

Gledalčeva spoznavna nadomestitev odsotnega performerjevega fenomenalnega telesa

Članek obravnava predstavo *Feng šus v gledališču brez igralca*. Značilnost predstave je odsotnost fenomenalnega telesa performerjev. Avtor analizira – pri tem uporablja tipologijo uprizoritvenih teles Erike Fischer-Lichte – edinstveno razmerje med prisotnim semiotičnim in odsotnim fenomenalnim telesom performerja na eni strani ter prisotnim fenomenalnim in semiotičnim telesom gledalca na drugi. Avtor pri analizi uporablja tudi elemente kognitivne sociološke teorije Eviatarja Zerubavela (smisel kot socialna relacija med označenim in označevalcem) in elemente teorije materialne kulture Tima Danta (vloga umetniškega dela kot predmeta, ki posreduje v procesu sporazumevanja). Avtor opiše in pojasni, kako gledalec z uporabo svojega lastnega fenomenalnega telesa kognitivno nadomesti odsotno performerjevo fenomenalno telo, kar daje vizionarski izjavi Edwarda Gordona Craiga o gledališču brez zapisane besede in gledališču brez igralca nov pomen.

Ključne besede: uprizoritveno telo, igralec, gledalec, scenografija, spoznavanje, *Feng šus v gledališču brez igralca*

Tomaž Krpič je sociolog telesa in kognitivni sociolog, ki ga zanimajo performativne študije in gledalčeva telo v postdramskem gledališču. V preteklosti je objavil večje število člankov in knjig, v katerih z različnih vidikov obravnava človeško telo. Trenutno je docent za področje kulturologije in deluje kot samostojni raziskovalec in urednik.

tomaz.krpic@guest.arnes.si

Gledalčeva spoznavna nadomestitev odsotnega performerjevega fenomenalnega telesa

Tomaž Krpič

V kratkem in jedrnato spisanem uvodnem eseju o razmerju med kulturo in performansom v modernem globaliziranem svetu Erika Fischer-Lichte govori o hkratni telesni prisotnosti performerjev in gledalcev v gledališču kot o »staromodni«¹ umetniški formi (*Interweaving* 293–294). Po Daphni Ben-Chaim ta staromodna umetniška forma gledalcu omogoča »intenzivno čustveno vpletenost, empatično življenje v like (kot v realističnih delih)« in »intenzivno zavedanje fikcije kot celote« (7). Za povprečnega gledalca je zaradi trdovratnosti kulturnih konvencij dejstvo, da telesa igralcev, plesalcev, pevcev in performerjev na odru uprizarjajo igro, ne le samoumevno in neizogibno, ampak tudi konstitutiven element vsakega gledališkega uprizarjanja. Takšen gledalec bi se temeljito motil, kajti gledališče brez gledalca je vendarle mogoče. Namreč trditev, da gledališče brez igralcev ni mogoče, bi vodila k redukciji gledališča na razmerje med gledalci in performerji. V realnosti pa gledališki prostor ni zaseden zgolj s človeškimi telesi, ampak tudi s številnimi materialnimi predmeti (rekviziti in scenografijo). Bilo bi nerealistično verjeti, da materialni objekti ne morejo delovati kot nadomestki za telesa performerjev, kadar je to mogoče in potrebno. Predstavljajte si, na primer, marionete ali senčne lutke. Ali ne gre za lep primer »odsotnosti« človeškega telesa, to je situacije, v kateri je fizično telo lutkarja skrbno skrito za scenografijo pred pogledi gledalcev.

Bralca bi rad opozoril na gledališko igro, pri kateri so bili gledalci v avditoriju navzoči, medtem ko so bili na odru prisotni vsi elementi gledališke igre, kot so na primer scenografija in odrski rekviziti, razen igralcev. Čeprav je takšno gledališče resnično precej redko, pa se je do sedaj že večkrat izkazalo, da je dejansko mogoče (vzemimo za primer *Dih* Samuela Becketta ali pa *Luftballet 2.2* Vlada R. Gotvana). Leta 2011 je skupina slovenskih gledališčnikov na oder Kulturnega centra Španski borci postavila igro *Feng šus v gledališču brez igralca*. Gledališka igra je vsebovala le scenografijo, odrske rekvizite, glasbo, besedilo, in različne vizualne ter zvočne efekte. Edini ljudje, prisotni na njeni uprizoritvi, so bili gledalci v avditoriju ter tehniki in ustvarjalci predstave v zaodrju. Vprašanje, ki se tu poraja, je, kako osvetliti in teoretsko pojasniti odsotnost performerja, a ne zgolj kot umanjkanje tistega, kar bi lahko nekoč imenovali

¹ Narekovaji so originalno avtoričini.

temeljni in konstitutivni element gledališke igre, ampak tudi kot element, ki ni več v razmerju z gledalci v gledališkem avditoriju. Da bi lahko podali interpretacijo gledališča brez igralcev, še posebej vloge performerjevega uprizoritvenega telesa, bomo uporabili teorijo postdramskega gledališča Erike Fischer-Lichte in Hans-Thiesa Lehmana v kombinaciji z elementi teorije materialne kulture Tima Danta in Gabrielle A. Hezekiah.

