

ADEPT

X.2 2023/2024

XI.1-2 2024/2025

Revija sodobnih gledaliških in filmskih
ustvarjalk in ustvarjalcev

Adept

Revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalk ter ustvarjalcev

letnik X, številka 2, 2023/2024

letnik XI, številka 1–2, 2024/2025

KAZALO

Razprave

Vid Milaković: Aristotel in Brecht v sodobnem gledališču – kdo bo koga?	10
Klemen Kovačič: Krutost telesa: Povezava buta in Artauda skozi performans	22
Blaž Andrašek: Umetnost ponavljanja (Robert Bresson in moralno-etično vprašanje umetniškega procesa)	32
Manca Lipoglavšek: Filozofija komedije in komičnega	44
Manca Lipoglavšek: Ženske v tradicionalnem azijskem gledališču	62
Manca Lipoglavšek: Feminizem, scenske umetnosti ter ljubljanska alternativna scena osemdesetih in naprej	76
Manca Lipoglavšek: Narativ ženske v patriarhatu: <i>Wanda</i> (1970) skozi lečo feministične teorije	90
Blaž Andrašek: Sprejem slovenskega filma pred in po osamosvojitvi	112
Tajda Lipicer: Virtualno lutkarstvo	126

Eseji in razmisleki

Jaka Florjančič: Romantizacija v filmu *Cvetje v jeseni* 136

Ula Talija Pollak: Uporaba novodobnih mitov kot element komičnega
v sodobnih slovenskih uprizoritvah 142

Manca Lipoglavšek: Zakaj nikoli ne bom kritičarka ali tudi,
Zarečenega kruha se največ poje; Zakaj kritičarke niso Kritiki™ in zakaj Kritik™ izumira;
In zakaj je to mogoče prav 148

Bralnica

Maruša Freya Voglar: Paradoks homoerotike in *cross-dressinga* v japonskem gledališču 156

Žana Dolenc Čučnik: Filip Kalan Kumbatovič ali kako vzpostaviti kontinuiteto 158

A. M.: Akademjska knjižnica pridobila izvod knjige *Slovinské drama* sto let po izidu 159

UVODNIK

Drage bralke, dragi bralci!

Po dolgi, a ne dokončni klinični smrti *Adepta*, revije sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalk ter ustvarjalcev, *Adept* doživlja svoje vstajenje. Po turbulentnih in negotovih časih je skozi uredništvo zapihal svež veter: prinesel je nove članice mlajše generacije in ob tem prevetrl še nas, ki ostajamo. Uredništvo bodo postopoma prevzele mlajše generacije; dokler pa ta čas ne pride, vztrajamo še tiste, ki smo ostale.

Tokrat je pred vami prav posebna teoretska številka, ki je rezultat opažanja in premisleka o preteklih teoretskih številkah *Adepta*. Ugotavljamo, da se število potencialnih besedil in pisk ter piscev – tako za teoretsko kot tudi za dramsko številko – iz leta v leto zmanjšuje. Razlog za to seveda ni v tem, da študentke in študentje več ne pišemo, temveč v tem, da zaradi številnih obveznosti na akademiji in zunaj nje za *Adept* preprosto ne ostane več časa. Hkrati že dlje časa opažamo, da pomemben del študentske produkcije – ki je obsežen in raznolik – pogosto nikoli ne doseže širše publike. Naše ustvarjalne, bolj »praktične« projekte širša javnost sicer lahko vidi na Performativnem dnevu, na javnih gledaliških produkcijah, bralnih uprizoritvah izvirnih (dramskih) besedil ter na projekcijah študentskih filmov, pogosto pa ostaja spregledan strokovni in znanstveni segment naše produkcije – seminarske naloge, eseji, razprave in teoretski premisleki, ki jih med študijem pišemo v obilju in ki so konstitutiven del naše prakse, če želimo z njo reflektirati tako sodobno uprizoritveno in filmsko ustvarjanje kot tudi aktualno družbeno in politično dogajanje. Preživeto in naivno je misliti, da lahko reflektirana umetnost nastaja brez strokovnega, znanstvenega in kritičnega mišljenja. Vsak, ki bere teorijo, dobro ve, da tudi njeno pisanje zahteva veliko mero domišljije in ustvarjalnosti – trditi drugače bi bilo neumno in nevedno. Svetel primer prejšnjega študijskega leta je bil javni simpozij *Neodvisno gledališče devetdesetih na Slovenskem: neraziskana poglavja, novi pogledi, stališče mlade generacije gledaliških ustvarjalcev*, ki ga je mentorirala profesorica Barbara Orel. Na njem so se sodelujoče študentke in študentje predstavili z izvirnimi raziskavami, nastalimi pri predmetu *Sodobne scenske umetnosti I in II* na magistrskem študiju Dramaturgije in scenskih umetnosti, na simpoziju pa so sodelovali ne le študentke in študentje dramaturgije, temveč tudi programa Umetnost giba.

Pričujoča (trojna!) številka zaobsega različna besedila, nastala kot seminarske naloge pri različnih predmetih na akademiji. Kritično obravnavajo film, uprizoritveno umetnost in vse, kar se med njima prepleta, prehaja, oddaljuje ali znova srečuje. Do teh besedil smo prišli z odprtim pozivom, s katerim smo nagovorili študentke in študente ter bivše študentke in študente AGRFT, pa tudi tiste, ki so na akademiji obiskovali posamezne predmete z drugih fakultet, naj nam pošljejo seminarske naloge, ki bi jih želeli objaviti. Profesorice in profesorje smo obenem prosili, naj tudi oni po svoji presoji priporočijo kakovostna besedila, ki so nastala pri njihovih predmetih. Na odprti poziv se je odzvalo presenetljivo veliko ljudi – prejeli smo kar 35 prispevkov, kar nas je izjemno razveselilo. Ker bomo teoretsko številko *Adept* tudi v prihodnje namenjali objavi besedil, nastalih na akademiji, ponovno vabimo študentke in študente, da svoje naloge oddajo tudi ob naslednjem javnem pozivu. To je namreč edini način, da lahko uredništvo do njih sploh dostopa. V prihodnje bomo sicer verjetno uvedli časovno omejitev, saj se nam zdi ključno, da objavljamo dela, ki nastajajo sočasno s študijskim procesom. Količina prejetih prispevkov in finančne omejitve so nas žal prisilile v selekcijo. Nekatera besedila smo morali izločiti – predvsem tista, ki so bila že objavljena drugje ali pa so bila preobsežna za objavo v *Adeptu* (na primer zaključne diplomske naloge in magisteriji). Prejeta besedila je bilo mogoče razvrstili v štiri skupine:

1. besedila, ki se posvečajo določenemu zgodovinskemu uprizoritvenemu pojavu ali temi in jih predstavljajo,
2. besedila, ki se posvečajo določenemu zgodovinskemu uprizoritvenemu pojavu ali temi, o kateri se danes malo govori, piše, obravnavana in je slabo zastopana,
3. besedila, ki se posvečujejo določenemu zgodovinskemu uprizoritvenemu pojavu ali temi s specifičnim raziskovalnim vprašanjem, s pomočjo katerega zgodovinske pojave osvetlujejo in reflektirajo z novega, sodobnega, avtorskega zornega kota,
4. avtorska besedila, ki izhajajo iz konkretnega raziskovalnega vprašanja in predstavljajo izviren prispevek k raziskovanju.

Uredniški odbor je vsa besedila prebral in jih presojal anonimno – brez podatkov o avtorstvu. Tako smo na koncu oblikovali pričujočo številko, ki je razdeljena na dve sekciji: devet razprav in tri eseje.

Sekcijo razprav odpira Vid Milaković s prispevkom *Aristotel in Brecht v sodobnem gledališču – kdo bo koga?*. Kot nakazuje že naslov, sooča dva temeljna gledališka postopka – Aristotelovo idejo uživanja in posnemanja (*mimesis*) ter Brechtovo epsko gledališče s potujitvenim učinkom in spodbujanjem kritične države gledalca do družbenih problematik – v kontekstu sodobnega gledališča in družbene klime. Sledi prispevek Klemna Kovačiča *Krutost telesa: Povezava buta in Artauda skozi performans*, v katerem raziskuje razmerje med *butom* in performativnostjo, izhajajoč iz spisov Antonina Artauda. Prispevek je še posebej dragocen, saj ponuja vpogled v Kovačičevo lastno raziskovanje in ustvarjalni proces, s čimer osvetljuje kontekst njegove uprizoritve *Agmisterij*.

Blaž Andrašek v prispevku *Umetnost ponavljanja (Robert Bresson in moralno-etično vprašanje umetniškega procesa)* s pomočjo raziskave francoskega avtorja Roberta Bressona analizira vlogo ponavljanja v filmskem ustvarjanju s posebnim poudarkom na igralskem procesu. Manca Lipoglavšek se v tej številki predstavlja s kar štirimi razpravami. V razpravi *Filozofija komedije in komičnega* skozi različne teoretske pristope išče skupne poteze in temeljne zakonitosti komičnega ter komedije. V prispevku *Ženske v tradicionalnem azijskem gledališču* raziskuje prakse azijskih gledališč, ki so tradicionalno izključevala ženske igralke, obenem pa opozarja na izjeme – gledališke oblike, ki so z ženskami vendarle tesno povezane. V prispevku *Feminizem, scenske umetnosti ter ljubljanska alternativna scena osemdesetih in naprej* se posveti razmerju med feminističnim gibanjem in umetniškimi praksami alternativne scene ter se sprašuje, v kolikšni meri lahko te primere razumemo kot feministično umetnost. V razpravi *Narativ ženske v patriarhatu: Wanda (1970) skozi lečo feministične teorije* se ukvarja z omenjenim filmom skozi prizmo feministične filmske teorije, pri čemer argumentira, da so karakterne lastnosti protagonistke posledica in preživetvena strategija življenja v patriarhatu, ki ji ne omogoča alternative. Sekcija nadaljuje Blaž Andrašek s prispevkom *Sprejem slovenskega filma pred osamosvojitvijo in po njej*, v katerem se ukvarja z razmerjem med avtorji, avtoricami in občinstvom ter razkolom med kritično sprejetimi filmi in njihovim dejanskim odzivom pri gledalcih, gledalkah. Avtor se sprašuje, kaj vpliva na recepcijo filma in kako se s tem vprašanjem soočajo ustvarjalke in ustvarjalci slovenskega filma. Sekcija razprav zaključuje prispevek Tajde Lipicer *Virtualno lutkarstvo*, ki na izbranem naboru uprizoritev raziskuje pojem in pojav virtualne lutke ter razmišlja o njegovi relevantnosti v sodobnem lutkovnem gledališču.

Nato sledijo trije eseji oziroma razmisleki. Jaka Florjančič se v prispevku *Romantizacija v filmu Cvetje v jeseni* ukvarja z vprašanjem, kako film doseže idealizirano in romantizirano reprezentacijo z analizo uporabe filmskega jezika. Sledi moj prispevek *Uporaba novodobnih mitov kot element komičnega v sodobnih slovenskih uprizoritvah*, v katerem raziskujem vrsto komičnosti, ki temelji na novodobnih podobah, novodobnih mitih, ki izhajajo iz novih medijev in so izraz prevladujoče ideologije. Na izbranih primerih slovenskih uprizoritev analiziram, kako komika, ki izrablja te mite, deluje kot družbena kritika prav tiste ideologije, ki jo miti sami utelešajo. Sekcija zaključuje prispevek Mance Lipoglavšek *ZAKAJ NIKOLI NE BOM KRITIČARKA – ali tudi, zarečenega kruha se največ poje. Zakaj kritičarke niso Kritiki™ in zakaj Kritik™ izumira. In zakaj je to mogoče prav*. Avtorica v njem ponuja uvid v današnji položaj kritičarke in kritika uprizoritvene umetnosti ter v odnos mlajše generacije gledaliških ustvarjalk in ustvarjalcev do tega poklica.

Številko zdaj že tradicionalno zaključuje sekcija Bralnica, v kateri trije prispevki predstavljajo zanimive in relevantne prispevke tako iz tujih strokovnih ali znanstvenih revij kot tudi domačih. Prispevki obenem ponujajo vpogled v pomemben slovenski zgodovinski kontekst teatrologije, ki je konstitutiven za sodobno slovensko uprizoritveno umetnost. Ob tem bi se ponovno rada zahvalila študentkama Maruši Freyi Voglar in Žani Dolenc Čučnik ter profesorju Aldu Milohniću, ki s svojim skrbnim mentorstvom skupaj s študentkami in študenti osvetljujejo ključne prispevke k sodobni teatrologiji, dramaturgiji in uprizoritvenim umetnostim doma in v tujini.

Kot je razvidno iz kratkih povzetkov in naslovov, je tokratna številka resnično bogata z različnimi pogledi in premisleki študentk in študentov akademije. Nudi vpogled v zanimanja in razmisleke najmlajše generacije ustvarjalk in ustvarjalcev. Tukaj bi rada poudarila še nekaj: kot glavna in odgovorna urednica *Adepta* načeloma ne nameravam objavljati lastnih prispevkov v številkah revije, vendar sem tokrat naredila izjemo, saj je bil moj tekst priporočilo profesorja; na odprti poziv ga sama nisem poslala. O prispevku so – ne da bi vedele, da sem avtorica – razpravljale članice uredniškega odbora, sama pa sem se iz razprave in odločitve izključila.

Hvala vsem profesoricom in profesorjem za poslane predloge ter vsem študentkam in študentom, ki so se odzvali na odprti poziv. Navdihujoče in zanimivo je bilo prebrati vsa prejeta besedila. Upam, da bo v prihodnje odprti poziv dosegel še več tistih, ki so ga morda tokrat spregledali. Če ima kdorkoli ideje ali željo po sodelovanju, se nam lahko oglasi na adept.urednistvo@gmail.com. Upam, da bo nov zagon *Adepta* še dolgo trajal, se razvijal in dopolnjeval. Naslednja številka bo posvečena (dramskim) tekstom. Zaradi logistike – razglasitve rezultatov natečaja za nagrado Zofke Kveder (nekdanji natečaj za nagrado za mladega dramatika) in nagrado Slavka Gruma – smo se v uredništvu odločili, da bodo prihodnje številke, namenjene dramskim tekstom in scenarijem, izhajale poleti. Tako upamo, da se bo na odprti poziv za (dramske) tekste in scenarije odzvalo še več študentk in študentov.

V pričakovanju vseh vaših tekstov za poletno številko vas prisrčno vabim k branju tokratne teoretske številke!

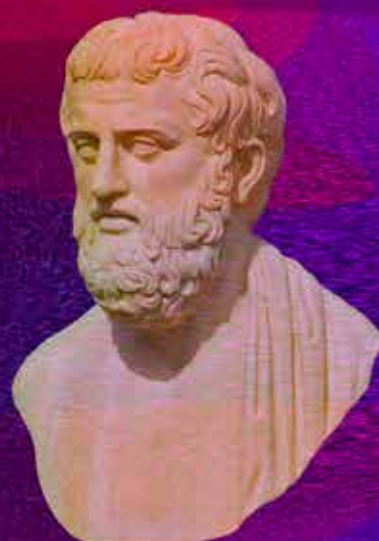
Ula Talija Pollak,

v imenu uredništva *Adept*

Vid Milaković:

Aristotel in Brecht v
sodobnem gledališču

KDO BO KOGA?



Povzetek¹

Razširjeni aristotelizem je v zadnjih dveh stoletjih postopoma zavzel evropski gledališki prostor in v ospredje postavil idejo vživljanja v dramske like, ki gledalca vodi do doživetja očiščenja ali t. i. katarze. V začetku 20. stoletja je Aristotelove ideje posnemanja (*mimesis*) in vživljanja izzval Bertolt Brecht z osnovanjem epskega gledališča, ki temelji na potujitvenem učinku in katerega smoter je spodbujanje kritične drže (*Haltung*) gledalca do družbenih problematik, ki jih gledališka predstava osvetljuje. Nasprotujoči si razumevanji gledališča sta v prispevku ovrednoteni v odnosu do trenutne družbene klime, pričakovanj sodobnega gledališkega občinstva in omejene subverzivnosti današnje umetniške produkcije. Kateri smoter, katarza ali oblikovanje kritične drže, ki vodi do družbene angažiranosti, je lažje dosegljiv v današnji družbi in zakaj? Ali obstaja razlika med lažje dosegljivimi cilji in tistimi, ki so nujnejši? V prispevku zaključujem, da ima zaradi večje individualiziranosti družbe gledalec močnejšo dispozicijo za dojemljanje predstave na samonanašajoč se način in je tako bolj dovzeten za doživetje individualne spremembe (katarze) kot za oblikovanja kritične drže do trenutnih družbenih struktur. Hkrati je sodobno občinstvo visoko izobraženo, privilegirano in stabilno (redno obiskuje gledališče) ter so mu prioritete prvine vživljanja kot najpomembnejši kriterij govornega gledališča, s čimer je skladnejše z Aristotelovim gledališčem, ki prav strategijo vživljanja uporablja kot orodje za doseg katarze. Hkrati ugotavljam, da je subverzivna funkcija gledališča, podobno kot pri vseh ostalih umetnostnih zvrsteh, močno omejena, saj je prostor umetnosti v kapitaloparlamentarizmu postal mesto sprave, ki »nadomešča« družbeni odpor. V zaključku predlagam možne rešitve za »impotenco« sodobnega gledališča pri spodbujanju (potrebnih) družbenih sprememb.

Ključne besede: Aristotel, Bertolt Brecht, katarza, vživljanje, potujitev, sodobno gledališče, gledališko občinstvo

Uvod

Evropska gledališka tradicija je v zadnjih desetletjih postala sinonimna s pojmom (razvoja) antične tragedije, kot jo definira Aristotel v svojem prelomnem delu *Poetika*. Razširjeni aristotelizem je tako v »zadnjih dveh stoletjih postopoma zavzel celoten gledališki prostor« (Dupont 11) in ustoličil aristotelovske kategorije – mītos, katharsis, mimesis – kot »brežčasne stvarnosti«, in ne kot zgolj koncepte, »povezane s posebnim miselnim sistemom« v določenem zgodovinskem obdobju (prav tam 15). V te kategorije ne podvomimo, saj bi to bilo ekvivalentno dvomom v nas same (prav tam). Eden prvih umetnikov, ki je te koncepte celovito preizpraševal, je bil Bertolt Brecht, ki je svoje gledališče poimenoval ne-aristotelovsko. Svoje gledališče je utemeljil na pojmih – *Haltung*, potujitev, *Mitgefühl* –, ki niso aristotelovskim zgolj nasprotovali, ampak so jasno opredelili aristotelovsko gledališče kot preživeto in takšno, ki ni zmožno aktivno posegati v sodobni čas in se nanj referirati (Brecht 127).

1 Besedilo je delno prirejena seminarska naloga, ki je nastala pod mentorstvom prof. dr. Alda Milohnića v okviru predmeta Zgodovina gledališča v študijskem letu 2023/24.

Namen mojega prispevka je razmislek in »ovrednotenje« Aristotelovega in Brechtovega pojmovanja gledališča glede na značilnosti in mnenje današnjega gledališkega občinstva, družbene pojave in iz njih izvirajoče posameznikove miselne okvire ter stanje in vpetost sodobne umetnostne produkcije v širše družbene strukture. Vrednotenje je pragmatične narave, kar pomeni, da bom ocenjeval, kateri pristop je skladnejši z navedenimi kriteriji, pri čemer ne gre za vrednotenje enega izmed pristopov kot kvalitetnejšega ali manj kvalitetnega. Kateri cilj, Aristotelovo katarzo ali Brechtovo oblikovanje kritične drže, ki je povod družbenih sprememb, je smotrneje postaviti kot prioriteten? Kateri cilj je v današnjem gledališču lažje dosegljiv in zakaj? Zanima me tudi, ali je moč trditi, da prihaja do razhajanja med tem, kateri cilj je bolj dosegljiv in kateri je bolj potreben? Moja teza je, da je, upoštevajoč visoko izobraženost današnjega gledališkega občinstva, pomembnost vživljanja kot kriterij ocenjevanja gledaliških predstav pri gledalcih, omejene subverzivnosti sodobne umetnosti in večje individualiziranosti družbe, ki je skladna s samonanašajočim se dojemanjem odrskih uprizoritev, Brechtovo prizadevanje za oblikovanje kritične drže in aktivnega političnega delovanja kljub morebitni nujnosti obsojenosti na neuspeh ali vsaj na manjši uspeh od Aristotelovega gledališča, katerega smoter je (individualna) katarza.

Aristotelovo pojmovanje gledališča – katarza kot njegov smoter

Aristotel v svojem delu *Poetika* tragedijo definira kot »posnemanje nekega resnega in zaokroženega dejanja primerne obsega v olepšani besedi, na dejaven in ne pripoveden način, ki doseže s tem, da vzbuja sočutje in grozo, očiščenje takšnih občutij« (Aristotel 81). Iz definicije je razvidno, da Aristotel kot smoter tragedije, ki temelji na posnemanju (mimesis), vidi katarzo – gledalec naj bi se očistil občutij sočutja in groze, ki naj bi jih tragedija vzbujala. Aristotel je jasen v svoji tezi, da je poglobljen namen tragedije vzbujanje sočutja in groze, in ne kakšnih drugih sorodnih občutij, kot je npr. trpljenje. Aristotel utemelji ti dve občutji na podlagi likov, ki jih tragedije prikazujejo. Tragedija naj ne prikazuje, kako pokvarjenci preidejo iz nesreče v srečo, kako v nesrečo zabredejo plemeniti ljudje ali kako so pokvarjeni ljudje za svojo hudobijo kaznovani z nesrečo (prav tam 95). Takšni razpleti nam ne omogočajo, da bi doživeli grozo ali sočutje, saj slednja lahko najboljše doživimo, ko like dojemamo kot nam podobne, saj nas »groza navda, če vidimo, da je nesrečen nekdo, ki nam je podoben« (prav tam).

Slednja teza o podobnosti kot elementu, ki omogoča čustveno vpletenost gledalca, namiguje na proces vživljanja gledalca v odrsko dogajanje. Katarzo je takomogoče razumeti kot posledico identifikacije gledalca z dramskim likom preko igralca, ki se tudi sam vživi v lik. Katarzo je sicer mogoče razumeti na različne načine: kot moralno očiščenje, kot fizično (zdravilno) očiščenje ali tudi kot dopis anonimnega prepisovalca, ki naj bi namesto grške besede za posnemanje pri prepisovanju *Poetike* napisal grško besedo za očiščenje, kot trdi Mihail Petruševski (Gantar 41). Kljub mnogoterim možnim interpretacijam je v novejšem času, po mnenju Gantarja, vse več zagovornikov domneve, da je treba Aristotelovo katarzo razumeti v spoznavnem (intelektualnem) smislu, ki deloma izhaja iz fiziološko-medicinske interpretacije, a le še na površju, medtem ko je njeno bistvo v »notranjem osveščenju gledalca« (prav tam 46).

Razumevanje katarze v spoznavnem pomenskem okviru pojasni močan poudarek, ki ga Aristotel nameni *anagnorisis* ali prepoznanju, saj mu, kot poudarja Gantar, posveti »kar celi dve poglavji Poetike (enajsto in šestnajsto)«, anagnorizem pa definira kot »preokret iz nevednosti k vednosti«, torej kot izrazito spoznaven postopek (prav tam). Ob tem Gantar spoznavno interpretacijo katarze opravičuje z besedami M. Valgimiglia, ki trdi, da se, »kar je bilo utesnjeno, nejasno in skrito, spremeni v zavestno spoznanje. In kakor junaki na odru vidijo na koncu jasno pred sabo usodni tok lastnega življenja, tako se tudi v gledalcu razlije nova svetloba in duh se pomiri.« (Prav tam 46) S tem Gantar aludira na dejstvo, da gledalec preko zgoraj omenjenega vživljanja prehodi pot z junakom na odru ter skozi »labirint nevednosti in zablod, skozi ekstatični delirij pobesnelih strasti, skozi brodeči kaos groze in strahu« prispe do končnega olajšanja, v katerem se skriva spoznanje (prav tam 47). V nadaljevanju se bom tako ob navajanju termina katarza nanašal na njeno spoznavno interpretacijo.

Aristotel pozicionira *mythos* (fabulo) kot osrednji in najpomembnejši element tragedije. Mitosu tragedije pripiše tri osnovne lastnosti: izid dejanja naj bo enojen, preobrat v tragediji naj bo plod usodne zmote in naj junaka vodi od sreče v nesrečo ter žrtev te zmote naj bo junak, ki je podoben gledalcu – pripada zlati sredini – ni ne popolnoma pokvarjen in ne popolnoma idealiziran (Aristotel 96). Ob tem je pomembno, da fabula spodbuja gledalčevo vživetost v čustva in misli dramskih oseb, saj je slednje centralni element odzivanja na dogajanje tragedije (Curran 167). Aktivacijo groze in sočutja je moč razumeti kot mehanizma, ki se dotakneta in prebudita zavedanje o skupni človečnosti (prav tam 168). Tako mora biti fabula kot osrednji element tragedije v funkciji spodbujanja vživljanja, ki, kot rečeno, vodi do spoznavnega očiščenja.

Brechtovo pojmovanje gledališče in kritika Aristotela

V nasprotju z Aristotelom Brecht v gledalcu ne želi vzbuditi vživljanja, ampak s posebnimi mehanizmi, kot je potujevanje, poskuša ustvariti distanco do dogajanja na odru in s tem spodbuditi kritično razmišljanje. Potujevanje kot tehnika, pri kateri je predmet prikazan tako, da ga je mogoče prepoznati, a je vendarle obenem prikazan v potujeni podobi (Dupont 166), skupaj z ostalimi mehanizmi, kot so komentiranje dogajanja, prekinjanje dogajanja z napisi in nenaturalistična scenografija, namerno rušijo zmožnost gledalčevega vživljanja in si s tem prizadevajo, da bi »onemogočili občinstvu, da bi se ujelo v gledališko utvaro«, in ga tako »osvobodili fatalizma in občutka naravnosti in nujnosti« (prav tam 167). Namesto katarze, ki deluje kot končni cilj Aristotelovega gledališča, s tem potujitveni mehanizmi vodijo do kritične distance, ki naj bi gledalcu razkrila (družbene) mehanizme dogodkov, predstavljenih na odru, in ga tako spodbudila, da bi uporabil znanje o teh mehanizmih *zunaj* gledališča (prav tam). Brecht je skladno s tem svoje gledališče poimenoval »epsko gledališče« in ga formuliral kot didaktično gledališče, katerega namen je oblikovanje politične zavesti, kar pomeni, da mora gledalec s pomočjo kritične distance ostati »pred predstavo«, ne pa da v njej čustveno sodeluje preko empatičnega vživljanja v igralca (prav tam 162).

Brecht je menil, da Aristotelovo gledališče gledalca vodi, namesto da ga pripravi do kritičnega razmišljanja in osnovanja (celo nasprotujočih si) stališč. Gledališče naj bi po njegovem gledalca šokiralo z osupljivostjo in nenavadnostjo dogajanja z namenom, da se *znano* prelevi v *spoznano* (Brecht 126). S tem, ko Brechtovo gledališče »ne zaplete gledalca v dogajanje na odru«, mu ne daje priložnosti, da se preda čustvom, ampak ga

raje sili v odločitve (Suvin 235). Tako Brecht stremi h kognitivni stimulaciji (kritičnemu razmišljanju), ki je zaobjeto v pojmu *Haltung* (drža), ki pa ga Brecht dojema kot nerazdružljivo povezanega s čustvi (prav tam 185). Ključna razlika med vlogo čustev v Brechtovem in Aristotelovem gledališču je, da Brecht razlikuje med *Einfühlung* (vživljanje) in *Mitgefühl* (sočustvovanje), pri čemer trdi, da je vživljanje kot popolno zlitje čustev in volje s protagonistom nemogoče, saj ima »druga oseba 'individualno sebstvo', različno od našega, ki ga ne moremo nikoli v celoti doumeti, saj je prežeto z njeno lastno psihično izkušnjo«, zato lahko imamo nanj samo svoj »lasten pogled« (prav tam 242–243). Pri sočustvovanju torej obstaja določena distanca, ki je ključna pri poznavanju pravega pomena stvari (prav tam 245). Brecht ob tem opozarja, da je popolno poistovetenje vedno »iluzorno« in zato spodbuja življenje v »nerealistični iluziji« (prav tam), kar lahko, sklepamo, gledalca še bolj oddaljuje od družbene angažiranosti, za katero si Brecht prizadeva. Smith interpretira sočustvovanje kot »mnenje«, ki naj bi nujno vključevalo »refleksijo in domišljijo«, saj o čustvenem stanju lika špekuliramo z lastne pozicije, kar naj bi v končni fazi spodbudilo želeno kritično razmišljanje (prav tam 246).

Osredotočenost na mehanizme posameznikovega vživljanja je tako nevarna, saj pri gledalcih oblikuje iluzorno videnje sveta in hkrati »ovira razvoj družbene vloge prikazovalnih umetnosti« (Brecht 126). Videnje okoliščin s protagonistovega gledišča je omejujoče, saj gledalec opazuje dogajanje v predstavi z gledišča osrednjega lika in s tem izgubi širši zorni kot, s katerega naj bi analiziral družbene teme, prikazane v predstavi (Curran 170). To pomeni, da je empatičen odnos do dramskih likov v antagonističnem odnosu z zmožnostjo kritičnega razmišljanja, ki lahko osmisli opazovano človeško trpljenje na odru na družbenem nivoju (prav tam 167).

Aristotelovo gledališče je v konfliktu z Brechtovim razumevanjem ne samo pri vprašanju vživljanja in sočustvovanja, ampak tudi pri vprašanju Aristotelove osredotočenosti na usodno zmoto, ki preprečuje uvid, da so družbene okoliščine spremenljive. Trpljenje dramskih likov pri Aristotelu vzbuja grozo, ne samo, kot je trdil sam, zaradi podobnosti med dramskim likom in gledalcem, ampak tudi zato, ker je trpljenje predstavljeno kot neizbežno – gre za usodno, vnaprej določeno zmoto. Ob tem pa usklajenost občutij, do katerih vživljanje vodi – »jokam, ko oni (igralci) jokajo, smejim se, ko se oni smejijo« – gledalcu utrjuje idejo, da je vse v predstavljeni zgodbi očitno in samoumevno ter bi naj s tem delovalo proti zmožnosti kritičnega premisleka (prav tam 168). Aristotelovo gledališče naj bi tako vzpodbujalo pasivnost gledalcev, saj je poudarek na predstavitvi nesreče kot rezultatu individualne napake, ne pa kot posledice »napak« v družbeni in politični strukturi, ki povzroča jo nepotrebno in ne samoumevno oziroma neizbežno nesrečo (prav tam 172). Aristotelovo gledališče naj bi tako uporabljalo način angažiranja, ki gledalcu nudi užitek, ne pa navodil ali priložnosti za učenje (prav tam).

Glavne razlike med pristopoma je tako moč povzeti v obliki nasprotujočih si parov. Končni smoter Aristotelovega gledališča je očiščenje (katarza), medtem ko se Brechtovo gledališče zavzema za oblikovanje kritične drža (*Haltung*), ki jo je moč aktivno uporabiti zunaj gledališča. Osnovni mehanizem za dosego katarze je proces vživljanja, gledalčevega zavzemanja pozicije dramskega lika (protagonista), ki izhaja iz fabule, ki mora poskrbeti za prebujanje groze in sočutja v gledalcu, medtem ko oblikovanje kritične drža vključuje potujitvene mehanizme (pogosto metagledališke), ki preprečujejo vživljanje, ampak nasprotno vzbujajo sočustvovanje.

Aristotelovo dogajanje poganja usodna zmeta (*hamartia*) protagonista, kar daje vtis neizbežnosti opazovanega dogajanja, medtem ko je Brechtovo dogajanje oblikovano na način, ki poudarja, da odgovornost za okoliščine, v katerih se znajde dramska oseba, nosi družba, ter tako poudarja njihovo spremenljivost.

Katarza in Freudov transfer

Brechtova ideja, da Aristotelovo gledališče zgolj vodi gledalca in mu ne ponuja priložnosti za učenje, je zmotno, saj je Aristotelovo interpretacijo katarze v spoznavnem smislu moč povezati s Freudovim transferjem (prenosom), ki označuje »nezavedni proces, ki mu podleže analizand v psihoanalitični obravnavi« (Lešnik 228), ter tako trditi, da Aristotelovo gledališče vodi do raziskovanja samega sebe v obliki uvidov v posameznikove podzavestne vsebine. Bolj specifično Freudov transfer zaobjema premestitev afekta, ki izvira iz zgodnjih razmerij pacienta, na analitika. Odnos analizanda do analitika znotraj transferja tako »razkrije strukturne značilnosti zgodnjih analizandovih razmerij« in analitiku omogoča, da jih analizira (prav tam). Aristotelovo gledališče, ki katarzo dosega z vživetvenimi elementi, tako lahko interpretiramo kot način aktivacije gledalčevih lastnih izkušenj s pomočjo fiktivnega dogajanja na odru. Načelo mimesis (posnemanje), ki ga izpostavlja Aristotel, tako ob svoji dramaturški funkciji služi tudi transferni funkciji, saj je katarza tako kot transfer možna le po vzbuditvi čustev, ki temeljijo na tem posnemanju oziroma v slednjem primeru okoliščinah zgodnejšega obdobja, ki je reaktivirano v odnosu s terapevtom (Turri 31).

Če torej sprejmemo tezo, da gledalčeva nezavedna čustvena identifikacija s prestrašenim dramskim likom ustreza ponovnemu doživljanju gledalčevih lastnih potlačenih čustev, potem je refleksivna distanca, ki jo spodbudi sočutje, ekvivalentna obliki samoanalize. Znotraj te samoanalize je gledalec, ko se skozi mimesis tesno poistoveti s čustvi lika, pripravljen zavzeti metapozicijo glede lastne situacije, kar mu omogoči, da se zave svojih potlačenih čustev skozi reprezentacijo dramskega lika kot možnega jaza – s tem gledalec z opazovanjem dramskega lika v resnici opazuje samega sebe oziroma si zamišlja sebe v situaciji, v kateri se znajde dramski lik (prav tam 35). Uvid v obeh situacijah torej poteka skozi nadomestno dejanje, pri psihoterapiji je nadomestno dejanje interakcija (podoživetje preteklih odnosov) s terapevtom, medtem ko je pri ogledu predstave nadomestno dejanje igralčeva reprezentacija tragičnih dejanj (prav tam 71). Skladno s tem dinamika prenosa med gledalcem in likom spremeni gledalstvo v priložnost za psihično integracijo, ki daje prednost obdelavi nezavednih čustev. Potemtakem ima vživljanje v Aristotelovem gledališču lahko didaktično vlogo, saj gledalcu omogoča prostor za spoznavanje lastnih, sicer nedostopnih, podzavestnih misli in čustev. Transferska funkcija, ki jo mimesis s spodbujanjem vživetja, ki vodi v katarzo, omogoča, je tako izrazito pozitiven doprinos Aristotelovega gledališča, kot je pozitivno kritično razmišljanje pri Brechtovem gledališču. Zato je pri primerjanju (in izključevanju) teh dveh pojmovanj treba imeti v mislih nasprotje med individualno katarzo z uvidom v podzavestne mehanizme, ki jo omogoča Aristotelovo gledališče, in kritičnim razmišljanjem, ki odstira družbene mehanizme pri Brechtu, saj zavzemanje za eno izmed gledališč izključuje drugo. Aristotelovo gledališče tako ne vzpodbuja pasivnosti gledalcev *per se*, ampak na individualnem nivoju omogoča gledalcu zavzemanje izrazito aktivne vloge.

Privilegiranost sodobnega gledališkega občinstva

Preverljiva in temeljita karakterizacija sodobnega gledališkega občinstva je zahtevna in nemogoča naloga, v primeru, da bi bil cilj izogniti se posploševanju in določeni stopnji špekulacije, a kvantitativna in kvalitativna raziskava občinstva, ki so jo opravili Maanen et al. (75) kot del *Projekta za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov* (STEP) v obdobju 2010–2014 v Groningenu (Nizozemska), Tartuju (Estonija), Debrecenu (Madžarska) in Tynesidu (Velika Britanija), omogoča uvid v demografske značilnosti in preference današnjega evropskega gledališkega občinstva. Raziskava se je osredotočila na preiskovanje tako demografskih značilnosti občinstva kot tudi na podobnosti in razlike v načinih, kako gledalci doživljajo gledališke predstave, in njihovo zadovoljstvo z gledališko ponudbo različnih vrst gledališč (kot so govorjeno gledališče, ples, glasbeno gledališče in *Kleinkunst*), ki so jim na voljo.

Rezultati so pokazali, da je občinstvo »razmeroma visoko izobraženo«, pri čemer je bil delež visoko izobraženih višji v nizozemskem Groningenu² in britanskem Tynesidu (80 %), medtem ko je v madžarskem Debrecenu in estonskem Tartuju delež visoko izobraženega občinstva znašal 55 % oz. 75 % (prav tam 91). Nadaljnje analize so pokazale, da ima govorjeno gledališče, ko gre za različne žanre, več zvestega občinstva z več kot tremi obiski na leto, v Debrecenu in Groningenu pa s skoraj štirimi, kar pomeni, da se na obiskih govornega gledališča »menja« najmanj ljudi (prav tam 91). Ti rezultati razkrivajo, da je z izjemo Debrece- na občinstvo demografsko neraznoliko, kar je relevantno pri razmisleku o vlogi gledališča pri spodbujanju družbenih sprememb, specifično – kako uspešno je lahko gledališče pri tej nalogi. Visoko izobraženo občinstvo najverjetneje ravno zaradi svoje visoke izobrazbe (ali drugih sovpadajočih razlogov) pripada srednjemu ali višjemu družbenemu sloju, s čimer se poraja vprašanje, koliko je takšno občinstvo motivirano, da se aktivno angažira v družbenokritičnih akcijah kot posledica uvida v nepravilnosti/napake družbenih struktur v Brechtovem gledališču. Prepoznavanje napak trenutnega družbenega sistema, ki je temelj za osnivanje kritične države (*Haltung*), je potencialno »nevarno« za gledalčevo samopodobo, saj bi postavilo pod vprašaj meritokratsko naravo njegovega uspeha/dviga na socialni lestvici ter je zato manj verjetno. Ob tem je aktivna družbena angažiranost, ki naj bi iz kritične države izhajala, še toliko manj verjetna, saj bi člani občinstva kot pripadniki višjih družbenih razredov s tem ogrožali prednosti in koristi, ki jim jih obstoječi sistem omogoča in so mu zaradi tega bolj verjetno naklonjeni kot pa nenaklonjeni. Zdi se, da večinski delež današnjega gledališkega občinstva tako nima resne (in verjetne) motivacije, da bi se zavzel za *konkretne* družbene spremembe. Slednje se navezuje na Milohničevo analizo uspešnosti političnega gledališča na Slovenskem, tj. njegovi nezmožnosti, da spodbudi dejansko politično angažiranost (zunaj gledališča): »Oliver Frlić je prav v tem zaznal politično kastriranost, s katero se mora soočiti tudi njegovo – sicer nesporno zelo angažirano – gledališče: 'Moje občinstvo zagotovo ni tisti dejavnik, ki bo spreminjal družbo. Nosilec sprememb je lahko le delavski razred, če sploh še obstaja, z močno razredno zavestjo'.« (Milohnić 93) S tem Frlić aludira na omenjeno dejstvo, da visoko izobraženo in privilegirano občinstvo (večina današnjega občinstva) ni tista vrsta občinstva, ki lahko uresniči Brechtov smoter doseganja družbenih sprememb, ki presega zgolj kritičen razmislek v gledališču.

² Raziskava je bila opravljena v štirih evropskih mestih s številom prebivalcev med 90 in 850 tisoč, kar pomeni, da zbrani podatki analizirajo pretežno lokalno občinstvo, in ne tudi turističnih obiskovalcev, saj gre za manj turistično oblegane kraje. Posledično so podatki lažje prenosljivi na večino srednje velikih evropskih mest. Hkrati je upravičeno sklepati, da sta Aristotelova in Brechtova tradicija zaradi svojega izvora na evropskem ozemlju imeli največ vpliva na gledališko produkcijo ravno v evropskih mestih, zaradi česar je razmislek o ustreznosti ene ali druge tradicije v teh mestih tudi najbolj relevanten.

To dodatno podpira ideja, da »brutalnost sodobnega kapitalizma vodi do destrukcij omikanega meščanstva in triumf nekultiviranega, povzpetniškega malomeščanstva« (prav tam 117), ki je še toliko manj od zgodovinskega meščanstva, ki ga definira Eric Hobsbawm kot preplet lastnine in omike, zainteresirano za oblikovanje kritične države (*Haltung*) in posledično aktivno družbeno angažiranost. Nasprotno relativna privilegiranost večinskega deleža današnjega občinstva ni ovira za doseganje katarze znotraj Aristotelovega gledališča. Kot bo postalo jasno v nadaljevanju, bi lahko trdili, da sodobne oblike umetnosti, torej tudi gledališče, nasploh privabljajo tiste posameznike, ki si želijo »revolucije s kavča«, in ne tiste, ki bi se za družbene spremembe aktivno zavzemali.

Sodobni položaj umetnosti in njena (omejena) subverzivnost

Gledano širše, je potreben razmislek o možnosti subverzije znotraj sodobnega sistema umetnosti, ki je po eni strani vpet v kapitalistično hiperprodukcijo in po drugi skoraj v celoti odvisen od javnega (državnega) financiranja. Kljub močno prisotni zahtevi po politični angažiranosti v današnji umetnostni produkciji pa njeni izdelki le redkokdaj »prestopijo mejo umetnostnega sistema« ter bolj kot k oblikovanju družbenega angažmaja delujejo kot breme samega ustvarjanja (Radojević 365). Današnje družbene okoliščine je treba primerjati s tistimi z začetka 20. stoletja (v katerem je svoje epsko gledališče razvijal Brecht), v katerem so bili umetniki pogosto del revolucionarnih gibanj, ki so nameravala »izvreči umetnost iz posvečenih (buržoaznih) institucij umetnosti«, ter je umetnost morala »prikazovati zunanjo (družbeno) resnico« (prav tam), s čimer se skladajo cilji Brechtovega gledališča – nasprotovanje (buržoazni) aristotelovski tradiciji, prikazovanje zmot družbenega sistema ter želja po spodbujanju kritičnega odnosa do le-teh. Začetek 20. stoletja je bil takšnim »revolucionarnim« idejam, ki so rušile *status quo*, naklonjen oziroma je ponujal konkretne primere uspešnih političnih kampanj in doseženih pozitivnih družbenih sprememb – izboljšanje položaja delavskega razreda in njegove organiziranosti, socialistične revolucije, protikolonializem, izgubljanje pomena starih institucij in oblik politične oblasti –, na katere so se umetniške prakse »referirale, iz njih črpale navdih in jih na neki način tudi promovirale« (prav tam 366). Nasprotno danes umetniki svojega delovanja ne morejo opreti na družbene spremembe svojega časa, saj delujejo v »svetu družbenega mrtvila«, ki mu vlada kapitaloparlamentarizem, znotraj katerega je njihova subverzivnost močno omejena (prav tam). Današnja politična umetnost je »mesto sprave«, kjer je dovoljeno povedati »kar koli«, in je mesto, ki *nadomešča* resen družbeni odpor. Umetniki so tisti, ki naredijo nekaj namesto množice (svojega občinstva) in s tem zadovoljijo liberalno demokratično oblast, ki spodbuja svobodo govora in varuje pravico do umetnostnega izražanja kot tudi tiste, ki imajo radi »revolucijo s kavča« (prav tam). S tem angažirane gledališke predstave, ki želijo pripraviti gledalce do kritičnega razmisleka, delujejo kot »potuha občinstvu, da svojo angažiranost opravijo kar v gledališču«, in so posledično pasivni v vsakdanjem življenju (Milohnić 90).

Ključno so družbene spremembe od Brechtovega obdobja razvijanja epskega gledališča, kot so poraz komunizma, razrast kapitalizma in slabšanje položaja delavca, vodile do naraščanja cinizma v družbi, ki ovira sposobnost subverzivnega razmišljanja. Slednje je danes na meji nemogočega, saj si ljudje, kot poudarja Žižek, le stežka zamišljajo velike družbene spremembe, kot je konec kapitalizma: »danes je ljudem lažje zamisliti uničenje planeta kot sesutje kapitalističnega sistema« (nav. po Radojević 368).

Hkrati je, kot opozarja Radojević, ironično postala družbena ozaveščenost »koncept liberalno-demokratske poznokapitalistične družbe«, ki gre z roko v roki s politično korektnim diskurzom in s prisilo k delovanju, znotraj katerega ni prostora za vzpostavitev distance, ki je »nujni pogoj za temeljit razmislek« (Radojević 371). Tako je družbena ozaveščenost oropana aktivnejšega značaja in je neke vrste prazen označevalec, ki se vklaplja v širši demokratični družbeni sistem, ki navidezno »dovoljuje vse« in »vsak poseg integrira, z rahlo modifikacijo, ki odvzame ostrino, vase« (prav tam 376).

Številne negativne družbene spremembe od Brechtovih časov izpostavljajo potrebo po »njegovem« gledališču, a ga hkrati obsojajo na propad – zmanjšujejo verjetnost njegove uspešnosti t. i. družbene angažiranosti zunaj gledališča – zdi se, da je imelo Brechtovo politično gledališče plodnejše pogoje v času svojega nastanka, v času, ko je bil kapitalizem manj zasidran kot edini možen gospodarski sistem, ki namesto spodbujanja gledališkega občinstva k revoluciji vodi k njihovi inerciji v vsakdanjem življenju (»kavč revoluciji«). Brechtovo gledališče tako v današnjem času ne samo, da nima dobrih pogojev za spodbujanje aktivne družbene angažiranosti, ampak tudi ponuja potuho posameznikom, ki so dovzetnejši za družbeni pritisk, ki jih nagovarja k družbeni angažiranosti in ki bi brez te potuhe morda zavzeli aktivnejšo politično vlogo v svojem vsakdanjem življenju.

Pomembnost strategije vživljanja pri današnjem gledališkem občinstvu

Na podlagi podatkov, zbranih v okviru prej omenjenega projekta STEP, so Wilders et al. (118) analizirali, kakšne vrste estetskih izkušenj svojemu občinstvu ponujajo različni tipi gledališča v že omenjenih evropskih mestih Groningen (Nizozemska), Tartu (Estonija), Debrecen (Madžarska) in Tyneside (Velika Britanija). Med drugim so ugotovili, da so anketirani člani občinstva prepoznali vživetje kot najpomembnejši element pri govorjenem gledališču – specifično, dimenzijo vživljanja kot »zmožnost predstav, da gledalca pritegnejo s svetom in zgodbo«, ter da je stopnja vživljanja najvplivnejši element pri opredeljevanju splošne ocene predstave. Sklep raziskovalcev je, da občinstvo pri predstavi najbolj ceni občutje, da je bila predstava »zasnovana tako, da bi se lahko sami vživeli v svet, ki ga ustvarja« (prav tam 111). Ta ugotovitev govori v prid Aristotelovemu gledališču, saj metodo vživljanja implicitno vzpostavi (preko prepoznavanja podobnosti med gledalcem in dramskim likom) kot primaren način doseganja katarze. Specifično se Aristotel zavzema za vživljanje, ki predvideva zlitje gledalca in lika. Pri vživljanju je treba opozoriti, da to zlitje zadeva identifikacijo z dramsko osebo, ki pa ne pomeni, da je naše »individualno sebstvo« izgubljeno/neaktivno. Identifikacija z dramsko osebo pomeni, da zavzamemo njeno pozicijo vključno z lastnimi psihičnimi specifikacijami (se s pomočjo empatije vživimo v okoliščine te osebe), ki kreira distanco do nas samih, in določeni elementi situacije te dramske osebe lahko aktivirajo samorefleksijo, saj si predstavljamo *sebe* v situaciji dramske osebe, kar lahko vodi do podobnih učinkov, kot jih predvideva Freudov transfer. Res je, da je vživljanje do neke mere iluzorno, kot trdi Brecht, a ravno ta iluzornost, ki povzroči hkratno bližino z dramskim likom in distanco do nas samih, omogoči doživetje katarze, ki mora biti razumljena kot *individualna* sprememba. Iz rezultatov študije je jasno, da gledalci izpostavljajo vživljanje kot ključen element govornega gledališča, in ne sočustvovanje, ki ga predvideva Brecht. Posledično je Aristotelovo gledališče bolj usklajeno z današnjimi prioritetami in pričakovanji občinstva, kar povečuje možnosti za doživetje katarze, kot si prizadeva Aristotel, in ne spodbudo h kritični poziciji/drži (*Haltung*), ki naj bi se oblikovala skozi

sočustvovanje, ki se odvija od zunaj (gledalec gleda na lik kot nekoga, ki je od njega ločen), saj vključuje špekulacije (razmislek) o počutju lika. Dosega katarze pa ni verjetnejša od dosege kritičnega razmišljanja zgolj zaradi pomembnosti vživetvene strategije pri občinstvu, ampak tudi zaradi vse večjega poudarka na posamezniku v primerjavi s kolektivom v današnji družbi, iz katerega obravnavana preferenca morda tudi izvira.

Naraščajoča individualiziranost družbe kot predispozicija za vživljanje

V zadnjih desetletjih je družba postala veliko bolj individualizirana, kar je moč pripisati različnim družbenim pojavom, kot so naraščajoča urbanizacija, vzpostavitev neoliberalizma kot glavnega ideološkega modela, zaostrena tekmovalnost znotraj kapitalističnega sistema, razvoj socialnih omrežij idr., kar se je preneslo na zmanjšano število organizacij, v katere so ljudje vključeni, zmanjšano število povprečnih družinskih večerij in prijateljskih obiskov (nav. po Konrath et al. 188). Ljudje imajo danes bistveno manj bližnjih prijateljev, ki jim lahko izrazijo svoje zasebne misli in občutke (prav tam). Večja individualizacija ob jasno zmanjšanih socialnih stikih pomeni tudi večjo osredotočenost na lasten razvoj in interese. Prevladujoča ideologija razvitega sveta je, da je posameznik »ultimativni gospodar svojega življenja«, ki svobodno odloča o vsaki podrobnosti svojega življenja (Salecl 1). V današnji potrošniški družbi se od nas ne zahteva samo izbiranja med izdelki, ampak se pričakuje, da svoje življenje vidimo kot kombinacijo lastnih odločitev in izbir (prav tam). Takšen miselni okvir posameznika bolje predispozicionira za zaznavanje možnosti individualne spremembe in spoznanja kot pa za razbiranje zapletenih družbenih struktur s pomočjo kritične distance. Iz tega lahko sklepamo, da je posameznik med ogledom gledališke predstave bolj nagnjen k temu, da jo dojema kot samonanašajočo in uporablja strategije vživljanja v dramsko osebo, ki jo dojema kot sebi podobno, kot pa da zavzame makro gledišče, s katerega analizira družbeno strukturo, v katero so liki vpeti.

Ob tem je treba poudariti, da v sistemu, v katerem se izbira povečuje kot ultimativno orodje, s katerim lahko posameznik oblikuje svoje življenje, ni legitimnega prostora za družbeno kritiko. Posameznik, »obseden s svojimi individualnimi odločitvami«, le stežka opazi, da te sploh niso, vsaj ne vedno, individualne, temveč da nanje močno vpliva družba (prav tam 13). In tudi takrat, ko jih opazi, s težavo družbenim okoliščinam pripiše vpliv in pomen, saj nenehno dobiva signale, da je za svojo usodo odgovoren sam. Možnost izbire je inherentni del neoliberalnega kapitalističnega sistema in je zato miselni okvir, ki je trdovratno razširjen in se mu lahko posameznik le s težavo zavestno odpove (prav tam 11). Posledično je posamezniku v današnjem času težje opaziti in pripisati legitimnost zgodbam, ki prikazujejo krivičnost in napake družbenih struktur, kot to počnejo Brechtove gledališke igre, ki pa so bile v njegovem času zaradi uspeha socialističnih revolucij pri reorganiziranju družb sprejemljivejše. Veliko bolj verjetno je, da bo posameznik, ki je obremenjen z razmislekom o lastnih odločitvah in možnih izbirah v zgodbi, like obravnaval na individualni ravni, na samonanašajoč način, ter tako negativne posledice razumel kot posledico njihovih lastnih odločitev, t. i. Aristotelovih »usodnih zmot«. To pa ne pomeni, da ogled predstave ne prinaša pozitivnih sprememb, saj, kot razloženo, vživljanje lahko vodi do transferja, znotraj katerega gledalec zavzame metapozicijo v odnosu do samega sebe in ob katarzi doživi tudi uvid v lastne podzavestne misli in čustva, kot jih pri psihoanalitični terapiji doživi pacient v odnosu do terapevta.

Sklep

Kot je razvidno iz prispevka, je sodobno gledališče, v katerem je občinstvo visoko izobraženo, privilegirano in stabilno (redno obiskuje gledališče) ter so mu prioritete prvine vživljanja kot najpomembnejši kriterij govornega gledališča, bolj skladno z Aristotelovim gledališčem, ki prav strategijo vživljanja uporablja kot orodje za doseg katarze. Privilegirano gledališko občinstvo je tudi najverjetneje manj odprto za oblikovanje Brechtove kritične drže do družbenih struktur, v katere so vpeti dramski liki, in posledično tudi manj motivirano, da se izven gledališča zavzema za spremembe družbenega sistema, ki njegovim članom prinaša koristi, ki sovpadajo ali izhajajo iz njihove visoke izobrazbe. Hkrati je subverzivna funkcija gledališča, podobno kot pri vseh ostalih umetnostnih zvrsteh, močno omejena, saj je prostor umetnosti v kapitaloparlamentarizmu postal mesto sprave, ki »nadomešča« družbeni odpor. To velja še posebej v kombinaciji s cinično držo posameznika, ki mu ne omogoča, da bi si zamišljal resnejše družbene spremembe, kar posledično onemogoči Brechtovemu gledališču, da bi ljudi spodbudilo k aktivnejši družbeni angažiranosti in prej vodi v škodljivo potuho, t. i. »kavč revolucijo«, ki spodbuja pasivnost v vsakdanjem življenju. Ob tem vse večja individualiziranost družbe, znotraj katere pritisk na posameznika in občutek osebne odgovornosti za lastno usodo ni bil še nikdar večji, povečuje verjetnost, da se bodo ljudje med predstavo odločili za strategije vživljanja, saj ta zaobjema samonanašalno dožemanje dramskega lika, ki je v skladu s poudarkom na »jaz«. Aristotelovo gledališče tako s katarzo, ki vodi k individualni spremembi in možnem uvidu v podzavestne vsebine, bolje ustreza današnjemu miselnemu okviru posameznika kot pa Brechtova analiza družbenih struktur, ki naj bi gledalca opozorila na napake sistema, ki prispevajo k nepotrebnemu trpljenju posameznika.

Kot že omenjeno, predstavljene ugotovitve niso normativne v smislu določanja kvalitete Aristotelovega ali Brechtovega pristopa, se je pa smotrno vprašati o smiselnosti Brechtovega gledališča v današnji družbi. Glede na družbeno inercijo in zmanjšane možnosti za subverzivnost se zdi, da so zavzemanja Brechtovega gledališča potrebna bolj kot kadarkoli, a morda ne v obliki, ki temelji na potujitvi in metagledaliških mehanizmi. Morda je rešitev v spoju družbenokritičnega gledališča in Aristotelovega – npr. produkcija predstav, ki načenjajo pereče družbene teme, a pri tem stavijo na gledalčevo vživljanje, četudi se s tem odrekamo zvestobi Brechtovi tradiciji. Morda pa je lahko katarza kot sprememba na individualnem nivoju začetek kolektivnih družbenih premikov. Transferski učinki katarze bi lahko dolgoročno razbremenili gledalce, ki so zanje odprti, in tako odprli pot k družbeni angažiranosti. Uvidi v podzavestne misli in občutke posamezniku omogočajo, da se kontinuirano »izboljšuje« in s tem postopoma odpira prostor skrbi za potrebne družbene spremembe, saj posameznik izpolnjuje svojo (družbeno pogojeno) potrebo po samoizboljševanju, ki takrat, ko je nerealizirana, ovira razmislek o problemih, ki niso neposredno vezani na posameznika (prav tam). Še vedno pa obstaja možnost, da je preprosto čas, da prenehamo v gledališče iluzorno polagati upe za večjo politično angažiranost, kakor nas je napeljal Brecht, ampak po nasvetu Voltairovega *Kandida* v gledališče odidemo z željo po *obdelovanju lastnega vrta*, kot bi si nedvomno želel tudi Aristotel.

Literatura in viri

- Aristotel. *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Brecht, Bertolt. *Umetnikova pot*. Prev. Dušan Voglar in Janko Moder. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.
- Curran, Angela. »Brecht's Criticisms of Aristotle's Aesthetics of Tragedy.« *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* letn. 59, št. 2, 2001, str. 167–184.
- Dupont, Florence. *Aristotel ali vampir zahodnega gledališča*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2019.
- Gantar, Kajetan. »Uvod. Spremna beseda.« *Poetika*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Konrath, Sara H. et al. »Changes in dispositional empathy in American college students over time: a meta-analysis.« *Personality and Social Psychology Review* letn. 15, št. 2, 2011, str. 180–198.
- Lešnik, Bogdan. *Temelji psihoanalize: opombe h konceptom*. Ljubljana: Založba /*cf., 2009.
- Maanen, Hans van, Šorli, Maja, Edelman, Joshua, Balkányi, Magdolna, Toome, Hedi-Liis, Szabó, Attila, Wilders, Marline Lisette. »Gledalci – kdo so?« *Amfiteater* letn. 3, št. 1–2, 2015, str. 74–97.
- Milohnić, Aldo. *Gledališče upora*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2021.
- Radojević, Lidija. »Možnost subverzije v umetnosti danes.« *Borec* letn. 61, št. 657–661, 2009, str. 365–379.
- Salecl, Renata. *Choice*. London: Profile, 2010.
- Suvin, Darko. *Brechtovo ustvarjanje in horizont komunizma*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2016.
- Turri, M. Grazia. »Transference and Katharsis, Freud to Aristotle.« *The International Journal of Psychoanalysis* letn. 96, št. 2, 2015, str. 369–387.
- Wilders, Marline Lisette, Toome, Hedi-Liis, Šorli, Maja, Szabó, Attila, Zijlstra, Antine. »Dodobra me je očaralo.« *Amfiteater* letn. 3, št. 1–2, 2015, str. 98–137.



Klemen

Kovačič

Krutost telesa:
Povezava buta in
Artauda skozi
performans

Povzetek¹

Prispevek se ukvarja s povezavo japonske oblike plesa, imenovanega buto, s performativnostjo, izhajajoč iz spisov Antonina Artauda. Sprva predstavi nastanek buta kot umetniške oblike ter nje-gove glavne zakonitosti. Podrobneje razčleni odnos do telesa znotraj butoistične prakse in razlo-ži, kako le-ta vpliva na gledalca. Pri tem upošteva medkulturni preplet in razlike med zahodnim ter vzhodnim pogledom. V drugem delu se posveti performansu kot uprizoritveni formi, pri čemer se opi-ra na Artauda in druge teoretike, ki v njem prepoznavajo pionirja performativnosti. Opredeli glavne last-nosti performansa (dogodkovnost, prisotnost, odnos do telesa) in jih poveže z načeli izvornih oblik buta.

Ključne besede: buto, Hijikata, Artaud, performans, telo

Uvod

V prispevku se osredotočam na povezavo in medkulturni preplet zahodne in vzhodne gledališke umetnosti, in sicer prek japonske oblike plesa (ki je hkrati mnogo več), tj. prek buta (*butoh*). Čeprav je ta v svojih na-stankih izrazito pogojen z geografsko-kulturnimi specifikami okolja, v katerem je nastal, hkrati ne moremo mimo dejstva, da je nastajal tudi pod vplivom mislecev, teorij in gledaliških tradicij zahoda. Eden poglobitnih vplivov pri nastanku buta je gotovo Antonin Artaud s svojo vizijo gledališča krutosti. To povezavo podrobneje osvetljujem skozi prizmo performativnosti v pomenu čiste prezence oziroma popolne prisotnosti, ki je konsti-tutivni element tako performansa (*performance art*) kot buta. Kot nemalo teoretikov, ki jih navajam v nada-ljevanju, tudi sam v Artaudu vidim začetnika ali vsaj vir navdiha pri nastankih performansa kot zvrsti znotraj uprizoritvenih umetnosti. Pri tem je vredno omeniti zanimivost obrata, ki se zgodi pri Antoninu Artaudu, ko o njem govorimo v povezavi z butom. Artaud je namreč eden tistih revolucionarjev gledališča 20. stoletja, ki se je za svoje razmisleke in novitete napajal prav pri vzhodnih (ritualnih) oblikah gledališča, jih vpeljal na zahod in s tem zaznamoval tako rekoč celotno moderno uprizoritveno umetnost. Obrat se zgodi, ko ugotovimo, da se je buto, natančneje njegov glavni utemeljitelj Tatsumi Hijikata, med drugim navdihoval prav pri Artaudu (japonski prevod *Gledališča in njegovega dvojnika* se zgodi leta 1965, torej v Hijikatovem najpomembnejšem obdobju). Tako je izmenjava med vzhodom in zahodom obojestranska in vzajemna. V prvem delu predstavim buto in njegove glavne zakonitosti, nato pa skozi obdelavo performansa kot Artaudove zapuščine v butu iščem performativnost telesa.

Nastanki buta in njegove značilnosti

Buto je v osnovi japonska oblika plesa, nastala okrog leta 1960, in jo nemalokrat označujemo za avantgardno. Začetnika tega umetniška gibanja sta Tatsumi Hijikata in Kazuo Ohno. Vsak od njiju je – kljub temu da sta tudi medsebojno plodno sodelovala – razvil svojo smer znotraj buta, zato težko govorimo o popolni homoge-nosti njegovih zakonitosti. Nekateri več zaslug za nastanek nove umetniške zvrsti pripisujejo Hijikati, saj za prvo buto predstavo šteje prav njegova uprizoritev *Forbidden Colors* (*Kinjiki*, 1959), ki je temeljila na isto-imenski noveli Yukia Mishime. Tudi Kazuo Ohno je imel Hijikato za učitelja, čeprav je bil od njega starejši.

¹ Besedilo je delno prirejena seminarska naloga, ki je nastala pod mentorstvom prof. dr. Barbare Orel v okviru predmeta Sodobne scenske umetnosti v študijskem letu 2022/2023.

