga lahko strnemo: kastracija sta »pomanjkanje in pogrešanje« (48), vpeljana v željo. Kastracija je hkrati ena izmed različnih in kompleksnih investicij v jaz, ki zagotavljajo domnevno nesmrtnost obstoječega družbenega ustroja: ob kastraciji so to tudi investiranja represije, identifikacije, nadjazizacije in resignacije želje (ki jo razumemo kot služenje obstoječemu ustroju), pri čemer je nagon projiciran na tisto zunaj, na nezaželenega Drugega (50).

Ko govorim o političnem v performativnem in obratno, premišlujem odnose med vsemi akterji v prostoru-času performansa. Le v njih, v njihovih telesih, je neki potencial, ki se lahko bodisi politizira ali pa ponikne v apolitično (re)prezentacijo. Zastavlja se vprašanje, kako vzpostaviti določene silnice, ki rahljajo vnaprejšnjo

zamejenost in neprepustnost funkcij performerja, igralke, gledalca, režiserke, dramatika, dramaturginje, scenografa, kritičarke. Kako se med izvajanjem opreti na moč protagonizma vseh – v rancièrovskem pomenu: kogar koli – in kako doseči, da ta moč deluje politično emancipatorno? Kako, z drugimi besedami, investirati željo v družbeno polje, da bo med udejanjanjem in utelešenjem performans (tudi znotraj uprizarjanja)¹ ustvarjen, artikuliran in afirmiran prelom z obstoječim?

Afirmirati torej eksperimentalno izražanje nezavednega zavoljo opolnomočenja v tem procesu. Tovrstno opolnomočenje se lahko udejanji, če so, z določenimi postopki, ki so stvar invencije v konceptu, zagotovljeni učinkoviti nastavki za sooblikovanje *situacije* (namesto za kazanje prezentacije). V njej je, tako rekoč v samem umetniškem delu, v performansu, mogoče odpreti prostor politične govornice, pri čemer je nujen odmik od didaktične ravni odpiranja družbenih vprašanj, kar narekuje odmik od uprizarjanja in zasuk v meta-performativno, ker kritika zares živi v domeni čutnega, ki vznika sproti in se uteleša v situaciji, natančneje v njej soudeleženih telesih.

Takšna zavestno utopična gesta mimogrede razkrinka zaigrano angažiranost narodnega (narodno = klasifikacija/identifikacija) gledališča. Distinkcija med biti ali ne biti angažiran namreč ni bistvena, ker je angažiranost le en izmed mnogih žanrov in ne prinaša zares prelomne kvalitete; bistvena je odsotnost ali prisotnost situacije, ki odpira prostor politične govornice. Odgovor na potrebo po političnem tako ni v selektivno in ekskluzivno zagotovljenem območju udobja znotraj polja kulturne produkcije (Bourdieu), ki ohranja gledališko, filmsko in galerijsko konservativnost, temveč v območju užitka, ki ga zagotavlja performativna situacija oziroma situacija kot performans.

Prepoznati željo in jo, z besedami Deleuza in Guattarija, postaviti oziroma (iz nje, z njo) narediti določen Znak, je dejanje, ki nakazuje prostor-čas situacije kot performativnega umetniškega dela. Rekel bom, da funkcija Znaka – se pravi želje kot artikulirane umetniške geste – ne izhaja in ne učinkuje le iz njegovega sopostavljanja (kot v primeru gledališke predstave, med katero so znaki v nizu uprizoritvenih postopkov izpostavljeni pogledom gledalcev), temveč predvsem iz določene shizofrene razsežnosti, ki jo Znak vnaša in sproža njene odmeve pri/v protagonistih situacije kot performans. »Shizofrenizirati [torej] polje nezavednega« (42) zavoljo afirmacije »nemogoče stvarnosti« (prav tam) ali ravno tiste situacije, ki postaja in se razvija kot situacija kot performans vanjo vpletenih protagonistov. Z drugimi besedami, kot sem že zapisal na nekem drugem mestu (Jelesijević, »Težave«), gre za gesto *performiranja želje* (ne pa za uprizarjanje projekcije

