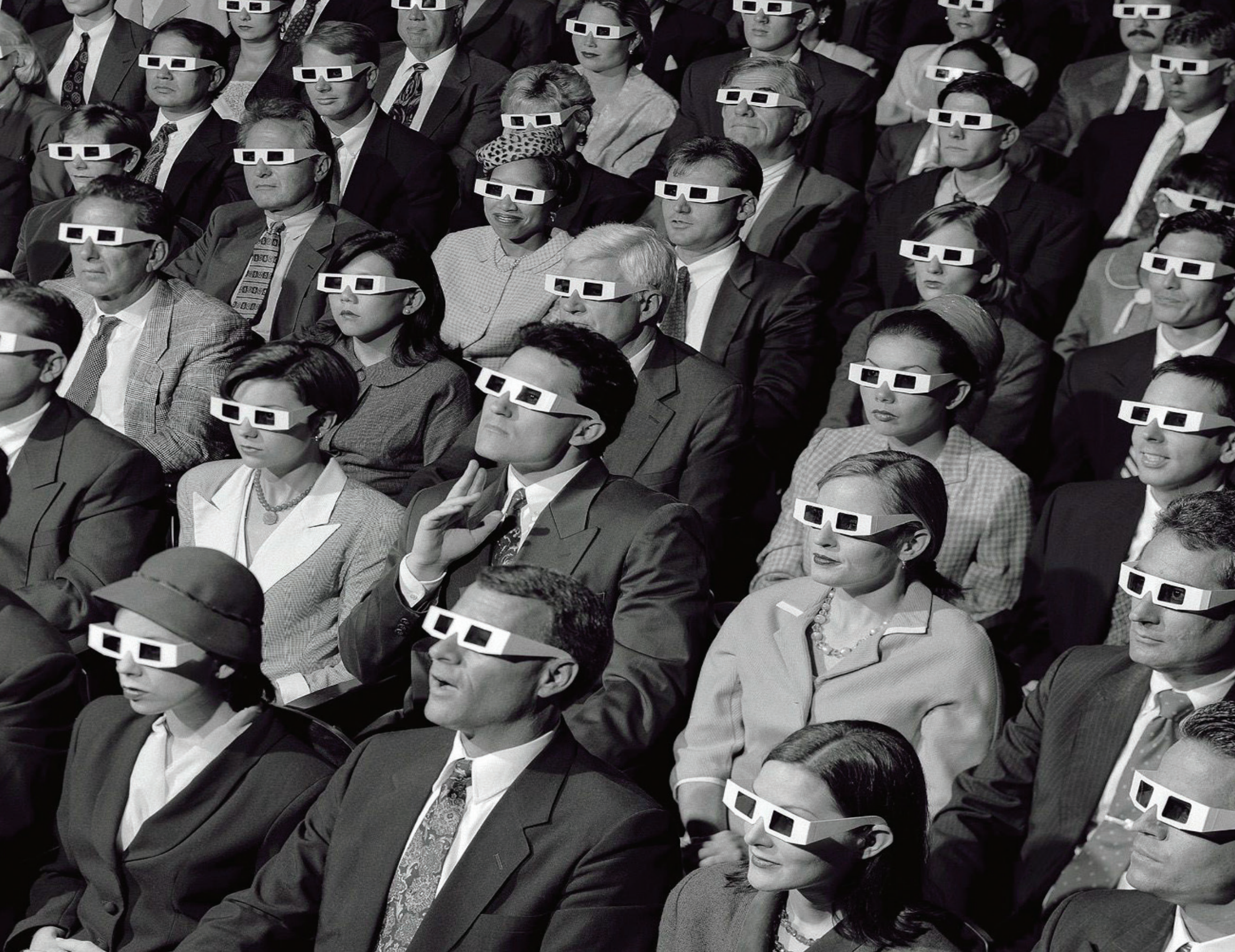




ADEPT

Revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev

letnik III, številka 2



ADEPT

Revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev

LETNIK III, številka 2, 2016/2017

ISSN: 2385-9164

Izdajatelj in založnik

UL AGRFT, zanj: red. prof. Tomaž Gubenšek, dekan

Glavna in odgovorna urednica

Nina Ramšak

Uredniški odbor

Jakob Ribič, Dorian Šilec Petek, Gaja Naja Rojec,

Tery Žeželj, Jernej Potočan

Mentor

doc. dr. Blaž Lukan

Lektorica

Nataša Martina Pintarič

Kreativna zasnova in oblikovanje

Eva Černe

Tisk

Kubelj d.o.o.

300 izvodov

Vse pravice pridržane.

Vsebina

5 **Brez cinizma** MAŠA PELKO

14 **Kako se homoseksualnost umešča v slovenski gledališki prostor?**

(vprašanje brez odgovora) JAKA SMERKOLJ

22 **»Se ne da«** ŽIGA VIRC

28 **O čem razmišljam, ko razmišljam o ideji filma** URŠA MENART

33 **Možnost: manifest** KATJA MARKIČ

39 **Gledališče v političnem metafore** VORANC KUMAR

Uvodnik

Predstavljamo vam novo številko revije Adept, ki je posvečena kratkim razmislekom o umetniškem mediju, ki se ga v okviru študija na Akademiji običajno lotimo z druge strani, torej skozi samo prakso ustvarjanja.

Tako gledališče kot film imata in opravljata določeno družbeno funkcijo. V našem kulturnem kontekstu zavzemata mesto, strukturno zapisano nekomu, ki ima pozicijo nekakšne vednosti. Ta sporočevalna vsebina je lahko kar koli, samo mesto je lahko tudi prazno, umetniško delo pa zmore svojo funkcijo tudi subvertirati; toda vnaprej je razumljeno kot izjavljalno mesto. Predstave so narejene znotraj časa, v katerem so uprizorjene; razkrivajo in upodabljajo aktualne teme in družbena razmerja, saj so vedno narejene specifično *tukaj* in *zdaj*. V tej konotaciji se vsak umetnik skozi svoje ustvarjanje dotakne vprašanja, kaj je pravzaprav tisto, kar želi v svojem delu in z njim sporočiti gledalcem. V vsakem delu posebej pa mora nanj tudi odgovoriti, da mesto zapolni s prezentacijo neke ideje. Pri tem ne gre zanemariti elementa, ki je že impliciran v omenjenem vprašanju, navsezadnje pa tudi v samem imenu (gleda-lišče), in za katerega se zdi, da je – vsaj po analogiji »Gledališča brez gledalca ni; ne obstaja« – ključen. To je prisotnost gledalca.

V tej številki smo tako sebi kot kolegom piscem zastavili niz vprašanj, ki se neposredno tičejo našega dela. Torej: katere so tiste ideje, ki jih trenutno zasledujemo (ali pa bi jih vsaj morali zasledovati) na naši gledališki in filmski sceni, oziroma kaj nam ta scena ravno s svojim aktom izjavljanja sporoča o naši družbi in času? Jasno, temu sledi še vprašanje dometa našega medija (tako gledališkega kot filmskega); na kakšen način skozi svoj

medij, znotraj katerega posamezen ustvarjalec deluje, te ideje prezentira oziroma izjavlja.

Menimo, da je o teh vprašanjih potrebno vedno znova premišljevati, ne glede na vlogo, ki jo v nekem trenutku v gledališču ali filmu zavzema posameznik, zato članke, ki prinašajo pronicljiva vprašanja in ugotovitve, velja prebrati z zanimanjem. So namreč poskusi približevanja k intimnemu razmisleku, ko se tudi sami ustvarjalci postavimo v pozicijo gledalca: kaj jaz gledam in kaj jaz kot ustvarjalec izjavljam. V luči tega razmisleka se tako vizualna podoba kot osnovno vprašanje revije pridružujeta člankom – podobe gledalcev iz različnih družbenih kontekstov nas nagovarjajo, da se vprašamo, kam in kaj kot gledalci gledamo, hkrati pa nas pričakujoči pogledi sprašujejo, kdo smo mi, ki stojimo na mestu izjavljanja. Kakšno moč imamo in kakšno odgovornost, ki izhaja iz nje?

Želimo vam prijetno branje in upamo, da pri kakšnem bralcu sproži podobna intrigantna vprašanja, morda pa tudi kakšen odgovor na katero od njih.