A buto še zdaleč ni samo plesna oblika, je tudi »specifična metoda zlitja telesa in duha v enovito entiteto, pripravljeno za ustvarjalno gibanje« (Puncer 271). Buto je del širše filozofije oziroma kar način življenja. Temelji namreč na filozofiji Niča oziroma na zenovskem budizmu ter drugih tradicionalnih (religioznih) praksah. A to je zgolj neke vrste kulturna dediščina okolja, v katerem je buto nastajal. Gotovo je buto v prvi vrsti umetniška zvrst, toda njegova spiritualna plat je neizogibna in pomembna. S popolno psiho-fizično-emocionalno koncentracijo – kar je bistvena lastnost buta – namreč »plesalca pripelje do očiščenja misli, do popolne praznine in mu odpre najtemnejše, pozitivne in negativne plasti človekove notranjosti« (Möderndorfer 56). Vedno gre torej za soočenje s samim seboj v razmeroma radikalni obliki. Buto namreč stavi na z naporom prežeto in dolgo trajajoče doseganje ter preseganje lastnih psihofizičnih meja. Tudi pionirka buta na Slovenskem Tanja Zgonc pravi, da je pri butu »bistven emocionalni, psihološki proces, v katerem kot izvajalec prehodiš svojo zgodovino, ki je usmerjena v določen prostor in čas ter je vselej rezultat izvajalčevega notranjega procesa« (Vidanovski 74), in doda, da brez močne notranje vsebine, ki jo buto vselej nosi v sebi, telo ostane zgolj prazna lupina.

Pri opisovanju prvih korakov buta kot umetniške zvrsti je treba omeniti še takratno družbeno-politično situacijo. V tem smislu je buto namreč tudi neposreden odziv na posledice druge svetovne vojne, predvsem na bombardiranje Hirošime in Nagasakija. Je tudi upor oziroma izraz obupa in groze, usmerjen v zahodne sile, zlasti Združene države Amerike, ki so z atomsko bombo opustošile Japonsko, njeno kulturo in nedvomno tudi dušo. Tatsumi Hijikata in Kazuo Ohno, arhitekta buta, sta vse to čutila neposredno (Ohno je celo 9 let služil v vojski) in njun odziv je bil jasen – vrniti ljudi k njihovi lastni človečnosti, tudi v primarni, skoraj groteskni obliki. V telesnem smislu je to pomenilo vračanje h gibom in pozam, ki so značilne za kmetovanje in delo na deželi. Hijikata, ki je prihajal iz podeželske prefekture Akita in mimogrede nikoli v življenju ni zapustil domovine, je za buto značilne zakrčene roke in noge označil kot neposreden spomin na dojenčke, ki so jih starši, medtem ko so sami opravljali kmetijska opravila, puščali v posodah za riž. Prav tako njihovo nenehno jokanje in tuljenje, česar se je spominjal takole: »Pod vlažnim odprtim nebom je veter požrešno gotal njihove krike.« (Fraleigh, 19) Poglavitni motivi njegovega dela so tudi narava, zemlja, blato. Gibanje je v butu torej usmerjeno v tla, išče stik z zemljo in ne poskuša, kot zahodne plesne oblike, kljubovati težnosti. Nasprotno, težnost izkorišča sebi v prid in v ospredje postavlja telo v grobi, surovi, esencialni obliki.

Globalizacija in odmik od izvirnega buta

Preden si podrobneje pogledamo odnos do buto telesa, velja poudariti, da se je buto z globalizacijo, ki se mu je zgodila v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja, v mnogih pogledih odmaknil od svojih izvornih zastavkov in se tudi dodobra transformiral. Kot ugotavlja Pavis, »je buto v šestdesetih letih vzbujal vtis radikalnega preboja modernizma, gibanja, ki je zmožno tekmovati z evropskimi avantgardami od Lautrémonta do Artauda in Geneta, z vsemi nedoločnostmi upornišтва« (230). To se je kazalo zlasti v Hijikatovih začetkih t. i. temnega buta (*ankoku buto*), pri katerem sta v ospredje prihajali surovost in orgiastičnost. Izvorni buto je zavračal estetizirane in konvencionalne oblike plesa, ko pa se je razširil na zahod in po svetu, se mu je na nek način zgodilo prav to. Celo Kazuo Ohno »pripelje nazaj natančno tisti buto, zoper katerega se je nekoč boril: izraznost, melodramo, pretirano razčustvovanost, sentimentalizem in kič« (prav tam 228).

Razloge za to zagotovo velja iskati v globalizaciji, s čimer je buto v določenih pogledih postal žrtev produkcije in sprejel zahodno režijo ter koreografijo. Tako danes ne uprizarja več »razjedajočih stanj«, kot je to počel v svojih začetkih, temveč prej prikazuje zgodbo, in to po načelih evropske režije. Prvotna dionizičnost se je umaknila apoliničnosti; v šestdesetih je šlo za orgiastični ples, danes pa – morda je najboljši primer svetovno znana in popularna skupina Sankai Juku – gledamo minimalistični ceremonial, ki je skrbno zapakiran in po zahodno precizno zrežiran (nav. po Pavis 229) in tudi pripravljen za prodajo. Zatorej velja poudariti, da se v okviru tega besedila osredotočamo izključno na buto v svoji izvorni obliki, na tedanja načela, zamisli in izvedbe. Prav tam bomo namreč iskali potenciale performativnosti in povezave z Artaudovo vizijo, razne preobrazbe buta skozi čas pa tokrat puščamo ob strani.

Odnos do telesa v butu

Za začetek lahko rečemo, da je telo tako rekoč vse, kar buto uporablja. Seveda ga dopolnjuje s kostumi, prostorom, glasbo, takšno in drugačno režijo, nenazadnje tudi z besedo, a vendarle so to prej odvodi in gledališka pomagala, ki v prvi vrsti poskušajo ustvariti tisto, kar imenujemo spektakel.² Sicer pa je, zlasti, če govorimo o najbolj izvornih oblikah buta, telo tista esenca in polje ustvarjanja, v katerega butoist_ka (dobesedno) usmerja vso svojo energijo, vso svojo pozornost. Telo je kajpak glavna govorica buta, njegovo orodje in hkrati cilj. Zdi se, da je odnos do telesa skoraj svet, gotovo pa vsaj globoko posvečen. To je očitno že pri sami pripravi na nastop, znotraj katere se plesalec popolnoma pobrije in na svoje golo telo nanese bel rižev prah. S tem se telo spremeni v enotno in kar se da nevtrarno platno, zmožno uprizarjanja najrazličnejših podob. Izgubi lastnosti spola (spolovila so prekrita), zanemari partikularnosti in postane obče, odmika se človeškemu, da bi se približalo Niču. Obred pred nastopom traja uro ali več, plesalec ga mora opraviti sam in je torej »odlična priprava na predstavo, fizično približanje Niču in priprava na to, da plesalec lahko postane Vse« (Möderndorfer 56). In prav ta potencial metamorfoze, preoblikovanja lastnega telesa v nekaj drugega, je ena najbolj značilnih lastnosti buta. Za doseganje tega ustvarjalci posegajo po metodah zenovskega budizma in drugih tradicionalnih kulturnih zapuščin vzhoda. Hijikata je sicer zavračal religijo,³ a zenovsko iskanje Niča je globoko vpeto v japonsko kulturo, in celo Hijikata sam je na zadnji delavnici, ki jo je vodil, učence pozval, naj se »razpršijo v Nič« (Fraleigh 48), kar je znano osnovno vodilo budizma. Buto, ki ga je Hijikata zastopal in ga prenašal na svoje učence, v resnici deli nauke zenovskega budizma, nadrealizma in celo C. G. Junga, ki verjamejo v zdravilni potencial nezavednega. Po zgledu budizma je tudi v butu smisel Niča (ali popolne praznine) v tem, da se osebna zgodovina (iz telesa) izbriše, kar ustvari prostor za preobrazbo. Filozofski okvir za razumevanje Hijikatovega nagnjenja k metamorfozi ponujata sodobna japonska filozofa Yasuo Yuasa in Hiroshi Ichikawa. Slednji razvije koncept telesa kot duha (*body as spirit*), ki temelji na različnih ravneh enotnosti. Trdi, da že naš obstoj sam združuje duhovno in fizično raven. V tem smislu duh in um nista nič drugega kot dve besedi, ki opisujeta isto stvarnost. Po njegovem telo postane resnično človeško, ko izgine distinkcija med duhom, umom in telesom. Takšna visoka raven enotnosti izraža našo svobodo. Kadar je raven enotnosti nižja in smo pod nadzorom okolja, čutimo manj svobode, čutimo limit telesa. Ultimativni primer tovrstne situacije najdemo v truplu. (Nav. po Fraleigh 51)

2 Tu imamo v mislih predvsem etimološko razlago spektakla, ki izvira iz latinskega glagola *spectare* »gledati, opazovati«. Spektakel je torej v prvi vrsti nekaj, kar je namenjeno zunanjemu pogledu, pogledu gledalca_ke.

3 Hijikata je bil ateist in se je z Ohnom, ki je bil katolik, tudi večkrat sporekel glede obstoja Boga. A Yoshito Ohno, sin Kazua Ohna, ki je Hijikato pred smrtjo obiskoval v bolnišnici, pravi, da mu je ob koncu življenja Hijikata zaupal, da se je v življenju bal le ene stvari – Boga. (Fraleigh 48)

Buto je pravzaprav ves čas predan nalogi izničenja distinkcije med duhom, umom in telesom ter vzpostavljanja enosti prek popolne psiho-fizično-emocionalne prisotnosti. Pavis ugotavlja, da »[t]elo in ples pri butohu nimata poslanstva, kot je to primer pri *izraznem plesu*, da pozunanjita in izrazita predhodno psihično vsebino« (221). Buto namreč pred zunanjo obliko postavlja izkušnjo in notranjo vsebino, zato zavrača estetizacijo in zahodni simbolizem, pa tudi antropomorfizacijo in humanizacijo. Za natančno diagnosticirano razliko med zahodom in vzhodom se velja ozreti k Artaudu:

V vzhodnem gledališču z metafizičnimi težnjami, ki je nasprotno zahodnemu gledališču s psihološkimi težnjami, si oblike na vseh ravneh prisvajajo svoj smisel in pomene; njihove vibrirajoče posledice niso izpeljane na eni, temveč hkrati na vseh ravneh duha. In prav v tem mnoštvu zornih kotov, s katerih jih lahko ugledamo, črpajo moč, da nas pretresejo in očarajo in da neprenehoma dražijo duha. Ker vzhodno gledališče ne privzema zunanjega videza stvari, ker ni odvisno od preprostih preprek, in ne vztraja pri preverjenem srečevanju videza s pomenom, ampak neprestano pretehtava stopnjo duhovne mogočnosti, iz katere izhajata, je udeleženo v silni poeziji narave in ohranja razmerje z vsemi objektivnimi stopnjami vesoljnega magnetizma. (96)

Buto je v marsičem sicer sinteza obeh smeri neba, a vendar nedvomno pripada vzhodu. Vedno je univerzalen in nadčasoven, saj se označevalec ne izteka v neko idejo, v označenca; vsebina je posredovana skozi golo (tj. pomena olupljeno, čisto) telo, in ne – kot smo vajeni na zahodu – skozi like in situacije. Paradoks je v tem, da v begu od vsega, kar je človeškega, išče neko čisto prezenco, očiščeno ločnic in omejitev, s čimer po Ichikawi dosega raven združene enosti, s tem pa nastopi prav tista *resnična* človeškost.

Enost v tem kontekstu seveda ni razumljena kot usklajenost, fluidnost ali dovršenost, kakršne poznamo npr. iz baleta. Gre za združitev na energetskem, duhovnem nivoju. Gre za približevanje jedru, surovi in skrajno resnični esenci nas samih. Na fizični ravni in na prvi pogled butoističnemu telesu morda nikakor ne bi pripisali enosti, saj gre navadno za skrivenčene, groteskne, fragmentirane, zakrčene in počasne gibe. Gledamo neke vrste razgradnjo celotnega človeškega organizma, vse stremi k Niču: misel se razblinja v osredotočenosti na sedanji trenutek, gibi se deformirano lomijo v stanju popolne ozaveščenosti in so nadzorovani do najglobljih mišičnih vlaken.

Videti je, kot bi se plesalec zvijal v bolečini. Kakor hitro začne opazovalec tisto, kar zaznava, nanašati na lastno telesno shemo, ga zajame tesnoba razkosanja in kastracije. [...] Nobena identifikacija z določenim likom ali tragično situacijo ne zagotavlja smisla tej fragmentaciji: razdeljeno je zgolj telo, materija, ne da bi bil s tem procesom razkosavanja povezan kakršenkoli človeški lik. [...] Težava plesalcev je v tem, da morajo z živimi telesi prikazovati in uprizarjati inertnost in smrt. Za belo masko slutimo paleto čustev, prezentacijo telesa, oropanege življenja, moč muskulature in mehko artikulacij. Te žive odsotnosti in pomanjkljivosti, ki izdajajo plesalce, nas prepričujejo v njihov dejanski obstoj. [...] Enovitost telesa, vez med telesnostjo in psihološko identifikacijo, iz vsega tega izhaja še bolj okrepljena: tako plesalec kot gledalec sta znova sestavljena in vzpostavljena kot konfliktna subjekta, toda neločljiva. (Pavis 222–223)

Pri tem Pavis ponudi še asociacijo na Becketta, ki je prav tako najprej razgrajevalen in nato konstruktiven.

Poleg gibov, gest in načina gibanja pa k razgradnji človeškega lika pripomore še nekaj – pogled. Ta je butu vsaj toliko pomemben, kot je nenavaden. Gre za navznoter, vase obrnjen pogled, pri katerem so očesna zrkla obrnjena navzgor in navzven kažejo le beločnico. Oči so torej »breizrazno votle, niso več okna duše, ne odpirajo se več v nobeno notranjost, v nobeno središče, v nobeno prvobitno jedro: nemogoče je razločiti notranjost od zunanosti, obliko od vsebine, stvari od človeškega« (prav tam 224). S tem gledalec izgubi možnost poistovetenja s telesom pred sabo. V njem ne najde osebnosti, kot jo poznamo na zahodu. Nenadoma je telo (tudi njegovo lastno) vse, na kar se pri gledanju lahko opira. A to še vedno ne ponuja osebne povezave ali notranjega (so)razumevanja, saj gledalec telesa pred sabo dejansko *ne* razume. Vsaj ne v zahodnem načinu razumevanja, ki se osredotoča predvsem na racionalno plat. Ne more ga dešifrirati s pomočjo določenega koncepta ali kodificiranega sistema znakov. V praznini pred njim ni možnosti ozdravljenja, in zahodni gledalec, vaje nauka in razrešitve, v prostoru brez katarze naleti predvsem nase.

Ker se ne moremo identificirati z likom, ki ga uteleša in predstavlja izvajalec, in s človeškim bitjem, ker se ne moremo predati obnavljajoči se katarzi ali obredni ozdravitvi, smo nenadoma soočeni z lastnim izpraznjenim pogledom, z nejasnim občutjem vznemirljive tujosti ali neizrekljive strahote, groze pred praznino. (prav tam)

Sploh pa Hijikata sam pravi, da ples ni stvar razumevanja. Namesto tega išče prostor za celostno, ne zgolj racionalno izkušnjo in pri tem poziva k prevzemanju odgovornosti za grozo resnice skozi žrtvovanje.

Telesna struktura torej razpada na več ravneh. S krčenjem in zvijanjem se telo razsredišči, izprazni se vsakršne notranjosti, individualnosti ter se odpre drugim, novim občutkom. Plesalec to dosega z iskanjem mišičnih in visceralnih položajev, nadzoruje in vodi ritem ter še tako drobne spremembe v mišičnem tonusu. Kot po eni strani razpada in se razgrajuje, se dekonstruira, se v isti sapi na novo vzpostavlja, sestavlja in gradi prek praznine, ki jo je sam ustvaril. Lahko uporabimo tudi eno od Hijikatovih definicij, ki buto primerja z »mrtvim telesom, ki obupano stoji pokonci«.

S smrtjo prepojeno telo je za Hijikato značilno. Narekovalo je pot temnega buta, medtem ko je Kazuo Ohno predstavljal svetlejšo, belo plat. Odpiral je teme preobrazbe, ponovnega rojstva in svetlobe – življenja. A vedno skozi pogled smrti, minevanja. To dvojnost opisuje tudi Artaud, ki meni, da nas resnična lepota nikoli ne zadeva naravnost, »sončni zahod [pa je] lep zaradi vsega, kar ob njem izgubljam« (94). Zato se v butu pojavljajo grozljive, neprivlačne podobe, prevzete z grozo ob izkušnji atomskega uničenja. Hijikata je v svojem predavanju *Kaze Daruma* na buto festivalu v Tokiu leto dni pred svojo smrtjo med drugim govoril o želji po nenehnem umiranju. Vse, kar je v njegovem telesu mrtvega, mora znova in znova umreti. Smrti sam ne pozna, a smrt pozna njega. Vse to vidi kot pripravo na smrt, ki bo nekega dne obiskala vsakega od nas. (Nav. po Fraleigh 51) Tudi Tanja Zgonc citira misel Kazua Ohna: »Plešeš, ko umreš in si pripravljen na novo rojstvo. To je pogovor z mrtvimi.« (Nav. po Koncut 49) Potemtakem sploh ni čudno, da buto v gibalnem smislu ves čas teži k tlom. Tam namreč domuje smrt, tja smo zagrebeni in pokopani, ko odidemo. V tleh je smrt za nas najbolj konkretno materializirana.

V tem je buto diametralno nasproten zahodnim oblikam estetiziranega plesa, zlasti klasičnega baleta. Balet se steguje v zrak, išče občutek lebdenja, breztežnosti, odlepiti se hoče od tal. Buto pa nasprotno ves čas pritiska k tlom. Če balet gradi na uravnoteženosti, usklajenosti in lahkoti, buto na drugi strani smisel išče izven ravnotežja, dosega ekstreme, telo se trese in stoka. Na nek način oba iščeta določeno izginotje, a vsak na popolnoma drugačen način.

Kot že rečeno, je Hijikata pri snovanju giba izhajal iz otroštva na deželi. Sam pravi, da »prihaja iz blata«. Zato so elementi zemlje, tal, blata in narave nasploh pri njem neizogibni. Skrčenost in usmerjenost k tlom je Hijikata odkril kot odgovor na zahodne oblike plesa, ki se jih je učil v Tokiu v petdesetih letih. Pomemben vpliv je imela zagotovo Mary Wigman oziroma njeni učenci, ki so nemški ekspresionistični ples prinesli na Japonsko. Po drugi strani v butu najdemo vplive kabukija in drugih tradicionalnih oblik japonske gledališke umetnosti. Kakor je buto po eni strani prevzel nekatere motive tako zahodnega sodobnega plesa kot japonske tradicije, je po drugi strani vse to zavračal in se ustaljenim formam, zlasti konvencijam, upiral. V teoretskem smislu pa se je buto navezoval na nadrealizem, na gledališče absurda (Hijikata se je nemalokrat navezoval na Becketta in Geneta), eden pomembnejših zahodnih vplivov pa je gotovo Antonin Artaud s svojim gledališčem krutosti.

Od Artauda k performansu

O performansu kot obliki uprizoritvene umetnosti⁴ je bilo nedvomno napisanega že dovolj, zato splošnih zakonitosti in fenomenov, razen če bo to potrebno za razumevanje našega pristopa, ne bomo ponavljali. Osredotočili se bomo na performativne momente pri Artaudu in nato znotraj buta. Začnimo z nekaj Artaudovimi mislimi, ki govorijo same zase:

Vse, kar deluje, je krutost. Gledališče je treba prenoviti prav na osnovi do kraja in do skrajnosti prignanega delovanja. [...] Iz gledališča želimo napraviti resničnost, ki ji je moč verjeti in ki zareže v srca in čute enako stvarno kot sleherni dejanski doživetje. (108)

Načela, ki smo jih zgoraj opisali kot temelje buta, najdemo tako rekoč v vsaki Artaudovi povedi. Njegovo odrekanje besedam v prid gledališča čutov, mesenosti, primarnosti in celovitosti je prvi korak buta. Tudi Artaud ne želi ločevati telesa od duha »in čutov ne od uma, zlasti ne na področju, kjer potrebuje nenehno obnavljajoča se utrujenost organov nenadne pretrese, ob katerih oživi naša dojemljivost« (109). Enako je buto stavil na šok, na pretres gledalcev, da bi jih prebudil, zdramil, da bi govoril s silovitostjo druge svetovne vojne, iz katere se je rodil. In Artaud zadene v sredico buta še bolj: »Če hoče gledališče spet postati nepogrešljivo, nam mora posredovati vse, kar imajo v sebi ljubezen, zločin, vojna ali norost.« (108)

4 Zaradi skromnih možnosti prevajanja večpomenskega izraza *performance* v slovenščino, velja vedno znova opozoriti, kaj imamo v mislih. Govorimo seveda o performansu kot umetniški formi, »ki se poleg hepeningov in akcijske umetnosti uveljavlja od šestdesetih let naprej. S tem pojmom razumemo formo dogodka, ki si za predmet jemlje same procese produkcije in recepcije, dejanja in zaznavanja, izkustva in posredovanja, in tako povezuje prvine likovne umetnosti z gledališkimi formami.« (Roselt 48)

A poglejmo najprej, kaj pomeni »krutost« v teoriji in praksi. Na kaj lahko pojem krutosti pripenjamo, ko govorimo o umetnosti performansa?

Krutost performativnosti

Artaud je krutost videl kot pot do izvirne, prave predstave, do odra, ki, kot pravi Derrida,

ne bo več predstavljal, ker kot čutna ilustracija ne bo več pridodan nekemu že napisanemu besedilu [...], ne bo več ponavljal prisotnega/sedanjega, re-prezentiral prisotnega/sedanjega, ki bi bilo drugje in zunaj njega, katerega polnost bi bila starejša od njega, odsotna iz njega in bi lahko upravičeno zmogla brez njega. (88)

To »ne bo več predstava, če predstava pomeni izpostavljeno površje uprizoritve, ki je ponujena gledalcem. Prav tako oder ne bo več ponujal prezentacije prisotnega, če prisotno pomeni tisto, kar se nahaja pred menoj.« (Prav tam) Krutost je torej nujnost. Ne gre (samo) za prelito kri in trpljenje, saj »poistenje krutosti z mukami zaobseže le nezaten del vprašanja. V dejavni krutosti je neke vrste višja opredeljenost; potrjen ji je tudi sam rabelj-mučitelj, ki mora biti, ko je čas za to, odločen, da jo trpi.« (Artaud 124) Ali ni to pravzaprav zelo natančen opis buta? Prignati svoje telo in sebe do skrajnih meja nujnosti, ne zaradi estetske ali simbolne vrednosti, saj bi bila ta zgolj navidezna, temveč zaradi globlje in prave resnice, zaradi prepričanja, da je v tem nekaj večjega in metafizičnega, kar je vredno odkriti.

Krutost je predvsem bistrovidna, je neke vrste stroga usmerjenost, podreitev nujnosti. Ni krutosti brez zavesti, brez nekako uporabljene zavesti. Zavest daje vsakemu dejanju v življenju barvo krvi, svoj kruti odtenek, saj je jasno, da je življenje zmerom nekogaršnja smrt. (Prav tam)

V butu je pojem zavesti ključnega pomena. Ves čas se gibamo na meji med popolnim nadzorom zavesti, kjer je vsak gib strogo preiščen in voden, misel pa osredotočena zgolj in samo na notranjo vsebino tega giba, in izbrisom zavesti oziroma iskanjem praznine, kjer bi zamaknjenost orgiastičnega rituala spregovorila skozi nezavedno. In verjetno ni treba dodatno poudarjati vnovične omembe razmerja med življenjem in smrtjo, ki sta ga, tako kot Artaud, prepoznavala tudi Ohno in Hijikata.

Čista prezenca

Roger Copeland ugotavlja, da je Artaud s krutostjo »iskal obliko prisotnosti, imanence, oziroma obliko čistega 'biti tu', ki je izključevala posredovanje ter nadomestila predstavljanje« (112). Če kaj, potem je to esenca buta. Popolna prisotnost v danem trenutku. Ne gre za predstavljanje nečesa, gre za doživljanje le-tega. Za živo in polno udejanjanje tukaj in zdaj, saj »predstavljanje ne more biti popolnoma 'prisotno', ker označuje in napeljuje na nekaj, kar ni povsem 'tukaj', na stvar, katere 'prava' eksistenca je drugje, za mejami odra« (prav tam). Tudi tradicionalni odgovor na vprašanje »Kaj je bistvena moč gledališča?« se nemalokrat glasi *prisotnost*. Prepoznavamo jo kot bistvo in osnovno celico gledališkega dogodka.

Govorimo o soprisotnosti gledalcev in igralcev ob istem času na istem kraju, pa o prisotnosti kot lastnosti dobrega igralca/performerja, prisotnost je prezenca, karizma in mnogo več kot to. Prisotnost je samo bistvo gledališča. Modernizem, kamor lahko uvrstimo tudi buto, pa je prizadevno in vztrajno luščil vse, kar je v gledališču odvečnega, okrasnega in nepotrebnega, olupil ga je prav do bista, do gole prisotnosti. V tem duhu so se v šestdesetih razvili umetnost performansa, hepeningi in nenazadnje tudi buto. Poglejmo zdaj, v čem se velika tema prisotnosti povezuje z umetnostjo performansa.

Če torej Derrida in Copeland v predstavi vselej vidita nadomestek za nekaj, kar je zadaj, premestitev neke realnosti, ki jo pred-stavlja, lahko na nasprotni pol, kot predlaga Lukan, postavimo performans, ki »hoče biti absolutno spredaj, pred nami, pred našimi očmi« (53). Performans je vedno (kruto) tukaj in zdaj, to je njegova definicija, drugačen ne obstaja. »Njegov čas je aktualiteta in performans pravzaprav ne pozna zgodovine, spomina.« (Prav tam)

Podobno se je znotraj semiotike v gledališču tudi telo razumelo kot nadomestek nečesa, kar stoji zadaj, kar predstavlja nekaj drugega, drugo telo. Prav performans je telo postavil v ospredje in zahteval odgovor na temeljno vprašanje: kaj je to, kar gledam na odru: ali resnično telo ali samo njegov znak,⁵ nadomestek? V pojavu performansa se je telo prebudilo, izvilo se je iz polja znaka in se pognalo na polje *realnega* telesa. S tem se je odprl prostor, da se na telesu samem odvije dogodek, ki je vedno pogoj in namen performansa. Tudi tu se Artaud kaže kot idejna podstat performansa. Durand zapiše, da »pri Artaudu tako kot v postmodernizmu obstaja želja 'vsak spektakel spremeniti v nekakšen dogodek'« (23). Še več,

s svojo prezenco si [performans] želi napolniti gledalčevo percepcijo do maksimuma (kar se da biti tu). [...] Performans s tem, ko ne nadomešča ničesar in nikogar več, postane umetnost jaza, sebe, prezence. Jaz je tekst in podtekst performansa, ki se spiralno vrtinči pred našimi očmi. Telo je v performansu reteatralizirano kot celota (skozi koncept želje) in v detajlih (telo postane prostor). (Lukan 54)

Durand sicer namigne tudi na povezavo performansa kot umetnosti jaza in narcistične družbe, in morda lahko ravno buto ponudi izviren odgovor. Pri butu se namreč jaz zavestno izbriše (že pred predstavo). V vsebinskem smislu ne ponuja individualne zgodbe ali vsebine, čeprav iz nje nedvomno črpa in izhaja. Vedno jo preobraža v nekaj občega in univerzalno človeškega. Tudi v butu je jaz tekst in podtekst, a v izrazito fizičnem, telesnem smislu. Pred nami se zvija in krči resnično plesalčevo telo in v nas budi nelagodnost. Kot smo v butu soočeni sami s sabo zaradi nezmožnosti identifikacije (glej zgoraj), tudi »[t]elo v performansu želi prodreti gledalcu pod kožo, in obratno: gledalec prenika igralcu v reže in gube ter ga na ta način zapolnjuje« (prav tam). Gre torej za soočenje, ob katerem si je nemogoče zatisniti oči. »Gledalčevo telo je obsedeno s čisto aktualiteto.« (Prav tam)

Performans predpostavlja navzočnost gledalca v smislu aktivne percepcije /.../, pričakuje njegov (fiziološki, emocionalni, intelektualni) odziv. Performans ta odziv na neki način instrumentalizira: s tem, ko se izmika posredovanosti in hoče učinkovati kot čista prezenca (kot dogodek), želi ustvarjati videz resničnosti, deziluzije in pričakuje resnično (avtentično) gledalčevo reakcijo. (Prav tam 57)

5 Enako ugotavlja Roselt, ki pravi da je performerjevo telo zaznano kot telo, in ne kot znak za telo nekega imaginarnega lika. Tudi »[k]ri, ki morda teče v performansu, nima okusa po malinovem sirupu, saj je prava. /.../ Pri fizioloških posebnostih, kot so gube in mozolji, ali telesnih obeležjih, kot sta znoj in slina, se v prvi vrsti ne sprašujemo po njihovem smislu ali pomenu.« (51)

Sklep

Ugotovimo lahko torej, da je buto posledica različnih vplivov v razburkanem obdobju po drugi svetovni vojni. Napaja se tako pri zahodnih kot vzhodnih vplivih, a hkrati uspe razviti povsem svojo obliko plesa, ki temelji na podobnih predpostavkah, ki jih znotraj koncepta gledališča krutosti predstavlja Antonin Artaud. Le-ta zariše tudi prve stopinje, po katerih se kasneje odvije pot nove oblike uprizoritvene umetnosti – performansa. Performans in buto sta si – kljub temu da drug za drugega ob nastanku »nista vedela« – izrazito sorodna ravno v Artaudovih nastavkih. Povezuje ju odnos do nastopajočega telesa, ki je vedno »golo« – ne nadomešča nečesa ali nekoga drugega, temveč govori samo zase, takšno, kot je, resnično in v točno določenem trenutku. Predpogoj tako za performans kot za buto je t. i. krutost oziroma nujnost, neizprosnost izvajalcev pri dejanju, ki pa enako neizprosno zahteva tudi odziv gledalcev. Nenazadnje se formi srečata v pojmu čiste prezenze, h kateri strmita, vsaka na svoj način. Performans seveda na nek način pokriva širše polje kot buto, lahko je njegova nadpomenka, saj je buto lahko tudi samo vrsta gledališkega izraza. Gotovo pa lahko zaključimo s trditvijo, da je buto vselej in neizogibno performativna oblika gledališča, saj vedno ponuja resnično izvajalčevo telo, podvrženo preseganju psiho-fizičnih meja, v želji po stvaritvi dogodka, ključne komponente performansa. Ker se buto s performansom stika v vseh ključnih točkah, ugotovimo, da se – ne glede na zvrst, podobo ali estetiko predstave v celoti – na butoističnem telesu neizogibno odvije performans sam po sebi.

Literatura in viri

- Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojnik*. Prev. Aleš Berger. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1994.
- Baird, Bruce. *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016.
- Copeland, Roger. »Prisotnost posredovanja.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Izbr. in ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 1996, str. 104–121.
- Derrida, Jacques. »Gledališče krutosti in zapora predstave.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 1996, str. 82–103.
- Durand, Regis. »Performans in meje teatralnosti.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 1996, str. 18–28.
- Fraleigh, Sondra in Nakamura, Tamah. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. New York: Routledge, 2006.
- Koncut, Suzana. »Tanja Zgonc: ples/gib/butoh.« *Maska* letn. 1, št. 1, 1991, str. 48–49.
- Lukan, Blaž. »Gledališče med znakom in obrazom.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 1996, str. 46–59.
- Möderndorfer, Anja. »Buto v plesnih predstavah Tanje Zgonc.« *Dialogi* letn. 57, št. 11–12, 2021, str. 55–67.
- Pavis, Patrice. »O butohu kot Grand Guignolu, ki se je slabo končal (2000).« *Teorije sodobnega plesa*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 2001, str. 219–231.
- Puncer, Mojca. »Estetika butoha – odsev japonske tradicije in njen vstop v slovenski prostor.« *Borec* letn. 54, št. 598–602, 2008, str. 270–285.
- Roselt, Jens. *Fenomenologija gledališča*. Prev. Mojca Kranjc. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2014.
- Vidanovski, Kaja. »O butu kot produktivnem medkulturnem nesporazumu.« *Dialogi* letn. 57, št. 11–12, 2021, str. 69–77.

BLAŽ ANDRAŠEK
UMETNOST PONAVLJANJA

*(ROBERT BRESSON IN MORALNO-ETIČNO VPRAŠANJE
UMETNIŠKEGA PROCESA)*

Povzetek¹

V iskanju novih in edinstvenih umetniških izdelkov so se predvsem v filmski umetnosti razvili inovativni in drzni umetniški procesi, ki naj bi zagotovili takšen rezultat. Najočitnejše se je v tem aspektu razvilo področje dela z igralci. Od igralca se danes pričakuje, da bo razvil lik, ki bo povsem naraven, hkrati pa čustveno intenziven in predvsem neponovljiv. Razprava prek raziskave francoskega avtorja Roberta Bressona analizira, kakšno vlogo ima v filmskem ustvarjanju ponavljanje, pri tem pa se osredotoča predvsem na ponavljanje igralskega procesa. Analiza Bressonovega pristopa in podroben pregled filma *Žepar* (1959) prikažeta, kako je prav repeticija ključen aspekt pri ustvarjanju neponovljivosti. Rezultat specifičnega režijskega pristopa je za vsakega gledalca poseben, ključno vprašanje pa je, kako je avtor do tega rezultata prišel. Razprava se poglobi v psihološko analizo tako pozitivnih kot negativnih posledic umetniških procesov, ki temeljijo na intenzivnem ponavljanju čustvenih stanj. Kakšne posledice lahko to pušča na soustvarjalcih in predvsem kako ozvestiti moralno etične dileme takšnega procesa? Ali lahko zanemarimo posameznikovo zdravje za cilj neponovljivega umetniškega presežka?

Ključne besede: ponavljanje, igralec, režiser, proces, psihologija

Uvod

Želja po neponovljivosti in unikatnosti je globoko zakoreninjena v človeško naravo in jo lahko zaznamo na najrazličnejših področjih življenja. Ljudje imamo naravno potrebo po iskanju novih izkušenj in raziskovanju novih razburljivih doživetij, ki tvorijo neponovljive čustvene odzive. Vsak posameznik želi tako ravno s svojo individualnostjo pustiti pečat svojega obstoja.

Predvsem pa sta unikatnost in neponovljivost ključna pojma pri dožemanju in sprejemu umetnosti in umetniških del. To, kar je edinstveno, lahko vzbudi občutek spoštovanja, presenečenosti in občudovanja, kar so pogosto čustveni odzivi na vrhunsko umetniško delo. Nič drugače ni pri filmski umetnosti, ki kot mlada umetnost ponuja še toliko večjo priložnost za edinstvenost v delih in z njimi edinstvene odzive.

Posebnost filmske umetnosti je, da združuje več različnih umetniških zvrsti in je hkrati kombinacija vidnega in slišnega, kar zahteva od avtorja toliko večji spekter znanja, ki ga mora obvladovati, da se približa neponovljivemu umetniškemu presežku. Tako kot pri drugih umetniških zvrsteh, se tudi pri filmu srečamo s paradoksom, da je za doseganje neponovljivosti potrebno ravno ponavljanje.

¹ Besedilo je delno prirejena seminarska naloga, ki je nastala pod mentorstvom doc. dr. Maje Kranjc v okviru predmeta Teorija filma v študijskem letu 2022/23-

Ponavljjanje tehničnih, kreativnih in igralskih procesov je integralen del filmskega snemanja, kar pa seveda lahko vodi v najrazličnejše rezultate in tudi v moralno in etično sporne situacije. Kaj se dogaja s psihologijo posameznika pri brezkončnem ponavljanju, je kot eden izmed prvih večjih avtorjev raziskoval francoski režiser Robert Bresson. S svojim minimalističnim pristopom in nagnjenju k ponovitvam je za vedno zaznamoval filmsko ustvarjanje in umetnost ponavljanja.

Robert Bresson in moč repetitive

Ko govorimo o filmski avtentičnosti, zagotovo ne moremo prezreti francoskega filmskega ustvarjalca Roberta Bressona. Avtorjevo ime je skoraj sinonim za unikatnost. Bresson je ustvarjal v letih med 1933 in 1983, v katerih je posnel 13 celovečernih filmov, ki jih povezujejo predvsem spiritualne in eksistencialne teme. V zgodbah njegovih filmov pogosto najdemo poglobljen prikaz ujetosti človeškega obstoja, motiv, ki ga je črpal predvsem iz svojega življenja. Njegovo življenje so namreč zaznamovala tri temeljna področja: umetnost, katoliška vera in izkušnja vojnega ujetništva. Da gre za res unikatnega ustvarjalca, priča tudi dejstvo, da njegovega kreiranja ne moremo zares pripisati nobenemu ustaljenemu filmskemu gibanju. Njegovi filmi niso niti del zloglasnega francoskega novega vala (La Nouvelle Vague) niti del kateregakoli od mnogih gibanj njegovega časa. Njegovo ustvarjanje je namreč temeljilo na minimalističnem načinu prikazovanja vsebine in odmiku od ustaljenih fiktivnih filmskih gibanj ali žanrov.

»Filmsko ustvarjanje je zame združevanje podob in zvokov resničnih stvari v takem zaporedju, da so učinkoviti. Ne odobravam pa fotografiranja s tem izjemnim instrumentom – kamero – stvari, ki niso resnične. Scena in igralci niso resnični.« (IMDb) Kot je sam elegantno povedal, je torej iskal neizpodbitno resničnost v raziskovanju sveta okoli sebe.

Resničnost, ki je bila kot on sam neponovljiva in edinstvena. Seveda, ko govorimo o Bressonu, ne moremo prezreti njegove prepoznavne značilnosti dela z igralci. V svojem iskanju neponovljivega je našel paradosalen način ustvarjanja; neponovljivost je namreč iskal prav s ponavljanjem. Bresson je bil trdno prepričan, da je moč repetitive hkrati njena sposobnost ustvarjati najbolj resnične in avtentične reprezentacije likov in zgodbe. Predvsem se to navezuje na ponavljanje igralskega procesa, ki je bil za njegov režijski slog ključnega pomena. Bresson ni zanikal avtentičnosti profesionalnih igralcev, vendar je v svojem procesu videl prednost pri delu z naturščki oziroma neprofesionalnimi igralci. Iskal je namreč posameznike z malo ali popolnoma brez izkušenj, saj je verjel, da njihovo pomanjkanje formalne izobrazbe omogoča bolj naravno in jasno upodabljanje njegovih likov. Tako je lahko izkoristil njihove prirojene lastnosti in še ne obdelana čustvena stanja, kar naj bi mu omogočilo doseči občutek pristnosti, ki si ga občinstvo ves čas želi.

Bressonov pristop k delu z igralci je odražal njegovo celotno umetniško filozofijo. Ta je namreč zavračala konvencionalno pripovedovanje zgodb in si je prizadevala predvsem za ustvarjanje filmske izkušnje, ki se lahko neposredno poveže s človeško ranljivostjo. Bresson je verjel, da z repetitijo igralcu dovoljuje, da postane popolnoma povezan s svojim likom in lahko v tem stanju udobnosti odkriva nianse in subtilnosti, ki mu jih vloga še ponuja. V svojem ustvarjanju je tako dajal vtis režiserja diktatorja oziroma režiserja, ki je od igralcev zahteval le, da izpolnijo njegovo vizijo popolnosti. Vendar ga je označevati s tem nazivom zgrešeno, saj je svoj način dela ves čas smiselno argumentiral. V njegovih filmih je vsekakor moč zaznati avtentične prikaze čustvenih stanj in neponovljive dogodke, ki vodijo zgodbe. Globoko iskrenost in z njo neponovljivost je tako lahko zajemal ravno z izzivanjem ustaljenih metod igranja in s spodbujanjem igralcev, da se povezujejo z lastnim notranjim bistvom.

Igralske tehnike ponavljanja

Ob raziskovanju, kako doseči, kar se da neponovljivo izkušnjo pri gledalcu, so se umetniške zvrsti – predvsem gledališče in film – skozi zgodovino konstantno razvijale. Zaradi stalnega odkrivanja so se pojavljali novi inovativni umetniški procesi, ki so želeli doseči prej še ne viden status pristnosti. Pri tem niso bile izjeme niti igralske tehnike ter metode in pristopi, ki so jih prevzeli igralci, da bi razvili svoj umetniški proces in poosebili nove like. Igralske tehnike pomagajo igralcu najti orodja in strategije, kako najučinkoviteje prezentirati čustva, vedenje in motivacije, da bi prepričali gledalca. Med njimi so najbolj znane metode Konstantina Stanislavskega, sistem, ki temelji na raziskovanju notranjih stanj pri ustvarjanju čustveno iskrenih predstav likov, ter druge podobne tehnike, ki so se razvile predvsem v gledališču. Ker pa umetnost z vsakim korakom išče še več pristnosti, so te metode prešle v sfero psihološke manipulacije in moralno spornih vedenjskih vzorcev, ki jih igralci morajo prevzeti.

V zgodovino razvoja igralskih tehnik spada tudi tehnika Roberta Bressona, ki je, kot sem že omenil, svoj pristop osnoval na ponavljanju igralskega procesa in z delom z neprofesionalnimi igralci. Da bi iz igralcev izvabil zelen učinek, je uporabljal različne tehnike ponavljanja. Pogosto je zahteval, da igralci ponovijo dialoge in akcije, dokler niso bili tako izmučeni, da niso bili več zmožni zavestne igre. S tem je ciljnal na to, da se igralci osvobodijo kakršnekoli izumetničenosti ter dosežejo avtomatiziran in instinktiven prikaz lika.

Bressonova tehnika ponavljanja je tako imela dvojni namen: razdrla je igralčeve predhodne navade in predstave o igri ter mu s tem omogočala, da se poveže s svojo podzavestjo in tako doseže bolj pristna čustva. Bressonova pozornost za podrobnosti je segla še globlje in v vsak vidik igralčeve prezence na zaslonu; igralcem je, kot eden izmed redkih režiserjev, popravljal fizične geste in premike in jih s ponavljanjem navajal, da zmanjšujejo intenziteto fizičnih premikov, izrazov na obrazu in celo tona glasu. S tem je izvabljal občutek zadržanosti in subtilnosti.

Notranja psihološka stanja posameznih likov je prikazoval prek človeškega fizisa, s katerim si je želel doseči višjo stopnjo preciznosti in konsistentnosti v igri in pri pozunanjanju čustvenih stanj. V svoji knjigi *Zapiski o kinematografu* je zapisal: »Gibanje, ki ni ponovljeno, je gibanje, ki ni bilo temeljito premišljeno.«

Bresson je verjel, da s tem, ko odstranimo zunanje igralske »okraske«, postaneta bistvo lika in globina njegovih čustev izrazitejša. Ta minimalističen pristop je neposredno izzval predhodno idejo o grandioznih nastopih velikih igralcev, saj je temeljil predvsem na moči subtilnega in prenosu notranjih konfliktov lika na filmsko platno. Rezultat njegovih tehnik so bili tako preprosti, a čustveno intenzivni prikazi likov, ki so jih prezentirali nešolani igralci. Kljub igralčevim izobrazbenim mankom je Bresson iz njih preko svojih tehnik izvabil širok spekter kompleksnih čustvenih struktur in človeških izkustev.

Ob odličnem kritičnem sprejemu Bressonovih del pa je bilo pri splošnem občinstvu mnenje o njegovih filmih deljeno. Del gledalcev je sprejel učinkovitost njegove igralske metode, njegova dela so označevali za pristna in emocionalna, drugi del pa Bressonu še danes očita, da so njegove reprezentacije likov okorne in brezčustvene. Slednje zagotovo lahko pripišemo izčrpanosti igralcev, kar je posledica neskončnih ponovitev.

Umetnost ponavljanja – Žepar (1959)

Da bi bolje razumeli ponavljanje v procesu nastajanja filma, bom analiziral Bressonov film *Žepar*, ki je bil premierno prikazan v letu 1959. *Žepar* je zgodba o kleptomanu – žeparju Michelu. Film raziskuje Michelov notranji konflikt, osamljenost in moralne zadržke pri lastnem delovanju, ki je ves čas povezano s krajo denarja in vrednih predmetov. Z uporabo repetitive in čustvene manipulacije se Bresson poglobi v psihološko in čustveno popotovanje protagonista, ki ga na platnu upodobi francoski igralec Martin LaSalle.

Ponavljanje v filmu *Žepar* se pojavi tako v obliki umetniškega procesa v razmerju režiser – igralec kot tudi kot sredstvo za napredovanje zgodbe in narativne strukture. Bresson ponavljanje premišljeno uporabi, da poudari natančnost in precizno naravo Michelovih tatvin. V filmu je več prizorov, v katerih Michel znova in znova prakticira svoje spretnosti žeparstva ter tako izpopolnjuje svojo veščino z nepopustljivo osredotočenostjo. S tovrstnim ponavljanjem Bresson ustvari občutek ritma, ki gledalca vodi skozi film, ter občutek mehanskega gibanja, ki odraža Michelovo neomajno osredotočenost in predanost svoji veščini.

Primer uporabe ponavljanja kot del filmske govorice je ponavljajoči se motiv Michelovih rok v akciji, ki delikatno in natančno manevrirajo po žepih tujcev. Ta motiv Bresson prikaže v detajlih, s katerimi dodatno poudari kontrolirano gibanje rok. Ponavljanje teh posnetkov ne prikaže le Michelove spretnosti pri kraji, temveč služi kot vizualna metafora za njegovo čustveno odtujenost in ovire, ki si jih gradi, da bi se zaščitil pred zunanjim svetom.

Kombinacija ponavljanja in čustvene manipulacije tako zviša intenziteto notranjega konflikta in čustvenega razvoja v Michelu. Z repetativnimi akcijami in niansami v čustvih Bressonu uspe ustvariti občutek psihološke globine in čustvene intenzivnosti v liku. Film tako gradi na Michelovem boju z osamljenostjo in moralnimi odločitvami, ki jih Bressonov režijski pristop dodatno poudari in ustvari kompleksno emocionalno študijo neobičajnega lika.

Tehnika ponavljanja, ki jo lahko uvrstimo tudi v sklop čustvene manipulacije, je bila pri filmu *Žepar* glavni gradnik odnosa med Bressonom in LaSallom. Bresson je vodil igro Martina LaSalla, tako da je ta odsevala Michelove notranje boje in čustveno zadržanost. Poleg ponavljanja motivov v filmu je igralec vsak gib in vsako akcijo ponavljal večkrat, vse dokler režiser ni bil zadovoljen z izidom. Čeprav posledice sodelovanja niso ekstenzivno dokumentirane, je zahtevna narava Bressonovega pristopa, ki je vključevala metode, ki so igralca potiskale do njegovih psihofizičnih meja, na Martinu LaSallu pustila trajne psihološke posledice. Emocionalna manipulacija skupaj z intenzivnim ponavljanjem je za igralca namreč ustvarila zahtevno in čustveno izčrpavajoče okolje. Film *Žepar* je umetniško delo, ki zagotovo ponudi globok vpogled v zgodbo ranjenega posameznika. Zgodba je podprta z jasno režijsko vizijo, ki jo poveže avtorski filmski jezik. Film velja danes za kultno klasiko, z nominacijo na Berlinskem filmskem festivalu pa je bil več kot očitno tudi dobro sprejet pri kritikih. Rezultat je vsekakor prepričljiv, vendar se pod tem rezultatom skriva vprašanje o etičnosti takšnega umetniškega procesa.

Vprašanje o moralno-etičnem umetniškem procesu

Igranje in pristnost lahko obravnavamo kot dva različna pojma, za katera se morda zdi, da si nasprotujeta, vendar se ne nujno izključujeta. Avtentičnost lahko opredelimo kot lastnost biti pristen ali zvest samemu sebi, medtem ko je igranje umetnost prepričljivega upodabljanja lika ali situacije. V mnogih primerih je cilj igre ustvariti iluzijo resničnosti, ki čustveno in intelektualno pritegne občinstvo, to pa od igralcev pogosto zahteva, da so pri upodabljanju svojih likov avtentični.

V umetniškem procesu, predvsem pri ustvarjanju fikcije se meja med resničnim in umetnim svetom hitro lahko zabriše. V iskanju popolne avtentičnosti in lastnega umetniškega izraza avtorji uporabljajo različne metode za doseg svojega cilja, metode, ki vse pogosteje razkrijejo moralno-etična vprašanja in posledice takšnih procesov. Poleg vseh etičnih dilem, s katerimi se igralci spopadajo, se osredotočam predvsem na soglasje, igralsko avtonomijo in na psihofizične posledice delovnega procesa.

Ko igralec konsenzualno pristopi k sodelovanju z režiserjem, še vseeno ni zaščiten pred možnimi metodami, ki jih režiser lahko uporabi. Skozi zgodovino so avtorji ustvarili najrazličnejše tehnike, prav vsaka izmed njih pa je neposredno povezana s ponavljanjem. Ponovitve so integralen del tako gledališkega kot tudi filmskega ustvarjanja. V filmskem kontekstu ponovitve niso zgolj del igralskih vaj, temveč tudi posledica številnih tehničnih in ustvarjalnih dejavnikov, ki jih je treba uskladiti v popoln posnetek. V središču tega pa se znajde igralec, ki mora upoštevati te dejavnike in hkrati prikazati čim bolj avtentičen in neponovljiv nastop. Za splošno dejstvo pri studijskih filmih velja, da naj bi štirje kadri predstavljali optimalno število ponovitev, po tem naj igralec ne bi bil zmožen ponuditi več nič novega. Kaj pa se potem dogaja v tem procesu pri ustvarjalcih, kot je Robert Bresson?

Psihološki vidik ponavljanja

Ponavljanje kot nujen proces pri delu z igralci ima tako pozitivne kot negativne učinke na končni produkt in tudi na posameznika, vpletenega v ta proces. Vsekakor so ponovitve potrebne za memorizacijo in občutek pripravljenosti, hkrati pa vplivajo tudi na igralčev čustveni napor.

Pri ponavljanju čustveno nabitih akcij postane igralec spretnejši pri dostopanju do določenega čustva in do njegovega izražanja. Ponavljajoča se izpostavljenost čustvenemu stanju lahko ustvari v možganih nove nevronske poti, kar igralcu olajša dostop do tega čustva v prihodnje. Ta proces je znan kot nevroplastičnost in omogoča možganom, da se prilagodijo in spremenijo kot odziv na nove izkušnje.

Pri Bressonu je to pomenilo tudi, da si igralec z vsako ponovitvijo zapomni določen čustven odziv in ga tako vedno znova pogloblja v kompleksnejše strukture. K temu so pripomogle tudi ponovitve fizičnih gibov in gestikulacije, ki so ustvarjale značilen ritem Bressonovega filmskega sloga. S to naučenostjo so tako igralci spodkopali pričakovanja občinstva in vzbudili občutek povečane zavesti, takšna uporaba ponovitev tudi omogoči gledalcem, da se s temo filma in z liki ukvarjajo z večjo mero introspekcije in angažiranosti.

Ko gre za vzajemno sodelovanje pri ponavljanju, se lahko vzpostavi tudi močnejša vez med režiserjem in igralcem in se okrepi njuno medsebojno zaupanje. Pri Bressonu je ponavljanje igralcem razkrilo globlje razumevanje svojih likov in režijske vizije. To skupno raziskovanje je ustvarilo podlago za globljo umetniško izmenjavo, ki je omogočila izčrpno interpretacijo snovi in igralcem omogočila, da so prispevali lastna spoznanja in interpretacije.

Repeticija ima tako zagotovo pričakovane pozitivne učinke tako na kreativno delo igralca kot na končni produkt, ki je posledica sodelovanja. Pri Bressonu se ti učinki kažejo predvsem v naturalističnih upodobitvah, resničnem prikazu čustev, natančnem ritmu in distinktivnem slogu, ki so ga gledalci sprejeli. Ravno zaradi teh učinkov se je tehnika ponavljanja na področju igre tako razvila in še vedno trajno vpliva na filmsko umetnost.

Negativne posledice repeticije

Pri umetniškem procesu je vsa pozornost pogosto usmerjena v cilj, torej v čim bolj unikaten, neponovljiv izdelek. Pogosto se pri tem prezre sam proces, še pogosteje pa vpliv in posledice, ki ga ustvarjanje pusti na posamezniku. Ponavljanje in tehnike prekomernega ponavljanja za fasado pozitivnih učinkov skrivajo prezrte negativne posledice.

Najpogostejši pojav pri prekomerni repeticiji je čustvena izčrpanost. Večkratno izvajanje čustveno zahtevnih prizorov lahko igralca privede do čustvene izčrpanosti oziroma do trajnega stanja psihične in fizične utrujenosti. To je posledica dejstva, da čustva aktivirajo simpatični živčni sistem in tako sprožijo sproščanje stresnih hormonov, kot sta kortizol in adrenalin. Kadar so igralci večkrat izpostavljeni tem čustvom, si telo v psihofizičnem stanju težko opomore, kar vodi v čustveno izčrpanost.

Igralce se velikokrat spodbuja, da naj bodo njihova čustva pristna in iskrena, s ponavljanjem iskrenih čustvenih odzivov pa je igralec lahko izpostavljen stresnim situacijam, ki jih ljudje doživljamo le redko. Pri takšnem psihofizičnem stresu lahko pride tudi do psihosomatskih težav in v ekstremnih primerih tudi do postravmatske stresne motnje oziroma intenzivne anksiozne reakcije, ki je posledica izpostavljenosti enemu ali več hujšim stresnim dogodkom oziroma travmam. Čeprav izhajamo iz fikcije, nas prizadevanje za popolno pristnost pogosto pripelje do izkušenj, ki presežejo meje igranega in postanejo povsem resnične.

Pri iskanju neponovljivega umetniškega dosežka je ključnega pomena tudi spontanost oziroma človeško dejanje, ki poteka brez njegove volje. Kadar igralci vedno znova ponavljajo isti prizor, lahko ta postane monoton in povzroči pomanjkanje spontanosti. Ponavljanje namreč lahko privede do oblikovanja navad, ki so samodejni odzivi na določeno situacijo. Navade nadzorujejo bazalni gangliji, del možganov, ki je odgovoren za shranjevanje in priklic naučenega vedenja. Ko igralec večkrat ponovi prizor, bazalni gangliji prevzamejo nadzor nad njegovo igro in omejijo njegovo sposobnost spontanosti in ustvarjalnosti.

Nasprotno z Bressonovimi trditvami, da ponavljanje privede do poglobljenega artističnega odziva, lahko v psihološkem vidiku povzroči tudi ustvarjalno stagnacijo, saj omejuje možnosti za nove in ustvarjalne rešitve. Ponavljanje namreč vodi v oblikovanje miselnih shem oziroma v kognitivne strukture, ki predstavljajo znanje o določenem področju. Miselne sheme pomagajo akterjem organizirati njihovo znanje in usmerjati njihovo vedenje, vendar lahko tudi omejujejo možnosti za nove in ustvarjalne rešitve. Kadar so igralci večkrat izpostavljeni istemu prizoru, lahko njihove mentalne sheme postanejo preveč toge, kar omejuje njihovo sposobnost raziskovanja novih možnosti.

Poleg tega proces čustvenega ponavljanja vpliva tudi na igralčevo sposobnost oblikovanja novih spominov. Ko igralec večkrat odigra isti prizor, njegovi možgani začnejo proces avtomatizirati, kar pomeni, da njegova igra postane manj zavestna in bolj samodejna. Zaradi tega se igralec, predvsem pri filmskem snemanju, težje osredotoči na podrobnosti vsakega kadra, kar je lahko kasneje izziv za kontinuiteto in doslednost pri montaži.

Čustvena manipulacija

V iskanju iskrenih in intenzivnih predstav igralcev so filmski avtorji vključno z Robertom Bressonom uporabljali različne tehnike in metode, s katerimi so iz igralcev izvabljali čustvene odzive. Kljub pogosto inovativnim in čustvenim rezultatom so te tehnike – in med njimi tudi tehnika ponavljanja – razkrile etične zadržke, predvsem s psihološkega vidika in vidika avtonomije igralcev, vpletenih v proces. Vse te tehnike pa imajo skupni imenovalac, ki ga danes imenujemo čustvena manipulacija.

Čustvena manipulacija pomeni vedenje, katerega namen je čustveno izkoriščanje, nadzorovanje ali vplivanje na nekoga za lastno korist. V primeru Roberta Bressona lahko to očitno zaznamo v načinu, s katerim je igralce postavljajl v zahtevne in stresne situacije, ki v trenutku izvabijo močne čustvene odzive, posledice pa se pokažejo veliko kasneje. Igralcem se lahko zabriše meja med lastnimi čustvi in intenzivnimi čustvi, ki so jih doživeli med snemanjem filma, kar lahko vodi v težave z mentalnim zdravjem in psihosomatske motnje.

Pri procesu se lahko zabriše tudi meja med čustvenim raziskovanjem in čustveno eksploatacijo. Igralci se lahko – še posebej pri delu z uveljavljenimi in bolj znanimi režiserji – čutijo prisiljeni prikazati iskrene čustvene odzive, pri tem pa žrtvovati svoje osebne meje in čustveno stabilnost za voljo umetniškega izraza. Skozi zgodovino smo kot občinstvo s svojo željo po umetniških presežkih posredno vplivali na avtorje, ki so v iskanju popolnega izraza pogosto posegali po zahtevnih, včasih tudi škodljivih metodah. S pojavom sodobnejših pristopov se razkrivajo vse večje obtožbe na račun avtorjev, kot so Lars von Trier, Stanley Kubrick in tudi Robert Bresson, ki so z uveljavljanjem intenzivnih metod na igralcih pustili trajne posledice.

Zavedanje o etičnosti procesa dela z igralci je seveda ključna pri raziskovanju umetniškega izraza. S tem zavedanjem se tako razvijajo nove metode in načini dela, ki v ospredje postavljajo dobrobit igralcev in ponujajo organsko raziskovanje čustev v varnem in spodbujevalnem okolju. Sodobnejši pristopi tako v svoje delo vključujejo tehnike, kot so: improvizacija, fizikalizacija ter tehnike pozornosti. Improvizacija je tehnika, pri katere gre za izvajanje prizorov na mestu, brez scenarija. Ta tehnika lahko igralcu pomaga, da je bolj spontan in ustvarjalen, prisotnost in hipno odzivanje pa sta v pomoč tudi pri razvijanju čustvenega razpona in spodbujanju čustvene regulacije, kar vodi k bolj zdravemu načinu povezovanja s čustvi. Tehnika, s katero si je pomagal tudi Bresson in ki vključuje uporabo fizičnega gibanja, so poimenovali fizikalizacija. Ta tehnika igralcem pomaga pri večji izraznosti in ustvarjalnosti, saj geste in gib delujejo kot nadomestni način sporazumevanja čustev. Fizikalizacija igralcem pomaga tudi pri uravnavanju čustev, saj gibanje dokazano pozitivno učinkuje na razpoloženje in raven stresa v telesu. Vse bolj pa se v umetniških procesih zaznava pojav psihologije. Različne tehnike pozornosti, ki jih psihoterapevti uporabljajo pri zdravljenju psihičnih težav, se pojavljajo tudi pri učinkovitem delu z igralci. Tehnike pozornosti vključujejo prisotnost in pozornost igralca na sedanji trenutek z radovednostjo in brez obsojanja. Ta tehnika igralcem pomaga, da so bolj sproščeni in spontani pri svojem delu, saj zmanjšuje moteče dejavnike in povišuje raven osredotočenosti. Pri delu z igralci je tako interdisciplinarno sodelovanje s psihologijo izredno pomemben aspekt.

Režiserji in režiserke se pogosto poglobljajo v psihološke analize svojih likov in zapletov v zgodbi, medtem ko se psihološka vpletenost pri delu z igralci pogosto zanemarja. Takšen opis zagotovo lahko pripišemo tudi Robertu Bressonu, ki je s svojim filmskim opusom na kreativnem področju pustil velik pečat, danes pa nam razkriva tudi nove možnosti oblikovanja filmskega okolja, ki upošteva tako pozitivne kot negativne učinke ponavljanja.

Zaključek

Umetniške zvrsti, predvsem filmska umetnost, se neprenehoma razvijajo in premikajo meje tradicionalnih norm v iskanju novih neponovljivih umetniških presežkov. V takšnih procesih zaradi subjektivnosti, različnih namenov in namer ter socialno-zgodovinskih kontekstov ne moremo jasno opredeliti umetniškega dela kot boljšega ali slabšega. Vsak izmed umetniških procesov je na poti do končnega izdelka po svoje unikaten in lahko pripelje do rezultata, ki bo za gledalce enkrat in neponovljiv, zato se prispevek ne osredotoča na učinkovitost različnih procesov, temveč prek francoskega avtorja Roberta Bressona raziskuje vpliv ponavljanja v delu z igralci in se sprašuje o moralno-etičnih zadržkih, ki so se pojavili ob raziskovanju dela in metod filmskega ustvarjalca.

Unikatnost režiserja Roberta Bressona in njegovih del se je vpisala v zgodovino filmske umetnosti v že skoraj svoj žanr. Neponovljiv dosežek in zapuščina njegovega filmskega opusa navdušujeta gledalce še danes, njegova neponovljivost pa izhaja ravno iz ponavljanja. Tehnike dela z igralci, ki jih je razvijal, namreč temeljijo na repetitiji tako dialoga kot akcij. Čustvene minimalistične predstave njegovih igralcev pričajo o učinkovitosti tega procesa, vendar pa razkrivajo tudi moralno-etična vprašanja postavljanja rezultata pred človeški odnos in tudi posameznikovo zdravje.

V prispevku se razkrivajo tako pozitivni učinki repetitije na igralčev nastop kot tudi negativne posledice na psihološko stanje posameznika. Ponavljanje intenzivnih čustvenih situacij namreč vpliva tudi na delovanje možganov in človeškega telesa in lahko kljub igralčevemu konsenzu na njem pušča trajne posledice. Posledice, ki lahko privedejo do tako psihičnih kot fizičnih poškodb.

Skozi filmsko zgodovino smo bili priča različnim načinom pridobivanja bolj poglobljenih in intenzivnih igralških nastopov, ki pa danes razkrivajo neetične prijeme, tehnike in celo čustveno manipulacijo. Četudi si kot občinstvo želimo novih inovativnih vsebin, se vsekakor moramo zavedati vpliva, ki ga lahko pusti ponavljanje na igralcu. Tudi pri velikih avtorjih, kot je Robert Bresson, se je tako treba stalno preizpraševati o tem, ali poleg končnega cilja tudi ustvarjamo zdravo in kreativno okolje soustvarjalcem. Poleg vprašanja, kakšno filmsko zapuščino puščamo za seboj, se mora pojaviti tudi vprašanje, kakšne posledice puščamo z njo. To vprašanje si je zagotovo treba večkrat ponoviti.

Literatura in viri

Bat, Adam. »No Actors, No Parts, No Staging. Robert Bresson's Pickpocket.« *Medium*, 2011. <https://medium.com/hope-lies-at-24-frames-per-second/no-actors-no-parts-no-staging-robert-bressons-pickpocket-ba834f7e8842>. Dostop 11. okt. 2025.

Bresson, Robert, režiser. *Žepar*. [film] Francija, 1959.

Bresson, Robert. *Zapiski o kinematografu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 1997.

Ferrari, Vera, Bradley, Margaret M., Codispoti, Maurizio in Lang, Peter J. »Repetitive Exposure: Brain and Reflex Measures of Emotion and Attention.« *National Library of Medicine*, 2012. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2982870/>. Dostop 11. okt. 2025.

Garner, Milo. »Three Essential Lessons from Robert Bresson.« *Raindance*, 2019. <https://raindance.org/three-essential-lessons-from-robert-bresson/>. Dostop 11. okt. 2025.

