

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

ARIANA FERFILA

MENTOR: red. prof. Aleš Debeljak
SOMENTOR: doc. dr. Tina Kogovšek

POSTMODERNA KULTURA
IN
SODOBNA UPRIZORITVENA UMETNOST

DIPLOMSKO DELO

L

LJUBLJANA 2007

Za mentorstvo se zahvaljujem Alešu Debeljaku,
za somentorstvo Tini Kogovšek,
za potrpljenje in razumevanje moji mami,
za učne urice sabljanja mojemu očetu,
za največje malenkosti Hani S. Vodeb
in Boru.

POSTMODERNA KULTURA IN SODOBNA UPRIZORITVENA UMETNOST:

Namen moje diplomske naloge je problematizirati odnos umetnosti do kulture v epohalnem okvirju postmodernizma. Pri tem se do kulture opredelim v pomenu množične in potrošne kulture, kar se danes nanaša zlasti na vizualno kulturo in njene hibridne oblike, ki segajo do estetizacije vsakdanjega življenja. V opredeljevanju do današnje umetnosti pa izpostavljam, da je vse, kar je danes moč slišati na račun umetnosti, osnovano z ozirom na problematiziranje kontinuuma pojmovanja, vrednotenja in teleološkega obravnavanja umetnosti modernega prostora in časa. Z razpravami o današnji umetniški produkciji je tako inherentno povezan čas, ko se je še verjelo v približevanje k popolnosti, v civilizirajoče poslanstvo lepote in formiranje omikanega, olikanega, novega človeka, ki mu bo umetnost ugajala in bo lepota vsakič znova tista potrditev potenciala kreativnega preseganja obstoječega. Prizadevam si pokazati, da je zamenjava dramske paradigme s postdramsko na področju uprizoritvene umetnosti pravzaprav odraz širših preobrazb na samem področju umetnosti. Če si prizadevam slediti preobražanju zahtev po avtonomnem prostoru svojskosti in specifičnosti umetniškega ustvarjanja, pa na področju uprizoritvenih umetnosti izpostavljam celovit proces sprožanja zahtev po avtonomizaciji gledaliških sredstev.

Ključne besede:

institucija umetnosti/ modernost/ postmodernost/ sodobna uprizoritvena umetnost/ postdramsko gledališče.

POSTMODERN CULTURE AND CONTEMPORARY PERFORMING ARTS:

I claim that the growing interest for postmodern theater is in fact clear manifestation of transformations considering wider field of art. Demands for autonomous and specific status of art, shaping from the very beginning of creating the modern concept of art, are indirectly linked with emancipatory process of using theatre tools, creating opportunities for different kind of work in the field of contemporary performing arts. I discuss the problematic relationship of art towards the field of culture in postmodern era. The concept of culture is understood in the terms of mass and consumptive culture, the meaning which is today strongly linked with visual culture and all the manifestations of it, reaching all the way to the domination of aesthetic quality in everyday life. Considering art today I emphasize that all the discussions made and written, strongly refer to the problem of continuum considering perceiving, valuing and teleologic understanding of modern art. My opinion is that all the discussions today on the field of art are linked with the time, when the belief into the perfection, civilizing mission of beauty and shaping of cultivated, well-mannered, new man that would strongly appreciate art, was strongly alive.

Keywords:

institution of art/ modernity/ postmodernity/ contemporary performing arts/ postmodern theatre.

KAZALO:

1. UVOD	6
2. POSTMODERNA KULTURA IN/ALI UMETNOST	9
2.1 Pojem <i>aisthesis</i>	11
2.2 Moderni okus	15
2.3 Moderni koncept umetnosti.....	17
2.4 Prvi razcep avtonomne institucije umetnosti	19
2.5 Vzpon in padec avantgarde	20
2.6 Institucionalna teorija umetnosti	23
2.7 Postmoderni "duh časa"	25
2.8 Protislovja umetnosti.....	27
2.9 Konflikt umetnosti.....	29
3. SODOBNA UPRIZORITVENA UMETNOST	30
3.1 Dramsko gledališče.....	32
3.2 Avantgarda.....	34
3.3 Od avantgarde k neoavantgardi.....	37
3.4 Nove poetike	38
3.5 Postdramsko/eksperimentalno gledališče.....	40
3.6 Medijska reprezentacija.....	42
3.7 Dogodki, procesi, tokovi.....	43
3.8 Slogovne poteze postdramskega gledališča.....	44
3.9 Telo v gledališču.....	49
4. ZAKLJUČEK	59
5. LITERATURA:.....	62

PREDGOVOR

Pričujoča diplomska naloga je nastala tekom mojega dvoletnega absolventskega staža na Fakulteti za družbene vede. Izbor teme ni bil naključen, kakor tudi ni izhajal zgolj iz teoretske radovednosti. Osnovna vprašanja, ki so se mi na področju sodobnih uprizoritvenih umetnosti začela porajati in odgovore na katera sem začela iskati v literaturi, so vzniknila med vsakotedenskimi obiskovanji gledališč, plesnih teatrov, festivalov. K artikulaciji raziskovalnih vprašanj je pripomoglo moje delovanje in pisanje na Radiu Študent, gledališkem portalu Si.Gledal ter sooblikujoča nujna kritične pozicije recenzentskega pisca. Nedvomno je k naraščanju zanimanja za izbrano temo pripomogel tudi povsem osebni interes in vpletenost v raziskovalne aktivnosti scenske umetnosti v našem prostoru. Delavnice v okviru Agona, neformalnega programa za izobraževanje, raziskovanje in samorazvoj na področju sodobnega plesa in uprizoritvenih umetnosti, ki so doslej potekale v okviru Zavoda En-Knap, so nakazale številne možne smeri raziskovanja kot tudi potencirale potrebo po osebni refleksiji novih tendenc na področju uprizoritvenih umetnosti.

1. UVOD

Namen moje diplomske naloge je problematizirati odnos umetnosti do kulture v epohalnem okvirju postmodernizma. Pri tem se do kulture opredelim v pomenu množične in potrošne kulture, kar se danes nanaša zlasti na vizualno kulturo in njene hibridne oblike, ki segajo do estetizacije vsakdanjega življenja. V opredeljevanju do današnje umetnosti izpostavljam, da je vse, kar je danes moč slišati na račun umetnosti, osnovano z ozirom na problematiziranje kontinuuma pojmovanja, vrednotenja in teleološkega obravnavanja umetnosti modernega prostora in časa. Z razpravami o današnji umetniški produkciji je tako inherentno povezan čas, ko se je še verjelo v približevanje k popolnosti, v civilizirajoče poslanstvo lepote in formiranje omikanega, olikanega, novega človeka, ki mu bo umetnost ugajala in bo lepota vsakič znova tista potrditev potenciala kreativnega preseganja obstoječega.

V nalogi si prizadevam pokazati, da je zamenjava dramske paradigme s postdramsko na področju uprizoritvene umetnosti pravzaprav odraz širših preobrazb na področju umetnosti. Če si na prizorišču umetnosti prizadevam beležiti preobražanje zahtev po avtonomnem prostoru svojskosti in specifičnosti umetniškega ustvarjanja, pa na področju uprizoritvenih umetnosti izpostavljam celovit proces sprožanja zahtev po avtonomizaciji gledaliških sredstev.

V prvem delu moje diplomske naloge opredelim pojem *aisthesis*, ki je bil ključnega pomena za oblikovanje novo nastajajoče se vede v 18. stoletju – estetike. Le-ta je bila nerazločljivo povezana z nastankom koncepta (lepih) umetnosti, ki je z modernostjo začel služiti označevanju veščin, ki po pravilih izdelujejo lepoto. Obrazložitev pojma uporabim za izpostavljanje razlike med umetnostjo in kulturo, pomaga pa mi tudi pri razlagi negotovosti pri vprašanjih okusa. Zato nadaljujem z izpostavljanjem potrebe po izmenjavi mnenj in artikuliranih sodb v forumu občudovalcev umetnosti, ki širše gledano je povezana z nastankom meščanske javne sfere (druga polovica 17. stoletja, 18. stoletje in prva polovica 19. stoletja). Moderni koncept umetnosti povežem z diferenciacijo vrednostnih sfer, ki predstavlja predpogoj za vzpostavitev umetnosti kot institucije v meščanski družbi ob paralelnem vzponu meščanskega razreda in kapitalističnega načina proizvodnje. Takrat se tudi izvrši prehod »od zunanjih (heteronomnih) k notranjim

(avtonomnim) zahtevam po legitimnosti, ki je bistveno vplival na družbeno definicijo forme, vsebine in statusa umetnosti« (Debeljak 1999: 75).

Nenehno torej sledim, kako se je umetnost pojmovalo, kdo je bil tisti, ki je podajal kriterije ocenjevanja umetniških izdelkov od 18. stoletja do danes; od formiranja modernega koncepta umetnosti do postmodernosti, ko umetnost nima jasno določljivega pomena, namena, funkcije. Skozi celotno razpravo opozarjam na to aktivno držo umetnosti, s katero si je ves čas prizadevala priboriti avtonomen prostor svojskosti in specifičnosti, ki ga je že *aisthesis* oznanila, institucija umetnosti skušala zavarovati s statusom avtonomije, romantika s pojmovanjem avtonomnih umetniških del, avantgarda z rušitvijo ideologije avtonomnosti, konstitutivne instituciji umetnosti. Institucionalna teorija umetnosti, ki na veljavi pridobi ravno s prehodom modernosti v postmodernost, pa aktivno držo zamenja z normativno nevtralnostjo, kar umetnost približa področju kulture in procesu estetizacije vsakdanjega življenja.

V drugem delu se osredotočim na sodobno uprizoritveno umetnost in se obširno lotim izpeljave vseh uprizarjajočih variacij 20. stoletja iz paradigme dramskega gledališča. Gledališče porabi celotno 20. stoletje, da izvrši proces avtonomiziranja gledaliških sredstev, načinov upodabljanja in uveljavi nove časovne dramaturgije. Razprava o novih uprizoritvenih praksah tako ne more mimo sklicevanja na zgodovino paradigmatične togosti dramskega gledališča, zato se osredotočim na normo dramskih struktur, ki slabi od prehoda 19. v 20. stoletje. Ko romantiki oblikujejo steber avtonomnih umetniških del, se prvič pojavijo gledališki teksti, ki se ne ozirajo na konvencionalne pogoje uprizarjanja. Avantgarda sicer razbije koncept časovne enotnosti, notranjo koherenco dejanja in časa, kontinuiteto ter celostno preglednost, vendar je poglaviten korak k postdramskemu gledališču storjen šele, ko gledališka sredstva onstran jezika postanejo enakopravna z besedilom. V času formiranja institucionalne teorije umetnosti, se na področju uprizoritvenih umetnosti oblikuje pojem postdramskega gledališča za označevanje raznolike, razvejane in bogate gledališke produkcije, ki presega okvirje dramske paradigme. Podaja sicer mnoge razlikovalne poteze do dramskega gledališča, vendar neohlapne, jasne in precizne definicije ponuditi ne zmore. Postdramsko gledališče je eksperimentalno odprto in umetniškem tveganju naklonjeno gledališče.

K sami formulaciji raziskovalnih vprašanj moje diplomske naloge je pripomoglo spremljanje domače kot tuje odrske produkcije ter preostalih kulturnih dogodkov, pregled nad katerimi mi je omogočalo prav delovanje znotraj kulturne redakcije Radia Študent. Da sem opaženo zapisovala, dokazuje preko 50 objavljenih recenzij, komentarjev in esejev, ki so bili v preteklih dveh letih objavljeni v etru. K nadaljnemu razvijanju refleksije je pripomoglo branje in analiza sekundarnih virov, moja raziskovalna metoda pa je kar najbližje diskurzivni analizi.

2. Postmoderna kultura in/ali umetnost

Opažamo, da pogosto umanjka ta živa, nenehno afirmirajoča in dejavna umetnost, ki je aktivna in samozavedujoča, ki je vpeta v kolektivna družbena ustvarjanja in jih prepleta med seboj, ter da je tovrstna umetnost pogosto zatirana. Na drugi strani pa je vse več izdelkov, artefaktov, "projektov zaradi projektov", "umetnosti zaradi umetnosti", ki si s samodefiniranjem in samoumeščanjem izborijo opredeljevanje in predalčkanje "umetnosti" (Gregorčič 2006: 21).

Danes stojimo na prizorišču umetnosti, ki nima določenih jasnih meja, normativnih kriterijev kot tudi ne namena in pomena. Označuje jo prehodno, bežeče pojavljanje novih in novih umetniških primerkov, ki v razpršenosti izraznih možnosti izgublja vsakršen skupni imenovalec. Že v preteklosti so obstajale partikularnosti, individualni pojavi na področju umetnosti, a so si skoraj vedno uspeli izboriti univerzalni status, se predstaviti kot nekaj splošno veljavnega, kot obča norma. Umetnost danes postaja hibrid visokega in nizkega, okusnega in vulgarnega, zabavnega, izobraževalnega in kritičnega, sublimnega in indiferentnega. Soočeni smo z banalizacijo vsebin, relativizacijo form kot tudi odsotnostjo kakršnegakoli konsenza, kaj umetnost je, čemu naj bi služila in kaj obljubljala. Izjave o koncu umetnosti so pretirane. Bolj kot o silah krčenja, izčrpavanja bi lahko govorili o nenadzorljivem raztezanju. To, kar velja za umetnost, se namreč postopoma in vztrajno širi. Umetnostni sistem bolj kot ne funkcionira tako, da se razširja ravno z integriranjem uporniških pozicij, ki jih predhodno onesposobi kritičnih potencialov in uporabi za svoje namene.

Danes, ko se umetniškost vse bolj prepozna tudi v primerkih, ki si prizadevajo splošno javnost zabavati, kratkočasiti, sprostiti in je potrebno z lupo iskati za tehtnim, kvalitetnim, trajnim v poplavi umetnosti, se postavlja vprašanje, koliko se umetnost sploh še ločuje od kulture in katera je tista inherentna in razločitvena lastnost umetnosti. Kdo je tisti, ki podaja legitimnosti in kakšno vlogo pri tem igra kapital? Kje iskati etiko, ki bi zavračala vrednote srednjega razreda, kje iskati protestno ustvarjalno domišljijo in negativno utopično kritiko?

Danes skoraj nihče več ne pojmuje umetnosti kot področja delovanja, ki bi v sebi gojilo politični vzgon, moč vplivanja in spreminjanja družbenega ustroja. Umetnost se

prevečkrat predstavlja kot hermetično polje avtosugestije, ki mu ugodne pogoje omogoča prav čas neoliberalizma in razcvet individualistične etike. Lekcija iz zgodovine umetnosti je danes znana. Linija, ki ločuje tisto, kar zares pomeni upirati se in tisto, kar je z lahkoto intergrirano v sistem, danes ni več tanka, ampak skorajda prosto prepustna.

Že polje kulturne produkcije je danes problematično, saj strukture kapitala in države preko razpisov in fondov za kulturne dejavnosti vpeljujejo sodobne načine kontrole. Vprašanje je, koliko je potem kritika sploh še mogoča, če pa dolgoročni projekti zahtevajo zmogljivosti, ki presegajo zmožnosti samofinanciranja, občemer se preko naprošanj za sredstva produkcije pravzaprav ustvarjajo odnosi odvisnosti. In kako potemtakem sploh uspeva umetnosti bojevati se z zmaji in obenem varovati tisto imaginarno punčico svojega očesa, tisti ireduktibilni preostanek, ki eksistencialno izkušnjo umetnosti od nekdaj je in bi moral ločevati od ravni simbolnega, kulture?

Postmodernističnemu vrednotenju umetnosti se očita, da se v ospredje vse bolj vrinjajo tržna merila, medtem ko zgodovinska, transcendentna in estetska vrednost umetniških del silovito peša. Tudi glede na današnjo družbo umetniška dela ne predstavljajo več nečesa povsem drugega, lahko se pravzaprav nanašajo na karkoli, obenem pa so bivanjska okolja sodobnih razvitih družb do potankosti estetsko oblikovana. Univerzalni estetizaciji se ne more izogniti nobena prvina življenjskega sveta. Koliko se je potem sploh še smiselno spraševati, čemu občinstvo ne obravnava umetnosti kot možni vir moralnih, estetskih in simbolnih vrednot. Ali umetnost, ne glede na vse, ne velja za vehemenco človeške kreativnosti, potencialni vir iskanja družbenih alternativ? Ali umetnost kljub udomačenosti v sistemu, ne vsebuje več niti možnosti drugačnega zornega kota, gledišča?

Danes, ko celotno področje družbenega opredeljuje pomanjkanje refleksije, kritike, dialoškosti, vzajemnosti, spontanosti, heterogenosti, enotnosti in ko se na uličnih zidovih pojavljajo napisi:

Pozabite vse, kar veste o umetnosti! Pljunite na vso kulturno sprejemljivost! Napadite arhive, muzeje in bienala! To so kraji sistematičnega nasilja. To so instrumenti obnavljanja obstoječega. Tam ti vsiljujejo njihovo ideologijo umetnosti. Prava umetnost je uničenje vseh teh ovir. Prava umetnost je nevarna igra (Brener&Schurz v Fajt&Velikonja 2006: 22).

pa se pogled nazaj ne zdi le neogiben, temveč je poslednji rešilni jopič, ki nam lahko pomaga razumeti obstoječe stanje postmodernistične dezorientacije. Za razumevanje transformacij, ki jih je institucija umetnosti doživela, za osmišljanje njene današnje vloge, moramo vedeti, kdaj in kako se je umetnost formirala, kaj je obljubljala, za kaj se je borila, kakšno vlogo je imela v širši družbeno zgodovinski perspektivi, kje ji je spodletelo in česa se še lahko oprime.

2.1 Pojem *aisthesis*

Umetnost in estetika sta koncepta, ki sta nastala šele v 18. stoletju. Alexander Gottlieb Baumgarten je leta 1735 izraz estetika uporabil za poimenovanje področja čutnosti in zaznave. Dobro desetletje kasneje, leta 1747, je Charles Batteux vse kar nastopa na tem prizorišču, poimenoval lepe umetnosti. Sprejeti konvenciji, ki sta estetiki in umetnosti v prvi polovici 18. stoletja dali ime, sta bili dobro izbrani in vsepovsod sprejeti, saj »ne umetnosti ne estetike pred 18. stoletjem ni bilo« (Kreft in Sorčan 2005: 6).

Modernost je epohalni okvir, ki umetnostim pokloni posebno pozornost, jih prvič poveže v en sam koncept in jih visoko ovrednoti. Do odkritja lepih umetnosti v 18. stoletju se je umetnost reklo vsaki človeški dejavnosti, ki se jo je dalo naučiti in jo je bilo treba izvajati po določenih pravilih. Veščine (sicer razdeljene na artes liberales in artes vulgares) so po pravilih reda, harmonije, skladnosti in sozvočja izdelovale predmete, ki jim je bila lepota inherentna. Z nastopom modernosti pa brez naziva in definicije ostanejo veščine, ki z novim uveljavljanjem strogih pravil spoznanja ne pripomorejo k resnici in so že davno tega označene za načine preseganja naravnih danosti. Umetnost tako začne označevati "zgolj" področje veščin, ki po določenih pravilih izdelujejo Lepoto. Veščinam, ki si na novo lastijo triumf naziva (lepe) umetnosti, je tako skupna tiste vrste privlačnost, od katere se pričakuje ugodje, otipljiva korist pa je izzvzeta.

