NEODVISNI
teritorij sodobnih scenskih umetnosti

EVELIN BIZJAK

Uprizarjanje subjekta: avtobiografske strategije, telesnost in političnost intimnega v sodobnem slovenskem gledališču



Foto Evelin Bizjak

Subjekt se v teh uprizoritvah oblikuje v neposrednem razmerju do telesa, jezika in spomina, hkrati pa v stalnem trenju z institucijami – gledališkimi, izobraževalnimi, kulturnopolitičnimi – ki določajo okvire legitimnega govora, dela in prisotnosti.

V slovenskem gledališkem prostoru se v zadnjem desetletju vse izraziteje pojavljajo avtobiografske uprizoritvene prakse, ki problematizirajo sam temelj reprezentacije subjekta. Premikajo se od posredovanja stabilne, psihološko koherentne identitete ali univerzalne izkušnje k razpiranju pogojev, v katerih subjekt sploh lahko postane viden, slišan in razumljen. Subjekt se v teh uprizoritvah oblikuje v neposrednem razmerju do telesa, jezika in spomina, hkrati pa v stalnem trenju z institucijami – gledališkimi, izobraževalnimi, kulturnopolitičnimi – ki določajo okvire legitimnega govora, dela in prisotnosti. Identiteta se zato kaže kot proces, prepreden z diskurzivnimi normami, ponovitvami in prekinitvami, ki jih uprizoritev naredi vidne prav s tem, ko jih ne poskuša zgladiti.

Analizirani primeri – *Dramakurbija*, *Moje telo, moja kletka, deklici, Medtem ko* in *this is my truth, tell me yours* in – so izbrani kot reprezentativni za raznolike, a med seboj povezane uprizoritvene strategije, ki avtobiografski subjekt obravnavajo kot nestabilno, razcepljeno in situacijsko tvorbo. Vsaka od uprizoritev razvije lasten odnos do avtobiografije, telesnosti in političnosti: od performativnega razgaljanja institucionalnih razmerij, prek kvir in feminističnih strategij razkrajanja identitete do radikalne telesne materializacije biopolitičnih pritiskov. Skupna jim je zavrnitev ideje, da bi emancipacija izhajala iz razkritja »resnice o sebi«; namesto tega emancipatorni potencial vznikne v razkrivanju pogojev, pod katerimi se subjekt sploh lahko pojavi, govori in deluje. Upor, ki ga ta dela udejanjajo, se zato kaže v vztrajnem razkrivanju protislovij: med deklarativno emancipacijo in dejanskimi pogoji dela, med svobodo in sistemskim nadzorom, med vidnostjo in ceno te vidnosti.

Intimno se v teh praksah pojavlja kot polje, v katerem se družbeni imperativi – spolni, razredni, profesionalni – internalizirajo in materializirajo v telesu.

Tovrstne prakse so neločljivo povezane s specifičnimi produkcijskimi in družbenimi okoliščinami: s prekarizacijo kulturnega dela, z neenakimi razmerji moči znotraj gledaliških institucij, z vztrajnimi spolnimi hierarhijami ter z omejenimi možnostmi javnega govora o identitetnih in spolnih kategorijah, telesu, seksualnosti, bolezni in ranljivosti. Uprizarjanje subjekta se v teh delih zato vzpostavlja kot oblika političnega delovanja, ki poteka na ravni intime, telesa in govora. Razvijajo specifične strategije subjektivizacije, ki presegajo tradicionalne modele izpovedi, identitetne afirmacije ali reprezentacije marginaliziranih izkušenj. Namesto tega vzpostavljajo situacije, v katerih se subjekt producira skozi napor, tveganje, izpostavljenost in konflikt: skozi telesno obremenitev, razpad narativne koherence, samorefleksijo lastne pozicije in nenehno preverjanje pogojev govora.

Intimno se v teh praksah pojavlja kot polje, v katerem se družbeni imperativi – spolni, razredni, profesionalni – internalizirajo in materializirajo v telesu.

Analiza teh uprizoritev ne želi slediti logiki vrednotenja, temveč poskuša pokazati, kako se skozi različne estetske in dramaturške postopke oblikuje politični potencial avtobiografskega gledališča danes. Zanimalo me bo, kako ta dela producirajo pogoje za drugačno gledališko izkušnjo – takšno, v kateri gledalec ne ostaja zgolj opazovalec, temveč postane priča procesov subjektivizacije, in v kateri uprizarjanje subjekta deluje kot oblika emancipatornega mišljenja in odpora.

Dramakurbija: samorazkrivajoči se performans upora

Dramakurbija (2020) Mance Lipoglavšek in Helene Šukljan je avtonomna študentska performativna produkcija, ki vznikne iz neposredne izkušnje sistemske marginalizacije dramaturginj v pedagoškem in ustvarjalnem procesu na AGRFT. Uprizoritev deluje kot kritična refleksija akademskih hierarhij, neformalizirane vloge praktične dramaturgije in ponotranjenih mehanizmov utišanja, ki zaznamujejo profesionalno genezo mladih dramaturginj. Nastane iz frustracije, a se skozi performativno gesto preoblikuje v dejanje opolnomočenja, samoubesedovanja in emancipacije.