Gledališka igra *Feng šus v gledališču brez igralca*

Po mnenju avtorjev gledališke predstave *Feng šus v gledališču brez igralca* Barbare Bulatović,² Aleša Mustarja³ in Jaka Šimenca⁴ je bil njihov namen zamenjati četrto gledališko steno z ogledalom, v katerem bi lahko gledalec prepoznal lastno prežetost z dvema ideologijama 21. stoletja: potrošništvom in feng šujem. Na eni strani smo ljudje v vsakdanjem življenju obsedeni z materialnim potrošništvom. Moderni kapitalizem sili posameznika v kupovanje in zbiranje materialnih dobrin, ki njegovemu telesu niso nujno potrebne, na družbeno »dovoljeni« in »priporočeni« način, in ki kot takšne postanejo pokazatelj posameznikovega družbenega in ekonomskega statusa, moči, religiozne pripadnosti in podobno. Ljudje so v stanju neprestanega odločanja, kaj naj kupijo ali imajo in kaj naj prodajo ali česa naj se znebijo. V ta namen ljudje »razvijajo« različne strategije, ki temeljijo na kulturi in s katerimi urejajo probleme, povezane z materialnimi vidiki modernega življenja. Mešanica mistične in praktične ideologije feng šuja, kitajskega sistema urejanja prostora, predstavlja eno izmed mnogih »uporabnih« orodij za reševanje individualnih psiholoških problemov, povezanih s pretiranim potrošništvom.

Zgodba *Feng šus v gledališču brez igralca* je vsakdanja zgodba dveh običajnih posameznikov; srečata se, se borita, da bi ostala skupaj, toda na koncu nad razmerjem obupata. Zgodba je preprosta in veliko je prepuščeno gledalčevi interpretaciji. Očitno oba trdo delata na zadevah, ki v moderno partnersko razmerje vnašajo stisko: urejanje doma, načrtovanje otroka ali morebitno spopadanje z resno boleznijo. Podrobna zgodba gledalcu ostane skrita, prav tako zaplet, razen občutka, da je gledalec priča neskončnemu procesu iskanja ravnotežja v človeškem razmerju. Identiteta protagonistov je vseskozi nejasna. Celo njihov spol je očem gledalca skrit. Tako se

² Barbara Bulatović (1964) je ugledna slovenska lutkarica. Leta 1990 je diplomirala na *École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette*. Kasneje je svoje izobraževanje nadaljevala na *Akademie múzický chumění* v Pragi. Deluje kot samostojna režiserka, dramaturginja, scenografka in lutkarica od leta 1994.

³ Aleš Mustar (1968) je slovenski pesnik in prevajalec iz romunskega in makedonskega jezika. Leta 2000 je na Univerzi v Bukarešti uspešno zagovarjal doktorat iz romunske literature. Objavil je večje število pesniških zbirk. Občasno dela kot dramaturg.

⁴ Jaka Šimenc (1973) je uspešen slovenski svetlobni oblikovalec in scenograf. V preteklosti je nekaj časa delal kot tehnični direktor v Kulturnem centru Španski borci. Je eden od ustanovnih članov zvočnega gledališča v Sloveniji. Še posebej ga zanima gledališče brez igralcev. Trenutno dela kot svobodnjak na področju oblikovanja svetlobe in scenografije.

lahko kdorkoli z njima poistoveti. Mesto, kjer naj bi se zgodba dogajala, prav tako ostaja neznano in bi lahko bilo postavljeno kjerkoli med predmestjem in podeželjem. Čas dogajanja je očitno sedanost.

Igra se začne z uvodom v osnovne principe feng šuja; od pomena, ki ga imata veter in voda za doseg ravnovesja med jinom in jangom, do uporabe različnih barv in oblik v vsakdanjem življenju. Uvodne besede posreduje anonimen glas. A ni le anonimen, je tudi breztelesen in zdi se, kot da ne pripada realno obstoječemu pripovedovalcu. Glas je nežen, mehak, pozitiven in kompetenten. Gledalcu zagotavlja osnovne informacije o filozofiji in edinstveni naravi gledališke igre. Glasba, ki spremlja glas, je nežna, harmonična in za gledalca skorajda neopazna. Deluje kot ozadje. Scenografija temelji na fotografijah, projiciranih na ozadje odra. Fotografije se izmenjujejo ena za drugo v počasnem tempu. Preostali elementi scenografije vsebujejo zunanost in notranost hiše (spalnica in kopalnica). Gibanje na odru je omejeno. Ker na odru ni performerjev, so edina stvar, ki se občasno premakne preko odra, odrski rekviziti, na primer preproga, majhen vrtni palček, v vrsto poravnani čevlji, straniščna školjka (ki se na koncu predstave namesto odsotnih performerjev pride priklonit občinstvu), knjige, kosi spodnjega perila in podobno. Kaj premika te predmete, je gledalcem nejasno.