James, William. *The Principles of Psychology*. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1996.

Maksimenko, Vladimir, Kuc, Alexander, Frolov, Nikita, Kurkin, Semen in Hramov, Alexander. »Effects of Repetition on the Behavioral and Neuronal Responses to Ambiguous Necker Cube Images.« *Scientific Reports*, 2021. <https://www.nature.com/articles/s41598-021-82688-1>. Dostop 11. okt. 2025.

Menninger, Karl A. *The Human Mind*. New York: The Literary Guild of America, 1930.

»Robert Bresson.« Biography. IMDb. <https://www.imdb.com/name/nm0000975/bio/>. Dostopno 11. Okt. 2025.

»Robert Bresson: Life and Films.« *Indiecinema*, 2021. <https://blog.indiecinema.co/robert-bresson/>. Dostop 11. okt. 2025.

Stanislavskij, Konstantin Sergeevič. *Igralčevo delo z vlogo*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1985.

Szpunar, Karl K., Jing, Helen K., Benoit, Ronald G. in Schacter, Daniel L. »Repetition-Related Reductions in Neural Activity during Emotional Simulations of Future Events.« *PLOS One*, 2015. <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0138354>. Dostop 11. okt. 2025.

MANCA LIPOGLAVŠEK

*FILOZOFIJA KOMEDIJE
IN KOMIČNEGA*

Povzetek¹

Komedija je dramska zvrst, katere glavni namen je zbujati smeh. Vse odkar obstaja, obstajajo tudi filozofske teorije o komediji, o tem, kako učinkuje, kaj je njena moč, zakaj nam nekaj je ali ni smešno ... V prispevku sem poskušala orisati več različnih filozofskih teorij komedije, od Platona, ki jo je (tako kot vso umetnost) imel za inherentno nevarno resnici, do Aristotela, ki je postavil precedens za to, da se jo obravnava kot drugorazredno tragediji, pa do Henrija Bergsona, ki je komičnost v *Eseju o smehu* definiral kot mehaničnost, s katero je obdano živo, do Alenke Zupančič, ki je »nadomestila« izgubljeno Aristotelovo drugo knjigo *Poetike* in postavila svojo teorijo komedije, s katero je nadgradila dotedanje filozofske obravnave komedije; vse do povsem na novo zbranih esejev o filozofiji komedije in komičnega v knjigi *The Object of Comedy*. Poskusila sem najti skupne točke ali tendence obravnavanih teorij in iz njih oblikovati smiselne zaključke.

Ključne besede: filozofija umetnosti, filozofija komedije, Alenka Zupančič, Patrice Pavis, Henri Bergson, Hegel, Platon, Aristotel

Uvod

»V zgodovini filozofije je bila umetnost vedno najtesneje povezana z nalogo same filozofije« (Moder 2). Filozofija umetnosti, ki jo »pogosto enačimo z estetiko kot filozofsko disciplino« (prav tam 3), je tako ena od temeljnih in najstarejših veja filozofije. Filozofsko se lahko ukvarjamo z najrazličnejšimi aspekti in vrstami umetnosti; ena od njih, ki bo zanimala tudi mene v tem prispevku, je literatura – še bolj specifično, dramska literatura.

Že skorajda vse odkar so umetniki začeli ustvarjati dramatiko, so se filozofi ukvarjali s tem, kako jo filozofsko interpretirati. Od Platona, ki je svoje filozofske teorije v veliki meri osnoval na kritiki umetniškega ustvarjanja (seveda ne zgolj na dramatiki, temveč na številnih vrstah umetnosti, a med drugim tudi na »pesništvu«, poleg tega, da je njegov koncept *mimesisa* – posnemanja eden od temeljnih pojmov še posebej za gledališče); od Aristotela, ki je v *Poetiki* raziskal temeljne principe dramske umetnosti in zaznamoval »pravila« pisanja do te mere, da dramska dela še vedno delimo na »aristoteljanska« in »ne-aristoteljanska«; do, v sodobnejšem času, Hegla, ki je »med klasičnimi filozofi [...] najbolj cenil komedijo in komičnega duha« in jo kot eden redkih obravnaval kot »nad« tragedijo, kot »najbolj dovršeno duhovno umetnino«² (Zupančič 21) in esencialno dialektično; in, če preskočim kar na dvajseto stoletje, do Walterja Benjamina (ki je med drugim s svojimi analizami Brechtove dramatike le-to pomagal utemeljiti kot enega najpomembnejših dramskih opusov 20. stoletja) ali Heideggro (ki je postavil tezo, da »sta delo filozofije in delo poezije pravzaprav eno in isto delo, da se filozofija in pesništvo ukvarjata z istim«) (prav tam 2), pa vse do danes in do recimo Jacquesa Rancièra (ki se poleg gledališča ukvarja tudi s filmom ...).

¹ Besedilo je delno prirejena seminarska naloga, ki je nastala pod mentorstvom doc. dr. Gregorja Modra v okviru predmeta Filozofija umetnosti v študijskem letu 2020/21.

² Nanaša se na teorijo komedije, ki jo Hegel vzpostavlja v *Fenomenologiji duha*.

Skozi vso to filozofsko zgodovino in interpretacijo pa je poudarek najpogosteje na »resnih« dramskih zvrsteh, na tragediji, na drami ... ali pa na dramski umetnosti in gledališču na splošno. Redkeje se filozofi ukvarjajo specifično s komedijo. Na prvi pogled je to nenavadno, saj je smeh pomemben del našega vsakdana in človeške izkušnje; kot tak je smeh tudi zelo hitro postal eden ključnih elementov gledališča. Ena od prvih dramskih vrst, ki se je razvila ob nastanku gledališča in ki jo je definiral že Aristotel v svoji *Poetiki*, je bila komedija,³ katere glavni namen je v publiki vzbuditi smeh in katere prioriteta je predvsem bolj kot karkoli drugega biti smešna. Takoj se pojavijo možna vprašanja, ki bi jih lahko raziskali: Kaj nas spravlja v smeh in zakaj, kaj na nas deluje komično? Kaj nam je pri komediji smešno in kaj ne? Ali lahko definiramo principe komičnega učinka?

Ampak komedija je, čeprav je ena izmed temeljnih gledaliških žanrov, nasproti bolj »resnim« dramskim zvrstem (predvsem tragediji) pogosto podcenjevana in obravnavana kot nekaj »umetniško, estetsko in idejno spoznavno manj pomembnega« (Poniž, *Komedija* 4). Zato sem se želela v tem prispevku osredotočiti na komedijo in raziskati filozofske principe komedije in komičnega. Najprej bom teoretsko definirala, kaj je komedija kot dramska zvrst, kaj je komično, kaj je komični učinek in kako ga vrednotimo, nato pa bom raziskala več različnih teorij komedije in komičnega, pri čemer bom poskušala doumeti poglede in teze številnih različnih avtorjev in filozofov ter poiskati morebitne globlje ležeče principe za komedijo in komično.

Komedija in komično: definicije

Kljub temu da sta pojma komedije in komičnega⁴ tesno povezana, pa ju ne smemo obravnavati kot enakovredna ali izmenljiva. Kot prav Denis Poniž v svojem visokošolskem učbeniku *Komedija in mešane dramske zvrsti*, v katerem komedijo definira kot »ubesedeni prostor pojavljanja komičnega«, sta smeh in komedija nerazdružljivi entiteti, a »med 'smehom', 'šalo', 'komičnim' in 'komiko' je kar nekaj ne prav preprostih relacij, pojasnjevanje njihovega medsebojnega učinkovanja pa ni vedno uspešno ali pa se je izkazalo za enostransko« (prav tam 22). Da bi razumela, kako je komedija lahko kar najbolj komično učinkovita, bom zato najprej definirala komedijo kot dramsko zvrst in proučila njeno strukturo, zgradbo in sestavo, nato pa se bom poglobila v pojem komičnega in njegova različna pojmovanja, da ugotovim, kdaj nekaj deluje komično in kdaj ne.

Komedija kot dramska zvrst

Kaj sploh je komedija? Preden se poglobim v obravnavo pojma, ga je vredno najprej definirati. *Gledališki terminološki slovar* definira komedijo kot »(od antike naprej) zvrst dramatike, ki na smešen, karikiran način prikazuje nižje družbene plasti, ljubezenske zaplete, družbeno dogajanje, človeške napake, navadno z manj strogo obliko, besednimi igrami, zamenjavami, preoblekami, optimističnim zapletom«, pri čemer dodaja še dopolnilno definicijo »uprizoritev besedila take zvrsti« (Fran).

⁴ Ta dva pojma obravnavam v kontekstu gledališča, se pravi se ukvarjam z njunim (strokovnim) pomenom v gledališču in dramatiki, ne pa z njunim (laičnim) pojmovanjem v vsakdanjem življenju; komedijo razumem ne na splošno kot smešno in zabavno dogajanje, ampak specifično kot literarno zvrst.

Pavis jo v *Gledališkem slovarju* označi s tremi lastnostmi, v katerih naj bi se razlikovala od tragedije: družbeni položaj oseb je skromen, razplet je srečen in njen namen je, da gledalce spravi v smeh. Osredotoča se na konflikte in peripetije, ki v odnosu do človeku nenaklonjene usode pričajo o njegovi domiselnosti in optimizmu. Ker tematizira vsakdanjost, se prilagodi vsaki kulturi in jo je težko teoretsko opredeliti. Predpostavlja kontrast: normalen svet (svet publike) presoja in se norčuje iz nenormalnega sveta poenostavljenih dramskih oseb, ki utelešajo neko pomanjkljivost ali nenavaden pogled na svet. Gledalčev smeh lahko izvira iz sokrivde ali iz premoči; komedija varuje pred tesnobo tragedije in se poigrava z našimi obrambnimi mehanizmi zoper njo. Zaradi neumnosti ali nemoči komičnih likov se publika počuti varno, iz občutka premoči pa se odziva na mehanizme pretiravanja, kontrasta in presenečenja. Pavis loči komedijo na »visoko« in »nizko« glede na kakovost komičnih postopkov: nizka komedija uporablja postopke farse, vizualne komike, visoka pa komiko išče v jezikovnih pretanjenostih, namigih, besednih igrh ipd. (Pavis 385–390). Kralj pravi o komediji, da kaže »absurdnost človeških nravi« in vsebuje polaren kontrast »golega videza in čiste resničnosti« (Kralj 142). Poniž (*Na* 23) vpelje natančnejši pojem »komedijska dramska literatura«, s katerim označuje raznovrstne komične zvrsti in oblike. Pravi, da strukturo komedijskega besedila sestavljajo različni pomenski sklopi: prvine univerzalne komike, neodvisne od prostora in časa; prvine komike, povezane s civilizacijskim, kulturnim, socialnim in zgodovinskim modusom, časovno in krajevno lokalizirane; elementi deziluzije; elementi komične imaginacije ter element komične degradacije, s katerim komediograf degradira določene družbeno priznane in uveljavljene vrednote, tako da jih obrne na glavo. Kmecl v *Mali literarni teoriji* komedijo definira kot komično gledališko igro »z nasprotji, ki niso uničujoča, torej pogosto le navidezna, zato smešna«, kar dopolni s pojasnilom, da v komedijah »osebe kar naprej bredejo v najrazličnejše kočljive položaje«, pri čemer iz vseh najdejo izhod, pogosto tudi zoper verjetnost, in da je komedija »natrpana z vsemi mogočimi triki, presenečenji, prevarami in preskoki«, ki se konča srečno, z vrnitvijo na vsakdanje, poniglavo, sproščeno obstajanje. Ugotavlja, da je nasproti vzvišenosti tragedije v komediji vse »nizko« (jezikovno žargon, sleng, tematsko snov iz nižjih družbenih slojev) (Kmecl 174).

Z združevanjem teh definicij dobimo zadovoljivo osnovo za pojmovanje komedije. Komedijo večina teorij obravnava v primerjavi z drugo glavno dramsko zvrstjo – tragedijo kot njeno nasprotje ali dopolnilo. »Tragično in komično sta soodvisna, dopolnilna nasprotna pojma«, pravi Kralj v *Dramaturškem vademekumu* (141). Seveda pa se oba principa med seboj mešata in tako proizvajata, kar Poniž imenuje »mešane dramske zvrsti«: tragikomedijo in razne oblike drame, ki v sebi združuje elemente tako komedije kot tragedije. Zato danes le še redko najdemo »čiste« zvrsti, kot so obstajale v antični Grčiji, kar pomeni, da tudi dramska besedila in gledališke predstave, ki jih uvrščamo v žanr komedije, lahko vsebujejo bolj »resne« dramatične primesi.

A na samem začetku razvoja komedije, v antiki, je bilo mešanje zvrsti nezaželeno, in komedija ter tragedija sta predstavljali dva polarno nasprotna načina gledanja sveta. Aristotelova *Poetika* naj bi imela dva dela in v drugem naj bi razpravljal o komediji, kot je v prvem definiral tragedijo; a žal je drugi del izgubljen ali pa sploh nikoli ni bil napisan.

Prav zato, ker posebne filozofske obravnave komedije nimamo, kot jo imamo za tragedijo, pa tudi, ker se je komedija uradno vzpostavila kar pol stoletja po tragediji (kot »rojstvo« tragedije štejemo Tespisov izstop iz zbora leta 535 pr. n. št., medtem ko je komedija kot zvrst vzpostavljena leta 486 pr. n. št. z zmago komediografa na Velikih Dionizijah), je bila »komediji kot dramski zvrsti pripisana pozicija drugega, ki se vleče skozi celo zgodovino« (Kraševc 96). Aristotel nam je zapustil le nekaj misli o komediji. Tej je s tragedijo skupno posnemanje (*mimesis*), razlike med zvrstmi pa so določene »glede na sredstva, s pomočjo katerih posnemajo«. Pravi, da je bistvena razlika med tragedijo in komedijo, da »komedija želi prikazati ljudi, ki so slabši, tragedija ljudi, ki so boljši od današnjih«. Drugega dela *Poetike* sicer res nimamo, imamo pa traktat (*Tractatus Coislinianus*), ki naj bi pripadal peripatetični tradiciji in definira komedijo podobno kot Aristotel definira tragedijo:

Komedija je umetnina, ki posnema dejanje, ki je smešno in pomanjkljivo, v primarnem obsegu in (olepšani besedi), različne oblike olepšav so samostojno uporabljene v različnih delih igre, v obliki dramske dejavnosti in ne pripovedi; skozi zadovoljstvo in smeh doseže komedija očiščenje komičnih čustev. Smeh je oče komedije. (Poniž, Komedija 54–58)

Iz tega traktata, ki omenja očiščenje komičnih čustev, in iz Aristotelove namere, da pojem katarze dokončno razloži šele v drugi knjigi, namenjeni komediji, Poniž izpelje hipotezo, da se pojem katarze lahko nanaša tudi na komedijo, ne le tragedijo. Vpelje pojem komične katarze v primerjavi s tragično; namreč, (tudi) komične situacije na odru, ki niso naša življenjska izkušnja, zbudajo v nas pristna in spontana čustva. Gledalec dobi izkušnje s konfliktnimi situacijami tudi v komediji, še posebej pa v že omenjenih mešanih žanrih, kjer lahko govorimo o tragikomičnih situacijah in zato o tragikomičnih katarzičnih učinkih (prav tam 154–162).

Komedija se je razvijala od začetkov v posmehljivem petju v dionizičnih procesijah prek antične grške stare (Aristofan), srednje in nove komedije (Menander), prek rimskih komediografov (Plavt, Terencij); bila je bolj trdoživa kot tragedija in je za razliko od nje preživela skozi srednji vek (Hrosvit-ha⁵, posvetne burke in farse) do renesanse (Machiavelli, Shakespeare) in nato klasicizma (Molière), kjer se je začela mešati z drugimi žanri in tako v različnih oblikah in iteracijah preživela do danes. A skozi ves ta razvoj je temelj komedije ostajala komičnost, o kateri bom govorila v nadaljevanju.

Zgradba komedije

Po Ponižu (*Na* 31) je komedija sestavljena iz prvin, ki sestavljajo vsa dramska besedila: dramska oseba, prostor, čas in jezik. Uporablja jih na poseben način, specifičen za komedijo.

Dramska oseba

V komedijski dramski literaturi so po Ponižu osebe vedno tipizirane; uvrstimo jih lahko v komični tip, ki je nadčasovna kategorija. Poznamo dve vrsti dramskih oseb: statične in dinamične. Prvi tip se skozi čas zgodbe ne spreminja, drugi pa se ves čas zgodbe spreminja. Komični junak nosi nadčasovne človeške lastnosti, a je vedno soočen s konkretno življenjsko situacijo in je njeno gonilo.

5 Drame Hrosvithe von Gandersheim niso bile komedije, a so vsebovale komičnost. Ker jih je pisala po predlogi Terencijevih komedij, je z njimi vsaj ohranjala zavest o komediji in komičnem.

Vedno potrebuje občinstvo in dogajalni prostor, ki je vsem na očeh. Potek dogajanja je komentiran in vsestransko osvetljen; junak ne skriva svojih dilem, čustev in stisk. Komedioграфи z govorom, kretnjami in s celo vrsto drobnih domislic junake iz okornih tipov spreminjajo v žive, dejavne osebe. Komedija je nazorna vzporednica realnosti; proces identifikacije ni nič manjši kot pri »resnejših« zvrsteh.

Dramski prostor

Dramski prostor v komediji je zaradi tesne povezanosti z realnimi življenjskimi situacijami poudarjeno konkreten in nazoren. Pogosto je natančno opisan v uvodnih in sprotnih didaskalijah; kako pa ga poustvarijo na odru, je odvisno od režiserja. Komedija rada uporablja zaprt, privaten prostor, ki je povezan z intimnimi človeškimi problemi. Prostor in čas komedije rada konstantno namigujeta na prostor in čas publike in njihovo aktualnost.

Dramski čas⁶

V komediji je dramski čas velikokrat odločilni element, od katerega je odvisna komičnost zgodbe – dve osebi se morata srečati ali zgrešiti ob točno določenem času, in prav natančno izbrana točka za tak dogodek na časovni premici je generator ene vrste komičnih učinkov, zato je natančna izgradnja časa v komediji nujna.

Dramski jezik

Dramski jezik v komediji ima nekaj posebnosti. Replike so običajno krajše kot v »resnih« besedilih. Dramski junaki se s svojimi replikami praviloma neposredno obračajo na druge osebe, manj je refleksij in samorefleksij. Stranskega teksta je praviloma več, avtorji izrabljajo odklone od jezikovnih norm, uporabljajo avtomatizme v jeziku (ponavljanje rekel, besed, ki ne sodijo v kontekst), uporabljajo slenge in žargone itd. Komedijo zaznamujejo pogoste in izvirne besedne igre; posebej značilna je uporaba besed ali besednih zvez z enako ali zelo podobno zvočno podobo. Komedije so zato pogosto težko prevedljive.

Teorije komedije in komičnega

Ko sem poskušala definirati komedijo, sem se neprestano vračala na pojme smešnega, humornega in komičnega. Komičnost je namreč bistvena prvina komedije, in vprašanje, kaj lahko v komediji opredelimo kot izvir komičnosti, izvir smeha oziroma komično prvino, je bistveno za ta prispevek. A ti pojmi niso tako samoumevni, kot se morda zdi.

⁶ S tem je tu mišljen čas, ki ga ustvarja dramska zgodba s svojim razvojnim lokom.

Prva distinkcija, ki jo bom zarisala, je razlika med komičnim in smešnim, kakor jo vzpostavlja tudi Patrice Pavis. »Smešnost« je naključna; je vse, kar zbuja spontani smeh. »Komičnost« pa je po drugi strani nameren učinek; zares komično je le tisto, kar je posledica človekove domiselnosti in ustreza opredeljenemu estetskemu namenu, torej kar so ustvarjalci želeli spodbuditi v publiki s pazljivo izbranimi sredstvi. Pri tem lahko razlikujemo tudi med nanašalno komičnim, ko se smejimo nekomu ali nečemu, in absolutno komičnemu, ko se smejimo skupaj z nekom, kar je povezano z bodisi zavračanjem bodisi sprejemanjem smešne osebe (Pavis 394–396).

Formule komičnega ter teorije komedije

V nadaljevanju bom poskušala definirati komičnost z vidika različnih teorij, ki poskušajo razložiti, kaj komično učinkuje, komedijo pa bom poskusila proučiti skozi različne teorije komedije

Patrice Pavis

Najprej naj pojasnim teorijo komičnega, ki je bolj teatrološka kot filozofska. Patrice Pavis (prav tam 391–394) v *Gledališkem slovarju* pove, da komično ni omejeno le na zvrst komedije; lahko ga opazujemo na različnih področjih. Kot antropološki fenomen ustreza človekovemu nagnjenju do šale in smeha, njegovi zmožnosti, da zaznava nenavadne in smešne plati fizične ter družbene stvarnosti. V gledališču pa komična situacija izhaja iz dramaturške ovire, ki jo je ustvarila sama družba in preprečuje takojšnjo uresničitev projekta. Junak se vanjo neprestano zaletava, kar je podobno dobesednemu zaletavanju v zid. Komično nastane, ko dejanje zgreši svoj cilj oziroma se subjektu ne posreči izpeljati svoje namere. To predstavlja prvo od štirih razsežnosti komičnega, ki jo Pavis imenuje dramaturška razsežnost. Ostale tri razsežnosti komičnega lahko razdelimo takole:

- *Razsežnosti nenavadnega dogajanja.* Dokaj samorazlagalno, razsežnost nenavadnega dogajanja pomeni neobičajno dramsko dogajanje, ki samo po sebi vzbuja učinek komičnega zaradi svoje nevsakdanjosti ali čudnosti.
- *Psihološke razsežnosti.* Da se opazovalec lahko smeje, se mora čutiti superioren opazovanemu predmetu ali dogajanju, iz česar črpa intelektualno zadovoljstvo. Naklonjeno zaznavanje inferiornosti drugega nam omogoča prehajanje med distanco in identifikacijo, iz česar izvira užitek ob gledanju komedije. Ko se smejimo drugemu, se vedno malo smejimo tudi samemu sebi. Učinek komičnega tako povzroči psihološko olajšanje in razbremenitev, ko vidimo, da se svet ne sesuje pod težo neumnosti.
- *Družbena razsežnost.* Smeh je komunikativen; združuje ne le člane publike, ki se smejijo skupaj, ampak jih povezuje tudi s komičnim sporočilom dogajanja na odru. Komedija zato teži k realističnemu prikazovanju družbenega okolja, neprestano namiguje na aktualna dejstva in civilizacijo ter kaže na smešne družbene prakse.

Seveda pa ima komično tudi različne podtone: razlikujemo med humorjem, ironijo, parodijo, zabavnim, smešnim in burkaštvom; vsak od njih ima nekoliko drugačno konotacijo.

Antični filozofi in problem komedije

Izpostavila sem že, da so filozofi o komediji »filozofirali«, že odkar je komedija obstajala. Zato naj tudi jaz začnem na začetku – na začetku filozofije in na začetku komedije, v antiki. Eva Kraševc v članku *Smrtonosna komedija raziskuje*, kako so se s smehom in komedijo ukvarjali antični grški filozofi. Predsokratiki se, piše, s tem niso ukvarjali pretirano, čeprav pri njih najdemo »nastavke razmisleka o nujnosti smeha za sprostitev in za pripravo k resnim dejavnostim« (Kraševc 84) ter moralno vrednotenje smeha, namreč, da naj s smehom ne bi pretiravali in da bi morali zasmehovanje nekoga v nesreči obsojati. (Tudi Mladen Dolar v članku *The Uncanny and the Comic: Freud avec Lubitsch* začne s predsokratiki, namreč s Heraklitom in Demokritom, a se ne ukvarja z njunimi filozofskimi teorijami, temveč s percepcijo njiju kot nasprotij, ki se dopolnjujeta – smejoči Demokrit in mračni Heraklit, »didaktični duo«; oba se ukvarjata z isto človeško nesrečo, ki pa enega spravlja v smeh in drugega v solze. Prav ta paralaksa, kjer ista osnovna realnost z dveh različnih zornih kotov proizvede dva popolnoma različna rezultata, pa je princip za tragedijo in komedijo, ki obe izhajata iz iste snovi, a k njej pristopata popolnoma drugače, razlaga Dolar kot uvod v svojo poanto ...). (Dolar, »The« 15–17).

Zanimivejša je Platonova pozicija. Platon je imel negativno mnenje o pesništvu nasploh, poezijo in druge umetnosti obravnava kot izkrivljene ter oddaljene od resnice, kot le »posnetek posnetka«; *mimesis* je po njegovem posebej nevaren, saj naj bi imel moč, da spreminja naravo ljudi. O komediji sploh ne piše podrobno, pa vendar so njegove pripombe vplivale na teorijo komičnega dramskega žanra. »Smešno Platon povezuje z moralno ali fizično pokvarjenim ali grdim, kljub temu pa opravičuje smeh kot način razumevanja resnih stvari.« (Kraševc 84) Kot protipol tragedije je nujna za razumevanje resnih tem, vendar ukvarjanje s komedijo ni primerno za »krepostne« svobodne državljane; je nujna, a moramo biti z njo previdni. Tako zaradi inherentno izkrivljajoče narave mimesisa kot zaradi specifične stare grške komedije, da temelji na ostrem karikiranju in satiri, ima namreč subverzivno moč, da spreminja pogled na svet, na vladajoče strukture in vladarje.

Platon se je morda dobro zavedal, da komedije v nobenem primeru ne bi mogel izkoreniniti, saj je vsajena globoko v človekovo naravo, kljub temu pa jo je poskušal nekako omejiti, saj je bila zanj problematična ravno transgresivnost komedije in njen neustavljivi namen, da ruši družbena pravila. (Prav tam 85)

Nekatere od Platonovih nazorov glede pesništva je ovrgel že Aristotel v svoji *Poetiki*. Čeprav je domnevni drugi del, ki bi se ukvarjal s komedijo, izgubljen, pa naj bi določene Aristotelove omembe tematik v tistih njegovih delih, ki jih imamo, dokazovale, da je takšna obširna razprava o komediji obstajala. Komedija je sicer omenjena tudi v ohranjenem delu *Poetike*.

Komedija prikazuje [...] ljudi, ki so slabši. Vendar pri tem ne prikazuje slabosti v vseh njenih pojavih, temveč le v tem, kar je na njej smešnega; smešnost je namreč poseben odtенок grdega. Smešnost bi lahko označili kot »vrsto popačenosti ali grdobije, ki ne povzroča bolečine ali škode«. (Prav tam 94)

Za Aristotela⁷ je komično torej napaka ali grdoba, ki ni pogubna in ne prinaša bolečine. Komično je tisto, kar je grdo, a ne nevarno – zlu se namreč po njegovo ni mogoče smejati, smeh nikoli ne izhaja iz zla ali hudobi-je, ki vzbujata lahko le grozo in sočutje in sta zato predmet tragiškega pesništva (Poniž, *Komedija* 58). Kot specifično komedije Aristotel izpostavi nagnjenost k ugajanju (občinstvu). Najbolj ga je pri komediji motila nespodobnost upodobitev in nesramen jezik, a je priznaval, da je v določenih okoliščinah (pri ritualih čaščenja Demetre in Dioniza) tudi to primerno. Aristotel je torej svaril pred škodljivimi učinki komedije in jo celo ods-vetoval mladostnim, predvsem zaradi »praktično neomejene svobode pri napadanju znanih osebnosti [...], obrekljivosti in žaljivih govorov« (Kraševac 95).

Kot primer, ki posebej izpostavlja inherentno subverzivno in transgresivno, a dvoumno in nevarno (če je uporabljeno napačno) moč tragedije Eva Kraševac izpostavi Aristofanove *Oblačice*, ki filozofa Sokrata (his-torično neutemeljeno) »razkrijejo« kot sofista – komediografska poteza, ki ni le zmotna, ampak tudi etično problematična in je imela usoden vpliv na realno; karakterizacija sofista-Sokrata v *Oblačicah* je namreč pri-pomogla k »vzpostavitvi pogojev za vznik sovražnega govora proti Sokratu« (prav tam 99), ki se je izra-zil v njegovi smrtni obsodbi leta 399 pr. n. št. (obtožnica se skoraj prekriva s Sokratovo karakterizacijo v *Oblačicah*). Kraševac tako zaključí, da je komedija močno politično orožje, ki pa lahko »udari v nepričako-vano smer« in »ne deluje vedno prevratniško in v smeri subvertiranja hierarhij« (prav tam 108), ampak lahko zavzame tudi konservativno pozicijo ter tako skozi posmehovanje drugačnim, svobodomiselnim ali tistim, ki jih družba že tako ali tako diskriminira, utrjuje obstoječo družbeno hierarhijo.

Henri Bergson

Bergson v svojem široko vplivnem *Eseju o smehu* (*Le Rire, Essai sur la signification du comique*, 1924) poda nekaj kriterijev za komičnost.

1. »Komičnosti ne bomo našli drugje kot v območju človeškega« (Bergson 12). Nikoli ni nič komično samo po sebi; nekdo (človek) mora to najprej interpretirati kot smešno.
2. Komičnost izhaja iz nehotenosti, nespretnosti in mehaničnosti dejanj.
3. »Smeš nima večjega sovražnika, kot je čustvo.« Če se želimo komu smejati, moramo empatijo do njega potisniti na stran. Šele ko nehamo čustvovati (sploh se to nanaša na tragiška čustva – žalost, groza, usmiljenje), damo prostor komičnemu; situaciji se lahko smejimo le, če se nanjo odzovemo z brezčutnostjo. Pomembno je tudi, na kakšen način prikažemo neko stvar, da bo dosegla učinek komičnosti (z ustreznimi jezikovnimi sredstvi, gestami, kretnjami ...).
4. Komičnost nam ne bi prinašala užitka, če bi bili osamljeni. Ima družbeni pomen in je vedno smeh skupine. Smeh je pogojen tudi kulturno in civilizacijsko, odvisen je od družbenih konvencij in idej. Nekaj, kar je bilo smešno v preteklosti, ima lahko v sedanjosti popolnoma drugačno konotacijo.⁸

⁷ V *Poetiki*.

⁸ Primer tega je recimo t. i. *blackface*, ko so se beli igralci našemili v črnce in posvojili njihove vedenjske vzorce z namero smešenja. Fenomen je posebej prevalenten v ZDA in zato običajno obravnavan v kontekstu tamkajšnje kulturne zgodovine, a primere najdemo tudi v slovenskem teatru; eden takih primerov, ki bi ga pogojno lahko razumeli kot parodijo tega fenomena, je recimo v Lorencijevem *Kralju Ubuju*. Nekoč je *blackface* oz. natančneje *minstrel show*, ki je bil zgrajen na tem principu, veljal za legitimno obliko komedije, danes pa ima zelo očitno konotacijo rasizma.

Formulo za komičnost Bergson opredeli kot »mehaničnost, s katero je obdano živo«: ko se prepletata ti dve ravni (mehanična togost, ponavljanje, inertnost ter živost, spremenljivost, živahnost, vitalnost) – torej ko nas drže, gibi in kretnje človeka spominjajo na navadno mehaniko, to postane smešno. Načelo mehaničnega se nanaša na vse ravni okorele gestičnosti, verbalnih ponavljanj, zaporedja gegov, prevaranega prevaranta, okradenega tatu, zamenjave in quidproquoja, oponašanj, retoričnih in ideoloških stereotipov ipd. (Bergson 15–29). Smejemo se vsakokrat, ko nam oseba zbuja vtis, da je reč.

Bergson razlikuje med tremi vrstami komike: situacijsko, besedno in značajno. *Situacijska komičnost* se kaže v nenavadnem dogajanju, zapletenih spletkah in situacijskih zmešnjavah (zamenjave oseb, napačno razumljeni neverbalni znaki, mehanično ponavljanje situacije ipd.). *Besedna komika* se izraža na ravni dialoga in govorjenja junakov (besedne igre, »smešni« govorni vzorci ipd.), *značajna ali karakterna komika* pa izhaja iz likov in njihovih značajev, ki so nenavadni in zabavni.

Znotraj vrst komike pa Bergson vpelje tudi nekatere komične postopke: *hiperbolično pretiravanje*; *ponavljanje* znotraj besedne komike; *ponavljanje serij* (prizorov, situacij); *inverzija serij* (= ponovitev situacije, a s preobrnitvijo položaja in zamenjavo vlog); *interferenca serij* (= položaj pripada hkrati dvema samostojnima vrstama dogajanj in ga je mogoče razlagati na dva popolnoma različna načina, npr. zamenjava oseb, besedne igre); *transpozicija* (= v dialogu predstavitev naravnega izraza v višji ali nižji ton, ali poslovni jezik uporabimo v zasebnem življenju) ipd. (prav tam 59–64).

Alenka Zupančič

Alenka Zupančič v kontekstu filozofije in psihoanalize poskuša »nadomestiti« izgubljeni drugi del Aristotlove *Poetike* tako, da vzpostavi novo teorijo komedije, pri čemer se med drugim opira na Hegla in njegovo teorijo komedije. Med drugim tudi s kritično distanco obravnava in nadgrajuje Bergsonovo teorijo, za katero pravi, da je premalo natančna in preširoka, saj Bergson kompleksnost poenostavi tako, da jo razveže v nekakšen dualizem, pri tem pa spregleda možnost, da bi lahko bila ta dvojnost učinek komičnega in ne le izhodišče. Bolj realna razlaga je, da komično ne izhaja iz dvojnosti, ki jo vodi v kontraste in peripetije, temveč je komika nenehno generiranje te same dvojnosti in šele nato igranje z njo. Primer je v komiki posnemanja oziroma oponašanja; vedenje neke osebe, ki se nam samo po sebi ne zdi smešno, to postane v trenutku, ko jih kdo oponaša. Nauk komedije in zlasti komike oponašanja je v tem, da smo ravno v tem avtomatizmu najbolj mi sami (Zupančič 147–150).

Zupančičeva poleg tega zariše ločnico med subverzivnimi (»pravimi«) in konservativnimi (»nepravimi«) komedijami. Po njeni teoriji so *neprave (konservativne) komedije* tiste, kjer abstraktno obče in konkretno (sem so umeščene človeške slabosti) ne zamenjata svojih mest. Konkretno ostane občemu zunanje, hkrati pa nas poziva, da ga dobrohotno sprejmemo kot neobhodnega spremljevalca občosti. Paradigma nepravih komedij je, da je aristokrat⁹ ali kakšna druga pomembna osebnost hkrati tudi človek.

⁹ Pojem aristokratstva je na tem mestu samo primer, ki izhaja iz tega, da je Zupančičeva diskusija o pravi in nepravi komediji vpeljala s primerom nadutega barona, ki nenehno pada iz ene luže v drugo. Najbolj realna konkretna človeška pomanjkljivost je njegova zaverovanosti vase. Ta ga dela človeka, ne pa padanje v luže.

Konkretno in obče soobstajata, pri čemer slednje v osnovi pušča nedotaknjeno. V takšnih komedijah na primer problem aristokratičnosti ni aristokratičnost kot taka, temveč je problem v njenih nosilcih, ki so pač samo ljudje. Neprave komedije preko človeka ponudijo publiki identifikacijo z »aristokratom« kot idealom jaza. Identificiramo se s slabostmi junakov, njihova višja poklicanost pa ostaja predmet spoštovanja, ne komičnega posmeha.

Za razliko od nepravih pa nas *prave (subverzivne) komedije* ne skušajo zapeljati v varljivo domačnost, da je aristokrat po drugi strani hkrati tudi človek. Formula prave komedije je takšna: aristokrat, ki verjame, da je res neposredno aristokrat, je prav po tem običajni človek. Prava komedija o aristokraciji občost aristokratstva privede do tega, da sama proizvede svojo človeškost. Komičen ni nek ubogi revež, ki zase verjame, da je kralj, ampak je komičen kralj, ki verjame, da je *res* kralj. Pri komičnih likih so prav pomanjkljivosti, ekscesi, bizarnosti, tako imenovane človeške slabosti, tiste, po katerih niso zgolj ljudje (prav tam 43–44).

Nadalje vpelje pojem nedojemljivega, neopisljivega komičnega objekta, ki »predstavlja, uteleša točko kontinuirane diskontinuitete«. Zariše ga s pomočjo komičnih postopkov. V kontekstu psiholoških tipov (»jaz« in »ono«) razlaga, da običajno v komediji dvojnost oziroma alternacijo jaza in onega prevedejo v neko konstantno napetost med njima in uprizarjajo razkorak med njima, kar je hkrati njuna trajna vez, ne da bi dogajanje razpadlo v njuno enostavno serijo alternacij. Primer tega so psihološki tipi likov, ki jih prežema kakšna strastna navezanost na zunanji objekt, ki jih vleče za nos in z njimi opleta, a hkrati osrečuje (kar je pomembnejše kot njihov notranji boj). Pri tem opozarja, da psihologija komedije nikoli ni globinska, pravzaprav igra na depsihologizacijo psihologije.

Nadalje v kontekst psihoanalize postavi komični postopek ponavljanja in pojasni njegov učinek smešnega: stvar, ki se ponavlja in jo zato pričakujemo, nas hkrati vselej, ko se ponovi, preseneti. S tem zariše pojem diskontinuitete: ponavljanje istega v kontinuiteti (komičnega lika) deluje kot prelom kontinuitete na ravni dogajanja, kot »zataknjenost«, ki je hkrati njegov trenutek sreče. Od tu nadaljuje z opredelitvijo komičnega objekta, ki je neizvedljiv na opis dogajanja ali določene situacije. Zato naštevanje tehničnih sredstev komičnega nikdar ne privede do zadovoljive definicije komičnega objekta. Predlaga naslednjo postavko komičnega objekta: v smislu singularnosti je eden in ga ne gre mešati z bogastvom komičnega dogajanja (prav tam 82–97).

Kot eno izmed največjih zablod o komediji Zupančičeva izpostavi misel, da se v komediji vse izide. Nasprotno; tudi komedija gradi z neujemanji, diskrepancami, zgrešenimi srečanji. Razlika je, da komedija tega ne izpostavlja preko izčiščevanja področja čistega manka, temveč prek nepričakovanega presežka. Paradoks komičnih likov ni v tem, da jim njihova dejanja spodletijo, temveč da v svoji spodletelosti še preveč uspejo (prav tam 164).

Zupančičeva opozarja, da serija zaporednih štosov še ne ustvari komedije. Ne izpolnjuje namreč pogoja, da je veznost prekinitve kontinuiteta, katere snov je ravno diskontinuiteta. Prave komedije zgodbo vedno gradijo s presežki, ki jih proizvedejo. Počnejo dve stvari hkrati: proizvajajo presežke ugodja, a hkrati omogočajo gledalcu, da te nasloni na strukturo zgodbe ali zgradbe komične sekvence. Razliko med vicem in komedijo Zupančičeva zariše s primerom komičnih dialogov z lapsusi, v katerih se protagonist trudi govoriti normalno, pa ne more, ker se mu ves čas vpleta neka misel. Tovrstni dialogi štejejo kot resnični komični dialogi le, če prepričljivo prikažejo spopad te osebe same s seboj. To je tako imenovana komika »jaza«, ki se otepa s svojim »onim« (prav tam 185).

Objekt komedije (The Object of Comedy)

Povsem »sveža« knjiga *Objekt komedije (The Object of Comedy, 2020)* predstavlja poglede in teorije številnih različnih filozofov, ki komedijo interpretirajo na različne načine. Že v uvodu združuje in usklajuje teze o komediji, ki jih lahko razberemo iz del različnih mislecev: da komedija objektificira, torej proizvaja objekte (osebe in ljudi reducira na posamezne lastnosti z namenom komičnega učinka); da je komedija osvobajajoča, ker nam dopušča, da kršimo pravila; da v primeru satire komedija lahko funkcionira v ideološke namene z uporabo morale pri tem, iz koga se norčuje, a da po drugi strani po istem principu lahko funkcionira v obratni smeri kot orožje za ohranjanje *statusa quo*. Predvsem pa se knjiga ukvarja s tem, kaj komedijo dela »tako močno orožje na ideološkem bojnem polju« in zakaj je komedija po svoji sami strukturi tako pripravna za izražanje (politične) moči. »Lahko bi argumentirali, da komedija je moč, in da je moč komedije ravno v njeni zmožnosti proizvodnje objektov« (Mascot in Moder 3). V nadaljevanju bom poskusila na kratko povzeti nekatere najbolj zanimive in (za mojo raziskavo in moja zanimanja) relevantne teze, predstavljene v okviru te knjige.

Trije momenti komedije

V poglavju »Trije momenti komedije« (*The Three Moments of Comedy*) Robert Pfaller na primerih klasičnih (filmskih) komedij, denimo *Some Like It Hot* (1959) in *Kiss Me, Stupid* (1964) režiserja Billyja Wilderja oriše tri logične stopnje oz. faze oz. »momente« komedije glede na vlogo, ki jo v zgodbi komedije igra iluzija, ter se ukvarja z njenimi estetskimi učinki. Pri tem se opira na delo psihoanalista Octaveja Mannonija, ki se je eden prvih sistematično ukvarjal s fenomenom iluzije v komediji.

Mannoni je trdil, da je celotno gledališče osnovano na veri oziroma po Pfallerjevi terminologiji »iluziji brez lastnikov« (Pfaller 96). Estetski učinek gledališča razlaga s teoretsko konstrukcijo »naivnega Drugega«, z navideznim opazovalcem, proti kateremu se združijo igralci in gledalci in vzdržujejo iluzijo. To se v komediji (v primerjavi s tragedijo) podvaja, saj predstavlja gledališče v gledališču, v katerem se naivni Drugi lahko pojavi kot lik na odru; komedija ga tako lahko eksplicitno angažira.

Tri faze Pfaller oriše kot 1. prevaro naivnega Drugega, 2. prevaro samih prevarantov (komičnih junakov) in 3. moteči moment, ko sredstva prevare uničijo cilje protagonistov. Prva faza se zgodi, ko protagonisti (iz nuje in zaradi gona po samoohranitvi) začnejo graditi prevaro. (Primer iz *Some Like It Hot* je, ko se morata dva glasbenika, moška, preobleči v ženski, da se skrijeta pred gangsterji.) Resnične cilje protagonistov zamenjajo hlinjeni cilji. S to prevaro protagonisti ustvarijo neke vrste gledališče v gledališču, kjer se skupaj z gledalci »zarotijo« proti drugim likom, pred katerimi morajo prevaro skrivati. Prevara, ne glede kako slaba, čudežno uspe in vsi liki, ki jim skrivnost ni razkrita, verjamejo v to, kar jim protagonisti »uprizorijo« oz. pokažejo; v komediji je videz vselej razumljen kot resničen. Komedija dopusti, da se na odru prikazuje nemogoče, omo-goča transgresije spola, dvojnike, ponavljanja, celo goljufanje smrti ... vsaj za naivnega Drugega. V tem se pogosto približa Freudovemu konceptu *Unheimlich*.¹⁰ Pfaller trdi tudi, da je naivni Drugi »simbolično kastrirani drugi« (prav tam 101). Je idealni opazovalec komedije, ki do popolnosti verjame v resničnost videza.

Druga faza, prevarani prevaranti, nastopi, ko protagonisti sami začnejo verjeti v (vsaj nek del) prevare, v katero so doslej verjeli le naivni Drugi. (V primeru *Some Like It Hot*, na primer, ko Joe šokirano ugotovi, da ima Jerry res raje, če se ga kliče Daphne, in ima ambicije, da bi se poročil z bogatim moškim.) »Kar se je zdelo kot hegelsko 'an sich', se je izkazalo za zares za njih, »für uns«, v njihovih očeh.« (Prav tam). Objekt komedije se je spremenil; medtem ko so bili gledalci prej »zavezniki« prevarantov, so ti zdaj postali pred-met (po)smeha. Ne smejimo se več temu, da naivni Drugi ne loči med videzom in resničnostjo, trdi Pfaller, temveč temu, da ima naivni Drugi očitno prav. »Smejimo se tudi zato, ker se smejemo.« (Prav tam 104). V psihoanalitskem smislu naivni Drugi ni le simbolno kastriran, ampak je hkrati agent simbolne kastracije. V zgodbi komedije pa se na tej točki hlinjeni cilji uskladijo oz. »poklopijo« z resničnimi cilji protagonistov.

Na tej točki se številne komedije končajo, nekatere pa imajo še tretjo fazo (ki ni nujno oz. skoraj nikoli ni kronološko zadnja), v kateri prevara oz. hlinjeni cilji, ki jih poskušajo doseči protagonisti, začnejo sabotirati oz. uničevati začetne, se pravi prave cilje. Sredstvo (prevara), ki ga je protagonist na začetku uporabil, da bi dosegel svoj cilj, je zdaj postalo tako močno, da uniči ta cilj. Pfaller spomni na Bergsonovo tezo, da komičnost izhaja iz mehaničnosti, s katero je obdano živo, ki pa jo obrne na glavo; trdi namreč, da je mehanizem (prevare) tisti, ki zdaj prevzame nadzor nad živim (življenji protagonistov). Pfaller se naveže na Freudov koncept gona smrti, kot ga interpretirata Slavoj Žižek in Alenka Zupančič, in postavi tezo, da ta tretja faza komedije dopusti, da se pojavi gon (po) smrti. A ta faza nikoli ni konec komedije. Čeprav je gon po smrti lahko objekt komedije, pa je le težko objekt smeha, in ker se mora komedija končati srečno, nič ne more predolgo ogrožati začetnih ciljev. Neuničljivost komedije tako zmaga nad neuničljivostjo življenja, kot ga komedija razkriva. Pfaller zaključí, da lahko poigravanje z iluzijo, ki nam ni lastna, označimo za univerzalni princip kulturnega užitka.

Komedija kot uprizoritev/izvedba

Gregor Moder se v poglavju s tem naslovom osredotoči na performativni element komedije. Moder argumentira, da se komedija zanaša na isto logiko, po kateri deluje uprizoritvena umetnost. Tako kot ta obstaja zgolj v lastni izvedbi, lastnem uprizarjanju, tako komedija obravnava resnico, in original se pokaže zgolj v lastnem ponavljanju. Njegova izhodiščna teza je, da je (gledališko) uprizarjanje vedno neke vrste ponavljanje in da je to ponavljanje esencialni sestavni del uprizarjanja. Gledališka uprizoritev tako ni le (re)prezentacija, temveč je tudi kreacija sama po sebi.

Obenem pa je repeticija močno povezana s komedijo; komedija je skorajda sinonimna z repeticijo oz. ponavljanjem.¹¹ Elementi komedije, ki so ključni za komični učinek, recimo gegi, ponavljajoče se šale, imitacija/impersonacija, celoten žanr komedij, ki temeljijo na zamenjani identiteti (denimo z dvojčkoma, ločenima ob rojstvu, ki nam postaneta smešna, ko se po naključju znajdetta na istem kraju in ju vsi zamenjujejo, kot npr. Plavtova *Dvojčka*) ... vse to temelji na ponavljanju (stavkov, scen, oseb itn.). Najmočnejši učinek ima ponavljanje, ko je ponovljena fraza (ali beseda, scena, identiteta ...) ponovljena z minimalno razliko, v novem kontekstu, ki ji da nov pomen.

Nadalje Moder postavlja tezo, da je komedija, kakor v primeru (prek podvajanja) zamenjane identitete, po strukturi homologna uprizoritveni umetnosti sami. Tako kot v primeru zamenjane identitete, kjer ne eden ne drugi dvojček ni ne original ne kopija, tudi uprizoritvena umetnost zavrača idejo originala (ideje) in kopije (izvedbe), saj originalnost obstaja samo v uprizoritvi, torej v izvedbi. Tako v komediji kot v uprizoritveni umetnosti je originalnost nekako vsebovana v lastnih kopijah. »V komediji ponavljanje ne samo kopira originala, temveč izvaja (performira) original« (Moder, *Comedy* 235). Komedija je odvisna od logike uprizarjanja. V komediji velja, trdi Moder, da je nekaj lahko resnično samo, če je predstavljeno in prepoznano kot tako; v komediji je uprizoritev kriterij za resničnost, samo, kar je uprizorjeno kot resnično dejansko, je resnično – in po drugi strani, če nekaj je uprizorjeno kot resnično, mora tudi biti resnično.

Ena od osnovnih oblik komičnega uprizarjanja je uprizarjanje jaza, lastne identitete, piše Moder. To implicira tudi trditev, da je identiteta v komediji »vedno zamenjana identiteta« (prav tam 234). V kontekstu uprizarjanja to razkriva določeno mero teatralnosti in performativnosti v sami konstrukciji subjektivitete. »Poanta ni, da vedno uprizarjamo neke vrste družbeno vlogo, odvisno od družbenega odra, na katerem se znajdemo. Poanta je, da dejansko je nekaj avtentičnega v naši subjektivnosti, samo to je, da to nima konsistentnosti osebe.« (Prav tam 239) Avtentični nismo, ker bi bili konkretni posamezniki, ki presegajo vloge, ki jih igramo (ravno to je pri naši subjektivnosti neavtentičnega), temveč ker – po principu, ki velja v komediji – postanemo to, kar se pretvarjamo, da smo. Avtentičnost obstaja zgolj v uprizoritvi (izvedbi) subjekta, trdi Moder.

11 Že Henri Bergson je ponavljanje postavil kot eno od najpomembnejših sestavin komičnega.

Na podlagi primerov, s katerimi demonstrira Althusserjevo¹² teorijo ideološke interpelacije, po kateri se »ideološki subjekt pojavi v aktu prepoznanja sebe kot očiteno, nesporen naslovnik klika drugega« (prav tam 241), kot rezultat prepoznanja lastne identitete znotraj sebe, Moder postavlja tezo, da potrjevanje lastne identitete nikoli ni nedolžna gesta. Ideološka interpelacija je namreč performativna, in kar se zdi kot le potrjevanje očitnega (prepoznavanje lastne identitete), je dejansko besedni performativ, kakor to definira J. L. Austin v *How to Do Things with Words*; torej izjava, ki je sama po sebi akcija oz. performativ. Kot denimo akcija besede »Da«, ko je izrečena kot del poročnega obreda, je tudi ideološka interpelacija po Althusserju performativ, ki ga pogojuje socialna institucija oz. konvencija; kot »Da« z besednim performativom ustvarja zakonsko zvezo, se prek besednega performativa ustvarja ideologija. Moder naveže ideologijo nazaj na estetiko prek Andrewa Hewitta, čigar koncept »socialne koreografije«, ki prek reflektiranja realnosti dejansko proizvaja realnost, je hkrati homologen tako ideologiji kot komediji. »Komedija se zanaša na logiko uprizarjanja natančno v smislu, da kar uprizarja ali naredi očitno, ne biva predhodno pred samo uprizoritvijo ali manifestacijo.« (Prav tam 246) A čeprav komedija in ideološka interpelacija delujeta po istem postopku, komedija ni nujno v službi ideologije; nasprotno, lahko je najmočnejše orožje proti njej, saj nam pokaže, da je identiteta uprizarjana/performirana in nam s ponavljanjem z minimalno razliko razkrije razpoke v naših domnevah.

Druge omembe vredne teorije (v katere pa se ne poglobljam)

Za Matjaža Kmecla komičnost temelji na popolni svobodi možnosti in samozavestnem obvladovanju sveta brez podrejenosti. Pomemben je občutek večvrednosti pri sprejemniku. Komičnost nastane v trenutku, ko občinstvo začuti občutek večvrednosti v primerjavi z manjvrednostjo drugih (Kmecl 172–174). To je po mnenju Anje Lipovšek podobno Platonovemu pojmovanju, da je jedro smešnega škodoželjnost, ki izvira iz pomanjkanja samospoznanja in iz precenjevanja lastnih vrednosti, zlasti duševnih (Lipovšek 10).

Zaključek

Filozofska teorija komedije obsega ogromno različnih tez in teorij, zastavljenih v zelo različnih historičnih kontekstih mnogih zelo različnih filozofov. To je res že, če je naše izhodiščno vprašanje samo, kaj sploh je komedija in komično; kaj šele, če nas zanima na primer tudi, kaj to pomeni za komedijo kot umetniško formo. Zavedam se, da sem se v tem prispevku komajda dotaknila površine filozofije komedije. Občasno sem se tudi sama počutila kot komedijski junak, ki se neprestano zaletava v zid dramaturške ovire, ko sem poskušala zaobjeti filozofijo, kolikor sem le lahko.

Glede na to, kako zelo subjektivno je to, kaj nas spravlja v smeh, me pravzaprav fascinira, kako univerzalne temelje lahko najdemo v teoriji komedije, kljub temu da je njena oblika tako odvisna od aktualne kulture in časa. Najbolj temeljne značilnosti komedije, ki jih v teorijah komike najdemo znova in znova, so denimo ponavljanje/repeticija, na kateri slonijo najpomembnejši elementi komičnega; da so smeh, komično in komedija vedno družbeno pogojeni in odvisni od »človeškega elementa«; da je v komediji videz resnice enako kot resnica ter da je največji »sovražnik« komedije čustvo ali psihologija, torej da manj kot »zlezemo v glavo« likom, večji potencial za komičnost imajo.

Posebej vplivne teze o komediji so tudi denimo Aristotelova opredelitev, da je komično tisto, kar je grdo, a ne nevarno, in Bergsonova formula, da je komičnost »mehaničnost, s katero je obdano živo«. Ponavljajo se tudi vprašanja o tarči komedije, komu oziroma s kom se smejimo – ali komedija ruši družbeni red (po terminologiji Alenke Zupančič, ali je komedija subverzivna) ali ga vzpostavlja (je konservativna)?¹³ Iz tega izhajajo tudi raziskovanja vprašanj o inherentni moči komedije kot orožja, ki se ga da vihteti bodisi proti hierarhičnim strukturam bodisi v njihov bran, ter o potencialni nevarnosti, ki jo komedija zato predstavlja.

V zaključku naj še poudarim, da čeprav sem se v tem prispevku osredotočala predvsem na teorije o dramatik, se pravi literaturi, pa je pri vsakem preučevanju komedije bistven tudi gledališki, se pravi uprizoritveni element. Komedija je bolj kot katerakoli druga zvrst odvisna od uprizoritve in od občinstva. Najvažnejša je publika – od njenih vrednot, prepričanj, splošne razgledanosti, značilnosti njene dobe ipd. je odvisno, kaj bo prepoznala kot smešno in kateri komični postopki bodo učinkovali. Komedija se najbolj od vseh literarnih zvrsti v celoti realizira šele skozi gledališko uprizoritev; nujno potrebuje oder in publiko. Uprizoritev komedijskim dramskim besedilom doda še veliko novih elementov humorja; komična je lahko že sama pojavnost igralca, kostumi, elementi scene ... Številni komični zapleti so lahko rezultat igralskih in režijskih domislic in jih izvirno besedilo sploh ne vsebuje (Merzel 10). Zato je nujno, da pri analiziranju komedije ne spregledamo tudi njene uprizoritve; aspekt, ki sem ga v prispevku morda nekoliko zanemarila (z morebitno izjemo obravnave eseja/poglavja Gregorja Modra).

Filozofske teorije komedije so kompleksne, in čeprav izhajajo iz skupnih izhodišč, tudi precej raznolike. Žal mi je, da je moj uvid ostal tako površinski, saj je tema izredno zanimiva in vredna podrobne obravnave. Zato lahko upam samo, da bom nekoč v prihodnosti, v okviru takega drugega projekta, uspela temi nameniti poglobljeno analizo, kakršno si zasluži.

Literatura in viri

Aristotel. *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Študentska založba, 2012.

Bergson, Henri. *Esej o smehu; Filozofska intuicija; Uvod v metafiziko*. Prev. Janez Gradišnik. Ljubljana:

Slovenska matica, 1977Dolar, Mladen. »Komedija in njen dvojnik.« *Problemi* letn. 42, št. 3–4, 2004, str. 257–281.

Dolar, Mladen. *Bit in njen dvojnik*. Ljubljana: Analecta, 2017.

Dolar, Mladen. »The Uncanny and the Comic: Freud *avec* Lubitsch.« *The Object of Comedy*. Ur. Jamila M. H. Mascot in Gregor Moder. Palgrave Macmillan, 2020, str. 15–34.

¹³ V sodobnem pop diskurzu se uporabljata termina »*punching up*« (v navezavi na komedijo, ki zasmehuje tiste – skupine, sisteme – na hierarhičnih pozicijah moči) v nasprotju s »*punching down*« (v navezavi na komedijo, ki zasmehuje »lahke tarče«, pod nami v družbeni hierarhiji), v dokaj točnem približku koncepta, kakršnega opiše Alenka Zupančič s subverzivno *versus* konservativno komedijo.

Fran. <https://fran.si/>. Dostop 12. avg. 2021.

Gantar, Jure. *Dramaturgija in smeh*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1993.

Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: DDU Univerzum, 1983.

Kralj, Vladimir. *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.

Kraševac, Eva. »Smrtonosna komedija.« *Problemi* letn. 56, št. 9–10, 2018, str. 83–110.

Lipovec, Anja. *Komično v dramskem opusu Matjaža Zupančiča*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2012.

Mascot, Jamila M. H. in Gregor Moder »A Head or a Cannonball? An Introduction to the Object of Comedy.« *The Object of Comedy*. Ur. Jamila M. H. Mascot in Gregor Moder. Palgrave Macmillan, 2020, str. 1–12.

Merzel, Milanka. *Politična tema v komedijah Vinka Möderndorferja*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2012.

Moder, Gregor. *Predavanja iz filozofije umetnosti: študijsko gradivo*. Skripta. Ljubljana: UL AGRFT, 2018.

Moder, Gregor. »Comedy as Performance.« *The Object of Comedy*. Ur. Jamila M. H. Mascot in Gregor Moder. Palgrave Macmillan, 2020, str. 231–246.

Morreall, John. »Philosophy of Humor.« *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2020. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/humor/>. Dostop 7. sept. 2021.

Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.

Pfaller, Robert. »The Three Moments of Comedy.« *The Object of Comedy*. Ur. Jamila M. H. Mascot in Gregor Moder. Palgrave Macmillan, 2020, str. 95–110.

Poniž, Denis. *Komedija in mešane dramske zvrsti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1995.

Poniž, Denis. *Na poti h komediji*. Ljubljana: Društvo 2000, 1997.

Predavanja doc. dr. Gregorja Modra pri predmetu Filozofija umetnosti, študijsko leto 2020/21, zimski semester. Zapiski pri avtorici.

Zupančič, Alenka. *Poetika: druga knjiga*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2004.



MANCA LIPOGLAVŠEK

***ŽENSKE V TRADICIONALNEM
AZIJSKEM GLEDALIŠČU***

Povzetek¹

Mnogo azijskih gledaliških praks je tradicionalno izključevalo ženske igralke. Razlogi za to so kompleksni verski, družbenopolitični in tudi ekonomski dejavniki. Vseeno pa so v vseh kulturah obstajale nekatere gledališke oblike, tako ali drugače povezane z ženskami. V Indiji so ženske nastopale v sanskrtskih dramah, v ženskih gledališčih *stree preksha*, v *kutiyattamu* in kot *devadasi* tempeljske plesalke, čeprav so bile iz *kathakalija* in drugih narativnih plesnih gledališč izključene. Na Japonskem so ženske igrale pomembno vlogo v razvoju tako gledališča *no* kot *kabuki*, čeprav jim je bilo sodelovanje že kmalu prepovedano in so jih v ženskih vlogah zamenjali moški igralci *onnagata*. Na Kitajskem so bile ženske v gledališču prepovedane v času vzpostavitve opere *jingju* in se vanjo niso ponovno vključile do padca dinastije Qing. V jugovzhodni Aziji so bile ženske močno prisotne v številnih gledaliških praksah, med drugim v plesih *ronggeng*, kjer so si vloge delile s transvestitskimi moškimi.

Ključne besede: feminizem, ženske, študije spola, azijsko gledališče, kabuki, onnagata, kutiyattam, kitajska opera

Uvod: kontekst azijskega gledališča

»Azijsko gledališče« je zelo širok izraz, ki označuje velik razpon različnih gledaliških tradicij, ki segajo daleč v zgodovino. Tudi če se osredotočimo zgolj na tiste narode in kulture z najbogatejšim in najstarejšim gledališkim dogajanjem, nas kar preplavijo najrazličnejše gledališke oblike. Mnogim od teh tradicionalnih gledaliških praks je skupno, da so vrhunec (najpomembnejše/klasično/»zlato« obdobje) dosegle istočasno z renesančnim gledališčem v Evropi. Še nekaj, kar imajo številne prej naštet, sicer medsebojno zelo različne oblike gledališča skupnega, pa je to, da so v veliko od njih tradicionalno nastopali predvsem ali izključno moški. Moški in ženske si praviloma niso delili odra, čeprav seveda lahko najdemo izjeme, predvsem v Indiji in jugovzhodni Aziji. (Wetmore et al. 11) Kjerkoli so se ženske pojavljale na odru, se jih je povezovalo s prostitucijo in promiskuitetnostjo, družbeno so bile običajno zaničevane. Odnos do žensk v gledališču je bil torej tudi tu podoben kot marsikje v zgodovini »zahodnega« gledališča.

Treba pa je reči, da ni bilo vedno tako; v zgodnjem razvoju gledaliških praks so bile v Aziji ženske pogosto v vlogi enakovrednih ali skorajda enakovrednih ustvarjalk. (Liu 413) Poleg tega so vedno, v vseh kulturah, obstajale izjeme in posamezni primeri žensk, ki so kljub vsem omejitvam delovale v gledališču.

O enotnem »položaju žensk« je v azijskih gledaliških tradicijah težko govoriti ne le zaradi velikega prostorskega, temveč tudi ogromnega časovnega razpona. Vloga žensk se je seveda skozi zgodovino spreminjala, v vsaki kulturi nekoliko drugače, odvisno od lokalnih družbenopolitičnih okoliščin. Nikakor tudi ne gre za linearen napredek proti enoznačno pozitivni vedno večji vlogi žensk v gledaliških praksah, temveč gre za vzpone in padce, ki so vezani na mnoge kompleksne okoliščine.

¹ Besedilo je delno prirejeno seminarska naloga, ki je nastala pod mentorstvom prof. dr. Alda Milohnića v okviru predmeta Zgodovina gledališča v študijskem letu 2020/21 in predstavlja tudi delno prirejeno poglavje iz avtoričine diplomske naloge Prisotnost v odsotnosti: primerjalna analiza položaja žensk v starejšem evropskem in azijskem gledališču (2021).

Med drugim je položaj žensk v gledališču vezan na spreminjajočo se koncepcijo spola, ki je bila marsikje v Aziji pred stikom z rigidnimi, ozkimi, statičnimi moderno-evropejskimi definicijami precej širša in bolj fluidna.

