

Vedeti in čuditi se

Zala Dobovšek, zala.dobovsek@yahoo.com

Jens Roselt: *Fenomenologija gledališča*.

Prevedla Mojca Kranjc. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2014. (Knjižnica MGL, 162).

Poleg izjemnega teoretskega zaledja, interdisciplinarnega znanja in razgledanosti je neverjetno, kako Jens Roselt uprizoritveno umetnost dojema tudi kot docela elementaren kulturni moment. Pa ne le iz perspektive človekove vrojene narave in praželje po posnemanju, nastopanju, opazovanju in reflektiranju, ampak tudi z vidika občutljivosti, ki ni nič več in nič manj kot splet intuicije, čustev, spomina, minljivosti. Roselt gledališko umetnost zavrtinči v neizbežna soodvisna razmerja z lingvistiko, psihologijo in sociologijo, toda za razliko od nekaterih drugih teatroloških analitikov in raziskovalcev k svoji ekspertizi ne želi pristopati le z vidika akademske superiornosti. S svojo gesto pisanja razširi spekter potencialnih bralcev, a to še zdaleč ne pomeni, da vsebino "popularizira", temveč jo oplemeniti s teoretskim vzdušjem, ki je dostopno in komunikativno. Obsežen intelektualni horizont je obkrožen z izjemno tankočutnim poslušom tudi za tiste, ki se z uprizoritvenimi praksami ne ukvarjajo zgolj profesionalno. Od tod tudi izhaja njegova avtorska specifika, ki ga loči od ostalih piscev – npr. Lehmann, Fischer-Lichte, Pavis, Rancière, katerih teatrološke študije so zasnovane s trdno znanstveno metodologijo in interdisciplinarnim mreženjem, medtem ko je Roseltova metodologija bolj svojska in manj konvencionalna: teoretsko napetost preseka, preluknja in se skozi odvode neposredno vživlja v položaj gledališkega gledalca (kot intimnega opazovalca ali kot predstavnika dane družbe) ter se nenehno nahaja "na obeh straneh". S svojim delom pravzaprav parafrazira fenomen gledališča, ki je vselej pretočen in dvosmeren; ki je zmeraj lakomen teoretske obravnave, a brez narave čuječega gledalca ne more obstajati.

Ob branju njegove *Fenomenologije gledališča* nas presune, kako koncizno in tankočutno avtor zaznava in kasneje s tekočo mislijo teoretsko obloži na videz popolnoma nepomembne trenutke gledališke izkušnje. Roselt, ki je pričujočo knjigo napisal leta 2008 in bil z njo isto leto habilitiran na Svobodni univerzi v

Berlinu (Freie Universität Berlin), nam razkriva briljantno bogastvo scenskega uprizarjanja in razjasni, kako so pravzaprav konkretna predstava/umetniški dogodek oziroma čas neposrednega izkustva in našega prisostvovanja ter opazovanja le eden izmed neštetihi fenomenoloških faktorjev gledališča.

Predstava kot taka je jedro, ki se – v skladu svojim konceptom – pretvori v eksplozijo ali implozijo izkustva in se ne glede na svoj (ne)kakovostni kaliber vselej zapečati v dediščino gledalčevega spomina. Oglad gledališke predstave zmeraj spremlja nešteto drobnih so-prijetljajev, hipnih in nenadnih situacij, ki sicer niso vezane na sam umetniški akt, a nas kot udeleženca na gledališkem dogodku vseeno zaznamujejo, čeprav povsem nevidno, nečutno, mimobežno. Vsi ti mikroskopski dražljaji uravnavajo naše počutje in preden, med in po tem, ko ogledujemo dogajanje na odru, se je v gledalčevi notranjosti zgodilo stotero premikov razpoloženja, ki lahko tako ali drugače vplivajo na našo izkušnjo gledališke predstave. Vse te naključne, včasih tako vsakdanje banalne obstranske situacije (zapleti na poti v gledališče, zamujanje na predstavo, nadležni parfumi, pokašljevanje, naš zasebni stres ...), ki jih poznamo vsi, a se nihče o njih ne pogovarja, kaj šele, da bi jih problematizirali (ker so čisto premalo “znanstvene”), Roselt virtuozno spaja s filozofskimi, fenomenološkimi in psihološkimi načeli in jih s tem v sistem percepcije uvrsti kot enakovredne člene gledališkega izkustva. Zaznava in spomin na predstavo ustvarita lastno dramaturgijo, ki ni nujno enaka dramaturgiji uprizoritve.

