

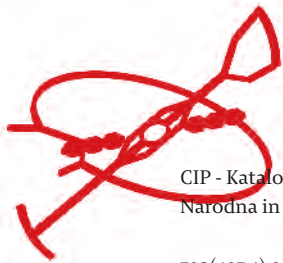
UMETNIŠKI
USTROJ
POODRUG

FILOZOFIJA
IN NJEN
DVOJNIK

BOJAN ANĐELKOVIĆ







CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

792(497.4):929Živadinov D.

ANDELKOVIČ, Bojan

Umetniški ustroj Noordung : filozofija in njen dvojnik / Bojan Anđelković. - 1. izd., 1. natis. -
Ljubljana : Založba ZRC, 2016

ISBN 978-961-254-934-3

286248448

Bojan Anđelković
Umetniški ustroj Noordung
Filozofija in njen dvojnik

Recenzenta: Bojana Kunst, Mladen Dolar

Uredništvo in jezikovni pregled: Maja Murnik
Oblikovanje in prelom: Boris Balant za Humanist
Imensko kazalo: Marko Plahuta, Maja Murnik
Pojmovno kazalo: Zavod YugoTranslate

Založnik: Založba ZRC, ZRC SAZU
Izdajatelj: Inštitut za kulturne in spominske študije ZRC SAZU
Zanju: Tanja Petrović, Oto Luthar

Tisk: Gorenjski tisk, d. o. o.
Naklada: 500
Prva izdaja, prvi natis.
Ljubljana 2016

Knjiga je izšla s podporo Vo-Ka.

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:
<https://doi.org/10.3986/9789612549343>



Bojan Anđelković

UMETNIŠKI USTROJ NOORDUNG



Zahvala

Ta knjiga je, tako kot vsaka druga, produkt kolektivnega dela, kot tudi mnogoterih in dolgotrajnih singularnih procesov, ki formirajo »univerzalno« podobo misli njenega avtorja.

Avtor se tako še posebej zahvaljuje tistim, ki jih je »pozabil« uvrstiti na ta seznam: Janezu Strehovcu, Bojani Kunst, Mladenu Dolarju, Maji Murnik, Borisu Balantu, Dunji Zupančič, Dunji Kukovec, Mihi Turšiču, Luizi Margan, Marku Plahuti, Vladimirju Medenici, Lenki Đorojević, Draganu Papiću, Draganu Živadinovu, staršem in Radiu Študent.



Bojan Anđelković

UMETNIŠKI USTROJ NOORDUNG

FILOZOFIJA IN NJEN DVOJNIK



**ZALOŽBA
Z R C**



Kazalo

11	1	Uvod: STROJI USTROJA NOORDUNG
18		Prvi del: POLITIČNI STROJI
19	1.	H genealogiji retro-avant-garde
19	2	Trije temeljni retro pojmi Neue Slowenische Kunst (NSK)
22	3	H genealogiji pojmov: monumentalna retroavantgarda (Laibach), retrogardizem (Scipion), retroprincip (Irwin)
26	4	Dve retrogardistični prizorišči: zgodovina vs. genealogija
31	5	Retrogardizem kot genealoška metoda v umetnosti
37	2.	Gledališče in Država
37	6	»Prekrstitev« Gledališča in Države
48	7	Država je abstrakcija: <i>Urstaat</i> (Rojstvo Države)
55	8	Samomor Gledališča in Države
63	9	Posmrtno življenje Gledališča-Države
70	3.	Nomadologija in anarhokozmizem
70	10	Vojni stroji
81	11	Od utopije do heterotopije in nazaj: KSEVT
88		Drugi del: UMETNIŠKI STROJI
89	4.	Telesa, telesa brez organov
89	12	Kaj lahko naredi telo?
91	13	Kako si lahko naredimo svoje telo brez organov (TBO)?
94	14	Tretje telo glasbe
101	15	Pesnikovo četrto telo
102	16	Nemogoče telo gledališča



109 5. Gledališki stroji in u-stroji

- 109 17 Gledališki stroji in iluzionistično načelo
111 18 Nietzsche contra Wagner, Nietzsche contra Badiou (prvo načelo sinteze)
116 19 Appia contra Wagner (drugo načelo sinteze)
119 20 Craig in nadmarioneta (načelo neorganskega)
124 21 Mejerhold in biomehanika (konstruktivistično načelo)
131 22 Artaudova sinteza (načeli krutosti in ponavljanja)

139 6. Stroj vseh strojev: Supremat

- 139 23 Malevič in suprematizem (načelo nepredmetnosti) – *Mit o treh kvadratih*. – *Od »kvadratov« do arhitektonov in planitov*. – *Zmaga nad soncem*.
147 24 Malevič, Nietzsche, Živadinov: »Zgodovino sveta prelomiti na dvoje«. – *Problem sile in občutja*. – *Absolutni Nič kot dvojna afirmacija (točka transmutacije v gravitaciji nič)*.
156 25 Stroj-umetnost: Supremat. – *Levitacijski konstruktivizem belega kvadrata (»Tržaški konstruktivistični ambient«)*.

163 7. Genealogija gledalčevega pogleda: obrnjena perspektiva

- 163 26 Rojstvo perspektive iz smrti tragedije
165 27 »Skrivnost« Črnega kvadrata
172 28 »Skrivnost« *Vstajenja Gledališča Scipion Nasice*
179 29 Perspektivni u-stroj Živadinova

190 Tretji del: TEHNOZNANSTVENI STROJI

191 8. Tehnodispozitiv (Biomehanika)

- 191 30 »O smrti človeka in o nadčloveku«
195 31 H genealogiji tehnike/subjekta
201 32 Tehnosubjekt (Biomehanika Noordung; Biomehatronika Zupančič)



- 213 **9. Kozmizem in stroji za prelisičenje težnosti**
- 213 33 Flusserjeva »opica«
- 216 34 Vstajenje in regulacija (Fjodorov)
- 224 35 Obvladovanje časa
 Obmjena perspektiva časa: Aiôn contra Kronos (Florenski in Deleuze).
 – Relativnost in trajanje (Bergson contra Einstein). – Kozmistična
 teorija obvladovanja časa (Muravjov). – Kibernetska teorija (Wiener).
- 237 36 Enotni zakon sil in opazovalec (Bošković)
- 244 37 Obvladovanje prostora: kozmična filozofija (Ciolkovski)
- 249 **10. Problem vožnje po vesolju: Noordung: Odiseja v vesolju 2045**
- 249 38 Problem vožnje po vesolju: supre:arhitektura (Noordung)
- 255 39 Od kozmizma do transhumanizma: »Clarkov kvantni računalnik«
- 262 40 Atraktor: kaotični red in kvantno-nevralni hologram;
 »zunaj« in »znotraj«
- 270 41 »Skrivnost« črnega monolita
- 275 **Četrty del: SPOJNI MEHANIZEM (Filozofski stroji)**
- 276 42 Filozofija in njen dvojnik (Theatrum Philosophicum)
- 284 43 Subjekt in maska (Opraviti z reprezentacijo)
- 292 44 Naključje in nujnost (Met kock)
- 298 45 Dioniz in Ariadna (Dvojina)
- 304 46 Smrt in dogodek (»Bog je mrtev«)
- 313 47 Aktualno in virtualno (Metoda dramatizacije)
- 322 48 Proces in realnost (Guba)
- 330 49 Razlika in ponavljanje (Večno vračanje)



339 **50 Sklep: POSTGRAVITACIJSKA UMETNOST**

349	Imensko kazalo
358	Pojmovno kazalo
369	Slikovno gradivo
433	Slikovno kazalo
438	Opus Dragana Živadinova
444	Bibliografija



UVOD

STROJIT
USTROJA
NOORDUNG

//01

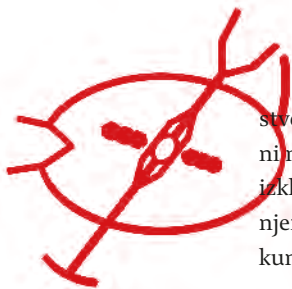


Opus Dragana Živadinova doslej še ni bil celostno obravnavan. To je problematično predvsem iz dveh razlogov. Prvič, ker gre za umetniški opus, ki gradi ravno na svoji »celovitosti«, kar pomeni, da so parcialne obravnave njegovih posameznih delov ali vidikov nezadostne, da bi ga razumeli v celoti. Še huje, brez globljega uvida v celoto opusa takšna parcialna analiza posameznih delov in vidikov sploh ni možna. In drugič, pri Živadinovu od samega začetka dalje ne gre preprosto za režiranje gledaliških predstav, ampak za ustvarjanje konceptualne »celostne umetnine«, za katero je značilno predvsem to, da je *procesualna*. Pri tem je pomembno, da je sam potek posamezne etape procesa, vključno z njegovim koncem (ki je načeloma nepredvidljiv, saj je odvisen od številnih zunanjih dejavnikov), manifestativno napovedan že na samem začetku. Tako imamo pred sabo umetnino, ki je, paradoksalno, *vedno-že* in hkrati *nikoli-še-ni* dokončana, saj vseskozi postaja, se spreminja in nastaja, medtem ko se giblje v času in skozi čas, proti svojemu že na začetku napovedanemu »koncu«, ki jo bo retroaktivno vzpostavil kot »celostno«.

To velja za vse tri razvojne faze njegovega opusa: Gledališče Sester Scipion Nasice (1983–1987), Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot (1987–1990) in Kozmokinetični kabinet Noordung (1990–1995–2045). Med fazami ni jasnih ločnic, o čemer bi nas Živadinov rad prepričal, ampak so vse tri faze formalno, vsebinsko, strateško in razvojno neločljivo povezane. Gre za paradoksalni »Gesamtkunstwerk« oziroma odprto in razvojno »celostno umetnino«, ki je neločljivo povezana tako z življenjem svojega avtorja kot tudi z družbenozgodovinskim kontekstom, v katerem nastaja, kar še posebej drži za »aktualno« petdesetletno predstavo v nastajanju *Noordung::1995-2045*.

Po drugi strani pa ta živadinovovska sinteza izstopa iz ozkega območja umetnosti in sega na druga področja vednosti in v vsakdanje življenje, kar je konec koncev značilno tudi za zgodovinske avantgarde, še posebej za njeno rusko, suprematistično-konstruktivistično različico, na kateri temelji delo Živadinova:

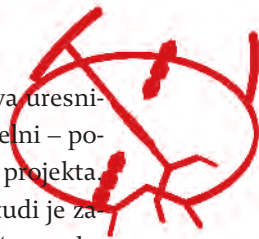
Ta vsesplošna sinteza [v suprematizmu in kozmizmu], ki se ne boji prekaliti znanstvene zavesti v ezoteričnih pečeh vere, ne prenaša t. i. estetskega ali znan-



stvenega partikularizma, še manj pa moralnega ali verskega. [...] Zunaj sinteze ni ničesar. [...] Ta vsesplošna sinteza presega tudi vsak poskus njene realizacije izključno v sferi umetnosti kot nekakšen wagnerjanski Gesamtkunstwerk [...] njena prihodnja popolna realizacija je lahko samo nadumetniška ali Gesamtkunstundwissenschaftswerk. (Medenica 2013, 132)

Petdesetletni gledališki proces *Noordung::1995-2045* Živadinova in sodelavcev je kompleksen, dolgoročen raziskovalni projekt, ki se je uradno začel 20. aprila 1995 ob deseti uri zvečer, s premiero, zasnovano na konceptu petih ponovitev, ki se bodo odigrale vsakih 10 let (2005–2015–2025–2035–), na isti datum, ob isti uri in z istimi igralci, vse do leta 2045. Bistveno je, da predstava vključuje proces zamenjave teles igralcev, ki bodo medtem že umrli, z daljinsko vodenimi tehnološkimi substituti. V prvi fazi bodo telesa mrtvih igralcev in igralcev substituirana z daljinsko vodenimi abstraktnimi objekti, ki jih bodo nadomestili v gledališki mizansceni. Vsak tehnološki substitut bo vseboval programsko opremo za prevajanje dramskega besedila v glasbo: ko bo umrla igralka, bodo njene gledališke replike prevedene v melodijo, ko bo umrl igralec, bodo njegove replike prevedene v ritem. V končni fazi, na koncu vseh procesualnih in konceptualnih etap petdesetletnega projekta, ko bodo vse igralka in igralci že mrtvi, naj bi bili ti tehnološki substituti nameščeni v vesolje na geostacionarno orbito kot 14 komunikacijskih umetniških satelitov. V orbito naj bi jih kot edini preživeli namestil sam Živadinov, ki je leta 1998 postal kandidat kozmonavt in bo imel leta 2045 85 let.

Koncept nadalje načrtuje, da bodo ti umetniški sateliti, imenovani *umboti* (*um* oziroma *umetnost* + *robot*), vsebovali programsko opremo, imenovano *syntapiens* (*šintetični homo sapiens*), ki bo sestavljena iz treh nosilnih programov z naslednjimi podatki o igralcu: mikronski izris igralčevega obraza, nabor igralčevih obraznih »mimov« oziroma grimas ter genska struktura igralca. Ti bodo skupaj z bibliografskimi podatki posameznega igralca telemitirani na planet Zemlja in v globino vesolja. Umbot naj bi ob tem posedoval tudi neke vrste inteligenco in naj bi bil sposoben razvijati zavest o samem sebi. Te postgravitacijske oblike – tako kot *planiti* Kazimirja Maleviča – pa »ne bodo imele več nobene neposredne zveze z Zemljo in jih bo možno opazovati in raziskovati kot vse druge planete ali celo planetarne sisteme«. Scenarij še načrtuje, da bo Živadinov po »dokončanju« projekta, 2. maja 2045, v vesolju naredil samomor. Takšen je koncept projekta.

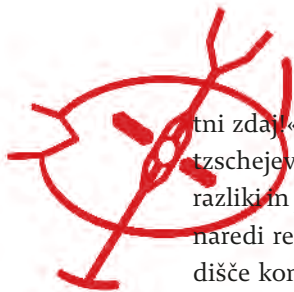


Naj opozorimo, da se tu ne ukvarjamo s tem, ali se bo načrt Živadinova uresničil ali ne, saj tega ne moremo vedeti, ampak nas zanima predvsem miselni – politični, umetniški, tehnološki in ne nazadnje filozofski potencial projekta. Čeprav je projekt zelo težko izvedljiv, vsekakor ni tudi neuresničljiv, četudi je zaradi številnih nepredvidljivih parametrov, od katerih je odvisen, statistično malo verjeten. In prav na tem stoji celotna stava in stavba projekta kot ponovitve neke bistvene avantgardne poteze. Projekt Živadinova bomo v tem smislu obravnavali kot retrogardni procesualni umetniški projekt, zaenkrat še konceptualen, ki pa vendarle vsebuje minimalno možnost svoje uresnitve (ta možnost se, mimogrede, z razvojem dogodkov iz leta v leto povečuje). Pri tem je bistveno to, da nam lahko projekt *Noordung*, ne glede na svoj končni izid, vseeno veliko pove o umetnosti ter njeni povezavi s politiko, znanostjo, tehnologijo in filozofijo.

Zaenkrat lahko detektiramo vsaj tri razloge, zaradi katerih je projekt *Noordung* zastavljen kot petdesetletni proces. Prvič, zaradi gledališke demonstracije prekinitve s tradicionalnim modelom gledališča, ki temelji na dramskem tekstu in igralski igri, in sicer skozi procesualno ukinitvev tako teksta kot igralcev: replike umrlih igralcev bodo nadomeščene z glasbo, njihova telesa pa s tehnološkimi substituti. Drugič, zaradi hkratne gledališke demonstracije nestabilnega razmerja med sodobnim subjektom oziroma telesom in tehnologijo, in sicer prek procesualne nadomestitve živih teles igralcev z neorganskimi oblikami življenja na tehnoloških nosilcih (umboti in syntapiensi). In tretjič, kar je tudi najgloblji smisel dela – zaradi gledališke »uprizoritve« samega časa oziroma trajanja.

Pri slednjem razlogu je pomembno, da ne gre preprosto za reprezentacijo linearnega časa, ki gre iz preteklosti v prihodnost (igralci umirajo – čas poteka) – ampak za svojevrstno gledališko »uprizoritev« ničejanske ideje večnega vračanja (igralci umirajo, toda mi še naprej, tudi po petdesetih letih, igramo isto predstavo – torej čas stoji oziroma, natančneje, čas se vrača).¹ Na kratko in poenostavljeno povedano, večno vračanje je dimenzija časa, ki je tako rekoč »med dimenzijami«, saj so vse tri dimenzije časa – preteklost, sedanjost in prihodnost – prisotne hkrati: »Zato ni preteklosti, ni bodočnosti, je samo absolutni zdaj! Gledališče je absolu-

¹ Živadinov ideje »večnega vračanja« časa sicer ni našel pri Nietzscheju, temveč v dediščini ruske (kozmične) avantgarde, kamor je prišla iz mistično-ezoteričnih spekulacij o četrti dimenziji (Gurdžijev, Uspenski) ter prek koncepta »projektiranja« časa in prostora Nikolaja Fjodorova (prim. Milner 1996; Medenica 2013; Pranjč 2013).

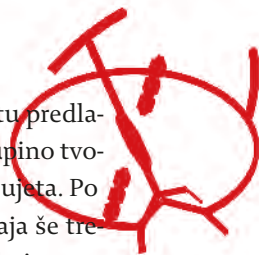


tni zdaj!» (Živadinov 2010, koordinata »Spojni mehanizem«) Ta skrivnostna Nietzschejeva ideja, kot to pokaže Deleuze v svojem temeljnem delu, sloni prav na razliki in ponavljanju – natančneje, na ponavljanju, ki, paradoksalno, edino lahko naredi resnično razliko in s tem ustvari nekaj novega. To je tudi osnovno izhodišče koncepta petdesetletne predstave, ki natanko skozi ponavljanje proizvaja »majhno« razliko kot nekaj resnično novega: igralke in igralci procesualno umirajo, nadomeščajo pa jih njihove tehnološke različice, ki prevzamejo in ponovijo njihove vloge, kot da ni nikakršne razlike in kot da se predstava resnično ponavlja. Drugače povedano: sama ponovitev (predstave) proizvaja svojo lastno notranjo razliko (prek ponovitve predstave).

Vzporednice med filozofsko konceptualizacijo razlike in ponavljanja pri Deleuzu in gledališko pri Živadinovu se tukaj ne končajo: kot je ena osnovnih idej omenjene Deleuzove knjige ta, da je ponavljanje v strogem nasprotju z reprezentacijo, tako so tudi konceptualne gledališke strategije ponavljanja pri Živadinovu postavljene strogo nasproti klasičnemu gledališkemu ponavljanju oziroma reprezentaciji, ki temelji na mimesisu. Med Deleuzom in Živadinovom obstaja še veliko vzporednic, ki jih bomo raziskali kasneje – saj nam bo pojmovni aparat Deleuzove filozofije služil kot glavno orodje pri analizi gledališča Živadinova – tukaj pa omenjamo le ti dve najbolj bistveni. Zato se bomo gledališču Živadinova skušali približati prek pojma in ne prek pogleda, ker je osredotočanje le na analizo vidnega tudi glavni razlog, da so vse dosedanje, ozko teatrološke analize zgrešile njegovo bistvo. Zato bomo h gledališču pristopili konceptualno oziroma filozofsko, ne pa teatrološko – in sicer tako, da bomo v središče naše raziskave postavili Foucaultov pojem dispozitiva, in sicer v razširjenem smislu, kar pa je zelo blizu tistemu, kar Deleuze in Guattari v *Kapitalizmu in shizofreniji* imenujeta stroj oz. ustroj (*assemblage*).

Foucault z besedo dispozitiv praviloma označuje le velike dispozitive oblasti, kot so norišnica, klinika, zapor, šola, policija, cerkev, tovarna, pravni ukrepi, seksualnost itn. Mi pa bomo pojem dispozitiva uporabljali v razširjenem pomenu, ki ga je predlagal Agamben (2007), po katerem lahko pojem dispozitiva zaobjame »dobe sedno vse, kar ima zmožnost ujeti, usmerjati, oblikovati, nadzorovati in zagotavljati geste, vedenja, mnenja in diskurze živih bitij.« Tako Agamben kot dispozitive navaja tudi pisalo, pisavo, literaturo, filozofijo, kmetijstvo, cigareto, plovbo, računalnike, mobilni telefon (kot ultimativni dispozitiv) in nazadnje tudi sam jezik

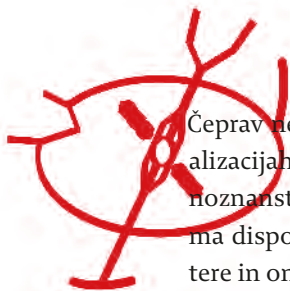
kot morda najstarejši izmed vseh dispozitivov. Agamben na istem mestu predlaga tudi splošno delitev vsega obstoječega na dve veliki skupini: prvo skupino tvorijo živa bitja (ali substance), drugo pa dispozitivi, v katere je prva vselej ujeta. Po tej splošni delitvi vsega obstoječega na dve veliki skupini Agamben uvaja še tretjo: »Vmes med obema pa je še tretja skupina, skupina subjektov. Subjekt imenujem to, kar je rezultat razmerja med živimi bitji in dispozitivi.« Drugače povedano, dispozitiv je neko polje sil, nek »heterogeni skupek diskurzivnih strategij in neke nediskurzivne organizacije vidljivosti« (Dolar 2010, 28), je u-stroj, ki omogoča ali onemogoča ustvarjanje točno določenih epistemoloških polj oziroma točno določene procese subjektivacije:



Pripadamo dispozitivom in delujemo znotraj njih. Novost nekega dispozitiva v razmerju do predhodnih bomo imenovali njegova aktualnost, naša aktualnost. Novo, to je aktualno. Aktualno ni tisto, kar smo mi, temveč prej tisto, kar postajamo, kar bomo ravnokar postali, se pravi Drugi, naše postajanje-drugi. V vsakem dispozitivu je treba razlikovati med tistim, kar smo (tistim, kar več nismo), in tistim, kar bomo ravnokar postali: delež zgodovine in delež aktualnega. (Deleuze 2007, 11–12)

Dispozitiv je torej nek abstraktni stroj z zelo konkretnimi pravili. Gre za »nevidni stroj«, kot Mumford v *Mitu o stroju* poimenuje arhetipski, delovni in vojaški »megastroj« starodavnih kraljestev, ki je po njegovem »najzgodnejši model vseh kasnejših kompleksnih strojev, čeprav se je poudarek premikal s človeških delovnih delov tega stroja na zanesljivejše mehanske elemente.« Ker je bil narejen izključno iz človeških delovnih delov, nam lahko opis tega megastroja pomaga, da si plastično predstavljamo (meta)dispozitiv in njegov učinek:

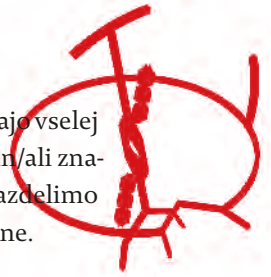
To je bila nevidna struktura, sestavljena iz živih, vendar trdnih delov, vsakemu od njih je bila dodeljena posebna pozornost, vloga in naloga, da bi bil mogoč ogromen delovni učinek in da bi se uresničili grandiozni načrti te velike kolektivne organizacije. [...] Ta model se je prenašal (včasih z vsemi svojimi deli, včasih kot priročno sredstvo v nuji) s pomočjo povsem človeških kanalov skozi dobrih pet tisoč let, preden je bil preveden v materialno strukturo, ki je boljje ustrezala njegovim specifikacijam, utelešen pa je bil v vseobsegajočem institucionalnem obrazcu, ki je pokrival vse vidike življenja. (Mumford 1986, 222; prim. Deleuze in Guattari 1988, 428 in 457)



Čeprav ne Foucault ne Deleuze nista omenjena v številnih teoretskih konceptualizacijah projekta *Noordung*, so družbenopolitične, gledališkoumetniške in tehnološke strukture in strategije v njem razumljene natanko kot stroji oziroma dispozitivi: so polja sil, vednostno-oblastni mehanizmi, ki omogočajo nekatere in onemogočajo druge procese subjektivacije. To je razvidno že iz same ideje projekta, kot tudi iz številnih izjav Živadinova, še posebej pa iz njegovega manifestativnega spisa iz leta 2010 *50 koordinat postgravitacijske umetnosti*, v katerem je določil in razdelal 50 pojmov, ključnih za razumevanje celotnega projekta. Tam je denimo umetnost definirana kot »stroj vseh strojev, ki proizvajajo druge stroje«, tehnologija pa kot »nadaljevanje biološke evolucije«, ki lahko ustvari drugačna bitja, ki bodo namesto »bioloških celic imela neorganske materiale«, pri čemer obe ideji korespondirata z idejami Deleuzea in Guattarija. Drugače povedano, umetnost in znanost sta tu razumljeni kot polji vednosti, ki lahko ustvarita nove in drugačne oblike življenja oziroma nove in drugačne možnosti subjektivacije. Da bi se to zgodilo, pa jih je potrebno osvoboditi tistih (ekonomsko-političnih) sil, ki si jih trenutno lastijo in jih povezati z nekimi drugimi, (nečloveškimi) silami tehnologije. Tehnologija namreč, kot to implicitno pove Deleuze na koncu svoje knjige o Foucaultu, nazadnje ni nič drugega kot sila: »Sile v človeku stopajo v odnos s silami zunanosti, silami silicija, ki dobivajo prednost pred ogljikovimi silami, silami genskih faktorjev, ki dobivajo prednost pred organizmom, silami agramatičnosti, ki se prebijajo pred označevalcem.« Simptomatično je, da projekt *Noordung::1995-2045* računa prav z računalniškimi, genetskimi in agramatičnimi (tehnološkimi) strukturami oziroma silami, o katerih piše Deleuze.

Če pustimo ob strani delitev na aktualne in konceptualne dispozitive oziroma stroje, lahko stroje, na katere referira projekt *Noordung*, kot tudi tiste, ki jih sam ustvarja, pogojno razdelimo na politične, umetniške in tehnološke – pri čemer zaenkrat puščamo ob strani filozofske stroje, ki iz teh izhajajo in ki jih bomo obravnavali v sklepnem delu knjige. Govorimo o pogojni razdelitvi, ker med njimi ne moremo povleči jasne ločnice, saj je ideja postgravitacijske umetnosti – ki je definirana kot »kategorično vsa umetnost, ki se bo izoblikovala v pogojih breztežnosti ter bo v novih pogojih bivanja oblikovala sisteme, ki jih še ne poznamo« – neločljiva tako od znanosti kot od politike. Tako kot pri zgodovinskih avantgardah, ki so zahtevale ne le spremembo aktualne umetnosti in kulture, ampak tudi celovito spremembo ontološkega statusa človeka in sveta, umetnost tukaj prečka svoje meje in se povezuje z znanostjo in s tehnologijo – ta povezava pa ima

nujno politične posledice. In obratno: politične strategije Živadinova imajo vselej umetniške in/ali znanstvene implikacije oziroma so v službi umetnosti in/ali znanosti. Tako bo natančneje, če rečemo, da stroje ustroja *Noordung* lahko razdelimo na primarno politične, primarno umetniške in primarno tehnoznanstvene.



Pri tem opozarjamo, da je ta trojna razdelitev groba in pogojna. Črte oziroma silnice in bežiščnice nekega stroja oziroma dispozitiva, ki primarno pripada enemu področju, se vedno križajo s črtami strojev oziroma dispozitivov z drugih dveh področij. Kot opozarja Deleuze (2007): »črte v vsakem dispozitivu prestopajo pragove, kar jih naredi za estetske, znanstvene, politične itn.« – te črte se »prepletajo in zapletajo, ene druge prinašajo na dan ali jih v tem povzročajo, preko variacij ali celo mutacij ustroja.« Podobno meni tudi Flusser (2010), ko piše o klasifikaciji informacij – ki jih razdeli na znanstvene oziroma indikativne (»A« je »A«), politične oziroma imperativne (»A« mora biti »A«) in estetske oziroma optativne (»A« naj bo »A«) – saj gre pri tem le za teoretsko razdelitev, ker se informacije pravzaprav distribuirajo skozi distributivne družbene *aparate*, kar je le drugo ime za stroje oziroma dispozitive: »vsak znanstveni indikativ ima obenem politične in estetske vidike, vsak politični imperativ znanstvene in estetske vidike, vsak optativ (umetniško delo) znanstvene in politične vidike.«

Skratka, gledališki ustroj *Noordung* je konceptualno-konkretni stroj-trikotnik, ki nujno potrebuje vse tri dimenzije – politično, umetniško in tehnoznanstveno –, da bi prek »spojnega mehanizma« konstruiral »četrto«, filozofsko dimenzijo prihodnosti, ki se nahaja na utopični virtualni točki gravitacije nič, kjer se umetnost in subjekt, posledično pa tudi svet gravitacije ena, ukinjajo in vzpostavljajo na novo.



PRVI DEL

POLITIČNI

STROJ

1.

H genealogiji retro-avant-garde



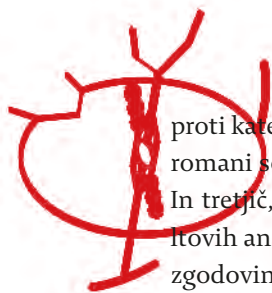
//02

Trije temeljni retro pojmi Neue Slowenische Kunst (NSK)²

Živadinov pogosto deklarativno govori o svojih dveh (umetniških) življenjih, ki ju določa oziroma ločuje z zapustitvijo NSK in s preходом v polje postgravitacijske umetnosti. Epistemološki prelom na začetku devetdesetih let naj bi bil tako radikalen, da lahko govori o dveh različnih, v nekem smislu tudi nasprotujočih si »stilnih formacijah«: retrogardizmu in telekozizmu. To sicer drži, vendar samo takrat, ko si to »razpoko« ogleujemo od daleč. Če pa se v problem poglobimo in si ga поблиže ogledamo, ugotovimo, da niti slučajno ni tako preprost. Kot vemo, pri zamenjavi zgodovinske formacije – in enako velja za stilne formacije v umetnosti – epistemološka zarez ne nastane kar tako.

Prvič, vedno je v igri več sil, razpoka pa (kot beremo tudi v Slovarju slovenskega knjižnega jezika) »nastane na mestu, kjer se snov zaradi sile, pritiska prelomi; razpoka nastane, se širi, se večja.« Drugič, stilna formacija torej sama ustvarja oziroma že vsebuje pogoje za vzpostavitev sebi »nasprotujoče« stilne formacije, ki bo prišla »za njo«: »Sila ne bi preživela, če bi najprej ne prevzela obličja predhodnih sil,

² Kolektiv Neue Slowenische Kunst od leta 1991 deluje pod imenom NSK, ki ni nujno kratica za Neue Slowenische Kunst, kar je tudi smisel spremembe imena po osamosvojitvi Slovenije in vzpostavitvi NSK države v času. Tukaj uporabljamo kratico NSK za oznako kolektiva v vseh obdobjih delovanja.

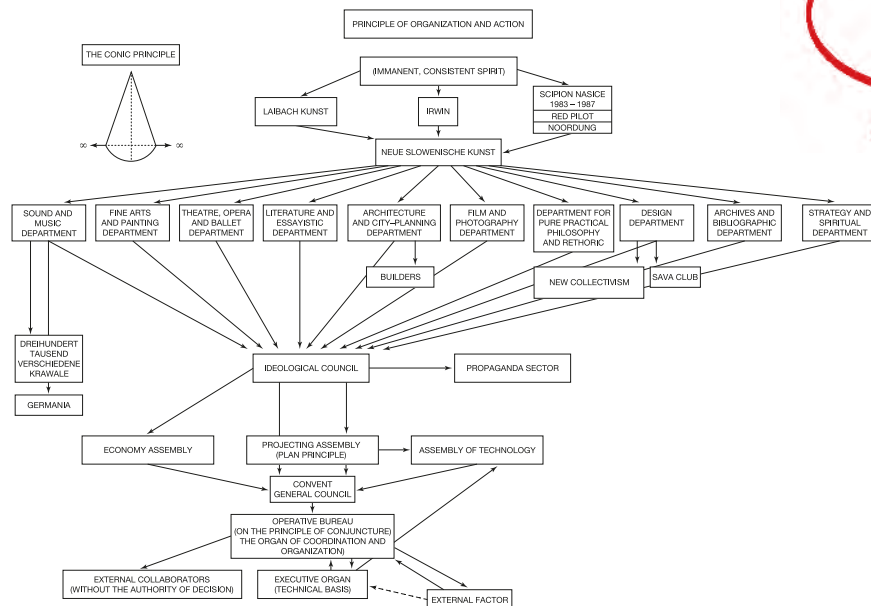


proti katerim se bojuje« (Deleuze 2011a, 17). Takšen je primer Don Kihota: »Viteški romani so enkrat za vselej predpisali njegovo pustolovščino« (Foucault 2010, 69). In tretjič, tako kot pri Nietzschejevi genealoški analizi morale ali pa pri Foucaultovih analizah preloma pri nastanku klasicistične zgodovinske formacije in tudi zgodovinske formacije 19. stoletja bo bližnji pogled tudi tokrat razkril, da za tovrstno umetniško »epistemološko mutacijo«, kot ji pravi Živadinov, ni bil dovolj eden, ampak sta bila nujna dva preloma, dve zarezni – upogibanje in prepogibanje.

Drugače povedano, prvi dve retrogardistični fazi gledališča Živadinova – Gledališče sester Scipion Nasice (1984–1987) in Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot (1987–1990) – sta bili nujni, da je lahko prišlo do tretje, telekozmistične oziroma postgravitacijske faze Kozmokinetičnega kabineta Noordung (1990–1995–1945): »Scipio je gradil *vzhajajočo* vizijo, Rdeči pilot *zahajajočo*, Noordung pa bo vizija pri *gravitaciji 0*« (Živadinov in Zupančič 2004). Te tri faze pa si ne sledijo kronološko oziroma sukcesivno, ampak v nekem smislu izhajajo druga iz druge: tretja je že prisotna v prejšnjih dveh, iz katerih izhaja in ju vsebuje, hkrati pa se v njiju retroaktivno vpisuje in ju spreminja za nazaj.

Ključni koncept, ki stoji v izhodišču umetnosti Živadinova in na katerem temelji jo ter se vanj vpisujejo vse tri razvojne faze, je retrometoda. Gre za delovno metodo, s katero Gledališče sester Scipion Nasice že v *Prvem sestrskem pismu* iz leta 1983 vpelje in konceptualizira retrogardizem: »Retro je metoda. Ko obnavlja umetnosti, Gledališče sester Scipion Nasice obnavlja tudi njihove Stile. S tem ne zanika možnosti avtentičnega Stila, vendar proglašava avantgardo za zadnji avtentični Stil moderne Civilizacije, ki se zaključuje s porazom Revolucij.« Pri tem je zelo pomembno ločevati izvorni koncept retrogardizma Gledališča sester Scipion Nasice in njegov nadaljnji kompleksni razvoj ter aplikacije v delu Živadinova od prav tako spremenljivih razvojnih pojmov retroavantgarde in retroprincipa, ki ju uporabljata drugi dve skupini v okviru NSK. Umetniški kolektiv NSK namreč vse od svoje ustanovitve leta 1984 hkrati operira s tremi termini za označevanje temeljnega izhodišča svoje umetnosti: retroavantgarda, retrogardizem in retroprincip – pri čemer je posamezen termin značilen za eno od treh ustanovitvenih skupin: Laibach že aprila 1983 vpelje in konceptualizira »monumentalno retroavantgardo«, Gledališče sester Scipion Nasice jeseni istega leta inavgurira »retrogardizem«, Irwin pa razglasi »retroprincip« za eno izmed treh temeljnih propozicij svoje umetnosti (prim. NSK 1991, 26, 162 in 111).³

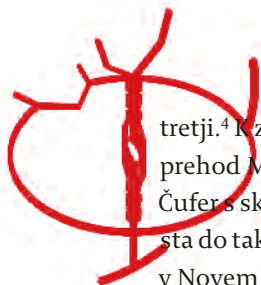
3 Poleg treh temeljnih skupin delujejo v okviru NSK še druge podskupine oziroma medskupine



Organigram NSK, 1985.

Zaradi simulirane trdnosti kolektiva in niza bolj ali manj naključnih zapletov, ki so v kontekstu aktualne politične situacije razpada Jugoslavije in osamosvojitve Slovenije, ob hkratni vzpostavitvi NSK države v času, retroaktivno dobili enoten zgodovinski, celo »državotvorni« pomen, v teoretskem diskurzu o NSK večinoma ne razlikujejo med temi tremi termini in je za razlago metode delovanja posameznih skupin ali NSK kot celote enkrat v uporabi eden, drugič drugi, tretjič pa

in oddelki. Najpomembnejša je Novi kolektivizem, ki so ga na začetku ustanovile tri ustanoviteljske skupine kot propagandno-oblikovalski in hkrati ekonomski oddelek s tripartitnim članstvom: »Leta 1984 je NSK ustanovil za svoje potrebe NOVI KOLEKTIVIZEM. Sestavlja ga po en član iz vsake od skupin ustanoviteljic (Laibach [Dejan Knez], Irwin [Roman Uranjek] in Gledališče Sester Scipion Nasice [Miran Mohar]) ter vodja in organizator [Darko Pokorn]« (NSK 1991, 267). V okviru NSK delujejo še Oddelek za čisto in praktično filozofijo Petra Mlakarja, arhitekturni oddelek Graditelji, oddelek za televizijo in film Retrovizija, Klub Sava (še ena oblikovalska skupina), Germania in Dreihundert Tausend Verschiedene Krawalle (frakciji Laibach Kunst). Vse te skupine in oddelki praviloma izhajajo iz treh temeljnih skupin, ki so jim podrejeni. Drugače povedano, kljub organizacijskemu diagramu NSK iz leta 1986, ki simulira množično organiziranost totalitarne države, trdo jedro kolektiva NSK pravzaprav šteje samo ducat stalnih članov.



tretji.⁴ Kzmešnjavi je prispevala tudi pretočnost članov znotraj kolektiva, denimo prehod Mirana Moharja k skupini Irwin, pozneje pa intenzivno sodelovanje Ede Čufer s skupino Irwin po samoukinitvi Scipionov leta 1987 (skupaj z Živadinovom sta do takrat delovala v okviru gledališke skupine, pri čemer je Mohar deloval tudi v Novem kolektivizmu, vendar prvotno kot predstavnik Scipionov, saj je bil Novi kolektivizem, kot rečeno, ustanovljen kot medskupina s tripartitnim članstvom).

Skratka, zaradi naključnih in načrtnih mistifikacij, značilnih za avantgarde vseh časov, ne vedno dosledne uporabe in kasnejših teoretskih razdelav, predelav in prilastitev ter posledičnih premestitev oziroma razširitev in zožitev pomenov je uporaba omenjenih pojmov v umetnostnih teorijah in praksah še dandanes deležna številnih nespোরazumov, pa tudi sporov. Natančna genealoška analiza bi morala pokazati, da je samoumevna »enotnost« kolektiva NSK v veliki meri simulirana in (re)konstruirana oziroma da imajo trije izhodiščni pojmi povsem različne smisle. Pokazati bi morala tudi to, da so že sami pojmi svojevrstni simulakri in (re)konstrukti, ki vsebujejo več, včasih povsem nasprotujočih si smislov.

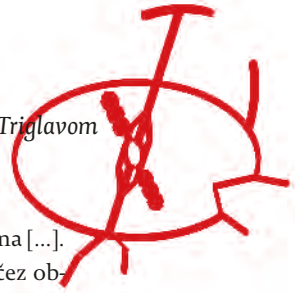
//03

H genealogiji pojmov: monumentalna retroavantgarda (Laibach), retrogardizem (Scipion), retroprincip (Irwin)

Laibach prvič uporabi termin retroavantgarda aprila 1983 v naslovu svoje ljubljanske razstave *Ausstellung Laibach Kunst: Monumentalna retroavantgarda*, pri čemer ni brez pomena, da mesec prej svojo zagrebško razstavo poimenuje *Ausstellung Laibach Kunst: Režimska transavantgarda*. Tine Hribar v zvezi s tem v besedilu »Post-

4 Prim.: »Potem ko so leta 1983 jugoslovanske oblasti Laibachu prepovedale nastopanje, je Irwin znotraj leta 1984 ustanovljenega kolektiva Neue Slowenische Kunst prevzela metodo, ki jo je razvijal Laibach, in jo po letu 1984 imenovala 'retroprincip'. Gledališki kolektiv Gledališče Sester Scipion Nasice je v istem času uporabljal malce drugačen pojem 'retrogarda', pri čemer se pojem vsebinsko v celoti prekriva s tistim skupine Irwin. Miran Mohar (Irwin) v zvezi s pojmi retroavantgarda, retroprincip in retrogarda v nekem intervjuju pojasnjuje: 'Pomen teh besed je različen, kot je očitno iz samih izrazov' [sic! označil B. A.].« (Arns 2006, 79–80; prim. tudi 76–100; Monroe, 2003, 65–81; Gržinič 1997, 165–208; Dedič 2009, 211–224)

modernizem, transavantgarda in retrogardizem« ob premieri *Krsta pod Triglavom* zapiše naslednje:

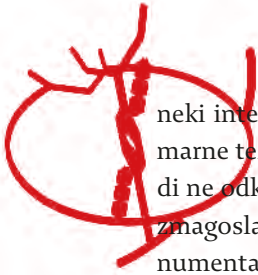


Retrogardnost *Krsta pod Triglavom* ni avantgardna, marveč trans-avantgardna [...]. Na čisto besedni ravni je transavantgardno gibanje tisto gibanje, ki gre čez obstoječo avantgardo, torej nekakšna avant-avantgarda. [...] Na pomenski ravni pa je trans-avantgardno gibanje tisto gibanje, ki preseže vsakršno avantgardo, ki je z vidika avantgarde torej antiavantgardno, se pravi retrogradno. [...] Izrazito trans-avantgardna, v obeh pravkar navedenih pomenih ali razsežnostih je bila spočetka skupina *Laibach*; značilno je, da se je ta skupina še na pozivnici razstave v galeriji ŠKUC (21. aprila 1983) prezentirala kot retro-avant-garda, kot 'monumentalna retroavantgarda'. To bi, vzeto dobesedno, seveda pomenilo, da stoji na mestu. In bi tudi ostala na mestu, če srednji *avant* ne bi odpadel, brž ko je ta *avant* odpadel, ne samo v označevalnem, temveč predvsem v duhovnem smislu, pa je jasno izstopil drugi, temeljni pomen transavantgardnosti. Pomen, ki trans-avantgardo kot retrogardo zbliža s postmodernizmom. (Hribar 1986, 298–299)

Omenjeno trojico pojmov – postmodernizem, transavantgarda in retroavantgarda – v svojem delu problematizira tudi Laibach. Tako je bila beseda »transavantgarda«, ki jo prvič najdemo v vabilu na razstavo *Ausstellung Laibach Kunst* leta 1983, že v tematski številki *NSK Problemov* iz leta 1985 zamenjana z besedo »postmodernizem«, v monografiji *Neue Slowenische Kunst* iz leta 1991 z besedo »ultramodernizem« in na retrospektivni razstavi leta 2010 z besedo »retroavantgarda«. Pri tem je pomenljivo, da Laibach termine dosledno postavlja med navednice, da gre torej za »demaskiranje in rekapitulacijo« lažne transavantgarde, postmodernizma, ultramodernizma in nazadnje tudi lažne retroavantgarde. To dejansko »lahko vidimo kot aktualizacijo in (samo)kritičnost«, kot trdi Barbara Borčič v svoji monografiji o skupini Laibach – pa vendarle tudi tako, da ta (samo)kritika leti prav na pojem retroavantgarde, kot ga je pozneje (re)konstruirala skupina Irwin, oziroma se nanaša na njegovo prilastitev in premestitev v teorijah Marine Gržinič in Petra Weibla (slednji je celo prepričan, da si je pojem leta 1993 sam izmislil, torej deset let po tem, ko ga je Laibach prvič konceptualiziral).⁵

Iz povedanega je jasno, da Laibach transavantgardo oziroma retro(avant)gardo primarno razume kot umetniško smer oziroma stilno formacijo, kar potrjuje tudi

⁵ V zvezi s tem glej poglavje »O karieri pojma 'retroavantgarda' v umetniškem in umetnostno-zgodovinskem kontekstu« (Ams, prav tam).



neki intervju iz tega obdobja: »Vsako uvrščanje in determiniranje s pozicijo primarne tendence Laibacha je sicer napačno in brez pomena, čeprav v sliki in besedi ne odklanjamo oznake 'transhistorični (stvarni) realizem' kot pripravljalne faze k zmagoslavju 'monumentalne retrogarde'.« (NSK 1991, 47–48) Drugače povedano, monumentalna retroavantgarda je izvirno le drugo ime za Laibach Kunst, kot lahko sklepamo tudi iz vabila na razstavo iz leta 1983, v katerem je retroavantgarda prvič programsko definirana:

LAIBACH KUNST pomeni konec obdobja gibanja, iskanja, konec stilskih in estetskih izumov, in je:

- zrelejše, kritično ovrednotenje umetnosti;
- izbor, ki bo ponovno odkril zgodovino, vrnil moč inštitucijam in konvencijam;
- predelovanje zgodovine kot uspešna metoda nasilja/zatrta novih umetniških praks;
- uporaba sile do popolnega nadzora nad vrednotami;
- depersonalizacija avtorja;
- samoreprodukcija;
- posledica ideološkega diktata (Gleichschaltung);
- pomeni varnost tržišču estetike (Warenästhetik).

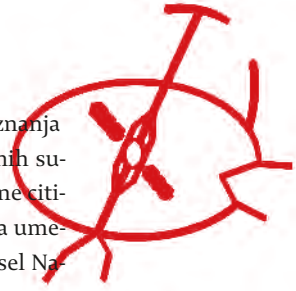
LAIBACH KUNST konzervira trajne vrednosti.

Na istem mestu je mogoče najti tudi naslednji citat iz manifesta ruske avantgardne smeri lučizem iz leta 1913:

Zavračamo individualnost kot nesmiselno pri presojanju umetniškega dela. Potrebno se je posvetiti umetniškemu delu samemu in ga preučevati zgolj izhajajoč iz zakonov, iz katerih je zgrajeno ... Razglašamo, da kopije niso nikoli obstajale, in priporočamo slikanje iz slik, naslikanih pred našim časom. Trdimo, da umetnosti ni mogoče presojati s časovnega stališča. Mi priznavamo uporabnost vseh stilov za izraz naše umetnosti, tako preteklih kot sodobnih ...

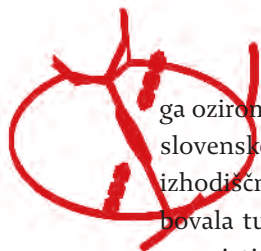
Kot opaža Monroe (2003, 69), je »to Laibachovo besedilo [...] nadvse nenavadno, ker gre v njem za identifikacijo z obskurnim virom, ki ga pozneje ne omenja več.« Zato pa ideje citiranega *Lučističnega manifesta* odmevajo v kratkem manifestnem besedilu retrogardizma, ki spremlja prvi retrogardistični dogodek Gledališča sester Scipion Nasice *Hinkemann* in na koncu katerega se omenja glavna predstavni- ca lučizma Natalija Gončarova:

Retrogardizem je umetnost iz umetnosti. V retrogardizmu je subjekt spoznanja enoten in več. Zgodovinski dokumenti so kot vsota izrazov posameznih subjektov hkrati tudi izraz enotnega subjekta spoznanja. Zato retrogardist ne citira dokumentov, ki jih združuje, niti ne podpisuje svojih lastnih del. Ideja ume-
tniške kraje je v retrogardizmu ontološko zanikana; 'vsakdo, ki misli misel Natalije Gončarove, je Natalija Gončarova.' (Scipion Nasice 1983c)



Skupina Irwin v svojem prvem manifestu, datiranem z aprilom 1984, razglasi retroprincip za eno izmed treh temeljnih propozicij svoje umetnosti. Menimo, da trditev Inke Arns, da se pojem retrogarde oziroma retrometode Gledališča sester Scipion Nasice »vsebinsko v celoti prekriva s tistim skupine Irwin« (Arns 2006, 79–80), in pa Hribarjeva trditev, da program skupine Irwin »od vsega začetka sovпада tudi s programom Gledališča sester Scipion Nasice« (Hribar 1990, 305), ne drži, saj vsebuje program skupine Irwin že od samega začetka izrazite nacionalne, zgodovinske in geopolitične konotacije, ki jih ni mogoče najti v manifestih drugih dveh skupin. Temeljno določilo retroprincipa je namreč to, da sloni na zgodovinskih izkušnjah eklekticizma slovenske umetnosti: »Retroprincip kot regulativna matrica, kot ogrodje delovnega postopka (in ne kot stil), potrebnega za analizo zgodovinske izkušnje slovenske likovne umetnosti.« Retroprincip je povezan z drugima dvema postulatoma – s potencialnim eklekticizmom, definiranim kot »vpoklic zgodovinske, predvsem slovenske likovne izkušnje«, ter z »afirmacijo narodnosti/nacionalne kulture«. Da gre pri skupini Irwin za nacionalno naravnani projekt, ni nobenega dvoma, o tem pričata prvi in zadnji stavek pričujočega programa: »Temeljni delovni zastavek skupine Irwin je *afirmacija slovenske likovne umetnosti* skozi spektakelsko zasnovano reprezentacijo [...]. Končni smoter delovanja skupine Irwin je *reafirmacija slovenske kulture* na monumentalni – spektakularni način [označil B. A.].« (NSK 1991, 114)

Retro(avant)gardizem in sama ideja kolektiva NSK nedvomno vključujeta tudi takšne in drugačne nacionalne preference, pa vendar kljub nekaterim partikularnim, čeprav kolektivno podpisanim izjavam težko govorimo o (re)afirmaciji slovenske umetnosti in kulture kot »temeljnem delovnem zastavku« NSK ali »končnem smotru« njegovega delovanja in delovanja vseh njegovih skupin ter članov. Največji problem, kot ga sami vidimo, je ta, da se je retro-avantgardistični princip – predvsem zahvaljujoč konceptom in dejavnostim skupine Irwin v devetdesetih letih ter spremljevalnim »postsocialističnim« teorijam retroavantgarde – sčasoma začel poenostavljeno razlagati, izhajajoč skorajda izključno iz zgodovinske-



ga oziroma postsocialističnega družbenega konteksta, tj. iz partikularne pozicije slovenskega, jugoslovanskega ali vzhodnoevropskega umetnika,⁶ čeprav je bila izhodiščna ideja retro(avant)garde dosti kompleksnejša in je, kot smo videli, vsebovala tudi nadčasovni, univerzalni smisel: »Trdimo, da umetnosti ni mogoče presojati s časovnega stališča« (*Lučistični manifest/Laibach* 1983). »V retrogardizmu je subjekt spoznanja enoten in večer« (Scipion Nasice 1983c).

