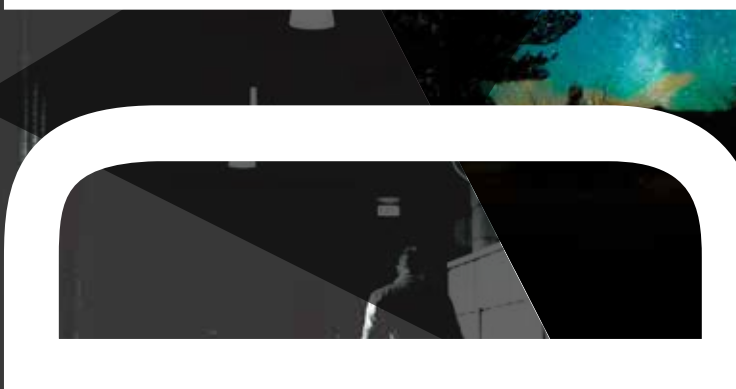




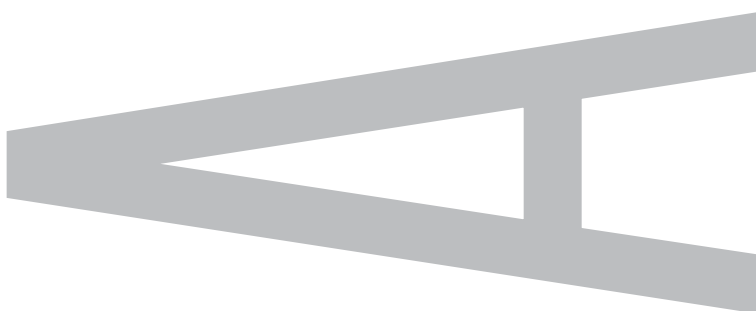
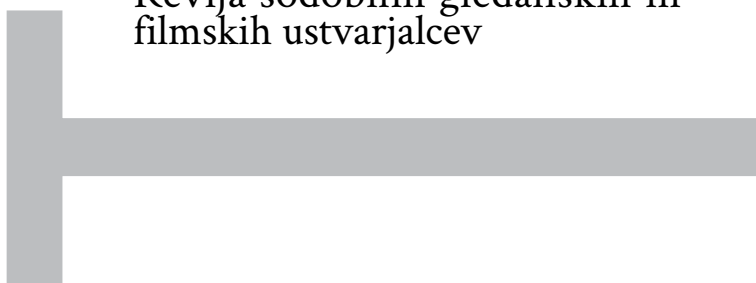
**Revija sodobnih gledaliških in filmskih  
ustvarjalcev**



**Letnik II, številka 2**



Revija sodobnih gledaliških in  
filmskih ustvarjalcev



## ADEPT

Revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev

LETNIK II, številka 4, 2015/2016

ISSN: 2385-9164

### Izdajatelj in založnik

UL AGREFT, zanj: red. prof. Tomaž Gubenšek, dekan

### Glavna in odgovorna urednika

Nina Ramšak in Žan Žveplan

### Uredniški odbor

Jakob Ribič in Dorian Šilec Petek

### Mentor

doc. dr. Blaž Lukan

### Lektorica

Nataša Martina Pintarič

### Produkcija

MiLo – čista komunikacija

### Kreativna zasnova

Lovro Centrih

### Oblikovanje

Mihela Medved

### Tisk

Repro Studio Lesjak

300 izvodov

Vse pravice pridržane.

STRAN 39  
ALJA LOBNIK  
IN ROBERT BOBNIČ  
KRITIKI, TEORETIKI,  
HIŠNIKI

STRAN 31  
ODSOTNOST  
KRITIKE GLEDALIŠČE  
PELJE V POVPREČEN  
MAINSTREAM  
INTERVJU  
Z JANEZOM JANŠO

STRAN 35  
KRITIČNA MISEL NE  
SME IZGINITI  
INTERVJU  
Z BLAŽEM  
LUKANOM



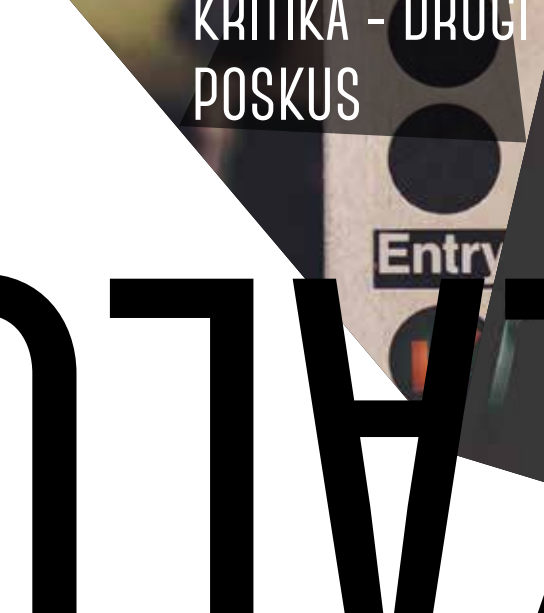
STRAN 6  
TIN GRABNAR  
DILEMA INSTITUCIJE




STRAN 10  
ROK VEVAR  
O KRITIKI IN DRUŽENJU  
- FRAGMENTI




STRAN 28  
ZALA DOBOVŠEK  
JAZ TRENIRAM  
GLEDALIŠKO  
KRITIKO



STRAN 24  
ALDO MILOHNIČ  
SLOVENSKA  
GLEDALIŠKA  
KRITIKA - DRUGI  
POSKUS



STRAN 16  
JAN KRMELJ  
AD CRITICUM



STRAN 13  
MOJCA PODLESEK  
OD PETIH  
ZVEZDIC  
DO ENE  
NEŠTETOKRAKE

OTVORNI

# UWOD

# MVK

V produkciji Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani predstavljava četrto številko revije ADEPT. V njenih številkah nudimo prostor za izoblikovanje in priložnost za debato o različnih problematikah znotraj gledališkega in filmskega prostora.

Tokratno številko smo posvetili gledališki kritiki, ki jo razumeva kot analizo novega umetniškega dela v najširšem pomenu. Tema se nama zdi vredna raziskovanja, ker je danes kritiko težko imeti za institucijo moči, kot je bila nekoč, ko je razpolagala z avtoriteto, vzpostavljala vrednostni sistem in usmerjala okus občinstva. K razmišljanju o gledališki kritiki odločilno pripomore tudi razumevanje specifične gledališča kot minljive umetnosti; ko se ponovitve končajo, predstava – če odštejemo video zapise – praktično izgine, za njo pa ostane le kritika ter z njo neprecenljivo pričevanje in pomemben zgodovinski dokument. Sam pojem preučevanja tako z izmuzljivo definicijo odpira heterogeno polje različnih razumevanj, ki jih osvetlimo preko razmišljanj raznolikih akterjev znotraj ustvarjanja in teoretične refleksije – od dramaturgov in novinarjev do kritikov ter režiserjev.

K sodelovanju povabljeni pisci izhajajo z lastne pozicije, kar nam omogoča vpogled v nekakšen mozaik avtonomnih mnenj, ki nudijo dragocen vpogled v zapleteno temo. Najin glavni namen torej ni priti do konkretnih zaključkov, ampak odpreti polje, kjer se različni pogledi soočijo med seboj in oblikujejo v kolaž, ki stoji sam zase.

Nina Ramšak in Žan Žveplan



# TIN GRABNAR DILEMA INSTITUCIJE

## ODZIV NA PREDSTAVO GENERACIJE

**P**redstava Generacije je rezultat celoletne gledališke raziskave, študija igralskih izraznih sredstev in intenzivnih vaj dijakov četrtega letnika gledališke šole v Mariboru. Premierno je bila uprizorjena 15. januarja 2016 in je dan za tem doživela še eno reprizo. Ta je bila zaradi pritiska s strani vodstva šole nekoliko spremenjena. Na reprizi smo iz predstave umaknili vsebino, ki je bila prepoznana kot sporna, žaljiva. Vse nadaljnje ponovitve v prostorih šolskega gledališča so bile odpovedane. V nekaj tednih po premieri se je žarišče dogajanja premaknilo v medijski prostor. Pojavila se je poplava člankov, komentarjev, javnih pisem in drugih prispevkov, ki so problematizirali (ne)primernost delovanja ene in druge strani. Šola in ustvarjalci predstave smo se hočeš nočeš znašli pod drobnogledom javnosti.

In problematična vsebina? Izhodišče predstave je zelo preprosto. Izpostavili in problematizirali smo pomanjkanje komunikacije med generacijami. Odrasli in otroci se med seboj vse pre malo pogovarjamo in si še manj prisluhnemo. Z igralsko ekipo smo pridobili izjave mariborskih dijakov, ki smo jih predelali v predstavo. Nastopajoči najstniki, ki na odru uprizorijo sebe in svoje vrstnike, v dvaindvajsetih prizorih na različne načine brez zadržkov nagovorijo odrasle. Spregovorijo o temah, ki jim že dalj časa ležijo na duši, pa si jih v običajnem okolju, kjer so razmerja moči jasna, ne upajo izraziti. V fiktivnih situacijah naslovijo svoje starše, babice in dedke, politike, profesorje in še mnoge druge. Izrazijo svoja pričakovanja, obžalovanja, pregrehe in strahove. Zataknilo pa se je pri prizoru, kjer so dijaki neposredno nagovorili profesorje. Brez

dlake na jeziku so zasuli avditorij s stavki, kot so „Gospod profesor, upam, da je bilo to zadnjič, da ste se drli name,” in „Gospa profesor, nehajte se, prosim, vtikati v moje osebno življenje.” Ob spremljavi kletvic so napadli predstavnike institucije moči. In to v ustanovi, ki jim je finančno, prostorsko in simbolno pravzaprav omogočila celotno produkcijo predstave. Nastopajoči so v istem prizoru naslovili tudi drug drugega in poskušali reflektirati svoje stališče. Postavili so se v pozicijo profesorjev in obsodili svoje najstniško razmišljanje: „Kdo si pa ti, da boš sodil?” in „Kako bi se ti počutil, če bi bil profesor?” Mislim, da je iz te informacije jasno razvidna naša želja: problematizirati in kontekstualizirati razmerje med generacijami. Pri celotni zgodbi pa je najspornejše dejstvo, da smo v pričujočem prizoru profesorje naslovili poimensko. Z odkrito in neposredno komunikacijo smo pri posameznih profesorjih sprožili burne reakcije. Razgaljeni so se pognali v obrambo, na odgovorne so se obrnili s formalnimi in neformalnimi pritožbami. In čeprav smo že takoj naslednji dan spoštovali poziv vodstva šole ter iz predstave odstranili priimke profesorjev, se je vodstvo odločilo odpovedati vse njene nadaljnje ponovitve. Vso stvar so želeli čim tišje in čim hitreje pomesti pod preprogo. Naš poziv in njihov odziv pa je širšo javnost ter vse pričujoče hitro razklal na dva bregova. Generacije so povzročile razdor med generacijami. Na eni strani so se znašli tisti, ki so problematizirali našo predrznost, in na drugi tisti, ki so kritizirali neodgovorno politikanstvo šole. Po medijskem škandalu smo se skupaj z igralsko ekipo odločili, da bomo nadaljevali z uprizoritvami Generacij zunaj šole. To odločitev smo sprejeli, ker verjamemo, da je izhodišče predstave točno zastavljeno in da je problem komunikacije med generacijami resnično prisoten. Predstava po eni strani odraslim nudi vpogled v miselni svet najstnikov in po drugi strani omogoča mladim, da spregovorijo o svojih problemih. Najstniška publika ima možnost identifikacije; ugotovijo lahko, da niso edini, ki imajo tovrstne probleme. Točnost zastavljenega problema je dogajanje okrog predstave zgolj potrdilo.

Opisani dogodki kažejo izjemno zanimiv fenomen. Vsebina, o kateri govori predstava, se je zaradi škandala nenačrtovano spremenila. Kmalu ni nihče več razpravljajal o sami predstavi, temveč zgolj še o dogodkih okrog nje. Žarišče predstave se je preselilo izven njenih okvirjev. Cenzura in prepoved sta začeli govoriti svojo, popolnoma drugačno zgodbo. Naenkrat se javnost ni več ukvarjala z izhodiščno mislijo predstave – da imajo mladi težave, o katerih je potrebno spregovoriti. V ospredje je prišlo vprašanje razmerij moči, svobode govora in meje dovoljenega na odru. Skratka teme, ki so kar nekaj korakov oddaljene od našega izhodiščnega namena. Nehote je predstava postala zaznamovana, zreducirana na (ne)primernost enega izmed prizorov.

Seveda ta premik, ki se je zgodil z Generacijami, nikoli ni bil načrtovan. Mislim pa, da je odziv šole v celoti potrdil našo osnovno tezo: da odrasli ne zmorejo ali ne znajo iskreno spregovoriti z mladostniki. Ampak če bi se pravočasno poskusil postaviti v vlogo vodstva šole, bi takšen odziv skorajda lahko predvidel. Zakaj? Predstava temelji na iskrenosti, neposrednosti in odkritosrčnosti, kar je razvidno iz prav vsakega prizora. Ker je med replike pomešana tudi jasna kritika pedagoškega dela na šoli, stojimo pred nevarnostjo, da bo publika hitro razumela ali predvidevala verodostojnost posameznih „obtožb”. Če bi bili izraženi problemi neresnični ali izmišljeni, bi se odrasli najbrž nasmehnil in nastopajoče odpravili nekako tako: „Ah, saj so še mladi. Nimajo pojma, o čem govorijo.” Druga, še večja težava je v poimenskem izpostavljanju posameznikov, s katerim smo pedagoge neizprosno postavili v kot. Nihče izmed profesorjev se ni mogel skriti za mislijo, da dijaki najbrž tako mislijo o kom drugem. In ker so tako razgaljeni ostali brez obrambe, je bil njihov naslednji korak logičen in skorajda predvidljiv: protinapad. Delovanje vodstva šole je posledica boleče nemoči, da bi se soočili s problemi, ki so realno prisotni v njihovi instituciji. Na tej točki je bilo moje razmišljanje naivno. Pričakoval sem, da bodo odrasli lahko stopili korak nazaj in v kontekstu celote razumeli stisko dijakov. Dijaki in profesorji so postavljeni



v trdno razmerje moči, kjer je jasno, kdo je na katerem položaju. In to ne samo z vidika starosti. Tega razmerja bi se morali nenehno zavedati. Ko človek zasede pozicijo moči, mora ob njenih privilegijih nedvomno prevzeti tudi vso odgovornost zanjo. Tako razmerje namreč neposredno povzroča kompleksne psihodinamične odzive posameznikov. Dijaki, ki so v omenjenem razmerju podrejeni, si v strahu pred posledicami marsičesa ne upajo povedati. Vse neizgovorjene probleme (pa naj bodo upravičeni ali ne) obdržijo zase. Ti se v njih sčasoma nabirajo in spreminjajo v frustracije. Nekateri primeri se lahko žal končajo veliko bolj tragično od agresivnega verbalnega izbruha na odrskih deskah. Prepričan sem bil, da bodo profesorji v kontekstu celotne predstave to razmerje razumeli in nagovora ne bodo vzeli osebno. Vendar sem se motil. Profesorji so se čutili osebno napadene, prizadete in so se temu primerno odzvali. Ko razum preplavijo čustva, je najbrž težko razsodno reagirati. Čustven odziv in paranoja sta ena izmed najnevarnejših okoliščin, ki nepremišljenega posameznika pehata v brezumne reakcije. Reakcije, ki povzročijo več škode kot koristi.

Ključno je vprašanje, kako naj institucija reagira v takšni situaciji. Institucija, ki v prej opisanem razmerju zavzema absolutno pozicijo moči. Pri tem ne smemo pozabiti, da je prav ta institucija hkrati glavni financer, organizator in simbolični zastopnik naše predstave. Umetniško delo, ki ga je v celoti produkcijsko podprla, se je izrodilo. Predstava Generacije se je izvila iz produkcijskega primeža in pričela reflektirati lastno okolje, v katerem je nastala. S preprostimi besedami: kako naj institucija razume kritiko na lasten račun? Kako takšno kritiko sprejeti? Mogoče je to redki primer v gledališču, vendar smo iz vsakdanjega življenja vajeni takšnih situacij. Koliko kritik in posmeha na lasten račun morajo sprejeti politik! Koliko pritožb, namenjenih javnim ustanovam, vidimo v medijih! Kritiko je torej potrebno razumeti kot nekaj konstruktivnega. Seveda je tudi v našem primeru jasno, kakšen bi bil najprimernejši in najpametnejši odziv. Stopiti v dialog, odkrito spregovoriti o izpostavljenih problemih

in stoično prenesti vso bolečino, ki se odpira ob soočenju s perečimi vsebinami.

Vse prepogosto pa takšnim preprostim, a ključnim odločitvam botruje strah. Strah pred neznanimi posledicami. Pred posledicami, ki so večinoma namišljena utvara. V našem primeru se je vodstvo šole ustrašilo, da bosta prizadeta njen ugled, podoba v javnosti. Hkrati je vodstvo podleglo strahu, da bi bil profesorski kolektiv razočaran nad načinom vodenja šole (odzivom odgovornih ob nastali situaciji) in bi zaradi tega notranje razpadel. Ta paranoja je rezultirala v nepremišljeni reakciji: najprej v cenzuri in potem v prepovedi predstave v prostorih šolskega gledališča. Ko smo se ustvarjalci predstave kasneje zagovarjali pred šolo, se je v našem dialogu zgodil miselni preskok, identičen tistemu v javnem prostoru. Pričeli smo govoriti o primernosti in neprimernosti gledaliških izraznih sredstev. Kmalu se nihče ni več ukvarjal z vsebino predstave, ampak z načinom izražanja dijakov. Problematizirana je bila umetniška vrednost predstave, ker se na odru pač preklinja. Skratka: fokus se je premaknil daleč stran od izhodiščne vsebine. Vse to, le da bi prekrili bolečo resnico razmerja dijak-profesor, ki vlada na šoli. Vendar pa je napačno sprejeta poteza vodstva šole postala osrednje gonilo vseh sledečih dogodkov. Kot že omenjeno, je prepoved predstave v javnosti sprožila 'kontra učinek'. Jasno in glasno se je postavila v bran nam, avtorjem predstave, in ostro obsodila zatiranje svobodnega izražanja mladih. Vodstvo šole je v želji, da bi vsebino predstave pometlo pod preprogo, spodbudilo kar največji možen medijski škandal. Hkrati so s takšno reakcijo šele ustvarili naš 'neustrašen govor' in, kot že rečeno, popolnoma potrdili osnovno tezo predstave. Odmev Generacij in razsežnost njihove vsebine sta bila silovita. Vendar pa je na osnovnem nivoju njihov namen spodletel. Razmere na šoli so se v nasprotju z našo željo zaostrole. Profesorji so (v prenesenem pomenu besede, seveda) zgradili svoj bunker in se poskrili za njegove stene. Konstruktiven dialog je bil onemogočen. Kljub našim večkratnim pozivom se nihče ni odzval vabilu na pogovor, nasprotno. Neprenehoma

smo dobivali užaljene komentarje in celo neformalne grožnje s tožbami. Predstava Generacije je medosebnim odnosom med dijaki in profesorji na gimnaziji zadala veliko rano. Vprašanje je, če pozitiven medijski odziv in dokaz, da je gledališče še vedno lahko silovito, odtehtata situacijo vpletenih posameznikov, ki so se za nekaj mesecev pogreznilo v grenkobo.