V pisavi Roselta je moč prepoznati dragocen obnovljivi vir nenehnega čudenja, načrtne naivnosti in permanentne raziskave, ki plemenitijo njegovo nabrušeno teoretsko plat. Njegova izreka, izpeljava misli in zaokroženost dognanj ga povzdigujejo v izjemnega poznavalca (nemške) teatrologije, ki pa se v svoji profesionalni drži in značaju nikoli ne odreče statusu običajnega gledalca, “nevedneža”, preprostega ljubitelja, ki ima mestoma o gledališču na zalogi najbolj preprosta in naivna vprašanja, seveda z namenom, da nam z njimi odstre neizkoriščene raziskovalne potencialne gledališča v vsej njegovi “vsakdanjosti”, prvotnosti. K izbranim poglavjem in podpoglavjem Roselt poleg lastne interpretacije vselej pristavi tudi izseke teoretskih izpeljav drugih mislecev, vse od antičnih filozofov do sodobnih teoretikov, praktično pa jih podkrepil s konkretnimi zgodovinskimi in današnjimi gledališkimi projekti in skupinami. S tem izbrane raziskovalne pojme bogato kontekstualizira in nanje pripenja neštete raznolike plasti načel, s čimer namigne na izjemno kompleksnost in neskončnost preiskovanja vertikalnih in horizontalnih dimenzij izkušnje gledališkega dogodka.

V fenomenološko ekspertizo se avtor poda skozi linijo čudenja, od koder vse izvira in kjer se tudi vse konča. Čudenje opiše kot mobilizacijo čutov, vsa pozornost se usmeri na zaznavo, ki pa vendarle ni sprejeta z dojemanjem ali razumevanjem, temveč ostane na distanci. Toda še bolj primordialna značilnost gledališkosti je *medsebojna navzočnost*, ki jo Roselt razvije iz povsem nedolžne in zabavne anekdote v lutkovnem gledališču, ko Pavliha otroke nagovori: "Ste vsi tukaj?" Prisotnost drugega kot fundamentalni pogoj za obstoj gledališkega dogodka, skratka gledalec kot njegov konstitutivni del. Gre za zametek številnih teorij o sonavzočnosti akterjev in gledalcev, ki je značilna za prostorsko tukajšnjost in časovno zdajšnjost gledališča. Ta naveza, ki pritiče vsem oblikam uprizoritvenega dejanja, je kasneje veliko bolj ekspertno razdelana v natančnih analizah performansa, teorijah spola, *site specific* projektov in kritičnem pretresu *performativa*.

Vtis o gledališki predstavi sestoji iz temeljnih predpostavk, kot so okus, preference, znanje, strokovnost. Toda kako zares ločiti dobro predstavo od slabe in ali je to sploh izvedljivo ter dokazljivo? Vprašanje se nemara skriva drugje: kako razumeti dogodek? Oziroma: kako in kdaj dogodek sploh postane/nastane. Sprememba, ki je sicer nujen del procesa dogodka, mora na vsak način vzbuditi pozornost. Poleg tega pa se mora dogodek ne samo *zgoditi*, temveč tiste, ki ga opazijo, tudi *doleteti*. Dogodki kot spremembe, ki se vsilijo. Prav tako je vsak gledališki dogodek podvržen možnosti, da se med odrom in občinstvom razvije dinamika, s katero izvajalci in producenti morda niso računali in zaradi katerih lahko predstava preraste v izvrsten dogodek ali pa se spreobrbe v čisto katastrofo.

Fizična prezenca gledalca v dvorani implicitno pomeni, da je gledanje v gledališču telesni proces. Roselt predlaga razumevanje prostora, kjer gledalec ne sedi več nasproti odra, temveč je del prostorske ureditve. Razmerja med gledališkim prostorom in gledalcem ne smemo misliti kot relacijo med sliko in opazovalcem, saj je po eni strani prostor statična tvorba, po drugi pa se performativno proizvede med predstavo. K temu pripne tudi fenomen atmosfere, ki v prostoru že obstaja ali pa je plod naše imaginacije. Atmosfero Roselt pojmuje kot vmesnost med našim subjektivnim pogledom in objektivnim obstojem videnega ter gledalčevo dovtetnostjo, da ga reči v prostoru prevzamejo – gre za tako imenovano *ekstazo reči*. Toda problematično je dejstvo, da se pojem atmosfere vse prevečkrat navezuje na paradigmo slike ali slikarskega, ki vodi v kontemplacijo kot ideal recepcije. A pretirana estetizacija zmore pripeljati tudi do nasprotne reakcije – anestezije. Prek Marquarda, Welscha in Duchampa se estetika izkaže kot tista lastnost, ki krepi čutenje, anestezija pa tematizira brezčutnost, nezmožnost senzibilnosti. V obdobju postmoderne, kjer napočijo antologijski prelomi estetike, se utrdi tudi izkustvo anestetskega – kot izraza primanjkljaja, ki zamaje

poznane forme emocionalne uglasenosti. Sicer pa je estetski užitek objektivni samoužitek, pomeni uživati samega sebe v čutnem predmetu, ki je drugačen od mene, in se vanj vživeti.