Tudi iz pogovora med Edo Čufer in skupino Irwin leta 1995 je razvidno, da izvirna ideja retro(avant)garde ni vključevala kasnejših vzhodnoevropskih oziroma postsocialističnih konotacij:

Andrej Savski: [...] V temeljnih manifestih in konceptualnih predpostavkah Irwina in NSK ne najdemo nobene logične delitve na Vzhod, Zahod in NSK kot avtonomno polje med njima. Če se spomniš, nas na začetku Vzhod sploh ni zanimal. Priznati moramo, da so bile vse naše zgodnje strategije usmerjene izključno na Zahod. [...] Simbolni teritorij, iz katerega smo črpali na začetku, je bila zgodovina.

Miran Mohar: Na začetku je bil Vzhod prisoten v naših delih izključno skozi manipulacijo vsebin in podob ruske avantgarde. [...] Poskusov, da bi vzpostavili odnos z živim Vzhodom, smo se lotili šele leta 1989, potem pa smo jih nadaljevali skozi vsa devetdeseta leta. (*Irwin: Retroprincip* 2006, 191)

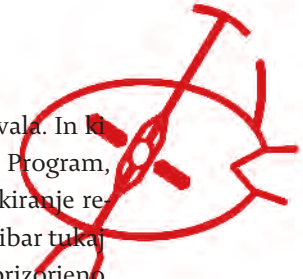
//04

Dve retrogardistični prizorišči: zgodovina vs. genealogija

Hribar se že leta 1986 sprašuje: »V kolikšni meri je skupina Irwin (imena te skupine so znana) ne samo uporabila, ampak tudi izrabila *laibachovce*?« In odgovarja:

6 V zvezi s tem napotujemo na knjigo Marine Gržinič *Rekonstruirana fikcija: novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavantgarda: teorija, politika, estetika: 1997–1985* ter na cel niz zbornikov, ki so na tak ali drugačen način povezani z delovanjem skupine Irwin: *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe* (ur. Irwin), *Irwin: Retroprincip* (ur. Inke Arns), *Impossible Histories: Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991* (ur. Dubravka Djurić in Miško Šuvaković), *Postmodernism and Postsocialist Condition* (ur. Aleš Erjavec).

»Skupina Laibach se je vključila v projekt, ki ga ni več povsem nadzorovala. In ki je vseboval vrsto komponent, nasprotnih prvotnemu programu. [...] Program, kakršnega si je začrtala skupina Irwin, vnaprej izključuje vsako demaskiranje režima. Je že od začetka vodil v Cankarjev dom.« (Hribar 1986, 303–304) Hribar tukaj meri na predstavo *Krst pod Triglavom* Gledališča sester Scipion Nasice, uprizorjeno v Cankarjevem domu, največjo in najpomembnejšo posamično stvaritev NSK ter prvi umetniški projekt, pri katerem so sodelovale vse skupine in s katero se NSK šele dejansko vzpostavi kot resnični kolektiv (prvo pomembno dejanje pa je skupna tematska številka *NSK Problemov* iz leta 1985, kjer se na naslovnici prvič pojavi znak NSK).



Najbrž pohod v Cankarjev dom ne bi uspel, če vodja gledališko-filmskega oddelka ne bi postal Goran Schmidt. Toda v pričujočem kontekstu je pomembnejša od realizacije intenca. Pomembnejši je končni cilj. Cilj, ki vzvratno določa smer poti. Reafirmacija slovenske kulture na monumentalen in/ali spektakularen način je mogoča le v – vsaj približno – monumentalnem Cankarjevem domu. Lahko bi celo rekli, da je Cankarjev dom nastal prav na podlagi miselnosti in želja, kakršne reprezentira naveden program skupine Irwin. Ta program od vsega začetka sovпада s programom Gledališča sester Scipion Nasice. (Hribar 1986, 305)

Pa vendar, če si iz današnje perspektive prihodnosti ogledamo ta »cilj, ki vzvratno določa smer poti«, bomo ugotovili, da ima lahko ta domnevno enotni cilj – priti na veliki oder osrednje slovenske kulturne institucije – več smislov.⁷ In morda je za Irwin smisel *Krsta pod Triglavom* res »reafirmacija slovenske kulture na monumentalni – spektakularni način«. Za Laibach je to »zmagoslavje monumentalne retrogarde«. V perspektivi Gledališča sester Scipion Nasice, ki si je že v *Aktu ustanovitve* za cilj zastavilo raziskavo razmerja med gledališčem in državo ter manifestativno

7 »Nikoli ne bomo našli smisla neke stvari (človeškega, biološkega ali celo fizičnega pojava), če ne vemo, katera sila jo ima v lasti, katera jo izrablja, katera jo je ugrabila in katera se v njej izraža [...]. Ni dogodka, pojava, besede ali misli, ki bi ne imela mnogoterega smisla.« (Deleuze 2011, 15–16) Glej tudi celotno poglavje »Smisel«, ki je v tesni povezavi z Nietzschejevim konceptom genealogije, na katerega se tu opiram.



zasedlo prostor vseh gledaliških institucij, pa moramo ta dogodek umestiti v tretjo in zadnjo, »retroklasično fazo preobrazbe«, ki ji bo sledila napovedana samoukinitvev leta 1987:

Retrogardistični dogodek *Krst pod Triglavom* sodi v kontekst štiriletne akcijske in programske organizacije GSSN kot projekt tretje faze, faze retro klasike. Z vstopom v tretjo fazo je bila predvidena dokončna realizacija ideje in poetike retrogardizma in *soočenje delovanja GSSN z delovanjem slovenskih gledališč in nacionalnih institucij* [označil B. A.]. (Scipion Nasice 1985; prim. Scipion Nasice 1983a)

Tudi Hribar v omenjenem besedilu sluti, da je lahko projekt samouničenja v koliziji s projektom združevanja in reafirmacije slovenske kulture:

Z vidika programskega osvajanja in združevanja (pod svojim okriljem?) ni jasno, kaj pomeni akcija samouničenja oziroma konec delovanja, ki bo predvidoma izveden leta 1987 in dokumentiran v pismu samouničenja. Bo, naj bi bilo to samouničenje posledica imperialističnega zmagoslavja ali pa potrditev sakralnosti gibanja? Izhaja iz apologije ali milenarijske mistike? (Hribar 1986, 310)

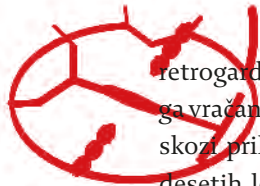
»Cilj, ki vzvratno določa smer poti«, se iz perspektive samoukinitve in nadaljnjega razvoja umetnosti Živadinova premesti in predružači, vstop na glavni oder osrednje slovenske kulturne institucije pa dobi povsem drugačen, mnogoteri smisel. »To velja za vse stvari nasploh: 'V vsaki stvari štejejo le višje stopnje.' Vendar ne zato, ker bi problem izvora ne bil pomemben, temveč zato, ker je izvor, pojmovan kot genealogija, lahko določen le v razmerju do višjih stopenj« (Deleuze 2011a, 18). Če se osredotočimo na primerjalno analizo izvirnega pojma retro(avant)garde v razmerju do njegovih višjih stopenj – tako, kot se je ta koncept pozneje teoretsko in praktično izoblikoval v delih skupine Irwin-NSK na eni strani, na drugi pa v delu Živadinova, pri čemer imamo v mislih njegove postgravitacijske metamorfoze in implementacije –, bomo ugotovili, da se ta že v osnovi ambivalentni pojem paralelno razvija na dveh prizoriščih, v dveh disparatnih serijah, ki sicer vseskozi komunicirata druga z drugo, vendar sta medsebojno nezdružljivi. Prvo bomo imenovali zgodovinsko, drugo pa genealoško prizorišče retrogarde. (Lai-bach bomo tukaj pustili ob strani, saj koncepta retroavantgarde kasneje ni razvijal; iz že omenjene retrospektivne razstave v MGLC leta 2010 pa je razvidno, da ostaja zvest svojemu izvirnemu konceptu monumentalne retroavantgarde.)

Vloga skupine Irwin v NSK je bila že od samega začetka vloga kronistov oziroma zgodovinarjev. Če sta se skupini Laibach in Scipion Nasice vsaka na svoj način nadidentificirali s (totalitarno) državo – pri čemer je bila prva zadolžena za raziskovanje ideologije, druga pa za religijo –, so se Irwin kot njuni kronisti nadidentificirali z njima, med drugim tudi skozi projekte, podpisane z Irwin-Laibach (serija slik *Was ist Kunst*) in Irwin-Scipion Nasice (monumentalna slika-objekt *Vstajenje Gledališča Scipion Nasice*). Posledično jim po razpadu Jugoslavije in vzpostavitvi *NSK države v času*, ko NSK kot gibanje praktično preneha obstajati,⁸ ni preostalo nič drugega, kot da se po enaki logiki nadidentificirajo s samim NSK. Tako Irwin v devetdesetih letih postane Irwin-NSK in začne s projekti samozgodovinenja skozi t. i. konstrukcijo (geopolitičnega) konteksta. Kot pravi član skupine Irwin Borut Vogeljik v intervjuju iz leta 2000:

Nadidentifikacija je bila pomembna za vse nas, toda vpeljal jo je Laibach. Treba je poudariti, da imajo vse skupine znotraj NSK različne vloge. Skupina Laibach je politik. [Skupina Scipion Nasice/Rdeči pilot/Noordung je svečenik.] Skupina Irwin je kronist in mi se nadidentificiramo z NSK samim, natančneje povedano, s konstruiranjem sistema – in tega bo vsaj deloma oblikoval naš opis. (Richardson, v: *Irwin: Retroprincip*, 255)

Že v besedilu »Uho za sliko« iz leta 1990, ki ga podpisujejo Eda Čufer in Irwin, se pojem retrogarde ne nanaša več samo na NSK, ampak je zgodovinsko oziroma geopolitično determiniran kot določilo metode vzhodnega modernizma: »Ime vzhodne umetnosti je vzhodni modernizem. Ime njene metode je retrogarda.« Pojem sicer tukaj, verjetno po zaslugi Ede Čufer, ki je glavna avtorica manifestov Gledališča sester Scipion Nasice, še vsebuje tudi nekatere bistvene prvine koncepta

8 NSK kot kolektiv, vsaj s stališča drugih dveh temeljnih skupin, razpade že v začetku devetdesetih let, hkrati z vzpostavitvijo *NSK države v času*; od takrat dalje so vsi projekti NSK pravzaprav projekti skupine Irwin(-NSK) z notranjimi in zunanji sodelavci. Prim. pričevanje Ede Čufer v nekem intervjuju: »Pred kratkim mi je Jani Novak iz skupine Laibach rekel, da je z vidika Laibacha NSK v začetku 90. let prenehal obstajati kot gibanje in da se je v 90. letih preobrazil v državo z neomejenim številom državljanov; po moje je to relevantna trditev« (*Irwin: Retroprincip*, 256). Stališče Živadinova pa je naslednje: »Od skupine Neue Slowenische Kunst [...] sem se postopoma poslavljaj že od leta 1990, neformalno od leta 1995, ko sem uprizoril petdesetletno gledališko predstavo *Noordung*. Dokončno sem se poslovil od svojih najboljših prijateljev po znamenitem javnem pismu člana glasbene skupine Laibach, Janija Novaka, ki ga je poslal slikarski skupini Irwin v časopis *Delo* [v tem pismu gre za spor o izvoru in usodi koncepta retroavantgarde] [...]. Poslavljaj se od umetniške skupine, v kateri sem bil med petimi ustanovitvenimi člani, s katerimi sem izbral njeno ime, in kar je najpomembnejše, izumil besedo za svojo umetniško stilno formacijo – RETROGARDIZEM.« (Živadinov 2002)



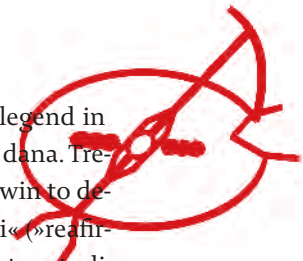
retrogardizma, ki linearnemu času zgodovine zoperstavlja genealoški čas večnega vračanja: »Razvoj vzhodnega modernizma iz preteklosti v sedanost bo potekal skozi prihodnost. Prihodnost je časovni interval, ki označuje razliko.« V devetdesetih letih pa uspe skupini Irwin-NSK in umetnostnim teoretikom z Marino Gržinić na čelu popolnoma premestiti in predrugačiti pomen izvirnega koncepta retro(avant)garde. Skozi serijo projektov, teoretsko podprtih s takrat aktualnimi »postsocialističnimi« teorijami umetnosti – *NSK ambasada Moskva*, *Retroavantgarde*, *East Art Map* –, ta skorajda popolnoma izgubi svoje univerzalne, epistemološke in ontološke razsežnosti in postane dokončno zgodovinsko določen ter geopolitično umeščen. Projekt *Retroavantgarde* iz leta 1996 tako vzpostavi retroavantgardo kot *ready-made avantgardo* oziroma specifično linijo avantgarde na območju nekdanje Jugoslavije:

Retroavantgarda, kot jo razume skupina likovnih umetnikov Irwin, ni oznaka, s katero umetniška skupina označuje svoje delo. Retroavantgarda je dejanje umeščanja specifične umetniške prakse, ki ima na območju nekdanje Jugoslavije petdesetletno tradicijo in ki doslej ni bila razumljena kot posamezna celota. Retroavantgarda naredi vidno kontinuiteto dejavnosti umetnikov različnih generacij, ki so vsak v svojem obdobju veljali za avantgardo. Irwin razume retroavantgardo dobesedno, kot specifično linijo retroaktivno uveljavljene avantgarde umetnosti. (Vogelnik 2000, v: *Irwin: Retroprincip*, 207)

Tako povsem na novo zastavljeni in predrugačeni koncept retroavantgarde ima za cilj nič manj kot (re)konstruirati in vzpostaviti zgodovino umetnosti vzhodne Evrope – to je v začetku novega tisočletja cilj projekta *East Art Map* (*Total Recall*). Retroavantgarda tako postane praksa samozgodovinjena skupine Irwin-NSK oziroma teoretski poskus (re)konstrukcije umetnostne zgodovine vzhodne Evrope: »S predpostavljanjem obstoja fiktivne jugoslovanske retroavantgarde Irwin (re)konstruira in vzpostavlja modernizem vzhodne Evrope. Toda nazadnje se izkaže, da je tudi ta 'vzhodni modernizem' skonstruiran, fiktiven, da je umetna tvorba, tako kot njegov zahodni protipol« (Arns, v: *Irwin: Retroprincip*, 13; prim. manifesta »East Art Map« I in II, prav tam).

Pojem retroavantgarde je tako »zreduciran« na geopolitični oziroma zgodovinski kontekst (vzhodni modernizem oziroma postsocializem), pri čemer sčasoma v umetnostnih teorijah in zgodovinah pridobi obliko unitarne zahteve po ponovnem ovrednotenju oziroma vzpostavitvi nekakšne nove vednosti o vzhodnem

modernizmu in nove uradne zgodovine: »Načrtujemo preoblikovanje legend in zgodb iz podzemlja v legalno umetnostno zgodovino [...]. Zgodovina ni dana. Treba jo je konstruirati.« (Irwin; navajamo po Arns 2006, 100) Ker skupini Irwin to dejansko tudi uspe, lahko rečemo, da je »cilj, ki vzvratno določa smer poti« (»reafirmacija slovenske kulture na monumentalen – spektakularen način«), s tem tudi dosežen, toda za kakšno ceno? Upor proti centralizatorski oblasti – to je, proti univerzalizmu zahodnega znanstvenega diskurza o modernizmu, in sicer skozi poskus vzpostavitve vzhodnega modernizma – se seveda ni mogel izogniti vseprisotni in dejansko globalni teoretsko-komercialni mreži sodobne umetnosti, ki je tudi iz retroavantgarde oziroma vzhodnega modernizma naredila še eno tržno nišo in jo vključila v diskurz, ki danes velja za znanstvenega. (Tako so Irwini danes po eni strani slovenski izvozni artikel številka ena, po drugi pa so njihova dela neizogibna ne le v slovenskih nacionalnih galerijah in meščanskih stanovanjih, ampak tudi v prostorih Ministrstva za kulturo.) Za to in takšno ozgodovinjeno retroavantgardo lahko dejansko rečemo, da postane »režimska 'retroavantgarda'«. ⁹



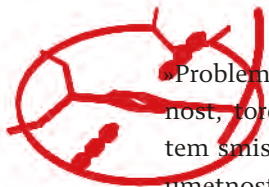
//05

Retrogardizem kot genealoška metoda v umetnosti

Za izvorni koncept retrogardizma je pomembna še druga razsežnost pojma, ki jo bomo v nasprotju z zgoraj opisano zgodovinsko imenovali genealoška. O pomembnosti genealoške metode¹⁰ za celotno Nietzschejevo filozofijo veliko govori dejstvo, da Deleuze svoje zgodnje delo o Nietzscheju začne prav s poglavjem »Pojem genealogije«. Genealoški problem je tam zastavljen kot problem kritike, ki je Nietzsche nikakor ne razume kot reakcijo, temveč vselej kot akcijo in kreacijo:

9 Sintagma »režimska 'retroavantgarda'« se pojavi na razstavi Laibacha iz leta 2010 *Gesamtkunst Laibach. Temelji 1980–1990* (prim. Borčič 2013, 126, op. 36).

10 »Izraz 'genealogija' Nietzsche uporablja predvsem kot analitično orodje, pomeni pa mu zlasti pojem metode« (Đurić 1997, 376; glej tudi celotno poglavje »Genealoška metoda«, 373–439). Prim. tudi članek »Nietzsche, genealogija, zgodovina« (Foucault 1971, 87–110) in poglavje »Pojem genealogije« (Deleuze 2011a, 13–15).



»Problem kritike je vrednost vrednot, vrednotenje, iz katere izhaja njihova vrednost, torej problem njihove *kreacije*« (Deleuze 2011a, 13–14). Retrogardizem v tem smislu lahko definiramo kot »nezavedno« aplikacijo genealoške metode v umetnosti, saj vpelje neko novo kritiko-kreacijo, hkrati pa vzpostavlja novo razumevanje časa in kreira novo podobo mišljenja, in sicer tako, da linearnemu času zgodovine zoperstavi iztirjeni čas večnega vračanja. »Trdimo, da umetnosti ni mogoče presojati s časovnega stališča« (Laibach 1983). »V retrogardizmu je subjekt spoznanja enoten in večen« (Scipion Nasice 1983c). Retrogardizem na tem drugem prizorišču ima vse bistvene genealoške poteze in se tako kot genealogija izkaže za »perspektivnično vednost«. »Ne boji se pogledati navzdol. A gleda z višine, potaplja se, da bi ujela perspektive, razgrnila razpršitve in razlike, pustila vsaki stvari njeno mero in njeno intenzivnost.« (Foucault 2008, 101) Foucault v pričujočem programskem tekstu »Nietzsche, genealogija, zgodovina« tudi izrecno pove, da ga »dejansko« telo, s katerim se ukvarjajo zgodovinarji, ne zanima:

‘Dejanska’ zgodovina [to je genealogija] se od zgodovine zgodovinarjev razlikuje po tem, da se ne opira na nobeno stalnico: nič v človeku – niti njegovo telo – ni dovolj stalno, da bi razumel druge ljudi in se v njih prepoznal. [...] Zgodovina bo ‘dejanska’ toliko, kolikor bo vpeljala diskontinuiteto v našo bit samo. Razdelila bo naša čustva, dramatisirala naše nagone, pomnožila naše telo in ga obrnila proti samemu sebi. (prav tam, 99)

»Na kratko, genealogija ni zgodovina.« (Dolar 2009, 67) Toda kaj misli Foucault s tem, da je genealogija dejanska le, kolikor lahko »vpelje diskontinuiteto v našo bit samo«? Kako bo »pomnožila naše telo in ga obrnila proti samemu sebi«? Ali Foucault od nekdanje fikcije, kot trdi na nekem mestu? Kako, če ne tako, da v dani red stvari, v »tisto, kar je«, vpelje neko drugo, virtualno dimenzijo? Pri čemer moramo to virtualnost razumeti natanko v deleuzovskem pomenu tega pojma, torej kot nekaj, kar se ne zoperstavlja realnemu, ampak zgolj aktualnemu. »Tako razumljena diagnostika skozi igro razločkov ne vzpostavi konstante naše identitete. Ugotavlja, da smo mi sami razlika, da je naš um razlika diskurzov, naša zgodovina razlika med časi in naš jaz razlika med maskami.« (Foucault 2001, 144) In v *Drugem sestrskem pismu* Gledališča sester Scipion Nasice odmeva prav ta razlika, ta dvojnost: »Vstaja retro heroj v optiki usode žrtve in krvnika. S hkratnostjo vere in dvoma, v vročnici erotiki čustva, uobličenege v umu, začenja strastni shizo ritual obnove. Iz starih ran priteče kri. Dvojnost sakralizirana v nadčasovno dramo. Razkrinkana je paradoksalna nedialektičnost in nadčasovnost kot skupna metoda Ideologij, Religij in Umetnosti.«

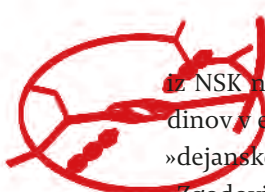
Genealogija je »dejanska« zgodovina, ker je zgodovina virtualnega; hkrati pa je virtualno zgodovine: preži na dogodke »tam, kjer jih najmanj pričakujemo, in v tistem, kar domnevno sploh nima zgodovine – v čustvih, ljubezni, zavesti, instinktih; razumeti njihovo vračanje, ne zato, da bi začrtali počasno krivuljo neke evolucije, ampak da bi znova odkrili različne prizore, v katerih so igrali različne vloge; določiti celo točko njihovega umanjkanja, trenutek, ko jih ni bilo [označil B. A.].« (Foucault 2008, 87) Lahko torej zapišemo, da je genealoška metoda oziroma retrometoda v nekem smislu vračanje, ponavljanje zgodovine, ki se ni nikoli zgodila: »Retrogardizem je tako mimesis mimesisa, kot mimesis antimimesisa« (Scipion Nasice 1985). Vrača in preobrača zgodovino; ponavlja jo, da bi jo spremenil: »S temi vprašanji mimesisa [je to] osnovno in hkrati najkompleksnejše retro vprašanje, ki ga retrogardizem zastavlja umetnosti skozi zgodovino umetnosti« (prav tam).

Pa vendar to vračanje v preteklost, njeno spreobračanje oziroma spreminjanje ravnotežja med aktualnostjo in virtualnostjo preteklosti ni samo sebi namen. Preteklosti ne moremo spremeniti, ne da bi vplivali na sedanjost in posledično tudi na prihodnost. »Če je Foucault velik filozof, je to zato, ker se je zgodovine poslužil v korist nečesa drugega: kot pravi Nietzsche, delovati proti času, in tako delovati za čas, v prid, upam, prihajajočega časa.« (Deleuze 2007, 12) Retrogardistični oziroma genealoški projekt je v tem smislu blizu artaudovskemu gledališču krutosti, ki (čeprav je usmerjeno v prihodnost) temelji prav na ponovitvi oziroma ponovnem podoživljanju mita; to pa je spet blizu ničejanski koncepciji tragedije in gledališča prihodnosti, ki naj bi imelo moč prenoviti človeka in njegovo kulturo:

Namen samega podoživljanja mitičnega dogodka (vzora) prek identifikacije naj bi bil torej dvojen, hkrati spoznaven in zdravilen: spoznanje samega sebe prek *drugega*, spoznanje sveta prek ustreznih doživetij tega *drugega*, in sicer v sklopu univerzalnega dogajanja, ter ozdravljenje sebe (in sveta) od tega *drugega* ali sprava sebe (sveta) s tem *drugim*. (Miočinović 1976, 220; prim. Artaud 1994; Nietzsche 1970)

Misliti zgodovinsko je za Artauda pomenilo misliti antropološko in metafizično, misliti ne samo izven aktualnih nacionalnih in političnih tem, temveč v nekem zgodovinskem kontekstu, ki sega do arheoloških in mitoloških plasti. (Miočinović, prav tam, 191)

Živadinov tudi v svoji telekozmistični fazi ostaja zvest genealoškemu projektu, ki je značilen za izvirno retrometodo, čeprav termina retrogardizem po izstopu



iz NSK ne uporablja več oziroma z njim označuje metodo delovanja NSK. Živadinov v enem izmed najinih številnih radijskih pogovorov takole razloži pomen »dejanske« zgodovine, kot jo razume oče ruskega kozmizma Nikolaj Fjodorov: »Zgodovina je *pattern* – vzorec. Zakaj? Da bi skozi moment, ko razumemo levo neskončno vzorec, desno neskončno vzorec, navzgor neskončno vzorec in navzdol neskončno vzorec, v njem prepoznali – kaj? Tisto, kar vzpostavi matrico. Matrica se razpre in nam pokaže, v kateri resničnosti živimo.« V nadaljnjem stopnjevanju takšnega razumevanja zgodovine in časa, ki je v nasprotju z linearnim časom uradne zgodovine, pa pridemo do »brezčasne« perspektive nesodobnosti (za katero je značilno ravno to, da je večperspektivna) oziroma večnega vračanja:¹¹ »Nikjer ni več prostora za našo identifikacijo, smo univerzalni, ker je spojni mehanizem procesiran s shemo systemske planetarne organizacije. Zato modularni vzorci različnih časovnih razpršenosti določajo našo sedanost, nameščeno v spojnih protokolih univerzalnega!« (Živadinov 2010, koordinata »Spojni mehanizem«)

Odnos do zgodovine pri Živadinovu lahko zelo dobro opišemo s parafrazo Deleuzeve pripombe o Foucaultu:

Zgodovina je vsekakor del njegove metode. Pa vendar [Živadinov] ni nikoli postal zgodovinar. [Živadinov] je [umetnik], ki osmišlja popolnoma drugačne odnose do zgodovine, kot to počnejo [umetnostni zgodovinarji] [...]. Aktualnost je tisto, kar zanima [Živadinova], čeprav jo je Nietzsche imenoval neaktualna in nesodobna; to je tisto kar je *in actu*, [umetnost] kot akt mišljenja. (Deleuze 2010a, 143, v citatu smo »Foucaulta« zamenjali z »Živadinovom«, »filozofijo« pa z »umetnostjo«.)

Ni naključje, da se začne Foucault za dispozitive zanimati takrat, ko po letu 1970 svojega dela ne označuje več kot arheologijo, temveč kot genealogijo. Če je namreč dispozitiv neki zapleteni, »virtualni« stroj, poln črt, vektorjev, silnic, bežiščnic, potem je genealogija analitična metoda, raziskovalna strategija za kartografiranje tega stroja: »Razločiti črte nekega dispozitiva v vsakem primeru pomeni narisati zemljevid, kartografirati, izmeriti neznane zemlje, to je tisto, kar on [Foucault] imenuje 'terensko delo'.« (Deleuze 2007, 5–6) To »terensko delo«, ta »kartografija«, pa je delo genealoga. Narisati zemljevid, kartografirati dispozitive oblasti

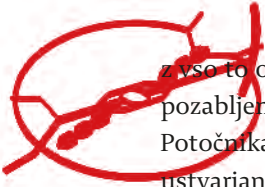
¹¹ Enak razvoj filozofije časa najdemo pri Nietzscheju, pri katerem gre ta razvoj od perspektive nesodobnosti (v *Času neprimernih premišljevanjih*) prek genealoške metode do skrivnostne ideje večnega vračanja.

– kar je počel NSK v osemdesetih letih in kar Živadinov z enakim zagonom, vendar na precej drugačen način, počne še danes – pa je vendarle nekaj povsem drugega od arhivarstva in zbirateljstva, kartografije in zgodovinjena poznejših projektov skupine Irwin, ki ima za cilj na novo narisati (pa čeprav »fiktiven« in »rizomatičen«) zemljevid slovenske, jugoslovanske ali vzhodnoevropske zgodovine umetnosti.¹² »Kar genealogija najde, zato nikoli ni neprelomljena in rekonstruirana kontinuiteta, temveč disperzija, ki se je ne da poenotiti.« (Dolar 2009, 68)

Genealogije torej niso pozitivistično vračanje k skrbnejši ali eksaktnejši obliki znanosti; genealogije so, če smo čisto natančni, protiznanosti [...]; gre za upor vednosti, in sicer ne toliko proti vsebini, metodam ali pojmom neke znanosti, marveč za upor najprej in predvsem centralizatorskemu vplivu oblasti, ki se navezuje na institucijo in delovanje znanstvenega diskurza v družbi, kot je naša. In v bistvu ni važno, ali se ta institucionalizacija znanstvenega diskurza dogaja na univerzi ali, na splošno rečeno, v pedagoškem aparatu, ali se dogaja v teoretično-komercialni mreži, kot je psihoanaliza, ali političnem aparatu z vsem, kar mu pripada, kot v primeru marksizma: genealogija se mora bojevati prav proti oblastnemu delovanju diskurza, ki velja za znanstvenega. (Foucault 2007, 79–80)

Skupni imenovalc heterogene (retro)produkcije Živadinova ni tako nič drugega kot nenehen upor proti oblastnemu delovanju diskurza oziroma genealoška metoda v pravkar opisanem pomenu. Spomnimo se, kaj vse ta zaobjema: predstave, ki obujajo daljna in bližnja avantgardna umetniška gibanja; predstave, ki se od njih »poslavljaajo« s pozicije nove, »avtentične« stilne formacije telekozmozizma; nenehna preimenovanja, mistificiranja, fragmentacije, sintetizacije, stilizacije in modulacije lastnih del iz preteklosti; slavnostna obeleževanja tujih in lastnih obletnic ter državne in paradržavne proslave; rekonstrukcije izgubljenih ali uničenih umetniških del (prva in druga rekonstrukcija *Tržaškega konstruktivističnega ambienta*) ali dokumentov (ponovna izdaja in razstava časopisa *Der Sturm* iz leta 1927 na temo *Junge Slowenische Kunst*); številne intervjuje in vodstva, znanstvene konference, razstave, predavanja in »informanse«, katerih cilj je, da nas seznanijo

¹² Glede na povedano je simptomatično, da Živadinov odkloni podpis *Moskovske deklaracije* v okviru projekta skupine Irwin *Ambasada NSK Moskva*, v kateri se podpisniki iz Moskve in Ljubljane deklarirajo kot umetniki in kritiki s konkretno zgodovinsko izkušnjo »tlačiteljskih režimov (totalitarnih, avtoritarnih)«, ki je konstruirala specifično vzhodno identiteto oziroma subjektiviteto – pa čeprav se ta tam definira kot izkušnja z univerzalno pomembnostjo in pomenom (glej: »Moskovska deklaracija« v: *NSK Embassy Moscow: How the East Sees the East*).



z vse to obsesivno genealoško dejavnostjo; obuditve spominov na spregledane, pozabljene ali nerazumljene osebnosti in njihova dela (predvsem na Hermana Potočnika Noordunga in osebnosti slovenske ter ruske zgodovinske avantgarde); ustvarjanje resničnih spomenikov v fizičnem prostoru (denimo neuspeli poskus postavitve Kosovelovega spomenika v ljubljanskem parku Tivoli ali pa uspela in spodletela vzpostavitev Noordungove spominske sobe v Mestni hiši Občine Vitanje). Slednja je bila ključna za kasnejšo ustanovitev Kulturnega središča evropskih vesoljskih tehnologij (KSEVT), ki je po eni strani postala uradna mestna in državna kulturna institucija, po drugi strani pa ostaja osebni, »paradržavni«, »parametniški« in »paraznanstveni« projekt kulturalizacije vesolja oziroma kozmizacije umetnosti, ki deluje v nekakšnem vmesnem prostoru med umetnostjo in znanostjo ter se na ta način paradoksalno izogiba centralizatorskemu oblastnemu diskurzu tako znanosti kot umetnosti oziroma »avtoritarnemu načrtovanju v bistvu nekompetentne in še posebej kastratorske države (kajti država vsiljuje nekega čisto umetniškega Ojdipa, nekega čisto znanstvenega Ojdipa)« (Deleuze in Guattari – v nadaljevanju: D&G 1990, 312).

Številne »legende in zgodbe iz podzemlja« Živadinova ne težijo k sistematizaciji in se jih ne da poenotiti v »legalno umetnostno zgodovino«, kajti njegov sistem ima neko temeljno genealoško oziroma nomadsko logiko, ki se upira legalnosti in zgodovini, kar ga dela globoko političnega in subverzivnega. »Zgodovino vedno pišejo z negibnega stališča in v imenu unitarnega aparata Države, četudi s potencialnega, tudi če so njen predmet nomadi. Tisto, kar manjka, je Nomadologija, nasprotje zgodovine.«¹³ (D&G 1988, 23) Pod vprašaj je treba postaviti navidezno enotnost Države in navidezno enotnost njene uradne, linearne in razvojne zgodovine; obuditi je treba preteklost – natančneje, ponovno jo ustvariti, jo ponoviti in s tem preobrniti, spremeniti razmerje med aktualnostjo in virtualnostjo preteklosti, kot tudi med aktualnostjo in virtualnostjo sedanjosti ter preteklosti – vse v korist časa, ki bo šele prišel. »Retro je metoda.«

13 Pojem Nomadologije, kot ga vzpostavljata Deleuze in Guattari v drugem delu *Kapitalizma in shizofrenije*, je drugo ime za genealogijo. V zvezi s prostorskimi vidiki nomadizma pa glej razdelek »Vojni stroji«.

2. Gledališče in Država




//06

Prekrstitev« Gledališča in Države

Čeprav Živadinov rad izjavlja, da je v retrogardistični fazi delal v skupini, v telekoz-mistični fazi pa dela v dvojini, je za njegovo gledališče dejansko značilen trojni oziroma troedini princip gledališke produkcije, pri katerem režiserskega dela ne moremo strogo ločiti od dramaturškega ali scenografskega (dramaturgija prostora). Temu troedinemu načelu, na katerem temelji njegova gledališka umetnost in ki ga ponazarjajo trije križani trikotniki, ki simbolizirajo Gledališče sester Scipion Nasice (GSSN), lahko sledimo skozi vse tri razvojne faze njegovega gledališča.¹⁴

GSSN je bilo ustanovljeno leta 1983. »Kot pobudnik ustanovitve skupine in osrednja figura je nastopal vsem dobro znani režiser Dragan Živadinov.« (Čufer 2001) Poleg njega sta v okviru GSSN delovala še Eda Čufer kot dramaturginja in Miran

¹⁴ V prvi fazi Živadinov ustvarja skupaj z Edo Čufer in Miranom Moharjem, s katerima sodeluje pri GSSN in Kozmokinetičnem gledališču Rdeči pilot, pri čemer v fazi Rdečega pilota tesno sodeluje tudi z Matejem Mihelčičem in Samom Lapajnetom, nato z Jolejem Randelovičem in Jano Pavlič, kasneje z Vadimom Fiškinom in Bredo Kralj ter sedaj z Dunjo Zupančič in Miho Turšičem. Tem soavtorskim »parom« lahko prištejemo še plesalsko-koreografski par Mateja Rebolj in Marko Mlačnik, s katerima sodeluje v vseh treh fazah, ter igralski par Damjana Grašič in Ivo Godnič, ki igrata bistveno vlogo v prvi razvojni fazi gledališča Živadinova. Tu sicer puščamo ob strani glasbene ustvarjalce, s katerimi je tesno sodeloval – Srečka Bajdo, Dejana Kneza, Janija Novaka, Daria Seravala itn. –, čeprav igra glasba v gledališču Živadinova, kot bomo videli v razdelku »Tretje telo glasbe«, pomembno vlogo.



Mohar kot scenograf. Ustanovitvena avtorska trojka se je kot skupina konstituirala že med študijem na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo; preden so zasnovali GSSN, pa so prehodili »razmeroma dolgo skupno pot raziskovanja in sodelovanja«, ki jo Čuferjeva v predavanju o predstavi *Krst pod Triglavom* v grobem označuje kot »eksperimentiranje v območju dekonstrukcije dramskega gledališča«.

V manifestu *Akt ustanovitve*, datiranim s 13. oktobrom 1983, izvemo, da gre za gledališče, ki nima odra, ustanovljeno pa je s ciljem, da obnovi gledališko umetnost: »Obnova je poziv k združitvi, zato Gledališče Sester Scipion Nasice zaseda prostor vseh gledaliških institucij.« Obstoje in delovanje gledališča je omejeno na štiri leta, vključno s samoukinitvijo leta 1987. Poteka v dveh paralelnih serijah: prva obsega zunanji, *manifestativni del* oziroma gledališke manifeste in javne manifestativne akcije, druga pa notranji, *kreativni del* oziroma gledališke predstave. Manifestativni del nadalje obsega *pojavljanje, vstajenje in samouničenje*, kreativni del pa se odvija v treh fazah preobrazbe:

- 1) *Ilegala* (okt. 1983–okt. 1984), v okviru katere je uprizorjen *Retrogardistični dogodek Hinkemann*;
- 2) *Eksorcizem* (okt. 1984–sept. 1985), v okviru katerega je uprizorjen *Retrogardistični dogodek Marija Nablocka*;
- 3) *Retroklasika* (sept. 1985–sept. 1986), v okviru katere je uprizorjen *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*.

»Obdobje med sept. 1986 in majem 1987 pa bo posvečeno procesu *Samoukinjanja* Gledališča Sester Scipion Nasice, ki se bo končal s spektaklom *Samouničenja*«, kar bo »dokumentirano v *Pismu samouničenja*« (prim. Scipion Nasice 1983a).

Čprav zanika izvirnost in individualizem ter se razglašja za umetnost iz umetnosti, ki izhaja iz kulture in civilizacije, je bil anonimni gledališki kolektiv GSSN v svojem manifestativnem in uprizoritvenem delu pogosto izviren in enkratno. Manifestativni del – začevši s *Pojavljanjem*, »ki ima funkcijo širjenja ideje« in »bo trajalo štiri leta« – vključuje številne izjave, ključne za razumevanje tako tega kot kasnejših projektov Živadinova. Poleg tega, da že ob ustanovitvi določi čas svoje samoukinitve in si omeji trajanje na štiri leta, je ena najpomembnejših in hkrati najpresenetljivejših izjav GSSN vsekakor tista, s katero se gledališče že na začetku *Prvega sestrskega pisma* ogradi od koncepta gledališča kot praznega prostora¹⁵ ter se

15 Gre za gledališki koncept Petra Brooka, ki v svoji vplivni knjigi *Prazen prostor* razdeli gledališče na

deklarativno razglasi za državo:

Gledališče med Gledalcem in Igralcem ne obstaja.

Gledališče ni prazen prostor.

Gledališče je Država.

Vsako gledališče je hierarhična, nacionalna, ekonomska in ideološka organizacija. Gledališče Sester Scipion Nasice se odreka komunikacijskim ritualom v definiranju posameznih idejno-umetniških stališč. Vsa stališča Gledališča Sester Scipion Nasice so opredeljena z načinom njegovega Obstajanja – z Vsebino in Obliko njegove Estetske vizije.

Formalna težnja Države je trdnost in moč, vsebinsko pa je vsaka država v osnovi neorganizirana.¹⁶ Gledališče Sester Scipion Nasice proglašata ta odnos za temeljno, vseobsegajoče in večno Estetsko vprašanje.

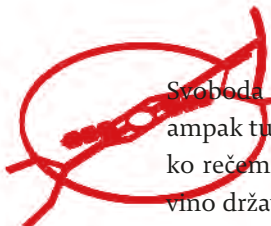
V zunanjem – manifestativnem – delu je Gledališče Sester Scipion Nasice podoba trdne, geometrično-utopične eksistence, notranji – kreativni – del pa je podoba konflikta Emocije v spopadu s stilom, v njuni neizbežni in vseobsegajoči sakralnosti. Gledališče Sester Scipion Nasice je apolitično. Edina resnično Estetska vizija Države je vizija nemogoče Države. [...] (Scipion Nasice 1983b)



Problem razmerja med gledališčem in državo seveda ni nov in obstaja, odkar obstaja gledališče, kot ga poznamo. Vsaj glede tega se lahko strinjamo z Badioujem (2013, 110): »Splošna težava gledališča v vseh dobah je njegov odnos do države.« Že v Platonovi utopični državi je svoboda gledališča strogo omejena, tragiški pesnik pa bo skupaj z drugimi »posnemovalci« po naravi postavljen na tretje mesto, za državo in filozofijo oziroma »za kraljem in resnico«: »Videti je, da bi človeku, ki bi se zaradi svoje modrosti lahko spremenil v vse in posnemal vse stvari, če bi prišel v naš polis sam in z namenom pokazati svoje stvaritve, sicer s prikloni izkazali čast, kot svetemu, občudovanja vrednemu in prijetnemu, vendar bi mu rekli, da takšnega moža pri nas v polisu ni in da tudi vanj ne sme priti.« (Platon 2009, 398a–398b, prim. celotno 3. in 10. knjigo)

štiri vrste: morilsko, sveto, surovo in neposredno gledališče. Brook je z nekaterimi projekti poskusil rekonstruirati sveto, ezoterično obrednost gledališča Daljnega vzhoda, ki ga lahko postavimo nasproti »svetemu« in »ezoteričnemu« projektu ruskega avantgardnega Vzhoda, kot ga s svojo retroprodukcijo rekonstruira GSSN.

16 Navedeni stavek povzema bistvo foucaultovske genealogije oblasti: »Genealogija moderne oblasti ne sme nasedati mitom, ki ga ta oblast goji o sami sebi. [...] V temelju oblasti ravno ni temelja, temveč mnoštvo, nezvedljivo na eno, in neodpravljiva napetost polja heterogenih sil.« (Dolar 2009, 72)



Svoboda gledališča seveda ni bila omejevana samo v Platonovi utopični državi, ampak tudi v okviru realnih državnih struktur, in sicer skozi vso zgodovino. Lahko rečemo, da zgodovina gledališč(a) v nekem smislu spremlja in zrcali zgodovino držav(e). Vse do začetka 20. stoletja in nastopa elektronskih medijev je bilo namreč gledališče osrednje prizorišče reprezentacije, poleg knjige in tiska pa tudi poglavitni medij za ustvarjanje ter propagiranje takšnih in drugačnih idej. Vsaka država ga je seveda hotela nadzorovati, tako kot to počne še danes in kot nadzoruje vse druge medije. (Danes je mesto nacionalne Države sicer zasedel »multinacionalni« Kapital, vendar ta svoj svobodni pretok in nesvobodni pretok informacij še naprej nadzoruje s pomočjo držav.)

Sveti Avguštin v delu *O Božji državi* navaja Aristotela, ki je sicer dosti bolj cenil gledališče kot Platon, ko pravi, da je staro komedijo, ki je izhajala iz faličnih obredov in se je rada posluževala orgij in obscenega govora, občasno regulirala država, čeprav je imelo v Grčiji gledališče načeloma popolno svobodo izraza. Ta svoboda pa je bila v starem Rimu že strogo omejena; Avguštin namreč navaja Cicera, ki v svojem delu *O državi* zapiše, da so lahko pesnika oziroma gledališčenika v Rimu kaznovali tudi s smrtno kaznijo, kajti »starim Rimljanom ni bilo pogodu, da bi se osebo na odru bodisi hvalilo bodisi žalilo.« Še dlje, Avguštin navaja, da vse do leta 55 pred našim štetjem v Rimu ni bilo gledališč, njihovo gradnjo je namreč leta 155 prepovedal nihče drug kot konzul in pontifeks P. Kornelije Scipion Nasica Corculum, po katerem se GSSN tudi imenuje. Avguštin to dejanje omenja z odobravanjem in hvalo ter v omenjenem delu večkrat na dolgo in podrobno argumentira številne slabe strani gledališča za državno ureditev, gledališče pa je seveda nezaželeno tudi v njegovi »Božji državi«. Eno izmed teh razlag, v kateri je omenjen rimski konzul Scipion Nasica, navaja tudi Artaud v delu *Gledališče in njegov dvojniki*, v razdelku, v katerem gledališče primerja s kugo:

‘Vedite,’ pravi, ‘vi, ki ne veste, da teh odrskih prizorov, teh sramotnih iger v Rimu niso ustvarile človeške pregrehe, ampak ukazi vaših bogov. Bolj pametno bi bilo, če bi božansko častili Scipiona kot takšne bogove, ki si gotovo niso zaslužili takšnega svečenika! ...

Vaši bogovi so, da bi umirili kugo, ki je ubijala telo, zahtevali odrske prizore v svojo čast, a vaš svečenik je želel odvrniti kugo, ki pohušuje duha, in ni dovolil, da bi postavili odre. [...] In res, te predstave dušo tako zaslepijo in spridijo, da so tisti, ki jih je obsedla ta pogubna strast in so zbežali iz Rima ter se zatekli v

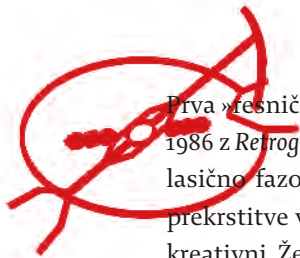
Kartagino, celo v zadnjem času preživeli vsak dan v gledališču, medleč in blazneč za histrioni.’ (Navajamo po: Artaud 1994, 50; prim. Avguštin, 1. knjiga, 31, 81 in op. 28.)



Ime Gledališča sester Scipion Nasice je tako »skrita« referenca na Artauda in, kot bomo videli, tudi na samega svetega Avguština in njegovo Božjo državo. Scipion Nasica Corculum je namreč znan predvsem po tem, da je zaprl vsa rimska gledališča, ki so se mu zdela pokvarjena in opolzka. »Lahko si predstavljamo, da je gledališko krilo NSK izbralo to ime prej iz golega sočutja in stroge solidarnosti kot pa iz humorne ironije. Zdi se mi celo, da bi, če bi to le lahko storili, sledili vzoru svojega cesarskega predhodnika in pozaprl galerije in gledališča ‘modernizma’ in ‘postmodernizma’.« (Charles Stephens, v *Irwin: Retroprincip*, 138) To dejansko tudi drži, saj GSSN sledi vzoru svojega gledališkega predhodnika, in sicer Artauda, ki omejenega dela iz Avguštinove *Božje države* ne navaja iz humorne ironije, temveč iz strogega sočutja in solidarnosti – kar je razvidno iz enega zgodnejših manifestov njegovega Gledališča Alfreda Jarryja: »Gledališče Alfred Jarry [...] si zadaja nalogo, da s specifičnimi gledališkimi tehnikami doprinese k rušenju gledališča, kakršno v tem času obstaja v Franciji« (navajamo po: Miočinović, 142).