Vsekakor pa je celotna situacija v meni sprožila temeljit premislek o različnih načinih omejevanja svobodnega, neobremenjenega ustvarjanja. Pri tem je nepremišljena šolska cenzura le ena izmed njegovih oblik. Gledališki trg, h kateremu lahko prištevamo vse večje gledališke institucije, je skozi čas ravno tako vzpostavil svojevrstno prisilo. Umetno se ustvarja nujna, da morajo vse gledališke predstave biti dobre, učinkovite, presežne. Takšna zahteva trga v ustvarjalcih povzroči grozovite posledice. Gledališčniki, obremenjeni s končnim produktom, zapademo v ustvarjalni krč. Ker se ustvarja navidezen občutek, da imamo le malo priložnosti za uspeh, postane vsak gledališki projekt usoden. Strah pa nikoli ni ponudil plodnih tal za presežne misli. Iz strahu, da bo predstava slaba, se generirajo še slabše predstave. V takšnih okoliščinah namreč hitro zapademo v samocenzuro, kjer se odpovemo vsem inovativnim, še nepreizkušenim idejam in raje sledimo varni, že preizkušeni poti. V želji, da bi fascinirali in navdušili, veliko ustvarjalcev pozabi na vsebino. Kako naj med obrazci, ki so že stokrat prežvečeni, preobrnjeni in ki stojijo sami zase, brez kančka drznosti najdemo kakšno predstavo, ki bi ponujala presežek? Težko.

Varnosti v današnjem svetu brez rednih služb ob velikem presežku intelektualnega kadra in vsesplošni borbi za uspeh tako ali tako ni več. To je jasno. Zato bi vse institucije morale še toliko

bolje poskrbeti za čim večjo notranjo podporo in varno ustvarjalno okolje. Večina odgovornih na vodilnih položajih pa vzpostavlja ravno nasprotno stanje: tekmovalno ozračje, izkoriščanje mladostniške zagnanosti in poligon za dokazovanje moči. Prisila hiperprodukcije in "hiperuspešnosti" se z vodilnih položajev nedvomno prenašata na vse uslužbenke znotraj gledaliških ustanov. Ob zelo jasnih zahtevah po dobrih rezultatih pač ni ne prostora ne časa za resnično poglobljen študij. Vsebinski sploh ne moremo več posvetiti. Tudi prostora za spodletel poskus ni več, pa čeprav je (paradoksalno) večina predstav, ki nastanejo v tako napetem okolju, že vnaprej obsojenih na propad. Poskusimo si za trenutek zamisliti, koliko fascinantnih in vizionarskih idej je zavrženih v samocenzuri, ker nas je gledališke ustvarjalce strah, da bi bili deviantni in zaradi tega neuspešni. Predstava Generacije je nastajala v radikalno drugačnem okolju. Gre za šolsko predstavo, kjer nastopajo dijaki. Mogoče smo si prav zaradi tega v Generacijah še lahko privoščili sproščeno ustvarjanje, saj v začetku nihče ni ničesar pričakoval ali zahteval. Imeli smo ta privilegij, da smo lahko skozi celoleten študij raziskovali neobremenjeno in kar nekaj časa brez jasnega cilja. Prav zaradi te svobode smo imeli možnost prisluhniti ciljni skupini mladih in detektirati probleme, ki jih pestijo. Šele pri postprodukciji predstave so se pojavili isti strukturni vzorci paranoje, ki so v institucijah prisotni že od samega začetka ustvarjanja predstave. So pa zato udarili toliko bolj silovito. Zaskrbljujoče je dejstvo, da so se prej omenjeni vzorci strahu iz nacionalnih institucij priplazili že tako daleč, da se poznajo celo na tako ranljivi in neizpostavljeni skupini, kot je dijaška gledališka šola. Upam, da se bo na tem nivoju paranoja ustavila in ne bo nadaljevala svoje rušilne poti.





# ROK VEVAR

# O KRITIKI IN DRUŽENJU - FRAGMENTI

**Z**agate s kritiko v scenskih umetnostih in vprašanja, ki se v zadnjem času v zvezi z njo vrstijo brez konca in kraja, so posledice opažanja, da pri nas nekaj ni v redu. Ti poskusi diagnostike so se seveda pojavili zelo pozno; dolgo je trajalo, da smo to ugotovili. Problemi kritike niso zgolj problemi kritike, ampak so to problemi stanja umetniške in humanistične ustvarjalnosti, njune refleksije ter možnosti, da bi ti dve področji imeli kakršen koli družbeni odmev, če ne že vpliva, in neko pozicijo v času drastične dehumanizacije in depolitizacije javnega. Problemi kritike se nanašajo na to, na kakšne načine sta lahko umetnost in humanistika danes prisotni, odzivni in dejavni v tem, kar nam je v družbi in v tem zgodovinskem trenutku skupno, v načinih tvorjenja in transformiranja skupnosti. Problemi medijske kritičnosti so povezani z dejstvom, da medije povečini financirajo privatni la-

stniki, se pravi tisti, ki imajo vsakršno kritičnost za eno svojih poglavitnih sovražnic, saj ta – če je ustrezna in učinkovita – naslavlja kot enega od poglavitnih krivcev za aktualno družbeno in zgodovinsko stanje prav njih. Brez naše pomoči njih seveda ne bi bilo.

Zadnje desetletje predstavlja neskončno komeemoracijo neke zgodovinske, družbene in politične paradigme, v kateri si je globalno ekonomijo podvrgla neoliberalna ideologija. V okviru slednje so se hkrati s finančnimi industrijami razmahnila tudi družbena nesorazmerja in erozija državnih struktur, hkrati pa so se prerazporedila tudi razmerja sil v mednarodnem političnem prostoru. Na račun finančnih mahinacij je izginila možnost politik, subjektivacijskih in emancipacijskih postopkov, v katerih bi v družbi prisotni glasovi sodobnih političnih subjektov

prišli do svojih reprezentacij (zgodb) in s tem tudi do učinkovite oblike odločanja o svojih življenjih. V sodobni ekonomski produkciji zadolženih ljudi in držav so umetnost, znanost in izobraževanje postali strošek, saj jih statistično ni mogoče uspešno obravnavati znotraj kategorij, merljivih z ekonomskimi kvantitativnimi kvalifikatorji in kriteriji uspešnosti. V tej proizvodnji sodeluje celo institucija umetnosti sama in sicer s tem, da ni sposobna jasno zagledati kapitalista v sebi. Zato pri tem strošku veselo sodeluje in ga soproizvaja. (Umetniška produkcija je npr. pri nas postala kreditojemalec pri bankah, ki se v našem primeru imenujejo Ministrstvo za kulturo in mestne občine. In obnaša se kakor krivi dolжник. Pridni proizvajalec. Takorekoč personificiran strošek.)

Kritika je proizvodnja pogojev, s katerimi je mogoče artikulirati, uokviriti in izločiti tisto, kar je objekt našega opazovanja in mišljenja, vključno z našo pozicijo zrenja. Da bi to dosegli, nas mora biti seveda več. Ne smemo biti sami. Ne biti sam pa je v sodobni ekonomiji pravi negativ ideala dobrega potrošnika. Skupnost, ki si nadene ime in o sebi zmore povedati smiselno zgodbo, je namreč natančno tisto, kar sodobna (ne)politika – lahko bi ji rekli tudi centrizem –, ki jo v zatemnjenih prostorih režira ekonomija, razume kot grožnjo svojemu lastnemu obstoju. (To je tisto razgreto ozračje, ki ga je treba ohladiti, ko se pojavi jasen odnos do oblasti v geslu »Gotof si!«) Jasno videti pred sabo objekt opazovanja in mišljenja, se pravi situacijo, ki nujno predpostavlja, da nas je več takih, ki se želimo pogovoriti na strog in neizprosni način, ker želimo vedeti, kdo smo, kje smo, kaj vidimo, čutimo, razumemo in česa si želimo, ki ne pristajamo na samoto, ampak zgolj na dejstvo, da nas je več. In da se moramo s tem dejstvom spopasti – v sebi. Ne drug z drugim.

Gledališče mora imeti, če želi biti gledališče, v osnovi vselej dva člena: nekoga, ki gleda, in nekoga/nekaj, ki/kar je gledan/-o. Za slednje vemo, da nas utegne večkrat videti veliko jasneje kot mi vidimo tisto/tistega, v kar/kogar buljimo; in

ni slabo, če to opazimo, ker morda pomeni, da nismo povsem zmešani in sami, ampak skupaj z drugim. In to je nekakšna osnovna minimalna gledališka (ne)enačba.

Kritika je zmožnost uvida, da preprosto moramo misliti, ker se zgolj na ta način lahko prikopljemo do (kogar koli ali česar koli) drugega, vključno z drugim v sebi; da opazimo (morda vidimo), ali do česa ali koga gojimo kakšno željo (morda celo ljubezen) ali pa tudi odpor (kar tudi ni slabo, sploh če smo to sposobni zaznati). Kritika, ki vidi, da vidi, in vidi, da jo tisto, kar vidi, vselej vsaj malo tudi gleda, ne želi nič drugega kakor delček tistega, kar je smisel gledališča: druženje. Malo s prijatelji, malo s tistimi, ki/kar nam ni všeč, predvsem pa vselej z načini: kako smo lahko s tistim, kar razpoznavamo kot Drugo, skupaj. Druženje, skratka.

Kadar je situacija bolna kot dandanes, svet pozna zgolj enačenje. V enačenju ni prostora za gledališče, saj se od tam ne vidi na oder, kjer se ne vidi na oder, pa ni prostora za druženje. Gledališče v enačenju pozna propagando in njene moralistične derivate. Med drugim karitativne repertoarje, pri katerih gre za to, da se umetnikom in njihovim vodjem svet smili in da jih v njihovih lepih dušah zanj skrbi. Ker je enačenje vselej zavezano zgolj izločanju drugega, v njem sebe nikoli ne zmoremo videti jasno.

Morda kritika ni nič drugega kot poskus, kako sebe videti razmeroma jasno. Kako sebe videti kot drugega. Da je to nemogoča naloga, pri nas nikakor ne zmanjša apetita, da bi jo rešili. Delo v nastajanju, takorekoč.

Če od kritike umetnosti ostanejo zgolj očne umetniških del brez razširjenih razprav o umetnosti in njeni umeščenosti v kulturne prostore in čase, identitete in razlike, potem pristanemo pri degustaciji. Umetnosti kuhanja, vrtnarjenja, enologiji in podobnih dejavnostih.

Erozija kulturnega konteksta, kar razumem kot erozijo (kulturne in umetniške) skupnosti pri nas,

se kaže v celi vrsti umetniških in kulturnih dejavnosti, elementov institucije umetnosti, ki pri nas delujejo povsem paralelno, kakor da se ne potrebujejo. Kakor da druga druge ne zanimajo. Kakor da je bolje, da se ne poznajo. Delujejo na način enačenja in ne druženja. Ignorirajo se. Javni zavodi, nevladne organizacije in njihovi programi, umetniški procesi, predstave in njihova gostovanja ter ponovitve, gostovanja mednarodnih umetniških produkcij, festivali, izobraževalne ustanove in njihovi programi, znanstveni inštituti, muzeji in arhivi, založništvo, občinstva, pivo in debate po predstavah – vse na svojih različnih planetih. Enklavah. Nikakršnega afekta ni med njimi. Zdi se, da se niti sovražijo ne več, ker se ne

poznajo. Nekdo in nekaj ima od takšnega stanja profit. Nekdo in nekaj ima zato manj stroškov.

Naloga kritike? Da odkrije svojo novo gverilsko strategijo. Morda ne bi bilo slabo, da bi bila za začetek brutalno žaljiva do vsakršnega enačenja, grupiranja in strinjanja. To bi bil premik iz depresivnega stanja. Kdo je že rekel, da je cinizem depresija brez operativnih disfunkcij? Morda vsemu skupaj manjka zgolj kanček norega humorja.

Pozdravi iz Babilona: Ameriška subkulturna teoretska scena (Krt 44, Ljubljana 1987). Now, google, if you can ...



# OD PETIH ZVEZDIC DO ENE NEŠTETOKRAKE

MOJCA PODLESEK

**N**ekdo, ki se v današnjem času še ukvarja s pisanjem kritik,[1] se znajde v svetu, kjer je kritika opredeljena z več kot le eno definicijo. Vstop v svet profesionalne kritike, kjer ni nič določeno, zato za mladega pisca predstavlja sunkovit in zahteven preskok. Žanr publicističnega besedila piscu namreč dopušča veliko, na prvi pogled neomejeno svobodo, hkrati pa z vsako objavljeno kritiko opaza nič koliko stranpoti. V nasprotju z nekim splošno priznanim formatom kritike, ki ga obravnavamo v šolah in na predavanjih, verjamem, da se do pravega pisanja, ki bi mu mogli reči kritično, lahko dokopljemo le skozi čas in po mnogo objavljenih recenzijah, pa še tedaj ne moremo nikoli zares trditi, da je naša kritika prava kritika. Pereče vprašanje, ki se zadnje čase pogosto pojavlja na okroglih mizah, simpozijih in v člankih, je prav to: »Kaj je prava kritika?« Mogoče res še ne

vem odgovora, s katerim bi korektno lahko odgovorila na to vprašanje, vendar lahko ponudim sledeče: kritika, ki uporablja zvezdni sistem [2], to vsekakor ni.

Vsak kritik ima svoj način, kako recenzirati in kritizirati, vendar vse korektno napisane kritike vsebujejo neke skupne elemente. Če poenostavimo in rečemo, da so glavne lastnosti kritike opis, interpretacija in vrednotenje, se pisec hitro ujame v zanko, tako da preskoči prva dva koraka in piše samo (ali pa *skoraj* samo) o vrednotenju. T. i. zvezdni sistem, pri katerem kritik oceni neko umetniško delo s številom zvezdic, se je razpasel tako v tiskanih kot tudi v internetnih medijih. Opažam, da mnogi izmed mojih vrstnikov ne vedo ničesar o vsebini, tematiki ali čemerkoli drugem; poznajo le naslov in menijo, da mora biti predstava gotovo dobra, saj je dobila štiri od

petih zvezdic. Kritika v pravem pomenu besede je lahko brez dlake na jeziku, vendar mora obravnavano delo najprej opisati, da vemo, o čem piše, in svoja stališča argumentirati. Resda kritike z zvezdicami olajšajo delo kritikom, predvsem pa bralcem, da se lažje odločijo za ogled predstave, vendar kritike z zvezdicami velikokrat ne vsebujejo opisa predstave, kaj šele konstruktivnih argumentov za oceno, tako da bralcu ne dajejo možnosti, da bi se temeljito poučil o predstavi. V kolikor pa pisec v svoji kritiki poda argumente za svojo odločitev in se torej ne zanaša le na popreproščen sistem ocenjevanja z zvezdicami, lahko bralec vzpostavi odnos tako do kritike kot tudi do predstave same. Zvezdni sistem kot rezultat globalizacije in poenotenja izničuje mnogovrstnost in dopušča le interpretacijo od stopnje 'zelo slabo' do 'zelo dobro'. Svet, v katerem so pomembne samo še številke, kratki povzetki in enobesedna oznaka, ustvarja okolje, ki je za kritiko neplodno, celo destruktivno.

Živimo v času, ko je popisan, fotografiran in evidentiran tudi najmanjši detajl umetniškega dela in so vsi empirični podatki varno pospravljeni na police virtualnega sveta. Kritika ima kot zgodovinski vir v dramaturških, teatroloških in raziskovalnih sferah izjemen pomen. V nasprotju z objektivnimi viri (fotografije, posnetki, rekviziti, kostumi itd.) so kritike poleg pričevanj ustvarjalcev edini subjektivni tip virov. Hkrati pa so edini vir, ki izraža sočasno recepcijo umetniškega dela in hrani mnenje določenega gledalca (ta se v večini primerov spozna na žanr, o katerem piše). Kritik v svojem zapisu reflektira svoje razmišljanje, ki mu ga je vzbudilo umetniško delo, s tem pa pridobimo dragocen vir informacij o odmevu umetniškega dela v mislih tedaj živečega človeka. Število kritikov o določenem delu govori tudi o njegovi odmevnosti ter ga hkrati reklamira. V skrajnem primeru, da bi se zvezdni sistem povsem uveljavil in obstal kot edina oblika kritike (bolje rečeno, ocene), bi gledališka zgodovina izgubila izjemno pomembne zapise o predstavah. Slednje bo potemtakem precej težje interpretirati, in številnim empiričnim podatkom navkljub bomo izgubili še tisti človeški stik s

preteklostjo, ki bi nam lahko ostal. Bodoči raziskovalci, teatrologi in dramaturgi bodo morali prevzeti metodo, podobno tisti, ki jo uporabljajo arhitekti – metodo logičnega sklepanja.

