

“Mladi za napredek Maribora 2013“

30. srečanje

# UMETNOST IN BOLEČINA

Filozofija

Raziskovalna naloga

0€đ !KÖUÜ0P Á ŠÒÔÁÚÒVÒS

T ^} đ !KÁUÞQŠŠÒ

¥[ |aKÖÖQ ÞQZQÁ QÜÓUÜ

Maribor, 12.2.2013

**“Mladi za napredek Maribora 2013“  
30. srečanje**

# UMETNOST IN BOLEČINA

Filozofija

Raziskovalna naloga

PROSTOR ZA NALEPKO



Maribor, 12.2. 2013



# 1. KAZALO

<b>1. KAZALO</b> .....	<b>3</b>
<b>2. BOLEČINA, TA RESNIČNA MATICA</b> .....	<b>4</b>
<b>3. POVZETEK</b> .....	<b>5</b>
<b>4. UVOD</b> .....	<b>6</b>
<b>4.1 METODOLOGIJA DELA</b> .....	<b>8</b>
<b>4.2. HIPOTEZA</b> .....	<b>9</b>
<b>5. ROJSTVO UMETNOSTI IZ DUHA ANTAGONIJE</b> .....	<b>10</b>
<b>6. CELOVIT MODEL</b> .....	<b>15</b>
<b>6.1 DIONIZIČNA STRAN TELES</b> .....	<b>17</b>
6.1.1 RITUAL KOT SREDSTVO KOLEKTIVA .....	18
6.1.2. UMETNIŠKO ESTETSKO IZKUSTVO .....	24
6.1.3. MENJAVA VLOG .....	27
6.1.4. POMEN.....	30
<b>6.2. APOLINIČNA STRAN INTELEKTUALNE LEPOTE</b> .....	<b>33</b>
6.2.1. MODERNIZEM / AVANTGARDA .....	34
6.2.2. PERFORMANS, IZRAZNO SREDSTVO .....	39
6.2.3. RAZUMEVANJE PERFORMANSA .....	41
<b>7. ZDRUŽEVANJE POLOV</b> .....	<b>45</b>
<b>7.1. ANTONIN ARTAUD</b> .....	<b>46</b>
<b>7.2. HEINER GOEBBELS</b> .....	<b>49</b>
<b>8. ZDRUŽITEV</b> .....	<b>52</b>
<b>9. VIRI</b> .....	<b>60</b>

## 2. BOLEČINA, TA RESNIČNA MATICA

Iz bolečine, spraskane iz kosti,

se rojeva stvar,

ki spremeni dejanje duše,

da bi očistila v gonilni bolečini

vso bolečino,

to matico,

to stvarno, resnično matico ...

A. ARTAUD

### 3. POVZETEK

V tej raziskovalni nalogi se z zapletenim načinom misli ter praznih domnev spustimo v svet umetnosti v njeni natančnejši polarizaciji. V umetnost se spuščamo s pomočjo Nietzschejevga dela *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, dela, ki je odprlo filozofski pogled na dojetje strukture umetnosti, delo ki približuje starogrško miselnost ter filozofijo teologijo ter filozofijo umetnosti.

Vprašanje, ki se rodi med prvimi je, kako narediti raziskovalno nalogo, brez empirične raziskave. Prvi predlogi oz. prve ideje so velikokrat zgrešile ampak po mnogih premislekih sem prišel do zaključka, da je najbolje to nalogo samo jemati kot raziskavo, da pisanje naj služi kot anketa naj premislek služi kot anketiranec. Zato v raziskovalni nalogi ni večih hipotez je samo ena, in to je zastavek mišljenja. Zato v nalogi ni grafov ter statističnih podatkov je samo ilustracija razvoja misli ter misli same.

Nalogo se bere z rahlo pomočjo domišljije, kjer se najprej zariše podoba Nietzschejanke umetnostne teorije za njo pa se pojavi podrobnejši oris polov umetnosti.

Znotraj teh polov se bralci ter avtor pomikamo prosti drugemu polu in se na radikalni sredini ustavimo. Pot je konfuzna in zapletena, a takšno je tudi umetniško mišljenje danes.

V zaključku se združimo v stičišču kultur ter ideologij, v zaključku pride do bitke med bralcem, avtorjem ter pomenom, ki je zakrit pod plastmi praktikalij, družbene implementacije in umetnostne dvomljive stvarnosti.

## 4. UVOD

Umetnost je izjemno velik del današnje družbe. Le ta v veliko primerih sloni ravno na umetnosti. Slovenska kultura pogojuje obstoj naše države kot avtonomne politične tvorbe. Brez besed, glasbe, slike ter performativne umetnosti bi se naša kulturna zavest težko razlikovala od bližnjih slovanskih narodov. Ravno zaradi te pomembnosti kulture za bivanje, ni zato se ni odveč vprašati, od kot ter kako je prišla tja kjer je, sedaj.

Pri teh vprašanjih ne smemo omahovati ter se ustaviti na tako površinskem vprašanju, kajti če bi se, potlej bi lahko v tej razpravi prebrali tisoče strani in ne prišli nikamor. Vprašati se moramo globlje v samo strukturo umetnosti ter njenega nastanka. Prav tako se moremo spustiti mnogo globlje v sam pojem umetnost ter znotraj le tega vzeti pod drobnogled v ospredje performative umetnosti.

Performativa umetnost je tik pod filmsko v številu elementov, ki harmonično ali disharmonično oblikujejo našo misel ter estetsko doživetje. Sicer je res, da filmska industrija pokrije rahlo več elementov a v performativni umetnosti kot recimo gledališče pridejo ti elementi mnogo bolj do izraza kajti sam odnos nastopajoč ter gledalec je mnogo bolj intimen kot v filmu, a hkrati igralca podprejo preostali elementi kot recimo scenografija, glasba, svetloba itd. ki delujejo rahlo drugače v kolektivnem.

Raziskati je treba osnovno hrbtenico nastanka ter pomena performative ter v grobem, celovite umetnosti, treba se je vprašati o tem kako dojemamo ter kaj nam predstavlja videno in doživeto ter kakšen je naš odnos kot gledalci do umetnikov, predstavnikov umetnosti in se vprašati o tem, enem, skrivnostnem arhetipu, pogonu družbe, v umetnosti kot osrednjem elementu popolnoma harmoničnega dipola umetniškega nadiha večnih Nietzschejanskih antagonistov Apolona ter Dioniza.

Za to raziskovalno nalogo se v veliki meri uporablja Nietzschejevo *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* kjer sprejmemo Nietzschejev model nastanka umetnosti ter raziskujemo kako se manifestira, kolikšna je njegova legitimnosti ter kako veliko vlogo pri verodostojnosti vsega igra bolečina in do kot segajo meje umetnosti. Preko

krajšega vpogleda v dvoje reprezentativnih strani performative umetnosti kot skrajnega Dionizičnega ter skrajno Apoliničnega bomo raziskovali dalje.

Celovita forma raziskovalne naloge zglada na prvi pogled dokaj konfuzna a z malo daljšo posvetitvijo lahko razberemo pomen ter razmišljamo o vprašanjih umetnosti ter bolečine.



## 4.1 METODOLOGIJA DELA

Naloga ter področje od daleč kričita dejstvo, da je filozofijo zelo težko obdržati čisto v raziskovalni nalogi kjer je glavno sredstvo raziskave empirična raziskava. Ravno zaradi te problematike je bil začetek najtežji. Kako načrtati oz. orisati okvirje naloge ne da bi bila nekoherentna ali ne strukturirana. Zaradi potreb filozofskega pisanja ter čim večje preglednosti je uporabljeno veliko citatov, ki so služili kot vodila misli ter jim dajala legitimnost. Celotna naloga prav tako kliče po hipotezi, kar pa je v filozofski nalogi nepotrebno a nujno zlo. Vprašanje je, kako lahko vodiš filozofsko misel proti "originalnemu" cilju, če imaš na voljo vso naše vedenje, da misel spelješ v potrditev lastne hipoteze? Zato je hipoteza v tej nalogi le kot osnovna, primarna ideja, ki je sprovcirala nadaljnje mišljenje.

V nalogi je zelo težko točno določiti od katerega avtorja je kakšna ideja še posebej ker jih kot avtor dobro poznam, saj sem jih srečal že velikokrat v podobnem razmišljanju. A vseeno se je treba zahvaliti parim najvplivnejšim avtorjem, v ospredju seveda Nietzscheju ter Fischer-Lichte prav tako pa ne smemo pozabiti na Holuba ter Artauda in Cagea. Vsi ti in mnogi drugi so prispevali k formulaciji te naloge.

## **4.2. HIPOTEZA**

**Dionizično in Apolinično se srečata v skupni točki, ki je zapisana v človeku.**

Poglejmo, kakšen tok misli se sproži, kakšni pogledi, kakšni elementi ter faktorji obstajajo, ki vplivajo na umetnosti. Pomislimo, kaj je tista popolna umetnost, ki je “intrinzično” pravilna umetnost. In kaj je tisto mesto kjer se pola umetnosti stikata? Ta vprašanja so gonilo te naloge.

## 5. ROJSTVO UMETNOSTI IZ DUHA ANTAGONIJE

Nietzschejevo prvo konkretno filozofsko delo. Prične ga s ključno tezo oz. trditvijo o dihotomiji med Grškima bogovoma Apolonom ter Dionizom.

Bogova katera Nietzsche okliče za dva velika mecena umetnosti živita vsak celotno umetnost oddaljena drug od drugega kot svoja večna antagonista a njuna združitev je ta, ki ustvarja umetnost. Tako kot Nietzsche vleče alegorijo, podobi moškega in ženske, ki sta si nasprotna in njuna združitev ustvarja "sadove". Pri tej, zahtevni ter kompleksni združitvi se obojestransko individualno destruktivni elementi združijo v "homogeno" celoto, ki je najvišja forma umetnosti.

Dva iz med Nietzschejevih ključnih nasprotujočih "polov" sta vinjenost ter sanje. Sanje kot Apolonova idilična tvar, Apolonovo stanje večne lepote ter ideala. Prostor poln svetlobe ter uživanja neskončne zmožnosti oblik. A v sanjah se oblikujejo metafore in simboli, ki pa niso resničnost ter ne nosijo ničesar konkretnega, sanjač jih razume, jih povezuje v pomene ki pa niso resnični. So le, kot jih imenuje Nietzsche *podobe*. Apolon ter ostali sanjači, ki so na apolonovi strani se zavedajo neomejenosti sanj in zato ne verjamejo sanjanemu, vedno so zavedni resnic lepote Apolona kar jim omogoča lažje bivanje.

Nakar stori Nietzsche nekaj neobičajnega zanj in to je, da citira Schopenhauerja, ki govori o človeku zavitem v tančico majo s čim podkrepi svojo trditev o Apolonovem zabrisovanju krutosti z lepoto in estetiko kot navidezno resničnostjo.

"Kakor na razburkanem morju, ki tuleč, na vse strani neomajno, vzdiguje in spušča gore valov, čolnar sedi v čolnu in zaupa slabotnemu plovilu; tako sredi sveta muk urno sedi človek posameznik, odprt in zanašajoč se na principium individuationis."(Nietzsche, 1872, 21)

Nasproti principu lepega, intelektualnega, umirjenega stoji Dioniz ki negira

Principom individuationis. Podira navidezno Apolonovo realnost in trga tančico majo, kot temu pravi Nietzsche, oz. podre podobe v kruto realnost.

Stojimo na točka povezovanja Dioniza ter vinjenosti saj ravno v vinjenosti človek izgubi stik z “*realnostjo*” - Apolonovimi lažnimi podobami. Menim, da lahko varno govorimo o nori ekstazi v katero vstopi mož ob poenotenju z resničnostjo.

Po postavitvi te dualnosti med likoma ter po postavitvi mej in nasprotij polov se Nietzsche poda dalje v svoj program nasprotujočih si; sanjskih podob, lepih oblik, simbolov nasprotujočih divjim strastem, ki rušijo meje med jaz in drug.

Da bi dobro razumeli Nietzschejev pogled zakaj Apolonova idilična stran ni dovolj lahko uporabimo Platonovo alegorijo senc, podob v jami. V kolikor je to naša edina realnost se nam zdi popolna ter celovita a vseeno to ni vse kar je in zato Dioniz nastopa kot ta, ki preseka okove ujetih v jami. Dioniz prinese s seboj tako dobro plat resničnega kot tudi slabo. Razkrije trpljenje takšno kot je v resnici, in ravno s tem razkritjem trpljenja spodbudi umetnost, da se razpne njena tenzija med idealom in resničnim, med intelektom in čustvi, med harmonijo ter ritmično ekstazo.

