

Neoperativna gledališča: o biti-skupaj singularnosti

Esej o performansih *Recollections* Dalije Aćin Thelander in *drugič* Simone Semenič

Članek na podlagi dveh primerov gledališča v razširjenem polju, *Recollections* Dalije Aćin Thelander in *drugič* Simone Semenič, obravnava pojav neoperativnega gledališča in njegov transformativni potencial. Omenjena participatorna performansa z izničenjem organizacijskih postopkov gledališkega aparata, ki je povezano s subverzivno gesto »narediti manj«, izniči sam gledališki aparat. Umik in odmaknjenost delujeta kot organizacijski strategiji. Z »aktivnim izničenjem« se spodkopava kapitalistična ideologija v obliki imperativa produktivnosti in udejanjanja vsega potenciala, ki je ukoreninjen v večini participatornih in interaktivnih relacijskih performansov. Performansa izniči problematični postpolitični mit, ki ga potencialno predpostavljajo participatorna relacijska umetniška dela, namreč idejo skupnosti kot demokratične unije, v kateri vsakdo nosi odgovornost za udeležbo in vpletenost, a ne sproža nobenega pravega antagonizma. Z omogočenjem možnosti ne-pisanja se normativna oblika proizvodnje družbenosti prekine in se ponovno vzpostavi potencialnost biti skupaj kot oblike skupnega. Gledalci so prepuščeni odsotnosti mita in njegovega imperativa enotnosti, identitete in pripadanja. Prepuščeni sami sebi vsak zase spišejo performans in tako uvedejo neoperativno skupnost singularnosti, premeščeno v njihovo skupno zunanost kot prostor komunikacije in skupni imenovalec skupnosti, ki prihaja.

Ključne besede: gledališče v razširjenem polju, udeležba, skupno, neoperativnost, »narediti manj«, biti-z, potencialnost, »skupnost, ki prihaja«, *Recollections*, *drugič*

Mala Kline je performerka, koreografinja in piska. Diplomirala je iz filozofije in primerjalne književnosti (Univerza v Ljubljani), magistrirala na področju gledališča (DasArts, Amsterdam) in doktorirala iz filozofije (Univerza v Ljubljani). Trenutno je raziskovalka na področju umetnosti v raziskovalnem središču a.pass v Bruslju in prostovoljna podoktorska raziskovalka na Filozofski fakulteti Univerze v Gentu ter članica raziskovalnega središča S:PAM v Gentu. Je certificirana izvajalka in učiteljica tehnike imaginacije in sanjanja Saphire™, ki jo je zasnovala Catherine Shainberg v sodelovanju s svojo The School of Images (New York). Mala Kline je za svoje delo prejela več nagrad, med drugim zlato ptico, več povodnih mož in nagrado Ksenije Hribar za koreografijo. Je soustanoviteljica Zavoda za razvoj in afirmacijo plesa in sodobne umetnosti Emanat, ustanove za diseminacijo tehnike imaginacije in sanjanja School of Images Slovenija in DREAMLAB-a.

malakline@gmail.com

Neoperativna gledališča: o biti-skupaj singularnosti

Esej o performansih *Recollections* Dalije Aćin Thelander in *drugič* Simone Semenič

Mala Kline

Sodobno gledališče in etika

Sodobne uprizoritvene umetnosti pogosto naslavljajo aktualna družbena in politična vprašanja. Sodobno gledališče je angažirano tako po vsebini kot po uprizoritvenih oblikah, saj ponuja prostor neslišanim in nevidnim telesom ter podaja kritiko populizma, nacionalizma in kapitalizma. Gledališče je vse 20. stoletje gojilo intenziven odnos s politiko in predstavljalo dispozitiv, ki je naslavljajal številna družbena in politična vprašanja ter se institucionaliziral kot kritično in angažirano gledališče, to prakso pa lahko še danes spremljamo tako v velikih nacionalnih kot tudi majhnih, bolj eksperimentalnih institucijah. V primerjavi s tem poskušam obravnavati sodobne oblike gledališča z drugačnega vidika in z drugačnim pristopom, pri čemer si prostor gledališča zamišljam kot prostor skupnosti – takšne, ki jo je mogoče misliti zgolj v ruševinah. Čeprav so tudi številni reformatorji gledališča v 20. stoletju mislili gledališče kot prostor skupnosti, ta skupnost ni bila nikdar pojmovana kot neoperativna, temveč kot skupnost, urejena okoli nekega izvirnega mesta ali ideje (naroda, estetske revolucije, dela ipd.). Transformativna narava gledališča je bila tako del potrjevanja skupnosti kot svojevrstne celote, kjer je gledališče razumljeno kot polje potrjevanja mogočega, udejanjanja revolucionarnih energij in želja, ne nazadnje pa tudi kot potrjevanje sodobne kritične skupnosti. V nasprotju s tem trdim, da lahko sodobno gledališče mislimo kot prostor novega etosa, katerega transformativne in potencialne dimenzije so izpostavljene le tedaj, kadar ga razumemo kot prostor neoperativne, porušene skupnosti.

S podrobnim branjem dveh nedavnih primerov tega, kar bi Alan Read opisal kot »gledališče v razširjenem polju« – del *Recollections* Dalije Aćin Thelander in *drugič* Simone Semenič –, predstavljam alternativni koncept gledališča, v katerem vsaka uprizoritev velja za singularno etično dejanje, ki zaradi trenutka skupnega, ki je gledališču lasten, živi kot dejanje potencialnosti in »potrjuje subjektivnost ne v tem,

kar smo, temveč v tem, kar nismo, a bi lahko bili« (Kline 40). Tu je gledališče specifična poetična praksa, ki se po eni strani poglobljeno ukvarja z materialnostjo življenja, po drugi strani pa je dispozitiv potencialnosti, v katerem vršimo novo rabo skupnega, ki omogoča oblikovanje novih individualnih ali kolektivnih subjektivnosti. Obe deli se osredotočata na minimalni pogoj predstave, zato je v njiju, četudi sta vezani na skupni prostor in čas, nekaj potencialnega, nekaj, kar bi bilo lahko drugače. Prav zaradi tega minimalnega pogoja, ki je singularen in obenem izjemno ohlapen, se sodobno gledališče razgradi oziroma postane neoperativno: »Da bi se gledališče kot aparat zares ukvarjalo s potencialnostjo kot skupnim, se mora razgraditi in postati neoperativno. V njegovi »razgradnji«, v tej izničitvi aparata se dezaktivira stara raba skupnega in nova profanirana raba postane mogoča« (177). Oba performansa sta singularna in hkrati paradigmatična primera takšne »razgradnje«, zaradi katere sta deli primera tega, kar imenujem »neoperativno gledališče«. Ne delujeta več na ravni institucionalne kritike gledališča ali na ravni konceptualnega prevpraševanja gledališča samega. Namesto premikanja estetskih meja gledališča s svojo poetično močjo povzročata sesutje najbolj temeljnih pogojev gledališkega dogodka samega: počneta »manj« in upata, da bosta s tem »početjem manj« ustvarila »drugi čas socialnosti« (Lehmann 301–305). Na ta način ponovno razgrinjata etični prostor gledališča, ki ga ne moremo umestiti v kritično zavedanje gledališča, temveč v njegovo prakso, njegove oblike delovanja in njegov skupnostni proces, v katerem tudi občinstvo sodeluje na osnovi minimalnega pogoja sodelovanja. Gledališče postane nekakšna singularna skupna praksa, začasna poetična »razgradnja« in priložnost za morebitni »zdaj«, v katerem (ponovno) stremimo k izkušnji srečanja. Ta skupna praksa je brez kakršne koli potrditve in univerzalnosti, nima nagovora in ne vzpostavlja širše družbene skupnosti, temveč prav nasprotno: je usmerjen dogodek profanacije in rabe skupnega, s katerim je mogoče na novo misliti procesa individualne in kolektivne subjektivizacije.