Lahko torej rečemo, da je koncept umetnosti nastal v filozofsko estetskih razpravah iz 17. v 18. stoletje, ker je med človeškimi veščinami, na novo ločenimi na znanosti in obrti, jih nekaj preostalo, ki niso izdelovale niti novega znanja niti ničesar uporabno koristnega. Lahko torej »pridemo do sklepa, da so estetske razprave proizvedle umetnost, umetnost pa je proizvedla estetiko« (Kreft in Sorčan 2005: 27). Vendar rojstno mesto

estetike se nahaja tudi v strategiji modernosti, ki starodavno ločevanje telesa in duše izvede na novo. Rene Descartes, začetnik filozofije modernosti, utemeljitelj novoveškega subjekta in najodločnejši racionalist, povzroči nastanek estetike, ko ji kot čutni vednosti s svojim radikalnim razcepom med *res cogitans* in *res extensa*, ne poda nikakršne veljave. Z Descartesovo kartezijsko paličico, katere poseg v mišljenje in pojmovanje (še neslutnih) zmožnosti človeškega razuma je zaslediti na vsakem koraku novo formirajočega se meščanskega duha, se je čutnost proglasilo za motečo distrakcijo, ki sodi k umrljivemu, telesnemu in nestanovitnemu.

Med zaznavo in čutenjem je vrzel, ker zaznava sodi na eno stran, k umu in njegovi računici, medtem ko čutnost spada na drugo stran, k tistemu umrljivemu, telesnemu, nestanovitnemu. V nizu podvojitvev, ki uvajajo trde ločnice (telo/duša, čustva/razum) je podvojitvev *aisthesis*, skupnega izraza za čutnost in zaznavo pri starih¹, ključna in izhodiščna, kajti prav na tem mestu Descartes tudi raziskovalno-znanstveno ne dopušča nikakršne komunikacije, nobenega stika (Kreft in Sorčan 2005: 34).

Pri snovanju estetike kot vede o čutnosti in zaznavi se tako za motivno bistvenega kaže prav ta prostor kočljivega razcepa med čutnostjo in zaznavo, čustvenim in razumskim. Temeljna življenjska funkcija estetike naj bi namreč ne bila postati revizor umetnosti in lepote, temveč si prizadevati za premostitev in zapolnitev prepada med duhom in telesom, *res cogitans* in *res extensa*. Bistven je torej ta poskus povezovanja (omenjenega razcepa) ali pa vsaj upornega opominjanja na vse preveč površni redukcijem raznolikega in konkretnega bogastva čutnega, zunanjega sveta na abstraktne prvine urejajoče razumskega.

Osnovanje estetike je tako reševalo poslednje ostanke *aisthesis*, ki je pri starih Grkih označevala skupni izraz za čutnost in zaznavo. Reševalo je zmožnost posredovanja med čutnostjo in razumom, naravo in kulturo. »O stvareh okusa se ne da izreči nikakršne

¹ Vsi filozofi druge polovice 17. in 18. stoletja, ki so kaj na dali na svoj ugled, so razpravljali o okusu in umetnosti. Francija ni bila prva dežela, kjer je prišlo v razpravah do spora med ljubitelji antike in zagovorniki modernosti, starimi in modernimi. Ko so brali Descartesa v drugi polovici 17. stoletja, so v njegovem trdem racionalizmu in odločni pripadnosti metodi začenjanja od nič in brez vseh avtoritet (še posebno ne kakih antičnih), naleteli na protislovje: pri vprašanih okusa ni bilo mogoče priti do tiste prave gotovosti, ker se je v okus vpletalo preveč čustvenosti in (ne glede na prefinjenost) čutnosti. (glej Kreft in Sorčan 2005: 84)

trajne in nespremenljive sodbe, ker še tako pretanjen okus ne more skriti svojega pravega izvora v čutnosti« (Kreft in Sorčan 2005: 5). Zato estetiko z izvornim osiščem v *aisthesis* zaznamuje element upornosti. *Aisthesis* se namreč smatra kot področje konkretnosti, individualnosti, posebnosti, različnosti, drugačnosti in konceptualne neulovljivosti, kot »območje, na katerem kraljuje dvom« (Kreft in Sorčan 2005:5).

Še danes ostaja sporno vprašanje, kaj vse naj bi estetika bila (ali naj se jo zapopade kot filozofijo umetnosti, lepote ali kulture), kot tudi, če lahko njeni vsebini sploh pridemo do bistva. Lev Kreft, redni profesor za estetiko na Filozofski fakulteti, v letu 2005 z Valentino Hribar Sorčan omenjeno dilemo raziskuje v delu - Vstop v estetiko. Kreft izpostavlja vzporedne in mestoma prepletene tokove, ki naj bi tako umetnost kot estetiko proizvedli. Pri vstopanju v polje estetike poglavitni vzrok nastanka na novo formirajoče se vede ne podeli zahtevi po utemeljevanju obstoja umetnosti, za katero bi bila potrebna posebna filozofska disciplina. Estetika je res nastala tudi kot filozofija umetnosti, vendar si je ime pridobila prav zato, ker je veda o *aisthesis*. Nastala je kot posebna disciplina iz prepleta motivov, med katerimi se s strani filozofije za najpomembnejšega prepozna prav premostitev razcepa med čutnostjo in zaznavo, čustvenim in razumskim.

Navkljub torej tistim, ki si estetiko prizadevajo približati znanosti, je tu potrebno poudariti eno njenih poglavitnih razsežnosti. Znanstvenemu spoznanju kot idealu resnice se estetika postavlja po robu z neko nižjo vrsto popolne resnice, ki je v nasprotju s konceptualnim mišljenjem živa, v svetu, med predmeti in njihovim vsestranskim doživljanjem. Že od vsega začetka je seveda prisotna tudi motivacija po uveljavitvi spoznavnega pomena umetnosti, saj je prav umetnost reprezentativen primer čutno-zaznavanega spoznanja, povsem drugačnega od pojmovnega, konceptualnega, abstraktnega. A danes, ko vse preveč očitna postaja izjalovitev velikopoteznega projekta natančnega obvladovanja umetnosti kot nečesa drugega kot sta znanost in filozofija ter nečesa drugega kot so koristni izdelki obrti, in danes, ko mnogi govorijo o poslednjih vzdihljajih estetike ali o zmaličeni, vseprepustni globalizirani estetiki (če omenimo le skrajna pola), je tehtno opomniti, da estetika svojega nastanka vendarle ne dolguje predmetu, s katerim bi se nova veja filozofije imela ukvarjati.

Čeprav estetika danes ni podobna tisti, ki jo je osnoval Baumgarten, omenimo kako je bila ob nastanku definirana; »po eni strani kot znanost o čutnem spoznanju, po drugi pa

kot znanost o tistem, kar resnici manjka, da bi bila "cela"« (Kreft in Sorčan 2005: 82). V domet estetike naj bi po mnenju Baumgartna spadala logika celostnosti, logika totalitete. »Brez estetskega momenta ni mogoče priti do totalitete: estetski moment je prav tisto, kar racionalnosti manjka, da bi lahko bila "cela", torej varna, prepričana vase in v svojo resnico« (Kreft in Sorčan 2005: 82). Estetika naj bi torej pri umetnostnem fenomenu proučevala spoznanje, ki se racionalnemu, znanstvenemu spoznanju kaže za pravo nasprotje, za njegov nujno potrební antipod s katerim bi tvorila celoto.

Da bi to spoznanje nižje vrste kaj posebnega prispevalo k celoti, mora prinesiti s seboj tisto, kar je pred razumsko izmerjeno resnico – to pa je ravno *aisthesis*, tisti edini čutnozaznavni "biti v svetu", ki nam je vedno dan posredno, skozi reprezentacijo v govoru ali podobi ali na kak drug čutom dojemljiv način sporočanja. (Kreft in Sorčan 2005: 82)

Če se torej v 18. stoletju estetiko označi za področje čutnosti in zaznave ter se kot (lepe) umetnosti poimenuje vse, kar na tem področju nastopa, se takrat tudi umetnost zameji kot področje veščin, ki po določenih pravilih izdelujejo Lepoto in od katerih se pričakuje vzbujanje ugodja. Sam pojem *aisthesis* je pri snovanju estetike kot vede zanimiv iz današnje perspektive toliko bolj, ker jasno izpostavlja neko ontološko bistvo umetnosti in nam na tem mestu služi za izpostavljanje bistvene razlike, ki umetnost vedno je in bo ločevala od kulture. Danes, ko se umetnosti očita, da vse bolj prehaja v polje kulture, da postaja različica modernistične komodificirane kulture, je toliko bolj pomembno utemeljiti, čemu se je do umetnosti vedno gojil posebno pozornost vzbujajoč odnos.

Umetnost je bila, in pogosto še vedno je, prvenstveno tista dejavnost, katere proizvodi omogočajo eksistencialni odnos do sveta in drugih ljudi. Umetnost je nujno omejena zlasti na imaginarno in torej le delno sodi v simbolno sfero, se pravi tisto, kjer uporabljamo zlasti diskurz in torej lingvistični jezik. (...) Kulturo pa tvorijo vse simbolne oblike neke družbe, ki v nasprotju z umetnostjo niso nujno tudi normativno urejene in s to normativnostjo določene (Erjavec 2004: 13).

Umetnost je vedno zavzemala prizorišče imaginarnega, tvorila je tisti prostor, pogled ali plod domišljajske namišljenosti, ki je razumskemu ter tudi vsemu na področju kulturne

produkcije prisotnemu, vedno onemogočilo doseči tisti ireduktibilni preostanek, nikoli povsem zvedljiv na simbolno raven (glej Erjavec 2004: 23). Prav ta ontološka diferenca umetnosti, ta vmesni prostor, nikoli povsem simbolno obvladljiv, vedno lebdeč ali drseč skozi, vedno v sebi ohranjajoč potencial drugačnega, drugega zornega kota, ta potencial doseganja, vplivanja in preobražanja, od Descartesa dalje vse bolj instrumentalno naoljenih koleščkov mišljenja, je tista neomajna hrbtnica umetnosti, ki vedno je bila, je in bo.

2.2 Moderni okus

Kot smo že omenili, je bil Descartes v razpravah o umetnosti in okusu, ki so potekale v drugi polovici 17. in 18. stoletja po Evropi, navzoč na dva načina: »modernim je ponujal oporo v boju zoper avtoriteto starih, utemeljiteljem teorij okusa pa je bil napoti, ko so skušali okus spraviti z razumom in najti pot do opredelitve, ki bi dala stvarjem visokega in plemenitega okusa dovolj vzvišeno in spoštovano mesto« (Kreft in Sorčan 2005: 85). Descartes, ki je odločno pripadal metodi začenjanja od nič in brez vseh avtoritet, je bil eden prvih "kazalcev", da bo prišlo do preobrata, ki bo sedanjost ustoličil kot dominantno obdobje, kar se je še posebej očitno kazalo v odnosu do vsega antičnega in klasičnega. Na poti je bilo novo progresivno pojmovanje časa kot zgodovinske pripovedi neprestanega razvoja človeštva k popolnosti. »Spopad med starimi in modernimi je ravno spopad okusov in spopad o okusu, v katerem je zmagal in se za dolgo ustoličil moderni okus, torej tisti, ki vsepovsod pričakuje, da je tisto najnovejše tudi najrazvitejše in najpopolnejše« (Kreft in Sorčan 2005: 93).

Hitro je postalo očitno, da pri vprašanjih okusa do tiste prave gotovosti ni mogoče priti, ker se v okus vpleta preveč čustvenosti in čutnosti. Vendar pa to še ne pomeni, da se o okusu ne da razpravljati. »Okus je resnično stvar sporazumevanja med ljudmi« (Kreft in Sorčan 2005: 93). Mora in lahko nastane samo v tovrstnem sporazumevanju, v katerem iz primerjanja in razprav okus šele nastaja. Kar moderni trdijo je, da se okus da mojstriti in šolati in v tem se kaže ta kulturna, omikana zmožnost, civilizacijska razlika. Okus je torej treba ločevati od grobe čutnosti, naravnih užitkov, prenapetih strasti. Najrazvitejši in

najnaprednejši okus, okus modernosti, označuje vse, kar je galantno, civilizirano, prefinjeno in daleč onkraj vsakdanjih užitkov.

Obrazložitev pojmovanja modernega okusa na tem mestu poudari, da so bili filozofi in estetiki ob množici drugih tisti, ki so vzpostavljali merila okusa, artikulirali mnenja, stališča in oblikovali norme, ki so se otesle osebnega in arbitrarnega značaja ter postale splošnosprejete vrednote. Znotraj foruma občudovalcev umetnosti se je iskalo sam skupni pomen umetniških del. V obilju mnenj, intelektualnih ubesedenj, estetskih sodb in kritičnih nazorov se je avtoriteto priznalo le boljšim argumentom in na tovrstni podlagi so se naprej gradili kriteriji ocenjevanja umetniških del. Prav razmah prostorov namenjenih tržno zasnovanim menjavam idej, dobrin in umetniških del, je pod nujno postavil formiranje umetniških strokovnjakov. Slednji so z oblikovanjem specializiranega diskurza na področju estetike in razmahom občil utrjevali javno zavest o avtonomnem družbenem statusu umetnosti. Večina tistih, ki je artikuliralo značilnosti, stališča, vrednote, cilje in pričakovanja umetnosti, je izhajalo iz predpostavke, da je umetnost nekaj posebnega, izvirnega, eksistencialno pomembnega.

Moderni koncept umetnosti kot večšine proizvajanja lepote, vzbujanja ugodja, ki služi prefinjeni in galantni zmožnosti civiliziranega presežka potrebe, se je širil z naraščanjem uglednosti, privlačnosti umetniškega prizorišča, vznikom literarne, umetnostne kritike in nastankom ljubiteljskega občinstva. To je sovpadalo s formiranjem novega sloja, meščanstva, ki se je imel za civiliziranega v odnosu do ljudstva in je »bolj kot stare privilegije priznaval človeške zmožnosti za sproščeno izmenjavo pogledov, nenasilno komunikacijo z elementi pravil olike, večšosti v lepih zadevah, ki so vredne pretanjenega okusa«(Kreft in Sorčan 2005: 87). Formiranje umetniških strokovnjakov in kriterijev ocenjevanja umetniških del je sovpadalo z vzponom meščanske javne sfere, ki jo časovno lahko umestimo v pozno 17., 18. in zgodnje 19. stoletje. Gre za tvorbo, ki se je oblikovala v vmesnem prostoru med državno oblastjo in družinsko zasebnostjo in je predstavljala skupek avtonomnih posameznikov, sposobnih racionalno-kritičnih razprav. Udeleženci javnih razprav, v katerih je bila edina legitimna avtoriteta moč boljšega argumenta, so bili avtonomni lastniki. Inherenten predpogoj meščanske javne sfere je bil zametek svobodnega kapitalističnega tržišča.

2.3 Moderni koncept umetnosti

Modernost v širšem smislu besede predstavlja večplasten proces družbenih sprememb, ki obsegajo progresivno, čeprav postopno izboljšanje življenjskih pogojev v smislu tehnološkega napredka pa tudi v načinih, kako modernost misli samo sebe (Debeljak 1999: 1).

Za eno pglavitnih značilnosti moderne dobe se kaže avtonomija umetnosti kot ločene vrednostne sfere. Diferenciacija, oblikovanje treh glavnih modernih vrednostnih sfer (znanosti, moralnosti in umetnosti) predstavlja predpogoj za vzpostavitev umetnosti kot institucije v meščanski družbi. Na pojem institucije umetnosti se nanaša sam status moderne avtonomne umetnosti in se v pričujoči razpravi uporablja »v povezavi s funkcijo umetnosti, torej s preobrazbo njenih mehanizmov legitimacije², z družbeno nepredvidljivostjo in spreminjajočim se odnosom med umetniki in občinstvom« (Debeljak 1999: 20). Če modernost pojmuje kot novo nastalo družbeno-zgodovinsko situacijo, moramo v ozir vzeti nove, konkretne pogoje proizvodnje, recepcije posameznih umetniških del kot tudi oblikovanje prevladujočega pogleda v umetnosti in preobrazbo tradicionalnih (heteronomnih) v moderne (avtonomne) mehanizme legitimacije.

Nastanek modernega koncepta umetnosti sovpada s trohnenjem teološkega imperativa, ki je gojil tradicionalno metafizično povezavo med pojmi resničnega, dobrega in lepega. Prevlado enega samega vrednostnega sistema in legitimizirajočih mehanizmov, ki so ob prežemanju vseh tradicionalnih vidikov človeške eksistence zagotavljali homogenost, monolitnost in uniformnost spoznavne izkušnje, je nadomestil fragmentiran svetovni nazor in pomanjkanje tradicionalne organske totalnosti. Posledično so se formirala tri glavna moderna vrednostna področja, ki so s kritično distanco do kozmoloških, homogeno religioznih metafizičnih nazorov razvijala lastne, notranje veljavne kriterije in se oblikovala okoli središčnih težišč resnice, pravice in lepote. Da je vsaka izmed vrednostnih sfer pridobivala na avtonomiji, specializaciji in notranjem razvoju predmeta v razločnih modernih nazorih, institucijah, je bilo povezano s svojevrstno dinamiko prebujanja kapitalizma in zaganjanjem logike racionalizacije. Slednja je bila naklonjena

² Mehanizmi družbene legitimacije vključujejo tiste splošne oblike delovanja, skozi katere proces družbene produkcije pomena ustvarja in ohranja takšne oblike zavesti, ki pridobivajo gospostvo v dani družbeno-zgodovinski formaciji. (glej Debeljak 1999: 14)

krčevitemu pospeševanju uveljavljanja sistematičnih metod, zasnovanih na rabi obvezujočih pravil. Modernost, ki jo lahko širše pojmuje tudi kot proces sprožanja avtonomnih zahtev po legitimnosti, z diferenciacijo vrednostnih sfer ustreže, kot že omenjeno, zgodovinskemu predpogoju vzpostavitve umetnosti kot institucije (glej Debeljak 1999: 75)

Če govorimo o tradicionalnih umetniških praksah, ki so predhodile zamejitev lepote kot osišča na novo oblikujoče se vrednostne sfere, govorimo o heteronomnih legitimacijskih mehanizmih, ki so se udejanjali v specifičnem odnosu pokroviteljstva. Pokrovitelj je bil tisti, ki je določil dimenzije končnega proizvoda, način izvedbe in rok izročitve. Še več, umetnik osebno lojalen pokrovitelju, ki je potrditev in legitimacijo lastnih umetniških del lahko dosegel le znotraj okvirov odobravanja privilegiranih delov prebivalstva (elitne manjšine, ki si je uživanje umetnosti lastila kot pravico), je služil ohranjanju, uveljavljanju in reprodukciji družbenih odnosov gospodstva.