“Zdaj je suženj svoboden, zdaj padajo vse toge sovražne meje, ki so jih med ljudmi postavile stiska, samovolja ali časa meč. Spričo evangelija svetovne harmonije se zdaj vsak čuti s svojim bližnjim ne le združen, spravljen, spojem temveč tudi eno, kakor, da se je tančica maja raztrgala in samo še v capah frfota okoli skrivnostnega Praenega.” (Nietzsche, 1872, 23)

Apolonova stran, stran lepote, stran izogibanja resničnemu, je po Nietzschejevo nastala zaradi občutljivih Grkov, ki niso prenesli podobe trpljenja. Nietzsche trdi, da je najbolj čisto Apolinična stran Naivna umetnost, ki opeva heroje ter njihove zmage. Homer, največji, najboljši naiven umetnik svoje heroje postavlja ob bok bogovom in s tem slavi ter povzdiguje moralo ter zanika resničnost in trpljenje, ki ne obstaja na Olimpu. Ob stran naivnim umetnikom bi dodal veliko večino konceptualne umetnosti iz obdobja avantgarde, a ne zaradi heroistične motivike ampak zaradi soskladja z

intelektualnimi ter drugimi elementi, ki jih Apolinična stran vsebuje. Nietzsche je preprosto ni mogel uvrstiti kajti je živel pred tem obdobjem.

A vidi se zelo močna povezava me enim delom avantgardističnega obdobja ter Nietzschejansko podobo Apolona. Avantgarda se grobo deli na dvoje znotraj konceptualnosti na te, ki so slavili ideje, simbolne, intelektualne ideje in se izogibali čustvom ter ekstazi poživljeni v umetnosti. Na drugi strani pa lahko vidimo tiste, ki so predali svoje delo družbeni kritiki, ritualu, množičnim, masovnim zbiranjem ter krvoločnim konceptom o realnosti.

Oba pola se tako kot Apolon ter Dioniz združita v sredini kjer prevladuje po Nietzschejevo višek umetnosti. Več o tem v nadaljevanju naloge.

Apolon je bival v Grčiji mnogo pred prihodom Dioniza in s tem začrtal svojo mentaliteto globoko v splošno mišljenje o umetnosti in imel na začetku močno dominanten vpliv nad umetniki a z prihodom Dioniza iz Azijskih dežel v Grčijo se je pričela mentaliteta spreminjati v silno sofisticirano umetnost. Dionizičnost v Aziji brez prisotnosti Apoliničnega ni imela nobene moči oz. obredi ter rituali niso nosili umetniške vrednosti kot se je ta pojavila ob združitvi antagonistov.

“Skoraj povsod je bila v središču teh slavij neobvladljiva spolna razbrzdanost, katere razburkani valovi so preplavljali vsakršno družinskost in njene častitljive postave; pri tem so odvezali ravno najbolj divje zveri narave vse do ostudne zmesi pohotnosti in okrutnosti...” (Nietzsche, 1872, 25)

Ta razlika je bila gonilo da se je Delfski bog obrnil ter premislil kakšen je naj odnos antagonistov v umetnosti? Sta naj destruktivna drug drugemu?

“Ravno ta sprava je najpomembnejši trenutek v zgodovini grškega kulta: naj se ozremo kamor si bodi, povsod so vidni povratki tega dogodka. Šlo je za spravo dveh nasprotnikov ob kateri sta ostro

ločila ter določila medsebojne meje, ki jih morata vnaprej spoštovati...” (Nietzsche, 1872, 25)

Od tega trenutka dalje težko govorimo o Apoliničnem ali Dionizičnem Grku kot strogo kategoriziranem pogledu na umetnost kvečjemu lahko sprejmemo, da je Dionizičen Grk v resnici Apoliničen Grk, ki se je ponovno zavedel kaj leži pod lepoto sveta.

Vprašanje, ki si ga je vredno še postaviti preden pričnemo postavljati model performativne umetnosti po katerem bi najbolje sledili “Nietzschejevim napotkom” je, od kod izvor ter potreba po zakritju ter zbrisu realnosti in ne zavedanju se trpljenja, resničnega sveta.

“Da bi mogli živeti, so si morali iz najgloblje stiske ustvariti bogove: ves potek si moramo pač zamišljati, da se je iz prvotne titanske družine bogov groze, kakor cvetovi vrtnice poganjajo iz trnatega grmičevja, z Apolinično težnjo po lepoti v počasnih prehodih razvila olimpijska družina bogov radosti. Kako bi bilo sicer tako vznemirljivo čuteče, tako viharo zahtevno, za trpljenje tako enkratno usposobljeno ljudstvo moglo prenašati bivanje, če mu ne bi bilo to ovito v višjo glorio, pokazano pri bogovih. Iz istega nagona, ki priključuje v življenje umetnost kot k nadaljnjemu življenju zapeljujoče dopolnjevanje in dovrševanje bivanja, je mogel nastati tudi olimpijski svet, v katerem se je helenska “volja” videla v poveljujočem ogledalu. Bogovi opravičujejo človeško življenje s tem, da ga tudi sami živijo - edina zadovoljiva teodiceja!” (Nietzsche, 1872, 29)

To potrebo, ta strah do trpljenja je v človeški naravi neke vrste *aprioren* ter se ga človeštvo ne more otresti lahko pa se z njim sooči. Titani prvi “zli” vladarji človeštva so v ljudi vcepili negativen, barbarski način bivanja, ki prinaša zlo ter tegobe ljudem.

Amoralno strahovito vedenje Titanov ter pomanjkanje Apoliničnega, zlomi smrtnike in je zatorej neprestano potrebno za navadno bivanje z zavedanjem ne zelene resnice.

V besedah modrega Silena, demoničnega spremljevalca Dioniza lahko vidimo odnos ljudi do "realnosti".

"Borni enodnevniki, otročad naključja in muk, zakaj me siliš, naj ti jaz povem, kar ni najprijetnejše za tvoja ušesa? Najboljše je zate povsem nedosegljivo: ne biti rojen, ne *biti*, biti *nič*. Drugo najboljše pa je - kmalu umreti." (Nietzsche, 1872, 28)

Človek ne more bivati brez misli na smrt, njegov obstoj je človeku predragocen in resnico svoje usode zakrije z lepim ter apoliničnim.

Ampak človek lahko gradi ideje na podlagi drugih idej. Originalnih idej kolektivno ne moremo sprejemati in ideja Apoliničnega stoji na zastrtju krutosti realnosti, na kar pa nas "spominja" Dionizično.

"Titansko in barbarsko se je apoliničnemu Grku dozdevalo tudi delovanje, ki ga je prožila dionizičnost; in si pri tem ni mogel prikrivati, da je notranje tudi sam v sorodu s strmoglavljenimi Titani in heroji. Ja, moral je čutiti še več: vse njegovo bivanje z vso lepoto in zmernostjo je slonelo na zastrti podlagi trpljenja in spoznanja, ki se mu je spet odkrilo z dionizičnim. In glej! Apolon ni mogel brez Dioniza!" (Nietzsche, 1872, 33)

Na točki kjer se nahajamo smo spoznali Nietzschejev model oz. izvor umetnosti kot prelivajočih se "harmonij" ter "disonanci". Kjer smo trenutno lahko govorimo o odnosu ter kategorizaciji določenih elementov ter uvrščamo izdelke pod umetniški pol, kamor se nagibajo, nimamo pa postavljenega modela, ki bi se implementiral na performativna dejanja.

## 6. CELOVIT MODEL

Spoznali smo Nietzschejevo delo *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* ter ga hitro preleteli in povzeli Nietzschejevo izročilo. Kako bi se izrazilo oz. prevedlo v performativno okolje bomo postavili sedaj.

Nietzsche postavi kot ključna elementa Apolinično ter Dionizično in vsakemu doda mnoge karakteristike.

Na "desni" kjer si lahko predstavljamo Apolona leži simbolno, pomensko, intelektualno, oddaljeno od čustev, vzvišeno, harmonično, melodično itd. A glaven element, ki najbolj ločuje Apolinično od Dionizičnega je ravno ta intelektualnost oz. pomenskost, ki najmanj zadeva čute, se najmanj dotika katarzičnega in ekstatičnega. Intelektualna razprava, tok misli, ki se sproža ob "preprosti" znanstveni, filozofski podobi s seboj ne prinese čustvenih odzivov saj se ne povezuje z neposrednimi čustvenimi reaktanti kot so na primer tabuji, fobije, spomini.

Kadar je uprizoritev čisto preprosto lepa, estetska, deluje na eno samo in to je občutenje estetskega, estetsko se ne povezuje s strahom, žalostjo, jezo. Estetsko je zapolnjujoče izkustvo, ki ne budri globokih čustev.

Ravno zaradi te "melanholičnosti", čustvene ne vzburljivosti je čisto Apolinično umetnost zelo težko najti. Zato je Homerjeva heroičnost "ganljiva" v svoji Apolinični čistosti.

Na drugi strani torej "levi" si lahko predstavljamo Dionizičen ditiramb kjer je v ozračju opojnost alkohola, čustva, ekstatični kriki. Dionizičen pol deluje mnogo hitreje in je mnogo bolj preprost. Kadar najdemo nekaj kar sodi čisto pod dionizično, lahko v neposredni bližini tega najdemo tudi Aristotelove katarze ter podiranje družbenih tabujev, strahove in slabe spomine, dionizično nas budri ter "prazni" čustveno napetost, ki je neizražena v vsakodnevnem stoičnem bivanju.



Sam Dionizičen pol v svoji čistosti prav tako ni zelo pogost a je vseeno preprostejši in zatorej lažje dosegljiv in izvedljiv.

Kaj pa zanima nas je kako lahko združimo oba skrajna pola v sredi, kako in kaj mora umetnik storiti, da zadosti Nietzscheju in ustvari to, popolno harmonijo obeh polov.

## 6.1 DIONIZIČNA STRAN TELES

Dioniz, bog vina, plodnosti, veselja in objestnosti ter hkrati odkritelj misterijev človeškega dožemanja. Po grškem izročilu je prirejal velike zabave, kjer so množice ljudi pod vplivom opojnih substanc iskale indiferenco med užitkom ter veseljem. V Dionizični resnici bi naj ne bilo za nič drugo vredno živeti.

To izročilo so stari Grki ter Rimljani prenašali v svoje bivanje kjer so se v različnih okoljih zbirali ter predajali užitkom. Manj radikalni uživači so prirejali "simpozije", kjer se je pilo ter jedlo v obilnih količinah za tem pa predajalo spolnim užitkom, združenju telesa moškega ter ženske, moškega in moškega, ženskega in ženskega, človeškega ter živalskega.

Pripadniki Dionizovega kulta so svoje ne sveto izročilo živeli v obliki ritualov, zakritih oči ne verujočih v Dioniza. Skrivajoči se v gozdovih ter kleteh so se stari Grki izgubljali v svetu brez družbenih norm, preprek, breztelesnosti transa.

Dionizičen festival, ritual je bil ta, ki je momentarno ponudil tudi trenutke svobode za tiste marginalizirane v takratni družbi; ženske, sužnji, tujci so bili enakovredni drugače svobodnemu možu.

Dionizičen ritual v svoji čistosti se je počasi preoblikoval ter izgubil svojo formo, se razcepil na različne oblike, se združil z Apoliničnim in tako pričel prehajati v oblike umetnosti kot jih poznamo danes za katarzično dramo, rock koncert, disko itd. Vse te sedanje, žive forme pa ohranjajo v učinku določene fundamente dionizičnega rituala ter delujejo na podobnih čustvenih ter miselnih impulzih kot Dioniz.

### 6.1.1 RITUAL KOT SREDSTVO KOLEKTIVA

Ritual je izjemno pomemben del človeškega bivanja vse iz Neolitske dobe. Več kot 30.000 let stare jamske slike zelo dobro ilustrirajo razvoj ritualov ter njihov nastanek, ki se navezuje vedno na višje, nadčloveško izkustvo. Ritual kot tak je del iskanja smisla, gonila in je zato tudi zapisan v človekovo bivanje povsod.

Večina študij rituala se osredotoča večinoma na zunanje dogajanje, kako se izvaja ter kaj se s kolektivno ekstraspekcijsko dogaja z udeleženci, pogled v notranjost pa je velikokrat v študijah zanemarjen, a vseeno silno pomemben. Izjemno študijo je možno najti v eseju Alexandra S. Hlub-a, *Toward a Psychology of Religious Rital*.