Uredništvo Adepta

MAŠA PELKO

Brez cinizma

Skoraj vsaka fabulativna veličina izhaja iz klišeja. Neredko slišimo, da so največje zgodbe našega časa v svojem bistvu samo nadgrajeni zapleti telenovel in soap oper. In če gremo v tej formuli še dlje, hitro opazimo, da tudi vsakemu literarnemu ali filmsko-televizijskemu liku v njegovi bazi lahko pripišemo neko klišejsko funkcijo – vsak lik na neki točki podleže tipizaciji. Če smo začeli s premetenimi sužnji in neumnimi bogatuni ter napredovali v like ženske fatalke, ženske izdajalke in ženske revolucionarke ter moža junaka, moža žigola in moža strahopetca, smo se danes ustavili nekje v bližini filma *Breakfast Club* (Sobotni klub, 1985). Ameriška teen rom-com nam je v osemdesetih postregla s popolno tipizacijo skupine najstnikov, ki se je v ameriški televizijski in filmski hiperprodukciji razširila kot požar in zajela praktično vse pore kreativnega polja. V skupini petih tako najdemo piflarja, športnika, »bad boya«, princeso in čudakinjo – kamorkoli se obrnemo, nam like diktirajo diferenciacije omenjenih tipov. Ko govorim o diferenciaciji, mislim, da se skoraj vsak lik izkaže kot nosilec lastnosti, ki so v popolnem nasprotju z njegovim karakterjem, popolnoma nepredvidljive in seveda takšne, ki ga delajo še bolj popolnega. Klišejskost in tipizacija pa sta šli v zadnjih desetletjih še korak naprej – dodali sta nov tip. Tako

je moškega, ki ga hromi mišljenje, zamenjal apatični moški, ki se mu ne zdi vredno delovati, žensko, ki se žrtvuje za idejo, je zamenjala ženska, ki v ideje ne verjame. V svet pop televizije si je pot utrl nov tip – tip cinika.

Prav ta je postal nezamenljiv del nekega kolektiva (Chandler Bing v *Friends*, Tyrion Lannister v *Game of Thrones*, Ron Swanson v *Parks and Recreation*), takoj pa tudi vodilni lik (Sherlock v *Sherlocku Holmesu*, Selina Mayer v *Veep*, Hannah v *Girls*, Frank Underwood v *House of Cards* ter nepremagljivi dr. Gregory House v *House MD*). Obstajajo celo serije, ki imajo cinizem zapisan v samem bistvu (*Seinfeld*, *The Office*). Ciniki seveda niso nič novega na polju filma, televizije ali literature – najznamenitejši literarni junak, poosebljenost cinizma, je gotovo Ebenezer Scrooge iz Dickensove *Božične pesmi*, pa Holden Caulfield iz šoloobveznega Salingerjevega *Varuha v rži* in večni cinik Woody Allen v domala vseh filmih in likih, ki jih upodablja. Četudi nam je cinik dobro znan, pa se je v zadnjih desetletjih začel pojavljati v malce drugačni obliki; postal je namreč »the« lik – tisti, ki je med množicami najbolj priljubljen v svoji direktnosti in »no bullshit« filozofiji mišljenja, tisti, ki spreminja mnenje nam plehkkih ali histeričnih likov. Postal je torej prototip pozitivca, ki to seveda noče biti (slednje pa ga dela še toliko bolj vrednega naklonjenosti.) Cinizem je nehal biti neprijetna lastnost; postal je odlika, postal je tisto, k čemur stremimo. Ciniki so namreč realisti, predvsem pa jim pripisujemo intelektualno vrhunskost. Prav na točki, ko sami sebi rečemo ciniki in smo na to ponosni, se začne kazati njena nevarnost.

Začnimo pri definiciji. Cinizem je razumljen kot stanje duha, ki je brezpogojno prezirljivo. Če sarkazem razumemo kot način komunikacije, *modus operandi*, je cinizem nevaren prav zato, ker opredeljuje človeka kot celoto, njegov odnos do stvarnosti, *modus vivendi*. Peter Sloterdijk, ki je v *Kritiki ciničnega uma* opravil najnatančnejši historični pregled cinizma in analizo

njegovih posledic v sedanjosti, zapiše, da se je treba ves čas zavedati, da cinik ni individualizirana osebnost, marveč tip, karakter našega časa in družbe:

»Cinizem je vzdušje, je moralno psihološko nihanje, ki leži v zraku naše civilizacije. [...] Zaviti je v nesramno vljudnost, ki se obvladuje in želi druge tako varno držati na distanci, kot kontrolira sebe.«

Roland Schimmelpfennig v svojem eseu *Last Lecture* cinika imenuje za največjo nevarnost človeku – prav zaradi odnosa, ki ga vzpostavlja do sebe. Če naj bi obstajala neka notranja nujnost človeka, v kateri se povežeta samokritičnost in samozaupanje, je cinizem njeno pravo nasprotje. Cinizem vidi kot konec človekove poti, saj ga ni mogoče nadzirati, ko se zaleze v človeka.

Če je minila doba anksioznosti, tesnobe, jo je nasledila doba cinizma, ki pa je še bolj podla. Če anksioznost razumemo kot ohromelost, ki nam delovanje onemogoča, je cinizem s seboj potegnil odločitev, da delovali pač ne bomo, popolno

**Cinizem je nehal
biti neprijetna
lastnost;
postal je odlika**

distanco in pristajanje na apatijo. In kako, zaboga, bi lahko odločitev za resignacijo imeli za intelektualno akcijo? Kot bi rekel Norman Cousins, politični novinar in pisatelj: »Cinizem je zgolj in samo

izdaja intelekta.« Kaj ga je torej zaznamovalo za glasnika intelektualcev? To, da naj bi govoril resnico, ki si je nihče ne upa. Za izgovor mu služi filozofija kinikov, iz katere je izšel, filozofija, ki je trdno verjela v svojo resnico. A mišljenje se je vmes hudo spridilo.

Če se vrnemo na začetek, je bil začetnik kiniške filozofije starogrški filozof Antisten iz Aten. Njeno ime izvira iz grške

besede za psa (*kýon*) – kinike (*Kynikoí*), slednje je namreč označevalo življenje, podobno živalskemu, saj jim ni bilo mar za nič več od osnovnih človeških potreb. Življenjski stil so razumeli kot asketsko samozatajevanje, reduciranje zadovoljevanja življenjskih potreb na minimum ter preziranje udobja. Seveda konotacija imenovanja leti tudi na to, da so bili v svojem delovanju »pasji«: blizu jim ni bila ne konvencija vljudnosti ne pretvarjanja zavoljo zunanjega izgleda. Antisten, po izročilu eden izmed Sokratovih učencev, je učil o kreposti, ki je imanentna zgolj avtonomni osebnosti, vnanje družbene kreposti pa naj ne bi obstajale. Zgolj lastna krepost je neodtujljiva – sreča je torej odvisna od posameznika samega. Najslavnejši kinik je gotovo Diogen iz Sinope, ki je prebival v sodu na mestnem trgu in Aleksandru Velikemu na vprašanje, kaj lahko naredi zanj (iz občudovanja mu je veliki vodja ponudil, karkoli bi želel), rekel, naj se mu umakne s sonca in mu neha delati senco. Kiniki so bili prisebni, odrezavi, budni in neodvisni v življenjskem občutku, k čemur je pripomogla tudi odločitev za odpoved premoženju oziroma kakršnemu koli imetju. Diogen ni hotel, da bi se ljudje odpovedali ugodju posedovanja, ampak da bi uvideli nepotrebnost posedovanja, ko pride do osebnega zadovoljstva. Delovali so po načelu, da si nikoli ne dopustijo odvzeti treh stvari, ki so zanje ključne: svobode, zavesti in veselja do življenja. In prav tu se zalomi modernemu cinizmu.

Najprej je tu vprašanje svobode. Svoboda kot dejstvo s sabo prinese neodvisnost, ki jo ciniki na veliko opevajo, vendar so prav oni ujetniki njenega nasprotja. Pesnik Robert Frost zapiše, da je cinik tisti, ki ne premore upanja. Cinizem tako zavzame pozicijo kritičnega mišljenja brez možnosti izboljšanja situacije, stavi na defenzivno mišljenje. Cinizem preprečuje možnost napredka s tem, ko se odloči, da njegovo izkušnost definira zagrenjenost. Kot nosilci Kasandrinega kompleksa, ki so ostali nerazumljeni, se odločijo, da jih ne bo nihče več prevaral. Oni namreč vedo, kako je v resnici s stvarmi in to je

edino dopuščeno mnenje. S tem, ko razumejo zgodovino kot brezupen krogotok, vzpostavljajo svojevrstno moderno verzijo cenzure, ki je sama sinonim za največjo sovražnico svobode. Ob tem je treba razumeti, da cinizma ne gre zamenjevati z nihilizmom. Cinizem namreč po Sloterdijku:

»Ne doseže njegove (nihilistične, op. a.) radikalnosti, da bi stopil onkraj dobrega in zla, marveč ostaja na tej strani, med dobrim in zlim, le da dobro in zlo premeša, ju neločljivo poveže do nerazločljivosti in/ali do neprepoznavnosti izenači.«

Nasilje cinizma sega v njegove izvore, saj ohranja temeljno protislovje: kiniki so se odpovedali družbenokoristnemu delu in se niso imeli za glasnike nove resnice. Imeli so svojo resnico, jo živeli in če se je kdo pridružil, so ga sprejeli. Nikoli pa niso hoteli te filozofije narediti družbene, saj so se zavedali, da tega ne bi zdržala – z usmerjenostjo v zgolj ta trenutek je bila to radikalno nepolitična filozofska veja. Ni strmela v svetlo prihodnost – za prihodnost se sploh ni brigala, še več, njena neodvisnost je temeljila na neodvisnosti od želje

**Moderni cinik
se vidi kot
»hipersposoben«
in ambiciozen,
le da se je v svoji
cinični modrosti
temu odpovedal**

same. Kjer ni želje, ni želje po moči, kjer ni želje po moči, ni podružbljenega človeka, ki bi lahko bil nosilec ambicije. Prav tu se zgodi udarec: moderni cinik se vidi kot »hipersposoben« in ambiciozen, le da se je v svoji cinični modrosti temu odpovedal – a prav ta ambicioznost ga odcepi

od notranjega časa trenutnosti in potegne v pričakovanje in spominjanje. Tako današnji cinik utemeljuje svoj cinizem v razočaranju, ki ga izvorni cinizem nikoli ni poznal. Ali kot bi na vprašanje »*What do you think about me?*« odgovoril

junak *Fountainheada* Howard Roark: »*I don't think about you.*« Moč kinikov je bila v tem, da niso ničesar pričakovali, a so se presenečenja vseeno razveselili. Presenečenju, tako pozitivnemu kot negativnemu, so dali prostor in mesto, ko je do njega prišlo, novodobni cinik pa izvira iz razočaranja, ki se maskira v »razsvetljeno zavest«, ki si upa, v resnici pa ostaja najbolj strahopetna.