V antični preteklosti azijskega gledališča so ženske pogosto nastopale skupaj z moškimi. To je razvidno v zelo starih oblikah gledališča, denimo v indijskem *kutiyattamu* ali v vrsti kitajske opere, imenovane *zaju*, ki je bila popularna v času dinastije Yuan (1271–1368). A v moderni dobi, v 16., 17. in 18. stoletju, ko so se oblikovale in kodificirale najprepoznavnejše azijske gledališke tradicije, kot so *kathakali*, *kabuki* in *jingju* (kitajska opera, kot jo poznamo danes), je bilo ženskam marsikje prepovedano nastopati v gledališču. Trajalo je vse do poznega 19. ali celo 20. stoletja, da so se v azijskem teatru ponovno pojavile igralkе, in nekatere gledališke prakse so ženskam še vedno zaprte. (Prav tam 413) Raziskava spreminjajoče se vloge žensk v azijskem gledališču nam tako lahko da zanimiv uvid v pojmovanje in (gledališko) predstavljanje spola v teh kulturah. Ravno tako pa je zanimivo tudi, na kakšen način so azijske gledališke tradicije »reševale« pomanjkanje igralk, večinoma z moškimi igralci, ki so interpretirali ženske vloge, in pristop do te prakse preoblačenja (*cross-dressing*). V nadaljevanju si bom natančneje ogledala, kako je z vlogo žensk v tradicionalnih gledališčih v Indiji, na Japonskem, na Kitajskem ter v jugovzhodni Aziji.

Ženske in indijsko gledališče

Sanskrtska drama

Da so imele ženske pomembno vlogo v uprizarjanju sanskrtskih dram in so bile celo nepogrešljive za sanskrtsko gledališče, lahko razberemo iz najpomembnejšega teoretskega teksta indijskega gledališča, *Natjaśastre*, kar nakazuje in reflektira vlogo žensk v tedanji družbi. V tem priročniku za igro in uprizarjanje v indijskem gledališču, napisanem med 2. stoletjem pred našim štetjem in 2. stoletjem našega štetja, avtor katerega naj bi bil Bharata Muni, najdemo opise igralk kot izurjenih gledaliških umetnic z naravnimi in priučenimi kvalitetaми. Opisuje tudi vrsto nežnega plesa, ki so ga izvajale predvsem ali izključno ženske, imenovano *lasya*, in celo vrsto izključno ženskega teatraličnega uprizarjanja z več vlogami, imenovanega *lasyam*.² (Madhavan, »Introduction« 347) Bharata zapiše: »Ženske, dobro izučene v vseh vrstah plesa in v uporabi vseh udov za namen plesa in [gledališke] igre, naj nastopajo v kraljevem gledališču.« (Natjaśastra, nav. po Singh 413) Trdi, da naj bi ženske vloge (nujno) interpretirale ženske (igralkе), če naj bosta ples in romanca v gledališču učinkovita.

Tudi v *Mahabharati* in *Ramajani*, dveh najpomembnejših indijskih epih, najdemo omembe ženskih plesalk in celo izključno ženskih gledaliških skupin (*vadhoo nataka sangham*). (Madhavan, »Introduction« 347) Pomembno je izpostaviti, da se je to dogajalo v času, ko je bilo na zahodu antično gledališče popolnoma in izključujoče moško. V 9. in 10. stoletju pa je sanskrtsko gledališče začelo zamirati in povečala se je popularnost drugih gledaliških oblik v regionalnih jezikih in narečjih. V tem času so v Indiji obstajale izključno ženske gledališke skupine, imenovane *stree preksha*, in izključno moške gledališke skupine, imenovane *purush preksha*. Izraz »*stree preksha*« za »žensko gledališče«, to je drame in gledališke uprizoritve, v katerih so nastopale samo ženske, se prvič pojavi v političnem traktatu *Arthashastra*, napisanem pred 4. stoletjem našega štetja. V istem traktatu (domnevni) avtor Kautilya zapiše, da morajo imeti ženske moževo dovoljenje, da si gredo lahko ogledat gledališko uprizoritev, na predstavo ponoči pa jo mora mož tudi spremljati.

Če ženska dovoljenja ali spremstva ni imela, je morala plačati kazen 6 *pana*,³ če si je ogledala predstavo *stree preksha*, in dvakrat toliko, če si je ogledala *purush preksha*, navaja Anita Singh. (414) To nakazuje ženskam nenaklonjeno atmosfero, znotraj katere je lahko obstajal le majhen, strogo nadzorovan ženski prostor. Sčasoma je običaj ženskega gledališča popolnoma izginil.

Devadasi: »božje služabnice«

V srednjeveški Indiji so bili templji središča kulturnega življenja in nanje so bile vezane tudi nekatere gledališke prakse. Z vidika vloge žensk je zanimiva praksa ženskih »božjih služabnic«, imenovanih *devadasi*, ki so jih posvetili v življenje v templju s simbolno poroko z božanstvom. Te ženske, ki so v templju preživele vse življenje, so izvajale rituale z močnimi plesno-gledališkimi elementi, predvsem abstrakten, emocionalno ekspresiven solo ples *sadir*. Ta praksa je višek popularnosti doživela v 10. in 11. stoletju, obdržala pa se je vse do srede 19. stoletja, ko je Indija pod britansko kolonialno vladavino doživela vrsto socialnih reform. *Devadasi* svečenice, ki niso imele mesta ne v britanski podobi moderne ženske ne med indijskimi patrioti, ki so ideal ženskosti videli v vlogi žene in gospodinje, so bile označene kot prostitutke, in leta 1988 so prakso popolnoma prepovedali. (Prav tam 414)

Kutiyattam

Kutiyattam je ena najstarejših še obstoječih oblik tradicionalnega indijskega ljudskega gledališča, ki je najbližje tradicionalni sanskrtski drami. Zanimiv je zato, ker je sicer načeloma spolno segregiran, ampak sta bolj kot spol igralcev pomembna družbeni sloj oziroma kasta ter družinsko ozadje. Šlo je za zelo zaprt sistem, in kdor ni izhajal iz gledališke družine, je ne glede na spol vanj težko vstopal. Zgodovinsko so ženske vloge v njem interpretirali tako igralci, brahmani (duhovniki) iz kaste *chakyar*, kot igralke iz kaste *nangyar*. Poleg tega v tradicionalni uprizoritvi *kutiyattama* na desni strani odra sedi ženska izvajalka, ne igralka, temveč glasbenica, ki poje in igra na činele. Že v tekstu *Kuttanimata* iz 8. stoletja najdemo omembe izključno ženske gledališke skupine te zvrsti, v kateri so ženske izvajale vloge obeh spolov. (Madhavan, »Introduction« 347) V 16. stoletju so igralke iz kaste *nangyar* iznašle tudi obliko izredno dovršenega solo nastopa za ženske, imenovano *nangyar kuttu (koothu)*. Ta izključno ženska gledališka praksa še vedno obstaja, od 70. let prejšnjega stoletja pa ni več strogo omejena na kasto, čeprav kastna pravila za igralke še vedno obstajajo. (Singh 415)

Kathakali

Ne le, da je bil *kathakali* zgodovinsko izključno moška oblika gledališča, temveč ženske vanj še danes niso vključene, v njem so nastopale zgolj relativno redke posamezne igralke. Ženske v *kathakaliju* niso nikoli bile dobrodošle iz več razlogov, med drugim tudi zaradi njegove povezave z ritualom in hinduističnimi religioznimi koncepti. Konservativna moška hegemonija *kathakalija*, ki je močno nenaklonjena ženskim igralkam, nima pravih nasprotnikov. V zelo fizično zahtevni obliki gledališča, ki je med drugim osnovana na borilnih veščinah, so ženske videne kot »šibki člen« v primerjavi z moškimi. Da zahtevno tehniko usvojijo, so potrebna leta treninga, iz katerega pa so ženske izključene.

Plesalk se drži tudi močna stigma in ženskam je denimo popolnoma prepovedano nastopati med menstruacijo. Ta tabu menstrualne krvi, zaradi katere so ženske dojemajo kot »nečiste«, se pojavlja v več azijskih kulturah. Vse to je vezano na močne tradicionalne vrednote ženske spodobnosti in ritualne čistosti. (Prav tam 416)

Yakshagana, nautanki in drugi tradicionalni ljudski plesi

Yakshagana je oblika tradicionalnega plesa, ki uprizarja predvsem prizore moške moči in poguma. Že iz tega opisa je mogoče (pravilno) sklepati, da so ga tradicionalno izvajali samo moški, čeprav tudi to danes ne drži več vedno (v tradicionalnih kontekstih pa običajno ja). Ženske so izključene tudi iz podobnih tradicij *jatre*, *nautankija* in drugih. (Madhavan, »Introduction« 347) Ženske vloge so names-to tega tradicionalno izvajali predpubertetni dečki ali mladi moški. Te gledališke oblike ne reproducirajo realnih spolnih vlog in odnosov med spoloma, temveč jih oblikujejo in ohranjajo, ugotavlja strokovnjakinja za zgodovino južnoazijskega gledališča Kathryn Hansen. (Hansen, nav. po Singh 416) V tem kontekstu je zanimivo, da so bili pred pojavom igralk med najbolj popularnimi nastopajočimi v *jatri*, bengalskem glasbenem gledališču, moški, preoblečeni v ženske. Ker je bil poklic igralk za ženske tabu, so bile zgodnje igralk v nekaterih od teh gledaliških oblik sprva prostitutke, preden so se posvetile gledališču.

Ženske izvajalke so v teh formah začele nastopati v 20., 30. in 40. letih prejšnjega stoletja. Vendar pa so bile ženske s tradicionalnimi vrednotami dostojnosti in spodobnosti potisnjene na obrobje vseh *mainstream* diskurzov znotraj tradicionalnih performativnih oblik. (Prav tam 417)

Ženske in japonsko gledališče

Vse pomembne vrste tradicionalnega japonskega gledališča – *no*, *bunraku*, *kyogen* in *kabuki* – so izključno moške. Ženskih igralk v njih praviloma ni, zato pa ne smemo spregledati tega, kako se ženske v njem kljub temu pojavljajo: prvič, kot posamezne gledališke umetnice, ki so (bolj ali manj skrivaj) vendarle obstajale, in drugič, prek moških igralcev, ki so interpretirali ženske vloge; pri slednjih se ponuja razmislek o tem, kako se njihov performativ spola navezuje na realne ženske. Popolnoma moška podoba modernega japonskega gledališča pa ni samoumevna, temveč je vezana predvsem na družbenopolitične okoliščine, v katerih je nastajalo.

Kabuki: Okuni in začetki kabukija kot ženskega gledališča

Začetnica *kabukija* je bila ženska – Okuni ali Izumo no Okuni, ki je na začetku 17. stoletja (okoli leta 1603) s skupino ženskih plesalk, ki so večinoma izhajale iz nižjih družbenih slojev in obrobja družbe, pričela izvajati novo formo plesnega gledališča. (Wetmore et al. 11) Ta forma *kabukija* se imenuje *onna-kabuki* (ženski *kabuki*). Ker je bila njena gledališka skupina sestavljena izključno iz žensk, so te interpretirale tako ženske kot moške vloge. Zelo hitro so postale popularne, Okuni je nastopila tudi na japonskem dvoru. *Kabuki* je bil inovativna forma umetnosti, z novo glasbo, dramatičnimi kostumi in zgodbami, ki so odsevali realne dogodke. Njihovi nastopi so bili ekscentrični in pogosto seksualno sugestivni, kar je pripomoglo k njihovemu uspehu. Posnemati jih je začela množica drugih skupin in *kabuki* se je hitro razcvetel. Med drugim je postal popularen v bordelih kot način privabljanja strank – povezava med gledališčem in prostitucijo, ki je bila igralkam tako pogosto očitana, je tu resničen fenomen.

Kabuki je bil tako popularen, da so se na nastopih srečevali vsi družbeni sloji, visoki in nizki, kar je bilo zelo nenavadno. Hitro pa je na teh dogodkih postalo enako pomembno biti viden kot videti, saj so *nouveau riche* trgovci *kabuki* dogodke izrabljali za razkazovanje svojega bogastva. Vladajoči razred šogunov *kabukija* ni odobral tako zaradi erotičnosti in prostitucije kot zaradi mešanja družbenih slojev, kar so videli kot grožnjo svoji oblasti, zato so leta 1629 *onna-kabuki* prepovedali. S tem je bilo na Japonskem konec ženskega gledališča. (Gabrovska 389–390) Umetniško praznino, ki so jo za sabo pustile igralk, je zapolnil *wakashū-kabuki*, v katerem so tako ženske kot moške vloge igrali dečki in mladi moški. A tudi ti so se ukvarjali s prostitucijo in kmalu so prepovedali tudi njih. Končno so tako ženske kot moške vloge prevzeli odrasli moški igralci ter oblikovali moško obliko *yarō-kabuki*. Prek te forme je *kabuki* ohranil svojo popularnost in se s časom oblikoval v to, kar kot *kabuki* pojmuje danes. (Nav. po zapiskih, Milohnić 2019/20)⁴

V času obdobja Meiji (1868–1912), po propadu samurajev in šogunata, ki so finančno podpirali gledališče, in po vrsti socialnih in ekonomskih sprememb so se stroge prepovedi ženskih igralk začele rahljati in posamezne ženske umetnice so ponovno smele nastopati na odrih *kabukija*. Samuraji, ki so bili visoko v družbeni hierarhiji in so si privoščili določene privilegije, so občasno še zaposlovali umetnice *kabukija* ženskega spola, ki so nastopale v zasebnosti njihovih domov. Ko pa je družbeni sloj samurajev propadel in so bile soočene z nenadno upokojitvijo ali preselitvijo svoje umetnosti v javna gledališča, so nekatere poskušale s slednjo možnostjo. Primer je izučena igralka Ichikawa Kumehachi I, ki se je po izgubi gospodarja postrigla po moško in se pridružila gledališki skupini; hvalili so jo predvsem, ker je bila »neločljiva« od moških v skupini. Leta 1891 je bila prepoved ženskih igralk tudi uradno razveljavljena. Ženske, ki so se uspele prebiti na odre *kabukija*, so bile učenke in/ali sorodnice velikih mojstrov te umetnosti. Obenem so se v tem času pojavile moderne igralk po zahodnem vzoru, ki jih za razliko od igralk *kabukija* niso vezale konvencije starodavnega tipa gledališča. *Kabuki* se je s težavo oddaljil od svoje na prostitucijo vezane preteklosti, na katero so igralk še vedno asociirale, in se poskušal uveljaviti v moderni državi, ki se je kot taka ravno tako poskušala uveljaviti v svetu. Igralk *kabukija* so bile soočene s številnimi izzivi in le malo jih je vztrajalo dlje časa; do 1910 je bil *kabuki* spet skoraj popolnoma moški. (Isaka *Gender*, 418–420) A to obdobje ponovnega vključevanja žensk v gledališče je pomenilo bistveno spremembo v tem, kako so moški igralci pojmovali ženske vloge.

Kabuki in onnagata – moški igralci, ki igrajo ženske vloge

Izraz *onnagata* dobesedno pomeni »ženska vloga«, a koncept v *kabukiju* označuje specifično moškega igralca, ki interpretira žensko vlogo. Nekateri igralci *kabukija* se prav posebej specializirajo za ženske vloge in so še posebej cenjeni. *Onnagate* so obstajali od zgodnjega 17. stoletja, od začetka *kabukija*, a so se v tem času bistveno spremenili; še posebej radikalno se je interpretacija spola skozi *onnagate* spremenila po obdobju Meiji in po ponovnem kratkotrajnem sodelovanju žensk v *kabukiju*.

V predmoderni dobi (pred obdobjem Meiji) so bili *onnagate* cenjeni predvsem zaradi njihove ambivalentne spolne prezentacije, se pravi, ker so bili neločljivo podobni »pravim« ženskam, kar so dosegli s ponavljajočim se predanim doživljenjskim treningom, ki so ga ponotranjili in jim je prešel v kri.

Učitelja prej omenjene igralka Kumenachi, predmodernega mojstra *kabukija* po imenu Hanshirō, so hvalili, da »se ga ne bi dalo ločiti od ženske, niti če bi bil oblečen samo v spodnje perilo« (Isaka, »Gender« 419).

V moderni dobi pa je prišlo do popolnega obrata, saj so se med drugim tudi zaradi vrnitve igralk spolne ločnice jasno in strogo zarisale in mnogo več poudarka je bilo na »naravnem« spolu: moški *onnagate* so bili pojmovani kot najprej in najpomembnejše moški, ki zgolj »performirajo« zaigrano, umetno in umetniško verzijo ženskosti. Že v predmodernej dobi je veljala in še danes velja percepcija, da je umetno konstruirana, performativna ženskost *onnagat* ženskam nedosegljiva. »Če bi se igralka pojavila na odru, ne bi mogla izraziti idealne ženske lepote, saj bi se zanašala zgolj na izkoriščanje svojih fizičnih lastnosti in zato ne bi odražala sintetičnega ideala. Idealno žensko lahko predstavlja samo igralec,« je zapisal Yoshizawa Ayame, sam igralec ženskih vlog. (Nav. po Isaka, *Onnagata* 10) Ravno to dojemanje, da je (moški) igralec »boljša ženska« od ženske, ki bi igrala isto vlogo, je bil pomemben argument za izključitev igralk iz *kabukija*. Ob pojavu igralk v *kabukiju* se je to dojemanje še zaostri, čeprav so igralke dokazovale, da konstrukt ženskosti »performirajo« neločljivo od igralcev. Za preživetje modernega *kabukija* je bilo ključno zanikanje medsebojne zamenljivosti spola v spolno izredno razdeljeni družbi, kar je *kabuki* dosegel z vzpostavitvijo striktne dihotomije med naravno ženskostjo igralk in umetn(išk)o ženskostjo moških *onnagat*. V začetku moderne dobe se je s strogo delitvijo na moško/ženski binarni sistem spola popolnoma spremenila percepcija spolne identitete in tej inherentna logika, kar je vodilo v izbris relativne narave spola.

V sodobnosti se igralka ponovno občasno pojavljajo v *kabukiju*, lahko bi se reklo, da se ločnice spola ponovno brišejo, a še vedno so kariere in prispevki žensk v veliki meri minimizirani in potisnjeni v nevidnost. Primer je igralka Yamada Isuzu (1917–2012), ki je kljub pomembni karieri kot igralka *kabukija* v zgodovino zapisana predvsem kot filmska zvezda. Tako še naprej ostaja »samoumevno«, da je *kabuki* izključno moška umetnost, čeprav to sploh ne drži. (Isaka, »Gender« 420)

No

Večino dolge zgodovine gledališča *no*, ki traja vse od 6. stoletja, je bilo ženskam sodelovanje popolnoma prepovedano. Šele v zgodnjem 20. stoletju so se posamezne ženske lahko začele ukvarjati z njim, pa še to le ljubiteljsko, in po 2. svetovni vojni so se pojavile prve profesionalne igralka *noa*, ki pa so še danes zelo redke. (Brazhnikova 60)

Za izključevanje žensk iz gledališča *no* je ključen starodaven šintoističen koncept oskrunitve (*kegare*), ki ženske označuje za »nečiste« zaradi krvavenja, povezanega z menstruacijo in porodom, kot take pa naj bi bile neprimerne za *no*, ki je osnovan na šintoističnem ritualnem stremljenju k fizični in spiritualni čistosti; korenine gledališča *no* namreč najdemo v verskih prepričanjih in filozofijah *zen* budizma. Če je na voljo moški, so tako igralka zgolj v napoto. Ženskam se je zaradi »nečistosti« prepovedano dotikati nekaterih kostumov in rekvizitov, kar jim onemogoča nastopanje. Prepovedano jim je izvajati *okino*, ritualno molitev za mir, ki je za *no* bistvena; po pričevanju igralk ji ne smejo priti niti blizu (celo ne v garderobo, medtem ko se izvaja).

Do relativno nedavnega so tudi šole gledališča *no* za nujna pripravništva sprejemala zgolj moške. Tovrstno diskriminacijo pomembne figure v gledališču *no* sicer zanikajo.

Kot v *kabukiju* tudi v gledališču *no* ni bilo od nekdaj tako. Preden sta Kanami in Zeami formalizirala *no* v 14. stoletju in preden se je ta vzpostavil v visoki umetnosti, ki je ženske izključila, so obstajale ženske plesalke, ki so izvajale gledališke oblike, ki so predhajale *no*. Zgodovinarji navajajo primer Hyakuman, plesalke/igralke, ki je v zgodnjem 14. stoletju izvajala ples *kusemai* z budističnimi in šintoističnimi temami. Menda se je Kanami *kusemai*ja učil od Hyakumanine privrženke (ravno tako ženskega spola) in ples inkorporiral kot enega ključnih elementov svojega gledališča. Zeami je v svojih zapisih Hyakuman močno hvalil.

Vloga žensk v javnem življenju in s tem gledališču se je zmanjšala v obdobju Edo (1603–1867), ko se je pod tedanjim šogunatom zaostila kontrola moških nad gospodinjstvi. (Prav tam 54) Še vedno pa so dramatik, ki so pisali za gledališče *no*, ustvarjali pomembne igre z ženskimi liki v osrednjih vlogah. Iz iger, v katerih so protagonistke ženske, izhaja ena najbolj cenjenih zvrsti *noa*, *kazuramono* ali »drama z lasuljami«. Razmerje med ženskostjo in moškostjo ter fluidnost med njima je del mistike *no*, v katerem igralci v prvem delu igrajo žensko, v drugem pa se enostavno transformirajo v moškega, in v katerem številni liki namigujejo na androginitet. A kljub tej fluidnosti je praksa moških igralcev tako zakoreninjena, da se jo zdi skoraj nemogoče premostiti. Estetska vrednost moške predstave ženskosti je povzdignjena nad ženskost samo.

Moški v ženskih vlogah v gledališču *no*

Za razliko od *kabukija*, v katerem igralec *onnagata* umetno imitira ženskost, *no* ponuja enako interpretativno tehniko za moške in ženske like. Kot pravi Violetta Brazhnikova:

Osnovni cilj poosebljanja ženskih vlog moških izvajalcev in tako ustvarjanja moške ženskosti je sestavljen iz prenašanja duha in stanja miselnosti na mesto navadne kopije zunanjih znakov ženskosti. To je temelj dela interpretacije igralca v gledališču *nō*, ki je podobno v primeru tako moških in ženskih vlog. (53)

Cilj igralca v *no* je torej, da prenese duh ženskosti, ne da bi pri tem izgubil svojo moško esenco. To doseže z masko, kostumom, lasuljo, glasbo, igralsko tehniko in mizansceno, torej z zunanjimi znaki, ki posredujejo njegovo (umetno izgrajeno, skozi moške oči videno in prek moškega interpretirano) vizijo ženskosti.

Ženske in kitajsko gledališče

Na Kitajskem so pred sredino 17. stoletja v gledališču nastopali tako moški kot ženske. Obstajale so ekskluzivno ženske gledališke skupine, ampak gledališče je bilo večinoma spolno segregirano, moški in ženske niso nastopali skupaj. V času zgodnje dinastije Qing (1644–1911), ravno v času, ko je kitajska opera (*jingju*) z združitvijo severnega in južnega gledališkega stila postala dominantna vrsta gledališča, pa so bile igralko prepovedane in ženske so večinoma (čeprav ne popolnoma, sploh v odročnih, podeželskih predelih) izginile z

odrov. (Wetmore et al. 11) Igralke so se ponovno začele pojavljati šele proti koncu dinastije Qing, konec 19. stoletja, najprej v kozmopolitskih predelih Šanghaja in samo v izključno ženskih zasedbah, in šele v 20. stoletju tudi v mešanih ansamblih; v Pekingu so bile igralka ponovno dovoljene šele po padcu dinastije, in mešane zasedbe so bile hitro ponovno prepovedane vse do 30. let.

V dvestoletnem intervalu, ko ženskam ni bilo dovoljeno nastopati, so moški igralci oblikovali konvencije uprizarjanja ženskih vlog, kar jim je omogočalo dominacijo na tem področju še globoko v 20. stoletje. Igralci, ki se v kitajski operi specializirajo za ženske vloge (*dan*), se imenujejo *nandan*. Kitajsko opero zgodnjega 20. stoletja so zaznamovali »veliki štirje« *nandan* igralci: Mei Lanfang (1894–1961), Cheng Yanqiu (1904–1958), Shang Xiaoyun (1900–1976) in Xun Huisheng (1900–1968). Ustvarili so najpomembnejše uprizoritve 20. in 30. let, kar je *dan* vloge povzdignilo nad prej dominantne moške vloge in dodatno zacementiralo ustaljene vzorce performativne ženskosti za igralce in igralka. Eden njihovih pomembnejših dosežkov je kombinacija prej obstoječih tipov ženskih vlog (krepostnih *qingyi* s poudarkom na petju, živahnih *huadan* s poudarkom na gibu in akrobatskih generalic *daomadan*) v nov tip lika, *huashan*, ki predstavlja modernejši koncept ženske. (Liu 421)

Ko so se začele pojavljati prve igralka, so bile te sprejete hkrati z entuziazmom in družbenimi predsodki. Izhajale so iz različnih ozadij, od revnih bivših prostitutk, ki so iskale boljše življenje, do v teater zaljubljenih hčera trgovcev in žensk iz gledaliških družin. Tudi ženske, kot pred njimi moški, so interpretirale vloge obeh spolov tako v spolno ločenih kot v mešanih zasedbah. Kmalu so lahko igralka dosegle nivo slave in ugleda, primerljiv z moškimi kolegi. Do 30. let so bile *jingju* igralka kljub predsodkom že mnogo bolj sprejete v družbi, odprla se je tudi prva šola za *jingju* igralce obeh spolov. Do leta 1941, ko se je ta pod japonsko okupacijo zaprla, se je nova generacija izobraženih igralk po veščini, izurjenosti in talentu pogosto uspešno postavila po robu tudi največjim *nandan* zvezdam.

Po vzpostavitvi Ljudske republike Kitajske leta 1949 šole niso več učile interpretiranja vlog nasprotnega spola, čeprav so že izučeni *nandan* nastopali naprej. Učenje izključno igralk za *dan* vloge in izginjanje *nandan* igralcev je pomenilo zelo drugačen način uprizarjanja ženskosti v tradicionalnem kitajskem gledališču, kar je izničilo delitev med biološkim spolom igralca in kategorijo privzete vloge. Šele v sodobnosti se počasi začenja oživljanje tradicionalnega načina *nandan* igre. (Prav tam 422–423)

Ženske in gledališče jugovzhodne Azije

Za razumevanje vloge žensk v vzhodnoazijskem gledališču je važno razumevanje vzorcev imitacije in prezentacije nasprotnega spola, pa tudi razlike med družbenimi razredi (predvsem med običaji v vaseh in običaji elite), pripovedmi (ženskimi melodramami in moškimi boji za oblast) in načini, ki to sporočajo (ples, poezija in humor za ženske ter lutke in maske za moške). Čeprav je gledališki spol določen z gledališkimi označevalci (tipom vlog in gibanja) in je ločen od biološkega spola izvajalca, pa danes obstaja težnja po spolno »strejt« (*straight*)⁵ gledališču, torej, da se obe vrsti spola ujemata. (Foley, »Gender« 423)

5 Z izrazom »strejt« ali ang. *straight*, ki sicer v kontekstu spolne usmerjenosti pomeni »heteroseksualno«, je tukaj mišljeno gledališče, v katerem se spol igralca oz. izvajalca ujema s spolom lika, ki ga upodablja.

Ideologija spola

Ženske (ter transvestitski moški) so imele v vaških ritualih jugovzhodne Azije pomembno vlogo kot šamanke. Spomnimo se na teorijo o ritualnem izvoru gledališča, ki postavlja tezo, da se je najzgodnejše gledališče razvilo iz prav takih šamanskih obredov. Do danes šamani in šamanke ostajajo povezani s protogledališkimi dogodki, ki povezujejo poezijo, seksualno spogledovanje, petje ter ples, predvsem skupinski ples v skupinah, ločenih po spolu. Iz tovrstnih začetkov so izšle številne prominentne oblike gledališča, ki so tako ali drugače povezane z ženskami (npr. tajska *nora* ali indonezijska *ronggeng*, kurtizanska oblika gledališča). Te večinoma izhajajo iz vaških ritualov in plesov, ki so jih ženske lahko izvajale pred poroko ali na stara leta; če niso bile del dvorne gledališke skupine, ženske po poroki in materinstvu niso več plesale. Izjema je balijsko gledališče, v katerem so ženske vse življenje lahko nastopale v skupinskih plesih v tempeljskih ritualih. Druga izjema pa so bile ženske, zaposlene kot kurtizane (*ronggeng*) ali šamanke (denimo burmanske *nat kadaw*). Z ženskami se povezujejo predvsem humorni žanri in abstraktni ples. Tovrstne prakse, izhajajoč iz starodavnih lokalnih religij, so bolj spodbudne za sodelovanje žensk v gledališču kot drugod v Aziji.

Moški so po drugi strani prevladovali oz. bili povezani z žanri lutkovnega, maskiranega in plesnega gledališča (*wayang*, *topeng* in *wayang wong*), v katerih so moški igrali tudi ženske vloge, včasih pa je en moški odigral vse vloge. Popularne so bile izključno moške gledališke skupine s plesi, osnovanimi na borilnih veščinah. (Prav tam 424)

Zanimiv je lik androginega klovna ali klovna-šamana, ki je prisoten v več žanrih in je morda povezan z androginiimi interspolnimi oziroma »spolno transcendentnimi«⁶ duhovniki *bissu* z otoka Sulavezi⁶ in javanskimi dvornimi klovni *abdi dalam badut*. Njegova funkcija je komična, obenem pa so delovali kot finančni nadzorniki ali zaščitniki (tudi zvodniki) nastopajočih kurtizan (*ronggeng*). Na ta lik bi lahko vplivala tudi pozabljen srednjeveška indijska tantrična verska sekta, ki je prek androgine performative iskala pot do razsvetljenja. Povezave so spekulativne, a strukturna vloga klovna-šamana v kurtizanskih tradicijah in ravno tako ponavljajoči se mitos boga-klovna bi lahko nakazovala ezoterično preteklost. Ideološko figura androginega boga-klovna, imenovanega Semar, predstavlja »ideal«⁶ androginiosti, bolj celostne od moškega ali ženske, ki bi lahko pojasnila fenomen moških, ki plešejo kot ženske, ali (redkejših, a obstoječih) žensk, ki plešejo kot moški. Plesalci, ki se naučijo vseh tipov vlog, se lahko na nek način približajo temu idealu, vedo vse in so povezani z močjo; so naratorji ali lutkarji, klovni in solo plesalci z maskami, predstavljajo lahko vse spole, družbene razrede in starosti. Čeprav to teoretično zmorejo tako ženske kot moški, so v praksi prevladovali moški, ki so to funkcijo opravljali lažje in z manj stigme. (Prav tam)

Spol figure v tovrstnih uprizoritvah gledalci razbirajo iz gibov, glasu in kostuma. V nekaterih zvrsteh, denimo indonezijskem plesu z masko (*topeng*), en sam umetnik lahko izvaja vse. Spol izvajalca je različen glede na lokacijo – na Baliu je to običajno moški, na severni obali Jave pa lahko tudi ženska.

6 Domorodci z južnega Sulavezija, ljudstvo Bugis, spol pojmujejo kot spekter. Ta koncept je ključen del njihove kulture že več kot šest stoletij in se je ohranil tudi po islamizaciji prebivalstva. Njihova družba priznava pet spolov: makkunrai (primerljivo s cispolnimi ženskami), oronané (primerljivo s cispolnimi moškimi), bissu (interspolni oziroma spolno transcendentni ljudje, ki se ne uvrščajo v druge kategorije), calabai (primerljivo s transpolnimi ženskami) in calalai (primerljivo s transpolnimi moškimi). (Wikipedia)

Tovrstno stilizacijo najdemo tudi v gledaliških skupinah, ki so se oblikovale med drugim na dvoru, kjer so ženske plesale denimo ritualizirani ples *srimpi*. Tam mešanje moških in žensk običajno ni bilo dovoljeno, kar je vodilo v oblikovanje izključno ženske skupine z enim ali dvema androgini klovnom. Plesne točke v tovrstnih ženskih skupinah, ki jih najdemo v različnih plesno-gledaliških stilih po vsej jugovzhodni Aziji, so stare več sto let, gledališki teksti oz. dramske predloge pa so nastale kasneje, včasih šele v 20. stoletju. Ženski plesi in vloge so bile nežnejše od moških, z več petja, besedila in scene pa z več patosa in melodrame, poudarjena je bila lepota. Včasih so plesalke samo plesale, lahko tudi z veliko močjo, medtem ko so pevke izvajale narativni del. Zunaj palače so po drugi strani iste plesne in scene izvajale izključno moške skupine z mlajšimi in manjšimi moškimi v ženskih vlogah. Tehnika plesa za moškega, ki je interpretiral žensko vlogo, je bila enaka ali zelo podobna tehniki ženske v isti vlogi. Zanimivi sta nasprotji: ženska v vlogi močnega moškega (na primer ženska, ki pleše vlogo zastrašujočega antagonist Menak Jingga v legendi heroja Damar Wulana) in moški, ki pleše najabstraktnejši in najnežnejši ženski ples (*bedhava*). Njun kontrast bi lahko skupaj predstavljal omenjeni androgini ideal, ki vsebuje svoje nasprotje. (Prav tam 425–427)

V 20. stoletju so se gledališke skupine premaknile izven palač in izvajalci različnih spolov so se v njih začeli mešati. Še vedno pa se ohranja močna tradicija »performiranja« nasprotnega spola, saj je znotraj tega tipa gledališča (gledališki) spol zgolj to: performativa.

Judith Butler in spol kot družbeni performativ

Na tem mestu moram omeniti koncept družbenega spola, kot ga definira (med drugim) Judith Butler. Zanimivo je namreč, kako se ujema gledališko uprizarjanje spola v kontekstu jugovzhodne Azije, kjer se tradicionalno biološki spol nastopajočih ločuje od spola, ki ga uprizarjajo, s tem, kako Judith Butler pojmuje družbeni spol za razliko od biološkega. Spol namreč pojmuje kot performans, ki se družbeno vzpostavi skozi ponavljanja stiliziranih dejanj v času, ki skupaj ustvarjajo vtis družbenega spola. (Butler 519) Ponavljanje stiliziranih dejanj v kontekstu »performiranja« spola v družbi lahko primerjamo v gledališkem kontekstu s plesnimi gibi, ki ravno tako skozi stilizacijo in ponavljanje uprizarjajo spol.

Kurtizansko gledališče – *ronggeng*

V *ronggengu*, gledališču kurtizan, ki so ga bolj ali manj izključno povezovali s prostitucijo, so izven palač v Indoneziji nastopale tako ženske kot transvestitski moški ter moški oziroma androgini klovni. Izhaja med drugim iz starejšega rituala dvorjenja v obliki petja, v katerem so ženske in moški v neke vrste pevskem dialogu dražili eden drugega, to je bila vrsta vaškega družabnega plesa in petja; v kurtizanskem *ronggengu* pa se pevka profesionalizira. Modernejše oblike ženskih uprizoritvenih praks v indonezijskem in jugovzhodnoazijskem gledališču izvirajo prav iz kurtizanskih form zabave. Nastopi so bili plesni in glasbeni, z melodramatskimi prizori in improviziranim dialogom, zaključili pa so se z intimnim plesom med igralkami in moškimi člani občinstva. Plesalke so bile včasih na voljo tudi za spolni odnos. Tudi transvestitski moški so lahko nastopili v teh vlogah. (Foley, »Gender« 427–428)

Ženska dalang

Poseben primer so ženske *dalang* v javanskem in balijskem *wayang kulit* gledališču senčnih lutk, eni najpomembnejših in najstarejših oblik indonezijskega uprizarjanja. Središčne figure tega gledališča so *dalangi* oziroma lutkarji, ki jih občudujejo ne le zaradi izurjenosti v uprizarjanju, ampak tudi zaradi znanja o zgodovini, mitu in religiji. (Nav. po zapiskih, Milohnić 2019/20) Tradicionalno so bili lutkarji moški, razen posameznih žensk na Javi, ki so izhajale iz gledaliških družin, v zadnjem času pa se pojavljajo tudi ženske *dalang* – lutkarice, kar reflektira nacionalne ideologije enakopravnosti med spoloma in lokalne vrednote v navezavi na te uprizoritve. Na Baliju je *wayang* obravnavan kot neke vrste verski ritual in *dalang* kot duhovnik ali svečenik. Veščine *dalanga* se prenašajo z očeta na sina, a nikoli na hčerko – ženske le redko sploh opazujejo obrede. Tudi zdaj, ko se ženske lahko naučijo veščin *dalanga*, v balijski družbi še vedno velja, da je ta poklic bolj primeren oziroma »spodoben« za moške. Ženskam je težko tudi, ker se od njih pričakuje skrb za družino, kar jemlje čas za vajo in nastope, poleg tega pa ne morejo nastopati v času menstruacije, saj so takrat videne kot »nečiste« in ne smejo vstopati v svete prostore ali se dotikati svetih predmetov, kot so senčne lutke.⁷ Zaradi verskih konotacij je praksa žensk na Baliju veliko bolj nedostopna kot na Javi, kjer *wayang* ni (ali vsaj v tolikšni meri ni) vezan na ritual, temveč na obliko javnega zabavanja. Ženske so tako vedno imele vsaj teoretično možnost urjenja za lutkarico, prve omembe žensk *dalangov* pa se pojavljajo že sredi 18. stoletja. Ženske v obeh kulturah se sicer soočajo s podobnimi kritikami zaradi višjih glasov, šibkejših teles, očitajo pa jim tudi pomanjkanje »duhovne moči« za nastope. (Goodlander in Robinson 433) Različne okoliščine za ženske na Baliju in na Javi pa nudijo uvid v različen položaj žensk in različno pojmovanje *wayang kulita*, pa tudi, kako se obe skupnosti spreminjata.

Zaključek

Iz svoje raziskave ne le azijskega, temveč tudi antičnega grškega in elizabetinskega gledališča lahko napravim širše zaključke. Razberem lahko, da vloga žensk v gledališču nikoli ni tako enostavna, kot je videti na prvi pogled; da so podlaga za izključevanje običajno mizogini argumenti o javni morali, za katerimi se skriva želja po nadzoru, pa tudi, da v vsakem izključevanju obstajajo izjeme; da je odvisna od mnogo socialno-ekonomskih in političnih dejavnikov; predvsem pa, da položaj žensk v družbi in reprezentacija (ali pomanjkanje reprezentacije) žensk v gledališču nujno medsebojno vplivata ena na drugo. Moška reprezentacija žensk na odru, pa naj bo to skozi besede moških dramatikov ali upodobitve moških igralcev, ki igrajo ženske like, ali oboje, namreč odraža kulturno percepcijo ženskosti ter »idealno« žensko v moški imaginaciji, kar postavlja nove standarde, za katere se od realnih žensk pričakuje, da jim poskušajo ustreči. Vse to se izkaže za resnično v azijskih gledaliških praksah.

Poleg tega ugotavljam tudi, da je gledališka reprezentacija žensk v določeni kulturi tesno povezana s pojmovanjem spola v njej, kar se razkrije predvsem, ko si natančneje ogledamo moške, ki igrajo ženske (ali pa ženske, ki igrajo moške, pri čemer ni naključje, da je ta praksa redkejša – moški si skoraj vedno vzamejo pravico, da se reprezentirajo sami). V azijskem gledališču tako denimo skozi zgodovino tradicije *onnagat* ali skozi izključno performativne znake spola upodobljenih likov v indonezijskih gledaliških praksah razberemo presenetljivo fluidno pojmovanje spola, ki je v teh kulturah obstajalo pred modernizacijo in stikom z zahodom. Obenem je treba poudariti, da so v skoraj vseh azijskih gledaliških kulturah vsaj na neki zgodovinski točki v predmoderni dobi obstajale gledališke prakse, ki so ženske vključevale ali bile izključno

ženske. Zato se nikakor ne smemo ujeti v past kategoričnega posploševanja azijskega gledališča kot izključno moškega, saj je to ne le netočno, marveč tudi izbrisuje številne prispevke žensk k razvoju gledaliških tradicij.

Literatura in viri

Brazhnikova Tsybizova, Violetta. »A Male Transformation into a Female Character on the Noh Stage.« *Asian Studies* letn. 3, št. 1, 2015, str. 53–81.

Butler, Judith. »Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.« *Theatre Journal* letn. 40, št. 4, 1988, str. 519–531.

Foley, Kathy. »Gender performance and the rise of actresses in traditional Asian theatre. Southeast Asia.« *Routledge Handbook of Asian Theatre*. Ur. Siyuan Liu. London in New York: Routledge, 2017, str. 423–430.

Foley, Kathy. »The Ronggeng, the Wayang, the Wali, and Islam: Female or Transvestite Male Dancers-Singers-Performers and Evolving Islam in West Java.« *Asian Theatre Journal* letn. 32, št. 2, 2015, str. 356–379.

Gabrovska, Galia Todorova. »Onna Mono: The 'Female Presence' on the Stage of the All Male Traditional Japanese Theatre.« *Asian Theatre Journal* letn. 32, št. 2, 2015, str. 387–415.

»Gender in Bugis society.« Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Gender_in_Bugis_society. Dostop 12. jan. 2021.ž

Goodlander, Jennifer in Robertson, Ashley. »Gender performance and the rise of actresses in traditional Asian theatre. Case study: Indonesian dalang.« *Routledge Handbook of Asian Theatre*. Ur. Siyuan Liu. London in New York: Routledge, 2017, str. 430–436.

Isaka, Maki. »Gender performance and the rise of actresses in traditional Asian theatre. Japan.« *Routledge Handbook of Asian Theatre*. Ur. Siyuan Liu. London in New York: Routledge, 2017, str. 417–421.

Isaka, Maki. *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*. Seattle: University of Washington Press, 2016.

Lieder, K. Frances. »Not-Feminism: A Discourse on the Politics of a Term in Modern Indian Theatre.« *Asian Theatre Journal* letn. 32, št. 2, 2015, str. 598–618.

Liu, Siyuan. »Gender performance and the rise of actresses in traditional Asian theatre. China.« *Routledge Handbook of Asian Theatre*. Ur. Siyuan Liu. London in New York: Routledge, 2017, str. 421–423.

Madhavan, Arya. »Introduction: Women in Asian Theatre: Conceptual, Political, and Aesthetic Paradigms.« *Asian Theatre Journal* letn. 32, št. 2, 2015, str. 345–355.

Miettinen, Jukka O. »Asian Traditional Theatre and Dance.« Uniarts Helsinki, 2018. <https://disco.teak.fi/asia/>. Dostop 12. jan. 2021.

Prideaux, Eric. »Women in Noh.« The Japan Times, 2004. <https://www.japantimes.co.jp/life/2004/04/11/to-be-sorted/women-in-noh/#.VPbEBhZ2dFI> Dostop 12. jan. 2021.

Singh, Anita. »Gender performance and the rise of actresses in traditional Asian theatre. India.« *Routledge Handbook of Asian Theatre*. Ur. Siyuan Liu. London in New York: Routledge, 2017, str. 413–417.

Wetmore, Kevin J. et al. *Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000*. London: Bloomsbury, 2014.

Zapiski pri predmetu Zgodovina gledališča II, izr. prof. dr. Aldo Milohnić, študijsko leto 2019/20, 2. semester. Zapiski so na voljo v osebni arhivu avtorice.

MANCA LIPOGLAVŠEK



*FEMINIZEM, SCENSKE
UMETNOSTI, TER LJUBLJANSKA
ALTERNATIVNA SCENA OD
OSEMDESETIH NAPREJ*

Povzetek¹

V osemdesetih letih 20. stoletja se je v Ljubljani oblikovala močna alternativna scena, v kateri so se prepletale eksperimentalne umetniške prakse in marginalni življenjski slogi. Med drugim so bila na tej sceni močno prisotna feministična gibanja. Po drugi strani pa so se v polju scenskih umetnosti oblikovale ženske gledališke skupine in so v njem delovale gledališke umetnice, ki so se v svojih delih ukvarjale s tematikami, ki bi jih lahko imeli za feministične. Take ustvarjalke so bile denimo Podjetje za proizvodnjo fikcije, Linije sile, Ema Kugler, Zemira Alajbegović in Meje kontrole št. 4. V prispevku sem se spraševala, ali bi njihovo delo lahko označili za feministično, in ugotovila, da je sama oznaka morda manj pomembna od učinka tovrstnega »ženskega« gledališča. Ogledala pa sem si tudi nekatere »naslednice« ženskih skupin iz osemdesetih v novejšem času, še posebej festivala Mesto žensk in Rdeče zore, ter – na presečišču feminističnih in queerovskih umetniških praks – lezbično gledališče.

Ključne besede: feminizem, gledališče, performans, scenske umetnosti, alternativa osemdesetih, Podjetje za proizvodnjo fikcije, Linije sile, Ema Kugler, Zemira Alajbegović, Marina Gržinić

Uvod

V osemdesetih letih prejšnjega stoletja se je v Ljubljani oblikovala močna alternativna umetniška scena, ki je vzpostavila nove estetske smernice in tematske poudarke na vseh področjih umetnosti, tudi na področju gledališča oziroma scenskih umetnosti, na katerega se bom v nadaljevanju tega prispevka osredotočala. Obenem pa je bil ta novi val v umetnosti nerazdružljivo povezan tudi z »ujavljanjem drugačnih življenjskih stilov, med njimi tudi z začetki novega vala feminističnega gibanja, razvojem gejevske in lezbične kulture« (Orel 38). V umetnosti, ki je nastajala v teh alternativnih krogih, se je tako pojavila večja dovzetnost za poglede marginaliziranih skupin, za feministične, queerovske² in druge socialne tematike in problematike, h katerim so pristopali na družbenokritičen način.

V tem času so nastale tudi prve gledališke skupine, ki so jih sestavljale samo ženske avtorice, pa tudi performerke, ki so se ukvarjale neposredno z »ženskimi« tematikami ženske identitete, percepcije ženske v družbi itn.: Podjetje za proizvodnjo fikcije, Linije sile, Ema Kugler, Zemira Alajbegović, Marina Gržinić, Aina Šmid ... Predvsem zadnje tri umetnice so delovale znotraj takrat zelo inventivne hibridne umetnosti, ki je združevala performans, glasbo in video kot nov medij; nekoliko kasneje se je s tovrstno hibridno video-performativno umetnostjo pričela ukvarjati tudi Ema Kugler, ki je v slovenskem prostoru to zvrst morda najbolj popularizirala.

Bi lahko gledališče in scenske ter vizualne umetnosti, ki so ga ustvarjale, opredelili kot feministično? Kako ga lahko razumemo znotraj koncepta feminističnega gledališča? Kako so bile umeščene v tedanji socialni

kontekst, v porajajoča se feministična gibanja in zamirajočo Jugoslavijo, in kako so vplivale na *mainstream* družbo? Kdo so njihove naslednice, ki so nadaljevale ukvarjanje z žensko tematiko v scenskih umetnostih proti današnjemu času?

V tem prispevku se bom ukvarjala, kot je to dobro ubesedila Barbara Orel v svojem članku na to temo,³ z »žensko perspektivo«: z ženskimi performerkami, skupinami in umetniškimi deli s področja scenskih umetnosti, ter poskušala odgovoriti na zgornja vprašanja. Osredotočila se bom predvsem na obdobje osemdesetih let prejšnjega stoletja, vendar bo moja raziskava poskušala seči tudi dlje, v devetdeseta, v dvatisoča in do današnjega dne.

Ženske v gledališču in feministično gledališče

Preden začnem, se je vredno vprašati: kaj je feministično gledališče? Najprej je treba poudariti, kot je zapisal v reviji *Maska* na sredini devetdesetih let Aldo Milohnič: »Feminizem je politično gibanje, ki še zdaleč ni enotno, tako kot je diskriminacija žensk splošni pojav, ki preči številne druge oblike diskriminacije v družbi [...] Zato ne čudi, da so se v feminističnem gibanju razvile številne usmeritve in 'frakcije'.« (36) Iz tega sledi, da tudi feministično gledališče ne more biti enotno.

Umetniške prakse, ki jih poimenujemo z oznako »feministično gledališče«, so zrasle iz širšega političnega »trenda« v gledališču v sedemdesetih letih 20. stoletja, ko se je razvila zavest o ženski skupnosti, vzporedno s študentskim, etnično-političnim in LGBTQ+ gibanjem. Razvilo se je predvsem na »Zahodu«, v ZDA in Veliki Britaniji, in je kot tako (pogosto) produkt kapitalističnega ekonomsko-političnega sistema, a odmeve tega gibanja najdemo po vsem svetu; četudi je bilo sočasnih odmevov pri nas bolj malo. V najširšem pomenu bi feministično gledališče, kot sploh feministično umetnost, opredelili kot tisto, ki »raziskuje, kaj pomeni biti ženska in hkrati umetnica v patriarhalni kulturi« (Grobler). Gre za eksperimentalne prakse, ki z *mainstream* konvencijo prelomijo na celi črti – ideološko, estetsko, konceptualno ... Ker je njegov namen rušiti meje in eksperimentirati, je feminizem tudi težko definirati; tudi zato, ker je že sam koncept feminizma tako razdrobljen, z mnogoterimi nedefiniranimi pomeni. Feministično gledališče naj bi bilo politično in družbeno angažirano in je tako na estetski kot na sporočilni ravni kritično do političnih, ekonomskih in ideoloških razmerij moči, predvsem do ustaljene delitve spolnih vlog v družbi, pri tem pa si prizadeva »preobraziti represivne strukture in dominantni moški diskurz, ki ga družba vsiljuje kot normo« (prav tam).

Ne gre le za umetniško prakso, ki problematizira podrejenost žensk v družbi, temveč neke vrste odgovor na zapostavljen položaj žensk v zgodovini umetnosti. Na začetku je bilo feministično gledališče obravnavano kot

3 Nanašam se na članek Barbare Orel z naslovom »Ženska perspektiva: prispevek ljubljanske alternative osemdesetih«, ki je – žal – še vedno edini sistematičen poskus ukvarjanja s to tematiko.

poseben in ločen žanr gledališča, a s časom, ko se je tudi v institucionalnem gledališču dominantne kulture odprl večji prostor za ženske perspektive, so mnogi čutili, da ta ločitev ni več potrebna, češ da smo presegli potrebo po feminizmu in feminističnem gledališču.⁴

Vidimo lahko torej, da bi v okrilje »feminističnega gledališča« po tovrstni definiciji lahko uvrstili marsikatero »žensko« gledališče, med drugim potencialno tudi v uvodu omenjene slovenske ženske skupine. Če tja res spadajo, si bomo ogledali v nadaljevanju.

Družbeni kontekst: Slovenija in Ljubljana v osemdesetih

Najprej pa se za trenutek oddaljimo tako od feminizma kot od gledališča in si oglejmo družbeni kontekst, v katerem se je razvila ljubljanska alternativna umetniška scena in z njo ženske gledališke skupine, ki jih obravnavamo. V Jugoslaviji se je namreč zgodil premik. Končala so se »svinčena sedemdeseta«, ki so predstavljal obdobje poostrenega nadzora, ko je bila cenzura prisotna v vseh oblikah umetnosti in so eksperimentalne gledališke prakse bolj životarile kot ne. Prostori umetnosti so bili še vedno režimsko regulirani, a po smrti Josipa Broza - Tita leta 1980 se je ideologija socialističnega sistema začela krhati, temelji so se rušili, dvom in kritika sistema sta preplavila družbo in izražanje kritičnih stališč je postajalo vedno bolj sproščeno in neposredno. Tudi status Ljubljane se je v tem času spremenil, slovenska prestolnica je postala središče inovativnih pogledov na umetnost ter liberalnih načinov življenja in svobodnega izražanja. Kot taka je postala zelo cenjena na umetniški sceni tudi s strani drugih jugoslovanskih republik – zato ni čudno, da se je najmočnejša alternativna scena razvila tu.

Ljubljanska alternativna scena osemdesetih

Ljubljansko alternativno sceno lahko razumemo kot simbol (v zgornjem poglavju opisanih) družbenih sprememb v osemdesetih. »Dvom in kritika samoupravnega sistema, ki sta virusno preplavila vso družbo, sta se začela subverzivno izražati prav v alternativnih prostorih umetnosti.« (Orel 37) Prav zato osemdeseta leta pomenijo tudi razcvet političnega gledališča, ne le na povsem alternativni »off off« sceni⁵ umetniki so vse bolj provokativno problematizirali ideološke mehanizme v takratni družbi. Temelji starega gledališča, tako kot družbe, so se podirali, novi pa so se še vzpostavljali. Umetniške skupine so prakticirale življenje in umetnost kot skupek, s čimer je bilo povezano tudi ustvarjanje že omenjenih novih življenjskih slogov. Šlo je tudi za prostor transdisciplinarnosti, povezovanja različnih medijev in področij; umetniki so se želeli povezovati z avtorji, ki so ustvarjali na drugih področjih, v kar so vstopali na način demokratičnega ustvarjanja: hoteli so razveljaviti hierarhije in vrednostne sisteme, ki so vladali na teh področjih, tako kot so v svoji umetnosti preizpraševali hierarhije in vrednostne sisteme v družbi.

Uveljavile so se nove oblike umetnosti: multimedijsko gledališče, videoumetnost, performans, ulična umetnost, grafitarstvo, punkovska in novovalovska glasba in več.

4 Ta sentiment je bil močen tudi v Sloveniji po osamosvojitvi in je bil še posebej viden v reakcijah na prvi slovenski festival ženskega gledališča Mesto žensk, glej: Lipoglavšek *Festival*.

5 Najbolj prominentni primeri tovrstnega gledališča, ki so bili še vedno alternativa osrednjim gledališkim institucijam, a vseeno bolj *mainstream* kot alternativna scena, s katero se ukvarjam v tem prispevku, so denimo Slovensko mladinsko gledališče pod vodstvom Dušana Jovanovića ali eksperimentalno Gledališče Glej. Ključno na področju družbene kritičnosti pa je bilo znotraj alternative seveda tudi gibanje Neue Slowenische Kunst (NSK) z glasbeno skupino Laibach in gledališkim oddelkom Gledališče Sester Scipiona Nasice.

Vzpostavila se je mreža prizorišč, ki so gostila tovrstne eksperimentalne, uporniške skupine ter dogodke in omogočala transdisciplinarno povezovanje med njimi. Baza kulturne avantgarde je bila klet četrtega bloka v študentskem naselju; leta 1980 je gledališka skupina FV 112/15⁶ tam v okviru kulturnega društva ŠKD Forum ustanovila Klub oz. Disko FV, ki je dal prostor za delovanje mnogih alternativnih skupin. Prav FV-jevcji so najpomembneje oblikovali ljubljansko alternativno sceno osemdesetih. Druge pomembne medsebojno povezane organizacije in prizorišča so bila še Študentski kulturno-umetniški center – ŠKUC, Center interesnih dejavnosti mladih (preimenovan v K4), Mladinski center Zgornja Šiška in KUD Franceta Prešerna.

Še posebej pa je v osemdesetih letih center subkulture v Sloveniji postala Galerija ŠKUC, ki je začela delovati leta 1978 kot del Kulturnega centra ŠKUC (in se je odprla z retrospektivno predstavitev konceptualno-umetniške skupine OHO in s koncertom Pankrtov). Predvsem pod umetniškim vodstvom Dušana Mandića (med letoma 1980–1982), Barbare Borčić (med letoma 1982–1985) in Marine Gržinić (med letoma 1982–1986) je Galerija ŠKUC z odprtimi rokami sprejemala umetniške eksperimente in sodelovala v alternativni sceni. »Za to obdobje so bili značilni multimedijški projekti [in] predstavitve gibanj konceptualne umetnosti v Zagrebu in Beogradu [...]«. (Škuc *Zgodovina*) Zgodovina ŠKUC-a je prepletena z zgodovino danes uveljavljenih slovenskih umetnikov – IRWIN, Laibach, V.S.S.D., Bojan Gorenec, Marjetica Potrč – in zgodovino socialnih gibanj.⁷

Feministična scena osemdesetih

Kot del »novih življenjskih slogov«, v katerih je participirala alternativna umetniška scena, se je sredi osemdesetih let s pojavom prvih avtonomnih ženskih skupin v Ljubljani vzpostavila tudi močna feministično-aktivistična scena.⁸ Iz leta 1984 ustanovljene Ženske sekcije pri Sociološkem društvu v Ljubljani kot prvega tovrstnega ženskega prostora je nastala bolj praktično-aktivistična skupina Lilit, katere prvo srečanje leta 1985 je bilo radikalno v vzpostavitvi prvega popolnoma javnega ženskega prostora, v katerega so bile vabljene vse ženske in v katerega je bil hkrati vstop prepovedan vsem moškim. Ključno je omeniti tudi, da je te prve Lilit večere organiziral ravno FV. Ženska sekcija Lilit pri ŠKUC-Forumu je bila aktivna do leta 1989, formalno pa je obstajala še naprej in je pomembno vplivala na širjenje feminizma v slovenski družbi. Leta 1987 je bila ustanovljena tudi lezbična sekcija Lezbična Lilit (LL), ki obstaja do danes. Pomemben je tudi začetek delovanja SOS telefona za ženske in otroke – žrtve nasilja v Ljubljani jeseni 1989. Leta 1990 sta nastali dve precej bolj eksplicitno politični skupini, Ženske za politiko⁹ in Ženska iniciativa Koper.¹⁰

V tem času so o feminizmu razpravljali tudi politični forumi in delovne skupine. »[P]osebnih posledic teh raz-

6 Predhodnica FV 112/15 je bila Gledališka skupina, katere člani so bili Neven Korda, Marina Gržinić, Dušan Mandić in Zemira Alajbegović Pečovnik; večina od njih je bila kasneje aktivna v FV in v drugih alternativnih skupinah osemdesetih. Kasneje se je FV 112/15 preoblikovalo v glasbeno skupino Borghesia, ki še obstaja in je prav tako izredno pomembna alternativna umetniška skupina.

7 Med drugim so leta 1984 organizirali projekt Magnus, gejevsko sekcijo ŠKUC-a.

8 Čeprav se teh dveh scen vsekakor ne da enačiti, nedvomno ni naključje, da gre za isti zgodovinski trenutek, v katerem so se pojavile tudi ženske gledališke skupine in ustvarjalke, o katerih bom govorila v nadaljevanju.

9 Ta je pripomogla pri aktivaciji Komisije za žensko politiko pri skupščini RS, ki je imela pomembno vlogo ne le pri ohranitvi reprodukcijskih pravic v ustavi, temveč tudi pri ustanovitvi vladnega Urada za žensko politiko leta 1992; leta 1995 pa je prav ta urad organiziral prvi festival Mesto žensk.

10 Slednja je relevantna tudi zato, ker je bila prva tovrstna skupina, ki je nastala izven Ljubljane.

prav ni bilo in tudi sicer ne kakšnih posebnih pritiskov s strani politike, pač pa se je feministkam dajalo čutiti, da njihovo početje in razmišljanja ne sodijo v socialistično družbo.« (Jalušič 66) Decembra 1987 je Lilit v Ljubljani organizirala jugoslovansko feministično srečanje kot nadaljevanje feminističnega sodelovanja, ki se je dogajalo že od konca sedemdesetih let. Po njem so se zvrstila še tri – drugo leta 1988 v Zagrebu, tretje 1990 v Beogradu in četrto 1991 v Ljubljani, peto srečanje, ki naj bi bilo leta 1992 v Zagrebu, pa se zaradi razpada države ni zgodilo.

Odnos do feminizma je bil v dominantni patriarhalni kulturi jugoslovanskega socializma zelo odklonilen. Sistem je ohranjal moško dominacijo in njegova ideologija je narekovala, da naj bi »razreševanje razrednih nasprotij avtomatsko razrešilo tudi vprašanje odnosov med spoloma in ukinjalo patriarhalna razmerja«, in tudi če se to ni zares dogajalo, je bilo odpiranje ženske problematike videno kot napad na delovanje sistema, »spogledovanje z meščanskimi tradicijami in zahodnimi vplivi« (Ule 72). Podoba emancipirane ženske v družbi, idealizirana podoba ženske, h kateri naj bi ženske stremele, se je spreminjala vzporedno z razvojem jugoslovanske družbe. V prvih povojnih letih je bila to herojka narodnoosvobodilnega boja, v petdesetih delavka in graditeljica nove države – ženska, ki se je asimilirala v moške dejavnosti in uspela na tradicionalno »moških« področjih –, v šestdesetih pa se je ob izboljšanju gospodarskega položaja in večanju pomena meščanske družine paradigma spremenila in idealna podoba ženske je ponovno postal lik matere in gospodinje. V sedemdesetih in osemdesetih letih, kot zapiše Barbara Orel, »pa so se emancipatorne prakse začele razvijati v odnosu do ideologije želje, ki je vodila novo nastajajočo potrošniško družbo« (39). Ženska gibanja v tem času so zavračala »podrejanje 'ženskega vprašanja' razrednemu boju in tezo o domnevni spontani rešitvi ženskega vprašanja v socializmu«, niso pa problematizirala moške dominacije (Ule 73). S tem pa so se idealne podobe ženske umaknile iz prostora dela (v javni sferi kot borka/graditeljica in v zasebni kot gospodinja/mati) v sfero prostega časa. »Pozornost je bila preusmerjena v žensko telo«, v njegove idealne mere in privlačnost. »Moški pogled si je podobo takšne ženske prisvojil kot seksualni objekt.« (Orel 39) Prav to seksualizacijo ženskega telesa pa so, pravi Barbara Orel, najbolj ostro problematizirale tudi ženske skupine in performerke s področja gledališča in scenskih umetnosti, ki si jih bomo ogledali v nadaljevanju.

Ženske gledališke skupine in feministični (?) performans (?)

Takšni skupini sta bili Podjetje za proizvodnjo fikcije in Linije sile – obe sta prve javne dogodke izvedli leta 1983. Poleg njih pa bi v enakem kontekstu lahko obravnavali tudi delo performerke Eme Kugler in Zemire Alajbegović, na področju videoumetnosti pa gre omeniti tudi kolektiv Meje kontrole št. 4. Ne morem trditi, da gre pri tem za celovit pregled vseh (scenskih) umetnic ali sploh pregled naslavljanja ženske problematike v okviru ljubljanske alternativne umetniške scene, gre pa za poskus izpostavljanja najbolj ključnih tematiziranj ženske identitete.

Podjetje za proizvodnjo fikcije (PPF) so leta 1983 osnovale Tanja Lesničar - Pučko, Mojca Dreu in Neva Faninger, študentke humanističnih ved, ki se z gledališčem niso ukvarjale profesionalno.¹¹ Njihov koncept gledališča je bil multimedijiški prostor odštekanе zabave z elementi »kabareta, varieteja, cirkusa, pantomine, gledališča senc, videa in filmskih žanrov« v ironičnem dialogu z dramskim gledališčem (Orel 40). V vseh svojih predstavah so se provokativno poigravale z ženskimi stereotipi, moškimi fantazmami in moško-ženskimi razmerji. Karikirano, ironično, absurdistično so kritizirale hinavščino (potrošniške) družbe, zlaganost socializma, izkoriščanje žensk doma in na zahodu. Njihovo gledališče je bilo v njihovih lastnih besedah »žensko gledališče, saj predstave izžarevajo žensko senzibiliteto. [...] Na nek način ves čas problematiziramo žensko vprašanje in se zato provokativno igramo z erotičnim.« (Nav. po Orel 41)

Primere takega gledališča najdemo v njihovih predstavah *Ana v bazenu* (1985) – kriminalki, v kateri so se »na primeru detektiva, ki v iskanju pogrešanega kovčka zahaja v bar, plesalke pa ga vseskozi zavajajo z napačnimi informacijami« (Orel 41), subverzivno ponorčevale iz oblasti – ali v kabaret-varieteju *Top Hit Game* (1989), kjer so v okviru zgodbe »o Amazonkah v tipični barski situaciji« (prav tam) humorno problematizirale moške in ženske stereotipe, osnovne sestavine varieteja, predvsem pa spotakljivo podobo »plešočih deklet kot objekta gledalskega voayerizma« (Bibič 1989). Norčevale so se iz patriarhalnih razmerij med spoloma, moške prevlade in seksualnih fantazij, pa tudi iz podobe idealne ženske-matere-gospodinje, ki mora vendarle biti tudi seksualni objekt. Še druge predstave, ki so jih izvedle, so bile *Podjetje za proizvodnjo fikcije se predstavlja* (1983), *Ana drugič v bazenu* (1986), *Nekaj drugega* (1986), *Modna revija od praskupnosti do danes* (1993), *Ženska v rdečem – Diamonds are Girl's Best Friend* (1994) in poulične akcije, od katerih gre posebej izpostaviti performans *V izložbi* (1985), v katerem so se v izložbe trgovin z oblačili v centru mesta »postavile v vlogah Izložbene lutke, Zveri, Artistke in Ribe, ena od njih pa je pred izložbo poskušala izzvati odzive naključnih mimoidočih« (Orel 41).