Prva točka rituala oz. stvar, ki jo je možno opaziti iz najbolj oddaljenega gledišča je njegov najčistejši namen in to je unifikacija, družitev vseh udeleženi. Naj je ritual družbeno opravilo, maša, misterijski obred je največja slika vedno unifikacije udeleženi.

V družbenih opravilih se spremeni uraden naziv udeležencev ter se združijo v nekaj skupnega, prepoznanega v družbi kot recimo poroka, pridružitvev politični skupini ipd. Kadar pa govorimo o ritualih z višjo metafizično entiteto, o kateri poteka diskurz med ritualom pa se pojavijo za to nalogo relevantnejše točke, za razumevanje in legitimiziranje dionizičnega.

“Miti niso zgodbe posvetnega in neposvečenega sveta. Skrivajo sveto znanje in to se podaja z obredi, v slovesnem kontekstu, so se mitu prepustimo, da nas preobrazi, ko dovolimo, da nas potisne onkraj varne gotovosti znanega v neznani svet, v nikogarnjši svet.”  
(Šilec, 2012, 79)

V ritualu kot že zatrjeno poskušamo čim bolj združiti vse udeležene v skupno stanje zavesti oz. doseči kolektivno zavest. Carl Jung, bližnji Freudov sodelavec je to težnjo v svojem delu *Collective Unconciuous* povezal z arhetipi ter manipulacijo le teh.

Arhetipi si lastijo eksterno podobne vplive ter podobne odzive na vse v vseh kulturah ker, če poenostavimo, ležijo zapisano v človeško podzavest.

Arhetipi so neodvisni od zavesti ampak uporaba le teh ima na človeka še vedno učinek saj delujejo preko podzavesti na zavest ter s tem na kolektivno zavest. Kako to deluje razlaga Holub v svojem psihološkem eseju. Povzemimo, delujejo na čustvenih slikah in s tem sproščajo čustveno napetost. V ritualih pa je količina arhetipov v presežku ter zato je toliko bolj impaktna.

Arhetipe delimo na različne kategorije odvisno preko katerih čustev delujejo. Med temi najmočnejši ter najbolj univerzalni so zvočni arhetipi. Razlage zakaj točno so zvočni arhetipi tako močni ne poznamo, sklepa pa se lahko, da posameznike zvočni arhetipi toliko bolj vključijo v ritual saj prevzamejo zvočni čut, in fizično vključijo telo v gibanju v ritmu kar v številu udeleženi še doda vizualno vključenost v skupino.

Glasba je ravno ta, ki kot tudi v *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* pravi Nietzsche, da je najvišje oblika univerzalnega jezika. Glasba je zadnji ostanek Babilonskega sveta. Glasba, kot trdi Nietzsche premaga v stiku z prejemnikom ostale umetnosti saj deluje naravnost na "dušo" oz. "voljo, kot to ki se odloča o "usodi" brez da bi predstavljala usodo drugega kot to počne dramska umetnost.

"Samo skozi duh glasbe lahko potuje čut in izkustvo sreče, užitka in anihilacije, popolno uničenje individuuma, kajti glasba nas pelje čez meje posameznika in njegovih misli. V tragediji smrt lika predstavlja fenomen smrti in s tem uničenje fenomena usode, v glasbi čeprav ne logično, se da to smrt čutiti, občutiti." (Nietzsche 1888, Glasbenikov problem)

Vzhod pozna stotine manter, kjer vsaka nosi svoje pomene, nekatere so silno poznane ter razpoznavne spet druge zavite v misterije gorečih vernikov. V mantrah se pojavlja idealen primer zvočnih arhetipov saj z počasnih hrumečim ritmom zakrijejo ter neposredno vpijejo hkrati zakrite "svete besede".

Z uporabo božjih imen, visokih verskih besed, tabujev, kletev in urokov v glasbo dodamo nove arhetipe, besede. Te besede so zasnovane tako, da s seboj prinesejo pričakovane odzive. Vsako božanstvo, vsaka beseda moči, arhetip ima s seboj povezan notranji odziv, ki je podzavestno pričakovan ob "prezenci" takšnih božjih moči kot jih predstavljajo te besede.

H glasbi in besedam kot izvrstni kombinaciji zvočnega se doda vizualno, barva. Ponovno se vsako barvo poveže z določenim notranjim odzivom, kjer veliko barv pomeni srečo, spet druga paleta žalost tretja jezo itd. Zelo je odvisno od okolja, situacije v katero je arhetip postavljen.

Drug pomemben vizualen faktor v ritualu je ta, ki zadeva tako množico kot posameznika in to je drža telesa. Z "mudrami" oz. položaji rok v molitvenem ter meditacijskem opravilu se spreminja kako in kaj sprejemamo ali oddajmo v okolje, ritmično gibanje potegne tudi ostale udeležene v ritual, tako v Indonezijskem "Tjack-u" kot v zahodnjaškem disku.

Ne smemo pozabiti na simbole, embleme in ostale zunanje arhetipe, ki vsemu podajajo še dodatno moč kot recimo krščanski križ ali žrtveno jagnje, kres itd.

Rituale lahko delimo na 6 specifičnih formulacij;

- 1) iniciacijski;
- 2) instruktiven;
- 3) žrtven;
- 4) pobožen;
- 5) časovni in
- 6) posvetitveni.

Pod drobnogled vzemimo iniciacijskega. Njihov splošen potek je preprost; izbere se posameznik, čigava sposobnost oz. pripravljenost na ritual je preizkušena ta tem se ga pripravi na novo družbeno vlogo, ki jo bo prevzel s opravitvijo rituala in nato opravi ritual in spremeni svojo družbeno vlogo.

Van Gennep je v študiji *Obredi prehoda* (1909) zapisal, da imajo rituali potek povezan z mejami izkustva, ki se delijo v 3 faze:

I. *faza ločevanja*, v kateri je tisti, ki naj bi se transformiral izločen iz vsakdanjega življenja in odtujen svojemu družbenemu mišljenju

II. *faza praga* ali faza transformacije; tisti, naj bi se transformiral je v njej prestavljen v stanje med vsemi možnimi območji, ki mu omogočajo povsem nova, včasih moteča izkustva

III. *faza vključevanja*, v kateri družba transformirane udeležence spet prevzame in sprejme v njihovem novem statusu, v njihovi spremenjeni identiteti

(Van Gnnep, 1909)

Ta struktura je opažena v najrazličnejših kulturah. Toda diferencira se šele v vsebinah rituala. Stanje, ki je vzpostavljeno v fazi praga, je Viktor Turner označil za stanje liminalnosti in natančneje opredelil kot stanje labilnega, vmesnega obstoja med pozicijami. Pozicije, ki obstajajo med družbenimi ceremonijami ter splošno družbeno prakso. Takšna družbena praksa ter odprta meja, nedefiniran prostor dopušča možnosti za spremembe, eksperimente, inovativnost. V fazi takšnega praga se spremeni družbena vloga, dojemanje, dečki postanejo bojavniki. Turner pravi;

“Ritual je v uporabi kot sredstvo za obnovo skupnosti in novo vzpostavitev skupnosti. Pri tem vidimo dva mehanizma; prvič, momente, v katerih zaradi rituala nastane *communitas* - povečan občutek za skupnost - zaradi katerega so odpravljene meje med posamezniki; in drugič, specifično rabo simbolov, ki so zgoščeni in nosijo pomene za vzpostavitev interpretativnih okvirjev.” (Holub, 6)

Rituali so vedno zelo močno nabiti z energijo, kar doda na njihovi moči in učinku na posameznika. Rituali z najmočnejšo količino energije med potekom so žrtveni rituali kjer se žrtev bogovom ne ponudi kot podkupnina ali dar ampak kot sredstvo s katerim se spodbudi udeležence k intenzivnejši molitvi in s tem ugajanje božjemu.

Največja žrtev, ki jo lahko ponudimo v rituali je človeško življenje. Prvi zasledeni motivi človeške žrtve se pojavljajo ob pričetku človeškega zavedanja božanskega. Človeška žrtev ni bila izbrana kot kazen ampak je bila lastna svobodna odločitev posameznika in zato tudi tako cenjena. Žrtvovanec ali žrtvovana prav tako ni umrla v konvencionalnem smislu ampak je bila nagrajena za svoje dejanje z preporodom. Veliko kultur je žrtvovanje tudi častilo ter žrtvovancem postavljalo oltarje zaradi svetih dejanj, ki so jih storili v imenu vere.

Ritualni, kot že povedano imajo strogo začrtano strukturo, ki se prične z vstopom v posvečen prostor, naznanitvijo kaj je tema "molitve" oz. diskurza ter pričetkom čiščenja prostora s "svetimi" predmeti. Zatem se prične obredni del z otvoritveno molitvijo in prvimi zvočnimi arhetipi katerim se doda ter stopnjuje moč, prisotnost in trans udeležencev. Velikokrat se v ritualnem gibu rišejo simboli in kretnje ki proslavljajo temo rituala - božanstvo.

Med ritualom se fokus obrne iz notranjosti v eksterno višjo silo kjer jo vsi udeleženci hkrati pozivajo naj se razkrije oz. jih ugodi ter stori njihovo voljo. Tukaj udeleženci vlečejo iz sebe energijo in vero ter jo dajejo v višjo silo, izstopajo iz okolja arhetipov v uniformno stanje. (Podobno Freudovem Superegu.)

Za tem se zelo podobno a vseeno drugače spremeni fokus rituala v višjo silo a tokrat ni želja posameznikov skupna molitev ampak se molitev oddalji iz skupine oz se celovita ideja dviga nad kolektivno raven v neke vrste sveto stanje, refleksije na verske ideje. (Lahko bi rekli, da je tukaj aktiven opis Freudovega Ega.)

Tretja faza "svetega" občutenja je ta kjer so se molitve "obrestovale" ter se je sveti duh približal ter vstopil v vernike, tukaj se razbije ideja kolektivnega razuma ter mišljenja v animalistično, sveto, nenadzorovano evforijo, katero so vse do sedaj provocirali arhetipi. To je faza demonskega, Jungove sence ter Freudovega Ida.

Te tri faze so ključnega pomena za klice božanstvu in zato prisotne v večini ritualov, ki ohranijo eksteriorna prepričanja h katerim je možno moliti, se stegovati.

Ritual je končan z oznanilom, ki dovoljuje udeležencem se vrniti v svoje normalno stanje, stanje bivanja. Takšno oznanilo je stalno, v krščanski maši recimo “*Eta missa est*”, brez oznanila konca je božanstvo še prisotno v vernikih in to naseli nemir ter ne konča razmišljanja o svetem.

Z spreminjanjem stanj v ritualu se spreminja kemična sestava v možganih ter se aktivirajo drugače neaktivni predeli, ki omogočajo povečano možgansko aktivnost in zato razmišljanje na različnih nivojih. Holub konča svoje pisanje z mislijo:

“Namen religioznih ritualov je v odpiranju določenih psihičnih poti in stanj ki dovoljujejo posameznikom kolektivno in višje doživljanje ter mišljenje, povečano stanje zavesti. Božanstvo, s katerim posameznik komunicira ni v osnovi nič drugega kot Višji Jaz oz. Pravi Jaz. Ritual je strukturiran tako, da posamezniku pomaga poiskati svoje mesto v bivanju ter mu pomaga razumeti, da je njegovo življenje del bivanja, del kolektivnega bivanja v družbi. V kolikor posameznik odstopa družbi ne bo mogel imeti občutka bivanja ter ne bo vedel kje je njegovo mesto v bivanju. Brez ritualnih izkušenj na kakršnem koli nivoju posameznik ne sodi v družbi in posledično ne more bivati sproščeno. Ritual ni zasnovan za posameznika ampak za vse posameznike, da razvijejo možnost kolektivnega bivanja v svetu, kot je.” (Holub, 10)



## 6.1.2. UMETNIŠKO ESTETSKO IZKUSTVO

Aristotel v svojem delu *Poetika* hitro vpelje pojem katarza, ki se ga iz stare grščine lahko prevaja na veliko različnih načinov, z osrednjim ter najbolj splošno poznanim prevodom očiščenje. Iz tega se je tekom zgodovine razvoja gledališča in uporabljanja besede katarza za učinek v gledališču spremenil pomen v to kar katarza je, tako v Aristotelu kot v vsakodnevni uporabi, nenaden čustven zlom, klimaks prekomernih čustev pomilovanja ter žalosti, smeha in sreče. Po čustvenem izlivu, se katarziranec počuti bolje in sproščeno, očiščeno tegob in sitnobe vsakdana.