Recollections

Recollections (naslov je mogoče prevesti kot *Zbiranje*) iz leta 2014 je predstava v Stockholmu živeče srbske koreografinje Dalije Aćin Thelander. Postavljena je kot »koreografirano okolje«, v okviru katerega je občinstvo povabljen k samostojnemu ustvarjanju performativnih izkustev prek interakcije z materiali, ki so na voljo, namreč z besedili in glasbenimi posnetki na MP3-predvajalnikih, označenimi z različnimi črkami in na videz naključno razpostavljenimi po prostoru, z risbami človeških teles, dokumentacijo ustvarjalnega procesa in drugimi prostorskimi dispozitivi, ki določajo »oder«. Občinstvo lahko posluša zvočne posnetke besedil, različice monologa, ki jih bere(jo) moduliran(i) ženski glas(ovi) v različnih modusih govora in naslavljanja, in sicer o kompleksnostih in paradoksih bivanja kot bivanja-v-odnosu, kot bivanja-z.

Nekatere MP3-datoteke vsebujejo tudi glasbo. Občinstvo se lahko na kakršen koli način in kolikor dolgo želi prosto odziva ter nastopa skupaj z »okoljem« in materiali v njem. Performans *Recollections* se konča, ko zadnji odide.

Performans *Recollections* se prek koreografiranja pozornosti in prisotnosti občinstva posveča fizičnemu in čustvenemu razporejanju teles znotraj heteronomne relacijske pokrajine, v kateri so ta udeležena tako rekoč dobesedno prek določanja oddaljenosti in bližine v prostorih med sabo. Pri koreografiranju pozornosti občinstva, ki tako prevzame odgovornost, da s svojim »delom« samostojno pripomore k dogoditvi dogodka, gre za poskus uporabe koreografije kot orodja in nabora strategij, ki se vključijo prek nastopanja, utelešanja, opazovanja in premišljevanja, ter za postavljanje vprašanj, koliko smo v kolektivnem okolju prisotni in pozorni, kako sami sebe uprizarjamo in proizvajamo v odnosu do drugih ter kako in na podlagi katerega »skupnega« imenovalca se v performativnem okolju vzpostavi kolektiv. V tem smislu bi lahko *Recollections* razumeli kot povabilo, naj – v skupnostnem koreografiranem okolju in prek uporabe koreografiranja pozornosti – na novo doživimo, si na novo zamislimo ali na novo mislimo naš »biti skupaj« kot vedno vnaprej relacijski in kot tisto, kar je »skupno« vsem, kot osnovo za skupnost, ki prihaja.

drugič

Performans *drugič* slovenske dramatičarke, dramaturginje in režiserke Simone Semenič iz leta 2014 je avtobiografska monodrama, nadaljevanje njenega prvega gledališkega sola *Jaz, žrtev* iz leta 2007. V drugem solu, ki ga je Simona s samoironijo napisala in režirala v obliki komične izpovedi, se »ozira nazaj« in spominja zadnjih sedmih let od svojega prvega besednega sola ter na podlagi tega mojstrsko postavi pripoved o tem, kako je živeti kot samozaposlena umetnica in mati samohranilka, se hkrati spopadati z napredovanjem epilepsije in drugih zdravstvenih težav in se obenem ob razpadajočem zdravstvenem sistemu, ki ne nudi nikakršne resne opore, truditi, da se prebiješ skozi mesec.

drugič je postavljen kot kolektivno branje besedila z naslovom *drugič*, ki ga vsak član občinstva prejme v svojem tiskanem izvodu. Prisotni lahko berejo sami ali skupaj, tiho ali glasno, od začetka do konca ali po delih v naključnem vrstnem redu, Simona pa medtem v zlati obleki sama sedi na barskem stolu na odru ter opazuje občinstvo, ki uprizarja branje. V ohlapnem performativnem načrtu se delo in odgovornost za uprizoritev preneseta na občinstvo, ki se mora (kolektivno) odločiti, kako se bosta dogodek in njihova izkušnja dogodila, »avtorica« pa je prisotna le kot eksponat in njeno telo je okvir, v katerega občinstvo vpisuje svoje razumevanje besedila, le priča je, ki tiho opazuje dogoditev performansa in vpletенost drugih nasproti svoji

odmaknjenosti. Besedilo ima obliko toka zavesti dramske osebe Simone Semenič, ki »nas«, namreč vsakega člana občinstva, ki bere besedilo, nagovarja kot edninski »ti«, kot dramsko osebo, drugega v odnosu, in nas s tem spremeni v neizogibni del predstave. Simona pa medtem na odru vztraja v (vsaj) dvojni vlogi – kot dramska oseba, ki govori le prek pisane besede, in kot oseba pred nami, ki je hkrati opazovalka in nema priča, avtorica besedila in »razstavni eksponat«, ki nas opominja na resničnost konteksta v besedilu. Stopnjevanje literarne pripovedi in uprizoritveno prizorišče razpirata prostor med dramsko osebo Simono in dramsko osebo »ti«, med »tihožitjem« na odru in občinstvom, med pravo Simono in pravim občinstvom ter vsemi prostori med njima. Ta prostor vmes ostaja odprt, krepi se kot prostor odnosov, prostor razdalje in bližine, dejanski gledališki prostor, izpraznjen navadnih odnosov med odrom in občinstvom, in razprt kot prostor potenciala. Dejanski čas našega »biti skupaj« ostaja razprt za potencialni novi »zdaj«, za »novi čas družbenega«.