Pri tem se GSSN umešča skrajno ambivalentno: po eni strani se identificira s cesarjem in totalitarno rimsko državo, ki je prepovedala gradnjo gledališč, po drugi strani pa poziva k duhovni obnovi gledališke umetnosti in k združitvi vseh gledaliških institucij. Treba je razumeti, da se ti dve stališči nujno ne izključujeta, ampak sta v nekem smislu komplementarni, saj ni obnove in preнове brez rušenja že obstoječega. Zopet lahko poiščemo vzporednico z Artaudom, ki je po Mirjani Miočinović na začetku računal na trojni učinek gledališkega dejanja: »en konstruktiven (obnova gledališke materije), en destruktiven (rušenje gledališke tradicije) in en provokativen v najširšem pomenu besede, ki bi bil posledica obeh prejšnjih (primorati gledalca, da spremeni svoj pogled na svet in umetnost)« (prav tam, 141). Izvirnost GSSN pa je v tem, da se po eni strani prek kolektivistične ideologije identificira z aktualno totalitarno državo, po drugi strani pa prek religioznega obredja meri na sakralno »božjo« državo. V štiriletnem umetniškem oziroma življenjskem ciklu GSSN je cilj obeh korelativnih identifikacijskih serij izganjanje (moči) objekta nadidentifikacije: »Gledališče Sester Scipion Nasice izganja Religijo in Ideologijo v zrcalno podobo Umetnosti, ter ju tako ukinja.« (Scipion Nasice 1984a)¹⁷

17 Prim. tudi »minutne dramske tekste« *Ideologija, Religija in Umetnost* ob predstavi *Hinkemann*, med



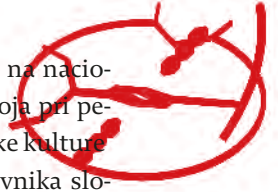
Prva »fesnična« prekrstitev gledališča v državo in države v gledališče se zgodi leta 1986 z *Retrogardističnim dogodkom Krst pod Triglavom*, ki sodi v tretjo in zadnjo, retrok-lasično fazo preobrazbe in pri katerem so sodelovale vse skupine NSK. Proces prekrstitve v skladu z *Aktom ustanovitve* poteka v dveh serijah: manifestativni in kreativni. Že samo dejstvo, da je GSSN po prvih dveh »illegalnih« retrogardističnih dogodkih – sredi Ljubljane v zasebnem stanovanju in v meščanski hiši – suvereno nastopilo na največjem odru osrednje slovenske kulturne institucije, je samo po sebi dovolj zgovorna manifestacija gledališča kot države. Zunanji del je tokrat, poleg običajnega manifesta oziroma *Tretjega sestrskega pisma*, obsegal postavitev marmornate spominske plošče pri slapu Savica z napisom »Gledališče sester Scipion Nasice 1983–1987«, *Kovček za duhovno uporabo*¹⁸ ter številne objave v dnevnem časopisju, na radiu in televiziji. Vključeval je tudi projekt *Slovenske Atene* skupine Irwin, ki je pozvala »avtorje iz vse Slovenije, različnih usmeritev in generacij, da naslikajo en sam motiv: 'Sejalca', ki je, predvsem na začetku stoletja, inspiriral mnoge pomembne slovenske slikarje.« Na ta način je manifestnemu propagandnemu aparatu GSSN že pred samim dogodkom uspelo »prekrstiti« manifestni propagandni aparat države: »V vsem se manifestira Država. Zato je treba umetnost početi formalno kot znak, ki pripada Državi: kot Spominsko ploščo (kakršno so postavili retrogardisti pri Slapu Savice), kot Državni estetski ritual (kakršnega izvajajo v osrednjem hramu nacionalne kulture), kot skupen Javni Dogodek (programske objave v uradnih dnevnikih).« (Likar 1986)

Nenačrtovano pride še do ene »prekrstitve«, saj so morali dogodek na zahtevo pomembnih predstavnikov družbe preimenovati, datum premiere, načrtovan za

katerimi je v tem smislu najzgovornejši prvi: »SESTRA odtegne PREDSEDNIKA njegovemu političnemu spremstvu. SESTRA: Zakaj molčiš? PREDSEDNIK: Prihajam iz južnega imperija. Brezoblična dežela s tisočimi novimi templji. Politeizem je dokončno razenotil ljudstvo. SESTRA: Od tebe pričakujemo, da ga boš združil v državo. PREDSEDNIK: Da, toda kako naj začnem? SESTRA: Z močjo narcizma nove Ideologije! PREDSEDNIK postane Umetnik in tesnobno zapusti hram SCIPIONOVIH SESTER!« (NSK 1991, 167)

18 »Kovček za duhovno uporabo je artistski izdelek, narejen po načrtu design STUDIA NK in sodi v okvir propagandne manifestacije *Retrogardističnega dogodka KRST POD TRIGLAVOM* [...]. Kovček za duhovno uporabo je posebna medijska retrospektiva delovanja treh skupin; v njem sta LAIBACH in Gledališče sester SCIPION NASICE prisotna skozi plakat in likovno refleksijo svojih plakatnih tez, katere avtor in kronist je slikarska skupina IRWIN. [...] Vse tri skupine so sestavile seznam posameznikov iz prominentnih gledaliških, družbeno-političnih in likovnih krogov, ki jim bo kovček v mesecu februarju predstavljen na njihovem delovnem mestu.« (Neue Slowenische Kunst, »Kovček za duhovno uporabo« 1986. Arhiv SNG Drame.)

nacionalni kulturni praznik, pa prestaviti. *Krst pod Triglavom*, ki temelji na nacionalnem mitu pokristjanjevanja poganov, si namreč mitski okvir izposoja pri pesnitvi *Krst pri Savici* Franceta Prešerna, emblematične osebnosti slovenske kulture in naroda, oziroma pri istoimenski drami Dominika Smoleta, predstavnika slovenskega modernizma. Izvirno je bil poimenovan *Krst pri Savici*, vendar so odgovorni v Cankarjevem domu ugotovili, da scenarij ne zagotavlja identitete z nacionalnim mitom in da obstaja velika nevarnost, da bo uprizoritev razumljena kot njegova dekonstrukcija. Predstavo so tako morali »prekrstiti«, vendar je to samo dodatno zapletlo zadevo: »S preimenovanjem, recimo kar s prekrstitvijo *Krsta pri Savici* v *Krst pod Triglavom* je bila neposredna zveza s Prešernovo pesnitvijo prekinjena, a ne docela, obenem pa je v naslov vstopil drug, morda še starejši slovenski mit, mit Triglava. Kajti Slovenci smo ljudstvo pod Triglavom. Triglav je tako rekoč simbol slovenstva.« (Hribar 1986, 289)

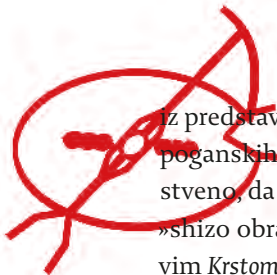


Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom uprizarja oziroma obsega več (serij) prekrstitev:

- 'KRST PRI SAVICI' Franceta Prešerna ali 'KRST PRI SAVICI' Dominika Smoleta določata le mitski temelj uprizoritve
- njen dramatični naboj
- ki je zaobsežen v usodnem motivu prekrščevanja
- prekrstitvi Črtomirja in Bogomile
- v prekrščevanju narodov
- v prekrščevanju epoh
- ki se najbolj sublimno odslikavajo v zgodovini umetnosti, stalnem sopotniku vseh prekrstitev
- RETROGARDISTIČNI DOGODEK KRST POD TRIGLAVOM je zgodba o prekrščevanju naroda, prikazana skozi optiko Umetnosti [...]. (Scipion Nasice 1986)

Režijska knjiga – *Elaborat za Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*¹⁹ – predvideva tri prekrstitve, vendar je takšnih in drugačnih prekrstitev, ki jih lahko razberemo

¹⁹ *Elaborat za Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*, ki ga hrani arhiv SNG Drame Ljubljana, vsebuje štiri opisne kategorije za vsak prizor, in sicer: »Video«, »Audio«, »Tehnični opis« in »Retro«. Tam je zelo natančno opisano, kaj v posameznem prizoru vidimo, kaj slišimo, kako to tehnično doseči in kaj prizor retrocitira iz zgodovine umetnosti. *Elaborat* vsebuje tudi natančne risbe posameznih prizorov, ki jih je po načrtih GSSN izdelala skupina Irwin.



iz predstave, več. »Prekrščevanje narodov« oziroma germansko pokristjanjevanje poganških Slovencev izhaja že iz same mitske predloge predstave, pri čemer je bistveno, da se na mitskem planu v predstavi pri glavnem junaku Črtomirju dogodi »shizo obrat«, ki »v Krstu pod Triglavom [v nasprotju s Prešernovim ali Smoletovim *Krstom pri Savici*] raje kot vlogo prekrščevalca, vojaka, sprejme lastno smrt. Na ravni glavnega junaka gre torej za prekrstitev samega dejstva prekrstitve.« (Krečič 2007) Temu prvemu »prekrščevanju narodov« sledi »prekrstitev« kristjanov po drugi svetovni vojni: »Komunistično prekrščevanje je drugo po vrsti. V *Elaboratu za Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom* pa je doba drugega prekrščevanja doba neomoderne tehnične civilizacije, čas hiperrealističnih bencinskih črpalk. Tekst v *Tribuni* jo razglasi za tretje obdobje.« (Hribar 1986, 320)

Druga serija prekrstitev sloni na »prekrščevanju epoh, ki se najbolj sublimno odlikavajo v zgodovini umetnosti, stalnem sopotniku vseh prekrstitev.« »Že med ukvarjanjem z režijsko knjigo smo rekli, 'vrhunec dogodka bo prizor, ko se v Appijev *Posvečeni gozd* spusti abstraktni gozd Kandinskega'.« (Čufer 2001) S takšnim »križanjem« oziroma z ritmično in postopno zamenjavo scenografij, ko torej »tehnični, abstraktni gozd geometrijskih elementov zamenja posvečeni gozd dreves mitskega templja«, se zgodi »'revolucionarna'« sprememba sveta (Hribar 1986, 319) oziroma moderna doba »prekrsti« dobo romantike: »Celotna zgodovina je torej zgodovina prekrščevanja, prehajanja iz enega sistema (vrednot) v drugega, iz enega umetniškega stila v drugega.« (Krečič, prav tam)

Tretja vrsta prekrstitve se dogaja na neki višji, metaravni in izhaja že iz same zasnove predstave, »ki ne temelji na dramskem tekstu, temveč se izraža skozi govornico likovnih atrakcij, zaobseženih v dvainšestdesetih slikah«:

Zgodovina slikarstva je nenadoma postala pomembnejši referenčni prostor kot zgodovina drame in gledališča. Leta 1984 in 1985 smo naredili prva dva dogodka, *Retrogardistični dogodek Hinkemann* in *Retrogardistični dogodek Marija Nablocka*, ki sta zgodba zase. Toda če bi ju rekonstruirali, bi ugotovili, da lepo zrcalita postopni prehod oziroma preobrazbo iz dramskega v scenski diskurz. (Čufer 2001)

Povedano drugače, vzporedno s štiriletnim procesom prekrščevanja gledališča v državo in države v gledališče – v manifestativni seriji – poteka tudi proces prekrščevanja dramskega v scenski diskurz – v kreativni seriji retroprodukcije GSSN. Obe seriji prekrščevanj pa vrhunec dosežeta v »retrokласični fazi preobrazbe«

z medsebojno prekrstitvijo v Krstu.



Na ravni dvainšestdesetih slik, iz katerih je sestavljena predstava, se godi še ena vrsta prekrstitve. Tako kot abstraktni gozd Kandinskega »prekrsti« Appijev *Posvečeni gozd*, tudi vsaka slika v nekem smislu »prekrsti« prejšnjo, saj v predstavi niti enkrat niso bile uporabljene zatemnitve in zavesa ni nikoli padla, tranzicije pri menjavi prizorov pa so bile ritmične, določene s koreografijo, lučmi, glasbo ipd. Že v sami glasbi, ki jo je »ustvaril Laibach (NSK), skupaj s Srečkom Bajdo in v tesnem sodelovanju z Živadinomom, ki je vsak večer po vajah odhajal v studio ter usklajeval vsebine, dolžine sekvenc, interpunkcije« (prav tam), se dogaja cela vrsta »prekrstitev«. (Več o tem v razdelku »Tretje telo glasbe«.) Tej vrsti »prekrstitve« zvokov in slik pravimo miks oziroma remiks. Paradigma remiksa pa ne »prekrščuje« samo posameznih prizorov med sabo, temveč je prisotna in se izvaja tudi znotraj njih samih. V odseku »Retro« v *Elaboratu* tako izvemo, da prvi prizor »prekrsti« scenografijo Tatlinovega *Spomenika III. internacionali* z režijo Ervina Piplitza (*Double & Paradise*) in dadaistično kostumografijo Huga Balla: »Če bi imeli možnost neposredno primerjati formo tega kostuma s Tatlinovim spomenikom [...], bi videli, da je tu obstajalo nekakšno vizualno, formalno sozvočje, pri katerem je zanimiva prav prisotnost diagonale v vertikalnem gibanju.« (Čufer 2001) Drugi prizor »prekrsti« teorijo *Umetnosti gledališča* Gordona Craiga in *Moč gledališke norosti* Jana Fabra (pri čemer gre hkrati za Fabrov citat *Caffe Muller Pine* Bausch). V enem izmed prizorov pa se v scenografiji »prekrstita« Kandinski in Delacroix, v mizansceni Aleksandra Deneka in Maleviča, ki ju »prekrščuje« kostumografija iz *Einsteina na plaži* Roberta Wilsona itn.

Različne vrste prekrstitev se torej pojavljajo in ponavljajo v serijah. Same serije se podvajajo in med seboj izmenjujejo znake, zrcalijo se in prekrščujejo ter množijo znake in njihove prekrstitve v neskončnost. Smo v zrcalni sobi, kjer se znaki-zrcala zrcalijo v »neskončnem« številu zrcalnih znakov-križev, ki visijo v »neskončnem« številu sob, med katerimi niti ena ni tista prva in prava – pravi in resnični so samo znaki-križi in njihove prekrstitve.²⁰ Skratka, vstopili smo v ultimativni

²⁰ Vizualna analogija te virtualno-metafizične prispodobe je *Notranjost planita* iz Irwinovega projekta *Srce Transcentrale* (1996), ki je zopet del širšega projekta *NSK – država v času* (1992) – soba iz zrcal, v kateri se v neskončnost zrcalijo slike-ikone iz cikla *Was ist Kunst* in v kateri so najpogosteje zastopane številne različice Malevičevega križa: »Soba, ki je v konstrukciji, je realen prostor, je pa tudi virtualen prostor, 'notranjost planita'. Predmeti, ki so razstavljeni v njej, predstavljajo načela Irwinovega dela in projekt



labirint neskončnega simulakra:

Platon je poskušal disciplinirati večno vračanje tako, da je iz njega naredil učinek Idej, se pravi tako, da ga je postavil za kopiranje modela. Toda v neskončnem gibanju degradirane podobnosti od kopije do kopije dosežemo točko, kjer vse spremeni svojo naravo, kjer se sama kopija sprevrne v simulaker, kjer podobnost, duhovno posnemanje, končno naredi prostor ponavljanju. (Deleuze 2011b, 214)

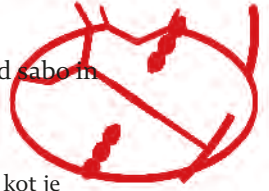
To je temeljni postopek postmodernizma, katerega eksemplarični primer so Borgesove zgodbe, ki temeljijo prav na problematiki neskončne serijske in zrcalne ponovitve.²¹ Vendar se retrogardne zrcalne »igre«²² NSK razlikujejo od na videz enakih postmodernističnih iger po tem, da se igrajo na realni mizi – hkrati z državo in proti njej – in bodo posledično proizvedle tudi skrajno resne učinke v realnem, pri tistem, ki jih ne zna igrati, ker se ne zna igrati – Državi. V enakem smislu lahko razlikujemo literarne postopke Danila Kiša, ki si za material in predmet svojih postmodernističnih »iger«²³ jemlje resnične zgodovinske dokumente o pregonih, čistkah in taboriščih, od na videz podobnih postmodernističnih postopkov, katerih predmet je igra sama.²⁴ *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom* tako na Državi in skozi Državo izvaja resnično sprevrnitev platonizma in maščevanje simulakra: »Izgon Umetnosti v dogodku, ki se niza kot zaporedje citatov in posnetkov – torej uresničuje misel, da je Umetnost posnetek posnetka, se zgodi že kar v Državi (in ne kot pri idealni zamisli Platona: iz Države).« (Likar 1986)

Države NSK – države v času, ne v prostoru. Soba, ki je hkrati 'zunaj' in 'znotraj', ki je hkrati realna in virtualna, se zdi idealen prostor za državo v času.« (Zabel 1997, 139) Zabel sicer zoperstavlja realni prostor virtualnemu – mi pa se bomo tukaj strogo držali Deleuzove terminologije, ki virtualnega ne zoperstavlja realnemu, ampak zgolj aktualnemu: »Virtualno se realnemu ne zoperstavlja, zoperstavlja se le aktualnemu. *Virtualno, kot virtualno, poseduje polno realnost.*« (Deleuze 2011b, 327)

21 »Če kaj drži za postmodernizem, potem je to ravno koncept ponavljanja. V literaturi ga inavgurira Borges, škandalozno razsežnost pa dobi s polemiko o *Grobnici za Borisa Davidoviča*, zbirki pripovedi Danila Kiša, ki zadeva citiranje zgodovinskih virov v literaturi. [...] *Krst pod Triglavom* (1986), predstava Gledališča sester Scipion Nasice, pa je sestavljena iz 62 slik, citiranih iz zgodovine gledališča in likovnih umetnosti. Od kataloga iz predstave *Moč gledališke norosti* se razlikuje v tem, da se viri prepoznava ali ne, vsi pa so neimenovani, medtem ko pri Fabru obstaja le ime, ki lahko reminiscira, ni pa nujno.« (Hrvatini 1993, 39)

22 Odmevna polemika v zvezi z domnevnim plagiatorstvom Kiševe zbirke pripovedi *Grobnica za Borisa Davidoviča* je potekala v letih 1977 in 1978 in so jo člani GSSN in NSK vsekakor poznali, tako kot jim je bil dobro znan Kiš kot avtor, saj je bil na začetku osemdesetih let eden najvplivnejših pisateljev v nekdanji Jugoslaviji.

V tem smislu sta bistveni »zadnji« dve seriji prekrstitev, ki se križata med sabo in pri katerih je treba vzeti besedo *krst* iz naslova predstave dobesedno:



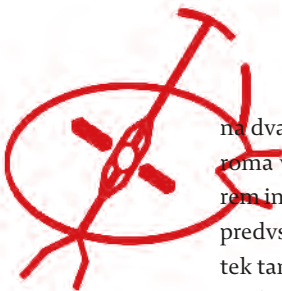
Po *Krstu pod Triglavom* (1986) v slovenskem gledališču ne bo nič več tako, kot je bilo. Nič več. To slovesno izjavljam jaz, Dragan Živadinov. (Navajamo po: Kardum 1992, 75.)

Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom je dejanje tretje prekrstitve naroda in umetnosti, ki ga izvaja Neue Slowenische Kunst:

Toda tretje obdobje je po 'elaboratu' obdobje, ki šele prihaja, ki ga vpeljujejo, vsaka po svoje, skupine 'nove slovenske umetnosti': v prvi sliki 'tretje prekrstitve' Irwin, v drugi Laibach Kunst, v tretji samo Gledališče sester Scipion Nasice. Troedina 'sveta aliansa' načeloma ni proti prekrščevanju; brez prekrščevanja ni temeljne obnove, natančneje: prenove. (Hribar 1986, 320)

Ta serija prekrščevanj pa avtomatično proizvaja naslednjo serijo, ki izhaja iz prve: hkrati s tretjim in troedinim prekrščevanjem naroda in umetnosti NSK poteka tudi dejanje prekrstitve gledališča v državo in države v gledališče. Nadidentifikacija z državo pri NSK proizvaja nekakšen »kritičen« presežek: »Nadidentifikacija ne govori istega jezika, vendar pa uporablja nek dodatek ali presežek, in ravno to učinkuje kritično.« (Richardson, v: *Irwin Retroprincip*, 256) In ta presežek pri GSSN nastaja prav med dvema serijama – med serijo »aktualne« totalitarne države in serijo »virtualne« sakralne države: »Gledališče Sester Scipion Nasice izganja Religijo in Ideologijo v zrcalno podobo Umetnosti ter ju tako ukinja.« (Scipion Nasice 1984a) »Dejstvo, da dve seriji ne obstajata druga brez druge, pomeni, da nista zgolj komplementarni, pač pa si zaradi svoje nepodobnosti ali različnosti po naravi izposojata druga od druge in se preskrbljujeta.« (prim. Deleuze 2011b, 175) Gledališče-Država, ki se konstruira v nenehni izmenjavi teh dveh serij, pa ne sodi v nobeno od njiju: ne najdemo ga ne v totalitarni »aktualnosti« v območju ideologije ne v sakralni »virtualnosti« v območju religije. Gre za virtualno umetniško državo-objekt, ki se konstruira skozi nenehne »prekrstitve« oziroma preskoke iz ene serije v drugo – iz aktualnega v virtualno in obratno –, pri čemer *vedno je in nikoli ni* v tisti seriji, v kateri jo iščemo:

Virtualni objekt je delni objekt, vendar ne zato, ker mu manjka del, ki je ostal v realnem, temveč je tak sam v sebi in za samega sebe, saj se cepi oziroma podvoji



na dva virtualna dela, od katerih eden vselej manjka drugemu. [...] Te delne oziroma virtualne objekte je mogoče srečati v različnih formah, na primer v dobrem in slabem objektu Melanie Klein, v 'prehodnem' objektu, v objektu-fetišu in predvsem v Lacanovem objektu *a* [...] kot večna polovica samega sebe je nasprotek tam, kjer je, zgolj pod pogojem, da ga ni tam, kjer bi moral biti. Tam, kjer ga najdemo, je samo pod pogojem, da ga iščemo tam, kjer ga ni. (prav tam, 176–177)

Po enaki »logiki smisla«²³ delnega virtualnega objekta funkcionirajo tudi vse druge serije oziroma prekrstitve, o katerih je tekla beseda, vključno s »krovnima« serijama, ki ju *Akt ustanovitve* poimenuje manifestativni in kreativni del ter na katerih temelji celotna retroprodukcija GSSN. Na podobnem mehanizmu neulovljivega in razraščajočega se paradoksnega presežka smisla temelji tudi celotni NSK, kot je to dobro opazil že Zabel (1997, 144): »Skupino Irwin (in kar se tega tiče, tudi vse gibanje NSK) si pogosto zamišljam kot nekakšen pospeševalnik, v katerem kakšna ideja ali podoba, ki je nemara najprej čisto naključna, prek razraščajočih se povezav z drugimi podobami, idejami in konteksti dobiva vse bogatejši in vse bolj kompleksen naboj pomenov in referenc.«

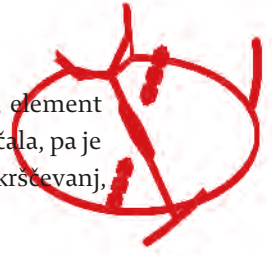
//07

Država je abstrakcija: *Urstaat* (Rojstvo države)

V uprizoritvi *Krsta pod Triglavom* je na odru zaživela le druga slika »Tretje prekrstitve« iz *Elaborata*, poimenovana »Laibach Kunst«, ki je vključevala zažiganje treh

23 Manifestativni in kreativni del v opusu GSSN opravljata enako funkcijo kot matematično-logična in izmišljena dela pri Lewisu Carrollu, kot to razloži Deleuze v *Logiki smisla*: »Z začudenjem ugotavljamo, da se celotni logični opus [manifestativni del] neposredno ukvarja s pomenom, implikacijami in sklepi in da zadeva smisel le posredno – točno prek paradoksov, ki jih pomen ne more razrešiti, oziroma jih celo ustvarja. Obratno pa se izmišljena dela [kreativni del] ukvarjajo naravnost s smislom in moč paradoksov neposredno izvajajo iz njega. To popolnoma ustreza dvema stanjema smisla.« (Deleuze 2013, 34–35) »Zato se ne bomo spraševali, kakšen je smisel [retrogardističnega] dogodka: dogodek ni nič drugega kot smisel.« (prav tam)

suprematističnih form: trikotnika, križa in kroga.²⁴ Projekt tretje slike, element prekrščevanja GSSN, s katero naj bi se po prvotni zamisli predstava končala, pa je bil praktično neizvedljiv. In kakšno naj bi bilo videti zadnje v seriji prekrščevanj, ki še enkrat retroaktivno prekrsti vsa predhodna prekrščevanja?

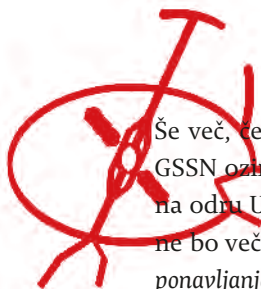


Pojavili naj bi se sejanci rib; šest moških v lovskih oblekah, z mehničnimi maskami, s polivinilastimi torbami z vodo čez ramo, z vodo v njih in ribami v vodi, ki naj bi jih potem s sunkovitimi, mehničnimi gibi trosili po celotni površini odra (podobno naj bi se zgodilo že v prvi sliki Uvoda, ko moški, oblečen v rdečo kardinalske obleke, nosi prozorno torbo, napolnjeno z vodo in ribicami, da bi jih razmetal po prosčenju). Vidimo, da 'sodobna slovenska umetnost' res izhaja iz slovenskega mita o sejalcu (Grohar: *Sejalec*, 1907) [...]. Prav ta, zadnja vpeljava je po svoji zastavitvi najbolj daleč od kake remitologizacije, saj gre za radikalno demitologizacijo, še več, za kruto ironizacijo, za sejanje smrti, in ne življenja. (Hribar 1986, 320–321)

Slovenski mit o sejalcu je značilen za vse skupine NSK. Najdemo ga na nekaterih zgodnjih slikah Laibacha, nato je postal eden osrednjih motivov skupine Irwin, na njem temelji tudi že omenjeni projekt *Slovenske Atene*, izveden v okviru manifestativnega dela *Krsta*. Vendar tam sejanci ne sejejo smrti. Kaj naj bi v GSSN pomenil sejalec, ki seje smrt? Najbolj očitna je povezava z zgodovinsko avantgardo, ki je bila prav tako uničevalna, saj je »sejala smrt«, da bi rodila novo življenje in novega človeka: »Proces rušenja, redukcije mora priti do konca, da bi lahko na ta način našli tisto nadprostorsko, nadčasovno in nadzgodovinsko, ki ga ni mogoče reducirati dalje in na kar bi se lahko navezali. Tisto, česar ni mogoče reducirati dalje, je bil za Maleviča, kot vemo, *Črni kvadrat*, ki je nato za dlje časa postal najznamenitejši simbol ruske avantgarde.« (Groys 2011, 30–31) Po drugi strani pa je riba, kot je znano, simbol zgodnjega krščanstva, zato lahko razumemo sejanje živih rib po odru tudi kot nadidentifikacijo s krščanstvom oziroma Religijo, njihovo smrt pa kot njeno izginjanje oziroma izganjanje: »Eksorcizem pomeni zarotovanje, izganjanje hudiča. Ideologija in Religija (tudi ta, na paradoksen način) zastopata Hudiča, zlodejstvo nasproti dobrodejni in božanski Umetnosti.«²⁵ (Hribar 1986, 317)

24 Omenjene forme lahko razlagamo kot simbole treh skupin NSK: trikotnik – GSSN, križ – Laibach in krog – Irwin. Sicer pa so stalnica gledališča Živadinova v vseh njegovih razvojnih fazah; najdemo jih v številnih predstavah in v propagandnem materialu. Živadinov jih je poosebil do te mere, da jih včasih uporablja tudi kot lastnoročni podpis.

25 Eksorcizem je tudi bistvena značilnost Artaudovega gledališča krutosti: »Gre torej za zdravljenje,



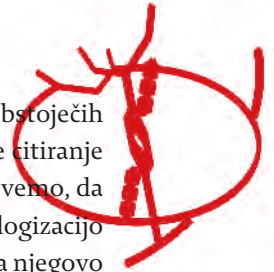
Še več, če do konca sledimo tovrstni logiki nadidentifikacije, lahko sklepamo, da GSSN oziroma Umetnik-Bog izvaja prekrščevanje s tem, da žrtvuje ribe-Kristuse na odru Umetnosti-Države, da bi vzpostavil novo zavezo in novo štetje časa – ki ne bo več linearni čas zgodovine – do česar pridemo, če do konca sledimo logiki ponavljanja samega žrtvovanja, ki ustreza življenjskemu ciklu GSSN:

Manifestativni del [retroprodukcije GSSN] ima obliko rituala, zgrajenega po modelu življenjskega ciklusa, iz katerega izhaja mit o večnem vračanju (enakega), mitologem enotnega mikro-in-makrokozmološkega obnavljanja večnega umiranja in rojevanja (oživljanja). Kakor dokazuje Mircea Eliade, že sama razlika med cikličnim in linearnim časom predpostavlja razliko med sakralnim in profanim; izhaja iz nje in jo hkrati utemeljuje. (prav tam, 310)

Pomenljivo je, da se sejalec, ki se v prvotni zasnovi predstave pojavi na začetku, na koncu ponovi in pomnoži, pri čemer je sejalec z začetka predstave Kardinal oziroma »znameniti duhovnik, ki je v Prešernovi pesnitvi prepričal nesrečno Bogomilo, da je zapečatala usodo Črtomirjeve male vojske in hkrati 'slovenskega vprašanja' ter si z obljubo krščanskega čudeža in možnostjo posmrtnega življenja izborila njegovo osebno, človeško preživetje« (Čufer 2001). Stvari se še bolj zapletejo, če vemo, da je vlogo Kardinala odigral Jonas Žnidaršič, ki je odigral osrednjo vlogo tudi v prvi predstavi GSSN *Hinkemann* – in sicer skupaj z Damjano Grašič, ki je v *Krstu* igrala Bogomilo –, v kateri na odru dejansko obtiči zaklana riba. Drugače povedano, motiv mrtve ribe, ki se pojavi v prvi predstavi GSSN, bi se moral ponoviti tudi na začetku zadnje predstave, nato pa še na njenem koncu, pomnožen. Če logiki ponavljanja sledimo naprej, nazadnje pridemo ne le do stare mitične ideje cikličnega večnega vračanja (enakega), o kateri govori Hribar, temveč tudi do gledališke manifestacije Nietzschejeve ideje večnega vračanja (različnega): »Obstajata dve stvari, ki ju ciklična hipoteza ne more razložiti: raznoterost soobstoječih krogov in, še posebej, obstoj raznoterosti znotraj kroga samega.« (Deleuze 2011a, 70)

Krst pod Triglavom ima tudi brez ponovitve prizora s sejanjem rib – tako kot številne druge predstave in projekti Živadina, vključno z GSSN – raznotero »ciklično« strukturo. Že sam Tatlinov spomenik, ki ga vidimo na začetku predstave, je spiralna

celjenje, eksorcizem, če uporabimo besedo iz ritualne terminologije, kajti tu gre nedvomno za neko *par excellence* ritualno, magijsko dejanje. [...] Ritual ima torej bodisi funkcijo priklica bodisi funkcijo izganjanja (eksorcizem): v obeh primerih pa se to doseže prek identifikacije s pojavom, ki ga priklicujemo.« (Miočinović 1976, 223–224)



konstrukcija, ki se obrača okoli svoje osi, in sicer z »raznoterostjo soobstoječih krogov« znotraj »raznoterosti kroga samega«. ²⁶ Hribar pripominja, da je citiranje Tatlinovega utopičnega projekta iz leta 1919 v predstavi iz leta 1986, »ko vemo, da ni prišlo do njegove uresničitve, transutopično dejanje: pomeni demitologizacijo projekta, vendar na tak način, ki tega projekta ne zniči, marveč pokaže na njegovo metahistorično, se pravi prav mitično, 'babilonsko' vsebino. Na trajno vsebino mita o Babilonskem stolpu.« (Hribar 1986, 295) O kozmični simboliki Tatlinovega spomenika piše tudi John Milner v knjigi *Vladimir Tatlin in ruska avantgarda*, kar opozarja Groys v članku »Umetniško delo kot nefunkcionalni stroj« in pripominja, da že o samem Tatlinovem stolpu težko govorimo kot o utopičnem projektu: »Tatlinov Spomenik III. internacionali – Babilonski stolp, ki se večno obrača, ki integrira Revolucijo v brezkončnosti kozmičnih ciklusov – komaj da je sploh utopičen, saj je babilonski stolp znan predvsem po tem, da je bil uničen.« (Groys 2011, 342) V zvezi s Tatlinovim spomenikom (in projektom Moholy-Nagyja iz leta 1922) – in sicer prav v luči hkratnega soobstoja arhaične cesarsko despotske in moderne kapitalistične in socialistične birokracije – spregovorita tudi Deleuze in Guattari v svojem delu o Kafki, »ki je zelo pozorno spremljal oktobrsko revolucijo« in za katerega si je težko predstavljati, da »ob koncu svojega življenja ne bi slišal za avantgardne projekte in ruski konstruktivizem«:

Zdi se, da je najmodernejši funkcionalizem bolj ali manj namerno oživel najbolj arhaične in najbolj legendarne oblike. Tukaj gre za obojestranski preboj dveh birokracij, minule in prihodnje (in tako je še danes). Spričo take raznovrstnosti

26 V *Elaboratu za Krst*, pod kategorijo »Retro«, najdemo naslednji opis *Spomenika III. internacionali* iz knjige *Ruski umetniški eksperiment* Camile Gray: »Železna spiralna armatura bi morala držati telo, sestavljeno iz steklenega vijaka, steklene kupole in steklene kocke. Telo bi moralo viseti z dinamične asimetrične osi, ki bi tako podaljševala njegov spiralni ritem v zunanji prostor. To gibanje bi ne bilo omejeno zgolj na statično gibanje. Valj naj bi se v enem letu obrnil okoli svoje osi [...]. Kupola bi morala svoj obrat opraviti v mesecu dni [...]. Na vrhu pa naj bi kocka vsak dan opisovala krog okoli svoje osi.« (Scipion Nasice 1985) GSSN je, kot bomo videli, načrtovalo še eno »ponovitev« Tatlinovega spomenika – in sicer v prisposodbi Plečnikovega parlamenta v naslednji, nikoli izvedeni predstavi ob državnem praznovanju dneva mladosti leta 1987. Zadnja metamorfoza Tatlinovega spomenika pa bo kupola, ki jo je zgradil Vadim Fiškin za potrebe petdesetletnega projekta *Noordung*, v kateri so bili nameščeni gledalci premierne predstave *Naseljena skulptura Ena proti ena* (1995); tudi stavbo KSEVT, v kateri je bila izvedena druga ponovitev predstave leta 2015, lahko razumemo kot oddaljeno ponovitev Tatlinovega spomenika, saj je KSEVT arhitekturno zasnovan iz dveh dinamičnih asimetričnih krogov, ki »lezeta« drug v drugega, pri čemer lahko govorimo ravno o »raznoterosti soobstoječih krogov« oziroma o »obstoju raznoterosti znotraj kroga samega«. (Glede KSEVT glej razdelka »Od utopije do heterotopije in nazaj: KSEVT« in »Problem vožnje po vesolju: supre:arhitektura«.)



lahko razlikujemo samo med arhaizmi z aktualno vlogo in novimi tvorbami kot dvema poloma. Zdi se, da se je Kafka med prvimi zavedal tega zgodovinskega vprašanja, vsaj toliko kot njegovi bolj 'angažirani' sodobniki, konstruktivisti in futuristi. (D&G 1995, 100)

Laibach in nato NSK je že s kolektivističnim načinom svoje organizacijske strukture in delovanja, ki je dodatno povečevan s pomočjo ustanovitvenih listin in organigramov, simuliral birokratski aparat totalitarne države. Pristop NSK k ritualom in jeziku, formi in konceptu Države zgledno ilustrira naslednja znana manifestna izjava skupine Laibach: »Kdor ima materialno moč, ima duhovno moč, in vsaka umetnost je podvržena politični manipulaciji, razen tiste, ki govori z jezikom te iste manipulacije.«²⁷ Laibach je bil v okviru kolektiva NSK pristojen za področje ideologije, gledališki oddelek GSSN/Rdeči pilot/Noordung za področje religije, Irwini pa so bili kronisti simulirane umetniške Države, ki je svoje državljane nenehno postavljala tudi pred takšne dileme: »Ali bo Evropo v prihodnosti doletela usoda rimskega cesarstva, totalitarne države ali pa Kristusa, ki v jeziku evropske kulture simbolizira poslednji vir slehernega upora proti zahtevam in tiranstvu države?« (Stephens, v: *Irwin: Retroprincip*, 138) To vprašanje, ki ga avtor citiranega besedila zastavlja v luči povezav med Irwin in NSK ter umetniki mističnih in religioznih vizij, kakršni so bili Beuys, Klein in Malevič, je na mestu – z dopolnitvijo, da se NSK in njegove posamezne skupine dejansko nikoli ne opredelijo do te in drugih *ali-ali* dilem. Stroj NSK je bil namreč zgrajen po načelu *in-in-*, snoval je probleme in zastavljal vprašanja, ni pa ponujal rešitev in odgovorov. Država z velikim D, za katero se razglasi GSSN, je tako po eni strani aktualna in totalitarna, po drugi pa virtualna in sakralna, saj se Cesar in Bog v tej nemogoči državi združita v zrcalni podobi Umetnika-demiurga, ki ju skozi nadidentifikacijo izganja oziroma ukinja, da bi sprostil mesto za novo družbo in novi svet: »Foretič trdi, da gledališka praksa Dragana Živadinova (režiserja vseh gledaliških dejavnosti NSK) temelji na totalitarni državi in da je v predstavah Živadinova državno nasilje nadomeščeno z estetskim nasiljem. Dozdeva se tudi, da Živadinov igra vlogo totalitarnega demiurga – mitičnega preoblikovalca družbe in sveta, o katerem je govoril Groys.« (Monroe 2003, 112) Skratka, gre za vzpostavitev nemogoče, hkrati

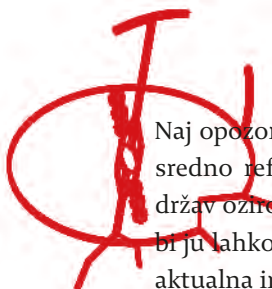
27 Podobno formulacijo najdemo že pri Situacionistični internacionali (SI): »Pot popolnega policijskega nadzora nad vsemi človeškimi dejavnostmi in pot svobodnega, neskončnega ustvarjanja vseh človeških dejavnosti je ista.« (Navajamo po: Raunig 2011, 39.) Naj opozorimo, da so povezave med NSK in SI (na katero se NSK sicer neposredno ne referira) popolnoma neraziskane, čeprav lahko najdemo številne vzporednice (pa tudi razlike) v principih delovanja obeh umetniških kolektivov.

aktualne in virtualne, totalitarne in sakralne Države-umetnosti: »Edina resnično Estetska vizija Države je vizija nemogoče Države.« (Scipion Nasice, 1983b)



Podobno ambivalentno in protislovno razumevanje države najdemo pri Maleviču, eni osrednjih referenc umetnosti NSK in najpomembnejši referenci umetnosti Živadina v vseh njenih razvojnih fazah. Lahko se strinjamo z Groysom, ko pravi, da je za Maleviča v njegovih kasnejših delih edini umetnikov konkurent država – pri čemer ima slednji v mislih totalitarno državo sovjetskega tipa – saj edinole totalitarna država in totalitarna umetnost lahko (pre)oblikujeta nezavedno: »Katerakoli država je takšen aparat, s pomočjo katerega se izvaja regulacija živčnega sistema ljudi, ki v njem živijo.« (Malevič; navajamo po: Groys 2011, 33) Ne moremo pa se strinjati z Groysovo trditvijo, da Malevič zavrača religijo in znanost, ker naslavljata zavest, ne pa tudi nezavednega. Tudi sam Groys je kontradiktoren, saj na nekem drugem mestu v isti knjigi poudari ravno sakralnost ruske avantgarde: »Četudi se je avantgardistični umetniški projekt izoblikoval kot racionalističen, utilitarističen, konstruktivističen in v tem smislu 'razsvetljenski', je izviral [...] iz mistične, transcendentne, če hočete, sakralne sfere, in je bil v tem smislu popolnoma 'iracionalen'.« (94–95) Groys na istem mestu omenja tudi futuristično opero *Zmaga nad soncem*, misterij Hlebnikova, Kručoniha in Maleviča, ki je uprizarjal mitični dogodek »umora sonca« ter nastop mistične noči, ki bo porodila novo, umetno sonce novega sveta tehnokulture: »Avantgarda se je še kako zavedala sakralnega značaja svoje prakse, to vednost je ohranil tudi socialistični realizem.« Da so imeli Malevič in tovarišija poleg aktualne totalitarne države sovjetskega tipa v mislih še neko drugo, virtualno sakralno državo, ki izhaja iz prve in jo podvaja onkraj nje same, je jasno že iz same fabule omenjene opere:

Ideja države onkraj države izhaja iz futuristične opere *Zmaga nad soncem* iz leta 1913; pri njej je sodeloval tudi Malevič. Temeljna zamisel tega dela je bila predstava o kraljestvu Realnega, utopičnem svetu, imenovanem Deseta dežela – ta ponazarja obstoj, odrešen iluzij. Opera podaja ta koncept v sestavljenem prikazu in v dualističnem sosledju dveh dejanj: prvo dejanje uprizarja konec zdajšnjega sveta, ki ga omejuje materialnost – to je navidezno in nedejavno območje pojavov; drugo dejanje pa predstavi deželo drugačnih razsežnosti, nastalo s prehodom od nič k deset – navidez izmerljivi, vendar predvsem metaforični oddaljenosti od neresničnega polja iluzije. V tej deželi se odvija kataklizmični propad starega kulturnega reda – in napoveduje novi stroj umetnosti (in življenja). (Mudrak, v: Irwin: *Retroprincip*, 118)



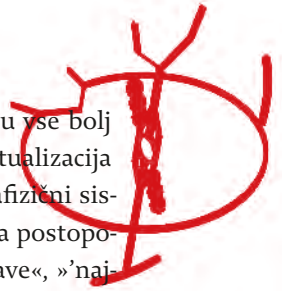
Naj opozorimo, da tudi sveti Avguštin, na katerega se GSSN, kot smo videli, posredno referira, zasnuje svojo Božjo državo na dualističnem »sosledju« dveh držav oziroma dveh mest – zemeljskega Babilona in nebeškega Jeruzalema –, ki bi ju lahko v skladu s tukajšnjo deleuzovsko terminologijo pogojno označili kot aktualna in virtualna država (pri čemer je virtualnost tu ponovno potrebno razumeti v strogo deleuzovskem smislu, torej kot nekaj, kar se ne zoperstavlja realnemu, ampak zgolj aktualnemu). Ti dve mesti sestavljajo – odvisno od tega, kam sodijo – tisti, ki ljubijo pravico ali krivico, ki živijo po telesu ali po duhu, katerih končna usoda bo različna, vendar enako določujoča. V nasprotju s tem (retro) avantgardistični projekt Države meri onkraj trikratnega – etičnega, psihološkega in eshatološkega – dualizma Biblije in svetega Avguština: dualizma dobrega in zlega, želja telesa in želja duše ter razdelitve na pravične in nepravične. Vseobsegajoča abstraktna Država-svet prihodnosti bo nastala onkraj dobrega in zlega, ko bo duh postal meso, v tehnosvetu prihodnosti, ki mora vase posrkati vse brez ostanka, tako »pravične« kot »nepravične«.

»Možno je tudi, da je, pa naj bo duhovna ali posvetna, tiranska ali demokratična, kapitalistična ali socialistična, vselej obstajala samo ena in edina Država, država-psica, ki se 'peni in kriči, ko govori'.« (D&G, 1990, 156) *Urstaat*, izvorna oblika države, kot jo Deleuze in Guattari zasnujeta v *Anti-Ojdipu*, je »večna« struktura države oziroma dispozitiv, na katerem temelji vsaka država – pa naj bo antična, orientalska, srednjeveška, fevdalna, socialistična ali kapitalistična. »Ni formacija med drugimi formacijami, niti prehod iz ene formacije v drugo«; je »abstraktna enotnost, ki vključuje podcelote, ki funkcionirajo same zase« (178–180).²⁸ Ta Država z velikim D se uresničuje v imperialnih formacijah, vendar se v njih uresničuje le kot abstrakcija oziroma »eminentno nadkodirajoča enotnost«: »Kot skupno obzorje tistega, kar prihaja prej in tistega, kar prihaja potem, pogojuje svetovno zgodovino samo pod pogojem, da ni zunaj, temveč vselej poleg, mrzla pošast, ki predstavlja način, prek katerega je zgodovina v 'glavi', v 'možganih', *Urstaat*« (prav tam).²⁹ Ta metadispozitiv države, tako kot Država, ki jo konstruira GSSN skozi štiriletno akcijsko in programsko organizacijo, nastaja na dveh ravneh – fizični in metafizični:

28 Prim.: »NSK država v času je abstrakten organizem, suprematistično telo, instalirano v realen socio-politični prostor, kot skulptura, sestavljena iz konkretne toplote teles, gibanja duha in dela njegovih članov.« (Čufer in Irwin, *Irwin: Retroprincip*, 52)

29 Prim. minutni dramski tekst iz predstave *Marija Nablocka*: »Pustite me pri miru! Ne iščem poti v Zgodovino! Zgodovina je v meni! Ime mi je ANTONIN ARTAUD!« (NSK 1991, 171)

»To sta dve obliki nastanka države: njena interiorizacija v nekem polju vse bolj dekodiranih družbenih sil, ki oblikujejo nek fizični sistem; njena spiritualizacija v nadzemeljskem polju, ki ga vse bolj nadkodira in oblikuje nek metafizični sistem.« (181) Ta abstraktna forma-država – *Urstaat/Država* – pa ni nastala postopoma, ampak naenkrat in od nikoder; ustvarili so jo »ustanovitelji države«, »najnesvobodnejši, najnezavednejši umetniki, ki obstajajo« (156), kot jih poimenuje Nietzsche v odseku dela *H genealogiji morale* (II, 17), ki ga Deleuze pogosto navaja:



[Ta bitja se pojavijo] kot usoda, brez razloga, nerazumljivo, brezobzirmo, brez pretveze, pojavljajo se, tako kot se pojavi blisk, preveč strašno, preveč iznenađa, preveč prepričljivo, preveč 'drugače', celo da bi jih lahko sovražili. Njihovo delo je instinktivno ustvarjanje, vtiskovanje oblik, to so najneprostovoljnjejši, najbolj nezavedni umetniki, kar jih je: – tam, kjer se pojavijo, v kratkem nastane nekaj novega, tvorba gospostva, ki živi [...] v njih vlada tisti strašni egoizem umetnika, ki se sveti kot bron in se zna za vso večnost naprej upravičiti v 'delu', kot mati v svojem otroku.³⁰ (prav tam, navajamo po: Nietzsche 1988, 272–273)

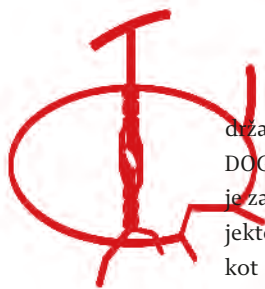
//08

Samomor Gledališča in Države

Leta 1983 je GLEDALIŠČE SESTER SCIPION NASICE sestavilo program, ki je temeljil na samih neznankah. Edina točka tega programa, ki jo je bilo mogoče predvideti vnaprej, je izhajala iz preverjene politične izkušnje, da je neznano, ki se simulira kot znano, vedno delotvorno, saj ga je mogoče kontrolirati in usmerjati v zaželeno posledico.

