

uvodnik

1.

»Gledališče prvo dvigne zaveso nad prihodnostjo,« je bilo z velikimi črkami natisnjeno na naslovnici Maske, ki je izšla novembra leta 1991. Mlada generacija, ki je pod uredništvom Irene Štaudohar in Maje Breznik (takrat še študentka na AGRFT) vzpostavila revijo za »gledališče, ples in opero«, si je zadala naslednje cilje: umestitev domače produkcije v mednarodni kontekst, kreativni dialog med sodobnim gledališčem, plesom, opero in drugimi oblikami scenskih umetnosti ter krepitev teoretskega diskurza, ki bi omogočil ustrezno refleksijo sočasne produkcije. Ob tej vsebinski prenovi, ki je nadomestila prejšnje izdaje revije Maske (s pluralnim imenom) in mednarodni poskus izdajanja revije Euromaske, je bila ob oblikovanju novega koncepta revije pomembna še ena gesta. Ime revije se namreč singularizira (Maske postanejo Maska), tako da revija prevzame ime iz davnega obdobja zgodovinskih avantgard (1920) ter umetno vzpostavi kontinuiteto pozabljene in prekinjene zgodovine. Maska odpre prostor gledališkim praksam, ki »dvigujejo zaveso nad prihodnostjo« tako, da se tudi bibliografsko označi kot nadaljevanje izvirne gledališke revije Maska, ki jo je davnega leta 1920 oblikoval krog avantgardnih umetnikov. Ta je leta 1920 izšla z jasnim sporočilom, ki v slogu zgodovinskih avantgard govori o težnji transformacije življenja ob pomoči umetnosti: »Zidati moramo novo človeštvo. Vsi narodi zidajo. Delajmo. Zidajmo.«

Gesto singularizacije in načrtne vzpostavitve kontinuitete z današnje perspektive bereva kot potrebo po oblikovanju afirmativne vidnosti sodobnih umetniških praks pa tudi kot potrebo po artikuliranju neke določene zgodovine umetnosti, ki je bila v slovenskem kulturnem okolju vedno prisotna, a nikoli – kljub mnogo poskusom – ni dobila dejanske vloge v javnosti in občem razumevanju slovenske kulture. Maska se torej na začetku devetdesetih let vzpostavi kot platforma mišljenja in prakse umetnosti, ki suvereno in kritično razmišlja o prostoru sodobnosti, analizira estetiko in politiko aktualnih kulturnih premikov ter s tem odpre prostor za razmišljanje o umetnosti. To razmišljanje je v skladu s paradigmatiskim premikom v tedanji scenski praksi, ki ga Eda Čufer v svojem tekstu Naša stvar, nastalem posebej za ta zbornik, opiše takole: »Gledališka generacija osemdesetih let se ni institucionalizirala po običajni formuli, marveč je skupaj z novimi akterji na prizorišču vztrajala pri stališču, da obstoječi sistem slovenskih gledališč ni usposobljen za produkcijo estetskih praks, ki so bile strukturirane na povsem drugačni ravni; v igri je bilo več avtonomnih modelov, kot so ples, sodobno gledališče, performans, novi mediji itn. Te prakse niso zahtevale samo drugačne neposredne produkcije, temveč tudi drugačne oblike distribucije, nagovarjale so drugačno (mednarodno) občinstvo, zahtevale so drugačno kritiko in interpretacijo, drugačno izobraževanje itn. Skratka, drugačno mišljenje v vseh sistemih in podsistemih estetske produkcije.« Govorimo torej o vzpostavitvi polja mišljenja in praks sodobnih scenskih umetnosti, ki ni le stvar

trenutne kreativnosti neke konkretne generacije ali posledica določenih družbenokulturnih okoliščin politično posebnega trenutka v osemdesetih in na začetku devetdesetih let. Ustvarjanje scenskih umetnosti je tesno povezano tudi z načinom, kako mislimo prakse scenskih umetnosti, kako mislimo povezave in vpetosti v kulturne in politične značilnosti časa, v katerem živimo, pa tudi z načini, kako umetnost misli samo sebe in vztraja v krhki aktualnosti dogodka. Prav zato francoski filozof Alain Badiou označi gledališče kot paradigmatično umetnost 20. stoletja, saj se prav v njem lahko razgrne, kako se v umetnost preoblikuje misel same predstave, ki ni nič drugega kot posredovanje med različnimi razmerji (tekst, igra, prostor, občinstvo, zgodovina). Ne gre torej za spremembo režiserjeve vloge v razmerju do gledališkega gradiva (ki pogosto celo zaostri njegovo odrešenijsko romantično vlogo), pa tudi ne za vsebinske in estetske tematizacije različnih vidikov predstave, marveč za načine, kako gledališče preoblikuje misel predstave v umetnost: to preoblikovanje je tesno povezano z mestom, politiko in produkcijo same predstave in je torej formativna materializacija posredovanja med različnimi razmerji.