Veliko vprašanje, ki se pojavlja pri katarzi, kdo je ta, ki bi jo izvorno moral občutiti, gledalec ali nastopajoč, na kar bomo odgovorili kasneje ko bo govora o menjavi vlog. John Gassner v svoji obravnavi katarze pravi; Da v uspešni tragediji vidimo nagone, ki izvirajo iz strahov, anksioznosti, morbidnih misli, sadističnih in mazohističnih nagnjenj, samo pomilovanja itd., ki se pojavljajo na odru, pod vplivi katerih so nastopajoči s katerimi se ljudje, ki so deležni podobnih odnosov v drugačnih vsakodnevnih okvirjih, povežejo ter sočustvujejo, poosebijo.

Aristotel je to postavil sicer drugače, z besedami, da “tragedija imitira boljše ljudi”, in ob tragičnem dejanju junaka, heroja h kateremu se publika nagiba se zgodi pričakovan čustven odziv - katarza.

Gassner se vpraša mar lahko katarza stoji izven performativnih okvirov na kar odgovarja z ne, kajti za vzbujanje strahu in pomilovanja potrebujemo nastopajoče, potrebujemo okolje ki nam to dovoljuje. In ravno okolje in definicija performativnega je ta, ki nam to omogoča.

Za katarzo kot estetsko izkustvo, kot del umetnosti pa ni pomembna le inscenacija temveč tudi posebno zaznavanje, ki gledalca transformira, to je izkustvo praga, izkustvo liminalnega. In estetske uprizoritve se razvijejo iz pripravljenih in pretehtanih inscenacij, ki imajo močno ustaljeno formo, tako kot umetniško ritualne uprizoritve. Umetniške tako kot ritualne “uprizoritve” lahko vzpostavijo stvarnost ter “zabavajo” občinstvo in udeležence. Ritualni akti so tako transformativni kot so transformativni umetniški akti, ki izvirajo iz rituala a imajo drugačno formo.

Za to, da udeležence rituala spravimo na točko praga je potrebno porušenje nasprotja med stvarnostjo individuuma ter stvarnostjo kolektivnega in tudi v umetnosti je tako, kjer se podre stvarnost in individuum postane del kolektiva gledalcev, ki skupaj čutijo, skupaj mislijo, ter občudujejo.

Za to, da lahko vlečemo dodatno paralelo med ritualom ter umetniško uprizoritvijo se je potrebno zavedati, da udeležence obojega spravi v stanje praga predvsem porušenje nasprotij med umetnostjo in stvarnostjo ter druge opozicije ki se pojavijo, med racionalnim ter iracionalnim, med normami ter podrtjem teh itd. Rušenje tabujev ter fobij in podobna dejanja so se pokazala kot dobro sredstvo "ritualiziranja" oz. doseganja stanj prisotnih v dionizčenem ritualu.

Estetsko izkustvo, ki ga prinaša katarza s svojim čistilnim učinkom ki izvira iz "sočustvovanja" ter pomilovanja nastopajočih lahko v skrajnem primeru celo okličemo za voerizem, sadizem.

Erica Fisher Lichte v estetiki performativnega zapiše:

"Gledalec je zašel v liminalno situacijo, nahajal se je v fazi praga. Krizo je lahko razrešil le če je - kljub grozeči nevarnosti, da ne bo uspel - poiskal in preizkusil nove vedenjske standarde." (Fischer-Lichte, 2008, 287)

Ko Aristotel v Poetiki opisuje učinek katarze kot vzbujanje sočutja, strahu itd. meri na nenavadno afektivno stanje, ki se vzpostavi v uprizoritvi in z njo, na stanje, ki se izraža telesno in ki tistega, ki je pod njenim vplivom spremeni. Pojem katarze, ki ga vpelje Aristotel, ne more skriti svojega izvora v ritualu in predvsem ne v zdravilnem, očiščujočem jedru rituala. Izkustvo, ki ga omogoča performativa uprizoritev, izkustvo katarze, je liminalno in transformacijsko izkustvo.

Pojem katarze je na diskusijo o estetskem izkustvu v uprizoritvi vplival vse do konca estetike učinkovanja v poznem 18. stoletju

Tega se še nameravamo dotakniti, stičišča Apolinična ter Dionizičnega, katarzičnega, očiščujočega, ritualnega.

### 6.1.3. MENJAVA VLOG

Kadar govorimo o performativni umetnosti, ki postaja vedno bolj tema razprave ne smemo pozabiti na eno iz med najopaznejših oblik izražanja ter čutenja in to je nestalnica volje gledalca ter nastopajočega v performativni umetnosti.

V poznih šestdesetih letih se je performativna skupina *The Performance Group* podala v kompleksen gledališki eksperiment, ki se je osredotočal na udeležbo gledalca v performans. Njihova prva uprizoritev je bila *Dioniz 69* kjer se je iskala vzpostavitev enakovrednega razmerja med ko-subjekti. Richard Schechner za menjavo vlog podaja 2 pogoja:

“Prvič, do udeležbe je vedno prišlo takrat, ko je igra prenehala biti igra in je namesto tega postala družben dogodek - ko so gledalci začutili, da lahko v performans vstopijo na povsem enakopraven ničim.

Drugič, udeležba v Dionizu je bila v glavnem v skladju z demokratičnim modelom; ljudem je pustila, da v igri počnejo to, kar so počeli performer, da se vključujejo v zgodbo.” (Fischer-Lichte, 2008, 62)

Da je Schechner odprl performans gledalcem je sprejel nekaj iz Gennepovih otvoritvenih modelov rituala, kot so bili opisani v Gennepovem delu *Obredi prehoda*.

Rituali katerih so se lahko udeleževali gledalci v *Dionizu* so bili “kopije” religioznih dejanskih ritualov. Rituali rojstva ter rituali smrti, osrednji deli uprizoritve so bili recimo izvzeti iz ritualov novogvinejskih Asmatov.

V določenem trenutku se je protagonist uprizarjajoč Dioniza postavil pred publiko ter jih pozval k sodelovanju z besedami:

“S tem, ko si slačim srajco, naznanjam, da je performans prekinjen. Pred vami so naslednje možnosti. Prvič, stopite lahko v krog in performans se bo nadaljeval; drugič, lahko greste do nekoga drugega v prostoru, ga prosite, naj vas zamenja, in če bo to storil, se bo performans nadaljeval; tretjič, ostanete lahko tam, kjer ste, in performans bo še naprej prekinjen; ali četrtič, lahko greste domov, performans pa se bo nadaljeval v vaši odsotnosti” (Fischer-Lichte, 2008, 64)

S tem je bilo gledalcem ponujenih nekaj alternativ, ki pa vse iz gledalca naredijo akterja saj vsaka akcija določa nadaljnji potek performansa. Tukaj se je postavilo vprašanje, kdo je dominanten v performansu, gledalec, ki je sedel in hotel performans prekiniti ali nastopajoči, ki je podal pogoje za nadaljevanje? Vsak od udeležencev si je lastil pozicijo subjekta in vsak je skušal drugega potisniti v položaj objekta.

Schechner razvije to misel do konca z uvedbo diskurza:

“Igra je prenehala biti igra in namesto tega postala družbeni dogodek.

S takšnim dihotomnim zoperstavljanjem uprizoritve kot estetskega procesa in uprizoritve kot družbenega dogodka se zastira pogled na posebno storitev, ki je z udeležbo gledalca priklicana v diskurz. In to je vprašanje o umetniškem ter družbenim. Vzpostavila se je stalna povezava med tem, da je lahko umetniški dogodek tudi družben dogodek, tako kot je to ritual.” (Fischer-Lichte, 2008, 66)

Kadar pa je družbeno in umetniško v sinhronizaciji je tudi prisotno politično mišljenje ter za tem preostalo intelektualno mišljenje, ki ne bazira samo na čustvovanju ter na estetskem. Kadar je družbe potrebna za obstoj umetnosti ne more biti osrednja in edina tema umetniškega ta, ki je zastrta v podzavestno.

Lahko sprejmemo, da v performativnem z večjo udeležbo gledalca kot nastopajočega zamira samo čustveno in se priključuje politično, družbeno, intelektualno.

“Estetika performativnega, ki temelji na uprizoritvi, bo morala zato razviti ustrezne koncepte, kategorije in parametre ter jih vpeljati v ustrezno teoretsko debato-, s katerimi bomo lahko doumeli prav te nečiste prehode , te negotove prestopne meja in te eksplozivne zmesi” - *apoliničnega ter dionizičnega v vedno večji združitvi*. (Fischer-Lichte, 2008, 80)

#### 6.1.4. POMEN

Čustva, strast, afekt ter emocije imajo svoje korenine kot gledališke komponente vse od Aristotelove Poetike. Njihova neomajna moč je bila prisotna vse do konca 18. stoletja, kjer se je počasi pričel avantgarden prestop zaradi uvedbe novih teorij ter tehnologij v performativnem prostoru, a več o tem še pride.

Veljalo je prepričanje, da če bo igralec izražal svoja čustva ter z njimi bombardiral gledalce, bo v njih vzbudil enaka ali vsaj podobna čustva. Tukaj ustvarjalec prenaša s posebnimi sredstvi - igralsko umetnostjo - na gledalca pomen ter sporočilo in z njimi čustven zanos, ki ga sproži igralčevo stanje. Čustva so preprosta ter hitro razpoznavna in ravno zato služijo svojemu namenu, vzbujanje čustev v publiko.

Takšno mišljenje je dolgo prevladovalo v gledališkem svetu, dokler niso avantgardisti ponovno definirali oz. teoretizirali našega doživetja gledališča, kjer realistično - psihološko estetsko gledališče slavi ter predstavlja in vpliva zaradi fenomena. Ta fenomen, ta "koncept" umetniškega dela deluje na intelektualni ravni ter iz nje sprošča oz. deluje na preostalo doživetje gledališča.

Pri čustvih gre za pomen, ki se izražajo telesno in ki se jih zavemo z telesnimi izrazi. To pomeni, da potenje, zastajanje diha ipd. niso simptomi oz. odrazi našega čustvovanja, ki leži globoko v nas ampak so to čustvovanje samo, ki obstaja ter se izraža enako ter hkrati tako navzven kot odznotraj. Takšno mišljenje trdi, da so čustva proizvedena telesno in, da se jih zavemo le kot telesnih izrazov. Čustva so torej pomeni, ki jih lahko, ker se izražajo telesno, zaznavajo navzven ter jih lahko zaznajo ter opazijo tudi drugi, ter jih "čutijo" brez da bi jih postavili v besede ali imenovali.

Pri doživetju performansa ali gledališkega dela pa se je treba zavedati, da gledalec ni tabula rasa ter da pride na prizorišče z določenimi sprejetimi družbenimi koncepti ter prav tako s fobijami ter tabuji, ki so močno navezani na njegovo čustveno plat.

Treba se je zavedati da kadar gledalec opazuje določeno, recimo performativno delo in ob dem doživlja čustvene pretrese, ti pretresi niso direkten odraz občutja

pridobljenega s strani performerja ali koncepta ampak so to odzivi na njegovo predhodno čustvovanje.

Recimo, če nekdo goji izjemno fobijo do pajkov potem zaznavanje pajka pomeni zanj strah. Ideja ter percepcija pajka je popolnoma povezana, integrirana in ne dojema pajka ter za tem strahu ampak je zaznava pajka ter strah enakovreden dejavnik pri odzivu.