Poleg razmerja s svobodo je druga pomembna razpoznavna poteza cinika domnevna nedotakljivost zavesti: nemogoče je prizadeti nekoga, ki mu ni mar. Zato je Oscar Wilde lahko ciniku pripisal, da »pozna ceno vsega in vrednost ničesar.« Jasno je, da nas je informacijska doba naredila apatične, a najbolj učinkovito je ta »training v otopelosti« zdresiral prav cinika. Če parafraziram Sloterdijka, danes na Facebooku drugo zraven druge preberemo novico o preganjanih beguncih, novorojenčku bivše sošolke, mučenju živali in receptu za sobotni *brunch*, zato se je naše celotno dožemanje premaknilo na mesto neobčutljive distance. Predvsem pa je počasi, a trdovratno vzkliklo prepričanje, da se tako ali tako ne da ničesar narediti, ker smo zgolj ljudje. In kaj zmore en človek, to minljivo bitje, razen tega, da čaka, da mine? Po Sloterdijku:

»Cinizem ne more nikoli zares spodrinuti bolečine zaradi minljivosti življenja, tega samega sebe zavedajočega se trpljenja, ki ima po Freudovih analizah človekove duševnosti svoj – paradokсно – izvor v neki nejeveri. V tem, da človek na ravni nezavednega ne verjame v svojo smrt, torej verjame – če negativ spremenimo v pozitiv – v svojo nesmrtnost; toda še zmerom na ravni nezavednega, zato njegova vera, četudi je izvor vsakršne religioznosti, ni verjetje, ni zavestno prepričanje, da o gotovosti sploh ne govorimo, marveč zgolj in samo želja. Od tod cinizem, ki je po svojem poreklu doma v stvareh samih, ne pa v zavesti o njih: o bržkone žalostnem stanju stvari, tj. tragičnem položaju človeka v svetu. Biti-v-svetu je biti-k-smrti.«

Nasilje današnjega cinizma ne izhaja več iz besed ali moralne države, marveč iz stvari samih – še več: oseb samih, iz oseb kot oseb.

Tu pa se zaletimo še v tretjo Diogenovo premiso, namreč veselje do življenja. Diogen je v naši zavesti še danes ostal zapisan kot humorističen filozof, ko se je recimo po trgu sprehajal z lučjo in začudenim mimoidočim pravil: »Iščem človeka». Filozof z vedrino, ki je, kar lahko potrdi še najbolj pesimistični Schopenhauer, osnova za človekovo delovanje. V današnjem cinizmu pa se je razpaslo mnenje, da sreča je in bo ostala zgolj prevara ter da je preveč plehka, da bi segali po njej. Dobljena sreča je izgubljena sreča. Na drugi strani so se kiniki veselili življenja in spoštovali vsakodnevnost, ležali na soncu in spremljali svetovni proces ter ničesar pričakovali. Z vedrino

Nasprotje cinizma ni, kot kdo rad zapiše, idealizem. Nasprotje cinizma je pogum, saj je v ciničnem jedru vedno zapisana strahopetnost

so prekinili sramežljivost in prav v tem so poiskali svoj pogum: znana je anekdota, da si je Diogen, ko so ga neki mestni veljaki premlatili, okrog vratu obesil tablico z imeni storilcev in se sprehajal naokrog po mestu. To je bil tisti pogum, ki se je s cinizmom boril proti nepravici.

Nasprotje cinizma ni, kot kdo rad zapiše, idealizem. Nasprotje cinizma je *pogum*, saj je v ciničnem jedru vedno zapisana strahopetnost. Cinizem se obvaruje pred razočaranjem in neuspehom tako, da vnaprej vse določi za brezupno, nevredno akcije in vredno prezira. S tem, ko cinizem v nič več ne zaupa in ničemur ne verjame, se nima za kaj boriti. In če se nima za kaj boriti, se nima čemu upirati. Tu končno lahko posežemo po Stephanu Hesslu, ki je

zapisal, da »*upirati se pomeni ustvarjati in ustvarjati pomeni upirati se.*« In tu cinizem zada človeški kulturi še zadnji udarec – onemogoči ji upor, onemogoči ji kreativnost.

Prav ta »tako ali tako se ne da nič narediti/tako ali tako se ne da nič spremeniti« je začel vztrajno glodati temelje umetniškega polja, specifično gledališča. Je mogoče, da umetnost, katere obstoja ni mogla ogroziti ne filmska ne internetna revolucija, na koncu pade pod zavestjo cinizma? Gledališče je pozabilo misliti sebe in mi smo pozabili misliti nanj, ko se je začela tako bajna hiperprodukcija, da predstave komajda še opazimo v poplavi premier in dogodkov, ki jih spremljajo. Misel o gledališču se je izpraznila in antičnega upornika na odru zamenja razvajeni histerik, angažiran kolektiv pa apatičen individualec. Kot da bi gledališče nehalo verjeti v čudeže, ko pa vsak ve da so prav ti (malce patetično) njen sestavni del. Tako se predstave danes delijo na dva pola: prvega zavzema pozicijo intelektualnega »tako pač je« cinizma in, drugega, ki sploh ne misli, marveč zgolj (poenostavljeno in plehko) producira.

Če se torej ozremo nazaj, lahko sklenemo, da se bo moralo gledališče (predvsem v času, ki prihaja) trdo boriti za svojo svobodo, da mora vsakič znova spodbuditi zavest in misel o lastnem obstanku, predvsem pa ne sme izgubiti svoje vedrine. Naloga gledališča je bila in bo, da kritično motri svet okrog sebe in ga diagnosticira, a ob tem naj ohranja vero vanj. Vero v upor, vero v kreativnost, vero v svet in konec koncev, vero vase.



JAKA SMERKOLJ

Kako se homoseksualnost umešča v slovenski gledališki prostor?

(vprašanje brez odgovora)

Gledališki prostor je v svoji osnovi prostor vprašanj. Sprašujeta se obe strani, oder z ustvarjalci in avditorij z občinstvom. Ta poudarek se morda zdi redundanten, saj bi isto lahko zatrdili za vsako področje umetnosti, a ga je bistveno izpostaviti, saj opozarja na to, kar je gledališču morda najbolj lastno in osnovno – konflikt. Konflikt je zelo pogosto izražen kot temeljna značilnost dramskega. Vznika tako znotraj posameznih ustvarjalcev kakor tudi med njimi in v gledališki dvorani neprestano nastaja tudi med odrom in gledalci. Posebej v sodobnejših gledaliških formah, ki naj ne bi bile v službi ideologij (vsaj v demokratičnem svetu) in ki si želijo prej agitirati in kritizirati kot pa pritrdjevati, je oder neprestano

v konfliktu z občinstvom. Tako izhodišče ima nedvomno marsikatero prednost, saj umetniški izdelek, torej uprizoritev, postaja vedno manj težična in neprestano teži k procesualnosti. To je morda še najbolj očitno v avtorskih projektih in snovalno koncipiranih uprizoritvah, s katerimi skuša umetnik v svoje razmišljanje vključiti

občinstvo oz. slehernika. V tako svobodnem prostoru, kjer ni nuje, da bi vsak izdelek predstavljal izdelano stališče, temveč lahko zgolj odpira vprašanje ali še bolj ohlapno drsi po površini aktualne problematike, se gledališki ustvarjalci lahko polastijo skorajda vsega, kar je življenjsko. Novi poskusi

in prakse dokazujejo, da lahko preko določenih postopkov postane vsebina gledališča skoraj vse. Kljub temu se nekatere vsebine na odrskih deskah pojavljajo izrazito marginalno, kar deloma odsliskava njihovo situiranje v družbi. Bolj problematična je morda trendovska prisotnost nekaterih vsebin, ki se oklepajo družbenega dogajanja, ne da bi ga zares reflektirale, nato pa na posledice določenih dogodkov, ko ti niso več v središču pozornosti javnosti, enostavno pozabi. V vsakem primeru bi lahko dejali, da gre za negativno reprezentacijo vsebine, ki povečini afirmira njen neenakovreden položaj bodisi v družbi bodisi v socialnem mehurčku gledaliških ustvarjalcev. Ena izmed takih problematičnih vsebin je reprezentacija homoseksualnosti v slovenskem gledališkem prostoru.