Šele z avtonomnim statusom umetnosti, ki spremlja prihod modernosti, se povzdigne pojem ustvarjalne umetnikove subjektivnosti, ki v osnovi temelji na institucionalizaciji zasebnosti in posameznikove notranjosti. Paradoksalno je, da je umetniška proizvodnja zahteve po družbeni avtonomiji, ki je neločljivo povezana z avtonomnimi legitimizirajočimi mehanizmi, lahko dosegla šele z organiziranostjo v skladu z načeli tržne ekonomije. Umetnikom je resda podeljena določena svoboda pri naravi in videzu umetniških del, strta je tudi odvisnost od določujočih načel verske legitimnosti, a je istočasno uveljavljen imperativ blagovne menjave kot pogoj golega preživetja umetnika. Še več, tržišče s svojimi nepredvidljivimi zahtevami narekuje vzpon posredniških institucij, ki umetnikom odvzamejo nadzor nad celoto vseh stopenj umetniške proizvodnje in so nekakšen prilagoditveni instrument novo nastali situaciji, ki je zaznamovana z anonimnim občinstvom in procesom diferenciacije okusa. Zdaj je finančno zmožnim subjektom omogočen neomejen dostop do umetniških del a se sočasno umetnikom lastništvo nad delom omeji, kar se odrazi v uveljavljajočih kapitalističnih finančnih instrumentih; obdavčitvah, avtorskih pravicah, tantiemah. Ob bok avtonomni instituciji umetnosti se tako oblikuje sila kompleksen vratarski sistem, na katerega vpliv kapitalistične logike dobička ni moč prezreti. Gre za vzpostavljanje posredne, institucionalno strukturirane komunikacije med umetniki in občinstvom kot tudi tistega

vmesnega člana, ki ga tradicionalne umetniške prakse s heteronomnimi legitimacijskimi mehanizmi niso poznale.

Vzpon meščanstva kot glavnega družbenega nosilca javne sfere je proizvedel sistem pogojev, ki so omogočili pojav avtonomnih umetniških del. Avtonomni status umetnosti je v tem pogledu temeljil na institucionalizaciji zasebnosti in posameznikove notranjosti ter na umetnostni proizvodnji za kapitalistično tržišče in anonimne člane občinstva (Debeljak 1999: 44).

2.4 Prvi razcep avtonomne institucije umetnosti

Avtonomna meščanska umetnost doživi prvi notranji razcep z nastopom romantike v prvi polovici 19.stoletja. Romantiko lahko pojmujejo kot paradigmatično umetniško gibanje modernosti, ki s seboj prinese zahtevo po zavračanju tržnih zakonov in ohranjanju ter celo pomnoževanju teženj po avtonomizaciji umetniških del (glej Debeljak 1999: 52). Umetniki romantike so nasprotovali naraščajočemu poblagovljenju množične kulture, trivializaciji in ekonomski, ustvarjalni odvisnosti od delovanja množičnega tržišča. Nasprotovali so instrumentalnemu razumu, ki se je ob neusmiljenem širjenju družbenih interakcij, ki so se pripisovale zahtevam kapitalistične tržne ekonomije in administrativne politike, vse bolj pogoltno loteval vdiranja v območje estetske in moralne vrednostne sfere.

V času romantike se tako še posebej izrazito ustvari zaščitni znak avtonomnih umetniških del, ki se zrcali v prizadevanjih umetnikov, da bi ohranili družbeni status alternativnega področja vrednot (lepote, svobode in resnice) in porajanja novega. Ob nasprotovanju naraščajočem poblagovljenju množične kulture so se umetniki romantike, da bi ostali zvesti izrazni avtentičnosti umetnosti premišljeno umaknili iz meščanske javne sfere. Drža je nadalje dosegla vrh v družbeni marginalizaciji kot tudi zakoreninjenosti prepričanja, »da je proizvodnja umetnosti rezervirana za "redke izbrance" in sploh ni namenjena množicam«(Debeljak, 1999: 58). Odrekanje univerzalnosti meščanskim moralnim in estetskim idealom je posledično prineslo žrtvovanje splošne javne dostopnosti vedno bolj zahtevnih umetniških del romantikov. Z izločanjem sleherne družbene, politične in psihološke vsebine (kar še posebej velja za

esteticizem) so se romantiki zatekali k razvijanju zapletenih izraznih postopkov, preučevanju ezoteričnih vsebin, kar se je opravičevalo z zahtevo po avtentični subjektivnosti in neomejenem samouresničevanju. Kakorkoli pa je radikalni odmik od popularnosti in množičnega občinstva, ki je veljal za konstitutivnega v doktrini romantične estetike, postopoma postal zaščitni znak modernih avtonomnih umetniških del.

Romantika je zaslužna za "moderno" razumevanje avtonomnih umetniških del, ki »veljajo za v sebi zaključene celote, zveste vrednotam, ki so jih same vzpostavile, saj jih ne zadevajo več kakršnakoli zunanja pravila« (Debeljak 1999: 58). Umetniško delo, ki namreč nima več kakršnegakoli družbeno določenega estetskega pravila, se lahko loti razprave o družbenih normah samih. Prav ta avtonomni status umetnosti pa je umetnostni produkciji v moderni meščanski družbi zagotovil »torišče v okviru kritične razprave o družbi nasploh« (Debeljak 1999: 58).

2.5 Vzpon in padec avantgarde

Če so umetniki romantike bili prepričani, da se idealna kvaliteta umetniškega dela nahaja v »neposrednem nasprotju s tržnimi zakoni ter potrjuje, da izražanju avtentične subjektivnosti pripada alternativni in celo boljši družbeni status glede na umazano realnost vsakdanjih praktičnih in spoznavnih prisil in na delovanje iz koristi« (Debeljak 1999: 56), pa si avantgarda prizadeva preseči institucijo avtonomne umetnosti in umetnost integrirati v vsakdanje življenje, seveda v imenu utopične družbene spremembe.

Zgodovinska avantgarda (v katero sodi ruski konstruktivizem, italijanski futurizem, francoski nadrealizem, transnacionalni dadaizem) se večinoma razmahne v dvajsetih letih prejšnjega stoletja in ima tolikšen pomen, ker se prvič v zgodovini zahodne umetnosti na umetnost kritično pogleda kot na institucijo z lastnim ideološkim načinom delovanja (glej Debeljak 1999: 157) Avtonomni, izolirani status umetniških del, ki stopi v ospredje za časa romantike, in prevladujoče ideje o umetnosti so podvrženi strogi kritiki. Meščanska družbena ureditev je izzvana s pozivom, naj se tradicionalno razumevanje umetnosti kot ustvarjanja, ki ga je mogoče racionalno interpretativno razvozlati, postavi pod vprašaj. Ne samo, da se odklanjajo predhodni umetniški slogi znotraj meščanske institucije

umetnosti, napaden je sam položaj umetnosti v meščanski družbi in pojmovanje umetnosti kot pozitivnega ideala kulture, sfere lepe utvare. Avantgardisti namreč predlagajo ukinitve umetnosti. Prizadevajo si organizirati novo življenjsko prakso, ki bi koreninila v umetnosti, tako da bi ukinili ločitveno linijo med družbeno in umetniško *praxis* na kolektivni kot individualni ravni.

S pripustitvijo umetnosti v življenje, včasih pa tudi obratno – z utopitvijo vsakdanjika v umetnosti - slednja ne bo okrnila, kaj šele izgubila svoje avtonomije, saj bo tudi življenje samo na ta način postalo svobodno. V nasprotnem primeru avtonomija umetnosti nima nobenega pravega smisla (Kreft in Sorčan 2005: 218).

Utemeljitev za srditi napad na družbeno nekoristnost meščanske umetnosti je avantgarda črpala prav iz doseženega vrha subjektiviziranja avtonomne umetnosti, ki se je izrazilo v dokončni osamitvi avtonomne modernistične umetnosti in ki je gojilo gibanje umetnosti zaradi umetnosti. Zato si je avantgarda v imenu uresničitve radikalne družbene revolucije prizadevala za radikalno estetsko prenavo. Revolucionarno nastrojena avantgarda je bila prepričana, da bo estetiziranje vsakdanjega življenja vodilo k neodtujenemu bivanju na materialni kot simbolno-ekspresivni ravni.

Avantgardna umetniška gibanja nam časovno vgnuzdenost v modernem epohalnem okviru potrjujejo prav s to obljubo realizacije emancipatornega potenciala, tako lastnega velikim zgodbam ali metazgodbam modernosti. Emancipatorna vizija modernosti je vse, še tako razlikujoče, moderne utopije družila v iskanju novega, končnega reda višjega nivoja. Modernost, ki je razgaljala tradicionalno, podedovano, prejeto, si je prizadevala doseči začetek novega načina življenja. Moderno življenje je bilo pojmovano kot življenje, usmerjeno k realizaciji projekta, kolektiviziranega v viziji novega, vseobsegajočega reda. To vseobsegajočo, progresivno, v prihodnost usmerjeno vodilo delovanja, značilno tudi za protagoniste avantgarde, je tako ena temeljnih osnov modernega projekta, za katerega se retrospektivno gledano govori, da ni bil opuščen, pozabljen ali afirmativno dokončan, temveč se je samouničevalno sesedel sam vase.

Avantgardni umetnosti (zanikala je preteklost, tradicijo, akademske umetnosti in akademski svet ter gojila vero v prihodnost, ki svoj včeraj danes prepusti pozabi) se očita, da je bila v svojih namenih moderna, v svojih posledicah, sicer nepredvidenih, pa

postmoderna. Paradoks avantgarde je v tem, da bi njen poraz, izolacija, odrekanje javnega odobravanja ali ostra zavrnitev s strani napadene institucije umetnosti, bili pokazatelji uresničitve njenih izvornih razlogov nastanka, njenega upornega nagiba. Avantgardisti so resda sprovcirali kulturni kot družbeni esteblišment, a so temelje institucije umetnosti pustili nedotaknjene. To je bila cena velikega uspeha avantgarde, saj je bila avantgarda vključena v zgodovino umetnosti 20. stoletja, v zgodovino institucije, ki naj bi jo v prvi vrsti negirala. Njihovo delovanje, kratko, minljivo in spektakularno, je zdrsnilo nazaj v institucije, ki so obstajale in prevladovala na umetniški sceni pred njihovim prihodom. Umetniškim avantgardam je bilo v zgodovini umetnosti podeljeno mesto, kar pomeni, da so bile razumljene in ovrednotene kot estetizirana gibanja. Umetniški in estetski značaj jim je bil dan, ko so izgubile vsakršen neposreden stik z neumetnostjo, z *ideologijo kot doživljenim odnosom do sveta*. Vse lepo in prav, le če si ne bi prizadevale doseči ravno nasprotno; uveljaviti življenje družbe kot umetniški projekt, kot projekt ustvarjalnosti.

Avtonomni status umetnosti z izbruhom avantgardnih gibanj ni bil uničen. Sicer je doprinesel k razpuščanju vzorcev tradicionalnega razvrščanja umetniških slogov po obdobjih in prav ta osvobojenost od zavezanosti slogu, obveznim rabam določenih postopkov je sicer omogočila razvijanje novega pojma umetniškega dela; neorganskega, fragmentarnega, izkrivljenega kolaža med seboj neodvisnih delov. Vendar je obveljalo prepričanje, da je poskus avantgarde spodletel. Zgodovinska avantgarda, ki si je prizadevala osvoboditi utopične vrednote lepote, resnice in dostojanstva izpod odvečne teže meščanske institucije avtonomne umetnosti, si je prizadevala z estetizacijo življenjskega sveta družbeni red preobraziti v imenu obljube sreče. Kar pa je klavarno doživela, je bila uresničitev razvodenele oblike lastnega programa, ki se danes izraža in bohoti v prevladi blagovne estetike, ki oblikuje proizvode sodobne kulturne industrije.

Če je večina kasnejših neoavantgard prepoznana zgolj kot vidna manifestacija neuspešnosti izvedbe ciljev avantgardnih gibanj in če je umetnost zdrsnila nazaj v komodificirani meščanski univerzum, se je tudi vehementna obljuba sreče, ki naj bi bila dosežena z estetizacijo življenjskega sveta, ne samo izjalovila, temveč izrodila v svoje nasprotje. Po drugi svetovni vojni se je proces estetizacije, ki nima nič skupnega s kritično-utopičnim estetskim osvobajanjem, odrazil v poglobljenju. Proizvajanje

kulturnega in drugega blaga si je za družico napihovanja tržnih fantazij izbralo prav estetsko razsežnost. Estetizirane poteze so začele krepiti zunanjo, psihološko privlačnost proizvodov. Korporativnemu oglaševanju, promocijskim strategijam je estetska nota začela služiti kot sredstvo zakrivanja državnih in korporativnih posegov po zasebni sferi potrošnikov. Estetska proizvodnja je (od sredine 20. stoletja dalje) nenazadnje začela vdirati v domala vse pore vsakdanjega življenja. Sledilo je krčenje prostora specifičnosti, v družbenem statusu umetnosti (glej Debeljak 1999: 166). Kar so pravzaprav napovedovali že avantgardisti, ko so pod obljubo radikalne preobrazbe družbene prakse napadli legitimnost institucije avtonomne umetnosti.

Osvobojena zahtev trdno določene forme se je estetska proizvodnja dvignila preko meja avtonomne institucije umetnosti, pompozno preplavila vsakdanjik in zbrisala nekdanj povsem jasno ločnico med kulturno industrijo in umetnostjo. Če si je moderni pojem lepote še lastil prizadevanje k doseganju utopičnih idealov svobode in dostojanstva, pa postmoderna korporativna estetizacija teži k ščitenju *statusa quo* in spodkopavanju zmožnosti vzpostavljanja kritične negacije.

Izraz "estetski" se tako že dolgo ne uporablja več kot oznaka, izpeljana iz estetike kot vede ali kot oznaka posebnega načina doživljanja. Zdaj nastopa povsem samostojno kot oznaka predmetov samih, ki imajo estetsko funkcijo, dajejo estetski užitek, izkazujejo estetski fetišizem in nasploh delujejo estetsko. Kar je torej izvorno bila oznaka za čutenje in zaznavo, je zdaj postalo oznaka za posebno lastnost stvari in to katerih koli, lepih, umetniških ali pa tudi ne. Nekaj, kar je veljalo za vsesplošno oznako stika med človekom in svetom, je danes oznaka za posebno lastnost stvari. Stvar, ki je danes označena za estetsko bolj kot ne aludira na to, da je vredna naše želje in ne nujno, da je lepa ali da sodi v razred umetniških predmetov (Kreft in Sorčan 2005: 20-22).

2.6 Institucionalna teorija umetnosti

Klasične umetniške avantgarde so mesto v zgodovini umetnosti našle šele, ko so bile razumljene in ovrednotene kot estetizirana gibanja, ko so izgubile zvezo z neumetnostnimi sferami življenja. Večji del modernistične umetnosti in piscev, ki so artikulirali njene značilnosti, vrednote, cilje in pričakovanja, je izhajalo iz predpostavke,

da je umetnost nekaj posebnega, izvirnega in eksistencialno pomembnega. Filozofi in estetiki so v omenjenem epohalnem okviru imeli funkcijo "zakonodajalcev". Bili so tisti, ki so sicer ob množici drugih (politikov, galeristov, kritikov) vzpostavljali merila okusa, artikulirali mnenja, stališče in norme.

Večina dosedanjih estetiških teorij je zagovarjala t.i. esencialistično ali funkcionalno razumevanje umetnosti. Po tej teoriji ima umetnost svoje bistvo, to bistvo pa je dano nekako vnaprej: umetnost izraža resnico ali bistvo stvari, sveta, človeka itd., v njej se skozi zgodovino pojavlja in ohranja kontinuiteta, ki sicer doživlja pojavne spremembe, esencialno pa ostaja ista. Umetnost ima neko trajno poslanstvo, neki smisel in celo smoter, ki jo ločuje od drugih človekovih dejavnosti in vrednot (Erjavec 2004: 105).

Kar pa evropska filozofska in družboslovna teorija med zgodnjimi šestdesetimi in koncem osemdesetih let 20. stoletja temeljito razgradi, je pojem umetnosti in nanj vezane vrednostne sisteme in disciplinarne delitve, med katere je sodila tudi estetika. Na tem mestu bi želela izpostaviti formiranje institucionalne teorije umetnosti, ki nam pojasni omenjeno situacijo. Institucionalna teorija umetnosti se od funkcionalnih definicij, ki zagovarjajo stališče, da ima umetniško delo eno ali več funkcij, razlikuje po tem, da izpostavlja kontekst, postopek, ki neko delo povzdigne na raven umetniških del. Ne gre torej za koncept v definicijskem pomenu besede, ne izpostavlja se specifičnega bistva umetnosti, ki bi služilo razločevanju od vseh preostalih predmetov, temveč se poudarja pripadnost določeni družini predmetov (glej Erjavec 2004: 112). Umetnost se tako začne tretirati kot področje, ki se s konvencijo spreminja in ki sprejema nove in nove predmete. S tem se filozofom vloga zakonodajalcev izmakne. Postanejo interpreti oziroma razlagalci. Na mesto absolutnih načel se postavi dvoumna, okorna, nepredvidljiva entiteta konsenza, ki ni enaka konsenzu filozofov. Institucionalna teorija umetnosti je umetnost izenačila z družbenim dogovorom, doseženim po ustaljenem postopku, katerega splošno veljavo prizna umetniški svet, sestavljen iz umetnikov, javnosti, kupcev, galeristov in kritikov. Tako so lahko tudi dela, ki niso vsebovala tradicionalnih umetnostnih predikatov, postala novi primerki umetnosti. Pri tem je šlo za ključno izpostavljanje konteksta, procedure oziroma postopka. Za doseganje ravni umetniškega dela je postal poglobljen vpliv umetniškega sveta, ki je določenemu delu zagotovil ustrezen teoretski

okvir. Da se je delo vključilo v pomenski okvir z oznako umetnost, je bila potrebna ustrezna argumentacija umetniškega sveta.

S tem se je omogočilo pripisovanje umetniškosti tudi tistim izdelkom, ki obstajajo le trenutno in ki nimajo namena postati del umetnostne zgodovine kot kontinuiranega niza napredovanja umetnosti. Institucionalna teorija umetnosti s tezo odločilne vloge teoretskega koncepta in umetniške skupnosti sicer pokrije celotni spekter vsega, kar se pojavlja pod oznako umetnosti, vendar takšna teorija hkrati onemogoča kakršnokoli vrednostno ocenjevanje. S tem pa meri k paradoksalni smernici dogajanja na področju umetnosti. Če lahko karkoli postane umetnost in če institucionalna teorija umetnosti negira normativnost, potem umetnost postane opisni pojem in posledično izgubi posebni položaj v družbeni skupnosti. »Že sam pojem umetnosti je pravzaprav vrednostna oznaka, tu pa imamo teorijo, s pomočjo katere lahko karkoli postane umetnost, s čemer pa umetnost kot taka izgubi svoj razločljivi značaj« (Erjavec 2004: 112).