Kadar pa se tak impulz želi implicirati na večji del publike pa se lahko odločimo za zbijanje družbenega tabuja. Recimo, v družbi kjer je mladina, lepota, zdravje v ospredju je pred gledalce postavljena skupina starih, golih, obolelih žena, ki delujejo na publiko negativno oz. negirajo njihovo podobo družbenem. Kadar se zgodi takšna situacija sta možni dve poti. Prva je konceptualizirana pot kjer se njihovo nahajanje na odru utemelji ter s tem pade v soskladje z družbeno konvencijo, in druga pot kjer lahko ostanejo brez obrazložitve in s tem ostanejo gledalci brez zaščite in imajo direkten pogled samo na telesa. Tukaj bodo proizvedli čustvene odzive, ki bodo izvirali iz neokusnega podrtja družbenih meja. Podobno je storila umetnica Abramović v performansu *Rithm O*. Tam je prekršila močan družben tabu naše družbe. Posameznikovo življenje, njegova telesna nedotakljivost sta dve iz med najvišjih vrednot današnje družbe. Kdor poškoduje telo drugega, ogrozi njegovo življenje ali stori umor je obtožen zločinov najvišje vrste. S tem je izločen iz družbe. Prav tako pa je iz družbe izločen tudi tisti, ki poškoduje samega sebe. Označijo ga za bolnega in ga izolirajo iz družbe v varovano okolje. V naši družbi je poškodovanje drugega popolnoma nedovoljeno dejanje, ki vedno odraža negativno med tem, ko pa samo škodovanje v določenih kontekstih ni toliko stigmatizirano, s tem seveda ciljamo na menihe ter nune in njihove samo destruktivne akte čaščenja boga..

Publika, ki je gledala performanse Abramovićeve je bila deležna zgoraj opisanih kršitev tabujev. V *Rithm O* je publika opazovala kako drugi člani publike, družbe trpinčijo in mučijo umetnico kar je v obojih vzbudilo močna čustva. Ta čustva je povzročila "apriorna" ideja o slabem trpinčenju ter škodovanja drugemu.

Vsakič kadar se v performativni umetnosti zlomi tak tabu ali fobija sledi temu čustven odziv za njim pa pride možno dvojega. Prvo je katarza, oddih, izpraznjene ki sledi



šoku ter burni čustveni reakciji. Lahko pa se zgodi menjava vlog nastopajočega ter opazovalca, recimo kjer gledalci posežejo v *Lips of Thomas* ter odnesejo umetnico iz ledene kocke. O obeh pomenih bomo govorili še kasneje v nalogi.

## 6.2. APOLINIČNA STRAN INTELEKTUALNE LEPOTE

Na drugi strani dionizičnega leži Apolinično. Apolon, bog sonca, glasbe, med najpomembnejšimi pojavami na Olimpu. Predstavlja ideal mladim, športnikom, estetom s svojo gladko nežno kožo ter zastopanjem svetlobe, poezije, zdravilnosti itd. Kot patron Delfskega preročišča je Apolon imel velik vpliv v odločanju usod drugih. Kot bog umetnosti ter glasbe je vodil Muze ter dirigiral njihovemu zboru, dal si je izdelati Liro, pri Hermesu bogu ognja, s katero se je zaznamoval kot nosilec harmonij.

Apolon se v post Helenistični družbi ponovno intenzivno pojavi v obdobju renesanse, kjer ga umetniki uprizarjajo kot nekoga, ki bo vodil ljudi v svetlejšo prihodnost, kar pa je le lažna predpostavka o bogu kajti njegova realnost je zamegljena.

Jung opisuje pomen Apolona za človeka kot nujno odziva na Apolonov arhetip, ki personificira aspekte osebnosti, ki zahtevajo čiste definicije, ki težijo k mojstrstvu opravila, vrednotijo red. Apolon, arhetip ostaja površinski in se ne spušča pod vizualno pod to kar lahko zakriva. Slavi mišljenje pred čustvovanjem, distanco čez bližino, objektivno čez subjektivno.

V zgodnjem 20 stoletju ko je Carl Gustav Jung uvedel v moderno psihologijo termin arhetipa s katerim je pojasnil notranje odzive pacientov na določene družbene simbole kot vodila naši življenj.

### 6.2.1. MODERNIZEM / AVANTGARDA

S tem, ko je Freud uvedel psihoanalizo ter vsem dal vedeti, da smo bolni, s tem, ko je Einstein spremenil dožemanje časa in prostora, s tem, ko se je podoba Evrope in s tem Sveta pričela spreminjati se je v zahodnjaški umetnosti ponovno pričel prikazovati motiv Apolinično arhetipske umetnosti v svoji skrajnosti, v popolnem nasprotju Dionizično nagibajoči se romantični, realistični, epompejski predhodni kulturi, ki je vlada vse od zatona antičnega sveta.

Ko so velike družbene spremembe pretresle Zahodno kulturo se je zgodila velika revolucija v skupinah umetnikov večinoma v srednji Evropi, natančneje v Švici, ki je zaradi denarnih vzgibov ostala neodvisna od novih povezovanj, pričelo gibanje mladih umetnikov, ki so našli svoje vzgibe v podajanju publiki idej o katerih bi naj premišljevali.

Z velikimi idejami, ki so rasle kot recimo Darwinovo idejo evolucije, ki je z uveljavljanjem izpodbijala moč cerkve ter z Marxovim političnimi spisi, ki so postavljali nove definicije svobode, oz. kaj svoboda zares je. Te ideje in mnoge druge, ki so se razvile v pričetkih Modernizma so močno vplivale na stanje ljudstva ter na to kako so videvali svet. Bili so v šoku ter bili so zmedeni, njihove zagotovitve o vedenju so bile podrte, in to nestabilnost je umetnost izrabila ter se usmerila iz čustvenega v miselno, v intelektualno umetnost kjer ima sporočilo vso vrednost.

(Z nadpomenko avantgarda poimenujemo gibanja futurizma, surrealizma, kubizma, konstruktivizma itd. )

Prva svetovna vojna je pustila svoj odtis na umetnikih, ki so v šoku dogodkov ustvarili prelomne izdelke kot recimo Piccasojeve Avinjonske gospodiče, ki so "prva" radikalna kubistična slika, ki je še dandanes šokantna in ne povsem razumljena. Na severnejših tleh je v tem času Arnold Schoenberg komponiral prve kompozicije brez tonalnega centra. Vasilij Kantinski je postavil temelje abstraktnega s svojo sliko *Bild mit Kreis (slika z krogom)*, kar je kasneje razložil v umetniških esejih, kot pravilno umetniško biti izhaja iz umetnika kot enigmatično, misteriozno in se od umetnika loči ter sprejme svoje lastno novo življenje.

Vstalo se je gibanje Dadaistov, ki so intelektualno kompleksnost umetnosti vprašljivo zapirali v otročje preproste in hkrati zapletene ritme ter izdelke.

Veliki umetniki, kot Igor Stravinski ter Bertolt Brecht so oblikovali površino umetniškega razvoja in jo vse bolj usmerjali v nenavadno v radikalno v vedno manj brezčutno. Pojavljali so se literarni krogi praznine, kjer so avtorji besede uporabljali samo za ustvarjanje ničesar.

“Samo besede predirajo tišino, vse drugo je umolknilo. Če bi umolknil, ne bi nič več slišal. Ampak če bi umolknil, bi se povrnili drugi šumi, tisti za katere so me besede napravile gluhega, ali ki so zares prenehali. Ampak saj pomolčim, se zgodi, ne nikoli, niti za sekundo. Jočem tudi, neprenehoma. Nepretrgan tok besed in solz. Vse brez premisleka. Ampak govorim biol po tihem, vsako leto malo bolj potihlo. Nemara. Počasneje tudi, vsako leto malo počasneje. Nemara. Ni mi jasno. V tem primeru bi bili premolki daljši, med besedami, stavki, zlogi, solzami, mešam jih, besede in solza, moje besede so moje solze, moje oči moja usta. In pri vsakem drobnem premolku bi moral slišati, ali je tišina takšna kot pravim, ko pravim, da jo predirajo samo besede.” (Beckett, 1952, 152)

Potem je nastopila druga svetovna vojna za katero je seveda zvenel velik umetniški odziv “zgroženosti” ter klici za zbujanje ljudstva so doneli iz galerij ter gledališč.

Pollock je ustvaril leta 1948 no. 5 in Rothko svojo kapelo, ki še sedaj v svoji nerazumljivosti ter mističnosti spravlja obiskovalce ob pamet ter na rob solza.

Minimalistična umetnost ter Malevičov kvadrat so pripeljali nove poglede na estetiko, glasbene forme so se celo v določenih primerih oddaljile od splošnih harmonij v nove še ne poznane kjer ne gre brez omembe Johna Cagea in njegovega ritmiranega besedila *Lecture on nothing*

“Tukaj sem , in ni kaj povedati

Če so med vami  
takšni, ki bi radi nekam prišli ,  
naj grejo  
v katerem koli trenutku .  
Kar po-trebujemo je  
tišina ; toda to, kar je  
potrebno tišini  
je da govorim naprej .

Dajte kateri koli misli  
zagon : z  
lahkoto bo padla  
; a tisti, ki poganja in  
pognano pro-izvajata tisto za-  
bavo ki se ji reče dis-kusija

Jo bomo pozneje imeli ?

\*

Saj , lahko se preprosto odločimo  
da ne bomo imeli dis-  
kusije . Kot  
želite . Toda  
zdaj so tukaj tišine  
in  
besede ustvarjajo  
pomagajo ustvarjati te  
tišine .

Ničesar nimam povedati  
in to povem  
in to je  
poezija kakršno  
potrebujem .

Ta časovni razmik  
je organiziran

Ni se nam treba

bati tehtišin,–

\*

lahko jih imamo radi .”

(Cage, 1959, 1)

Svet je bil v revoluciji in Slovenci tokrat drugič v zgodovini nismo zamujali, prvič smo dohiteli svet z Prešernom tokrat je bil v času Kosovel s svojimi tako konstruktivističnimi kot ne konstruktivističnimi pesmi.

Boston obsoja Einsteina.  
Einstein je prepovedan.  
Relativiteta nevarna?  
V Berlinu zapirajo  
kitajske študente.  
Kitajski študentje nevarni?  
Boston obsoja Einsteina.  
Einstein je prepovedan.  
Relativiteta nevarna?  
V Berlinu zapirajo  
kitajske študente.  
Kitajski študentje nevarni?  
SHS menja vlado.  
Dosti vlad je že menjala.  
Francija. Španija. Maroko.  
Frajtar terorizira.  
Žandar terorizira.  
Veliki ljudje živijo  
po svoje duše zakonih.  
Majhni po paragrafih.  
§ X: 14 dni v zapor.  
§ Y: na vislice.  
§ Z: v pregnanstvo.  
21 let sem bil zaprt  
10x na vislicah.

Pregnan sem za vedno.  
Hej ljubica, ti bi jokala?  
A jaz ne morem jokati.  
Trd sem kot jeklo,  
ki mora srce prebosti.  
(Kosovel, Kons:4)

V vsej tej zmešnjavi impulzov ter novih idej pa je za to nalogo najpomembnejša performativna smer performansa.

## 6.2.2. PERFORMANS, IZRAZNO SREDSTVO

Performativna umetnost oz. performans se je vpeljala v družbo kot način umetniškega izražanja v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Takrat je bila na višku razvoja ideja konceptualne umetnosti, ki je temeljila na načelih idej pred izdelki.

Radikalne, moderne, nove ideje, ki so vrele z nastankom konceptualnih ne materialnih zamisli so bile velikokrat del performativnega eksperimenta, kjer je avtor uporabil nastop pred publiko kot sredstvo s katerim je predstavil ter preizkusil svoj koncept.

Umetniki so v performans zapakirali izraz ter idejo s čim je njihovo delo oživel ter pričelo delovati kot napad na standardno podobo umetnosti, ki je takrat prevladovala. Ravno ta radikalnost in fatalističnost performansa ga postavlja kot vodilno izrazno sredstvo Kubizma, Minimalizma ter seveda konceptualne umetnosti.

Kot je vidno je performans sredstvo zastavljanja smernic novih umetniških poti ter zapiranje in slovo starih idejnih form. Kadar govorimo o ustvarjalcih v obdobju razcveta performansa lahko rečem, da so ustvarjalci avantgardni kajti vodijo misel avantgarde, zanimiv je pogled le teh na umetniški izraz. Surrealističen slikar ter konceptualist Breton je v delu *Surrealizem And Painting* (1928) zapisal trditev, "končno surrealistično *acte gratuit* bi bilo streljanje z revolverjem v naključne ljudi na cesti".

Performativni manifesti, ki so nastali v tem obdobju so večinoma dela umetnikov v njihovih dvajsetih ter zgodnjih tridesetih, ter način odkrivanja načinov dela ter mišljenja, hkrati pa so to umetniška dela ki so za zmeraj usmerile smernice našega dožemanja umetnosti, kajti dovolile so nam radikalno, groteskno, abstraktno doživljanje umetnosti, ki je pričela služiti drugim ciljem.