Pri razmišljanju o homoseksualnosti na slovenskih odrih trčimo ob prvo oviro že pri iskanju primerne literature in virov. Izvzemši nekaj tematskih člankov, ki obravnavajo omenjeno tematiko, ni v nobeni izmed slovenskih strokovnih revij najti poglobljene analize ali raziskave o reprezentaciji

Pri razmišljanju o homoseksualnosti na slovenskih odrih trčimo ob prvo oviro že pri iskanju primerne literature in virov

homoseksualnosti v gledaliških uprizoritvah. Pri tem je nujno izpostaviti, da tematike LGBT oziroma queer (»kvir«) skupnosti zavzemajo pomembno mesto v razvoju gledališke umetnosti ameriške in anglofonske tradicije. Queerification (»kvirifikacija«) že obstoječih gledaliških konvencij, pa tudi vnašanje novih vsebin, ki ne temeljijo na tabuiziranju neheteronormativnih oziroma nebinarnih spolnih identitet, sta svoj naboj črpala iz družbenega dogajanja, ki je v začetku druge polovice 20. stoletja pričenjalo pot k sprejemanju LGBT skupnosti. Teorija, ki stoji za tovrstnimi gledališkimi praksami, skoraj praviloma izhaja iz feminističnih študij, ki se osredotočajo na preizpraševanje enakovrednosti ženske v gledališkem prostoru. Tu se morda skriva eden izmed razlogov za neraziskanost področja reprezentacije homoseksualnosti, saj je vprašanje enakopravnosti spolne identitete, za katerega si upamo trditi, da prednjači v slovenskem prostoru, pa tudi v marsikaterem drugem, še vedno nerazrešeno. Zala Dobovšek in Maja Šorli v razpravi »*Kralj Ubu* – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji« v prvem poskusu zaključka razprave o morda najbolj burni uprizoritvi prejšnje gledališke sezone skleneta razmislek s preizpraševanjem vloge ženske v slovenskem gledališču oziroma obravnavani uprizoritvi, znotraj katere je obravnava ženske, tako v družbenem kot v gledališkem smislu, zagotovo najšibkejši člen. Izpostavljata konservativne poglede na spol v uprizoritvi, katere stališče sicer zgostita kot upor. Upor, ki pa, kot se rado dogaja, pozabi na svoje upornice. Če kritično in uporno gledališče še vedno potrjuje neenakovreden položaj ženske ali v javnosti ali v gledališču brez ozira na specifičnost njenega položaja, lahko slovensko gledališko ustvarjanje enostavno obsodimo na pejorativno arhaičnost. Iz take perspektive šibkost predstave ni njena napaka, temveč odraz zaostajanja nacionalne umetniške produkcije. V tem poglavju razprave omenjata razpravo Elaine Aston, »*Agitating for Change: Theatre and a Feminist 'Network of Resistance'*«, kjer avtorica zapiše, »*da so za poziv k spremembi potrebne ne le opozicijske strategije, pač pa tudi*

reparativne taktike, ki pomagajo ustvariti vizijo alternativne, družbeno progresivne hegemonije.» (Dobovšek, Šorli 27)

V tem lahko, izhajajoč iz feministične teorije, iščemo uprizoritvene prakse, ki bi na podoben način »normalizirale« homoseksualnost.

Podobna opažanja navaja tudi Jill Dolan, ki v knjigi *Theatre and Sexuality* popisuje zgodovino udejanjenja neheteronormativne spolne identitete v gledališkem prostoru.

Nove dramske pisave so se osredotočale na reprezentacijo homoseksualcev kot običajnih ljudi

Dolan pride do zaključka, da je spolna identiteta, ki je ne povzdiguje pred preostalimi aspekti strukturiranja identitete, esencialna pri načinu sprejemanja uprizoritve. Pri tem tudi znotraj odrskega prostora izpostavi dvojnost spolne identitete kot faktorja tako pri končni reprezentaciji vsakodnevnega življenja kakor pri samem procesu, torej v

ustvarjalčevi perspektivi na ustvarjanje uprizoritve. Opaža, da so pri prej omenjeni stvaritvi alternativne realnosti ključne tako nove progresivne prakse, katerih temelj je sveža dramska pisava, kakor tudi kvirifikacija že obstoječih gledaliških praks. Pri teh reinterpreteracijah, ki so jih po vzoru feminističnih gledaliških gibanj ter z močno oporo v avantgardnih tokovih ustvarjali kolektivi, kot so Split Britches, Blooplips in kasneje Pomo Afro Homos, so umetniki skušali prikazati, kako zelo klasična besedila utrjujejo krivično družbeno konvencijo, oziroma so zaradi močne cenzure pod površino skrivali ogromen nabor homoerotičnih vsebin. Nove dramske pisave so se osredotočale na reprezentacijo homoseksualcev kot običajnih ljudi, saj so se ti liki v dramskih besedilih, pogosto napisanih s strani prikritih pripadnikov LGBT skupnosti, znašli v vlogah zločincev oziroma so se skozi dramsko fabulo

udejanili kot žrtve lastne spolne identitete, ki jih je pogosto pripeljala v smrt oziroma do točke, ko niso bili več grožnja za obstoječe družbeno stanje. Vse te metode stremijo k rušenju heteroseksualne in binarne konvencije spola, spolne identitete. Stremijo k vzpostavljanju performativnega diskurza, ki bi si pridobil moč v afirmaciji alternative namesto v njenem omalovaževanju, kot o performativnosti kvira razmišlja Judith Butler v svoji razpravi »Critically Queer«.

Imamo torej jasno vzpostavljena izhodišča, kaj iskati v reprezentaciji homoseksualnosti v slovenskem gledališkem prostoru. Pred tem moramo izpostaviti dve omejitvi, ki smo si ju zastavili pri svojem razmišljanju. Prva opravičuje naše iskanje homoseksualnosti, pri čemer izločamo reprezentacije drugih, morda še bolj marginaliziranih spolnih identitet. S tem želimo poudariti nujnost razlikovanja med posameznimi problematikami in ne njihove kolektivizacije, katere posledica bi lahko bilo površno obravnavanje tematik, specifičnih za posamezno skupnost. Izpostaviti bi želeli tudi nujnost nacionalne ali regionalne obravnave problematike. Pri tem izhajamo iz teze, ki jo je mogoče zaznati v mnogih regionalno specifičnih razpravah, zbranih v delu *Queer Dramaturgies*. Po eni strani se v kontekstu globalizacije ustvarja potreba

Neprimerljivo bolj se je na primer LGBT skupnost uveljavila v sferi literature

po internacionaliziranju kvirovskih teorij in praks, po drugi pa se znotraj globalne perspektive svet prehitro razdeli na civiliziran Zahod in preostanek, kar ne omogoča primernih izhodišč za ocenjevanje realnih situacij posameznega

družbenega konteksta. V našem družbenem kontekstu bi aktualnost homoseksualnosti lahko vzeli kot samoumevno, a ne nujno vredno reprezentacije na odru, ogledalu družbe. Kljub domnevni liberalnosti slovenske kulture, ki ji sicer

nasprotuje aktualno politično dogajanje (nedavni referendum družinskega zakonika ipd.), ta ne odpira prostora za prakse, ki naj bi že veljale kot ustaljene in v medijsko-javni sferi niso več v središču pozornosti.

Morda je razumljivo, da je edina ali, bolje rečeno, prva možnost za opozarjanje na posamezne marginalizirane skupnosti v nevladni gledališki produkciji. Ta že tradicionalno posveča svojo pozornost prezrtim, ki si mesto na institucionalnih odrih veliko težje izborijo. V Sloveniji je vidnost različnih spolnih identitet nedvomno v porastu, a njena reprezentacija v gledališki umetnosti ni tako močno prezenčna; neprimerljivo bolj se je na primer LGBT skupnost uveljavila v sferi literature. Zagotovo pa ne moremo govoriti o »uporu«, kakršen je bil denimo prenos tehnik snovalnega gledališča v predstavi *Kralj Ubu*, ki bi lahko predstavljala prelomnico v razumevanju interpretacije homoseksualnosti na slovenskih odrih. V zadnjih nekaj letih bi tako lahko uprizoritve, ki v ospredje postavljajo homoseksualce/-ke, najverjetneje prešteli na prste obeh rok. Takih, ki se ne osredotočajo na stiske homoseksualnosti oziroma na nasilje nad to skupnostjo in predstavljajo homoseksualnost kot alternativo konvencionalni predstavi o življenju, je najverjetneje še veliko manj. Mnogo je tudi izrazito problematičnih in stereotipnih reprezentacij, kjer se homoseksualni liki pojavijo v stranskih vlogah zgolj kot okrasek, ki odslovi problematiko ter sočasno ustvarja medijsko pozornost, češ da se je uprizoritev posvetila tudi problemu homoseksualnosti.

Površne in pomanjkljive reprezentacije puščajo vtis prisotnosti preizpraševanja homoseksualnosti v gledališkem prostoru, ne da bi se resnično poglobile v vsebino. Ideja reprezentacije homoseksualnosti na odrskih deskah se morda zdi zastarela in trenutno neaktualna, a zagotovo še ni tako ustaljena, kot bi želele institucionalne ustanove prepričati občinstvo.

