

Sodobne scenske prakse onkraj statusa razlike

Nenad Jelesijević

Izhodišče: trk heterogenih elementov

Hibridizacija med formami, podobami in pomeni povzroči začasno vizualno, scensko, telesno in drugače izraženo povezavo prostor-čas-podoba, oziroma osvetli določeno vzročno-posledično konotacijo (situacijo). V tej ustvarjalni premostitvi (performativnem umetniškem dejanju/dogodku) se vzpostavijo pogoji za (nepričakovane) asociacije na specifične družbene razmere, nujno povezane z osebnim, hkrati pa se ustvari nov kontekst, ki je enkratni, saj se upodobi zgolj v nekem izbranem in edino možnem trenutku. Ponovitev v običajnem pomenu reprodukcije umetniških del kot umetnostnih artiklov tu ni nujno potrebna. Tovrstna intervencija pusti določeno sled. Ob dejstvu, da odpre neko problemsko polje za prihodnje interpretacije, je pomembnejši njen političnoemancipatorni potencial. Gesta hibridizacije namreč v sebi imanentnem *protestu* premakne dominantne meje »mogočega« oziroma dovoljenega. Kot dejanje upora podaja roko novim prihodnjim uporom. Hibridnost je potemtakem kvaliteta več povezanih ustvarjalnih in miselnih dejanj, ki med trkom heterogenih elementov – jukstapozicioniranih v performativnem dejanju – osvobajajo neki dotlej prepovedani teritorij. Ta trk, ki lahko učinkuje emancipatorno, imam v mislih med obravnavo primerov v nadaljevanju.

Uvodoma zastavljam še pomembno kontekstualno vprašanje, glede na to, da se bom v nadaljevanju dotaknil problema medkulturnosti oziroma multikulturnosti. Delitev na (nacionalne) kulture je namreč predpostavka obstoja teh terminov. Kaj v tej zvezi pravzaprav pomeni izraz slovensko gledališče? Aluzijo na ozemlje, narod in državo kot dejavnike homogenizacije in z njimi povezane sistemske klasifikacije? Kdo določa, kaj je nacionalno gledališče in kaj je zgolj gledališče? Postopki določanja nacionalne substance v umetnosti terjajo premislek o tem, kako se gledališče (in umetnostna produkcija nasploh) institucionalizira na način, da se njegov produkcijski, ustvarjalni in izmenjevalni potencial konzervira s fiktivno nacionalno substanco, kar samo produkcijsko formo podvrže izključevalni paradigmi. Ko pa se pogovarjamo o gledališču *v*, na primer, Sloveniji, temi – na ravni (jezikovne) geste – odvezujemo izključevalni naboj, hkrati pa afirmiramo univerzalnost uprizoritvene govornice.

Kontra dibidon: protislovnost kulturnega rušenja blokade

Prinašanje vojne domov – v pomenu posredovanega osveščanja občinstva o njeni razdiralni vlogi, pa tudi v pomenu pridobivanja vtisov o njenem vplivu na »kulturno sceno«

neposredno na terenu – je v primeru festivala Kontra dibidon potekalo s posredovanjem »kulture«, ki se vojnim razmeram zoperstavlja na način grajenja živih vezi med »kulturnima okoljema« Slovenije in Srbije, ki ju bolj ko ne določa in sploh omogoča predvsem banalno dejstvo obstoja državnih oziroma administrativnih mej.

Skupina približno petdesetih umetnic in umetnikov iz Slovenije se je namreč aprila leta 1995 odpravila na nekajdnevno gostovanje v Beograd. Tam so izvedli oziroma uprizorili več dogodkov s področja gledališča, sodobnega plesa, performansa, glasbe, vizualnih umetnosti in arhitekture. Šlo je za obisk pod krovnim naslovom Kontra dibidon, potem ko se je leta 1994 skupina beograjskih ustvarjalcev predstavila v Ljubljani, pod skupnim naslovom Dibidon. Poudarek gostovanj je bil predvsem na predstavitev tako imenovane alternativne sodobne umetnosti.

Pomembno je vedeti, da je v tem času potekala vojna oziroma nova prerazporeditev družbenega bogastva na večini ozemlja nekdanje SFRJ, Slovenija pa je že bila neodvisna država. Srbija je bila pod gospodarsko blokado zahodnega dela sveta, tako imenovane mednarodne skupnosti. Dibidon in Kontra dibidon sta tako bili pobudi, med katerima so potekali eni izmed prvih poskusov povezovanja na področju nekdanje Jugoslavije, ki je bilo pretrgano v zgodnjih devetdesetih letih, zaznamovanih s krvavim razkrojem skupne države. Ko danes govorimo o medkulturni izmenjavi in vlogi gledališča v Sloveniji v njej, ne moremo spregledati teh pobud.