Relacijske krajine

Oba performansa sta zgrajena okoli avtobiografskega besedila, ki bolj ali manj neposredno govori o odnosu oz. odnosih in deluje kot vmesnik gledališkega srečanja. Edninski glas avtorice in njene pripovedi se prerazporedi in pomnoži v množico glasov in teles. V performansu *Recollections* prisluhnem posnetim avatarskim ženskim glasovom, ki bi lahko bili moj glas, glas drugih različic mene same, ob katerih se sama sebi zazdim kot odzven tega glasu, moje telo – jaz – kot odzvanjajoča komora, v kateri fizični, čustveni in miselni dogodki nastajajo kot odzveni tega glasu. V performansu *drugič* besedilo berem kot misli dramske osebe Simone, v kateri najdem tudi sebe kot drugega, kot »tebe«, ki ga Simona v besedilu nenehno naslavlja, ali pa prisluhnem drugim, ki besedilo berejo glasno, pri čemer so oni številne možne in dejanske utelesitve tistega »ti«. Pri obeh delih »poslušam« in najdem sebe v prostoru, ki se razpre med glasom oz. glasovi kot sledovi avtorice, ki je odsotna ali odmaknjena, in mojo prisotnostjo, postavljeno med prisotnosti drugih, v relacijski prostor med nas, ki postane okrepljen prostor srečanja.

V tem relacijskem prostoru je dejanje poslušanja v tesni povezavi s konceptom Jean-Luca Nancyja o poslušanju v njegovi samotvorni funkciji. V tem prostoru pridem do sebe prek resonance z drugim(i), pri čemer je *sebstvo* proces nanašanja, ki izvira iz svojega stanja odprtosti ali izpostavljenosti in svoje dejavnosti poslušanja. »*Sebstvo* je oblika ali funkcija nanašanja, sebstvo je sestavljeno iz odnosa do sebe ali iz navzočnosti sebi« (Nancy, *On Listening* 12). *Sebstvo* se dogodi v neskončni napetosti in odboju, ko odmeva »od sebstva do sebstva, v sebi, zunaj sebe, hkrati enako in različno samemu sebi, vsak v odmevu drugega, in ta odmev je prav kot zvok njegovega smisla« (13).

Poslušanje deluje kot pristop k sebstvu in struktura sebstva kot takšnega, vedno je »v iskanju odnosa s sebstvom: [...] *odnosa v sebstvu*, kot to tvori samega sebe«. Hkrati edninsko in množinsko »poslušati pomeni, da si hkrati zunaj in znotraj, da si odprt na zunaj in na znotraj, in prek tega od enega k drugemu in od enega v drugem. Poslušanje tako tvori zaznavno ali dovzetno stanje kot takšno: deljenje notranjosti/zunanjosti, razklanost in udeležba, ločenost in širjenje« (15).

V obeh delih sem prek dejanja poslušanja postavljena v sredino procesa, v okviru katerega sebstvo prihaja k sebi in drugemu prek odzvanjanja v prostorih med »nami«. V času srečanja se posvečam, doživljam, sem priča in opazujem, kako je biti to sebstvo kot neskončno nanašanje, kot napetost in odboj glasu, množice glasov v nenehnem odnosu. V predstavi *Recollections* me glasovi postavljajo v različne mogoče relacijske scenarije: neki glas zavesti v prvi osebi premišljuje o »relacijskosti«; neki glas me pozove, naj v odnosu do drugega uprizorim različna dejanja; neki glas intenzivno, a razdrobljeno pripoveduje zgodbo o dveh ljudeh, ki se je dogodila v preteklosti ali pa se še ima dogoditi; poziv drugemu, naj se vrne na kraj intimnosti; zmeden razmislek o procesu formiranja kolektivnega »mi« itd. Ti relacijski scenariji me različno nagovarjajo in sprožajo različne čustvene, upodobitvene, spoznavne, morda celo fizične odzive, ki jih lahko priznam ali tudi uprizorim v prostoru. Soočanje z glasom oz. glasovi v sedanjosti me sili, da sem navzoča svojemu sebstvu, ko je to v procesu pojavljanja samemu sebi in drugim izključno prek odnosov, kot odmev glasu oz. glasov. V performansu *drugič* se znajdem med Simono kot dramsko osebo v besedilu in Simono kot eksponatom in pričo na odru. Znajdem se kot bralka in kot dramska oseba »ti«, kot literarna naslovljenka, pomnožena v drugih članih občinstva. Pozvana sem v ta intimni odnos, s katerim se moram spopasti, odnos, ki je hkrati resničen in literaren, med resničnostjo in gledališčem, nikdar povsem resničen, saj v relacijskih pokrajinah vedno lahko določimo različne stopnje literarnosti med »jaz« in »ti«, med glasovi med nami, ki odzvanjajo in nas gradijo prek svojega nanašanja v prostoru ločenosti, v relacijskem prostoru, ki dodatno krepi delitve med nami.

Vmes

Tako na ravni besedila kot na odru sta obe deli vzpostavljeni prek logike ločitev, ki razpirajo vmesni prostor oz. vmesne prostore. Obe deli sta zgrajeni, vplivata na razumevanje in izkušnjo občinstva ter od znotraj urejata razporeditev teles v prostoru na podlagi ločitve glasu oz. glasov in telesa. V performansu *Recollections* avatarski ženski glasovi z MP3-posnetkov premikajo telesa občinstva, tako čustveno navznoter kot fizično v prostoru. V performansu *drugič* glas Simone kot dramske osebe v besedilu, ki ga bere občinstvo, razpira čustveni in relacijski prostor, ki ga podaljšuje

Simonina fizična prisotnost in ki se podaljšuje v to prisotnost, ki deluje kot prazen okvir in hkrati priča morebitnega vpisovanja relacijskih in čustvenih pripovedi, ki jih občinstvo »uprizarja« z branjem. V obeh delih premestitev glasu v odnosu do telesa na novo razpre relacijski prostor. Igralcev ni, ostanejo le sledovi glasov in prisotnosti, ki jih bo občinstvo morda uglasilo, uprizorilo in utelesilo. Nobenih jasnih pravil ni, kako naj se vse to uprizori ali utelesi. Odločitev, kako se bo to izvedlo, je prepuščena občinstvu. Prostor v obeh primerih določa odsotnost želje po preciznem koreografiranju ali usmerjanju občinstva. Namesto tega obe deli ponudita ohlapen načrt in s tem razpreta prostor, ki občinstvu omogoča, da poišče svojo obliko udeležbe. V tem prostoru ni jasnih pravil za »skupno«. Logika ločevanja, ki deluje v obeh delih, cefra običajno in pričakovano gledališko mehaniko ter ustvarja možnost, da občinstvo ponovno doživi svoj »navadni« biti-skupaj v skupnem času in prostoru, stkanem iz raznovrstnih singularnosti v intersubjektivni relacijski pokrajini. »Skupno« lahko tako postane nekaj drugega – ne skupnost, ki bi bila utemeljena na potrjevanju neke predstave o skupnem, temveč skupnost, ki šele prihaja, kot nekaj, kar obstaja v lastni zunanosti, kot vselej potencialna pripojitev, ki jo je šele treba napisati.