> **Uprizoritev to razmerje dramaturško preuredi: z vstopom dramaturginj v središče uprizoritvenega dogodka se na produkcijski ravni razveljavi ločnica med tistimi, ki strukturo mislijo, in tistimi, ki jo izvajajo.**

Kot takrat ena redkih avtonomnih produkcij dramaturškega oddelka *Dramakurbija* zasede akademijski prostor, v katerega sta ustvarjalki za časa nastajanja predstave še vedno neposredno vpleteni, in s tem zavestno briše razdaljo med umetniško intervencijo in realnim institucionalnim kontekstom. Uprizoritev razgrinja večgeneracijsko izkušnjo prikrite diskriminacije: od ponižujočih medosebnih odnosov do sistemskega manka mentorske podpore in nejasno definiranega obsega dramaturškega dela. Ker dramaturška praksa na akademiji ni dosledno formalizirana, si avtorici lastno profesionalno pozicijo izborita sami in jo oblikujeta po principih enakovrednega, nehierarhičnega sodelovanja. Ključna emancipatorna gesta *Dramakurbije* je torej v zavestni prekinitvi s hierarhičnim modelom produkcije, znotraj katerega je dramaturginja tradicionalno umeščena v nevidno, podporno ali posredniško vlogo. Uprizoritev to razmerje dramaturško preuredi: z vstopom dramaturginj v središče uprizoritvenega dogodka se na produkcijski ravni razveljavi ločnica med tistimi, ki strukturo mislijo, in tistimi, ki jo izvajajo.

Avtobiografska strategija *Dramakurbije* temelji na performativni konstrukciji subjektivitete. Performerki nastopata pod lastnim imenom in zavračata igralsko fikcijo, a hkrati ne producirata iluzije koherentnega, avtentičnega jaza. Subjekt se oblikuje kot zgodovinsko in diskurzivno pogojena identitetna pozicija »dramaturginje«, ki se razkriva skozi ponavljanje, samoironijo in razgaljanje dvomov. Dramaturgija predstave je izrazito metarefleksivna, fragmentarna in nelinearna, kar odraža razpršenost in nejasnost same dramaturške pozicije. Individualna izkušnja se v kolektivni diskurz

razširi prek vključevanja glasov drugih dramaturgov in dramaturginj, zbranih z raziskovalnimi metodami. Avtobiografsko se tako premakne iz individualnega v relacijsko in kolektivno. Ta kolektivna razsežnost se dodatno krepi s participativno strukturo uprizoritve: gledalec z glasovanjem sooblikuje dramaturgijo prizorov in je tako umeščen v vlogo soudeleženca. Uprizoritev ga postavi v razmerje do produkcijskih in hierarhičnih mehanizmov, ki jih uprizoritev razkriva, ter ga prisili k refleksiji lastne pozicije znotraj teh razmerij.

> **Medtem ko avtobiografske uprizoritve pogosto tematizirajo pretekle, že reflektirane in simbolno obvladane izkušnje, samorazkrivajoči se performans izhaja iz aktualnih, še nerazrešenih konfliktov, ki jih izvajalec v trenutku uprizarjanja še vedno živi.**

Skozi prizore, ki tematizirajo odnose med dramaturginjo, režiserjem in igralci, ustvarjalki razgalita mehanizme čustvenega dela, asistentskih zadolžitev in implicitnega seksizma, ki dramaturginjo potiskajo v posredniško, podporno in neavtorsko vlogo. V satirični in avtoironični formi razkrivata, kako se hierarhije reproducirajo skozi vsakodnevne prakse, neformalna pričakovanja in diskurz profesionalne »pridnosti«. Posebej izrazit prelom se zgodi v prizorih, kjer se avtorici odpovesta ironiji in si prilastita jezo kot legitimno politično gesto, s čimer presežeta pasivno pozicijo žrtve. Uprizoritev tako uporablja postopke *samorazkrivajočega se performansa* (*Self-Revelatory Performance*), kakor ga opredeljuje Renée Emunah, ki to obliko razlikuje od klasičnega avtobiografskega gledališča. Medtem ko avtobiografske uprizoritve pogosto tematizirajo pretekle, že reflektirane in simbolno obvladane izkušnje, samorazkrivajoči se performans izhaja iz aktualnih, še nerazrešenih konfliktov, ki jih izvajalec v trenutku uprizarjanja še vedno živi. Njegovo ključno določilo je tveganje: čustveno, psihološko in pogosto tudi socialno tveganje izvajalca, ki se izpostavi brez varovalne distance fikcije, vloge ali časovnega odmika. *Dramakurbija* to tveganje udejanja z neposrednim naslovom konkretnih oseb, pedagoških razmerij in še vedno aktivnih institucionalnih struktur, znotraj katerih ustvarjalki sami še zasedata študentsko in profesionalno ranljivo pozicijo, s čimer uprizarjanje postane del sprotnega razumevanja in preoblikovanja njune lastne umeščenosti v sistem.