Aleš Erjavec, profesor estetike Univerze v Ljubljani, meni, da je institucionalna teorija uporabna zlasti za dela, ki jih po drugih merilih ne moremo vključiti v polje umetnosti, ker izkazujejo zlasti razlike do že uveljavljene umetnosti in zakrivajo podobnosti. Da je institucionalna teorija postala tako vplivna verjetno pritiče poplavi vizualnih del, ki so nenehno in izrazito, še posebej danes, podvržena minljivosti. Antinormativni značaj institucionalne teorije umetnosti pa zahteva svarilo, ker »na dolgo roko zmanjšuje pomen umetnosti, saj preprečuje gradacijo znotraj nje same« (Erjavec 2004: 113). Še posebno je to potrebno poudarjati, ker institucionalna teorija umetnosti v postmodernih pogojih cveti.

2.7 Postmoderni "duh časa"

Postmodernost označuje prav nastanek zavesti o možnem koncu same modernosti, zavesti o možnosti konca modernosti. Prej se je na modernost gledalo kot na projekt, ki se razteza v časovno neskončnost; zdaj ima začetek in tudi mogoč konec (Erjavec 2004: 116).

Čeprav so bile razprave o postmodernosti in postmodernizmu v osrčju zanimanja ožjega umetniškega, kulturnega in estetskega pogleda od konca sedemdesetih let 20.

stoletja naprej in čeprav že nekaj let potekajo razprave globalnih razsežnosti o zatonu postmoderne dobe in vznikanju nečesa, ne še dovolj razjasnjenega za pojmovanje, pojmem naš čas kot postmoderen. Če bi iskali širša izhodišča obravnave postmodernosti in pri tem izhajali iz pisanju Zygmunta Baumana, avtorja slovitega pojma *tekoča moderna*, bi lahko poudarili, da pisati o postmodernosti, epohalnem okviru našega prostora in časa pomeni pisati o "krasnem novem svetu" deregulacije, privatizacije in potrošniških alternativ. Postopno, vendar neizogibne, se v našem času utrjuje aksiom javnega diskurza, ki zadovoljevanje večje dobičkonosnosti in konkurenčnosti ne podreja zahtevi dodatnega osmišljanja, občemer ne zahteva opravičevanja odsotnosti smisla, političnega, družbenega ali preprosto človeškega. Zanimati se za postmodernost tako zahteva zavedanje neizogibnosti ideologije, ki korporativne in državne posege v tkivo vsakdanjega življenja vse subtilneje opravičuje za neizogibno. Korporativni kapitalizem prinaša korenito preobrazbo pojmovanja meščanske javne sfere v drugi polovici 20. stoletja, ko javno mnenje vse bolj očitno podlega manipulaciji simbolov, podob in diskurza, ki ga v rokah držijo profesionalni izvedenci za gospodarstvo, politiko in medije (glej Debeljak 1999: 116). Vzpostavljane hegemonije institucij in vrednot, uslužnih korporativnim interesom, ki odločanje znotraj okvirov večine življenjskih sfer prepuščajo profesionalnim izvedencem, kot glavno strategijo jemljejo ravno potrošništvo. Potrošnja kot prevladujoč način življenja je izpeljanka korporativnega nadzora nad sredstvi simbolnega reproduciranja družbene ureditve. Kolonizacija življenjskega sveta, ki se nanaša na uničujoče poseganje instrumentalnega razuma v domala vse pore človeške ekzistence, ni prizanesljiva ne do kulture ne do estetske vrednostne sfere. Obljuba sreče se vse prevečkrat prodaja za obljubo mehke kontinuitete *statusa quo*. Načela birokratizacije in monopoliziranja gospodarskih, kulturnih in političnih sredstev delovanja s strani hierarhično urejenih korporacij ob ekstenzivnem, kompleksnem napredovanju instrumentalnega razuma usodno vplivajo na delo ljudi, njihovo imaginacijo in na predstave o tem, kje so meje možnega.

Industrija podob nam ponuja sliko radikalne negotovosti materialnega, družbenega sveta kot tudi političnega delovanja. Sporočilo kulturnih medijev poudarja bistveno nedoločeno in mehko svetlo, v katerem bivamo tu in zdaj. Vanj se vpisujejo tekoče lastnosti, ki trdnosti, kontinuiranosti, teleološki viziji družbenega napredka modernosti

nostalgično mahajo iz radikalno dihotomne pozicije. V postmoderini dobi se lahko zgodi vse. Vse je lahko opravljeno, vendar ni nič trajnega, vse kar se zgodi se zgodi, nepričakovano in tako tudi ponikne. Žarišče postmodernih strategij v doseganju svobode, avtonomije in neodvisnosti, poglavitnim predpogojem vsega želenega, je v izogibanju fiksacij, določljivosti. V neprestanem gibanju in spreminjanju umanjka podoba jutrišnjega stanja. Vse, kar sledi, se mora obrazložiti z lastnimi termini, priskrbeti si mora lasten ključ branja smisla in na tem mestu Bauman vleče paralele s stanjem sodobne umetnosti.

Postmodernost torej lahko pojmuje kot širši kulturni fenomen, ki se v sociološkem in kulturološkem smislu navezuje predvsem na postindustrijski družbeni razvoj "razvitejših" držav. Bistvo postmoderne stanja se spogleduje z zatonom velikih modernih zgodb ali metazgodb. V moderni zgodovini je legitimacija vedenja na Zahodu potekala znotraj horizonta, ki ga je izzvala potreba po legitimaciji vzhajajoče avtoritete: meščanstva. Postmoderno stanje pa zaznamuje prevzemanje dinamičnega, nenehnega spopada z vedno novimi teorijami, znanostmi, tehnologijami, kulturnimi oblikami, komunikacijskimi mediji, izkustvi, politikami in identitetami. Če se je modernost eksplicitno navezovala na metazgodbe, pa postmodernost hrani v sebi nezaupanje do vseobsegajočega, progresivno kontinuiranega in emancipatornega, k čemur veliko prispevata razrast tehnoloških revolucij in globalno prestrukturiranje kapitala.

2.8 Protislovja umetnosti

Samo po sebi je očitno, da ni nič glede umetnosti več očitno, niti njeno notranje življenje, niti njen odnos do sveta, celo niti njena pravica do obstoja. Zastavnina za to, kar se je dalo storiti spontano in neproblematično, ni bila poplačana z odprto neskončnostjo novih možnosti, s katerimi se sooči refleksija (Adorno v Erjavec 2004: 159).

V umetnosti danes ni več težnje po velikih pomenskih kompleksih, velikih ideologijah, univerzalnosti. Pojavljajo se partikularnosti, ki nimajo ne namena ne sposobnosti doseči univerzalnosti. Posledica tovrstnega stanja je problematično vzpostavljanje meril skupnega vrednotenja, kot tudi spoznanje o zmanjšani vlogi umetnosti. Avtopoetike so

podrejene lastnim pravilom, ki so pravila določenega medija in forme, pri čemer je forma nekaj, kar je vedno znova deformirano. Postmodernost se torej prične tam, kjer se totaliteta konča. Zaznamuje jo eklektično, transhistorično in transkulturno, pri čemer se spopada z rekonceptualizacijami, iskanjem novih pojmov in mapiranjem s katerimi bi zapopadli sedanost. Poleg pomanjkanja ustreznih filozofskih, estetiških refleksij postmoderna umetnost tudi ne more mimo opažanj, da v delih sodobnosti težko najdemo dela izstopajočih umetnikov. Produkcija je namreč tako obsežna, da imajo dela večinoma kratko življenjsko dobo ali pa vsaj pozornost, ki jim jo namenimo. Izpostavljene lastnosti, ki onemogočajo navezavo na preteklo umetnostno tradicijo, kanon ali korpus so: avtopoetika, male minljive pripovedi, osebne zgodbe ter umanjkanje univerzalističnega pomena, namena.

Da je upor proti fetišu umetnosti že dolgo žrtev lastnega uspeha, je očitek, ki leti na vrednostno praznino, prevladovanje zvođenelih, poenostavljenih filozofskih in estetskih teorij teoretikov, ki pobirajo umetnike, izpuščajo imena in zavračajo merila. Tovrstno stanje sodobne umetniške scene se spogleduje s prehodno naravo globalne umetnosti in kulture. S pojavom postmodernizma umetnost in kultura postaneta tako demokratizirani in razširjeni, da konsenza nihče več ne skuša doseči (glej Erjavec 2004: 124). Proces izdelovanja umetniškega izdelka postaja vse preveč identičen procesu potrošnje. Kot da bi avtorjem in njihovem občinstvu zadostovalo dejanje izdelovanja in razstavljanja, medtem ko postaja želja po integraciji izdelkov v obstoječo kulturo, umetniški svet in realizacija tega z asimilacijo ali rušitvijo starih norm sediment nekega preživelega obdobja. Umetnost našega časa, osvobodena neposrednega družbenega smotra in moralnega imperativa sreče, neprikrito izkazuje sprijaznjenost s pomanjkanjem notranje zmožnosti, da bi bistveno prispevala k družbeni spremembi.

S perspektive modernističnega vrednotenja umetnosti tako ne moremo zavreči sodbe, da ima umetnost v današnjem času nedvomno zmanjšan pomen in da njeni določeni segmenti prehajajo v polje kulture. V umetnosti je zavladata dediferenciacija; meje med posameznimi žanri in zvrstmi kot tudi ločitvene linije med umetnostjo in preostalimi praksami, ki segajo od znanosti, tehnike, tehnologij do vsakdanjega življenja, so se zabrisale. Umetniška dela ne razkrivajo več resnice, vse bolj se umetnost kaže kot določen način vrednotenja, ki vselej izreka le svojo, perspektivno resnico. Umetnost

torej sama po sebi ne more biti več očitna. Današnja oblika umetnosti se kaže kot začetna stopnja procesa, ki se od modernistične preteklosti bistveno razlikuje, ter je na poti razkrivanja neke druge resnice, katerekoli že resnice nekega drugega zgodovinskega in kulturnega konteksta, ki jo razkriva in ustvarja na neki nam doslej neznan način.

2.9 Konflikt umetnosti

Če je torej res, da umetniška dela nastajajo kontingentno, pa to še ne pomeni, da ostaja tak tudi njihov pomen. Institucionalna teorija umetnosti, ki kot nalašč ugaja pogojem postmodernističnega prizorišča umetnosti, je zmožna povedati le toliko, da se neko delo je uvrstilo v korpus umetnosti, »kakšno pa je od tu dalje, kaj je torej tisto, kar ga znotraj institucije umetnosti razlikuje od drugih elementov istovrstne množice, pa je vprašanje, na katerega institucionalna teorija ne nudi, ne ponuja in ne omogoča odgovora« (Erjavec 2004: 115). To pomeni, da ostajajo funkcionalne določbe umetnosti še nadalje osrednjega pomena za določanje umetnosti, za opisovanje tistih specifičnih izkustev, ki jih umetniško delo nudi. Delo estetike se torej prične prav tam, kjer se delo institucionalne teorije umetnosti konča, kar zahteva nadaljnje uveljavljanje t.i. funkcionalnih teorij umetnosti.

3. Sodobna uprizoritvena umetnost

V drugem delu diplomske naloge se bom osredotočila na gledališko umetnost in preobrazbe, ki jih je tradicionalno gledališče doživelo v 19. in 20. stoletju. Dramska paradigma, ki velja za prevladujočo v Evropi, se konec 19. stoletja začne krhati. Sprva se pojavijo gledališka besedila, ki odstopajo od tradicionalnih pogojev uprizarjanja, kar gledališču postavi vprašanje, ali mora besedilo veljati za osnovno referenco uprizoritve in kako potemtakem uprizarjati dramska besedila, ki se izmikajo narativni linearnosti.

Gledališče začne postopoma iskati preostale možne načine uprizarjanja, hierarhija gledaliških sredstev se podre, igra s kombiniranjem osnovnih gledaliških elementov se sproži. Razmahne se eksperimentiranje. Tradicionalno dramsko je podvrženo vprašanju, dvomom, modifikacijam in deviacijam. Gledališče začne odkrivati potenciale, ki so mu v osnovi inherentni, a neraziskani, neizkoriščeni in neuporabljeni. Gledališka sredstva se avtonomizirajo in nove uprizoritvene možnosti se začnejo porajati ravno iz avtonomizacije posamičnih plasti. Tudi besedilo, ki tradicionalno velja za osnovni sestavni element gledališke fikcije, se izmakne svoji funkciji. Dogajanje ne služi več nujno podajanju smiselne celote, ki teče od začetka do konca. V ospredje stopajo izrazni načini, ki niso več brezpogojno podrejeni besedi.

Govoriti o sodobni uprizoritveni umetnosti, pomeni govoriti o poskusu zaobjemanja vseh novosti, ki jih prinese 20. stoletje. Dramska paradigma še danes, čeprav v 21. stoletju, velja za prevladujočo, pa čeprav samo v pričakovanjih večine obiskovalcev tradicionalnih, etabliranih gledaliških hiš. Velja za preseženo normo, s katero je 20. stoletje drastično opravilo, ni pa radikalno pretrgalo vseh vezi

V vsej zgodovini gledališča ni nikoli prišlo do popolne prekinitve v kontinuiteti razvoja. Med razkrojem ene oblike gledališke umetnosti in pojavom nove (pa najsi bo ta še tako drugačna) je vseeno vedno obstajala neka vez; obstajal je nek skrit kanal, po katerem so se osnove gledališke umetnosti prenašale iz ene dobe v drugo (Hartnoll 1985: 26).

Tradicionalno gledano so gledališče določali trije elementi: igralec, konflikt in občinstvo (glej Hartnoll 1989: 11). Konflikt se danes ne razkriva več nujno v dialogu

med dramskima osebama, kot tudi občinstvo v dogajanje ni nujno več čustveno vpleteno. V spoštovanju zgodovinskih, socioloških in estetskih variacij 19. in 20. stoletja, je bolj smiselno izpostavljati tri modalitete, ki omogočajo odnos, ki definira proces teatralnosti: igralca, fikcijo in igro. Dvajseto stoletje je namreč gledališče, kakor tudi druge umetniške zvrsti, pripeljalo do dvoma o lastni gotovosti. Tisto, kar je še pripadalo jasnim normativnim gledališkim estetikam koncem 19. stoletja, je 20. stoletje postavilo pod vprašaj, ko je oder vzpostavil distanco tako do besedila kot do položaja, ki naj bi ga to v gledališču imelo. Proces razhierarhiziranja gledaliških sredstev je besedilu odvzelo sposobnost zagotavljanja brezpogojne teatralnosti odra. Nivoji avdio-vizualnega so se avtonomizirali, igralski "foh" je začel presegati mejnike deklamatornega stila gledališke igre, posnemovalne obrti. Raziskovati se je začelo vpliv in kvaliteto prezenca gledalcev, relacijo biti osvetljen in viden. Ovržena je bila samoumevnost varnega, distanciranega ogledovanja iz zatemnjenega predela gledališča. Gledalca se je začelo izzivati z nujno razvijanja aktivne drže ter domišljijisko, kreativno, asociativno angažirane refleksije. Zaradi izsredičenosti logocentričnega gledališča v novih gledaliških oblikah je začel oder z občinstvom komunicirati preko raznovrstne palete gledaliških sredstev in izraznih načinov. Zato se zdi danes smiselno izpostavljati tri modalitete (igralca, fikcijo, igro), ki definirajo proces teatralnosti, medtem ko različne veje sodobne uprizoritvene umetnosti (umetnost spektakla, plesa, performansa, vokalnega gledališča, multimedijskih umetnosti) do omenjenih modalitet tvorijo raznovrstne relacije.

Celotna dinamika novodobnega gledališča se tako vrti okrog nenehno spremenljivih pravil igre. Gledališče, ki si je vselej prizadevalo za komunikacijo, za beleženje, diagnosticiranje časa in sprememb na družbenem, političnem, kulturnem nivoju ali nivoju individuuma, se venomer je naslavljal na neka skupna znanja, predpostavke, ki so komunikacijo uspešno omogočala. Vendar je gledališče igra, ki nima fiksno določenih pravil in ki si še sredstva komunikacije lahko poljubno izbira. Nekaj pa je jasno: gledališče se ukvarja s celoto človeškega sveta, prizadeva si beležiti porajanje sedanjosti.

3.1 Dramsko gledališče

V evropskem gledališču je drama praktično kot teoretično prevladovala. Konec 19. stoletja je gledališče predstavljalo izdelano diskurzivno formacijo, ki je poleg uprizarjanja govora in dejanj na odru preko posnemovalne dramske igre vzpostavljalo fiktivni kozmos. Dramsko gledališče je ustvarjalo iluzijo predstave. V sami paradigmi dramskega gledališča je prevladovalo besedilo, ki je veljalo za narativno, miselno totaliteto, ki jo je bilo mogoče podoživeti, kontinuirano spremljati in celostno zaobjeti. Čeprav so venomer obstajala znatna odstopanja od modela³, bi lahko oblikovno semantiko drame izpostavili kot realizacijo naslednjih elementov:

- utelešenja značajev in alegoričnih figur v igralcih
- reprezentacije konflikta v dramski koliziji
- abstrakcije upodobitve sveta
- predstavitev političnih, moralnih, verskih vsebin družbenega življenja z dramtizacijo njihove kolizije

V središču skoraj vsake teorije drame se pojavlja dramska kolizija, navzkrižje: drama je bila vedno osnovana na konfliktu med življenjskimi držami ljudi. Dramsko osebo je ob tem vedno navdajal patos, ki je bil utemeljen v luči strastnega, angažiranega poudarjanja, uveljavljanja osebnih moralnih stališč. Drama je namreč veljala za nosilko relevantnosti posameznikovega obnašanja v družbi. Implicitno je vsebovala imperativ jezikovne predstavitev človeške realnosti, skiciranja vzorčnega sveta, v katerem je nazorna postala polnost človeškega vedenja v fiktivnem, odrskem eksperimentu.

Na koncu 19. stoletja je nastopila kriza drame kot besedilne oblike. Takrat so bile v drami omajane nekatere, do takrat povsem nevprašljive, vsebine:

- napet dialog, ki vodi v odločitev
- subjekt, katerega resničnost je moč izraziti v medčloveški govorici
- dejanje, ki se prednostno odvija v absolutni sedanjosti

³ Model drame se je klasično po Aristotlu razumelo kot: ekspozicija/zasnova – stopnjevanje – peripetija/zaplet – katastrofa.

Avtorji z začetka 20. stoletja (Stein, Artaud, Witkiewicz) se ob pisanju gledaliških tekstov niso več ozirali na pogoje uprizarjanja, kar je vzpodbudilo odkrivanje novih rešitev v gledališki umetnosti. Vzporedno s krizo drame je prišlo do krize diskurzivne oblike gledališča samega. Nove besedilne oblike, ki so se razvijale, so referenčni odnos do realnosti vsebovale le še popačeno, v ostankih, kar je gledališču narekovalo odkrivanje sredstev, ki so mu imanentna ne glede na besedilo. Z zavračanjem tradicionalne gledališke oblike, kar so sprožila eksperimentiranja z gledališkimi teksti, se je gledališče ovedlo inherentnih umetniških potencialov, ki so bili še neraziskani in nerealizirani. Odkril se je potencial avtonomnega gledališča. Sam proces dezintegracije drame na ravni besedila se je tako pojavil sočasno z gledališčem, ki se je oddaljevalo od dramske iluzije, kontinuiranega, smiselnega dogajanja, kar je preseгло plastično oblikovane dramske osebe in nujo dramsko-dialektične kolizije vrednot.