Prav tako ustvarjalci ne dobijo argumentiranega odziva, ki je pomemben del gledališkega ustvarjanja, saj je gledališko dogajanje pogosto pogojeno z odzivom javnosti. Kritike, ki se poslužujejo cenenege zvezdnege sistema, torej zapostavljajo svojo primarno funkcijo komentarja umetniškega dela, ki je namenjen tako gledalcem kot tudi ustvarjalcem. Prikrajšan ni kritik, temveč bralci njegove kritike. Umetnik tako ne ve natančno, kje je zgrešil in kateri element predstave se je izkazal za kvalitetnega. Gledališko delo se oceni samo kot celota, kar je v celoviti kritiki, ki je potrebna za produktivno delo v gledališkem svetu, le zadnji element, sinteza celotnega opisa in analize. Tako bi za regresijo in blokado gledališča v določenih situacijah lahko krivili tudi nenatančno in neodzivno kritiko. Za izboljšave, ki so za vsakega umetnika edina stalnica v njegovem umetniškem delovanju, sta namreč potrebna odziv in konstruktivna kritika. Lahko bi celo trdili, da za vsakim priznanim in uspešnim umetnikom stoji vsaj en ali – še bolje – več natančnih, konstruktivnih kritikov, ki ne blatijo ali hvalijo brez razloga.

Različni žanri, stili in oblike umetnosti zahtevajo različne pristope k pisanju kritike, prav tako pa se znotraj enega stila najde množica različnih individualiziranih okusov, kar po eni strani predstavlja težavo, po drugi pa čarobnost, ki jo ponuja kritiški poklic. Čeprav množica različnih okusov ustvarja vtis nepreglednosti, lahko le tako povzamemo raznolikost človeškega mišljenja in s tem vpliv umetnine.

Nikakor ne gre trditi, da obstaja napačna kritika. Poleg pristranske, ki bi sama zase zahtevala nov razmislek, obstaja le še nenatančna kritika in prav ta relativnost, ki jo povzroča zvezdni sistem kritike, lahko pripelje do kastnega opredeljevanja predstav, ki jih bodo metal v isti koš, čeprav se razlikujejo po kvaliteti scenografije,

retorike, semiotike, igre, dramaturgije, režijskih rešitev, vizualnih efektov, besedila, po žanru itd. Pri branju kritik je zelo pomembno upoštevati tudi to, da se okusi posameznikov znotraj publike razlikujejo, prav tako pa je vsak gledalec pozoren na druge elemente umetniškega dela. Zvezdni sistem omejuje, reducira in briše raznovrstnost percepcij gledalcev, hkrati pa ne pove ničesar.

Posledice tako enostavnega vrednotenja so lahko katastrofalne tako v ustvarjalnem svetu kot tudi v šolah, kjer so učenci ožigosani z zaključno oceno (odličnjaki, povprečneži in cvekarji). Težava je le v tem, da šolski sistem posplošuje in matematično zaokrožuje, s tem pa ustvarja statistiko, ki daje lažno predstavo o celoti, za katero se lahko skriva genialec na enem področju, ki pa mu narava ni dala drugih talentov. Kako naj torej umetnik iz števila podeljenih zvezdic razbere, na katerem področju se je izkazal in na katerem ne? Kako naj se izboljša? Si bodo režiserji začeli računati, kakšno povprečje zvezdic imajo ocene njihovih predstav? Novitete, ki se velikokrat pojavljajo v povprečnih predstavah,

se bodo izgubile v celotnem seštevku predstave, povprečnost preostalih elementov predstave pa bo zasenčila, če ne celo ustavila razvoj gledališkega sveta.

Mogoče je moje razmišljanje res preveč pesimistično in zahaja v ekstreme, ki se morda ne bodo nikoli izpolnili v vsej svoji uničujoči moči, vendar je prosperiteta kritike, ki se trenutno nahaja v krizi, na katero v zadnjem času glasno in odmevno opominja gledališki svet, močno odvisna tudi od oblike same kritike, na katero pa se rado pozablja. Kratka ocena preprosto ni kritika. Če kritiki bralcev ne bomo razvadili z enostavnim ožigosanjem umetniških del, temveč se bomo poglobljeno in premišljeno lotili vsake kritike posebej, se upanje o dvigu kvalitete in predvsem kvantitete kritičskih besedil še svetlika nekje tam na obzorju kot zvezda z neštetim številom krakov. Predvsem pa to breme leži na ramenih mladih, ki spoštujejo umetnost besede, ki bo objektivno opisovala, subjektivno vrednotila in (čim bolj) objektivno argumentirala.

[1] Z besedo 'kritika' se v tem besedilu navezujem predvsem na kritiko gledališkega umetniškega izdelka, ki sem jo izvzela iz kritičskih besedil vseh umetniških žanrov (filmskih, slikarskih in preostalih umetniških del).

[2] S pojmom 'zvezdni sistem kritike' označujem vse kritike, ki se poslužujejo vrednotenja z omejenim ocenjevanjem, ki dopušča le nekaj možnosti (npr. od 1 do 10 ali od 1 do 5 zvezdic, od 'zelo slabo' do 'zelo dobro').





»Criticism is the morification of works.«  
W. Benjamin

»Criticism is the reduction of works to  
the sphere of pure gesture.«  
G. Agamben

DAV

JAN  
KRMELJ

## I. UVOD

**B**esedilo, ki sledi (ki mu sledim, ki mi sledi v razmiku), ne bo nikakršen historični pregled kritiške misli ali njenih form, temveč selektivno razpiranje vmesnih mest. To bo že neka kritika odločitve pisati o kritiki, s kritiko in za njo; kritika kot filološka gesta – filološka v Benjaminovem smislu – filološka drža, široka in sugestivna razgrnitev nekih dejstev, čarobna posvečenost detajlom.

Odločitev pisati o kritiki? Nemogoča v svoji totalnosti; a prav skozi nemožnost se odprejo potenciali soočenja z golim dejstvom možnosti in obstoja. Nemogoča gesta: kritika bo postala

predmet kritike, prevajanje istega se bo izpodbijalo in gradilo. Utripanje znotraj nasprotij, onkraj razmerij moči, je tisti specifično človeški potencial; potencial, ki zavrača enosmernost enačb in vsako fiksnost identitet. Vrh vsega je to utopični poskus oživiti nezavedni potencial neke geste, geste kritike, ki paralizirana ždi pod redukcijami in avtomatizmi odzivov.

Kritika bo najprej razprta kot gesta; gesta odziva na neko realnost, ki bo tukaj opazovana v dveh sotočjih: a) odziv na umetniško delo (na tem mestu se implicira kritika kot literarna zvrst – kriticizem) in b) (umetniško) delo kot kritika. Sle-

dil bo razmislek o razmerju kritičnosti in danes tako fetišizirane aktualnosti do avtonomnosti ustvarjalne geste. Kritiko predpostavljam kot specifično človeški potencial, potencial ustavitve, transformacije. Dovolil si bom razpreti sintagmo človek kot kritična žival; žival, ki si ne želi priznati svoje identitete, ki si nenehno sledi, se osredotoča na sled, usredišča to sled in jo usmerja – in ta sled je v tesnem razmerju s pojavom odziva-kot-kritike.

Percepcijo kritike kot mnenja, ocene ali »sejmar-ske« sodbe, raven, na katero se reducira možnosti časopisne kritike, bomo takoj potisnili v historični slepi kot, kamor sodi. (In sodi sama po sebi, ujeta v sodbah. Sodi si v samoumevnosti, kamor se postavlja – zgodovinska entiteta, na katero obsodi sama sebe, sodeč po sebi, po svoji presoji.) »Kritika« kot tovrstna vulgarizacija ni vredna tega imena in tudi ni predmet te analize (z ozirom na umestitve konsekvenc te vulgarizacije v zadnjem delu članka). Ironično je, da se je

razumevanje kritike posplošilo na to, kar njena etimologija dobesedno označuje, na sodbo in odločitev.[1] V času, ko se soočamo s skrajnim fetišiziranjem izvirnega in avtentičnega, se morda zdi, da kritiški gesti kaj drugega niti ne preostane – in vendar redukcija njenih potencialov ne more in ne sme ostati neko pravilo zgolj zavoljo funkcionalnosti.

\*

To besedilo vsebuje nenehne zagone in ločitve. Nedvomno se skozi besede prebija tudi sled idealizacije – sled slepote, za katero se zdi, da zanemarja lastno pozicijo in ki se razkriva kakor navivna kritika realnosti. A prav s tem vzpostavljam neko branje in možnost geste: odpreti nemogoče potenciale prostora in konteksta; uresničiti, kar vsebuje pojav kritike, če je mišljen do svoje skrajnosti. Nemogoči potencial tega fenomena naj zaživi prav znotraj kritike same in njene izvirne utopičnosti, ki je utopičnost razlike.

## II. KRITIKA KOT GESTA ODZIVA

(Na/proti specifikki človeškega)

**»Your need is my want – my want is your need.«  
(M. de Sade, Juliette)**

Gesta je tista plast jezika, ki ni omejena na komunikacijo in ki izpostavlja jezik v njegovih samotnih momentih. Gesta ne obstaja za Drugega, ne glede na to, kako sugestivna je lahko. Tudi nevideni obraz ima svojo mimiko; obraz govori skozi samotne momente, momente odsotnosti. Tako deluje kritika – fiksacija nekega odziva, izhajajoča iz dvojne odsotnosti. Prvič: iz odsotnosti avtorja kritike; drugič: iz odsotnosti predmeta kritike. (In znotraj nastanka se kritika poji iz odsotnosti realnosti, ki jo sprovcira; neznosno živa odsotnost, ki v končni

konsekvenci deluje kot fiksacija – neizogibno reduktivna.)

Kritika je ekstrahirana, izčiščena gesta odziva – odziva, ki je izpostavljen onkraj potrebe in z neko konstanto želje signalizirati obstoj, prebiti odsotnost, jo opredmetiti.

Kaj pomeni gesta v času, ko se zavedanje geste (in z njo zavedanje izkušnje) izničuje; ko so geste vse bolj nejasne, zabrisane v brezštevilnih drobcih, utopičnih samoumevnostih delovanja,

ki usredišča avtomatizem življenja? Odsotnost pozornosti in odpor do gest teh ne izniči (ne izniči njihovega učinka), temveč le zabriše zavedanje o njih in artikulacijo učinkovanja. Lastnost gest, da fiksirajo, se lahko zdi problematična, in vendar je nujna za tvorbo v nasprotju s poljubnostjo in fantazmo naključnega in naravnega. Tukaj se dotaknemo nečesa ključnega: intence in potenciala kritike. Ključno je ozavestiti njen konstitutivni in destruktivni moment. Če ritual pretvarja dogodek v strukturo in igra strukturo v dogodek, je kritika bližje strukturi rituala kot strukturi igre. Ritual kot fiksacija neke pojavnosti, torej; oddaljitev od »zgodovinenja«, vertikalno razvlečen odziv. Specifika tega odziva je, da lahko deluje sugestivno, sprožilno, odpirajoče – vodi lahko naprej. Sled, ki jo povzroči, lahko v mentalnih koordinatah določa sledilce z zmerno natančnostjo.

Če postajajo odzivi in dejanja, ki se vključujejo v red življenjskega, vse bolj samoumevni, avtomatizirani, oprti na vzorce – ali to ne ustoličuje nekakšnega koncepta uporabnosti in nujnosti? Ali se ne zdi, da sleherni sistem vrednot izginja kot smisel onkraj uporabnosti?

Kritika se zdi prav zavoljo tovrstnih mehanizmov samoumevnosti smisla ključna; je forma, v kateri se konzervira čistost odziva, čistost geste in njena izpostavljenost. Gesta kot ustavitelj sveta dejansko usredišča in ustavlja ter podaja svoj obstoj in razsežnosti v zajemljivi in jasni obliki. Gesta je nekaj izrazito nenaravnega – in prav zato nekaj, kar lahko kljubuje apriornosti narave in njenemu inherentnemu nasilju; kljubuje lahko argumentu naravnosti, ki se postavlja nasproti tistim sferam človeškega, ki skušajo preseči svojo danost in so tako primorane zavzeti mesto nečloveškega, v katerem je zbrana prav človeška specifika.

## A. ODZIV NA UMETNIŠKO DELO KOT NA NEKO REALNOST

Gesta kritike je odziv na realnost umetniškega dela in njen učinek. Umetniško delo s kritičnim potencialom, na drugi strani, je odziv na neko realnost in vzpostavitev tega odziva kot realnosti. (Zmožno je povzročiti kritiko kot odziv priče umetniškega dela.)

Uvodna citata Benjamina in Agambena vzpostavljata podstat in njeno razširitev za neko kritiko kritične geste: kriticizem kot morifikacija dela (Benjamin) in kriticizem kot redukcija dela na čisto gesto. Z obema interpretacijama (ki sta že gesti avtorjev) postane kriticizem gesta (in predmet kritike); gesta, ki izpostavi delo kot gesto ali telo, mrtvo telo pri Benjaminu, ali telo-gesto onkraj kategorij življivega pri Agambenu. – In tudi gesta, s katero umeščam njuni izjavi v pričujoče besedilo, ki je gesta kritike nekih možnosti kritike same, je lahko podvržena in izpostavljena v formi čiste geste: geste, ki se lovi za rep v neizbežnih krogih, si sledi in obenem tvori svojo sled; znotraj gole možnosti izbere možnost delovati nasproti možnosti inercije – in se s tem odloči za življenje, za prisotnost, za obstoj.

\*

Odziv, ki se omeji na reprezentacijo, je v skrajni konsekvenci le potrditev. Zato je dobesednost tisti element, ki se tukaj postavlja kot skrajno nasproten specifik, h kateri te besede vodijo; vodijo preko sledi – prihajajoče in pretekle, preko zavesti, vmes.

Etimologija pojma kritika se v osnovi veže na zmožnost presojanja, sodbe, odločitve, prisojanja vrednosti predmetom ali ljudem. (Grška »kritična umetnost« – ali kritična obrt, κριτική τέχνη (kritikè téchne) – je koncept, ki ga lahko z nekoliko stoletji preskoka najbolj sugestivno navežemo na Kanta, na kritično filozofijo, ki utemeljuje filozofijo kot kriticizem v nasprotju s filozofijo kot utemeljitvijo nekega védenja. Po Kantu gre

za sodbo možnosti védenja pred prepustitvijo védenju samemu. Znotraj tega koncepta ne gre za vzpostavitev teorij o realnosti, temveč za obravnavo vseh teorij, tudi tistih, ki govorijo o filozofiji sami, s kritično analizo in tehtanjem njihove trdnosti. Soočiti se je torej treba z lastnostmi in temelji same izkušnje – in ne le s tem, kar naj bi resničnost bila. Soočenje z mehanizmi smisla in njegovimi mejami bi tako lahko privedlo do sistema, ki bi funkcioniral kot totalen.)

Vendar pa se glagol κρίνειν (krínein) véže tudi na mnogo bolj sugestivna pojma razlikovanja in delitve; s tem se dotika temeljnega konstitutivnega akta zavesti in človeškega. Skozi gesto kritike se odpira podoživljanje človeškega, njegova destilirana oblika, vznikanje samo. Etimološka navezava na krizo, κρίσις (krísis), morda odpira pot za neko drugo besedilo, drugo sled, ki razširja koncept odziva na stanje krize, v katerem režim odziva ne obstaja in se lahko vzpostavi le preko vpeljave izjeme. Kritiko bi lahko drzno opredelili kot vztrajanje v nenehnem stanju krize – v stanju, v katerem režim odziva nima vzorca delovanja in razpira neskončne možnosti, ki lahko prav z neznosno odprtostjo sam akt odziva pogosto kastrirajo in zaprejo. Gre za vznikanje težnje odziva kot takega – za vsakokratno soočenje s točko vznikanja odziva. (Sodba se tukaj izkaže kot infantilna reakcija, ki zavaruje izrekujočega pred posledicami soočenja. Neupravičenost imenovanja preproste sodbe, ocene ali mnenja – dobesednosti – s pojmom kritika je namreč v tem, da izničuje celotno tradicijo mišljenja in odzivanja preko tržne analize po kalupu, ki prepozna ali ne prepozna nekih lastnosti predmeta kritike – lastnosti, ki so predpostavljene kot (ne) zaželeni znotraj nekega zgodovinskega trenutka, ki ga opredeljuje okus kot vodilni sentiment afirmiranja teženj v umetnosti. Slednji si jo podreja z namenom njene podreditve obstoječemu. To je gesta, ki učinkuje tudi kot podreditev obstoječi realnosti, njenim zakonom in mejam.)

## B. UMETNIŠKO DELO KOT ODZIV NA NEKO REALNOST

Enako naivno kot totalna nereflektiranost nekega dela je tudi samoumevno vključevanje dobesedne kritičnosti v umetniški proizvod in njegovo reprezentacijo. Dobesednost je problematična predvsem z vidika, da afirmira realnost, ki jo izreka; njen učinek je soroden učinku cinizma ali nereflektiranega humorja, ki preko sprovciranega užitka afirmira in ustali pojav, do katerega je sicer skozi sam akt (cinizma ali humorja) vzpostavljena distanca.

(Kritičnost je kategorija, ki presega ideologijo. Pasolini v intervjuju z Jeanom Dufлотom pove o neki svoji pesmi: »Teza in antiteza sobivata s sintezo: to je resnična trojica človeka, ki ni niti prelogičen niti logičen, temveč realen.«[2])

Kritika je vselej govorica Drugega: vselej govor o drugi realnosti, četudi je ta realnost realnost tistega, ki kritiko izreka. Gre za nekakšno primarno oddvojitve, odpoved samemu sebi. Patetično bi zvenelo, če bi zapisal, da gre za daljno abstrakcijo pozicije žrtve, in vendar analogija z žrtvovanjem ni neumestna; kot gesta je zabrisana pod plastmi samoumevnih pomenov in omejitve žrtvovanja na emocionalno. Gre za žrtvovanje nekega pojava, predmeta kritike; v osnovi se didaktični pridih, ki vselej preži za konceptom žrtve, seveda ne more izničiti, a didaktičnost je problematična predvsem takrat, ko omejuje: ko se omeji na moralizme dobrega in slabega, na vulgarno provociranje empatije, celo krivde, kot ob mnogih poskusih dobesedne kritike znotraj umetniških del. Danes se zdi kot da obstaja nek fantazmatski okvir, kvota angažmaja, ki ga mora umetniško delo izpolniti, da se njegova produkcija smatra za upravičeno.