GLEDALIŠČE SESTER SCIPION NASICE se je simultano razvijalo kot ideja o Gledališču in kot ideja o Državi. Leta 1987 je ideja o Državi v GLEDALIŠČU SESTER SCIPION NASICE dosegla stopnjo državotvornosti, ki je enaka stopnji

30 Prim. minutni dramski tekst, ki spremlja *Krst pod Triglavom*: »KARDINAL: Črna roka je nad njim. Črna roka duha Religij in Ideologij. Njega pa je nujnost pritegnila v svojo službo in on jo opravlja, ne da bi to vedel. BOGOMILA: Ali ga ni mogoče ustaviti? KARDINAL: On je ujetnik Oblike. On je ujet v duh Umetnosti.« (NSK 1991, 183)



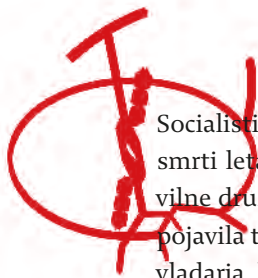
državotvornosti Socialistične Federativne Republike Jugoslavije. UMETNIŠKI DOGODEK DAN MLADOSTI, ki je posvečen prazniku JUGOSLOVANSKE mladine, je zadnji GLEDALIŠKI projekt GLEDALIŠČA SESTER SCIPION NASICE. S tem projektom je opazovanje odnosa med GLEDALIŠČEM in DRŽAVO in GLEDALIŠČA kot DRŽAVE doseglo vrhunec. Zato je UMETNIŠKI DOGODEK DAN MLADOSTI hkrati tudi AKCIJA SAMOUNIČENJA GLEDALIŠČA SESTER SCIPION NASICE kot DRŽAVNE institucije in DRŽAVE. (Scipion Nasice, 1987)

Po *Krstu pod Triglavom* se je lahko GSSN posvetilo »procesu Samoukinjanja«, ki naj bi se končal s »spektaklom Samouničenja«, kar bo dokumentirano v »Pismu samouničenja« (Scipion Nasice 1983a). Po »prekrščevanju« slovenskega naroda in umetnosti v osrednjem hramu nacionalne kulture in ob osrednjem nacionalnem kulturnem prazniku je bil naslednji korak v procesu nadidentifikacije z Državo »prekrščevanje« vseh narodov in narodnosti Socialistične federativne republike Jugoslavije (SFRJ) – in sicer na osrednji proslavi zvezne države, dnevu mladosti, ki je hkrati slavil Tita in jugoslovansko mladino. Treba je vedeti, da Slovenija v času delovanja GSSN še ni bila samostojna država, da pa je to postala relativno kmalu, leta 1991. Tak razplet je malokdo predvideval, čeprav so postajale po Titovi smrti družbenopolitične razmere v takratni Jugoslaviji in njenih republikah vse bolj »dvoumne«. GSSN in NSK pa sta spretno in strateško manipulirala s takšno situacijo in jo izrabljala za svoje namene. Stališče NSK do »dvoumnih« razmer v takratni razpadajoči oziroma osamosvajajoči se državi je bilo zaradi že opisane abstraktne forme-države, ki jo je konstruiral in s katero se je nadidentificiral, dvoumno in je tako tudi danes. Tako po eni strani lahko zapišemo, da smo v zvezi s *Krstom* govorili o nadidentifikaciji GSSN z državo le pogojno in retroaktivno – namreč z današnje pozicije prihodnosti –, saj Slovenija takrat sploh še ni bila suverena država. Po drugi strani pa zapišimo, da je bil *Krst pod Triglavom* dejansko prva državna proslava še neobstoječe, »potlačene« samostojne države Slovenije prihodnosti. Vsaj glede tega se lahko strinjamo z Žižkom/Lacanom: »Lacanovski odgovor na vprašanje, od kod se vrne potlačeno, je potemtakem paradoksalen: Iz prihodnosti [...]. Vsak zgodovinski prelom, vsak prihod novega gospodarja-označevalca retroaktivno spremeni pomen vse tradicije, rekonstruira naracijo preteklosti in jo naredi berljivo na drug, nov način« (Žižek, navajamo po: Monroe 2003, 143). Skratka, izjava, da je gledališče država, bi se leta 1983, ko je bila izrečena, težko nanašala na državo Slovenijo, ki je nastala šele osem let kasneje, temveč je merila predvsem na zvezno državo SFRJ. Čeprav je GSSN, vsaj na začetku, delovalo kot strogo anonimen kolektiv, ki je svoji prvi dve predstavi uprizoril »ilegalno« in za omejeno število

izbrancev v zasebnem stanovanju oziroma meščanski hiši sredi Ljubljane, je treba vedeti, da so vse tri predstave GSSN gostovale tudi v jugoslovanski prestolnici Beograd (pa tudi v Zagrebu), in sicer na prestižnem mednarodnem gledališkem festivalu BITEF, ki je bil znan v svetovnem merilu, saj je bil praktično edini mednarodni festival v Evropi, ki je gostil uprizoritve z Zahoda in Vzhoda. Retrogardistični dogodki GSSN tudi tam niso ostali neopaženi, saj so o njih pisali relevantni mediji po vsej državi, tudi zaradi ekscesov, ki jih je GSSN uprizarjalo v času festivala.³¹ Značilno je tudi to, da je imel Laibach prvo razstavo in koncert v Beogradu in šele potem v Ljubljani, kar pomeni, da je bilo delovanje NSK že od samega začetka tesno prepleteno z dogajanjem v jugoslovanski prestolnici.³²

31 Anonimni člani kolektiva GSSN se tako na prvem gostovanju na BITEF-u leta 1984 sploh niso pojavili na tiskovni konferenci, ampak so novinarjem poslali le pismo z vprašanjem »WAS IST KUNST?«. To se je navezovalo na istoimensko video umetnino beograjskega konceptualnega umetnika Raše Todosijevića iz leta 1976, ki je vplival na poetiko skupine Laibach in kasneje tudi na NSK. Na drugem gostovanju leta 1985 pa so predstavniki GSSN na tiskovno konferenco hudo zamujali, tako da so novinarji že skoraj obupali ter nameravali oditi. Ko so se končno pojavili, je sledilo skrajno ekscesno dejanje v najboljši dadaistični, nadrealistični in situacionistični maniri: po gostiteljevi predstavitvi kolektiva so anonimni predstavniki že takoj ob prvem novinarskem vprašanju grobo prevrnili mizo, se vrgli na tla in uprizorili epileptični napad ter začeli razbijati vse, kar jim je prišlo pod roko. Nato so po nekaj minutah vstali in mirno odšli, ne da bi spregovorili eno samo besedo. O dogodku so poročali mediji po vsej Jugoslaviji.

32 V tem pogledu je pomembna predvsem galerija *Srečna nova umetnost*, ki je delovala v okviru beograjskega Študentskega kulturnega centra (SKC). Poleg Raše Todosijevića, ki je na NSK vplival predvsem z uporabo nemškega jezika in nacističnih simbolov, kot bistveni referenci lahko navedemo še Gorana Đorđevića s konceptom razumevanja kopije v umetnosti ter medijske manipulacije Dragana Papića v okviru danes v veliki meri pozabljenega oziroma spregledanega projekta *Dečaci*, iz katerega je potem nastala znana glasbena skupina VIS Idoli. Todosijević in Đorđević sta pogosto navedena kot ključni referenci NSK, tako ju omenjajo tudi sami člani kolektiva, Papića pa se skorajda nikjer ne omenja. Kolikor mi je znano, Papića omenja le Barbara Borčič v monografiji o Laibach, a v drugem kontekstu, in sicer kot avtorja razstave fotografij in fotokopij *Kopije-reprodukcije*, ki je gostovala v ŠKUC-u v začetku osemdesetih. Sam Papić je v najinih osebnih pogovorih povedal, da bistvo njegovega dela v začetku osemdesetih let temelji prav na medijskih manipulacijah, podobnih tistim, ki so jih kasneje, sicer na precej drugačen način, uporabljali tudi Laibach in NSK. Pri tem je poudarjal, da projekt *Dečaci* v začetku osemdesetih let nikakor ni bil neznanka, saj je bil prisoten v medijih po vsej Jugoslaviji. Opozoril je na tisto, kar omenja tudi Barbara Borčič v svoji knjigi – namreč na to, da je »bil eden izmed članov [Laibach – gre za Dejana Kneza, čeprav avtorica imena ne navaja] vojak tudi v Beogradu, kar mu je omogočilo, da je spoznal beograjsko intelektualno in umetniško sceno; verjetno je še pred nami videl Malevičevo knjigo, pa tudi knjigo z izborom del in tekstov Johna Cagea« (Borčič, 33–34). Pestro dogajanje v galeriji *Srečna nova umetnost* je sicer verjetno bolj vplivalo na drugi dve skupini NSK kot na GSSN, na katero je bil vpliv bolj posreden, prek kolektiva NSK, čeprav je bil tudi Živadinov zelo pogosto v jugoslovanski prestolnici, ki jo je začel obiskovati že kot mladostnik: »S 16 leti sem povedal staršem, da grem na ekskurzijo, namesto tega pa sem s prijatelji pobegnil v Beograd.« (Živadinov



Socialistični in gospodarski sistem ter enopartijska organizacija SFRJ so po Titovi smrti leta 1980 začeli kazati prve razpoke. Ob vse bolj artikuliranih zahtevah civilne družbe so nastala tudi številna alternativna gibanja. V tem kontekstu se je pojavila tudi zahteva po premisleku dneva oziroma štafete mladosti, ki je slavila vladarja, ki ga ni bilo več med živimi, in socialistično mladino, ki je praktično že odkorakala v postsocializem. V Sloveniji kot ekonomsko najnaprednejši med šestimi republikami so bile te napetosti najočitnejše. Proslavo dneva mladosti, ki so jo po Titovi smrti izvajale posamezne republike po rotacijskem ključu, so v Sloveniji problematizirali že pred letom 1987, ko je bila za pripravo štafete pristojna Zveza socialistične mladine Slovenije (ZSMS).³³ ZSMS je bila v primerjavi z ZSMJ in socialističnimi mladinskimi zvezami drugih republik bolj progresivna oziroma dokaj razumevajoča do novonastale alternativne scene in civilnih družbenih gibanj. Jeseni 1986 je k pripravi koncepta proslave povabila GSSN, ki je imelo po izvedbi *Krsta pod Triglavom* v osrednji nacionalni kulturni inštituciji tudi vse potrebne reference in tako rekoč državno legitimnost. »Zatem je prišlo v štirih mesecih do dveh njegovih predstavitev« (Krečič 2007), vendar je projekt na koncu, »do-

2013c) O vplivu beograjske scene morda priča tudi ime njegovega prvega gledališča na Vrhniki – *Srečno novo gledališče* (sicer pa kratica SNG že namiguje na razmerje med Gledališčem in Državo, saj je to tudi kratica za Slovensko narodno gledališče) – ki je hkrati tudi referenca na koncept Johna Cagea »Happy New Ears«, s katerim ta opiše novo zvrst percepcije oziroma nov način razmišljanja o glasbi. Obe sceni – tako ljubljanska kot beograjska – sta bili sicer na začetku osemdesetih let del širše kulturne »renesanse« na področju celotne Jugoslavije, ko smo bili po Titovi smrti in pojavu punka ter drugih alternativnih kulturnih praks priče morda najbolj množičnemu kulturnemu gibanju v slovenskem in jugoslovanskem prostoru. Laibach in pozneje NSK pa so že od samega začetka jasno izstopali iz t. i. alternativne scene po tem, da se niso odkrito zoperstavljali sistemu, ampak je njihova kritika temeljila na nadidentifikaciji z njim. Prav na tem je temeljila tudi sicer kratkotrajna subverzivnost omenjenega Papićevega projekta *Dečaci* in kasneje *Idolov*, ki se v nasprotju z drugimi novovalovskimi skupinami niso zoperstavljali, temveč so se nadidentificirali z obstoječim medijskim, zvezdniškim, umetniškim in političnim sistemom. Idoli so se kasneje tudi dejansko identificirali s sistemom, saj je Srdan Šaper zdaj lastnik I&F McCANN skupine, ene največjih oglaševalskih korporacij v jugovzhodni Evropi, Nebojša Krstić pa je bil svetovalec za medije srbskega predsednika Borisa Tadića, zaradi česar ima Papić ta svoj projekt za »največjo napako v svojem življenju«.

33 Pri obravnavi *Umetniškega dogodka Dan mladosti* se opiramo na istoimenski tekst Jele Krečič, napisan ob dvajseti obletnici t. i. plakatne afere. Temelji na številnih osebnih pogovorih, predvsem z vsemi člani GSSN in NK – Miranom Moharjem, Romanom Uranjekom, Darkom Pokornom, Dejanom Knezom, Draganom Živadinovom in Edo Čufer – pa tudi s filozofom Levom Kreftom ter političnima akterjema Jožefom Školčem, tedanjim predsednikom ZSMS, in Igorjem Lavšem, takratnim sekretarjem odbora ZSMS. Štafeta se je sicer vsako leto začela z otvoritveno prireditvijo, nato je nekaj mesecev potovala po vsej Jugoslaviji, dokler ni 25. maja prispela na stadion JLA, kjer so jo izročili Titu (dokler je bil ta še živ, nato pa jo je sprejemal aktualni predsednik Zveze socialistične mladine Jugoslavije (ZSMJ)).

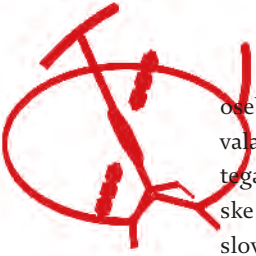
mnevno zaradi previsokih stroškov» (Monroe 2003, 120), ZSMS zavrnila. Tisto, kar ni bilo zavrnjeno, pa je bil plakat za štafeto mladosti, ki ga je za potrebe predstave na Bohinjskem jezeru in proslave v Beogradu oblikoval studio NSK Novi kolektivizem. Šlo je za predelavo dela Richarda Kleina *Junaška alegorija tretjega rajha* iz leta 1936, na kateri so bili nacistični simboli zamenjani z jugoslovanskimi. Odkritje te reference domnevnega »upokojenega beograjskega inženirja« je nato povzročilo razvpito plakatno afero, enega največjih političnih škandalov, kar jih je v nekdanji državi povzročilo neko umetniško delo, ki je imel daljnosežne posledice za oba glavna akterja, tako SFRJ kot NSK:

Zdi se, da je s plakatno afero logika delovanja NSK dosegla vrhunec; afera je načela (samo)podobo in (samo)razumevanje tedanje Jugoslavije. Njeno identiteto je radikalno postavila pod vprašaj. Ali, plakatna afera je pokazala na rob med fikcijo in realnostjo, na katerega se, kot rečeno, umešča tako NSK kot Jugoslavija, s to bistveno razliko, da je prva za ta rob iznašla koncept, druga pa ne in ga tudi ni razumela, ko mu ga je ponudila NSK. Sklenili bi lahko z mislijo, da ni naključje, da se je NSK v začetku devetdesetih, ko je Jugoslavija propadla, preoblikoval v državo NSK. (Krečič 2007)

Zdaj, ko imamo bežen uvid v takratni družbenopolitični kontekst, se lahko osredotočimo na tisto, kar nas dejansko zanima – na nikoli izvedeni *Umetniški dogodek Dan mladosti*, s katerim naj bi »opazovanje odnosa med GLEDALIŠČEM in DRŽAVO in GLEDALIŠČA kot DRŽAVE doseglo vrhunec«. Prvo, kar opazimo že pri samem naslovu, je to, da četrti in zadnji dogodek GSSN, ki je hkrati tudi spektakel samouničenja, ne nosi običajnega pridevnika retrogardistični, ampak umetniški. Že v tem, da se uradna državna proslava eksplicitno razglasi za umetniški dogodek, lahko vidimo dokončno »prekrstitev« države v gledališče in gledališča v državo. In na kakšen način naj bi potekala zadnja predstava oziroma dokončna samouničevalna »prekrstitev« GSSN v SFRJ in SFRJ v GSSN?

Dogajala bi se na Bohinjskem jezeru, v čemer lahko vidimo navezavo na *Krst pod Triglavom*. A če je ta predstavljal in gledališko obdelal nek mitični dogodek, ki se je zgodil na Bohinjskem jezeru, se predstava za dan mladosti in akt samouničitve preseli na lice mesta, kot se reče, v mitični kraj sam. Iz reda predstavljanja se torej poslednji akt gledališča-države preseli na dejansko prizorišče, k svojemu lastnemu izvoru.

Prav tako v prireditvi ne bi nastopali zgolj igralci ali plesalci, pač pa dejanske

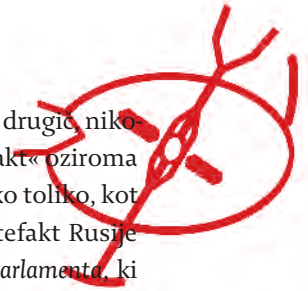


osebe v svojih dejanskih – resničnih vlogah in funkcijah: vojska JLA bi prispevala vojake, sodelovali bi lovci s puškami, pa tudi člani alpinistične zveze. Poleg tega bi bili pri predstavi kot gledalci in občinstvo navzoči akterji jugoslovanske mladine in delegati. Scenografija bi ponudila preplet tradicionalnih jugoslovanskih in slovanskih simbolov ter simbolov umetniške avantgarde. JLA bi na Bohinjskem jezeru zgradila pontonski most v obliki polovice Malevičevega črnega križa (kjer spet vidimo navezavo na predstavo). Na njem bi postavili Plečnikov parlament na konstruktivistični način. Natančneje se konstruktivistična struktura navezuje na Tatlinov Spomenik III. internacionali (iz Krsta), ki se ob tej priložnosti spremeni v Plečnikov parlament z rdečo zvezdo: iz *internacionale* v *nacionalo*. Če se za hip spomnimo na Krst, bi v tem prehodu lahko videli, kako gledališče – država umetniški artefakt, ki slavi univerzalno delavsko gibanje in povezovanje umetniških vrst – Tatlinov spomenik – zamenja, pretopi v državni artefakt – Plečnikov parlament, ki združuje idejo slovenske nacije z idejo jugoslovanstva, kar je moč prepoznati v rdeči zvezdi na vrhu parlamenta [označil B. A.].

Na ta pontonski most bi v zgodnjih jutranjih urah, med peto in osmo zjutraj, v popolni tišini s čolni pripluli delegati slovenske mladine. Na mostu bi spremljali parlamentarni, skupščinski federalni ples šestdeset nastopajočih, katerih gibi bi se podobno kot v Krstu zgledovali pri biomehaniki Mejerholda. Vrhunec dogajanja bi bil prihod golega fanta (s plakata, ki je povzročil škandal) – to vlogo naj bi odigral Borut Veselko – na most. S helikopterjem bi s Triglava priletel na sceno, v roki pa nosil štafeto mladosti. Štafetna palica bi bila narejena po maketi Plečnikovega parlamenta, tako da bi, če bi štafeta krenila na pot, Plečnikov parlament prešel vso Jugoslavijo. Veselko naj bi štafeto pokazal navzočim, se s helikopterjem odpeljal do brega, od koder bi štafetna palica krenila po Jugoslaviji. (Krečič, prav tam)

Na primeru Krsta smo pokazali na esencialno metodo ponavljanja, bistveno za retrogardo in gledališko umetnost Živadinova v celoti, ki gledališče ponavljanja postavlja strogo nasproti gledališču reprezentacije. Kot vidimo, *Umetniški dogodek Dan mladosti* v nekem smislu »ponovi« *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*, v dejanskem »mitičnem« prostoru in z dejanskimi družbenopolitičnimi akterji. Vendar se zapletena zrcalna igra razlike in ponavljanja tukaj ne konča. V sami zasnovi *Dneva mladosti* namreč lahko sledimo še nekemu globljemu, bistvenemu »ponavljanju«, na katerem temeljijo in zaradi katerega je bilo treba izpeljati vsa druga. Da bi prišli do tega, je treba pojasniti nekaj kontradiktornosti, ki smo jih poudarili v zgoraj citiranem besedilu. Prvič, rdeča zvezda ni nikakršen nacionalni simbol, ampak internacionalni simbol socializma in hkrati simbol države SFRJ

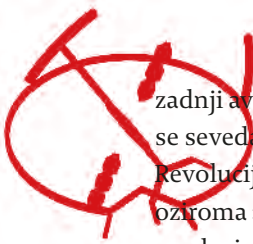
oziroma bratstva in enotnosti vseh njenih narodov in narodnosti. In drugič, nikoli uresničeni *Plečnikov parlament* ni ne »nacionalni« ne »državni artefakt« oziroma je nacionalni artefakt Slovenije in državni artefakt Jugoslavije natanko toliko, kot je nikoli uresničeni *Tatlinov spomenik* nacionalni oziroma državni artefakt Rusije in Sovjetske zveze. Smisel konstruktivistične izvedbe *Plečnikovega parlamenta*, ki se navezuje na *Tatlinov spomenik*, je prav v »ponovitvi« *Tatlinovega spomenika* kot *Plečnikovega parlamenta*.



Tako ima uporaba dveh različnih motivov – v *Krstu* in *Dnevu mladosti* – identično funkcijo: gre za »transutopično dejanje: pomeni demitologizacijo projekta, vendar na tak način, ki tega projekta ne zniči, marveč pokaže na njegovo metahistorično, se pravi prav mitično [...] vsebino« (Hribar 1986, 295). Zakaj je bila ta podvojitvev, ta nova »ponovitev« potrebna? Ker hkrati s tem, ko *Plečnikov parlament* »ponovi« *Tatlinov spomenik*, država SFRJ »ponovi« državo ZSSR: »v neskončnem gibanju degradirane podobnosti od kopije do kopije dosežemo točko, kjer vse spremeni svojo naravo, kjer se sama kopija sprevrne v simulaker, kjer podobnost, duhovno posnemanje, končno naredi prostor ponavljanju« (Deleuze 2011b). Ta dvojna »ponovitev« je nujna zato, ker je najgloblji smisel retrogardističnega projekta ravno maščevanje simulakra, ki se po eni strani izvaja nad tistim, ki je iz avantgardističnega naredil državni projekt – socialistično državo –, in tistim, ki je iz socialističnega hotel narediti avantgardistični projekt, vendar mu je to spodletelo – zgodovinsko avantgardo,³⁴ saj »Neue Slowenische Kunst – kot umetnost v podobi države – reaktualizira travmo avantgarde tako, da se z njo identificira v stadiju asimilacije, kot Umetnost v podobi Države« (Čufer in Irwin, v: *Irwin: Retroprincip* 2006, 52).

Simulaker izvaja eksorcizem tako, da stvari, besede in »resnice« skozi igro razločkov nedialektično in nadčasovno virtualno podvaja v neskončnost, razbijajoč tako zrcalo aktualnega časa: »Srhljiva podoba, na kateri umetnost umira kot odsev ideologij in programov, je zapuščena v gloriji nemogočega shizo obrata. Retro umetnost Gledališča Sester Scipion Nasice razbija zrcalo atmosfere časa in se zaklinja v obupno revolucionarnost preroka.« (Scipion Nasice 1984a) To »revolucionarno« izganjanje, ki ga izvaja GSSN – hkrati s tem, ko »proglašča avantgardo za

34 Če se GSSN nadidentificira predvsem s socialistično državo in z rusko avantgardo (»gledališke skupine so najbolj rusofilski sektor NSK«, Monroe, 2003, 11), se druge skupine in sam NSK nadidentificirajo oziroma »ponavljajo« tudi fašistično državo in umetnost, česar najboljši primer je prav plakatna afera. Ta nadidentifikacija je tudi povzročila največ napetosti, nesporazumov in obtoževanja Laibach in nato NSK, da so fašisti.



zadnji avtentični Stil moderne Civilizacije, ki se zaključuje s porazom Revolucij« –, se seveda ne izvaja na katerikoli državi, ampak prav na tisti, ki predstavlja »poraz Revolucij«, tako revolucij države kot revolucij avantgarde: ZSSR, ki jo »podvaja« oziroma »ponavlja« SFRJ, ki jo »podvaja« oziroma »ponavlja« SRS, ki jih vse skupaj »podvaja« oziroma »ponavlja« GSSN. »Iz starih ran priteče kri. Dvojnost sakralizirana v nadčasovno dramo. Razkrinkana je paradokсна nedialektičnost in nadčasovnost kot skupna metoda Ideologij, Religij in Umetnosti.« (prav tam) Skratka, »abstraktno« Gledališče-Država skozi simulacijo oziroma nadidentifikacijo »asimilira« in s tem izganja tako Državo kot zgodovinsko avantgardo – na enak način, kot je Država skozi simulacijo oziroma nadidentifikacijo »asimilirala« oziroma izgnala zgodovinsko avantgardo, ko se je ta nadidentificirala z njo.³⁵

Bistvena 'teatralna' ideja: kolikor je zgodovina gledališče, ponavljanje in tragično ter komično v ponavljanju tvorijo pogoj gibanja, pod katerim 'igralci' ali 'junaki' v zgodovini proizvedejo nekaj novega. Gledališče ponavljanja se zoperstavlja gledališču reprezentacije, tako kot se gibanje zoperstavlja pojmu in reprezentaciji, ki gibanje napotuje na pojem. (Deleuze 2011b, 49)

Gledano iz današnje perspektive prihodnosti bo treba to maščevanje retrogardističnega gledališča ponavljanja vzeti dobesedno. Seveda je res, da bi prišlo do »samouničenja« socialistične Države tudi brez pomoči retrogardističnih sil simulakra; vprašanje pa je, ali bi se, denimo, samouničevalne moči SFRJ osvobodile na enak način in z enako hitrostjo. S plakatno afero oziroma »ukinitvijo« *Umetniškega dogodka Dan mladosti* leta 1987 je morala namreč SFRJ že naslednje leto ukiniti tudi sam dan mladosti, emblematični osrednji praznik Države. »UMETNIŠKI DOGODEK DAN MLADOSTI je bil ukinjen tudi s strani SOCIALISTIČNE FEDERATIVNE REPUBLIKE JUGOSLAVIJE.« (Scipion Nasice 1987)³⁶ S tem je socialistična Država priznala, da ni več tako mlada. To je bil začetek konca. Leta 1987 se je začela nova »akcija samouničenja«, ki je trajala štiri leta, do začetka vsesplošnega »spektakla samouničenja« socialistične Države v letu 1991.

35 Prim.: »Sanje avantgarde o tem, da bi celotna umetnost prešla pod neposreden partijski nadzor pri cilju izgradnje življenja oziroma programu 'izgradnje socializma v eni deželi' kot resničnega in dovršenega dela kolektivne umetnosti, so bile na ta način tudi uresničene, čeprav avtorja tega programa nista postala ne Rodčenko ne Majakovski, temveč Stalin, ki je po prevzemu popolne politične oblasti nasledil njun umetniški projekt.« (Groys 2011, 54)

36 Čeprav sta (anti)datirani z letom 1987, sta zadnji dve manifestativni izjavi GSSN, ki spremljata *Umetniški dogodek Dan mladosti – Dokument, B2, 1987* in *Dokument, D2, 1987* –, spisani retroaktivno leta 1989, torej dve leti po »samouničenju« GSSN in dve leti pred »samouničenjem« SFRJ.

//09



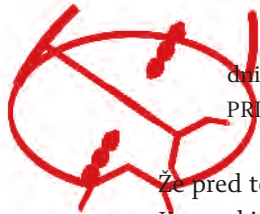
Posmrtno življenje Gledališča-Države

Takšno »prekrščevanje« oziroma preigravanje institucij, avtoritete, ikonografije in ideologije Države seveda ni ostalo neopaženo in nekaznovano. Člani Novega kolektivism, Živadinov in Igor Vidmar so bili po izbruhu plakadne afere zaslišani. Zoper štiri člane Novega kolektivism, soavtorje spornega plakata, je javni tožilec spisal ovadbo, vendar je sodišče leta 1988 »pretehtalo, da ne gre za žalitev SFRJ, ampak za način umetniškega izražanja, za katerega je značilno 'portretiranje' likovnega izdelka, ki je nastal že prej«; takšno »likovno delo, ustvarjeno na podlagi retrogardističnega principa«, pa je »moč razlagati na več načinov« (Krečič 2007). Živadinov ni imel enake sreče. Še isto poletje so ga proti njegovi volji vpoklicali v vojsko, nato je prvič gladovno stavkal, končal na psihiatriji, potem v vojaškem zaporu, nato ponovno na psihiatriji itn. Državni aparat SFRJ je bil morda ideološko zastarel, vendar ni bil neumen in neučinkovit, še posebej ne, če je »glavnega krivca« zalotil na »mestu zločina«:

Po izbruhu afere je Živadinov sodeloval pri pripravi na tiskovno konferenco, na kateri naj bi pojasnili, za kaj gre pri plakatu. Gojmirja Lešnjaka Gojca, tedanjega voditelja priljubljene mladinske oddaje Periskop, je prosil, da bi prebral izjavo NK na tiskovni konferenci. Nanjo sta se pripravljala v dvorani Malči Beličeve, a nista vedela, da so tam že vklopljene kamere. Na teh pripravah sta se smejala in zabavala. V javnost potem ni prišla uradna izjava s tiskovne konference, pač pa prav ti posnetki priprav, ki so obšli vso Jugoslavijo. Živadinova so proti njegovi volji tisto poletje vpoklicali v vojsko, kje je utrpel hudo nasilje s strani vojaške policije JLA. (prav tam)

Po hudem fizičnem in psihičnem nasilju v vojaškem zaporu je Živadinov, kot reče-no, končal na psihiatriji, o čemer na nekem mestu pravi:

Pred petnajstimi leti [1987], sredi junija, so me zaradi gladovne stavke iz vojaškega zapora prestavili na psihiatrični oddelek centralnega zapora, sredi avgusta so me iz njega zaradi pritiska javnosti prestavili na civilno psihiatrijo. [...] Naredil sem si načrt: v skupnih prostorih sem se usedel pred televizijo in več kot mesec



dui gledal v prižgan ter izključen ekran. Pacienti so me začeli klicati z imenom PRIKLJUČENI. (Živadinov 2002)

Že pred temi nemilimi dogodki je januarja istega leta ustanovil novo gledališče: Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot, ki »od leta 1987 do 1990 gre ponovno skozi tri etape in tri državotvorne meščanske oblike gledališča: 1. dramo, *Dramska observatorija Fiat in Zenit*, 2. balet, *Baletna observatorija Fiat in Zenit* in 3. opero, nerealizirana *Opera observatorija Fiat in Rekord*.« (Pintar in Pavlič 2001) Tudi drugo gledališče Živadinova operira v polju sakralnega, in sicer nadaljuje z raziskavo razmerja med Umetnostjo, Ideologijo in Religijo,³⁷ s tem da vpeljuje vidik Znanosti, ki bo kasneje dobil bistveno vlogo pri Kozmokinetičnem gledališču Noordung. Rdeči pilot nadaljuje z ustvarjanjem gledaliških strojev, ki vzdržujejo mitično avro predmeščanskega, »mitološkega gledališča, kjer oder še vedno deluje kot povezava med zgoraj in spodaj« (prim. Kunst 1999, 69) in kjer se »visoko protipostavlja nizkemu: raketa / vlak, katedrala / živinski vagon, oltar / hlev, visoka tehnologija / prvinsko, božje / državno, telesno / duhovno« (Pintar in Pavlič 2001). Rdeči pilot sicer v svojih manifestih države eksplicitno ne omenja, vendar je tudi to gledališče, tako kot gledališka umetnost Živadinova v celoti, v tesnem razmerju s kompleksno idejo Države, kot jo je mislilo GSSN. To je razvidno že iz analize samih naslovov predstav oziroma temeljnega koncepta Rdečega pilota, ki svojih retroprodukcij ne imenuje več retrogardistični dogodki, ampak dramski, baletni in operni observatoriji. Če vemo, da so drama, opera in balet trije tradicionalni modeli, ki si jih je meščansko gledališče prisvojilo v tolikšni meri, da so postali neločljivi konstitutivni del novoveške države, je jasno, da je dekonstrukcija teh žanrov oziroma njihova »prekrstitev« s sodobnimi scenskimi praksami v nekem smislu prav tako dekonstrukcija oziroma »prekrstitev« Države. In kaj naj bi ti dramski, baletni in operni »observatoriji« opazovali? »Observatorij je paralelni prostor, v katerem se psihološko determinirano spajanje človeka s predmetom samo Opazuje. 'Observatorij' ne Odslikava, 'Observatorij' ne Ruši, 'Observatorij' samo Opazuje

37 Religijski vidik je razviden že iz naslova prve predstave *Dramski observatorij Fiat* (predstava *Dramski observatorij Zenit* pa ima za dramsko predlogo *Umor v katedrali* Thomasa S. Eliota): »Beseda Fiat – naslov nove predstave, s katero je Kozmokinetično gledališče Rdeči Pilot od 28. julija do 8. avgusta 1987 gostovalo tudi v *Riverside Studio* – ima mnogo pomenskih odtentkov. Pomeni lahko voljo, ukaz ali izraz čiste moči. Hkrati pa je neločljivo povezana tudi s *Knjigo Stvarjenja* in božjim izrekom 'Fiat lux'. Fiat ponazarja vizijo Evrope: za NSK je to borba med surovim nasiljem moči ter svetlobo vizije in ustvarjanja. NSK zatrjuje, da je Kozmokinetično Gledališče Rdeči Pilot 'religijski' oddelek njegovega korpusa. Temu lahko verjamemo.« (Stephens, v: *Irwin: Retroprincip*, 139)

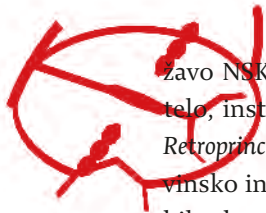
razpad!«³⁸ (Rdeči pilot 1987) Januarja 1987, ko se je na naslovnici Sobotne priloge *Dela* pojavila pričujoča *Ustanovna listina*, je bilo že mogoče z gotovostjo predvideti dokončni propad »utopične« ideje socialistične države in je bila naloga Rdečega pilota opazovati prav ta razpad: »Z instrumenti za opazovanje je Rdeči pilot Kozmokinetičnega gledališča opazoval dezintegracijo religioznega čustva Utopije« (Živadinov 2001; navajamo po: Arns 2006, 217).

Gledališče Rdeči pilot se z Državo ne identificira več eksplicitno tudi zato, ker je ta vloga zdaj prepuščena širšemu kolektivu NSK:

Eda Čufer in Irwin retrospektivno trdijo, da je NSK že ob ustanovitvi predvidel vzpostavitev države: 'Namen združenja je bila ustanovitev transnacionalne paradigmatike države, v kateri bo Laibach predstavljal ideološki, gledališče religiozni ter Irwin kulturni in zgodovinski impulz. [...] Osemdeseta leta so bila obdobje, ko je bilo s selekcijo konceptov in simbolov, odnosov in struktur formirano telo NSK. Telo NSK države je bilo zgrajeno, ko je bilo vzpostavljeno ravnovesje med sintakso podob, glasbenih in gledaliških tekstov v odnosu do njihovih medijev ter sintaksa telesa NSK v razmerju do družbenega, zgodovinskega in državnega konteksta.' (Monroe 2003, 305)

Ustanovitev »uradne« države NSK v začetku devetdesetih let v nekem smislu pomeni tudi konec gibanja NSK. Trditev je diskutabilna, neizpodbitno pa je, da je »na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta v delovni metodi kolektiva NSK prišlo do temeljne spremembe«: »s konceptom *Država v času* se kolektiv NSK odmika od predstave o sebi kot hermetičnem organizmu [...]. Nasprotno, koncept *Država v času* poudarja razsežnost komunikacije, odprtega vzajemnega delovanja, izmenjave izkušenj.« (Arns 1997–1998, Irwin: *Retroprincip*, 25) *NSK Država v času*, kot so leta 1991 kolektiv NSK »preformulirali [...] (pretežno) člani skupine Irwin in Eda Čufer« (prav tam), je »ustanovljena« po padcu berlinskega zidu, ko se je »nezadržno začel spreminjati politični in gospodarski ustroj odnosov na Vzhodu, pa tudi odnosov med Vzhodom in Zahodom« (Čufer 1995, Irwin: *Retroprincip*, 190). Gre za čas razpada SFRJ in ZSSR ter ustanovitve številnih novih držav in državic – med drugim tudi Republike Slovenije, ki si je kmalu zatem celo upala uradno priznati tudi dr-

38 Beseda »observatorij« se pri tem že referira na vesoljsko opazovalnico Hermana Potočnika Noordunga (glej razdelek »Problem vožnje po vesolju«), pa tudi na »observatorij« Nikolaja Fjodorova (glej razdelek »Vstajenje in regulacija«).



žavo NSK. Čeprav se je deklarirala kot »abstrakten organizem, suprematistično telo, instalirano v realen socialno-politični prostor« (Čufer in Irwin 1992, *Irwin: Retroprincip*, 52), je bila nova umetniška državica NSK dejansko veliko bolj zgodovinsko in geopolitično umeščena v realni socialnopolitični prostor, kot pa da bi bila abstrakten organizem.³⁹ In čeprav naj bi se od drugih držav, ki temeljijo na teritoriju, razlikovala po tem, da ne obstaja v prostoru, ampak v času, se je večinoma manifestirala ravno tako, da je zasedala teritorij v prostoru – ne glede na to, ali je bilo to zasebno stanovanje, vojašnica, muzej ali kuhinja lastnika galerije v Umagu – s tem, da je izobešala državna obeležja, izdajala potne liste ter ustanavljala začasne ambasade, konzulate in garde države NSK. Naj ob konceptu države, ki ne temelji na teritoriju, temveč obstaja le v času, opozorimo še na to, da po Deleuzu in Guattariju država sploh ne temelji na teritoriju (na katerem sicer temeljijo »primitivne« družbe, ki ne poznajo koncepta države), ampak prav nasprotno – na deteritorializaciji in nadkodiranju pričujočih teritorialnih družb s strani Države in njenih zakonov.

Zdi se, da taka »uradna« država NSK nikoli ni resnično zanimala Živadinova in njegovega sakralnega gledališča ponavljanja, ker je bila premalo abstraktna, premalo virtualna, brez resničnega »aparata ponavljanja kot 'strašne moči'« (Deleuze 2011b, 49); hkrati pa je bila preveč geopolitično določena, preveč konkretna, preveč komunikativna, celo bilateralna. Še manj pa ga je zanimalo zgodovinenje NSK⁴⁰ ali pa razvijanje NSK v blagovno znamko, na kar sta kasneje stavili skupina Irwin, pa tudi Laibach.⁴¹ Tisto, na kar stavi genealoški projekt gledališča ponavljanja, je

39 V mislih imamo predvsem projekte skupine Irwin/NSK v devetdesetih letih oziroma koncept vzhodnega modernizma in spremljajočih postsocialističnih teorij, o čemer smo pisali v poglavju »H genealogiji retro-avant-garde«.

40 Eda Čufer v nekem pogovoru s skupino Irwin leta 1995 pomenljivo pripomni: »V teku tega pogovora vedno znova odkrivam neki simptom, ki potrjuje, da je ključna vsebina vseh najnovejših projektov NSK sam NSK.« (*Irwin: Retroprincip*, 193)

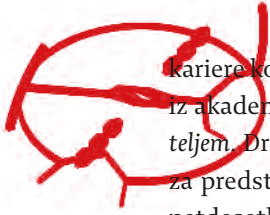
41 Prim.: »Kolektivno telo NSK je propad socializma pričakalo že globoko potopljeno v tokove zahodnega umetnostnega tržišča. To priča, da je estetska paradigma, ki jo je izoblikovala skupina v odnosu do družbene resničnosti osemdesetih let, dosegla vrednost blagovne znamke.« (prav tam, 190) Da skupina Irwin nima jasne strategije, kaj naj bi bil smisel NSK v novem desetletju, je dokaj razvidno iz pogovora z Edo Čufer, na katerem temelji besedilo *Simptom vozila*, ki skuša premisliti cilje NSK v devetdesetih. Čuferjeva vztraja v vrsti vprašanj: »Še vedno se vrtimo okoli istega vprašanja [...]. Zdi se, da gre za tako resen problem, da ne moremo preiti k poskusu odgovora na vprašanje, kaj je naposled cilj tega organizma [NSK].« Konec pogovora *Simptom vozila*, s katerim Borut Vogeltnik končno skuša definirati ta cilj in to vozilo, pa je dejansko skrajno simptomatičen: »Boris Groys v

namreč nekaj povsem drugega: »čiste sile, dinamične sledi v prostoru, ki na duha delujejo brez posrednika in ki ga neposredno poenotijo z naravo in zgodovino (prav tam). Zato Živadinov tudi v Kozmokinetičnem gledališču Rdeči pilot in kasneje v Kozmokinetičnem kabinetu Noordung – vse do današnjega dne – vztraja in hkrati razvija naprej idejo nemogoče Države-Gledališča, kot ga je zasnovalo GSSN.

Živadinov nenehno uprizarja eno in isto predstavo, ki nenehno ponavlja eno in isto idejo-gledališče: idejo gledališča kot države in države kot gledališča. To lahko razumemo tudi dobesedno. Nikakršno naključje namreč ni, da Živadinov nenehno uprizarja prav dramo *Ljubezen in država* Vladimirja Stojasavljevića (ki je tudi izhodiščno dramsko besedilo njegovega petdesetletnega projekta). Ta pravzaprav govori o razmerju med umetnostjo in oblastjo in bi se lahko imenovala tudi *Gledališče in država*, kar bi celo bolj ustrezalo njeni vsebini. (Življenjskemu projektu Živadinova bi ustrezalo tudi ime *Država v času*.) Gre za razmerje, ki je že z manifestativno izjavo iz leta 1983, »Gledališče je Država«, postavljeno kot temeljno izhodišče njegovega retrogardističnega obdobja – in hkrati tudi vseh nadaljnjih, tehno- in postgravitacijskih metamorfoz – pri čemer raziskovanje tega razmerja iz umetniško-estetske postopoma, skozi procesualni razvoj petdesetletnega projekta prehaja tudi v realno družbenopolitično in tehnoznanstveno sfero. Projekti Živadinova tako vedno znova postavljajo pod vprašaj aktualno razmerje med umetnostjo in politiko oziroma umetnostjo in resničnostjo, o čemer zgovorno priča tudi strateška in ekonomska vpletenost projekta *Noordung* v številne realne družbenopolitične in tehnoznanstvene strukture, kot so: Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij (KSEVT) in Mestna občina Vitanje, Center za usposabljanje kozmonavtov Jurij Gagarin v Moskvi, Evropska vesoljska agencija, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Asociacija avtonomnih astronautov itn.

Besedilo *Ljubezen in država* je Živadinov skušal prvič uprizoriti že na začetku svoje

Nemčiji svetuje zbiralcem in muzejem, naj na Vzhodu kupujejo predvsem ruske umetnine. Zakaj? Ne zato, ker bi v drugih vzhodnih deželah ne bilo umetnosti, ampak zato, ker te dežele nimajo realnega zgodovinskega ozadja. Investicije vanje bi se torej preprosto ne izplačale. Vozilo ruskih umetnikov je Rusija. Slovenija pa sploh ni nikakršno vozilo [...]. Zato nam preostane le ena možnost: vzpostavimo lahko lastno vozilo.« In v videu skupine Laibach *Final Countdown* iz leta 1994 vidimo ravno vozilo NSK, ki trži blagovno znamko države NSK: »Slogan 'Postani državljan prve globalne države na svetu' se pojavi v številnih jezikih, tok potnih listov pa se premika skozi notranjščino plovila, v katerem so Laibach kiborške figure.« (Monroe 2003, 322)



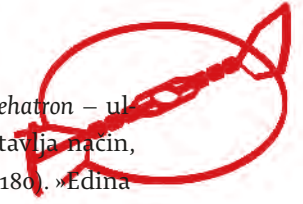
Karriere kot diplomsko predstavo na ljubljanski AGRFT, vendar je tik pred diplomo iz akademije radikalno izstopil z besedilom, ki ga je poimenoval *Pismo lažnim učiteljem*. Drama *Ljubezen in država* mu je, kot rečeno, služila kot tekstovna predloga za predstavo *Naseljena skulptura* *Ena proti ena* iz leta 1995 – izhodiščno predstavo petdesetletnega projekta *Noordung*, ki je doživela prvo ponovitev leta 2005 v hidrolaboratoriju Centra za usposabljanje kozmonavtov Jurij Gagarin v moskovskem Zvezdnem mestu. Naslednja, druga ponovitev petdesetletne predstave je bila leta 2015 v KSEVT-u v Vitanju (kjer so sicer že od ustanovitve dalje potekale vsakoletne paradržavne proslave v režiji Živadinova, imenovane *Orbitalna slavja*, ki obeležujejo rojstvo Hermana Potočnika Noordunga).

Dramo *Ljubezen in država* je uprizoril tudi leta 2011, ko je prvič in po lastnih besedah tudi zadnjič prestopil prag velikega odra slovenskega narodnega gledališča. Tokrat je šlo za širši projekt uprizoritve celotne Stojšavljevičeve *Elizabetinske trilogije*, ki obsega še drami *Prepovedano gledališče* in *Marlowe*, ki jima je Živadinov dodal svoj prolog, pomenljivo poimenovan *Ljubezen::Država::Avatar* in epilog *Država::R.III. Epilog*. Razmerje med Gledališčem in Državo pri tem postaja vse bolj »osebno«: tako beseda »država« iz naslova predstave v gledališkem listu SNG Drame vsebuje cirilični Ž, s katerim se Živadinov tudi podpisuje, verjetno v čast in slavo ruske avantgarde; na ta način lahko beremo tudi rimsko številko 3 iz epiloga: Država = Richard III. = R. III = Živadinov = Gledališče. Se Živadinov nadidentificira s svojim lastnim Gledališčem in postaja svoja lastna Država?

Peta in zadnja ponovitev petdesetletne gledališke predstave *Noordung* naj bi bila 20. aprila 2045. Telesa mrtvih igralcev bodo nadomeščena s tehnološkimi substituti, dramsko besedilo *Ljubezni in države* pa bo prevedeno v elektronske ritme in melodije. Vse skupaj naj bi se končalo tako, da bo Živadinov postavil tehnološke substitute kot umetniške satelite oziroma planite (planeti-Države?) v ekvatorialno orbito, 36.000 kilometrov daleč od planeta Zemlja, nato bo 2. maja v vesolju naredil samomor.⁴² Bo to zadnje kozmično »prekrščevanje« Gledališča in Države v času, dokončno dejanje radikalnega eksorcizma?

42 »Zakaj ste izbrali prav 2. maj? – Zato, ker je 1. maj že izbran za praznik dela. Nekoč se je slavilo tako 1. kot 2. maj in jaz sem proti temu, da se ukine 2. maj kot praznik dela. Ker prvi dan slaviš, drugi dan pa uživaš v praznini. V Sloveniji rečemo 'praznovanje', to pomeni, da si v praznini. Hočem, da se spoštuje tudi 2. maj, brez ironije.« (Živadinov 2014c)

Živadinov::Gledališče::Država::Kozmos – *Telekozmistična postaja Biomehatron* – ul
timativna abstraktna Država brez teritorija, »mrzla pošast, ki predstavlja način,
prek katerega je zgodovina v 'glavi', v 'možganih', *Urstaat*« (D&G 1990, 180). »Edina
resnično Estetska vizija Države je vizija nemogoče Države.« (Scipion Nasice 1983b)





3.

Nomadologija in anarhokozmizem

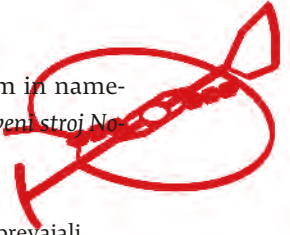
//10

Vojni stroji

Ko danes v vsakdanjem govoru naletimo na besedo stroj, ta večinoma označuje konkreten tehnični stroj – vendar ni bilo vedno tako. Grška dorska beseda *mechané* in latinska beseda *machina* ne ločujeta jasno med materialnim in nematerialnim strojem, ampak dovoljujeta njuno večje ali manjše prekrivanje. V stari Grčiji in Rimu se je beseda stroj uporabljala predvsem na dveh področjih: po eni strani je označevala vojni stroj za zasedbo ali obrambo utrjenih mest, po drugi strani pa gledališki stroj. »Ta cepitev na področji vojne in gledališča pa ni pomenila razdelitve na materialni in nematerialni pomen v okviru obeh polj. V obeh primerih namreč termin vsebuje tako tehnični pomen aparata, okvirja, naprave, kot tudi psihosocialni pomen trika, zvitosti, prevare.«⁴³ (Raunig 2010, 36) Prav na to ambivalentnost naletimo v izrazu *theòs epì mechanés* oziroma *deus ex machina* (kar

43 Analogijo najdemo pri razvoju vojaških ter filmskih in televizijskih strojev, ki danes nadomeščajo gledališke stroje, kot na nekem mestu opozarja Deleuze, opirajoč se na Viriliojevo knjigo *Vojna in film*: »Paul Virilio pokaže, da vojni ustroj mobilizira percepcijo enako kot orožje in akcija: zato sta se fotografija in film razvijala vzporedno z vojaško tehniko, celo priključena k nekaterim vrstam orožja (denimo k mitraljezu). Vse bolj se razvija režiranje bojnega polja, nanj pa sovražnik ne odgovarja več s kamuflažo, temveč s proti-režijo [...]. Goebbels bo do zadnjega sanjaril o tem, da bi presegel Hollywood, ki je bil personifikacija modernega filmskega mesta, v nasprotju z antičnim mestom-teatrom. Film se naprej razvija v smeri elektronske, televizijske podobe, civilne in vojaške v enaki meri v vojaško-industrijskem kompleksu.« (Deleuze 2010, 211, op. 16)

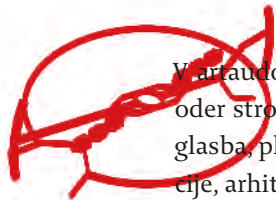
dobesedno pomeni »bog iz stroja«), ki, čeprav z drugačnim pomenom in namenom, odmeva tudi v naslovu pomembne predstave Živadina *Molitveni stroj No-ordnung* iz leta 1992.