2.

Tudi pričujoči zbornik razumeva kot rezultat neke geste in premislek o kontinuiteti, ki ga lahko označiva s pojmom »zgodovinjene sodobnosti«. To gesto bi lahko interpretirali kot svojevrstno potrditev tiste prekinjene kontinuitete, ki jo je vzpostavila že Maska z začetka devetdesetih let 20. stoletja, obenem pa tudi kot vnovični premislek o zgodovini generacij, sodobnosti, premikov in paradigem zadnjih dvajsetih let. Ta vnovični premislek je zelo pomemben, saj se neko gibanje v umetnosti lahko zelo hitro razume vertikalno in evolutivno, ne da bi bili pozorni na paradokse, reze in razlike v samem razumevanju sodobne scenske prakse. Kot piše Igor Zabel, »kriterij sodobnega umetniškega dela ni samo ta, da je nastalo v neposredni sodobnosti, temveč je lahko tudi sorazmerno staro«. Da bi razumeli ta »navidezni paradoks«, se moramo po Zabelu zavedati zareze med »moderno« in »sodobno« umetnostjo; ta se na bolj pragmatični družbeni ravni kaže kot »nekoliko nelagodno razmerje med dvema nejasno definiranimi in heterogenima skupinama v polju t. i. nacionalne kulture«, na konceptualni ravni pa odseva »(včasih zelo globoke) razlike v pojmovanju umetnostne prakse, njenih postopkov in načel. Do teh razlik pa ni prišlo zato, ker bi se 'sodobni umetniki' naveličali prijemov in vrednostnih norm 'moderne' umetnosti, temveč zato, ker menijo, da na probleme, vprašanja in možnosti, ki jih odpira sodobni svet, in na sodobne predstave o realnosti z njimi ne morejo ustrezno odgovoriti. Temelj koncepta sodobne umetnosti je torej širša, ne le formalna ali estetska ideja sodobnosti, kar se po drugi strani kaže tudi v tem, da ta umetnost sama zavestno sega na območja, ki močno presegajo le formalne in estetske vidike.« Zgodovinjene sodobnosti je tako nujno protisloven pojem, ki mora zajemati tovrstno temporalno večplastnost. Šele ob njeni pomoči lahko prepoznavamo, mislimo in ustvarjamo umetniške prakse v tesni povezavi s konteksti, v katerih umetnost nastaja, prav mreženje med različnimi temporalnimi konteksti pa je tisto, ki

navsezadnje vzpostavlja tudi samo zgodovino nekega obdobja. Gledališče, ki ga v zborniku zgodovinimo kot sodobno, se tako ob umetniških in formalnih postopkih vzpostavlja kot platforma aktualizacije, afirmacija delovanja in percepcije, kot dogodek, ki s svojim potekom presega meje samega medija. Sodobnost je namreč politična kategorija in ne kategorija časa. Temporalnost se tu navezuje na demokratizacijo izraznih sredstev in razširitev gledališkega dogodka, ki temeljno preoblikuje tudi sam pojem občinstva, materialnost gledališke prakse (neločljivost rezultata od procesa dela) in ne nazadnje tudi razumevanje umetnosti same. Gre torej za materialno prakso povezovanja heterogenih dejanj z različnimi rezultati in artikulacijami, ki pa vse neposredno posegajo v prakticiranje in mišljenje sodobne realnosti.