Dejstvo je, da je dobesednost učinkovita – toda kaj postavlja avtorja (povzročitelja učinka) v sveto pozicijo, da provocira krivdo? To vprašanje se lahko zdi naivno, vendar odpira ključne koordinate. Kaj vzpostavi Drugega? Pozicija kritika: kaj

jo potrjuje, kaj ji daje možnost in moč, pozicijo izrekanja? Kaj izloči kritika kot nekega Drugega? In kako naj izreka, da se izogne avtoritarni afirmaciji sebe?

## C. UMETNIŠKO DELO KOT AVTONOMNA REALNOST

V tem segmentu odpiram vizijo umetniškega dela kot izpostave s fokusom na gledališki predstavi. Princip izpostave se dotika reflektiranosti in artikulacije ter v končni konsekvenci vključuje tudi mehanizem kritike: v utopičnih okoliščinah, ki jih format kritike znotraj umetniškega dela omogoča (ločen mentalni ali fizični prostor), izpostaviti neko realnost in jo opazovati, omogočati njene učinke in potenciale.

Kar zaznamuje gledališko misel (in analogijo bi lahko povlekli tudi z literarno produkcijo), je – še vedno! – nekakšna demistifikacija. Od demistifikacije vsebin, ki težijo k posplošeni realistični/dokumentaristični maniri sorodnih matric, do demistifikacije samega procesa, odnosa do dela, ki se zdi nereflektiran in preprosto poljuben. Zlasti nereflektiranost je tista egoistična fiksacija, ki je za gledališče v osnovi rušilna: sentiment boja proti meščanskemu (to je stopnja upora, ki je gledališka percepcija večidel še ni preseгла) paralizira kreativni proces, tako da ga spremeni v iskanje banalnosti in posploševanje realnega ter afirmacijo in konzerviranje te posplošitve. Iz boja proti elitizmu se rojeva neki novi elitizem poljubnega, elitizem preprostosti, ki je reduktiven v enaki meri kot pojav, kateremu se upira. Nevzdržna želja po komunikaciji odmika gledališče od njegove specifične proti specifični prepoznavne reprezentacije – reprezentacije, ki je reprodukcija. To pa je funkcija, ki jo medij filma ali forma serij opravljata mnogo uspešneje in učinkoviteje.

Gledališče je fetiš in je iluzija, kar si je potrebno priznati in se naučiti izkoristiti, misliti to do skrajnosti, izkoristiti specifično, da je gledališče prostor Drugega. Nedvomno afirmira neko

skupnost, a ne v afirmaciji njene obstoječe, samoumevne realnosti, temveč v odpiranju njenih transformativnih potencialov. Gledališče mora gledati onstran naivnega upora in onstran posplošitev »želj gledalcev«. Vzeti si mora avtonomijo – skrajno reflektirano, jasno –, v kateri bo realnost odra znova[3] magična, znova živa, edinstvena, ne pa nadomeščati funkcijo moralizma dnevnih medijev in terapevtske narave serij. To, da gledališče ni več tisto, ki skupnosti generira čut za dobro in slabo, je kvečjemu privilegij: pravosodna in moralizirajoča drža, ki je bila lastna tako grškemu kot tudi npr. staroamerišskemu gledališču[4], ni več nujna in tudi ni več učinkovita v prenosu in projiciranju neke ustanove gledališča v prihodnost. »Prilagajanje občinstvu« je posploševanje občinstva in kreativnih možnosti – redukcija, ki jo izvede neka predstava, producira tudi védenje gledalcev, njihov občutek o tem, kaj je na odru sprejemljivo in mogoče. (Tukaj ni ključna le vsebina, temveč tudi – in predvsem! – forma.)

\*

Gledališče v osnovi izpostavlja destilat življenja ali življivega, ključno je reflektirati, kaj na odru vzpostavlja, kaj transformira, – kaj ohranja in česa ne. Toda pri tem »kaj« ne gre le za vsebino predstave, temveč za formo samega dogodka; za formo neke reprezentacije ali invencije, za način vzpostavitve komunikacije (če gre za komunikacijo) ali motnje in provokacije. Afirmacija realnosti skozi vsebino ali formo paralizira gledališče in gledalce – paralizira in zanemarja potencial, ki ga pripravljenost gledalcev, da vidijo svet ustvarjalcev, svet Drugih (!), vsebuje.

Ne govorim v prid naivni koncepciji eksperimentalnega. Govorim v prid zmožnosti vzpostavitve celote nekega sveta z izpopolnjenostjo v elementih, ki jih geneza gledališča z vsemi inovatorji in konzervatorji ponuja. Ponuja jih dovzetnost človeškega aparata mišljenja – kritičnega aparata, alas! –, tako da se nenehno sooča z razliko in se ji prepušča. Vsak gledalec, potencialni kritik, živi znotraj te razlike, znotraj tega razmaha, znotraj

svoje specifične, med človekom in živaljo, onkraj identitete, čakajoč na vrnitev maske, ki doživi transformacijo. Od nas je odvisno, kakšna bo ta ob vrnitvi.

\*

Nereflektiranost konteksta gledališkega ustvarjanja onemogoča tudi kritiko kot odziv na to ustvarjanje. Če je funkcija kritike omejena na sodbo, za to ne gre obsojati zgolj kritik, temveč tudi njihov predmet – v enaki meri sugestivnost dela in domišljivo ter odsotnost vizionarstva kosti kritikov. Peter Brook je zapisal, da bi moral imeti kritik jasno vizijo gledališča. To misel si bom drznil razširiti: kritik bi moral imeti jasno vizijo, manifest za realnost, skrajno reflektiranost odnosa do svoje eksistence, do svojih intenc pisanja, ne nazadnje do intenc obstoja. Kritika tvori kontekst in mora presegati dihotomijo mnenj. To, da zagotavlja informacije o neki predstavi, je fragment, ki ni ključen. Informacije o nekem pojavu so skromen ekstrakt poročanja – dogodek sam je zanimiv predvsem preko učinka, ki ga v receptorju sproži; zanimiv je v njegovih razsežnostih. Vzpostavlja se onstran opozicije in afirmacije; je vztrajanje v možnosti. Celosten sistem branja odnosov, ki jih neko delo vzpostavlja: v odnosu do realnosti, naracije, reprezentacije, telesa, estetskih elementov, ... itn.

Kritika mora biti tvorna tudi v destrukciji: kritiziranje ni podajanje sodbe, prej tehtanje, kritik je bolj priča kot tožilec ali sodnik. In ideal priče je, da osvetli čim širši kontekst neke realnosti/dogodka – da je fantazma avtentičnosti izkušnje le podstat, ki vodi na široko referenčno polje in kritiko kot kreacijo, ki komunicira z umetniškim delom ali ga celo presega; podstat, ki naredi iz geste, tega izvora gledališča, pričevanja, avtonomni organizem vizij.

Kritični potencial, ki ga odpre nek pojav, se lahko razpre v katero koli smer. Od avtorja, ki ga uredniči, sta odvisni artikuliranost in kompleksnost kritike ter njen učinek. Kritični potencial sam po sebi še ne narekuje zahteve po zgolj banalni

vrednostni sodbi. Kritični potencial bi morali izkoristiti do skrajnosti; pojav kritike bi moral ekstrahirati in preseči pojav, na katerega se odziva, ali vsaj doseči raven njegove kompleksnosti. V osnovi bi moral izhajati iz neke pozicije odprtosti, praznosti, skrajne občutljivosti za sugestije svojega predmeta in odgovornosti do učinka, pozicije njegovega skrajnega zavedanja.

\*

Odgovornost je pojem, ki je lahko izrazito ironičen, ko se pojavi v moralističnem kontekstu. Pomislimo, kako je do tega pojma v poeziji pristopil Šalamun v času, ko je bila odgovornost nekakšen nacionalni moralni imperativ. A odgovornost je onstran historičnosti: odgovornost je nuja po reflektiranosti eksistence, zavedanje tega, kaj bomo fiksirali v čas kot sled, kako bomo učinkovali na druge, kaj jim želimo povzročiti, s čim želimo vplivati nanje, imenljive in neimenljive, žive in nerojene. Odgovornost je odgovornost do sebe, do svoje avtobiografskosti, do svoje sledi. Povsem nasprotno je do koncepta odgovornosti pristopil Paul Celan, pesnik prediha, pesnik, ki je utelešal vse skrajne dihotomije, v nemščini piščoć romunski Žid, tudi poliglot, ki je po drugi svetovni vojni z izkušnjo izrazite rane in izgube reformiral nemški jezik in ga osvobajal agresije, ki jo je vanj vpisala izkušnja nacizma. Celan je vzpostavil avtonomno sfero za življenje jezika, za njegovo metastazo, ki ni učinkovala kot pobeg od njegove realnosti, temveč kot vnovičen zagon njegovih možnosti, ki je izhajal prav iz nemogoče situacije, v kateri je zvenel. Vsaka njegova pesem učinkuje kot moment izrekanja vsakič na novo, vsakič v tkivo, v čisto sedanost, purgatorialno. Ne gre več za pojavitev jezika kot doseženega, dovršenega dogodka v nekem odsotnem času, enkrat za vselej – ničesar ni razen samega akta govora in soočenja z vznikom.

(Kot neko sugestivno nasprotje, ki ga tu navažam zavoljo prostora v razliki, oživi Stéphane Mallarmé, Celanu nadvse ljub avtor. Mallarmé je bil svečenik neizrečenega, mojster zamolka – pri njem je realnost nekega dela vselej tam, kamor

to delo vodi. Morda se v teh razporkih odpira neka pot za možnost kritike, za možnost odziva, ki je

kreacija in vztrajanje v razliki, regenerirajoče in obenem transformativno dotikanje človeškega.)

### III. KRITIKA ZNOTRAJ BIOPOLITIČNE REALNOSTI

Kritika torej razpira mehanizme smisla, ustavlja neki tok samoumevnosti in ga izpostavlja. (Odkar svoji sledi sledim z zavestjo in gesto, poskušam – v pisanju in v gledališču – izoblikovati model učinkovanja, ki je onkraj dobesednosti odziva in ki vzpostavlja avtonomno realnost nekega jezika (vizualnega ali verbalnega) onkraj prepoznave in poistovetenja. In prav s tem skušam izpostaviti specifično sled, katere učinek je ustavitev; ustavitev kot biti-puščen-prazen, ustavitev v poziciji opazovalca, onkraj funkcionalnosti in obenem onkraj pasivnosti; ustavitev, ki vzbudi tisti specifično človeški sentiment (!) fokusa in refleksije, kritičnost, ki je sprejetje konstantnosti krize, nestalnosti, odklon samoumevnosti in predvidljivega. Ustaviti antropomorfizirajoči mehanizem smisla, ki producira človeško.)

Ustavil se bom – in ustavil zavest, ki ji sledim – ob sintagmi kritična žival. (In se k njej vrnil na mestu znotraj te sledi, ki sledi, kmalu, tik pred izstopom, tik preden se šapa dvigne iz topečega se snega.) Pri tej ubeseditvi ne gre za redukcijo živali, ki niso človeške: gre za poskus specifikacije človeškega, ki do drugih bitij ni agresivna in ki obenem ne izvaja naivne posplošitve človeka na »le eno izmed živali«. Ta reakcionaren, celo new-age simptom navidez res ni zmoten, vendar reducira možnosti mišljenja tega odnosa skozi odklon razlike in vzpostavitev neke nove apriornosti. Razlika je ključna; razlika je spora vznikanja zavesti – nasilje ne vznikata iz zavesti o razliki, temveč gre za reakcijo in nesprejemanje te zavesti kot obstoječe v redu mogočega. Izničenje razlike skozi podrejanje je tista, ki je mnogo bolj zastrašujoča od izгона iz raja in reduktivnosti imen. Šele skrajna tujost je potencial za nadaljnje mišljenje te problematike – enačenje in enotnost se umeščata v tisti režim posplošitve (živali ali človeka), ki zgodovinsko pro-

ducira nasilje podreditve in odklona zavedanja. Kritičnost kot lastnost – in kot lastnost kritike – lahko zavest o razliki stopnjuje in izkoristi za razpiranje sprememb in vznikanje novih začetkov. A transformacija se ne sme omejevati na destrukcijo – razen na tisti nujni del, ki uničuje skozi to, da omeji in fiksira; gre prej za destrukcijo destrukcije. Kritika kot ποιησις (poiesis) – v pomenu delovanja, ki ustvarja neobstoječe, oživlja neživo – razpira človeško kot razliko.

\*

Redukcija kritike na sodbo/mnenje je analogna redukciji življenja na funkcionalnost – težnja po dobesednosti, dobesedni aktualnosti in fantazma avtentičnosti so elementi, ki le podpirajo biopolitični mehanizem. Slednji reducira človeško s tem, da vzpostavlja statistični stroj za njegovo (re)produkcijo – produkcijo, ki pomeni posplošitev, izgon, izgon specifikke, izgon napake – napake, ki človeka vzpostavlja.

(Nepredstavljivo grozljiv moment, ko bi celotno človeštvo zastalo v eni sami gesti in utripalo v njej – v eni sami antropomorfizirajoči gesti, ki je spev nasilja, uresničitev njegovih potencialov v krog in inercijo ...)

Človek kot kritična žival, žival z možnostjo transformacije sledi, žival z možnostjo transformacije in nadzora odzivanja, žival možnosti. Možnosti odklona od svoje identitete – možnosti odklona od gole funkcionalnosti in s tem upora redukcijam, ki jih izvaja biopolitična samoumevnost brutalne realnosti koordinat, v katerih živimo.

\*

Kritika govori iz nemoči govorjenja, odziva se iz nemoči odzivanja; je ritual zavesti, samotni in vase oddvojeni praznik čistega odziva.

(Tukaj sem stal kot kritik in priča: bitje možnosti, kritična žival, pričujoč neki realnosti in odzivu, med možnostjo in uresničitvijo, med δύναμις (dýnamis) in πράξις (práxis). To sled prepuščam v sledenje, v odziv.)

[1] Njena etimolgija je sicer še mnogo bolj sugestivna. (Prim... segment II a pričujočega besedila.)

[2] Jean Duflot: *Entretiens avec Pasolini*. Paris: Éditions Pierre Belfond, 1970. (Prevod citata: JK)

[3] Tukaj se v sled neizogibno prebija neka fantazma preteklega in odsotnega, vendar znova ni le časovna kategorija!

[4] Ritual žrtvovanja posameznikov pri Majih in drugih plemenih naj bi izhajal iz mnogo manj krvooločne forme gledališča, v katerem se je posameznik, nekakšna različica Junaka, vključen v igre z žogo in premikanje po poljih na piramidi, podal po poti dobrega in zla – nihal med svečeniki svetlobe in teme, nihal med dobrim in zlim. Ljudstvo, masovni gledalec, ki je to dogajanje opazovalo iz širše okolice piramide, je spremljalo to igro in se učilo »pravil za življenje« skozi junakove vzpone in padce. Strašljiva komponenta tega je, da je bil »scenarij« za to igro določen skozi informacije, ki so jih duhovniki prejeli od znancev izbranega akterja – njegova usoda je bila tako nekaj totalno nepredvidljivega tudi zanj samega. Ni mogel vedeti, kako dober ali slab bo ob koncu igre; moč nad življenjem, ali bo transcendiral v svetlobo ali izpadel v temo, se predal igri.



# SLOVENSKA GLEDALIŠKA KRITIKA - DRUGI POSKUS

ALDO MILOHNIČ

Davnega leta 1993 se je takratno uredništvo naše osrednje strokovne gledališke revije Maska odločilo, da bo pripravilo tematsko številko o sodobni slovenski gledališki kritiki. Številko naj bi uredila Uršula Cetinski in avtor tega prispevka. V Maski št. 4-5 (1993) sva objavila članek »Kritika kritike ali sodobna slovenska gledališka kritika«, v katerem sva napovedala izid omenjene tematske številke. Članek sva sklenila takole: »Upamo, da bo 'Kritika kritike' v prihodnji številki Maske (ne glede na to, kakšno podobo bo razkrilo ukvarjanje s tem fenomenom) eden od prispevkov naše revije k dvigu kakovostne ravni sodobne slovenske gledališke kritike, kar je obenem naloga, ki si jo je uredništvo v sedanji sestavi zadalo že na samem začetku. Kakorkoli že: vsaj namen ni slab.« (Ibid.,

str. 81) Res je, namen je bil nemara dober, a pri tem je žal tudi ostalo. Kaj je bil razlog, da nam napovedane tematske številke o sodobni slovenski gledališki kritiki ni uspelo pripraviti, se več ne spomnim, a po vsej verjetnosti je zmanjkalo časa ali pa ni bilo zadostnega odziva avtorjev. Uredništvo Adepta se je zdaj lotilo podobnega podviga in upam, da mu bo uspelo to, kar je uredništvu Maske takrat spodletelo.