Besedi 'mašina' in 'mehanika' izvirata iz grške *mechané*, ki pa bi jo bolje prevajali z besedo 'mahinacija'. Odisej se imenuje *polymechanikos*, kar prevajamo z 'zvi-jačnežem'. Potemtakem je stroj prvenstveno sredstvo za prelisičenje: trojanski konj za prelisičenje Trojancev, vzvod za prelisičenje težnosti. Grška beseda *mechané* sama izvira iz starega 'magh', ki ga prepoznavamo v nemških 'Macht', 'mögen' (moč, marati). Morda je stroj tista zvijača, ki prinaša voljo do moči, in morda je mehanika nauk o prelisičenju pritlehnosti. (Flusser 2000, 100)

Pojem stroja, kot ga konceptualizirata Deleuze in Guattari (D&G) v *Anti-Ojdipu in Tisoč platojih*, se vrača k tem izvornim pomenom, saj hkrati vsebuje tehnično, družbeno in mentalno dimenzijo. »Tehnologija je torej družbena, preden postane tehnična [...] tehnika je na nek način znotraj socialnega in mentalnega.« (Deleuze 1989, 45) V skladu s tem konceptom je lahko isti stroj hkrati želeč, tehničen, družben, abstrakten ipd. (Na takem konceptu stroja sloni tudi navedeno Raunigovo delo *Tisoč strojev: kratka filozofija stroja kot družbenega gibanja*, kjer so poleg omenjenih obravnavani tudi gledališki stroji kot posebna oblika prejšnjih.) Bistveno je razumeti »shizo obrat«, ki ga naredita D&G, ko konceptualizirata stroj onstran opozicije človeka in stroja oziroma organizma in mehanizma ter ga strogo zoperstavita pojmu orodja. S tem se postavita po robu dogmatskemu marksizmu, ki stroj razume v evlucijskem ključu kot izpeljanko iz orodja, ki naj bi bilo neka- kšen človeški podaljšek. Stroja ne razlagata več prek človeka kot v antropocentrični viziji, niti človeka prek stroja kot v mehanicistični viziji:

Ne gre več za soočanje človeka in stroja zaradi ocenjevanja njunega soglasja, podaljškov, možnih in nemožnih medsebojnih substitucij, ampak za omogočanje njune komunikacije, da bi se pokazalo, kako se človek spaja s strojem ali z nečim drugim, kako bi konstruiral nek stroj. Ta nekaj drugega je lahko kaka naprava, celo žival ali drugi ljudje. Vendar o stroju ne govorimo metaforično: človek *predstavlja stroj* v trenutku, ko dobi takšen značaj, zahvaljujoč ponovitvi, sama celota, katere del je človek v jasno determiniranih pogojih. Celota človek-konj-lok formira nomadski vojni stroj. Ljudje formirajo delovni stroj v birokratskih pogojih velikih cesarstev. Grški vojak-pešec s svojim orožjem predstavlja stroj v pogojih falange. Plesalec skupaj s plesiščem predstavlja stroj v nevarnih pogojih ljubezni in smrti. (D&G 1990, 315–316)



V artaudovski konstruktivistično-suprematistični gledališki viziji Živadinova je oder stroj, ki se konstruira »z vsemi sredstvi, ki so na razpolago na odru, kot so glasba, ples, upodabljajoča umetnost, pantomima, mimika, gestikulacije, intonacije, arhitektura, osvetljava in dekoracija« (Artaud 1994, 122). V strojno komunikacijo tako stopata suprematistična scenografija in konstruktivistična koreografija izurjenih biomehaničnih teles igralcev; nanj pa so – kar je še posebej pomembno – »priključena« tudi telesa gledalcev, ki so že pred začetkom predstave deležna režijske obravnave ter »arhitekturne« namestitve, tako da zasedejo točno določene pozicije v prostoru: pred, pod, nad, ob, na ali v odru (iz katerega gledajo le njihove glave) ali pa vsepovsod po odru (kot na predstavi v breztežnosti *Biomehanika Noordung* iz leta 1999). Tako Živadinov iz predstave v predstavo, prek različnih mehanizmov vključenosti gledalca vanjo, nenehno ustvarja nekakšno artaudovsko telo brez organov oziroma nove in nove gledališke stroje – ti pa v komunikaciji z zunanostjo na dolgi rok konstruirajo nomadski vojni stroj – natanko v smislu pojma vojnega stroja D&G. Temu lahko sledimo vse od »pojavljanja« Gledališča sester Scipion Nasice v letu 1983 pa do današnjega dne.⁴⁴

Pomembno je vedeti, da vojni stroj, kot ga konceptualizirata D&G v drugem delu *Kapitalizma in shizofrenije*, za svoj predmet nima nujno vojne, temveč je vojna nujno dopolnilo vojnega stroja, ko si ga prilasti državni aparat, ki nima lastnega vojnega stroja in ki mu je ta vedno zunanji: »Država sama nima vojnega stroja; prisvoji si ga samo v formi vojaške institucije, ta pa ji ne neha povzročati težav. Od tod nezaupanje držav do svoje vojaške institucije, kolikor poseduje nek zunanji vojni stroj.« Kot nomadski izum torej vojni stroj ni neposredno vezan na vojno; njegov cilj ni vojna, temveč nenehno gibanje, sposobnost spreminjanja. Vojni stroj je dispozitiv – ustroj, ki se konstruira skozi bežišnice, deteritorializacije: »Pisanje ali glasba sta lahko vojna stroja.« (D&G 1988, 513) »Vojni stroji so bolj revolucionarni in umetniški kot pa vojni.« (Deleuze 2010, 58) Zaradi možnosti nesporazuma je

44 V kontekstu tega poglavja ni brez pomena, da Živadinov svojo prvo »nomadsko« predstavo izvede že kot mladostnik, na avtobusu: »Leta 1978 je predstavo na prostem izvedla skupina SNG Vrhnika, v kateri je svojo gledališko pot začel Dragan Živadinov. Aluzija na 'slovensko narodno gledališče' je bila posrečena domislica, ki pa konceptualno ni merila na SNG; v tem primeru je bila to okrajšava za Srečno novo gledališče Vrhnika. 16. septembra 1978 so na avtobusu, ki je vozil iz Ljubljane v Vrhniko in nazaj, po zamisli in v režiji Živadinova uprizorili *Avtobusno gledališče*. [...] Igrali so jo na istem avtobusu in jo ponovili približno desetkrat.« (Orel 2010, 309–310) Glede na povedano ni treba posebej poudarjati, da je kratica SNG seveda konceptualno merila ravno na Slovensko narodno gledališče, čeprav je pomenila Srečno novo gledališče.

Michael Hardt predlagal, da se izraz »vojni stroj« nadomesti s pojmom »nomadski stroj« ali »gladki stroj«, pri čemer se slednji nanaša na koncept »gladkega prostora«, ki ga zaseda in po katerem se razporeja nomadski stroj. Do vojne vselej pride, ko stroj trči ob utrjeno mesto ali državo, ki to gibanje omejuje, oziroma ko država zajame in si prilasti vojni stroj ter ga obrne proti nomadam ali kaki drugi državi. V tem leži tudi temeljni »nesporazum« med državo in vojnim strojem, saj izhaja prav iz njunega različnega odnosa do prostora:

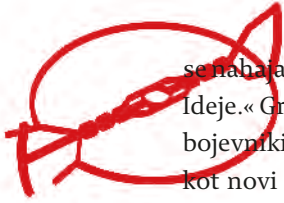
Puščava, stepa, led ali morje, nomadski prostor je 'odprt', brez meja ali pregrade – to je 'gladek' prostor (*espace lisse*), ki mu odgovarja neka topologija singularnosti ali kvalitativnih mnogoterosti, za razliko od 'razbrazdanega' prostora (*espace strié*) države, ki je homogen.⁴⁵ Nomadski prostor, tako kot sam vojni stroj, nima središča, iz katerega izhajajoč bi se organiziral in ki bi lahko služil kot sredstvo njegovega predstavljanja. (Milisavljević 2011, 206)

Gledališče sester Scipion Nasice (1983–1987) že deluje kot nomadski vojni stroj, ko v *Aktu ustanovitve* razglasi, da nima odra in da zaseda prostor vseh gledaliških institucij. Kot anonimni umetniški kolektiv, ki je brez odra, nima torej nikakršnega središča, od koder bi se organiziralo ali predstavljal, pa tudi nikogar, ki bi ga predstavljal – je tako rekoč nevidno in nepredstavljivo; pojavi se lahko kjerkoli v prostoru: v zasebnem stanovanju, v mestni hiši, v osrednjem nacionalnem kulturnem hramu, na osrednji državni proslavi ali na prestižnem mednarodnem gledališkem festivalu. Na prvi »retrogardistični dogodek« *Hinkemann*, ki si za dramsko predlogo vzame eno najbolj krutih dramskih besedil na temo vojne, so tako sedemintrideset gledalk in gledalcev na mesto dogodka pripeljali igralci, oblečeni v duhovnika, častnika in Sestro:

Pred vhomom v veleblagovnico NAMA na Titovi Vas bo natančno ob 22.56 pričakoval v duhovnika oblečen moški. Prepoznal Vas bo po tem pismu, ki ga boste nosili v roki. Napotil Vas bo v interjer Gledališča Sester Scipion Nasice, kjer se bo odigral retrogardistični dogodek. SESTRE. (Scipion Nasice 1984b)

Ko se ta gledališki vojni stroj deklarativno razglasi za Državo, je to del istega nomadskega shizo gibanja, saj na ta način »ponovi« temeljno travmo vojnega stroja, in sicer njegovo prilastitev s strani države: »Glavni pogoj te državne prilastitve

45 Prim.: »kolonizacija in razbrazdanje stepe, njeno pretvorbo iz prebivališča nomadov v njivo, je okreplilo prehod evrazijske državnosti iz turanskih v ruske roke« (Trubeckoj 2012, 79).



se nahaja v notranji dvoumnosti samega vojnega stroja, kot objektivno 'omahovanje' Ideje.« Gre za dvoumnost, ki preči vojni stroj od začetkov, saj so »veliki nomadski bojevniki, najprej Kublaj kan, predvsem pa Timurlenk, po svoji strani nastopili kot novi utemeljitelji Imperija, ki so vojni stroj obrnili proti samim nomadam« (Krtolica in Silbertin-Blanc 2011, 186). Zato je poglavje »Razprava o nomadologiji« v *Tisoč platojih* datirano z letnico Džingiskanove smrti, ki napotuje prav na to omahovanje Ideje oziroma zgodovinski obrat, ko si država prilasti vojni stroj in ga začne uporabljati za svoje cilje.⁴⁶ A Gledališče sester Scipion Nasice s takšnim enačenjem vojnega stroja in državnega aparata v »gloriji nemogočega shizo obrata« pokaže tudi na notranjo dvoumnost in »omahovanje« Ideje same Države: »Formalna težnja Države je trdnost in moč, vsebinsko pa je vsaka država v osnovi neorganizirana.« (Scipion Nasice 1983b) Tako kot si država prilasti vojni stroj in ga prilagodi svojim državotvornim ciljem, si namreč lahko tudi vojni stroj prilasti državo in sproži proces brezpogojne vojne: »Vojnega stroja si enostavno ne prilasti država za svoje politične cilje. Nasprotno, vojni stroj postane zmožen se odtujiti od ali celo poroditi 'nek državni aparat, ki je namenjen zgolj uničenju', vse do protislovja z vsakim omejevalnim pogojem političnega cilja, vključno s temeljno zahtevo političnega: ohranitev države.«⁴⁷ (Krtolica in Silbertin-Blanc 2011, 193)

46 Ruski lingvist, kulturolog in etnosociolog ter eden izmed utemeljiteljev evrazijstva Nikolaj Trubeckoj v svoji knjigi iz leta 1925 *Dediščina Džingiskana. Pogled na rusko zgodovino ne z Zahoda, ampak z Vzhoda* dokaj prepričljivo pokaže, da je ruska oziroma sovjetska država v bistvu nosilec in nadaljevalec velikih Džingiskanovih idej, ki so se lahko razvile in uresničile samo na nomadskem gladkem teritoriju stepe: »Obstaja dolg, bolj ali manj neprekinjen pas golih ravnin in planot, ki se raztezajo skorajda od Tihega oceana do ust Donave. Ta pas lahko imenujemo 'sistem stepe' [...]. Narod, ki je osvajal ta ali oni rečni sistem, je postajal gospodar samo dela Evrazije; narod, ki je osvajal sistem stepe, pa je postajal gospodar celotne Evrazije [...]. Značilnost Džingiskanove države je bila ta, da so z njo upravljali nomadi. Druga pomembna značilnost pa je bil položaj religije v njej. [...] V konkretnih pogojih dežel, s katerimi je imel Džingiskan opravka, je to pomenilo, da je bil vladajoči razred izbran iz skupnosti nomadov, da je bil vsak predstavnik tega razreda vnet član neke religije in da je bila vsem religijam zagotovljena podpora. [...] Tako življenje zunanje narave kot človeška usoda in človeško življenje so bili razumljeni zakonito, kot z nezemeljskim vrhovnim bitjem usojen tok stvari; in državnost se je izkazovala za del naravnega sistema. Enak odnos je obstajal tudi v dopetrovski Rusiji, ne glede na to, da je med njo in Džingiskanovo državo obstajala velika razlika [...]. Pot k resnično svojemu, k ugotavljanju svojega pravega obraza je torej za Rusijo-Evrazijo usojena s strani njene preteklosti. Kljub temu pa to ni pot nazaj, ampak pot naprej, k resnično novemu, k še nevidnemu.« (Trubeckoj 2012) Z drugimi besedami, pod ogromno in na videz trdno ter neuničljivo sovjetsko Državo so se ves čas skrivali številni nomadski vojni stroji, ki so se na koncu obrnili proti njej. Pod razpito veliko rusko pravoslavno dušo, ki lahko vase sprejme (in reši ali uniči) ves svet, se skriva šamanska duša nomadov, ki se še naprej potepa po neskončnem gladkem teritoriju stepe (ki je svet).

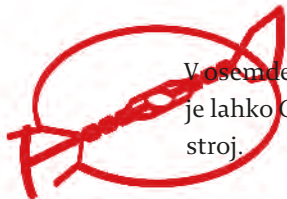
47 Prim.: »Gledališče Sester Scipion Nasice je apolitično.« (Scipion Nasice 1983b)

Temeljna dvoumnost kolektiva GSSN oziroma NSK izhaja iz tega, da se po eni strani identificira z državo, po drugi pa z vojnim strojem, saj avantgardna gibanja, ki jih retrogarda travmatično »ponavlja«, niso nič drugega kot umetniški vojni stroji v trenutku, ko jih država zajame in prevzame: »Neue Slowenische Kunst – kot umetnost v podobi države – reaktualizira travmo avantgard tako, da se z njo identificira v stadiju asimilacije, kot Umetnost v podobi Države.« Na vprašanje, kakšne narave je ta travma, Eda Čufer na nekem mestu odgovarja: »Narava te travme je asimilacija v totalitarne politične sisteme v Rusiji in Italiji, če naj odgovorim morda kar preveč konkretno.« (Richardson, v: *Irwin: Retroprincip*, 255) Tu pa smo že pri dvoumnosti druge stopnje: NSK se torej hkrati identificira s totalitarizmom in fašizmom, pri čemer gre pri prvem za državo v podobi vojnega stroja, pri drugem pa za vojni stroj v podobi države:

Totalitarizem je stvar države [...]. Celo ko gre za vojaško diktaturo, je državna armada, in ne vojni stroj, tista, ki prevzema oblast in ki državo pripelje do totalitarne stadija. Medtem ko gre v fašizmu ravno za vojni stroj. In ko se fašizem spremeni v totalitarno državo, to ni več v smislu, ko državna armada prevzema oblast, temveč, nasprotno, v katerem se vojni stroj polasti države. (D&G 1988, 230, navajamo po: Krtolica in Silbertin-Blanc 2011, 193)

Vsa ta virtualna podvajanja ne bi imela realnih učinkov, če hkrati ne bi podvajala tudi aktualne realnosti, o čemer prav tako priča Čuferjeva: »Ta potencial avantgarde smo uporabili, izhajajoč iz druge, dokaj zvite perspektive, ki je predpostavljala, da se bo socializem zrušil.« Identifikacija umetniškega vojnega stroja GSSN/NSK z državo SFRJ je bila lahko tako učinkovita zato, ker so bili v osemdesetih letih lokalni, regionalni in nacionalni vojni stroji, ki si jih je po drugi svetovni vojni prilastila federalna država ter jih spremenila v svoj militaristični aparat – Jugoslovansko ljudsko armado –, že tik pred tem, da se odtujijo in obrnejo proti njej ter uničijo oziroma si prisvojijo samo državo, kar se je nekaj let zatem tudi dejansko zgodilo: »[V] Bosni in Srbiji [...] lokalni warlords nenadzorovano ropajo, ubijajo in poravnavaajo zasebne račune. V nasprotju s pričakovanji se je pokazalo, da v zlomu državne avtoritete ni nič osvobajajočega.«⁴⁸ (Žižek, *Irwin: Retroprincip*, 231)

48 Simptomatično je, da Žižek v navedenem tekstu iz leta 1993 omenja le Srbijo, Bosno in Kosovo ter »spregleda« vojne stroje, ki so delovali na drugih območjih SFRJ, denimo na Hrvaškem ali v Sloveniji; s svojim kasnejšim odobravanjem Natovega bombardiranja Srbije pa tudi odkrito podpre naddržavni, planetarni postfašistični vojni stroj, in sicer proti lokalnemu fašističnemu vojnemu stroju – 'preddržavni etniji' (prav tam): »Ta svetovni vojni stroj, ki na nek način 'izhaja' iz držav, predstavlja



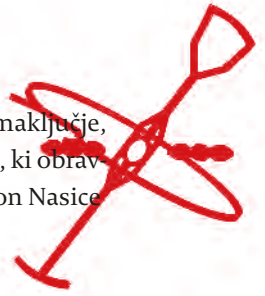
V osemdesetih letih so v SFRJ država in vojni stroji postali že tako nerazločljivi, da je lahko GSSN/NSK simuliral državo tako, da se je organiziral in obnašal kot vojni stroj.

V načinu organiziranosti NSK in njegovih posameznih skupin, medskupin in podskupin je mogoče najti značilne podobnosti z organiziranostjo otroških band v Bogoti, ki jih D&G navajata kot primer nehierarhične, pa vendarle skrajno stroge in kompleksne organiziranosti nomadskega vojnega stroja: »člani bande se srečujejo in skupaj izvajajo svoje tatvinske aktivnosti, s kolektivno delitvijo plena vred, vendar se potem razidejo, da jejo in spijo vsak posebej; še zlasti pa je pomembno, da vsak član drži skupaj z enim, dvema ali tremi drugimi člani, tako da bo lahko v primeru nestrinjanja z vodjo skupino zapustil skupaj s svojimi zavezniki, pri čemer bo lahko ta skupni odhod ogrozil celotno bando« (D&G 1988, 358). Čeprav skuša simulirati državno ureditev, je umetniški kolektiv NSK pravzaprav organiziran kot ulična banda, religiozna sekta ali kriminalno združenje – skratka, kot vojni stroj.⁴⁹

Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot (1987–1990), ki je prav tako nomadsko gledališče brez odra, se ne sooča več neposredno z Državo. Gibanje vojnih strojev je že doseglo odločujočo hitrost, pri kateri ga razbrzdani in centralizirani prostor Države ne bo več mogel ustaviti. Rdeči pilot je dosegel »nebeške puščave«, od koder lahko samo opazuje razpad: »'Observatorij' ne Odslikava, 'Observatorij' ne

dve zaporedni figuri: najprej figuro fašizma, ki iz vojne naredi neomejeno gibanje, ki ima samo sebe za cilj; toda fašizem je zgolj osnutek, postfašistična figura je figura vojnega stroja, ki si za predmet vzame neposredno mir, kot mir Groze ali Preživetja. Svetovna vojna je presežena v smeri oblike miru, ki je še grozljivejša.« (D&G 1988, 421, navajamo po: Krtolica in Silbertin-Blanc 2011, 194)

49 Prim. denimo 5. točko *Konventa* skupine Laibach: »Ideja se koncentrira v eni (isti) osebi, ki ji je onemogočeno vsakršno odstopanje. Po istem ključu deluje četverni princip (EBER-SALIGER-KELLER-DACHAUER), ki – predestiniran – skriva v sebi poljubno število sub-objektov.« (Laibach, NSK 1991, 18) Ali pa naslednje člene iz *Interne knjige zakonov NSK*, ki prepisujejo konstitucijo članstva in dolžnosti članov NSK: »Obvezni zakon za vse člane je gojenje vzajemnega spoštovanja, tovariške in bratske ljubezni, pomoči in požrtvovalnosti. Celotno združenje naj deluje na principih enakovrednosti in harmoniji notranjih razlik; »Vsak kandidat za člana – subobjekta – mora verjeti v hierarhični princip in v obstoj najvišje substance (IKD – imanentni, konsistentni duh) na vrhu vrednostne hierarhične lestvice NSK.« Dalje: »Če kdo želi postati član organizacije, je treba paziti in ga previdno priporočiti, samo če bo in v kolikor bo ustrezal načelom te organizacije ter s svojo osebnostjo in delom prispeval k porastu moči in uveljavitvi skupnih interesov.« In še: »Če bo član svoje mesto v matični skupini in v širšem organizmu dobro razumel in ga z delom zapolnjeval, bo deležen nagrade po statusu in določilih IK. Če pa bo svoje delo zanemarjal, bo izobčen in kaznovan.« Itn. (NSK 1991, 4–5)



ruši, 'Observatorij' samo opazuje razpad!« (Rdeči pilot 1987) Verjetno ni naključje, da prav v letu ustanovitve Rdečega pilota dramaturg Vili Ravnjak v spisu, ki obravnava gledališki postmodernizem v osemdesetih letih, ob omembi Scipion Nasice in NSK zapiše:

Izražanje mita, tj. objektivnega, je izrazito subjektivno, brez občeveljavnostnih (ideoloških) tendenc. Možne so le individualne variante absolutnega. (Šele novi zvezdni kult in misteriji, ki se bodo rodili kot posledica novega človekovega osvajanja in razumevanja vesolja, bi morda lahko ponudili sprejemljivo osnovo za novi kolektivni mit oziroma absolutno. Do te nove kozmičnosti pa je najbrž možna le vzprednost svetov.) (Ravnjak 2005, 134)

Novo gledališče Živadinova začinja s pripravo »novega zvezdnega kulta« in »novega kolektivnega mita«, ki bosta dokončno vzpostavljena šele s projektom *No-ordnung*, pri čemer gre za nadaljnjo konstrukcijo kompleksnega ustroja bežiščnic in deteritorializacij. Rdeči pilot gre pri tem še dlje kot Scipioni, saj ga niti gladki teritorij Zemlje – puščava, stepa, led ali morje – ne zadovoljuje več. »Gibljem se v krogu, katerega središče je povsod / in krožnice nikjer!« (Rdeči pilot 1989, 205) To gledališče že začinja gibanje proti nekemu še bolj odprtemu in gladkemu prostoru, brez kakršnihkoli meja ali pregrad, ko v svoji *Ustanovitveni listini* priključuje geografijo, v kateri je dovoljeno absolutno gibanje, paralelen, ultimativen nomadski prostor, osvobojen vsakršne gravitacije:

NAŠE ODKRITJE JE KINETIČNI TALENT:

MI, katerih spoznanje se zaveda sebe kot moči,

MI, s težiščem v frontalnem delu glave,

MI, ki mislimo z materijo in smo ločeni od mase,

MI, ki odkrivamo svoje geografsko središče v gibanju [...],

MI, nimamo odra,

MI, smo KOZMOKINETIČNO GLEDALIŠČE 'RDEČI PILOT',

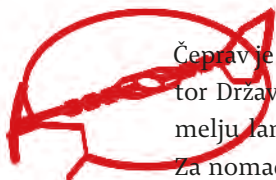
MI, ne potrebujemo pljuč, jeter in organov za ravnotežje, ker smo osvobojeni gravitacije,

MI, nimamo genitalij, ker smo emancipirani od nagona po svobodi,

MI, gradimo Observatorij za osvajanje paralelnih svetov,

MI, smo delavci, ki gradimo Dramo Kozmosa. (Rdeči pilot 1987)

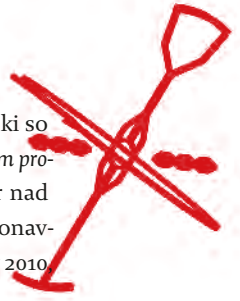
Nomadski prostor je pravzaprav prostor, v katerem gravitacija ne igra več glavne vloge. »To ne pomeni, da druge sile zmanjšujejo gravitacijo ali da ji nasprotujejo.



Čeprav je res, da ne gredo k njej in da tudi ne izhajajo iz nje.« Za razbrazdani prostor Države je, nasprotno, gravitacija ključna: »zdi se, da sila gravitacije leži v temelju laminarnega, razbrazdanega, homogenega in centraliziranega prostora.« Za nomade pa je značilno neko absolutno gibanje, negibna hitrost, ki je možna samo v gladkem nomadskem prostoru, osvobojenem zakona gravitacije: »Če smo natančni, ne moremo reči, da telo, ki pada, vsebuje hitrost, kakorkoli hitro že pada; prej vsebuje neskončno manjšajočo se počasnost, v skladu z zakonom o padajočih telesih.« Odprti nomadski prostor je tako prostor resničnega, absolutnega gibanja oziroma hitrosti, pri čemer te hitrosti – če jo razumemo kvalitativno in ne kvantitativno – ne smemo enačiti z gibanjem: »Napačno bi bilo definirati nomada kot tistega, ki se giblje [...] nomad je ravno tisti, ki se ne giblje [...]. Seveda, nomad se giblje, vendar dokler sedi, in sedi samo, dokler se giblje (beduin galopira z nogami v sedlu) [...]. Nomad ve, kako naj čaka, je neskončno potrpežljiv.« (Vsi citati iz: D&G 1988, 370–381.) In natanko ta neskončna potrpežljivost, resnično gibanje oziroma negibna hitrost je značilna za gledališki vojni stroj Živadinova – kar je še posebej očitno pri petdesetletnem projektu *Noordung* –, saj se ta v bistvu ves čas giblje tako, da stoji na mestu: »Dokazovati nima smisla! Vseeno je, ali stojiš ali se giblješ. Prevodniki so v telesu. Oni sprejemajo vse pojave in jih neopazno vodijo skozi. Jaz se samo premikam in jih tlačim. Varen. Čvrsto ukoreninjen. Dobro utrjen. Podprt s temi podporniki. Močen, občutljiv in ohol stojim na mestu z vso to skrivnostjo.« (Rdeči pilot 1987a, 191)

Kozmokinetični Kabinet *Noordung* (1990–1995–2045) prav tako nima odra in od leta 1990 naprej zaseda prostore najrazličnejših institucij, tako gledaliških in umetniških kot tudi znanstvenih, vojaških, političnih, gospodarskih in finančnih. *Noordung* še naprej poganja in še pospešuje nomadsko gibanje deteritorializacije do končnih konsekvenc: »*Noordung* je! / Ta veličastna konstrukcija je dokončana! / Povzpel se je na vrh! / Usmeril pogled! / In se pripravil na let / ki bo presegel zakon! / *Noordung!*« (Rdeči pilot 1989, 207) Njegov namen je vzpostavitev postgravitacijske umetnosti v bližnjem vesolju, kjer bo dejansko osvobojena vsakršne teritorialnosti in vsakršne gravitacije, saj je končni cilj petdesetletnega projekta postavitve umetniških satelitov v ekvatorialno orbito, 36.000 km daleč od planeta Zemlja. Živadinov se ima pri tem za »anarhokozmista«, pripadnika kozmične nomadske »asociacije avtonomnih raziskovalcev vesolja«:

‘Asociacija avtonomnih astronautov’ je svetovna skupnost posameznikov, ki so si za svoje poslanstvo izbrali ukinitve monopolov korporacij in vlad nad vesoljskim programom. S svoje neodvisne pozicije hoče ‘Asociacija’ uvesti civilni nadzor nad vesoljskimi agencijami. Osrednje poslanstvo ‘Asociacije avtonomnih astronautov’ je boj proti militarizaciji in uniformizaciji vesolja [označil B. A.].« (Živadinov 2010, koordinata »Asociacija avtonomnih astronautov«)

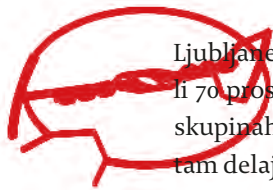


Ob tem je pomenljivo njegovo nenehno poudarjanje razlike med »vesoljskimi popotniki« – kozmonavti – in »zvezdnimi naseljenci« – astronauti: »Uporaba besede astronaut ali kozmonavt je ideološko motivirana. Astronavt je ameriški termin za zvezdnega popotnika, ki se po vzoru ameriških naseljencev spusti na zvezdo, v njo zasadi zastavo in s tem označi, da jo je osvojil. Pomen ruske besede kozmonavt je vesoljski popotnik.« (Živadinov 2010, koordinata »Astronavt/Kozmonavt/Anarhokozmist«)

Nomadski gledališki stroj – Scipion Nasice/Rdeči pilot/Noordung – deluje tako, da ves čas ustvarja »časne avtonomne cone«, če uporabimo termin anarhističnega teoretika Petra Lamborna Wilsona, bolj znanega kot Hakim Bey, ki ga najdemo tudi v gledališkem listu predstave *Trije izdelki Noordung* iz leta 2000:

Največja moč Začasne Avtonomne Cone je v njeni nevidnosti – Država je ne more prepoznati, ker Zgodovina ne pozna definicije zanjo. Kakor hitro je Začasna Avtonomna Cona imenovana, mora izginiti, da bi se lahko spet pojavila neke drugje. Začasna Avtonomna Cona je popolna taktika za dobo, v kateri je Država vseprisotna in obenem polna razpok in praznin. Je mikrokozmos ‘anarhističnega sna’. (Hakim Bey, navajamo po: *Trije izdelki Noordung*, 23)

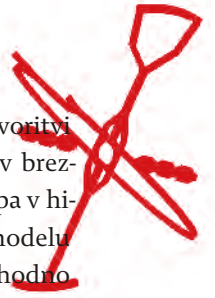
Neosituacionistična »radijska« mikrodrاما *Banke Rote Dance* (2013), ki je bila izvedena kot nenapovedan dogodek v glavni poslovalnici Nove ljubljanske banke in v etru Radia Študent (RŠ), je denimo eksemplaričen primer gledališča kot vojnega stroja, ki deluje po principu časne avtonomne cone. Živadinov je takrat sprejel moje povabilo, da v okviru projekta Odprte radijske raziskovalne platforme RADAR režira radijski art *flash mob*, ki ga je sam poimenoval »radijska info akcija« *Banke Rote Dance*. Prvotna ideja Janeza Janše (nekoč Emil Hrvatin) in mene je bila, da gremo v kako veleblagovnico, vendar je Živadinov od samega začetka vztrajal pri tem, da gremo v glavno poslovalnico NLB v središču Ljubljane. *Banke Rote Dance* se je začel 9. maja 2013 – na dan Evropske unije, ki je hkrati dan osvoboditve



Ljubljane in rojstni dan RŠ – natanko ob 17.30, pol ure pred zaprtjem banke. Okoli 70 prostovoljcev je imelo nalogo, da gredo eden po eden, v paru ali v manjših skupinah, ob točno določenem času, ki ga je tekoče določal Živadinov, v banko in tam delajo tisto, kar se v banki ponavadi počne: gredo na bankomat, stojijo v vrsti, dvigujejo denar, se posvetujejo. Predvsem pa je bilo pomembno, da dokler čakajo v vrsti, repetitivno, a čim bolj neopazno izvajajo določeno mikrokoreografijo in da bančnim uslužbencem postavljajo skrajno nenavadna vprašanja. Ker sem bil osebno zadolžen za »radijsko sinhronizacijo« dogodka oziroma neposredno javljanje in prenos v eter RŠ, mi je Živadinov dovolil, da grem v banko šele ob 17.45 (pomembno je bilo namreč, da uslužbenci vse do zadnjega ne razumejo, da gre za igro). Ko sem vstopil v banko, je bilo tam, petnajst minut pred njenim zaprtjem, že kakih 100 ljudi (predvsem sodelujočih v predstavi in njihovih prijateljev-gledalcev), vendar uslužbenci niso razumeli ničesar skorajda do samega konca, saj so bili precej zaposleni in zmedeni zaradi tolikšne nenadne gneče pred zaključkom delovnega dneva. Končno je, pet minut pred zaprtjem banke, vanjo vstopil tudi sam Živadinov, skupaj z ženskim pevskim zborom Kombinat, in ob razstavi v banki začel predavati o umetnosti oziroma razlagati koncept samega dogodka, kar smo neposredno prenašali po radiu. Dokončno smo se razkrili s tem, da smo se slekli v majice z napisom *RADAR::Banke Rote Dance*, Kombinatke so sredi banke trikrat zapele *No pasaran*, nato pa nas je 200 prisotnih na ukaz Živadina trikrat zavpilo: »Kapital je abstrakcija v akciji!« (gre za osrednje »marksistično« geslo predstave *Ohorganizem* iz leta 2002, ki je bila izvedena v eni izmed ljubljanskih javnih garaž) in naglo zapustilo prostore banke. Ura je bila 18.08. Približno pet minut zatem se je pred banko ustavil policijski aparat Države in Kapitala v obliki desetih policijskih vozil, vendar je gledališki vojni stroj takrat že zapustil prizorišče in je bil skrit za bližnjo SNG Dramo, kjer so udeleženci poročali o svojih izkušnjah v banki.

Summa summarum, kozmokinetični, nomadski gledališki stroj Živadina se lahko pojavi kjerkoli v prostoru: v osrednjih hramih nacionalne kulture, v zasebnih stanovanjih, hišah in pisarnah, na državnih in paradržavnih proslavah, v mestnih garažah, tovarnah, nebotičnikih, na železniških postajah, prestižnih mednarodnih gledaliških festivalih in umetniških bienalih, na umetniških ali gospodarskih razstaviščih ali pa v finančnih institucijah; lahko vznikne v katerikoli državi, na katerikoli točki planeta Zemlja: v planetarnih velemestih, kot sta New York ali Šanghaj, ali pa v slovenskem mestecu Vitanje, od koder bo komuniciral

neposredno z Mednarodno vesoljsko postajo, čemur smo bili priča na otvoritvi KSEVT; najdemo ga lahko tudi izven planeta Zemlja: visoko nad Rusijo v breztežnosti – v drugem vojnem stroju: paraboličnem letalu v stratosferi – ali pa v hidrolaboratoriju Centra za usposabljanje kozmonavtov Jurij Gagarin, na modelu mednarodne vesoljske postaje v Zvezdnem mestu, 40 kilometrov severovzhodno od Moskve.

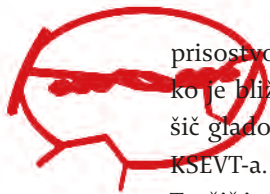


Od utopije do heterotopije in nazaj: KSEVT

Živadinovu, Mihi Turšiču, Dunji Zupančič in lokalnim sodelavcem je pred nekaj leti uspelo, da so v slovenskem mestecu Vitanje s pomočjo denarja, pridobljenega na evropskem razpisu in ob manjši pomoči države zgradili svojevrstno »nomadsko« institucijo: Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij. KSEVT je zamišljen kot projekt, ki se giblje v »puščavi« vmesnega prostora med znanostjo in umetnostjo ter deluje hkrati na lokalni, regionalni in planetarni ravni, kot lahko preberemo na uradni spletni strani KSEVT:

KSEVT vzpostavlja nevtralni kontekst za prenos znanja preko svojih Kompozitnih misij [...], kjer se umetniki in znanstveniki ukvarjajo z raznolikim tematskim raziskovanjem človekove dejavnosti v vesolju. Glavni namen njihove dejavnosti je razvijati kulturne aplikacije za vesoljske programe. Te kulturne aplikacije izgrajujejo celosten pristop z razvijanjem kompozitnih mišljenjskih procesov (umetnost in znanost), ki združujejo teoretične in praktične ravni.

Ideja o ustanovitvi tovrstne institucije sicer ni nova. Že v času gibanja NSK je obstajala ideja o izgradnji drugačne »futuristične« stavbe za potrebe ustanovitve Instituta združenih umetnosti NSK (šlo naj bi prav tako za raziskovalni inštitut na presečišču znanosti in umetnosti), kar je bila tudi ena izmed zahtev Živadinova ob njegovi drugi gladovni stavki, ko je po osamosvojitvi Slovenije protestiral proti politiki takratnega slovenskega kulturnega ministra. V letu 2015 pa smo

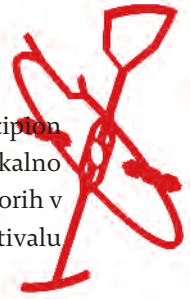


prisostvovali svojevrstni »ponovitvi« te radikalne geste Umetnika proti Državi, ko je bližnji sodelavec Živadinova in do nedavnega direktor KSEVT-a Miha Turšič gladovno stavkal ravno zaradi še danes nerešene problematike financiranja KSEVT-a. Izvirno zasebni zavod KSEVT, ki so ga ustanovili in ga vodili Živadinov, Turšič in Zupančič, je bil namreč v letu 2014 uradno razglašen za občinski javni zavod, čeprav bi moral biti po svoji funkciji zavod državnega značaja. Tako je KSEVT obtičal v nekakšnem vmesnem »nomadskem« prostoru – je mestni in državni in obenem ni ne mestni ne državni – je pa odvisen tako od mesta (ki ga ne more financirati) kot od države (ki ga noče financirati), tako da je njegova nadaljnja usoda trenutno neznanka.

Čeprav sta si zunanja, vojni stroj in državni aparat pravzaprav ne moreta drug brez drugega oziroma ne obstajata v čisti obliki in na sebi: »ali sploh obstaja vojni stroj v čisti obliki, ki bi bil predhoden njegovi lastni prisvojitvi s strani države, ki bi bil 'zunanji' v razmerju do države? Ali ni vojni stroj 'že vselej' v nekem odnosu do države – toliko prej, ker [...] tudi sama izvorna država *Urstaat* predstavlja [...] neko večno strukturo?« (Milisavljevič 2011, 208) To je obenem bistvo foucaultovskega koncepta oblasti: »Oblastna razmerja ne bi mogla obstajati brez točke nepokorščine, ki so, po definiciji, sredstva osvoboditve. [...] Dejansko obstaja med oblastnim razmerjem in strategijo boja vzajemna privlačnost, stalna povezava in neprestani preobrati.« (Foucault, navajamo po: Dolar 2009, 99)

Že sam poskus vzpostavitve tovrstnega kulturnega središča v Sloveniji, ki sploh še nima vesoljskega programa (za kar se Živadinov zavzema že od leta 2001),⁵⁰ in to v mestecu, relativno oddaljenem od slovenske prestolnice, je nomadsko dejanje *par excellence*. Vojni stroj se namreč vedno pojavlja kot nekaj, kar je državi zunanje, in sicer simultano na dva načina: kot veliki naddržavni nomadski stroj in kot majhni lokalni nomadski stroji. KSEVT je po eni strani zasnovan tako, da je vpet v sodelovanje s področnimi kulturnimi, znanstvenimi in vojaškimi institucijami na svetovni ravni – vključno z vesoljskimi vojnimi stroji, kot so ruska, evropska in ameriška vesoljska agencija –, po drugi strani pa je tesno vpet v majhno lokalno

50 »Leta 2001 so Marko Peljhan, Dragan Živadinov in Primož Pislak na prvem Noordungovem forumu aprila 2001 objavili *Iniciativo za ustanovitev Slovenske vesoljske agencije*. Zaradi posebne pozornosti do zapuščine Hermana Potočnika - Noordunga so predlagali, da bi se tudi Slovenija pridružila skupnosti držav, ki aktivno raziskujejo zemeljsko atmosfero in vse, kar se nahaja onkraj nje. Kot prvi projekt je *Iniciativa* predlagala izdelavo in izstrelitev prvega domačega umetnega satelita za opazovanje Zemlje in telekomunikacije.« (Pojmovnik 2009, 322)



vitanjsko skupnost. (Na podoben način je delovalo že Gledališče sester Scipion Nasice, katerega »retrogardistični dogodki« so bili najprej uprizorjeni za lokalno skupnost – in sicer prva dva za omejeno število izbrancev v zasebnih prostorih v centru Ljubljane –, nato pa so gostovali na prestižnem mednarodnem festivalu BITEF, za (izbrane) gledalce z vsega sveta.)

»Supramodernistična« stavba KSEVT-a je arhitekturno zasnovana po modelu gestacionarne postaje Hermana Potočnika Noordunga, ki jo poznamo tudi iz Kubrickovega filma 2001: *Odiseja v vesolju*. Na spletni strani KSEVT-a lahko preberemo:

Učinek lebdenja v breztežnosti ter rotacije stavbe na južni in zahodni strani ter zasidranost v teren na drugi strani (proti potoku in hribu) ustvarjata razpoznavno podobo stavbe v prostoru, očitno referenco na Potočnikovo postajo. [...] KSEVT leži na lokaciji bivšega lokalnega kulturnega doma ter tako prevzema strateško mesto in vlogo v Vitanju. [...] Umeščen je med škofijski dvorec – sedež Občine Vitanje s spominsko sobo Hermana Potočnika Noordunga, neoklasicistično cerkev Matere Božje in gotsko cerkev sv. Petra in Pavla. Na JV strani poteka opazen stik s prostorsko dominantno naselja – cerkvijo Matere Božje na Hriberci. Obenem je na SZ strani jasno povezan z okoliškimi zelenimi gričevjem.

Morda je bilo naključje, kar pa ne pomeni, da je manj simptomatično, da je bilo za takšno stavbo in institucijo izbrano prav mestece Vitanje,⁵¹ ki ima pet cerkva ob zgolj šeststo prebivalcih; stavba KSEVT-a je kot kako vesoljsko plovilo umeščena prav v središče med cerkvami, torej duhovnim središčem, in škofijskim dvorcem, središčem mestne oblasti:

[P]olitična suverenost oziroma dominacija ima dve glavi: čarovnik-kralj in pravnik-svečenik. [...] Oba sta primarna elementa aparata Države, ki proizvaja Eno-Dva, distribuira binarna razlikovanja in formira milje interiornosti. [...] [Vojni stroj] pa je umeščen med dve glavi Države, med dve artikulaciji, in to je nujno zaradi tega, da lahko prehaja od ene do druge. (D&G 1988, 351–355)

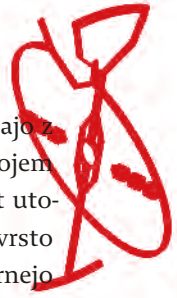
51 Iz Vitanja sicer izhaja rod Hermana Potočnika po materini strani, vendar sam ni nikoli živel tam; po enaki logiki bi lahko Živadinov in sodelavci za KSEVT izbrali tudi kako drugo mesto. Prim. duhoviti odgovor Živadinova na novinarjevo vprašanje, zakaj je bil KSEVT zgrajen ravno v Vitanju: »Izbrali smo med Puljem, kjer se je rodil, Vitanjem, od koder je njegova mati, Slovenj Gradcem, od koder je bil oče, ki mu je umrl, ko je imel komaj dve leti, Mariborom, kar bi bilo najbolj prirodno, ker se je tam šolal, in Dunajem, kjer je živel in tudi umrl. Torej, zaradi matere!« (Živadinov, Zupančič in Turšič 2012a)



Spomnimo se *Drugega sestrskega pisma*: »Gledališče Sester Scipion Nasice izganja Religijo in Ideologijo v zrcalno podobo umetnosti, ter ju tako ukinja.« Čeprav se vse bolj giblje po »gladkem prostoru« bežiščnic in deteritorializacij znanosti in umetnosti ter raziskuje humanistične vidike vesoljskih tehnologij, da bi kulturaliziral vesolje, to še ne pomeni, da gledališki vojni stroj Živadinova ni ohranil razmerja z religijo. Ko govori o vesoljski znanosti, Živadinov nikoli ne pozabi omeniti, da ta izvira iz ruskega kozmizma, in sicer neposredno iz vprašanja, »ali bog obstaja ali ne«: »Pomen ruske besede kozmonavt je vesoljski popotnik. Izhaja pa iz ruskega kozmističnega mišljenja, ki je za svojo izhodiščno doktrino uporabil tezo, da je dovolj dileme 'ali bog obstaja ali ne'. Zato kozmizem predlaga: pojdi mo pogledat v globino vesolja z vesoljskimi plovili možnost obstoja boga.« (Živadinov 2010, koordinata »Astronavt/Kozmonavt/Anarhokozmist«) Živadinov se nikoli ne naveliča ponavljati te anekdote o Ciolkovskem, pri čemer vprašanje obstoja boga dojema skrajno resno, to je zanj tudi danes »temeljno vprašanje«. (Glej razdelek: »Smrt in dogodek«.) »Nomadi imajo nejasen, dobesečno potepuški 'monoteizem' in so povezani z njim in z njegovimi gibljivimi ognji. Nomadi imajo občutek za absolut, toda tisti singularno ateističen.« (D&G 1988, 383) Ruski kozmizem je že sam po sebi prvovrsten vojni stroj, ki proizvaja »nomadsko« ali »manjšinsko znanost«, v nasprotju s »kraljevsko« ali »imperialno znanostjo«, ki nastaja pod okriljem Države: »Zdi se, kot da se vojni stroj projicira v abstraktno znanost, ki je formalno drugačna od tiste, ki jo podvaja aparat Države. Zdi se, kot da se celotna nomadska znanost razvija ekscentrično, povsem drugače kot kraljevska ali imperialna znanost.« (D&G 1988, 362)

Vojni stroj Živadinova tako po eni strani ostaja zvest svojemu utopičnemu mitičnemu poreklu med dvema glavama Države (Ideologije in Religije, ki ju Umetnost v svoji zrcalni podobi izganja), po drugi strani pa s projektom KSEVT dokončno vstopa v polje heterotopij, ki nastajajo na presečišču znanosti in umetnosti.⁵² Lahko bi rekli, da se gledališki stroj Živadinova od leta 1983 do danes v razvojnem smislu premika od neposredne utopije Gledališča sester Scipion Nasice prek odmaknjeno-»introvertne« retroutopije observatorijev Rdečega pilota do topične utopije oziroma heterotopije petdesetletnega gledališkega projekta *Noordung*. Tako ta gledališki vojni stroj sukcesivno sopostavi tri možnosti gledališke

52 Foucault izpostavlja zrcalo kot prostor, ki je hkrati utopičen in heterotopičen, pri čemer logika Foucaultovega zrcala do potankosti sledi logiki Deleuzovega delnega virtualnega objekta, o katerem smo govorili v razdelku »Prekrščevanje' Gledališča in Države« (prim. Foucault 2007, 217–218).



oziroma življenjske situacije kot utopičnega prostora, o kateri takole poročajo z münchenske konference Situacionistične internacionale iz leta 1959: »V svojem odgovoru Jorn pokaže tri možna izhodišča za obravnavanje situacije – ‘kot utopični prostor; kot izolirano okolje, po katerem se lahko premikamo; ali kot vrsto mnogoterih okolij, ki so prepletena z življenjem’. Vsi udeleženci takoj zavrnejo prvo možnost in dajo prednost tretji.« (Navajamo po: Raunig 2011, 108.) Tretja možnost – »vrsta mnogoterih okolij, ki so prepletena z življenjem« – pa je značilna za pojem heterotopije, kot ga razlaga Michel Foucault v pomembnem predavanju »O drugih prostorih« iz leta 1967:

Ti prostori, ki so nekako povezani z vsemi drugimi, ki pa so vendarle v protislovju z vsemi drugimi položaji, so dveh velikih tipov. Najprej so utopije. Utopije so položaji brez realnih krajev. To so položaji, ki z realnim prostorom družbe vzdržujejo splošen odnos neposredne ali preobrnjene analogije. To je perfekcionirana družba sama ali pa narobna stran družbe, toda vsekakor so te utopije prostori, ki so v temelju bistveno irealni. Obstajajo, in to verjetno v vsaki kulturi, v vsaki civilizaciji, tudi realni kraji, ki so načrtovani v sami instituciji družbe in ki so nekakšni proti-položaji [*contre-emplacements*], neke vrste dejansko realizirane utopije [...]. Te kraje, ker so absolutno drugačni od vseh položajev, ki jih reflektirajo in o katerih govorijo, bomo imenovali heterotopije. (Foucault 2007, 217)

Foucault nato našteje in opiše celo vrsto heterotopij: kavarne, kinodvorane, plaže, vlake, cerkve, pokopališča, zapore, domove upokoјencev, psihiatrične klinike, motele, javne hiše, počitniška naselja, vrtove, muzeje, knjižnice, praznovanja, savne, kolonije. Ne pozabi pa niti na gledališče: »Gledališče tako na pravokotnem prizorišču sukcesivno postavi celo serijo krajev, ki so drug drugemu tuji.« Svoje besedilo konča z opisom ultimativne heterotopije – ladje: »Ladja je heterotopija *par excellence*. V civilizaciji brez ladij sanje usahnejo, vohunjenje nadomesti avanturo in policija gusarje.« Če lahko torej gledališče definiramo kot sukcesivno postavitev serije heterotopij na pravokotno prizorišče – ladjo pa označimo kot »največjo zalogo imaginacije« (prav tam) in heterotopijo *par excellence* –, kaj potem lahko rečemo o gledališču, ki to pravokotno prizorišče, na katerem se sukcesivno uprizarjajo navidezne heterotopije, zamenja za dejansko vesoljsko ladjo, v kateri se simultano vzpostavljajo in sopostavljajo ultimativne breztežnostne heterotopije gravitacije nič?