Formalno bi delovanje PPF lahko opredelili kot t. i. *performance theater*,¹² presečišče med gledališčem in performansom, ki vsebuje elemente tako prvega (imaginarni svet, igralski ansambel, elementi gledališkega jezika) kot drugega (zavedanje lastne performativnosti, umanjkanje reprezentacije) – obenem pa ima mnogo skupnega tudi s pojmom gledališča podob. V času njihovega delovanja slovenski mediji o PPF skoraj niso pisali, avstrijski kritiki pa so v njih prepoznali sorodnosti z newyorško avantgardo.¹³

Slovenska kritika je imela težave z reflektiranjem eksperimentalnih gledaliških praks; poleg tega pa je ostro razmejevala dejavnost profesionalnih gledališč ter amaterskih skupin – in ker so PPF izhajale iz vrst nepoklicnih gledališčnic, bi lahko rekli, da jih gledališki prostor enostavno ni jemal resno, kljub temu da so amaterske skupine vedno odigrale ključno vlogo v nastajanju gledaliških avantgard.¹⁴

Linije sile

11 Ustanovnim članicam so se kasneje pridružile tudi Seta Knop, Monika Skaberne in Snežana Levstik, prav tako študentke s področja humanistike.

12 *Performance theater* je terminološka oznaka, ki jo uvede Richard Schechner.

13 Ko so s predstavo *Ana drugič v bazenu* gostovale na Dunaju, je »Gernot W. Zimmermann [...] zapisal, da igralko upravljajo s sredstvi, kot da bi poznale newyorško avantgardo, in dokazujejo, da v Jugoslaviji ne zaostajajo za duhom časa« (Orel 42). To kaže na vpliv ameriške gledališke avantgarde na slovenske eksperimentalne prakse v uprizoritvenih umetnosti od Pekarne do osemdesetih let in naprej.

14 Glej npr. italijanski futurizem; malodane vsi italijanski futuristi so se z gledališčem ukvarjali amatersko.

Skupino Linije sile so leta 1983 osnovala Lidija Bernik, Tanja Lakovnik, Lela B. Njatin in Aina Šmid, hitro pa se jim je priključila še Mojca Pungerčar. Če so se PPF gibale v polju *performance teatra*, so se Linije sile približale performansu z dogodki »na stičišču modne revije in performansa«, ki so jih izvajale v prostorih galerij, pri tem pa so »ponudile obilje redefiniranih ženskih podob socrealistične kulture skozi kritični premislek o zapovedi želje v potrošniški družbi in pomenu ustvarjanja vizualne identitete v družbi spektakla« (prav tam 43). Razmerje med modo in antimodo jih je zanimalo že vse od prvega performansa *Linije sile* (1983, v galeriji ŠKUC), v katerem je šlo za skupek raznolikih modnih kreacij, osnovanih na različnih izhodiščih posameznih avtoric, od fetišističnih oblačil t. i. črne erotike Lele B. Njatin do povezave militantnega imidža in erotične potlačenosti v totalitarnem režimu pri Aini Šmidt. Skozi svoje performanse so problematizirale samo modo, pri čemer so razmišljale o funkciji oblačil v družbi in trdile, da oblikovanje vizualne identitete presega estetiko in nujno vsebuje komentar družbenih norm.

V performansu *Hollywood* (1984, v galeriji Kapelica) so obleke, ki niso bile namenjene rabi v vsakdanjem življenju in so bile za potrošništvo neuporabne, poustvarile v samostojne objekte, ki niso več služili drugim medijem. V *Konstruktivistih* (1985, v ŠKUC-u) pa so prek navezave na funkcionalizem ruske avantgarde izrazile »[k]ritični premislek o ustvarjanju identitete skozi oblačenje« (prav tam 43). Mojca Pungerčar je dejala, da jih je zanimala »obleka kot kultura spola«; v tem kontekstu njihovo delo lahko razumemo kot »zoperstavljanje ideologiji želje, ki jo je zapovedovala potrošniška družba, in iskanju (sebi lastnih) ženskih identitet v izobilju medijskih podob, ki jih je naplavila množična kultura« (prav tam 44).

Manekenke v teh performansih se niso nikoli smejale – to je bilo v skladu z normami modne industrije, lahko pa bi to razumeli kot svojevrsten komentar na podobo ženske v družbenem imaginariju. V tem smislu je zanimiva *Gotika* (1985, v galeriji Equrna), v katerem so »revidirale slovensko narodno nošo« in sodobnim medijsko konstruiranim ženskim likom v kontrapunkt postavile »monumentalno-sakralni izraz modelov«, ki so spominjali na »socialistične podobe delovnih žena in mater ter upodobitve žensk na gotskih slikah« (prav tam). Iskanje ženskosti jih je vodilo v odkrivanje skrivnosti, poosebljene v podobah svečenic, posvečenih v misterij narave. V poznejših projektih, tako v *Gotiki* kot tudi v ritualnem performansu v kraškem podzemlju Črna jama (1988), pri katerem so sodelovale z Emo Kugler, so se Linije sile približevale ritualnemu.

Ema Kugler

V ospredju prvih performansov Eme Kugler so bile prav tako obleke – ne skozi prizmo mode, ampak kot avtonomne kreacije, skorajda skulpture, ki iščejo prostor za naseljevanje in telo v gibanju, ki bi mu ne le izoblikovale formo, temveč ga obudile v življenje. Avtorsko poetiko je Ema Kugler oblikovala v svojih zgodnjih delih iz osemdesetih, ki so nastajala v ljubljanskem Cankarjevem domu (paradoksalno, instituciji vseh institucij) v okviru gledališkega programa Gorana Schmidta, osnovanem na »asimilaciji dominantne

kulture in alternativnih gibanj«;¹⁵ prelomnico v njenem opusu pa zaznamuje omenjeni ritualni performans v *Črni jami* (prav tam).

V njenih prvih performansih (*Nostalgčni izrez*¹⁶ leta 1985 in *Party* dve leti kasneje) – ki so bili koncipirani kot »žur za šankom«, brez zgodbe, utemeljen v konceptu zabave –, so njene obleke, četudi jih ni bilo moč nositi v vsakdanjem življenju, še kazale namembnost (privlačen videz na žuru) in s tem uporabnost v potrošni družbi, je v sodelovanju z revijo za modo in oblikovanje *Ars Vivendi*,¹⁷ ki jo je povabila, da zanje skreira plašče, »pokazala svojo radikalno držo in se jasno izrazila 'proti modi' in 'proti potrošni kulturi'« (prav tam 45). Povabljen je bila tudi k razstavi v prostorih Zavoda za napredek gospodinjstva, ki pa se ni zgodila; Ema Kugler je plašče namreč razstavi la na razstavnih lutkah, ki jih je obesila s stropa kot obešenec, s črnimi prevezanimi očmi, v čemer je šokirana direktorica Zavoda »prepoznala subverzivno politično gesto« in razstavo odpovedala, preden se je začela¹⁸ (prav tam 46). Kljub temu da se Ema Kugler ni tako neposredno ukvarjala z žensko perspektivo ali preizpraševanjem ženske identitete kot do sedaj obravnavani skupini, v ta kontekst vendarle sodi zaradi edinstvenih podob žensk, ki jih oblikuje; Barbara Orel jih opiše kot »arhetipske figure v bližini mitičnega občutenja sveta, podobe, ki se ponasajo z značilnimi ženskimi atributi, a so onkraj seksualnega« (prav tam), ki so se »rodile« prav v prelomnem performansu v *Črni jami*.

Zemira Alajbegović

Za razliko od drugih opisanih ustvarjalk Zemira Alajbegović ni delovala znotraj skupine ženskih ustvarjalk – najbolj prominentno je delovala znotraj gledališke skupine FV 112/15 in benda/multimedijske skupine Borghesia;¹⁹ prav ženski lik, ki ga je ustvarila v slednji, pa je najbolj zanimiv v kontekstu ženske perspektive. V svojih multimedijskih videoprojektih se je Borghesia lotevala tabu tem: marginaliziranih skupin, nasilja, seksualnosti, državnih ritualov, družbenopolitične moči in tabujev socialističnega sistema, pri čemer je te problematike (seksualnosti in represivnih mehanizmov oblasti) tudi povezovala in provokativno primerjala. Znotraj teh projektov, pravzaprav začevši že na videoposnetkih Gledališča FV 112/15,²⁰ je Zemira Alajbegović izdelala »značilni ženski lik urbane kulture z alternativne scene v osemdesetih [...], trendovsko podobo urbane ženske, bolj ikono kot pa psihološko utemeljen značaj, ki je zgrajen iz znanih ženskih likov pop zgodovine in vzpostavljen v razmerju do emancipacijskih likov socialistične kulture« (prav tam 47). Ti socialistični liki žensk – graditeljic na področju dela, močnih žensk z radikalnimi nazori – so se vzpostavili kot predhodnice Zemirinega lika. Njen lik se v duhu časa Jugoslavije pred razpadom nanje nanaša istočasno s spoštovanjem in ironijo, avtorica pa v sferi prostega časa urbane kulture znotraj odtujene potrošniške družbe poskuša najti lik, ki bi ga lahko tem predhodnicam postavila ob bok.

15 Alternativna gibanja so bila neprestano režimsko nadzorovana in vztrajno onemogočana – ne s prepovedjo, temveč z onemogočanjem pogojev za delo – a so kljub temu gverilsko in aktivistično delovala na klubski sceni; zato so institucije te alternativne skupine vabile »k sebi«, da bi jih lažje nadzorovale. Poleg Eme Kugler so se v Cankarjevem domu tako znašli tudi skupina Borghesia ter Gledališče Sester Scipiona Nasice, ki je leta 1986 tam uprizorilo za novejšo zgodovino slovenskega gledališča prelomni *Krst pod Triglavom*, za katerega sta kostumografijo zasnovali Mojca Pungerčar in Lidija Bernik iz skupine Linije sile.

16 Soavtorja performansa sta bila še Nada Vodušek in Jane Štravs.

17 Z revijo *Ars Vivendi* so sicer sodelovale tudi Linije sile, ki so zanjo oblikovale tudi prvo naslovnico.

18 Fotografijo »obešenec«, ki jo je posnel Jane Štravs, je na naslovnici objavila študentska revija *Tribuna*.

19 Skupino so sestavljali Aldo Ivančič, Dario Seraval, Neven Korda, Zemira Alajbegović in Goran Devide.

20 Ti posnetki iz FV 112/15 so nato postali tudi del videomateriala za projekte Borghesie. Gre na primer za projekte *ZMR* (na videokaseti *Tako mladi*) in *Toxido* (*Triumf želje*); omembe vredna je tudi Zemirina ženska iz *Ni upanja, ni strahu* (za performans *Ogolelo mesto*), *Discipline*, *Venceremos* (vse za videokaseto *Triumf želje*). (Orel 47)

Meje kontrole št. 4

V polju videoumetnosti gre omeniti še delo skupine Meje kontrole št. 4, znotraj katere sta svojo skupno umetniško pot začeli Marina Gržinić in Aina Šmid, ki se z videoumetnostjo skupaj ukvarjata od leta 1982. Posneli sta 30 umetniških videodel, številne dokumentarne oddaje, kratek igrani film, realizirali sta števil

ne videoinstalacije in videoperformanse ter sodelovali na več kot 100 festivalih, dobili sta tudi več mednarodnih nagrad. Njuna dela temeljijo bolj na politični in socialni, in ne toliko feministični problematiki (posvečata se predvsem specifični travmi krize identitete Vzhoda znotraj travme razpada starih režimov), vendar se dotikajo tudi »ženskih« tem. Marina Gržinić je, zanimivo, po mnenju nekaterih raziskovalk, med drugim Ane Grobler, tudi med prvimi, ki je začela v slovenskem prostoru govoriti o »ženski umetnosti«.

Kar se tiče njenega dela z Mejami kontrole št. 4, je vredno omeniti dva projekta. Prvi, *Ikone glamurja – odmevi smrti* (1982),²¹ obravnava »fantazme ženskega stereotipa 'modela' in njene prijateljice – hermafrodita: spomini na otroštvo, šolo ter prvo srečanje z izkušnjo masturbacije«, gre torej za inherentno žensko zgodbo, povedano skozi formo eksperimentalne videoumetnosti (BSF *Ikone*). Drugi, *Grožnja prihodnosti*, pa gledalce postavi v položaj gledalcev *peep showa* in obravnava »grožnjo dominacije, grožnja izolacije, psihične nemoči, histerije in totalne kontrole« skozi žensko perspektivo; zanimivo je tudi to, da video uporablja glasbo prve ljubljanske alternativne ženske punk skupine Racija v kliniki Mercator, katere pevki sta bili (spet) Marina Gržinić in Aina Šmid (BSF *Grožnja*).

V devetdeseta in naprej

V devetdesetih se je slovenska družbenopolitična pokrajina bistveno spremenila. Leta 1991 je Jugoslavija razpadla in Slovenija se je začela integrirati v zahodni kapitalistični svet, obenem pa je še vedno »prebolevala« smrt prejšnjega režima. Spremenila se je zato tudi pokrajina alternativne scene v Sloveniji. V Ljubljani je prostor alter scene in zatočišče drugačnosti postala Metelkova, okrepile pa so se tudi alternativne scene v drugih krajih. Številne alternativne skupine so razpadle, prenehale delovati, izgubile vpliv ali pa postale del *mainstreama*.

Kar se tiče feminističnih gibanj, sta se njihovo število in moč po osamosvojitvi rahlo povečala – nov zagon jim je dala zasedba opuščene vojašnice na Metelkovi leta 1993, kjer so različne feministične in lezbične skupine oblikovale Ženski center, iz katerega so delovale –, do sredine devetdesetih pa upadla in prostorov za javno feministično delovanje je bilo vse manj; feminizem se je depolitiziral in mnoge ženske so se od njega distancirale. Za feministično umetnost je bilo relevantno izhajanje revij na področju feministične teorije: feministična revija *Delta* (1993) in lezbična revija *Lesbo* (1997) sta se posvečali tudi umetnosti, predvsem seveda ženskim umetnicam. Prav tako sta bila na področju ženske umetnosti pomembna tudi festivala Mesto žensk (1995) in Rdeče zore (2000).

21 Poleg Marine Gržinić in Aine Šmid sta pri projektu sodelovala tudi Barbara Borčič in Dušan Mandić.

Kljub vsemu, trdi Ana Grobler, pa je feministična umetnost pri nas še vedno marginalizirana. »Težko je tudi govoriti o feminističnih umetnicah, morda bolj o feministkah in feminističnih delih oz. feminističnem v umetnosti.« (Grobler) V zadnjem desetletju ali dveh smo vendarle napravili velik korak v smeri feministične umetnosti. Barbara Orel kot primere avtoric, ki se v svojih delih ukvarjajo z doživljanjem ženskosti in žensko perspektivo, navaja Barbaro Novakovič, Nedo R. Bric, Dragico Potočnjak, Barbaro Kapelj, skupino ME3X

ME4X, Tejo Reba in Lejo Jurišič ter duo Eclipse. Sama bi v še novejšem času temu seznamu dodala vsaj še Simono Semenič, ki se v skoraj vseh delih ukvarja s tematiko spola in ženskosti, sploh v bolj nedavnih (*gostija, to jabolko zlato, lepe vide lepo gorijo ...*), tehnoburlesko Tatovi podob, ki se v svojih dogodkih na najrazličnejše načine poigrava s spolom, Oljo Grubič, sploh z nedavnimi dogodki *Golo življenje* in *Telo*, ter gotovo še mnoge druge. Kar nam to pokaže, je, da se (pogojno) feministične (vsekakor pa ženske) tematike v umetnosti širijo in da so tudi na področju scenskih umetnosti vse bližje *mainstreamu* oz. vanj že prodirajo.

Festivalske naslednice: Mesto žensk in Rdeče zore

Leta 1995 se je v Ljubljani prvič odvil mednarodni festival ženskega gledališča Mesto žensk, ki je kmalu postal tradicionalen in deluje do danes. Čeprav ni bil nikoli povezan s feminističnimi gibanji in aktivizmom, pa je v okviru festivalskega programa mnogokrat gostil tako eksplicitno feministične gledališke dogodke kot scenske dogodke, ki bi jih z lahkoto umestili v kontekst feminističnega gledališča.

Mnogo bolj eksplicitno feminističen in tudi političen pa je mednarodni feministični in queerovski festival Rdeče zore, ki se je prvič odvil leta 2000 v Ljubljani. Festival, v okviru katerega se vsako leto zvrsti pester nabor predavanj, performansov, razstav, glasbenih nastopov itn., »želi prekiniti s pričakovanji, ki jih neformalno predpisujejo spolne vloge. Ne zanima [jih] iskanje 'bistva' žensk, saj so feministični boji preteklosti pokazali, da vprašanje z opredeljevanjem skupnih bioloških ali celo značajskih potez žensk zastira pogled. Pozornost preusmerja[j]o v vsakdanje podcenjevanje in izkoriščanje žensk in moških v neoliberalni patriarhalni družbi« (Rdeče zore *O zgodovini*).

Na preseku feminizma, queer problematike in teatra: lezbično gledališče²²

Omeniti je treba še posebno »zvrst« ženskega gledališča, tj. lezbično gledališče. Feministične skupine in problematike so pogosto hodile z roko v roki tudi s queerovskimi in tako so bila tudi queerovska gibanja od začetka del ljubljanske alternativne scene. Leta 1984 je nastala prva gejevska organizacija v vzhodni Evropi, skupina Magnus, kot gejevska sekcija ŠKUC-a; omenila pa sem že velik pomen LL-Lezbične Lilit. Že obravnavana skupina Borghesia se je ukvarjala tudi z gejevsko, po mnenju Marine Grzinić pa v zgodnjih osemdesetih tudi z lezbično tematiko. (Nav. po Šorli 19) Sicer pa so lezbijke v gledaliških praksah v osemdesetih vsaj približke reprezentacije morale iskati ali v gejevskih tematikah ali pa v prej obravnavanih ženskih skupinah. Pomemben je leta 1990 ustanovljen in še danes delujoč Roza klub,

22 Edino študijo lezbičnega gledališča v Sloveniji je naredila Maja Šorli; njen članek »O lezbičnem gledališču na Slovenskem« je tudi moj glavni vir za to poglavje.

namenjen LGBTQ+ osebam, ki pa je – in z njim queerovska subkultura – šele z zasedbo Metelkove leta 1993 dobil stalno lokacijo; hitro pa je to postalo tudi prizorišče amaterskih/ljubiteljskih queerovskih gledaliških praks. Do danes je mnogo aktivistk za pravice istospolnih tudi umetnic, ki pa se večinsko ne ukvarjajo z gledališčem – Maja Šorli navaja Suzano Tratnik,²³ Natašo Velikonja, Urško Sterle in druge.

Do sedaj najboljši primer lezbičnega gledališča pri nas pa je Monospolno gledališče (MSG), v katerem so delovale Irena Duša, Nataša Jereb ter Jana Menger in ki je bilo ustanovljeno na pobudo festivala Rdeče zore leta 2000 na Metelkovi v okviru Teatra Gromki. Do leta 2017 je MSG pripravilo štiri predstave, vse z eksplisitno lezbično tematiko: *Ne bom več krvavela* (2000), *Debbie da dol Dallas* (2001), *Tega ti jaz nisem povedala* (2002) in *Rdeči cmeri* (2014). Vse štiri pripovedujejo zgodbo razmerja dveh likov, Debbie in Dallas (prvo igra Nataša, drugo Irena), žanrsko pa gre vedno za improvizacijsko komedijo, ki vključuje interakcijo s publiko. MSG je bilo zelo popularno, žal pa je beleženje njihovih predstav precej slabo. Lezbične tematike in performerke, ki tematizirajo lastno lezbično identiteto, najdemo sicer tudi v različnih oblikah komedije (*stand-upu*, improvizacijskem gledališču ...), občasno pa se znajdejo celo v institucionalni produkciji.²⁴

Zaključek: kaj je zdaj tu s feminizmom?

Nedvoumno je, da so ženske skupine, performerke in umetnice, ki sem jih obravnavala v tem prispevku, in še druge, ki jih nisem – vse, ki so povezovalе žensko perspektivo, morda tudi queerovsko kulturo, in družbeno stvarnost, »pomenile jasen politični poseg ljubljanskih subkulturnih gibanj v polje dominantne kulture« (Orel 48). A še vedno je po vsem tem treba odgovoriti na vprašanje: Ali bi lahko trdili, da je bilo delovanje teh skupin in performerk feministično?

Najprej je treba povedati, da so te umetnice delovale bolj ali manj ločeno od feminističnih skupin in gibanj osemdesetih. One same svojega dela »niso reflektirale v feminističnem diskurzu« (prav tam); če feministično umetnost definiramo kot niz odmevov na feministično teorijo, bi torej težko rekli, da so obravnavane umetnice zavestno počele prav to. Pri tem oziroma sploh pri ukvarjanju z ženskimi skupinami in performerkami v tem obdobju naletimo na problem zgodovinenja in literature: četudi obstajajo intervjuji, zapisi, posamezni *post festum* članki, pa mnogo skupin, dogodkov, umetnic in umetniških del enostavno ni (dovolj dobro) dokumentiranih, da bi o njih lahko samozavestno in z lahkoto razpravljali. Kljub temu pa ne moremo mimo tega, da je v vseh predstavljenih projektih mogoče najti ne le feministične podtone, temveč kar nedvoumno feministične tematike. Če torej po drugi strani feministično umetnost definiramo kot tisto, katere tematika in motivika sta feministični, bi te skupine in umetniška dela vanjo z lahkoto uvrstili; prav tako dosegajo standard družbenokritičnosti feminističnega gledališča.

23 Drama Suzane Tratnik *Tukaj ni homofobije* je bila sicer decembra 2020 uprizorjena (kot internetni performans) v okviru festivala Vzkrík v režiji Žive Bizovičar.

24 Maja Šorli je naredila sistematičen pregled predstav z lezbično tematiko v institucionalnih teatrirh, ki ga tudi vključuje v svoj članek »O lezbičnem gledališču na Slovenskem«.

Vprašanje pa je, če bi se te avtorice same označile za feministične. Marina Gržinić opozarja, da »so bili to predvsem projekti ženskih skupin, ki so bile povezane s punkovskim gibanjem in niso izpostavljale svojih feminističnih stališč«, ampak so v okviru punkovskega diskurza prek svoje ženskosti bolj kot kaj drugega kritizirale paradigmo socialističnega režima (Gržinić 91). Pa vendar so pomembno prispevale k prodiranju marginalnih življenjskih slogov in umetniških idej v družbeni *mainstream* ter k novemu načinu mišljenja ženskosti in reflektiranja ženske identitete. Oznaka »feminizem« je tako pod vprašajem bolj ali manj zaradi semantike; vsekakor pa smemo tem umetnicam nadeti oznako ženskega gledališča. Naslednje vprašanje, ki se seveda poraja, pa je, v kolikšni meri je ta oznaka potrebna ali uporabna. To vprašanje pa bom zaenkrat pustila neodgovorjeno.

Literatura in viri

Bibič, Bratko. »'Mejni' Kulturni Programi.« *Delo*, 3. feb. 1989, letn. 31, št. 27, str. 6.

Erjavec, Aleš in Gržinić, Marina. *Ljubljana, Ljubljana. Osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.

»Feministična 'scena' v Sloveniji.« Društvo Ljudmila. <http://www.ljudmila.org/sos/femscen.htm>. Dostop 14. nov. 2021.

»Galerija Škuc: Zgodovina.« Galerija Škuc. <https://www.galerijaskuc.si/kontakt/>. Dostop 18. nov. 2021.

Grobler, Ana. »Feministična umetnost.« *Pojmovnik slovenske umetnosti 1945–2005*. http://www.pojmovnik.si/koncept/feministicna_umetnost/. Dostop 18. nov. 2021.

»Grožnja prihodnosti.« Baza slovenskih filmov (BSF). <https://bsf.si/sl/film/groznja-prihodnosti/>. Dostop 17. nov. 2021.

Gržinić, Marina. »Performans, feminizem in queer.« *Trenutki odločitve – performativno, politično in tehnološko: umetniški video, filmska in interaktivna večmedijska dela M. Gržinić in A. Šmid 1982–2005*. Ur. Marina Gržinić in Tanja Velagić. Ljubljana: Društvo ZAK, Društvo za proučevanje zgodovine, antropologije in književnosti, 2006, str. 84–97.

Ikone glamurja – odmevi smrti. Baza slovenskih filmov (BSF). <https://bsf.si/sl/film/ikone-glamurja-odmevi-smrti/>. Dostop 17. nov. 2021.

Jalušič, Vlasta. *Kako smo hodile v feministično gimnazijo*. Ljubljana: Založba *cf, 2002.

Lipoglavšek, Manca. *Festival Mesto žensk: njegovo mesto v družbi, vpliv nanjo in položaj žensk v njej*. Seminarska naloga. Ljubljana: AGRFT, 2020. Tekst pri avtorici.

Milohnić, Aldo. »Feministično gledališče: ali o izginotju dolgčasja iz gledališča in teatrologije.« *Maska* letn. 6, št. 1–3, 1995/1996, str. 36–37.

»O zgodovini festivala.« Rdeče zore. http://rdecezore.org/?page_id=326&l=2014. Dostop 14. nov. 2021.

Orel, Barbara. »Ženska perspektiva: prispevek ljubljanske alternative osemdesetih.« *Dialogi* letn. 46, št. 9, 2010, str. 36–50.

Šorli, Maja. »O lezbičnem gledališču na Slovenskem.« *Amfiteater* letn. 5, št. 2., 2017, str. 16–55.

Ule, Mirjana. »O vzpostavljanju feminističnega gibanja in ženskih študij v Sloveniji.« *Dialogi* letn. 45, št. 11–12, 2009, str. 69–81.



*Manca
Lipoglavšek*

Narativ ženske v patriarhatu

*Wanda (1970)
skozi lečo feministične teorije*

Povzetek¹

Film *Wanda* je ameriški neodvisni film iz leta 1970. Scenarij je napisala Barbara Loden, ki je film tudi režirala in poleg tega odigrala naslovno vlogo Wande. Film prikazuje apatično žensko z omejenimi možnostmi v življenju, Wando, ki je zapustila družino in se nehote znajde na begu z bančnim roparjem. Wanda je kot lik povsem pasivna in apatična; pusti, da se ji stvari dogajajo, ne da bi sama vplivala nanje, in lebdi skozi življenje. V tem prispevku argumentiram, da je ta njena karakterna lastnost posledica in preživetvena strategija življenja v patriarhatu, ki ji ne omogoča nobene druge možnosti, kot da plava od moškega do moškega v imenu preživetja. Avtorica to nakaže s številnimi filmskimi prijemi, ki jih v nalogi analiziram. Svoje razmišljanje oprem na feministično filmsko teorijo, izpopolnjeno le nekaj let po izidu *Wande*, na primer na dela Laure Mulvey, Molly Haskell, Claire Johnson in Ruby B. Rich, obenem pa film primerjam še z drugimi protofeminističnimi in feminističnimi filmi, ki delijo njegove lastnosti, denimo s filmi Chantal Akerman, Sally Potter, Agnès Varda, Věre Chytilove in drugih.

Ključne besede: feminizem, feministična filmska teorija, zgodnji feministični film, Barbara Loden, Wanda

Uvod

Film je vedno zaznamovan s kontekstom družbe, v kateri nastane. Vsi, od megaupesnih *blockbusterjev* do *arthouse* filmov, od največjih imen v svetu filma do še-nikoli-opaženih ustvarjalcev, se v svojem delu na nek način odzivajo na družbene pojave, vrednote in ideologije; mnogokrat pa filmi tematizirajo celo nek specifičen element družbe oziroma sveta, v katerem filmi nastajajo. »Film je [...] produkt, ki nastane znotraj specifičnega ekonomskega sistema, tj. materialni produkt (v našem primeru kapitalističnega) sistema; kot takšen pa je kakopak vedno tudi ideološki produkt sistema, v katerem je nastal. To pa pomeni, da je vsak film v svojem bistvu političen, saj je povsem determiniran z ideologijo družbe, znotraj katere je nastal.« (Zakonjšek 8)

Eden od takšnih družbenih pojavov, ki je tako ali drugače reflektiran v nemalokaterem filmu, je odnos družbe do žensk oziroma položaj žensk v družbi. Naša družba je nedvomno patriarhalna; tudi danes, a dlje kot se vračamo v preteklost, bolj to drži. Patriarhalnost se tako odraža v filmih – v vrednotah, ki jih filmi cenijo pri ženskah, v načinu reprezentacije žensk, kot argumentirajo nekatere teoretičarke,² tudi v načinu, kako je pripoved sploh konstruirana, in še v marsičem drugem. Obstaja več različnih načinov, kako film to problematiko odraža. Včasih nekritično reproducira njene vrednote – odličen primer so komercialni, *mainstream* filmi velikih studiev, ki služijo za utrjevanje »vladajoče hegemonске pozicije [...], ki sloni na ideologiji belega, buržjujskega patriarhata« (prav tam 4). Včasih se jim neposredno zastavlja – kot to velja denimo za t. i. politični film in družbenokritični film, v tem primeru se s tem specifičnim družbenim vprašanjem ukvarja feministični film, ki patriarhalno reprezentacijo žensk zavrača in

se ji – z uporabo eksperimentalnih filmskih sredstev – poskuša izogniti, se patriarhalnim konvencijam namerno upira in si za cilj postavlja biti feminističen. Včasih pa film nastane kot neposredna, čeprav morda

ne nujno zavedna refleksija neke družbene problematike, njen (kritični) odsev ter odziv ustvarjalk nanjo.

V pričujočem prispevku bom argumentirala, da je film *Wanda* (1970) režiserke, scenaristke in igralka Barbare Loden eden najboljših primerov tretjega opisanega pristopa; torej eden od najboljših filmskih primerov refleksije položaja ženske v patriarhalni družbi in brezizhodnega, brezciljnega obstoja, v katerega so ženske potisnjene kot neposredna posledica patriarhata. V ta namen bom najprej na kratko povzela feministično filmsko teorijo (s poudarkom na zgodnji feministični teoriji, ki se je razvila v 70. letih in je bila torej sočasna oziroma zgolj nekoliko poznejša kot film, o katerem bo tekla beseda v prispevku, in ki ga je, mimogrede, tudi tedanja feministična teorija večinoma prezrla) in feministični film. Ta predstavlja ključen kontekst za narativne prijeme, ki jih *Wanda* uporablja; film, ki bi ga lahko označili za feminističnega³ in ga nekateri štejejo celo za feministično klasiko (Margulies in Szaniawski 17), nekatere ideje feministične filmske teorije in prakse morda celo predatira. Filma *Wanda* ne moremo razumeti brez razumevanja njegove primarne ustvarjalke, Barbare Loden, zato bom pokazala neposredne vzporednice med življenjem avtorice in naslovnim likom, ki ga je ustvarila in upodobila, ter raziskala povezave med njenim življenjem in ozadjem ter med prvinami filmskega ustvarjanja, ki jih uporablja, da pove zgodbo svojega glavnega lika. Nenazadnje pa bom skozi prej opisane principe analizirala samo *Wando*, film, in *Wando*, lik kot narativ izgubljene ženske v patriarhalnem svetu, ki ji ne daje nobene druge izbire, kot da po njem tava.

Kako se lotiti »ženskega vprašanja«?: feminizem in film

(Zgodnja) feministična filmska teorija

Feministična filmska teorija se je razvila konec 60. in predvsem v 70. letih 20. stoletja pod vplivom drugega vala feminizma, študij spola ter drugih disciplin na področju »ženskih študij«, ki so se razvijale v tem času. Velik vpliv nanjo so imela zgodnja feministična dela, kot na primer *Drugi spol* Simone de Beauvoir, *The Feminine Mystique* Betty Friedan ali *Sexual Politics* Kate Millett. Ta dela so razprla diskurz s »konceptom ženske kot ‚drugega‘, diskusijo o socialni mitologiji, ki veže ženske v ‚naravno‘ materinsko vlogo pasivnosti in skrbništva podrejeno dominantnemu patriarhu ter predvsem analizo mehanizmov in procesov podrejanja ideologiji feminitete skozi mnoge forme kulturnih tekstov od znanstvenih teorij do literarnih del« (Lutar 22). V drugem valu feminizma, na katerega je vezan razvoj feministične filmske teorije, se ženske osredotočijo na konstruiranje svoje lastne identitete v opoziciji do obstoječih institucij. Kot argumentira Jill Dolan: »Feminizem se začne [...] z akutnim zavedanjem izključenosti iz moškega kulturnega, socialnega, spolnega, političnega in intelektualnega diskurza.« (Nav. po Buckland 65) Za začetnico feministične filmske teorije velja Claire Johnston, ki »je z naslanjanjem na idejo mita Rolanda Barthesa med prvimi podala strnjeno kritiko tega, kako klasični film konstruira ideološko podobo ženske, in s kritiko katere je prišlo do pomembnega teoretskega premika od razumevanja filma kot nečesa, kar zrcali realnost, k stališču, da film konstruira prav poseben, ideološki pogled na realnost« (Smelik 491). Zgodnja feministična teorija filma se je razvila predvsem v an

glosaškem jezikovnem okolju,⁴ pri čemer je opazna precejšnja razlika med ameriškim in britanskim kontekstom. V ZDA je prevladoval t. i. sociološki pogled, ki se osredotoča na analizo načinov, kako so upodobitve žensk v filmu povezane z družbeno-zgodovinskim kontekstom; ameriške teoretičarke so kritizirale predvsem

»klasično tipologijo ženskih podob kot device, vampa, žrtve, trpeče matere ali seks simbola – stereotipnih modelov mainstreamovske provenience in kolektivne moške fantazije« (prav tam 23). Primera tovrstnih del sta denimo deli Marjorie Rosen *Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream* (1973) in Molly Haskell *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974). Britanske teoretičarke pa so začele k filmu pristopati v kombinaciji z (v tistem času) novimi teorijami poststrukturalizma, semiotike, althusserjanskega marksizma ter z jezikom freudovske psihoanalize, kar je omogočilo analizo »kompleksnih nezavednih procesov, ki se dogajajo pri gledanju filmov, pri čemer ključno orodje raziskovanja predstavlja tekstualna analiza« (Škerjanc 24). Fokus analize filma je bil pogosto način, na katerega ta konstruira subjekt. Za enega prvih tovrstnih tekstov šteje esej *Women's Cinema as Counter-Cinema* avtorice Claire Johnston iz leta 1973, ki ženskih podob v filmu sploh ne obravnava kot odraz ženske realnosti, temveč kot mite, ki jih patriarhalna ideologija konstruira in z njimi manipulira za zadovoljitev moških želja: »Znotraj ideologije seksizma in moške dominacije v filmu je ženska prezentirana kot to, kar reprezentira za moškega.« (Johnston 33)⁵

Teoretičarke so namreč začele opazovati tudi to, da je za (ciljnega) gledalca – ne le filma, temveč tudi drugih, denimo likovne umetnosti – domnevano, da je moški (moški je običajno tudi protagonist), ženska pa je večinoma tam zato, da je opazovana. »Idealni« gledalec je tako najbrž vedno moški. To je izpostavil že John Berger v svoji knjigi *Načini gledanja (Ways of Seeing)* iz leta 1972, v kateri se je ukvarjal z likovno umetnostjo. »[M]oški deluje, ženske se kažejo. Moški gledajo ženske. Ženske opazujejo same sebe, kako jih gledajo.« (Berger 63) To naj ne bi definiralo le odnosov med spoloma, temveč tudi odnos ženske do same sebe. »Gledalec ženske znotraj nje je moški: objekt gledanja ženski. Tako samo sebe spremeni v objekt – natančneje v objekt videnja: v pogled.« (Prav tam) Ta pogled pa je namenjen moškemu v občinstvu, ki žensko na sliki – ali v primeru filma: na platnu ali zaslonu – opazuje.

Na Bergerjevi teoriji je gradila Laura Mulvey, ki je na podlagi Freudovih in Lacanovih teorij analizirala koncept domnevnega »idealnega« moškega gledalca. V svojem izjemno odmevnem esejju *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, objavljenem leta 1975, po katerem je tudi najbolj znana, je med prvimi film analizirala skozi presečišče filmske teorije, psihoanalize in feminizma.⁶

Pri tem je »demonstrirala načine, na katere so nezavedne sile v patriarhalni družbi strukturirale filmsko formo« (Murray 19) in s pomočjo »freudovske teorije fetišizma in skopofilije [dokazala], kako je subjektivna pozicija gledalca ‚mainstream‘ pripovednega filma nujno ‚definirana kot moška‘« (Škerjanc 25).

Tudi ona postavlja tezo, da tradicionalno film protežira moškega gledalca in njegovo željo, da gleda ženske. Koncept domnevnega »idealnega« moškega gledalca, ki ga vzpostavi že Berger, Mulvey poimenuje s terminom »moški pogled« (»male gaze«), ki je že kmalu prodril v filmsko teorijo in nato v splošno rabo. Ta pojav pojasnjuje s konceptom skopofilije (definirane kot »ugodje v gledanju«), ki ga vzpostavlja Freud kot eno od

5 Prevedi citatov iz tujejezičnih virov so moji.

6 Glede na odmevnost Mulveyinega članka ni nenavadno, da je že kmalu naletel tudi na kritike, ki so sicer preveč oddaljene od snovi tega prispevka, da bi se vanje lahko podrobneje spuščala, bi pa jih rada vsaj omenila, sploh glede na to, da jih je tudi Mulvey sama obravnavala v kasnejših delih, denimo v *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'* (1989). Najpogostejše izpostavljene kritike vključujejo prezrto vprašanje ženskega pogleda (in s tem nezmožnosti ženskega užitka), postavitev moškega pogleda za osnovno strukturalno matrico zahodne vizualne kulture, očitke heteroseksističnih argumentov, zanemarjanje lezbične perspektive ter potencialno podporo rigidnih spolnih identitet.

komponent seksualnosti, prek katere je »že samo gledanje vir užitka« (Mulvey, »Visual« 202). Mulvey najprej definira vlogo ženske pri nastajanju patriarhalnega nezavednega: »Ženska ima le dve funkciji in po tem, ko ju opravi, je njena vloga končana – ,simbolizira grožnjo kastracije‘ [...] (manko penisa) in vzgaja (svojega) otroka v simbolno. Je označevalec moškega drugega, vselej nosilka in nikoli ,ustvarjalka pomena‘.« (Škerjanc 25)

Če ženska torej predstavlja grožnjo kastracije moškemu s svojim mankom penisa, kako lahko moški gledalec tej grožnji ubeži? Mulvey pravi, da izhod ponuja fetišistična skopofilija. S tem, ko samo žensko figuro pretvori v fetiš (ali s precenjevanjem ali ko si jo prisvoji kot objekt pogleda), »njena pojava postane pomirjujoča namesto nevarna« (Murray 19). Drugi način pobega pa predstavlja voajerizem – prodiranje v ženskino zasebnost in demistificiranje njene skrivnosti. Filmsko gledanje se inherentno poigrava z voajerističnimi tendencami in ustvarja iluzijo privilegirane perspektive, v kateri gledalec opazuje zasebni svet filma, ne da bi kdorkoli iz filmskega sveta lahko gledal njega. Mulvey definira tri vrste voajerističnega/skopofiličnega pogleda: pogled kame-re in filmske ekipe, pogled med liki v filmu in pogled občinstva, ki gleda film (Mulvey, »Visual« 208). Vsi trije pogledi so primarno ali domnevno moški, ženske pa so objektificirane v objekte želje, in občinstvo naj bi se voajeristično identificiralo z moškim protagonistom v njegovi želji po ženski. To pomeni, da se ugodje v gledanju deli na aktivno/moško in pasivno/žensko. To predstavlja problem, saj filmsko gledanje proizvaja tudi narcistični užitek prek identifikacije z videnim. Gledalec se identificira z moškim protagonistom, kar mu daje občutek vsemogočnosti, medtem ko, pravi Mulvey, tradicionalno za ženske ni veliko točk narcistične identifikacije, saj ni veliko žensk, ki aktivno vodijo narativ; to pa pomeni, da je moški pogled edina perspektiva, ki omogoča narcistični užitek – gledalec znotraj ženske mora biti moški. »Opazovalec ženske v njej je moškega spola; opazovana je ženskega spola. Tako samo sebe spremeni v objekt – in še posebno v objekt pogleda: podobo.« (Berger 63)

Feministični film

Skozi feministično branje lahko analiziramo katerikoli tekst – filmski, literarni, gledališki ali sploh umetniški. Precej manj pa je filmskih del, katerih avtorice so se pri ustvarjanju zavestno ravnale po načelih, ki jih feministična filmska teorija vzpostavlja ali vzpodbuja – vseeno pa mnogo takšnih feminističnih filmov obstaja. Feministične avtorice namreč že desetletja ustvarjajo feministične filme, ki poskušajo preseči patriarhalni okvir in se z uporabo eksperimentalne forme in načina konstrukcije pripovedi poskušajo otresti »moškega pogleda«. Sally Potter (*Thriller*, *The Gold Diggers* ...), Chantal Akerman (*Je Tu Il Elle*, *Jeanne Dielman* ...), Agnès Varda (*Sans toit ni loi* ...), Věra Chytilová (*Sedmikrásky*),⁷ tudi Laura Mulvey sama (*Riddles of the Sphinx*). Za boljše razumevanje naj opišem zgolj nekaj primerov feminističnih filmov in filmskih ustvarjalk.

Za protofeministični avantgardni film lahko štejemo že film Germaine Dulac *La Coquille et le Clergyman* (Školjka in duhoven, 1928), ki skozi psihoanalitično simboliko obravnava spolno politiko in hkrati postavlja temelje nadrealističnemu filmu. Ravno tako lahko za (proto)feminističen film štejemo pomemben ameriški avantgardni film *Meshes of the Afternoon* (*Mreže popoldneva*, 1943), ki sta ga soustvarila Maya Deren in

7 Věra Chytilová je oznako feminizma sicer zavračala, a se ta njen film (v prevodu naslovljen *Marjetice*) običajno vseeno uvršča v feministični kontekst.

Alexander Hammid in ki raziskuje žensko subjektiviteto po feministični tezi »osebno je politično«.⁸ Film češke režiserke Věre Chytilove *Sedmikrásky* (*Marjetice*, 1966), eno tvornih del češkega novega vala, predstavlja »feministični kaos«, ko brez sledu tradicionalne narativne strukture sledi dvema mladima dekletoma, ki poskušata najti sami sebe; tudi ta film bi lahko uvrstili še nekam na mejo med protofeminističnim in feminističnim. Nujno je omeniti še Chantal Akerman, ki v *Je Tu Il Elle* (*Jaz ti on ona*, 1974) provokativno in minimalistično prikaže izolirano življenje mlade ženske, ki svojo samoizolacijo sčasoma prekine v prid osamljenim ljubezenskim aferam z naslovnima Njim in Njo, njen film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) pa predstavlja »slice-of-life« prikaz življenja gospodinje, ki v svojo rutino vključuje tudi nekatera dokaj ekstremna dejanja. Sally Potter v filmu *Thriller* (*Triler*, 1979) skozi feministično reinterpretacijo Puccinijeve opere *La Boheme* dekonstruira holivudsko pripoved, v *The Gold Diggers* (*Iskalke zlata*, 1983), narejenem v celoti z žensko ekipo, pa raziskuje povezavo med moškim gonom po ekonomski nadvladi in ženskim idealom misteriozne, a impotentne lepote. Agnès Varda je sploh ikona feminističnega filma, a na tem mestu je morda vredno izpostaviti njen film *Sans toit ni loi* (*Brez strehe in zakona*, 1985), ki v psevdo-dokumentarističnem stilu sledi brezdomnemu dekletu, ki neko zimo tava po Franciji.

Seveda vse te filmske ustvarjalke, ki so danes prepoznane kot feministične *auteurs*, niso nujno delile političnih prepričanj ali ciljev (tedanjega) feminističnega gibanja; mnoge niso želele biti zaznamovane z oznako feminizma, ki bi marginalizirala nje same in njihovo delo, zaradi česar bi marsikdo na njih gledal z viška in ne bi bil zmožen v njihovem delu videti ničesar razen »feminizma«. Zato so se marsiktere ustvarjalke od »feminističnega filma« distancirale in zavrnille takšno poimenovanje, čeprav bi jim z zunanje perspektive ta nedvomno ustrezala. Chantal Akerman je slavno izjavila: »Ko me ljudje vprašajo, ali sem feministična filmska ustvarjalka, jim odgovorim, da sem ženska in da poleg tega delam filme.« (Nav. po Bahr-de Stefano 14)

Kot bomo videli v nadaljevanju, lahko *Wando* (1970) z lahkoto postavimo ob bok prej opisanim filmom in jo z njimi primerjamo. In prav tako lahko odnos Barbare Loden do vprašanja, ali je njen film feminističen, primerjamo z odnosom drugih ustvarjalk, ki jih danes pogosto pavšalno opisujemo kot feministične.

Ko so jo v intervjuju za revijo *Madison Women's Media Collective* leta 1973 vprašali: »Ali upate na to, da boste *Wando* spremenili v način, da povečate [feministično] zavest med ženskami delavskega razreda?«, je Loden na to odgovorila: »Ko sem napisala *Wando*, nisem vedela ničesar o gibanju za žensko osvoboditev, to se je začelo kasneje. Ta film nima ničesar z ženskim osvoboditvijo.« (Nav. po prav tam 15)

Izraza »feministični film« in celo manj politično obremenjen »ženski film« sta torej že sama po sebi problematična, sploh v relaciji do tega filma. Prav tako je nujno opaziti, da – kot lahko razberemo po letnicah izdaje –, film *Wanda* za vsaj nekaj let predatira ključne tekste feministične filmske teorije in tudi večino feministič-

8 »The personal is political« je bil eden najbolj prominentnih sloganov drugega vala feminizma, ki poudarja, da so zasebne težave žensk (v domu, v družini) povezane s političnimi problemi oziroma so posledica le-teh in se jih da reševati zgolj s politično intervencijo.

nih filmov, ki so jih ustvarjalke ustvarile prav s temi teorijami v mislih ali vsaj z zavedanjem principov, ki jih izpostavljajo. Pa vendar je ob ogledu in analizi *Wando* težko razumeti kot karkoli drugega kot feministično izjavo in globoko, globoko »ženski« film. Že v kontemporarnem članku je kritik Roger Greenspun zapisal: »To je v svojem bistvu ženski film, v tem, da nikdar ne senzacionalizira ali paternalizira svoje protagonistke, a se mu vendarle zdi zanimiva.«

Barbara je Wanda, Wanda je Barbara?

Ko govorimo o *Wandi*, ne moremo mimo vzporednic med likom Wande in umetnico, ki je lik ustvarila, Barbaro Loden. Wandino zgodbo je namreč Loden, kot je to sama povedala v več intervjujih, osnovala na lastnem doživljanju sveta in svojem spopadanju z eksistenco, ki se ji je včasih zdela brezsmiselna. To razumevanje ji omogoča, da ustvari sočuten portret ženske, ki je obtičala na marginah družbe.

Barbara Loden je bila rojena v mestu Marion v Severni Karolini leta 1932, kjer je doživela višek ekonomske depresije v malem ruralnem mestu, in to je že prva vzporednica z *Wando*. Pri sedemnajstih je odšla v New York, da bi postala sprva manekenka in plesalka, kasneje pa gledališka, televizijska in filmska igralka. Odšla je torej v svet, v katerem je bolj kot karkoli drugega cenjena ženska lepota. Po (zelo »taktčnih«) besedah njenega kasnejšega moža, vélikega filmskega režiserja, igralca, scenarista in producenta Elie Kazana, ni imela »nobene višje izobrazbe, nobene posebne izučenosti, ni imela ničesar, kar bi lahko prodala – razen svoje mladosti in lepote« (Kazan 793). Vse življenje je bila reducirana zgolj na njen videz; kot igralka je bila običajno označena z arhetipom »neumne blondinke«, kar jo je, po njenih lastnih besedah, spremenilo v neke vrste ženski objekt. To je zanimivo, saj dokazuje, da se je umetnica dobro znašla v svetu »moškega pogleda« (*male gaze*) po Mulvey in v mačističnem pogledu sveta, kakršnega je prikazala tudi v *Wandi*. »Spravila sem se v to celo persono neumne blondinke – neke vrste objekt, kot pravijo. Nisem cenila ničesar o sebi, zato sem podlegla celotni vlogi. Nikoli nisem vedela, kdo sem ali kaj bi morala narediti,« je izjavila v intervjuju s McCandlishem Phillipsom za *The New York Times* (nav. po Phillips 34). V nekem drugem intervjuju pa je Loden izjavila še: »Bila sem zelo kot Wanda ... Nisem imela nobene lastne identitete. Samo postala sem, karkoli sem mislila, da ljudje hočejo, da postanem. Kot Wanda nisem imela nobene žariščne točke, nobenega fokusa v življenju.« (Nav. po Bahr-de Stefano 35) Prav film *Wanda* pa je bil v tem oziru drugačen; z njim je Loden našla svoj »razlog za obstoj«, kot se je sama izrazila (prav tam). »Wanda je ženska, kakršna bi gospodična Loden morda lahko postala, preden je odkrila, kdo je,« zapiše Phillips (34). *Wanda* je ostala njen edini celovečerni film – komaj desetletje zatem je umrla za rakom na dojkah –, in tako na nek način predstavlja »višek« njenega umetniškega izraza.⁹

Ob zgodbi Barbare Loden pa seveda ne moremo mimo njenega moža, z več oskarji in drugimi prestižnimi nagradami nagrajenega Elie Kazana, ki svojo ženo v splošnem diskurzu večkrat (zdi se, da kar namerno) zasenči. Nemalokrat je o svoji ženi, bodisi dokler je bila živa bodisi po njeni smrti, in predvsem o njenih sposobnostih

govoril precej omalovažujoče in tako dodobra oblatil njeno zapuščino;¹⁰ poleg tega si je pogosto privzemal neporocionalne zasluge za njen uspeh; čeprav so se mu zdeli njeni filmi »pod« njim, si je njihov uspeh še

9 Sicer je v letu 1975 režirala in koproduciral še dva kratka filma: *The Frontier Experience* in *The Boy Who Liked Deer*.

10 Več primerov tega je že citiranih na drugih mestih tega prispevka, zato se ne bom ponavljala.

vedno poskušal prisvojiti. Tudi o *Wandi* je trdil, da je on sam spisal prvo verzijo scenarija, ki jo je ona le še »nadgrajevala«: »Nekega dne pred leti mi je [Barbara] dala izrezek iz časopisa in rekla, da bi to bil dober film. Meni se je zdel nepomemben, a ko me je prosila, da ji ga pomagam spremeniti v scenarij, sem v treh dneh nekaj spical. [...] Potem se ga je lotila ona in to je v vseh bistvenih pogledih postal scenarij za *Wando*.« (Kazan 793) Seveda ne moremo vedeti, koliko je Kazan v resnici prispeval, sploh ker je bila za razliko od njega Loden izredno radodarna s pohvalami svojega moža; a glede na izredno osebno naravo *Wande* za Barbaro Loden lahko domnevamo, da Kazan vsaj močno pretirava. Največ, o čemer smo lahko prepričani glede njegove vpletenosti v film, je, da si je zaradi pomanjkanja *budgeta* Loden izposodila Kazanove stare obleke za moške kostume.

S tem se Loden pridružuje dolgi vrsti filmskih ustvarjalk in drugih umetnic, zasluge za dela katerih so bile potem nadpovprečno pripisane moškim sodelavcem – ni nam treba gledati nič dlje kot do prvega v tem prispevku opisanega protofeminističnega filma, *La Coquille et le Clergyman*, za katerega je prvi scenarij menda res napisal véliki gledališčnik, pisec, igralec in teoretik Antonin Artaud, medtem pa je bila režiserka in avtorica vizualnega koncepta kot najbolj prelomnega elementa filma Germaine Dulac ali spregledana ali povsem osovražena in na koncu koncev skorajda izbrisana iz zgodovine. Že Virginia Woolf je v svojem prelomnem eseju *Lastna soba* (*A Room of One's Own*, 1929) izpostavila, kako družbeno-politične okoliščine nasploh in zahteve zakonskega življenja še posebej omejujejo žensko ustvarjalnost in zmožnost postati tako uspešna (še posebej na področju umetnosti) kot njihovi moške; od večjih pričakovanj domačega dela do večjih predsodkov družbe je za žensko težje, da bi se prebila do umetniškega uspeha. A z *Wando* je to Barbari Loden, če že ne v njenem času, pa vsaj danes, uspelo.

Vse, kar lahko zagotovo rečemo, je, da je Loden – kot še številne umetnice – tako v zakonu in v polju umetnosti kot tudi v samem sistemu naletela na podcenjevanje, prezir in bolečino; in njen izhod je bil izražanje te bolečine skozi umetnost.

Verjamem namreč tole: če bomo živele še kakšno stoletje [...] in imele vsaka petsto funtov in sobo čisto samo zase; če bomo vajene svobode in imele pogum pisati natanko tisto, kar mislimo; [...] če se soočimo z dejstvom, ker gre za dejstvo, da je ni lakti, na katero bi se oprle, temveč da moramo hoditi same zase, in da je naš odnos do sveta resničnosti in ne samo do sveta moških in žensk, tedaj bo nastopila priložnost in mrtva pesnica, ki je bila Shakespearjeva sestra, si bo nadela telo, ki ga je bila tako pogosto odložila. Izgrebla bo svoje življenje iz življenj neznank, ki so bile njene predhodnice, kot je to pred njo storil njen brat, in bo rojena. Da pa bi prišla brez te priprave, brez našega napora, brez naše odločitve, da ji bo, ko se bo znova rodila, mogoče živeti in pisati svojo poezijo, tega ne moremo pričakovati, ker bi bilo nemogoče. Trdim pa, da bo prišla, če bomo zanjo delale, in da je tako delo, pa čeprav v revščini in zakotnosti, vredno truda. (Woolf 112–113)

Wanda (1970): ženska, ki se izgublja v patriarhatu

Film *Wanda* je ameriški neodvisni film, po žanru drama, iz leta 1970. Scenarij je napisala Barbara Loden, ki je film tudi režirala in poleg tega odigrala naslovno vlogo Wande. To *Wanda* naredi za prvi neodvisni ameriški film, ki ga je napisala, režirala in v njem glavno vlogo odigrala ženska in ki je nato dosegel mednarodna občinstva (Bahr-de Stefano 1). Financiranje filma je Loden zagotovil producent Harry Shuster. Film je bil posnet na lokaciji (*on location*) predvsem v vzhodni Pensilvaniji in Connecticutu, in sicer z majhno ekipo (tako imenovana *skeleton crew*, se pravi, najnujnejša ekipa; štela je le 4 člane), kar sicer spominja na principe, ki jih uporabljajo dokumentarni filmi. Tudi observacijski posnetki, pogosto posneti iz roke (*handheld*), počasnost in slice-of-life kvaliteta strukture zgodbe pa nas napeljujejo na asociacijo z dokumentarističnim pristopom – kot ga uporabljajo tudi nekatere druge feministične avtorice (do ekstremov ga je pripeljala denimo Mulvey), da bi se izognile estetizaciji in s tem fetišizaciji pogleda. Po besedah Loden same: »Moralo bi biti dovolj za umetnico, da predstavi nekaj, kot to vidi.« (Nav. po Gorfinkel 6) Med snemanjem je bilo veliko dialoga in samega snemanja improviziranega, pri čemer se je Loden zgolj ohlapno držala scenarija. Delno tudi zato, ker je bila velika večina igralcev amaterjev – morda zaradi nizkega proračuna, zaradi katerega je film »tako omejen kot svet, ki ga prikazuje« (Phillips 31) in zaradi katerega je bil tudi posnet v zgolj nekaj snemalnih dneh, kar mu daje dodaten občutek realnega časa, morda pa kot zavestna odločitev v stilu *cinéma vérité*.

Wanda in cinéma vérité: ženskost kot Drugi

Wanda se pogosto opisuje kot *cinéma vérité*, takšen učinek je želela doseči tudi avtorica sama; tj. Loden je zavračala holivodski stil in si je namesto tega želela svet predstaviti samo takšnega, kot je, ter pri tem uporabljala izrazna sredstva, kot je uporaba igralcev amaterjev oziroma naturščikov, snemanje iz roke in, predvsem, poskus posneti vsebino, ki je čim bližja »resnici«. Režiserji so bližji odnos do doživetih izkušenj, ki so jih želeli prikazati v filmu, iskali v uporabi ljudi in problemov delavskega razreda kot svojih subjektov, zato so svoje filme osnovali na resničnih zgodbah namesto na fikciji, v snemanju na lokaciji namesto na filmskem setu ter v inspiraciji pri tehnikah italijanskega neorealizma, kot na primer dolgi kader (*long take*), s čimer naj bi se izognili manipulaciji z realnostjo v montaži. Vsem tem kriterijem *Wanda* ustreza. Minimalističen, na videz skoraj površen pristop k filmu, s tresočo kamero in ostrimi rezi med kadri je namerna estetska odločitev. Njena pripoved je razmeroma preprosta in teče izključno linearno; vidnejših in bolj neposrednih simbolov, kot bi si jih lahko privoščili v kakšnem manj strogo realizmu zavezanem formatu, v filmu ni, igra pa je veristična, ki poudarja odnose v svetu, ki ga film prikazuje – vse to so prvine *cinéma vérité*. Dalo bi se argumentirati, da je tak pristop lahko uporaben za ženski ali celo feministični film, saj prikazuje žensko in realnost njenega življenja v patriarhalni družbi brez idealiziranja ali obsojanja. Toda izraz *cinéma vérité* – kljub temu da je splošno uveljavljen – nekatere feministične teoretičarke in filmarke zavračajo, saj je zaznamovan s patriarhalnim izrazoslovjem: eden od njegovih temeljnih principov je »stremljenje po bratovščini«, kar je spolno in zgodovinsko zaznamovan izraz, ki izključuje ženske (Bahr-de Stefano 18). Namesto tega filmska teoretičarka B. Ruby Rich predlaga izraz *validative* (potrjujoč) film. Po njenih kriterijih *Wanda* vsekakor šteje za take vrste projekt, saj »prikazuje zgodbo ženske s perspektive ženske« ter »deluje, da legitimizira življenje posameznice« (Rich 75), kar je bil vsekakor eden od ciljev Barbare Loden ob snemanju *Wande*.

Raziskovalka Emily Bahr-de Stefano, ki se je z *Wando* ukvarjala v svoji magistrski nalogi, je filmski slog *Wande* označila za »izkustveno estetik/estetiko izkušnje« (*experiential aesthetic*), ki naj bi reflektiral anti-holivudske in antifilmske tendence, h katerim je Loden stremela, poleg tega pa oznaka reflektira tudi to, kako je Loden v film vizualno ujela svojo lastno živeto – izredno žensko – izkušnjo z uporabo določenih filmskih tehnik (Bahr-de Stefano 4).

Kakorkoli že: prav s tehnikami in prijemi avantgardnega ali eksperimentalnega filma je Loden ustvarila »globoko osebni manifest z njene lastne perspektive tega, kaj pomeni biti poškodovana, alienirana ženska – ne da bi ustvarjala ‚novo žensko‘ ali ‚pozitivno junakinjo‘« (prav tam 3). Namesto tega je bil njen cilj ustvariti »antifilm, predstaviti zgodbo brez manipuliranja občinstva in ne da bi jim povedala, kakšni bi morali biti njihovi odzivi« (prav tam).

Road movie, crime movie

Wandino potovanje skozi narativ filma bi strukturno lahko razdelili nekako na tri dele: na dom (preden dokončno zapusti družino), na cesto (na njeno (po)cestno potovanje po Ameriki) in na banko (bančni rop). Wanda je torej na nek način *road movie* – film, ki spremlja potovanje protagonista v avtomobilu oziroma po cesti, običajno proti neki destinaciji. Kot piše Haskell, je bila zgodovinsko to skoraj vselej »moška avantura« (Haskell, »Will« 67), *Wanda* pa predstavlja enega zgodnjih primerov »ženskega« *road movieja*,¹¹ v katerem je vse drugače, saj je za volanom ženska (Miraka). A v *Wandinem* primeru je razlika v tem, da to potovanje ne vodi nikamor; kljub spremembam lokacij počasna atmosfera, trajanje in Wandino tavanje iz scene v sceno ustvarijo vtis zadušljivosti in nepremičnosti.

Poleg *road movieja* pa *Wanda* demistificira tudi ameriški kriminalni film (*crime film*). Wanda in Mr. Dennis nista nobena Bonnie and Clyde, ki bi ju vezala strastna ljubezen in ki bi padla v toči krogel. Film ne povečuje niti zločina niti nasilnih, soodvisnih razmerij. Lahko bi rekli, da ne gre za kriminalni film, ampak za film o kriminalu z ženske perspektive.

Wanda kot lik: izpraznjena, plavajoča, tavajoča

V tem filmu [Barbara] igra lik [...], ki mu pravimo lebdeč, lik potepuha.¹² To je ženska, ki lebdi na površini družbe, ki plava sem in tja s tokom. Toda v zgodbi tega filma jo moški, ki ga sreča, nekaj dni potrebuje; v teh nekaj dneh ima smer, namen, in na koncu filma, ko ta moški umre, se ona vrne na svoje potepanje. Barbara Loden je zelo dobro razumela ta lik, saj ji je bila malo podobna, ko je bila mlada, plavala je sem in tja. Nekoč mi je povedala zelo žalostno stvar; rekla mi je: »Vedno sem potrebovala moškega, ki me je varoval.« Verjamem, da je večina žensk v naši družbi kdaj čutila podobno; to razumejo, to potrebujejo, vendar niso dovolj iskrene, da bi to povedale. In Barbara mi je povedala žalostno. (Duras in Kazan 12)

11 Ženski *road movie* je sicer menda kasneje, do sredine sedemdesetih, postal trend, piše Haskell (»Will« 67).