Ker je omenjeno besedilo – čas je pokazal, da je bilo zgolj utopična napoved – šlo v pozabo in ga bržkone ne pomnijo niti moji takratni gledališko-teoretski sotrudniki, kaj šele Adeptovi bralci in bralke iz študentskih vrst, naj mi bo blagohotno odpuščen ponovni avtocitat: »Eksistenca gledališča kot žive in minljive umetnosti je seve-

da drugačna od drugih umetnosti. Te ostanejo materializirane in niso podvržene minljivosti na način, ki je lasten gledališču. Gledališče je stvar trenutka in zahteva takojšnjo refleksijo, ovrednotenje, umestitev v prostor in čas. Dandanes je sicer že skorajda vsaka predstava zabeležena na videu, vendarle je to le eden od dokumentov, ki ostanejo za njo, ko izdihne po zadnji reprizi, saj se z video zapisom izgubi ena temeljnih značilnosti medija: gledalčeva fizična prisotnost pred četrto steno ali celo v prostoru spektakla. Gledališče kot vsaka prava umetnost hodi pred svojim časom, vendar predstavi ni dano, da bi kot knjiga, slika ali glasbeni zapis počakala v kakšnem arhivu ali zaprašenem predalu na generacijo, ki bi bila sposobna adekvatne refleksije.« (Ibid., str. 80)

Nekaj podobnega je pisal (v isti reviji, ki se je takrat sicer imenovala Maske) že Blaž Lukan v članku »Kako konservirati igralca?« (št. 10-11 iz leta 1988). Po njegovem je težava v zraščeni igralca in njegove vloge – med igralcem in njegovo vlogo ni nekega posredniškega medija, kot je to v primeru drugih umetnosti (npr. slika, knjiga, CD ipd.). Igralca oz. njegovo umetnost je tako mogoče »konservirati« (to je ohraniti za prihodnje radovedneže in raziskovalce) samo posredno, npr. na posnetkih, v gledališkem spominu itn., del tega početja pa so seveda tudi gledališke kritike. Lukanov sklep je, da zgodovina gledališča nastaja tukaj in zdaj: »Odnos do gledališke zgodovine izhaja najprej iz odnosa do tega trenutka. Posledice neizkoriščenih možnosti pa so prazne 'konzerve'.« (Ibid., str. 92) Seveda ne Lukan ne člani in članice novega uredništva Maske (iz začetka 90. let, ko je dotedanji urednik Peter Božič predal uredniško štafeto novi generaciji gledaliških teoretikov) nismo imeli v mislih pisanja gledališke kritike, ko avtor podlega »prečudni zahtevi«, kot bi dejal Jože Javoršek, »da mora kritično poročilo omeniti vsakogar, ki prinese pladenj na oder«, kar je, po njegovem, »ostanek čitalniškega pisanja o igralstvu, ko so poročevalci omenjali slednjo milostno gospo, ki se je blagovolila prikazati na odru in ji je bil to neke vrste honorar.« (»Od jeze do pameti. Nekaj pripomb k odnošajem gledaliških ljudi do kritike«, Naša sodobnost, št. 7-8,

1954; ponatis v Svobodne roke, ur. B. Lukan in P. Jesenko, AGRFT in Maska, Ljubljana, 2012, str. 327). Prav tako nam je šla pošteno na živce še neka »prečudna« navada, da so zlasti tako imenovane »dnevne«, navadno impresionistične gledališke kritike, mrgolele od pridevnikov, ki naj bi bili nekakšen ponesrečen nadomestek za polnokrvni, izostreni slog pisanja o umetniškem dogodku. Tako se je nekdo domislil, da bi uvedli rubriko »Kritika brez pridevnikov«, v kateri smo objavljali kratka poročila o premierah, v katerih je bila strogo prepovedana uporaba pridevnikov, vodilo pa je bil citat iz nekega besedila znamenitega Rolanda Barthesa: »Če pogledamo obstoječo prakso [...] kritike, vidimo, da se delo (ali njegova izvedba) nikoli ne prevaja drugače kakor z najsiromašnejšo lingvistično kategorijo: s pridevniki.«

Navadno rečemo, da ima gledališče tako kritiko, kot si jo zasluži. Formula je videti nekoliko mehanicistična in na prvo žogo, a v njej je tudi nekaj resnice. Če nič drugega, verjetno drži vsaj to, da je dobra (še toliko bolj pa vrhunska) predstava hkrati tudi spodbuda kritiki, da torej taka predstava kar kliče po premisleku, kakor je po drugi strani slaba predstava za kritika navadna tlaka – že takrat, ko sedi v občinstvu, kaj šele pozneje, ko mora o tej polomiji še kaj povedati ali napisati. A slabotna ali celo abotna gledališka produkcija nikakor ne more biti izgovor za površno in jecljavo kritiko; ta mora slediti lastnim kriterijem, njene vizije pa lahko segajo čez meje sočasnega gledališča. Tako je npr. leta 1971, ko je osrednje Slovensko narodno gledališče v Ljubljani životarilo in se pogrezalo v krizo, Bojan Štih pisal v Sodobnosti (št. 8-9, str. 919), da se je slovenska gledališka kritika, z izjemo Koblarja in Kralja, »bolj ali manj omejevala na poročanje in glosiranje gledaliških predstav«, le redko pa se je »spopadala z idejno-profesionalnimi problemi gledališča, v večini primerov namreč ni preseгла recenzentske interpretacije meščanskega gledališča devetnajstega stoletja«. Posebej oster je bil Štih do osrednjega predstavnika takratne »normativne« kritike Josipa Vidmarja, ki da je primer »okamenelega gledališkega okusa«. Dve desetletji pozneje je Dušan Moravec, eden naših

vodilnih teatrologov (nedavno tega se je poslovil za vedno, kmalu za njim pa tudi dramaturg in dolgoletni gledališki kritik Andrej Inkret), posvetil eno poglavje Temeljev slovenske teatrologije (1990) premisleku o (starejši) slovenski gledališki kritiki. Njegova splošna ugotovitev je, da so »merila kritike šla v veliki meri vzporedno z umetniško rastjo gledališča samega, manj pogosti pa so bili primeri, ko je kritika odločilneje vplivala na njegove vzpone ali upade« (str. 44). Sestavil je celo priročni seznam tipov kritik v zgodovini slovenskega gledališča: informativna poročila, spodbudni slivospevi, opisni referati, pedagoške kritike, impresije, sintetični pregledi, ideološko nestrpne ocene, estetske in dramaturške analize ter ocene uprizoritvenih tokov (prim. str. 43). Prvi temeljni mejnik v razvoju slovenske gledališke kritike pa Moravec postavi v čas po prvi svetovni vojni, ko sta bila osrednja gledališka kritika Fran Albreht in France Koblar ob celi vrsti drugih, ki so bili nekoliko manj vztrajni in/ali so odložili pero, da bi se pognali v gledališko prakso (o tem glej pri Moravcu, *ibid.*, str. 53-64, ter strnjeni pregled v knjigi Vasje Predana Slovenska dramska gledališča, MGL, Ljubljana, 1996, str. 153-159).

Pri raziskovanju starejšega gledališča, zlasti tistega iz časa pred izumom fotografije in filma, si pomagamo zlasti s pisnimi viri, med njimi seveda tudi z gledališkimi kritikami in poročili. A pri tem smo vedno v zagati, saj se zavedamo, da imamo opravka z zapisi, ki so navadno plod avtorjeve selekcije in interpretacije. Oboje seveda predpostavlja, da je avtor o nekem dogodku, v tem primeru o gledališki predstavi, poročal z določenega zornega kota (očišča, toposa), ki mora biti že po definiciji parcialen. Gledališki kritik nikakor ni imun na določene ideološke predpostavke svojega časa, zato tudi njegovo pisanje ne more biti docela nevtralnno in objektivno. Čeprav npr. za Albrehta in Koblarja velja, da sta znala pri pisanju gledaliških kritik dokaj dobro brzdati svoje politične nazore (prvi liberalne, drugi katoliške), tega ideološkega obzorja ne moremo povsem odmisliiti, ko prebiramo njune ocene takratnega gledališkega življenja. Vsekakor je bolje, da kritik ne zanika svojih političnih in etičnih nazorov,

kakor da se s svojimi sodobniki in poznejšimi raziskovalci igra skrivalnice.

Še nekaj je stalnica v zgodovini gledališča, ne le slovenskega: nesporazumi med gledališkimi ustvarjalci in kritiki. Naj mi bo dovoljeno, da si ponovno izposodim nekaj misli iz članka »Kritika kritike ...« (str. 80), v katerem sva z Uršulo Cetinski – v nekoliko humornem slogu – ubesedila navadno neizrečene predsodke, ki naj bi jih gojili gledališki ustvarjalci do kritikov in kritiki do ustvarjalcev.

Iz perspektive ustvarjalca je kritik videti takole: »Med ustvarjalci kritiki niso ne vem kako priljubljena bitja, vsaj v sodobni gledališki praksi se iz ust le malokaterega gledališčnika izmuzne kakšna pohvala na kritikov račun. Na splošno veljajo za vsiljivce in 'vsevedeže', ki si služijo kruh z ustvarjalčevo s krvjo prežeto kreativnostjo (Brez nas oni sploh ne bi obstajali!), za neizživete umetnike, ki bi tudi sami radi ustvarjali, vendar tega niso sposobni, za bedake in provincialneže, ki tako in tako ničesar ne razumejo in niso zmožni doumeti globine gledališke Umetnosti, celo za skorumpirane in ritoliznike, ki navijajo za tega ali onega, pri katerem se bašejo na popremierskih zabavah, ali ga propagirajo iz čustveno obarvanih nagibov.«

Kritik pa si o umetniku misli tole: »Kritiki so si (če se s stvarjo ukvarjajo profesionalno) prisiljeni ogledati vse mogoče gledališke umotvore. V gledališču sedijo včasih večer za večerom in razen na predstavah, ki jim zares poženejo po žilah od teatra utrujeno in nemalokdaj naveličano kri, so primorani ostati do konca celo, ko so vsi normalni že pobegnili in preostala peščica sladko dremlje, medtem ko Umetnik že stotič (in to ure in ure!) premleva svojo bedasto travmo. To skuša nerodno in ponesrečeno prevesti v gledališki jezik tako, da se dolgočasijo že celo igralci na odru. Kritik mora potem lepo domov za svoj pisalni stroj ali računalnik in o vsem tem zapisati kakšno pametno. [...] Pa še s to zoprno zavestjo, da ga bodo za njegovo nevhvalno početje, s katerim

naposled živa duša ni zadovoljna, prav nemarno slabo plačali.«

Skratka, sožitje med umetnikom in kritikom je prej izjema kot pravilo. Tako je bilo od nekdaj in tako je tudi danes, o čemer med drugim pričajo tudi številni »trki« med enimi in drugimi v naši ne tako daljni preteklosti (npr. Živadinov vs.

Crnkovič, Pandur vs. Inkret, Frey vs. Kardum, Horvat vs. Dobovšek itn.). Zaradi vseh preštevilnih subjektivnih in objektivnih okoliščin, ki to početje opredeljujejo, je pisati (dobre, utemeljene, prodorne ...) gledališke kritike prava mojstrovina in umetnost posebne vrste, predvsem pa zahteva razgledanega, vztrajnega, pogumnega, razsodnega in srčnega avtorja ali avtorice.



# JAZ TRENIRAM GLEDALIŠKO KRITIKO

ZALA DOBOVŠEK

**N**a tem mestu ne bi želela pojasnjevati, zakaj je kritika za gledališče potrebna in nujna. Tega se bolj ali manj zavedamo vsi vpleteni. Eni (si) to priznajo malo bolj, drugi malo manj.

Mogoče bi tokrat za spremembo obrnila perspektivo in se osredotočila na položaj kritikov. Pa ne na finančnega, ker že dolgo veste, da pišemo za drobiž. Poleg tega je o tem skoraj nemogoče razpravljati, ne da bi človek zagazil v jamranje. Zato danes to raje preskočimo. Poleg tega pa, naj se sliši še tako hipijevsko, denar ni vse. To, da so dandanes pisci kritik plačani premalo, je samo ena od dimenzij problema, o kateri pa se največ govori, ker je pač tako zelo v skladu s pobesnelim kapitalizmom. O tem, torej o financah, je tudi najlažje razpredati, ker so vsote in kvote zmeraj

nekaj razumljivega, dokazljivega, stvarnega in predstavljivega.

Obstaja pa še niz spregledanih lis znotraj problematike lokalno-aktualnega stanja gledališke kritike in kritikov. Te sicer izhajajo iz posameznikovega osebnostnega profila, a niso zato nič manj univerzalne. O njih se praviloma sicer ne govori, a to so:

- izguba (kritiške) identitete,
- porazni kondicijski pogoji,
- izginotje zgedovanja po vzorih in
- razdrobljenost delovanja.

*Glede na to, da smo bolj narod športa kot pa kulture/umetnosti, bom primere vzporejala s športnimi aktivnostmi. Za vsak slučaj.*

## IZGUBA (KRITIŠKE) IDENTITETE

Predstavljajte si, da že deset let trenirate nogomet. Najprej ste pet let trenirali v nekem manjšem klubu, ki ga je spremljala specifična populacija, a je bil to klub, ki je bil za vaš razvoj ključen, pomemben in vas je formiral v to, kar ste danes. V tem klubu ste se res trudili in vztrajali, saj ste verjetno nekje na tihem upali in pričakovali, da vas bodo morda opazili trenerji iz večjih, osrednjih, celo nacionalnih klubov. Tistih klubov, ki jih ne spremljajo le »alternativni« navijači, pač pa navijači iz celotne dežele. In potem: vau, res se zgodi. Opazili so vas. Opazili so vaš večletni trud in napredek. Naenkrat vas povabijo v »ta pravi« nogometni klub, v katerega se želijo prebiti ljudje iz vse države in tu res ni več heca; zdaj gre res zares. Prestop v nov, resnejši, etabliran nogometni klub ni preprost. Zahteva uvajanje, privajanje; na nek način se zdi, da ste spet na začetku. Treba se je na novo vzpostaviti, utrditi in obstati. Delati še več, še bolj zares in predvsem ravnati skrajno odgovorno. Ampak občutek je v vsakem primeru super. Z vsemi vključujočimi vzponi (goli in dobrim plačilom) in padci (rdečimi kartoni in odrgninami). Kajti to je tisto, kar ste želeli in za kar ste se borili, odkar ste začeli trenirati. Kakšna štiri leta gre v novem klubu vse tako rekoč kot po maslu. Ostajate v polnem pogonu in polni optimizma. In potem naenkrat – pok! Razpad sistema. Menjava direktorja kluba, menjava trenerja. Enemu je o nogometu jasno

manj kot drugemu. Enemu je vseeno za vas in drugemu še bolj. Nista prišla spremljat vašega talenta, napora in lojalnosti; prišla sta po zaslužek. Ne rečeta vam naravnost v oči, da se raje poslovite od kluba, ampak vas mučita na obroke. Recimo tako, da vas spustita na igrišče vsako drugo tekmo, pa še to samo za pet minut, v roke pa vam konec meseca stisneta le še bankovec ali dva. Iščete razumne razloge, a jih ni. No, so, ampak ne taki, ki bi jih vi razumeli ali želeli. Po enem letu ne zdržite več. Ni vam jasno in nikoli vam ne bo, kako je lahko tako pomembna funkcija doletela direktorja kluba in trenerja, ki sta povsem brezбриžna do vsega. Do športa, do nogometa in do vas. Situacija postane neznosna in vrh vsega še ponižujoča. Zapustite klub. Ampak problem je, da se je podobno zgodilo tudi vsem ostalim nogometnim klubom v državi. In kaj zdaj? Naenkrat nimate več na voljo igrišča, ampak vi ste še vedno v zagonu, še vedno bi igrali 'fuzbal', pa nimate kje. Sesul se vam je svet, v katerem ste videli smisel in funkcijo tako samih sebe kot tudi drugih, ampak tega sveta naenkrat ni več. Vsaj ne v podobi, ob kateri bi se dalo govoriti o spoštljivosti in profesionalnosti. Odvzeta vam je možnost za nadaljnjo aktivnost, napredek, preživetje. Sunkoma so vam iz rok vzeli žogo, za in v katero ste vlagali kopicico napora, znanja in izkušenj. Predvsem pa: vzeli so vam identiteto.

## PORAZNI KONDICIJSKI POGOJI

Glede na vse zgoraj zapisano, si lahko zamislite, kako vam glede na take okoliščine začenjajo krneti mišice; tudi motorične sposobnosti in smisel za strategijo sta bila pred časom veliko boljša. Koordinacija preprosto peša. Ni več kondicijskih treningov in adrenalina, ki ga prinašajo goli in odrgnine, je vse manj. Zamenjali ste klub, prestopili v novega,

ki je sicer povsem v redu, ampak je prav tako podvržen vladajoči logiki krčenja financ za gostujoče nogometaše v klubu, zato vas na tekmo povabijo le občasno. Povprečno dvakrat na mesec. Ne veste, ali bi vse skupaj poslali k vragu ali bi vseeno sprejeli takšne okoliščine. Peklenska dilema. Nogomet imate nameč res radi in preigravati je tako lepo.

## IZGINOTJE ZGLEDVANJA PO VZORIH

Nekateri starejši soigralci, ki so vam bili pravzaprav vzor, so pobrali šila in kopita (oziroma stlačili preznajene drese v torbo) in se – »Čao!« – poslovili od klubov. V njih niso več videli ne svojega mesta ne smisla; način klubske politike je postal zanje tako zelo neustrezen, da so se na koncu povsem poslovili kar od nogometa samega. Ne morete jim zameriti. Pravzaprav jim na tihem zavirate, ker so živeli v drugih časih, ko jim klub ni nudil le popolne aktivnosti na tekmah, ampak jih je razvajal tudi s potovanji po mednarodnih nogometnih derbijih; nekatere pokale in

svetovna imena so lahko celo videli in spoznali v živo. Ampak z nenadno odsotnostjo zrelejših soigralcev na nogometnem igrišču vam je naenkrat zmanjkal referenčni prostor. Nenadoma nimate nikogar, po katerem bi se zgledovali, se od njega učili, pobirali znanje in nove načine preigravanja. Preprosto nimate več vzornikov. Kako je to možno? Vsak, prav vsak ima vzornika ali vsaj priljubljeno ikono v nogometu, mar ne? Je sploh možno delovati, če pred teboj ni figure, v kateri bi kot igralec videl smisel tega, kar počneš/igraš?

## RAZDROBLJENOST DELOVANJA

No, ker zdaj na nogometno igrišče stopite le še nekajkrat na mesec, ste se primorani udeleževati tudi v drugih športnih panogah. S tem ni nič narobe, ampak včasih res hodijo navzkriž z vašimi prioritetskimi interesi. Zato se trudite, da ne bi izgubili zdrave distance, ki jo zahtevata disciplinirana, osredotočena nogometna tekma in virtuozno preigravanje. Ampak zdaj nimate več časa misliti le na gole, prekrške, kartone,

nove kopačke in sodnikove žvižge kot nekoč. Vse, v čemer ste se vsa ta leta brusili in kar vam je nekoč, ko ste mislili, da se je vse skupaj šele začelo, pomenilo temelj vašega delovanja, je danes – pa ne po vaši zaslugi in odločitvi – postalo le še nekakšen hobi. Saj hobiji so super, ampak to ni to. Nogomet mora (b)iti zares, nogomet naj bo naš nacionalni ponos. Vsaj v sferi športa, če že ne drugje.



# ODSOTNOST KRITIKE GLEDALIŠČE PELJE V POVPREČEN MAINSTREAM

## INTERVJU Z JANEZOM JANŠO

**J**anez Janša je slovenski umetnik in ustvarjalec, poleg tega pa tudi direktor zavoda Maska, ki izdaja istoimensko revijo, in je torej na ta način neposredno povezan s teoretsko ustvarjalnostjo ter založniško dejavnostjo. V uredništvu Adepta smo mu postavili nekaj vprašanj o pisanju kritike, o njenem položaju, pa tudi o vseh problemih in izzivih, s katerimi se kritika ta hip sooča.