Sporazumevanje med dvema gledalcem nevidnima in fizično odsotnima protagonistoma, katerih imeni in identiteta občinstvu niso znani, je posredovano z uporabo moderne komunikacijske tehnologije, točneje mobilne telefonije in osebnega računalnika. Sporočila, posredovana med protagonistoma, so predvajana na velikem ekranu, ki je del scenografije. V nasprotju z uravnovešenostjo konteksta, ki je načrtovan in oblikovan z uporabo načel feng šuja, sporočila gledalcem govorijo o tem, da je razmerje med posameznikoma v resnih težavah. Gledalci ne izvedo, kaj je v resnici narobe ali kaj bi lahko bil razlog konflikta med fizično odsotnima posameznikoma, toda očitno je, da se bo njuno razmerje kmalu končalo. To se dejansko tudi zgodi v času poteka gledališke igre. Očitno je, da se vedno znova ponavlja isti vzorec: posameznika, ki sta nesposobna rešiti svoje vsakdanje probleme, iščeta vse mogoče rešitve za svoje privatno krizo onkraj meja njunega zasebnega sveta, celo z uporabo načel feng šuja.

Scenografija in odrski rekviziti kot nosilci performerjevega semiotičnega telesa

Poskus, da bi »izgnali« performerje iz gledališča, lahko pretvorimo v staro dilemo o tem, kaj storiti z realnim telesom performerja. Ena od možnih rešitev za nenadzorovano razkritje realnega telesa performerja v gledališču – razen če ga sprejmemo kot pomemben in značilen elementa gledališča – je ta, da poudarimo vlogo scenografije

in odrskih rekvizitov na račun performerja, kot je to primer v gledališki igri *Feng šus v gledališču brez igralca*, oziroma tako, da nadomestimo performerjevo telo z materialnimi objekti. Hans-Thies Lehmann opozarja na dejstvo, da je živo telo igralca dejansko mogoče »pretvoriti« v predmet. Čeprav s tem nima v mislih zamenjave performerjevega telesa z materialnimi objekti, ima na našo srečo prav, ko trdi, da so telesa performerjev po svojih lastnostih prav tako materialna. Ta značilnost omogoča zamenjavo njihovih teles z materialnimi objekti in njihovo uporabo kot nosilcev simbolnih pomenov v procesu sporazumevanja med performerjem in gledalcem v gledališču. Scenografija gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* je narejena iz vrste materialnih predmetov (fasade manjše hiše, notranjosti hiše, velikega ekrana in podobno) – skupaj z ostalimi gledališkimi elementi (odrski rekviziti, kot so na primer straniščna školjka, vrtni palček in vrsta drugih vsakdanjih elementov, ki jih lahko najdemo skorajda v vsakem domu), – na tak način, da ne deluje zgolj kot gledališko okolje, v katerem je gledališka igra lahko uprizorjena, ampak tudi kot nadomestek za odsotne performerje.

S pomočjo teorije materialne kulture Tima Danta lahko rečemo, da je scenografija gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* pomembna iz dveh razlogov. Prvič, na ravni vsebine predstavlja idejo doma, idejo, ki je prav tako pomembna za razumevanje filozofije feng šuja. »Dom,« pravi Dant, »je mesto materialnega izražanja ljudi, ki je neprimerljivo s čimerkoli drugim v njihovih življenjih« (70). Ljudje ne izražajo nujno svojih misli in čustev v javnosti, toda brez dvoma svoj dom razumejo kot prostor realizacije izražanja svojih najbolj intimnih zadev. Ni vsakdo profesionalno angažiran na način, ki bi mu dovoljeval in omogočal razviti avtentičnost. Toda za zidovi lastnih domov se lahko posamezniki angažirajo glede česar koli, kar imajo radi. Njihovo delovanje je usmerjeno k samemu sebi in k ljudem, s katerimi delijo prostore lastnega doma. »Hišna opravila so namenjena nam samim in tistim, s katerimi si delimo dom,« zaključuje Dant (70). Prav zato, ker je dom prostor, obljuden s človeškimi bitji, je odsotnost teles performerjev v gledališki igri pomenljiva in občutljiva zadeva, saj je človeško telo bistven element doma. Prostor nastanitve je tisti prostor, kjer utelešeni posameznik išče zasebno skrb in zatočišče (Moeschl 286–300).

Kratka primerjava med dvema različnima, čeprav povezanima formama umetnosti – bodiart performansom in gledališčem brez igralca – glede problematiziranja ideje doma, nam razkrije zanimivo razliko. V nasprotju z bodiart performansom, kjer je ideja doma pogosto dobesedno zvedena na performerjevo telo, to je na telo-dom (Krpič, *Medical* 36–43), gledališka igra *Feng šus v gledališču brez igralca* zvede idejo doma na neživo materialno substanco, namreč na scenografijo in odrske rekvizite, saj za njeno realizacijo na odru igralci, plesalci, pevci in performerji dejansko niso potrebni. Medtem ko je bodiart performans pogosto komajda kaj več kot telo performerja in njegovo neprijetno razmerje s fizičnimi predmeti (kljukami, noži, iglami in podobnim),

gledališče brez igralca odpravi prav tisto fizično telo, ki je s takšnim ponosom prikazano in evidentno trpinčeno za namene doseganja umetniškega učinka bodiart performansa.