¹ Ko govorim o performansu in performativnem (umetniškem delu), nikakor ne izključujem v gledališču in filmu prevladujoče uprizoritvene razsežnosti umetniškega izraza. Želim pa poudariti izvajalski moment, ki je ključen za izpeljavo teze o protagonizmu, saj omogoča izvajanje o afirmaciji situacije, performiranju želje itd. Uprizarjanje ne izključuje performiranja, a pojem uprizoritveno kot – vsaj v tem kontekstu – splošnejši, neposredno odraža reprezentativno razsežnost, ki je tukaj predmet kritičnega pretresa. Uprizoritveno nima »zadostnega« – bistvenega, živega, telesnega – situacijskega potenciala, ki ga želim izpostaviti in uporabiti za izpeljavo zamisli iz naslova prispevka.

želje), ki ravno v prostoru-času svojega performansa pomeni dejansko osvoboditev, kar je ne nazadnje drugo ime užitka.

Do užitka smo prišli prek prepoznavanja želje, ne med neko predstavitvijo, temveč med strateškim performiranjem nezavednega, ki »ni izrazno ali predstavno, temveč produktivno« (Deleuze 147). Čeprav ne izključujemo uprizarjanja, se zavedamo, da političnega ne bomo dočakali ne ob odru – mestu razlike – kot gledalci in ne na njem kot igralke. Ne bomo ga pričakali med gledališko predstavo, ta nam bo lahko ponudila le njegovo ugledališčenje, torej določene obrise, sence, odmeve, prebliske, interpretacije, ilustracije, morda tudi bolj ali manj šokantne vizualizacije. Med gledališko predstavo ostajamo v območju kodificiranega spektakelskega patosa. K protagonizmu kot pogoju za subverzijo dominantne produkcijske paradigme pa se obračamo, če nas zanima odprava kanoniziranih ločnic med umetniškim delom in njegovimi opazovalci. Situacija kot performans, ki nastaja v interakciji njegovih protagonistkin in protagonistov, je tisto polje možnosti, kjer politično ni stvar prikazovanja, dokazovanja ali didaktike, še manj pa žongliranja z levičarskim sentimentom, ki le odraža zmagoslavje ukane tistega, čemur se v medijskem, kulturniškem in akademskem diskurzu reče politika in celo kulturna politika, čeprav nima zveze z resnično političnim.

Situacija kot performans se odreka ekskluzivnosti umetniškega dela zavoljo performiranja želje.

Tu se zastavlja tudi vprašanje, kaj se v tem kontekstu zgodi z avtorsko pozicijo, z avtorstvom, ki je vedno odraz ali udejanjanje neke konceptualizacije. Performiranje želje ne terja odprave avtorstva, temveč njegovo »decentralizacijo« na ravni vključujoče – prav tako avtorske – geste, na ravni premišljene strategije performiranja. Takšno avtorstvo ni nujno razpršeno (ni nujno soavtorstvo), upošteva pa kontekst specifičnega skupnega, ki ga tovrstni performans afirmira in ki si ga sam avtor ne nazadnje želi. Avtorstvo je pravzaprav dozvetno za potencial drugih avtorstev ali, bolje, meta-avtorstev, ki vznikajo med performansom in druga druge oplajajo, se med seboj prepletajo in sopostavljajo. Situacija kot performans zares nastaja, se razvija in učinkuje prav med temi sopostavitvami. Prav tem jukstapozicijam – naslanjajočim se na funkcijo Znaka kot sprožilca – lahko rečemo performativno umetniško delo.