**K**akšna je birokratska moč kritike? Kakšen pomen ima pisna kritika pri pridobivanju sredstev na neodvisni sceni?

Odgovor na to vprašanje je čisti misterij. Načeloma naj bi bil strokovni del vrednotenja posamičnih prijav v rokah strokovnjakov, ki jih imenuje oblast. Glede na to, da je bilo mnenje in delo strokovnjakov v komisijah v preteklosti zmanipulirano, neupoštevano in izigrano, je danes težko dobiti nekoga, ki bo svoje ime zastavil za odločitve, pri katerih praktično nima nobenega vpliva. Strokovno odločanje je

posplošeno, saj o projektih in programih odločajo posamezniki in strukture, ki ne spremljajo tekoče produkcije in del.

Če samo pogledamo rezultate letošnjih dveletnih razpisov na Ministrstvu za kulturo, ugotovimo, da najbolj vitalen in produktiven del tekoče produkcije ni dobil nobenih sredstev (Via Negativa, Ema Kugler, Mala Kline, Leja Jurišič itd.). Razlogov za to ne gre iskati v nedorečeni ali nepoznavalski kulturni politiki, ampak v sistematičnem zatiranju sodobnih načinov delovanja v kulturi.



In tukaj pridemo do ključnega pomena kritičnega razmišljanja, ki ni rezervirano samo za žanr umetnostne kritike. Kritičnemu razmišljanju se drastično zapirajo vrata; prevladuje birokratska in piarovska logika, ki težko vidi dlje od števil. V Sloveniji ni več niti enega samega kritika, ki bi lahko živel od pisanja kritike. Mar ni ta številka škandalozna, če jo, recimo, primerjamo s številom birokratov in piarovcev?

Država je zgradila sistem, v katerem državljane vodi in disciplinira, in ne sistema, v katerem bi državljani razvijali svoje potenciale skozi kritičen odnos do realnosti, v kateri živijo.

**Kritika je lahko tudi v funkciji dokumenta nekega časa oziroma je popisovalka neke zgodovine. Lahko kritika neke historične predstave pomaga pri njeni rekonstrukciji? Kakšen vir analize je lahko kritika?**

Vsako zgodovinjeno je konstruiranje preteklosti. Preteklost konstruiramo skozi pogled sedanjosti, pogled pa konstruira množica družbenih, političnih, kulturnih, metodoloških, interpretativnih in drugih dejavnikov. Preteklost zgodovino v sedanjosti, a to počnemo za prihodnost. Vsako zgodovinjeno vsebuje po eni strani odpiranje spregledanega, zamolčanega; prinaša in krepi neslišane glasove, po drugi strani pa s to operacijo zapira ali bolje rečeno zapakira določeno poglavje preteklosti.

Ko smo leta 2006 delali rekonstrukcijo predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* iz leta 1969, smo razmišljali, da je v rekonstrukcijo *Pupilije* treba vgraditi mehanizem, ki se bo temu 'zapakiranjju' uprl oz. bo že v osnovi zahteval dve različni pakiranjji. Oglejmo si najprej, kako sta dva najpomembnejša kritika interpretirala zaključek rekonstrukcije *Pupilije*:

»Gledalci o zakolu Kure – v skladu s spremenjenim političnim kontekstom – 'demokratično' glasujejo. [...] Ko je bil na premieri izglasovan zakol, so bili takoj vzpostavljeni pogoji za Dogodek. 'Če

ste glasovali za zakol, pozivamo, da nekdo izmed gledalcev, ki je zanj glasoval, pride na oder in ga izvrši.' Odgovor/nost pogleda, kaj pa drugega. Sledilo je mučno čakanje in odkrito rečeno: tudi Kuro je demokracija vznemirila. V tistih mučnih minutah si spodaj podpisani nisem mogel kaj, da ne bi pomislil: 'Poglej, poglej, Kura nas gleda ...' Takoj zatem me je obšlo: 'Matkurja! Ali je bolj avtentično doživetje (slovenske) demokracije sploh mogoče?'« [1,2]

»Na zadnji ponovitvi v Stari elektrarni je kljub dvoumnemu koncu, ko ni bilo jasno, ali je Grega Zorc v belem mesarskem predpasniku kuro zaklal ali ne, zavladala mučna tišina, ki je trajala in trajala, v njej pa je bilo čutiti nelagodje tako zaradi obujenega spomina na 'klanje' izpred skoraj štirih desetletij, o katerem smo nekaj malega vedeli, kot zaradi – sicer ne povsem dokazljive – smrti živega bitja pred gledalčevimi očmi; v resnici pa je bila groza rezultat dramaturško, režijsko in igralsko izjemno učinkovito skonstruiranega prizora oziroma epiloga, ki je sklenil celotno predstavo.«[3]

V prihodnost smo torej izstrelili dvom o tem, kateri konec se je dejansko zgodil. Ali sta Vevar in Lukan gledala isto predstavo, četudi sta gledala izvedbi ob različnih večerih? Ali je kura vendarle bila zaklana? In če je bila, kako to, da je bil njen zakol tako neproblematično sprejet, če so se že pred premiero pojavili ogorčeni zapisi glede možnosti, da bi bila kura zaklana na odru? [4] Če bo kdo raziskoval rekonstrukcijo *Pupilije* čez štirideset let in naletel na obe kritiki, bo zagotovo v precepu. Mogoče pa bo prebral ta intervju in razbral, da je rekonstrukcija *Pupilije* imela več različnih koncev.

**V kolikšni meri je govor o kritiki prisoten v javnem oziroma strokovnem diskurzu? Se vam zdi, da je refleksiji kritike namenjenega dovolj prostora?**

Ranciereova knjiga *Aiethesis* nas nagovori med drugim tudi z obravnavo vzpostavljanja jezika

refleksije ob pojavu novih umetniških oblik ali umetniških govoric, ki jim etablišana kritika (še) ni mogla slediti. Pisanje o umetnosti ni nujno kritika in mogoče bi bilo treba ob razmišljanju o tem, kaj kritika je, izpostaviti njeno kritično dimenzijo. Kdaj se kritika znajde v kritičnem stanju? Ali je kritiko možno razumeti kot kritično stanje umetniškega dela? Kako se kritika odziva na svoje kritično stanje, ko se zamaje predmet njene obdelave?

Tako kot je vsako umetniško delo do neke mere vedno samorefleksivno, velja podobno tudi za kritiko. Za vsako umetnost in tudi kritiko sta pomembni refleksija in kontinuiteta. Redke so prakse, v katerih bi se kritik odzval na pisanje drugega kritika. Kot da sledijo egoistični logiki umetnikov, ki se bojijo, da bi v njihovem delu videli vplive dela drugih umetnikov. Ali pa mislijo, da bodo z govorom o drugih slednjim le delali promocijo. Nobena skupnost se ne more vzpostaviti brez medsebojnega, vzajemnega kritičnega razpravljanja, ne glede na to, v kakšnem formatu se to dogaja. Pri tem mislim tudi na to, da pustimo drugemu, da izreče svoja stališča, in da dovolimo sebi, da ta stališča pridejo do nas. Pozicija kritika ni pozicija nekoga, za kogar se predpostavlja, da ve. Kritik je zainteresiran za temo, o kateri piše, in jo misli skupaj s tistim, ki jo je v obliki umetniškega dela načel. Kritik to počne z enako – mogoče celo večjo – strastjo, kritičnostjo in afiniteto kot ustvarjalci dela, o katerem piše.

**K**akšno, se vam zdi, naj bi bilo referenčno polje nekoga, da lahko piše kritike, glede na to, da pri nas ne obstaja nek institucionalni okvir, ki bi kritikom dajal tak tip izobrazbe?

Mislim, da se tudi kritika vedno znova iznajdeva, tako kot to počne vsaka relevantna umetnost. Kritik artikulira pozicijo izjavljanja, ki bi morala biti pozicija tistega, kar je možno, in ne pozicija neke trdne in fiksirane vednosti. Tako kot so nezanimivi gledališčniki, ki vedo, kako se dela in kaj je teater, je tudi kritika, ki ni zmo-

žna iznajdevanja same sebe, ki ni zmožna biti v kritičnem stanju, ki ni zmožna vzeti lastne krize kot pozicije, s katere govori, prekratka.

Brez kritike ideologije (v) umetnosti kritika ne more priti do same sebe in do kritičnosti, ki naj bi predstavo ali neko drugo umetniško delo obravnavala v širšem družbenem in epohalnem političnem kontekstu. Si danes kdo sploh še upa zastaviti vprašanje, zakaj je na repertoarju nekega gledališča ta ali ona predstava? Si danes sploh še upa zastaviti vprašanje, kaj je razlog, kaj je tisto, kar nekoga žene, da naredi predstavo? Kje se v predstavah vidi razlog za njihov nastanek?

**K**akšen odzven in vpliv ima po vašem mnenju kritika danes? Do kakšne mere kritika danes še sproža širšo diskusijo v odnosu z bralcem (oziroma gledalcem) in po drugi strani tudi z ustvarjalcem predstave?

Klasična kritika in klasični (tiskani) mediji izgubljajo svoj družbeni vpliv in le redko odpirajo širšo družbeno debato. Živahne debate se občasno pojavljajo na socialnih omrežjih, kjer sicer zelo hitro pride do razvrščanja, kar katero koli debato zreducira na opredeljevanje.

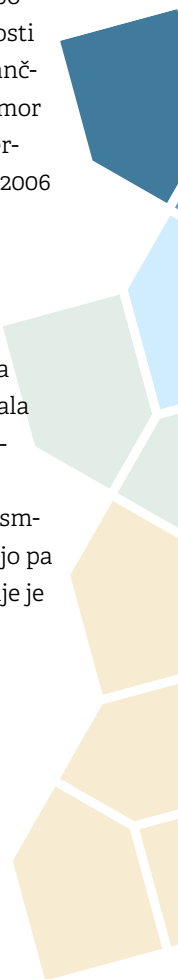
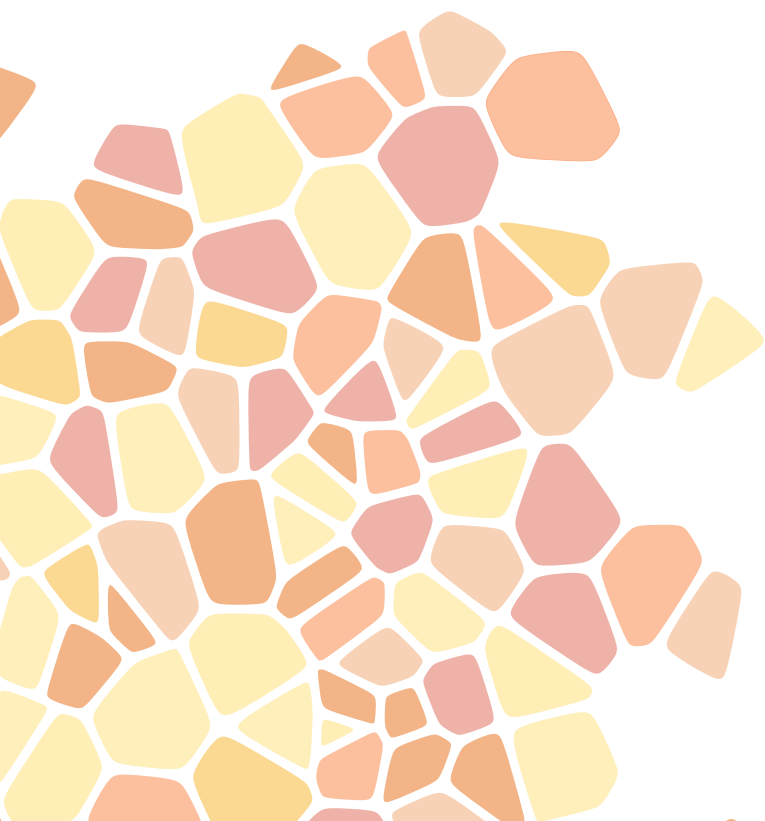
Mislim, da se premalo zavedamo, kako minimaliziranje kritike negativno vpliva na samo umetniško ustvarjanje. Odsotnost relevantne kritiške debate (ne samo akademske ali festivalske) – in pri tem mislim na debato, ki zadeva širšo javnost –, je manifestacija odsotnosti družbeno relevantnega gledališča. Gledališko polje se artikulira skozi različnost pozicij in stališč. Gledališka skupnost ne bo nikoli homogena, pa četudi bi vse teatre v mestu ali državi vodila ena družina. Odsotnost kritike, predvsem kritike ideologije gledališča (nikoli ne bom razumel, zakaj se nihče od kritikov – in v zadnjem obdobju je to tako rekoč ženska praksa – ne loti obravnave ženskih likov v slovenskem gledališču) je tisto, kar gledališče pelje v povprečen mainstream.

[1] Rok Vevar: "Original, ponovitev in razlika", Večer, 28. 9. 2006, str. 12.

[2] Npr.: »Da ne bo pomote; ob rekonstrukciji predstave Pupilija, papa Pupilo pa pupilčki prejšnji teden, na kateri so konec šestdesetih prvotno zaklali kuro, zdaj pa to ne gre več tako zlahka in po zakonu (kako hitro napreduje zavest!) in so provocirali prostovoljca iz publike, naj to stori, ni dosti manjkalo, da bi izstopil in opravil. Vzel na zgražanje tistih, ki se v intimi bašejo s kebabi in piščančjimi salamami, na sprejemih pa "samo" z na klavničnih odpadkih zrejenimi lososi in brancini, umor nase, razkril družbeno poštirkanost in hipokrizijo, kot sta jo v svojih klavskih performansih Hermann Nitsch in Franc Purg. Bravo!« Matej Bogataj, »Najboljši ribiči rib ne lovijo več«, Večer 30.9.2006

[3] Blaž Lukan: »Tri predstave v eni sami«, Delo, 28. 9. 2006, str. 13.

[4] Npr.: »Zgodovina se mora ponoviti, najprej kot tragedija in potem kot farsa. Zato predlagam Hrvatinu, da namesto kure zakolje kar sebe. Še bolje pa bi bilo, če bi ogromna kura zaklala njega in Jovanoviča skupaj. Prizor naj bo videti nekako tako kot pri Woodyju Allenu, ko ga je preganjala ogromna roza joška. Tako bosta Dušan Jovanovič in Emil Hrvatini izbrala najmogočnejšo nesmrtnost, ne Majhno (spomin na človeka, ki ga ohranijo samo njegovi osebni znanci), in ne Veliko (spomin na pokojnika se ohrani tudi med ljudmi, ki ga osebno niso poznali), temveč Smešno nesmrtnost. Tako nesmrtna bosta, da bosta končala celo v šalah z nadaljevanji. Nekaj takega kot Mujo pa Haso ... Juhuhuhu!« Matjaž Pograjc: »Brezglava kura napadla brezglava režiserja«, Blog – Življenje je najboljše maščevanje, 19. 10. 2006





# KRITIČNA MISEL NE SME IZGINITI

INTERVJU Z BLAŽEM LUKANOM

**S** podobnimi vprašanji kot Janeza Janšo smo soočili profesorja Blaža Lukana, ki je bržčas eden izmed najbolj znanih kritikov na Slovenskem, nekaj svojih kritik pa je zbral v nedavno izdani knjigi *Po vsem sodeč: gledališke kritike 1993-2013*.

**K**ritika ima določeno birokratsko moč – denimo pri raznih razpisih za pridobivanje sredstev. Ali kritik to pri pisanju upošteva?

V principu kritik ne misli na nič drugega, zunanega, ko piše kritiko in s tem vzpostavlja dialog s predmetom, torej z ogledano predstavo in njenimi ustvarjalci. A nobena kritika ni »čista«, vedno se v ta interni dialog vpletajo tudi zunanji dejavniki, kot so na primer predhodno védenje, znanje, poznavanje okoliščin, ustvarjalcev, institucije, sploh v majhnem prostoru, kakršen je naš, kjer je izbor oziroma fluktuacija

potencialnih kadrov majhna. Poleg tega se kritik pogosto znajde v različnih, nemalokrat celo (skoraj) izključujočih se vlogah. Tako misel na »uporabnost«, »koristnost« kritike tudi zunaj kreativnega dialoga seveda obstaja in je kritiku prezentna, včasih celo moteča. Sam sem bil kar precej časa (v različnih obdobjih) član ekspertne komisije na Ministrstvu za kulturo, med drugim tudi v času, ko sem pisal kritike, in sem tako poznal njeno praktično ali »birokratsko« moč. Kljub temu je nisem izkoriščal, vsaj zavestno ne – torej da bi nekemu, ki nima referenc, zavestno napisal (po možnosti celo dobro) kritiko. Še bolj sem se

tega zavedal, ko sem bil kot kritik v službi na Delu, kjer sem nemalokrat načrtno spremljal in pisal o manjših, neinstitucionalnih produkcijah z zavestjo, da jim s tem »pomagam«. Seveda sem skušal ostati »objektiven« in kritičen, kolikor se je dalo, včasih pa sem kritični (presojevalni) moment kritike, priznam, celo postavil v ozadje in sem bolj opozoril na zaznani potencial predstave oziroma ustvarjalcev. Moram pa reči, da sem pisal predvsem o stvareh, za katere se mi je zdelo, da je o njih vredno in potrebno pisati.

### **D**o katere mere pa kritik pri pisanju upošteva pogoje, v katerih je določena predstava nastajala (predvsem pri predstavah na neodvisni in neinstitucionalni sceni)?