Drugič, na ravni umetniške forme je scenografija gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* umetniško delo samo po sebi. Kot taka, pravi Dant, je nujno medij *per se* (155). Sicer je res, da ko Dant govori o edinstvenem posredovalnem značaju umetniškega dela v smislu sporazumevanja, nima v mislih gledališča kot posebne umetniške zvrsti, ampak slikarstvo, kiparstvo in umetniške instalacije. Ne glede na to pa je njegova izjava, da umetniško delo, ki posreduje komunikacijsko informacijo, omogoča »občutek sočasne prisotnosti med ustvarjalcem in opazovalcem, ki daje opazovalcu občutek, da sta oba prisotna«, konsistentna z definicijo gledališča kot »staromodne« umetnosti, ki predpostavlja sočasno prisotnost gledalcev in igralcev, plesalcev, pevcev ali performerjev (Dant 155). Zaradi »staromodne« narave sočasna prisotnost gledalcev in performerjev v gledališču ni le enoslojno, ampak pravzaprav dvoslojno razmerje. Prvič, sočasna prisotnost performerjev in gledalcev v gledališču je telesno, fizično in prostorsko-časovno omejen pojav. Uprizoritveno telo v gledališču je dvojno telo. Na eni strani so performerji, ki prakticirajo en tip uprizoritvenega telesa, na drugi strani pa gledalci, ki prakticirajo drug tip uprizoritvenega telesa. Včasih je meja med enim in drugim uprizoritvenim telesom v resnici zelo tanka, včasih pride do zamenjave uprizoritvenih teles, včasih pa se uprizoritveni telesi celo združita v eno samo telo. Drugič, sočasna prisotnost igralcev, plesalcev, pevcev, performerjev in gledalcev omogoča konstruiranje medija simbolnega sporazumevanja, ki ustvari dodaten občutek sočasne prisotnosti, o kateri tako zelo prepričljivo govori Dant (151–154, 158) v svoji knjigi. Posledica tega je, da ima sočasna prisotnost performerja in gledalca v gledališču močnejši učinek kot v drugih umetniških formah.

Podoben pristop k vprašanju mediacije umetniških del je opisala fenomenološka teoretičarka Gabrielle A. Hezekiah (12), pri čemer je za izhodišče uporabila interpretacijo filma Vivian Sobchack (11) kot materialne osnove za percepcijo in izražanje izkustva filmskih delavcev in gledalcev. Hezekiah trdi, da film (njen argument lahko razširimo tudi na pojav gledališča) »kot instrument posredovanja [...] služi kot posrednik med telesom umetnika in gledalca, ustvarjajoč materialno vez, ki prinese značilno, utelešeno percepcijo sveta« (Hezekiah 12). Scenografija in odrski rekviziti skupaj z drugimi elementi gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* so lahko, v skladu s Hezekiahinim modelom posredovanja, razumljeni kot edinstven skupek označevalcev, s pomočjo katerih je zgrajen most posredovanja med telesi performerjev in gledalcev. Gledalci, sedeč v avditoriju, pripisujejo določen pomen elementom scenografije in odrskim rekvizitom, saj ti elementi služijo kot skupek simbolov, s katerim avtorji ustvarijo simbolni jezik gledališke igre. Pri tem se pričakuje, da bo občinstvo aktivno sodelovalo pri razvozlanju simbolnega jezika, ki do njega prihaja z odra.

Kako pojasniti odsotnost performerjev v primeru gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca*? Če ni gledališča brez uprizoritvenega telesa performerjev, ali gre v tem primeru sploh še za gledališče? Ali pa lahko, kljub odsotnosti uprizoritvenega telesa performerja, še vedno najdemo smiselno razlago gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* znotraj okvira gledališča?

Fenomenalna in semiotična narava uprizoritvenega telesa v postdramskem gledališču

Erika Fischer-Lichte spada med tiste redke teoretike postdramskega gledališča, ki priznavajo telesno dihotomijo, ki jo je zapisal klasični sociolog telesa Bryan S. Turner (16) in v skladu s katero velja, da je posameznik telo, hkrati pa telo tudi ima. Posameznik lahko uporablja svoje telo, kot da je instrument, preko katerega je um v razmerju do materialnega sveta. Toda hkrati posameznik razume in čuti, da je s svojim telesom eno in da je njegov obstoj od njega odvisen. Obe telesi obstajata sočasno in sta v realnosti nerazdružljivi. Toda medtem ko lahko najdemo sledove omenjene dihotomije celo v delu nekaterih drugih teoretikov, je Fischer-Lichte pripravljena dihotomijo pripisati tudi gledalcu, ne le performerju (*Show* 253). V telesni dihotomiji vidi temelj za razumevanje modela izmenjavanja fenomenalnega in semiotičnega uprizoritvenega telesa performerja v postdramskem gledališču.