V obeh delih smo povabljeni, da se posvetimo vmesnemu prostoru z gledanjem, opazovanjem in premišljevanjem o relacijskem prostoru. V performansu *Recollections* me obkrožajo drugi – ljudje, predmeti, materiali, negibni prostori. Njihova navzočnost, njihovo vztrajanje ali umik, njihove oblike, njihove geste – vse se neprekinjeno na novo formulira prek svojega odnosa z drugim(i). Relacijski prostor neskončnega nanašanja se mi zdi kot prostor množice, ki se brez konca vzpostavlja. Pozornost usmerjam v prostore, ki se razpirajo med entitetami, ki me obkrožajo: dotakne se me mehka in pomirjujoča prisotnost ženske; mlad moški in njegova senca plešeta; nenadna sprememba svetlobe v rdečo in obarvanost golih betonskih zidov prostora; več ljudi v kotu sobe sedi blizu drug drugemu, a vseeno vsak sam s svojimi slušalkami, zatopljen v poslušanje ali premišljevanje. Prav tako kot z glasom sem tudi z njimi v nenehnem odnosu, sama sebi se zdim kot odzven, kot odmev drugih, s katerimi sem. Na svoji meji sem, izpostavljena v tem prostoru med »nami«. V performansu *drugič* dramska oseba Simona nenehno gleda »tebe«, gleda mene, nas, kar še okrepi Simonino prisotnost na odru v smislu »tihožitja«, mojo, našo izpostavljenost njenemu pogledu, zavedanje, da tudi jaz, mi sami gledamo njo, kot tudi mojo pozornost na prostor med nami in Simono v besedilu, mano in na Simono na odru, mano in drugimi kot »mano« in »tabo«, med dramskimi osebami v besedilu, ki so pomnožene v občinstvu.

Obe deli zagotovita in omogočita občinstvu izkušnjo nečesa, kar Nancy imenuje »meja« ali »izpostavljenost«, logika česar velja za kar koli, kogar koli, kateri koli jaz ali mi. Po Nancyju: »Obstajati pomeni biti-vse-do-meje ali biti-odprt-za« (Morin, *Jean-Luc* 36), biti »z«, prepleten z drugo singularnostjo, a hkrati se ločevati od nje. Samo prek odnosa z drugim, prek človekove izpostavljenosti drugemu se lahko poistovetimo

v okviru procesa formiranja sebstva skozi dejanje poslušanja. Z drugimi besedami, biti »z« je artikulacija singularnosti, je »igra stičišča«, »igra med njimi«, iz katere »se nikoli ne formira substanca ali višja sila neke Celote« (Nancy, *The Inoperative* 76). Ne samo, da obe deli občinstvo povabita, naj se postavi na svoje meje, naj trenutek za trenutkom doživi in se spopade s stanjem, kakršno bi lahko bilo, ko si »vse-do-meje« ali »odprt-za« druge(ga); temveč tudi prisilita občinstvo, naj se posveti »odnosu« kot tistemu »vmes«, »praznini, prostoru ali času [...] ali občutku – ki poroča ali povezuje brez zbiranja ali zbira brez združevanja ali združuje brez izvrševanja ali izvršuje, ne da bi privedel do konca« (Nancy, *L' 'il y a' du rapport sexuel* 22–23). V performansu *Recollections*, diagramska prostorska postavitev kaže na možnost, da se povežemo z vsakomer in vsem v prostoru – z golimi zidovi osvetljenega prostora, z MP3-predvajalniki, ki so postavljeni na različnih mestih v prostoru, z obrisi oblik človeških teles, s klopjo, s kompletom zvočnikov, ki nemo predvajajo Wagnerjev *Parsifal*, z mizo z zapiski procesa, natisnjenimi besedili in navsezadnje s prisotnostjo občinstva. Z vsem tem sem. Sem, preiščujem o svojih »robvih« in o svojem biti z. Sama sebi se zdim različna od njih, ganjena, prizadeta ali prevzeta od njih, njihove oblike, intenzitete ali gibanja. V tem prostoru med menoj in drugim(i) se hkrati odvijata »biti skupaj« in »biti ločeno«. V performansu *drugič* se prostor med »nami« prav tako intenzivira – ko vznikna med Simono v besedilu in Simono na odru, med vsako Simono in njenim občinstvom, med »tabo« v besedilu in občinstvom. Zavedanje se usmerja v to, kako se posvečamo odnosom in jih oblikujemo ter kako oni oblikujejo nas. Začenjamo namreč razumeti, da je vsak trenutek »igrišče stičišča«, da se srečanje dogodi, ko se dve singularnosti ali več njih dotaknejo druga druge in s tem oblikujejo ali artikulirajo druga drugo prek dotika, prek svojega biti skupaj in hkratnega biti ločeno. Prostor postane oder, kjer se odvijajo številne mikrozaznave, mikronaklonjenosti, subjektivni začasni pogledi, vznikajoči odnosi in prepoznanja drug drugega. Sama se posvečam tej množici mikrotopij, ki vznikajo na stičišču in od katerih je vsaka singularen dogodek povezovanja z drugo v začasnem srečanju prek njihovega »biti skupaj« in hkratnega »biti ločeno«. Izgubim se in najdem v mikrosrečanjih, ki se odvijajo v zapleteni relacijski matrici tega čudnega »biti-eden-z-drugim«, ki sem mu izpostavljena (Nancy, *The Inoperative* xxxix). V vsakem srečanju z drugim merim tisti vmes, prizadeta in spremenjena, vpletena in osvobojena prek vzajemne igre na tem relacijskem igrišču našega skupnega vznikanja.