Že zgolj pomanjkanje raziskav, pa tudi uprizoritev in njihove

medijske izpostavljenosti, je dovolj zgovorno. Ne želimo izpostaviti spolne identitete kot ključne v gledališki praksi, a zgodovinski pregled dogajanja v Ameriki in Veliki Britaniji očitno kaže, da se v njej skriva plodovit vir gledaliških vsebin, ki so v slovenskem gledališkem prostoru ostale neizkoriščene. Vsebin, ki bi poleg umetniške morda nudile tudi didaktično vrednost v procesu »normalizacije« istospolnih partnerskih skupnosti in družin. Vsekakor pa nam manjka reprezentacija homoseksualnosti znotraj uprizoritev, ki bi izhajala iz svežih dramskih pisav ali reinterpretirala klasična dela ter se tako eksplicitno ukvarjala z življenjem homoseksualcev v družbi in v enako pomembnem meta trenutku z njihovim življenjem v gledališču.

Literatura:

Butler, Judith. »Critically Queer.« GLQ, 1.1 (1993): 17–32.

Campbell, Alyson, Farrier, Stephen. *Queer Dramaturgies: International Perspectives on Where Performance Leads Queer*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Dolan, Jill. *Theatre & Sexuality*. London: Palgrave Macmillan, 2010.

Dobovšek, Zala, Šorli, Maja. »Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji.« *Amfiteater*, 4.2 (2016): 14–35.



ŽIGA VIRC

»Se ne da«

»Umetnost je navadno opredeljena kot skupek vseh dejavnosti človeka, ki niso neposredno povezane s preživetjem in razmnoževanjem in jih ne opredelimo kot znanost.« Tako piše na Wikipediji. Film pa je seveda tudi del tega paketa. Najbrž se večina filmskih ustvarjalcev težko poistoveti z idejo, da filmsko ustvarjanje ni povezano s preživetjem (ali razmnoževanjem), a bom to misel v pričujočem sestavku kljub temu za hip pustil ob strani.

Na začetku mojega izobraževanja sem imel srečo, da sem okoli sebe vedno imel ljudi, ki so upali iti dlje od ustaljenih vzorcev. Pa ne zato, ker bi bili veliki revolucionarji na konju z zastavo v roki, temveč zato, ker vzorcev sploh nismo poznali. Na začetku mojega filmskega ustvarjanja večina mojih somišljenikov ni imela kakršne koli zveze s filmom. V srednji šoli smo se tako po ogledu *Gospodarja prstanov* spomnili, da bi naredili parodijo na Martina Strela kot na takratnega največjega slovenskega zvezdnika »specialne klase«. Martin je bil zvezdnik kot družina Kardashian v eni osebi. Kakršno koli mnenje je javnost že imela do Martina, pa mu enega dejstva niso mogli nikoli očitati: ni si postavil meja. Ni se vprašal, ali bo res lahko preplaval najdaljše reke in oceane. Vrgel se je v vodo in plaval. In kljub množici ljudi za seboj, ki so vpili, da tega ni sposoben nihče, je plaval dalje. In priplaval do konca, saj mu kaj drugega niti ni preostalo. Martin mi je dal ogromno, čeprav si tega niti slučajno nisem priznal. Površinsko nas je zelo zabaval, nekje v globinah pa brisal meje, do katerih ljudje običajno gremo.

Te meje se namreč ne sme prestopiti. Ne da se. Ne sme se. Ne zmoremo. Ni običajna praksa. Ljudje ne bodo razumeli.

Martin se je takrat hvalil, da lahko tudi sam smuča z Mount Everestu. Če je Karničarju uspelo, bo tudi Martinu z lahkoto. In tako je nastal spletni kratki film *Tine Strela Goes to the Himalaya*. Martin seveda ne bi mogel nikoli smučati s Himalaje. Je pa dal idejo. Ker takrat ni nihče od nas zares vedel, kako se filme sploh snema, se s tem nismo obremenjevali. Stlačili smo se v avto, se odpeljali v hribe, si prenesli glasbo iz filma *Aleksander* in nastal je epski film. Seveda je bil narejen amatersko, ampak bistvo je ostalo. Med pisanjem scenarija nas nihče ni hotel prepričati, da se normalni filmski liki ne sankajo po skalah Mount Everestu ob pitju vina, da liki niso zanimivi ali da scenarij nima prave strukture. Vprašanje, ki smo si ga postavili, pač ni bilo »Zakaj?«, temveč »Zakaj pa ne?«.

Film je res dejavnost, ki ni vezana na preživetje in razmnoževanje. Vsaj ne na preživetje družbe kot celote. Film kot projekt je dokaj bizaren skupek svobodne umetnosti na eni in ogromne količine kapitala, marketinške in prodajne mašinerije na drugi strani. Zaradi slednjega tudi razumem, zakaj je potrebno pri učenju filmskega ustvarjanja najprej postaviti nekakšne standarde, po katerih se zgledujemo, da ustvarimo delo, ki ga lahko gledalec sploh dojame. Do neke mere je to vse smiselno in super. Naslednja faza pa je eksperimentiranje. Ko sem tako preživel obdobje Martina Strela, mi je šele akademija dala ogromno znanja, s katerim sem lahko resno začel postavljati višje ambicije. Dejstvo pa

**Kakršno koli
mnenje je
javnost
že imela
do Martina,
pa mu enega
dejstva niso
mogli nikoli
očitati: ni si
postavil meja**

je, da so najboljša dela vedno nastala takrat, ko so se pravila kršila iz smiselnega razloga. In – citat iz naključne dolenjske zidanice – v tem tiču grmi zajec.

Družba živi in preživi samo s konstantnimi inovacijami. Vidimo jih v znanosti, tehnologiji, športu, skratka povsod. Umetnost pa ima ta velik privilegij, da se lahko povzpne še dosti višje, saj so, roko na srce, tudi praktične negativne posledice manjše. Zato smo po drugi strani vsi zelo veseli, da v Nuklearni elektrarni Krško inovacije raje uvajajo počasneje in premišljeno.

Ko smo načrtovali moj prvi celovečerni film, sem zopet povlekel vzporednice z vprašanjem »Zakaj pa ne?«. Kdo pravi, da mora format filma ustrezati vzpostavljenim konceptom? Če nimamo denarja za igrano vsebino, zakaj pa ne bi uporabili že narejenih posnetkov? Ali je koncept, ki so ga postavili naši predhodniki, še aktualen? Zakaj ne bi nečesa enostavno spremenili in ali se bo zaradi tega res svet postavil na glavo? A se mi samo zdi ali res vidimo več inovacij v tehnologiji kot v filmu? Ali se na veliko področjih filma enostavno držimo pravil iz golega principa in ne zaradi smiselnosti?

Če bi si Američani rekli »sky is the limit«, potem ne bi nihče prišel do Lune. Nato pa nastopi »reality check«. Če delamo zmes dokumentarizma in igranega, ali to potem spada v kategorijo igranih ali dokumentarnih filmov? Na kateri razpis se bomo prijavili? V tej fazi smo ugotovili, da je pred nami precej strma pot že samo zato, ker smo rahlo drugačni. Bizarno. Lahko si inovativen, ampak v vnaprej določenih okvirih. Drugačnost bi po mojem morala biti kvečjemu nekaj samo po sebi umevnega. Če bi ustvarjal program filmske šole, bi od vsakega študenta zahteval, da najde nekaj novega. Sploh ni nujno da bi se ukvarjal z zvokom in sliko. Navidezna resničnost bo tako ali tako šla dlje od tega.

In po vsej tej filozofiji pridem domov, sedem na kavč, prižgem Netflix in dobim občutek, da se v resnici po polžje plazimo po makadamski cesti, medtem ko nas po avtocesti prehiteva tehnologija in gledalci. Lahko me zažgete na grmadi, ker sem se v kinu začel počutiti kot v muzeju. Kot v enem tistih lepih in prijaznih muzejev, kamor se vsake toliko rad vračaš na ogled novih razstav, recimo takih s kostmi dinozavrov in mamutov. Zanimivo je, da so ponekod tehnološke inovacije prehitele ustvarjalne ideje filmske umetnosti, ki naj bi bila vrh piramide znanilcev sprememb. Kaj bi v vlogi slovenskega filmskega producenta storil Martin Strel? Že zdavnaj bi oznanil, da bo delal najbolj gledano serijo na Netflixu. Ali pa kar izumil Netflix. Zraven pa bi igral novega predsednika v *House of Cards*, ker če to zmore Kevin Spacey, bo tudi on. Zakaj pa ne?