Živadinov takole določi pomen heterotopije za postgravitacijsko umetnost:

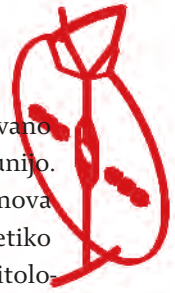
»Termin heterotopija je sicer arbitraren termin postmodernizma, je pa še vedno smiselni v razumevanju postgravitacijskih strategij 21. stoletja. Heterotopičen oddelek je tisti oddelek vesoljske agencije, ki raziskuje načine, kako predstaviti inteligenci, ki ni človeška, kako je to biti človek.« (Živadinov 2010, koordinata »Heterotopija«) V svojih javnih nastopih pa se nikoli ne naveliča ponavljati, da pri projektu *Noordung* ne gre za utopijo, temveč za heterotopijo. In čeprav je oddaljeno in za običajne ljudi nedostopno, je vesolje dejansko nek realen prostor, realizirana utopija oziroma heterotopija, v kateri tudi v tem trenutku prebivajo ljudje. Podobno lahko danes na številne utopije avantgard gledamo kot na heterotopije, saj so utopični avantgardni prostori postali naša vsakdanjost: »Eden izmed splošnih učinkov digitalne revolucije je, da so avantgardne estetske strategije vgrajene v komande in vmesniške metafore računalniškega softvera. Skratka, *avantgarda* se je materializirala v računalniku.«⁵³ (Manovich 2001b, 176)

Gledališki vojni stroj Živadinova tako po eni strani »uprizarja« svoje »heterotopije« skozi presečišča oziroma deteritorializacije znanosti in umetnosti, po drugi strani pa »realizira« svoje »utopije« skozi bežiščnice Države oziroma Ideologije in Religije. Obe območji presekajo bežiščnice in deteritorializacije umetnosti kot življenja in življenja kot umetnosti:

Omejitev situacije [kot topične utopije oziroma heterotopije] na običajne forme umetnosti, njena spojitev z umetniškim poljem je do pojma prav tako malo pravična kakor njena zamejitev v obči pojem življenja. Nasprotno, situacija je plodna ravno v območjih, kjer ni mogoče razlikovati umetniških praks in političnega aktivizma, vselej, ko za nekaj časa nastane 'trenutek nerazločnosti med življenjem in umetnostjo', 'ko oba hkrati doživita odločilno metamorfozo'. (Ranunig 2011, 108)

V KSEVT-u smo že od njegove ustanovitve dalje priča sistematični vzpostavitev situacij, pri katerih ni mogoče razločevati umetnosti od življenja, kar je značilno tudi za gledališko umetnost Živadinova v celoti. Ob obletnici rojstva Hermana Potočnika *Noordunga* so se tako vsako leto tam uprizarjale topične utopije v obliki paradržavnih proslav, imenovane *Orbitalna slavja*; v letu 2014 pa smo končno

53 Svojo tezo o avantgardi kot programski opremi Manovich posebej razvija v tekstu »Avantgarda kot programska oprema« (Manovich 2001b). O problematičnosti takšnega stališča pa glej poglavje »Avantgarda kot softver in avantgarda kot avantgarda« v: Strehovec 2003, 109–117.



dočakali tudi prvo uradno državno proslavo v režiji Živadinova, imenovano *Orbitalni okteti*. Šlo je za deseto obletnico vstopa Slovenije v Evropsko unijo. Proslava je bila izvedena v že ustaljeni maniri paradržavnih proslav Živadinova in je nacionalne in evropske motive združevala z osebno idiosinkratično estetiko – »telekozmistično« mešanico konstruktivizma, suprematizma in osebne mitologije.⁵⁴ Tristo prisotnih predstavnikov Države ter občinstvo po vsej deželi, ki je prireditve lahko neposredno spremljalo prek televizije in radia, je poleg slavnostnega govora takratne predsednice vlade Alenke Bratušek slišalo tudi nagovor, ki ga je napisal Živadinov in prebral napovedovalec dogodka Ivan Lotrič. (Glavni pogoj Živadinova, da sploh režira prireditve, naj bi bil ta, da sam poskrbi za uvodni nagovor in da ima Država nato samo enega slavnostnega govornika.) V uvodnem nagovoru smo med drugim lahko slišali, da bo ta »načrtovani dogodek« zapel »visoko pesem trem besedam« – *eurithmos*, *krisis* in *demos* – ter da bo slavil lepoto, novo, znanost, um, umetnost, Vitanje, Slovenijo, Evropo, svet in – tega sicer v nagovoru ni bilo eksplicitno slišati – vojni stroj:

Ko slavimo Evropo, slavimo svet! Sekularen in sakralen [...]. Skoraj negiben red je ustroj in je stroj. In *gibljivi red – je lepa anarhičnost, krisis*. V obeh se moramo odločati! [...] Povejmo najpomembnejše: Človek si želi spokojnosti univerzalnosti. Toda človekova *veličina prihaja od tistega, kar ga vznemirja*. [...] Želja po varnosti in *klic plodnega nereda se združujeta v institucijah in anarhijah*, kjer se sklepajo trajna ravnovesja [...]. Človeško in človek potrebujeta *varnost in omejitve*, nista pa poklicana, da bi se v njih zapirala, *saj jih morata vsak dan presegati* [označil B. A.]. (Živadinov 2014b)

Živadinov tako tudi dandanes ostaja zvest izhodiščnemu postulatu svojega gledališča, ki kljub bistvenim spremembam poetske paradigme ostaja resnično in globoko politično – pa ne v (brechtovskem) smislu *političnega gledališča*, marveč v (artaudovskem) smislu *gledališča kot politike* – gledališče nima druge politike kot zgolj politiko gledališča:

»Gledališče ni prazen prostor. Gledališče je Država.« (Scipion Nasice 1983a)

⁵⁴ Prim.: »Z gledališčem, z *gravitacijo* o bova kolonizirala slovenski jezik. Dobesedno. Ne da bi izrekla eno samo besedo.« (Živadinov 2001; navajamo po: Arns 2006, 217.) Dvojina se tu nanaša na Dunjo Zupančič, življenjsko in umetniško sopotnico Živadinova, s katero že od leta 1997 skupaj razvijata projekt Noordung (leta 2005 se jima pridruži Miha Turšič).



DRUGI DEL

UMETNIŠKI STROJI



4.

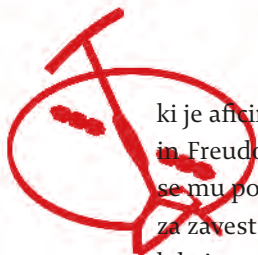
Telesa, telesa brez organov

//12

Kaj lahko naredi telo?

Po svoji prvi monografiji *Empirizem in subjektivnost*, posvečeni Humeu, Deleuze kar osem let ni objavil knjige. Potem pa je leta 1962 izdal mojstrovino o Nietzscheju, ki jo iz današnje perspektive lahko razumemo kot dejanski (ponovni) začetek njegove filozofije in hkrati pomemben preobrat v francoski filozofiji dvajsetega stoletja. Knjiga *Nietzsche in filozofija* je namreč prvo delo kakega francoskega filozofa, ki sistematično obravnava Nietzschejevo filozofijo, postavljajoč cel niz vprašanj, ki so postala osrednja v nadaljnjih študijah o Nietzscheju in v poststrukturalizmu nasploh. Najpomembnejši del te knjige – iz katerega izhajata vplivni Deleuzovi razlagi *volje do moči* in *večnega vračanja* ter na katerem posledično temeljita tudi kasnejši konceptiji *razlike* in *ponavljanja* – je razlaga aktivnih in reaktivnih sil; mesto bojišča teh sil pa je seveda – telo. Toda kaj je za Nietzscheja in Deleuza telo?

Prvo poglavje tematskega sklopa »Aktivno in reaktivno« omenjene knjige z naslovom »Telo« začne Deleuze z ugotovitvijo, da je Spinoza odprl novo pot filozofiji, s tem ko je v svoji *Etiki* zapisal, da si sploh ne moremo predstavljati, kaj lahko naredi telo: »govorimo o zavesti in o duhu, o vsem tem klepečemo, hkrati pa ne vemo, česa je vse zmožno telo, kakšne so njegove sile in kaj pripravljajo. Nietzsche ve, da je ura nastopila: 'Gre za fazo skromnosti zavesti'.« (Deleuze 2011a, 59; prim. Spinoza 1963, 192) Tako kot Freud torej tudi Nietzsche meni, da je zavest tisto področje,



ki je aficirano z zunanjim svetom – vendar (in tu je pomembna razlika med njim in Freudom) je zavest vedno zavest inferiornega v razmerju do superiornega, ki se mu podreja in kamor se inkorporira. Ne gre torej za zavest gospodarja, ampak za zavest hlapca v razmerju do gospodarja, ki mu sploh ni treba biti zavesten. In kdo je gospodar zavesti? Telo, seveda. Kaj je torej za Nietzscheja in Deleuza telo?

Ne opredeljujemo ga kot polje sil, kot hranilno okolje, za katerega se poteguje množica sil. Kajti v resnici ne obstaja nikakršno »okolje«, nikakršno polje sil ali boja. Ne obstaja nobena kvantiteta realnosti, vsa realnost je že kvantiteta sile. Obstajajo le kvantitete sil, ki so v medsebojnem 'razmerju napetosti'. Vsaka sila je v odnosu z drugimi; bodisi zato, da se jim podreja, bodisi zato, da jim ukazuje. Telo opredeljuje natanko ta odnos med gospodujočimi in podrejenimi silami. Vsako razmerje med silami tvori neko telo: kemijsko, biološko, socialno, politično. Ko neenaki sili vstopita v odnos, ustvarita telo: zato je telo vselej sad naključja v ničejanskem smislu, zato nastopi kot nekaj najbolj 'presenetljivega', v resnici veliko bolj od zavesti ali duha. (Deleuze 2011a, 60)

Poznavalcem Deleuza v tem opisu telesa ne bo težko prepoznati prvega orisa koncepta *telesa brez organov*, ki ga Deleuze prvič omenja v *Logiki smisla* in ki v njegovih kasnejših delih, nastalih v sodelovanju z Guattarijem, pridobi status enega njenih temeljnih pojmov. Žižek se torej moti, ko v *Kugi fantazem* pravi, da je težava z Nietzschejem morda v tem, da v svoji hvalnici telesu spregleda »absolutno zev med organskim telesom in norim, večnim ritmom gona, ki mu lahko postanejo podvrženi organi telesa, 'parcialni objekti'« (Žižek, 1997, 49). Poanta je namreč prav v tem, da Nietzschejevo telo v osnovi sploh ni organsko, ampak je telo brez organov: »Narediti si telo brez organov, najti svoje telo brez organov je način, kako se izmakniti sodbi. To je bil že Nietzschejev projekt: definirati postajajoče, intenzivno telo kot zmožnost, da aficira ali je aficirano, se pravi *Volja do moči*.« (Deleuze 2010b, 189) Toda kaj je telo brez organov?

//13

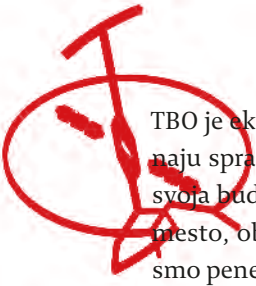


Kako si lahko naredimo svoje telo brez organov (TBO)?

Telo je telo, ki je samo po sebi in ne potrebuje organov; telo ni nikoli organizem, organizmi so sovražniki telesa; stvari nastajajo samostojno, brez sodelovanja organov [...]. Dejanskost še ni ustvarjena, ker resnični organi človeškega telesa še niso sestavljeni. Gledališče krutosti je tu, da v novem plesu človeškega telesa dovrši in preмага svet mikrobov, ta sesirjeni, zgoščeni, strnjeni nič. (Artaud 2010, 9)

Termin telo brez organov prvi uporabi Artaud leta 1947 v svoji legendarni radijski igri *Opraviti z Božjo sodbo*; D&G pa ga kot enega svojih osrednjih filozofskih konceptov vpeljeta že v prvem poglavju njune prve knjige: »Telo brez organov ni priča nekega izvirnega ničča, kakor ni ostanek neke izgubljene totalitete. Predvsem pa ni projekcija; vse to nima nobene zveze z lastnim telesom ali s podobo telesa. Telo brez organov je telo brez podobe.« Pojem telesa brez organov, kot ga razvijeta v *Anti-Ojdipu*, lahko meri tako na »fizično« kot na družbeno telo oziroma kar na realnost kot tako: »To je lahko telo zemlje ali despotsko telo ali pač kapital.« Takšna pomenska preobremenjenost pojma je namerna, ker konec koncev niti ni tako pomembno, na katero raven realnosti se pojem v nekem trenutku nanaša, saj vsa TBO, tako na mikro kot na makro ravni, funkcionirajo na enak način: »Telo brez organov, neproduktivno, nepotrošno, služi kot površina celotnega procesa proizvodnje želje, tako da se zdi, kot da želeči stroji iz njega izhajajo v na videz objektivnem gibanju, ki jih privede z njim v zvezo.« (Vsi citati iz: D&G 1990, 10–12.)

Ker je zaradi obsežnosti teritorija, ki ga je zasedal pričujoči pojem v *Anti-Ojdipu*, prihajalo do številnih nesporazumov, se D&G v *Tisoč platojih*, drugem delu *Kapitalizma in shizofrenije*, odločita »razjasniti« zadevo s poglavjem, katerega naslov spominja na kuharski recept ali tehnična navodila: »Kako si narediti svoje telo brez organov?« Prvo, kar tam izvemo, je to, da je TBO že narejeno, da nas že čaka. Pa vendar ne obstaja brez nas, to ni nikakršen *ready-made*, čeprav je v nekem smislu predeksistenčno: dokončano je že v trenutku, ko ga zasedemo, nedokončano je, vse dokler se ga ne lotimo. V kateremkoli trenutku imamo eno ali več njih –



TBO je eksistencialni eksperiment – ne gre za koncept, temveč za prakso: »Ljudje naju sprašujejo, kaj je TBO? – Ampak vi ste že v njem. [...] V njem spimo, živimo svoja budna življenja, borimo se – zmagujemo in smo premagani – iščemo svoje mesto, občutimo neizmerno srečo in neverjetne poraze; v njem penetriramo in smo penetrirani; v njem ljubimo.«

TBO obstaja na tak način, da ga lahko okupirajo in naselijo le intenzitete, ki ga prečkajo in krožijo po njem. Kot to povzame plesni teoretik Lepecki (2009, 31): »telo brez organov je bodisi uspešno bodisi neuspešno, pri čemer je slednje vedno zaznamovano z blokiranjem napetosti.« Pa vendar, TBO ni nikakršna scena; ni prostor, niti ni v prostoru: je materija, ki prostor zasede do določene stopnje – do stopnje, ki ustreza intenzitetam, ki se proizvajajo. Tako TBO nima nič skupnega s fantazijo, pri njem ni ničesar, kar bi lahko interpretirali: »Je neslojevita, brezoblična intenziteta materije, matrica intenzitete, intenziteta = 0; ampak v tem niču ni nič negativnega, ne obstajajo negativne ali nasprotujoče si intenzitete. Materija je enako energija.« (D&G 1988, 155) Podoben opis najdemo tudi v *Logiki občutja*:

To je napeto, intenzivno telo. Preči ga val, ki v telo zarisuje ravni ali pragove glede na variacije njegove amplitude. Telo torej nima organov, temveč pragove ali ravni. Tudi občutje zato ni kvalitativno in kvalificirano, temveč ima le intenzivno realnost, ki v njem ne določa več reprezentativnih danosti, ampak alotropne variacije. Občutje je vibracija. [...] Telo je v celoti živo, pa vendar neorgansko. (Deleuze 2008, 42)

TBO nasprotuje trem velikim formacijam, ki oblikujejo *formo-človek*: organizmu, označevalcu in subjektu. To počne na način, da jih dezartikulira oziroma jih na novo artikulira v neskončnost. Njegova osnovna operacija je eksperimentiranje: »ni označevalca, nikoli ne interpretiraj!«; njegovo osnovno gibanje je nomadizem: »nadaljuj z gibanjem, tudi na mestu, nikoli ne prenehaj z gibanjem, negibno potovanje, desubjektivacija«. Treba je »odtrgati zavest od subjekta, da bi iz njega naredili mesto za eksperimentiranje, odtrgati nezavedno od označevalca, da bi iz njega naredili resnično proizvodnjo: to gotovo ni nič manj težko kot odtrgati telo od organizma.« (D&G 1988, 159–160) Skratka, kot lahko preberemo na koncu Deleuzove knjige o Foucaultu, v človeku je treba osvoboditi sile, ki so v njem vkleknjene – sile življenja, dela in jezika.



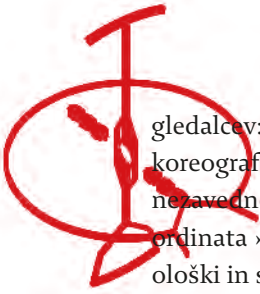
Ko govorimo o TBO, torej ne govorimo o transcendentnem ali imaginarnem – kar se dogaja tam onstran ali v notranjosti naše glave –, še manj o neki fizični realnosti. TBO ni ne duh ne materija, temveč »materialnost netelesnega«, kot Foucault definira zastavke Deleuzove metafizike: »Logiko smisla je mogoče brati kot knjigo, ki je kar najbolj oddaljena od *Fenomenologije* zaznave. [...] Fizika: diskurz o idealni strukturi teles, zmeseh, reakcijah, mehanizmih notranjosti in zunanosti; metafizika: diskurz o materialnosti netelesnega – fantazem, idolov in simulakrov.« (Foucault 2008, 65)

Vprašanje, ki nas tu zanima in okoli katerega se vrtimo kot mačka okrog vrele kaše, se glasi: »na kakšne načine si [gledališče] in filozofija delita isto temeljno politično, ontološko, fiziološko in etično vprašanje, ki ga Deleuze prevzame od Spinoze in Nietzscheja: kaj lahko naredi telo?« (Lepecki 2009, 19 – v citatu smo besedo »koreografija« zamenjali z besedo »gledališče«.) Pokazali bomo, da je resnično gledališče ponavljanja – v nasprotju z lažnim meščanskim gledališčem reprezentacije – ultimativni stroj za proizvodnjo različnih TBO. Govorimo lahko o biološkem, sociološkem, političnem TBO gledališča. Gledališče tako med dolgotrajnimi vajami preoblikuje organska telesa igralcev v TBO, s pomočjo glasbe, koreografije, scenografije in drugih scenskih elementov pa iz gledališkega odra zgradi kolektivno strojno TBO. To je temeljni smisel Mejerholdove biomehanske gledališke metode:

Igralec na oder prinese predvsem svoj material – telo. Lepo je reči 'telo', toda šele gib telesa v prostoru je tisto največ – to je koordinacija, katere rezultat je lahko telo, lahko pa je le ločen trup, ločene okončine in ločena glava. *Treba je torej sestaviti to telo*, in sicer sestaviti ga tako večše, da nas vsi odtenki koordinacije osupnejo prav z večšino in izkušnjo koordiniranja [označil B. A.].⁵⁵ (Mejerhold 1976, 218)

Po drugi strani pa resničen gledališki dogodek nujno proizvaja kolektivno TBO, v katero so vključeni tudi gledalci. Živadinov v zvezi s tem pogosto zoperstavlja dve igralški strategiji – »metodo karizme« (Stanislavski) in »metodo skeleta« (Mejerhold), pri čemer slednja, ki jo tudi sam zagovarja in prakticira, temelji na *refleksni razdražljivosti gledalcev*, kar omogoči proizvodnjo skupnega TBO igralcev in

55 Podobno o igralčevem telesu razmišlja učenec Grotowskega Eugenio Barba, ki sodi med najvplivnejše zagovornike nove igralčeve telesnosti: »Igralec lahko svoje telo razstavi v različne dele in spet sestavi ter s tem doseže dramske učinke« (navedeno po: Lehman 2003, 245).



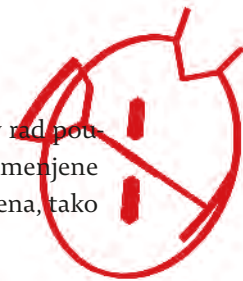
gledalcev: »Skelet začne pred gledalci proizvajati koreografsko dikcijo, konkreten koreografski motiv. Ta postane gibalni nosilec sugestije. Ko več kot pol avditorija ne zavedno ponavlja gibalni motiv, je sugestija opravljena.« (Živadinov 2010, koordinata »Skeleton«) Gledališče je torej stroj oziroma ustroj, ki lahko sproži fiziološki in sociološki dogodek *postajanja TBO*: »Postajati je glagol s povsem lastno konsistenco: ne reducira in ne vodi nazaj k 'prikazovanju', 'bivanju', 'izenačevanju' ali 'proizvajanju'. Kaj proizvede postajanje, s tem ko proizvede sebe? Moč, ravnino konsistence ali naravo želje, telo brez organov.« (Lepecki 2009, 80)

Tehnični termin »telo brez organov« lahko smiselno uporabimo ob številnih gledaliških in performativnih strategijah Živadinova, še posebej pa je uporaben pri analizi konceptov praznotelesne in vektorske režije, ki sta ključni režijski strategiji postgravitacijskega gledališča. Pri praznotelesni režiji telo brez organov izhaja iz samega koncepta petdesetletnega projekta, ki vključuje procesualno izginjanje telesnosti igralcev. Pri vektorski režiji pa telo brez organov izvira iz neposredne scenske prakse, ko se igralčeva in gledalčeva telesnost znajdetata v pogojih breztežnosti – torej v okolju, v katerem ni obzorja, kjer se dimenzije predrugačijo in smeri zgoraj-spodaj, levo-desno izgubijo pomen; hkrati pa izgubi pomen tudi razlika med igralcem in gledalcem oziroma med gledališkim »objektom« in »subjektom« v trenutku, ko se znajdetata v breztežnostnem dispozitivu, tako rekoč izven svoje telesnosti (takšna so tudi pričevanja gledalcev, ali natančneje, udeležencev predstave *Biomehanika Noordung* iz leta 1999, ki je bila izvedena v pogojih breztežnosti).

//14

Tretje telo glasbe

V besedilu z naslovom »Tretje telo« opiše nizozemska skupina umetnikov in teoretikov Bilwet postajanje kolektivnega TBO na koncertih, kot ga lahko doživimo prek glasbe in zvoka. Takšno TBO – »tretje telo«, ki ni več samo biološko, ampak tudi tehnološko – ni značilno samo za glasbene, temveč tudi za gledališke dogodke, ki nas tu zanimajo, pri katerih igrata glasba in zvok pomembno vlogo, kar še po-



sebej velja za hrupno elektronsko glasbo gledališča Živadinova. Čeprav rad poudarja etimologijo slovenske besede gledališče (v smislu umetnosti, namenjene predvsem gledanju), sta pri Živadinovu zvok in glasba bistvenega pomena, tako kot pri večini njegovih temeljnih gledaliških referenc:

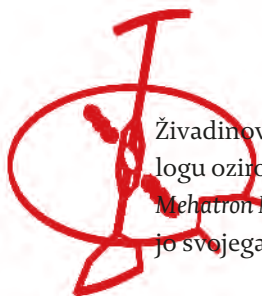
Težava umetnosti režije je v tem, da mora biti režiser predvsem glasbenik, ukvarja se z enim najtežjih področij glasbene umetnosti, scensko gibanje vedno gradi kontrapunktično. To je zelo težko. (Mejerhold 1976, 223)

[E]stetska preoblikovanja, ki jih narekuje glasba, zadostujejo za vzpostavitev toka, ki z združevanjem naših teles združi naše duše. Veliko Neznano, naše telo – naše skupinsko telo – je tu. (Appia 1998, 93, 340)

Ob tem obstaja že zamisel o glasbi, v kateri se zvoki prikazujejo kot osebe [...]. Ob tem bomo morali, ne v povezavi z glasbo, najti še glasbila in priprave, narejene iz posebnih spajanj in zlitih kovin; dosegla bodo lahko nov razpon oktave in ustvarjala neznosne, rezko prebadajoče zvoke in šume. (Artaud 1994, 117)

V skladu z navedenimi besedili ima glasba v gledališču Živadinova med drugim dva poglobljena namena, ki ustrezata dvema tipoma TBO. Po eni strani proizvajata appijevski »glasbeni prostor«, po katerem se igralci in svetloba ritmično gibljejo, sestavljajoč tako odrsko TBO, kot si ga je zamislil Mejerhold. Po drugi strani pa izrazito hrupna glasba in elektronski zvoki v predstavah Živadinova ustrezajo Artaudovi želji po novih glasbilih, ki bodo proizvajala »neznosne, rezko prebadajoče zvoke in šume«. ⁵⁶ Namen teh novih glasbil pa je ustvarjanje TBO oziroma »tretjega telesa« med odrom in dvorano: »Povezava med telesi na odru in v dvorani se vzpostavi, kakor hitro zavladata glasba. Tretje telo, ki pri tem nastane, je učinek preklopa specifične tehnike z ekstatično možnostjo biološkega telesa: tehno in bio se spojita prek ojačevalcev zvoka.« (Bilwet 1999, 170) V tem smislu je značilno naslednje Hribarjevo pričevanje ob *Krstu pod Triglavom*: »Spočetka nekoliko moti glasnost glasbe. Toda kmalu se pokaže razbremenjevalni učinek te glasnosti [...] zvok zvočnikov se je sprva zgrnil name, potem pa me je zaščitil in me sprostil.« (Hribar 1986, 291)

56 O pomembnosti tovrstne glasbe za gledališko umetnost Živadinova priča tudi seznam tehno oziroma industrial glasbenikov in glasbenih skupin, s katerimi je sodeloval: Test Dept., Laibach, 300.000 V.K., Srečko Bajda (ex Laibach), Jani Novak (Laibach), Dejan Knez (ex Laibach), Matmos, Kozma, Dario Seraval (Borghesia).

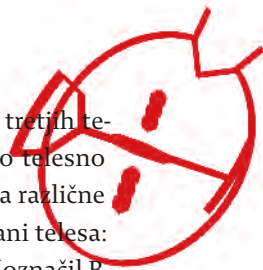


Živadinov v obsežnem in pomembnem manifestu *Telelogija*, ki ga najdemo v katalogu oziroma knjigi umetnikov, izdani ob zagrebški pregledni razstavi iz leta 2004 *Mehatron Noordung*, v razdelku »Zvočni procesi« takole razloži glasbeno genealogijo svojega gledališča:

V *OHOrganizmu*, obredu poslavljanja od Tanka, so mi prvič po dveh desetletjih konstrukcije scenskih ritmizacij glasbeno matrico proizvajali glasbeniki, ki ne prihajajo iz bazena Laibach. Hrup iz bazena Laibach: nizanje zvočnih dogodkov me je v prvem desetletju vodilo od visoko strukturiranih industrijskih ritmizacij Test Departmenta in Bajdinih tehno-izumov v *Nablocki* do popolnega odpoklica avantgardnih atonalnih območij v Bajdinem in Knezovem kongenialnem retrogardističnem hrupu *Krsta*. V drugi polovici osemdesetih sem koreografiral kraftwerkovske »mainframe« zvoke v *Baletnem observatoriju Zenit* ter motoristična Destroy pospeševanja Majcenovih visokih obratov v *Dramskem observatoriju Zenit*. V drugem desetletju postdramskih scenskih ritmizacij mi je Novak z godardovskim spojem *Alphavilla* proizvedel matrico za numerično odštevanje *Molitveneга stroja Noordung*. Odštevanje je postalo metoda. Bajda je bil ta, ki je iznajdeval ekspresije časa ter me radikalno poganjal z zvočno maso tekom dveh desetletij. Poganjal me je k obredu poslavljanja od NSK. Skupaj s Knezom je proizvedel zvok za *Biomehaniko Noordung*, ki je bila izvedena v breztežnostnih pogojih, 15. decembra 1999. Zvočna zanka se je ponavljala in rotila: 'Stepančič, Černigoj, Kosovel, Carmelich, Lah.' (Živadinov in Zupančič 2004)

Bilwet ima prav, ko trdi, da je z vsako glasbeno zvrstjo povezano lastno tretje telo. Vendar dela napako, ko tretje telo elektronske glasbe postavi kot zgolj še eno izmed številnih tretjih teles, ki jih ustvarjajo različne zvrsti glasbe. Če je namreč tretje telo nekaj, kar nastane v sinergiji tehnologije in našega biološkega telesa, potem je ta sinergija pri elektronski glasbi neprimerno večja kot pri drugih glasbenih žanrih, ki jih navaja, saj gre tukaj za povsem drugačne tehnologije, ki že stopajo v paradigmo bio:

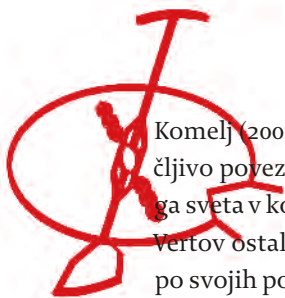
Za tehnologijo, ki stopa v tehnokulturno paradigmo, je pomembno, da je vitalizirana, da je stopila v stanje življenja-kot-bi-lahko-bilo, ki predpostavlja abstrahiranje logične forme življenja in njene aplikacije na nebiološkem hardveru; tehnologija v tehnokulturi torej implicira stanje bio, njene naprave, za katere je značilen kompleksen odnos do okolja, so enote z motorji, ki imajo protosubjektivnost (v smislu analiz Felixa Guattarija). (Strehovec 1998, 55–56)



Da je TBO, ki ga ustvarja elektronska glasba, nekaj povsem drugega od tretjih teles, ki jih proizvajajo druge glasbene zvrsti, je očitno že iz tega, katero telesno cono Bilwet v tem primeru določi kot »ključ za vse telo«. Bilwet našteva različne glasbene zvrsti, ki jim ustrezajo določeni parcialni objekti oziroma organi telesa: »prepona pri country in westernu, boki pri rock and rollu, koža pri hausu [označil B. A.], kolena pri jujuju, glava pri metall, leteči torso za pogo, noge za disko plesišče, roke za blues« (Bilwet, prav tam). Telesna cona, določena za elektronsko glasbo (označeno s sinonimom *haus*), je torej koža – ta pa ni organ, ampak meja telesa, njegova površina. To, da je prav koža tista telesna cona, ki tukaj šteje, ni naključje, saj je taktilna perspektiva poglobitna paradigma v kiberprostoru in tehnokulturi nasploh. Med telefoniranjem, upravljanjem z digitalnimi napravami, deskanjem po internetu (drsnik je samo podaljšek roke), nakupovanjem itd. se vseskozi nečesa dotikamo; taktilnost pa je bistvena tudi za kontekst sodobne tehnoumetnosti (več o tem: Strehovec 2007, 185–216).

Lev Manovich v delu *Jezik novih medijev* uporabi podobe iz avantgardnega filma Dzige Vertova *Mož s kamero* iz leta 1929, da bi vizualno ponazoril principe novih medijev: na začetku vsakega poglavja je podoba iz filma, predgovor »DataSet Vertova« pa je narejen tako, da ena ali več podob skupaj z enim od dvajsetih citatov iz knjige povzame posamezen princip novih medijev. Predgovor naj bi učinkoval kot »vizualno kazalo nekaterih poglobitnih idej knjige«. Samo obžalujemo lahko, da ni Manovich za ponazoritev svoje teorije vzel kake druge oziroma drugačne avantgardne mojstrovine, recimo tisto, ki jo je posnel Vertov leto pozneje ter jo poimenoval *Entuziazem: Simfonija Donbasa* – saj ta predstavlja prvi sovjetski celovečerni neigrani zvočni film in revolucionaren poseg Vertova v polje zvoka. V filmu je Vertov prvič uporabil prenosni zvočni snemalni sistem, ljudje pa so lahko prvič v zgodovini zaslišali zvoke industrijskih strojev, posnete na dokumentaren način oziroma na avtentičnih industrijskih lokacijah Donbasa. Pet let zatem je Artaud prav tako uporabil zvoke strojev, posnete na resničnih lokacijah, pri uprizoritvi svoje drame *Cenci*, edini predstavi, ki mu jo je uspelo postaviti na oder, o čemer sam poroča takole:

Nisem imel možnosti uporabiti neposreden zvok in v gledališče postaviti desetmeterske zvonove kot v Rusiji, ki bi gledalca ovili s celotnim prepletom vibracij ter ga na milost in nemilost prepustili njihovemu učinku. Zateči sem se moral k presnemavanju: en mikrofona je registriral zvonjenje s katedrale; Desomiére, ki mi je neprecenljivo pomagal, pa danes v bližnji tovarni snema hrup strojev, ki spominja na srednjeveško mučilnico. (Navajamo po: Miočinović 1976, 292.)



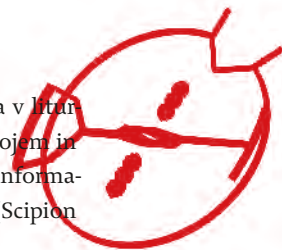
Komelj (2007, 251) opozarja, da se je Vertov že v času nemega filma »izrekel za neločljivo povezanost med raziskovanjem vizualnega sveta in raziskovanjem zvočnega sveta v koncepciji paralelnega razvoja kino-očesa in radio-očesa.« Dejstvo, da je Vertov ostal znan večinoma po svojem *kino-očesu*, ne pa tudi po *radio-očesu* – torej po svojih podobah in ne po zvokih v gibanju ali pa recimo kar po predlogu o »zvočno-predvajalni in zvočnosnemalni radijsko-kinematografski postaji (oddaljeno snemanje in oddajanje zvoka-slike)«, ki je bila zamišljena komunikacijsko bližje današnjemu internetu kot pa radiu ali televiziji –, nas ne preseneča preveč. Kot pravi Attali na začetku knjige o glasbi in hrupu: »Zahodna vednost že petindvajset stoletij poskuša videti svet. Ni dojela, da sveta ni mogoče videti, da se ga sliši. Ne bere se ga, ampak se ga posluša.«

Treba je vedeti tudi to, da se Vertov v zvočnem filmu ni odločil za preprosto hkratnost zvoka in slike, temveč za njuno kompleksno interakcijo, kar implicira tudi precejšnjo neodvisnost zvoka in slike. *Simfonija Donbasa* je torej režijsko komponirana na kontrapunktu zvoka in slike, v skladu z Mejerholdovimi zahtevami kontrapunktične gledališke režije, za katero je ritem glasbe bistvenega pomena, saj Mejerhold režijo razume kot posebno obliko kompleksnega glasbenega ustvarjanja. Simptomatično je, da je že pri Vertovu glasnost zvoka izjemnega pomena, o čemer priča to, da je v takratnih kinodvoranah bedel nad kontrolami zvoka in privijal glasnost do konca, kot bi bil didžej na kaki sodobni tehno zabavi, vse dokler ga niso fizično odstranili. Charles Chaplin pa je po londonski projekciji leta 1931 navdušeno izjavil: »Nisem vedel, da je mogoče te mehanične zvoke urediti v tako lep zvok. Zame je to ena najbolj razveseljivih simfonij, kar sem jih slišal. G. Dziga Vertov je glasbenik.« (Navajamo po: Komelj 2007, 249.) Tudi Vertov piše o tem filmu na zelo značilen način:

Ko v *Entuziazmu* trg preplavijo industrijski zvoki vsesovjetskega parnika in ulice zapolnijo s strojno glasbo, ki spremlja orjaško, praznično parado; ko se po drugi strani zvoki vojaških zgodb, parad, zastave, rdeče zvezde, pozdravni kriki, bojna gesla, govori itn. stopijo z zvoki strojev, zvoki tekmovalnih tovam [...] v tem ne smemo videti pomanjkljivosti, temveč resen, daljnosežen eksperiment. (Vertov 1931, 282)

Temu »daljnosežnemu eksperimentu« danes pravimo mikš oz. remiks, najdemo pa ga tudi v navodilih za glasbo iz režijske knjige *Krsta pod Triglavom*:

V avli odsekan ritem 'ritem mašin', ki se po spustu v dvorano zmehta v literarni, zamolklo modularni vokal.; Miks med modularnim vrtnim strojem in operno arijo, Vstop ritem mašine, Zvok lovskega roga.; Glasbena tema: informacijski sistemi.; Miks osnovnih glasbenih tem iz različnih sekvenc, itn. (Scipion Nasice 1985)

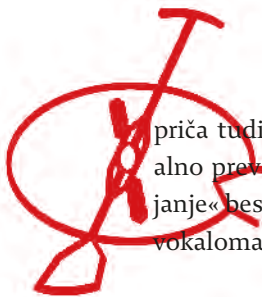


O Živadinovu lahko rečemo isto, kar pravi Chaplin o Vertovu: g. Dragan Živadinov je glasbenik. Pa ne le v smislu ritmične in kontrapunktične gledališke režije slike in zvoka, ampak tudi v smislu režije oziroma kompozicije samega zvoka. Čuferjeva prča, da je Živadinov pri Krstu, za katerega so glasbo komponirali Laibach skupaj s Srečkom Bajdo, »vsak večer po vajah odhajal v studio ter usklajeval vsebine, dolžine sekvenc, interpunkcije« (Čufer 2001).

Tako najdemo v tej 'sampling' operi poleg ljudskih melodij za citre in delov komada 'Ohm, Sweet Ohm' skupine Kraftwerk tudi drobce Wagnerja, Brucknerja, Orffa, Šostakoviča, Prokofjeva, znani valček iz operete Dunajska kri ter uvodni motiv Dantejeve simfonije Franza Liszta, čez katero je projicirana partizanska pesem 'Počiva jezero v tihoti' itd. [Živadinov dodaja še Brahmsa ter glasbo iz slovenske kinematografije.] (Alenka Barber Keršovan; navajamo po: Monroe 2003, 271.)

Brez režijskih intervencij oziroma »glasbene režije« ni šlo niti pri drugih predstavah Živadinova, saj je vloga glasbe oziroma njena usklajenost z dogajanjem na odru pri njem bistvenega pomena, kar še posebej velja za baletne in operne projekte. V tem pogledu še posebej izstopa balet *Molitveni stroj Noordung*, ki je že zaradi lesene odrske konstrukcije, v katero so bili nameščeni gledalci, zahteval izredno natančno gibanje plesalk, vseskozi določeno z ritmom glasbe; leta 2013 je bila v beograjskem Domu omladine izvedena *Teleportacijska suita za opero Jurijev krog::Zvezdno mesto* srbske skladateljice Dragane S. Jovanović, za katero je libreto spisal Živadinov, v ruščino pa ga je prevedel nekdanji ruski kozmonavt in politik Jurij Baturin.

Da Živadinov kljub svoji izrazito glasbeni gledališki praksi pogosto izjavlja, da je gledališče umetnost, narejena za gledanje, seveda ne pomeni, da se ne zaveda bistvene vloge, ki jo igra glasba v njegovem gledališču; takšne izjave moramo namreč razumeti v kontekstu polemike z dramskim gledališčem, kjer ima beseda vodilno vlogo. O pomenu glasbe za gledališko umetnost Živadinova zgovorno



priča tudi eden temeljnih konceptov projekta *Noordung*, ki predvideva procesualno prevajanje replik preminulih igralk in igralcev v melodije in ritem. »Prevajanje« besed v glasbo naj bi izvedla programska oprema, ki jo Živadinov imenuje vokalomaton:

Vokalomaton je programska oprema, ki je nameščena v umbotu prve razvojne stopnje. Namenjena je prevajanju igralčevega vokala v glasbo. Ko bo umrla igralka petdesetletne gledališke predstave *Noordung::1995-2045*, bo vokalomaton prevedel njene gledališke replike v melodijo, ko bo pa umrl igralec, bo prevedel igralčeve replike v ritem. Ta postopek se bo ponovil štirinajstkrat. Leta 2045 bo v scenskem prostoru petdesetletne gledališke predstave *Noordung::1995-2045* namesto igralskih replik glasba! (Živadinov 2010, koordinata »Vokalomaton«)

Vzporednico takšni gledališki konceptualizaciji ritma in melodije prek dramskih likov najdemo pri Deleuzu in Guattariju, pri njunem razumevanju refrena kot (de) teritorializacije, na kateri temelji umetnost vseh časov, tako človeška (denimo opera) kot nečloveška (denimo ptičje petje):

Rečemo lahko, da teritorialni motivi formirajo *ritmične obraze ali like* in da teritorialni kontrapunkti formirajo *melodične krajine*. Ritmični lik se pojavi, ko ugotovimo, da nimamo več enostavne situacije ritma, povezanega z likom, subjektom ali impulzom. Sam ritem je zdaj lik in njegova intenziteta [...] tako kot se [Wagnerjevo] delo razvija, motivi pospešeno vstopajo v povezave, osvajajo svojo lastno ravnino, se osvobajajo dramske akcije, impulzov in situacij ter postajajo neodvisni od likov in krajin; sami postajajo melodične krajine in ritmični liki, ki nenehno bogatijo svoje notranje vezi. (D&G 1988, 318–319)

//15



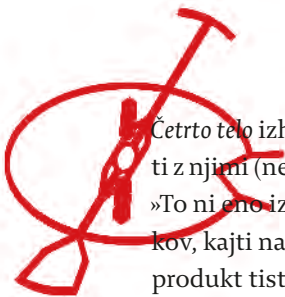
Pesnikovo četrto telo

Leta 1943, štiri leta pred Artaudovim krikom po telesu brez organov, pesnik in filozof Paul Valéry zastavi t. i. »problem treh teles« (po analogiji z istoimenskim problemom v klasični in kvantni fiziki) ter v svojem besedilu *Nekaj enostavnih razmislekov o telesu* zasnuje *četrto telo*.⁵⁷ Ko v vsakdanjem jeziku uporabljamo besedo telo, imamo v mislih več različnih teles, najmanj tri. *Prvo telo* je tisti »objekt«, v katerem smo, ki nas poseduje, tako kot mi posedujemo njega. Imenujemo ga *moje telo*: »Drugim o njem govorimo kot o stvari, ki nam pripada; ampak za nas ni povsem stvar; in pripada nam manj, kot mi pripadamo njemu ...« To je telo brez oblike: »Ne morem si predstavljati prostorskih odnosov med 'mojim čelom' in 'mojim stopalom', med 'mojim kolenom' in 'mojim hrbtom' ...« V njem, z njim doživljamo svet, smo v svetu, nasproti svetu, za nas je najpomembnejši objekt tega sveta. *Prvo telo* je telo brez zgodovine, telo čiste sedanjosti.

Drugo telo je tisto, ki ga vidimo v zrcalu, na fotografijah, na videoposnetkih; tisto, ki ga vidijo drugi. To je telo, ki ima obliko: Narcisovo telo, telo, ki ga spoštuje in slavi umetnost; oblačimo ga in lišpamo, to je telo, ki ga vidi, ki ga želi videti ljubezen; telo, ki se ga želimo dotikati, po katerem hrepenimo. Naša vednost o tem telesu ostaja na njegovi površini: »[To telo] ne pozna bolečine, ker jo reducira zgolj na grimaso.« Hipotetično lahko nekdo preživi vse življenje, ne da bi vedel, kakšne barve je njegova koža, ne da bi vedel, da ima srce, ledvice ali pljuča.

Tretje telo pa je tisto telo, ki nam daje vednost o naših organih in njihovem delovanju. Enotno je lahko samo v naših mislih, sicer pa je razstavljeno; prej kot o telesu lahko govorim o organih brez telesa: to je telo, ki ga razstavljamo, seciramo, opazujemo, raziskujemo. *Tretje telo* je telo znanosti. Vsa tri telesa so »nujno povezana na številne načine, ki bi jih bilo izredno zanimivo, čeprav precej težko raziskati«. Namesto tega se Valéry na tej točki »raje zateče k neke vrste fantaziji« in predlaga, da ima vsakdo še *četrto telo*, ki ga poimenuje *resnično* ali *imaginarno telo*.

57 Povzemamo, vsi citati so iz: Valéry 1989, 395–402; prim. Kunst 1999, 9–15.



Četrto telo izhaja iz treh prejšnjih, vendar ni njihov seštevek in ga ne smemo enačiti z njimi (ne s posamičnimi ne z njihovo celoto). Četrto telo je vse, kar tri telesa niso: »To ni eno izmed treh teles, ker to ni moje telo, niti ni tretje telo, ki je telo znanstvenikov, kajti narejeno je iz tistega, o čemer oni ne vedo nič. Še več, umska vednost je produkt tistega, iz česar to četrto telo ni. Nujno in nepreklicno je vse, kar skriva za nas nekaj, kar bi lahko bilo.«

Valéryjevo četrto telo je torej tiso, ki nenehno biva paralelno ob (v) telesu kot subjektu (izkustvu) in objektu in je od njega neločljivo kot 'vrtinec od tekočine, ki ga ustvarja'. Je tisto realno/imaginarno telo, ki vedno zamaja celoto vsakega telesa in zlomi vsak govor, ki želi zaobjeti to celoto. Je tisto, kar ni in kar bi lahko bilo. Pesnikovo četrto telo je torej polje, kjer se zrcalita tako groza pred smrtjo in veselje nad življenjem, tista zmuzljiva entiteta, ki nas nenehno navdaja s spraševanjem in hrepenenjem. (Kunst 1999, 9–10)

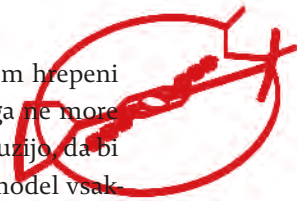
Vidimo, da Valéryjevo četrto telo ni daleč od Artaudovega telesa brez organov. Še več, rečemo lahko, da francoska umetnika, ki bi ju lahko po metodah in oblikah njunega dela postavili na diametralno nasprotni strani zamišljenega pesniškega kroga, skorajda istočasno in neodvisno drug od drugega prideta do skorajda identične ideje telesa (brez organov).

//16

Nemogoče telo gledališča

Bojana Kunst že na začetku knjige *Nemogoče telo*, ki raziskuje problematiko gledališkega telesa v kontekstu moderne razmerja med telesom in strojem in iz katere smo zgoraj navedli odlomek, uporabi Valéryjevo četrto telo za ponazoritev svojega koncepta *nemogočega telesa*. Nemogoče telo »je tisto, ki ga zgodovina umetnosti prepozna kot *idealno telo*, in je hkrati več kot to. V sebi ima neko temeljno napatost: je tisto nemogoče, ki ne more biti in ki ne obstaja, pa vendarle določa vsako telesno reprezentacijo in produkcijo telesnih podob.« Nemogoče telo gledališča je idealno, umetno telo brez napak ter prostorskih in časovnih omejitev, ki ne

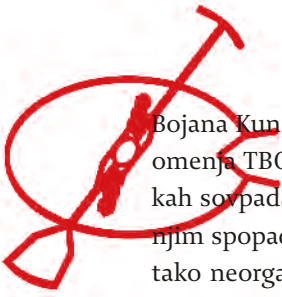
pozna ne utrujenosti, ne gravitacije, ne smrti; je tisto telo, po katerem hrepeni gledališče skozi svojo zgodovino, ga vseskozi proizvaja, čeprav ga ne more proizvesti: »Nemogoče telo je torej tisto, ki mu prav umetno ponuja iluzijo, da bi lahko postalo mogoče, in ki s svojimi značilnostmi postaja idealni model vsakdanjih teles.« Danes, ko se nam zaradi softverske sinergije s tehnologijami zdi, da nemogoče postaja mogoče, to telo »ni več biološki sistem, temveč artificialna mreža, pod njegovo vedno bolj presojno epidermo je lahko katerakoli vsebina, ne nujno samo organi [označil B. A.].«



Namesto celote telesa smo soočeni s telesnimi ranami, radikalno telesno kritiko, telesom brez organov, deteritorializacijo telesnih delov, razpršenostjo: 'Mi smo samo lučni efekti.' (214) Ta poslednji teritorij je na moč podoben Artaudovemu konceptu 'telesa brez organov', telo čiste prezenze, ki je usodno zaznamovalo Artaudovo življenje in njegovo teorijo gledališča. Zanimivo je namreč, da ta teorija gledališča vpliva tudi na tehnološke umetnike in teoretike, ki večkrat omenjajo Artauda kot 'tistega, ki je že pred petdesetimi leti slišal raztelesene glasove sodobnih tehnologij in interneta'. (218)

Kdo bi lahko iz pravkar navedenega besedila dobil vtis, da gre pri TBO za razteleseno telo, na kar denimo meri naslov Žižkove knjige o Deleuzu *Organi brez telesa* (OBT). A D&G se nista naveličala ponavljati, da TBO ni razteleseno, temveč uteleseno, le da nima organov. Slikovito povedano, prisposoda za TBO ni razkosana kokoš, temveč jajce.⁵⁸

58 Žižek gre v omenjeni knjigi tako daleč, da zapiše, da se »nimamo kaj čuditi, da je Foucault, Deleuzov Drugi, praktical *fist-fucking*« – in se takoj zatem sprašuje: »ali ni *fist-fucking* resnični seksualni izum enaindvajsetega stoletja, prvi model postseksualnega erotizma in užitka? [Z] vlogo falusa, ki jo prevzema roka, avtonomni parcialni objekt *par excellence*« (184). Ne vemo sicer, ali je Foucault res praktical *fist-fucking*, še manj pa, ali je svojo ali tujo roko pri tem doživljal kot falus ali kot parcialni objekt *par excellence* (ali pa mu je morda uspelo ustvariti TBO, v katerem ni bilo videti nobenih organov in nobenih falusov več?) – ne dvomimo pa o tem, da Žižek te roke ne more videti drugače kot prisposodo gromozanskega lacanovskega falusa. »Sploh ne gre za vprašanje fragmentiranega, razstavljenega telesa, za organe brez telesa (OBT). TBO je ravno nasprotno. Ne obstajajo organi v smislu fragmentov v relaciji z izgubljeno enotnostjo, niti ne obstaja vrnitev k nediferenciranemu v relaciji z diferencibilno totaliteto. Obstaja samo distribucija intenzitetnih principov organov, z njihovimi pozitivnimi nedoločeni členi, znotraj kolektivitete ali mnogoterosti, v notranjosti montaže in zahvaljujoč strojnim zvezam, ki obratujejo na nekem TBO.« (D&G 1990, 164–165) Še bolj komična je Žižkova trditev, da so sodobne igrače, kot sta avto ali letalo, ki se lahko spremenijo v človeka ali robota (*transformers* ali *animorph*), popolnoma deleuzovske (saj naj bi predstavljale deleuzovsko »postajanje-stroj«, »postajanje-žival« itn.). Dovolj bo, če se spomnimo, da se poglavje iz *Tisoč platojev*, na katerega se nanaša ta Žižkova opazka, imenuje »Postajanje-intenziven, postajanje-žival, postajanje-nezaznaven



Bojana Kunst sicer v svoji knjigi le na nekaterih, resda zelo pomembnih mestih, omenja TBO, čeprav njen koncept gledališkega *nemogočega telesa* v številnih točkah sovpada s konceptom TBO, kot je predstavljen tukaj. Po drugi strani pa se z njim spopada oziroma se mu zoperstavlja, saj gledališko *nemogoče telo* zaobjema tako neorganska kot organska telesa, pri čemer slednja – torej anatomska, razkosana telesa, na katerih temelji moderno razumevanje telesa kot mehanizma, posledično pa tudi moderno, meščansko gledališče – stojijo diametralno nasproti artaudovskemu telesu brez organov.