V končni instanci *Dramakurbija* ne ponuja razrešitve, temveč vztraja v napetosti med razkritjem in nemožnostjo popolne emancipacije. Avtoironična in satirična forma hkrati omogoča kritično distanco in tvega njeno nevtralizacijo. Prav v tem protislovju se kaže njena politična moč: razgali pogoje, v katerih se ta identiteta sploh lahko oblikuje (ali pa se ne more oblikovati). Avtobiografski subjekt je tu proizveden v performansu in skozi performans. S tem *Dramakurbija* udejanja dramaturgijo kot feministično prakso uprizarjanja subjekta – kot boja, procesa in tveganega javnega dejanja – in ostaja pomemben primer, kako se intimna izkušnja marginalizacije lahko prevede v javno, politično gesto odpora.

Moje telo, moja kletka: telesna materialnost in biopolitična subjektivacija

Moje telo, moja kletka (2020) (Anja Novak, Tomaž Grom; Via Negativa) je koncertni performans, ki avtoričino izkušnjo anoreksije udejanja na presečišču zvočne umetnosti in predmetnega gledališča. Performans je s perspektive avtobiografskega gledališča zanimiv, ker ne vključuje besednega materiala, temveč avtobiografskost udejanja prek ustvarjalkine telesnosti, ki spregovori z lastno govorico plastičnosti in zvočnosti. Prav zato so znaki upora, ki ga aplicira avtobiografski subjekt, ki tukaj ne obstaja v jeziku, temveč predvsem v telesnosti, težje razpoznavni. *Moje telo, moja kletka* obstaja brez narativnih struktur ali karakterjev – performerka nam namreč ob odsotnosti kakršne koli obrazne ekspresije ponuja telo kot instrument, kot nekaj, kar je morebiti celo hkrati povsem neobhodno povezano z njo samo, po drugi strani pa želi biti ločeno in od nje razmejeno.

> **Če je avtoperformansu, ki uporablja besede, usojeno, da postane avtofikcija, se zvoki, izvabljani iz telesa Anje Novak, kažejo kot nehlinjene fizične akcije, ki dokazujejo neposredno prisotnost živega telesa izvajalca na odru.**

Uprizoritev nam v formi materialnega gledališča, v katerem osrednje mesto zavzamejo šopi špagetov kot metaforično mesto njene bolezni, ponudi akustični eksperiment, odsev igralkine notranje izkušnje z boleznijo. Ko z animiranjem špagete vleče po mizi, se ti z drsanjem, cviljenjem, pokanjem in lomljenjem spremenijo v izvor akustičnega, ki osnuje temeljno atmosfersko akcentuacijo. Sprva tih, komaj zaznaven šum se z različnimi variacijami manevrov krepi, vse dokler ustaljenega zvočnega ritma ne prekinejo cvileči in neprijetni zvoki, ki jih Tomaž Grom sproti spreminja v srhljivo kakofonično atonalno akustično pokrajino. Animacija materiala se preseli na telo: performerka izvablja pokanje iz sklepov, vratnih vretenc, čeljusti, členkov. Če je avtoperformansu, ki uporablja besede, usojeno, da postane avtofikcija, se zvoki, izvabljani iz telesa Anje Novak, kažejo kot nehlinjene fizične akcije, ki dokazujejo neposredno prisotnost živega telesa izvajalca na odru. Pokanje sklepov postane najčistejša oblika avtobiografskega, avtobioaktivnega delovanja, saj ga definira delovanje in ne imitacija delovanja.

Spremljajoči tekstualni vložki (avtorica: Varja Hrvatin) – recepture, koline, utilitarna raba živalskega telesa – zarežejo v materialnost performansa kot kulturni diskurz o telesu: telo kot surovina, obdelava, razkosanje. S tem uprizoritev poveže individualno travmo z družbeno topografijo normiranja teles: anoreksija se pokaže kot intimna notranjost, ki ima genezo v kulturnih režimih ženskosti, discipliniranja, »fit« ideologiji in biopolitičnem nadzoru. Tekstualnost se ne prevaja v linearno naracijo, temveč se umešča v zvočno-vizualno polje zaznav, ki obstajajo v simultanosti in napetosti. Pomen se proizvaja v tukaj-in-zdaj percepcije, skozi telesni in senzorični odziv gledalca. Uprizoritev s tem zavestno zavrne didaktično vodeno recepcijo in gledalca ne usmerja k pravilni interpretaciji, temveč k lastni asociativni produkciji pomena.

Novak pokaže, kako izkušnja anoreksije vključuje nadzor nad samim seboj v hkratnih in včasih nasprotujočih si izkušnjah samozanikanja, odtujenosti, nadzora, zavračanja, lahkote ali izgube. Ta

prizadevanja usklajujejo anoreksijo z negativnimi kulturnimi konstrukcijami ženske telesnosti. Anoreksija je patologija, ki odseva družbeno konstitucijo ženskosti z njeno ločitvijo od materialnih in družbenih ontologij, kar Simon Strick imenuje »iztrebljanje pretirane telesne in diskurzivne prisotnosti žensk« (126– 129). Bolezen se ne pojavi kot individualna patologija, temveč kot učinek disciplinarnih režimov sodobne ženskosti: nadzora, samoregulacije, normativne vitkosti. S tem performans razkrije, kako se družbeni imperativi internalizirajo do te mere, da postanejo intimna telesna praksa.

Telo ne deluje več kot nosilec pomenov, ki bi bili berljivi skozi ustaljene kulturne matrice »ženskosti« (erotizacijo, sentimentalnost), temveč kot materialna, zvočna in mehanska entiteta.