Naslova obeh gostovanj odražata takratne okoliščine, saj izhajata iz besedne igre s frazama *dober* dan (slovenski) in *dobar* dan (bošnjaški, črnogorski, hrvaški in srbski jezik). Resnične in navidezne šume v komunikaciji, nerazumevanje in prekinitev predhodnih sodelovanj med umetniki/umeticami zaradi vojne ilustrira skovanka *dibidon*, nekoliko ironična, otročje zveneča zamenjava za *dober* in *dobar* dan. Izmišljena »esperantovska« beseda je tako postala ključna beseda komunikacijskega mostu, nerazumevanje je bilo simbolično premosteno že v naslovu, s poenostavljanjem in hkratnim delanjem nenavadnega iz običajnega.

Specifične razmere, v katerih so potekala gostovanja – napeti meddržavni odnosi in okoliščine radikalnega opustošenja družbe v Srbiji (ne le zaradi omenjene blokade) ter pospešene neoliberalizacije družbe v Sloveniji –, pravzaprav razkrivajo vlogo klasifikacije: systemskega poudarjanja, legitimiranja in uzakonjenja razlikovanja na podlagi jezika, etnije, spola, ekonomskih kriterijev itd., pa tudi glede na pripadnost »zahodni« ali »vzhodni« polovici sveta; balkanska, konfliktna in neprilagojena Srbija na eni, ter evropska, demokratizirana in uspešna Slovenija na drugi strani. Medtem dejstvo, da sta kljub neprijaznim razmeram gostovanji bili izvedljivi in tudi imeli določen učinek, razblini navidezno pomembnost klasifikacije, jo razkrije kot odvečno in absurdno. Temu v prid govori izsek iz novinarskega poročila o dogodku z izjavo ene izmed udeleženk Kontra dibidona:

»Čeprav obstaja zanimanje za komunikacijo na relaciji Ljubljana–Beograd, smo od slovenskih umetnikov slišali, da so pri svojih kolegih opazili veliko

negotovost, ali priti v glavno mesto države, ki je v vojni in s katero ni uradnih odnosov. Nekaj njih, ki so se sprva odločili priti, se je premislilo sredi priprav gostovanja. Plesalka in koreografinja Suzana Koncut, Beograjčani so jo lahko videli v predstavi *Potohodniki*, ni imela tovrstnih dilem: 'Ravno v teh situacijah je nujna in neizogibna ta vrsta komunikacije. Če se spremeni sistem, se ljudje ne morejo popolnoma spremeniti. Če mi ne komuniciramo, se bodo utrdile slike, ki jih že zdaj srečujemo: vi mislite, da so Slovenci naduti, polni denarja, Slovenci pa, da vsi Srbi podpirajo politiko, ki jo trenutno vodi njihova država. Mislim, da to ni res, zato sem prišla, da pogledam, kakšne so razmere tukaj.' Dodaja, da je slišala za nedavno plasirano parolo o 'nacionalni substanci' Slovencev: 'Menim, da je to zelo nevarno, ker če začneš govoriti o neki nacionalni substanci, res nisi daleč od Hitlerja. Sama imam slovensko poreklo, delam reči, ki so zaznane kot del slovenske kulture, ne bom pa nikoli zase rekla: jaz sem ta Slovenka, Slovenka, Slovenka, drugačna od vseh drugih. Kultura in jezik sta pomembna, a pomembneje je, da si odprt za vse ljudi.'« (Radivojević 2)

Tematski izhodišči plesne predstave *Potohodniki*¹ sta sicer labirint in zaprtost poti, sam ples/gib tandema Suzane Koncut in Ivana Peternelja, ki sta bila hkrati koreografa izvedbe, pa je bil zelo fizičen. Njuna izvedba nakazuje možne prostorske koordinate nekega povsem individualnega, čeprav nikakor ne osamljenega iskanja, s potencialom izhoda iz (eksistenčne) zagate, brezizhodnega položaja ali zadrege, pri tem pa v danih okoliščinah vzpostavlja konceptualno umestitev vprašanja »iznajdbe poti preboja« neposredno na lokacijah izvedb.² Suzana Koncut se tako v citirani izjavi po svoje navezuje na lastni umetniški način iskanja izhoda in prebijanja ovir, njen zadnji stavek pa asociira na bistveno razliko med pojmom človek (*golo življenje* v Agambenovem pomenu) in državljan (v biopolitičnem pomenu vsiljene pripadnosti posameznika državi-naciji, kjer človekove pravice veljajo le za tiste s statusom državljana). S tem pravzaprav opozori na specifičen nadpomen konkretne umetniške izmenjave, ki potemtakem ni toliko ključna s svojega vsebinskega in tudi umetniškega vidika, kolikor z vidika na prvi pogled banalne, toda zelo pomembne vzpostavitev medčloveških stikov, socializacije, tako med samimi umetniki in umetnicami kot tudi med komer koli (z izvajalci/izvajalkami vred), ki je bil deležen dogodkov v okviru beograjskega gostovanja (četudi med posredovanjem nekega umetniškega dejanja).