Relacijske zablode

Kot v svoji knjigi *Umetnik na delu. Bližina umetnosti in kapitalizma* trdi Bojana Kunst, so soočanja s spremembami postfordističnih oblik proizvodnje v zadnjih dveh desetletjih privedla do povečane proizvodnje družbenega v umetnosti. To se večinoma odraža

v razmahu tako participatorne umetnosti kot tudi skupnih umetniških procesov. Umetnost pogosto artikulira svoje razmerje do politike prek izumljanja modelov družbenosti in skupnosti, aktivne udeležbe in interakcije, načinov srečevanj, ki ponujajo predloge za različne načine aktivnosti. Umetnost se politizira, toda kot zapiše Bojana Kunst, »oba prevladujoča načina politizacije [...] ne sprožata političnih antagonizmov«, saj umetnikovo dejanje »ne vzpostavlja in ne razpira potencialnosti drugačnih političnih skupnosti in načinov sobivanja [...]« (Kunst, *Umetnik* 19). Politična in etična vprašanja vse prepogosto utonejo v tem, kar Chantal Mouffe imenuje »politika v registru moralnega« (72), namesto da bi prodrla skozi oblike bivanja z antagonizmom, ki »zadeva možne materialne in zaznavne načine življenja, ki šele prihaja« in »posega v razkrivanje potencialnih modusov skupnih realnosti« (Kunst, *Umetnik* 22). To je posebej pomembno za umetnost, ki se ukvarja s »proizvodnjo družbenega in medčloveških odnosov«, kot je »relacijska umetnost«,¹ ki »obravnavava procese prehodnosti, udeležbe, sodelovanja in pogodb, pri čemer umetniška dela niso pojmovana zgolj kot družbeni dogodki (ker se pač vedno dogajajo v razmerju z gledalcem), temveč tudi kot samostojni tvorci družbenosti z raziskovanjem in vzpostavljanjem odnosov (ki so lahko osebni, politični, ekonomski, čutni, intimni ipd.)« (Kunst, *Umetnik* 52). Kot se zdi, relacijska umetnost doživlja kritiko, ker si pripisuje političnost zgolj zaradi dejavne vpletenosti, udeležbe in vključenosti občinstva in njegove »proizvodnje odnosov«, ki ne vodijo v »oblikovanje politične alternative«, kot trdi sama, temveč prej potrjujejo njeno samozadovoljstvo ob kapitalističnih oblikah proizvodnje. Claire Bishop v svojem kritičnem nagovoru »relacijske umetnosti« izpostavi problematično dimenzijo relacijskih del, ki naj bi bila odprta in interaktivna ter naj bi vabila k sodelovanju in dinamični vpletenosti vseh udeležencev.

Kakovosti odnosov v »relacijski estetiki« se nikoli ne preučuje ali prevprašuje. Ob Bourriaudovi trditvi, da so 'srečanja pomembnejša od posameznikov, ki v njih sodelujejo, čutim, da je to vprašanje (zanj) nepomembno, saj so vsi tisti odnosi, ki omogočajo »dialog«, samodejno predpostavljeni kot demokratični in zato dobri. Toda kaj v tem kontekstu pravzaprav pomeni »demokracija«? Če relacijska umetnost proizvaja medčloveške odnose, je naslednje logično vprašanje, ki ga je treba zastaviti, kakšne vrste odnosi se proizvajajo, za koga in zakaj. (Bishop 65)

Relacijska umetnost naj bi ponudila pragmatične in konkretne predloge za družbene spremembe in oblikovanje skupnosti z vzpostavitvijo mikrotopij sedanjosti, kjer se delujoči naučijo, »kako svet bolje naseliti« (Bourriaud 16). V tem smislu gre pri relacijski umetnosti za spreminjanje relacij in protokolov, ki jih tisti, ki so vključeni v (umetniško) delo, vzpostavijo med sabo in navsezadnje tudi z umetniško institucijo, prek neposrednega družbenega, skupnostnega sodelovanja in igre. Toda ni vsaka skupnostna oblika sodelovanja že sama po sebi politična in povezana z etičnimi

¹ Termin nakazuje pojavitev in teoretično artikulacijo premika v vizualni umetnosti, do katerega je prišlo v 90. letih in ga je v svojem delu *Relacijska estetika* utemeljil Nicolas Bourriaud.

vprašnji sobivanja – nanašanja, vzpostavljanja skupnostnih atmosfer, deljenja, izmenjave ipd. – zgolj zato, ker ima neposredni vpliv na življenje vpletenih. In vprašanje je, ali je ta preusmeritev pozornosti na družbene odnose že etičnopolitična sprememba oziroma ali dejansko posega v skupnostne načine sobivanja in družbenost ljudi. Številna umetniška dela proizvajajo pluralnost relacij in mnogoterost načinov skupnostnega sobivanja in skupnega dela (četudi zgolj začasno). Med subjektivitetami poteka dinamična interakcija, toda ta interakcija nikoli ne zadeva vpletenosti v nasprotujoča si družbena razmerja. Nikoli ne postavi razmerij, v katerih nastaja, pod vprašaj. Prav nasprotno, ti projekti reproducirajo obstoječa družbena razmerja in jih postavijo kot edino mogočo obliko. Zlijejo se s premiki v poznem kapitalizmu (nav. v Kunst, *Umetnik* 53).

Tu ustvarjena družbenost je tako že uokvirjena in predpostavljena kot družbenost transparentnega umetniškega prostora, ki v dobri neoliberalni maniri vedno preverja in izboljšuje načine, kako se med sabo nanašamo kot družbeni subjekti, ponuja nove in nove igre za naše subjektivnosti ter proizvaja politične postopke pogajanja, strinjanja ali nestrinjanja, ne da bi ti dejansko imeli kakšen realen učinek v antagonističnem prostoru javnega. (Kunst, *Umetnik* 54)

Tako *Recollections* kot *drugič* sta participatorna performansa, ki »delo« predstave prelagata na občinstvo. Morda sama po sebi nista deli »relacijske umetnosti«, skupna pa jima je močna relacijska komponenta, ki pri obeh ustvari horizontalno os. Sodelujoče občinstvo nosi odgovornost za udejanjanje, uprizoritev in utelešenje dela prek skupnostnega sodelovanja, igre, relacij in protokolov, ki jih vzpostavlja med sabo kot občinstvo, ki je v delo vključeno. Pri tem se ustvari relacijska matrica, nestalna, spremenljiva in raznorodna, kot pluralnost relacij in mnogoterost načinov skupnostnega sobivanja in začasnega skupnega dela. Ustvarjena družbenost je uokvirjena in ostaja predpostavljena kot družbenost transparentnega umetniškega prostora, trdim pa, da pri teh dveh delih ne gre za to, da bi preprosto preverjali in izboljševali oblike relacij nas kot družbenih subjektov, temveč kot mogočo izbiro odpirata drugo sfero, sfero potencialnosti, v kateri se skupnost lahko izrazi na podlagi tega, kar Nancy opredeli kot navadni »biti-skupaj« ali, boljše, »biti-z« v raznovrstnosti. Odprto pa ostaja vprašanje, ali je ustvarjeni »prostor« že politična in etična alternativa, tako kot ostaja odprto tudi vprašanje, v kolikšni meri je nujno, da ima umetniško delo samo »realen učinek v antagonističnem prostoru javnega«.