V knjigi o postdramskem gledališču *Estetika performativnega* Fisher-Lichte razdeli teorijo uprizoritvenih teles, ki se realizirajo tako na odru kakor tudi v umu gledalca v obliki dveh različnih teles: fenomenalnega in semiotičnega (124–176). Prvo, fenomenalno telo je performerjevo fizično telo iz mesa in kosti. Drugo, semiotično telo pa je kompleksen sistem pomenov, ki jih pripisujemo fenomenalnemu telesu performerja. V bolj tradicionalnem pomenu besede je semiotično telo vloga, ki jo performer igra na odru in je opredeljena v gledališki igri. Fenomenalno telo je gledalcu sicer vidno, toda v času ko se na odru odvija gledališka igra, gledalec pozabi na fenomenalno telo performerja in svoj um v celoti osredotoči na njegovo semiotično telo. Fenomenalno telo performerja se lahko pojavi le takrat, kadar gre kaj narobe, na primer, ko igralec izgovori napačno besedilo ali ko se nenamenoma spotakne in pade, namesto da bi uprizoril eleganten nastop. V takšnih primerih je gledalec opozorjen na dejstvo, da je gledališka igra le fikcija in da onkraj nje obstaja »realnost«. V primeru postdramskega gledališča, tako Hans Thies-Lehmann, ki o zgoraj omenjeni dihotomiji govori kot o realnem in estetskem telesu, pa je realno telo performerja gledalcu posredovano namenoma (257). Medtem ko je v modernem gledališču pojavitev realnega telesa razumljena kot igralčev zdrs na odru, se v postmodernem gledališču, pravi Thies-Lehmann, realno telo pojavi zaradi intenzivnega fizičnega

napora performerja. Podobno kot scenografija in odrski rekviziti je tudi realno oziroma fenomenalno performerjevo telo nosilec določenega simbolnega jezika, to je estetskega oziroma semiotičnega telesa.

Dvojna narava uprizoritvenega telesa performerja pride do izraza v postdramskem gledališču. Ne le to, da postdramskega gledališča ne skrbi več, kadar se fenomenalno telo performerja »pojavi« pred gledalcem; namenoma spodbuja in neguje njegovo pojavljanje na odru. Ko se je Marina Abramović na koncu svojega performansa *Lips of Thomas* ulegla na križ, narejen iz ledenih blokov, in je toplota iz infra grelcev ponovno odprla rane na njenem trebuhu, ki si jih je naredila sama v obliki peterokrake zvezde in s tem ustvarila semiotično telo, so prisotni gledalci spoznali realnost njenega telesnega stanja. Zaradi efekta povratne zanke se je nekaj gledalcev odločilo in z intervencijo odstranilo njeno karnalno oziroma fenomenalno telo (s tem pa seveda tudi njeno semiotično telo) z ledenih blokov. V postdramskem gledališču se pojavljanje obeh telesnih form dogodi kot zaporedje menjajočih se dogodkov na odru. Posledica takšnega menjavanja je gledalčevo spoznanje o nastanku epistemološke »razpoke« med fenomenalnim in semiotičnim telesom, iz katere v gledalčevi zavesti s trudom vznikne pomen performansa. Hitrejše kot je menjavanje obeh uprizoritvenih teles, hitreje gledalec spozna, da je v postdramskem gledališču on tisti, ki konstruira pomen.

Fischer-Lichtejin model uprizoritvenih teles je pomemben za interpretacijo gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca*, ker lahko z njegovo pomočjo ugotovimo, da performer v gledališki igri sploh ni v celoti odsoten, ampak samo deloma. Toda preden nadaljujemo, bi si morali postaviti naslednje vprašanje: Ali je mogoče, da gre v primeru gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* pravzaprav za lutkovno gledališče in gledališče predmetov?

O lutkovnem gledališču in gledališču predmetov⁵ v primerjavi z gledališčem brez igralca

Vse, kar smo do sedaj rekli o gledališču brez igralca, se lahko sliši tudi kot poseben primer lutkovnega gledališča. Kot druge bolj »tradicionalne« oblike gledališča, ima lutkovno gledališče običajno precej enako strukturo; na eni strani je občinstvo, na drugi strani pa performerji. Razlika izvira iz (delnega) nadomeščanja performerjeve telesnosti z različnimi materialnimi objekti, to je z lutkami. Razlika ne izvira toliko iz edinstvene umetniške forme kakor iz spoznavnega investiranja gledalcev v njihove interpretacije procesa igranja v lutkovnem gledališču. Čeprav gledalci vedo, da lutka na odru ni živa in da je v ozadju lutkar, ki z njo manipulira, gledalci razumejo materialno

⁵ V nadaljevanju lutkovno gledališče.

telo lutke kot realno uprizoritveno telo, ki jim je ponujeno kot semiotično telo. Za gledalca telo lutkarja ni uprizoritveno telo; je le podporni element oziroma generator lutkinega premikanja. Ali kot je nekoč dejal lutkar Bruce D. Schwartz: »Ljudi prosim, naj z menoj vstopijo v moje fantazije tako, da mene pustijo zunaj.« (Jenner idr. 463). Telo lutkarja, čeprav je dandanes pogosto vidno, včasih skozi proces nastajanja ali destrukcije lutke, je tako za gledalca mentalno nevidno. Kot takšno lahko služi kot »idealno« fenomenalno telo lutke, saj v očeh gledalca ne more biti vir lutkinih napak. Toda telo lutkarja je ločeno od realnega, fenomenalnega telesa lutke, izdelanega iz različnih materialov, in kot takšno sploh ne more biti idealno fenomenalno telo.