12 Ang. *wanderer*.

Film, ki se dogaja v rudarskem oziroma premogovniškem predelu vzhodne Pensilvanije, se osredotoča na apatično žensko z omejenimi možnostmi v življenju, torej naslovni lik – Wando, ki se nehote znajde na begu z bančnim roparjem. Barbara Loden je inspiracijo za film našla v lastnih preteklih občutkih brezcilnosti, poleg tega pa tudi, kot navaja Backman Rogers, v časopisnem članku, ki je opisoval sodelovanje neke ženske Alme Malone v bančnem ropu in njeno sojenje, na katerem se je zahvalila sodniku za obsodbo na 20 let zapora; Loden je kasneje izjavila, da se ji je zdelo fascinantno oziroma jo je umetniško inspiriralo to, kako je lahko ženska živela življenje tako brez smisla, da je bilo samo dejstvo, da ji je sodnik odredil rutino in s tem smisel življenja za naslednji dve desetletju, odrešujoče in osvobajajoče (Backman Rogers 21).

Že iz kratkega opisa lahko razberemo feministične podtone filma. Gre za film o ženski iz delavskega razreda, ki zapusti svoj poklic kot žena in mati ter nato tava, plava, blodi in pusti, da jo tok življenja odnaša kamorkoli že; skozi življenje praktično lebdi. Wanda je potemtakem neke vrste antiherojka protofeminizma, ki je izrazito zaznamovana kot ženska, ki živi v svetu moških, ki jo označuje kot »ignorantsko kurbo« tudi takrat, ko bi jo druga ženska opisala samo kot »navadno osebo« (Havlin). Tudi ko jo tok prinese k malemu tiranu in tatu Mr. Dennisu, Wanda lahko plava in tava še naprej. Mr Dennis namreč uporablja apatično Wando za lastne namene, ona pa se z njim poveže zaradi gole človeške povezave oziroma zato, ker ji navezava na moškega omogoči preživetje, in z njim se znajde v spodletelem bančnem ropu. Najdemo lahko pravzaprav tudi etimološke vzporednice med imenom Wanda in besedo *wanderer*, tj. potepuh; še posebej v ruralnem srednjeameriškem naglasu, v katerem se izražajo liki delavskega razreda v filmu, se v izgovorjavi včasih komajda zazna razlika med imenom protagonistke (Wanda) in tem, kar počne (*wander* – tava).

V svoji notranjosti je Wanda prazna, izpraznjena, na videz ne čuti prav ničesar in le redko se je karkoli, kar se ji zgodi, dotakne. Njen čustveni svet in čustveni svet filma je pridušen, brez večjih pretresov, je pa v njem vseprisotna bolečina. Ta Wandina praznina je izražena skozi estetiko filma. Z dolgimi in statičnimi kadri sta izkazani praznina in statičnost njenega sveta ter njena lastna počasnost; film je, na splošno, relativno počasen. Veliko je plan-kontraplanov in ožjih rakurzov iz bližnjih kadrov – Wandinega subjektivnega pogleda. Mnogo posnetkov je observacijskih. Velik del filma predstavljajo bližnji posnetki Wandinega vedno praznega izraza, ki narekujejo ton celotnega filma. »Kamera še posebej spremlja peripatetično in brezcilno gibanje Wande, brezposelne, obubožane ženske, ki je zapustila moža in dva otroka, a nima dovolj pro-nicljivosti, sredstev in energije, da bi spremenila svoje življenje. Etično jedro filma se pravzaprav ukvarja z možnostjo spremembe in mobilnosti navzgor.« (Backman Rogers 22) Dodatno Wandino čustveno stanje poudarja kamera iz roke oziroma tresoča kamera – pogosta je na primer proti koncu filma, ko postanejo dogodki, ki se Wandi dogajajo, pretresljivejši. Spet se ji zamaje svet, ko Mr. Dennis umre – sicer pa to filmu daje efekt dokumentarističnosti, efekt *cinéma vérité* in »prikazovanja realnosti take, kakršna je«, po katerem je stremela Loden; gledalcu pričara efekt ruralnega in surovega ter kaže na nestabilnost Wandinega življenja. Hkrati pa »[k]amera ne vidi Wande kot žrtve, ne poskuša izzvati pomilovanja v rakurzu ali trajanju kadrov, zato je mora biti vsaka interpretacija viktimizacije porojena iz domišljije občinstva« (Phillips 32).

Loden nas s filmom ne nagovarja, da Wandine življenjske odločitve ali pomanjkanje le-teh odobravamo, temveč da z njimi sočustvujemo. »Izjemni dosežek [Barbare] Loden ne izvira iz njenega zagovarjanja tega, kar bi morale ženske biti, temveč iz njenega zavračanja, da bi se predala predstavam o žrtvah ali zahtevala kakršnokoli protofeministično pozicijo. Ko je Wanda brez pretvarjanja razkrila podjarmljeno, dehumanizirano, objektivizirano stanje ne le žensk, ampak ljudi v Ameriki, je Wanda iz ameriškega obupa ustvarila umetnost.« (Bahr-de Stefano 3–4)

Wanda – Nora: moške fantazme

V prvem delu Wandine zgodbe lahko najdemo vzporednice z enim najzgodnejših gledaliških tekstov, ki so ga feministične umetnice označile kot tekst, ki prikazuje ujetost ženske v patriarhatu – dramo *Nora ali Hiša lutk* Henrika Ibsena (1879), v kateri je naslovna Nora ujeta v nesrečen, opresiven zakon in na koncu brezizhodno situacijo zapusti tako, da preprosto – odide, odtava, kdove kam. Kaj se z Noro zgodi po tem, ko zapusti moža, v svojem eksplicitno feministično naravnem nadaljevanju drame z naslovom *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte; oder Stützen der Gesellschaften* (Kaj se je zgodilo po tem, ko je Nora zapustila svojega moža; ali Stebri družbe), napisanem v letu 1979, opiše Elfriede Jelinek, ki ločeni Nori pripiše vlogo neizpolnjene delavke v tovarni, ki se zaradi ekonomskih, političnih in družbenih pritiskov še vedno ne more osvoboditi patriarhata in vse svoje življenje igra serijo vlog, ki so rezultat moških projekcij na podobo ženske: vlogo matere, žene, delavke, ljubimke, kurbe, dekleta in poslovne ženske.

Ni torej težko videti Wande kot novodobne Nore, ki tava po taistem patriarhalnem sistemu in na katero moški projicirajo taiste vloge; Wandina apatetičnost in pomanjkanje angažmaja pa to kvečjemu še bolj dopušča. To, kako Nora zapusti moža, je v kontekstu narativa predstavljeno kot njena kulminacija, vsaj kot Norina lastna odločna izbira, Wandi pa se ločitev od moža in družine bolj zgodi, skorajda spotoma v prvem delu filma, kot pa da bi bilo to njeno aktivno dejanje. Če je *Wanda* zgodba Nore po tistem, ko družino zapusti, je protagonistka še vedno ujeta v moški svet. Še vedno ji narekujejo, kako naj se vede, kako naj se obnaša, kako naj se oblači. Še vedno je vsem odvečna in cel svet jo zavrača. Če ni mama, delavka ali kurba, je nihče noče, in ona ni nič od teh stvari. Ženska je kot produkt družbe sama nesposobna preživetja, še kot šivilja ne (Wanda je poskusila dobiti službo kot šivilja, vendar je bila »prepočasna« zanj). Kljub temu pa se Wanda zahtevam tega patriarhalnega sveta, ki jih ne dosega, še vedno podreja in se prostovoljno postavlja v neaktiven, submisiven položaj. Loden o Wandi pove: »Razvila sem lik tega skoraj katatoničnega dekleta. [...] Hotela sem samo predstaviti običajno osebo brez kakršnihkoli odrešilnih lastnosti – tip dekleta, ki nikoli ni imela možnosti.« (Nav. po prav tam 5) Pravzaprav je morda že sam izraz »protagonistka« za Wando nekoliko netočen, saj za razliko od »klasičnega« protagonista ni ona tista, ki pelje oziroma žene zgodno naprej, ni ona aktivna; temveč se svet dogaja okoli nje in jo žene iz situacije v situacijo, ne da bi ona sama kaj prida storila glede tega. Njen lik je pasiven, plava skozi zgodbo kot nihče. McCandlish Phillips piše, da Wanda »pripoveduje o pasivni, ponižni mladi ženski, ki zapusti svojo družino in kot kos lesa pluje skozi turobne dogodke v motelih in barih« (32). Nima ambicij, nima smisla življenja, ona samo apatično obstaja. V tem smislu je ultimativni pasivni glavni lik, na katerega vplivajo zunanje okoliščine, sam pa je neaktiven.

Tako Nora kot Wanda kot tudi Barbara Loden sama so torej prisiljene eksistirati v svetu, ki ga pogojujejo moške fantazme o ženskah in v katerem so ženske vredne samo toliko, kot lahko ponudijo moškemu; bolj ali manj edini stvari, ki ženski v takšnem svetu dajeta smisel, sta materinstvo in lepota. Wanda pa kot »starajoča se« ženska v moškem pogledu »izgublja« svojo mladost in privlačnost – ko jo je upodobila, je imela Barbara Loden, nekdanja manekenka, 38 let. Kar pa se tiče njene vloge kot mati, ne le, da v bitki na sodišču skrbništvo nad otroki preda možu, tudi sicer Wanda v celotnem filmu ne pokaže kaj dosti materinske topline ali čuta – pomislimo le na prve minute filma, v katerih otrok, ki ga pestuje Wandina sestra, joka in kriči, Wanda pa leži z obrazom navzdol na kavču in na otrokov jok ne reagira, razen z grimaso. Wanda potemtakem izgublja na obeh frontah.

Wanda in moški pogled

To nikakor ne pomeni, da film obravnava Wando kot neprivačno. Prav nasprotno: Wanda je v filmu mnogokrat prikazana skozi po Lauri Mulvey definiran »moški pogled«. Pogosto je snemana v napol oblečenem stanju ali pomanjkljivo oblečena. Že v prvih kadrih filma je prikazana leže razpotegnjena, pokrita z rjuho, kot truplo na kraju zločina. Poleg tega skozi ves film zanjo govorijo in se odločajo moški. Prikazovanje tega čudovitega ženskega telesa, ki je bolj ali manj vedno v kadru, bi feministične teoretičarke kot Mulvey nedvomno označile za voajeristično, fetišistično in v nasprotju s principi feminističnega filma.

A lahko bi argumentirali, da Wandina razgaljenost ni namenjena moškemu pogledu, ni namenjena temu, da je seksi, temveč je izraz njene kontinuirane nepripravljenosti na soočanje z zunanjim svetom. Wanda je gola, da, čustveno gola, brez oklepa, ki bi jo zaščitil pred svetom.

Wanda se v filmu pogosto pojavi napol oblečena, z lasmi, napetimi na navijalke, kot da bi jo občinstvo zmotilo sredi njene jutranje rutine – še ni [ali nikoli ni] pripravljena vstopiti v družabni svet. Njena zunanja podoba in garderoba delujeta kot vizualni mimesis njenega doživljanja. Wanda preprosto in žalostno predstavlja žensko, ki je popolnoma nepripravljena na življenje. Wanda nikoli ne preseže svoje meje in namesto tega ostaja (razen v nekaj redkih trenutkih) lebdeča, ki gre skupaj s plimo in sledi tokovom, nezmožna se premakniti ali udariti proti velikim krivicam proti njej. (Bahr-de Stefano 64)

Wanda se giblje v čudnem območju med tem, da ji ni mar, kaj si drugi mislijo – na sodišče se prikaže prepozno in s cigareto v ustih kot simbolom upora – in po drugi strani tem, da zelo skrbi za svoj videz, da bi lahko vsaj še nekoliko dlje zadostila vsaj eni od družbenih zahtev za »uspeh« kot ženska, lepota (kodranje las, umetna blond barva ...).

Še nekaj o Wandini zunanji podobi: Wanda je oblečena večinoma v belo, kar lahko simbolizira čistost, nedolžnost, nezaznamovanost, ali pa se obleče, kakor ji naroči moški. V kontrastu z Mr. Dennisom, ki je oblečen v elegantne, četudi ponošene črne moške obleke s kravatami, Wanda v svojih belih oblekicah velikokrat (simbolno?) privzame videz neveste, kar lahko beremo kot komentar na poroko in institucijo zakona.

Wandin svet

»Že od samega začetka je celotno okolje filma nemudoma prikazano kot sovražno do Wandinega samega obstoja, do njene prisotnosti.« (Prav tam 53) Brezupnost Wandine situacije Loden dosledno prikazuje skozi vse elemente naracije: zadušljivo tihožitje prikazane pokrajine, barve, ki so puste, sprane, zabrisane ali pastelne, abstrahirana simbolna kostumografija ter že omenjeni: dolgi in statični kadri, izčiščen dialog, zgolj diegetski zvok in glasba in tako dalje. Praznina znotraj Wande se preliva v vsako pokrajino in situacijo, v kateri se znajde. Prehajanje zvoka (iz scene v sceno) je postopno, pogosto udušeno, kar že takoj izrisuje sliko Wandinega čustvenega sveta, sveta odmaknjene ženske, v katerega pa pogosto prihajajo vdori – glasen jok otroka na začetku, letalo nad opustelo pokrajino ... To so tujki v Wandinem svetu. Še en element, ki poudarja čustveno stanje, je svetloba; tudi ta predstavlja tujek, ki nasilno vdira v Wandin svet, sploh ko ima glavobol, kar je izraženo skozi izredno svetle scene.

V svetu, v katerem živi, za Wando enostavno ni prostora, kar je izraženo tudi z njeno prezenco na filmu: »Ko Wanda zapolni le majhen del katerekoli sobe, v kateri je, zvita v fetalnem položaju; ko se umakne v kot ali ob steno; ko se postavi na skrajni rob postelje – je, kot bi želela zasesti čim manj prostora.« (Álvarez López in Martin 45) Loden tako ustvari izjemno natančen portret ženske, ki niti nima svojega prostora niti ga ne more zasesti. Če naj se spet navežem na slavni esej Virginije Woolf, Wanda nima »lastne sobe«, v kateri bi lahko nemoteno ustvarjala ali v tem primeru celo samo nemoteno eksistirala. Mnogokrat jo vidimo v natlačenih, utesnjenih, zapolnjenih kadrih, polnih drugih ljudi (na primer v končnem prizoru v baru), pa je od drugih še vedno ločena in osamljena. Sicer jo vidimo tudi osamljeno v kadru – odličen primer je denimo na začetku filma, ko sama, vsa v belem, hodi skozi povsem črno premogovniško pokrajino, ki predstavlja odličen kontrast njeni beli postavi, ki ji ne moremo niti videti obraza, saj je v totalnem planu videti vsaj toliko drobcena in nepomembna, kot je nepomembno njeno življenje v svetu, v katerem živi. »Wanda se pogosto skriva na odprtem: obkrožena z drugimi, brez vsakršne zasebnosti ali intimnosti. Pa vendar je hkrati običajno spregledana, izogibana, nepriznana. Wanda je nevidna ženska.« (prav tam)

Še eden od načinov, kako lahko vidimo Wandino samoto v tem svetu, je v tem, kako kratki in prazni so njeni pogovori z drugimi. Dialogi v filmu so na splošno zelo kratki. Tudi sicer je film zelo redkobeseden, v njem prevladujejo tišine; ves zvok v filmu je diegetski (torej prisoten je le, kadar izvira iz zgodbe), dialog pa je izredno izčiščen. »Film skozi svoje tišine namiguje na neizgovorjen narativ, kar občinstvo prisili, da si predstavlja prikazano izkušnjo, namesto da jim je ta zgolj prikazana skozi besede: da jo čutijo visceralno skozi kamero, skozi fenomenologijo predstavljenega, in seveda skozi igro, mizansceno in kvaliteto produkcije.« (Bahr-de Stefano 33)

Še posebej je zelo omejen Wandin besedni zaklad; manjka ji jezik, zaradi česar se ne izraža dobro in nima zmožnosti ubesediti (ali preseči) lastnega trpljenja. To je ženska, ki ne more ali celo ni sposobna komunicirati s svetom, v katerega je postavljena, že na čisto verbalni ravni ne. Tudi če se lahko izrazi, pa običajno ne pove veliko. Wanda je neumna, oziroma vsaj ona sprejme to definicijo (ker ne zna voziti, delati, biti mama, žena, ne more biti niti aktivna roparka) – v resnici pa gre bolj za to, da je Loden želela pokazati, kako »na Jugu ali v

pensilvanskih rudnikih lahko srečamo ljudi, kot je Wanda, nevedne ne zato, ker so neumni, ampak ker nikoli niso bili ničesar naučeni.« (Nav. po prav tam 4) Svet *Wande* je svet revščine. Ne le svet finančne, materialne revščine, čeprav tudi to vsekakor je; gre tudi in predvsem za revščino intelekta, revščino ambicije, revščino duha.

Glavni lik, kakršna je Wanda, lahko interpretiramo na dva načina: kot *everywoman*, to se pravi kot reprezentacijo slehernice (v patriarhatu) in kot reprezentacijo travme življenja v ekstremnih družbenih razlikah v ZDA. Po mojem mnenju sta obe interpretaciji točni istočasno. Film sam je »globoko pesimističen, primanjkuje mu premikanja naprej in njegov naslovni lik prav nič ne spominja na žensko vzornico ali junakinjo« (prav tam 6). Namesto tega film prikazuje temno plat ameriškega življenja in ne nudi nobenih rešitev za sistemske probleme, ki jih kritizira. »*Wanda* je poskus izpostavljanja širšega problema v Združenih državah, simptom in posledica nevedne, neizobražene populacije, ki ji je dano le malo razlogov, da obstaja.« (Prav tam 4) Gre za prikaz življenja delavskega sloja in revščine ravno toliko, kot gre za prikaz življenja v patriarhatu; sploh se obe problematiki prekrivata, saj ravno zaradi patriarhalnih pritiskov ženske živijo pogosto v večji revščini kot moški. (»Kaj so vendar počele naše matere, da niso imele bogastva, ki bi nam ga zapustile? Pudrale svoje nosove? Si ogledovale izložbe? Se šopirile na soncu Monte Carla?« (Woolf 22)) Prostori, ki jih film prikazuje, so zaznamovani z revščino: premogovniške pokrajine, *roadtrip* (potovanje z avtomobilom) po ruralni Ameriki, umazani bari, bencinske črpalke, prenatrpan družinski dom ... Wanda je tako tudi dokument socialne realnosti. Zaradi mizernega *budgeta*, ki ga je film imel, ustvarjalke niti niso imele druge izbire, kot da prikazujejo in delajo v revščini. »Na mnogo načinov je bila Loden zaradi nizke produkcijske vrednosti filma prisiljena izpostaviti milje revščine in ignorance ter privzeti taiste lastnosti kot svoja orodja.« (Bahr-de Stefano 4)

Nevarna razmerja

Kljub njeni notranji osamljenosti pa je Wandin karakter definiran skozi odnose z drugimi – ti »drugi« pa so v tem filmu skorajda v celoti moški. V celem filmu ima Wanda zgolj dve interakciji z ženskimi liki (prvič v kinu in drugič tik pred koncem filma, ko jo »zapusti« še zadnji moški spremljevalec, ko jo ženska pred barom vpraša »Ali koga čakate?«). Skozi celoten narativ je torej definirana bolj ali manj izključno skozi odnose in interakcije z moškimi – z možem, s sodnikom, s skorajšnjim posiljevalcem, z Mr. Dennisom in drugimi. Šele ko bi se Wanda osvobodila svoje definiranosti skozi moške, bi lahko začela iskati lastno identiteto ali celo smisel življenja, saj prej niti ne more svobodno izbirati in nima možnosti uveljavljanja svoje volje; a do tega nikoli dokončno ne pride, saj tega znotraj patriarhata ne more.

»Film natančno prikazuje ponavljajoči se proces, v katerem Wanda tiho ‚sprejema‘ povabila moških, kasneje pa gre spat z njimi brez kakršnegakoli odpora. Loden prikazuje to dinamiko kot nekaj skoraj ‚naravnega‘, kot nekaj, na kar Wanda pristane, ne da bi preveč razmišljala ali bila zaskrbljena zaradi tega. Takoj postane patetično navezana na moške, ki jo ‚rešujejo‘.« (Álvarez López in Martin 46)

Ta definiranost lika skozi moške deluje kot nameren komentar na to, da samo tako, da je odvisna od moških, sploh lahko obstaja v družbi. (Spomnimo: v času, ko je bila *Wanda* posneta, ženske v ZDA brez privoljenja moškega – očeta ali moža – niso mogle dobiti niti kreditne kartice v lastnem imenu; to se je spremenilo šele z zakonom leta 1974.) Praktično vse interakcije z moškimi so tudi tako ali drugače negativne. Dialogi med Wando in moškimi, s katerimi se sreča, so kratki, odrezavi in z redkimi izjemami (na primer prijazen starček) so moški sovražno nastrojeni proti njej in izrazito ukazovalni, na kar Wanda redko reagira ali sploh pokaže, da bi bilo to kaj neobičajnega. Moški so do nje grobi, nasilni in neprijazni, ona pa jim ostaja podložna ter upogljiva.

Razmerje, ki Wando morda najbolj definira, je seveda razmerje z Mr. Dennisom; razmerje dveh socialnih neprilagojencev, ki skupaj pristaneta po naključju in se za kratek čas eden drugega oklepata iz nuje, ki je gonilni faktor njunega dela zgodbe. Čeprav ga Wanda vedno naslavlja kot »Mr. Dennis«, s čimer poudarja čustveno distanco med njima, v tem razmerju ni povsem pasivna, temveč ga celo iniciira. Kot opaza Bérénice Reynauld, si Wanda »izsili svojo pot v bar, ki ga je Mr. Dennis oropal, in si s tem izsili pot v njegovo življenje« (nav. po Bahr-de Stefano 56). To se pravi, ona sama želi biti del (marginaliziranega, kriminalnega) življenja, ki ga živi – čeprav je vselej vezana na moške, je to še vedno njena odločitev. Tako kot je bila, kljub njeni navidezni pasivnosti, njena odločitev tudi zapustiti družino. (Ali vsaj nima druge izbire – razen, da bi se njena eksistenca končala, torej, smrti.) Tako opazamo vzorec, da ima pasivna, neuporabna ženska brez namena v življenju vseeno neko ničejansko voljo po moči – voljo po življenju, neodvisnosti in samostojnosti. Wando tako lahko po besedah teoretikov opišemo kot »izgubljeno dušo, ne pa mrtvo dušo« (prav tam 62). Wanda sama se s tem morda sicer ne bi strinjala; ko ji Mr. Dennis očita: »Neumna si. Ne želiš si ničesar, ne boš imela ničesar. Lahko bi bila tudi mrtva. Nisi niti državljanka Združenih držav,« mu ona odgovori samo z: »Potem pa kaže, da sem mrtva.« (Ko jo Mr. Dennis jezno vpraša, če si res želi biti mrtva, Wanda nima odgovora – takšna eksistenčna vprašanja so pretežka za njeno plavajoče bivanje.)

Trenutki emancipacije

V filmu se Wanda resnično večino časa kaže kot popolnoma apatična in pasivna. Izjema so trije relativno subtilni, a ključni trenutki, ko Wanda uveljavi svojo voljo in se tako upre temu, da bi jo definiral samo svet okoli nje, in namesto tega prevzame odločilno vlogo v svojem življenju – dogodki se tudi stopnjujejo od drobnih osvobajanj do Wandinega edinega resničnega, nepasivnega dejanja upora. Prvič, ko se odloči, da se bo pridružila Mr. Dennisu. Drugič, ko v trenutku ropa Mr. Dennis napade moškega v družini in mu Wanda pomaga, vzame pištolo in ga obrani ter ga prosi za avtomobilске ključe – tu gre za pomemben trenutek Wandine emancipacije, tudi če se ta zgodi skozi zločin; tu Wanda dobi (morda celo edino) pohvalo, ko ji Mr. Dennis reče: »Dobro si naredila. Res si nekaj posebnega.« Prav ob tej pohvali se kot gledalec spomnimo, da je tudi ta njena akcija vezana na moškega, na njen vir preživetja. Tretji trenutek emancipacije pa se zgodi v avtomobilu, v katerem je štopala, ko jo voznik poskuša posiliti. Kljub začetni apatičnosti, ko je bilo videti, da se bo prepustila svojemu posiljevalcu, se mu upre. V tej sceni se pokaže kot najbolj človeška in čustvena – celo zjoče se – ter tako prebije apatično zunanost, ki jo sicer kaže skozi celoten film.

Ta trenutek ranljivosti je tudi eden redkih trenutkov v filmu, ko je Wanda v naravi, v gozdu, kar je kontrast prejšnji precej opusteli mestni pokrajini. Ta trenutek lahko vidimo kot povzetek celotnega loka njene zgodbe: najprej je pasivni objekt, nato pa se emancipira in pobegne – čeprav se bo po vsej verjetnosti v svojem brez-ciljnem begu kmalu znašla v podobni ali še slabši situaciji.

Konec dober, vse dobro?

Tudi konec filma nakazuje, da Wandinega tavanja ni konec. Film se zaključi s *freeze-frameom*, zamrznjenim posnetkom, kar je skoraj nedvomno nameren *homage* francoskemu novovalovskemu filmu *Les Quatre Cents Coups* (400 udarcev). V *Wandi* pa ta zamrznjena podoba nakazuje zamrznjenost Wandinega življenja – kaže ujetost, brezizhodnost in celo cikličnost. Začetni in končni kader filma se povežeta: oba sta temna in brez zvoka (v zadnjem kadru zvok zamre precej prej kot slika nesrečne Wande), zamrznjeni kader prazne pokrajine v prvem kadru pa asociira na zamrznjeno Wando na koncu filma. »Wanda konča natanko tam, kjer je začela, vendar njen pladenj ni nikoli prazen. Za Wando ni novih začetkov v življenju in nima možnosti za boljše življenje.« (Backman Rogers 35) V metaforičnem smislu Wanda ne more več nikamor drugam kot iz tega bara, nikamor, kjer bi bilo njeno življenje boljše. Z Mr. Dennisom – ne glede na to, kako je bil njun odnos nezdrav in zločinski – je doživela košček nečesa lepšega, boljšega, vsaj za trenutek jo je nekdo cenil. Zdaj pa se zdi, kot da je naredila korak nazaj in se vrnila v rutino; alienirala se je od sveta, v katerem je končno začela igrati neko vlogo, četudi vlogo kriminalčeve pomočnice, in je spet pristala tam, kjer je začela, preden je spoznala Mr. Dennisa, v zanikrnem baru, brez nadaljnjih ciljev. Še vedno pa *Wandi* ne pade na pamet, da bi se »pokesala za grehe« ali da bi se vrnila v okove vloge žene in matere. Raje se Wanda odreče tradicionalnemu, družbeno sprejemljivemu modusu ženskosti, blodi dalje (zunaj meja zakona) in ostaja svobodna – četudi to pomeni zgolj svobodo znotraj okvira patriarhata, ki jo sili v pasivnosti in iz katerega še vedno ne more najti izhoda.

Zaključek

Wanda se, kljub temu da je bila ob svojem prvotnem izidu bolj ali manj spregledana in da so jo takratne feministke bolj kot ne zavrile, ker je žensko prikazala v preveč negativni luči, v zadnjem času ponovno rehabilitira kot feministična klasika. Po mojem mnenju je to upravičeno. Način, na kakršnega avtorica pove zgodbo Wande, ženske, ki je bila tako blizu avtorici sami in ki jo kot gledalke danes gotovo lahko razumemo, vsebuje prvine feminističnega filma in principe feministične filmske teorije, kljub temu da skorajda vse feministične filmsko-teoretske tekste in eksplcitno feministične filme predatira za vsaj nekaj let. In kaj potem, če *Wanda* ni popolna feministična ikona? Seveda ne more biti, ko pa jo je okolje dotolklo že v izhodišču. »Seveda je *Wanda* frustrirajoč lik, ki dela obupne odločitve. Je tip osebe, kakršno kar naprej srečujemo v resničnem življenju, a nikoli na filmu. Loden ne zahteva, da lik občudujemo ali da podpiramo njene odločitve. *Wanda* hoče samo, da priznamo, da obstaja.« (Burns 2018)

Barbara Loden – katere najuspešnejša gledališka vloga je bila, mimogrede, v drami Arthurja Millerja *After the Fall* (*Po padcu*),¹³ v kateri je odigrala lik, osnovanna dramatikovi bivši ženi Marilyn Monroe, še eni tragični ženski, ki so jo drugi pogosto stlačili v stereotip »neumne blondinke« ali »ignorantske kurbe«, med drugimi tudi njen mož – je nedvomno doživela svet Hollywooda, Broadwaya ter svet manekenstva, tj. svet moškega pogleda, v polnosti izkušnje, ki v njem čaka žensko. Prav njena eksistenca v globoko patriarhalnem svetu, iz katerega ni videla izhoda, jo je vodila, da je v *Wandi* tako točno upodobila posebno vrsto ženske izkušnje, ki morda resda ni univerzalna, vsekakor pa rezonira z ženskami, ki prav tako nimajo druge izbire, kot da se podredijo patriarhatu – ali tvegajo posledice. Kot zapiše McCandlish Phillips: »Wanda je ujeta in ne bo nikoli, nikoli pobegnila, in obstajajo milijoni [žensk], kot je ona.« (Phillips 32) Kritičarka Marion Meade je točno opazila: »Barbara Loden pride do srčike problema, to je: kam iti po tem, ko zavrneš edino življenje, ki ti ga družba dovoljuje? In ko ženska pridobi svojo svobodo – kaj lahko stori z njo? Odgovora sta: nikamor in nič.« (Nav. po Bahr-de Stefano 26)

A kljub temu bi argumentirala, da se Barbara Loden je rešila; prav prek svoje umetnosti, prek *Wande*, v kateri je za vedno zapustila dokument ženskosti, ujete v patriarhatu. Film je globoko osebna, individualizirana ženska izkušnja, ki se morda ne sklada z retoriko ženskega »osvobajanja«, ki je lastna feminističnim gibanjem, a že to, da je ta izkušnja povedana, prikazana, podana milijonom gledalcev, da jo izkusijo sami prek filma, implicira neko vrsto osvobajanja.

Če bi se lahko rešila Wanda, je težje reči. Lahko bi rekli, da se je rešila spon družinskega življenja, lahko bi rekli, da se je rešila nasilnega Mr. Dennisa, lahko bi rekli, da se je rešila posiljevalca, a na koncu koncev bo za gledalca zmeraj ostala ujeta v končnem zamrznjenem posnetku v umazanem baru, sama sredi hrupa, s povešeno glavo in očmi, prazno uprtimi v svoj kozarec piva. Ali bi lahko obstajal način, da bi Wanda pobegnila iz vseprisotnega pritiska patriarhata? Ali pa bo po njem vselej le tavalala, nikoli zmožna ali pripravljena doseči njegovih standardov uspešne ženskosti?

Se je patriarhata rešila Nora? Se ga je osvobodila Jeanne s svojim umorom, z dejanjem, za katerega bo nedvomno tako ali drugače plačala? Je vagabundka Agnès Varda svobodna, ko jo vidimo zamrznjeno v jarku? In kako se lahko osvobodimo me, ženske, ki v patriarhatu živimo in ustvarjamo zdaj?

Literatura in viri

Akerman, Chantal, režiserka. *Je Tu Il Elle*. [film] Francija, 1975.

Akerman, Chantal, režiserka. *Jeanne Dielman 23, Quai Du Commerce, 1080 Bruxelles*. [film] Francija, 1975.

Álvarez López, Cristina in Adrian, Martin. »Nothing of the Sort: Barbara Loden's Wanda (1970).« *Cinema Comparat/ive Cinema* letn. 4, št. 8, 2016, str. 43–49.

13 Broadwaysko uprizoritev, v kateri je igrala Loden in za katero je prejela nagrado tony za najboljšo igralko, je režiral njen kasnejši mož Elia Kazan.

Backman Rogers, Anna. *Still Life: Notes on Barbara Loden's Wanda (1970)*. Zemlja, Mlečna cesta: Punctum Books, 2021.

Bahr-de Stefano, Emily. „Whatever Happened to Wanda? Barbara Loden's Unique Vision of Women's Cinema.“ Magistrska naloga. Academia.edu, 2015. https://www.academia.edu/20418447/Whatever_Happened_to_Wanda_Barbara_Lodens_Unique_Vision_of_Womens_Cinema. Dostop 12. sep. 2022.

Berger, John. *Načini gledanja*. Ljubljana: Zavod EMANAT, 2008.

Bowen, Chuck. »Review: Wanda.« Slant, 2018. <https://www.slantmagazine.com/film/wanda/>. Dostop 12. sep. 2022.

Buckland, Warrand. *Narrative and Narration. Analyzing Cinematic Storytelling*. New York: Wallflower, 2021.

Burns, Sean. »A Landmark Of Indie Film, 'Wanda' Creates Space For Empathy.« Wbur, 2018. <https://www.wbur.org/news/2018/10/25/wanda-barbara-loden-review>. Dostop 12. sep. 2022.

Chang, Justin. »Review: Barbara Loden's 1970 triumph, 'Wanda,' returns to theaters.« Los Angeles Times, 2018. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-wanda-review-20180803-story.html>. Dostop 12. sep. 2022.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca in London: Cornell University Press, 1978.

Chytilová, Věra, režiserka. *Sedmikrásky*. [film] Češkoslovaška, 1966.

Deren, Maya in Alexander Hammid, režiserja. *Meshes of the Afternoon*. [film] Združene države Amerike, 1943.

Dulac, Germaine, režiserka. *La Coquille et le Clergyman*. [film] Francija, 1928.

Duras, Marguerite in Kazan, Elia. »Conversation on Wanda by Barbara Loden.« *Cinema Comparat/ive Cinema* letn. 4, št. 8, 2016, str. 12–13.

Fincher, David, režiser. *Gone Girl*. [film] Združene države Amerike, 2014.

Gallichio, Christian. »Barbara Loden's Groundbreaking Film 'Wanda' Shines in Stunning New Restoration [Review].« The Playlist, 2018. <https://theplaylist.net/wanda-review-20180727/>. Dostop 12. sep. 2022.

Gianetti, Louis. *Razumeti film*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2008.

Gorfinkel, Elena. »Wanda's Slowness: Enduring Insignificance.« *On Women's Films: Across Worlds and Generations*. Ur. Ivone Margulies in Jeremi Szaniawski. New York: Bloomsbury Academic Publishing, 2019, str. 27–48.

Greenspun, Roger. »Young Wife Fulfills Herself as a Robber: Barbara Loden's Film Opens at Cinema II; 'Wanda' Improves With Its Turn to Action.« New York Times, 1971. <https://www.nytimes.com/1971/03/01/archives/young-wife-fulfills-herself-as-a-robberbarbara-lodens-film-opens-at.html>. Dostop 12. sep. 2022.

Haskell, Molly. »Will Odysseus Stay Home and Do Needlepoint While Penelope Wanders Off in Search of Herself and Maybe Gets a Job Singing?« *The Village Voice*, 1975. <https://news.google.com/newspaper-s?id=8eBLAAAAIBAJ&sjid=qosDAAAAIBAJ&pg=6151,3401181&hl=en>. Dostop 12. sep. 2022.

Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974.

Havlin, Laura. »Why Barbara Loden's Wanda Was a Feminist Anti-Hero for the 1970s.« *AnOther Magazine*, 2018. <https://www.anothermag.com/design-living/11037/why-barbara-lodens-wanda-was-a-feminist-anti-hero-for-the-1970s>. Dostop 12. sep. 2022.

Jelinek, Elfriede. *Kaj se je zgodilo potem, ko je Nora zapustila svojega moža ali Stebri družb*. Celje: Slovensko ljudsko gledališče Celje, 2005.

Johnston, Claire. »Women's Cinema as Counter-Cinema.« *Feminist Film Theory*. Ur. Sue Thornham. New York: New York University Press, 1999, str. 31–40.

Jones, Kristin M. »Barbara Loden's Influential and Overlooked Feature Film 'Wanda' is Re-Released.« *Frieze*, 2018. <https://www.frieze.com/article/barbara-lodens-influential-and-overlooked-feature-film-wanda-re-released>. Dostop 12. sep. 2022.

Kaplan, E. Ann. »Is the Gaze Male?« *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*. Ur. Marc Furstenau. London in New York: Routledge, 2010, str. 209–221.

Kazan, Elia. *Elia Kazan: A Life*. New York: Knopf, 1988.

Kleinhans, Chuck. »Wanda and Marilyn Times Five: Seeing Through Cinéma vérité.« *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* št. 1, 1974, 2004. <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC1folder/Wanda.Marilyn.html>. Dostop 12. sep. 2022.

Krajnc, Maja. *Osnove filmske ustvarjalnosti: izobraževalno gradivo za srednje šole*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2012.

Léger, Nathalie. »Barbara, Wanda.« *The Paris Review*, 2016. <https://www.theparisreview.org/letters-essays/6820/barbara-wanda-nathalie-leger>. Dostop 12. sep. 2022.

Loden, Barbara, režiserka. *Wanda*. [film] Združene države Amerike, 1970.

Loden, Barbara, Lennon, John in Ono, Yoko. »Loden, Lennon, Ono. Interview with Barbara Loden.« *The Mike Douglas Show*. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=PtBuOTWoRpw>. Dostop 12. sep. 2022.

Lutar, Vesna. *Politika pogleda skozi feministično filmsko teorijo: Analiza pogleda v novem francoskem ekstremizmu*. Diplomsko delo. Ljubljana: FDV, 2016.

Margulies, Ivone in Szaniawski, Jeremi. »Introduction: On Women's Films: Moving Thought Across Worlds and Generations.« *On Women's Films: Across Worlds and Generations*. Ur. Ivone Margulies in Jeremi Szaniawski. New York: Bloomsbury Academic Publishing, 2019, str. 1–24.

Miraka, Fjoralba. »Gender, genre, and class politics in Barbara Loden's *Wanda* (1970).« *MAIFeminism*, 2019. <https://maifeminism.com/gender-genre-and-class-politics-in-barbara-lodens-wanda-1970/>. Dostop 12. sep. 2022.

Moerke, Luise. »What's in a Cone? Barbara Loden's *Wanda* Between Weakness and Resilience.« *Senses of Cinema* št. 96, 2020. <https://www.sensesofcinema.com/2020/feature-articles/whats-in-a-cone-barbara-lodens-wanda-between-weakness-and-resilience/>. Dostop 12. sep. 2022.

Mulvey, Laura in Wollen, Peter, režiserja. *Riddles of the Sphinx*. [film] Velika Britanija, 1977.

Mulvey, Laura. »Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'«. *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*. Ur. Marc Furstenau. London in New York: Routledge, 2010, str. 222–228.

Mulvey, Laura. »Visual Pleasure and Narrative Cinema.« *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*. Ur. Marc Furstenau. London in New York: Routledge, 2010, str. 200–209.

Murray, Terri. *Feminist Film Studies: A Teacher's Guide*. Liverpool: Auteur, 2007.

Pagliari, Valentina. »An Existential Portrait of Proletariat Feminine in Barbara Loden's '*Wanda*' (1970).« *Mxdwn.com*, 2020. <https://movies.mxdwn.com/feature/an-existential-portrait-of-proletariat-feminine-in-barbara-lodens-wanda-1970/>. Dostop 12. sep. 2022.

Paley, Toney. »London film festival puts a trailblazing film called *Wanda* back on the road.« *The Guardian*, 2011. <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2011/oct/17/london-film-festival-wanda-loden>. Dostop 12. sep. 2022.

Penn, Arthur, režiser. *Bonnie and Clyde*. [film] Združene države Amerike, 1967.

Phillips, McCandlish. »Barbara Loden Speaks of the World of '*Wanda*'«. *The New York Times*, 1971. <https://www.nytimes.com/1971/03/11/archives/barbara-loden-speaks-of-the-world-of-wanda.html>. Dostop 12. sep. 2022.

Potter, Sally, režiserka. *Orlando*. [film] Velika Britanija, Francija, Italija, Nizozemska, Rusija, 1992.

Potter, Sally, režiserka. *Thriller*. [film] Velika Britanija, 1979.

Powers, John. »Overlooked In The '70s, '*Wanda*' Finally Gets Her Due.« *NPR*, 2019. <https://www.npr.org/2019/03/14/703373397/newly-restored-wanda-revives-a-classic-of-women-s-cinema?t=1650872632833>. Dostop 12. sep. 2022.

Pugh, Lindsay. »'*Wanda*' (1970) by Barbara Loden.« *Woman in Revolt*, 2017. <https://www.womaninrevolt.com/wanda-1970-by-barbara-loden/>. Dostop 12. sep. 2022.

Rich, B. Ruby. *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham: Duke UP, 1998.

Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus; Women, Movies & the American Dream*. New York: Avon, 1973.

Smelik, Anneke. »Feministična filmska teorija.« *Knjiga o filmu*. Ur. Pam Cook. Ljubljana: UMco, Slovenska kinoteka, 2007, str. 491–501.

Škerjanc, Deja. *Za in pred kamero: konstrukcija spola v slovenskem filmu*. Magistrsko delo. Ljubljana: FDV, 2015.

Štuhec, Miran. *Naratologija. Med teorijo in prakso*. Ljubljana: Študentska založba, 2000.

Truffaut, François, režiser. *Les Quatre Cents Coups*. [film] Francija, 1959.

Varda, Agnès, režiserka. *Sans toit ni loi*. [film] Francija, 1985.

»Wanda.« IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt0067961/>. Dostop 12. sep. 2022.

»Wanda Now: Reflections on Barbara Loden's Feminist Masterpiece.« The Criterion Collection, 2018. <https://www.criterion.com/current/posts/5811-wanda-now-reflections-on-barbara-loden-s-feminist-masterpiece>. Dostop 12. sep. 2022.

Wilson, Catilin. »When 'No Good' is Just Right: Barbara Loden's 'Wanda' (1970) as a Balm for The Pandemic Pessimist.« Flipscreened, 2020. <https://flipscreened.com/2020/08/21/when-no-good-is-just-right-barbara-lodens-wanda-1970-as-a-balm-for-the-pandemic-pessimist/>. Dostop 12. sep. 2022.

Woolf, Virginia. *Lastna soba*. Ljubljana: Založba /*cf, 2023.

Zakonjšek, Veronika. *Ameriške filmske ustvarjalke: feminističen izziv družbeni hegemoniji ali ohranjanje statusa quo?* Diplomsko delo. Ljubljana: FDV, 2015.

Zapiski s predavanj doc. dr. Polone Petek pri predmetih Zgodovina filma in televizije I, Zgodovina filma in televizije II ter Sociologija, psihologija, ekonomija in politika filma. AGRFT, 2019–2021. Zapiski pri avtorici.

BLAŽ ANDRAŠEK



*SPREJEM SLOVENSKEGA FILMA PRED
OSAMOSVOJITVIJO IN PO NJEJ*

Povzetek¹

Slovenska kinematografija je že s prvim celovečernim filmom uspešno začela svojo bogato filmsko zgodovino, ki pa je ves čas nekako v zaostanku za svetovno kinematografijo. Kljub temu da je bilo ustvarjeno veliko kritično uspešnih filmov, pa se je zgodil razkol med avtorji in percepcijo filma gledalcev, najbolj izrazito v času po osamosvojitvi. Razprava se tako osredotoča na vprašanje, zakaj je prišlo do takšne recepcije filma in ali tiči razlog le v pomanjkanju finančnih sredstev. V razpravi sem usmerjeno pregledal zgodovino slovenskega filma pred osamosvojitvijo in po njej ter se osredotočil na to, kaj pravzaprav vpliva na sprejem filma pri gledalcih in kako se s tem problemom soočajo avtorji, ki ustvarjajo v slovenskem filmskem prostoru. Prav tako se razprava osredotoča na vprašanje, zakaj slovenska kinematografija v svojem razvoju zaostaja za celotno svetovno produkcijo in kaj je pravzaprav ključ za uspeh določenega filma. Predvsem sem poskušal raziskati javno mnenje generalnega občinstva o slovenskem filmu in pogled avtorjev, ki v tem okolju ustvarjajo. V razpravo sem vključil tudi veliko osebnega pogleda, mnenj in izkušenj, ki sem jih lahko pridobil z opazovanjem današnje situacije slovenske kinematografije in predvsem z gledanjem slovenskega filma.

Ključne besede: slovenski film, sprejem, občinstvo, kinematograf, osamosvojitev

Uvod

V razpravi sem se odločil, da pobližje raziščem sprejem slovenskega filma doma in v tujini ter ali je njegov uspeh res primarno pogojen s finančnimi sredstvi. Temo sem si izbral zaradi izjemnega splošnega zanimanja za umetnost filma, ki me tako še posebej vleče v raziskovanje domače slovenske kinematografije. Vsaka umetniška zvrst je na svoj način odvisna od sprejema, ki ga prejme bodisi od kritike ali pa splošne javnosti. Kot študent filmske in televizijske režije se zavedam, da sem v proces sprejema filma tako vpleten na obeh straneh. Na eni strani se kot reden gledalec tako slovenskih kot tujih filmov že ves čas srečujem s sprejemanjem in kritičnim odzivom na filmsko umetnost, kot bodoči ustvarjalec pa bom od njega lahko celo odvisen. Ravno zato se mi zdi pomembno, da razumem, od česa je odvisen dober sprejem filma in kako gledalci dojemajo filmsko umetnost.

Posebnost filmske umetnosti je tudi, da združuje več različnih umetniških zvrsti in je hkrati kombinacija vidnega in slišnega, prav zato pa takšna pripoved pritegne še večji spekter občinstva. Prav tako posamezni gledalec za ogled filma ne potrebuje dodatnega znanja oziroma »pismenosti«, temveč le osnovno poznavanje družbe in družbenih pojavov. S tem lahko film doseže kar največji delež občinstva in lahko močno vpliva na družbo, prav tako kot lahko družba močno vpliva na film.

¹ Besedilo je delno prirejena seminarska naloga, ki je nastala pod mentorstvom doc. dr. Polone Petek v okviru predmeta Zgodovina filma in televizije II v študijskem letu 2021/2022.

V sodobnem času je postalo razumevanje slovenskega filma nekako arhetipsko slabšalno, torej dolgočasno in patetično. Kot gledalec in zagovornik slovenskega filma bi tako rad raziskal, zakaj je prišlo do takšnega družbenega fenomena, kako smo kot narod gledali na film v preteklosti in predvsem ali se v razlogih za slab sprejem občinstva skriva še kaj drugega kot nizka finančna sredstva. Poskušal bom primerjati uspeh nizkoprorračunskih filmov in iz pogovorov z aktivno vpletenimi člani slovenske filmske skupnosti odkriti, zakaj je prišlo do razkola med slovensko javnostjo in slovenskim filmom.

Slovenski film

Pri pogledu na slovenski film lahko opazimo, da se deli na dva dela, ne le po kronološki razvrstitvi, temveč tudi po družbenem sprejemu. Na eni strani se sodobnejše filme (sem spadajo filmi iz prejšnjega desetletja oziroma v širšem pogledu filmi, ki so nastali po letu 1991) opisuje z negativno konotacijo, torej kot dolgočasne, turobne in depresivne, medtem ko se večji del populacije spominja filma pred letom 1991 s pozitivno nostalgичnostjo, kot da so bili to dobri in zabavni filmi. Kaj je torej glavna razlika med filmom kot umetniški zvrsti in njegovim sprejemom?

Pred razpravo je treba povedati, da je pravzaprav težko opredeliti, kaj sploh je slovenski film oz. kateri filmi so nesporno »slovenski«. V analizi se zato ne bom obremenjeval z natančno opredelitvijo nacionalnega filma, saj je film lahko slovenski v več pogledih. Namesto tega se bom osredotočal na filme, ki so bili primarno namenjeni slovenskemu tržišču, četudi morda celotne ekipe niso sestavljali samo Slovenci in četudi morda vir financiranja ni bil samo slovenski. Slovenija namreč v filmski industriji sodeluje na več načinov, ne le izključno z ustvarjanjem filma v slovenskem jeziku ali pa filmih, ustvarjenih izključno za slovensko občinstvo. Čeprav lahko igra film veliko vlogo pri grajenju nacionalne identitete, je lahko njegov namen popolnoma drugačen. Vsekakor pa je uspeh predajanja želenega sporočila in namena filma neposredno pogojen z njegovim sprejemom pri gledalcih.

Slovenski film pred osamosvojitvijo

Eden izmed mitov, ki kroži med splošno populacijo, je, da slovenski film povsem zaostaja za drugimi tujimi filmskimi produkcijami. Po kratkem pregledu zgodovine slovenskega filma pa lahko ugotovimo, da to ni bilo vedno tako. Prve filmske korake v Sloveniji zaznamo že leta 1905, ko je pionir slovenskega filma Karol Grossmann predstavil *Odhod od maše v Ljutomeru*, filmski podvig, podoben začetnikoma svetovne kinematografije, bratoma Lumière, ki sta leta 1885 v pariški kavarni predstavila prve projekcije filmov. Grossmann je tako v Slovenijo pripeljal film le 10 let kasneje, kot je to umetnost spoznal svet. Razumljivo, da v Sloveniji ni bilo veliko pionirjev, ki bi imeli zanimanje in predvsem finančne zmožnosti za raziskovanje nove razburljive zvrsti, zato se prvi večji projekti pojavijo šele kasneje z dokumentarnimi podvigi, kot so *V kraljestvu zlatoroga* (Janko Ravnik, 1931) in *Triglavske strmine* (Ferdo Delak, 1932).

Največji vpliv pa sta verjetno imeli na slovensko kinematografijo prva in druga svetovna vojna, ki sta hkrati ustavili produkcijo za nekaj let, obenem pa sta postali vir črpanja motivov za prve slovenske avtorje celovečernih filmov. Seveda se ob omembi slovenskega filma težko izognemo imenu France Štiglic, ki ni le avtor prvega slovenskega celovečernega filma *Na svoji zemlji* (1948), temveč tudi avtor še danes priznanih uspešnic, kot so *Ne joči Peter* (1964), *Tistega lepega dne* (1962) ter *Balada o trobenti in oblaku* (1961). Štiglic je tako eden redkih avtorjev, ki je bil kritično uspešen, saj je osvojil več nagrad in nominacij po najprestižnejših festivalih, hkrati pa je tudi edini slovenski režiser, ki je bil s svojim filmom nominiran za nagrado Oskar. Nekateri njegovi filmi so bili dobro sprejeti tudi pri splošni populaciji. Kljub zahtevni vojni tematiki se je občinstvu približal z empatičnimi liki in subtilnimi humornimi vložki, tako da ljudje še danes uvrščajo njegove filme na svoj seznam priljubljenih filmov.

Slovenska kinematografija je tako uspešno pričela svoj razcvet. Ob Štiglicu so se pojavili še avtorji, ki so kontinuirano izdajali uspešne filme, kot so: Boštjan Hladnik, Jože Gale in Matjaž Klopčič. Zanimivo je tudi, da so pogoje snemanja filmov v Sloveniji oziroma v tedanji Jugoslaviji izkoriščali tudi tuji režiserji, ki so filme snemali v slovenskem jeziku in za slovenski trg. Več uspešnic sta tako slovenskemu filmu podarila češki režiser František Čap ter srbski režiser Živojin Pavlović, film slednjega *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980) celo uvrščamo v sam vrh najboljših slovenskih filmov vseh časov. Kljub majhnemu številu slovenske populacije in s tem tudi avtorjev filmov se je slovenski film uspešno spopadal s hitro razvijajočo se svetovno kinematografijo. Razvili so se žanri, ki niso bili več le komedija, drama ali vojni film. Slovenski avtorji so tako začeli raziskovati polja eksperimentalnega filma, mladinskega filma, filma ceste in celo filma noir s prav tako uspešnico Boštjana Hladnika *Ples v dežju* (1961). Avtorji so hitro dobili tako pozornost domačih in mednarodnih kritikov kot tudi splošne populacije, ki si je filme z zanimanjem ogledala v kinodvoranah.

V kinematografiji v času pred osamosvojitvijo Slovenije se prepleta več zvrsti filma, prevladujeta pa predvsem vojna tematika in mladinski zabavni film. Ne glede na to pa so avtorji v tem času vpeljevali tudi nov modernističen pristop, v katerem so raziskovali najrazličnejše provokativne teme, od spolnosti in erotike do raziskovanja človeške psihologije. Avtorji so si tako dovolili raziskovati in hkrati so imeli to možnost, čeprav so večkrat naleteli tudi na neodobravanje javnosti in cenzuro. Velik del te je prejel Boštjan Hladnik s filmom *Maškarada* (1971), ki je povedal: »Cenzura je za avtorja še hujša od slabe kritike.« Poleg omenjenih filmov in zvrsti so se začela pojavljati tudi filmska dela, adaptirana po znanih slovenskih prozah; prevladovala so dela pisatelja Ivana Cankarja in Franceta Bevka.

Veliko omenjenih filmov je splošni javnosti znano še danes, vendar lahko po pregledu ugotovimo, da je bilo veliko filmov, ki so bili kritično uspešni, pri občinstvu nekako pozabljenih. *Trenutki odločitve* (1955) režiserja Františka Čapa ter *Idealist* (1976) Igorja Pretnarja sta prejela zlato areno na Puljskem filmskem festivalu, medtem ko je film Matjaža Klopčiča *Vdovstvo Karoline Žasler* (1976) prejel nominacijo na prestižnem Berlinskem festivalu. Filmi v času pred osamosvojitvijo so tako bili očitno raznovrstni in tudi uspešni, čeprav se zdi, da nekateri izmed njih danes niso več aktualni ali so celo pozabljeni.

Slovenski film po osamosvojitvi

25. junija leta 1991 se z osamosvojitvijo in ustanovitvijo Republike Slovenije prične tudi nov začetek za samostojni slovenski film. Filmski studio Viba, ki je skrbel za produkcijo skoraj vseh filmov v državi, preneha z delovanjem in se preobrazi v tehnični prostor za ustvarjalce. Financiranje filmov prevzame Filmski sklad, ki začne delovati leta 1994 in ki podeljuje denar neodvisnim produkcijskim podjetjem. Nekatera največja takšna podjetja, ki še danes soustvarjajo domači filmski prostor, so Vertigo, Arsmedia, Staragara in drugi.

Čeprav je bilo leta 1991 v produkciji že kar nekaj avdiovizualnih del, štejemo za prvi celovečerni igrani film samostojne Slovenije film *Babica gre na jug*, ki je izšel leta 1992 in ga je režiral Vinci Vogue Anžlovar. Neodvisni film je ponudil izredno optimistično napoved za prihodnost slovenskega filma, sploh kar se tiče sprejema občinstva. Film je bil uspešnica pri vseh generacijah gledalcev in se ga še danes omenja v kontekstu dobro sprejetih slovenskih filmov.

Vzporedno s filmom pa je seveda hitro napredovala tudi televizijska produkcija. Čeprav so televizijski sprejemniki postali čedalje pogostejši pojav v gospodinjstvih povprečnih slovenskih državljanov že dolgo let nazaj, so ustvarjalci šele zdaj začeli v svoje ustvarjanje vse bolj vključevati tudi televizijski medij. Gledalci so tako lahko spremljali umetniška dela tudi izven kinematografov v udobju lastnega doma, nastalo je veliko tako imenovanih TV-filmov, ki so bili namenjeni izključno za predvajanje na televiziji, npr.: *Predsednik* (1993) v režiji Antona Tomašiča, *Zrakoplov* (1994) v režiji Jureta Pervanje ter *Radio.doc* (1995) v režiji Mirana Zupaniča. Postopna razširitev filmskega medija je tako pomenila tudi razporeditev občinstva na različne medijske vsebine.

Film se je v samostojni državi razvijal bistveno počasneje, kot se je hkrati odvijal razvoj svetovne kinematografije. Medtem ko je po svetu prihajalo do raznih filmskih gibanj in razvojev žanrskega filma, se je slovenski film (z nekaj izjemami) nekako razvil v svoj žanr, ki mu danes s slabšalno konotacijo pravimo »slovenski film«. Prva slovenska filmska uspešnica oz. *blockbuster* je bil celovečerni prvenec režiserja Andreja Košaka z naslovom *Outsider* (1997), ki je v kinematografe spravil več kot 10.000 gledalcev. Proračun filma je bil 125.400.000 tolarjev (523.285 €), kar je bilo seveda izredno malo, predvsem v primerjavi s svetovnim trgom. Film združuje več socialno-kritičnih tematik, govori namreč o priseljeni družini in o glavnem liku, mlademu Seadu, ki se zaradi napetega družbenega in političnega dogajanja znajde v problematični situaciji. Čeprav je film požel dober sprejem pri občinstvu, so bile kritike precej skromne, tako da film ni sprožil kakšne revolucije v razvoju slovenskega filma. Sodobni slovenski film je bil v samem začetku deležen zelo nizkega financiranja, zato so se začeli pojavljati redki filmi, ki so lahko iztržili večji delež denarja iz proračuna in s tem poskusili prodreti na trg s kvalitetno produkcijo, kot na primer film Marka Naberšnika iz leta 2007 z naslovom *Petelinji zajtrk*, ki je z javnim in zasebnim financiranjem dosegel milijonski proračun. Ker pa niso imeli vsi avtorji in režiserji možnosti takšnega financiranja, so se pojavili tudi nizkoprorračunski ali celo gverilski filmi, ki so poskušali dokazati ločnico med umetnostjo in denarjem.

To so filmi, ki so še danes popularni med slovenskim občinstvom: *V leri* (1999), film o razburkanem življenju študentov režiserja Janeza Burgerja, *Jebiga* (2000), film Mihe Hočevarja, ki se osredotoča na prijateljstvo skupine mladih izgubljenih posameznikov, ter *Tu pa tam* (2005), film Mitje Okorna, s katerim je želel slovenski film približati občinstvu, ki si je vse bolj želelo tuje produkcije. Slovensko občinstvo je film zelo dobro sprejelo, med mladimi je dosegel celo status kultnega filma, vseeno pa očitno ni zagnal posebnih sprememb v slovenski kinematografiji.

V sodobni kinematografiji Republike Slovenije so se v primerjavi s svetovno kinematografijo zelo pozno pojavili prvi poskusi žanrskega filma. Predvsem prevladuje mladinski film s filmi, kot so *Košarkar naj bo* (2017), *Gremo mi po svoje* (2010) in *Gajin svet* (2018). Prva grozljivka se je pojavila šele leta 2015 z *Idilo* režiserja Tomaža Gorkiča, čeprav Marcel Štefančič v svoji knjigi *Slovenski film 2.0, Kritična enciklopedija slovenskega celovečernega filma 1991–2016* ocenjuje, da je prva slovenska žanrska grozljivka film *Morana* (1993) režiserja Aleša Verbiča. O popolni zakasnelosti z razvojem sodobnega filma priča tudi dejstvo, da je prvi film slovenske režiserke izšel šele leta 2002 s prvencem Maje Weiss *Varuh meje*.

Sprejem filma

Sprejem filma pomeni, kako bo gledalec reagiral na to, kar je videl, pri tem pa lahko začuti paleto različnih čustev. Čustva, ki jih gledalec občuti, morajo biti pri uspešnem filmu usklajena z avtorjevo vizijo čustev, ki jih želi predstaviti gledalcu. Noben odziv tako ni zares naaaapačen, si pa avtor želi voditi gledalca preko občutij, ki si jih je sam zastavil. Uspešnost filma lahko tako na grobo opišemo kot pozitiven odziv gledalca, ki je ob ogledu filma prejel in doumel tudi sporočilo, ki ga je avtor želel predati. Uspešnost filma seveda ni pogojena le s številom ogledov v kinodvorani, temveč s sprejemom vsakega posameznika, saj občinstvo ni ena enota, temveč je heterogeno in sposobno interpretacije sporočila na različne načine, ki temeljijo na kontekstualnih dejavnikih. Ravno zaradi tega, da bi avtorji čim bolj razumeli odzive svojih potencialnih gledalcev, se je ustvarila teorija recepcije, ki preučuje pomen razumevanja filmskega in televizijskega medija in kako ga razume občinstvo. Teorija recepcije se tako osredotoča primarno na interakcijo med gledalcem in sporočilom medija. S tem se razlikuje od ostalih filmskih teorij, ki v ospredje postavljajo idealiziranega gledalca, ki pasivno absorbira pomene in sporočila, vgrajene v filmsko govorico. Večina klasičnih teorij, ki so se razvile med letoma 1960 in 1970, kot so strukturalistična, avtorska in psihoanalitska, torej v ospredje pomembnosti postavlja filmsko govorico, medtem ko se teoretiki sprejema osredotočajo na to, kako se govorica razvija preko gledalčeve izkušnje. Drugače povedano, pomen filma se ustvari šele, ko gledalec gleda in procesira film. Pri gledalčevem sprejemanju filma je tako pomemben predvsem kontekst. Kontekstualni dejavniki vključujejo elemente gledalčeve identitete, torej kako njegova osebnost in predhodne izkušnje vplivajo na njegovo presojo, pomembne pa so tudi okoliščine ogleda: kje in kdaj gledalec prejme filmsko izkušnjo ter ali ima že pretekle predsodke o žanru. Poleg hipnih okoliščin je seveda treba upoštevati tudi širši kontekst, torej družbena, zgodovinska in politična prepričanja gledalca, ki lahko vplivajo na njegov odziv na film.

Seveda je praktično nemogoče definirati odziv vsakega gledalca na določen film, zato je za splošen sprejem filma treba opredeliti različne možne odzive in interpretacije v določenem trenutku. Prav zaradi tega je treba v kontekst postaviti raznovrstnost subjektivnih identitet in izkušenj, ki jih gledalec nosi s seboj v kinematografe. Ne gre le za subjektivne opredelitve, temveč tudi objektivne, kot so starost, rasa, spol ... Torej kako se človek definira in družbeno opredeljuje, vpliva tudi na njegov odziv na film. Za primer bom postavil gledalca LGBT skupnosti, ki bo na film z LGBT tematiko zagotovo gledal drugače kot povprečen gledalec, podobno, kot bo starostnik drugače sprejel film o demenci kot mladostnik.

Najpomembnejši faktor teorije recepcije filma s stališča slovenskega filma so zagotovo posameznikovi predsodki o žanru ali na splošno filmu. Kot sem že omenil, opredeljujem slovenski film kot svoj žanr, ki ga pogosto povezujemo s pojmi žalosti, depresije, praznine in dolgčasa, zato gledalec danes vstopa v slovenski film že s predsodki o tem, kakšen bo film. Mnoge ta predsodek odvrne od samega ogleda, tisti, ki pa si film ogledajo, imajo zanj že nekakšna pričakovanja, ki jih film težko preseže.

V svetovni kinematografiji se nasprotno s slovenskim velik delež proračuna nameni oglaševanju, distribuciji in tudi sprejemu filma. Najpogosteje so to testne projekcije, na katerih lahko avtorji od gledalcev pridobijo pomembne informacije o tem, kako bo film sprejet pri določenih skupinah ljudi in kaj še storiti, da bi bil ta sprejem kar se da uspešen. Predvsem je za avtorja pomembno, da občinstvu preda sporočilo, zato mora seveda računati na svoje gledalce, še preden film začne svojo pot po kinematografih. Kako bi bila videti takšna osnovna analiza, bom poskušal prikazati na primeru že omenjenega filma *Outsider* (1997) Andreja Košaka. Pri odkrivanju svojega občinstva bi se raziskovalec vprašal, kako bi se posamezniki odzivali na film glede na njihova subjektivna stališča. Bi bil pripadnik pankerske subkulture zadovoljen z uporniško predstavitvijo takšnih likov v filmu ali bi jo videl kot napad na celotno subkulturo? Kako bi se pomen filma spremenil pri pripadnikih različnih starostnih skupin, bi lahko vsi razumeli stališča glavnega junaka? Kakšen učinek bi imela na splošno populacijo avtorjeva politična opredelitev ter pojav priseljencev v zgodbi? Poleg vseh subjektivnih kontekstov je treba upoštevati tudi čas izida filma in objektivne okoliščine, ki jih lahko avtor provokativno uporabi tudi v korist svojega sporočila. Zagotovo bo gledalec danes film sprejel drugače, kot bi ga sprejel v letu 1997, zato je tudi to velik dejavnik pri razmišljanju o filmu.