Neoperativno gledališče

Recollections in *drugič* sta primera »gledališča v razširjenem polju«, ki ne ločuje več med plesom, gledališčem in performansom, temveč se pomika med temi polji s poroznimi mejami in povezuje raznolike elemente v nove oblike gledališkega srečanja. Tisto, po

čemer se deli še razlikujeta od številnih drugih primerkov razširjenega gledališča, pa je, da se obe osredotočata na minimalni pogoj predstave, ki je, četudi vezan na skupni prostor in čas, prav tako nekaj potencialnega, nekaj, kar bi bilo lahko drugače. Okvir je odprt in navodila ohlapna, kar po eni strani omogoča, da se porajajoči se relacijski dogodki odvijajo v naključni samoorganizaciji in razporeditvi teles na uprizoritvenem igrišču, po drugi strani pa prekinitev in subverzijo običajne proizvodnje družbenosti. V obeh performansih se gledališče »razgradi« in kot aparat postane neoperativno, reducirano na minimalen pogoj gledališkega dogodka; upata, da bosta s »početjem manj« ustvarila »drugi čas socialnosti« (Lehmann 301–305). »Narediti manj« je gesta, ki »dezaktivira staro rabo skupnega in omogoči novo profanirano rabo« (Kline 177). Botruje začasni poetični »razgradnji« gledališča, vrača nas v »zdaj«, v katerem stremimo k izkušnji srečanja. Ta skupna praksa je brez kakršne koli potrditve in univerzalnosti, nima nagovora in ne vzpostavlja širše družbene skupnosti. Prav nasprotno: je usmerjen dogodek profanacije in rabe družbenega kot skupnega, s katerim je mogoče procese subjektivizacije misliti na novo.

Recollections kot koreografija, ki naj bi jo uprizorilo občinstvo, ne postavlja nobenih zahtev. Od imperativov pravzaprav odstopa. Ničesar ni, kar bi bilo treba odigrati, ničesar, kar bi bilo treba uprizoriti, ničesar, kar bi bilo treba doseči. Nobenega odrejenega časovnega okvira ni, v katerem bi se predstava morala dogoditi. Ta umik preobrne običajno prakso delovanja, ki se odvija v našem življenju in jo poganja imperativ produktivnosti, večje in ciljno usmerjene storilnosti, učinkovitosti, nenehnega in takojšnjega udejanjanja možnosti udeležnosti, mobilizacije čustvenih, imaginacijskih, komunikacijskih in kognitivnih zmožnosti. Če ta preobrnjeni izpraznjeni prostor sprva utegne zмести, pa se počasi vzpostavi kot prostor »aktivnega izničenja«. V tem nastalem prostoru mi ni treba uprizoriti ali proizvesti ničesar. Ničesar mi ni treba udejanjiti: nobene oblike identitete, reprezentacije ali pripadanja. Posvečam se temu, da sem tukaj in zdaj, z drugimi v skupnem prostoru časa, izpostavljena tistim, ki so izpostavljeni meni, v prenašanju te izpostavljenosti. Na igrišču stičišča se vse nahaja na svoji meji, izpostavljeno proti vmesnemu prostoru, kjer se so-pojavlja kot odzven drugega oz. drugih. Množica singularnih relacijskih dogodkov se rodi in zamre na tem skupnem igrišču stičišča, kjer se »dotikamo« prek svojega »biti skupaj« in hkratnega »biti ločeno« v tem čudnem »biti-eden-z-drugim«. V performansu *Recollections* se zbiramo, vračamo na skupno igrišče stičišča ter odgrinjamo kopreno pozabe z »jaza, drugega, prostora, časa in [...] vsega drugega vmes«, kot so v predstavitevem besedilu o performansu *Recollections* zapisali v Weldu (Stockholm, 2014).

V performansu *drugič* dramska oseba Simone Semenič določneje gradi pripoved, ki govori o hitrem napredovanju epilepsije pri njej oziroma, bolje rečeno, avtorici in njenem spopadanju z boleznijo. Njeno zdravstveno stanje se poslabša do nevzdržnosti, to pa jo prisili v korenito spremembo življenjskega sloga z zdravo prehrano, rekreacijo,

neskončnimi meritvami fizičnih znakov in s testiranj, z raznoraznimi alternativnimi terapijami, ki privedejo do odločitve, da ne bo več »žrtev«, da se ne bo več uklanjala ideji bolezni in konvencionalnim metodam zdravljenja, dokler naposled ne začne razumevati bolezni kot blagoslova. Simona v vztrajnem boju ob pojemajočem zdravju spet in spet izumlja taktike preživetja, dokler bolezen banalnosti vsakdana v tem preobratu ne podeli statusa svetosti. Skozi pripoved začenjamo razumeti zlato podobo Simone Semenič kot podobo profaniranega jaza, ki je preoblikoval bolezen in položaj žrtve v novo »preživetveno taktiko«, novo prakso »življenja« oziroma nov odnos z »golim življenjem«, ki ga predstavlja; v tem novem profano-svetem odnosu pa sama vztraja pri odnosu s »tabo«, a tistim »ti«, ki sooblikuje »občinstvo«. *drugič* postavlja na ogled ikono preoblikovanega (odnosa do) »življenja«, ki paradoksalno ostaja odmaknjeno in zavrača pisanje. Ta novi profanirani jaz ohranja svoj potencialni značaj, svojo moč in možnosti. Ta jaz, v katerem se zrcali občinstvo, je že v gledališču, ko tja prispemo. Čas nam omogoča, da ga skozi branje dojamemo, da v zrcalu naposled prepoznamo sebe. Stari, zdaj profanirani jaz postane novi jaz. Ta novi jaz »počne manj«, »ne piše«, zgolj sedi in nas opazuje, odmaknjen, v zlatem, kot še eden v vrsti »nepišočih prerokov« (Agamben, *The Coming Community* 37). Podoba načne naše običajno podrejanje imperativom razpoložljivosti, produktivnosti, ustvarjalnosti, učinkovitosti, preglednosti, vitkosti ipd. Skozi naše branje teksta se pripovedovani »mi« vtisne v zlato podobo jaza. Pod vprašaj postavi jaz, ki si prizadeva biti »podoba kapitala« in služi kapitalističnemu imperativu nenehnega udejanjanja potenciala tega jaza. Podoba »zlatega teleta« v praznini strmi v nas kot zrcalna slika, ki nas zmede in dezorientira ter s svojim »zavračanjem pisanja« vzbuja nelagodje. To zavračanje odpravi imperativ početja, in sicer da bi nas, »življenje«, ponovno povežala z našimi možnostmi in zmožnostmi, ki še niso udejanjene in morda tudi nikdar ne bodo.