K razpuščanju stroge dramske strukture je doprineslo tudi odkritje novega medija za tvorjenje oblik in upodabljanje sveta – filma. Le- ta je avtomatično prinesel s seboj zahtevo po samorefleksiji dotedanjih medijev. Nove možnosti uprizarjanja so nastale ravno z avtonomiziranjem gledaliških sredstev, načinov upodabljanja. Poprej povezani vidiki jezika, telesa se v gledališču iznenada ločijo, uprizarjanje vlog in nagovor publike se začneta obravnavati kot avtonomni zadevi, zvočni prostor se od igralnega loči. Novi načini uprizarjanja nastajajo ravno iz dekompozicije celote v njene posamične elemente. Prihod filma lahko tako postavimo za mejnik, ki je osvoboditev gledališča izpod prevlade drame še potenciral. V nasprotju s tehnično proizvedeno podobo-gibanjem in reproduciranim, reproduktibilnim pojavom, se kot *differentia specifica* gledališča začne prepoznavati živ proces, odkritje gledališču imanentnega potenciala, kot poudarja Hans-Thies Lehmann⁴.

⁴ Hans-Thies Lehmann je avtor obsežne sintetične študije *Postdramsko gledališče*. V zadnjih treh letih je bilo veliko njegovih člankov prevedenih in objavljenih v reviji Maska. Gre za nemškega dramatika in teoretika gledališča, ki se ima pohvaliti z bogatim opusom, ki spada v teoretsko tradicijo, ki združuje francoski post-strukturalizem in materialistične teorije literature in scenskih umetnosti. Od leta 1988 je profesor za gledališke vede, zadnja leta pa predstojnik Inštituta za gledališke, medijske in filmske študije na Goethejevi univerzi v Frankfurtu.

3.2 Avantgarda

Če je bila tradicija dramskega gledališča vselej naklonjena pravilu enotnosti časa ali vsaj idealu organske sklenjenosti, pa se je s pojavom avantgarde, kot tudi epskega gledališča⁵ (B.Brecht), prvič pojavila dramaturgija časovnih preskokov, ki je uprizarjanje približala diskontinuiteti, črnim luknjam na logično-vsebinski in časovni ravni. Poprej ekskurzi, ki bi kalili jasnost, razumevanje niso bili zaželjeni. Koncept časovne enotnosti, notranja koherenca dejanja in časa, kontinuiteta in celostna preglednost so dramsko dogajanje ločevali od zunanjega sveta. Njihova enotnost je bila tista, ki je z ustvarjanjem kontinuitete poudarjala razmejitveno linijo fiktivnega in realnega.

Avantgardno gledališče, ki se je navdihovalo pri azijskem gledališču, je prvič predstavilo (nedramsko) statiko kot možnost preobrazbe same ideje linearnega časa v ploskovito podobo časovnega prostora⁶. Krizo drame na prelomu stoletja bi lahko upravičeno označili tudi kot krizo časa. S spremenjeno naravoslovno podobo sveta, intenzivno industrializacijo, urbanizacijo, novimi transportnimi sredstvi in tehničnimi pridobitvami se v tistem času pojavi kaotična izkušnja različnih hitrosti in ritmov velemesta kot tudi spoznanje kompleksne časovne strukture nezavednega. Če je poprej subjekt kot dramska oseba neke fabule zagotavljal celovitost še v tako barviti konfliktnosti dogodkov, pa je razpad časa kot kontinuuma znamenje za razkroj, za spodnašanje subjekta, ki se zaveda časa, kot trdi Lehmann.

Novi predstavitveni modeli tako pogosto mešajo preteklost, sedanjost in prihodnost. K temu naj bi pripomogla prav izguba pomena subjektivne časovne perspektive, diskontinuiteta, relativnost, razpad časa ter raziskovanje nelogičnih oblik sanj in nezavednega, kar vse je posredno vplivalo na pojav novih oblik dramskih besedil. Kriza časovnega kontinuuma se izkaže za enega bistvenih pogojev novih postopkov gledališke estetike, ki prelomijo s časovnim sosledjem jezikovne artikulacije. Gledališče se tako vse

⁵ Za epsko gledališče je značilno vnašanje epskih elementov v dramsko strukturo, zmanjševanje dramske napetosti, poudarjanje zabavnosti, ukinitve "iluzije", vpeljava pripovedovalca, množični prizori, intervencija zbora, dokumenti v stilu zgodovinskega romana, songi, projekcije fotografij, filmov in napisov, demonstracija "gestusa" itn.

⁶ Prav od tod izvira ena bistvenih opozicij med dramskim in postdramskim gledališčem: namesto dogajanja – pojavljanje, namesto izvajanja – upodabljanje.

bolj oddaljuje od reprezentacije homogenega časa – vizije, sanje, spomini, fantazme, realna zdajšnjost se ne ločijo več.

Avantgardno gledališče, ki je bilo vzor tudi eksperimentalnim oblikam sodobnega gledališča od šestdesetih let dalje, je tradicionalno klasično dramaturgijo enotnosti prvič razbilo. Avantgardna gibanja so privilegirala nesmiselno, razbijanje povezav, akcije tu in zdaj (dada), želela so se odpovedati gledališču kot mehanizmu, smiselnemu konceptu v prid agresivnemu impulzu dogodka, ki bi v akcije pritegnil občinstvo (fudurizem). Narativne vzorčne zveze so žrtvovali v korist drugim predstavitvenim načinom, zlasti logiki sanj (nadrealizem). Enovito pa je avantgarda zahtevala miselne, duševne, telesne napade na gledalce. Uprizarjanje je pomaknila od dela k dogodku, ki za lastno aktivno sestavino jemlje latentne, akutne odgovore in reakcije gledalcev ter njih opazovanje. Ekperimentiranje s procesualnostjo, nepredvidljivostjo odprtega dogodka je pri gledališču avantgard stopilo v ospredje. Kljub temu Lehmann trdi, da so avantgardna gibanja, četudi so si prizadevala za prekinitev s skoraj celotno tradicijo, le v omejenem obsegu oblikovale pomisleke o tradicionalnem modelu gledališke reprezentacije in komunikacije - vztrajale so pri mimezisu⁷ dogajanja.

Če bi si želeli izpostaviti delo konkretnega gledališkega umetnika, ki se je v duhu avantgardnih gibanj odmaknil od dramske paradigme in etabliranih gledaliških institucij svojega prostora in časa ter precizno zasnoval in izpeljal manifest lastnega gledališča, lahko na tem mestu omenimo samosvojega poljskega režiserja in slikarja Tadeusza Kantorja, nadrealista. Nadrealistično gibanje je bilo v primerjavi s futurističnim in dadaističnim gibanjem trajnejše. S poudarkom na proučevanju sanj, fantazem in nezavednega je odprlo množico novih pogledov. Kantorjevo delo je npr. obsesivno krožilo » okoli lastnih otroških spominov in že zaradi tega nakazovalo časovno strukturo spomina, ponavljanja in konfrontacije z izgubo in s smrtjo« (Lehmann 2003: 88).

Pri nadrealistih so šteje predvsem ideje in gledališka besedila, ki so pustila pečat pojavu novih gledaliških oblik, ki so sledila. Ideje in besedila nadrealistov so merila na politično gesto upora zoper uveljavljenim okvirom gledališke prakse. Za vrhunec nadrealističnega gledališkega eksperimentiranja se izkaže transformacija uprizarjanja v akcijsko umetnost,

⁷ Mimeziz je že od antike dalje sinonim za predstavljanje, ki uteleša in posnema realnost in je v nasprotju z epsko-narativnim načinom pripovedi.

agresijo, obhajilo, manifestacijo ali sanjsko gledališče, ki se v spremenjeni obliki ponovno pojavi v gledališču od šestdesetih let naprej. Poleg prisotne revolucionarne avantgardne tendence "spremeniti življenje", se je iskalo kvazipolitični, javni dogodek.

Kantor želi doseči popolno avtonomijo gledališča, s katero bo dogajanje na odru postalo dogodek, osvobojen vseh 'naivnih prevar' in vsake 'neodgovorne iluzije'. Gre za iskanje 'stanja negiranja', ne pa za iskanje neprekinjenega poteka dogajanja, gre za vse bolj ekspresionistično zgoščene prizore, povezane v kvaziritualno obliko zaklinjanja preteklosti (Lehmann 2003: 89).

Umetniški začetki Tadeusza Kantora sovpadajo z izbruhom II. svetovne vojne. V štiridesetih letih 20. stoletja, ko je bila Poljska pod nemško okupacijo, je pod njegovim vodstvom nastalo ilegalno Neodvisno gledališče. Predstave, ki jih je Kantor uprizarjal po dobro skrivanih zasebnih stanovanjih (v času vojne, ko je bilo vsakršno umetniško delovanje prepovedano z grožnjo smrtne kazni) so pripomogle k formuliranju načel, na katera je oprl celotno kasnejše gledališko ustvarjanje:

1. gledališče ne sme služiti reproduciranju literature
2. gledališče je avtonomna umetnost
3. vsi elementi gledališča morajo biti avtonomni in imeti takšno stopnjo lastne ekspresivnosti, da postanejo samostojna vrednota

H Kantorju se bomo kasneje še enkrat vrnili. Za potrebe naše razprave ga izpostavljamo kot reprezentativnega med tipi gledaliških ustvarjalcev, ki so s spoznanji in dediščino avantgarde tekom kasnejših desetletij iskali avtohtono gledališkost, izpostavljali in razvijali svojsko izoblikovane ideje ter pripomogli, da je razvoj gledališke umetnosti tekkel dalje. Celotno 20. stoletje je gledališče zaznamovalo s procesom modificiranja osnovnih gledaliških elementov (prostora, časa, telesa), razhierarhiziranjem gledaliških sredstev, njihove avtonomizacije in zrušenjem besedila z odrskega piedestala. Vendar gre za poskus ponazoritve dolgotrajnega procesa, ki se je imel zgoditi zahvaljujoč kontinuiranemu razvoju, odstopanju, upiranju, razširjanju utrjenih kanoničnih predpostavk dramskega gledališča. Tudi vzpostavitev neoavantgarde se za genealogijo novih oblik gledališča kaže kot sila pomenljiva.

3.3 Od avantgarde k neoavantgardi

Konec petdesetih let prejšnjega stoletja še potencira tendence zavračanja tradicionalno grajenih celot v dramski literaturi. Izguba časovnega okvirja je bila očitna. Nove časovne dramaturgije namreč razveljavijo enotnost časa kot sklenjenega okvirja gledališke fikcije z začetkom in koncem. Čas se bolj kot ne začne pojmovati kot načelno odprta procesnost, ki strukturno gledano nima ne začetka, ne konca, ne sredine. V središču novih časovnih dramaturgij se čas pojmuje kot izkušnja, ki si jo delijo vsi, občemer se scenskega dogajanja ne ločuje več od časa publike, iluzija druge časovne sfere pa tudi ni več poglobljena.

Če gledališče neoavantgard primerjamo z usmeritvijo gibanj zgodovinske avantgarde, lahko rečemo, da se je odpovedalo poskusu neposrednega pospeševanja revolucije družbenih odnosov. Ocena možnosti delovanja se je spremenila; kot naloga umetnosti se bolj kaže geslo *via negativa*, ki stavi na zasledovanje slik nezavednega ter si prizadeva prebiti se skozi racionalne in nezavedne mentalne procese. Ker mora tovrstna komunikacija ostati osebna, dodajmo, da se komunikacijo bolj kot z razumevanjem začne utemeljevati z impulzi za lastno kreativnost sprejemnika.

Gledališče šestdesetih letih je v središče zanimanja postavilo gledališče absurda (Ionesco, Adamov). Le-to je še najbližje opisu postdramskega gledališča⁸ iz osemdesetih let, saj predstavi nekatere bistvene novosti:

- ni omembe vrednega dejanja, intrige ali spletke
- ni likov, ki bi imeli razvite značaje, temveč spominjajo na marionete
- ni eksplicitnega začetka in konca igre
- ni izbrušenega dialoga, replik, občemer se pogosto pojavlja nekoherentno besedičenje

Gledališče absurda je izhajalo iz svetovno-nazorsko, politično, filozofsko, literarno utemeljenega duha časa. Izhajalo je iz izkušnje barbarstva 20. stoletja, napovedi možnega

⁸ V iskanju pojma, ki si ne bi prizadeval za precizno klasifikacijo temveč bi bolj poudarjal dovršene ali še trajajoče procese, ki v gledališču našega časa še vedno potekajo in ki bi do neke mere upošteval razraščanje izraznih smernic sodobne uprizoritvene umetnosti, se za ustreznega kaže pojem postdramskega gledališča, ki ga bomo v nadaljevanju podrobneje opredelili.

konca zgodovine, nesmiselnosti birokracije, politične resignacije, eksistencialističnega umika na individuum in absurdnosti iskanja smiselnosti nastale družbene situacije. Absurdno in postdramsko gledališče si sicer delita vsakokrat drugačen pomen motivov diskontinuitete, kolaža, montaže, razpada naracije, nemožnosti izražanja in odtegnitve smisla. A če je gledališče absurda tisto, ki izpostavlja elemente zlasti v navezavi s svetovno-nazorskimi temami, poudarjanjem občutja metafizičnega strahu spričo absurdnosti človeške ekzistence, postdramsko gledališče osemdesetih in devetdesetih let razpad svetovno-nazorskih gotovosti jemlje in prikazuje kot kulturno danost. Poudariti velja, da gledališče absurda ne predstavlja tipa postdramskega gledališča, ampak spada le v njegovo genealogijo. Premik k postdramskemu gledališču je storjen šele, ko postanejo gledališka sredstva onstran jezika enakopravna in se jih da sistematično misliti tudi brez besedila.

Gledališče absurda, ki resda preklicuje vidno smiselnost poteka dejanj, se še vedno osupljivo trdno oprijema klasične enotnosti drame. S klasično tradicijo ga še vedno povezuje pretežna dominantnost govora. Ob tem ostaja nedotaknjen preplet dominantnosti besedila, konflikta likov, totalitete grotesknega dejanja in podobe sveta, kar je tako značilno za dramsko gledališče. Številne različice neoavantgardnega gledališča sicer vsakokrat modificirajo dele dramskega načina prikazovanja, a na koncu ohranijo to povezavo besedila na katerega usmerijo gledališko predstavljanje, kar za postdramsko gledališče zadnjih desetletij ne velja več.

3.4 Nove poetike

Zagon za oblikovanje postdramskega diskurza v gledališču lahko opišemo kot zaporedje etap samorefleksije, dekompozicije in ločevanja elementov dramskega gledališča. Pot vodi od velikega gledališča ob koncu 19. stoletja, raznolikosti modernih gledaliških oblik zgodovinske avantgarde, neoavantgarde 50. in 60. let do postdramskih gledaliških oblik ob koncu 20. stoletja (Lehmann 2003: 61).

Nove oblike gledališke prakse se na zgodovino in realnost dramskega gledališča sicer sklicujejo, vendar je normativni položaj dramskega gledališča presežen, četudi v veliki meri še vedno obvladuje institucije. Dramska paradigma tako še naprej ostaja struktura

"normalnega" gledališča, pa četudi zgolj v pričakovanjih večinskega občinstva. Obdrži se kot temelj mnogih uprizoritvenih načinov, kot na videz avtomatično delujoča norma dramaturgije. Predpona post- tako nakazuje, da kulturno-umetniška praksa izstopa iz doslej samoumevno veljavnega horizonta, vendar še vedno obstaja v poljubni zvezi, četudi zanikanja, vojne napovedi, osvoboditve, odklona ali igrivega proučevanja, kaj je onkraj utrjenega horizonta sploh mogoče.

Postdramsko gledališče nikakor ne pomeni gledališča, ki je brez povezave onstran drame. Nasprotno ga lahko razumemo kot razgrnitev, razcvet potenciala razpada, demontaže in destrukcije v sami drami (Lehmann 2003: 55).

Lehmann trdi, da lahko danes upravičeno govorimo o paradigmi postdramskega gledališča. Slogovne poteze in strukture se ob nastajanju nove paradigme sicer pojavljajo neizogibno povezane s tradicionalnimi, vendar se kot tipične elemente postdramskega gledališča prepozna: fragmentiranje naracije, slogovno heterogenost in hipernaturalistične elemente. Izrazitejša značilnost nove paradigme je tudi odsotnost gledališča smiselne zasnove in sinteze ter izguba možnosti sintetizirajoče interpretacije, ki je bila znotraj modela dramskega gledališča vedno dosegljiva.

Če torej govorimo o novem gledališču, govorimo o gledaliških oblikah zadnjih desetletij, čeprav postdramski paradigmi, ki se uveljavi med sedemdesetimi in devetdesetimi leti 20. stoletja, le deloma ustrezajo. Koncept novega gledališča, ki je znan že od petdesetih let naprej, kaže na slovo od nečesa, spremembo in to v obliki, ki meri na prihodnost, katere vsebina je prej v tem, da napoveduje, prinaša v horizont misljivega kot že doseženega. Pojav novega gledališča je torej potencial, utopija sedanjega časa, ki si v točki prihodnosti prizadeva izkristalizirati poglobitve značilnosti nove gledališke forme, ki bi se jo dalo strogo razmejiti od pretekle dramske epohalne hegemonije. Medtem ko postdramska paradigma beleži odstopanja, razširjanja, preskoke in eksperimentiranja s temeljnimi gledališkimi koncepti, se novo gledališče kaže kot napoved, vaba.

Če poslednjič omenim delo poljskega umetnika Tadeusza Kantorja in *gledališče smrti*, ki spada v zadnjo fazo njegovega ustvarjanja in zaradi katerega postane svetovno znan v osemdesetih letih 20. stoletja, še enkrat izpostavimo da se le-to nahaja daleč stran od

dramskega gledališča. Njegovo delo predstavlja »bogat kozmos umetniških oblik med gledališčem, dogodkom, performansom, slikarstvom, skulpturo, objektno in prostorsko umetnostjo in nenezadnje neprekinjeno refleksijo v teoretskih besedilih, pesniških spisih in manifestih« (Lehmann 2003: 88). Leta 1977 je gledališče Cricot2 (ki ga Kantor ustanovi leta 1955) na 11. Festivalu BITEF v Beogradu dobilo nagrado. Nagrajeno je bilo pravzaprav omenjeno eksperimentalno gledališče in uprizoritev Mrtvi razred, ki je nastala pod njegovim režiserskim vodstvom. Uprizoritev je žirija uvrstila v obdobje, ki se je šele oblikovalo in določalo. Cricot2 so označili kot gledališki pojav, ki se posveča predvsem procesu iskanja svojih različnosti. Vidno so se izpostavljale bolj ali manj svojsko izoblikovane ustvarjalne zamisli, ki so poudarjale ustvarjalno samozavest, avtonomnost, iskanje avtohtone gledališkosti. Kantor je o gledališču Cricot2 zapisal, da je » sestavljeno iz "dveh vzporednih sledi": tukaj besedilo očiščeno površinske, fabulirajoče strukture, tam sled avtonomnega odrskega dogajanja čistega gledališča« (Kantor v Lehmann 2003: 91).