Kljub vsem naštetim dejavnikom, ki vplivajo na sprejem filma, pa je vseeno nemogoče povsem transparentno oceniti sprejema pri gledalcih. Obstajajo namreč omejitve pri možnih pomenih in interpretacijah filma. Vsi subjektivni in objektivni dejavniki ter znane konvencije in pričakovanja tako omejujejo načine interpretacije filma. Gledalce oblikuje njihovo okolje, kar jih pravzaprav omejuje pri gledanju in sprejemanju filmske govorice. Neizpodbitnega recepta tako ni, se pa lahko avtor z določenimi sredstvi čim bolj približa želenemu občinstvu in s tem pripomore tudi k uspešnosti svojega filma. V Sloveniji tako več kot očitno obstaja razkorak med avtorji in gledalci, ki pa morda ni odvisen le od objektivnih dejavnikov, ki spremljajo gledalce.

Sprejem slovenskega filma pred osamosvojitvijo

Kot sem že omenil, je sprejem filma odvisen tako od objektivnega kot tudi subjektivnega konteksta, vsekakor pa je velik pokazatelj, ali se je film približal gledalcem, prav stopnja gledanosti. Da je slovenski film zelo uspešno začel prodor na domačo in svetovno kinematografijo, priča dejstvo, da je prvi slovenski celovečerni film *Na svoji zemlji* (1948) požel velik kritični uspeh, saj se je uvrstil v tekmovalni program festivala Cannes, v Sloveniji pa si ga je v enem letu ogledalo več kot 446.000 gledalcev, kar ga uvršča v sam vrh gledanosti slovenskih filmov skozi zgodovino. Danes film *Na svoji zemlji* nima velikega kroga gledalcev (izven zgodovinskega konteksta), kar pomeni, da je za njegov uspeh po teoriji sprejema zagotovo treba upoštevati kontekst, torej da gre za prvi film, da je izšel takoj po vojni, ko je bila tema zelo aktualna ter da so gledalci takrat zaradi omejene ponudbe filmov imeli močno željo po ogledu novih produkcij.

Ko slovenski film po pionirskih začetkih prvič upade, začnejo avtorji iskati nov recept za uspeh pri slovenskem občinstvu. Preboj se zgodi s filmom *Kekec* (1952) režiserja Jožeta Galeta, ki uveljavi žanr mladinskega filma ter predvsem komercialno usmerjenega filma.

Kekec je tako začel neizkoriščeno revolucijo, saj ni bil uspešen le pri domačem občinstvu, temveč tudi v svetovnem merilu. Bil je predvajan v več kot 60 državah, hkrati pa ostaja prvi slovenski film z mednarodno nagrado. Osvojil je namreč nagrado za mladinski film na Beneškem filmskem festivalu.

Kot sem že omenil pri zgodovinskem pregledu, je za uspeh slovenskega filma pomembno zaslužen tudi češki režiser František Čap, ki je dokončno osvojil žanr mladinskega filma s kultnimi klasikami, kot so *Vesna* (1953), *Ne čakaj na maj* (1957) in *Naš avto* (1962). Vse bolj jasno je, da je slovensko občinstvo prevzel mladinski film in predvsem komično naravnana vsebina. Najbolj gledani filmi pred osamosvojitvijo Slovenije tako ostajajo *Na svoji zemlji*, *Vesna* z 294.195 gledalci, *Ne joči Peter* z 82.295 gledalci in *Srečno Kekec* s 75.835 gledalci.

Gledalci so si želeli in si očitno še danes želijo komedije, vsekakor pa ne le izključno. V raziskavi, ki sem jo izvedel in v kateri je sodelovalo 186 ljudi, je namreč več kot 20 % respondentov odgovorilo, da ima na njih največji vpliv film v žanru drame, medtem ko je za komedijo odgovorilo približno 13 % vprašanih. Po ugotovitvah sodeč si torej ljudje želijo tudi filma drugačnih žanrov. Zakaj pa jih slovenski film še ni uspel navdušiti? Razloge je možno najti predvsem v zaostanku v razvoju kinematografije v odnosu do svetovnega filma. Slovenski film je imel velike težave z osamosvojitvijo iz primeža starejših umetniških zvrsti, predvsem gledališča in literature. V samem začetku je bil film celo osovražena vrsta umetnosti. Gledališki kritiki so jo označevali kot ničvredno sejmarsko zabavo ter za onesnaževalca slovenske kulture. Iz takšne miselnosti se je nato razvilo razmišljanje, da se mora film približati literaturi, če želi postati cenjena umetniška zvrst. Tako se je kasneje razvil opazen žanr literarnega filma, torej filma, posnetega po predlogi slovenskih književnih klasikov.

Značilnosti takšnega filma so uporaba pravilnega, zbornega jezika, motiv zahtevnega vaškega življenja ter pesimističen in apatičen pogled na življenje. Podobne karakteristike, ki jih lahko še danes najdemo v žanru, ki sem ga poimenoval »slovenski film«. Četudi so nekateri avtorji poskušali z modernističnim pristopom in poskusi popestritve takšnih filmov, kot je bil primer režiser Vojko Duletič, čigar progresivno ustvarjanje je naletelo na močne kritike, tudi zaradi tega, ker je bil homoseksualec, je danes prisoten stereotip, ki močno vpliva na sprejem slovenskega filma predvsem pri mlajših generacijah. Razlog, zakaj se slovenski film nikoli ni osamosvojil bremena literature, je tudi to, da naš film še ni proizvedel velikega mednarodnega avtorskega imena, kakršen je denimo v Srbiji Emir Kusturica. Podrejenost drugim zvrstem umetnosti se še vedno kaže na več nivojih, saj o filmu še vedno odločajo strokovnjaki iz gledališča in literature, ki film enačijo z drugimi zvrstmi umetnosti.

Iz morja literarnih filmov in poskusov umetniških avtorskih presežkov močno izstopajo sproščene komične zgodbe, zato ljudje omenjene mladinske komedije označujejo za najboljše filme. Ob pogledu na takšne odzive splošnega občinstva lahko s pomočjo teorije sprejema najdemo še več pomembnega konteksta. Vsekakor je najpomembnejši subjektivni dejavnik občutek nostalgije, saj se gledalci ne spominjajo le filmov, temveč tudi drugačnega časa, v katerem so si prvič film ogledali. Na njih tako še vedno vplivajo objektivne okoliščine tistega časa.

Sprejem slovenskega filma po osamosvojitvi

V času pred osamosvojitvijo je obstajalo veliko dejavnikov, ki so vplivali na film in slovensko občinstvo, vsekakor pa se je največji prelom med slovenskim filmom in občinstvom ustvaril po osamosvojitvi. Razlogi za slab sprejem filma so neposredno povezani tudi s hitrim razvojem svetovne kinematografije in globalizacijo. Film je postal z naraščanjem števila kinematografov, televizijskih kanalov in platform z video vsebinami na zahtevo (*streaming platforms*), kot so Netflix, Hulu in Amazon Prime, vse bolj dostopen množicam. Slovensko občinstvo je tako vsakodnevno nasičeno z video vsebinami svetovnega formata, ki sooblikuje njihov »standard«, kako naj bi bili vsebine in filmi videti. Film je tako veliko bolj dostopen in pretočen kot denimo gledališče. Slovensko gledališko občinstvo po večini orientira svoje standarde glede na predstave slovenskih gledališč, medtem ko filmsko občinstvo lahko primerja vsebine z vsega sveta. Hkrati se v hitro razvijajočem se svetu dogajajo vse pogostejše spremembe, ki spreminjajo gledalčeve tako subjektivne kot objektivne okoliščine, zaradi katerih si ves čas želi novih, svežih, drugačnih vsebin.

Ko govorimo o kontekstu in dejavnikih, ki vplivajo na sprejem filma, se pri produkciji slovenskega filma največkrat dotaknemo finančnega aspekta. Filmska umetnost je v Sloveniji močno podhranjena, na letni bazi je proračun za financiranje slovenskega filma padel z dokaj dostojnih 12 milijonov evrov na pičle 4 milijone. To pomeni, da je treba ta denar razdeliti na vso slovensko filmsko produkcijo, tj. ga razdeliti za celovečerne filme, kratke filme in koprodukcije. To je že prvi razlog, zakaj v Sloveniji v letnem merilu proizvedemo manjše število filmov, kar posledično pomeni manjše možnosti za uspeh pri gledalcih.

Manjša sredstva pomenijo tudi okrnjeno produkcijo, in to naj bi bil glavni razlog, da se avtorji odločajo predvsem za produkcijsko lažje izvedljive socialne drame, ki ne potrebujejo zahtevnejših in posledično dražjih posegov. Filmi se tako omejujejo na manjše število lokacij, igralcev in tudi zapletov, gledalci pa so navajeni na nasičeno dogajanje drugih video vsebin. Da gre pri ustvarjanju slovenskega filma res za podhranjenost, priča tudi primerjava z ostalo svetovno in evropsko kinematografijo. Za primer vzemimo Islandijo, ki v zadnjih letih množično proizvaja uspešne filme. V Sloveniji velikokrat slišimo pritožbe, da smo »majhna« država brez trga za filmsko umetnost, vendar primer Islandije s prebivalstvom nekaj manj kot 350.000 ljudi in letnim proračunom 12 milijonov evrov za filmsko produkcijo dokazuje, da problem ne tiči zares v naši »majhnosti«.

Kljub temu da poskušam raziskati različne kontekste, ki se navezujejo na uspešen sprejem filma, ostaja eden izmed ključnih podatkov gledanost. Danes je zaradi vseh različnih možnosti ogleda filma veliko zahtevnejše izračunati, kako zares je film popularen je pri občinstvu. Kot sem že omenil, se podoben vzorec, ki je bil opazen pred osamosvojitvijo, ponovi tudi v času Republike Slovenije. V poplavi socialnih dram se na vrhu lestvice gledanosti ponavljata predvsem dva žanra, in sicer mladinski film in komedija. Med prvimi desetimi najbolj gledanimi filmi v Republiki Sloveniji se tako najde le en naslov, ki ne spada v žanr komedije ali mladinskega filma, to je že omenjeni *Outsider*. Če primerjamo gledanost, opazimo, da so tudi največje gledanosti filmov občutno manjše, kot so bile tiste pred osamosvojitvijo. Najbolj gledani filmi samostojne Slovenije so tako *Pr'hostar* (2016) režiserja Luke Marčetiča, *Gremo mi po svoje* (2010) Mihe Hočevarja in *Petelinji zajtrk* (2007) Marka Naberšnika, ki je igral ključno vlogo tudi pri moderniziranju literarnega filma.

Sprejem filma je torej veliko bolj kompleksen proces, ki je odvisen od mnogo spremenljivk, zato je tudi teza, da je uspeh filma neposredno povezan z velikostjo njegovega proračuna, bolj zapletena. Film z največjim proračunom iz časa samostojne Slovenije je *Circus fantasticus* (2011) režiserja Janeza Burgerja. Film, katerega proračun, pridobljen iz različnih virov, je znašal približno 2,5 milijona evrov, je bil kritično uspešen na slovenskih tleh, saj je na festivalu slovenskega filma prejel kar 6 nagrad vesna, medtem ko je bil v tujini – kljub velikemu proračunu – neuspešen. Kritiki *The Guardian*a so ga ocenili s skromnima dvema zvezdicama, še bolj pa priča dejstvo, da si ga je v kinematografih ogledalo le nekaj manj kot 6.000 obiskovalcev.

Filmu *Circus fantasticus* lahko ob bok postavimo film *Pr'hostar* (2016), ki je v kinematografe privabil največje število obiskovalcev v samostojni Sloveniji, ogledalo si ga je namreč skoraj 213.000 ljudi, film pa je nastal praktično brez proračuna. Denar so pridobili s sponzorskimi pogodbami in z lastnimi vložki, zelo pa so se posvetili identificiranju svojega občinstva. V domači produkciji torej ni neposredne korelacije med finančnimi sredstvi in komercialnim uspehom filma, čeprav seveda obstajajo izjeme, kot je na primer *Petelinji zajtrk*, ki je z visokim proračunom privabil tudi velik delež občinstva in hkrati požel kritičen uspeh.

Primerjava slovenskega filma s svetovno kinematografijo

Film je umetnost, ki je neposredno povezana tudi s tehnologijo in finančnimi sredstvi. Vsekakor pa gre, kot pri drugih zvrsteh umetnosti, za proces, v katerem sta v ospredju predvsem kreativnost in želja po ustvarjanju avtorjev in celotne filmske ekipe. Primeren odnos in strast do ustvarjanja originalnih vsebin lahko tako močnejše vplivata na gledalca in kakovost filma kot sama finančna sredstva. Da za kreativno ustvarjanje niso potrebne visoke vsote, potrjujejo tudi primeri svetovne kinematografije. Predvsem v Združenih državah Amerike se je pojavila priložnost za vse avtorje in film je postala zelo dostopna umetnost. Poleg visokih proračunov in studijskega sistema so avtorji našli tudi drugo pot, in sicer v nizkoprorračunski produkciji oziroma v neodvisnem filmu. Neodvisni film – ali kot mu pravijo v ZDA »indie« film – je film, ki je neodvisen od pomoči studia in je večinoma narejen z zelo nizkim proračunom. Takšni filmi so hitro prišli v ospredje svetovne kinematografije, se enakovredno borijo za kritičen in komercialni uspeh, podpirajo pa jih tudi festivali, ki postajajo čedalje popularnejši.

Največji »indie« festival je zagotovo Sundance filmski festival, ki se odvija v ameriški zvezni državi Utah in se ga udeležuje vse več avtorjev ter obiskovalcev. Festival je navdihnil tudi druge filmske velesile, ki prirejajo svojo različico festivala. V Sloveniji takšnega festivala še ni, morda tudi zato, ker zaradi nizkega proračuna vse filme razumemo kot nizkoprorračunske.

V slovenski kinematografiji je predvsem dobro poskrbljeno za prvence oziroma prve filme režiserjev in režiserk. S posebnim financiranjem Slovenskega filmskega centra so prvenci večinoma uspešni filmi, ki pa žal ne dosežejo velikega števila občinstva. Prvi film je zagotovo pomemben mejnik za avtorjevo kariero in ne potrebuje velikega proračuna.

Podoben princip uspešnega prvenca, ki temelji predvsem na kreativnosti in izvirnem pristopu, lahko opazimo tudi v tujini. Odličen primer je ameriški film *Pi* (1998) režiserja Darrena Aronofskega, ki ga je ustvaril za pičlih 60 tisoč ameriških dolarjev. Režiser je s filmom pokazal originalen pristop k ustvarjanju, ki ga je kasneje popeljal do samega vrha v svetovni kinematografiji s filmi, kot so *Rekviem za sanje* (2000), *Črni labod* (2010) in *Rokoborec* (2008). Podoben uspeh sta doživela tudi Quentin Tarantino s filmom *Stekli psi* (1992), ki ga je ustvaril za približno milijon dolarjev, ter Martin Scorsese s filmom *Ulice zla* (1973), ki ga je realiziral z le 500 tisoč dolarji. Takšni avtorji so si priložnost za ustvarjanje priborili brez večjih finančnih vložkov, le s svojo kreativnostjo, iz katere so kasneje zgradili velike kariere. Pri slovenskih sodobnih avtorjih pa redko opazimo opazen preskok iz prvenca na uspešen drugi ali tretji film. Čeprav je velik del te težave seveda finančna situacija in predvsem to, da se s tem delom ne da preživeti, kar zagotovo pusti velik pečat v ustvarjanju, nam avtorji iz tujine dokazujejo, da vedno obstajajo možnosti za ustvarjanje filma.

Primer nizkoprorračunskega uspeha v različnih žanrih je tudi nemški film *Teci, Lola, teci* (1998) Toma Tykwerja, ki je kljub proračunu, nižjem od proračuna mnogih slovenskih filmov (manj kot 2 milijona evrov), dosegel mednarodni uspeh. Verjetno najuspešnejša neodvisna komedija pa je film Kevina Smitha *Trgovci* (1994), ki so ga na začetku posneli z 28 tisoč dolarjev, po končanju pa je film stal še vedno nizkih 230 tisoč dolarjev. Da je možno ustvarjati tudi s tehničnimi sredstvi in efekti, dokazuje drama z znanstvenofantastičnimi elementi

Druga zemlja (2011) režiserja Mika Cahilla, ki so ga ustvarili le za 100 tisoč dolarjev. Meje mogočega pa je zagotovo premaknil film *Rocky* (1976) režiserja Johna G. Avildsena po scenariju Sylvestra Stallona, ki je bil ustvarjen s proračunom ok. milijon dolarjev in je postal mednarodna uspešnica kultnega statusa. Film je bil kritično priznan zaradi preprostega, a močnega pripovednega pristopa in avtentičnosti glavnega junaka, hkrati pa je dosegel izjemen komercialni uspeh – do danes je prinesel več kot 117 milijonov dolarjev. Čeprav se svetovni in slovenski filmski trg razlikujeta, primer dokazuje, da gledalci cenijo filme, ki izhajajo iz nizkega proračuna, vendar so ustvarjeni z izvirnostjo in predanostjo.

Na primerih iz raziskave je razvidno, da imajo finančna sredstva pri tem, kako bo film sprejet pri občinstvu, veliko vlogo, zagotovo pa ne ključne. Film lahko doseže velik kritični in tudi komercialni uspeh brez velikega proračuna, in njegov sprejem je zagotovo odvisen od več dejavnikov in širšega konteksta. Zagotovo pa je, da bo dobra ideja vedno izvedena z avtorjevo voljo po ustvarjanju. Avtorji, ki verjamejo v svoj film, ga bodo posneli, četudi brez denarja, občinstvo pa bo zagotovo vedno sprejelo strast in originalnost.

Iz pogovorov s slovenskimi ustvarjalci in spremljanjem slovenske kinematografije se ves čas ponavlja dejstvo, da film ne napreduje zaradi slabih finančnih pogojev. Zagotovo je to pomemben dejavnik, ki ga je treba upoštevati in se boriti za boljše pogoje, vseeno pa postaja tudi vse pogostejši izgovor, zakaj se filmi ne naredijo. Ob tem se poraja večje vprašanje, ali gre pri slovenski kinematografiji res le za težave s financami ali pa gre morda tudi za pomanjkanje volje, idej in potrebe po ustvarjanju. Z raziskavo sem zagotovo ugotovil, da slovenski film ne potrebuje revolucije in tega, da se vsakič znova znajdemo v krogu ponovne izgradnje. Potrebujemo le en svež film, ki upošteva želje gledalcev in prodre tudi na svetovni trg. S tem lahko iz zaprtega slovenskega kroga za seboj potegne tudi druge avtorje in s progresivnim ustvarjanjem začne nov val filma, ki bo hkrati pomagal, da se slovenski gledalci znebijo predsodka in omogočil filmu boljši sprejem pri slovenskem občinstvu.

Zaključek

Slovenski film se je v sodobnem času razvil v svoj žanr, ki ga slovensko občinstvo slabšalno označuje kot dolgočasnega, depresivnega in počasnega. Med avtorji in gledalci tako obstaja razkorak, ki ga poskušamo preseči že vrsto let. Skozi zgodovino slovenskega filma lahko ugotovimo, da je bilo ustvarjenih več odličnih mednarodno priznanih filmov, ki jih gledalci poznajo in sprejemajo še danes, po drugi strani pa velika večina filmov tone v pozabo ali pa naleti na neodobravanje slovenskega občinstva. Velikokrat neuspeh filma pripisujemo pomanjkanju finančnih sredstev, vendar pa nam več primerov dokazuje, da dobra umetnost vedno najde pot.

Na podlagi pregleda zgodovine slovenskega filma pred osamosvojitvijo in po njej ter primerov nizkopračunskih filmov iz svetovne kinematografije sem se spraševal, kakšni so razlogi za slab sprejem slovenskega filma v javnosti in predvsem ali je glavna težava pomanjkanje finančnih sredstev. Predvsem je sprejem filma odvisen od mnogih objektivnih in subjektivnih dejavnikov, na katere pa lahko avtor do določene mere vpliva.

V sodobnem času je vse težje zadovoljiti povprečnega gledalca, zagotovo pa ni nemogoče, in kljub temu da je brez finančnih sredstev zelo težko ustvarjati, na koncu vedno prevladajo avtorjeva volja, delo in originalnost. Slovenska kinematografija je tako zagotovo finančno podhranjena, glede na opazen razkol med filmom in občinstvom pa postaja jasno, da težave ležijo tudi drugje. Finančna situacija morda postaja vse bolj izgovor kot motivacija za ustvarjanje.

Literatura in viri

Dams, Tim. Indie Uprising: How Independent Film is Getting Going Again. Variety, 2020. <https://variety.com/2020/film/global/venice-film-festival-independent-films-1234760735/>. Dostop 10. okt. 2025.

Majcen, Matic. Kratka zgodovina slovenskega filma. Mad About Film, 2014. <https://madaboutfilm.si/slovenski-film/>. Dostop 10. okt. 2025.

Seznam slovenskih filmov. Wikipedija.

https://sl.wikipedia.org/wiki/Seznam_slovenskih_filmov. Dostop 10. okt. 2025.

Staiger, Janet. Media Reception Studies. New York, London: New York University Press, 2005.

Štefančič, jr., Marcel. Na svoji zemlji: Zgodovina slovenskega filma – pastirji naroda, kaj je to slovenski film?, ultimativni vodič po filmih, pri katerih so sodelovali Slovenci in Slovenija. Ljubljana: UMco, 2005.

Štefančič, jr., Marcel. Slovenski film 2.0: Kritična enciklopedija slovenskega celovečernega filma 1991–2016. Ljubljana: UMco, 2016.

The Film Industry and Audiences. Film Reference Encyclopedia. <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Spectatorship-and-Audiences-THE-FILM-INDUSTRY-AND-AUDIENCES.html>. Dostop 10. okt. 2025.

Vrdlovec, Zdenko. Zgodovina slovenskega filma. Ljubljana: Didakta, 2010.



TAJDA LIPICER
VIRTUALNO LUTKARSTVO

Povzetek¹

Prispevek je sestavljen iz začetne konceptualne opredelitve pojma in pojava virtualne lutke, pri čemer z ozirom na avtorja Stephena Kaplina in Steva Tillisa določim kriterije, ki opredeljujejo virtualno lutko. Sledi opis ustvarjanja in upravljanja virtualnih lutk, v nadaljevanju pa izhodiščno konceptualno opredelitev uporabim pri sestavljanju nabora uprizoritev, ki uporabljajo virtualne lutke. Ob primerih iz prakse sledi tudi primerjava virtualnih lutk z drugimi sodobnimi načini računalniško ustvarjenih vodljivih podob, v zaključnem delu pa načenjam vprašanje o relevantnosti teme v območju sodobnega lutkovnega gledališča.

Ključne besede: virtualno, lutkovno gledališče, digitalno, avatarji, simultanost

Uvod

O virtualnosti v kontekstu gledališča je govoril že Antonin Artaud kot o posledici tega, da je gledališče sistem, ki komunicira z znaki. Znaki (in s tem gledališče samo) so dvojniki stvari, predmetov, ljudi in izkušenj iz spoznavnega, korporealnega sveta (Lukan 17), s takšno kodiranostjo pa postane gledališka, uprizoritvena realnost, virtualna². Kljub razliki med uprizoritveno in izhodiščno, korporealno resničnostjo je v skladu s konceptom (voljne) suspenzije nevere Samuela Taylorja Coleridgea³ uprizoritvena, virtualna resničnost lahko sprejeta kot 'realna', verjetna. Ko občinstvo uprizoritveno resničnost (fikcijo) sprejme kot resnično, mogočo, potencialno, torej virtualno, oder postane antična palača, lutka, kos lesa, blaga ali enostavno predmet, postane bitje z lastnim, aktivnim ontološkim statusom in zavestjo. Tudi Steve Dixon v delu *Digital performance: a history of new media in theatre, dance, performance art, and installation* ugotavlja, da je digitalna virtualna resničnost le ena od stopenj virtualnosti:

[v]irtualna resničnost je v številnih krogih obravnavana kot povsem nov pojav. Vendar [...] se zamisel o umestitvi opazovalca v hermetično zaprt prostor iluzije ni pojavila s tehničnim vzponom računalniško podprte virtualne resničnosti. Nasprotno, virtualna resničnost je del jedra človekovega odnosa do podob. (Grau, nav. po Dixon 364)

¹ Besedilo je delno prirejena seminarska naloga, ki je nastala pod mentorstvom red. prof. dr. Barbare Orel v okviru predmeta Sodobne scenske umetnosti v študijskem letu 2023/24.

² V Slovarju slovenskega knjižnega jezika geslo »virtualen« pomeni mogoč, potencialen.

³ Coleridge leta 1817 v delu *Biographia Literaria* opredeli koncept (voljne) suspenzije nevere kot dejstvo, da občinstvo voljno zanemari nerealnost fikcije. Coleridge termin sicer vpeljuje znotraj literature in se pri tem nanaša na odnos med bralcem in literarnim delom, a zgodovina in teorija gledališča sta si koncept v opredeljevanju odnosa med uprizoritvijo in gledalcem večkrat izposodili oziroma dodobra prisvojili.

Če torej upoštevamo, da izraz virtualno ni nekaj, kar je zgodovinsko gledano vezano izključno na digitalno, spletno okolje, potem je izraz »virtualna lutka« – ki pa se vendarle nanaša na to specifično, digitalno in virtualno obliko ustvarjanja lutkovnih vsebin – neustrezen. Alternativna možnost bi bila raba besede »digitalna lutka«, ki se znotraj področja lutkarstva tudi pogosto uporablja, ampak zatakne se ob dejstvu, da izraz digitalno zajema vse, kar ni analogno. V digitalno lutkarstvo tako lahko umestimo vse od digitalne nadgradnje tradicionalnih lutkovnih tehnik do animatronov, robotov ter kategorije digitalnih lutk, ki so ustvarjene z računalniškimi orodji in obstajajo v virtualnem-digitalnem prostoru (torej virtualne lutke).

Obstoječe definicije virtualnosti varirajo glede na hermetičnost ali po drugi strani vključujočnost pojma. Za potrebe nadaljnje argumentacije bom upoštevala Dixonovo definicijo, ki je dokaj široka in zato manj določujoča in pri kateri je bistveno, da postavlja fokus na vodljivost z virtualnimi orodji: digitalna oblika virtualnosti se po Dixonu torej nanaša na »format industrijske računalniške grafike, ki simulira vodljiva tridimenzionalna okolja in zahteva precejšnjo računalniško moč« (prav tam). Izraz digitalno lutkarstvo pa uporabljam kot nadpomenko, krovni pojem za vse raznovrstne oblike lutkovnega ustvarjanja, ki tako ali drugače temeljijo na digitalni tehnologiji. Virtualne lutke kot ena od oblik digitalnega lutkarstva vseeno zasedajo specifično mesto znotraj kategorije, saj za razliko od vseh ostalih oblik digitalnega lutkarstva niso taktilne. V nasprotju s tradicionalnimi lutkovnimi oblikami virtualne lutke obstajajo brez oprijemljivega, tridimenzionalnega telesa. Izdelane so prek programskih vmesnikov ter računalniških tehnologij za simulacijo gibanja in izrazov, odsotnost fizičnosti pa virtualnim lutkam in njihovim animatorjem omogoča raziskovanje načinov animacije, ki ni omejena na fizične omejitve ali na prisotnost v istem prostoru. Pri virtualnih lutkah na mesto materiala stopi digitalni, numerični jezik – računalniška koda, ki je zaznavna, a neotipljiva. V tem so virtualne lutke iz sveta tradicionalnih lutkovnih oblik pogojno primerljive s senčnimi lutkami, za katere prav tako velja, da na mesto njihovega materiala nastopi senca, oziroma odsotnost luči — »material«, ki je zaznaven, a neotipljiv.⁴

Preden se posvetim konceptualni opredelitvi lutke, naj opozorim še, da se v prispevku pojavlja kar nekaj angleških izrazov. Tovrstne izraze sem se odločila ohraniti v angleščini, saj se v takšni obliki uporabljajo tudi žargonsko. Mestoma sem izraze prevajala, a ohranila omembo angleških izvirnikov, ki so pogosto prepoznavnejši.

Konceptualna opredelitev lutke

V lutkovni teoriji je izraz virtualna lutka prvi uporabil teoretik lutkarstva Stephen Kaplin, ki je v članku *Puppetry into the next millenium* glede na vpliv sodobnih digitalnih tehnologij na lutkarstvo opredelil uprizoritvene in dramaturške postopke, ki uporabljajo principe, lastne novim medijem in tehnologijam. Med t. i. »nastajajoče podžanre« (Kaplin, »Puppetry« 37) je umestil tudi virtualno lutkarstvo, virtualne lutke pa opredelil kot »predmete, ki obstajajo samo v računalniku in ki so ustvarjeni iz digitaliziranih bitnih slik, imajo strogo nadzorovane parametre obnašanja in so z ročnim upravljanjem povezani z zunanjim, človeškim svetom« (prav tam 38).

Ključno pri Kaplinovi definiciji je njegova omejitev virtualne lutke na predmet, ki je ustvarjen (in tudi voden) računalniško. Ko digitalni, numerični jezik stopa na mesto materiala, to iz kategorije virtualne lutke neposredno izključi raznorazne digitalne, računalniško posredovane podobe lutk in se omejuje na primere, v katerih je digitalni, numerični jezik njihov »prvi« material.

Če slednje prenesemo v izrazoslovje Walterja Benjamina: virtualna lutka ni posnetek, ampak original, ki z mehanično produkcijo šele nastane. Virtualna lutka ni nekaj, kar bi s svojo digitalno pojavnostjo izgubilo svoj unikatni prostor in čas iz korporealnega sveta ter s tem svojo edinstveno auro, temveč je aura nekaj, kar je v digitalnem svetu šele ustvarjeno. Poleg omejitve na računalniško ustvarjeno podobo sta bistvena poudarka v Kaplinovi definiciji virtualne lutke še, da imajo slednje »strogo nadzorovane parametre obnašanja« ter da so z »ročnim upravljanjem povezane s človeškim svetom«.

Sledječ takšni opredelitvi je lutkovni teoretik Steve Tillis v Kaplinovi definiciji našel bistveno pomanjkljivost. Tillis v delu *The art of puppetry in the age of media production* ugotavlja, da lahko pod Kaplinovo definicijo virtualne lutke uvrstimo tudi podobe, ustvarjene s pomočjo CGI-tehnologije,⁵ torej raznovrstne računalniško ustvarjene podobe, ki jih je v neki fazi mogoče upravljati. Takšni so na primer Disneyevi animirani junaki: ti izpolnjujejo vse kriterije Kaplinove definicije: gre za podobe, ki so torej »z ročnim upravljanjem povezane s človeškim svetom« in ki jim je mogoče dodeliti »strogo nadzorovane parametre obnašanja« (prav tam). A vendarle jim umanjka bistvena lastnost lutk.

Kaplinovi formuli, ugotavlja Tillis, umanjka simultanost (Tillis 184). To pomeni, da se animatorjeva akcija in lutkina »reakcija« (ki se navadno kaže kot gibanje, premikanje telesa) odvijata sočasno. Slednje za raznovrstne računalniško ustvarjene podobe, ki sicer izpolnjujejo vse zahteve Kaplinove definicije, ne drži. Za virtualno lutko je bistveno, da se njeno upravljanje odvija v realnem času, torej da ni posneto vnaprej, in pa tudi, kot dodaja Tillis, da se simultanosti izvajanja pridružuje tudi simultanost recepcije: proces animacije se odvija v realnem času in pred občinstvom (prav tam).

A če na stvar pogledamo s fenomenološke perspektive, je ob izpolnjevanju ali neizpolnjevanju kriterijev simultanosti učinek na gledalca lahko bolj ali manj isti. Ob gledanju domnevno virtualne lutke, se ne moremo prepričati o tem, ali je ta zares upravljana v realnem času (razen v primeru, ko je animator prisoten na odru oziroma drugače viden občinstvu). Zato se kot merska enota simultanosti pogosto uveljavlja interaktivnost, saj je le ta dokaz o sočasnosti procesa animacije.

Ustvarjanje in upravljanje virtualnih lutk

Izhajajoč iz dopolnitve Kaplinove definicije Tillis nadaljuje z opisom procesa izdelovanja računalniško ustvarjenih in vodljivih figur (185–187), kamor uvršča tudi virtualne lutke. Ustvarjanje računalniško ustvarjenih figur razdeli na tri faze. Prvo fazo zaznamuje izdelava tridimenzionalnega digitalnega modela, ki je lahko ustvarjen bodisi s primernim računalniškim programom bodisi s prenosom analogno obstoječe ali ustvarjene figure v digitalni jezik.

5 Kratica pomeni »Computer Generated Images« (računalniško generirane podobe).

Tako je bil na primer ustvarjen lik Woodyja v animiranem Disneyevem filmu *Svet igrač (Toy Story)*: figurica iz gline je bila s skeniranjem prenesena v digitalni format.

V drugi fazi sledi dodajanje t. i. »artikulacijskih točk« (prav tam 186), ki so enakovredne sklepom pri tradicionalnih lutkovnih oblikah. Sklepi ali artikulacijske točke omogočajo lutkinemu telesu (taktilno ali virtualno) gibanje. Število artikulacijskih točk oziroma sklepov pri vseh vrstah lutk pogojuje možen nivo natančnosti izvedbe gibov ali premikanja telesa. Ker je pri virtualnih lutkah ali računalniško ustvarjenih figurah potreba po natančnosti gibov večja (saj so slednje navadno predstavljene na zaslonu, na katerem sta premikanje ter obrazna mimika veliko razločnejša kot pa ob pogledu na oder z razdalje avditorija), je tudi število artikulacijskih točk občutno večje. Woody je imel tako na primer samo na obrazu 212 artikulacijskih točk, od tega je bilo 58 artikulacijskih točk namenjenih premikanju ust ter oblikovanju fonemov. Ko je sestava telesa skupaj z njegovimi artikulacijskimi točkami pripravljena, sledi poslikava. Grobi digitalni konstrukciji so dodane površinske lastnosti, ki so lahko ustvarjene računalniško ali s skeniranjem in prenosom že obstoječih podob.

V naslednji fazi, ki jo Tillis opredeli kot »upodabljanje« (187), pa se ustvarjanje računalniško generiranih in vodljivih podob (kot je Woody) ter virtualnih lutk začeta razhajati. Faza »upodabljanja« se nanaša na pozicioniranje figure po prostoru v določene osnovne pozicije, figuram v prostoru pa so dodani tudi osnovni svetlobni viri, senčenje, spreminjanje planov in podobno. V nadaljevanju se po principu kadriranja določeno izvedbo nekega premika, kot so na primer premik glave, nog ali mežikanje, »posname« in računalniško shrani, tako da ta predstavlja samostojno enoto, ki se jo lahko uporabi pri sestavljanju določene gibalne sekvence ali kompleksnejše akcije. Hoja, na primer, je tako enota, ki je sestavljena iz več posameznih enot, ki so, vsaka posebej, sestavljene iz več manjših, enostavnejših posameznih premikov.

Prav v slednjem pa se običajna računalniško generirana podoba in virtualna lutka razhajata. Kot omenjeno, je ključna razlika med slednjima kategorijama simultanstv v izvajanju animacije in simultanstv recepcije, gibanje virtualne lutke morebiti prav tako vključuje nekakšno komponiranje kompleksnejših gibov iz posameznih enot, a venomer se odvija v realnem času, in ne kot zaključen posnetek.

Upravljanje virtualnih lutk je težko generalizirati ali skržiti na en prevladujoč princip, saj je tehnika upravljanja virtualnih lutk odvisna od ustvarjalcem dostopne tehnologije in tako lahko zajema vse od enostavnejših, bazičnih oblik računalniškega vodenja s pomočjo tipkovnice ali miške do bolj zapletenih (in tudi občutno dražjih ter zato težje dostopnih) tehnologij, kot so na primer *Waldo* naprave. Gre za obliko naprav, ki delujejo po principu zajema gibanja (t. i. »motion capture«). Naprava beleži izvajalčevo gibanje v korporealnem svetu in ga preko senzorjev prevede v računalniški jezik oziroma ukaz, tako da ciljna podoba, ki je s senzorji *Waldo* naprave povezana, zrcali gibanje izvajalca. To pomeni, da se s pomočjo *Waldo* naprave animacija lutke lahko odvija na daljavo, kar ustvarja presenetljivo veristične učinke.

Še pred razvojem *Waldo* naprav je animacijo lutk na daljinsko vodenje razvijal in dosledno uporabljal Jim Henson (ameriški lutkar, poznan po *The Muppet Showu*, pri katerem je ročne in mimične lutke prenesel na televizijski ekran), ki je za ročno vodene mimične lutke želel razviti enakovredni digitalni sistem upravljanja. Tako so se razvili animatroni, ki jih lahko gledamo v številnih priljubljenih filmih, kot sta *Nedokončana zgodba* (*Never Ending Story*) ali *E. T. – Vesoljček* (*E.T. the Extra-Terrestrial*). Za animacijo animatronov je bil navadno potreben celoten orkester animatorjev (za lutko zmaja Falcona iz filma *Nedokončana zgodba* je bilo na primer po trebnih 80 animatorjev, porazdeljenih glede na dele telesa), *Waldo* naprava pa za razliko od predhodnega sistema upravljanja animatronov ne predvideva velikega orkestra animatorjev, temveč lahko s pomočjo telekomunikacije en animator samostojno upravlja kompleksno lutko in preko tehnologije zajema giba (motion-capture) izvaja vse gibe, za uspešno izvajanje katerih je bil predhodno potreben celoten orkester.

Druga oblika tehnologije zajemanja giba, ki se tudi uporablja za animacijo virtualnih lutk, so t. i. telemetrične obleke, pri katerih senzorji, razdeljeni po telesu igralca oziroma animatorja, slednjemu omogočajo, da igra, kot da bi se nahajal znotraj lutke. Pri razlagi uporabljam izraz igralec, in ne zgolj animator, saj se tehnologija telemetričnih oblek najpogosteje uporablja v filmski industriji, posebno pri snemanju znanstvenofantastičnih filmov. Za virtualne lutke pa so *Waldo* naprave občutno primernejše, saj za razliko od uporabe telemetričnih oblek ne predvidevajo postprodukcije, animacija virtualne lutke pa se tako lahko zares izvaja simultano in tudi interaktivno.

Ker je virtualne pa tudi digitalne lutke nasploh zelo težko kategorizirati glede na prevladujočo tehnologijo, ki je predvidena za njihovo upravljanje, je veliko vprašanje, ki spremlja temo digitalnega lutkarstva, vloga animatorja, ki je pri tem za razliko od tradicionalnih lutkovnih oblik še bolj anonimiziran. Takšnega mnenja je tudi Stephen Kaplin, ki je za ponazoritev različnih tipov odnosa med lutko in animatorjem vpeljal koncept »lutkovnega drevesa« (»The Puppet Tree«). Gre za nekakšen graf, ki ga sestavljata dve spremenljivki, dve osi: razdalja in razmerje.

Razdalja se nanaša na »stopnjo ločenosti in stika med predmetom in animatorjem, ki predmet manipulira« (Kaplin, »Puppetry« 22), razmerje pa na »število manipuliranih predmetov v primerjavi s številom nastopajočih« (prav tam), pri čemer razmerje $1 : 1$ pomeni prenos energije z enega animatorja na en animirani predmet, razmerje $1 : \text{mnogo}$ zaznamuje kolektivno animacijo enega predmeta (kar velja za predstave Bread and Puppet Theatra ali pa predstave v bunraku lutkovni tehniki), $\text{mnogo} : 1$ pa zaznamuje enega animatorja, ki animira več predmetov. Glede na tovrstna mogoča razmerja in spremenljivke Kaplin uvrsti virtualno lutko na skrajno točko grafa, saj ugotavlja, da se z večanjem razdalje zmanjšuje nivo mogočega nadzora nad lutko (na primer marioneto je težje nadzorovati kot pa ročno lutko) ter da zato razdaljo pogosto zapolni tehnologija. Takoj ko se med lutko in animatorja prikrade sodobna tehnologija, se poraja vprašanje, ali gre v primeru, ko je za prepričljivo animacijo lutke dovolj že tipkanje po tipkovnici ali premikanje računalniške miške, sploh še za polnopravnega lutkovnega animatorja. Učinek je sicer enak: pred nami je lutka, ki se premika, govori, živi, morda je učinek animacije celo presežen, ampak dejavnost, ki je za ta učinek potrebna, pa je bistveno drugačna od običajnega postopka lutkovne animacije. Zadrega nastopi, saj je upravljanje lutke povezano s posedovanjem določenega tehničnega znanja in obrtnih spretnosti, ki so priučene z izkušnjami in nenazadnje tudi izvajane

kot poklic, dodelitev statusa animatorja vsakomur, ki napravi neko stvar živo, pa morebiti nenamenoma izreka nespoštovanje tej poklicno-obrtni dejavnosti. A takšna mentaliteta se lahko hitro izkaže za izključujočo. Kot ob analizi položaja žensk v sodobnem lutkarstvu ugotavlja Maša Radi Buh v članku *Posthumanistično-feministična intervencija*, se »tradicionalno lutkarstvo [...] po besedah Carias Astles umešča v kanon zahodnega moško dominiranega gledališča, ki temelji na podlagi izkazovanja tehnike, veščin in moči, torej sestavin manipulacije lutke« (30). Ko ovržemo potrebo po »dokazovanju in legitimiranju« svoje relevantnosti na samo en določen način, postane lutkarstvo prostor potenciala za interdisciplinarno ustvarjanje, kot ga je v svojih pionirskih fazah predstavljalo tudi digitalno lutkarstvo, ki se je do danes razvilo v samostojno lutkovno zvrst.

Primeri uprizoritev

Čeprav je uporaba tehnologije virtualnih lutk zaradi svoje tehnološke zahtevnosti finančno dostopna predvsem filmski industriji, ta ni vezana izključno na filmsko in zabavno industrijo. Popisan primer uporabe tehnologije virtualne lutke je uprizoritev *Tempest 2000* Davida Saltza iz leta 2000, v kateri se lik Ariela pojavlja v obliki virtualne lutke, vidne na zaslonu. Ključna poteza uprizoritve je, da animatorja, ki z lutko upravlja, umesti na prizorišče. Animator je občinstvu viden, potrebe po interaktivnosti, ki bi nakazovala, da se animacija virtualne lutke odvija v realnem času, tako ni. Uprizoritev je nedvomno zanimiva tudi, ker tehnologije virtualne lutke ne uporablja zgolj zavoljo njene privlačnosti, ampak je uprizoritvena strategija povezana tudi z vsebino in jo lahko torej beremo kot inovativno režijsko potezo v širšem kontekstu digitalnega ali multimedijskega gledališkega ustvarjanja. Ko liki v uprizoritvi naslavlajo Ariela, naslavlajo virtualno lutko, animator je sicer publiki viden, ni mu pa dodeljen tudi status znotraj uprizoritvene matrice. Ko je Ariel na koncu odrešen, se to izrazi tudi uprizoritveno, saj se animator »osvobodi«, s tem, ko si sname svojo telemetrično obleko, virtualna lutka na zaslonu pa »razpade«. Saltz pri tem poudarja, da »Prosperova magija postane metafora za sodobno tehnologijo. Prospero ustvarja iluzije, ki jih drugi liki sprejemajo kot resnične, podobno kot digitalni mediji vse bolj oblikujejo in manipulirajo z našim dožemanjem resničnosti« (Saltz, nav. po Dixon 260).

Tudi zgodovina slovenskega lutkovnega gledališča beleži uprizoritev z virtualnimi lutkami, ki naj bi bila po besedah ustvarjalcev tudi »prva virtualna lutkovna predstava na svetu« (opis na spletni predstavitveni strani Mini teatra za predstavo *Palčica*). Opis, ki je najverjetneje deloval kot uspešna tržna strategija, pa seveda ni točen, saj je že predhodno omenjena uprizoritev *Tempest 2000* nastala pred uprizoritvijo *Palčica* — uprizoritev v režiji in animaciji Roberta Waltla in v produkciji Mini teatra iz leta 2003. Ker je animator virtualnih lutk skrit, uprizoritev vpeljuje nivo interaktivnosti, ki pa je, ker gre za uprizoritev, namenjeno otroški publiki, povezana tudi z didaktičnim vidikom. Med predstavo otroci tako izbirajo potek poti protagonistke, vsaka epizoda pa ponuja več različnih rešitev, med katerimi otroško občinstvo kolektivno izbira.

Znotraj področja lutkarstva je ustvarjanje z virtualnimi lutkami vezano bolj na filmsko in zabavno industrijo kot pa na lutkovno gledališče, zato je nabor gledaliških uprizoritev, ki bi uporabljale tehniko virtualnih lutk, omejen. Prvič zaradi finančne nedostopnosti in drugič zaradi tehnološke zahtevnosti. Ustvarjalci, ki ustvarjajo z virtualnimi lutkami (kot je na primer The Jim Henson Company), se s tem ne le ukvarjajo, ampak se v tem pravzaprav specializirajo. Kot sem že omenila, so za televizijsko in filmsko industrijo virtualne lutke

priročnejše, saj zavoljo interaktivnega in simultane izvajanja ne predvidevajo velike postprodukcije, kot jih morda predvideva vpeljava posebnih učinkov ali delo s telemetričnimi oblekami, vseeno pa povprečen posameznik kljub njihovi finančni nedostopnosti in tehnični zahtevnosti v svojem vsakdanjem življenju ni tako zelo daleč od principa virtualnih lutk. Slednje lahko dandanes prepoznavamo v avatarjih — v računalniško ustvarjenih vodljivih podobah.

Pri igranju videoiger, na primer, lahko zelo hitro opazimo podobnosti med načinom vstopanja v virtualni svet videoigre in med tehniko virtualnih lutk. V obeh primerih gre, če sledimo Kaplinovi definiciji, za »predmete, ki obstajajo samo v računalniku, [so] ustvarjeni iz digitaliziranih bitnih slik, imajo strogo nadzorovane parametre obnašanja in so z ročnim upravljanjem povezani z zunanjim, človeškim svetom« (Kaplin, »Puppetry« 38). Avatarji so ustvarjeni digitalno, z namenom, da obstajajo v virtualnem medmrežju. Običajno imajo prav tako kot lutke, če že ne strogo določene ter omejene, pa vsaj »nadzorovane parametre obnašanja«, ki se povezujejo z možnostjo njihovega ročnega upravljanja. V primeru videoiger pa avatarji prav tako izpolnjujejo Tillisovo zahtevo po boljši redefiniciji virtualne lutke: njihovo vodenje se odvija simultano, v realnem času in neredko tudi pred občinstvom. Očiten primer tega so t. i. *streamerji*, ki se snemajo in prek spletnega prenosa *performirajo* občinstvu — pogosto prav ob igranju videoiger.

Ko primerjamo virtualne lutke z avatarji, imamo v mislih neko specifično obliko digitalnih avatarjev, ki so antropomorfizirani, se pravi imajo telo, vedenjske vzorce in se lahko obnašajo in premikajo človeku podobno, le da v digitalnem, virtualno ustvarjenem svetu. A avatarji so lahko prisotni tudi kot statične podobe: kot na primer digitalno ustvarjene ali predrugačene profilne slike ali pa celo kot izmišljena ali preformulirana uporabniška imena, ki načeloma ne predvidevajo reprezentacije s podobo, temveč z besedo. Zanimivo pri tem je, da Kaplin že ob svoji definiciji virtualnih lutk preroško predvideva, da se bodo sčasoma »moral vsi uporabniki omrežja, ki bodo želeli sodelovati v kibernetnem prostoru, obleči v virtualne kopije samih sebe, tako da bo vsak uporabnik omrežja postal lutka« (prav tam).

A vseeno obstaja ključna razlika med uporabniki medmrežja in animatorji virtualnih lutk. Avatarji so pogojeni z identifikacijo, so dobesedno »virtualne kopije« uporabnikov, medtem ko med lutko in animatorjem vedno obstaja določena ontološka distanca. Med avatarjem in izhodiščno osebo torej obstaja, oziroma je celo nujna povezava: izhodiščna oseba oziroma uporabnik svoj virtualni avatar (naj gre za igranje videoigre, profilno sliko ali uporabniško ime) dojema kot nekakšnega dvojnika samega sebe. Z njim se identificira, a figura identifikacije uporabnikovo osebnost tudi presega, jo predrugači v smeri določenega želenega ideala ali primanjkljaja. Takšna povezava med animatorjem in lutko pa je lutkarstvu v vseh njegovih oblikah, zvrsteh in žanrih, povsem tuja.

Zaključek

Virtualno lutkarstvo v sferi sodobnega lutkarstva zaznamuje perspektivno strategijo, ki jo je – v nasprotju z instinktivno sodbo – zanimivo premišljevati tudi z vidika odnosa med virtualno lutko in njenim potencialnim človeškim soigralcem. Ko v (sodobnem) lutkovnem gledališču lutka postane animatorjev soigralec (ali obratno), se težko izognemo tematizaciji hierarhije, oblasti, stvarjenja in nadzora. To so misli, ki spremljajo lutkarstvo že od njegovih začetkov. V primeru virtualnih lutk pa prav zaradi prikritega vira animacije oziroma lutkine manipulacije tovrstna tematizacija ni toliko prezentna. Ta lutkovna forma ne kliče po takšni vrsti samoobravnav. Posledično lutka postaja animatorjev oziroma performerjev soigralec na bistveno drugačen način, saj ne razkriva vzvodov ali vzrokov, ki bi jim lahko iluzijo živosti pripisali kot posledico (kot se to ob animatorjevi prisotnosti in neposredni manipulaciji zgodi s pogledom na vrv, prikrto roko, animatorjevo telo ...). Prav v tovrstni odsotnosti razkritja pa se poraja vprašanje, ali s tem morebiti virtualnim lutkam primanjkuje določena, morda celo temeljna razsežnost lutkovnega. Ali morebiti odsotnost odnosa med animatorjem in lutko (če na stvar gledamo s fenomenološke, in ne objektivne perspektive) napravi virtualno lutko istorodno robotom, ki se navidezno premikajo kar sami od sebe in jih, čeprav so v svoji odvisnosti od zunanjega vira upravljanja sorodni lutkam, v sferi scenskih umetnosti ne nujno pojmujejo kot lutke? Slednje se morda ponuja kot odgovor, zakaj (poleg finančnih in produkcijskih razlogov) virtualne lutke boj evidentno utemeljujejo svoje mesto v filmski in televizijski industriji, ki pogosteje posegata po verističnih posebnih učinkih, kot pa v lutkovnem gledališču.

Izhodišče pričujočega prispevka je bilo potencialno razširiti temo, s katero sem se ukvarjala v svoji diplomski nalogi z naslovom *Obzorja sodobnega lutkovnega gledališča*. In čeprav izsledki in ugotovitve iz pričujočega prispevka bogatijo moj teoretski premislek o raznolikosti lutkovnega gledališča, virtualnega lutkarstva po tej kratki diagnozi ne bi umestila pod svojo krovno temo, saj se tehnika virtualnega lutkarstva ne izraža kot markantnejša poteza sodobnega lutkovnega gledališča oziroma se ne utemeljuje kot značilnost, ki bi bistveno vplivala na mišljenje o sodobnem lutkovnem gledališču samem ali njegovih vidikih

Literatura in viri

Artaud, Antonin. Gledališče in njegov dvojnik. Prev. Aleš Berger. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1994.

»Christian Hans: Palčica.« Mini teater. <https://www.mini-teater.si/si/articles/331/palcica>. Dostop 12. dec. 2023.

Dixon, Steve. Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2007.

Kaplin, Stephen: »A Puppet Tree: A Model for the Field of Puppet Theatre.« Puppets, Masks and Performing Objects. Ur. John Bell. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1999, str. 18–27.

Kaplin, Stephen: »Puppetry into the Next Milleium.« Puppetry International. Ur. Andrew Periale. Atlanta: UNIMA-USA, 1994, str. 37–39.

Lukan, Blaž. »Uvod v Artauda.« Gledališče in njegov dvojnik. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1994, str. 6–30.

Poulton, Cody. »From Puppet to Robot: Technology and the Human in Japanese Theatre.« The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance. Ur. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein in John Bell. London in New York: Routledge, 2015, str. str. 280–293.

Radi Buh, Maša. »Posthumanistično-feministična intervencija.« Lutka št. 61, 2022, str. 27–31.

Tillis, Steve: »The Art of Puppetry in the Age of Media Production.« Puppets, Masks and Performing Objects. Ur. John Bell. London in Cambridge: The MIT Press, 1999, str. 172–185.

»Virtualen.« Fran. <https://fran.si/iskanje?View=1&Query=virtualen>. Dostop 12. dec. 2023.

»Suspension of disbelief.« Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Suspension_of_disbelief. Dostop 12. dec. 2023.



Jaka Florjančič

*Romantizacija v
filmu*

Cvetje v jeseni

Uvod¹

Splošno uveljavljena interpretacija filma *Cvetja v jeseni* govori o njem kot o idealizirani, romantizirani rekonstrukciji slovenske ruralne zgodovine. Namen tega prispevka ni dokazati ali izpodbijati branja, ki je postalo ustaljeno, temveč me najbolj zanima, *kako* film doseže idealizirano in romantizirano reprezentacijo. Pri tem se bom najbolj osredotočal na elemente, značilne izključno za avdiovizualne medije (sicer bi za analizo izbral roman *Cvetje v jeseni*); osredotočal se bom na filmski jezik. Ta usmeritev se mi zdi potrebna, saj bi lahko iz identičnega scenarija, iz identične ekranizacije Tavčarjevega romana, nastal povsem drugačen film, ki bi zgodovino podeželskega življenja slikal v bolj kritični luči. Čeprav se bodo obravnavani elementi filmskega jezika na prvi pogled zdeli tehnični, bi uporaba drugačnih elementov povzročila drugačno interpretacijo filma. Kako *Cvetje v jeseni* torej reprezentira romantičnost s filmskim jezikom?

Metodologija

Z družino sem prvič gledal *Cvetje v jeseni*, ko je med božičnimi prazniki RTV Klopčičevo ekranizacijo predvajal v izvorni obliki tridelne serije. Ogled sem začel s predsodki, saj je bilo *Cvetje v jeseni* v moji glavi zmeraj označeno kot podpora zvezam moških srednjih let in najstnic,² vendar sem se za ogled odločil zaradi želje po boljšem pregledu slovenske filmske dediščine. Mojo pozornost je pritegnil ravno način prezentacije motiva zveze med starejšim moškim in mladoletnim dekletom, saj sem takoj pomislil na diametralno nasproten pristop Michaela Hanekeja, ki je v *Belem traku* obdelal identičen motiv. Klopčič se odloči za romantiziranje in idealiziranje, ki je v žanru romantičnega filma popolnoma logična izbira; medtem ko se Haneke odloči za (na videz) realistično rekonstrukcijo preteklosti, ki gledalce potiska v kritično držo. Po razmisleku sem sklenil, da je najboljši način analize filmskega jezika, ki reprezentira romantizacijo, ravno primerjava s filmskim jezikom, ki reprezentira kritičnost. Najlažje bo namreč prepoznati elemente filma, ki idealizirajo in romantizirajo, s primerjavo elementov, ki imajo diametralno nasproten namen – na ta način bodo že avtomatsko izstopali.

Vprašanje pa je, ali sta romantiziranje in kritičnost zares diametralno nasprotna ali pa obstaja nek drug cilj filma, ki je pravemu nasprotju bližji. Temeljna razlika romantiziranja in kritičnosti je ravno v načinu gledanja, ki ga pri publiku predvidevata: vpletenost s čustvenostjo ali odmik z racionalnim razmislekom. Torej: ali gledalec_ka sočustvuje z likom, se vživi v zgodbo ali pa racionalno presoja posledice dejanj likov, njihovo vpetost v strukturo družbe njihovega časa. Seveda ta distinkcija ni tako jasna v primerih *Cvetja v jeseni* in *Belega traku*, kjer se pri obeh filmih od občinstva pričakuje, da sočustvuje in obenem racionalno presoja – če relativiziram še dalje, je zares vse odvisno od specifičnega gledalca_ke. A če poskusimo razbrati glavni namen Hanekejeve in Klopčičeve režije, prej vzpostavljena distinkcija drži. Seveda obstajajo sekundarni nameni – v *Belem traku* Haneke npr. hoče, da se poistovetimo z otroki; tudi Klopčič od publike pričakuje, da racionalizira nekatere norme dogajalnega časa –, a vseeno moramo zaključiti, da gre pri romantizaciji in kritičnosti za nasprotna principa.

1 Besedilo je prirejena seminarska naloga, ki je nastala pod mentorstvom prof. dr. Petra Stankoviča v okviru predmeta Zgodovina slovenskega filma in televizije v študijskem letu 2022/2023.

2 V nadaljnji analizi se bom moralnin sodbam poskušal izogniti

Analiza

Slika

Najočitnejša razlika v sliki med *Cvetjem v jeseni* in *Belim trakom* so seveda barve. Haneke izbere črno-belo, da nas opominja na dogajalni čas; prikazuje preteklost, kot jo vidimo v resničnem svetu: v črno-belih slikah. Že ta začetna odločitev povzroči odmik med publiko in filmom. Nasprotno pa je v *Cvetju v jeseni* selška pokrajina upodobljena v visoko saturiranih barvah; zelena barva trave sije, tako je saturirana. Tudi v jeseni pokrajina ni opustošena, ampak še vedno domača v toplih rjavih tonih. Klopčič se je odločil za vzpostavljanje slovenske pokrajine v mitskih razsežnostih. To je sovpadalo s hrepenenjem urbanega prebivalstva sedemdesetih let po podeželskem življenju preteklosti; moramo upoštevati, da je veliki del takratne publike preživel otroštvo na podeželju. *Cvetje v jeseni* kodira celotno izkušnjo doživljanja slovenskih podeželskih panoram kot nostalgичno: že v scenariju (in literarni predlogi) je namreč postavljena okvirna zgodba ostarelega Janeza, ki se nostalgичno spominja glavne zgodbe, v kateri selška pokrajina sije v njegovem spominu. To film perfektno strne v zadnjem montažnem rezu iz zasnežene, počivajoče pokrajine sedanosti na zeleno, živo in sijočo naravo preteklosti. Pri lastnem odzivu na *Cvetje v jeseni* sem ravno pri upodobitvi nostalgичnosti opazil najmanjši zamik, ki ga je sicer povzročila petdeseta obletnica, ki jo je film praznoval letos. Hrepenenje po podeželju, ki ga povzroči izkušnja otroštva, preživetega v ruralnem okolju, ki ga nato zamenja urbano zaradi šolanja ali kariere, je še kako pogosto v sodobnem času. Tukaj *Cvetje v jeseni* ostaja najbolj aktualno.

Druga razlika med filmoma pa je v osvetljavi. V *Cvetju v jeseni* so obrazi zmeraj topli, z oranžnimi podtoni. Klopčič in direktor fotografije Žaro Tušar sta bila prisiljena pretirano eksponirati filmski trak, saj je bila prioriteta adaptacija v televizijsko serijo – to pa bi občinstvo gledalo na starih televizijah, kjer je bila pretirana osvetlitev nujna. Ob gledanju na modernih napravah je ta tehnična zahteva v bistvu usklajena z miselnim sidriščem filma o idiličnosti pokrajine v polpreteklem času; ruralni svet *Cvetja v jeseni* je topel in svetel. Popolnoma nasprotno pa je *Beli trak* eksponiran zelo minimalistično, kar pride v končnem produktu še bolj do izraza, ker je prav tako posnet na trak, ki je manj občutljiv na temnejše predele kot digitalna kamera. Svet *Belega traku* je tako dobesedno temačen; tema je obenem pomemben vizualen znak za soočanje otrok z eksistencialnim strahom. Ruralno okolje je kraj s polno temačnimi kotički, o katerih se ne govori bodisi, ker jih družba tabuizira, bodisi zaradi individualne nepripravljenosti soočanja z realnostjo.

Zvok

Še ena zelo očitna razlika med filmoma je v zvoku, in sicer v uporabi glasbe. Haneke uporablja izključno diegetski zvok; v filmu ni glasbenih iztočnic ob čustvenih prizorih, s katerimi režiser poskuša iz publike izvabiti sočustvovanje (in pogosto tudi prikriti slab igralski nastop). *Beli trak* se tako prezentira kot objektivna zgodovinska rekonstrukcija brez očitnih znakov manipulacije z gledalcem (Haneke vsekakor manipulira, vendar na bolj subtilne načine). Na ta način je tudi mogoča kritičnost gledalcev do podeželske zgodovine, saj je na videz reprezentirana objektivno; tako lahko vsak_a posameznik_a gledalec_ka racionalno sestavi svoj odziv na videno in slišano. Klopčič pa uporablja glasbeno temo, ki nas od filma ne oddalji, da bi o njem racionalno razmišljali, pač pa nas s ciljem poistovetenja s protagonistom

čustveno vključi v idilično občutenje selške pokrajine ali pa v Janezova čustva do Mete. Ne samo to, z glasbeno temo nas poskuša transportirati v dogajalni čas in prostor, kar je jasno razvidno po uporabi ceter v glavni temi. Tukaj sta razvidna glavna principa romantičnosti in kritičnosti: poistovetenje in odmik.

Kadriranje

Poistovetenje je zopet ključna beseda pri kadriranju v *Cvetju v jeseni*; najočitnejša je pri kadrih, ki jih feministična filmska teorija označuje kot »male gaze«. To pomeni perspektivo heteroseksualnega moškega – s katerim se občinstvo poistoveti –, ki opazuje žensko kot objekt seksualne želje. V *Cvetju v jeseni* je »male gaze« uporabljen za vzpostavljanje Janezovega poželenja do Mete (obenem naj bi to poželenje vzbujal tudi pri občinstvu). Najbolj očiten je v Janezovem subjektivnem kadru, ki gleda pod Metino krilo, ko se slednja sklanja k potoku, ali pa v prizoru, ko si predstavljata, da vidita drug drugega v postelji, in ima Meta oblečen kostim z dekoltejem. Klopčičeva odločitev, da Janeza ne bo moralno obsojal, ampak bo – še več – postavljala občinstvo v njegovo kožo in torej poskušal tudi v publiki prebuditi identično seksualno željo, je obratna od Hanekejeve režije odnosa med učiteljem in sedemnajstletno varuško v *Belem traku*. Haneke v svojem obsojanju ni očiten, a v njuni dinamiki vseeno vzpostavi očitno premoč na strani učitelja; obenem ta v naraciji pove, da ga je privlačila njena otroškost, kar večina moderne publike obsoja. Haneke vzpostavlja subtilne bodice v vsakem njunem prizoru: ko se srečata, je varuška preveč prestrašena, da bi publika to dojemala kot klasičen *meet cute*; ko pride prvič prespat k učitelju, je on ravno dovolj brezbrizen do njenih emocij, da je gledalcu, ki spet neprijetno. Haneke s subtilnimi posegi preprečuje gledalcu, ki, da bi se v odnos vživel, torej režira z obratnim namenom kot Klopčič.