V odgovor na to zavedanje se Novak ne ustavi pri razkritju telesa kot mesta discipliniranja, temveč aktivno poseže v način njegove vidnosti. S tem ko telo spremeni v zvočni instrument, prevzame nadzor nad lastno objektifikacijo in preusmeri njeno logiko. Telo ne deluje več kot nosilec pomenov, ki bi bili berljivi skozi ustaljene kulturne matrice »ženskosti« (erotizacijo, sentimentalnost), temveč kot materialna, zvočna in mehanska entiteta. Njeno telo postane prostor protislovij, brezdomstva in vrzeli, prostor kompleksne heterogenosti navzkrižnih želja, teženj, zahtev in pričakovanj, ki destabilizirajo občutke stabilne identifikacije. »Biti doma« se nanaša na kraj, kjer nekdo živi v poznanih, varnih, zaščitenih mejah. Anja Novak pa to mejnost svojega telesa nenehno preizkuša, se mu izvija, krči in boči, kakor da bi bilo njeno telo daleč stran od iluzije skladnosti in varnosti. Telo postane androgino, mehanično, celo groteskno, kar destabilizira ustaljene kulturne matrice branja ženskega telesa. Ta strategija vodi v razkritje, da je subjekt vedno že razpet med materialnostjo telesa in diskurzivnimi pričakovanji, ki ga obremenjujejo in oblikujejo.

Čeprav nam telesa kot posameznikom zagotavljajo meje našega izoliranega bitja, so v diskurzivnosti skupna. Diskurzi nekatera telesa normalizirajo, druga telesa pa naredijo nenormalna ali groteskna. Telesna grotesknost v performansu *Moje telo, moja kletka* nastopi z ukrivljanjem telesa. Ko Novak animira posamezne dele telesa, preusmeri pozornost z njegove celovitosti na njegovo členjenost. Telo izgubi iluzijo humanosti in zaživi kot mehanizem, sestavljen iz ločenih delov. Butler v delu *Gender Trouble* opozarja, da je prav razdrobljenost princip, po kateri se telesa povezujejo bodisi v rasno, spolno ali etnično identifikacijo (146). Kar se proizvede, je po Kunst neko temeljno verjetje v moč telesne vidljivosti, ki s svojo ekscesno, groteskno, fluidno, nehierarhično in razpršeno naravo lahko spreobrne pogled in vzpostavi drugačno politiko telesa in gledalčeve percepcije (824). To ekscesno telo, ki se kaže skozi razstavo, najdemo že v ustvarjalnih impulzih šestdesetih let prejšnjega stoletja, v performativni strategiji upora, ki po Marcusu korenini v biologiji individua, v njegovi naravi, na podlagi katere aktivistke redefinirajo cilje in strategijo političnega boja (nav. po Kunst 824). A Novak ne gre toliko za upor proti zamejitvam kategorij spola. Gre ji za telesno vidnost, za razkritje nečesa intimno notranjega, ki pa ves čas sporoča, da je njegova geneza, geneza te potrebe po popolnem, izstradanem, nevidnem telesu, hkrati odraz potrošniške ideologije telesne normativnosti.

deklici: avtobiografska dramaturgija upora in političnost intimnega

Dramsko besedilo *deklici* (2023) Nine Kuclar Stiković je izrazit primer sodobne avtobiografske pisave, v kateri se subjekt vzpostavi kot procesualna pozicija v boju z institucijo. Besedilo dokumentira avtoričino izkušnjo pridobivanja statusa samozaposlene v kulturi in pravice do plačila prispevkov, pri čemer avtobiografsko ni reducirano na osebno pripoved, temveč se hkrati izpelje kot materialno-diskurzivni arhiv, ko dokumentarni material (e-pošta, odločbe, prepisi pogovorov, časovnice, objave) postane organski del ready made hibridnega besedila.

Ključna dramaturška iznajdba v dramskem besedilu je sopostavitev dveh »deklic« (pravljične in sodobne) v vzporednem stolpčnem zapisu, ki razkroji enovitost pripovedi in s tem tudi iluzijo enotnega subjekta. Subjekt se oblikuje montažno: kot prehajanje med (1) dokumentarnim, pravnim, hladnim režimom jezika države in (2) poetično-emocionalnim režimom notranjega doživljanja. Ta prehajanja tvorijo dramaturgijo političnosti intimnega: tesnoba, sram, samoobtoževanje in samodisciplina so demistificirani kot zasebne psihološke teme in prikazani kot neposreden učinek institucionalnega postopka, ki življenje preoblikuje v točke, roke, vloge in dokazila. Dramaturgija s tem eksplicitno pokaže, da je »jaz« sodobne umetnice neločljiv od mehanizmov legitimacije in da je identiteta ustvarjalke že vnaprej oblikovana kot administrativna problematika. Hkrati pa razgali, kako »objektivnost« birokratskega jezika skozi delegiranje odgovornosti proizvaja (in ohranja) razmerje moči. Ko se nasilje izvršuje skozi postopkovne drobce (zakasnelo vročanje, nedosledna obrazložitev, telefonska diskreditacija), političnost intimnega postane političnost jezika: obtožbe (»lažete«), minimizacija (»vas je ogromno«) zaživijo kot performativi oblasti, ki subjekt aktivno producirajo kot nepomemben, nekompetenten, »dekliški«.