Na tem mestu dodajmo, da Lehmann Kantorjevo gledališče obravnava kot eksemplarični izraz postdramskega gledališča kot "obreda". Za potrebe pričujoče razprave bomo na tem mestu nadaljevali s pomensko osvetlitvijo pojma postdramsko gledališče, ki vendarle ni tako ozko definiran.

3.5 Postdramsko/eksperimentalno gledališče

Zamejitev, precizno definiranje samega pojma postdramskega gledališča, je, kljub Lehmannovi obsežni študiji, še vedno pomanjkljiva. Pri uporabi pojma je še vedno potrebna previdnost, ker gre za opisni, analitični termin. Možno je sicer izluščiti mnoge razlikovalne poteze postdramskega gledališča, vendar podati neohlapno, jasno, precizno razmejitveno črto, ki bi novo konceptualno polje nedvoumno ločevala od drugih, že uveljavljenih gledaliških paradigem, ni mogoče. Res je, da gledališče postmodernosti nikoli ni radikalno pretrgalo vezi z modernostjo, je pa drastično opravilo s tradicionalno dramsko obliko. Vendar je dilema, ki se kaže, ali lahko z enim samim pojmom zajamemo, označimo tako raznoliko, razvejano in bogato gledališko produkcijo, ki jo Lehmann označi za postdramsko.

Lahko bi rekli, da je gledališče končno dohitelo estetski razvoj, ki so ga preostale umetniške oblike dosegle že veliko prej. Šele gledališče zadnjih desetletij je uspešno pri prizadevanjih, ki bi jih lahko zajeli z izrazi kot: avtoreferencialnost, nepredmetnost, avtonomizacija označevalca, naključje. Poudariti moramo, da gledališče nikoli ni bilo množični medij, saj ne proizvaja oprijemljivega proizvoda, ki bi ga bilo moč tržiti, razpečevati. V meščanski družbi je bilo gledališče vselej draga estetska praksa in je moralo upoštevati, da se vzdržuje s prihodki, ki so sorazmerni z udeležbo občinstva. Ravno zato se v etabliranih gledališčih z značilno zamudo začnejo pojavljati tvegane novosti, odločujoče spremembe, modernizacija, sploh če primerjamo gledališče z materialno manj zahtevnimi umetniškimi oblikami (literatura, vizualna umetnost).

Bistveno, a ne izključno, se postdramsko gledališče navezuje na eksperimentalno odprto, na umetniško tveganje pripravljeno gledališče. Meja med žanri danes postaja nepregledna (sodobni ples se povezuje s pantomimo, vokalnim, lutkovnim gledališčem, glasbeno gledališče z govornim, gledališka igra z glasbenim dogodkom). Uprizoritve pogosto nastajajo kot plod projektne dela; režiserji izberejo skupino umetnikov različnih žanrov (igralce, plesalce, glasbenike, vizualne umetnike, arhitekte...) za izpeljavo ideje. Tako delo pa je po svojem bistvu eksperimentalno, saj se ukvarja z iskanjem novih povezav, potencialnih prepletov kreativnega delovanja, ljudi, institucij, krajev. Stroške eksperimentalnega gledališča tudi le redkokdaj krijejo velike gledališke hiše, saj je vselej prisotno tveganje, ki ga umetniški motivi v raziskovalnih procesih vsebujejo. Eksperimentalno gledališče ni samo včasih "zgrešeno" gledališče (novosti pogosto niso takoj sprejemljive, dosežki zaostajajo za pričakovanji), resnično inovativni potenciali se razvijajo zelo počasi.

Prav v eksperimentalnem gledališču zadnjih desetletij pa je po mnenju Lehmana nastalo nekaj novega. Ko si Lehmann prizadeva poimenovati nepregledno množico novih gledaliških oblik, estetskih izkustev in praks, predlaga termin postdramskega gledališča, ki se je v gledališkem diskurzu udomačil v časovnem obdobju med sedemdesetimi in devetdesetimi leti 20. stoletja. Nove prakse, ki nedvomno predstavljajo gledališče v polnem pomenu besede, se še vedno borijo za lastno legitimnost. Gledališki elementi (prostor/čas, telo/beseda, zvok/pomen) se zdaj povezujejo drugače. Tradicionalnemu vzorcu se izmikajo sestavni elementi gledališke fikcije (dogajanje, smiselna celota,

hierarhija gledaliških sredstev z besedo na vrhu). Ne moremo pa tudi zanikati, da vse naštetu odpira velike potencialne možnosti kombiniranja, saj gre za nove razvojne smeri, ki jih pojem gledališča ne bi smel več izključevati.

Gledališče tako ni postdramsko zgolj zaradi odsotnosti dramske strukture, temveč tudi zaradi poudarjanja avtonomije glasbenih, prostorskih in igralskih oblikovnih ravni. Vse bolj pogost je pojav interdisciplinarnega gledališča, saj se povezujejo nekdanj medseboj nasprotujoče si gledališke govorice igre, glasbe, instalacije, poezije, luči in giba.

3.6 Medijska reprezentacija

Do nastopa mnogolike oblike gledališkega diskurza, ki ga označujemo za postdramskega, pride po mnenju Lehmana šele z razširitvijo in vseprisotnostjo medijev v vsakdanjem življenju. Gledališče naj bi zrcalilo razpad izkušnje v drobne časovne koščke in dražljaje, se soočilo s prevlado medijsko posredovane izkušnje in v množici gledaliških izraznih kodov tudi iskalo in problematiziralo odgovor na spremenjeno občo družbeno komunikacijo v razmerah splošne rabe informacijske tehnologije. Od sedemdesetih let naprej naj bi odrska praksa izrabljala osnovne danosti gledališča, jih reflektirala ter neposredno spreminjala v temo kot vsebino uprizarjanja.

Že modernost je bila v znamenju prevlade vizualnih načinov uprizarjanja (fotografija, film) in hkrati tudi kritike delovanja potrošnje iluzijskih podob na jezikovno kompleksnost, imaginacijo, refleksijo. Na prvi pogled lahko prihodnost gledališča v postmoderni multimedijiski civilizaciji res vidimo v asimilaciji informacijskih tehnologij, pospešenem kroženju slik, simulakrov in podob, saj postaja uporaba elektronskih medijev v etabliranih gledališčih kot radikalnih performansih vse bolj samoumevna. Vendar gledališče kljub temu ostaja konkretna realnost kraja, časa in subjekta, ki v gledališču sočasno proizvaja in zaznava oz. prejema znake. Vprašanje, ki se tu postavlja je, koliko je res naključje, da je ob širjenju civilizacijske medialnosti, simulacijske realnosti, tehnoloških interakcij dramsko gledališče podvrženo bistveni strukturalni preobrazbi. Mar ni dominantna drama in iluzionizma, kot se sprašuje Lehmann, prebežala v medije in je aktualnost performansa postala nova dominantna gledališča. Lehmann ravno v postdramskem gledališču sluti to priložnost ne simulacije, imitacije medijske estetike,

temveč realnosti in refleksije. Priložnost dešifriranja estetskih in dramaturških konceptov dramske tradicije kot dokaj ozko zamejenih definicij recepcije, kot poskusov strukturiranja domišljjskih, miselnih, čutnih načinov v gledališču.

Če je torej današnja realnost bolj sestavljena iz nestabilnih sistemov kot zaprtih krogotokov, potem je po Lehmannu razumljivo, da tudi umetnost odgovarja z nejasnostjo, polivalenco, raznovrstnostjo in simultanostjo. Ko se iz delnih struktur le razvije nekaj, kar spominja na celoto, le ta ni več organizirana po vnaprej danih urejevalnih vzorcih dramske koherence in sinteze, simboličnih kazalk, kakor je to zahtevala dramska paradigma. Gledališče se vse bolj opira na dramaturgijo, ki delne strukture postavlja kot celotne vzorce.

3.7 Dogodki, procesi, tokovi

Govoriti o nastanku postdramskega gledališča, hkrati pomeni raziskovati vzajemno emancipacijo oz. razkol med dramo in gledališčem. Drama je v gledališču prevladovala toliko časa, dokler niso nastopile preobrazbe samega načina gledališkega izražanja in ne zgolj spremembe gledaliških besedil. Besedilo predstavlja v postdramskih gledaliških oblikah enakopraven sestavni del celotnemu sklopu gestikularnega, glasbenega in vizualnega. Tako ne moremo govoriti o prevladi besedila v hierarhiji vseh preostalih gledaliških sredstev, ki je bilo za meščansko literarno gledališče značilno.

Postdramsko gledališče odpira vprašanja o prezenci, zavedanju postopkov predstavljanja v predstavljenem in o novi umetnosti gledanja. Prekine navezavo z gledališčem fabule in temeljito predrugači način gledališke rabe znakov. Postdramsko gledališče sicer namiguje na literarno zvrst drame, ponekod osvetljuje izmenjavo, ki med gledališčem in besedilom še vedno obstaja, a je v ospredju gledališki diskurz. Besedilo je upoštevano kot element, plast ali material odrske stvaritve, ne kot hegemon.

Da pa bi pojasnili spremembo načina splošne rabe gledališkega znaka, do katere pride v postdramskem gledališču, se ustavimo pri pojmu dogodkovnega teksta. Dogodkovni tekst označuje tretjo stopnjo po lingvističnem in uprizoritvenem tekstu. Zajema občinstvo in elemente uprizoritve, ki so z njim povezani. Zadeva povezavo produkcijsko-recepcijske značilnosti gledališkega dogodka s časovnimi, prostorskimi, vodenimi kot spontanimi,

tekstovnimi in kontekstualnimi lastnostmi. Vrsta interakcije, ki se jo loteva igra do gledalcev, časovna in prostorska umeščenost, mesto in funkcija gledališkega procesa na socialnem področju – vse to tvori dogodkovni tekst, ki naddoloča preostali ravni lingvističnega in uprizoritvenega teksta. In zakaj omenjati dogodkovni tekst? Ker ga postdramsko gledališče predrugači, spremeni njegovo razumevanje ter postavi vnaprej dano pisno ali ustno besedo kot tudi sam tekst uprizoritve⁹ v drugačno perspektivo. Postdramsko gledališče ne predstavlja zgolj nove različice uprizoritvenega teksta ampak se nanaša na način uporabe znaka v gledališču. Plasti gledališča se temeljito prestrukturirajo s spremenjeno kvaliteto dogodkovnega teksta, ki postane:

- bolj prezenca kot reprezentacija
- bolj razdeljeno kot posredovano izkustvo
- bolj proces kot rezultat
- bolj manifestacija kot pomen
- bolj energičnost kot informacija

3.8 Slogovne poteze postdramskega gledališča

Postdramsko gledališče izvede ključni premik gledališke zaznave od vključenosti v tok naracije h konstruirajočemu, konstruktivnemu soizvajanju avdio-vizualne celovitosti gledališča. Lehmann pravi, da v času konformizma čutil, medijsko razvajene percepcije, oder novega gledališča izgubi fokus. Odvrne se od teleološko usmerjenega časa in poudarja tako enakopravnost delov kot dominantnost atmosfere nad dramskimi in narativnimi postopki. Kot slogovne poteze postdramskega gledališča (večino katerih v nadaljevanju podrobneje obravnavam) Lehmann izpostavlja nekaj ključnih karakterističnih obeležij:

- paratakso (nehierarhijo)
- simultanost
- igro z gostoto znakov
- muzikalizacijo

⁹ Uprizoritveni tekst določajo igralci, njihove para-lingvistične dopolnitve, redukcije in deformacije lingvističnega materiala s kostumi, lučjo, prostorom in lastno časovnostjo.

- vizualno dramaturgijo in scenografijo
- vdor realnosti
- situacijo in dogodek
- telesnost

Intermedialnost, civilizacija podob, skeptičnost do velikih teorij in metapripovedi so postopoma odpravljale hierarhijo, ki pred tem ni zagotavljala le podreditve gledaliških sredstev besedilu, temveč tudi njihovo medsebojno koherenco. Gledališče danes ne stremi več k celovitosti estetske gledališke zgradbe iz besede, pomena, zvoka in geste, temveč pridobiva na značaju fragmenta in parcialnosti. Odreka se dolgo neizpodbitnemu kriteriju enotnosti in sinteze ter se bolj pogosto prepušča priložnosti, potencialnosti in nevarnosti, da se opre na posamezne impulze, delce in mikrostrukture besedil v iskanju novih vrst uprizoritvenih praks. Z beleženjem spremembe, ki zadeva način zaznavanja (iz linearnega in zaporednega v simultano in večperspektivno), v moderno gledališče vstopa zahteva po sposobnosti heterogenega povezovanja. Gledalec se uri v zaznavanju odrskega dogajanja, ki postaja vse manj smiselno povezano. »Politika gledališča je politika zaznavanja« (Lehmann 2003: 307).

Razhierarhiziranje gledaliških sredstev ponudi večjo možnost prepletanja raznoterih žanrov kot tudi uravnoteženo rabo vseh gledaliških sredstev. Pred nujno razumevanja se pogosto postavlja potencial razvijanja individualne mikro-zaznave, hipne pozornosti in vsestranske čutne budnosti, ki bi prispevale k povezovanju, intuitivni refleksiji odrskega dogajanja in pritisnile na domišljjski, asociativni sprožilec gledalca. Običajni sintezi se pogosto izmikajo še trenutno zaznani dogodki, kar sploh velja ob uporabi tehnik simultanosti, ko imamo namesto linearno povsem pregledne celote potenciran fragmentarni značaj zaznave. Uporaba tehnik simultanosti pa se vendarle razlikuje od čistega kaosa, saj se prejemniku odpira možnost, da dogodke zaznava selekcionirano preko lastnega tvorjenja struktur. Te variacije z gostoto znakov, pripomorejo k preobratu, da pogled *voajerja* ni več nujno pogled univerzalnega gledalca, ampak pogled individualne fascinacije, opazovanja, radovednosti, želje. Mozaik individualno izbranih podstruktur odrskega dogajanja, ki je s strani gledalca dokončan v poslednjem trenutku uprizoritve, ne zaobjema več nujno celote, katarzičnega izdiha, poslednje odrske resnice

ali sinteze, ki jo je dramski tradiciji obljubljal in ponujal tekst. Zato je razumljivo, da se omenja estetik o pomanjkanja smisla, ki se postdramskemu gledališču aktualno podaja. Vendar «odločilno postane, da izpad totalnosti ni razumljen kot deficit temveč kot osvobajajoča možnost nadaljevanja, fantazije in ponovnega kombiniranja, ki odklanja "bes razumevanja"» (Hörisch v Lehmann 2003: 107).

Čeprav tradicionalna ideja gledališča izhaja iz zaprtega, fiktivnega kozmosa, pripovednega univerzuma, pa se danes življenjski eliksir gledališča nahaja prav v prestopanju mej med umetnostjo in realnostjo, gledališčem in drugimi umetnostmi, delovanjem v živo in tehnološko produkcijo, igranjem in neigranjem. To nedvomno problematizira dramsko iluzijo, ki se je kot stranski proizvod tradicionalnega gledališča in domišljije gledalcev, začela izven etabliranih gledaliških ustanov krhati že za časa gledališča italijanske renesanse in pojava *commedie dell'arte*¹⁰, od poznega 19. stoletja dalje pa se je ne pusti več na miru.

V ta namen je revolucija zgodovinskih avantgard začela napadati goli videz, umetnost fasad brez referenc na socialna vprašanja v želji, da bi se napuh iluzije zamenjalo z realnostjo gledališča, gledalca, telesom in karizmo igralca. Na tem mestu postdramskemu gledališču vznikne ideja po hlastanju za gledališčem realnega z utemeljitvijo, da estetsko lahko zajamemo »zgolj kot hojo po robu, kot nenehno sprevrčanje drug v drugega, ne forme in vsebine, marveč "realne" stičnosti (povezave z realnostjo) in "uprizorjenega konstrukta. « (Lehmann 2003: 122)

Gledališče, ki vedno nastopa kot popolnoma znakovna in realna praksa hkrati, vselej opominja na potencial prostora nove določitve, ki se odmika od konvencionalne. Gledališče, ki realnemu priznava enakopravnost s fiktivnim, privede do podvajanja in ločevanja osrednjih pojmov:

- reprezentacija(mimezis v fiktivnem) vs. prezenca (početje v realnem)

¹⁰ Commedia dell'arte je gledališki pojav, ki se pojavi vzporedno z razcvetom resnega akademskega gledališča v Italiji in je v prvi vrsti odvisna od igralca in ne od dramatika. Gre za popolnoma improvizirane gledališke dogodke, ki so bili lahko sestavljeni le iz kratkih dialogov, ali pa so to bile celovite igre z glavno zgodbo, stranskimi zapleti in številnimi igralci. Kar danes vemo, je, da so igralci prihajali iz najrazličnejših poklicev; združevali so lastnosti plesalcev, pevcev, akrobatov, komikov in mimikov, obenem pa so bili telesno kot duševno izredno gibčni. Poleg improviziranja je pomembno tudi to, da so skupino sestavljali igralci, ki so igrali vedno eno in isto vlogo – igralec je za vse življenje prevzel vlogo enega lika. Pri tem se je igralec kdaj tako poistovetil z upodabljačim likom, da je sčasoma nemalokrat izgubil lastno osebnost ali pa vlogo tako prežal z njo, da je ustvaril unikaten lik. Mnogokrat so igralci opustili svoje ime in ga nadomestili z imenom lika.

- mimetična igra vs. performans
- akt predstavljenega vs. proces prestavljanja

Pri snovanju akcijske umetnosti so zgodovinske avantgarde želele doseči radikalno prevrednotenje civilizacijskih vrednot in revolucioniranje življenjskih razmer. V ospredje so postavljale element vojne z občinstvom, njihovo avtomatizirano zaznavo, s tem pa oblikovale možnost, da se gledališko komunikacijo preneha obravnavati kot konfrontacijo z občinstvom temveč kot pripravljanje situacij samospraševanja in samoizkustva udeležencev. Namesto umetno določenih fantazijskih svetov se pojavi želja po proizvodnji situacije v konkretnem materialu vsakdanjega življenja, ki bo referirala na gledalčevo lastno kreativno izkušnjo.

Tu je potrebno izpostaviti še en, večkrat že omenjen, gledališki fenomen, ki si radikalno prizadeva za realno izkušnjo in z elementi katerega se spogleduje tudi postdramsko gledališče - performans. Vzporedno s konceptualno umetnostjo sedemdesetih let je performans mogoče razumeti kot poskus, da umetnost ne bi ponujala le reprezentacije, temveč bi postala neposredno posredovana izkušnja realnega glede na prostor, čas, telo. Performans je tisti, ki v ospredje postavi neposrednost skupne izkušnje izvajalcev in občinstva. V tem kontekstu se sooča s trajanjem, trenutnostjo, simultanostjo, neponovljivostjo in se ne omejuje na predstavitev končnega rezultata predhodnega ustvarjanja, temveč ovrednoti časovni proces, v katerem scensko dogajanje *tukaj in zdaj* nastaja. Performans predstavi bistveno novost; naloga gledalca ni mentalna rekonstrukcija, ponovna stvaritev ali potrpežljivo opisovanje fiksirane podobe, temveč mobilizacija lastne zmožnosti odziva in doživetja. Performer ni več interpret vloge, ampak v kontemplacijo pogosto postavlja kar lastno prezenco.