V gledališču brez igralca pa je situacija ravno nasprotna. Ne le, da je fenomenalno telo performerja odsotno, odrski rekviziti, na primer vrtni palček, ki prečka oder v eni izmed scen, ga ne more nadomestiti, saj gledalec rekvizitov ne prepozna kot lutke. Ni jih mogoče obravnavati kot lutke, ker so materialni objekti v gledališču brez igralca, ki bi bili v kontekstu lutkovnega gledališča ali gledališča predmetov sprejeti kot lutke, gledalcu predstavljeni kot odrski rekviziti. Poleg tega v gledališki predstavi *Feng šus v gledališču brez igralcev* obstaja element, ki gledalcu olajša razumevanje materialnih objektov na odru kot odrskih rekvizitov in ne kot lutk; razlaga o naravi gledališke igre je dana vnaprej. Namreč, naslov gledališke igre in anonimni ter breztelesni glas na začetku predstave eksplicitno poučita gledalca, da bo videl gledališko igro, v kateri igralci ne bodo prisotni. Čeprav anonimni glas ne pove, da ne gre za lutkovno gledališče, gledalci izvedo, da gre za gledališko predstavo kot vsako drugo – razen tega, da igralcev na odru ne bo. Torej, čeprav so nekateri elementi lutkovnega gledališča in gledališča predmetov prisotni, so uspešno kognitivno prikriti pred gledalčevim prepoznavanjem.

Na splošno je meja med lutkovnim gledališčem in uprizarjanjem oziroma igranjem precej tenka in jo je mogoče precej hitro prečiti. Nekateri umetniki so se sčasoma iz lutkarjev spremenili v performerje, medtem ko nekaterim enostavno ni ustrezalo igrati zgolj ene same vloge (Jenner idr. 464). Kakorkoli že, pojav fenomenalnega in semiotičnega telesa je v obeh primerih diametralno nasproten: v lutkovnem gledališču sta fenomenalno in semantično telo lahko hkrati vizualno prisotna na odru, medtem ko se v postdramskem gledališču med seboj izmenjujeta. Vizualno nastopata na odru kot zaporedje dveh izmenjujočih se uprizarjajočih teles.

Gledalčevo fenomenalno telo in spoznavna nadomestitev

Dihotomija performerjevega fenomenalnega in semiotičnega telesa je uporabno in smiselno raziskovalno orodje za razlago različnih tipov gledališča. Na žalost pa nihče, ne Erika Fischer-Lichte, niti Hans-Thies Lehmann, ni govoril o možnih posledicah

odsotnosti izmenjevanja obeh uprizoritvenih teles ali možnih posledicah umanjkanja katerega od uprizoritvenih teles. Čeprav sta oba gledalca in njegovo telo jemala resno in čeprav sta bila dovzetna za gledalčevo uprizoritveno telo, pa sta tej temi namenila manj pozornosti, kakor pa bi pričakovali. Čeprav sta oba govorila o fenomenalnem / realnem in semantičnem / estetskem telesu performerjev, sta bila oba precej bolj skromna, ko je šlo za uprizarjajoče telo gledalca. A njuna dihotomija uprizoritvenih teles vzbuja še kar nekaj vprašanj. Najbolj zanimivi sta naslednji dve: Prvič, kaj se zgodi, kadar ena od oblik uprizarjajočih teles, bodisi fenomenalno bodisi semantično telo, manjka? In drugič, kako uprizarjajoče telo gledalca, fenomenološko ali semantično, odreagira na odsotnost fenomenološkega telesa performerja? Kaj se zgodi, če je fenomenalno telo pregnano iz gledališke igre ali performansa, performerjevo semantično telo pa je iz nekega razloga še vedno prisotno. Kot smo lahko ugotovili v analizi predstave *Feng šus v gledališču brez igralca*, je najbolj značilna karakteristika te gledališke igre odsotnost fenomenalnih teles igralcev, medtem ko scenografija in odrski rekviziti postanejo nosilci njihovih semiotičnih teles.