Z uvedbo ter "popularizacijo" performansa se je prav tako zgodil velik premik v dožemanju umetnosti s strani publike kajti ljudje so se šele v tem obdobju zares približali umetniškemu postopku, ki ni bil več zaprt v umetniški atelje. Umetniki so z načelom Žive umetnosti v izvedbi avtorja odprli vrata javnosti, ki je postala priča



spontanega umetniškega delovanja. Velika večina performansov je improviziranih ter delujočih oz. služočih konceptu kjer je umetnik popolnoma podrejen svojim idejam ter jih poskuša "živeti" oz. predstaviti publiki. Razsežnost performansa pri tem variira od kratke 5 minutne akcije do več urnega rituala. Od intimnih gibov nastopajočega do obsežnega vizualnega ali slušnega gledališča. Kadar govorimo o striktni ortodoksni konceptualni umetnosti, kot je to performans, je zgodba v veliki večini odsotna oz. de dogajanje ne drži nikakršnega narativa razen enega samega in to je koncept.

### 6.2.3. RAZUMEVANJE PERFORMANSA

Vprašanje, ki se ga je treba vprašati je, sedaj ko je toliko govora o idejah in konceptih ter o tem, da so stvari zamotane v intelektualne ter višje intelektualne konstrukte, kaj se dogodi preprostemu dojetanju in razumevanju doživetega, velikokrat se tudi ob videnju takšne uprizoritve preprosto vprašamo, mar je to še umetnost itd. Meja, ki to določa je dokaj tanka oz. je močno omejena na dogajanje in naše nahajanje v njem, in velikokrat je tudi sam smisel, koncept zastavljen tako, da je sam po sebi zakrit oz. logičen v tem, da je ne logičen.

Marina Abramovič se je na začetku performansa *Lips of Thomas* slekla do golega, se sprehodila po prizorišču do stene, nanjo nalepila svojo sliko ter jo orisala z pentagramom. Za tem se je odpravila do belo pogrnjene mize na kateri so ležali; steklenica rdečega vina, kristalen kozarec, kilogramska posoda medu, srebrna žlica ter bič. Marina je sedla za mizo ter počasi pričela jesti med ter piti vino. Ni odnehala dokler ni pojedla celega kilograma medu. Kristalni kozarec iz katerega je pila vino je zdrobila v roki, da se ji je ulila kri. Zatem je vstala ter se odpravila do stene ter se postavila vzporedno z pentagramom in si z britvico vreza v trebuh enako peterokrako zvezdo pri čemer je avtorica ponovno pričela krvaveti. Umetnica je počasi segla po biču ter pokleknila pred publiko in se pričela počasi in silovito bičati dokler ni bil njen hrbet poln krvavih podplutb. Njeno zadnje dejanje je bilo ko se je ulegla na križ narejen iz ledenih kock kjer je ležala nadaljnjih trideset minut brez znakov, da namerava končati performans. Takrat so gledalci intervenirali ter jo odnesli z križa ter s tem zaključili performans.

V poteku takšnega performansa se med nastopajočim ter opazovalcem vzpostavi popolnoma nov odnos, ki ne deluje na preprostih relacija performer - recipient; ter ne deluje na nivoju subjekt - objekt. Dogajajo se menjave vloge gledalca ter nastopajočega, kot smo govorili prejle. A hkrati se dogaja v takšnem performansu nekaj neverjetnega, publika to doživlja popolnoma drugače, deluje na drug nivo kot je delovala prejšnja oblika dionizičnega.

V performansih kjer pride do potrebe po intervenciji publike zaradi samo

destruktivnosti ali radikalnosti nastopajočega se podrejo družbene norme, pravila prenehajo delovati.

V standardni praksi obiskovanja umetniških ustanov pričakujemo ter vemo, kaj se bo zgodilo, pojdemo v gledališče, sedemo v dvorano, Hamlet spregovori z duhom očeta, monologira, zrežira gledališko igro ter se maščuje in umre. Sicer, da v določenih trenutkih lahko, da verjamemo igri a vseeno se bo protagonist ob koncu prišel poklonit in pod roko bo držal nasmejanega antagonist. V primeru, da bi enako situacijo doživeli v vsakodnevem življenju, bi v kolikor nebi s tem ogrozili sebe, vskočili ter poskušali preprečiti medsebojen poboj. V kolikor pa veste, da to je samo igra tega ne storite saj za to ni potrebe.

V primeru performansa Abramovićeve pa se poraja vprašanje, mar je to vse res, mar je to samo igra, mar avtorica zahteva našo intervencijo, najpomembnejše med vprašanji pa naj verjetneje kakšne družbene norme veljajo sedaj. Kajti performans je spremenil situacijo kjer se nahajamo, smo transcedentirali v okolje kjer nismo domači, zatorej smo v dvomu, kako delovati.

Želi umetnica od gledalca, da postane voajer ali samo preizkuša do kot smo pripravljeni iti v toleriranju njenega trpljenja.

Tukaj lahko najdemo podoben odnos do sprejemanja rituala performansa, gledano s strani izvajalca samega. V 11. stoletju je Evropo prevzel val oz. religiozen trend samo zatajevanja ter samo trpinčenja. Oblike odtujevanja, s pomočjo trpinčenja telesa, iz sedanjosti v višje so pogosta praksa tako primitivnih kultur kot vzhodnjaškega stoicizma, visoko cenjene s strani Krščanstva. V 13. in 14. stoletju so po Evropi potovale skupine vernikov, ki so svoje mazohistično žrtvovanje bogu izvajali pred vsemi ter s tem delili kolektivno zavest in predanost religiji.

“Preostale so mučile svoje meso, in sicer tako, da so ga dnevno kar najhuje trpinčile, nekatere z udarci s šibo, druge z biči, ki so imeli po tri ali štiri zavozlane jermene, tretje z železnimi verigami, četrte pa z biči, ki so jih krasili trni. V času adventa in celotnega posta so

se sestre odpravile v kapiteljsko dvorano ali na druge primerne kraje, kjer so z najrazličnejšimi mučilnimi pripravami kar najstrože udrihale po svojih telesih, dokler se ni ulila kri, tako da je zvok udarcev z bičem donel po vsem samostani in se slajše od vsake druge melodije dvigal do ušes Gospoda nad vojskami” (Ancelet-Hustache, 1939, 341)

Samo destruktivnost bičanja je namen dvigniti se nad vsakdanjost samostana ter se prestaviti v stanje transformacije. Z približevanjem bogu se je spreminjala njihova mentaliteta, ozdravljene ali obolele se so na razumu ipd.

A čemu bi gledalec našel v opazovanju tega interesov, voljo ne zapustiti prizorišča. Podoben odnos kot v performansu Abramovičeve se med publiko in nastopajočim vzpostavi ob opazovanju cirkuškega spektakla. Tam množice sedijo in opazujejo nastopajočega kako izvaja izjemno zahtevne trike, kjer lahko trenutek brez popolne koncentracije povzroči, da pade nastopajoč iz vrvi ali da ga napade lav. In ravno ta trenutek, ko nastopajočemu spodleti je ta katerega opazovalec tako vestno čaka, sicer res, da se ga bo, ter da se takrat spremeni osebnost opazovalca a radovednost in sla po mejah, po senzaciji ostane oz. prevzame opazovalca.

V performansu Abramovičeve prav tako privrejo druga čustva iz gledalcev: sram, ker so strahopetni, da posežejo v performans; jeza saj se je prekinil užitek opazovanja ter preizkušanja mej umetnice; olajšanje in zadovoljstvo, ko je umetnica “na varnem”.

Ravno pri tako raznolikih ter personificiranih odzivih ni toliko vprašanje kaj pomenijo dejanja, ki jih je storila umetnica kot izkustva, ki jih je v nas sprožil njeno početje. To sicer ne pomeni, da gledalci niso dobili določenih “namigov” za interpretacije, določenih akcij katere bi lahko prevedli v simbolno vrednost. Lahko gledamo na stvar takole, peterokraka zvezda simbolizira komunističen režim bivše Jugoslavije, ki je brez izhoden ter za večno vrezan oz. “indokriniran” v osebnost Jugoslovanov. Leden križ praktično takoj povežemo s žrtvovanjem Kristusa, kot konotacijo žrtvovanja umetnice z umetnostjo in s tem njeno odrešitev. Prav tako dejanje bičanja močno

vleče k bičanju Kristusa ter ritualističnem bičanju vernikov za odrešitev. Vedno lahko tudi iščemo kritiko današnje družbe ali karkoli podobnega.

Dobesedne interpretacije tukaj nimajo takšnega pomena kot je pomemben učinek dejan, ki jih je izvršila avtorica. Gledalci, ki so podoživljali strah, grozo, gnus, slabost itd. so po tem, ko se je šok polegel v sklopu performansa dalje kreirali trenutno stvarnost dogajanja. Gledalci so posegli v performans.

## **7. ZDRUŽEVANJE POLOV**

Skrajna pola sama po sebi, ne zadovoljujeta umetniškega toliko kot to zahteva umetnost, za svojo prvo zvrstnost. Vzemimo sedaj nekaj umetniških pogledov, kako se v praktičnem in naravnem pola združujeta ter kakšna umetnost nastaja in bližje bomo prišli sredini, bolj se bo izrisovala podoba končne umetnosti, kot jo zahteva Nietzsche.

## 7.1. ANTONIN ARTAUD

Nagibajoč se Dionizično, ritualno in množično ekstatično je gledališki teoretik ter ustvarjalec Antonin Artaud, ki s svojimi tehnikami gledališča postavlja “ne estetsko” groteskno in spačeno podobo stvarnosti, kot je to po njegovem naloga gledališča.

Ampak kaj ta spačenost stvarnosti v resnici je, je svet domišljije, ki je po Artaudovo resničen svet. Sanje, prikazni ter podobe v mislih so zanj toliko resnične kot je resničen svet izven nas. Artaud zatrjuje, da za odkritje resničnega moramo zavreči konsenz, da je zunanji svet ta, ki je edin resničen in sprejeti dejstvo da je svet veliko drugačen.

“V izmučeni, katastrofični dobi v kateri bivamo, čutimo urgentno potrebo po gledališču čigar dogodki ne presežejo, čigar dogodki oznanjajo globoko v nas in udirajo na nestabilnost našega časa.

Naša dolgo trajna tradicija iskanja razlik nas je prisilila pozabiti resno gledališče, ki preglasi naše dožemanje in nas navdušuje v magnetsko popadljivost podob in dejanj ki spodbujajo duševne odzive mišljenja.” (Artaud, 1958,15 )

Enak konsenz o resničnem se po njegovo vzpostavi v klasičnem gledališču in če to kar opazimo je ta resnica v katero verjamemo lahko to gledališko avtor uporabi, da razkrije resnično v večjem spektru kot samo standardno opazljivo realnost. Avtor ima v gledališču moč gledalcu odpreti oči v večjo resnico, ki pa vedno ni estetska ter prijazna.

Artaud je videl trpljenje kot esencialno k obstoju, zavračal je degradacijo civilizacije, zaradi pomembnosti človeka kot družbenega bitja in slavil očiščenje osebe z izgubo v ekstatičnem.

Jacques Derrida Artauda označi za utelešenje agresivnega in destruktivnega tako kot konstruktivnega, ki udari ter pusti posledice da izzvenijo v spektatorjevih mislih in

tam izgradijo miselne povezave.

“Vse kar deluje je okrutnost. Na tej ideji ekstremnih dejanj, potiskajočih meje čez vse omejitve, mora stati gledališče in se mora ponovno vzpeti.” (Artaud, 1958, 122)

Svojem delu *Gledališče okrutnosti* Artaud postavi meje ter ideje za umetniški načrt, kakšna bi morala biti umetnost in kaj bi moralo biti v njenem jedru. Poudarjaj pomen tega, da gledalec ni dovolj vključen ter, da nima dovolj velike vloge pri sodelovanju ter, da bi gledališče oz. spektakel moralo okrutno podajati drugačno resničnost oz. takšno resničnost kot po Artaudovo zares je. *Okrutnost* ne uporablja kot sadistično orodje, ki zadaja fizično bolečino ampak kot način podajanja idej o resničnosti in rušenjem lažne realnosti.

“...ideja gledališča je izgubljena. In koliko dolgo se gledališče omejuje v svojem jedru prikazovanja intimnih dogodkov življenj ljudi lutk, s čim transformira publiko v prisluškovalce in vohune, ni čudnega, da publika zavrača gledališče in se obrača v film, zahaja v koncertne dvorane in cirkus kjer lahko doživljajo prijazno ter domačo realnost, ki jih ne prevara ali izda.” (Artaud, 1958, 27)

Prav tako napada besedilo, ki po Artaudovo tiransko nadvladuje nad pomenom, na kar se odzove z uporabo manj logičnega in konkretnega jezika in raje pomenskim in gestukalcijskim izražanjem.