Prav zato sva zbornik poimenovali Sodobne scenske umetnosti, saj sva hoteli ohraniti širino in obenem nevtravno interdisciplinarno poimenovanje tega polja, ki ne izpostavlja enega načina nanašanja na realnost (kot npr. soroden pojem »uprizoritvene« umetnosti) ali določenega medija (kot npr. sodobno gledališče ali sodobni ples). Pojem »sodobne scenske umetnosti« je oblikovan bolj kot način prepoznavanja sodobnih migracijskih in nomadskih sosedstev, kjer se različne prakse ustvarjanja in mišljenja nanašajo skozi odnos do aktualnosti, zgodovine, prostora umetnosti, institucije, jezika, gledalca, percepcije, želje, igralca, dogodka, obenem pa jih družijo iskanje drugačnega odgovora na probleme sodobnosti. Poudarek je na temporalnosti, ki pa je po postmodernističnih devetdesetih ne razumemo več kot napredno in emancipatorno izvidnico zgodovinskih avantgard, pač pa bolj kot invencijo zaznavnih sredstev, katere edina prepoznavna skupna značilnost je zmuzljivo sosedstvo sodobnosti. Scenski dogodki se ne udejanjajo izolirano, v avtonomnem nanašanju na same sebe, pač pa vedno kot mreža med seboj povezanih (tudi protislovnih) dejanj, ki nujno vzpostavlja drugačno javnost. »Kljub prevladujočim mitologijam, ki še naprej povezujejo izkušnjo umetnosti z osebno refleksijo, umetnost vseeno gledamo in naseljujemo prostore umetnosti skozi različne oblike skupnosti. S tem ustvarjamo nove oblike vzajemnosti, razmerij med gledalci in prostori, prej kot med gledalci in predmeti.« Prav te oblike vzajemnosti in razmerij je zanimivo analizirati iz perspektive zadnjih dvajsetih let, saj lahko ugotovimo, da kljub izredni širini in ustvarjalnosti sodobnih scenskih umetnosti prav ta razmerja danes ostajajo umeščena na rob »kulturne vidnosti«, prepuščena marginalni ekonomiji in vztrajnemu čudaštvu protagonistov, ki se mora pravzaprav vedno znova boriti za vidnost in prepoznavnost. Iz te perspektive se zdi neverjetno aktualen citat Primoža Kozaka, ki se sicer nanaša na situacijo v sedemdesetih letih, a bi ga prav lahko porabili tudi za današnji čas: »Kaj je z nami? Kaj nas je obsedlo? Bolj zaprte, hermetične, statične situacije si ne morem predstavljati. Kaj je, da so se politika in ekonomija in kultura zarotile z magično besedo in so nas zaprle v tesen zaboj, ki se imenuje slovenska družba izobilja /.../ Ali ni tedaj zgrešeno misliti, da lahko večja gospodarska moč kakorkoli vpliva na značaj in vsebino življenja v družbi, ki je postavljena na drugačne principe.«

3.

Zbornik je tako rezultat načrtne geste, s katero se vzpostavlja in misli zgodovina sodobnosti zadnjih dvajsetih let in obenem afirmira sedanost sodobnih scenskih praks. Kot urednici ga ne razumeva kot zbir ali pregled zadnjih dvajsetih let ustvarjalnosti, zato ni zasnovan kot bibliografski in biografski pregled posameznih avtorjev, njihovo uvrščanje med platnice zbornika pa se bolj kot na »pomembnost« konkretnih osebnosti in opusov znotraj zamejenega časovnega obdobja osredotoča na načine in strategije, ki so v tem obdobju prispevali k razširitvi pojma uprizorjanja in posledično celotnega teritorija sodobnih scenskih umetnosti pri nas. Osnovna rdeča nit zbornika je mreženje teoretskih in miselnih vstopov v umetniške prakse, ki skušajo artikurirati različne vidike njihove sodobnosti in prepletenosti z aktualnimi vprašanji umetnosti in kulture. Gre za problemsko zastavljen uredniški pristop, ki izhaja iz prepričanja, da mora govor o umetnosti vsebovati premislek o samem sebi: tako kot raziskuje načine in strategije, na podlagi katerih ga nagovarja umetniško delo, mora izpraševati tiste, ob pomoči katerih se nanj odziva sam, kajti rezultati njegovega napora jih razgaljajo, so njihovo merilo in posreden odraz. Prav zato je zbornik po eni strani zasnovan kot izbor avtorskih esejev uglednih, večinoma domačih avtorjev, med katerimi je mnogo dolgoletnih sodelavcev Maske, po drugi pa tudi kot nabor teoretskega orodja, ki je popisano in urejeno v skladu z že opisanim konceptom mreženja. Vsem tekstom so iz tega razloga dodani tako slovarji temeljnih teoretskih pojmov in konceptov, na katere so se pri izpeljevanju svojih tez oprli njihovi avtorji, kot tudi bibliografska napotila na izbrane članke s sorodno tematiko, ki so bili v obdobju zadnjih petnajst let objavljeni v reviji Maska. Kot je razvidno iz stvarnega kazala na koncu knjige, ti pojmi in koncepti, ki predstavljajo teoretske temelje miselnih vstopov v konkretne primere iz umetniške prakse, nastopajo v različnih kontekstih in se med seboj aktivno prepletajo. Mnogi med njimi so bili na straneh revije Maska prvič predstavljeni že pred leti, pa so kljub temu še zmeraj prožno in uporabno teoretsko orodje, ki nam pomaga misliti sodobnost, njene umetniške koncepte in strategije. Na tem mestu lahko omeniva Lehmannovo radikalno spremenjeno pojmovanje političnega gledališča, na katerega se v zborniku aktivno navezuje več tekstov, med njimi »Politično« in gledališče, ki ni njegov dvojnik Alda Milohnića, ki v povezavi s konceptom »subverzivne afirmacije« (Inke Arns, Sylvia Sasse) razveljavlja očitke režiserjem tretje generacije, češ da so pred družbenimi problemi na prelomu iz osemdesetih v devetdeseta prebegli v apolitičnost in estetizacijo. Spet drugi koncepti in pojmi so novi, oblikovani z vidika aktualne sodobnosti, v kateri je nastajala ta knjiga, zato jih bo potrdila ali ovrgla šele prihodnost: omeniva vsaj »hekanje virtualnega«, ki ga v smislu odpiranja zaprtih con z namenom spreminjanja njihovih procedur ali celo protokolov v tekstu Maskino hekanje virtualnega vzpostavi Ana Vujanović.