Podobno kot zgoraj: načelno (ja, ta prekleta načelnost, ki je v bistvu fantazma) pogoji delovanja za kritika niso relevantni. Pavis nekje piše, da se gledalec (posledično tudi kritik) s tem ne more ukvarjati, torej s pogoji in okoliščinami ter procesom, na podlagi katerih umetniško delo nastane in je natančno tako, kot ga vidi. Pravzaprav bi celovito poznavanje okoliščin (nujno celovito; zgolj parcialni uvid v nastanek ali ozadje predstave je najslabši) kritiko kot tako v temelju onesposobilo, degradiralo v interni (»insiderski«) zapis o nastanku predstave; kritika bi bila neke vrste dramaturško (s)poročilo (za javnost), to pa pravzaprav počnejo ustvarjalci na medijskih predstavitev premier. Kritik v principu ne more in tudi ne sme poznati okoliščin; on reagira na predstavo kot dokončani akt, ne pa na njen proces, razen če proces ni sestavni del uprizoritve, predstavljen v predstavi ali popisan v spremnem gradivu. Situacija je spet nekoliko drugačna pri neinstitucionalni produkciji. Zakaj? Zanj namerč vemo, da nastaja v drugačnih, praviloma bolj neprijaznih okoliščinah kakor institucionalna, z manj sredstvi, brez stalnih prostorov, z organizacijskimi in zasedbenimi problemi, za manj občinstva in z manj odmeva. Zato je odnos do nje – vsaj pri meni, ki sem se vedno bolj čutil del te »scene« kakor pa institucionalne (no, v resnici pa sem zgledna dvoživka) – bil praviloma bolj

prizanesljiv. A ne v smislu popuščanja pri sodbi, temveč pri iskanju tistega »smisla« in estetskega, družbenega, presežnega učinka, ki naj bi bil pri institucionalni produkciji »samoumeven« oziroma ki ne bi smel biti odvisen od takih ali drugačnih okoliščin, saj so te a priori dane kot ugodne, če že ne »idealne«. Zato sem pri pisanju o takih predstavah, denimo, pogosto izpostavil dele, ki so bili dobri, čeprav celota ni delovala, oziroma poudaril pomen celote, čeprav ta v posameznih delih ni bila »popolna«. Tak pristop je izhajal tudi iz prepričanja, da se pravi (gledališki) kreativni premiki – no, to sicer ni absolutna trditev – praviloma dogajajo zunaj institucij, v okolju, ki obstaja predvsem iz kreativnih razlogov, ne pa v institucijah, ki so ustanove z (že v korenu besede nakazano) stabilnostjo, statičnostjo, torej usta(no)vljenostjo oziroma stagnacijo v kreativnem pogledu.

### **K**ritika je lahko tudi v funkciji dokumenta nekega časa. V vaši nedavno izdani knjigi ste zbrali svoje kritike, ki ste jih napisali za predstave med leti 1993 in 2013. Ali je možno v teh kritikah gledaliških predstav opaziti neke estetske nazore določenega časa?

Absolutno. Tu sem zagovornik dialektike oziroma stališča, da gledališče odraža čas, v katerem nastaja, seveda z odmiki v prihodnost (avantgarda, »vizionarske« predstave) in preteklost (anahronizmi, konservativne predstave). Sam bi v tem trenutku težko natančno odgovoril na to vprašanje, saj bi to zahtevalo več dela, torej sinteze in primerjave ustvarjalnih poetik, obdobj v delu nekega režiserja ali gledališča ipd. Lahko samo rečem, da del kritik v moji knjigi (to je v mojem obdobju pisanja kritik, ki je sicer še daljše od zbranega v knjigi; del je objavljen tudi v knjigi »Dramaturške replike«) zajema čas, ki je za sodobno slovensko gledališče zelo pomemben. To so devetdeseta, čas osamosvojitve in s tem tudi »odcepitve« slovenskega gledališča od poprejšnje jugoslovanske »matice«. To je čas pojava in že tudi pomembnih predstav generacije ustvarjalcev, ki je danes na vrhuncu kreativnih

moči (naštevam brez hierarhije: Buljan, Horvat, Janežič, Lorenci, Hrvatini, Berger, Jablanovec, Pograjc, Repnik, Kica, Pandur, ki ga ni več), pa tudi velikih predstav nekaterih režiserjev, ki so začeli prej, recimo Miler, Taufer, Frey ipd. Gre nedvomno za razmah postmodernističnih tendenc v režiji, postdramsko gledališče, ki ni povsem identično s postmodernističnim, pa je na pohodu. Zagotovo se v tem času gledališki premiki oziroma dosežki manifestirajo bolj v neinstitucionalnem okolju kakor v institucijah; pa tudi tisti, ki v glavnem delujejo v institucijah, prodirajo s svojimi »neinstitucionalnimi«, torej inovativnimi, radikalnimi, kritičnimi idejami in na ta način prenavljajo institucijo od znotraj.

**O** paziti je trend, da kritike bodisi izginjajo bodisi se banalizirajo zgolj na nek sistem zvezdic ali števil. Kaj to pomeni za bodoče zgodovinske raziskovalce in teoretike?

Ja, redukcija, banalizacija in eliminacija kritike ni dobra niti za kritiko samo, na ta način bo povsem izginila, kritiki pa bodo našli druge zaposlitve, niti za ustvarjalce, ki ne bodo izginili, vendar bo njihovo delo ostalo brez strokovnega odziva. O tem se zadnje čase veliko govori, vendar usoda kritike ni v rokah kritike, temveč – tako preprosto, ja – medijev. Ti izginjajo, se usmerjajo v donosnejše vsebine ali životarijo v zadnjih izdihljajih. Poseben problem so javni mediji, ki premalo izkoriščajo svojo avtonomijo – če je seveda uslužno ne prepuščajo v roke različnim politično vodenim programskim svetom. Možnost, ki jo ponuja internet, pa je, vsaj v našem prostoru, še slabo izkoriščena tako iz objektivnih (neplačevanje »blogerskih« prispevkov, nujnost uredniške politike, problem dostopnosti oziroma branosti) kot tudi iz subjektivnih razlogov (kot da ni več razločno izražene želje, potrebe, gona po kritiki). Pa bi jo bilo treba izkoristiti, to je dejstvo! Tako da bodočnost kritike ni rožnata, gledališki zgodovinarji in raziskovalci pa se bodo morali opreti na druge vire, ki jih je v resnici več kot kadar koli, le da jim pogosto manjka kritični pogled.

**A** li je sicer refleksiji kritike v javnem oziroma strokovnem diskurzu namenjenega dovolj prostora?

Kritika kritike je pri nas slabo razvita, to ugotavljajo tudi na drugih področjih (recimo literarna kritika). Če misliš s kritiko odmevnost, je ta relativna; redkokatera kritika sproži škandal in tudi redkokatera predstava. Ampak škandal niti ni tako zelo pomemben, gre bolj za dialog, za vzpostavitev diskurza na temo, ki jo odpre določena predstava. Ta je pri nas redkejša. Spomnimo se, kako sta, recimo, odmevali dve Frlijevi predstavi iz zadnjih let, »Preklet naj bo izdajalec svoje domovine« in »25.671« ... Se ne spomite? Ja, komajda. Pa bi se morali, v kakem drugem okolju bi se zagotovo. Odmeven je bil Lorencijev »Kralj Ubu« v SNG Drama – anketa, nekaj jeznih pisem in par bolj ali manj (ne)umestnih mnenj – vendar brez omembe vrednega iztržka, torej »izplena«, ki menda, tako je slišati, v sami instituciji niti ni bil dobrodošel. Sem sodijo še polemike s kritikami in kritiki. Ni jih veliko, pa bi kdaj bile potrebne in nujne. Sam sem bil deležen kake kritike na kritiko in polemike, vendar prav nobena ni bila konstruktivna; svojim kritikom sem le s težavo smiselno repliciral, najpogosteje se mi ni zdelo vredno oziroma nisem bil prepričan, da si replikanti (naslovniki replik, op.a.) v resnici želijo dialoga. Taka je bila tudi zadnja polemika z igralcem, ki razen svojega svetega prepričanja ni videl in slišal ničesar in nikogar drugega, njegove replike pa so bile smešno, prav bizarno predvidljive. Kljub temu si kritik z leti (kontinuiranega) delovanja ustvari neko javno podobo, ki ni zanemarljiva, in sam moram priznati, da sem bil precej začuden, da sem v trenutku, ko sem prenehal pisati kritike, opazil, da je bila ta v resnici večja, kot sem si bil pripravljen priznati, oziroma se me je, če sem čisto pošten, njena »izguba« z umikom iz kritike dotaknila bolj, kot sem pričakoval ...

**K** akšen je potemtakem položaj kritike danes, če ni sposobna sprožiti širšega in javnega diskurza?

Brez odzvena in tudi vpliva, ki pa ga kot kritik najpogosteje samo predpostavljáš, če sem čisto pošten, ne bi imelo smisla pisati. Kritika s svojo objavo v javnem mediju vselej vstopa v dialog, v komunikacijo tako z najširšim kot tudi z ožjim občinstvom: s strokovnim občinstvom in z ustvarjalci samimi. Pozicija kritika brez odzvena je precej brezupna – in delno jo je zaznati v slovenski glasbeni oziroma operni kritiki. Sam sem najvišje cenil odzive ustvarjalcev, ki so na nek način prešli v sam ustvarjalni akt, oziroma ki so mojo kritiko ali, če naj tako rečem, mojo prezenco na nek način integrirali v predstavo. To se je nekajkrat zgodilo v »sodelovanju« s skupino Via negativa: od tega, da so na moje kritike v predstavah duhovito reagirali performerji, do tega, da sem z nekim svojim zapisom – resda ne več kritičnim, čeprav je bilo izhodišče zanj prav kritiško spremljanje njihovega dela – celo nastopil v »samostojni« predstavi »Izbris gledalca«. Nikdar mi ni bil kritiški ideal »sesutje« predstave, kar je sicer pogost kritiški motiv, temveč kreativni prispevek k njeni recepciji - biti del gledališča, čeprav, vsaj na videz, z neke druge strani ...

**K**akšno pa naj bi bilo referenčno polje nekoga, da sploh lahko piše kritike? Nek institucionalni okvir, ki bi kritikom dajal tak tip izobrazbe, pri nas ne obstaja.

Dvorezno vprašanje ... Prvič, če bi že izobraževali za kritiko, kar je v nekaterih univerzitetnih okoljih praksa, se poraja vprašanje: kje pa bi

lahko tak kritik – če drži zgornja ugotovitev o izginjanju kritike – potem sploh pisal, objavjal, »dobil službo«? Se pravi: izobraževanje samo za kritika/-o je nujno preozko, treba ga je razširiti. In to s čim? Najbliže ji je seveda dramaturgija, pa primerjalna književnost, filozofija, kulturologija ipd. Mislim, da kritik dobi največ znanja in informacij, povezanih s kritiko, ravno na dramaturgiji in scenskih umetnostih na AGRFT. Takšna je bila tudi nekdanja (konservativna) doktrina dramaturškega oddelka: končaj dramaturgijo, pa boš lahko delal kot praktični dramaturg, publicist, kritik in dramski pisec ... No, z bolonjsko prenovno smo študij dramaturgije in scenskih umetnosti vendarle nekoliko specializirali in vsaj v nekem segmentu je mogoče na drugi stopnji »študirati« tudi kritiko. Ampak kritika naredi šele izkušnja, gledanje in reflektiranje predstav, gledališča kot takega; znanje je sicer nujna substanca, ki pa rabi empirijo, torej soočenje s produkcijo, kreacijo. A ne posamična, temveč kontinuirana izkušnja, torej zaporedno ukvarjanje z gledališčem, z njegovimi posamičnimi manifestacijami in celoto, z analitičnim vpogledom vanj in sintetičnimi pregledi oziroma seštevki. Tu pa smo spet pri že povedanem: kako to doseči, če pa kritika (z mediji) izginja? Kljub temu: če že izginja kritika kot medijski format, ne sme izginiti kritična misel, ki pa se mora nenehno izpopolnjevati in to tako s teorijo (študijem, raziskovanjem) kot s prakso (reflektiranjem predstav in posameznih prispevkov v njih), tako s samotnim premislekom kot z angažiranim dialogom.

# KRITIKI, TEORETIKI, HISČNIKI

ALJA  
LOBNIK  
IN  
ROBERT  
BOBNIČ

**N**a in/ali po koncu 20. stoletja, ki je na sledi strasti do realnega množilo realna trupla in pojmovne smrti, lahko tudi o kritiki govorimo s pozicije pogrebnika. Pa vendar, ker že omenjamo 20. stoletje in njegovo strast do realnega, kar je Badioujevo miselno maslo, moramo omeniti tudi razliko med (političnim) projektom in (ekonomskim) avtomatizmom, ki jo Badiou vpelje takoj na začetku njegovega XX. stoletja: „Projekt je veliko moril. Prav tako avtomatizem, in s tem bo nadaljeval, le da ne bo mogel nihče imenovati odgovornih.“[1] Ker konkretna nanašalnost, na podlagi katere Badiou govori o razliki med projektom in avtomatizmom, ni tako zelo pomembna, je dovolj le razlika sama. Smrt je lahko predmet določenega (konceptualnega) projekta, lahko pa je tudi rezultat določenega

(ekonomskega) avtomatizma. Konkretno: smrt kritike je lahko predmet določene konceptualne premestitve, kakršno na podlagi Nietzscheja, Lawrenceja, Kafke in Artauda opravi Deleuze, ko deklarativno konča s kritiko kot božjo (transcendentno, višjo) sodbo in hkrati odpre prakso kritike kot (immanentnega) boja sil. „Sodba onemogoča nastop vsakega novega modusa obstoja. Ta se namreč ustvarja z lastnimi silami, se pravi s silami, ki jih zna ujeti, in je vreden sam po sebi, zato ker omogoči obstoj nove kombinacije. Soditi je ogabno, pa ne zato, ker je vse enakovredno, ampak nasprotno, ker se vse, kar je vredno, lahko vzpostavi in se razlikuje le s kljubovanjem sodbi. Kakšna strokovna sodba bi se lahko v umetnosti nanašala na delo, ki ima še nastati?“[2] Smrt kritike pa je lahko tudi posledica ekonomskega avto-



matizma, kakršnega skuša zajeti (obči) izjavljalni topos o politično-ekonomski situaciji, znotraj katere kot telo brez možnosti reprodukcije, [3] torej kot truplo, deluje kritiška praksa.

Problem v najbolj potencialnem in posledično tudi najbolj nerazrešljivem smislu, ki bi ga bilo treba na neki točki odpreti, je vsekakor vsebovan v vprašanju, kakšno je razmerje med projektom in avtomatizmom smrti kritike; razmerje, ki nedvomno obstaja, ki pa ga ne moremo misliti na enostaven način, kakor da bi sam projekt smrti kritike ne bil nič drugega kot že rezultat avtomatizma: kakor takrat, ko Žižek Deleuza opredeli za ideologa poznega kapitalizma (Žižek 2004, 184) [4]. Toda kakor koli z zgoraj omenjenega (občega) izjavljalnega mesta obračamo problem kritike, pri tem obračamo truplo, ki niti ni nujno truplo kritike, temveč truplo misli: reprodukcija (občega) izjavljalnega mesta, za katerega ne velja le, da ničesar več ne pojasnjuje, temveč bi ono samo moralo biti pojasnjeno, kakor se glasi odlična Deleuzova fraza o problemu univerzalnosti. Kljub nakazanemu širokoustenju, da ne želimo izvesti še ene predstave, ki bi reproducirala obče izjavljalno mesto o smrti ter problemu kritike, in kljub temu, da moramo danes kritiko misliti med eno in drugo smrtjo, pa je tukajšnji namen precej skromnejši: zgolj dotakniti se želi določenega trenda, ki smo mu priča znotraj kulturno-umetniškega polja, še posebej pa znotraj uprizoritvenega kulturno-umetniškega polja, in ki bi ga lahko provizorično imenovali kreiranje (nove) institucionalne kritiške diskurzivnosti.

Na kratko: gre za pojav, ko diskurzivno refleksiven moment, kar naj bi kritištvo bilo, ne izhaja več le iz nekega od umetnosti institucionalno ločenega zunanjega prostora, kar je v tem smislu prostor medijev, temveč izhaja iz institucionalno notranjega prostora, kar je v tem smislu prostor samih institucij, ki producirajo to, kar naj bi kritika kritizirala: predstave. Priča smo porastu diskurzivno refleksivnih prostorov, ki jih ustvarjajo same kulturno-umetniške institucije, tako da imamo danes plejado pogovorov po predstavah ali drugih pogovorov, posredno ali neposredno

vezanih na predstave, ki jih organizirajo institucije, ki te predstave tudi producirajo. Na primer: organizacijo pogovorov po in o lastnih predstavah so v zadnjem času začeli organizirati znotraj institucij, kot sta ljubljanska Drama in Slovensko mladinsko gledališče, mariborsko društvo Nagib preko spremljevalnega teoretskega programa teži k vzpostavljanju lastnega kritištva, [5] povedna je tudi praksa združenega neodvisnega polja, imenovana Zbor za publiko, itn.

Ker gre za zelo raznolike prakse, jih ne želimo zgrabiti kot nekaj, kar izhaja ali se zliva v isto sredino, temveč prihajajo iz prostora, po katerem se naseljujejo in razpršujejo. Tudi zato provizorično poimenovanje tega prostora kot prostora (nove) institucionalne kritiške diskurzivnosti. S tem imenovanjem tako ciljamo na pojav ustvarjanja hišne institucionalne kritike kot, prvič, prakse kritištva, drugič, prakse arhiviranja, tretjič, prakse promocije, in ne nazadnje, četrtič, ustvarjanja novega javnega diskurzivnega prostora, izhajajočega iz same materije medijskega dispozitiva, kjer se poraja: iz teatra.

Na prvi pogled je tovrsten pojav, katerega pogoje, eksistence in učinke želimo tu preizprašati in problematizirati, povsem jasna posledica manka kritiškega diskurza znotraj medijskega prostora, do česar prihaja zavoljo abruptne politično-ekonomske situacije, znotraj katere deluje domač medijski prostor. Poleg tega bi lahko tovrsten trend mislili tudi na obnebu redukcije javnega prostora nasploh, kar naj bi bila posledica neoliberalnega vladnega reprogramiranja družbe. Kakor na nekem mestu [6] oboje povzema Vevar: „Zagate z dnevno kritiko pri nas niso zagate s kritičnostjo, ampak zgolj z umikom določene-ga medijskega produkta v obliki ocen predstav s ponudbe na medijskem trgu v Sloveniji. Kaj takega je mogoče pričakovati ob privatizaciji medijev, ki so bili nekoč v družbeni lasti in ki so se sprivatizirali v dveh etapah. Najprej ko so zaposleni v medijih v 90. letih postali lastniki ali vsaj solastniki medijskih hiš s certifikati, ki so jih vanje vložili, s čimer je bil povezan državni projekt privatiziranja nekdanje družbene lastnine,

in potem ko so svoje lastninske deleže odprodali. Z drugo etapo privatizacije so zaposleni v medijskih hišah prodali tudi avtonomijo medijskih vsebin. Od tega trenutka je bilo izginotje medijskih vsebin s področja umetnosti, kulture, znanosti ter druge družbene in politične kritike, ki so jih različni mediji s prekinitvami še lahko gojili v fazi socializma, zgolj še vprašanje časa. Tudi odpuščanje zaposlenih, ki se v medijskih hišah dogaja v zadnjih mesecih, je zgolj logična optimizacija učinkov korporativnega upravljanja podjetij. Zagate z dnevno kritiko so v resnici zagate z nekritičnostjo, z napačnim ali zelo kratkoročnim presojanjem zaposlenih v medijskih hišah.“ [7] Vevar na obnebuju politično-ekonomske epistemologije delovanja medijskih institucij [8] in sodobne politične filozofije izpelje dve pomembni in ključni potezi.