Tako se v konkretnem primeru kot tudi v drugih podobnih izkaže, da gostovanje predstave pomeni priložnost za vzpostavitev komunikacije, tako med delom in gledalci

1 Predstava je nastala v koprodukciji Plesnega teatra Ljubljana, Pionirskega doma in multimedialne skupine Institut Egon March (premiera: 7. 12. 1994).

2 Predstava je poleg beograjske doživela tudi izvedbe na Reki, v Splitu in Dubrovniku (6., 8. in 13. 4. 1996), v okviru turneje Trabakula v organizaciji Andreja Moroviča.

kot tudi med vsemi protagonisti dogajanja (vključno z občinstvom), v tem primeru tam, kjer tovrstne komunikacije pred tem dlje časa ni bilo oziroma je bila omejena. Vzpostavitev komunikacije bi lahko razumeli tudi širše, v rancièrovskem pomenu, kot vzpostavitev razmer za govorjenje tam, kjer so bili prej navzoči zgolj šumi, hrup, neartikulirani glasovi – to je kot vzpostavitev politike. V tem politično emancipatornem kontekstu je liberalni pojem medkulturalna izmenjava neuporaben, saj gre kvečjemu za invencijo in kreacijo prostora, v katerem lahko potekajo umetniški dogodki, ki so le del mikropolitike vrste srečanj, ki tem dogodkom sledijo ali z njimi sovpadajo. Ne pojem ne izvajanje medkulturalne izmenjave ne zajameta tovrstne invencije–kreacije, oziroma jo zanikata. Medkulturalna izmenjava tako ostaja na ravni operacije menjave produktov (gledaliških produkcij, umetniških izdelkov, publikacij, nastopov), ki izhaja iz logike blagovne menjave, na kateri temelji kulturna industrija, kot sta jo utemeljila Adorno in Horkheimer. Pojem je izmuzljiv tudi zato, ker sam izraz kultura in njena množinska oblika, iz katere izhaja beseda medkulturalni, zajemata več zamegljenih pomenov, ki praviloma utrjujejo načelo ekskluzivnosti, v smislu povezovanja na temelju selekcije, ki mu je imanentno tako vključevanje kakor tudi izključevanje, izločevanje, eliminacija.

Za organizacijsko plat Kontra dibidona velja obratno – pojem medkulturalna izmenjava ga prav dobro odraža. Festival je bil namreč del agende zasebne fundacije s sedežem v ZDA, v tistem času dejavne tako v Srbiji kot v Sloveniji; fundacija ga je podprla finančno in tudi menedžersko. V produkcijskem smislu je tako šlo za klasično izmenjavo izbranih predstavitev dosežkov dveh »kulturnih okolij«, ki je bila zavita v privlačni alternativnokulturni paket za potrebe premostitve »razlik«, za združevanje, zblíževanje in vzpostavitev prihodnjih kulturniških – predvsem menedžerskih – poslovnih partnerstev. Ta organizacijski model je zelo podoben današnjemu modelu vodenja in financiranja partnerskih projektov med organizacijami iz različnih držav, ki jih podpira Evropska unija. V tem pomenu je bil festival eden prvih primerov vzpostavitve lokalnih nastavkov liberalne zahodne/globalne umetnostne paradigme, ki stremi k razvoju trga umetniških del in k simbolnim in materialnim dobičkom, ki jih trg omogoča.

Dvournost oziroma dvoplastnost festivala – vzpostavljena mikrostruktura srečevanj, vendar z (neo)liberalnim ozadjem – po svoje govori o tveganju, ki ga umetnice/umetniki prevzamejo s tem, ko privolijo v pogoje, ki jim jih postavlja neka avtoritarna instanca, ki jim podeljuje finance, postavlja vsebinske in konceptualne okvire in/ali omogoča materialne vire, prostore in komunikacijska orodja. Z vstopom v odnos z avtoritarno instanco ustvarjalke/ustvarjalci namreč tvegajo poblagovljenje svojega dela in odtujitev od skupnega v njegovem političnem pomenu, pa četudi delajo za javnost. Če se dvajset let po Kontra dibidonu vprašamo, kakšno je videti »kulturno sodelovanje« med Srbijo in Slovenijo (zavedajoč se pri tem banalnosti posploševanja, ki izhaja iz tovrstnega vprašanja), bomo lahko ugotovili, da to poteka predvsem na ravni izmenjave predstavitev umetniških izdelkov. Dibidon oziroma Kontra dibidon je kot pilotski projekt

anticipiral privatizacijo načinov sodelovanja, zasuk od sodelovanja v kreaciji k izmenjavi prezentacij, kar sovпада z velikim menedžerskim zasukom iz skupnega k zasebnemu, ki je danes na višku, čeprav je šlo za enkratne dogodke precej majhnega dosega, kar je sicer značilnost tovrstnih projektov še do danes. Morda tudi lahko govorimo o njihovi hermetičnosti, saj pretežno dosežejo le ozke/posvečene interesne kroge, a ravno ta zoženi fokus se funkcionalno ujema s privatizacijsko ideologijo.