Gre torej za zbornik, ki želi misliti prakse umetnosti, preko različnih načinov mišljenja pa definirati polje sodobnih scenskih umetnosti ter ga ponuditi v premislek tudi bralcu.

Pri tem sva si prizadevali slediti izhodišču, da skupno navajanje imen in projektov v refleksiji sodobne umetnosti ni več sredstvo dokončnega zamejevanja, temveč je kvečjemu prehodno označevanje oziroma mapiranje izbranih polj premisleka. Izbrani eseji tako ponujajo različne načine za teoretsko razumevanje in umeščanje paradigem in prelomov v sodobnih scenskih umetnostih zadnjih dvajsetih let; so kot nekakšna zgostitev v času, ki ustvarja svojo lastno zgodovino ter obenem ponuja načine, kako misliti aktualnost, v kateri danes nastajajo scenske umetnosti. Ne smemo pozabiti, da gre za t. i. živo prakso umetnosti, pri čemer ne misliva na nostalgično objokovanje izgubljenega spomina, marveč na neprestano aktualiziranje in kontekstualiziranje umestitev, povezav in kontekstov, ki so opredeljevali estetske, kulturne in politične prakse sodobnih scenskih umetnosti na slovenskih tleh. Na teh uredniških temeljih se v posameznih tekstih znotraj pričujočega zbornika nenehno vzpostavljajo zemljevidi odprtih in prehodnih teritorijev, ki ne vsebujejo dokončno fiksiranih pozicij, grupacij in njihovih medsebojnih povezav, temveč osredotočajo bralčev pogled na začasna umetniška sosedstva in njim pripadajoče migracije. Aktualno stanje v slovenskih sodobnih scenskih umetnostih se zato lahko odstre kot izrazito heterogeno polje, v katerem sobivajo predstavniki različnih generacij in usmeritev ter med seboj tvorijo zanimive in simptomatične, včasih tudi presenetljive povezave. Tako razumljena sosedstva nujno presegajo okvire tradicionalno razumljenih, vertikalno in evolutivno koncipiranih »generacij« ter nam odkrivajo povezave med časovno oddaljenimi primeri iz umetniške prakse, ki jih med seboj lahko ločujejo ne samo leta, temveč desetletja. Tomaž Toporišič v tekstu Ranljivo telo teksta in odra preverja hipotezo, da se s performativnim obratom na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta 20. stoletja vzpostavi ena najdoslednejših sodobnosti slovenskega gledališča zadnjih tridesetih let, hkrati pa zarisuje ranljivost telesa teksta in telesa gledališča nasploh, kot jo lahko lociramo v predstavah po letu 2000. Rok Vevar v tekstu Sodobni ples v Sloveniji vzpostavi svoj pogled na aktualno stanje v slovenskem sodobnem plesu preko zgostitve ključnih etap in premikov v zgodovini vzpostavitve polja, ki jih detektira in komentira od njegovih začetkov po letu 1918.

4.