Lehmann meni, da je v ospredju tako postdramskega gledališča kot performansa živost, provokativna prezenca subjekta, intenziteta komunikacije iz oči v oči, česar ne morejo z vmesnikom nadomestiti še tako napredni komunikacijski procesi. Od sedemdesetih let naprej postdramski igralci in izvajalci performansa iščejo smisel scenskega dela v tem, da se prezenco postavi pred reprezentacijo, s čimer se vmešajo prikazi osebnih izkušenj, lastnosti in karakternih kapric. Problematizira se ločitveno linijo igralnega prostora in avditorija, prednjačenje dejanja, igranje vlog v primerjavi z improviziranimi akcijami, ki

bi ciljale na specifično izkušnjo prisotnosti, na idealno enakopravno soprisotnost izvajalcev in občinstva.

Ob tem je pomembno, da smo pozorni na prostor prekrivanja gledališča in performansa, saj slednji nedvomno spada k diskurzu postdramskega gledališča. Če se je gledališče ves čas naslavljal na to, da umetniki z materiali in gestami uprizarjajo realnost, je v performansu dejanje umetnika vedno stremelo k samotransformaciji kot transformiranju resničnosti in posredovanju le te skozi estetsko obdelavo. Performer izvaja, organizira, gradi iz akcij, ki se polaščajo njegovega telesa, karakterja, geste, giba, zaznave, čustva, besede, namena, asociacije. Prav performans je proizvedel nezaslišane trenutke v živo in trajno spremenil mišljenje o umetnosti. Kot ideal se postavlja proces in trenutek, ki je realen, emocionalno prepričljiv in se dogaja *tu in zdaj*.

Akcijska umetnost danes nima središča v zahtevi po spreminjanju sveta, ki bi se zrcalilo v družbeni provokaciji, marveč v pripravljanju dogodkov, izjem in trenutkov odstopanja. Postdramsko gledališče nedvomno oživlja gledališki trenutek kot tak. Komunikacija nastopa kot samoprekinitev, upirajoča se konvencionalnim družbenim kodam sporazumevanja. Iskanje oblike v novem gledališču, ki opušča sklicevanje na "velike" teme zgodovine, politike, morale, ni zaradi tega nič drugega kot iskanje gledaliških oblik odgovornosti in dolžnosti, meni Lehmann. Gledališke oblike, ki merijo na reaktivacijo udeležbe gledalcev, pararitualne oblike, odprtje gledališkega procesa v praznovanje, situacijo, regionalno-etnično-politično samorazumevanje, v vseh različicah oblik zahtevajo upravičenje obstoja gledalčeve prisotnosti. To pa zadeva drugo plat osvoboditve gledališča, ki ponuja širok manevrski prostor novim uprizoritvenim slogom. Gledališče bi moralo od dela predstavljanja, ki ga je bilo mogoče pojmovati kot *postvarel* proizvod, postalo dejanje, element komunikacije, izmenjava, ki ne prizna le trenutnosti gledališke situacije, temveč je mišljena kot konstitutivna za prakso komunikacijske intenzitete, meni Lehmann. V novem gledališču se prej razmejen fiktivni kontekst zamenja z delno odprto situacijo, ki zrelativizira varnost gledalca. Kot posebnost gledališke izkušnje se danes oznanja možnost nastanka občutka, da se izkusi košček življenja, posredovan z materialnostjo gledališkega dogajanja.

Kar se v novem gledališču, vseh radikalnih poskusih gledališkega jezika izrisuje, je mogoče razumeti tudi kot poskus povrnitve *chore* (logično nedojemljivega prostora):

prostora in govornice brez telosa, hierarhije, vzročnosti, določljivega smisla in enotnosti. Gledališče bi potemtakem bilo na sledi *chora*-grafiji (dekonstrukciji na pomen osredotočenega govora) in iznajdbi prostora, ki se zakonu telosa in enotnosti izmika. Na tem mestu pa se ustavimo še pri poslednji, a ne najmanj pomembni kurioziteti postdramskega gledališča – telesu.

3.9 Telo v gledališču

Telo, ta kompleksna tvorba, ki jo spletajo nagoni, intenzivnosti, energijske točke, tokovi in v kateri senzorični, motorični procesi soobstajajo z nakopičenimi telesnimi spomini, kodiranjem, je podvrženo raznolikim kulturnim predstavam, ugotavlja Lehmann. Kaj telo sploh je, velja za eno spremenljivih kulturnih domen in gledališče je prepoznano za tisto, ki tovrstne predstave in spremembe artikulira in reflektira. Ni je namreč umetniške oblike, ki bi bolj v središče postavljala človeško telo - njegovo ranljivo, nasilno, erotično, vzvišeno resničnost, kot to velja za gledališče. Gledališka telesa pa se od vseh upodobljenih, domišljijjskih, fotografiranih, simuliranih teles radikalno razlikujejo.

V gledališču velja telo za vrednoto *sui generis*. Gledališče moderne je prav s preseganjem semantičnega telesa pridobilo nov zagon, ki ga uživa postdramsko gledališče. Telo je postalo gledališki estetski objekt in bolj kot označevalec je začelo služiti tudi kot provokacija, ki ni nujno namenjena posedanjenju pomena, ampak se lahko kaže zgolj kot izkušnja potencialnega. Če se je dramski proces pretežno dogajal med telesi, se postdramski odvija na telesu. Igralec mora pogosto postaviti sebe, saj postdramsko gledališče gledalca popelje prav v neprozorno vidnost teles do njihove nepojmovne, trivialne posebnosti, ki se je ne da uokviriti z ljubkostjo gibanja, geste, drže rok, telesnih proporcev, gibalnega ritma ali obraza, meni Lehmann. Kar se pojavi, je samodramatizacija fizisa. Postdramsko gledališče potencira ravno nastop posebnega, realnega individuuma, nezamenljivost njegovih gest in živahnost v realnem, a omejenem času gledališča kot igre.

Čeprav telo velja za središčno fascinacijo gledališča, pa se do telesa skozi čas tvori skrajno ambivalenten odnos, kot navaja dramaturginja, gledališka kritičarka, publicistka

in teoretičarka sodobnih umetnosti Bojana Kunst.¹¹ Telo je v gledališču nenehno na sledi nemogočemu telesu, presežku vsake realizirane telesne podobe in značilnosti, nedosegljivi utopiji odrskega uprizarjanja. Vendar se sočasno poraja tudi hrepenenje izničiti vso skrivnostnost in nedorečenost telesne prezenca, jo podjarmiti transparentnosti, učinkovitosti, sistematičnosti, zanesljivosti. Tu se torej razkrije utemeljenost primerjave, ki jo Kunst razpreda; primerjave telesa in umetne strukture.

Skozi zgodovino je bilo prav gledališče tisto, ki je najbolj dosledno sledilo želji po nemogočem telesu, meni Kunst. Nemogoče telo je moč opredeliti kot ideal, ki nenehno izmika tisti bistveni presežek in tako nikoli ne more biti ali obstajati, pa vendarle se nahaja v povezavi z vsakršno telesno reprezentacijo in produkcijo telesnih podob. Je utopija. Vzpostavlja se kot temeljno hrepenenje po telesu brez omejitev, brez prostorskih in časovnih mej, brez končnosti, gravitacije, brez grožnje smrti. Istočasno pa je vsakokratna podlaga produkciji telesnih podob, načinu videnja, predstavljanja in upodabljanja telesa v smislu konstantnega naprežanja, dohajanja. Na tem mestu Kunst pridodaja kako blizu umetnosti strojev je bilo gledališče ves čas. Umetno se namreč lahko izlušči prav kot način, kakšno bi telo lahko bilo in kako delovalo. Gledališko telo se z rojstvom meščanskega gledališča poslovi od mitološke kategorije, od prezentiranja razmerja med spodaj in zgoraj (tostranstvom in onostranstvom). Od takrat je na poti izgubljanja skrivnosti in intimnosti kot tudi na sledi umetniškemu, sistematiziranemu, naši kontroli in univerzalni predvidljivosti podrejenemu telesu.

Vprašanje, ki se zastavlja je, čemu sploh lahko služi tovrstna primerjava, ki se na trenutke dozdeva nemogoča. Vsaka umetna struktura je v osnovi, kar zadeva principe delovanja, transparentna, saj je človek stvaritelj njene strukturne logike delovanja. Umetne strukture nam ponujajo kartografsko in univerzalno umevanje, kako funkcionirajo vsi sestavni deli nas obkrožujočega univerzuma. Nudijo nam možnost iluzije, da lahko strukturo obvladujemo, delovanje umevamo. Kot take predstavljajo generalizacijo logike delovanja, obči princip univerzalne operativnosti in željo podjarmiti razumevanju razsežno substanco, katere del smo.

¹¹ Bojana Kunst je zaposlena kot raziskovalka na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Je članica uredništva časopisa za scenske umetnosti *Maska* in ustanoviteljica ter voditeljica Seminarja sodobnih scenskih umetnosti, ki poteka v sodelovanju *Maske* in Cankarjevega doma.

Temeljni princip delovanja teles postane z začetkom moderne dobe evropske zgodovine mehanska paradigma. Začetek modernega pojmovanja in produkcije podob telesa predstavlja točka, ko se telo prvič vzpostavi kot objekt raziskovanja. Ko 18. stoletje z medicinsko prakso in anatomijo dodatno poseže v drobljenje enotnega, vse zajemajočega pogleda na svet, pridoda rahljanju avguštinske maksime o estetski celoti telesa. Telo se ne pojmuje več kot celota, v katerega vsako anatomsko poseganje bi predstavljalo skrajno grozljivo in vprašljivo moralno početje. Sledimo spremenjenemu razumevanju telesne substance, ki z novo mehanicistično shemo sveta in Descartesovim posegom ločevanja razsežne in duhovne substance telo postavi kot del narave. S tovrstnim ločevanjem se posredno utemelji znanost, vedenje, objekt znanstvenega proučevanja ter principi gotovosti kot tiste posledice privilegija človeka, ki se konstituirajo v razumu. Istočasno pa se razsežno substanco začne primerjati z delovanjem avtomata. Človeško telo je prvič v zgodovini podvrženo sistematičnemu primerjanju z mehanizmom, analizira se delovanje telesa, podajajo se značilnosti razsežne substance. Začetek procesa izgubljanja skrivnosti v/o telesu tako sovpada prav z začetkom modernega pojmovanja in produkcije podob telesa, ko je le to prvič postavljeno kot objekt raziskovanja.

In zakaj naj bi vlekli paralelo pojmovanja telesa z mehanskim? Ker se prav s tovrstnim paralelnim pogledom predstavi možnost vpogleda v strukturo telesa, ki zagotovi iluzijo, da strukturo lahko obvladujemo, meni Kunst. Možnost kontrole nad mehanizmom ponudi možnost vzpostavljanja kanona, osišč analiz, absolutno kontrolo in generalizacijo. Avtomat je ideal kompleksnosti, metafora sistema, prototip urejenega sveta in družbe, ki je podredljiv moči nadzorovanja in raziskovanja. Anatomija, ki v 18. stoletju še vedno velja za estetsko prakso, si legitimiteto izbori s predstavitvijo koncepta telesa, ki se povezuje s konceptom mehanizma, samodejno organizirane strukture, ki znotraj vzročno posledičnih razmerij izvršuje svoje funkcije, vzpostavlja specifično razmerje z duhovno substanco in ima lasten princip gibanja. Telesna etika postane mehanicistična, ko se telo kot celota zamenja s telesom kot predvidljivo, hierarhično organizacijo.

Meščanski kod gledališke igre se spogleduje z metodo iz 18. stoletja, ki je imela številne posledice za reprezentacijo telesa in nekatere estetske strategije – fiziognomijo.¹²

¹² Temeljna teza fiziognomije je, da z opazovanjem zunanjega videza, obraza, odkrijemo pravi značaj osebe.

Novi koncepti gledališkega telesa so prinesli prepričanje, da je s specifičnim telesnim treningom in razumsko kontrolo možno vzpostaviti naravni jezik, naravno ekspresivnost telesa in s tem tudi bistvene kvalitete, kot sta resnica in prepričljivost, ki se v meščanskem gledališču začnejo postavljati v opoziciji do tradicionalnega deklamatornega stila. Kot pogoj uspešnega gledališkega jezika se tako kaže vnaprej izoblikovan produkt samokontrole, telesnega treninga, ki igralca loči od njegove notranjosti in vzpostavi artificialne znake telesa.

Igralčev paradoks je tako v jasni razliki med umetnostjo in naravo; umetniška kreacija mora temeljiti na idealnem modelu, ki je nad samo naravo in je produkt superiornih kvalitete: imaginacije, sposobnosti opazovanja, zmožnosti imitacije lepega, presoje, inteligence, okusa (Kunst 1999: 74).

Tisto, kar postane v meščanskem gledališču 18. stoletja porok resničnosti, začetnik novega koda gledališke igre, ki traja do avantgarde, je to drugo telo. Sprememba gledališkega koda ima opraviti prav z znanstveno-estetskimi strategijami, kot pravi Kunst. Zahteva po neobčutljivosti, vedno enakem telesnem gibanju, strogi razumski kontroli telesnih gest in delovanja postavljajo telo oz. telesno delovanje znotraj reprezentacijskega gledališča kot znak, ki ne vsebuje arbitrarnosti in je poleg tega učinkovito transparenten. Transparentno telo nam ponuja iluzijo razprtosti takrat, ko je najbolj zaprto, oblikovano glede na drugo, nemogoče telo – idealni model. Na tem mestu se gledališkemu telesu pripiše neke vrste operativno funkcijo, artificialno strukturo med sabo povezanih znakov.

Nastop romantike, ki jo lahko uvrstimo v epohalni prehod iz 18. v 19. stoletje, prinese imaginacijo, za katero so značilni: umik v lepo subjektivnost, individualnost, travmatična želja po vzpostavljanju avtonomne subjektivnosti in izgubljene enotnosti. Tipično romantični pojmi (narava, organizem, genij kakor tudi obrat k naravi, umetnosti, ustvarjalnosti, človeku in zgodovini) ne vzniknejo toliko kot antipod umetnemu kot takemu, temveč mehanskemu principu racionalnosti, kavzalnemu delovanju in operativnosti. Romantična estetika ravno umetno prvič pripelje v bližino fantastičnega

kot grozljivega, kar velja za eno izmed posledic razvoja znanosti in aktivne produkcijske vloge, ki jo avtomati začnejo prevzemati v življenju ljudi.

A odnos romantikov do artificialne strukture je izrazito ambivalenten. Po eni strani se umetno pojmuje kot izvor grozljivega, po drugi strani pa kot artefakt, estetsko polje, kjer se udejanjajo čiste forme. Kunst estetske attribute uprizarjajočega telesa, kot so simetrija, lahkotnost, neobčutljivost na gravitacijo, milina, mobilnost in repeticija, pripisuje ustrežanju kriterijem umetniškega predstavljanja, ki so še posebej reprezentativni za umetne strukture. Marioneta kot struktura lepe proporcionalnosti, nezmotljivosti tako vselej nosi nek preostanek dovršenosti akcije, dokončne izvršitve naloge (a tudi sled trdosti, nepretočnosti, hlada in statičnosti), ki ga igralčevo ali plesalčevo telo nikoli ne zmore povsem doseči, ker je nepopolno živo.

Mehanska analogija proti koncu 18. stoletja začne usihati, diskurza o telesu ne obvladuje več toliko jezik fizike ali mehanike temveč jezik kemije, ki odpira vrata magnetizmu, elektriki, dinamizmu, toploti in energiji. Na ločitev mehanike in anatomije vplivajo nova znanstvena odkritja, kot so začetki raziskovanja toplotne fizike, moderne kemijske znanosti, magnetizma in elektrike, ki implicitno že prinašajo slutnjo sodobnega zmuzljivega telesa in fluidnosti strukture njegove zavesti. Telo se tako vse manj postavlja v analogijo z avtomatom, predvidljivim kavzalnim operativnim poljem in se približuje zmuzljivi, dinamični entiteti, enotnosti nasprotij in kompleksnemu sistemu.

Gledališki kod meščanskega gledališča, ki transformira deklamatorno maniro odrskega uprizarjanja in traja do nastopa avantgard, fascinacijo podredi prav telesnemu upodabljanju, ki je podrejeno strogi razumski kontroli, transparentnosti in psiho-fizičnem drilu. Gledališko telo dobi funkcijo znaka, operativno funkcijo občemer se prvič vzbudi navezava na artificialno strukturo med seboj povezanih znakov. Kunst nato sledi razvoju znanosti, zamenjavi kavzalno deteminiranega mehanizma s samoregulativnim, termodinamičnim motorjem, ki predstavlja operativni vzorec holistične, avtonomne in individualne entitete z lastno notranjo logiko. Ob dinamični, kinetični transparentnosti in avtonomnosti, fluidnosti in večplastnosti termo-dinamičnega motorja v drugi polovici 19. stoletja, se tudi telo začne prepoznavati kot polje neskončnih transformacij, konverzij in zmuzljive ne-statičnosti. Telo se namreč proti koncu 19. stoletja intenzivno začne soočati z artificialnimi mehanizmi, ki vse bolj nastopajo kot ogromni, zmuzljivi in nepredvidljivi

sistemi, obenem pa vse bolj posegajo v njegovo delovanje, preoblikovanje njegove mišične mase, ritma in energije ter mu narekujejo prilagoditev novi formi, funkcionalnosti, kar posledično vpliva tudi na način produkcije telesnih podob.

Kot enega najbolj izpopolnjenih paradigmatičnih tipov mehanizma razvijajoče se industrijske dobe, se v 19. stoletju predstavi termodinamični motor, energetska in dinamična strukturo, ki kavzalnost zamenja za nenehno ohranjanje energije, operativno nadzorljivost in natančno ritmično zlitje. Tako razvoj industrije, inženirske ter fizikalne znanosti, kakor tudi industrijske pridobitve, tehnološki izumi, ki vplivajo na način zaznavanja in življenja, spremenijo pojmovanje telesa, saj storijo bistven poseg v umevanje razmerja prostor-čas. Namesto stroja, ki je v odnosu do človeka navzoč kot avtomat, ki narekuje deterministično delovanje in predvidljivo operativnost vstopa enormen samoregulativni sistem.

Bistvena značilnost, ki opredeli to medigro umetnega in človeka, postane z novimi koncepti strojev/motorjev prav kinetičnost, moč oz. siloviti dinamizem stroja, ki je z nenehno ohranjajočo se energijo in samoregulacijsko močjo izzival človeško telo in zahteval stopitev obeh polov; tako artifičnega kot naravnega (Kunst 1999: 137).

Pri pojmovanju organizma se tako začne izpostavljeni dinamičen proces reprodukcije, ki ne sledi kavzalni logiki vzroka in posledice, temveč je holistična, avtonomna in individualna entiteta z lastno notranjo logiko. Tudi telo se vedno manj reprezentira v razmerju do mehanske strukture, ki bi po logiki racionalizirane kavzalnosti oblikovala gestualni jezik, pač pa postaja kinetična energija, dinamizem tisto, kar bistveno vpliva na estetsko oblikovanje njegove forme.