Pomemben obrat pri konceptu telesa, ko ga začne znanost razumevati kot mehanizem, se zgodi na začetku moderne dobe, na prehodu iz 16. v 17. stoletje, ko astronom Johannes Kepler, zdravnik William Harvey in filozof René Descartes »spregovorijo o vesolju, življenju in človeku skozi podobo mehanizma/avtomata; univerzalno metaforo, ki globoko zaznamuje moderno razumevanje človeka« (gl. Kunst 1999, 29–30). Kepler tako piše: »Moj cilj je dokazati, da nebeški stroj ni neka vrsta božjega bitja, ampak bolj verjetno ura«. Z odkritjem krvnega obtoka in ugotovitvijo, da ima vsak organ svojo funkcijo in je v odnosu z vsemi drugimi organi, Harvey pokaže, da je telo po načinu svojega delovanja podobno mehanizmu. »Šele filozof René Descartes pa mehanski princip povzdigne do univerzalne metode, lahko bi celo rekli, da od Descartesa naprej organsko razumemo in enačimo z mehanskim.« V Descartesovem *Traktatu o človeku* tako lahko preberemo: »Predpostavljam, da človeško telo ni nič drugega kot prsten kip ali stroj, ki ga oblikuje bog ob prizadevanju [...], da namesti v notranjosti telesa tudi vse tiste dele, ki so potrebni, da stroj hodi, jé, diha, skratka, da posnema vse tiste naše funkcije, za katere si moramo misliti, da izvirajo iz materije.«

28. novembra 1947 Artaud napove vojno tovrstnemu razumevanju telesa kot organizma/mehanizma:

In res, ga omejimo na ta smrdljivi plin, moje telo? Da rečeš, da imam telo, ker imam smrdljivi plin, ki se oblikuje v moji notranjosti? (Artaud 2010, 31–32) Človek je bolan, ker je slabo narejen. Treba se je odločiti, ga sleči in spraskati iz

...«. Žižek ne razloži, kako naj bi se igrače *transformers* ujemale s postajanjem-intenziven ali postajanjem-nezaznaven. In tega namenoma ne razloži, ker se na nikakršen način ne ujemajo! »Želeči stroji nimajo nikakršne zveze z 'gedžeti' ali malimi izumi na Lapinovem razpisu ter s fantazmami. Oziroma imajo, ampak v obratnem smislu, zato ker so 'gedžeti', izumi in fantazme reziduumi želečih strojev, podrejeni specifičnim zakonom zunanjega tržišča kapitala ali notranjega tržišča psihoanalize.« (D&G 1990, 315)

njega živalce, ki ga žrejo do smrti, boga, in z bogom njegove organe. Kajti, zvežite me, če hočete, toda nič ni bolj nepotrebno kot organi. Ko boste ustvarili telo brez organov, ga boste osvobodili vseh avtomatizmov in mu vrnili resnično svobodo. Torej ga znova naučite plesati narobe, kot v blodnji plesa z dudami, in ta obrat bo njegova prava, uresničena podoba. (37)

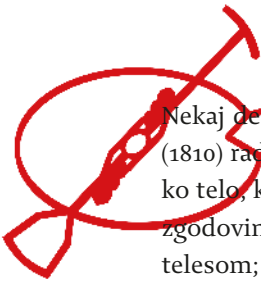


Pa vendar TBO ni Artaudov izum (njegova zasluga je v tem, da ga je zaznal in ustrezno poimenoval), saj lahko na zgodovino (moderne) gledališča gledamo kot na zgodovino poskusov ustvarjanja takšnih in drugačnih nemogočih TBO:

Zdi se, kot da gledališko oblikovanje čuti tisti temeljni paradoks, vpisan v telo, ki ga z opazovanjem, analiziranjem in odpiranjem (razkazovanjem) nikoli konkretno ne razkažemo, ampak vedno že kažemo drugo, odsotno telo. Še več, prav formacija tega drugega telesa postane v meščanskem gledališču 18. stoletja porok resničnosti in začetnik novega koda igralčeve igre ter traja z nekaterimi večjimi in manjšimi spremembami vse do avantgarde, kjer (zanimivo!) s pomočjo podobnih argumentov, kot so jih navedli že nekateri razsvetljenski pisci o gledališču, doživi temeljni pretres in dekonstrukcijo. (Kunst 1999, 69)

Z moderno dobo in s propadom tragičnega, mitološkega gledališča ter njegovih svetih strojnih TBO (*deus ex machina*) – ki so povezovala *zgoraj* in *spodaj* – je moralo z ukinitvijo te temeljne napetosti prav novoodkrito človeško telo prevzeti to vlogo in si iz samega sebe narediti stroj za proizvodnjo novih intenzitet – tokrat med *zunaj* in *znotraj*. Diderot tako v spisu *Paradoks o igralcu* zahteva od igralca, da postane *stroj za proizvodnjo občutkov*: »Telo kot stroj za proizvodnjo občutkov se tako vpiše v problemsko kontinuiteto, ki se znotraj gledališke zgodovine ponavlja, in v razsvetljenstvu dobi učinkovito orodje oziroma legitimiteto« (prav tam, 76–77). Diderot od igralca že zahteva svojevrstno telesno inženirstvo, saj od njega ne pričakuje, da bo posnemal realnost, temveč da bo z zunanjimi znaki in z njihovo umetniško kompozicijo predstavil umetni, idealni model, ki si ga je izmislil avtor ali on sam, pri čemer mora biti pri ustvarjanju te kreacije brez napak njegova senzibilnost strogo nadzorovana in – kar je bistveno – ponovljiva.⁵⁹

59 Opirajoč se na Deleuza, o ponavljanju kot o bistvu gledališča poglobljeno piše Emil Hrvatin (Janez Janša) v svoji monografiji o Janu Fabru *Ponavlanje, norost, disciplina*: »Artaud je zapisal, sicer programsko, a vendar, da je 'gledališče edino mesto na svetu, kjer se neki gib dvakrat ne ponovi.' [...] Paradoks gledališča je ravno v tem, da *mora ponavljati in hkrati ne more ponoviti*.« (Hrvatin 1993, 30; glej tudi celotno poglavje »Ponavljajoči u-stroj gledališča« ter tukajšnja razdelka »Artaudova sinteza (načeli krutosti in ponavljanja)« in »Razlika in ponavljanje«.)



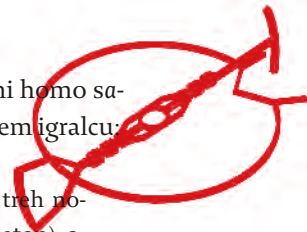
Nekaj desetletij kasneje Kleist v kratkem besedilu »O marionetnem gledališču« (1810) radikalizira Diderotovo metodo, tako da zahteva, naj se nepopolno človeško telo, ki je nezmožno ponovitve, nadomesti z marioneto: »tako [se] prvikrat v zgodovini gledališča izrecno postavi prednost umetne strukture pred človeškim telesom; umetno telo se 'pokaže kot gledališka opcija', kar ima enormne posledice tudi v kasnejših sodobnih gledaliških konceptih« (prav tam, 113). Kleistovo izjemno besedilo torej že vzpostavi problemsko polje, ki je značilno za sodobno razmerje med naravnim in umetnim, saj se zahteva po nadomestitvi igralčevega telesa s strojem ponovno pojavi kakšnih sto let kasneje v Craigovem spisu *Igralec in nadmarioneta*, »ki ga lahko beremo kot osrednji manifestativni in utopični spis, na katerega se je naslonila večina kasnejših reformiranih gledaliških konceptov« (prav tam, 154). Navsezadnje lahko Kleistovo in Craigovo zahtevo po (nad)mariionetnem gledališču primerjamo tudi z zahtevo po telesu brez organov Artaudovega gledališča krutosti. (Med Kleistom in Artaudom, »nomadskima umetnikoma«, ki sta delovala v polju sodobne senzibilnosti, oba daleč pred svojim časom, pa obstajajo še druge vzporednice; prim. D&G 1988, 377–378.)

Problemsko polje razmerja med telesom in strojem, ki je nasploh značilno za zgodovinske, še posebej gledališke avantgarde (naj omenimo le futuristično marionetno gledališče Fortunata Depera ter mehanične balete Oskarja Schlemmerja ali Fernanda Légera), je tudi splošno mesto sodobnih raziskovalnih umetniških praks, pri čemer projekt Živadinova izstopa po tem, da omenjeni problem zastavlja kar se da neposredno in dosledno, s skorajda znanstveno metodičnostjo in jasnostjo. Petdesetletni projekt *Noordung* tako sloni prav na uprizoritvi progresivne substitucije teles umrlih igralcev s stroji: »'Progresivna substitucija' je osnovna metoda postgravitacijske umetnosti.« (Živadinov 2010, koordinata »Progresivna substitucija«) Te tehnološke substitute Živadinov imenuje umboti (*um*, umetnost + *rabota* (delo), *rabotnjik* (delavec), *robot*):

'Umbot' je tehnološki abstrakt, ki ima dvostopenjski nosilec. Prvi nosilec mu omogoča delovanje na gledališkem odru, drugi nosilec pa mu omogoča delovanje v realnem, bližnjem vesolju. V petdesetletnem procesu *Noordung* 'umbot' na prvi stopnji nadomesti igralčevo telo z daljinsko vodenim znakom. Daljinsko voden znak substituirira igralca v njegovi 'mise en scene'. 'Umbot' vsebuje tudi program za prevajanje igralčeve dramske replike v glasbo (vokalomaton). Na drugi stopnji, na koncu petdesetletnega procesa, pa je 'umbot' nameščen v ekvatorialno orbito. Njegova nosilna naloga je procesiranje igralčevega 'suprabstrakta syntapiensa'. (Živadinov 2010, koordinata »Umbot«)

Če je umbot strojna oprema, je syntapiens (kar je zloženska iz »sintetični homo sapiens«) programska oprema, ki vsebuje različne informacije o preminulem igralcu:

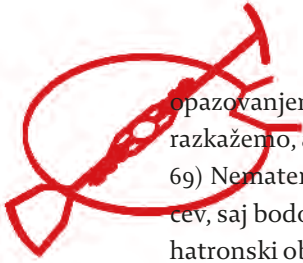
Syntapiens je digitalni suprabstrakt igralčevega obraza, sestavljen iz treh nosilnih programov: 1. program / mikronski izris igralčevega obraza (skeleton), 2. program / nabor igralčevih mimov (emomehanika) in 3. program / genska tekstura igralca (biomehatronika). 'Suprabstrakt syntapiens' je teleloški material nameščen v procesorju umbota pripravljen za telemitiranje programov o igralcu na planet in v globino vesolja. (koordinata »Syntapiens«)



Za gledališko režijo, ki bo telesa mrtvih igralcev nadomestila s stroji, je Živadinov ustvaril koncept *praznotelesne režije*. Ta si za svoj končni cilj zastavlja postgravitacijsko umetnost, ki nastaja skozi napetost oziroma »konflikt med konstrukcijo in supremacijo« (koordinata »Praznotelesna režija«). To je hkrati tudi umetnost, ki naj bi ta temeljni konflikt razrešila, kot lahko sklepamo iz predgovora Živadina h knjigi vizualne poezije makedonskega pravoslavnega metropolita Metodija Zlatanova, še ene pomembne figure v »koordinatnem sistemu« njegove umetnosti: »kajti tukaj sem združil tisto, kar je bilo v prejšnjem, XX. stoletju nezdružljivo. Poglejva: 1. Konstruktivizem – Konstrukcija je lepa v svoji čisti funkcionalnosti. 2. Suprematizem – Suprematizem je lep v svoji nematerialnosti.« (Živadinov 2006, 13)

Materializacija praznotelesne režije na koncu petdesetletnega procesa bo umetniški satelit oziroma »biomehatronski objekt«, kot mu pravi Živadinov. Ta naj bi bil po eni strani dejansko funkcionalen, ker bo »pripravljen za telemitiranje informacij o igralcih na planet in v globino vesolja« – po drugi strani pa bo nematerialen, ker »z vidno smrtjo igralca usmerja žive, da bi s čustvenim spominom mrtvega, informiral o tistem, ki se še ni rodil« (koordinata »Praznotelesna režija«).⁶⁰ Živadinov tako uprizarja izhodiščni paradoks (gledališkega) telesa: »Zdi se, kot da gledališko oblikovanje čuti tisti temeljni paradoks, vpisan v telo, ki ga z

60 Omeniti velja, da Živadinov do koncepta *praznotelesne režije* ne pride prek gledališke teorije, temveč skozi konkretno gledališko prakso. V času igranja predstave *Krst pod Triglavom* je ena od igralk, Dejana Demšar, umrla v prometni nesreči. Živadinov ni našel nadomestitve in tudi ni delal nove koreografije, ampak je naložil igralcem, naj igrajo tako, kot da je preminula igralka še naprej z njimi na odru. Na idejo zamenjave teles preminulih igralcev z znaki pa pride Živadinov prek neke fotografije iz omenjene predstave, na kateri je med drugimi igralci »vidna« odsotnost preminule igralka. Na fotografiji je nad igralci visel velik krožni »znak«, detajl iz kompozicije Kandinskega iz leta 1925 *Modro*, ki ga je Živadinov v nekem trenutku po lastnih besedah dojel kot znak preminule igralka.



opazovanjem, analiziranjem in odpiranjem (razkazovanjem) nikoli konkretno ne razkažemo, ampak vedno že kažemo *drugo, odsotno telo* [označil B. A.].« (Kunst 1999, 69) Nematerialnost se pri tem ne omejuje le na odsotna telesa preminulih igralcev, saj bodo tudi njihovi tehnološki substituti v nekem smislu nevidni: »'Biomehatronski objekt' je gledališče za tisto, kar ni človekovo oko.« Skratka, Živadinov se ima za konstruktivista, ki režira suprematistično:

Kazimir Maljevič je v svojem pismu Vsevolodu Emiljeviču Mejerholdu razlagal in ga prepričeval: 'Mladi kolega, včeraj sem prvič gledal vašo predstavo. Navdušujoče! Ogromen talent je v vas! Toda pravijo mi, da se družite s konstruktivisti. To ni dobro. Z Majakovskim in njegovimi boste končali v cirkusu. Tam pa lahko izberete samo dvoje. Da vi dresirate živali ali pa ste vi dresirana žival, tretje možnosti ni. Prevelik talent je v vas, da bi končali v cirkusu. Režirajte raje suprematistično! Verjetno ste edini, ki bi lahko režiral suprematistično.' (Živadinov 2010)

Čeprav ga v svojih *50 koordinatah postgravitacijske umetnosti* ne omenja, lahko k rizomatsko zastavljenemu projektu Živadinova pristopimo tudi prek Artaudovega telesa brez organov in njegovega koncepta gledališča krutosti. Namreč – kaj drugega je *prazno telo kot telo brez organov*? In kaj drugega je petdesetletni gledališki proces, med katerim bodo telesa mrtvih igralcev nadomeščena s stroji, kot ultimativno *gledališče krutosti*? »O gledališču bomo torej povedali to, kar govorimo o telesu. [...] Gledališče krutosti mora biti rojeno skozi ločevanje smrti od rojstva in skozi brisanje človeškega imena.« (Derrida 1996, 82–83)

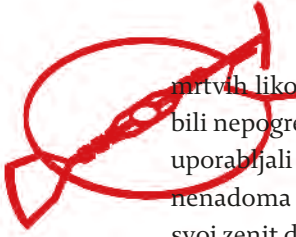
5. Gledališki stroji in u-stroji



//17

Gledališki stroji in iluzionistično načelo

Stroji so bili vselej bistven del gledališča. V razdelku »Vojni stroji« smo že opozorili na to, da se beseda stroj izvirno uporablja v okviru dveh področij, vojnega in gledališkega. Znameniti »bog iz stroja« se pojavi v grškem gledališču že v 5. stoletju pred našim štetjem. Šlo je za posebno napravo, ki je bila nameščena na levi strani odra in je omogočala igralcem, ki so igrali boga ali boginjo, da se iz zraka spustijo na oder ali dvignejo z njega. *Deus ex machina* je imel posebno vlogo tudi pri vsebinskem razpletu drame, saj se je pojavljal nenadoma in razreševal na videz brezizhodno situacijo, v kateri so se znašli glavni junaki. »*Deus ex machina* je pomenil razvoj gledališke tehnike kot mehanizacije in mašinerije, obenem pa je bil umetniški efekt, trik, prekinitev, nenaden obrat, ki je lahko naenkrat razrešil kompleksno situacijo v zapletu.« (Raunig 2010, 38) V 4. stoletju je dobil grški oder troje izhodov za igralce in niz stolpov, med katerimi so bile nameščene poslikane plošče; uporabljali so tudi druge tehnične inovacije, kot so vrtljivi oder in odrske odprtine, ter različne zvočne in svetlobne učinke: grom, strele, veter. Rimljani so vpeljali skrite odrske odprtine, ki so bile opremljene s kompleksnimi mehanizmi za najrazličnejše odrske učinke, celo podzemne črpalne sisteme za potrebe vodnih predstav. Termin *mechane* oziroma *machina* je na splošno označeval vse odrske tehnične stroje z različnimi funkcijami v predstavi, denimo napravo za simulacijo nevihte, ki je najavljala prihod kakega boga, ali pa stroje, ki so omogočali izginotje

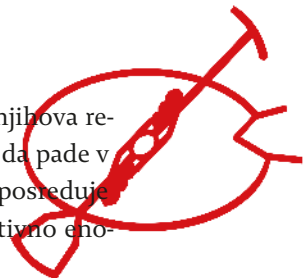


mrtvih likov z odra oziroma njihov prehod v podzemni svet. Gledališki stroji so bili nepogrešljivi tudi v srednjeveških krščanskih misterijih, v katerih so denimo uporabljali letalne stroje za angele ali skrite odrske odprtine, skozi katere so se nenadoma pojavili demoni. Umetnost iznajdbe in rabe gledaliških strojev pa je svoj zenit dosegla v italijanski renesansi, ko so razvili številne kompleksne gledališke stroje, med katerimi se nekateri uporabljajo še danes. Kot vidimo, je ena od poglavitnih funkcij mehanskih gledaliških strojev iluzionistična: nekateri stroji služijo za prikrivanje drugih, ki proizvajajo posebne učinke s ciljem, da bi ustvarili čim popolnejšo iluzijo. Ni naključje, da se iluzionistični gledališki stroji pojavijo prav v 5. stoletju pr. n. š., skupaj z iluzionistično poslikavo kulis – torej prav v času, ki ga Nietzsche detektira kot čas smrti resničnega gledališča oziroma dionizične tragedije.

Tudi po tem bežnem vpogledu v genealogijo gledaliških strojev je jasno, da je na videz nenavadno aktualno ime za gledališko mašinerijo – »leteči sistem« (fly system) – dejansko zelo ustrezno in natančno poimenovanje gledališkega mehanskega sistema z dolgo zgodovino, ki je neločljiva od zgodovine samega gledališča. Še več, rečemo lahko, da gledališke stroje (tako kot vojaške) že od začetka (*deus ex machina*) pa do danes (*fly machinery*) poganja nekakšna želja po letenju, po preseganju gravitacije, ki je vpisana v samo bistvo gledališkega stroja v širšem pomenu. To je tudi gledališče, ki ga nagovarja Craig, eden najvplivnejših gledaliških reformatorjev z začetka 20. stoletja: »Mogoče so te vprašali, zakaj hočeš na oder, pa jim nisi znal pametno odgovoriti, ker si pač hotel nekaj, česar ne razloži noben pаметen odgovor; z drugo besedo, *hotel si leteti* [...]. *Leteti hočeš*; v nekem drugem stanju hočeš biti, pijan hočeš biti od zraka in tudi druge bi rad spravil v takšno stanje [označil B. A.]« (Craig 1995, 22)

Nasproti zgoraj opisanim mehanskim gledališkim strojem, katerih namen je ustvarjanje različnih vrst iluzij, bomo tukaj postavili nekaj, kar bomo poimenovali *u-stroji gledališča*. S tem merimo na resnične, »nematerialne« gledališke stroje, ki v polni moči zablestijo na odru šele v prvi polovici 20. stoletja in o katerih bi lahko zapisali, da na oder ponovno pripeljejo »boga iz stroja«. Ta novi *deus ex machina*, ki ga vpeljejo gledališke avantgarde, se zdaj ne manifestira več tako, da se spusti ali dvigne z odra s pomočjo stroja, temveč tako, da iz celotnega odra z gledalci vred nastane nek stroj – *gledališki tehnodispozitiv*, ki prevzame vlogo novega »boga«, da bi ustvaril novega človeka in nov (gledališki) svet. Gre za povsem nov, »utopični«

gledališki dispozitiv, katerega namen ni več ustvarjanje iluzij, ampak njihova realizacija; zanj velja tisto, kar Deleuze pravi za barok: zanj »ni značilno, da pade v iluzijo ali se iz nje izvleče, temveč da *realizira* nekaj v iluziji sami, ali da ji posreduje neko duhovno prisotnost, ki njenim delcem ali koščkom povrne kolektivno enotnost« (Deleuze 2009, 201).

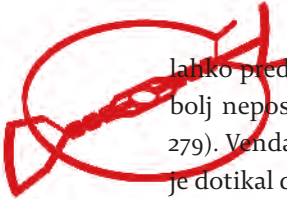


//18

Nietzsche *contra* Wagner, Nietzsche *contra* Badiou (prvo načelo sinteze)⁶¹

Že sredi 19. stoletja najdemo odločno zahtevo po novem u-stroju gledališča v Wagnerjevem konceptu *Gesamtkunstwerk*, celostne umetnine oziroma totalnega umetniškega dela, ki še dandanes buri gledališke duhove: »Celostna umetnina je boleča točka gledališča, saj se v ideji, ki je doživela že nešteto konceptualizacij, po eni strani kaže privilegiranost gledališča kot področja, v katerem naj bi se dogajale celostne umetnine, po drugi strani pa večna povezanost gledališča z drugimi umetnostmi.« (Hrvatini 1993, 50) Wagner opiše *Gesamtkunstwerk* takole: »Najvišje skupinsko umetniško delo je drama: zaradi njene *možne popolnosti* lahko obstaja samo, če so vse umetnosti združene v njej v svoji najpopolnejši obliki. Pravo dramo si

61 V tem poglavju se delno opiramo na genealogijo modernega gledališča, kot jo izpelje Mirjana Miočinović v svoji briljantni in danes nekoliko pozabljeni monografiji o Artaudu iz leta 1976: *Gledališče krutosti: poreklo, eksperimenti in Artaudova sinteza*. V njej (v času ustanavljanja skupine Scipion jo je Živadinov zelo dobro poznal in je pomembno vplivala na njegovo gledališko vizijo) Miočinovičeva izpostavi »sveto trojico« sodobnega gledališča: »Craig-Appia-Mejerhold, ta novi trojni sklop, ki ga sicer lahko razširimo tudi z drugimi imeni, si je zadal nalogo obnoviti, ali natančneje, ustvariti avtonomen prostor, v katerem bo v bližnji ali oddaljeni analogiji z realnim svetom, toda vedno v analogijskem odnosu do njega, nastal avtentičen gledališki spektakel.« (Miočinović 1976, 30) Craigovo gledališko teorijo Miočinovičeva opredeli z *načelom selekcije*, Appievo z *načelom sinteze*, Mejerholdovo pa z *načelom igre*. (Mi bomo posamezna načela opredelili nekoliko drugače, v skladu z apropriacijo v delu Živadinova.) Iz teh gledaliških teorij in praks ter iz drugih velikih umetniških projektov z začetka 20. stoletja (simbolizem, ekspresionizem, dadaizem, nadrealizem, futurizem) izpeljeta Artaud in Brecht dve temeljni sintezi dotedanjšega teoretskega mišljenja o gledališču – *gledališče krutosti vs. epsko gledališče* – kot dva diametralno nasprotna mejnika modernega gledališča, med katerima lahko nastajajo najrazličnejše različice.

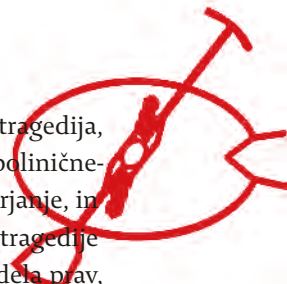


lajko predstavljamo samo kot rezultat *skupne želje* vseh umetnosti, da bi na najbolj neposreden način nagovarjala *skupno občinstvo*« (navajamo po: Appia 1998, 279). Vendar je bila Wagnerjeva sinteza v marsičem problematična, »problem se je dotikal dveh reči, mimesisa in same sinteze. [...] Šlo je namreč za protislovje in napačen postopek sinteze.« (Miočinović 1976, 45) Zgrešenost wagnerjanske sinteze ni minila neopaženo in brez ostre kritike že na samem začetku, predvsem pri tistih, ki so bili najprej precej očarani, nato pa precej razočarani nad njegovim projektom celostne umetnine. To sta bila Friedrich Nietzsche in Adolphe Appia.

Prijateljstvo z Wagnerjem in občudovanje njegove glasbe je Nietzscheja navdihnilo, da je napisal svojo prvo knjigo *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* (1872), saj se mu je zazdelo, da je odkril globoko povezanost med (glasbenim) dionizičnim načelom v starogrški tragediji in revitalizacijo germanskih mitov v wagnerjanski (glasbeni) celostni umetnini. Ta knjiga je bila prvotno tudi posvečena Wagnerju, vendar je v tretji izdaji iz leta 1886 Nietzsche posvetilo črtal in ga zamenjal s *Poskusom samokritike*, v katerem se odreka svojim mladostnim vzorom, Schopenhauerju in Wagnerju. O tem, kako pomembna je bila kritika Wagnerja za poznega Nietzscheja, priča količina pozornosti, ki mu jo je posvetil v zadnjih dveh letih svojega ustvarjanja. Tako Wagnerja v negativni luči omenja na začetku tretje razprave *H genealogiji morale*, naslovljeni »Kaj pomenijo asketski ideali?«, potem pa mu v zadnjem letu svojega ustvarjanja posveti celo dva samostojna spisa: *Primer Wagner* in izbor tekstov *Nietzsche contra Wagner*. V *H genealogiji morale* je Wagner deležen kritike predvsem zaradi asketskega krščanskega ideala, v *Primeru Wagner* pa zaradi povezav z nacionalizmom in antisemitizmom ter zaradi eksemplarične dekadentnosti svoje umetnosti, ki jo Nietzsche razume zelo široko, kot simptom dobe. Tu nas bo zanimalo zlasti slednje, saj je tesno povezano s problematiko novih u-strojevalnih gledališč.

Nietzschejevo stališče je znano: 19. stoletje, vključno z Wagnerjem kot paradigmo, je le vrh ledene gore dekadence in nihilizma, njeni temelji pa segajo daleč nazaj, vse do Grčije v petem stoletju pred našim štetjem in prevladi racionalnega mišljenja nad umetnostjo, ki se manifestira prav s smrtjo resnične tragedije. Njen morilec je Evripid, za njim pa se skriva Sokrat: »Evripid, kakor tudi Platon, je poskušal svetu pokazati nasprotje 'nerazumnega' pesnika; njegovo estetsko temeljno načelo, 'vse mora biti zavestno, da je lepo', je, kakor sem rekel, vzporedni stavek sokratovskemu 'vse mora biti zavestno, da je dobro'.« (Nietzsche 1995, 75–76) Morilec

resnične umetnosti torej ni nič drugega kot racionalno mišljenje. Grška tragedija, rojena iz mita in duha glasbe kot komplementarnost dionizičnega in apoliničnega principa, propade z vpeljavo (znanstvene) zavesti v umetniško ustvarjanje, in sicer s postopnim stopnjevanjem pri treh glavnih predstavnikih grške tragedije – Ajshilu, Sofokleju in Evripidu: »Kar je Sofoklej rekel o Ajshilu, češ da dela prav, čeprav nezavedno, gotovo ni bilo rečeno v Evripidovem smislu: ta bi kvečjemu priznal, da Ajshil ne ustvarja prav, ker ustvarja nezavedno.« (75)



Po Ajshilu in Sofokleju nastopi Evripid – »pesnik estetskega sokratizma« in »moriško načelo«, kot ga okliče Nietzsche, zaradi katerega je starejša tragedija propadla. »Ali, če štejejo bolje: tragedija umre na tri različne načine: Prvič umre zaradi Sokrata, to je njena 'evripidska' smrt. Drugič umre zaradi krščanstva. Tretjič pa umre pod skupnimi udarci moderne dialektike in Wagnerja osebno.« (Deleuze 2011b, 24) Sokrat, krščanstvo in dialektika so trije nasprotniki tragičnega, ki ga uteleša Dioniz: »kolikor pa je bil boj naperjen zoper dionizičnost starejše umetnosti, spoznavamo v Sokratu nasprotnika Dioniza« (Nietzsche 1995, 76). Lahko rečemo, da Evripid-Sokrat predstavlja načelo dramskega gledališča, ki temelji na zavesti, besedi in psihologiji, Dioniz pa načelo preddramskega gledališča, ki temelji na nezavednem, glasbi in telesih v gibanju.

Nietzsche v nekem trenutku spozna, da je prav Wagner najnevarnejši sodobni zastopnik Sokrata – in ne Dioniza, kot je sprva mislil. Gre za svojevrsten paradoks, da je prav glasbenik Wagner zastopnik dramskega in ne preddramskega gledališča, ki se rojeva iz duha glasbe (na katerem bi moralo sloneti tudi Nietzschejevo gledališče prihodnosti). »Zato se Nietzsche odreče koncepciji *drame*, ki jo je poudarjal v *Rojstvu tragedije*. Natanko to je Nietzschejev očitek Wagnerju: da je ustvaril dramatično glasbo in ponovno zanimal afirmativni značaj glasbe.« (Deleuze 2011b, 33) Tako nas ne preseneča, da Nietzschejev opis rojstva antične, preddramske tragedije zelo spominja na opis kake sodobne koreografske predstave: »Zdaj naj bi se bistvo narave izražalo simbolično; potreben je bil novi svet simbolov, zlasti vsa telesna simbolika, ne samo simbolika ust, obraza, besede, temveč polne, vse ude ritmično razgibavajoče plesne prvine. Potem so se mahoma neugodno razmahnile še druge simbolične moči glasbe, ritmika, dinamika in harmonija.« (Nietzsche 1995, 26–27) Ta citat lahko razumemo tudi kot opis dejanske celostne umetnine, resničnega gledališkega združevanja umetnosti, o katerem je sanjal Wagner, a ga ni znal udejanjiti.



Nič ni dlje od resnice kot Badioujeva trditev, da »sovrášstvo do teatralnosti leži v srcu Nietzschejeve estetike« (Badiou 2013, 94). Prav nasprotno, pri Nietzscheju, tako kot pri Deleuzu, obstaja »nekaj, kar Virmo upravičeno imenuje 'obsesija z gledališčem', s čimer poudarja, da 'gledališka metafora prežema celotno Nietzschejevo delo'« (Miočinović 1976, 180). Tisto, česar Badiou ne razume ali ne želi razumeti, je, da Nietzsche ni zoper gledališče kot táko, temveč le zoper dramsko, psihološko in naturalistično gledališče, ki se po njegovem začne z Evripidom in gospoduje gledališkim odrom še danes:⁶² »Gledalec je na Evripidovem odru v bistvu videl in slišal svojega dvojnika in se veselil, da zna tako lepo govoriti.« (Nietzsche 1995, 66) Nietzsche po eni strani Wagnerju zameri prav ta evripidovski naturalistični psihologizem likov in zapletov, skratka, posnemanje realnosti, mimesis: »kaj mu je bil pravzaprav tisti moški (ah, tako nemoški), 'kmetavz', tisti ubogi hudič in prirodnjak Parsifal, ki ga je s tako zvitimi sredstvi končno naredil za katolika« (Nietzsche 1988, 285). »Homer ne bi nikoli spesnil Ahila, Goethe nikoli Fausta, če bi Homer bil Ahil in Goethe Faust. Popoln in pravi umetnik je za večno ločen od 'realnega', dejanskega.« (287) Po drugi strani pa mu, nasprotno, zameri umetniškost in izumetničenost, ki izhajata prav iz prevelikega pomena, ki ga je, po Schopenhauerjevi zaslugi, pripisoval glasbi: »Naenkrat je [Wagner] dojel, da se s Schopenhauerjevo teorijo in novostjo lahko več stori [...] glasba, daleč stran od vseh ostalih umetnosti, neodvisna umetnost na sebi, ki ne kaže, kot druge umetnosti, podob fenomenalitete, marveč govori jezik same volje [*des Willens*], neposredno iz 'brezna', kot njeno najpristnejše, najzvirnejše, najbolj neizvedljivo odkritje.« (289)

Temeljni problem wagnerjanske celostne umetnine je torej ta, da ni celostna; problem njene sinteze je, da je zgrešena. Nietzsche torej – v nasprotju s tem, kar trdi Badiou – ne povečuje vloge glasbe (saj je to prav tisto, kar kritizira pri Wagnerju) –, jo pa določa kot ključni element za vzpostavitev resnične celostne umetnine in

62 Badiou z dramskim gledališčem očitno nima nikakršnih težav, saj si sploh ne more predstavljati gledališča brez besedila in za »tri temeljne pogoje« gledališča določi občinstvo, igralce in *besedilni referent* – iz katerih kot njihove »posledice« izpelje režiserja, scenografijo, kostumografijo in prostor (prim. Badiou 2013, 8). V tem smislu je simptomatično, da v svojih spisih, v katerih obravnava razmerje med gledališčem in filozofijo, niti enkrat ne omeni temeljnih filozofov-praktikov gledališča, katerih teorija in praksa sta temeljili prav na zoperstavljanju gledališču, ki sloni na besedilnem referentu, ki ga sam zagovarja. Badioujeva teorija gledališča tako ne pozna ne Appie, ne Artauda, ne Craiga (Mejerholda sicer dvakrat omeni, toda povsem neobvezno, obakrat pri splošnem naštevanju, skupaj s številnimi drugimi gledališkimi teoretiki). Zelo zgovoren je tudi Badioujev izbor desetih najboljših predstav v »zadnjih desetih letih«, ki vse po vrsti temeljijo na pomenljivih »besedilnih referentih«: Ajskil, Ibsen, Racine, Wagner, Marivaux, Goldoni itn. (26).

resnične sinteze – in sicer ne zaradi same glasbe, ampak zato, ker je glasba tu neločljiva od gibanja, ritma, telesa in plesa. Ta resnična gledališka sinteza, ki vase ritmično vključuje prvine različnih umetnosti kot enakopravne elemente gledališke umetnosti, zaradi česar sta ritem in glasba, in ne beseda, bistvenega pomena, je tisto, česar Badiou očitno nikakor ne more razumeti: »Zaratustra ima 'stopalo norega plesalca', vendar sovraži gledališče. Lahko rečemo, da gledališče nasprotuje plesu, je propad plesa.«⁶³ (Badiou 2013, 94) To bo sicer držalo za politično-didaktično gledališče, kot ga razume Badiou, a ne tudi za Nietzschejevo ritualno-mitsko gledališče, ki je neločljivo od plesa, tako kot je ples neločljiv od resničnega življenja. Skratka, Badioujevo gledališče je (slabo) brechtovsko *epsko gledališče*, Nietzschejevo gledališče pa je artaudovsko *gledališče krutosti*: »Gledališče krutosti začenja ples vek skupaj s komolci, koleni, pogačicami, bedri in nožnimi prsti ter jih vodi.« (Artaud 2010, 9) Ali kot v *Razliki in ponavljanju* eksplicitno zapiše Deleuze: »Pri Nietzscheju gre za gledališče neverovanja, gibanja kot *Physis*, že za gledališče krutosti.« (Deleuze 2011b, 50)

Rojstvo tragedije ni razmišljanje o antičnem gledališču, ampak praktična utemeljitev nekega prihodnjega gledališča, začetek neke poti, na katero lahko Nietzsche, kot še verjame, potisne Wagnerja. In prelom z Wagnerjem ni stvar teorije; prav tako ni stvar glasbe; pač pa zadeva vlogo teksta, zgodovine, hrupa, glasbe, svetlobe, pesmi, plesa in okrasja v tem gledališču, o katerem sanja Nietzsche. [...] Nietzsche Wagnerju očita, da je sprevrnil in denaturiral 'gibanje': potisnil nas je v navtično gledališče, v katerem se zdaj utapljamo in plavamo, namesto da bi hodili in plesali. (47)

Pri Nietzscheju gre torej tako kot pri Artaudu za gledališče prihodnosti, v katerem se ne bomo več potapljali v iluziji, ampak resnično leteli: »To je *moj nauk*: kdor se hoče kdaj naučiti leteti, se *mora* najprej naučiti stati in hoditi in tekati in plezati in plesati: – letenja si ne priletaš!« (Nietzsche 1999, 227)

63 Prim. nasprotno Deleuzovo stališče: »Zaratustra je ves zasnovan v filozofiji, a tudi ves za sceno. [...] [Posamezne Nietzschejeve] tekste lahko razumemo [...] samo tako, da jih obravnavamo kot to, kar so: režiserjeve opazke, kako je treba 'igrati' nadčloveka. Gledališče je realno gibanje: iz vseh umetnosti, ki jih uporablja, potegne realno gibanje.« (Deleuze 2011b, 47–48)



//19

Appia *contra* Wagner (drugo načelo sinteze)

Čeprav je Appieva kritika drugačne narave, se prav tako dotika dveh poglavitnih problemov wagnerjanske celostne umetnine: napačno izpeljane sinteze ter pognemanja realnosti oziroma mimesisa, ki ga je Appia opazil predvsem pri naturalistični scenografiji: »Ugotavljal je, da je scenska dekoracija, ki jo je uporabljal Wagner, skrajnje zastarela v primerjavi s potencialom, ki ga prinaša njegova glasba.« (Čufer 2001)

Zelo zgodaj je namreč opazil, da obstaja protislovje med metafizičnim in abstraktnim vložkom glasbe ter grobim realizmom scenske realizacije wagnerjanske glasbene drame. Kako ohraniti verodostojnost, kako ustvariti gledališko iluzijo, ki za vsako ceno želi iz gledališkega prostora narediti realen prostor in gledalca prepričati o tem, da so prikazani občutki in razstavljeni predmeti realni, kako vse to narediti in čemu vse to, če gre za žanr, ki s tem, ko se je opredelil za petje in ne za govorjeno besedo, že po definiciji postavlja pod vprašaj mimetično predstavljanje? (Miočinović 1976, 45)

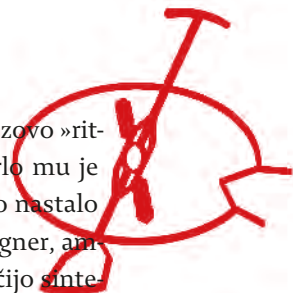
Namesto mimetičnih dekoracij in poslikav vpelje Appia svetlobo oziroma »živo barvo«, kot jo sam imenuje: »Svetloba je za prostor to, kar so zvoki za čas: popoln izraz življenja. [...] Barva pa je v nasprotju s tem izpeljanka svetlobe.«⁶⁴ (Appia 1998, 301) Po drugi strani pa se je Appia zelo dobro zavedal pomanjkljivosti wagnerjanske sinteze, ki je na račun »živih teles«, ki bi se morala ritmično gibati v »zlitju« z »ritmičnim prostorom«, postavljala v ospredje glasbo. Osnovni problem, s katerim se je Appia ukvarjal, je bil, kako združiti premične in nepremične odrske elemente v harmonično celoto, kako združiti prostor in čas.

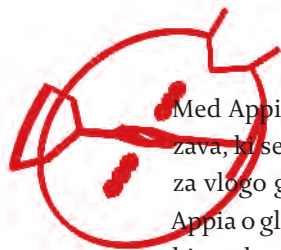
Appia se je že v *Glasbi in režiji* zavzemal za »glasbeno gimnastiko«, vendar ni vedel,

64 Uporaba appijevske svetlobe kot »žive barve« je značilna tudi za gledališko produkcijo Živadinova, kot je razvidno iz pričevanja Ede Čufer o nastajanju *Krsta*: »Ena prvih stvari, ki jih je naredil Živadinov, še preden je bila režijska knjiga dokončana, je bilo naročilo neonskih korit – to so luči, s katerimi je mogoče na poseben način od zadaj osvetliti platno-horizont. Učinek je podoben kot na tej sliki. Tehnološki postopek je podoben kot na Appievi skici.« (Čufer 2001)

kako jo zasnovati in izpeljati. Leta 1906 pa se je seznanil z Jaques-Delcrozovo »ritmično gimnastiko«, kar je zanj pomenilo pomembno odkritje in odprlo mu je nove poti k resnični gledališki sintezi. Sintetično umetniško delo ne bo nastalo z združevanjem različnih umetnosti v svoji najpopolnejši obliki, kot je verjel Wagner, ampak z združevanjem različnih umetniških elementov, in sicer tako, da omogočijo sintetično konstrukcijo nove, resnično gledališke umetnosti, ki mora biti ravno tako samostojna in enovita kot druge umetnosti, od katerih te elemente prevzema. Appia tudi v svoji zadnji knjigi *Živo umetniško delo* poglobljeno premišljuje o načelu sinteze in odkrito polemizira z wagnerjanskim konceptom celostne umetnine: »Če naj bi bila dramska umetnost harmonično združevanje, najvišja sinteza vseh umetnosti, potem ničesar več ne razumem o vsaki od teh umetnosti, še manj pa o dramski umetnosti: zmešnjava je popolna.« (280) Appia je s to izjavo zadal poslednji udarec pojmu *Gesamtkunstwerk*, njegova kritika pa se pridružuje tisti, ki jo je več kot desetletje prej zapisal Craig v spisu *Igralec in nadmarioneta*: »Če napraviš mešanico vseh umetnosti, še ne moreš kričati, da si ustvaril novo umetnost.« (Craig 1995, 65)

Živadinov se je v času študija, če ne že prej, natančno seznanil z velikimi gledališkimi reformatorji, vključno z Appio. Ta je tudi ena ključnih referenc v *Krstu pod Triglavom*, pri čemer v mislih nimamo le neposrednih citatov Appievih zgodnjih scenografij v predstavi, temveč predvsem to, kot poudarja Čuferjeva v svojem predavanju, da se je celotna forma scenskega dogodka očitno spogledovala »z idejo celostne umetnine oziroma totalnega in sintetičnega gledališča oziroma z *Gesamtkunstwerkom*«. Tako navodila za tretjo sliko *Uvoda*, ki je v *Elaboratu za Krst* poimenovana *Adolphe Appia*, nazorno ponazarjajo Appievo gledališko teorijo. Temeljnih postulatov Appievega gledališča oziroma opisanega načina uporabe in sinteze scenskih elementov pa ne najdemo le v *Krstu*, ampak tudi v drugih predstavah Živadinova, saj sta za njegovo gledališče v celoti značilni appijevska totalnost in sintetičnost. Sintagma »sintetično gledališče« najdemo tudi v naslovu ene izmed 50 koordinat *postgravitacijske umetnosti*, a tam se nanaša na slovenskega avantgardista in gledališkega reformatorja Ferda Delaka, po katerem je poimenovan tudi njegov Zavod za raziskave scenskih umetnosti DELAK. Delaku v gledališki praksi sicer nikoli ni uspelo izpeljati gledališke sinteze, ta je kot manifestativna zahteva ostala na papirju, kot je razvidno tudi iz zadnjega odstavka koordinate: »Delakovo ključno delo sintetičnega gledališča je bila revija ‚Novi oder‘! [označil B. A.]«





Med Appievo teorijo in prakso Živadinova obstaja še neka druga bistvena povezava, ki se ne nanaša na samo sceno, temveč na razmerje med njo in gledalci. Gre za vlogo gledališča v skupnosti. V drugem predgovoru h *Glasbi in režiji* razmišlja Appia o gledališki predstavi, pri kateri igralci in gledalci ne bi bili strogo ločeni, saj bi predstava s svojo strukturo zaobjela tudi gledalce: »Prej ali slej bomo prišli do tistega, kar se bo imenovalo *dvorana*, katedrala prihodnosti, ki bo v svobodnem, širokem, spremenljivem prostoru sprejela najbolj raznorodne manifestacije družbenega in umetniškega življenja [...] – z gledalci ali brez gledalcev.« (Miočinovičeva (1976, 53) ob tem opozarja, da to ne pomeni, da gledalcev ne bo, temveč da ne bodo ločeni od igralcev.) Gledališče je torej za Appio, tako kot za Živadinova, združevalna umetnost, in sicer na dveh ravneh: na umetniški, ker združuje elemente različnih umetnosti, in na družbeni, ker je gledališče razumljeno kot umetnost, namenjena skupnosti. Družbeno združevanje je bil tudi eden od glavnih razlogov za vzpostavitev KSEVT-a kot gledališkega prostora oziroma »gledališkega tranzitorija«, kot mu pravi Živadinov, in obenem prostora, namenjenega lokalni, regionalni in planetarni skupnosti.

V našem življenju, ki je tako enakomerno in enolično, da niti najhujši pretresi niti najbolj kruto trpljenje ne morejo več razburkati otopelosti naše družbe, razkriti našega nakopičenega egoizma, naše barbarske površnosti – poskuša neizrekljiva umetniška radost, ki jo občutimo *skupaj*, posvetiti našo bratsko povezanost. (Appia 1998, 339)

S svojo zahtevo, kot opozarja Miočinovičeva, je Appia na sledi Nietzschejevemu »misterijskemu nauku tragedije«: »temeljno spoznanje enosti vsega bivajočega, uzrtje individuacije kot pravzroka zla, umetnost kot veselo upanje, da je urok individuacije mogoče zlomiti, kakor tudi slutnjo obnovljene enosti« (Nietzsche 1995, 62). Pa vendar je Appia »prvi vzpostavil tesno zvezo med gledališkim jezikom in namenom gledališča, privedel ju je do točke absolutne medsebojne pogojenosti. In po njem ne bo resnejšega gledališkega teoretika, ki tega ne bi imel v mislih« (Miočinović 1976, 56).