Sporočilo opisanega protislovja manifestacije Kontra dibidon je, da, ko govorimo o izmenjavi med kulturami, ne moremo mimo dejstva, da je zamejitev umetniških pojavov v posamične (nacionalne) kulture oziroma kulturne kontekste pravzaprav le del regulacije, ki je manifestacija simbolnih moči nadrejenih agentov v kontekstu polja kulturne produkcije (Bourdieu). To dejstvo, na katerega je treba vedno znova spominjati, zamaje prizadevanje po kulturalizaciji diskurza, če želimo gledališče, sodobne scenske umetnosti in umetnost nasploh misliti in prakticirati v političnoemancipatornem kontekstu.

Kazališče-pozorišče-gledališče-teatar (KPGT): multikulturalnost pred multikulturalnostjo

KPGT je v svoji prvotni obliki deloval med letoma 1977 in 1991. Potem je v spremenjenih okoliščinah in organizacijskih sestavah bolj ali manj intenzivno deloval vse do danes. KPGT je eden redkih dolgoročnejših primerov heterogenosti gledališke produkcije z elementi horizontalne organizacije, izhajajoče iz povezovanja med ustvarjalkami/ustvarjalci sodobnih scenskih umetnosti s področja Jugoslavije, kot tudi iz zasnove samih kreativnih praks te gledališke in multimedijske skupine.

Klica multikulturalnosti, ki bi jo naj na mehek način locirala, lokalizirala in razširila »tranzicijska« dogodka Dibidon in Kontra dibidon – ki pa je sčasoma postala prevladujoči okvir povezovanja med nekoč jugoslovanskimi okolji in produkcijskimi konteksti –, je pravzaprav bila navzoča že desetletja. Skupni jugoslovanski prostor je bil namreč hkrati multikulturen, saj je etatistično-socialistična ureditev, kljub grotesknosti njene prikrita avtoritarnosti in dejanske tržne naravnosti, na ravni upravljanja z umetnostjo in ustvarjalnostjo upoštevala »posebnosti« konstitutivnih narodov, administrirala te posebnosti pod krovno povezovalno agendo (temelječo na ideologiji bratstva in enotnosti), jih negovala in skrbela za njihov pretok v javnosti, izobraževalnem in umetnostnem sistemu.

KPGT ta na prvi pogled brezhiben, a v resnici kompromitiran liberalistični model do neke mere tudi preseže, saj gradi prej na iskanju alternativnih konceptov, pristopov in načinov delanja avtonomnega gledališča (ali vsaj koketira z avtonomijo) kot pa na kvalitetah posamičnih (nacionalnih) kultur: v svojih predstavah se predvsem igra z jeziki, stereotipi, tabuji in prepovedmi. Ljubiša Ristić v tej zvezi izjavlja: »Želeli smo združiti

enkratni kulturni prostor, hoteli smo prepričati ljudi, da je ključna ta raznolikost, to bogastvo, ta multikulturna in multietnična sestavina.« (Trebješanin 3)

Med njegovim hkratnim poudarjanjem multikulturnosti in enkratnosti jugoslovanskega kulturnega prostora, ki ga danes kulturniška srenja pogosto imenuje »region« (obstoj prostora »regionalnega sodelovanja« je v veliki meri posledica sledenja pogojem podpornih finančnih skladov EU), je določena diskrepanca, ki bi lahko kazala na izhod iz nesmiselnega zapletanja v kulturno paradigmo. Jugoslovanski (kulturni) prostor je namreč tudi drugo ime za odprtost, odpravo oziroma odsotnost državnih mej, kar je več kot aktualna, ultimativno emancipatorna zahteva, sploh glede na trend legalizacije prepovedi begunstva, ki le kaže na zasuk v nove (vedno tudi fizične) zamejitve potencialnih prostorov svobode. Velikost prostora neomejenega in nenadzorovanega gibanja je tako banalnost, ki nikakor ni samoumevna, temveč čedalje večja dragocenost, ki jo pogosto nadomešča paradigma multikulturnosti, ki ni nič drugega kot manifestacija mehanizmov mehke, esteti-rane zamejitve (gibanja, pretoka življenjskih resursov, možnosti socializacije).

Združevalna, hibridna kratica KPGT je s svojim namigovanjem na heterogenost simbolično razbijala lokalne stereotipe o izgubljenosti s prevodom, o nerazumevanju med ljudmi, ki znotraj Jugoslavije govorijo različne jezike, dejansko pa poudarjala univerzalni pomen gledališke govorice in njen potencial za kritiko obstoječega. V tem smislu je bil KPGT tudi specifični, razpršeni kraj srečevanj zunajinstitucionalnega značaja, srečevanj tako njegovih protagonistov/protagonistk kot občinstva, v nekakšni napol utopični situaciji, v precepu med vsiljeno multikulturnostjo in relativno brezmejnostjo prostora sodelovanja, ki pa ga je mogoče zgraditi in vzdrževati le onkraj dominantne agende, v samoorganizaciji.