Obe deli sta participatorna in interaktivna dogodka, ki pritegneta občinstvo v igro subjektivnosti, izmenjave, deljenja in skupnega ustvarjanja tega umetniškega dela, hkrati pa se vsako po svoje upira podrejanju postfordističnim imperativom. Čeprav naj bi občinstvo prevzelo nalogo ustvarjalnosti in domiselnosti ter s svojo udeležbo in vpletenostjo tudi odgovornost za postavitve umetniškega dela in čeprav bi umetniško delo lahko proizvajalo družbenost in medčloveške odnose, ki ustrezajo normativni postfordistični normi produktivne, učinkovite, uspešne uprizoritve, ki uresničuje in udejanja vsako možnost in ves potencial; obe deli s svojim umikom od teh zahtev, »kaj početi« in »kako nastopati«, pravzaprav povzročita, da gledališki aparat postane neoperativen. Z oblikami odmaknjenosti in strateškega »izničanja« tako spodkopavata imperative, skupne delom relacijske umetnosti, da bi s tem razprli alternativno obzorje skupne možnosti »biti skupaj«, v katerem bi lahko skupnost, ki prihaja, izšla iz »novega zdaj« kot čas potenciala in iz »novega prostora družbenega«, ki nastaja skozi novo profanirano rabo odnosnosti kot skupnega.

Recollections in *drugič* z umikom zahteve po kakršnem koli dejanju, razen dejanja prisotnosti, »biti z« drug drugim, skupaj in hkrati ločeno, »udejanjita« tisto, kar Bojana Kunst imenuje »nova radikalna gesta« »narediti manj« (Kunst, *Umetnik* 154). Dandanes si je kapitalizem prilastil oblike umetniškega dela kot osrednje oblike postfordističnega dela, in »ker se s to intenzivno porabo človeških moči uničuje obstojnost, trajanje in vztrajnost sveta, pa tudi trajnost in vztrajnost subjektivitete, ta poraba povzroča izčrpanost in izgorevanje moči, pa tudi problematično podrejenost našega življenja in delovanja načinom sodobne proizvodnje« (153). Zato poudarja nujnost tega, da se umetnost ponovno vzpostavi kot gesta »narediti manj«. Umetnost ...

... ni koristna, nima cilja, lahko je proizvod popolnega naključja, napake, dolžina njenega časa je nepredvidljiva, umetnost traja in je potencialnost človeških moči, ki še niso udejanjene. Obenem umetnost tudi ne pripada intenziviranju produkcije življenja, nasprotno: je anarhična sila trošenja, spanja in neaktivnosti, ki odpira drugačne življenjske atmosfere in ritme od produkcijsko naravnanih [...]. In morda je prav zavedanje o tej neudejanjeni potencialnosti človeških moči tudi tisto, ki je v jedru umetniške avtonomije, saj človeško delovanje in bivanje odpira delovanju, ki je vedno manj od tega, kar bi lahko bilo. (Kunst, *Umetnik* 153)

V obeh delih »narediti manj« vodi k »izničenju« gledališkega aparata, ki zdaj postane neoperativen. Ni cilja, ni dokončnosti, ničesar ni, kar bi bilo treba proizvesti ali doseči, ni skupnosti, ki bi se morala vzpostaviti po vnaprej izoblikovanem občutku ali predstavi o sebi. V teh delih neoperativnega gledališča sta neoliberalna prisila in predpostavka proizvodnje, ki sta prisotni v temelju večine participatornih in interaktivnih »relacijskih umetniških del«, odpravljeni. Gledališki aparat je skrčen na minimalni pogoj gledališkega dogodka, na naš »biti skupaj« v »zdaj« gledališkega srečanja. »Sposobnost narediti manj«, ne pisati in nenehno vztrajati pri tem manj je tisto, kar nas odpira temu zdaj, času potenciala, v katerem lahko prerazporedimo in si ponovno prilastimo naš »biti skupaj« kot skupno.

Skupnost, ki prihaja

Gesta »narediti manj«, nepisanja, nas premesti v našo izvirno odprtost, razširjenost, relacijo in komunikacijo kot tisto, kar je skupni imenovalec skupnosti, ki prihaja – ki že obstaja tukaj in zdaj, vendar samo če »počnemo manj«, »si vzamemo nekaj odmora od sveta in dovolimo, da se 'zgodi'« (Murray in Whyte 46). Kot Bartlebyjev »raje bi, da ne« ponovno vzpostavi svet v njegovo potencialnost, tako tudi ta gesta »narediti manj« v *Recollections* in *drugič* ponovno vzpostavi naš skupni »biti skupaj«, skupnost kot skupno »možnost bivanja skupaj« (de la Durantaye 160), kot skupnost, katere članov ne povezuje nič razen bivanja, »biti v skupnem [being-in-common]« in naše izpostavljenosti temu. V teh primerih neoperativnega gledališča se skupnost misli kot neoperativno

skupnost. Nikdar ne postane ali se potrdi kot »nekaj edninskega«, v čemer »odpade ta 'biti v' v biti-v-skupnem« (Nancy, *The Inoperative*), temveč se odtegne vsakršni hipostazi »skupnega«. Povrne nas k meji, k robu nas samih, na našo zunanost, kjer fizično in čustveno razporejeni v prostoru časa pišemo dogodek izključno iz svoje izpostavljenosti drug drugemu, prek medsebojnih odnosov, z medsebojnim poslušanjem, opazovanjem in posvečanjem drugim kot singularnostim, artikuliranim kot odzvenom drug drugega, prek dotika kot igrišča stičišča. V neoperativnem gledališču skupnost ni predpostavljena. Izpostavljeni smo temu čudnemu »biti-eden-z-drugim« (xxxix).

Kot zapiše v delu *The Inoperative Community*, Nancy ne razume poslušanja le kot oblike, kako se sestvo vzpostavlja prek neskončnega nanašanja, ki se dogaja v prostoru med dvema, mnogimi, temveč gre tudi za poslušanje kot naš mogoči »etični in politični pogoj« (68), kot odločitev za vrnitev k izpostavljenosti, k svoji meji, k »singularnemu izbruhu glasu«. V tem smislu ima dejanje poslušanja potencial biti »prekinitev« in izničenje mita, ki »ureja in razporeja človeštvo prek govora« (48), in ustvari skupnost kot nujno nadaljevanje fikcije, shoda in pripadanja. *Recollections* in *drugič* s svojim zavrčanjem pisanja izničita gledališki aparat in njegove organizacijske postopke kot tudi idejo skupnosti. Izničenje »mita«, kakršnega je mogoče spremljati v teh umetniških delih, nas po Nancyju »prepusti odsotnosti mita« (58), privede do meje singularnosti in prisili, da prisluhnemo njenemu individualnemu glasu. »Ta meja je prostor skupnosti« (59). Skupnost je torej ne-kraj, skrajni rob, kjer se singularnosti dotikajo, ne da bi se spojile. »Takšna skupnost ne pripada sama sebi, se ne zbira, sebe komunicira od enega singularnega mesta do drugega« (61). Pisanje z ne-pisanjem »aktivira biti-v-skupnem, aktivira komunikacijo samo, prehod od enega do drugega, deljenje enega s strani drugega« (65), razkriva mejo, na kateri poteka komunikacija in kjer se lahko v skupnem prostoru izrazijo singularni glasovi. *Recollections* in *drugič* z razgradnjo gledališkega aparata in njegovih organizacijskih postopkov odkrivata »skupno«, ta »biti skupaj« kot biti-v-skupnem, ki »že je«, ki si ga delimo v banalnem in vsakodnevnem življenju, sveto profano, nekoherentno razporejeno v prostoru in času.