Mordoslovci so Artoudovo teatrologinjo velikokrat povezali z Nietzschejevimi idejami nihilizma, definiciji okrutnega obeh mislecev se ujemata, zatrjujoči, da umetnost uteleša in podkrepljuje brutalnost bivanja.

“OKRUTNOST: brez elementa okrutnost, kot jedra vsakega spektakla gledališče ni mogoče. V našem sedanjem stanju



degeneracije se skozi kožo ter mesom prenaša metafizično, ki mora ponovno vstopiti v misli”

“INTERPRETACIJA: Spektakel bo preračunan da bo od začetka do konca kot koda. Ne bo izgubljenih gibov, vsi gibi bodo ubogali ritem; in vsak lik bo samo tip gestikulacije, fizionomije ter kostuma, ki bo se pojavljal kot žarek svetlobe.”

(Artaud, 1958, 98)

## 7.2. HEINER GOEBBELS

Heiner Goebbels eden najvplivnejših živečih ustvarjalcev, skladatelj ter režiser in revolucionar gledališča podaja čisto nasprotno teorijo performativnega. Kot "utemeljitelj" oz. vodilen teoretik gledališča odsotnosti tudi formulira njegove aktualne smernice. V gledališču odsotnosti uporablja zametke idej Gertrude Stein ter drugih avantgardistov, ki podarjajo pomembnost tega, da se v umetnosti misel razvija sama, njeni temelji so nam podani, a več kot to ne. Misel se zastavi in potem pri vsakem izmed gledalcev razvije individualno, kjer je kolektivno doživljanje predstave zatrto. V gledališču odsotnosti, pravi Goebbels je igralec nepotreben oz. konvencionalen igralec, ki s svojim nastopom ne spremeni vloge igralca, saj igralčeva prisotnost prinaša kolektiven fokus na zgodbo in z njo prineseno moralno vrednostjo.

Izkušnja odsotnosti

Vsi poznamo zgodbe. Vsi znamo te zgodbe povedati.

Ne potrebujemo nekoga, ki bi nam predstavljal (ne)poznane zgodbe.

Pred nami naj ne stoji nihče, ki nam diktira kaj naj mislimo in kaj naj čutimo.

Ne potrebujemo vodje.

Nočemo poslušati še ene zgodbe, ki nam jo pove nekdo drug.

Velika večina ljudi živi za to, da osrečuje druge (otroke, ljubimce, starše). Te ljudi zamljajo zgodbe, zamljajo jih ukane dobrega življenja, srečnih koncev in brezčasnosti likov. Lažne zgodbe, ki jih učijo najboljši učitelji - igralci. Gledališče in film vodita ter krojita kako naj mislimo. Gertrude Stein pravi, da "vse kar ni zgodba, je lahko predstava" ter da moramo usmeriti gledališče v to, da opusti zgodbo oziroma pripovedništvo, poenostavljeno moralo.

Če povzamemo Goebbelsovo predavanje o odsotnosti, ki ga je gostil na univerzi Cornell, ter Esej o odsotnosti, ki je povzel ter priredil idejo odsotnosti, ki jo Goebbels začrta s svojimi predavanji in pisanji lahko sklenemo;

Gledališče odsotnosti pomeni:

- Polifonijo elementov.

- Transformacijo gledalca v kolektivnega protagonista.
- Kreacijo prostora transcendence, odkritje refleksij, čustev.
- Odsotnost zgodbe.

Z vstopom v gledališče odsotnosti se ne spustimo na dolgočasna tla, temveč se spustimo vase. Spustimo se v dramo, katere kreatorji smo sami. Na odru ni nikogar, ki bi sprejemal odgovornost zatorej postanemo vodje dramskih misli ter se nanje odzivamo tako kot antagonisti ter protagonisti. Gledalec je del drame izkušenj, ekspresij, kjer ne spremlja psiholoških odnosov med liki, temveč doživlja dramo lastne percepcije.

“Kako se je pričelo? Bili smo na vajah in igralec je padel v scenski element, glasbeniki so nadaljevali z igranjem, jaz sem pa preprosto opazoval kako prečudovito je bilo, ko je izginil.” (Heiner Goebbels, 2010, 4)

Dopušča se “glas”, ki na odru sicer je prisoten ampak vseeno ne nosi vloge igralca temveč predstavlja enega iz med velikih členov, ki držijo predstavo. Andre Eiermann v teoretski analizi Post - Spektalejskega gledališča pravi, da se umetniško izkustvo ne izključuje z odsotnosti igralca ter vpeljava glasu.

“Ni vidnejšega, očitnejšega izraza moči kot je nastop dirigenta. Publika se ne more ganiti, sedeti mora na svojih sedežih, instrumentalisti so prikovani za svoje inštrumente, ko dvigne svoje roke se zganejo.” (Heiner Goebbels, 2010, 8)

Vloga glasu ne prevzema zlagane vloge igralca temveč vlogo neoprijemljivega, ki ni neposredno vezano na katerikoli drug odrski element. Glas se pojavlja kot tretji pol v gledališkem trikotniku. (elementi odra, glas, občinstvo)

“... posnet zvok narekuje gledalcu konstrukcijo sedanjšnega sprotnega dogajanja, saj dojema govorjeno

besedo kot namenjeno naravnost njemu, saj ta, ki jo  
podaja ni viden in njegovo narekovanje ni usmerjeno...  
(Heiner Goebbels, 2010, 16)

Moč glasu kot gledališkega elementa izvira iz dejstva, da glas nagovarja vsakega posebej oz. da nam daje občutek da nas nagovarja intimno.

Tukaj pa se povežeta glas ter prostor, kajti v odrskem prostoru ni nikogar, s kom bi lahko opazovalec povezal glas torej glas poveže z vizualnim prostorom ter dogajanjem v njem. Zatem bo opazovalec pričel s povezovanjem tega kar vidi ter sliši v lastne hipoteze o odnosih. Na tak način je opazovalčevo dojemanje postavljeno v lastno dojemanje ter interpretiranje predstave.

To je pot gledišča odsotnosti.

## 8. ZDRUŽITEV

Nahajamo se na točki kjer je treba poiskati združitev obeh polov v najboljše ležeči formi umetnosti, ki mora zaobjemati tako dionizično kot apolinično. Združiti človeško strast in estetskost. Odpreti oči višjim idejam in podreti družbene norme, šokirati ter očarati. Moramo najti umetniško kombinacijo kjer so nastopajoči ter gledalci ločeni a vseeno eno. Ter moramo poiskati performativnost kjer se ostale kombinacije, ki bi si morale stati nasproti rušijo same vase.

Center Nietzschejevega umetnostnega načrta dihotomno pojmovno shemo destabilizira kot celoto.

Pojmovni pari, ki se nam dozdevajo dihotomni in so za našo kulturo osrednjega pomena. Na primer umetnost-stvarnost, objekt-subjekt, žival-človek itd.

Razlikovanje med stvarnostjo in umetnostjo je v diskurzu že od antike dalje, ko je umetnost močno odstopila ob bivanjskega ter ko se je zgodila razlika v polih umetnosti. Od te delitve dalje je umetnost vedno ločena od stvarnosti kajti ne prikazuje stvarnosti. Čeprav je popolnoma sestavljena iz stvarnega.

Umetnost imamo lahko za odsev neke predhodne stvarnosti ali pa ustvarjanje neke nove stvarnosti nikoli pa ne stvarnost v kateri se je nahajala publika pred vhodom na prizorišče. In hkrati je umetnost ta edina komponenta družbe, ki ne predstavlja stvarnosti in ustvarja neko svojo stvarnost.

To je zelo presenetljivega pomena ker umetnost je neka stvar, je nekaj ampak ni stvarnega pomena. Ima pomen ampak ni del stvarnosti, te stvarnosti.

“sodobni človek je v kibernetični dobi obdan s toliko stvarmi, kot je zvezd na nebu. Seveda, večino jih je naredil sam. Ali jih je res? Delavec v velikanski tovarni ne izdelava nobene stvari. Sodeluje sicer res a izdelava bore malo.” (Fromm, 956, 339)

Od vseh človeških izdelkov je umetniško delo to edino, ki ni ustvarjeno za vsakodnevno rabo in v svojem fundamentu vsem stvarjem, ki so stvarne pripisuje nek pomen za katerega ne smemo reči, da je vedno prisoten. Če se igralec sprehodi čez oder je to stvarnost in ne nosi popolnoma nobenega drugega pomena kot le to, da se je igralec sprehodil čez oder.

“Dandanes povprečni človek misli prav malo. Spominja se nekaterih podatkov iz šole in množičnih občil. Dejansko ne ve ničesar, kar bi spoznam z lastnim opazovanjem in razmišljanjem. Niti ne uporablja stvari, ki bi zahtevali premišljevanje in spretnost...

... Sodobni človek, skupaj z izobraženo večino tudi ne misli veliko o verskih, filozofskih, celo političnih vprašanjih ne. Običajno sprejme eno ali drugo iz med številnih public, ki mi jih ponujajo politične ali verske knjige in govorniki, niso ta plod njegovega lastnega dejavnega in prodornega mišljenja.” (Fromm, 956, 334)

Eno iz med dejanj, ki prav tako neodvisno od pomenskih dejavnikov, okolja ter namena vedno nosi enak pomen je, da ko se Marina Abramović poreže po telesu občuti bolečino in bolečino občuti in ta bolečina je stvarna in gotova bolj kot vsi ostali pomeni v umetnini.

Vse kar je umetnica s tem storila, je pomenilo to, kar je pokazala; s tem je vzpostavila ustrezno mejno stvarnost med umetniškim ter bivanjskim stvarnim.

Z vprašanjem in rušenjem opozicije umetniškega - stvarnega se je odprlo vprašanje kaj se dogaja z estetsko - družbeno dihotomijo ter estetsko etičnim. Ker vemo, da so uprizoritve z poudarkom na modernih uprizoritvah vedno družbeni dogodki kjer ima publika velik vpliv na dogajanje lahko sprejmemo umetniške dogodke kot družbene dogodke zaradi menjave vlog in skupnosti v performativnem prostoru.

“Grškega meščanstva v obdobju cvetoče grške demokracije, je prav gotovo obdajalo več stvari kot lovca, vendar se je dejavno zanimal za mestne zadevice, svoj razum je razvil in uporabljalo izredne stopnje, ukvarjal se je tako z umetnostjo kot modroslovjem. Ali je treba, da vemo kaj več o nekem ljudstvu, kot da so bile za atenske meščane duševna hrana Sofoklove in Ajshilove drame? In kaj pove o estetiki in čustveni pasivnosti sodobnega Newyorčana, če pomislimo na igre in filme, ki ga vznemirjajo.” (Fromm, 956, 338)

Pričakovali bi, kot tudi omenja Schiller, da je gledališče najmočnejša vladna ustanova, ki podaja šolo praktične modrosti in odpira miselne procese duše, da v gledališču lahko ločujemo estetsko, etično ter politično kot impulze ki zadevajo publiko z ene strani, s strani odra ampak ker se ta odnos podira brez čistih definicij ne moremo govoriti o nasprotovanju estetskega in etičnega ali kateri iz med teh opozicij. A za tak proces, rušilen impulz potrebujemo nekoga, nekaj kar bo zlomilo to ločitev in pričelo menjavo vlog. Ker za to potrebujemo impulz, ki bo pretresel in ki bo sprožil stanje šoka in bo tudi zelo realen in stvaren, impulz ki bo izven družbene norme. To je impulz bolečine, bolečine kot arhetipa ozaveščenosti, trpljenja in sočutja, ki sproža v publiko premik k pomaganju trpečemu in hkrati sproži ozaveščenost o temi ter okolju v katerem se nahajamo, kjer politično, estetsko in etično zazvenijo.