Zaradi stanja ne-prisotnosti fenomenalnih teles performerjev je gledalčevo razumevanje pomena gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* ogroženo. Ker izmenjevanje fenomenalnega in semiotičnega telesa performerja ni mogoče, pomen igre ne more nastati v epistemološki »razpoki« med pojavom fenomenalnega in semantičnega uprizarjajočega telesa. Ker se semantično telo performerja ne more samostojno vzpostaviti na odru, »išče« in v primeru gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralcev* »najde« drug materialni nosilec za svojo realizacijo: scenografijo in odrske rekvizite. Gledalci so soočeni z edinim telesnim virom pomenov – s semantičnim telesom performerja. Na prvi pogled je situacija podobna situaciji v (tradicionalnem) gledališču, v katerem se gledalci osredotočajo na semantično telo igralcev, medtem ko je njihovo fenomenalno telo skrito z vlogo, ki jo igrajo. A v primeru gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* ni nič »skrito« za semantičnim telesom igralca, saj na odru fenomenalnih teles igralcev sploh ni. Gledalci, ki so vzgojeni, da pričakujejo, da se bo performer na odru pojavil z obema uprizarjajočima telesoma, fenomenalnim in semantičnim, je nenadoma soočen z resnim izzivom mukotrpnega iskanja pomena gledališke igre v odsotnosti igralčevega fenomenalnega uprizarjajočega telesa.

Če naj vztrajamo pri modelu uprizarjajočega telesa Fischer-Lichte, potem moramo premisliti, ali smisel gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralca* vseeno morda ne vznikne iz epistemološke »razpoke« med semantičnim telesom performerja in fenomenalnim telesom, ki ni performerjevo, ampak nekoga drugega. Ali je lahko edino fenomenalno telo, ki je na voljo v času predstave *Feng šus v gledališču brez igralca*, namreč fenomenalno telo gledalca, ki tiho sedi v avditoriju, nadomestek za fenomenalno performerjevo telo? Domnevamo lahko, da ima gledalec, tako kot vsak človek, dve različni telesi, fenomenalno in semiotično. V dramskem gledališču

gledalčevo fenomenalno in semiotično telo nima kakšnega posebnega pomena ali neposrednega vpliva na gledališko igro. A v postdramskem gledališču je slika drugačna.

V postdramskem gledališču so gledalci pogosto del performansa. Včasih je gledalčeva vpletenost ali intervencija zgolj površinska, trenutna in netelesna v smislu intervencije na odru. Ne glede na to pa so gledalci v postdramskem gledališču vzeti resno. Obravnavani so ne le kot pasivni element performansa, ampak kot aktivni, to je konstitutivni element. Obe gledalčevi telesi, fenomenalno in semiotično, igrata pomembno vlogo. Prvič, brez fenomenalnega telesa gledalci sploh ne bi mogli prisostvovati performansu, da posebej ne omenjam, da ne bi mogli odigrati kakršnekoli vloge v postdramskem gledališču, ne glede na to, kako skromna bi bila. Drugič, brez semiotičnega telesa gledalci v gledališču ne bi mogli uprizoriti svoje »vloge«, to je biti aktivni gledalci, ker ne bi bili v položaju, ko bi si lahko »naložili« določene kulturne pomene, s katerimi bi se na estetski način sporazumevali bodisi s performerji bodisi z drugimi gledalci.

Toda kaj povzroča vznik gledalčevega telesa v (post)dramskem gledališču? Medtem ko performerji podrejajo svoja telesa različnim težkim in celo neprijetnim učnim procesom, ki lahko trajajo leta, preden pridobijo zadosten nadzor nad specifičnimi telesnimi tehnikami in lastnim telesom, pa posebne šole za gledalce ni. Lahko bi rekli, da je emancipirani gledalec, o katerem tako pogosto govori Jacques Rancière in ki razume, da predstava ni zgolj rezultat performerjevega udejstvovanja, ampak tudi njegovega, to je gledalčevega, uspešna kombinacija šolskega izobraževanja, starševske »investicije« kulturnega kapitala v otroke in ne nazadnje tudi posameznikovega pogostega in intenzivnega udejstvovanja v postdramski gledališki kulturi gledalstva. Poleg tega pa je po mnenju Ervinga Goffmana posameznik že »izvežban« v vlogi socialnega akterja, še preden sploh prvič prestopi prag gledališča. In gledališče vsekakor je v svojem značaju intenzivno socialno in politično.

Gledalčevo fenomenalno telo je nosilec občutkov, čustev, misli, znanja in spominov na izkušnje, pridobljenih in akumuliranih v fenomenalnem telesu gledalca v času njegovega življenja oziroma njegovega procesa osebnega utelešenja (McKinney in Ibal 119–123). Le del teh spominov je povezanih z individualnimi izkušnjami gledalstva v gledališču. Večina jih je iz vsakdanjega življenja. Vsi ti sledovi nekdanjih dosežkov in izkušenj gledalčevega fenomenalnega telesa, shranjeni v gledalčevem umu, ob soočenju s scenografijo in odrskimi rekviziti, ki v gledališki igri *Feng šus v gledališču brez igralcev* nastopajo kot nadomestki za fenomenološko telo igralca, omogočajo gledalcu konstruiranje pomena gledališke igre znotraj okvira časovno omejene gledališke kognitivne skupnosti (Zerubavel). Narava razmerja med fenomenalnim in semantičnim telesom v gledališki igri je drugačna od razlage postdramskega

gledališča Erike Fischer-Lichte. Ker na odru ni fenomenalnih teles igralcev, med njimi in njihovimi semiotičnimi telesi ni izmenjave. Namesto tega nastopi podobna oblika izmenjave med semiotičnim telesom performerja in fenomenalnim telesom gledalca v umu slednjega.