Naslovna figura »deklice« je feministična ravno zato, ker jo razstavi kot oznako, zgodovinsko vezano na zmanjševanje, discipliniranje in depolitizacijo žensk. Emancipacija protagonistke se zato zgodi na prehodu od deklice kot pasivne figure k subjektu, ki prepozna naslovnika nasilja in razvije strategije delovanja. Sopostavitev z Andersenovo deklico z vžigalicami postane dramaturški argument: tam, kjer pravljica pokaže »naravno« normalizirano bedo in nevidno nasilje okolice, sodobni del besedila razkrije konkretno institucijo in konkretne postopke. Razlika med deklicama je tako materialna in politična: zmožnost upora je odvisna od pogojev, kot so podpora, osnovna varnost ali dostop do pravnih sredstev, kar zmožnost za emancipatorno delovanje premakne iz individualizma v strukturno analizo.

> **Telo postane kraj, kjer se srečata kapitalistična logika hiperprodukcije (ki zahteva CV, reference, izkušnje) in birokratska logika dokazovanja vrednosti.**

Čeprav je besedilo izrazito jezikovnodokumentarno, je ena njegovih ključnih političnih ravni tudi telesnost, ko birokratsko nasilje prikaže skozi somatske odzive (avtoričino pomanjkanje apetita,

razdraženo črevesje, stiskanje pesti, črvičenje, panika). Telo postane kraj, kjer se srečata kapitalistična logika hiperprodukcije (ki zahteva CV, reference, izkušnje) in birokratska logika dokazovanja vrednosti. Notranji dialog »delala si za CV / za izkušnje« razgali ponotranjeno disciplino: subjekt sam postane upravitelj lastnega izčrpavanja. Odzivi na kronični stres postanejo indikatorji sistemskega režima, ki od umetnice zahteva presežke, ne da bi ji hkrati zagotovil sorazmerno varnost. Tudi prizor psihoterapije se lahko bere kot kritika kapitalistične rešitve (»samoreguliraj se«), ki individualizira socialno proizvedeno stisko.

Pomembno je, da besedila *deklici* avtobiografsko ne zapre v individualno izpoved, temveč ga odpira v kolektivno prepoznavo. Javne funkcije (objave drugih zgodb, odzivi gledalcev, okrogle mize), ki sledijo odrski realizaciji, postanejo nadaljevanje njene dramaturgije: besedilo že samo vzpostavi model, po katerem se osebna zgodba spremeni v deljivo matrico in s tem v možnost solidarnostnih vezi. V tem smislu *deklici* udejanja dvojno emancipacijo: kot subjektivni izstop iz pasivnosti in kot poskus, da se intimna izkušnja prevede v javni diskurz, ki lahko deluje proti razpršenosti in izolaciji prekarnosti.

Medtem ko: avtobiografska improvizacija, kvir subjektivnost in politika telesa

Performans *Medtem ko* (2022) Sandija Jesenika je realiziran v Galeriji ŠKUC v času razstave *What it is, Yet a Dream-map*, ki problematizira izključujoče identitetne politike, normativne ideologije in utrjene kulturne matrice. Jesenik tega diskurza ne prevzame na deklarativni ravni, temveč ga udejanja kot proces samoinvencije: lik, ki ga uteleša, se sproti proizvaja skozi spominjanje, prestavljanje, improvizacijo in preizkušanje identitetnih označevalcev. Avtobiografskost zato ne deluje kot retrospektivna pripoved o lastni preteklosti, ampak kot performativna praksa, v kateri se jaz proizvaja v realnem času in v pogojih izpostavljenosti. Identiteta postane učinek govornih dejanj, telesnih odločitev in prostorskih razmerij, ki se vzpostavljajo v neposrednem stiku z gledalci. Prav v tej procesualnosti se razkrije politični potencial performansa: subjekt je potrjen skozi možnost, da se javno preizkuša, spodkopava in znova sestavlja onkraj normativnih okvirov. Posledica tega je subjekt, ki ga ni mogoče zvezati v koherentno identitetno zgodbo. Bližje je razumevanju subjektivitete kot heterogene in interaktivne, ki preprečuje, da bi bil kvir subjekt razpoznan samo pod pogojem konsistentnosti ali »dovolj dobrega« samoutemeljevanja pred normativnim pogledom.