URŠA MENART

O čem razmišljam, ko razmišljam o ideji filma

Ne bom trdila, da vem, ampak zdi se mi, da je film zvrst umetnosti, od katere občinstvo še najbolj pričakuje posnemanje življenja. Film lahko posnema logiko realnosti ali sanjsko logiko, lahko pripoveduje zaključeno zgodbo ali delček neke zgodbe, lahko posreduje prebliske in domislice, ampak že zaradi svojih elementov (slika in zvok gledalca prestavita v nek prostor, medtem ko čas mineva) vedno vsaj približno sledi našemu doživljanju sveta. Ker je življenje pestra in raznolika zadeva, v kateri se pogosto srečujemo z mnogimi dražljaji in informacijami, redko pa z zelo jasnimi motivacijami, zgodbami, sporočili in idejami, tudi v filmu ne pričakujemo popolnoma jasno in nedvoumno izraženih idej, ki bi se občinstvu ponujale na pladnju. (Mimogrede – *idejo* razumem malce širše kot *sporočilo*.) Sofisticiran gledalec za take, preveč nedvoumno jasne filme reče, da so »na prvo žogo« ali »popolnoma nesubtilni«. Preveč zabrisane in nejasne ideje po drugi strani zbuja pomisleke v stilu: »Kaj je umetnik sploh želel povedati?« ali po domače: »V čem je poanta?« in »Zakaj sem to gledala?«

Če se osredotočim na najpopularnejši (in najbolj »mainstream«) filmski format – celovečerni igrani film – se mi zdi, da je dobro imeti idejo, več idej ali vsaj zametke ideje, preden pade prva klapa; ne pa nujno, preden se začne pisanje scenarija. Scenaristika je pogosto tudi iskanje smisla, pogleda ali ideje znotraj in okrog neke zgodbe in najbrž ni škodljivo, da si jih scenarist dovoli najti postopoma. Filmi, pri katerih je ideja (oz. pogosteje sporočilo) v scenaristovi glavi jasno izrisana, preden sploh začne z delom, zahtevajo zelo spretno razkrivanje in zakrivanje ideje, da ta ne postane preveč očitna, zgodba pa s tem predvidljiva in dolgočasna. Angažirani film, ki gledalca kljub vsemu ne »tolče po glavi z macolo«, je najbrž eden težje izvedljivih žanrov, angažiranega scenarista z jasno vizijo pa čaka zahtevno delo, če želi, da bo končni izdelek gledljiva zgodba in umetniško delo, ne pa manifest. (Sicer nimam nič proti manifestom, zdi pa se mi, da so zanje navadno primernejše in učinkovitejše druge, preprostejše in cenejše oblike izražanja.)

**Ključen
izraz je
po mojem
mnenju
vživeti se**

Večina se nas ukvarja z umetnostjo, ker želimo z drugimi deliti svoja razmišljanja in občutke, nekaj sporočiti ali vsaj namigniti. Kako torej pripovedovati, morda celo kritizirati ali (težko in malo verjetno, ne pa nemogoče) vplivati, ne da bi bili pri tem kontraproduktivno didaktični? Kako gledalca pripraviti do tega, da bi vsaj za trenutek pozabil, da gleda film, ki želi posredovati neko idejo, ampak da preprosto živi s filmom, oziroma se vanj vživi? Kar sledi, žal niso odgovori, ampak zgolj razmišljanja.

Ključen izraz je po mojem mnenju *vživeti se*. Legendarni kritik Roger Ebert je film označil za »stroj, ki proizvaja empatijo«. Sklepam, da je ustvarjanje pogojev za empatijo, vživljanje v filmske like in sočutje do njih oz. čutenje z njimi ena od najpomembnejših nalog scenarista in režiserja, nenazadnje

pa tudi igralca. Mislim, da potrebe po empatiji ne smemo razumeti kot zahtevo po tem, da nam je filmski lik simpatičen, ampak zgolj kot nujo, da v njem prepoznamo človeške lastnosti, zaradi česar nanj gledamo kot na osebo, ne kot na izmišljen konstrukt in scenaristovo orodje. Zaradi empatije film v nas vzbudi čustva, zaradi čustev pa nas umetnost »zadene« globlje kot manifest. Mislim, da je empatija sama po sebi lahko tudi politična – vživljanje v občutja in razmišljanja drugih, morda celo razumevanje za druge in drugačne od nas, lahko v časih nenehnega individualističnega boja dojemamo skoraj kot subverzivno aktivnost. Film se pogosto uporablja kot orodje ali orožje prav zato, ker lahko s spretno uporabo pri svoji dokaj široki publiki doseže razvoj empatije ali antipatije do določene skupine ljudi. Antipatije ali celo sovraštva pri marsikaterem gledalcu ni prav težko doseči, če so filmarji vztrajni (dolga leta muslimanov/teroristov, črncev/kriminalcev ter mladih žensk/okraskov v hollywoodskem filmu so naredila svoje), doseči empatijo pa je nekoliko težje.

Pomemben element pri ustvarjanju človeških likov in življenjskih situacij je po mojem mnenju specifičnost. Empatije ne ustvarjajo hipotetični, ampak (na videz) konkretni ljudje in dogodki. Bolj kot smo specifični, lažje se izognemo stereotipom. Pogosto slišimo, da je resnica mnogokrat bolj čudna od fikcije, kar pa ne pomeni, da je nujno vse elemente zgodbe črpati iz resničnosti. Sicer se zdi pisanje zgodb izključno po načelu »write what you know« lažja pot do tega, da pripoved deluje iskreno in ne preračunljivo, ampak sama tu hitro pridem do dileme. Po eni strani ima veliko »vsaj-na-pol« intelektualcev srednjega razreda (kamor se verjetno lahko uvrsti večina slovenskih filmarjev z mano vred) podobne življenjske izkušnje in včasih se velja vprašati, ali res potrebujemo še eno zgodbo o npr. krizi srednjih let, če o tej temi ne povemo nič novega ali je vsaj ne obdelamo na izviren način. Po drugi strani pa skoraj ni hujšega kot snemati filme o nečem, o čemer nimaš pojma in s čimer nimaš izkušenj, pa čeprav z dobrim namenom in angažiranim sporočilom; nedavno sem bila priča prizoru, kjer je nekaj Skandinavcev predstavljalo ideje za svoje scenarije o

begunski krizi na grških otokih, grški scenaristi v publiki pa so naveličano zavijali z očmi. Če bi poznala rešitev iz te dileme, bi bila pri svojem delu najbrž precej uspešnejša, ampak slutim, da se skriva nekje v spretnem kombiniranju lastnih izkušenj,

**In vendar so ti
detajli eden od
razlogov, da nas
lik v filmu hitro
začnejo zanimati,
filmski svet pa
gledalca učinkovito
posrka v svojo
atmosfera**

občutenj, opazanj in razmišljanj ter podrobnega raziskovalnega dela in odprtosti za nepričakovane prebliske.

Specifičnosti in konkretnosti ne razumem kot suženjstva resničnosti in nespornim dejstvom, ampak kot zapolnjevanje pripovedi z detajli, ki so včasih lahko nepričakovani ali kontradiktorni, na videz celo neumestni. Na primer:

zgodba filma *Fargo* se verjetno ne bi razvila nič drugače, če glavni lik policistke ne bi bil v sedmem mesecu nosečnosti ali če nihče ne bi govoril z močnim severnjaškim naglasom. In vendar so ti detajli eden od razlogov, da nas lik v filmu hitro začnejo zanimati, filmski svet pa gledalca učinkovito posrka v svojo atmosfero. Tudi ustvarjanje prepričljive filmske realnosti oz. sveta, ki deluje po določenih – lahko povsem svojih – pravilih pripomore k lažjemu vživljanju gledalca. Tak svet je lahko realističen ali domišljjski, pomemben je le vtis realnosti, ki ga ustvarjajo zakoni, ki morajo biti konsistentni skozi celotno pripoved.

Našteta načela zagotovo vsaj delno veljajo za vse vrste pripovedovanja zgodb, vendar se mi zdi, da so pri filmu še posebej pomembna in da je filmska publika nenehno pozorna na tope udarce z macolo po glavi ter vpitje sporočil in idej na ves glas. Če se kdaj naučim, kako idejo potuhnjeno in komaj opazno vriniti v film, javim.



KATJA MARKIČ

Možnost: manifest

Kako določiti, kaj je sodobno? Kako vedeti, ali naj govorimo o političnem, družbenem, osebnem, občečloveškem, psihološkem ...? Kako izbrati temo, na katero naj se odzovemo in izrazimo svoje stališče skozi gledališče? Lahko bi rekli, da živimo v času egoizma, ko kot gledalci čakamo, kaj nam bo predstava dala, kakšno izkušnjo, ki jo lahko odnesemo; hkrati pa je po drugi strani zanimivo opazovati tudi denimo vedno pogostejšo uporabo mehanizma kolektivne igre. Kaj je torej zares pravi opis sodobnega? Naloga umetnosti je, da se odziva na svet okoli sebe, ga komentira, spreminja, opozarja, ponuja nove možnosti. Tukaj bi rada spregovorila prav o tem. O prepadu, neskončnem potencialu neobstoječega, ki ga ponuja gledališče. O tem, česar ni. O možnosti.

Smisel gledališča je zame v izkušnji. Kot ustvarjalka želim izkušnje preizkušati in povzročati, kot gledalka jih želim prejemati in deliti. V obeh primerih torej želim raziskovati odnos med umetnostjo in njenim opazovalcem, prejemnikom, gledalcem. Zanima me odziv, ki ga bo pri meni povzročila gledališka predstava; kako se bom torej odzvala na nekaj, kar se pravzaprav v svoji osnovi odziva name.