Roselt je prepričan, da se mora gledališka predstava za svoje izkustvo intenzivnosti zahvaliti prav svoji naravi minljivega, ki navrže izkustvo odtegnitve, izmikanja ali izgube. Predstava je niz trenutkov (trenutek je po Höllererju najmanjša spominska/zaznavna/doživljajska enota, ki jo je mogoče definirati), v njej se dogaja proces istočasnosti stanja "še ne" in "ne več", trenutek je "mlajši brat večnosti". Pomemben in zanimiv teoretski razdelek predstavlja podpoglavje o *izkustvu* (nečesa), v katerem posameznik nikoli ni čisto pri sebi, saj se navezuje na nekaj, na stvar ali človeka, ki se mu postavi nasproti. Izkustvo je prav tako v gledališču nekaj, kar je zunaj nas, kar je nekaj drugega kot mi, postavi se nam na pot, lahko je vsiljivo in tudi moteče. Roselt se dotakne tudi večnega vprašanja med estetskimi doživljaji branja drame in njenega uprizarjanja, za lucidno razlago uporabi Bayerdörferjevo teorijo, kjer prebrana drama vzbudi mnogoterost predstav, in v primerjavi s tem se vsako odrsko uprizarjanje zdi enopomensko, poenostavljeno. Toda takoj zatem sproži preobrat, v katerem pravi, da se besedilo nikoli ne more meriti z realnim obiljem odrskega dogajanja. Telesnost igralca je neprekosljiva, samo en njegov gib lahko pove več kot kopica didaskalij. *Ne-perfektnost* v gledališču Roselt ponazarja z gledališkimi formami, ki vključujejo angažiranje stigmatiziranih posameznikov ali skupin, ki ne ustrezajo večinskim družbenim normativom (starostniki, bolniki, duševno prizadeti, brezdomci, invalidi ...). Ob tem nas spomni na mrežo vprašanj, ki se nam ob tovrstnih predstavah sprožajo ob izkustvu *ne-perfektnega* na odru: "Je to mišljeno ironično? Je bil to sploh namen? Ali igralci sploh vedo, kaj počnejo? In a vedo, kaj se počne z njimi?" Vrednostni kriteriji sočasno trčijo ob etične, pri čemer se, kakor predlaga Roselt, lahko naslonimo na teorijo nemške teoretičarke Geesche Wartemann o političnosti gledališča, v katerem naloga umetnosti ni, da umetniško organizira želje, ampak da jih potegne iz potlačitve in jih prezentira v njihovi surovi obliki.

Distanco, ta priljubljen sodobno teoretski termin, Roselt pojmuje kot odmik, ko do samih sebe lahko vzpostavimo distanco, da se ugledamo z očmi drugih. Ker pa na tej distanci (ne glede na to, kako intenzivna je) zmeraj ostajamo v stiku in odnosu s seboj, govorimo o odmiku "do" sebe in ne "od" sebe. Naniza tudi momente, ko se v gledališču vzpostavi izjemna navzočnost skupnosti, ki presega pojmovanja občinstva zgolj kot "kolektivnega telesa"; to so organizirane oziroma rutinske situacije ali pa nenadni preobrati dogajalnega toka. Ob aplavzu, smehu, zdrznitvi ob puku pištole ali drugih, še bolj ekscesnih vdorih realnega, se rodi impulzivni, instinktivni ali priporočen skupnostni konsenz reagiranja. A vznik

statusa "mi" (tu se Roselt opre na Sartra) se vendarle poraja najprej v posamezni zavesti in za to, da bi same sebe izkusili kot vključene v ta "mi" skupaj z drugimi, ni nujno, da se vsi zavedajo, da smo "mi". "Mi" torej lahko obstaja kot objekt in kot subjekt.

(Sodobno) gledališče v družbi/kulturi pobesnele mediatizacije, instant doživetij in puhlih atrakcij poleg številnih drugih parametrov svojega poslanstva neguje in kritično varuje tudi "kulturo gledanja", v kateri opazovanje ostaja koncentrirano, kvalitetno, intenzivno in (notranje) angažirano. *Fenomenologija gledališča* (ki smo jo tokrat prerezali zgolj skozi nekaj izbranih tematik in poglavij) je brez dvoma spomenik želji in nameri, da vztrajamo v zaneseni, a vselej tudi kritični "zagledanosti v gledališče".