Gledalci gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralcev* zaman čakajo na to, da bi se pojavila telesa igralcev. Čeprav jih to sprva zabava, sčasoma razvijejo kognitivno napetost in željo, da bi to zadrego rešili, potem ko ugotovijo, da se realna telesa igralcev prav gotovo ne bodo pojavila na odru. V svoji knjigi o postdramskem gledališču Hans-Thies Lehmann opisuje situacijo, v kateri človeški senzorni aparat zaradi trenutnega pomanjkanja senzornih podatkov začne iskati rešitve z uporabo različnih fantazij, povezav, razmerij ali z iskanjem skladnosti (158). Človekov um, socializiran na značilnem kulturnem, socialnem in političnem okolju, prepozna odsotnost enega od pomembnih elementov igre oziroma performansa, kot je na primer odsotnost igralca v gledališki igri *Feng šus v gledališču brez igralcev*. Odsotnost igralca predstavlja, poleg obilice drugih gledaliških elementov v gledališki igri, pomanjkanje senzornih podatkov, o katerih govori Lehmann.

Čeprav ima gledalec, ki še ni bil na predstavi gledališča brez igralca, takšno gledališče za zanimivo in zabavno, pa element presenečenja kmalu popusti in čez nekaj časa videno gledalca ne zabava več. Emancipirani gledalec ne želi zamuditi užitka v gledališki igri, ne da bi sprejel vsaj omejeno vlogo v predstavi (Ubersfeld) in tako ni zadovoljen s ponudbo, ki mu jo daje gledališka igra *Feng šus v gledališču brez igralcev* v obliki pasivne »vloge« sedenja na stolu. Ne nazadnje je gledalec tisti, ki je resnični vernik, ne performer (Krpíč, »Spectator's« 175). A edini oder, ki mu je na voljo, je njegov um, kajti njegova vloga v predstavi je biti »tradicionalni« gledalec. Vse, kar lahko počne, je to, da se empatično in kognitivno vživlja v gledališko igro. Torej biti gledalec gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralcev* pomeni biti predmet serije izmenjav med performerjevim semantičnim telesom in gledalčevim lastnim fenomenalnim telesom. Semantično telo gledalca ne igra kakšne pomembne vloge, saj na odru ni nikogar, s komer bi se sporazumevali; nikogar ni, ki bi cenil gledalčevo emancipacijo. Če uporabimo besede Simona Shepherd, bi lahko rekli, da je občinstvo končno dobilo svoj lastni ritem.

Prevedel Tomaž Krpič

Literatura

- Ben Chaim, Daphna. *Distance in the Theatre: The Aesthetic of Audience Response*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.
- Dant, Tim. *Material Culture in the Social World*. Buckingham: Open UP, 1999.
- Fischer-Lichte, Erika. »Interweaving Cultures in Performance: Theatre in a Globalizing World.« *Theatre Research International* 35.3 (2010): 293–294.
- . *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- . *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa City: U of Iowa P, 1997.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin Books, 1959.
- Hezekiah, Gabrielle A. *Phenomenology's Material Experience: Video, Vision and Experience*. Bristol: Intellect, 2010.
- Jenner, Lee C., Bruce D. Schwartz, Theodora Skiptares, in Julie Taymor. »Working with Puppets.« *Conversation in Art and Performance*. Ur. Bonnie Marranca in Gautam Dasgupta. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1999. 460–470.
- Krpič, Tomaž. »Medical Performances: The Politics of Body-Home.« *PAJ: A Journal of Performance and Art* 32.1 (2010): 36–43.
- . »Spectator's Performing Body: The Case of the *Via Negativa* Theatre Project.« *New Theatre Quarterly* 27.2 (2011): 167–175.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*, Ljubljana: Maska, 2003. (Transformacije 12).
- McKinney, Joslin, in Helen Iball. »Researching Scenography.« *Researching Methods in Theatre and Performance*. Ur. Baz Kershaw in Helen Nicholson. Edinburgh: Edinburgh UP, 2011. 119–123.
- Moeschl, Peter. »Images of the Body: On Sensory Perception in the Medicine and in Everyday Life.« *ReMembering the Body*. Ur. Gabriele Brandstetter in Hortensia Voelckers. Vienna: Hatje Cantz Publishers, 2000. 286–300.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010. (Transformacije 27).
- Shepherd, Simon. *Theatre, Body and Pleasure*. London: Routledge, 2006.
- Sobchack, Vivien. »Toward a Phenomenology of Non-Fictional Film Experience.« *Collecting Visible Evidence*. Ur. Jane Gaines in Michael Renov. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 1999. 12.
- Turner, Bryan S. *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*. London: Routledge, 1992.
- Ubersfeld, Anne. *L'École du spectateur*. Paris: Éditions sociales, 1981.
- Zerubavel, Eviatar. *Social Mindscales: An Invitation to Cognitive Sociology*. London: Harvard UP, 1997.