Očitno se z idejo, ki jo tu razvijam prek afirmacije situacije kot performansa, namenoma zelo odmikam od paradigme gledališča obstoječega. Performativno, o katerem govorim, je lahko, vendar ne tudi nujno umetniško. Znak je namreč tisti, znak kot avtorska gesta v skupnem, ki situacijo kot performans kalibrira kot umetniško. Tisto umetniško pa ni uokvirjeno, ni zaprto polje v pomenu umetniškega dela kot produkta; prostor-čas performansa je jasno določen, a je tudi prepusten in vanj lahko proliferira neki drugi prostor-čas.

Ta prepustnost morda asociira na distinkcijo med življenjem in umetnostjo, ki je pogosto izhodišče teoretskih utemeljevanj avantgard in tako imenovane politične umetnosti. Za to distinkcijo in njeno nadaljnjo rabo je nujen obstoj neke ločnice, neke domnevne meje med življenjem in umetnostjo. Razširjena je domneva, da avantgarde in tako imenovana angažirana ter politična umetnost to mejo podirajo, s čimer naj bi bila zabrisana neka temeljna in vnaprej predpostavljena razlika med umetnostjo in življenjem. Vendar v kontekstu, ki ga predlagam, tovrstne ločnice, posledično pa tudi te predpostavljene razlike, ni. Umetniško delo ni nekaj, kar je razumljeno kot stvar produkcije, kot dogodek, predmet ali fetiš, ki ustvarja simbolno razliko, kot nekaj, kar je treba izumiti, da bi ga uokvirili, temveč kot nekaj, kar je imanentno prepustni domeni čutnega. Torej sploh nimamo težave z nenehno izmikajočo se oziroma neuresničljivo željo po povezovanju umetnosti in življenja (ne gre za razmere, ki vedno znova proizvajajo spodletele avantgarde), temveč z uresničevanjem skupnega, v katerem in iz katerega vznikata domnevno nemogoče – življenje želje, ki se uresničuje v užitku.

Uresničevanje skupnega terja izumljanje in izvajanje določenih strategij, ki delijo nekatere skupne značilnosti s strategijami performiranja, ki so dovezetne za skupno. Spet ne gre za odpravljanje ločnic, temveč za vzpostavljanje razmer, v katerih običajne ločnice ne morejo nastati oziroma so irelevantne. Bistveno je, da temeljna ločitev, denimo med izvajalci in gledalci, ni vnaprej predpostavljena, da torej ni vpisana ne v avtorsko gesto ne v produkcijski kontekst. *Ob* tej utopiji gledališče kot spektakelski stroj ni politično relevantno. *V* tej utopiji pa političnega ni treba čakati; užitek, ki izhaja iz protagonizma vseh vpletenih v situacijo kot performans, je le ena izmed manifestacij udejanjenega političnega. Vprašanje kvalitete in priokusa tega užitka pa je vprašanje načina in nepredvidljivega izida shizofreniziranja nezavednega, ali z drugimi besedami, je vprašanje strategije njegove estetizacije.²

² »Estetizirati (delati, [kontekstualizirati] in utelešati umetnost) že, a kako to početi, ne da bi se ujeli v past nevtralizacije. Prelomno in večno vprašanje vsega umetniškega početja je, kako estetizirati. Odgovor nanj terja posvečenost eksperimentu, vendar tudi hkratno zavedanje o veliki moči cenzure in možnostih samoorganizacije.« (Jelesijević, *Na barikadah* 157)

Barot, Emmanuel. *Camera politica: Dialektika realizma v političnem in militantnem filmu.*

Društvo za širjenje filmske kulture Kino! in Membrana, 2017.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production.* Polity Press, 1993.

Deleuze, Gilles, in Félix Guattari. *Anti-Edip.* Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990

Jelesijević, Nenad. »Na barikadah. Dekanonizacija filma.« *Kino!*, letn. 11, št. 33, 2017, str. 157–162.

—. »Težave z institucijo. K samoorganizaciji produkcije. Skica.« *Performans*, 27. okt. 2017, performans.si/tezave-z-institucijo-k-samoorganizaciji-produkcije-skica. Dostop 8. dec. 2017.

Rancière, Jacques. *Aesthetics and Its Discontents.* Polity Press, 2009.