Če pojav gledališča definiramo kot odziv oz. reakcijo na svet, ki ga obdaja, ga s tem takoj izpostavimo in ločimo od vsakdanjega življenja, čeprav tako podana oznaka implicira razvoj gledališča prav iz vsakdanjosti. A ravno v tej razliki, v spremembi pogleda, se skriva potencial umetnosti, o katerem bom govorila v nadaljevanju. Če je torej gledališče samo odziv, se tu skriva še en paradoks. Kajti gledališče za svoj obstoj nujno potrebuje gledalce – opazovalce, ki bodo nanj prav tako reagirali in vzpostavili odnos do videnega. Gledanje gledališča je torej reakcija na reakcijo, nadgradnja odzivov, kar pa ni nič drugega kot komunikacija sama.

(Tu si bom dovolila krajši odmik od začete teme.) Za kakovostno komunikacijo se mi nič ne zdi nujnejše od pogovora dveh skrajno različnih pogledov, ki se prav zaradi svoje drugačnosti najmočneje dopolnjujeta in nadgrajujeta. S tega vidika zagovarjam stališče, naj bosta vsakdanjost in umetniška kreacija dva čimbolj radikalno različna si svetova. Le tako bosta njuna odziva drug na drugega lahko hkrati največja in najsubtilnejša. V primeru, da bi si bila preveč podobna, bi bilo vse skupaj namreč podobno reagiranju na samega sebe, z odkrivanjem samega sebe po sebi pa je opravila že psihoanaliza. Tudi odkrivanje sebe po drugem je dandanes že močno zastarel gledališki mehanizem, nadomestilo pa ga je zanimanje za Drugega. Za čistega drugega, drugačnega, različnega. Tudi v družbeno-političnem smislu so nam razlike vedno bolj pomembne; po njih opazujemo in spoznavamo tako sebe kot drugega. V razliki, v praznini leži ključ sodobnosti; v spoznanju razlike je počelo zavesti in s tem gonilo kreacije.

**Današnje
gledališče ni
gledališče
trditev,
temveč
vprašanj**

Šele ko sta si svet, ki ga ustvarja oder, prostor izpostavljenosti, in vsakdanji svet radikalno različna, lahko v praznini, ki zazeva med njima, poteče prava komunikacija in napravi vtis ter sproža medsebojne odzive.

Omenila sem torej komunikacijo, ta pa ni mogoča brez vprašanj. Vprašanje je gonilo komunikacije in prav zato mora biti sodobno gledališče gledališče, ki razgrinja dileme. Gledališče, ki *se sprašuje* in ki *sprašuje*. Današnje gledališče ni gledališče trditev, temveč vprašanj. In

**Oder je
prostor
možnosti
in na njem
se lahko
zgodí
nemogoče**

prav ta vprašaj, ki stoji na koncu vsakega umetniškega dela (in iz katerega umetnost nenazadnje izhaja), je tisti, ki me najbolj zanima in ki odpira prostor *možnosti*. Oder je zame prostor, na katerem naj se zgodi nemogoče, drugačno, Drugo.

Ko govorim o možnosti, naj se naslonim na Agambenovo branje Aristotelove *Metafizike*, kjer avtoresencopotencialnega (možnega) razume kot ohranjanje potencialnega v odnosu do lastnega neobstoja. Biti potencialen, možen, pomeni biti svoje lastno umanjkanje, biti tisto, kar nisi, udejaniti se kot svoja lastna nebit. Kajti kar je v stanju možnega, je s tem avtomatično hkrati zmožno svoje lastne nezmožnosti, saj *lahko je*, a (trenutno?) *ni*. Potencialno ni enačeno z dejanskim in tako hkrati je in ni, kajti možnost sama je hkrati *biti* in *ne biti*. Stvari so najbolj resnične prav skozi svoj lastni potencial ne biti, ne obstajati.

Gledališče pa zareže prav v sredino, med biti in ne biti, in udejanja eno v drugem. Oder je prostor možnosti in na njem se lahko zgodi nemogoče. Največji paradoks pa je, da tudi, ko se zgodi, ne postane nič bolj mogoče kakor prej. Kljub temu, da

se je zgodilo, namreč ostaja oddaljeno in nedosegljivo, enako neotipljivo, kot je bilo prej, zgolj v zamisli, zgolj v fikciji. Kajti odrska akcija zmerom ostaja fikcija, ne glede na to, kako realno in resnično se je zgodila pred očmi, ušesi, nosovi in ostalimi čuti gledalcev. Oder ne prenese realnosti, sam po sebi je prostor fikcije in neskončne možnosti.

In ta privilegij, ki ga gledališče nosi s seboj v svojem počelu, je tisti, ki se ga moramo kot ustvarjalci zavedati in se z njim igrati. Ne glede na izbrano temo, ki jo obravnava določena predstava, ne sme slednja v našem času nikdar pozabiti, da je fikcija in ne del vsakdanjosti, ter mora tako ozavestiti mehanizme, s katerimi ustvarja to fikcijo; gibati se mora po robu svoje možnosti in ne-možnosti, raziskovati in odkrivati komunikacijo z gledalcem (predvsem na ravni onkraj že znanega, dobesečnega, direktnega) ter postavljati vprašaj tako sebi kot drugim.

Literatura:

Agamben, Giorgio. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Stanford: Stanford University Press, 1999.



VORANC KUMAR

Gledališče v političnem metafore

»Pustimo odprto vprašanje te *energične odsotnosti*¹, tega *enigmatičnega razmaka*, se pravi tega *presledka*, zaradi katerega nastajajo *zgodbice in scene*.« (Derrida 81)

Pri tem, kar namerava Derrida pustiti ob strani, moramo mi nadaljevati; pri *enigmatičnem razmaku*² torej, ki pa se ne nahaja nikjer drugje kot v strukturi tega, kar bomo imenovali metafora.

Prav v tem *razmaku* bomo iskali tako problem *imenovanja* kakor tudi pojem *mimesis* kot posnemanje, razkrivanje, reprezentiranje. Na sledi bomo torej potencialu metafore, ki jo razumemo v bogatosti in obsegu Derridajeve definicije:

1 Poudarki v kurzivi so piščevi.

2 Tudi razmaku, ki ga Derrida pri Aristotelu locira med *diánoia* (*misel*) in *léxis* (*beseda*): »Razlika med *dianoia* in *lexis* je v tem, da se prva ne izraža sama od sebe. To izražanje, akt govora, pa tvori bistvo in samo operacijo tragedije. Če ne bi bilo razlike med *dianoia* in *lexis*, ne bi bilo prostora za tragedijo« (Derrida 64).

»Metafora je bila vedno definirana kot *trop podobnosti*, ne zgolj med označencem in označevalcem, ampak že med dvema *znakoma*, od katerih eden kaže drugega. To je njena najsplošnejša poteza in tisto, kar nam je dalo pravico, da pod tem imenom združimo vse tako imenovane simbolne ali analogne figure.« (prav tam 20)

Sedanost politike in sedanost gledališča družijo predvsem skupni očitki, ki obema očitajo odtujenost od tega, kar v javnem diskurzu v najširšem smislu zastopa beseda *življenje*. V tem smislu naj bi bila politika odtujena od življenja ljudi in umaknjena v svoje *zgodbice in scene*, gledališče pa naj bi se nad razumevanje ljudi dvigalo v višave visoke kulture. A odmik, ki se jima očita, se obenem kaže kot njun pogoj. Od prostora politike in od prostora gledališča se zahteva, da bosta napravila vidno to, kar je sicer nevidno. Da bosta razgalila krivice in podtalna gibanja, skratka *resnice*, ki ostajajo v vsakdanjosti nevidne, spregledane ali pozabljene. V heterogenosti vsakdanjika morata prepoznavati podobnosti in jih uvrščati v kontinuum zgodb – jih torej poprisotiti, tega pa ne moreta storiti v prostoru vsakdanjosti, temveč le v nekem *drugem prostoru*: v prostoru političnega diskurza in prostoru gledališkega odra. Konstitutivni moment obojega – politike in gledališča – je tako v vzporeditvi dveh prostorov: *heterogenega prostora* vsakdanjika, v katerem *resnice* ostajajo skrite, in *diskurzivnega prostora*, v katerem se *resnice* razkrijejo v strukturi zgodb. Med prostoroma, ki tvorita konstitutivni moment, tako vlada *tropično* razmerje – v razmerje, ki druží poetiko in retoriko od njunega *izvora*³ dalje in kar se umešča tako v strukturo *mimesis* kot *silogizma*. »Kajti najti pravilne prisprodebe je isto kot odkriti podobnosti med stvarmi.« (Aristotel 101)

3 Pojem izvora zaseda v našem izvajanju eno od ključnih topoloških točk.

Najti podobnosti je torej enako tvorjenju prispodob – metafor

**Do resnice je
mogoče priti
zgolj preko laži
in prav to je
jedro problema,
ki poganja
Platonov
problem mimesis
v umetnosti
in metafore
v vednosti**

ali, bolje rečeno: same podobnosti med rečmi se razkrijejo šele v metafori; metafora privede podobnost do forme vidnosti. Temu pa je tako le, če podobnost sama ni prisotna v stvari, ki je podobna neki drugi stvari, temveč je tej (prvi) stvari zunanja, tako kot ji je zunanja druga stvar, kateri je (prva) podobna. Resnica tako leži zunaj stvari in šele podobnost jo lahko razkrije, kar pa pomeni, da je do nje mogoče priti le preko določenega odmika, razmaka, nujne razlike. Do resnice je

mogoče priti zgolj preko *laži* in prav to je jedro problema, ki poganja Platonov problem *mimesis* v umetnosti in *metafore* v vednosti.