> **Preko artikulacije samouresničitve, ki temelji na strasti do plesa kot samoizraza, se dodatno izmika normativnosti tako, da zaobhaja pričakovane predpostavke o proporcionalno ustrezni, telesni konstituciji in izpodbija scenarije, ki pripisujejo ustrezne oblike samoizraza določenim identitetam.**

Osrednja avtobiografska strategija je performerjeva uporaba ženske slovnične oblike: deklarativna sprememba spola stopi v neposredno opozicijo z njegovimi drugimi spolnimi znaki, ki se telesno in kostumsko vzpostavljajo kot znanilci moškega spola. Ta razpoka med diskurzom in telesno pojavnostjo producira potujitveni učinek: spol se pokaže kot performativ, ki ga je mogoče avtonomno

spreminjati in poustvarjati. Gledalec je prisiljen v delo razbiranja: priča je sporu med tem, kar je rečeno, in tem, kar se »vidi«, in v tem sporu se razkrije normativnost samega gledanja. Preko artikulacije samouresničitve, ki temelji na strasti do plesa kot samoizraza, se dodatno izmika normativnosti tako, da zaobhaja pričakovane predpostavke o proporcionalno ustrezni, telesni konstituciji in izpodbija scenarije, ki pripisujejo ustrezne oblike samoizraza določenim identitetam. Tudi »izpovedan« intimni material, v katerem se zvrstijo izkušnje spolnega nasilja, romantične zgodbe, trenja z družinskim okoljem, epizode sramu, samocenzure in prilagajanja, je v performansu organiziran tako, da razpira genealogijo družbenih tehnologij nadzora: kako se telo bere, kako se ga disciplinira, kaj se sme in česa ne. Jesenik tako izpostavi svojo individualno subjektivnost, ujeto v mrežo kulturno specifičnih izkušenj, ki se dotikajo zdravja, spola, rase, spolne usmerjenosti in drugih mikropolitičnih praks, izhajajočih iz kulturnega pomena teh točk identifikacije.

Dramaturgija performansa temelji na improvizaciji, ki destabilizira idejo fiksnega skripta in stabilne samopodobe. V ospredje stopi transformativni vidik identitete: performer postane kanal za dialoško mešanico kulturnih glasov, neobremenjenih z utelešenjem sprejemljivih družbenih identitet. Ko improvizacija vstopi v avtobiografski diskurz, razpre vprašanje, kako lahko postane performativno orodje za pisanje jaza – jaza, ki ni zrcalna slika, temveč nefiksiran, fluiden jaz, ki se ukvarja s svojo lastno reprezentacijo. Performans postaja dinamičen in odprt proces, nenehno v nastajanju, spreminjanju, preoblikovanju. Tudi struktura uprizoritve ni več v celoti osredišča okrog racia avtorja in njegovega tradicionalno razumskega monopola nad pomenom. Določajo jo drugačni, bolj intuitivni in emocionalni aspekti, delujoči po principu spontane asociacije, izhajajoči iz performerjevega notranjega toka zavesti, pa tudi iz okoljskih impulzov, ki jih soustvarja vsakokrat drugačna konstelacija gledalcev. Prostorska razplastitev emancipira gledalčevo telo tako, da ga prepusti kinetični liberalizaciji z odločitvijo o avtonomnem prehajanju po prostorih galerije.

Jesenikova prostorska dramaturgija, ki prehajanje med različnimi deli performerjeve identitete udejanja s premiki preko uprizoritvenih postaj v galerijskem prostoru, tudi formalno udejanji model identitetne fluidnosti: gledalec se fizično premika, izbira perspektive, preusmerja pozornost, vstopa in izstopa. Ta kinetična avtonomija spremeni način percepcije: pozornost ni več centralno vodena, telo gledalca postane udeleženo, skupnost pa nastaja skozi soprisotnost in hkratno razpršenost. Prehajanje motrenja med živostjo performativnih subjektov in objektnostjo razstavljene predmetnosti postane ob hkratnem vsebinskem naslavljanju stigmatizacije tudi primer ozaveščanja različnih tipov percepcije. Zaznano presečišče videnega spodbuja k vprašanjem, kako o posamezniku razmišljamo kot o objektu. Je v identitetnih oznakah, kot so gej, trans, grda, lep, debela, suh, nekakšna izključujoča redukcija sebstva na površino ali značilnost? Kakšni so učinki razmerja moči, ki jih generira takšno stremljenje? Gibajoč se po meji iluzije in resnice, obstajanja in uprizarjanja, femininosti in maskulinosti, Jesenikov *Medtem ko* učinkovito razpira polje izkustvene in osebne svobode.

***this is my truth, tell me yours*: uprizarjanje subjekta med sramom, jezikom in odgovornostjo pogleda**

this is my truth, tell me yours (2022), performans pisateljice, dramaturginje in docentke na oddelku za dramaturgijo na Akademiji dramske umetnosti Univerze v Zagrebu Jasne Jasne Žmak, je njen prvi avtorski projekt, v katerem nastopi sama. Razvijala ga je v okviru programa PARL – Performance Art Research Ljubljana 2022 in kasneje v koprodukciji Zagrebškega Centra za dramske umetnosti, Vie Negative in Mesta žensk. Je uprizoritveni derivat njenega zanimanja za problematiko ženske spolnosti, s katero se je z namenom, da se osvobodi lastne ponotranjene homofobije in sramu, začela ukvarjati v knjigi *One stvari: eseji o ženski seksualnosti* (2020), v kateri je v prepletu teoretsko zgodovinskega in osebnega vidika pisala o temah, kot so nedolžnost, samozadovoljevanje in orgazem.