Gre torej za skupnost brez izmenjave, univerzalnosti, ekonomije, koherentnosti ali identitete, saj si ničesar ne moremo deliti; skupnega bivanja ni. [...] Skupnost ima torej malo opraviti s prihodnim skupnim ciljem, pa tudi s tem, da si nesebičen, da si stvari deliš, prevzemaš odgovornost za svoja dejanja in spoštuješ drugega. Skupnost tudi nima ničesar opraviti s konsenzom za sodelovanje, s pluralističnimi postopki demokratičnega razširjanja. Ne gre za izid razdeljevanja lastnine, ki si jo delimo ter se razdeljuje demokratično in sorazmerno. (Kunst, *Umetnik* 85)

Skupnost so, nasprotno, naše številne, razpršene, usodno razdrobljene eksistence, ki imajo smisel samo v bivanju v skupnem. Dogodi se kot komunikacija skozi izpostavljenost singularnosti, ki si delijo skupen »biti skupaj« ob hkratnem »biti ločeno«. Ni nekaj, kar bi morali proizvesti, temveč je neoperativna. Obstaja tukaj in

zdaj, kot potencialnost, le »vzeti si moramo nekaj odmora in dovoliti, da se 'zgodí'«. Ti dve deli neoperativnega gledališča nam omogočita, da vzamemo »študijski dopust« od vseh skupnosti sedanjosti in prihodnosti, od vsega, kar zahteva proizvodnjo, in sicer tako, da ponudita skupnost kot projekt, ki ga je treba doseči neoperativno, s čimer omogočita skupnost, ki prihaja.

Politična moč gledališča, kot se razkriva v teh primerih neoperativnega gledališča, tako ni niti v potrditvi, celoti in univerzalnosti skupnega, masovnem transformativnem dogodku ali makropolitni vlogi kritičnega gledališkega dispozitiva niti v retorični združitvi odpora ali spektakularni združitvi vpričo tega, čemur se upiramo. Prej nasprotno, nahaja se v mikropolitnih dejanjih, zgoščenih časovno-prostorskih dispozitivih, znotraj katerih se je oblika ukvarjanja z življenjem spremenila in postala singularna. Ta singularnost performativnega dogodka, skupaj s svojim upiranjem makropolitnim interpretacijam svojega političnega pomena in politične narave porajajoče se družbenosti, je tista, ki prav v svoji singularnosti ohrani svojo polemično naravo. Ti neoperativni deli kot ohlapni singularni gesti razkrivata etično potencialnost gledališča. Namesto institucionalizirane kritike in spektakularnega odpora raje uresničujeta in udejanjata poetično naravo skupnega ter odpirata gledališki dogodek času potencialnosti. Če sledimo Agambenu, za katerega je cilj srečanj tako v življenju kot pri razmišljanju »omogočiti (ali onemogočiti) življenje« (»Intervju«), lahko te neoperativne oblike srečanja, ki se dogodijo kot relacijske konstelacije v času, ki omogočajo življenje, razumemo kot življenje skupnosti. Ko nas prenesejo v čas tistega zdaj in se osvobojeni dokončnosti in pogleda v prihodnost ustalimo v odnosu s sosednjo singularnostjo v mikrotematskem relacijskem univerzumu skupnosti, ki prihaja, nas povrnejo v dejanskost našega skupnega »biti skupaj«. Neoperativno gledališče prek lastnega izničenja, ki je posledica pogajanj med številnimi ločitvami in organizacijskimi sposobnostmi, razpira potencialnost relacijskega prostora naše skupnostne so-pojavitve, v kateri potrdimo življenje ter to, da se v življenju v skupnem vedno skriva več. Tu naša udeležba ni več izenačena »z željo, da bi bili z drugimi in si delili sposobnosti za tisto, kar je v delu skupnega« (Kunst, *Umetnik* 69). Občinstvo pa ni več javnost, temveč je »ločeno od javnosti, [...] nekaj, s čimer javnost dejansko začasno pustimo zunaj in vadimo nove pustolovščine, kako biti skupaj skozi ločenost« (69).

Literatura

- Agamben, Giorgio. »Intervju z G. Agambenom.« *Liberation* 1. april 1999.
- . *The Coming Community*. U of Minnesota P, 1993.
- Bishop, Claire. »Antagonism and Relational Aesthetics.« *October 110*, (jesen 2004). 51–79.
- Bourriaud, Nicolas. *Relacijska estetika, Postprodukcija*. Ljubljana: Maska, 2007. (Transformacije 22).
- De la Durantaye, Leland. *Giorgio Agamben. A Critical Introduction*. Stanford UP, 2009.
- Kline, Mala. *The New Ethical Paradigm: The Creation of Alternative Visions of Coexistence in Contemporary Performing Arts Practices*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerza v Ljubljani, 2016.
- Kunst, Bojana. *Umetnik na delu. Bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012. (Transformacije 34).
- . »The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance.« *Performance Research*, 14.3 (2009): 81–88.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*, Ljubljana: Maska, 2003. (Transformacije 12)
- »Pisma bralcev: Draga Simona Semenič.« *Maska*, 30.175–176 (2015/2016). 74–77.
- Morin, Marie-Eve. *Jean-Luc Nancy*. Cambridge: Polity P, 2015.
- Mouffe, Chantal. *On the political*. London; New York: Routledge, 2005. (Thinking in action).
- Murray, Alex, in Jessica Whyte, ur. *The Agamben Dictionary*. Edinburg: Edinburgh UP, 2011.
- Nancy, Jean-Luc. *Singularna pluralna bit, Lepota*. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2012.
- . *L' 'il y a' du rapport sexuel*. Pariz: Galilée, 2001.
- . *On Listening*. New York: Fordham UP, 2007.
- . *The Inoperative Community*. Minneapolis and Oxford: U of Minnesota P, 1991.
- Read, Alan. *Theater in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. London: Bloomsbury Publishing, 2013.