Pasti getoizacije

Projekt Ex Ponto, nastal leta 1993 v Ljubljani v organizaciji kulturnega društva B-51, je bil prvotno zamišljen kot humanitarno in socialno gibanje za pomoč prebeglim umetnikom/umetnicam, predvsem iz Bosne in Hercegovine, pri njihovi predstavitvi in uveljavitvi v Sloveniji. Po končani vojni v Bosni in Hercegovini so se v letih 1997 in 1998 umetnice/umetniki iz Slovenije in BiH pod okriljem Ex Ponta predstavili v Ljubljani in Sarajevu, Ex Ponto pa se je »postopoma razvil v mednarodni festival uprizoritvenih umetnosti, danes prepoznaven po programu, ki združuje vrhunsko gledališko estetiko, socialno in politično aktualnost in vztrajno spodbuja mednarodno festivalsko koprodukcijo«. ³

Festival se tako dejansko razvije iz pobude za pomoč prebežnikom, kar lahko razumemo tudi kot ironični preobrat paradigme – iz lokalne družbeno naravnane akcije

3 Tako je bil festival predstavljan na spletni strani exponto.net (dostop 6. 9. 2015), ki pa ni več dostopna.

v mednarodno festivalsko produkcijsko agendo. Ex Ponto je bil brez dvoma zelo pomemben dejavnik internacionalizacije na ravni gledališke prezentacije. Hkrati ne moremo spregledati dejstva, da se med uspešno integracijo prebežnikov vzpostavijo pogoji za postopno festivalizacijo ideje o povezovanju, ki pa obtiči v liberalni paradigmi o različnosti kultur, četudi festivalu moramo priznati, da je odlično zapolnjeval vrzeli in primanjkljaje predstavitev določenega dela gledališke produkcije s področja Balkana v Sloveniji, tistega, ki ga gledališke institucije v Sloveniji ponavadi ne vključujejo v svoje repertoarje. Ko to izpostavljam, se zavedam razmer v sistemu javnega financiranja, ki vsiljuje festivalizacijo, saj se javna sredstva prioriteto podeljujejo enkratnim festivalskim (spektakularnim) projektom namesto kontinuiranim dejavnostim izvajalcev (ne le prezentacijam, temveč tudi eksperimentalnim, izobraževalnim in teoretskim procesom).

Podobno problematična je operacija integracije, ki jo promovirajo denimo projekti, podprti s sredstvi Evropskega socialnega sklada, ki jih v Sloveniji izvajajo nevladne organizacije, pod agendo izboljševanja zaposlitvenih možnosti tako imenovanih ranljivih družbenih skupin, kamor prednostno, po razpisnih določilih, sodijo enkrat priseljenci, drugič Romi, tretjič ljudje s telesnimi omejitvami, četrtič pripadniki posameznih nekoč konstitutivnih narodov Jugoslavije. Ti projekti – nekaj jih je bilo tudi na področju sodobnih scenskih umetnosti – pogosto tvegajo mehko getoizacijo teh domnevno posebnih skupin, saj jim ne zagotovijo trajnejše (varne) zaposlitve, temveč zgolj »izboljšujejo možnosti« njihovega zaposlovanja v nekem začasnem, kratkotrajnem projektnem okviru. Vnaprej predpisana začasnost tako močno vpliva na realizacijo kakršnih koli ustvarjalnih ciljev, ki jih tovrstni projekti – in podobno tudi festivali – zastavijo, tudi (in zlasti) takrat, ko jih (v redkih primerih) zastavijo na ravni, ki se ogiba agendi klasifikacije in getoizacije (delitve na »priseljence« in »domačine«, »posebne« in »običajne« skupine) pod plaščem umetniškega udejstvovanja.

Kultura kot industrija, umetnost kot parazit

Theodor Adorno je ugotovil, da je umetnost znotraj polja kulture parazit, saj z likvidacijo (opustitvijo) nasprotovanja empirični realnosti pridobi parazitski značaj (Adorno 61–65). To po njegovem mnenju sovпада z likvidacijo konflikta v množični kulturi. Umanjkanje konflikta znotraj umetniškega dela je namreč zagotovilo, da delo ne bo sprožilo konflikta z zunanjim življenjem oziroma nepravilnostmi, ki veljajo v obstoječem. Umetnost je v menedžerskem kulturnem diskurzu zmeraj vsebovana v kulturi kot nadsistemu in se jo v dominantnem redu obravnava kot izjemo, ki naj sledi tako imenovanim kulturnim politikam. Vendar vemo, da je umetnost lahko nekaj drugega, da je lahko tudi stičišče uporov proti kulturnim fašizmom. Menedžerski diskurz pomeni razmere, v katerih je kritičnost, sicer temelječa na možnosti refleksije družbenega

konflikta, bodisi nevtralizirana (integrirana) ali marginalizirana: monopol, na katerem temelji (množična) kultura oziroma kulturna industrija, je eksekutor, ker uničujoč nape-
tost odpravlja umetnost, s konfliktom vred. Če je množična kultura že vselej ena sama
velika, neskončna razstava, potem se vsak, ki vstopi v njena razstavišča oziroma prostore,
namenjene predstavitev, počuti osamljen kot tujec. To odtujitev, monopolizem in to-
talitarnost je moč prepoznati tudi na znakovni, simbolni ravni. Množična kultura je tako
po Adornu sistem signalov, ki signalizira sebi samemu (76–82).