“Zdi se, da so se v zadnjih letih razmerja spreobrnila. Med tem, ko se ljudje v “resničnem” življenju vse pogosteje vedejo kot igralci, med tem ko postajajo priče nasilja in pri tem - četudi bi bilo njihovo delovanje omejeno le na klic policije preko telefona- ne čutijo potrebe, da bi posegli vmes ali delovali, si umetniki prizadevajo, da bi jih v uprizoritvah izpostavili situacijam, v katerih se ne bi mogli več obravnavati in vesti več izključno kot gledalci, temveč se čutili poklicane, da posežejo vmes, da delujejo. Ko umetniki samim sebi nalagajo skrajnost, ko so sami pripravljeni prestopiti mejo smrtne nevarnosti, gledalcem nalagajo

odgovornost; gledalci začutijo, da tudi sami nosijo odgovornost in se morajo odločati ter delovati.” (Fischer Lichte, 2008, 283)

V takih uprizoritvah si etičnega ne gre predstavljati brez estetskega. Prav zato je pomen uprizoritve ravno izziv. Terjajo namreč, da razmerje med estetskim in etičnim temeljito premislimo in da ga zasnujemo na novo.

Avtonomnost umetnosti je od pričetka pod vprašajem kajti ko uprizoritve podirajo dihotomne pare, ko se estetsko ruši v neestetsko, ko se pari rušijo, hkrati reflektirajo pogoje možnosti, v katerih obstajajo umetniški dogodki. Ampak umetnost gre tukaj dlje. Premaknejo se druge dihotomije, začnejo vse nihati.

Kaj se dogaja v odnosu subjekt-objekt? V takšni umetnosti je vsak udeleženec hkrati subjekt kot tudi objekt, uprizoritveni potek obrne en impulz proti drugemu in tistega proti drugemu in se tak potek ne konča dokler niso vsi udeleženci tako subjekti kot objekti, kajti ko se prikaže nekdo postane predmet zaznavanja. In to zaznavanje se iz njega širi preko številnih čutov, od vonja, zvoka, vida do resonančnega hrumenja obojih prsnih košev. V takšnem odnosu subjekt in objekt več nista ločena ampak sta nujen pogoj za obstoj drug drugega, in zavzemata pozicije drug drugega in sočasnosti.

Pojavlja se lahko izjemno veliko dihotomij kot recimo vprašanje označevalec označenec se razreši na način, kot ga opiše Ericka F. Lichte:

“V fenomenu samonanašalnosti, ki ima zelo pomembno vlogo, na eni strani zanikajo (uprizoritve) ne le nasprotje, temveč vsako diferenciacijo med označevalcem in označencem. Zaznamovano pomeni to kar se aktu zaznavanja prikazuje. Na drugi strani pa se nasprotuje, ko se npr. pri asociacijah, enemu označevalcu pridruži množica označevalcev, ko torej vsak označevalec pomeni vsak poljuben objekt in vsak poljubni označevalec, navidez še okrepi. Pri tem ne smemo spregledati, da “okrepitev” nasprotja temelji prav na njegovi negaciji. Tudi tu namreč ne velja ali, temveč tako-kot-tudi. Prav zato ker zaznavni fenomeni pomenijo to, kot kar se v



zaznavnem aktu prikazujejo, lahko pomenijo tudi vse poljubno drugo. S tem zanikamo nasprotje med označevalcem in označence,, pa tudi vsaka možnost, da bi enemu označencu za stalno dodelili le en označevalec.” (Fischer Lichte, 2008, 279)

S tem ko uprizoritve shemo dihotomnih pojmovnih tvorb, s katerimi dojemamo in opisujemo stvarnost, destabilizirajo, nastane nova, skonstruirana stvarnost, ki je v popolnem nasprotju z našim vsakdanjim izkustvom

“... danes v materialnem svetu smo razviti, hrepenimo pa duhovno, da bi presegli ta svet in vstopili v polnejšega. V to razsežnost poskušamo vstopati z umetnostjo, z mamili, rockom, preko identifikacije z različnimi junaki našega časa. Toda v velikem čaščenju je vedno nekaj neuravnovešenega, ni junaštva v nas samih, ni lastne udeležnosti, je zgolj občudovanje nekih ikon. Manjka nam naš lasten vstop v nikogarjšni svet.” (Šilec, 2012, 79)

Do sedaj je razvoj ter odnos v umetnosti dokaj preprost in kadar se vsi nivoji podrejo se podre tudi apolinično dionizična razlika, ki stoji na tem ali je stvar razkrivajoča resničnost ali stvar temelji na intelektualni izkušnji itd.

Umetniško delo more združevati ritualno, divje razgreto, to kar lahko najdemo v performansih, Nascha ter more vsebovati intelektualno umerjenost Heiberja Goebbelsa. V performativni umetnosti, ki leži na razkolu strani mora gledalec igrati vodilno vlogo kajti on je ta, ki sproži intelektualen tok, tok misli, ki ga prevzamejo in mu razkrivajo to kar je in to kar bi moral biti. Kadar je človek postavljen v takšno trimalhionsko gostijo, v kaos teles, v množico impulzov, arhetipskih krikov je človek prisiljen dvomiti vase, dvomiti vase na kolektivni ravni kajti človek je zaradi intelektualnega impulza, ki ga mora zahtevati od sebe ločen od ostalih, ker si gledalec ne sme dovoliti kolektivnega izkustva ampak kolektiv individualnih izkustev lahko človek doseže tisto, iskano mešanico dionizičnega ter apoliničnega.

To, kar človeka sili v mišljenje pa more izvirati iz umetnikove narave, umetnik more biti ta, ki gledalcu nastavi laboratorijsko precizno zasnovano okolje v katerem umetnik ve, kaj bo gledalec storil, oz. kaj bi gledalec naj storil. V tem okolju pa si more umetnik zadati naj radikalnejšo vlogo. To je, da more umetnik poskrbeti za element, ki je popolnoma subjektiven, element ki ne pripada nikomur drugemu razen subjektu, ki ga občuti. Element, ki je izvzet iz dobrega človeka, element, ki v človeku sprošča nelagodje, odpor, strah. Element, ki nosi arhetip absurda kadar je samozadajalen.

“Bolečina je tudi nekaj najbolj skrivnostnega, numinoznega, nekaj kar nam vzbuja strahospoštovanje in nas hkrati privlači. Je tudi nekaj najbolj intimnega, vedno je namreč individualna, ali kot pravi Hannah Arendt: edini zares notranji čut - edino stanje, v katerem ne čutimo ničesar razen samega sebe. Izvor bolečine gre iskati v padcu človeka, kot je zapisano v Genezi. (Šilec, 2012, 99)

Umetnik more v umetnosti kjer želi da se združita apolinično ter dionizično uporabiti bolečino.

Bolečina mora biti postavljena v ritualnem okolju kjer prevladujejo zvočni ter vizualni arhetipi in celovita podoba spominja na ritual.

“Križani Jezus je potrdil nepopolnost in ničevost človeškega obstoja ter ju presejel z nadčloveško ljubeznijo in upanjem. (Šilec, 2012, 99)

Ampak v vsem tem, v osredju rituala se nahaja pomen, koncept. Ta, ki razlikuje ritual od gledališča bolečine v tem, da koncept, točka rituala ni vzvišena, ni nad ritualizirani ampak je v višini njih, ni se spustiti v mentalne višine, vsak udeleženec se more spustiti vase ter doživljati v sebi individualno, harmonično izkustvo koncepta, dogajanje, Impaktini arhetipi pa so mu neprestan opomnik, da je stvarnost ko jo pozna

pod vprašajem.

“V trpljenju se človeku razodene duh, ki je odnos med tukaj in zdaj ter večnim. To je skrivnost brezpogojne smiselnosti življenja: človek je prav v mejnih situacijah svojega obstoja poklican, da dokaže, česa je sposoben le on” (Šilec, 2012, 99)

Takšna je vloga bolečine, sprožiti ritual, zagnati rušenje dihotomij splošnega zaznavanja, sprožitev vključevanja gledalcev v dogodek. Bolečina je motor za ideje Apolona, Bolečina je meč za Dionizovo paranje tančice maje.

“Glasba in tragiški mit sta izraz Dionizične zmožnosti ljudstva in neločljiva. Izvirata iz območja umetnosti, ki je onkraj apoliničnega; poveljučujeta območje, v katerega akordih ugodja očarljivo zazvenita disonanca in grozotna podoba sveta; oba igrata z ostjo neugodja in se zanašata na svoje od sile mogočne spretnosti čaranja; oba s to igro opravičujeta bivanje tudi “najslabšega od svetov”. Tu se kaže dionizično, pomerjeno apoliničnemu, kot večna in prvotna oblast umetnosti, ki prikliče v bivanje sploh ves svet pojavov: sredi njega je potreben nov videz poveličevanja, da obdrži pri življenju oživljeni svet individuacije, če bi si mogli zamisliti učlovečenje disonance - in kaj je sploh človek drugega? - bi ji bila, da bi sploh utegnila živeti potrebna sijajna iluzija, da bi ji jasno bistvo pregrnila s tančico lepote. To je pravi Apolonov umetnostni namen: v tem imenu združujemo neštete iluzije lepega videza, ki sploh v vsakem trenutku napravljajo bivanje življenja vredno in se ženejo za doživetjem prihodnjega trenutka.

Pri tem sme o temelji vsega bivanja, o dionizičnem podzemlju sveta, priti človeški individuum v zavest natanko samo toliko, kolikor more premagati apolinična moč poveličanja, tako da sta umetnostna nagona prisiljena svoje moči razvijati v strogem medsebojnem sorazmerju, po zakonu večne pravičnosti. Kjer se

dionizične moči vzdignejo tako neugnano, kakor to doživljamo mi, se je moral zaviti v oblak, spustiti dol k nam tudi Apolon, čigar najbohotnejše lepote učinke bo pač gledal prihodnji rod.

Da pa je tak učinek nujen, bo vsak podoživel, najzanesljiveje intuitivno, če se bo kdaj, pa čeprav v sanjah, čutil postavljenega nazaj v starohelensko bivanje: ko se bo sprehajal pod visokimi jonskimi srebrniki, se oziral po obnebju, obrezanem s čistimi in plemenitimi črtami, in ob sebi videl odsev svoje poveličane postave v sijočem marmorju, okoli sebe pa slovesno stopajoče ali rahlo zgibane ljudi z ubrano pojočimi lutnjami in ritmično govorico gibov - bo moral ob nenehnem dotekanju lepote dvigniti roko in zaklicati Apolonu: "Blaženo ljudstvo Helenov! Kako velik mora biti med vami Dioniz, če se delfskemu bogu zdi potreben tak čar, da vas ozdravi ditiramske blaznosti!" - In proti tako slovesno razpoloženemu bi se utegnil ozreti sivolasi Atenec z vzvišenim pogledom Ajshila in odgovoriti: "Ampak povej tudi tole, ti čudni tujec: koliko je moralo to ljudstvo pretrpeti, da je lahko postalo tako lepo! In sedaj pojdi z menoj k tragediji in daruj z menoj v svetišču obeh božanstev!" (Nietzsche, 1872, 138)

## 9. VIRI

- NIETZSCHE, F. 1872. Rojstvo tragedije iz duha glasbe. Ljubljana: Karantanija.
- GOLDBERG, R. 1979. Performance Art. London: Thames & Hudson.
- ARTAUD, A. 1958. The Theatre and Its Double. New York: Grove Press.
- ČAČINOVIČ, N. 2010. Čemu brati filozofe. Ljubljana: cf\*.
- FISCHER-LICHTE, E. 2004. Estetika performativnega. Ljubljana: Študentska založba.
- ŠILEC, K. 2013. Nolite tacere. Maribor: Carmina Slovenica.
- FISCHER-LICHTE, E. 2008. The Transformative Power of Performance. Oxon: Routledge.
- BECKETT, S. 1951. Stories and Texts for Nothing. Paris: Les Editions de Minuit
- CAGE, J. 1959. Lecture on Nothing. New York: Neznana založba.
- ANCELET-HUSTACHE, J. 1939. Master Eckhart and the Rhineland Mysteries. Neznano mesto natiska: WM Books.
- SCHILLER, F. 1794. O estetski vzgoji človeka. Ljubljana: Beletrina
- FROMM, E. 1956. Umetnost ljubezni in življenja. Ljubljana: Mladinska knjiga
- GOEBBELS, H. 2010. Aesthetics of Absence. Cornell University. [elektronski vir] dostopno na URL naslovu: <http://www.arts.cornell.edu/igcs/Goebbels%20Cornell%20Lecture18.pdf> [Citirano 27.1.2013]
- HOLUB, A. Leto neznano. Toward a Psychology of Religious Ritual. [elektronski vir] dostopno na URL naslovu: <http://www.body-mind-unlimited.com/PDF/ReligiousRitual.pdf> [Citirano 27.1.2013]