Podvajanje performerkinega imena (Jasna Jasna) hkrati vpisuje razcep med »osebo« in »uprizorjeno osebo«, med notranjo izkušnjo in javno reprezentacijo.

this is my truth, tell me yours gradi avtobiografsko situacijo, v kateri resnica ni predstavljena kot končni dokaz, ampak kot trenutna pozicija govorke. Naslov sam že razstira uprizoritveni koncept: »moja resnica« obstaja v relaciji do drugega, klic »povej svojo« pa odpira vprašanje javnega prostora, v katerem lahko intimno postane izrekljivo. Podvajanje performerkinega imena (Jasna Jasna) hkrati vpisuje razcep med »osebo« in »uprizorjeno osebo«, med notranjo izkušnjo in javno reprezentacijo. Ko namesto »zgodbe o sebi« ponudi mapo strategij, s katerimi vstopa pred druge in se njen »jaz« v uprizoritvi nenehno preizkuša, umika, vrača, preoblači v različne družbene vloge (pred gledalci nastopi kot predavateljica, prestrašena nastopajoča, analitičarka gledališkega polja, itd.), pokaže, da je samoreprezentacija del socialnega treninga, identiteta pa skupek mask.

V raziskovanje razmerji med individualno izkušnjo in kolektivno percepcijo Jasna Jasna v tem avtobiografskem performansu vstopi z naslovitvijo osebne izkušnje iz leta 2001, ko je med aktivno participacijo med predstavo *MandićStroj* (Bojan Jablanovec in Marko Mandić) zaradi strela z gledališko pištolo dobila tinitus in hiperakuzijo. Ta vstopni spomin organizira celotno dramaturgijo performansa, saj vzpostavi izkušnjo, v kateri umetniški dogodek ne ostane na ravni estetske provokacije, temveč se pokaže kot dejanje z realnimi, trajajočimi posledicami na telesu gledalke. Prav ta telesna posledica deluje kot materialni korektiv estetskega diskurza o transgresiji in umetniški svobodi ter preusmeri razmislek k vprašanju: kje se konča umetniška avtonomija in kje se začne odgovornost do individualnosti drugega?

Iskanje odgovora se kot ključen konceptualni premik v performansu *this is my truth, tell me yours* vzpostavi skozi retrospektivno reinterpretacijo uprizoritve *MandićStroj*. Medtem ko je avtorica ob prvem ogledu predstavo dojemala skozi perspektivo idealizacije karizmatičnega umetnika in njegovo interakcijo z občinstvom sprejemala kot del umetniške geste, se ji ob ponovnem ogledu, desetletje kasneje, odpre razsežnost mizoginije, seksizma in asimetrije moči med izvajalcem in občinstvom. Preko analize uprizoritve izpostavlja primere nadlegovanja, ki potekajo v hierarhičnem razmerju:

umetnik ohranja nadzor nad situacijo, potekom dogodkov in pomenom dejanj, mestoma presega tudi telesne meje.

tem *this is my truth, tell me yours* osebno resnico vzpostavi kot situacijsko in politično pozicijo, iz katere postane mogoče misliti tudi strukturne pogoje njenega nastanka.

Ta premik razkrije, da »resnica« umetniške izkušnje ni imanentna delu samemu, temveč nastaja v razmerju med uprizoritvijo in pozicijo gledalca, ki se skozi čas, družbene premike in feministične boje bistveno preoblikuje. Žmak svojo zapoznelo feministično zavest umešča v širši kulturni kontekst, povezan z družbenimi spremembami, kot je gibanje #MeToo, ki je omogočilo artikulacijo prej normaliziranih ali potlačenih izkušenj. V tem okviru *MandićStroj* postane primer, na katerem se razkrijejo mehanizmi gledališke permisivnosti. Avtobiografska refleksija se tu razširi v kritiko širših reprezentacijskih vzorcev slovenskega gledališča, v katerih so ženske pogosto reducirane na seksualizirane in objektificirane figure, brez realne agencije v razvoju dramskega dogajanja. S tem *this is my truth, tell me yours* osebno resnico vzpostavi kot situacijsko in politično pozicijo, iz katere postane mogoče misliti tudi strukturne pogoje njenega nastanka: pokaže, kako kulturne norme vzgajajo občinstvo v toleranco do seksizma in kako se ta toleranca lahko razstavi. Namesto »žrtve« utelesi subjekt, ki prevzame odgovornost za lastno pozicijo, hkrati pa identificira sistemske mehanizme, ki so jo ustvarili.

Žmak emancipatorni lok performansa razširi z analizo ženskega užitka kot polja sramu, normativnosti in sistemske nevidnosti. Na primeru klitorisa kot znanstveno in kulturno spregledanega organa (ki je bil do leta 2005 v medicinskih učbenikih prezentiran kot grahovo zrno) prikaže, kako patriarhat deluje prek tišine, nevednosti in napačnih predstav. Posebej močna je dramaturška vzporednica med javnim masturbiranjem Marka Mandića, ki je v umetniškem polju pogosto legitimirano kot provokativna ali transgresivna umetniška gesta, in avtoričino težavo z masturbiranjem pred samo seboj. Ta paralela razkrije strukturno asimetrijo zmožnosti doživljanja užitka: moški užitek je vnaprej priznan kot vreden pogleda, interpretacije in estetske obravnave, njegova zadrega je del spektakla. Avtoričina težava pa nastopi v zasebnosti, njen užitek je internalizirano reguliran, zaznamovan s sramom in neprimernostjo. Zaradi zgodovinske in kulturne redukcije ženskega telesa na funkcijo, ki je orientirana okoli moškega pogleda in moškega užitka, je ujet v ponotranjeno nezmožnost. Emancipacija subjekta se tako konstituira v zahtevi po jeziku, podobi in prostoru za izkušnjo, ki je bila sistematično potisnjena iz javnega diskurza.