Podobno je ugotavljal tudi Jean Baudrillard, ko je razmišljal o obstoječem: doba po-
trošnje kot historični vrhunec celotnega procesa pospešene produktivnosti pod znakom
kapitala je tudi doba radikalne odtujitve (Baudrillard 191). Oglaševanje postane infor-
macija, ko ni več ničesar izbrati, ko je prepoznava blagovnih znamk zavzela mesto izbiri,
medtem ko istočasno totaliteta sili vsakogar, ki si želi obstati, v zavestno sledenje temu
procesu. To se dogaja pod monopolno množično kulturo, pri čemer razlikujemo med
tremi fazami: oglaševanjem, informiranjem (distribucijo informacij o dogodku, pojavu,
izdelku) in ukazovanjem. Medtem ko se kulturna industrija razstavlja, tudi rada prikaže,
kako so bili njeni produkti narejeni in kako sama funkcionira. Shema kulturne industrije
je zdaj predvsem kanon sintetično produciranih načinov obnašanja, sporočilo kapitala pa
mora biti skrito ali vsaj prikrito, saj popolna prevlada želi biti nevidna. V tej totalnosti
je kritičnost tvegana; kdor odkrito izpodbija *njihovo* svobodo (svobodo, ki jo predpisuje
gospodstvo), prijaznost, občutek varnosti, kdor se ne drži ustaljenih vodil kapitalizma, je
prisiljen ostati zunaj, izključen (Adorno, 91, 93): »Totaliteta množične kulture doseže
vrh v zahtevi, da se ne sme nihče razlikovati oziroma od nje odstopati« (92).

Totaliteta množične kulture tako uspešno integrira domislico o različnosti med
kulturami (medkulturno, multikulturno), ki je regulirana pod krovno, tržno naravnano
logiko pisane kulturne ponudbe, s katero upravlja tako imenovana kulturna politika.

Festivalizacija kot odvod sodobne kulturne industrije

Zahteva po neodstopanju v totaliteti množične kulture je danes sicer pogosto zmeščana
na način, da se ustvarjajo določena specializirana polja, kjer so dovoljene umetniške pre-
zentacije »različnosti«, »drugačnosti« ali »čudaškosti«. Ta polja »različnosti, ki bogati«,
se začasno organizirajo tudi v obliki festivalov, pa tudi projektov mreženja, ki pokrivajo
tovrstne, v širšem javnem diskurzu nezaželeno, manj zaželene oziroma marginalizirane
tematike in izrazne forme, na primer queerovstvo, radikalni body art, kritiko prekarnosti
in opustošenja skupnega itd.

Festival je danes – sploh v Sloveniji – zelo pogosta forma predstavitve umetniških
dosežkov. Mednarodni festival je izvrsten formalni okvir za utrjevanje ideje multikul-
turnosti oziroma medkulturnosti in medkulturne izmenjave, ki iz nje(ga) izhaja, četudi

je izmenjava v resnici v službi mehanizma tako simbolnega kot materialnega trženja gledaliških predstav in vseh drugih umetniških oblik kot izdelkov.

Festivalizacija spodbuja prevlado reprezentacije, ki jo kritiki kulturne industrije razumemo kot močan odmik od ideje o živi ustvarjalnosti, kot njeno negacijo. Tako je očitno, da festivalizacija ne le prinaša hiperprodukcijo, katere posledici sta premalo ponovitev scenskih dogodkov in zahteva (od zgoraj) po vedno novih, svežih izdelkih, s tem pa močna delovna in psihološka obremenitev ustvarjalk/ustvarjalcev, temveč predvsem vsiljuje produkcijski model, kjer je produkcija dejansko v drugem planu, čedalje bolj prepuščena samim ustvarjalcem/ustvarjalkam (individualizacija umetniške proizvodnje, outsourcing) in vedno manj podprta z javnimi sredstvi. Dejansko se na račun lokalizirane produkcije vzpostavlja in utrjuje model globalizirane reprezentacije, ki na festivalih poteka v obliki revialnega prikaza tako ali drugače tematsko združenih predstavitev. Ne trdim, da je festivalska forma že sama po sebi problematična, temveč želim poudariti, da festivalizacija zelo uspešno poganja kulturno industrijo obstoječega in s tem (posredno) vpliva na razkroj razmer, ki še omogočajo avtonomno ustvarjalnost. Ključna težava je v dejstvu, da se med festivalizacijo izvaja tudi nevtralizacija kontrakulture, torej kritične, uporne razsežnosti različnih ustvarjalnosti.