S konceptom termo-dinamičnega stroja, spremenjeno percepcijo prostora in časa, se način predstavljanja telesa na socialnem in kulturnem polju spremeni. Kot poglavitna značilnost motorjev druge polovice 19. stoletja se kaže samostojen kinetični in dinamični tok, v katerem je transparentnost operativnosti zamenjana z dinamično in kinetično transparentnostjo, zmuzljivostjo, fluidnostjo in večplastnostjo. Demonstracija kavzalnih gibalnih principov in vzvodov je zamenjana s kinetično avtonomnostjo dinamičnega motorja. Transparentnost sodobnega telesa tako ni transparentnost mehanične

operativnosti, ampak strukture, nevidnih tokov, energetskih impulzov telesa. Z razvojem fizike in medicine tudi metafora delovanja teles postane energija.

V 19. stoletju pride do razpada tradicionalne percepcije časa in prostora v znanosti, umetnosti, literaturi in filozofiji. Evropa takrat doživi radikalne spremembe tako v vsakdanjem življenju kot delovnih navadah in umetniškem ustvarjanju. Spremembe v umetniški paradigmi so pretežno povezane z drugačnim zaznavanjem. Intenzivna industrializacija, urbanizacija, revolucionarne tehnične pridobitve, razvoj velemest in transportnih sredstev pogojujejo nove modele zaznavanja in razumevanja. Nova transportna in komunikacijska sredstva ter velemestno življenje človeka soočijo z drugačno obliko gibanja, ki je opredeljiva z zmuzljivo hitrostjo opazovanja, simultanostjo dogajanja in preskakujočo dinamičnostjo. Kinetično telo je tako odgovor nastajanju nove senzibilnosti, ki z gibanjem postaja ena bistvenih telesnih tehnik nove umetnosti avantgarde. Kunst trdi, da je v avtonomijo avantgardnega telesa, ki ni podrejeno diktaturi figure, jezika, prostora, časa, odločilno vpisana ravno zmuzljivost in kinetičnost sodobnega motorja.

Drugačno zaznavanje, s katerim se človek sooči, je sklenjena posledica zmuzljive hitrosti opazovanja, simultanosti dogajanja, preskakujoče dinamičnosti, ki nadomestijo linearno urejenost in kavzalni red kot nosilca gotovosti zaznavanja. Začetek 20. stoletja s skrčeno percepcijo na avtonomnost trenutka, simultanost in montažo dinamičnosti v gledališče prinese tudi vzpostavljanje avtonomije posameznih gledaliških elementov, kamor spada tudi telo.

Ponovno vznikne želja po transformaciji gledališkega telesa, išče se nov način igre, ki naj bi bil instrument sestavljen iz simboličnih gest, ki se ne prepušča sproti porajajočim se emocijam ali naključju, navaja Kunst. Ponovno naj bi šlo za nadomestitev z artificalno formo, katere namen ni personifikacija, imitacijska nadomestitev, temveč avtonomna izraznost, abstraktna racionalnost, avtoreferencialnost; avtonomnost forme, razstava učinkovitosti in artificalne transparentnosti brez preostanka. Telo se na tem mestu vzpostavlja kot avtonomno izrazno sredstvo, s čimer se transformirajo nekatere temeljne gledališke kategorije. Zdi se, da se z novimi koncepti prostora in časa spremeni podoba telesa, kjer je še posebej izpostavljen problem telesne forme kot fiksne, jasno določljive oblike v prostoru.

Prva desetletja 20. stoletja prinesejo eksplozijo kulturnega in socializacijskega gibanja, hrepenenje umetnosti kot vsakdanjega življenja, kar rezultira v iskanju primarnega gibanja človeškega telesa ali povrnitvi k "naravnemu telesu". Gre za naravnost, ki jo zasledimo pri začetnikih sodobnega plesa, reformatorjih kot tudi ustanoviteljih popularnih telesnih gibanj tistega časa. Gibanje, ritmično življenje telesa, se postavi za odprto formo, ki se izmika podrejanju razumevanja. Iskanje "naravnega telesa" razgrne forme, pri katerih se telo kaže kot ekskluzivni nosilec estetskih strategij, vrednot, znakov. S tem nastopi pojmovanje telesa kot neodvisnega in avtonomnega.

Izhodišče sodobnega plesa se tako nahaja v pojmovanju gibanja kot aktualne substance plesa. Gibanje ni akcidentalno, temveč lahko definira telo, ga vzpostavlja za enakovrednega vsem drugim elementom. Je avtonomen nosilec znakov in ga lahko beremo kot čisti estetski znak. Pri gibanju plesnega telesa postane telo estetska forma. Telo se tu kaže kot izvorno, očiščeno razuma, ločeno od diskurzov. Je telo, ki je vedno v prvem gibu, ki ni nikoli posledica ampak vedno izvor gibanja. Je avtonomno, a hkrati neulovljivo, nikoli fiksirano, neponovljivo, nikoli docela ugledano.

Avtonomija telesa je tako pogojena prav s samozadostnostjo, z brisanjem referencialnosti, fenomena predstavljalivosti in posnemanja. Estetika avtonomnosti je tista, ki telo sočasno naredi za objekt in subjekt umetniškega dela, za nosilca podobe in podobo samo. Tu ne gre več za mimetično ali ekspresivno telo, ampak za tisto, ki vseskozi fiksira lastno podobo, plete mrežo svojih znakov. S tem se pojavi potencial vzpostavljanja novih reprezentacijskih strategij in načinov telesne reprezentacije, ki niso fiksni in ki še avtonomno telo postavljajo pred vsakim imenovanjem. Gibanje prav z neulovljivim in zmuzljivim tokom vzpostavlja avtonomnost telesa, ki se razgrinja tudi kot možnost razpustitve hierarhičnih razmerij, vpisanih v telo, kot možnost ločitve od diskurzov, svobodo nestabilnosti razmerja med subjektom in objektom.

Kunst pravi, da imamo na tem mestu opraviti z novo telesno fiziologijo, ki naravno telo predstavi kot kinetično energetska strukturo, produkt skupnega sobivanja telesa in dinamičnega motorja. Podoba telesa sodobnega plesa in moderne umetnosti se tako kaže prav kot gibajoč tok, ki teče zmuzljivo skozi čas. Jasni gestualni znak se tu dokončno zamenja z energičnim poljem pulziranja, medtem ko je izraznost enaka energetskega toku. In prav v tej točki se v gledališki umetnosti strukturni, reprezentacijski status telesa

spremeni. Novo, kinetično telo zavrača podreditev imperializmu jasnega znaka. Intencija telesa je suverena; telo je hkrati subjekt in objekt, ki se hkrati reprezentira in samopojavlja. Telo, ko proizvaja lastno podobo, formo, ni več mimetično telo, ki bi ponazarjalo in izražalo, temveč se vseskozi spopada z lastno formo kot edinim razpoložljivim jezikom.

Koncept avtonomije telesa je bistvo estetike odrskih konceptov začetka 20. stoletja. Avtonomni tok naj bi odkrival drugačno zgodovino, prikrito za hierarhičnimi sistemi racionalnega, jezika in sprejetih reprezentacijskih mrež. Gre za zgodovino diskontinuitete in razpršenosti, nestabilnosti in zmuzljivosti, kjer se telesu dopušča, da se pojavlja brez forme, svobodno udejanja napetost med prisotnostjo in izginotjem. Zgodovina predstavljanja, ki nam jo odkriva avtonomno telo, je vedno zgodovina sedanjosti. Prav telesu sodobnega plesa je uspelo opozarjati na težo poimenovanja, zgodovino diskontinuitete, ki zavrača vsako dokončno poimenovanje. Prav telo se je skozi zgodovino zmuzljivo smukalo med pomenom in spoznanjem, realnostjo in pojavnostjo, prisotnostjo in izginotjem, subjektom in objektom, saj ni dopustilo, da bi se ga zaobjelo z enim samim sistemom, besedo ali dejanjem.

Če povzamemo; res je, da »lahko v temeljnih gledaliških spisih, ki so posegali v igralčevo reprezentacijo in način njegove odrske prezence, ugotovimo nenehno razgrinjanje želje po tistem nezmotljivem in učinkovitem gledališkem telesu, ki bi zagotavljalo lepoto in popolnost gledališkega dejanja« (Kunst 1999: 210). To se odraža v kontinuirano prisotni zahtevi po kontroli nad senzibilnostjo igralca, ki se jo je skušalo doseči s strogim psiho-fizičnim treningom in ki tudi napelje na samo idejo primerjave telesa z artifično strukturo. Prav izpostavljena kontinuiteta, nam po eni strani kaže, kako tesno je odrsko telo povezano s podobo in delovanjem mehanizma, pravi Kunst. »Po drugi strani pa nam razgrinja specifično podobo telesne avtonomije, ki šele stopljena s formo ali kinetiko stroja in vedno bolj sofisticiranih strojev vzpostavlja avtonomnost telesnih znakov in samostojno ekspresivnost telesne forme« (Kunst 1999: 210).

Skozi izpostavljanje razmerja telo/umetna struktura si nisem prizadevala dobiti dokaz za kontinuiteto dualizma med mislijo in telesom. Ampak sem za potrebe moje razprave hotela izpostaviti ta preobrat od kavzalnih gibalnih principov in vzvodov k avtonomnosti telesnih znakov in ekspresivnega toka na ravni telesne reprezentacije. Tudi Kunst z

izpostavljanjem razmerja telo/umetna struktura poudarja, »da gre za neko temeljno interakcijo, soobstajanje s telesom, ki se zrcali v razumevanju telesnega in produkciji telesnih podob kot tudi v razumevanju umetnega« (Kunst 1999: 215). Bistvena je tako ta sprememba prezenca telesa, ki postaja vedno bolj neulovljiva, razpršena in jo je nemogoče misliti kot totaliteto, kar nadalje prav odru podaja to neskončnost možnosti uprizarjajočega raziskovanja. Raziskovanja prezenca telesa in njegovega potenciala, da spreminja jezik, posega v misel in razbija formo.

4. ZAKLJUČEK

V času zavračanja vere v zgodovino človeštva kot poteka napredovanja ter v koncu razumevanja umetnosti kot teleološkega procesa, se kaže nevarnost sicer privlačnega umevanja umetnosti kot zaporedja, prehajanja, prelivanja, kot daru eksistence za nič. Če sprejmemo, da umetnost našega časa nagovarja nek drugi svet, da smo na sledi, še ne dovolj razjasnjeni umetnosti nove dobe, ki ne samo, da ima drugo formo, stil, temveč tudi drugo bistvo, pa menim, da za umetnost ne sme postati bistvena le njena lastna manifestacija, zmožnost samolastne prezentacije, njen neskončno končni odnos do lastnega smisla in do tega kako ekstenzenca zadeva umetnike same. V tem primeru umetnosti potemtakem ne moremo več pojmovati kot prevodnika smisla, kar bi jo opravičevalo obenem pa izključilo iz poklicanosti podajanja estetskega, političnega ali kakšnega drugega odgovora na sodobno eksistencialno situacijo.

Če je še vedno prisotno zanimanje za ohranjanje umetnosti kot določenega področja človeške dejavnosti, ki nam omogoča vzpostavljanje posebne oblike intersubjektivnosti ter obenem povečuje naše samozavedanje in če si še vedno želimo umetnost in kulturo pojmovati kot sredstvo za ustvarjanje pomena, reprezentacije in samoreprezentacije nas samih kot družbenih bitij, potem si umetnost ne more privoščiti poljubnega namena, pomena, funkcije.

Na avtentično kulturo in umetnost so se odnekaj naslavljalje zahteve po političnih in angažiranih pogledih, stališčih, po subverziji vzpostavljenih norm in pogledov. Osnovni namen ali funkcija umetnosti (katerekoli umetnosti katerekoli dobe) je vedno bil ponuditi kognitivno mapiranje¹³ samega sebe in družbe, ki ji pripadamo. Razkriti torej resnico samega sebe v okviru svojega lastnega imaginarnega in simbolnega prostora, vzpostaviti koordinate, ki pomagajo vzpostaviti naš *tu in sedaj* v danem družbenem, zgodovinskem in duhovnem prostoru.

¹³ Kognitivno mapiranje se omenja v smislu interpretacije umetnosti in kulture kot sredstva za ustvarjanje pomena, reprezentacije in samoreprezentacije nas samih kot družbenih bitij. Na avtentično kulturo in umetnost Fredric Jameson naslavlja zahteve po političnih in angažiranih pogledih, stališčih in subverzijah vzpostavljenih norm, pogledov. Temeljni namen in funkcija umetnosti je tako po Jamesonu, nuditi posamezniku lastno kognitivno kartiranje, kot tudi družbe kateri pripada.

Če torej sprejmemo, da se postmodernizem kot kulturna logika poznega kapitalizma, še ni dovolj razvil, da bi omogočil zemljevid spoznanja, nam v spominu ostaja očitek:

Iz postmodernega gesla "Kr čte!", ki je bilo kljub vsemu še kar pregledno in razvidno po svojem pluralizmu, v katerem je bilo potrebno poudarjati tisto, kar je bilo prej, v okvirih tradicionalne umetnosti, visoke kulture in filozofske estetike omejeno in potisnjeno na rob, smo dobili novo urejevalno načelo sveta K'r neki! (Kreft 2005: 24).

Potem dodajmo, da kljub temu, da umetnikovo samonanašanje predstavlja najbolj samolastno resnico njegove ustvarjalnosti, se lahko umetnost ohrani le, če se ne bo zamejila z samoizpolnitvijo ustvarjalca. Morda res umetnik, danes bolj kot kdajkoli prej, mora biti odgovoren lastnemu ustvarjalnemu konceptu, porajanju sveta, vnašanju reda v kaos, forme v amorfnost materije. Je pa tudi še kako pomembno, da se umetnost izogne pretirani introspekciji in kontemplaciji, kot tudi, da išče možnosti preseganja relativizma postmodernistične zastavitve umetnosti tipa *anything goes*, tako po formi kot vsebini. Umetnost se mora zavedati, da mora vztrajati pri estetski drži, ki bo kolikor je le mogoče družbeno sporočilna, ne glede na jakost učinkovanja. Umetnost se mora do bivajočega čutiti odgovorno, tako na individualni kot socialni ravni. Ne sme zapasti v apatičnost, v pomirjajoče ponavljanje, v placebo družbenega *statusa quo* ob skrajni kaotičnosti, nepredvidljivosti in nezanesljivosti vsega obstoječega ter grabežljivi nadvladi instrumentalnega razuma. Ravno umetniška produkcija ima namreč v sebi potencial stalnega raziskovanja, izzivanja obstoječega, odkrivanja možnosti. Potencial drugačnega pogleda, ki je kljub udomačenosti v sistemu in prevladujoči percepciji vselej prisoten.

Gledališče, ki beleži človeka, čas in družbo, nosi v sebi ta nikoli usahljiv vir inspiracije in kvaliteto, ki ga ločuje od večine umetniških zvrsti – nikoli namreč ni objektivno konkretiziran. Je nikoli dokončan živ proces, vsakokrat nakazan, vabljev a nikoli docela ulovljiv, nikoli zapečaten na knjižne police, na zid galerije, celovito posnet. Je proces relacij med človeškimi bitji, je igra, neločljivo vezana na prostor, čas, opazovane in dogajanje opazujoče. Je karizma nepopolno živega, *tu in zdaj* prisotnega.

Neusahljiv vir inspiracije gledaliških eksperimentov 20. stoletja je prav dognanje, da teatralnost ne pripada samo gledališču. Teatralnost ne izhaja iz narave tistega, kar je njen predmet (igralec, prostor, dogodek), prav tako ni na strani simulakra, iluzije, lažnega

videza, fikcije, saj se jo bere tudi v situacijah vsakdanjega. Bolj kot svojstvo, katere značilnosti bi lahko analizirali, se kaže kot proces, produkcija, ki najprej izhaja iz pogleda, ki tvori nek drug prostor. Ta prostor je rezultat zavednega dejanja, iskanja, aktivnosti, ki izhaja bodisi iz izvajalca samega (v najširšem pomenu besede: igralec, režiser, scenograf, lučkar, arhitekt) bodisi gledalca, čigar pogled ustvarja v prostoru razpoko. Iz slednje se lahko rodi iluzija, perspektiva drugega pogleda, ki se lahko nanaša na sosledje dogodkov, obnašanje, telesa, predmete ali prostor tako vsakdana kot fikcije.

Teatralnost je, rahlo metaforično, nastanek razpoke v prostoru, v realnem in je konstitucija skozi pogled gledalca. Je dejanje, postajanje, ki konstituira objekt, preden ga umesti. V svojem izhodišču je spoznavna, fantazmična operacija, je performativno dejanje tistega, ki gleda ali tistega, ki počenja. Teatralnost tako nima obvezne fizične manifestacije, nima kvalitativnih lastnosti, ki bi omogočile gotovo opredeljevanje. Ni empirično dejstvo ampak postavitev subjekta glede na svet in odnos do njegovega imaginarnega (glej Feral v Hrvatin 1996: 3–17).

Gledališče v času turbo-kapitalističnega razvrednotenja človeka, razmaha medijsko posredovanih resnic in simulacijskih trikov, lahko preseneti s silovitim orožjem, ker je neposredno, ker ne dopušča medialnih posrednikov, distance, objektivnosti instrumentalnega razuma, ker je nepopolno živo, človeško in izziva dojemljivost.

5. LITERATURA:

- Bauman, Zygmunt (1997): *Postmodernity and its Discontents*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt (2002): *Tekoča moderna*. Ljubljana: Založba / *cf.
- Best, Steve in Douglas Kellner (2006): Med moderno in postmoderno. *Časopis za kritiko znanosti* 223, 150–166.
- Debeljak, Aleš (1999): *Na ruševinah modernosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Debeljak, Aleš (2002): *Lanski sneg – eseji o kulturi in tranziciji*. Maribor: Založba Aristej.
- Erjavec, Aleš (2004): *Ljubezen na zadnji pogled – avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Fajt, Mateja in Mitja Velikonja (2006): Ulice govorijo. *Časopis za kritiko znanosti* 223, 22–30.
- Gregorčič, Marta (2006): Umetnost in aktivizem. *Časopis za kritiko znanosti*, 223, 18–21.
- Hartnoll, Phyllis (1985): *Kratka zgodovina gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Hrvatina, Emil, ur. (1996): *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost – razprave iz sodobnih teorij gledališča*. Ljubljana: Maska.
- Jovanovič, Dušan (1996): *Paberki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Kreft, Lev in Valentina Hribar-Sorčan (2005): *Vstop v estetiko*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo.
- Kunst, Bojana (1999): *Nemogoče telo – Telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*. Ljubljana: Maska.
- Kunst, Bojana (2004): *Nevarne povezave – telo, filozofija in razmerje do umetnega*. Ljubljana: Maska.
- Lehmann, Hans-Thies (2003): *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- Piškur, Bojana (2006): TEMP v Rogu (začasna prisotnost). *Časopis za kritiko znanosti* 223, 14–16.
- Svetina, Ivo, ur. (2004) *Tadeusz Kantor – njegovo gledališče in slikarstvo*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.