Po drugi strani veliko esejev v tej knjigi ponuja vstopne v posamezne avtorske prakse, v načine, kako misliti širino in meje samega polja. Igor Zabel v tekstu Gledališče upora Marka Peljhana prinaša vpogled v opus tega intermedijskega umetnika, ki je po eni strani zavezan tehnološko podprtemu prevajanju nevidnega signalnega teritorija v sfero vidnosti, po drugi pa ga opredeljuje logika reprezentacije in uprizarjanja, ki posamezne aspekte njegovega ustvarjanja povezuje z imeni, kot so Bertolt Brecht, Vasilij Kandinski, Robert Wilson in Jan Fabre. Blaž Lukan v tekstu Realno pri Jablanovcu: osem projektov, osem opomb izhaja iz paradoksa, ki ga izpelje iz Badiouja (Mali priročnik o inestetiki; XX. stoletje), namreč da se realno znotraj njegovega osemletnega konceptualističnega projekta Via Negativa razkriva v

dozdevku: to izhodišče se zdi bolj produktivno kakor pa »popisati« arheologijo greha, ki jo projekt bolj ali manj manifestativno vzpostavlja. Luk Van Den Dries v tekstu Solzavke in miselne igre. O gledališkem delu Emila Hrvatina komentira in kontekstualizira Hrvatineve predstave, ki jim sledi od začetka devetdesetih do prvih let 21. stoletja; svojo refleksijo opre na teoretske, sociološke in filozofske implikacije obravnavanih projektov ter jo podkrepi z razdelavo nekaterih ključnih pojmov in konceptov režiserjevega ustvarjanja: od »gledališča spomina«, torej izuma renesančnega misleca Giulia Camilla, do »terminalnega spectActorja« kot novega tipa gledalca, ki ga je Hrvatina opredelil na temelju Viriliovega koncepta terminalnega. Spet drugi avtorji analizirajo bistvene institucionalne in prostorske premike v razumevanju sodobnih scenskih umetnosti. Mojca Kumerdej se v tekstu Primer Kapelica. Etika nepopuščanja želi ukvarja s programskimi, političnimi in kulturnimi konteksti Galerije Kapelica, ki se izogiba predstavitev tako akademskih kot umetnostnih sistemov, saj ji gre v prvi vrsti za zastavljanje in izpostavljanje vprašanj in iskanje njihovih – največkrat začasnih – odgovorov, opcij in futuroloških projekcij ter zlasti za preizpraševanje na videz samoumevnih kulturnih kodov in vrednot. Nataša Petrešin se v tekstu Nastavki intermedijske umetnosti v Sloveniji ukvarja z novimi hibridnimi umetniškimi (intermedijskimi) zvrstmi, ki jemljejo medije in nove tehnologije kot svoj izraz in orodje in so se pri nas razvile iz več vzporednih poti: prva vodi iz preloma med gledališko in scensko umetnostjo, druga pa iz območja videa.

Večina objavljenih tekstov je novih, četrtnina od skupno 22 esejev pa je ponatisov nekaterih pomembnih tekstov, ki so bili objavljeni v reviji Maska od devetdesetih let naprej in tako dopolnjujejo sliko aktualne sodobnosti. Temeljno rdečo nit tega zbornika bi lahko na kratko opisali kot afirmacijo širine polja sodobnih scenskih umetnosti, kjer teoretski vstopi ne predstavljajo le estetskega vrednotenja dogodkov, med katerimi so nekateri že zdavnaj izginili iz spomina, drugi pa potekajo prav zdaj in so zavezani krhki aktualnosti. Gre bolj za mišljenje posameznih povezav, načinov in kontekstov. Tisto, kar so s sodobnimi scenskimi praksami prinesla slovenska osemdeseta in devetdeseta leta, so namreč predvsem posegi in razprtje medija samega gledališča: razprtje načinov njegove formativne materializacije, ki so se bistveno razlikovali od tradicionalnega pojmovanja gledališča, kakršno je prevladovalo pred začetkom osemdesetih let. V luči izbranega koncepta bi bilo seveda naivno pričakovati, da bo izbor posameznih problemov in njihovih teoretskih obdelav zajel vsa vprašanja, ki jih pred nas postavljajo sodobne scenske umetnosti, ali se v enaki meri ukvarjal z vsemi avtorji, ki so v zadnjih dvajsetih letih prispevali k njihovem razvoju in posledični razširitvi polja. Prepričani pa sva, da knjiga detektira veliko pomembnih premikov in načena nemalo tehtnih vprašanj, pri čemer želiva posebej opozoriti, da slednja presegajo nabor problemov, ki so eksplicitno markirana v kazalu oziroma razdelana na straneh objavljenih tekstov.

Bojana Kunst, Petra Pogorevc