Paradigma trženja gre še vedno z roko v roki s paradigmo razlikovanja na podlagi nacionalne pripadnosti (oziroma »kulturnega« ozadja, porekla in »korenin« nastopajočih). Kratice držav v oklepajih, ki jih praviloma najdemo v festivalskih programih ob imenih gostujočih umetnikov/umetnic, so živ dokaz vztrajnega poudarjanja njihovih nacionalnih identitet, pri katerem vztrajajo producenti, selektorji in kustosi. Prav zavoljo te rutinske, utrjene, ob osebнем imenu vpisane in kanonizirane etnične klasifikacije je sploh možna tako očitna »mednarodnost« festivala, značilnost, ki dobi status neke posebne, samozadostne vrednote. Ideja medkulturne izmenjave je tako simbolično zamrznjena na ravni pestrosti nacionalnih označb v festivalski programski knjižici.

Sistematična skrb za razlikovanje med nacionalnostmi udeleženk/udeležencev festivala vzpostavlja in utrjuje *status razlike*, ki se lahko bolj ali manj vidno vpisuje tudi v njihovo umetniško govorico. Toda v prostoru-času, kjer se umetnost piše z malo začetnico, ta nima posebne, sublimne vrednosti, ki bi bila sama sebi namen, nima torej statusa razlike, ki bi ji omogočal kakršen koli privilegij; onkraj hierarhičnega ustroja je namreč sublimacija skozi estetsko, to je, v predrugečenju razporeditve čutnega, podvržena nekim drugim pravilom, pravzaprav odsotnosti pravil, narekovanih od zgoraj.

Festival kot mehka različica umetnostnega sejma praviloma utrjuje obstoječa razmerja v polju kulturne produkcije – hierarhično delitev na producente, kuratorje, direktorje na eni in umetnike kot izvajalce na drugi strani, ki pa so podvrženi logiki zvezdnštva. Festivalska forma omogoča mobilnost in globalno razpršenost tega hierarhičnega modela prek sistema mreženja med producenti, posamičnimi festivali in tudi umetniki, ki ga podpirajo tako imenovane kulturne politike. Festivalizacija tako utrjuje

razlikovanja med »kulturami«, »kulturnimi okolji«, »vzhodom« in »zahodom«, »črnsko« in »belsko« umetnostjo itd. Na podlagi teh razlikovanj se festival vzpostavlja kot priročna rešitev za distribucijo umetniških produktov, kot model reprezentacije, ki v morju »razlik« vzpostavlja posebne pogoje za specializirana revialna srečevanja, ki pa teh »razlik« ne morejo odpraviti, jih pa pogosto reproducirajo. Status razlike, ki ga festivalizacija narekuje in reproducira, je tako v očitnem nasprotju z umetnostjo, ki vznikata in se izvaja onkraj diskurza hierarhij. To dejstvo le potrjujejo redke izjeme med festivali, ki v obstoječih pogojih poskušajo delovati zares angažirano.

Socializacije ustvarjalnosti: k transformativnemu potencialu sodobnih scenskih umetnosti

Ko danes razmišljamo o odprtih, nezamejenih, neformatiranih oblikah izmenjav, sodelovanjih in povezovanjih med ustvarjalkami/ustvarjalci sodobnih scenskih umetnosti,⁴ moramo namesto opiranja na različnost kultur in spoštovanje kulturnih razlik poiskati vzvode, načine in postopke, ki temeljijo na pojmovanju skupnosti kot skupnosti enakih. Ker to tudi pomeni radikalen odmik od ustaljenega produkcijskega modela, ki ga vsiljuje kulturna industrija obstoječega, se izkaže za velik izziv v današnjih razmerah, močno obremenjenih z vsesplošnim nadzorom, razpršitvijo in hkratnim ponovnim vzpostavljanjem fizičnih in množenjem virtualnih mej, utrjevanjem vladavine ekonomije in prava v okviru skorumpiranega predstavniškega sistema, pospešeno gentrifikacijo potencialno skupnih prostorov in vsesplošno financiacijo ter kriminalizacijo življenja.