Najprej loči prakso kritike od medijske forme kritištva, potem pa prakso kritike ponovno umesti znotraj prostora skupnega, od koder je bila z vdorom korporativne in neoliberalne logike izgnana. Pri tem se sklicuje na koncept imunizacije kot na koncept biopolitične paradigme, kakršno v delu *Immunitas* vpeljuje Esposito. [9] „Umetnost, kultura, znanost in izobraževanje naj bi to, kar je treba pri imunitarnih strategijah žrtvovati, ščitile, gojile in slavile, tudi z drastično kritiko, ki si mora izboriti možnost redistribucije, se pravi neke nove prostore in kanale, in ki ne more biti last kritikov, umetnikov, javnih kulturnih delavcev ali prekariata/'kognitariata', ampak mora biti zaveza vseh“. [10] *Immunitas* je namreč v primerjavi s skupnim, *communitas*, neko stanje partikularnosti, izjeme, zunanosti; kritika pa naj bi v tem smislu izhajala iz in ustvarjala skupno, *communitas*. Možnost redistribucije kritike bi tako lahko razumeli kot njeno profanacijo.

Hišna kritika, kakor zasilno imenujemo celotno množico vzniklih kritičskih praks znotraj institucij samih, ki si s tem zagotovijo lastno reprodukcijo, arhiviranje in vzpostavljanje diskurzivnosti, bi na ta način lahko mislili skozi proces profanacije (z bistvenimi zadržki in opombami), kakor ga razvije Agamben v spisu *Pohvala profanaciji*. [11]

Ob vse večji deregulaciji medijske kritike in ob prekarizaciji postsocialistične medijske in umetniške krajine smo priča prelomu z modernistično paradigmo kritike, torej prelomu s profesionalizirano in institucionalizirano kritiko, ki še vztraja pri univerzalizmu, pri predobstoječih kriterijih. Novi produkcijski režim zahteva spremembo paradigme. Prekarizirano nomadsko delo brez stabilnosti in kontinuitete, deprofesionalizacija in stapljanje kritike z različnimi institucionalnimi vozlišči (bodisi izobraževalnimi bodisi umetniškimi) so nevrtažne točke novega modusa kritike.

V tem smislu bi lahko mislili tudi nekakšne potencialnosti, ki uhajajo, kakor bi rekel Artaud, [12] (božji) sodbi in ki jih v temelju določajo naslednje značilnosti: krutost (proti neskončnemu trpljenju), spanec (proti sanjam), (dojenčkovo) vitalnost (proti organizaciji), voljo do moči (proti volji gospodovati), boj (proti vojni). [13] Deprofesionalizacija, dehierarhizacija in nomadstvo znotraj spremembe paradigme kritike bi lahko mislili kot tisto, kar je brez organizacije, brez modela (t. j. brez predobstoječih kriterijev), pri čemer se segmentiranje, razlikovanje in hierarhiziranje zabrisujejo, ohranjajo pa se le nekakšne intenzivnosti, ki tvorijo negotove cone, obscene scene (v smislu biti ob-scen(i)).

Pogoj sodbe, kakor ga izlušči Nietzsche, [14] je prav „zavest o dolgu do božanstva“, zato je sodba vedno v domeni sekularizacije, kakor jo formulira Agamben: „[J]e oblika represije, ki moč pušča nedotaknjeno s premeščanjem z enega mesta na drugo. Tako (politična) sekularizacija teoloških pojmov (transcendence boga kot paradigma suverene moči) samo zamenja – ne dotikajoč se njene moči – nebesno monarhijo z zemeljsko“. [15] In kakor pokaže Benjamin v posthumno izdanem fragmentu *Kapitalizem kot religija*, [16] kapitalizem ni le sekularizacija protestantske vere, kot je za Maxa Webra, temveč je že sam po sebi religiozni fenomen, ki se razvija parazitsko ob krščanstvu, ki ga preči monstrozna krivda in ki ne pozna zveličanja. Zatorej bog ni mrtev; vključen je v usodo človeštva.

Profanacija pa je po drugi strani proces nevtralizacije tega, kar profanira. Tisto, kar je bilo prej nedostopno in ločeno, v procesu profanacije izgubi svojo avro in se vrača v običajno (upo)rabo. Obe operaciji sta politični in če prva zagotavlja delovanje dispozitiva moči skozi sakralni model, ga druga deaktivira in vrne v skupno rabo. [17] Profanacija torej tisto, kar je bilo preko dispozitivov ujeto in ločeno, osvobodi in vrne v skupno rabo. Agamben svoje razmišljanje o profanaciji naveže na premislek o vlogi religije, ki jo lahko definiramo kot „tisto, kar odtegne stvari, kraje, ljudi, živali in osebe iz sfere skupne rabe v neko ločeno sfero“. [18] Profanacija pa vztraja kot nekakšen proti-dispozitiv, ki vzpostavlja boj zoper kapitalizem kot religijo, ki meri na to, česar se absolutno ne da profanirati.

Zanimivo je, da je profanacija kot umetniški postopek 20. stoletja globoko vpisana tudi v samo jedro paradoksalnega razmerja med umetnostjo in življenjem, ki umetnost vzpostavlja kot nekakšno „polje radikalnega dogodka in potencialnosti upora proti rigidnim strukturam sodobnega življenja [pa tudi umetnosti], njena emancipatorna moč pa je usmerjena prav v skupno rabo tega, kar naj bi bilo izločeno in izolirano [umetnost]“. [19] V tem smislu bi lahko skušali kot postopek profanacije misliti tudi novo hišno kritiko, ki naj bi v skupno rabo po eni strani vračala to, kar je bilo z modernistično profesionalizacijo ločeno, po drugi strani pa to, kar je bilo ločeno z mehanizmom (avtomatizmom?) neoliberalne vladnosti.

Profanacija zaplete razmerje med kritiko in umetnostjo tako, da jo umesti na samo institucionalno (umetniško) vozlišče, s tem pa jo vzpostavi kot polje proizvodnje družbenosti (skupnosti in javnega prostora), ki se razpira artikulaciji pluralnosti z mestom mnogih teles in glasov [20] paralelnih dejavnih svetov. In če je bila umetnost že zgodaj v 20. stoletju podvržena procesom dematerializacije umetniškega dela kot objekta-artefakta, je temu procesu zdaj podvržena tudi kritika. Ta se od zapisa-objekta premešča v relacijsko skupnostno artikulacijo,

ki je fragmentarna, odprta, procesualna in naj bi bila temeljno politična v smislu, da izziva tradicionalne načine razumevanja kritike (kot sodbe), ki temelji na predobstojećih kriterijih, ter širi to, kar naj bi kritika bila. Če sledimo Bourriaudovi relacijski estetiki, [21] etično-politični moment ni več artikuliran skozi tradicionalen način utopičnih agend, pač pa na aktiven in vpleten način tukaj in zdaj. Govorimo lahko o nekakšnih 'mikrotopijah' sedanjosti, kjer se svet ne spreminja, pač pa se delujoči naučijo 'kako svet bolje naseliti'. [22]

Pri tem pa moramo navesti še tri pomembne zarezze glede hišnih diskurzivnih prostorov.

Prvič: če povzamemo in združimo zgoraj zapisani tezi, da gre za profanacijo – z nezainteresiranim modernističnim profesionalizmom na eni in neoliberalnim avtomatizmom na drugi strani – ločene sfere kritike, ti diskurzivni prostori niso enostaven odziv na profesionalizirano in hierarhizirano kritiko, ki bi vztrajala pri zahtevi po širjenju tega, kar naj bi kritika sploh lahko bila, temveč prej na erozijo medijskega prostora, ki je že prinesla spremembo paradigme kritike. Ob tem bi morali opozoriti še na določen nevzročni paralelizem, ki obstaja kot relacija brez interakcije, pri kateri eno ne more določiti drugega, obstaja pa kot korespondenca med dvema avtonomnima, neodvisnima redoma. Ta dva reda sta „mlada kritiška scena“ in „novi diskurzivni prostori“. [23] Prvi je mnogokrat reducirana generacijsko in spolno zamejeno praksa, ki je sporadična, razpršena, neprofesionalna, ki ne zadostuje sholastično-akademskim kriterijem, hkrati pa je mestoma usmerjena preveč teoretsko, vse do nerazpoznavnosti jasnega klasificiranja, druga pa se napaja prav na nekaterih predpostavkah odpiranja prostora kritike in razširjanja njene paradigme.

Drugič: nova institucionalizirana diskurzivnost je hkrati projekt ustvarjanja novega javnega diskurzivnega prostora, ki ga moramo misliti iz izvoda reafirmacije samega dispozitiva gledališča kot primarno prostora skupnosti, kot (komunikacijske) situacije – kar dispozitiv v osnovi tudi

je –, ki ustvarja (temporalno) skupnost. Reafirmacijo dispozitiva gledališča kot javnega in skupnega prostora – če odmislimo sicer pomembno razliko med javnim in skupnim – moramo seveda razumeti sedeč na hrbtu podivjane neoliberalne zveri, ki bojda žre vse, kar je skupnega in javnega. To je res, pa vendar liberalna in neoliberalna vladnost ni niti preprost ideološki mehanizem niti preprost politično-ekonomski program razreševanja krize kapitalističnega ustroja, kot pravi in pokaže Foucault. [24] To hkrati pomeni, da ne moremo preprosto zoperstavljati ločenega prostora prostoru skupnega oziroma privatnega javnemu oziroma individualnega družbenemu. Pač pa gre prej za to, da liberalna (neo)vladnost šele proizvede določen način družbenosti. [25] Kar želimo reči, je potemtakem to, da vzpostavljanje določenega prostora skupnosti še ne pomeni nujno tudi ne-neoliberalnega načina delovanja, zato bi morali, preden fetišiziramo skupno nasproti neoliberalni eroziji skupnega, premisliti, kakšen način vladnosti in delovanja se poraja znotraj določenega principa oblikovanja skupnosti. Morda je pri tem, pa tudi v našem primeru, ključen pomen institucije, toda tudi same institucije ne smemo razumeti kot mesta, od koder izhajajo razmerja moči, temveč kot mesto, kjer se razmer-

ja moči zgoščajo in fiksirajo. Za resen premislek celotnega ustroja kulturno-umetniškega polja in njegovega kritiško-diskurzivnega roba – tudi na primer odpiranja gledališč nasproti skupnemu prostoru kritištvu – je nujen padec vnaprej postavljenih in vrednotenjsko orientiranih ločnic med privatnim in javnim, vladnim in nevladnim, institucionalnim in neinstitucionalnim, da bi lahko prišli do principov in načinov delovanja, ki prečijo te binarizme, in da bi konec koncev te ločnice na novo postavili in osmislili. [26]

In tretjič: novi diskurzivni prostori so hkrati podaljševanje tega, kar je za njih svojčas opravljala časopisna kritika v svoji najbolj tradicionalni formi kot komplementarni del gledališke predstave in kot proces obrtniškega arhiviranja (kar je nenazadnje in nezanemarljivo tudi temeljno razpisno določilo). Zatorej so novi diskurzivni prostori vsaj v eni izmed svojih razsežnosti tudi procesi arhiviranja in reproduciranja ter ostajajo legitimacija točno določenega kulturnega okusa (denimo specifične repertoarne politike), vezane na model reprezentacije in na produkcijsko 'mašino', ki podaljšuje obstoječe stanje. Vrnitev k življenju mrtvega trupla kritike skozi lastno PR strategijo.

[1] Alain Badiou, *20. stoletje*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 2005, str. 21.

[2] Gilles Deleuze, *Kritika in klinika*, Študentska založba, 2010, str. 194.

[3] Kot je posvetu Bog živi ali vrag vzemi kritiko!?, ki jo je na Tednu slovenske drame 2016 pripravilo Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije, izpostavila Zala Dobovšek.

[4] Slavoj Žižek, *Organs without bodies: Deleuze and consequences*, Routledge, New York, London, 2004, str. 184.

[5] Piska tega teksta je tudi sama del diskurzivno reflektivnega prostora Nagib na oder, kar zapis zaplete v preizpraševanje lastne pozicije, strategij delovanja, mesta in problemov kritike.

[6] Rok Vevar na posvetu Bog živi ali vrag vzemi kritiko!?, ki jo je na Tednu slovenske drame 2016 pripravilo Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije.



[7] O privatizaciji medijev glej Sandra Bašić-Hrvatini, Lenart J. Kučič, Brankica Petković, *Medijsko lastništvo: vpliv lastništva na neodvisnost in pluralizem medijev v Sloveniji in drugih post-socialističnih državah*, Mirovni inštitut, Ljubljana, 2004.

[8] Pri tem bi bilo politično-ekonomsko epistemologijo medijev potrebno razširiti, kajti ta praviloma medijsko-novinarsko delovanje meri z njemu zunanjega gledišča, ki je v tem primeru mesto politično-ekonomskega ustroja. S tem se izgubi ravno sama notranjost tega delovanja, celotna genealogija novinarskega-medijskega dispozitiva. Posledica omenjenega pristopa je, da današnje t. i. krizo novinarstva in medijev razumemo bodisi kot politično-ekonomsko bodisi kot moralno-etično bodisi kot medijsko-tehnološko krizo, spregledamo pa, da gre pri medijsko-novinarski krizi, če lahko o takšni krizi sploh govorimo, tudi in predvsem za krizo dominantne modernistične paradigme novinarskega sporočanja, ali z drugimi besedami, za krizo oblastno-epistemološkega stroja, s katerim ta paradigma deluje. Glej Dejan Jontes, *Novinarstvo kot kultura: miti in vrednote*, Fakulteta za družbene vede, Založba FDV, Ljubljana, 2010.

[9] Roberto Esposito, *Immunitas: zaščita in negacija življenja*, Beletrina, Ljubljana, 2014.

[10] Vevar, prav tam.

[11] Giorgio Agamben, *Profanacije*, Rende, Beograd, 2010.

[12] Antonin Artaud, *Opraviti z božjo sodbo*, radijska igra, 1947.

[13] Gilles Deleuze, *Kritika in klinika*, Študentska založba, (Knjižna zbirka Koda), Ljubljana, 2010, str. 193.

[14] Prav tam, str. 183.

[15] Giorgio Agamben, *Profanacije*, Rende, Beograd, 2010, str. 88.

[16] Walter Benjamin, *Kapitalizem kot religija*. V *Problemi*: revija za kulturo in družbena vprašanja, letn. 44, št. 5/6 (2006), str. 57–60.

[17] Giorgio Agamben, *Profanacije*, Rende, Beograd, 2010, str. 89.

[18] Bojana Kunst, *Umentik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*, Maska, Ljubljana, 2012, str. 36.

[19] Prav tam, str. 36.

[20] Prav tam, str. 49–55.

[21] Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika*, Maska, Ljubljana, 2007.

[22] Bojana Kunst, *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*, Maska, Ljubljana, 2012, str. 53.

[23] Korespondenca med dvema sferama, »mlado kritiško sceno« in »novimi diskurzivnimi prostori« poteka bolj enosmerno, kakor recipročno in vse bolj v mladi kritiški sceni, pejorativno poimenovani »mlade kritičarke«, vidi krivko za krizo kritike (Brezavšček, *Dnevnik*, 24.5.2016). Spolno ne-nevtralno določilo je mogoče zaznati iz strani moderatorjev pogovorov, avtorjev in umetnikov (vseh spolov).

Bodimo natančnejši, da ne generaliziramo, na zadnjem Zboru za publiko (Katarina po naročilu, avtorji Katarina Stegnar, Urška Brodar in Jure Novak, Gledališče Glej, 16.5.2016) so bile »mlade kritičarke« peyorativno zreducirane na šovinistične stereotipe njenega spola: »mlade zafrustrirane falirane igralke. Brez vednosti. Niso hodile na AGRFT. Kopirajo PR sporočila. Izkoriščajo delo Umetnikov, da bi same sebe vzpostavljale« (Brezavšček, Dnevnik, 24.5.2016). Hkrati pa vztraja na anonimnosti brez lastnih osebnih imen, kar jih vedno znova odtegne javni razpravi, (Brezavšček, Dnevnik, 24.5.2016). Problem bi bilo zagotovo smiselneje nasloviti strukturno, znotraj premikov, ki jih je v zadnjih letih utrpela medijska krajina, znotraj prekarizacije umetniškega polja in vse siromašnejše možnosti delovanja in preživetja kritiške scene. Morda bi lahko proces profanizacije mislili prej v navezavi na spremembo paradigme kritike, ki jo namesto univerzalnega mesta izjavljanja (božje sodbe: velikega kritika) zdaj zaznamuje rečenica »končati s sodbo«, kakor jo formulira Artaud: nomadskost dela brez stabilnosti in kontinuitete, deprofesionalizacija in dehierarhizacija, ki morda najdeva potencialnosti prav onkraj modela sodbe.

[24] Glej Michel Foucault, *Rojstvo biopolitike*, Krtina, Ljubljana, 2015.

[25] Foucault pokaže, da je ravno pojem civilne družbe ključna nanašalna realnost-liberalne vladnosti, saj je prostor civilne družbe prostor, kjer liberalni način vladanja razrešuje svoj temeljni problem, sprava subjekta prava, homo iuridicus, in subjekta interesa, homo economicus. Glej prav tam, Predavanje 4. aprila 1979.

[26] Prav zato se na tem mestu nismo posebej ustavili pri razliki med tem, ali javni diskurzivni kritiški prostor nastaja znotraj t. i. institucionalnega ali neinstitucionalnega sektorja, hkrati pa tudi nismo koncipirali razlik med različnimi institucijami in njihovimi repertoarnimi politikami.



ADD

E P T