Subjekt performansa se izriše v odpiranju tega manka, v zahtevku po jeziku za tisto, kar je bilo kulturno potisnjeno iz javnosti. Ko performerka izreka lastno zgodovino sramu (majhne prsi, fantovski izgled, pozna seksualna izkušnja, pozni orgazem), intima deluje kot razkritje, kako se družbeni imperativi zapišejo v telo: sram je tehnika oblasti, ki žensko spolnost privatizira, jo naredi neizrekljivo in disciplinira. Žmak v performans dosledno vpenja tudi analizo in dekonstrukcijo jezika,

ki ga ne razume zgolj kot nevtralno sredstvo komunikacije, temveč kot temeljni mehanizem strukturiranja telesa, želje in družbene realnosti. Izgovarjanje besede »klitoris« brez sramu deluje kot performativno dejanje, s katerim si prisvaja pravico do imenovanja lastnega telesa in užitka. Podobno problematizira rabo izrazov, kot sta »devica« in »vlačuga«, ki v dominantnem diskurzu delujeta kot orodji moralne regulacije ženskega telesa in seksualnosti. Emancipacija se tako vzpostavlja kot jezikovna praksa: kot izrekanje brez sramu, kot premestitev besed iz slabšalnega ali normativnega registra v opisno, refleksivno polje ter razgradnja izključujočih semantičnih okvirov. Avtorica se v tem procesu konstituira kot govorka, ki si aktivno prisvaja diskurzivno avtorstvo nad telesom in užitkom. S tem performans pokaže, da je političnost intimnega neločljivo povezana z vprašanjem jezika: kdor nadzoruje govorico, nadzoruje tudi meje telesne in subjektivne avtonomije.

Žmak v performansu naslovi tudi neenakosti znotraj produkcijskih pogojev, ki nagrajujejo status, hiperprodukcijo in ekonomije pozornosti. Ta del postane nadaljevanje političnosti intimnega: razkrije, kako se emancipatorne teme pogosto uporabljajo v performativnem kontekstu, medtem ko procesi in razmerja v ozadju ostajajo hierarhični, izkoriščevalski, protislovni. Subjekt se postavi v pozicijo nekoga, ki prepoznava dvojne vezi in njihov afektivni učinek. *this is my truth, tell me yours* uprizarja subjekt kot proces razvezovanja sramu, ki je hkrati osebno in kolektivno delo. Performans izpostavi, kako se subjekt oblikuje v napetosti med željo po govoru in strahom pred javnostjo; med telesno posledico in kulturnim okvirjem; med kritiko in lastno vpletenostjo. Poziv »povej svojo resnico« razpira prostor, kjer se intimno lahko izreče tako, da premakne kulturne kode, ne da bi se utopilo v spektakel ali moralno lekcijo.

Zaključek

> **Uprizarjanje subjekta se zato izkaže kot produktivna kategorija: emancipatorni potencial teh praks izhaja iz vztrajanja pri partikularnosti, ranljivosti in nezmožnosti popolne reprezentacije individuuma.**

Skupna značilnost analiziranih primerov je razumevanje subjekta kot razcepljenega, zgodovinskega in utelešenega. Identiteta se v njih gradi skozi fragmentarne spominske strukture, telesne simptome, afektivne odzive in jezikovne zdrse. Spomin ne deluje kot zanesljiv arhiv, temveč kot proces reinterpretacije. S tem se te uprizoritve neposredno vpisujejo v širše teoretske razprave o performativnosti identitete, feministični kritiki esencializma in razumevanju subjektivnosti kot diskurzivnega učinka.Implicitno, a dosledno razgrajujejo humanistični model univerzalnega subjekta, ki javni prostor razume kot nevtralno, vsem dostopno polje. Ta domnevna univerzalnost se v sodobnih družbah reproducira skozi mehanizme politične moči, ki partikularne značilnosti določenih subjektov – predvsem belega, odraslega, heteroseksualnega in ekonomsko ustreznega moškega – naturalizirajo kot splošne, nevtralne in reprezentativne za »človeka kot takega«. S tem javna sfera

nikoli ni zares univerzalna, temveč selektivna: dostopna le določenim telesom, govorom in izkušnjam, druge pa potiska v zasebno sfero, kjer ostajajo depolitizirani, individualizirani in težje dostopni kritični obravnavi. Uprizarjanje subjekta se zato izkaže kot produktivna kategorija: emancipatorni potencial teh praks izhaja iz vztrajanja pri partikularnosti, ranljivosti in nezmožnosti popolne reprezentacije individuuma

EVELIN BIZJAK
je komparativistka in dramaturginja. Ukvarja se z dramskim pisanjem, gledališko teorijo in refleksijo gledališkega ustvarjanja.

Povezane Imena

Evelin Bizjak

Anja Novak

Sploh

Sandi Jesenik

Jasna Žmak

Via Negativa

Varja Hrvatin

Marko Mandić

Bojan Jablanovec