Zgodbe imajo zaradi svoje metaforične strukture navidez paradokсно moč: lažejo tako, da v laži prikažejo resnico.

»Zgodbe pa imajo dvojno obliko, eno resnično in drugo lažno? [...] otrokom najprej pripovedujemo bajke? To je – na splošno rečeno – nekako laž, vendar so v njej tudi resnične stvari. [...] Očitno moramo torej najprej nadzorovati ustvarjalce bajk; tisto bajko, ki jo naredijo lepo, je treba odobriti, tisto pa, ki je ne naredijo lepo, je treba zavrniti.« (Platon 1046)

Zgodbe oz. bajke imajo torej dve obliki, *resnično* in *lažno*, vendar ti obliki ne stojita druga ob drugi; resnica je namreč zajeta v laži. Zgodba vselej laže, toda laže lahko bodisi tako,

da skozi laž govori resnico, bodisi tako, da z lažjo prikazuje zgolj laž. V državi, kot si jo zamišlja Platonov Sokrat, zato težava ni v tem, da pesnik laže – to namreč nujno počne vsakič, ko pesni – temveč »zlasti (v tem)⁴, če kakšen (pesnik) ne laže lepo« (prav tam).

Tovrstna *resnica laži* je prisotna že v samem aktu *imenovanja*. Ime je na nek način vselej tuje temu, kar je imenovano, zaradi česar ime tudi razpira metaforični razmak in po nujnosti laže kot metafora. Zato je v *laži imena* poleg *resničnega imenovanja* vselej zajeta tudi nevarnost lažnega oziroma *napačnega imenovanja*. »Reči bobu bob« je zato tudi večni slogan prav tega političnega diskurza, ki se postavlja nasproti odtujeni politiki *zgodbic* in *scen*. Diskurza, ki želi na mesto lažnih zgodb postaviti resnične zgodbe oziroma lažne laži zamenjati z resničnimi lažmi; diskurza, ki želi, da se imenovano imenuje s svojim pravim (*resničnim*) *imenom*. Za ta diskurz razlika med imenom *migrant* in *begunec* nikakor ni nepomembna⁵.

Razmak, ki ga razpira metafora in v katerega se umešča problem imenovanja, je prisoten tudi v strukturi *mimesis*, zaradi česar se moramo vrniti h gledališču, v katerem je razmak potencialni vir tako užitka kot nevarnosti. Da bi videli sovpadanje razmaka in *mimesis*, pa se moramo vrniti tudi k Derridaju:

»*Mimesis* prinese užitek le pod pogojem, da v dejanju postavi na ogled nekaj, kar se vendar ne kaže v dejanju, ampak le v svojem zelo podobnem dvojniku, svojem *mimemu*. Pustimo odprto vprašanje te energične odsotnosti, tega *enigmatičnega razmaka*, se pravi tega *presledka*, zaradi katerega nastajajo *zgodbice* in *scene*.« (Derrida 81)

4 Dodatek pisca.

5 Na tem mestu se navezujemo na članek Tadeja Trohe »Migrant« (*Problemi*).

Prav razmak, prostor razlike, distanca presledka je metaforična serija same metafore, ki konstituira gledališče in se udejani v dispozitivu gledališkega odra, kot relacija med objektom in pogledom, med prizorom in gledalcem. V prostoru tega razmaka se gledališče konstituira kot *prostor političnega*. V njem diskurzivnost preči reči in telesa, tam se v metaforičnih serijah vzpostavljajo zgodbe, tam potekajo akti imenovanja in preimenovanja, tam je *heterogenost* življenja vpisana v funkcijo smisla. V prostoru gledališča je zato, strogo gledano, *tavtologija* nemogoča, kar izhaja iz konstitutivnega momenta gledališča kot takega – zanj je razmak metafore *pogoj* produkcije smisla, možnosti imen in naracije. Posledično pa je v gledališču v nekem smislu nemogoča tudi sama *metafora*⁶, če je njen razmak *načelo strukturiranja* samega gledališkega prostora. Tudi sama je vselej že serija.

Današnji, skorajda pavšalni pojem *re-prezentacije* je prav tako mogoče prepoznati kot metaforično serijo: *postaviti na ogled, naslikati, živo prikazati, razkriti* ipd. Ta serija pa nastopa v funkciji poprisotenja nečesa, kar ostaja samo po sebi *nevidno, neprepoznano, spregledano, odsotno*, torej v funkciji *resnice* nečesa re-prezentiranega, kar se v re-prezentaciji *razkriva, poprisoti*. Resnica re-prezentiranega tako metaforično serijo re-prezentacije nadaljuje s serijo *prisotnosti, biti, vidnosti, razkritosti*, in nič kaj presenetljivo ni, da se ta serija sinhronih metafor razvija dalje v seriji diahronih metafor *izvora, začetka, kronologije, zakrivanja – razkrivanja*. Ravno prostor gledališča to diahrono serijo razkrije kot izraz sinhronega razmaka (odsotno – prisotno, skrito – razkrito), ki ga metafora odpira v re-prezentaciji. Tako kot je resnica metafora izvora, je tudi izvor sam metafora, ki v seriji diahronih metafor prav tako zajema resnico kot serijo sinhronih metafor, in gledališče s svojimi *zgodbicami* in *scenami* uporablja prav to razmerje. Če gledališče re-prezentira tako, da tvori zgodbe v diahronosti

⁶ Torej metafora prve stopnje, kar nikakor ne onemogoča metafore druge stopnje oz. metafore na splošno.

dogodkov in stavkov, to počne v imenu neke metaforične serije razkrivanja, neke resnice, ki zadeva prav »zdajšnjost« razmaka (»ne zgolj med označencem in označevalcem, ampak že med dvema znakoma, od katerih eden kaže drugega« (ibid., str. 20)). Gledališče v tem smislu poleg metafore in tautologije ne pozna niti diahronije, saj je ta vselej v sinhroni funkciji razmaka. Vendar pa diahronija zgodb in stavkov ne nastopa zgolj kot nedolžno orodje, temveč kot nujen postopek njegovega maskiranja. Prav zato, ker je resnica zavezana svoji metaforični seriji (seriji, ki se razteza skozi evropsko metafiziko), ker je sama zgolj metafora, lahko svoje razkritje uprizori le v diahronem prostoru dogodkov in stavkov. Na kratko: čeprav je resnica kot metafora po svojem metaforičnem značaju vselej sinhrona, lahko svojo metaforično (sinhrono) serijo razvije zgolj diahrono oziroma sintagmatsko. Resnica kot metafora mora zato, da bi se »povzpela« v vidno in razkrito, maskirati sama sebe in svoj metaforičen značaj; razviti mora diahron postopek, v katerem uprizori svoj izvor, začetek in kronologijo razkrivanja. Tukaj nastajajo zgodbe o izvori, začetkih in koncih, vzponih in padcih ter oddaljenih vzrokih oziroma *arhetipih*, ki so izvorna maskiranja metafore. Morda je tako mogoče razumeti fascinacijo kulture in politike nad lastnimi izvori, dediščino in izročili.

Že od začetka članka smo na sledi političnemu v gledališču. Politično gledališča smo v njegovih minimalnih, a za gledališče konstitutivnih potezah odkrili prav v *razmaku*, presledku, *razliki*, torej v seriji, ki zaznamuje osnovni dispozitiv gledališča ter tvori *zgodbice* in *scene* odpira prizore. Posledično ugotavljamo, da obstaja politično gledališča kot dispozitiv gledališkega prostora in politično gledališče kot gledališki žanr, kar odpira številna vprašanja, na katera ni mogoče odgovoriti na nekaj straneh. A naj zgolj opozorimo, da metaforični razmak, kot smo ga obravnavali, teži k svojemu *maskiranju*, k zakrivanju svojega *vselej že*, torej k temu, da smislu oziroma *resnici*, ki izide iz njegovega prostora, pripiše

izvorno vrednost, ko se obenem sam tekom »postopka«
zabriše. Prizadevanje po doseganju *tukajšnjosti* in *zdajšnjosti*
življenja, torej njegove resnice, in *odpravi* distance ali *odtujitve*
gledališča in politike od življenja se zato ujame v lastno zanko,
če zanemari neobhodni *vselej že* razmaka. Če se nam zdi, da
politično metafore, ki ga ta razmak strukturira, pomeni izgubo
življenja, je to le zato, ker je na delu maskiranje, ki zabriše
sled tega, da je življenje samo vselej že zgodba in scena, torej
učinek enigmatičnega razmaka.

Literatura:

Aristotel. *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.

Derrida, Jacques. *Bela mitologija*. Prev. Suzana Koncut. Koper: Hyperion, 2011.

Platon. *Država*. Prev. Gorazd Kocijančič. Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba, 2009.

Troha, Tadej. »Migrant.« *Problemi*, 55.1-2 (2017).