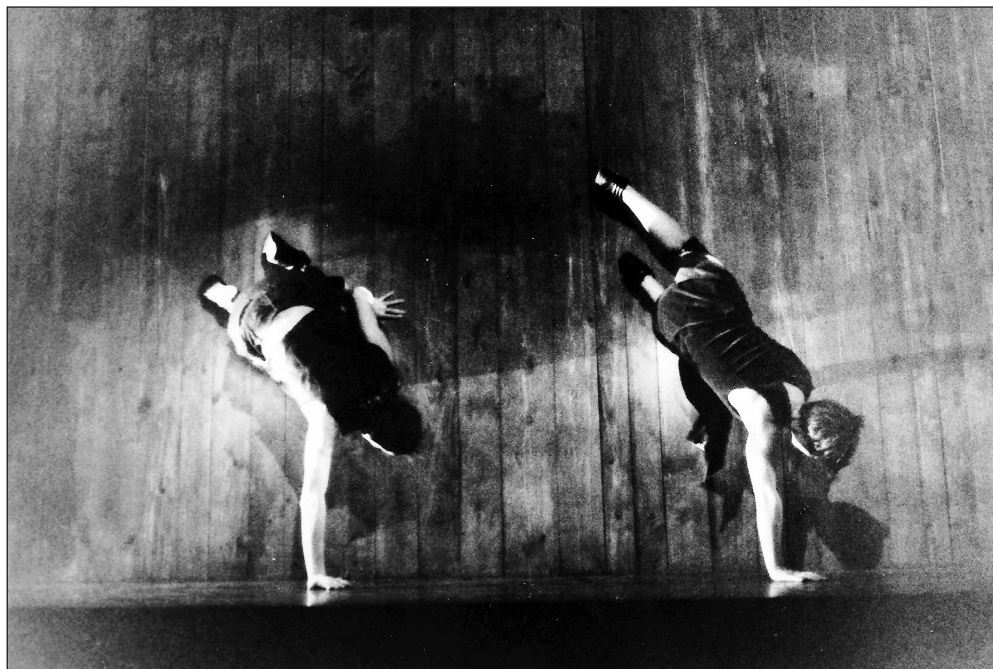
Le manjši del tako imenovanih mednarodnih sodelovanj, ob njihovi značilni (ko)produkcijski obremenitvi in pogosto (pre)kratkem trajanju, dosega vsaj elementarne pogoje, v katerih ustvarjalci in ustvarjalke sploh lahko uveljavijo povezovalni, včasih tudi subverzivni potencial svojih projektov. Prej lahko govorimo o specifičnih, kratkotrajnih socializacijah ustvarjalnosti, ki jih je moč zaznati tudi v obravnavanih primerih. Čeprav jih pogosto pogojujejo ustaljene produkcijske (tako finančne kot druge) okoliščine, so, paradokсно, kljub njim – včasih pa prav zaradi njih – izvedljive in uresničljive.

Festivaliziran (re)produkcijski kontekst kulturne industrije terja različne, aktivne in inovativne načine uveljavljanja performativnih (scenskih) eksperimentov, temelječih na trku heterogenih elementov. Ti eksperimenti, kljub opisanim razmeram in ravno zaradi njih, v večji ali manjši meri izražajo in uveljavljajo določen transformativni potencial. Ta potencial je tudi vodilo in moč njihovega prakticiranja, mišljenja in kritike onkraj vsiljenega in pogosto tudi ponotranjenega statusa razlike.

4 S tem ne mislim, da ta srečevanja ne bi smela imeti določenega programa, vsebinskega in konceptualnega okvira, temveč da je njihova vsebina zasnovana po željah in potrebah njihovih protagonistov namesto po zahtevah financerjev, aktualnih modnih trendov in logike ponudbe in povpraševanja.

Literatura

- Adorno, Theodor W. *The Culture Industry*. London in New York, Routledge, 2006.
- Baudrillard, Jean. *The Consumer Society*. London: Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press, 1993.
- Horkheimer, Max in Theodor W. Adorno. *Dialektika razsvetljenstva*. Prev. S. Knop, M. Kranjc, R. Riha. Ljubljana: Studia humanitatis, 2006.
- Radivojević, Vesna. »Kontra dibidon u misiji.« Besedilo (pdf-dokument) v avtorjevem arhivu.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prev. S. Koncut. Ljubljana: Maska, 2010.
- Trebješanin, Borka G. »Uvek taj isti barok, na kraju.« *Politika – Kultura, umetnost, nauka* 59.23 (19. 9. 2015): 1–3.



Suzana Koncut in Ivan Peternelj: *Potobodniki*. Koncept: Suzana Koncut. Na fotografiji: Ivan Peternelj, Suzana Koncut. Foto: Antonio Živkovič. Vir: zasebni arhiv Suzane Koncut. Predstava je leta 1995 gostovala v Beogradu (v Bitef teatru).



Milena Bogavac: *North Force*. Režija: Uroš Novović. Produkcija: KPGT in Nova akademija umetnosti. Novi Sad, Kulturni centar Novega Sada/Sterijevo pozorje, 2017. Na fotografiji: Marko Panajotović, Jovan Zdravković, Predrag Vasić, Igor Marković, Pavle Grebenar, Luka Pavlović, Jovan Bulat, Nemanja Petrić. Foto: Nenad Jelesijević. Vir: zasebni arhiv Nenada Jelesijevića.



Oliver Frljić, Jasna Žmak: *Leksikon YU mitologije*. Režija: Oliver Frljić. Produkcija: NETA (Nova evropska teatarska akcija). Ljubljana, Festival Ex Ponto, 2011. Na fotografiji: Helena Minić, Joana Popovska, Maja Nemeč, Ljuma Penov, Miha Nemeč, Mišo Obradović, Gresa Pallaska. Foto: Saša Miljević. Vir: Istarsko narodno kazalište – Gradsko kazalište Pula.