Klopčič se z namenom vživljanja gledalca zateče k uporabi bližnjih planov, ki naj bi v teoriji še bolj podčrtali emocije likov, občinstvo pa bi se tako še lažje vživelo. A za modernega gledalca doseže pravzaprav obratno, saj pretirana uporaba bližnjih planov gledalca, ko opozarja na film kot konstrukt. Klopčič jih namreč uporablja tudi za neekspresivne momente, pogosto z njimi preprosto konča ali pa začne prizor, čeprav v tistem trenutku igralec sploh ne izraža emocije, ki bi jo bilo treba videti поблиžje. Na modernega gledalca, ko lahko celo učinkujejo kot potujitveni efekt, saj se sprašuje, zakaj je bil tukaj tak kader potreben, in tako potisne samega sebe iz okvira fikcije. Klopčič z bližnjim planom v kakšnem od prizorov tako pretirava, da je geografija prostora nevzpostavljena in je gledalec izgubljen (tukaj je prostor za nadaljnjo analizo njegovega namena in dejanskega učinka pri publiki – najprimerneje bi bilo tudi predvidevati učinek pri publiki iz sedemdesetih let).

Način igre

Pri patetičnem načinu igre, ki ga za *Cvetje v jeseni* izbere Klopčič, se zgodi podobno kot pri njegovi uporabi bližnjih planov. Za pretirano ekspresivno čustvovanje se je odločil, da bi občinstvo z liki bolj sočustvovali, da bi se bolj vživeli v zgodbo. Vendar je za modernega, o gledalca, ko patetičen način igre ovira pri vživljanju; vzpostavi se šum v komunikaciji med čustvi v filmu in čustvi gledalca, ke. Seveda po polovici filma šum izgine in tudi moderna publika sprejme patetični način igre, vendar so določeni trenutki pretiranega čustvovanja name še vseeno delovali potujitveno. Primer tega je na koncu 2. dela serije, ko se Janez in Meta poljubita, ampak to naredita na način zlate dobe Hollywooda, v kateri se igralec

in igralka intenzivno stiskata z obrazi, kot da poskušata izničiti vsak atom, ki ju loči. Ironično je, da kljub name-nu vživljanja, zaradi katerega je v *Cvetju v jeseni* patetična igra, sama starost filma povzroči obraten rezultat.

Zaključek

Na koncu ne gre za to, ali je romantizacija ali kritičnost na kateri koli način »boljši« režijski pristop, saj je to odvisno od okusa gledalke_ca. Moj namen je bil razčleniti najpomembnejše komponente enega in drugega pristopa, da bi pri lastnem ustvarjanju lahko ušel očitnim napakam v smislu nejasnosti režijske vizije – nejasnosti sporočilnosti filma, nejasnosti domnevne kritike ali idealizacije. Na koncu čisto vsak film zahteva nove in zanj specifične prijeme; zares originalen film ne more nastati kot izpolnitev nekega vnaprej postavljenega seznama komponent filmskega jezika. Po mojem mnenju se končna režijska vizija vsaj v neki meri gradi organsko, v samem ustvarjalnem procesu, ne pa da jo avtor-režiser določi vnaprej in potem med procesov zgolj poskrbi, da mu ekipa zahteve izpolni.

Literatura in viri

Haneke, Michael, režiser. *Beli trak*. [film] Nemčija, Avstrija, Francija, Italija, Kanada, 2009.

Klopčič, Matjaž, režiser. *Cvetje v jeseni*. [film] Jugoslavija (Slovenija), 1973.

ULA TALIJJA POLLAK

***UPORABA NOVODOBNIH
MITOV KOT ELEMENT
KOMIČNEGA V SODOBNIH
SLOVENSKIH UPORIZITVAH***

Uvod¹

V prispevku se ukvarjam s komičnostjo v gledališču, ki temelji na novodobnih podobah, mitih. Te podobe in miti pogosto izhajajo iz pop kulture in so nosilci prevladujoče ideologije. Zanima me, kako lahko uprizoritev izrabi novodobni mit za učinek komičnosti in za subverzivnost, za družbeno kritiko prevladujoče ideologije, ki jo ti miti v osnovi reprezentirajo. Pri tem izhajam v glavnem iz *Mitologije* Rolanda Barthesa, *Eseja o sme-hu* Henrija Bergsona in malo tudi iz *Poetike*. Druge knjige Alenke Zupančič. Subverzijo novodobnih mitov preučujem na primerih predstav *Ljubimki* (SMG) in *Tehnoburleska Tatovi podob* (Emanat), ki smo si jo skupaj ogledali v okviru seminarja pri Zgodovini gledališča III in je študente precej navdušila in odprla mnoga zanimiva izhodišča pri analizi – tako z vidika te specifične predstave kot tudi vprašanja neinstitucionalne in alternativne scene.

Novodobni mit

Barthes v svojem delu *Mitologije* pravi, da je mit v osnovi govor, govorica, ki mora doseči posebne pogo-je, da postane mit (165). Gre torej za sistem sporazumevanja, strukturo sporočila. Predstavlja način, for-mo pomena. Mita pa ne definira predmet, pomen, vsebina njegovega sporočila, ampak način, kako je ta vsebina izrečena, posredovana. Iz tega se pojavi vprašanje, ali je lahko vse mit. Barthes pravi (prav tam 166), da so lahko nekateri predmeti stvar mitskega govora samo za nekaj časa, potem pa izginejo in pridejo drugi – se pravi, da večnih mitov naj ne bi bilo. Prav tako mit vedno vsebuje družbeno rabo.

Mit je torej v osnovi govor, sporočilo, to pa ne pomeni, da je lahko samo ustni ali pisni. Barthes opozarja (prav tam), da slika postane pisava takoj, ko nekaj pomeni. Mit je torej lahko tudi vizualen. Mitologija je del vede o znakih – semiologije, semiologija pa je veda o oblikah, ker proučuje pomenjanje neodvisno od njihove vsebine. Mitologija je torej del semiologije in del ideologije, saj proučuje »ideje v formi« (prav tam 168). Teh mitov pa je okoli nas veliko – popularni tisk, radio, ilustracije, zastave, slogani, oblačila, celo za-gorelost. Semiologija se ukvarja z odnosom med označevalcem in označencem, poleg tega pa imamo tudi znak. Barthes tukaj navede primer rdečih vrtnic – pravi, da na ravni izkušnje ne moremo ločiti vrtnic od sporočila, ki ga nosijo. Se pravi, ko označevalca povežemo z določenim označencem, postane znak (prav tam 169). Označenec je koncept, označevalec je zvočna slika, odnos med konceptom in sliko pa je znak.

Mit je sestavljen iz označevalca, označenca in znaka. Gre za semiološki sistem drugega reda (prav tam 170). Kar je v prvem sistemu znak (se pravi odnos med konceptom in sliko), postane v drugem označenec. Elementi mitskega govora (fotografija, plakat ...) dobijo v mitu označevalsko funkcijo. Barthes poda primer francoske revije *Paris-Match*, ki ima na platnici mladega temnopoltega, oblečenega v francosko uniformo, ki pozdravlja z vojaškim pozdravom, kar je smisel slike (prav tam 172). Označevalec je temnopolti vojak, ki pozdravlja v vojaškem pozdravu, označenec pa zmes francoskosti in militarizma.

¹ Besedilo je delno prirejena seminarska naloga, ki je nastala pod mentorstvom prof. dr. Alda Milohnića v okviru predmeta Zgodovina gledališča v študijskem letu 2022/2023.

Smisel slike je, da je Francija velika dežela in da vsi njeni sinovi, ne glede na barvo kože, zvesto služijo pod njeno zastavo in da ni boljšega odgovora očitkom domnevnega kolonializma, saj temnopolti radostno in ponosno služi Franciji, ki naj bi bila sicer njegov domnevni zatiralec (prav tam). Skozi znak pa lahko vidimo tudi jasno ideologijo.

Gre za neko spontano, nedolžno sliko, ki postane del nekega koncepta, je torej izposojena. Mit ni abstrakten, ampak je izpolnjen z določeno situacijo. Tvoril naj bi novo zgodovino, ki poenoti, združuje, tvori skupnost na novi zgodovini ali pa ideološkem sporočilu, ki ga nosi in ga lahko razbere neka skupina ljudi (prav tam 174). Označenec lahko nosi več označevalcev – to pomeni, da se lahko več različnih slik nanaša na zmes francoskosti in militarizma, francoski imperializem. V mitskih konceptih pa ni nobene stalnosti. Miti nastajajo, se spreminjajo in izginjajo, vedno nosijo koncept in so pogost vir ironije. Pomen mita je takojšen, koncept, ideologija, se razodene takoj v celoti (prav tam 177). Prav tako je mit vrednost, ki ga ne potrjuje resnica. Ima intenco, je kot objava, ugotovitev, je imperativen in ideološko zaznamovan, s tem pa te tudi določi (je interelacijski) (prav tam 179).

Komičnost

Bergson v svojem *Eseju o smehu* pravi (12), da je komičnost vedno v območju človeškega. Pravi (13), da brezčutnost spremlja smeh, njegovo naravno okolje je ravnodušnost, distanca, njegov največji sovražnik pa čustvo. V resnici je stvar čistega razuma. Smeh združuje, saj nam komičnost ne bi prinašala užitka, če bi se čutili osamljeni. Na dnu smeha je tudi vedno misel o soglasju, skrivnem dogovoru z drugimi smejalci (prav tam 14). Posameznik v situaciji torej prepozna svoje mišljenje, mnenje, strinjanje, kar bi morda lahko bilo označeno kot apolitično. Če torej temelji na soglasju, to pomeni, da znova in znova potrjuje posameznikovo mišljenje, razumevanje, strinjanje? Smeh ima vedno družbeno vlogo in družben pomen (prav tam).

Čemu se smejemo? Bergson pravi, da se smejemo nehotenosti, »mehanični togosti« (prav tam 16). Ko nek komični učinek izvira iz nekega vzroka, je učinek toliko bolj smešen, kot je ta vzrok naravnejši. Smejemo se tudi avtomatizmu (nezavednemu), togosti navad. Avtomatizem je smešen, dokler se samega sebe ne zaveda, se pravi je nezaveden, neviden samemu sebi in viden vsem okoli sebe (prav tam 19). Tukaj se pojavi vprašanje potencialne vzvišenosti. Avtomatizem posameznika prenesimo v uprizarjanje. Igralec uprizarja posameznika, ki se svojega avtomatizma ne zaveda. Igralec, ki igra tega posameznika, se tega avtomatizma natančno zaveda, ga celo potencira, saj ve, da je vir komičnosti – tukaj je seveda pomembno dejstvo, na kateri družbeni poziciji je uprizarjan posameznik sploh v odnosu do družbenega položaja igralca ali pa ustvarjalcev predstave. Če je uprizarjan posameznik deprivilegiran (in marginaliziran), potem se odpre vprašanje spornosti in vzvišenosti s strani ustvarjalcev take komike. Pri smehu gre vedno za nekakšno družbeno gesto, saj skoraj vedno obravnava družbo in človeka. Prav tako je pomemben element komičnosti tudi fiziognomija, telesnost, telesne značilnosti. Karikatura na primer pogosto ujame včasih neopaženo gibanje in ga poveča, tako da postane vsem očitno vidno. Tako je lahko karikatura včasih bolj prepoznavna, podobna modelu, kot pa realistični portret (prav tam 24). Komika je toliko bolj popolnejša in učinkovitejša, kot bo natančna podoba osebe, posnemanje

te osebe in njenega mehanizma (avtomatizma). Komičnost je torej poudarjanje avtomatizma, ki se je »ugnez-dil v življenje«, njegovo posnemanje, »mehanična razčlenitev človeških dognanj« (prav tam 27). Potemtakem gre tukaj lahko tudi za poudarjanje ideologije, ki se kaže skozi mit, podobe, prizore, slike, ki so postale del vsakdanjega življenja, avtomatizirane?

Pomembno je vzeti v razmislek tudi razlikovanje med pravo in konzervativno komedijo, kot ju razlikuje Alenka Zupančič. Konzervativna komedija nima nikakršne veze z desnico v političnem smislu. Kot primer poda kralja, ki pade. Konzervativna komedija opravičuje kralja, saj je kralj tudi človek, in ta padec pripada človeškemu delu, kralj pa je nekaj abstraktnega, vzvišenega in čistega, ki se vedno znova pobere in ostane čist (Zupančič 46). Prava komedija pa je tista, ki naredi komično misel, da se ima nekdo za kralja, da misli, da je kralj, da misli, da je nekaj, kar ni – pri tem primeru se spotakne kralj kot ideja (prav tam 45). Tukaj se mi zdi pomembno poudariti, da gre predvsem za pozicijo moči, poleg tega je vera, da je nekdo kralj, v tem primeru prevladujoča. Ni nor norec, ki misli, da je kralj, ampak kralj, ki misli, da je kralj (prav tam 47).

Sodobni slovenski uprizoritvi

Ljubimki (SMG)

Uprizoritev *Ljubimki* v režiji Nine Ramšak Marković in produkciji Slovenskega mladinskega gledališča je nastala po istoimenskem romanu Elfriede Jelinek. Ta se v svojih delih pogosto ukvarja z odnosom med spoloma, poleg tega pa je njena pisava prepletena z novodobnimi miti, še posebej novodobnimi miti, predstavami o (romantični) ljubezni. Za primer izrabe novodobnega mita, ki ga uprizoritev subvertira, sem vzela izsek, ko se lik paula (Anja Novak) zaljubi v ericha (Stane Tomazin). Erich (njegov kostum spominja na estetiko *lumberjacka*²) seka drva, pri tem ga opazuje paula, v ozadju se predvaja vsem znana ljubezenska skladba *Crazy* skupine Aerosmith. Ob prižigu glasbe se akcija sekanja drva upočasni – kot da bi bil erich v počasnem posnetku, z majico, ki jo kmalu tudi sleče, si z obraza briše švic, medtem ko naprej seka drva. Paula ga pri tem opazuje, se zvija na mizi in liže ter se drgne ob krožnik in kozarec, ki ju je erich uporabljal pri njej na obisku. Podoba *lumberjacka*, ki dela in se pri tem v počasnem posnetku slači in z majico briše švic, je novodobni mit, ki je vsaj mlajši generaciji precej znan. Ta mit reprezentira patriarhalno ideologijo, predvsem z vidika »prave moškosti« (tudi »idealne« telesne podobe mišičastega moškega telesa), ki pa si jo vedno ogleduje ženska. Ta mit je v kontekstu uprizoritve subvertiran in rekontekstualiziran. Gre v resnici za kritiko (romantične) ljubezni na prvi pogled. To je najbolj očitno s pretirano reakcijo in prikazom hipne zaljubljenosti paule, kar Anja Novak doseže predvsem s pretiranim karikiranjem. Drugi element, ki subvertira novodobni mit, je komična fiziognomija. Fizična podoba telesa Staneta Tomazina ne ustreza stereotipno mišičastemu in izklesanemu telesu *lumberjacka*, Tomazin se tega zaveda, zato nasprotujočo predstavo telesnosti izkoristi s poudarjanjem svoje telesnosti in šopirjenjem. Geste in gibanje v počasnem posnetku, poziranje z »opazovanim« telesom Tomazin posname popolno, edina razlika od originalnega mita je v njuni fizični realnosti telesa. Pomembna je tudi neka distanca, s katero igralca uprizarjata mit.

2 *Lumberjack* je termin za gozdne delavce, predvsem v Severni Ameriki. Delali so v slabih pogojih in njihovo delo je bilo pogosto nevarno in slabo plačano, kljub temu pa so se čez čas razvili v reprezentacijo moči, moškosti in soočanja z nevarnostjo. Okoli leta 2015 so *lumberjacki* navdihnili tudi modni svet, ki je prevzel njihovo opravo, stil (brada, karirasta srajca, delovni čevlji) in ga prestavil v urbani svet. Prav tako je termin postal označevalec metropolitanskih heteroseksualnih moških, ki jim je mar predvsem za videz, obleko in estetiko. Prav tako obstaja termin *lumberseksualnost*, ki označuje prizadevanje za ponovno vrnitev moškosti.

Gre za dva nivoja. Njuna igra je resna, najbolj izstopa poudarjanje njunih dejanj, kar pa sicer obstaja tudi v originalni podobi mita. Ta slika, ki nosi ideologijo prave moškosti, ostaja skorajda ista, skozi igro in režijo (in tudi z izborom glasbe) se ta uprizoritev do te ideologije opredeli in jo subvertira. Gledalci pa se temu smejemo in se z opredelitvijo do te ideologije strinjamo – tukaj se postavi vprašanje političnosti in subverzivnosti te komike, s čimer se ukvarjam kasneje.

Tehnoburleska Tatovi podob (Emanat)

Naslednja uprizoritev je *Tehnoburleska Tatovi podob* v produkciji Emanata. Pri tej uprizoritvi morda niti ne gre toliko za situacijo kot pri *Ljubimkah*, ampak za osebe, like, podobe, ki jih ustvarjalci prikažejo skozi akcijo in gib. Izbran del, prizor iz uprizoritve je, ko pride na oder eden izmed ustvarjalcev, oblečen v belo spodnjo majico in jeans hlače. Tudi v tem primeru kostum prinese že kar nekaj konteksta – beli spodnji majici se lahko tudi reče »wife-beater«. Prav tako tudi ta podoba – moški v »wife-beaterju« in jeans hlačah – predstavlja idejo moškosti in toksične maskuliniteti, le da je tukaj morda že v imenu majice zaznati kanček ironije ali pa subverzivnosti. Ponovno performer oziroma ustvarjalec³ predstavlja, jemlje neko podobo (vendarle se imenujejo »tatovi podob«), novodobni mit, ki predstavlja moškost iz pop kulture in ga izrabi za korak dlje. Ustvarjalec pride na oder in začne postopoma čedalje bolj pozirati publiki – to naredi z gestami, gibi, ki so postali družbeno značilni predvsem za »tradicionalne moške«. To čedalje bolj stopnjuje do točke, da začne masturbirati, nato iz hlače potegne jajca (kokošja jajca, ki predstavljajo genitalije), te mu v rokah razpadejo in prizor se razvije v strastno jedenje svojih jajc. Njegovo dejanje bi lahko brali kot simbolično kastracijo ali pa razvoj samoljubja toksične maskuliniteti v prekrito in zatrto homoerotičnost. Iz tega prizora lahko ponovno vidimo, kako pretirana izvedba novodobnega mita preide v njegovo subvertiranje. Podobo moškega publika v trenutku prepozna, tudi pomen, znak, koncept, ideologijo te podobe, razbijanje in razkrinkanje tega mita pa postane vir komičnosti. Prav tako sta tudi tukaj pomembna telesnost in gib, morda celo bolj kot pri *Ljubimkah*. Pomembna je tudi distanca performerja, čeprav se prav tako skozi igro zelo jasno kaže opredeljenost do novodobnega mita (kot tudi ideologije, ki jo predstavlja). Uprizoritev vsebuje tudi druge prizore, ki jih sestavljajo novodobni miti, kar je povsem logično glede na to, da ustvarjalci veliko črpajo iz popularne kulture. Primer tega je prizor, v katerem pridejo ustvarjalci oblečeni v kopalke (podoba se jasno navezuje na popularno serijo *Baywatch*, ki se vrti okoli reševalcev na plaži, ki tekajo naokoli v kopalkah in imajo vsi »idealna, popolna« telesa). Gre za jasen znak obsedenosti s telesnostjo in telesno podobo, tudi zdravo podobo, fizičnostjo. Tatovi podob to pripeljejo do skrajnosti – telovadbo in obsedenost z njo pretirajo do te mere, da na koncu vsi pohabljeni odidejo z odra.

Zaključek

Miti naj bi bili omejeni na kulturo, saj velikokrat temeljijo na tem, da jih posameznik »zna« prebrati, da jih prepozna iz svojega življenja (podobno kot komičnost). Vprašanje, ki se tukaj postavlja, je, kako sta globalizacija in digitalizacija (predvsem družbena omrežja) vplivali na razširjenost mitov vsaj po zahodnem svetu. Pri kritičnih obravnavah ideologij, ljudi, družbe se vedno pojavi tudi vprašanje vzvišenosti in s tem tudi občutek večvrednosti in manjvrednosti.

3 Loup Abramovici, sicer ustvarjalci nastopajo s psevdonimi oziroma umetniškimi imeni.

Pri *Ljubimkah* se morda to lahko zazna, saj uprizoritev kritizira predvsem ljudi, ki so v slabšem družbenem položaju kot večina gledalcev SMG (in tudi ustvarjalcev predstave) – pojavi se vprašanje hierarhije in pojma »prave komedije«, ki je tista, ki napada hierarhijo in posameznike ali pa ideje na položaju moči. Prav tako je pomembna generacijska zamejenost – v obeh primerih (še posebej pri *Ljubimkah*) obravnavan primer komičnosti temelji na kontekstu, ki je blizu predvsem mlajši generaciji (podobe iz filmov in interneta), in vprašanje je, ali ta kontekst presega te zamejenosti oziroma kako resonira pri starejši generaciji. Za konec pa je treba omeniti tudi moment družbene kritike v uprizoritvah, saj ta pogosto lahko služi le naslajanju publike (in ustvarjalcev), še posebej, če je profil publike tak, ki se s kritiko »prevladujoče« ideologije (ki potemtakem morda v tistem prostoru in času, stiku med ustvarjalci in publiko vendarle ni prevladujoča?) strinja. Gre sploh še za subverzivnost, če se publika z napadano ideologijo že tako ali tako ne strinja? Obe uprizoritvi sta bili izvedeni na prizoriščih, ki v naši zavesti veljajo za alternativne (SMG in Metelkova). Je potemtakem subverzivnost odvisna od lokacije uprizoritve in mikrokozmosa, ki ga tvori publika, ki ima glede na lokacijo uprizoritev vseeno že nek določen (prevladujoč) profil? Lep primer je uprizoritev Brechtovega besedila *Strah in beda Tretjega rajha* v režiji Sebastijana Horvata in v koprodukciji Slovenskega mladinskega gledališča in Kina Šiške. Uprizoritev se zaveda svojega prizorišča, svoje produkcije in profila ljudi, ki ju ti privabljata in nagovarjata, zato svojo kritiko usmeri v politično korektnost, ki vsekakor spada bolj na levo kot na desno, kamor spada tudi večina publike glede na svoja politična prepričanja.

Literatura in viri

Barthes, Roland. *Mitologije*. Prev. Vera Troha. Ljubljana: Krtina, 2015.

Bergson, Henri. *Esej o smehu; Filozofska intuicija; Uvod v metafiziko*. Prev. Janez Gradišnik. Ljubljana: Slovenska matica, 1977.

Zupančič, Alenka. *Poetika. Druga knjiga*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2004.

MANCA LIPOGLAVŠEK

*ZAKAJ NIKOLI **NE** BOM KRITIČARKA*

ali tudi...

ZAREČENEGA KRUHA SE NAJVEČ POJE

ZAKAJ KRITIČARKE NISO KRITIKITM IN ZAKAJ KRITIKTM IZUMIRA

IN ZAKAJ JE TO MOGOČE PRAV

UVOD¹: misli o mestu in pomenu kritike

Odnos med gledališčem in njegovo kritiko je »kompliciran stvar«, kot Blaž Lukan parafrazira Josipa Vidmarja. Že po definiciji se kritika »vselej nahaja v nekem vmesnem prostoru, [...] njen prostor je torej prostor 'vmes' oz. 'inter' kot prostor med prostoroma ali prostori in kot prostor posredovanj, razmerja med dvema prostoroma ali poljema«, prevzema vlogo posrednika med predstavo in gledalcem, med znanostjo in umetnostjo, med »občim modelom (gledališke predstave, najpogostejše dramskim tekstom) in njegovo konkretno realizacijo«, med »realnostjo predstave in realnostjo razmisleka o njej«, in tako dalje in dalje (Lukan, »Nova« 100–101). Obenem je kritika posrednik med gledališkimi ustvarjalci ter ustvarjalkami in (načeloma) realnostjo tega, kar so ustvarili. Kot taka je gledališka kritika nedvomno ključna za »zdravo« gledališko produkcijo, saj ji nudi refleksijo, morda ogledalo, vsaj načeloma pa nujno tudi izziv in, no, kritiko, ki (naj bi) zagotavlja(la), da gledališki ustvarjalci ohranijo realističen pogled na svoje delo, da ne pod- ali (pogostejše) precenijo njegove kvalitete, hkrati pa taisto refleksijo nudi tudi javnosti oziroma (potencialnemu) občinstvu – pa naj mislimo na katerokoli od treh pomenov gledališke kritike, ki jih razločuje Bernard Dort, na »tradicionalno« (novinarsko) kritiko, na »Theaterwissenschaft« (teatrologijo) ali celo na kritiko kot na »besedo *zainteresiranega* gledalca [...] z roba gledališča, ki je hkrati *znotraj* in *zunaj* predstave« (Dort 45) (čeprav to vsaj po mojem razumevanju ni vrsta kritike, o kateri teče beseda v pričujočem eseju). A prav zaradi konfrontacijskega položaja kritike do gledališča je odnos med ustvarjalci in kritiki vselej napet, včasih celo travmatičen; če naj ponovno citiram Lukana, gre za neke vrste »zajedalsko simbiozo,« ki je »zaznamovana s subjektivnimi doživljanji in interpretacijami ter mnogimi paradoksalnimi predsodki« (Lukan, »Zajedalska« 136).

JAZ IN KRITIKA: zakaj nikoli ne bom kritičarka

Prav tako »kompliciran« je moj osebni odnos do gledališke kritike, ki se ravno tako giblje nekje »vmes«: med spoštovanjem in odporom, med ignoranco in ponižnostjo. To je morda preostro. Cenim kritiko. Berem kritiko. Včasih celo upoštevam kritiko. (Morda pre)pogosto pustim, da vpliva na moje odločitve glede tega, katere predstave si bom ogledala in s kakšnimi predpostavkami bom vanje vstopala. A pisati kritike nočem. Torej: »[Kritičarka] ne bom. Nočem biti [kritičarka].« (Lipoglavšek in Šukljan 126) (Ja, bom citirala/parafrazirala samo sebe.) Zakaj?

Po (zgolj) štirih letih študija in dela na področju gledališča se počutim mnogo preveč kontaminirana z notranjim poznavanjem gledališča, da bi lahko bila dobra kritičarka ali, pomembneje, da bi želela biti kritičarka. Ne zdi se mi, da bi bila na položaju, na katerem bi bilo higienično od mene, da pišem kritike. Kritika nikdar ni objektivna, ne more niti ne sme biti, in določeno poznavanje notranjih procesov gledališkega ustvarjanja je za informirano pisanje kritik gotovo koristno. A kot nekdo, ki trenutno dela v gledališču in ki si še bolj želi delati v gledališču v prihodnosti, bi bilo pisati kritike skoraj kot pljuvati v lastno skledo. Ne gre zanemariti, da si lahko kritičarka, ki obenem dela na področju gledališča in ki kritizira ljudi in institucije, s katerimi dela ali bi potencialno lahko delala v prihodnosti, nakoplje zamere, ki ji v prihodnosti zaprejo vrata oziroma onemogočijo prihodnje zaposlitvene priložnosti.

¹ Besedilo je delno prirejena zaključna naloga, ki je nastala pod mentorstvom doc. dr. Zale Dobovšek in doc. dr. Blaža Lukana v okviru predmeta Kritika scenskih umetnosti v študijskem letu 2021/2022.

Hkrati, in morda še bolj ključno, pa je kot nekdo, ki dela v gledališču, iskreno težko kritično presojati lastno delo, delo svojih prijateljev in kolegov. Ne da ta mentalna ločitev ni možna; je nujno potrebna, tudi če dramaturginja ne dela kot kritičarka – kot dramaturginje moramo, kadar smo vključene v ustvarjalni proces, vselej vzdrževati kritično (dramaturško) distanco do procesa, da lahko učinkovito opravljamo svoje delo. Vendarle pa je potreba po tej separaciji v primeru hkratnega gledališkega in kritiškega dela še bolj nujna in jo je še težje navigirati. Hkrati se, paradoksalno, po (že) štirih letih študija in dela v gledališču ne počutim dovolj kompetentna za pisanje kritik. Kljub diplomi iz dramaturgije, končanem celem semestru predmeta o specifično teoretskem in praktičnem pisanju kritik, (sicer resda malo, ampak vendarle nekaj) izkušnjah s praktičnim delom v gledališču in vsaj nekaj malega teoretske podkovanosti se sama sebi še vedno zdim premalo razgledana in premalo načitana, s premalo izkušnjami ter s premalo predstav, ki sem jih videla – kaj šele ustvarila –, da bi lahko »pametovala« drugim gledališkim ustvarjalcem z bistveno več izkušnjami in znanjem »pod pasom«.

Ah, pa seveda, ne pozabimo, da so plače za kritičarke tako nizke, da se samo od tega, da si kritičarka, (praktično) ne da preživeti. Oziroma vsaj osebno ne vem za nikogar, ki bi v sedanjem času lahko. (Kot opomba: zelo verjetno je, da je to naključje oziroma vsesplošen kulturni premik, in spet bi to težko dokazala s trdnimi podatki, a ta premik od relativno poklica, od katerega se da preživeti, do relativno mizerno plačanega dela v t. i. *gig economy*, se je zgodil v približno istem času, kot se je poklic feminiziral, o čemer več v nadaljevanju.) Dejstvo pa je tudi, redko kdo je še kjerkoli zaposlen kot stalen gledališki kritik; kot toliko drugih kulturnih/umetniških in drugih poklicev je tudi to delo postalo skorajda v celoti prekarno. Kritičarke se zato od negotovih prekarjih vrst zaposlitev v t. i. starih medijih po sili razmer preusmerjajo »v razpršenost in (nišno) dostopnost, a za javno sfero precejšnjo ničnost t. i. novih medijev« (Brezavšček, »Eksistencialno«). A stvari so še bolj zapletene kot to. Da pojasnim, zakaj, moram ta zapis narediti (še) nekoliko bolj osebno.

PRETIRANO OSEBNO: živijo, jaz sem Dramaturginja™

Nikoli nisem bila oseba, ki bi rada pisala kritike. Morda, ker ne maram konfrontacije – in anekdotično kritika pogosto vodi do konfrontacije. Glej: grožnja Sebastijana Horvata, da bo oklofutal Zalo Dobovšek, »tako kot si ti oklofutala našo predstavo« (K. R.); pripovedi Blaža Lukana, kako je režiser nekaj skoraj vrgel vanj ali kako ga je igralec skoraj udaril; in drugo. Morda, ker želim biti všečna. Kot kritičarka pa si težko komurkoli všečna. Kot zapiše Lukan, si kot kritik *insider* »očiten izdajalec, vohun in strahopetec« (Lukan, »Zajedalska« 137), zamerijo ti tako tvoji prijatelji kot (že omenjeni) sedanji ali prihodnji delodajalci. »Nihče ni hkrati bolj zaželen in bolj osovražen kot kritik,« izjavi Pia Brezavšček (»Eksistencialno«), in Urša Majcen ni edina, ki izpostavlja »nehvaležno« naravo kritike. Morda, ker me bolj privlači tako po eni strani bolj subjektivno in kreativno svobodno ustvarjanje na področjih praktične dramaturgije in/ali umetniškega (dramskega) pisanja, kot hkrati po drugi strani konkretnije in objektivnejše teoretsko pisanje na področju gledališke teorije; na »srednjem« področju kritike, ki pa je nujno hkrati (v različnih merah) subjektivna in objektivna, kreativna in konkretna, pa se počutim nekoliko izgubljeno. Morda pa zato, ker si želim biti umetnica/»umetnica«/Umetnica™. (S to ironično-memetično uporabo znaka za *trademark* (™) želim označiti arhetip – v tem primeru umetnice –, ki je večji od življenja, ideal, ki ga nihče, vsaj noben navaden smrtnik, zares ne dosega.) In stereotip, da je kritičarka (vsaj v pogledu »resnega« gledališčenika) zafrustrirana nerealizirana ustvarjalka, je dovolj, da odvrne marsikatero nadobudno Umetnico™ od želje po tem, da bi postala kritičarka.

FEMINISTIČNI MEDKLIC: ne znam utihniti o patriarhatu

V interesu priznavanja lastnih predsodkov: morda me od želje, da bi postala kritičarka, odvrča tudi po-notranjen seksizem. V celotnem dosedanjem besedilu sem uporabljala (skorajda, kjer je bilo to le mogoče ali primerno) izključno ženske zaimke in slovnične spole; to je bila namerna odločitev, ki ne odraža zgolj mojega lastnega spola. Gledališka kritika je v zadnjih desetletjih postala zelo feminiziran poklic oziroma zelo feminizirano področje – pravzaprav, ne zelo drugače kot dramaturgija. Točne statistične podatke za to je težko potrditi (morda bi jih lahko, če bi se lotila bolj poglobljene analize), a empirično opažanje sugerira, da se je na neki točki v preteklih nekaj desetletjih zgodil preobrat v spolni sestavi področja, ki se je iz pretežno moško dominiranega prelevilo v pretežno žensko dominirano. Pri tem se je pojavila skovanka »mlada kritičarka«, ki daleč od tega, da bi bila nevtralen deskriptor, pogosto privzema vlogo slabšalnega in paternalističnega izraza, ki »zvaja posameznice na šovinistično stereotipizirane hibe njenega spola« (Brezavšček, »Kritičarke«). In kot so izpostavile že številne t. i. »mlade kritičarke«, je s tem, recimo temu, spolnim obratom položaj kritičarke izgubil tudi veliko statusa in spoštovanja, ki ga je užival nekoč. Pomislimo le na razliko med relativnim cenjenjem, s katerim je (kulturno ozaveščena) javnost nekoč obravnavala vélika imena, kot so Josip Vidmar, Andrej Inkret ali (bolj nedavno) celo Blaž Lukan; in med odzivom, ki ga pri marsikom danes sprožijo mlade kritičarke – če jih ljudje izven ožjih gledaliških krogov sploh poznajo. (»Hkrati nobena od teh 'kritičark' nikoli ni omenjena z imenom, ki je kratko malo zradirano, kot bi ji bila že z golo omembo imena dana prevelika kredibilnost. S tem hkrati seveda ni nikoli neposredno pozvana v javno razpravo.« (prav tam)) Ponovno bom zapisala nekaj, kar težko dokažem; a gotovo nisem prva ali edina, ki opaža, da kljub temu da so ljudje kateregakoli spola, ki se s kritiko postavijo v nasprotje *mainstreamu*, je reakcija do žensk, ki to počnejo, običajno precej bolj ostra in sovražna kot reakcija do moških, ki storijo isto. Pri tem moram nujno razjasniti, da moj namen nikakor ni spolni esencijalizem, da nič, kar trdim, ni absolutno in da se strinjam z mnogimi mladimi kritičarkami, ki so izraz že »vzele nazaj« in se z njim same označile v protest pred in parodijo na njegovo izhodiščno pejorativno rabo, da lahko naziv »podelimo« tudi marsikateremu častnemu »mladi kritičarki«, ki ga prav tako bolj ali manj točno označi (primer: Rok Bozovičar, Rok Vevar) (nav. po Brezavšček, »Eksistencialno«; Bozovičar in Lobnik).

V zvezi z razmerjem med kritiko in spolom se je potemtakem vredno vprašati naslednje: mar ni možno ali celo verjetno, da je del negativnega odnosa do specifično žensk, ki predstavljajo opozicijo gledališko-umetniškemu establišmentu, informiran tudi s strani seksizma, ki je še vedno prevalenten v naši historično patriarhalno usmerjeni družbi? Naj citiram Pio Brezavšček, ki je ta pojav ekstenzivno komentirala:

Z izpostavitvijo [...] starostno opredeljene sintagme [mlada kritičarka] [...] smo skušale pokazati na [...] razpon, ki še vedno vlada med [...] idealom brezspolne, brezstarostne (ergo moške zrele) figure, ki velja za univerzalno in nezaznamovano, ali kar strukturno mesto kritika, ki se ga še vedno razume kot očetovsko, nadvse ojdipsko funkcijo umetniškega nadjaza oziroma »umetniške vesti« samega umetnika-avtorja in spolno in starostno zaznamovanimi realnimi prakticirajočimi kritičarkami, ki ne le da zgoraj opisane vloge ne morejo, ampak tudi zavestno nočejo več opravljati. S svojim vztrajanjem na polju želijo spremeniti samo polje. (Brezavšček, »Eksistencialno«)

Da se vrnem na razlog, zaradi katerega sem začela to kvazifeministično zastranitev: ali relativno odklonilen odnos strokovne javnosti (in običajno popolna brezbriznost splošne javnosti) do kritičark res vzpodbuja mlado žensko, da bi se želela predati kritiki?

Oseбно: ne.

O PROPADU: zakaj Kritik™ izumira

Ker ne bi bilo pravično od mene, da bi zavzela zagrizeno feministično pozicijo v primeru, da je ta neutemeljena – niti tega ne želim –, moram poudariti, da je res tudi, da je upad v »spoštovanju«, ki ga danes uživajo tako kritičarke kot tudi kritiki, povzročilo več faktorjev. Težko je na primer zanikati, da je v zadnjih desetletjih prišlo do splošnega upada vpliva gledališča v družbi. »Da bi gledališka kritika lahko delovala in bila zaznana na radarju funkcionalnega javnega, bi moralo biti najprej tudi gledališče del te javne sfere« (Brezavšček, »Eksistencialno«), kar pa trenutno – ni. Če so bile določene gledališke predstave še, na primer, v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja veliki dogodki, ki so imeli priložnost narediti vtis na javno sfero, razburkati javni diskurz ali celo povzročiti družbeno spremembo – ali pa je bil takšen vsaj vtis tedanjih teatrologov, kritikov in gledališčnikov, ki nam danes o tem predavajo z nostalgичne perspektive (sama bi težko rekla, saj tega nisem doživela) –, je dandanes skoraj nezaslišano, da bi kakršenkoli gledališki dogodek prodril izven ozkih gledaliških krogov. Razen morda, kadar dovolj razburi desničarje, da zgodbo objavi Nova24, ali pa (kar je obupno pogosto), kadar kak umetnik zagreši dovolj odmeven spolni zločin. »Domala celotna sfera gledališča je neodmevna, potisnjena v nepropustno identiteto scene, ki naj, če že mora, obstaja sama zase, naj bo sama sebi namen.« (Brezavšček, »Eksistencialno«).

Obenem je treba izpostaviti upad pomena »javnih intelektualcev«, sploh takšnih s področja umetnosti. Pravzaprav, kot piše Brezavšček, skupaj z javnim intelektualcem, čigar razvrednotenje je nujna posledica smrti avtorja po Barthesu, izumira javna sfera kot taka: »Pa ni z javnim intelektualcem, čigar podvrsta je gotovo tudi kritik, ki je v veliki meri še prisostvoval pogrebu avtorja, a preminil kmalu potem, nemara umrla tudi javna sfera, kakršno smo včasih poznali?« (Brezavšček, »Eksistencialno«) Hkrati pa, kot ravno tako izpostavlja Brezavšček, je treba ozavestiti tudi, da si morda vrnitve Vélikega Kritika v stilu nekdanjih dni niti nočemo želeli. Obstoj tovrstnega posameznika, ki lastnoročno oblikuje javno mnenje, namreč nujno pomeni dajanje prednosti določenim glasovom, v naši (seksistični, rasistični, staristični, homofobni ...) družbi skorajda neizogibno starim, belim, moškim, *strejt* ... glasovom. V današnjem času pa bi lahko želeli, da bi to prešli. Obstoj »javne sfere«, kot je obstajala nekoč, torej javne sfere, v kateri so (zgolj) določeni posamezniki (že po Jürgenju Habermasu, ki je kot prvi definiral javno sfero, odrasli moški višjega spola) lahko dosegli večino javnosti in ki je torej temeljila na hegemoniji vladajočega razreda in izključitvi žensk, je zato dandanes problematičen. »[V]rnitev njene nekdanje veličine [...] ne more pomeniti nič dobrega, saj predpostavlja ustoličenje Starega kritika absolutnega kriterija, vélikega razsodnika.« (Brezavšček, »Eksistencialno«).

Poleg tega pa je z razvojem komercialnih medijev obstoj vseobsegajoče javne sfere postal tudi nemogoč, saj so ti omogočili in celo zahtevali zastopanje tudi drugih interesov, kar je javno sfero razpršilo in njen domet individualiziralo, s tem pa fragmentiralo; v sodobnem času novih medijev in interneta pa je to še bolj občutno, saj so ustvarili »ničkoliko vzporednih identitetnih politik in z njimi privatnih 'javnih' sfer« (Brezavšek, »Eksistencialno«). Marginalizirana mnenja tako ne prodrejo v *mainstream* – mlade kritičarke nimajo dometa, kot so ga imeli nekdanji kritiki – marveč se je njihov vpliv »razcefral na prafaktorje« in jih paradoksalno izoliral v lastne mehurčke. Pravzaprav je gledališka kritika v tej »erodirani javni sferi« (izraz povzet po Roku Vevarju) sama po sebi postala marginalna.

Seveda pa je stranski produkt vsega zgoraj napisanega to, da je gledališke in druge kritike nasploh vse manj (objavljene), kar javnemu diskurzu oziroma temu, kar je od njega ostalo, še bolj škoduje. »Že Platon je razmišljanje, kritično misel vezal na dialog in kritika je eden od glasnejših glasov družbenega dialoga. Je strožje oko, ki sodi tudi sebe, nenehno prevprašuje in postavlja zahteve, da iščem vedno nove možnosti za optimalen rezultat, hkrati pa spremlja in opazi napredek. Kritično razmišljanje in s tem tudi kritika ne glede na morebitno nepriljubljenost še vedno ostaja ena od ključnih oblik (ohranjanja) svobodnega diskurza« (Majcen), zato v odsotnosti kritike svobodni diskurz neizogibno trpi.

Neposredna posledica manjšega števila napisanih kritik je neizogibno to, da so standardi kakovosti za objavo nižji. Tudi novi mediji imajo že sami po sebi nižje kriterije za objavo, saj na njih lahko praktično kdorkoli objavi praktično karkoli. Vse to pa pomeni, da imajo vsi, ki omalovažujejo mlade kritičarke in njihove kritike, pa naj bodo njihovi razlogi za to legitimni ali ne, pogosto prav, da so te kritike slabe!

Morda je eden od faktorjev za to, da se gledališko kritiko v splošnem jemlje vse manj resno, tudi to, da je vse manj kritikov in kritičark specifično gledališko izobraženih in se potemtakem kritike lotevajo s perspektive *outsiderjev*, s področja denimo primerjalne književnosti, sociologije kulture ali umetnostne zgodovine. Zato jim (gledališniki in gledališnice) očitajo, da »ne poznajo gledališča od znotraj«, da jim je zato gledališče »vselej tuje in nedostopno« in je njihov »objektivizem samozadosten in neuporaben« (Lukan, »Zajedalska« 137). Ali pa je mogoče tudi obratno in se vse manj gledališnikov in gledališnic ukvarja s kritiko prav zato, ker niso – več – spoštovani ali priljubljeni med kolegi in ker je delo vse slabše plačano in vse bolj prekarno?

Skratka: ugotavljati, kaj je prišlo prej, statusna degradacija in prekarizacija gledališke kritike, padec njene kvantitete in kvalitete, upad pomena gledališča samega, razpad javne sfere, izumrtje (splošno relevantnega) javnega intelektualca ali morda dejstvo, da je večina trenutno pišočih gledaliških kritičark ženskega spola, je nekako tako kot ugotavljati, ali je prej prišla kura ali jajce. Ti pojavi so bržkone povezani in malodane simultani.

ZAKLJUČEK: ampak še vedno sem dramaturginja

A ne glede na to, kaj je krivo za upad veljave kritike in kritičark, je vprašanje isto. Kdo bi se želel postaviti v položaj, kjer ga le malokdo ceni in je njegovo delo običajno ali spregledano ali pa naravnost osovraženo? Tudi moj odgovor ostaja enak: jaz ne. (Čeprav, po drugi strani sem si izbrala poklic dramaturginje, tako da morda ne bi smela biti tako glasna. To ni moja trenutna tema, zato misli ne bom razvila, ampak že večkrat sem teoretizirala, da moramo biti vse dramaturginje po malem mazohistke.) Skratka: kritičarka ne bom. Nočem biti kritičarka. »Namesto obujanja zombijev bomo morali v tem novem svetu novih/mladih medijev osmisлити novo/mlado možnost in modalnost eksistence nove/mlade kritičarke« (Brezavšček »Eksistencialno«), pravi mlada kritičarka. A čeprav mlado kritiko z veseljem teoretsko osmišljam, sama ne želim biti mlada kritičarka. Hočem pa biti dramaturginja. In nisem prepričana, da je to boljše. Ker se zavedam, da so nekatere moje izjave v pričujočem eseju, če ga lahko imenujem esej, morda mejne, čutim potrebo zatrditi, da so vse necitirane misli (in tudi nekatere, ki sem jih citirala, ker so jih drugi že pred mano izrazili bolje, kot bi jih lahko sama), zgolj moj osebni položaj. Brez zamere tako mladim kritičarkam kot uveljavljenim kritikom! Poleg tega: moje videnje dramaturgije ALI kritike ni tako negativno, kot so moji zaključki morda videti. Človek skorajda ne bi verjel, a ljubim gledališče, ljubim dramaturgijo, ljubim celo kritiko (dokler je ne pišem sama). »Odziv na umetniško delo ali kateri koli dogodek v svetu je [...] eden od ključnih delov, če ne namen, ustvarjanja. [...] Tudi za optimalno delovanje družbe oz. skupine razmišljujočih posameznikov, ki se želi razvijati, za ohranjanje prostega diskurza in svobode govora, je obstoj (kvalitetne) kritike bistven,« je zapisala Urša Majcen. (Poleg tega: nisem niti zdaleč tako zaljubljena v mlade kritičarke, kot se morda zdi glede na moje citiranje.) (In vem, da uporabljam mnogo preveč oklepajev, preveč neformalnosti in preveč sarkazma. To, da tega ne bi smela početi v kritiki, je še en razlog, zakaj Ne Bom Kritičarka.)

Za zaključek naj citiram še dve »mladi kritičarki«:

Po eni strani mlade kritičarke hrepenimo po zlatih časih – stari kritiki so kajpada že vedeli, kaj s kritiko pravzaprav početi –, ko se je bilo mogoče s fiksnega mesta ozirati po produkciji in utemeljevati univerzalno mesto izrekanja, podajati sodbo, razvrščati in hierarhizirati za sorazmerno spodobno plačilo, medtem ko so dandanašnje mlade kritičarke znotraj prekarizirane, dehierarhizirane, deprofesionalizirane (nihče ne more več živeti le od kritike), nefiksirane kritiške krajine sporadično izrekamo o partikularnih umetniških produkcijah. Kritikov ni več, naj (komajda) živimo mlade kritičarke! (Bozovičar in Lobnik 2016)

In naj parafraziram: Naj (komajda) živimo tudi mlade dramaturginje, ki nikoli ne bomo kritičarke.

Literatura in viri

Bozovičar, Rok in Alja Lobnik. »Diskurzivne strategije mladih kritičark.« *Radio Študent*, 2016. <https://radio-student.si/kultura/dlako-z-jezika/diskurzivne-strategije-mladih-kriti%C4%8Dark>. Dostop 13. sept. 2022.

Brezavšček, Pia. »Eksistencialno in eksistencialistično vprašanje mlade kritičarke.« *LUD Literatura*, 2019. <https://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/eksistencialno-in-eksistencno-vprasanje-mlade-kriticarke/>. Dostop 13. sept. 2022.

Brezavšček, Pia. »Kritičarke – krivke krize kritike.« *Dnevnik*, 2016. <https://www.dnevnik.si/1042736285>. Dostop 13. sept. 2022.

Dort, Bernard. »Tri reči o pozorištu.« *Pozorišna predstava i jezik kritike: 5. Međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa, 29. i 30. maj 1982*. Ur. Jovan Hristić. Novi Sad: Sterijino pozorje i Međunarodna asociacija asociacija pozorišnih kritičara, 1983, str. 43–46.

K. R. »Horvat: Reakcija je bila emotivna in impulzivna.« *Delo*, 2014. <https://old.delo.si/kultura/oder/izjava-sebastijana-horvata.html>. Dostop 13. sept. 2022.

Lipoglavšek, Manca in Šukljan, Helena. »Dramakurbija.« *Adept* letn. 8, št. 1, 2022, str. 116–175.

Lukan, Blaž. »Nova kritika in gledališče: transfiguracije kritiške sodbe.« *Performativne pisave*. Maribor: Aristej, 2013, str. 98–110.

Lukan, Blaž. »Zajedalska simbioza.« *Tihožitja in grimase*. Maribor: Aristej, 2007, str. 136–143.

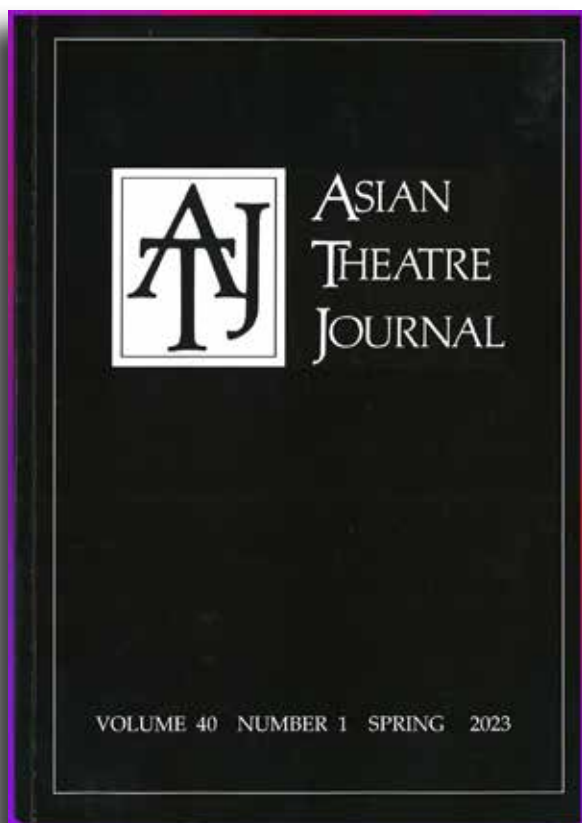
Majcen, Urša. *Zakaj je gledališka kritika ne-pomembna*. Zaključni esej pri predmetu Kritika scenskih umetnosti. AGRFT, 2022. Tekst se nahaja pri avtorici.

Skripta Kritika scenskih umetnosti: DSU, 2. stopnja. Ur. Blaž Lukan. Ljubljana: AGRFT, 2021.

Paradoks homoerotike in cross-dressinga v japonskem gledališču

Solander, Tove. »Mortal Bromance: Homoeroticism on the Takarazuka stage«
(Asian Theatre Journal, letn. 40, št. 1, pomlad 2023, str. 96–120).

Priporočila: Maruša Freya Voglar



Asian Theatre Journal je pri nas pogosto spregledano, čeprav kvalitetno ameriško gledališko glasilo, ki objavlja najboljše članke azijskih gledališko-dramskih študij in ustvarjalcev. Dejstvo, da v našo knjižnico prihaja z velikim časovnim zamikom, vsekakor ne pripomore k njegovi večji prepoznavnosti in branosti, hkrati pa to tudi ne pomeni, da se v starejših številkah ne skriva nič zanimivega in aktualnega. Posamezne številke ponavadi izhajajo brez enotnih tematik, tako da je v njih moč najti vse od študij antičnega gledališča do modernih muzikolov, od Bližnjega vzhoda, Indije, Kitajske do južnih otočji idr. Služi kot opozorilo na bogato unikatno gledališko izročilo Azije, ki je v študijskem kurikulumu na AGRFT predstavljeno le izjemoma (npr. pri predmetu Zgodovina gledališča II).

V pomladni številki 40. letnika je izstopal članek švedske akademikinje Tove Solander na temo nenavadnega fenomena japonskega glasbeno-plesnega gledališča *Takarazuka Revue*. Gre za gledališče z izključno ženskim ansamblom, z natančno porazdeljenimi tipi vlog za vsako igralko. V več kot 400-članskem ansamblu igralko delijo v pet skupin, glede na spol in pomembnost vloge. *Otokoyaku* igrajo izključno moške vloge, *musumeyaku* pa izključno ženske, od tu naprej pa se jih deli na glavne in stranske vloge. Igralke, predvsem glavne, nastopajo z odrskim imenom in psevdonimom, pod katerim so znane v medijih, njihovo pravo ime in osebno življenje pa ostaneta skrita. Avtorica analizira popularnost in unikatnost tega sistema ter predstavi ključne ustvarjalce, predstave in stilske oprijeme gledališča, svoje ugotovitve pa primerja z raziskavami japonske akademikinje Azume Sonoko iz leta 2006.

Gledališče je odprlo svoja vrata leta 1913 kot promocija za tamkajšnji *onsen* (tradicionalne termalne kopeli) v Takarazuki, mestu z malo manj prebivalci kot Ljubljana. Tradicionalni kabuki format je hitro nadomestil popularnejši žanr broadwayskih muzikalov, ustanovitelj Ichizō Kobayashi pa je začel s konceptom ženskega ansambla kot zanimivo atrakcijo za turiste. V relativno konzervativni Japonski ideja, da gre za lezbično ali *drag king* sceno, preprosto ni bila sprejemljiva, vendar se je stvar z leti, ko je gledališče postalo priljubljeno posebno med ženskim prebivalstvom, pričela spreminjati. V današnjem času uprizarjajo predvsem adaptacije *shojo mange* (zvrst japonskih stripov, namenjenih dekletom, najpogosteje gre za romantične zgodbe) in ljubezenskih romanov, pri čemer je arhetip glavne moške vloge, tj. lepotca (igralke teh likov postanejo zvezdnice), postal pomemben dejavnik za večjo obiskanost. Ko so vpeljali še en popularen ženski žanr, je zanimanje le še naraslo. Gre za *manga* žanr *yaoi* oz. *shounen ai*, moške homoerotične romance za ženske bralke, ki jih pišejo ženske avtorice. Popularnost žanra se mnogim zdi kontradiktorna, saj je Japonska še vedno precej konzervativna glede odnosa do LGBTQI+ skupnosti.

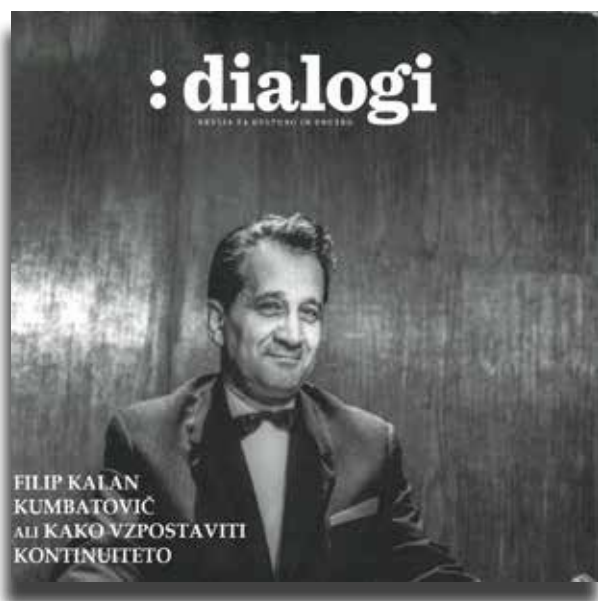
Takarazuki temo vpelje zelo spretno, najpogosteje je homoerotika zgolj implicirana oz. prikazana zelo blago, le toliko, da ohrani svojo napetost. Avtorica v tem segmentu raziskuje pomembne primere tovrstnih predstav, stilske oprijeme in dramaturgijo moške homoerotike v gledališču, namenjenem pretežno heteroseksualnim ženskam.

Filip Kalan Kumbatovič ali kako vzpostaviti kontinuiteto

Priporočila: Žana Dolenc Čučnik

Tematska številka revije *Dialogi*, letn. 61, št. 1–2, april 2025:

Jesenko, Primož. »Filip Kalan Kumbatovič ali kako vzpostaviti kontinuiteto« (str. 25–27); Milohnić, Aldo. »Znani in neznani Filip Kalan: O ustanovitelju univerzitetne gledališke historiografije na Slovenskem« (str. 28–61); Živadinov, Dragan. »Gledališki zgodovinar: Filip Kumbatovič Kalan« (str. 62–67); Ješelnik, Simona. »Kumba in njegov dvojnik« (str. 68–83).

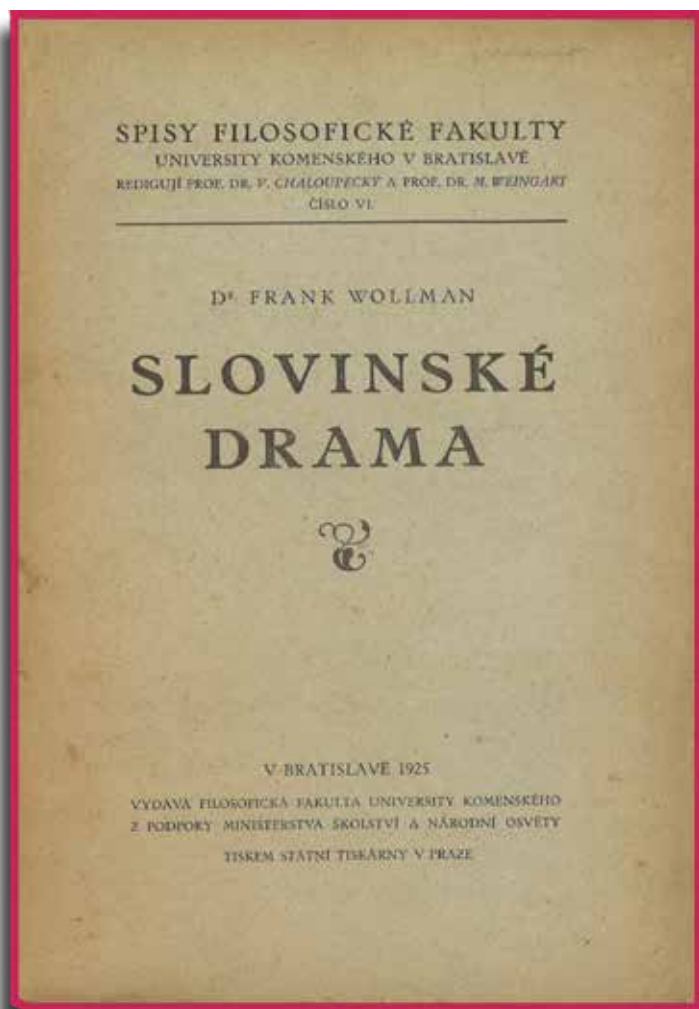


Prva številka revije *Dialogi* leta 2025 (letnik 61) za vse tako ali drugače aktivne v akademskih gledaliških vodah izstopa že ob pogledu na naslovnico s fotografijo Filipa Kalana Kumbatoviča v svoji studijski opravi za televizijsko oddajo *Poti slovenske Talije*, ki se je pred pol stoletja vrtela na nacionalki. A tako imenovani Kumba ni bil poznan zgolj v gledaliških sferah, njegov opus delovanja je podrobno zajel Aldo Milohnić v prispevku »Znani in neznani Filip Kalan«. Milohnić z dokumentarnim pristopom oriše delovanje Kalana na najrazličnejših področjih, hkrati pa izpostavi njegovo pomembnost za razvoj gledališke umetnosti (tudi njenega raziskovanja in dokumentiranja) pri nas. Svoje spomine na Kumbo je delil Dragan Živadinov, do njegovega dela in relevantnosti za nastanek današnje Akademije za gledališče, radio, film in televizijo se opredeli Simona Ješelnik, preberemo pa si lahko tudi osebno pismo Branka Krefta, ki ga je naslovil na Kalana Kumbatoviča.

Primož Jesenko, ki je za to številko izbral nosilno temo in napisal tudi uvod v tematiko, je v Kumbi zagotovo uvidel to, kar so avtorji kasneje izpostavili: da v tem primeru lahko govorimo o *homo universalis*. Kalan je nam, trenutnim študentom, zapustil neverjetno obširno dediščino, od samega programa študija do uvedbe načrta za dokumentacijo nastalih umetniških del z vzpostavitvijo Centra za teatrologijo in filmologijo (CTF), čigar spletni portal danes nosi njegov vzdevek – eKumba. Vsekakor dovolj razlogov za povabilo k branju tematske številke *Dialogov* z naslovom »Filip Kalan Kumbatovič ali kako vzpostaviti kontinuiteto«, ki si jo lahko izposodite v akademski knjižnici.

Akademjska knjižnica pridobila izvod knjige Slovinské drama sto let po izidu

Priporoča: A. M.



Pred natanko stotimi leti (1925) je v Bratislavi izšla knjiga Franka Wollmana *Slovinské drama*, ki jo uvrščamo med pomembnejše študije (Dušan Moravec jo je označil celo kot »epohalno«) o slovenski dramatiki in gledališču. Toliko bolj, ker se je pojavila v času, ki ga je Filip Kumbatovič Kalan poimenoval »evropeizacija slovenske gledališke kulture«, ko je bila teatrologija na Slovenskem šele v povojih. Glede na pomen knjige je nenavadno, če ne celo čudaško, da smo na slovensko izdajo morali čakati vse do leta 2004, ko je izšla pri Slovenskem gledališkem muzeju v prevodu Adrijana Laha. Frank Wollman (1888–1969) je bil češki slavist in slovenist, ki je predano raziskoval južnoslovansko dramatiko, vključno s slovensko, ki jo je temeljito obdelal prav v knjigi *Slovinské drama*.

Knjižnici Centra za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT je letos – torej natanko ob stoti obletnici izida – končno uspelo pridobiti lepo ohranjen izvod originalne izdaje te sicer redke Wollmanove knjige. Čeprav je za študijske namene seveda veliko bolj priročen slovenski prevod, je že ogled in listanje sto let stare originalne izdaje v češčini posebno doživetje, ki si ga zdaj lahko privoščijo študenti, profesorji in drugi zainteresirani sodelavci akademije. Te pridobitve bodo gotovo še posebej veseli češki študenti, ki občasno pridejo k nam na izmenjavo.

ADEPT

Revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalk ter ustvarjalcev

letnik X, številka 2, 2023/2024

letnik XI, številka 1–2, 2024/2025

ISSN: 2385-9164

Izdajatelj in založnik
UL AGRFT, zanj: red. prof. mag. Žanina Mirčevska, dekanja

Glavna in odgovorna urednica
Ula Talija Pollak

Uredniški odbor
Nejka Jevšek, Lara Kerzner, Manca Lipoglavšek, Nika Šoštarič, Karin Winkler

Mentor
doc. dr. Blaž Lukan

Kreativna zasnova in oblikovanje
Luka Zavasnik

Jezikovni pregled
Darja Markoja

Tisk
DEMAT d.o.o.

300 izvodov

Vse pravice pridržane