//20



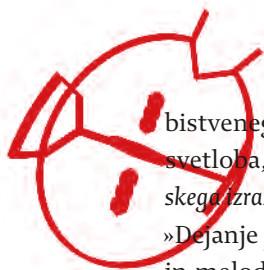
Craig in nadmarioneta (načelo neorganskega)

Tako kot Appia tudi Craig meni, da gledališka umetnost ne more nastati po wagnerjanskem načelu *Gesamtkunstwerk*, s preprostim združevanjem umetniških disciplin v njihovi najpopolnejši obliki. Pri reševanju tega problema obstajajo med Appievo in Craigovo gledališko teorijo številne podobnosti, vse spodaj naštete skupne značilnosti pa lahko apliciramo tudi na gledališče Živadinova: »enak odnos do naturalizma v gledališču, težnja, da se predstavi bistveni vidik stvari in zanemari posameznosti ter tako okrepi ekspresija, torej tudi končni učinek, odločitev za splošno simbolno strukturo spektakla, kot tudi podoben pogled na naravo in obseg besedišča v gledališki umetnosti« (prav tam, 44).

Znameniti Craigov spis *Igralec in nadmarioneta* iz leta 1908 med drugim vsebuje dialog med igralcem, glasbenikom in slikarjem, ki mu prisostvuje gledališčnik oziroma sam Craig, ki pa se ne spušča v pogovor, »ker zastopa umetnost, ki je drugačna od vseh naštetih« (Craig 1995, 60). V dialogu naletimo na jasne namige na Wagnerja, čigar ime sicer ni omenjeno, saj je preveč znan. Gre za glasbenika, intelektualca, ki je, kot je slikar obveščen, »vse življenje hotel postati igralec« (kar je namig na Nietzschejevo kritiko Wagnerja, češ da je igralec in ne glasbenik). Ko slikar vpraša glasbenika, katero umetnost ima v mislih, ta odgovori: »Oh, vse umetnosti, združene.« Nato se oglasi slikar, ki v tem primeru očitno zastopa Craigova stališča:

Kako je to mogoče? Kako boš združil vse umetnosti in napravil eno samo? Rezultat je lahko samo šala; samo gledališče. [...] Če napraviš mešanico vseh umetnosti, še ne moreš kričati, da si ustvaril novo umetnost. Če pa najdeš v naravi novo gradivo, ki ga človek še nikoli ni uporabil, da bi z njim oblikoval svoje misli, potem si na najboljši poti, da boš ustvaril novo umetnost. Torej lahko začneš. Gledališče pa mora po mojem mnenju to novo gradivo šele najti. (65)

Čeprav sta si med velikimi gledališkimi reformatorji še najbližje, obstajata med Craigom in Appio vsaj dve bistveni razliki. Prva se dotika statusa glasbe v gledališču. Za Appio, ki se vseeno ni mogel izogniti Wagnerjevemu vplivu, je glasba



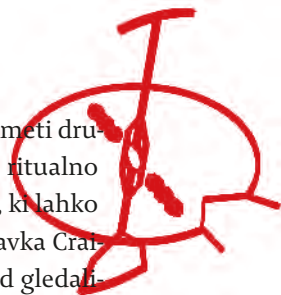
bistvenega pomena, saj so ji podrejeni drugi scenski elementi – igralec, prostor, svetloba, poslikava: »glasba določa vse elemente in jih razporeja glede na nujnost dramskega izraza« (Appia 1998, 54). Craig pa daje na prvo mesto dejanje, gibanje in ples: »Dejanje je do gledališke umetnosti v takšnem razmerju kot risanje do slikarske in melodija do glasbene umetnosti. Gledališka umetnost je nastala iz dejanja – gibanja – plesa« (Craig 1995, 110). Craig v svojem dnevniku takole opiše srečanje z Appio v Zürichu leta 1914:

Poskusil sem mu povedati, da on išče nekaj, kar iščem tudi sam in kar sem, zdi se mi, že našel. Za gledališko umetnost je prva in materialna luč, prek luči pa gibanje. Koprena 'glasbe' in 'človeške oblike' mu dela oblake pred očmi in ne more videti prek tega. Nekajkrat sem mu poskusil razbiti to kopreno, a začel se je smejati in izogibati pogovoru. Pronicljiv človek, ki povsem jasno vidi mnoge reči.« (Navajamo po: Miočinović 1976, 44–45.)

Druga pomembna razlika med Appio in Craigom se dotika statusa igralca. Podobno kot pri odnosu med gibanjem in glasbo bi pričakovali, da gibanje v gledališču – če že ne izhaja iz glasbe – izhaja iz igralca. A Craig meni, da lahko gledališče obstaja tudi brez igralca. Še več, resnično, torej antinaturalistično, antimimetično gledališče bo mogoče šele, ko bo igralec izgnan z odra. V svojem spisu *Igralec in nadmarioneta* Craig tako ponovi Kleistovo zahtevo po marionetnem gledališču in nadomestitvi igralčevega telesa s strojem, ki ga – po analogiji z Nietzschejevim pojmom *nadžloveka* – poimenuje *nadmarioneta*:

Odstranite igralca in odstranili boste sredstvo, s pomočjo katerega nastaja in cveti ničvredni gledališki realizem. In na odru ne bo več živega bitja, ki nas bega, ker povezuje resničnost z umetnostjo; ne bo več živega bitja, ki kaže trepetanje in slabost mesa. Igralec mora proč in nadomestila ga bo neživa figura – lahko jo imenujemo nadmarioneta, dokler si sama ne bo našla boljšega imena. (Craig 1995, 70)

Pričujoči spis se prvič pojavi pod naslovom *The Actor and Über-Marionette*, kar nedvomno pomeni, da je Craig svoj termin nadmarionete skoval po analogiji z Nietzschejevim pojmom *nadžloveka* oziroma *Übermenscha*. Trditev Miočinovičeve, da se Craig, v nasprotju z Appio, ni ukvarjal s širšo družbeno funkcijo gledališča, ne drži povsem. Craig se je sicer ukvarjal predvsem s problemi gledališkega jezika in se v nasprotju z Appio ni eksplicitno ukvarjal s funkcijo gledališke umetnosti v

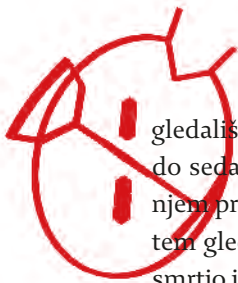


skupnosti, vendar pa njegove zahteve po nadmarioneti ne moremo razumeti drugače kot zahtevo po drugačnem gledališču, ki bo ponovno vzpostavilo ritualno funkcijo. Ta pa ni nič drugega kot »funkcija spodbujanja« oziroma »moč, ki lahko izzove preobrazbo«, o katerih govori Miočinovičeva (44). Iz zadnjega stavka Craigovega spisa lahko sklepamo, da tako kot Nietzsche in Appia tudi on od gledališča in gledalca pričakuje veliko več kot zgolj »opazovanje in poslušanje nečesa, kar je lepo«: »Iz srca si želim, da bi se božja podoba – nadmarioneta – vrnila v gledališče; brž ko jo bodo ljudje videli, jo bodo takoj vzljubili, da bodo mogoče odkrili svoje staro veselje do ceremonij – spet bodo slavili stvarjenje – častili bivanje – in se s svetimi in srečnimi prošnjami obračali na smrt.« (Craig 1995, 78)

Za naš kontekst je Craigova gledališka teorija posebnega pomena: petdesetletni projekt Živadinova namreč lahko razumemo tudi kot domiselno uveljavljanje teoretske zahteve po nadomestitvi igralcev z nadmarionetami v konkretni gledališki praksi. Pomembno je vedeti, da Nietzschejev nadčlovek ni nikakršen izpopolnjeni človek. Nietzsche se nikoli ni naveličal ponavljati, da je človek le most, nekaj, čez kar nadčlovek edino lahko nastane. Tako si tudi Craigove nadmarionete ne smemo predstavljati kot nekakšne izpopolnjene, človeku podobne lutke, marionete nad marionetami. Nasprotno, nadmarioneta je, tako kot Nietzschejev nadčlovek, nekaj, kar še ne obstaja in kar moramo šele ustvariti:

V ta namen si moramo prizadevati, da bi spet znali ustvariti *te božanske podobe* – nič več ne smemo biti zadovoljni z marioneto, *ustvariti moramo nadmarioneto*. Nadmarioneta *ne bo tekmovala z življenjem – rajši ga bo preseгла*. Njen ideal *ne bo več človek iz mesa in krvi [...]* – njen cilj bo, da bi se oblekla v lepoto, ki je *smrti podobna, obenem pa izdihovala živega duha* [označil B. A.]. (Craig 1995, 72)

Opis močno sovpada s konceptom Živadinova o nadomestitvi teles preminulih igralcev z »daljinsko vodenimi znaki«. Ti prav tako ne bodo več ljudje iz krvi in mesa, ki tekmujejo z življenjem, ampak bodo smrti podobni (saj bodo na mizansceni nadomeščali telesa preminulih igralcev) – s pomočjo njihovih izgovorjenih besed, ki jih bodo prevajali v glasbo, pa bodo »izdihovali živega duha«. Skratka, »daljinsko vodeni znaki« Živadinova niso preprosto daljinsko vodene marionete, ki bi v mizansceni nadomeščale resnične, preminule igralce, ampak so konceptualizirani ravno kot nadmarionete, kot jih opisuje in zahteva Craig. Pri tem gre za svojevrstno žrtvovanje brez žrtev ali čudež brez čudeža, kot bi rekel Živadinov, kar je ponovno v skladu s Craigovimi zahtevami po vrnitvi obredne, ritualne funkcije



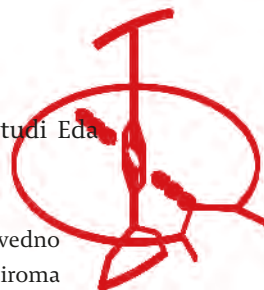
gledališča. Živadinov se ne nazadnje ritualno poslavlja od vsakega igralca in je do sedaj izvedel sedem takšnih »obredov poslavljanja«, pri čemer je šlo pri zadnjem prvič za poslavljanje od dejansko preminule igralke, Milene Grm. Da gre pri tem gledališču za ritualno, obredno gledališče, ni nikakršnega dvoma: »Z vidno smrtjo igralca praznotelesna režija vektorsko usmerja žive, da bi s čustvenim spominom mrtvega, informirala o tistem, ki se še ni rodil.« (Živadinov 2010, koordinata »Praznotelesna režija«) Naj na tem mestu naštejemo še preostale igralce petdesetletne predstave: Iva Zupančič, Romana Šalehar, Marinka Štern, Mojca Partljič, Damjana Černe, Maruša Oblak, Mateja Rebolj, Ivo Godnič, Borut Veselko, Marko Mlačnik, Jonas Žnidaršič, Uroš Maček, Mario Šelih

Možnosti uporabe Craigovega koncepta nadmarionete pri petdesetletni predstavi Živadinova se tukaj ne končajo, saj »Craig oblikuje zahtevo po novem instrumentu gledališča v skladu s svojim idealom gledališča prihodnosti kot abstraktne totalitete, avtonomne perfekcije in stroge forme, ki bo urejena disciplinarna formalna celota, katere naloga bo, grobo rečeno, predstavljanje idej« (Kunst 1999, 155). Končni cilj gledališča prihodnosti Živadinova pa je ustvarjanje »abstraktnega gledališča v gravitaciji nič, za absolutni nič.« Kunstova na istem mestu navaja tudi naslednjo Craigovo numerološko-geometrično razlago giba: »Mislim, da lahko gibanje razdelimo na dva dela: na gibanje števil dva in štiri, to je kvadrat; in na gibanje števil ena in tri, to je krog.« (158) Treba je vedeti, da petdesetletno predstavo Živadinova gledalci gledajo od zgoraj, iz kupole, ter da se igralci spodaj v mizansceni »vektorsko« gibljejo po natančno določenih geometričnih koordinatah – torej v skladu s Craigovo zahtevo – »s hladnostjo, zanesljivostjo in dovršeno ritmičnostjo mehanizma«, ki »priča o lepoti« (prav tam). Drugače povedano, igralci (in potemtakem njihovi tehnološki substituti) lahko vsakih deset let »ponovijo« predstavo le tako, da se gibljejo po že na začetku natančno začrtanih poteh.

Tovrsten postopek »geometrizacije scene« najdemo že v Krstu, in sicer prav v sliki, ki retrocitira Craiga in Jana Fabra (Scipion Nasice 1985, druga slika *Uvoda*, »Dresura«). Pod kategorijo »Retro« te slike najdemo skorajda celoten Craigov tekst »Simbolizem« iz knjige *O gledališki umetnosti* ter podatek, da je slika režirana po analogiji s Fabrovim geometrijskim principom ponavljanja: »Režija: Jean Fabre, *Moč gledališke norosti*, ponavljanje kot geometrijski princip mizanscene.«⁶⁵

65 V Deleuzovem drugem zvezku *Filma* najdemo naslednjo opombo, ki govori o problematiki geometrične razporeditve igralcev: »Gledališče in opera sta se soočila s tem problemom: kako se

Geometrijsko urejeno gibanje v Krstu v svojem predavanju izpostavi tudi Eda Čufer:



Pesniki in Bogomile so predstavljali diagonalni princip. Praviloma so vedno vstopali v prostor po diagonali ali plezali po diagonalni previsni steni oziroma »Valkirini skali« in z nje skakali v brezno. Drugo skupino so predstavljali moški v uniformah, to naj bi bila vojska pokristjanjevalcev – imenovali smo jih Lovci –, ki so se vedno gibali geometrično. *Če bi njihovo gibanje ponazorili v tlorisu, bi dobili pravilne geometrične like* [označil B. A.]. (Čufer 2001)

Pri petdesetletni predstavi Živadinova, ki jo gledalci gledajo iz »ptičje perspektive«, gre prav za takšno ponazoritev oziroma uprizoritev pravilnih, »dvodimenzionalnih« geometričnih likov v tlorisu – te pa lahko izrisujejo tako živa telesa igralcev kot njihovi tehnološki substituti.

Craigovski simbolizem, na katerega referira *Elaborat*, je ne nazadnje značilen za gledališko umetnost Živadinova v celoti. Miočinovičeva kot bistvo Craigove simbolistične gledališke teorije navaja načelo *selekcije*, ki ga opiše takole: »Zakoni vizualne deskripcije so pri Craigu nadomeščeni z zakoni vizualne sugestije [...]. Craigovska stilizacija, ki nastaja z izbiro in ločevanjem nujnega ter izločanjem odvečnega, je osvobodila gledališče mimetičnega naturalizma in mu obenem odprla pot k univerzalnemu, bistvenemu.« (Miočinović 1976, 33) To načelo selekcije, ki je svojevrstna simbolistična kondenzacija gledališkega dogajanja v neko bistveno, temeljno idejo, je tudi bistvo gledališke umetnosti Živadinova, ki sloni na t. i. »minutnih dramskih tekstih«, s katerimi utemelji svojo poetiko: »Živadinov je povabil Moharja in mene k sodelovanju pri ustvarjanju zelo kratkih dogodkov, ki jih danes z gotovostjo lahko ovrednotimo kot paradigmatične za njegovo poznejšo nadvse idiosinkratično estetiko.« (Čufer 2001) Ta »dramaturški izziv« pa je »izhajal iz zahteve po redukciji dramskega besedila in ideje teksta v kondenzirano vizualno idejo, odrsko akcijo, performans, ki naj bi v svojem izrazu zaobjel temeljno idejo teksta« (prav tam).

izogniti temu, da skupina na eni strani ne postane zbita, anonimna množica, na drugi pa skupek atomiziranih enot? Piscator je v gledališču režiral množico na arhitektonski ali geometrični način [...] Debussy je za opero zahteval več kot to: želel si je, da bi bila množica središče fizičnih in gibljivih individuacij, nezvedljivih na individualizacije posameznih članov te množice [...]. Prav to uresničuje Eisenstein na filmu: njegov pogoj je, da množice postanejo subjekt.« (Deleuze 2010, 208) In enako lahko rečemo za postopek gledališke geometrizacije pri Živadinovu: njegov namen je, da iz posameznih igralških subjektov ustvari desubjektivirano množico, ki postane pravi subjekt predstave.



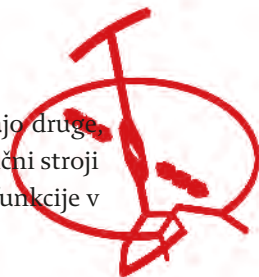
//21

Mejerhold in biomehanika (konstruktivistično načelo)

Craig kasneje nekoliko ublaži svojo zahtevo po nadmarioneti in v predgovoru k drugi izdaji *O gledališki umetnosti* iz leta 1924 zapiše: »Moji prijatelji bodo razumeli, da pravzaprav ne želim nadomeščati živih igralcev z lesenimi predmeti. [...] Nadmarioneta je igralec plus ogenj minus egoizem: ogenj bogov in demonov, brez dima in pare, ki sta znak smrtности.« (Craig 1995, 10–11) Mejerhold pa že leta 1921, sklicujoč se ravno na spis *Igralec in nadmarioneta*, zapiše: »Če Craig trdi, da 'igranje ni umetnost', je to treba razumeti v kontekstu anarhičnih sistemov, v smislu odsotnosti vsake skrbi o postavitvi materiala v pogojih osmišljenega načrta.« (Mejerhold 1976, 159) Mejerholdov gledališki projekt si za cilj zastavi prav vzpostavitev takšnega igralškega sistema, celostnega gledališkega sistema biomehanike, ki bo iz igralčevega telesa naredil stroj, svojevrstno nadmarioneto, o kateri je sanjal Craig: »Taylorizacija gledališča bo odprla možnost, da se v eni uri odigra toliko, za kar zdaj potrebujemo štiri ure.« (167) Nasproti psihološko motiviranemu zapletu in njegovemu mimetičnemu predstavljanju biomehanika temelji na ritmu izbranih in strogo koordiniranih taylorističnih strojnih gibov, katerih namen je posredovati ideje skozi zavestno nadzorovano igralčevo telo, ki se »pri Mejerholdu in drugih avantgardistih prikazuje kot neskončno izpopolnjen stroj, ki ga lahko njegov konstruktor s pametno preračunanimi posegi optimira tako, da postanejo motnje občutno manjše in je gladek potek zagotovljen« (Fischer-Lichte 2008, 131). Sam Mejerhold v predavanju *Igralec prihodnosti* takole opiše naloge »biomehanskega« igralca:

V umetnosti imamo vedno opraviti z organizacijo snovi [...]. V igralcu se združujeta 'organizator' in 'organizirani' (torej: umetnik in snov). Formula igralca bi bila potemtakem naslednja: $N = A_1 + A_2$, pri čemer je N igralec, A₁ konstruktor, ki načrtuje in daje navodila za A₂, igralčevo telo, ki izpolnjuje naloge konstruktorja (A₁). Igralec mora svojo snov – telo – uriti tako, da bo zmoglo takoj opraviti naloge, katere sprejme (od partnerja, od režiserja). (Navajamo po: prav tam.)

Tako kot igralci v biomehanskem gledališkem sistemu ne reprezentirajo druge, dejanske ali izmišljene osebe, tudi odrski rekviziti, konstrukcije ali resnični stroji ne predstavljajo nič drugega, kot so; opravljajo strukturne in ritmične funkcije v okviru širšega odrskega ustroja kot stroja:



Tu je stroj dobil svojo trojno kompozicijo: kot biomehanika igralcev, kot konstruktivizem tehničnih aparatov in predmetov ter kot družbeni stroj *gledališča atrakcij*. Strojni material postrevolucionarnega sovjetskega gledališča je tako vključeval telesa igralcev, konstrukcije in publiko: predpostavljal je koncentracijo človeških organov, tehničnih aparatov in družbenih strojev, ki po Deleuzu in Guattariju konstruirajo stroj. (Raunig 2010, 42–43)

Gledališki ustroj Živadinova vase vključuje vse tri bistvene vidike Mejerholdovega gledališkega stroja: biomehanično ritmično gibanje igralcev, konstruktivistično scenografijo in kostumografijo ter vključitev gledalcev v gledališko strukturo predstave, pri čemer slednje zaobjema tudi režijsko »obdelavo« gledalcev pred samo predstavo, kar je ena temeljnih značilnosti gledališkega pristopa tako pri Mejerholdu kot pri Živadinovu: »Predstave gledališkega kolektiva [Scipion Nasice] so se začele precej pred pravim začetkom predstav, podobno Mejerholdovemu usmerjanju publike, ki se je začelo že v foajeju gledališča: 'Mejerholdova publika je morala korakati po foajeju, preden jo je v gledališču napadel s svojo celostno umetnino gibanja in kinetične moči.'« (Arns 2006, 168) Živadinov to »atraktorsko« metodo osebnega pristopa in usmerjanja publike uporablja tudi kasneje, v vseh svojih razvojnih fazah, praktično na vseh svojih umetniških dogodkih in prireditvah.

Raunig sicer trdi, da »biomehanika in konstruktivizem nista šla dovolj daleč v raziskovanju strojnega materiala«, ker bi »morala razširiti koncept stroja iz telesa-stroja igralcev in strojnih odrskih konstrukcij na družbeni stroj [oziroma gledalce]« (Raunig 2010, 48). To naj bi kako leto zatem v popolnosti uspelo šele *gledališču atrakcij* Tretjakova in Eisensteina. Pa vendar je Mejerholdov gledališki stroj že od samega začetka vključeval tudi gledalce kot svoj strojni material. Mejerhold v nasprotju s Craigom in Appio – ki sta sicer obsojala posnemanje v gledališču, ne pa tudi identifikacije gledalcev z dogajanjem na odru – prvi postavi pod vprašaj iluzionistično načelo identifikacije ter postavi zahtevo po gledališču, ki bo gledalcu nenehno dopovedovalo, da tisto, kar gleda, ni nič drugega kot igra. »Gledalčeva identifikacija s situacijami in liki na odru se mu je zdela škodljiva, položaj, v

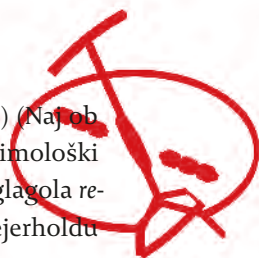


katerega je gledalec postavljen, pa enako ponižujoč kot kukanje skozi ključavnico [...]. Osnovni problem Mejerholdove teorije, temeljni problem njegove prakse je bil problem iluzije: kako jo zrušiti, kako jo rušiti, da bi se gledalec začel zavedati igre.« (Miočinović 1976, 57–58) Ko govori o Mejerholdovem sistemu biomehanike, Živadinov tako ne govori le o igri in igralcih, temveč vselej tudi o razmerju med igralci in gledalci. V razdelku o telesu brez organov smo omenili, da Živadinov pogosto zoperstavlja dve igralški strategiji – »metodo karizme« Stanislavskega in »metodo skeleta« Mejerholda –, pri čemer slednja temelji na refleksni razdražljivosti gledalcev, ki začnejo nezavedno ponavljati biomehanski gibalni motiv igralcev (prim. Živadinov 2010, koordinata »Skeleton«). »Zato tudi vse notranje zahteve gledališkega dogodka vrejo iz občinstva, od gledalčevega doživljanja in ritma gledanja« (koordinata »Biomehanika«). Za biomehanski gledališki sistem je torej bistvena svojevrstna interakcija med igralci in gledalci, ravno v smislu konstrukcije družbenega stroja, o katerem piše Raunig:

Biomehanski sistem Vsevoloda Emileviča Majerholda lahko opredelimo kot 'gledališče premice', ki stoji nasproti 'gledališču trikotnika'! [...] V gledališču trikotnika, kjer so točke trikotnika: *igralec, ideja, prostor*, je pozicija gledalca postavljena izven trikotnika. Medtem pa je v 'gledališču premice', občinstvo vključeno v gledališko strukturo. [...] Biomehanski, tayloristični gibi so tako samo posledica te neizprosne zahteve [...]. Biomehanika sama ni gledališki sistem, niti posebna vrsta gledališkega usposabljanja, temveč je le del vaj obče kulture. Vendar pa je biomehanika kot obča kultura v celoti vključena v Majerholdov gledališki sistem, ki zahteva od igralca, da svoje telo, s svojimi programi in materiali uporabi pred občinstvom kot stroj in proizvede izdelek, svojo vlogo. (Živadinov 2010, koordinata »Biomehanika«)

Živadinov torej biomehanike sploh ne razume kot gledališki, temveč kot družbeni stroj (»del vaj obče kulture«), ki pa ga gledališki stroj v celoti integrira vase. »Zato oblikovanje Stila v Gledališču Sester Scipion Nasice ne more izhajati iz [trikotnika] Igralca, Prostora ali Režije, temveč samo iz Kulture in Civilizacije« (Scipion Nasice 1983a). Gre za izhodiščno točko gledališke umetnosti Živadinova, ki drži za vse njene razvojne faze. Končni smoter gledališke reforme Mejerholda oz. Živadinova pa je prav v tem, da, rečeno z besedami Deleuza in Guattarija, izniči razliko ali, natančneje, pokaže nerazločljivost med želečimi umetniškimi in tehničnimi družbenimi stroji: »Prava razlika med tehničnimi družbenimi stroji in želečimi stroji očitno ni v velikosti, celo ne v namenu, ampak v režimu, ki odloča o

velikosti in namenu. *To so isti stroji, ampak to ni isti režim.*« (D&G 1990, 326) (Na tej ob-
tem opomnimo, da sta beseda »režim« in beseda »režija« v neposredni etimološki
zvezi, kar Živadinov rad poudarja, saj beseda režija izvira iz latinskega glagola *re-
gere*, ki pomeni upravljati, voditi, vladati, napotiti, svetovati.) Tako pri Mejerholdu
in drugih avantgardistih težko ločimo umetnost od politike:



Z razširitvijo funkcije gledališča Mejerhold niti za hip ni zanemaril problemov
odrskega jezika. Zdi se, kot da je ena in ista ustvarjalna in kritična namera imela
za cilj spremembo družbenih razmer in razmer v prostoru: proces preizpraševa-
nja gledaliških oblik je šel pri Mejerholdu vzporedno s procesom preizpraševa-
nja družbenih oblik. Revolucija v polju umetnosti se je poistovetila z revolucijo
v političnem polju. (Miočinović 1976, 67)

V prvem delu smo pokazali, da to v enaki meri velja tudi za gledališče Živadino-
va: če je namreč Gledališče = Država, potem gledaliških oblik ne moremo ločiti od
družbenih oziroma gledališke reforme od politične. V tem smislu je simptomatič-
no, da Živadinov biomehaniko razdeli na tri zgodovinska obdobja, pri čemer upo-
števa družbenopolitične, gledališkoumetniške in tehnološke stroje, ki jih
preplete tako, da jih ne moremo več ločiti med seboj: *zgodovinska biomehanika* (do
druge svetovne vojne), *teleprezenčna biomehanika* (od druge svetovne vojne dalje)
in *kozmistična biomehanika* (utemeljena leta 1999 z umetniškim projektom *Biome-
hanika Noordung*) (prim. Živadinov 2000, Gržinić 2000, Pranjić 2013, 79–80). Po Grži-
nićeви bi lahko pot treh obdobjih biomehanike označili kot razvojno pot tehnolo-
gije, pri čemer prvo obdobje zaznamuje radio, drugo televizija in tretje računalnik;
sicer pa način porazdelitve Živadinova meri prej na vojne kot na komunikacijske
stroje, čeprav razvoj prvih težko ločimo od razvoja drugih in obratno.

Povezave med Mejerholdom in Živadinovom so globoke in številne, vse pa slonijo
na konstruktivističnem načelu, na katerem temelji tudi njuna umetnost. Pri tem
v mislih nimamo le konkretne konstruktivistične organizacije oziroma sklopa
igralskega telesa, prostora in publike v njenem gledališču, ampak tudi splošnej-
ši in temeljitejši postulat njune umetnostne teorije in prakse, ki izhaja iz prepri-
čanja, da lahko v umetnosti kaj revolucionarnega nastane samo skozi (avantgar-
dno) tradicijo. Rečeno z Deleuzom, nekaj novega (razlika) lahko nastane le skozi
ponavljanje. Mejerholda tako lahko retroaktivno razglasimo za retrogardista – v
smislu, da tisto, kar meni Miočinovičeva o njegovih postopkih apropiacij, velja
tudi za retrogardistično gledališče Živadinova: »Sredstva, ki se jih je posluževal



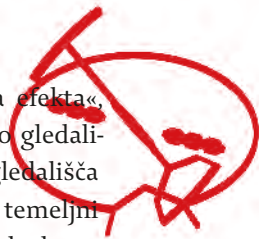
Mejerhold kot režiser, načela, ki jih je zastopal kot teoretik, se, gledana posamično, lahko zdijo neizvorna. Nedvomno pa je nov in samosvoj način, kako jih je prevzel, kako jih je med seboj združeval.« (Miočinović 1976, 59)

Mejerholdu so bile dobro znane Appieve, Craigove in Delcrozove teorije, ki jih je izvirno združeval z izkušnjami zahodne ljudske *commedie dell' arte* in vzhodnega gledališča, predvsem japonske *nô* drame, ter s takrat aktualnimi znanstveno-umetniškimi težnjami, utelešenimi v taylorizmu, reflektivni psihologiji in konstruktivizmu. Na podoben način je Živadinov ustvaril povsem izviren konstruktivističen sklop iz teorij in izkušenj zgodovinskih avantgard in postmodernizma (retrogardizem), ki mu je kasneje dodal še dispozitive vesoljske znanosti in sodobnih tehnologij (telelogija oziroma telekozmozem). »Konstruktivistični režiser je tako neke vrste inženir, ki spaja različne elemente – tekst, scenografijo, rekvizite, stile igranja, luč ipd. – z enim samim ciljem doseči čim večji efekt.« (Kunst 1999, 197) V tem smislu Živadinov tudi danes ostaja retrogardist oziroma konstruktivist, podobno kot je bil Mejerhold konstruktivist in »biomehanik«, še preden je v dvajsetih letih teoretsko zasnovo biomehaniko in vzpostavil svoj oder po konstruktivističnih načelih. Antimimetična in antinaturalistična načela biomehanike in konstruktivizma pri Mejerholdu namreč »organsko« izhajajo iz njegovih zgodnejših koncepcij grotesknega v gledališču, v smislu *načela potujitve*, »s katerim se reči 'iztrgajo iz avtomatizma gledanja', kot bi rekel Šklovski« (Miočinović 1976, 65).

Nedvomno je groteskno kot gledališki slog, ki ga je definiral Mejerhold, eden od dominantnih slogov v modernem gledališču. Mejerhold njegovo spoznavno funkcijo definira na naslednji način: 'Groteskno omogoča, da se stvarnosti približamo iz doslej neznanega gledišča. To do takšne mere prodira v resničnost, da se nam ne zdi več naravna.' [...] Piscator in Brecht se navezujeta neposredno na Mejerholda, in sicer na zgodnjega Mejerholda. Med letoma 1907 in 1912 je Mejerhold povedal večinoma vse, kar je imel povedati o gledališču. Tisto, kar je tudi sam delal v dvajsetih letih, je bilo v znamenju tega začetnega sloga. [...] Glede na to se ne konstruktivizem kot gledališki slog iz dvajsetih let, ne biomehanika kot metoda pripravljanja igralcev in skupek zakonov o njihovem gibanju v odrskem prostoru, prav tako iz dvajsetih let, ne razlikujeta bistveno od sloga, ki ga določajo zakoni grotesknega, niti od načina igre, ki jo določajo zakoni scenskega trajanja, ritma in prostora. (65–67)

V Mejerholdovi zasnovi grotesknega kot *načela potujitve* ni težko prepoznati


neposrednega predhodnika Brechtovega znamenitega »potujitvenega efekta«, na katerem utemelji svojo teorijo epskega gledališča. Brechtovo epsko gledališče moramo postaviti na diametralno nasprotno stran od Artaudovega gledališča krutosti. Pri Artaudu in Brechtu, kot pokaže Miočinovičeva, gre za dve temeljni sintezi dotedanjega teoretskega mišljenja o gledališču, ki temeljita na dveh različnih antinaturalističnih postopkih: postopku *selekcije iz narave* in postopku *potujitve narave*. Prvi nastaja po načelih, kot so jih vzpostavili Appia, Craig in ekspresionisti, drugi pa po načelih, kot so jih razvijali Mejerhold in futuristi; prvi ustreza Artaudovemu ritualno-dramskemu gledališču, drugi pa Brechtovemu politično-epskemu gledališču:



Na kratko povedano: Artaud hoče spremembo ontološkega statusa sveta (saj verjame, da skozi takšno spremembo nujno prihaja tudi do spremembe družbenega statusa sveta); Brecht pa gre na marksističen način in oborožen z materialističnimi teorijami po obratni poti: skozi spremembo družbenega statusa sveta želi – povsem v skladu z Marxovo formulacijo – doseči spremembo ontološkega statusa sveta. (304–305)

Artaud in Brecht – ali A in B modernega gledališča – sta tako dve skrajnosti modernega gledališča, med katerima nastajajo najrazličnejše različice. Tako denimo Lehmann v knjigi *Postdramsko gledališče* poudarja, da je postdramsko gledališče gledališče *po* Brechtu: »Postdramsko gledališče je *postbrechtovsko gledališče*.« (Lehmann 2003, 43) Vendar takoj poudari kompleksnost razmerij, ki se kaže tudi tako, »da takšna veličina, kot je Heiner Müller, dojemata Roberta Wilsona kot legitimnega Brechtovega dediča« – nato citira Müllerja, ki o Wilsonu pravi: »Na tem odru ima Kleistovo marionetno gledališče prostor za delovanje, Brechtova epska dramaturgija pa plesišče« (prav tam). Ob vsem spoštovanju do »veličin, kot je Heiner Müller«, bomo tukaj zagovarjali stališče, da bi Wilsonovemu gledališču kot referent veliko bolj ustrezala Mejerholdova konceptualizacija grotesknega, ki je kompatibilna z Artaudovim gledališčem krutosti, kot pa Brechtova epska dramaturgija, ki je težko združljiva s postdramskim gledališčem. Živadinov (ki Wilsona sicer pogosto navaja kot eno svojih temeljnih referenčnih točk)⁶⁶ rad poudarja, da ime njegovega prvega gledališča Scipion Nasice načrtno referira na Artauda prav

66 Natančneje, Živadinov v osebnih pogovorih omenja Wilsona kot enega izmed treh učiteljev, od katerih se je učil konkretne scenske tehnike. Druga dva sta Mile Korun, ki je bil njegov predavatelj na AGRFT, in Ljubiša Ristić, s katerim je med drugim sodeloval leta 1983 kot asistent režije pri projektu *Romeo in Julija*, *Komentarji*.



zaradi poudarjanja pripadnosti artaudovski ritualno-metafizični gledališki veji, v nasprotju z brechtovsko vejo epsko-političnega gledališča, ki je bila v takratni Jugoslaviji veliko bolj prisotna. Kako Živadinovu uspe spojiti nezdružljivo?

Očitno tako, da zaobide, ali bolje, preskoči Brechta in se usmeri naravnost k Mejerholdu. Med Brechtovo in Mejerholdovo metodo potujitve je namreč bistvena razlika, zaradi česar je slednja združljiva z artaudovsko gledališko vizijo, prva pa ne. Vzemimo kot primer že navedeni opis, ki govori o tem, kako Mejerhold v gledališču dobesedno *napade* publiko s svojo »celostno umetnino gibanja in kinetične moči«. Ta opis bi lahko povzel tudi osnovne zastavke Artaudovega gledališča krutosti, je pa kar se da daleč od Brechtovega projekta epskega gledališča. In sicer zato, ker je Mejerholdova groteskno-biomehanična metoda potujitve, ki jo Živadinov privzame v svoj gledališki sistem, povsem drugačne narave od Brechtove politično motivirane potujitve v sistemu epskega gledališča. V prvem primeru gre za potujitev, ki temelji na načelih same konstrukcije gledališkega umetniškega sistema, ki je sicer lahko kompatibilen z marksistično materialistično teorijo; v drugem primeru pa gre za potujitev, ki sloni na konstrukciji gledališkega umetniškega sistema, temelječega na marksistični materialistični teoriji. Razlika je majhna, vendar bistvena: v prvem primeru potujitev nastaja tako, da je gledalec praktično posesan v dogodek, ki ga obkroža, v drugem pa tako, da se od samega dogajanja, ki ga racionalno opazuje, distancira in premišljuje o njem. Gre torej za dve popolnoma različni potujitvi, pri čemer prva stavi na nezavedno – da bi spremenila zavest –, druga pa na zavest – da bi ozavestila nezavedno. Posledica tega je, da gre pri Mejerholdu, tako kot pri Živadinovu, za »metodo kritične hipnoze, ki je bližja tistemu, kar je Dalí imenoval metoda kritične paranoje, kot pa Brechtovim postopkom« (prim. Deleuze 2010, 165).⁶⁷ »Medtem ko je Brecht v gledališču ta rezultat dosegal z vzpostavitvijo distance, Resnais [tako kot Mejerhold, Artaud ali Živadinov], nasprotno, posesa gledalca, izzove pravo očaranost. Ta vrsta hipnoze, katere korenine so povsem estetske narave, dedramatizira zgodbo, onemogoča poistovetenje z liki in pozornost občinstva usmerja k občutkom, ki ženejo junaka« (prav tam).

67 Deleuze na tem mestu sicer ne primerja Mejerholdovega in Brechtovega gledališkega sistema, temveč Resnaisovo filmsko in Brechtovo gledališko metodo, vendar navedena trditev drži tudi za Mejerholda, pa tudi za Artauda in Živadinova.

//22

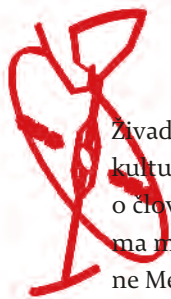


Artaudova sinteza (načeli krutosti in ponavljanja)

Artaud je bil seznanjen z Mejerholdovo gledališko teorijo, tako kot s Craigovo in Appievo (in seznam se tukaj ne konča), vendar nobena od obstoječih teorij ni zmogla povsem zadovoljiti njegove želje po ustvarjanju gledališča prihodnosti, katerega naloga bo, povsem v skladu z Nietzschejevimi zahtevami, nič manj kot sprememba *ontološkega* statusa sveta. Artaud v nekem pismu iz leta 1932 takole kritizira projekt ruskega porevolucijskega gledališča:

Menim, da so zaman vsi poskusi v Rusiji, da se gledališče izrabi za neposredne družbene in revolucionarne cilje. In sicer kljub novim režijskim postopkom, h katerim so se zatekali. Ti postopki, kolikor služijo najstrožjim danostim dialektičnega materializma, obračajo hrbet metafiziki, ki jo prezirajo in so tako le režija v najožjem pomenu besede. (Navajamo po: Miočinović 1976, 304.)

Da Artaud obsoja izrabljanje gledališča za neposredne revolucionarne in družbene namene, ne pomeni, da gledališče, ki si ga želi ustvariti, ni zastavljeno prav kot temeljno revolucioniranje obstoječega družbenega reda. (Gre za nasprotje: revolucionarna umetnost vs. umetnost-revolucija, če uporabimo besednjak Živadino-va.) »Dragi prijatelj« – piše Artaud v nekem pismu leta 1933 – »nisem rekel, da želim neposredno vplivati na našo dobo; rekel sem, da zahteva gledališče, ki ga želim ustvariti – da bi ga doba sprejela – novo obliko civilizacije.« (Artaud 1994, 139) Verjetno ni nihče razen Nietzscheja – ne Brecht ne Mejerhold – tako nedvoumno kot Artaud vztrajal pri resnični gledališki revoluciji, ki bo popolnoma spremenila ne le družbene odnose (kar bo neizogibna posledica te spremembe), ampak veliko več: samo telo, s tem pa tudi aktualno podobo misli, ki je odvisna od tega telesa, ter ontološki status samega sveta – pri čemer gre tu za eno in isto gibanje telesa, misli in sveta: »gledališče si mora z vsemi sredstvi prizadevati, da podvomi ne le o vseh vidikih stvarnega in zunanjega sveta, temveč notranjega sveta, se pravi človeka, razumljenega metafizično [...] organsko postaviti pod vprašaj človeka, njegovo razumevanje resničnosti in njegovega poetičnega mesta v resničnosti.« (Artaud 1994, 114)

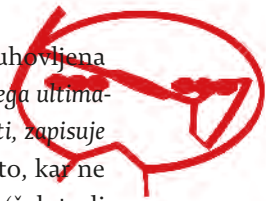


Živadinov, tako kot Artaud ali Nietzsche, postavlja enačaj med gledališčem ter kulturo in civilizacijo: »Kaj pa je gledališče drugega kot veliko civilizacijsko znanje o človeškem. Kako pa se dobi to znanje o človeštvu? Skozi konflikt, dramo. Zanima me abstraktni um.« (Živadinov 2007) Tako ni naključje, da je ravno Artaud, in ne Mejerhold, njegova temeljna gledališka referenčna točka, ne glede na to, da se sam manifestativno postavlja v kontekst slovenske in ruske avantgarde iz strateških razlogov svojega umetniškega projekta. Tako kot ni naključje, da Artaudovo temeljno teatrološko knjigo *Gledališče in njegov dvojniki* odpira spis »Gledališče in kultura«. Vse druge relacije v knjigi, vse druge dvojnike gledališča – *metafiziko, alkimijo, kugo* itn. – je mogoče izpeljati iz tega izvornega razmerja in temeljnega dvojnika: kulture kot gledališča (krutosti) in gledališča (krutosti) kot kulture.

Tako ne preseneča, da poglobljene obravnave gledališča krutosti ne morejo zaočiti Nietzscheja (prim. Deleuze 2010b, 182–194; Derrida 1996; Miočinović 1976, 176–185). Artaud je bil dobro seznanjen z Nietzschejevo filozofijo, vsaj z njegovo koncepcijo gledališča prihodnosti. Če je bil namreč »Nietzsche eden od bogov kroga, ki mu je pripadal Artaud, preden se je pridružil nadrealistom, moramo verjeti, da je bil seznanjen z deli nemškega filozofa, še zlasti z njegovim *Rojstvom tragedije*« (Miočinović 1976, prav tam). Ugibamo sicer lahko, ali je bil Artaud seznanjen tudi z drugo, morda pomembnejšo Nietzschejevo knjigo, ki se neposredno dotika problema krutosti. V drugi razpravi *H genealogiji morale* Nietzsche do neke mere izenači naravo in kulturo ter prepričljivo pokaže, kako se slednja ne rojeva iz menjave, temveč iz *razmerja upnik – dolžnik, ki je pred vsako menjavo*: »Vzgojiti žival, ki sme ljubljati – ali ni to prav tista paradoksalna naloga sama, ki si jo je zadala narava glede človeka?«⁶⁸ (Nietzsche 1988, 244) Po Nietzscheju je edinole razmerje upnik – dolžnik sposobno ustvariti spomin oziroma mnemotehniko in s tem tudi kulturo

68 V besedilu o Artaudu Deleuze takole razloži etnološki pomen druge razprave *H genealogiji morale*: »To pomembno besedilo je mogoče ocenjevati samo glede na poznejša etnografska besedila, zlasti o potlaču: priča o neverjetni prednosti, ne glede na omejenost materiala.« (Deleuze 2010b, 184) Prim. tudi: »Velika knjiga moderne etnologije je, prej kot Mossov *Ogled o daru*, Nietzschejeva *H genealogiji morale*. Vsaj tako bi moralo biti.« (D&G 1990, 155) Da je Nietzschejev spis aktualen in uporaben tudi danes, in sicer za analizo sodobne kapitalistične matrice, ki ne temelji na izmenjavi, temveč na proizvajanju neskončnega in neodplačljivega dolga (»proizvodnji«, ki jo kapitalizem prevzame od krščanstva), pokažeta D&G v *Anti-Ojdipu*; njune ideje pred kratkim prepričljivo razvije Lazzarato v knjigi *Proizvajanje zadolženega človeka. Esej o neoliberalnem stanju*, kjer tudi poudari pomen *Anti-Ojdipa*: »Pozornost je običajno po krivici usmerjena samo na kritiko psihoanalize, ki jo ponuja ta knjiga; vendarle pa razvija tudi teorijo dolga in denarja in z njo daleč presega vse teoretizacije teh kategorij, ki so jih izdelali marksisti.« (Lazzarato 2012, 79)

ro. Spomin, in z njim kultura, tako ne nastane kot neka vzvišena in poduhovljena meditacija o preteklosti, ampak kot *obljuba prihodnosti, ki jo v okviru nekega ultimativno okrutnega »gledališkega« stroja upnik retroaktivno, kot spomin preteklosti, zapisuje v meso dolžnika*: »'Nekaj ostane v spominu tako, da se vanj vžge: samo to, kar ne preneha boleti, ostane v spominu' – to je temeljni stavek najstarejše (žal, tudi najdaljše) psihologije na zemlji.« (247) Enačba, ki jo ta stroj proizvaja, je kar se da kruta: povzročena škoda = bolečina. Takšen družbeni stroj krutosti pa vase že vključuje gledališki stroj, je že svojevrstno gledališče, saj lahko količino povzročene škode, ki mora biti povrnjena z enako mero bolečine, določi le *ocenjevalno oko*, ki pozorno gleda in natančno ocenjuje:

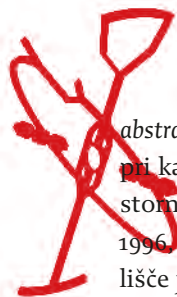


Toda zlasti upnik je lahko na vse načine sramotil in mučil telo dolžnika, lahko je na primer od njega odrezal toliko, *kolikor se mu je zdelo primerno velikosti dolga*: – zgodaj in povsod so bile *iz tega gledišča* dane natančne, deloma strahovito *podrobne ocenitve, pravno veljavne ocenitve posameznih udov in delov telesa* [...]. Poravnava potemtakem sestoji iz navajanja na *okrutnost* in pravice do nje [označil B. A.]. (Nietzsche 1988, 251)

To je ravno tisto, kar je treba poimenovati s sistemom dolga ali teritorialnega predstavljanja: glas, ki govori ali enolično polje, znak, vrezan v meso, oko, ki iz bolečine potegne užitek – to so tri strani divjega trikotnika, ki oblikujejo teritorij odmevanja in ustavljanja, *gledališče krutosti, ki implicira trojno neodvisnost artikularnega glasu, grafične roke in ocenjujočega očesa* [označil B. A.]. (prim. D&G 1990, 154)

Oko, ki ocenjuje, je torej hkrati tudi oko, ki uživa, ko to bolečino gleda. Vendar je to »kolektivno in božansko oko, ki ni motivirano z nikakršno idejo maščevanja, temveč je edino sposobno razvozlati subtilno razmerje med znakom, vrezanim v telo, in glasom, ki prihaja z obraza – med zaznamkom in masko« (prav tam). Artaud nas nenehno opozarja, da si gledališča krutosti ne smemo predstavljati kot gledališče krvavih prizorov: »Krutost dejansko ni soznačnica za prelito kri, mučeno telo in križanega sovražnika. Poistenje krutosti z mukami zaobseže le neznamen del vprašanja.« (Artaud 1994, 124) Pri gledališču krutosti ne gre za fiziko, ampak za metafiziko: gledališče mora »znova najti nekakšen edinstven jezik, ki bo na pol poti med gibom in mislijo [...]. Gre torej za to, da v gledališču ustvarimo nekakšno metafiziko govorce, giba in izraza in ga s tem iztrgamo njegovemu psihološkemu in človeškemu cepetljanju.« (111–112)

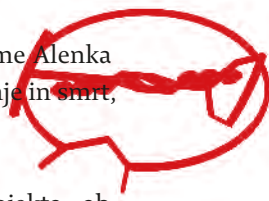
Ko Derrida v svojem spisu o Artaudu zatrdi, da je gledališču krutosti tuje vsako



abstraktno gledališče, ima pri tem v mislih nekatere oblike modernega gledališča, pri katerih se iz celote umetnosti in življenja nekaj izključuje: »ples, glasba, prostornina, plastična globina, vidna, zvočna, fonična podoba ipd.« (prim. Derrida 1996: 95).⁶⁹ Vendar Artaud abstraktnega ni izključeval iz svojega gledališča. Gledališče je za Artauda alkimija, gledališki postopek pa je enak postopku ustvarjanja zlata, ki s spajanjem razrešuje oziroma ukinja »vse spopade, ki jih zaneti nasprotje med snovjo in duhom, idejo in obliko, stvarnim in abstraktnim« (75; glej tudi celotno besedilo *Gledališče in alkimija*); »če odmislimo čudežno matematičnost predstave, nas v njej najbolj preseneča in osuplja razodetvena moč snovi, ki se kar na lepem razsuje v znake, da bi nam pokazala metafizično istost stvarnega in abstraktnega, in to z gibi, ki so narejeni, da trajajo« (82); to je gledališče, v katerem lahko »pograbimo ideje, ko vzletajo in se – na kateri koli točki – spreminjajo v abstraktno« (131); njegova naloga je priklicati v duha »popolno in abstraktno čistost, po kateri ni več ničesar in ki bi si jo lahko zamislili kot edinstven zvok, nekakšen mejni zvok, ujet v letu, ki bi bil organski del neopisljivih vibracij« (74, vse označil B. A.). Abstraktno, kot ga razume Artaud, je torej neločljivo od stvarnega, tako kot je ideja neločljiva od oblike ali snov od duha. Abstraktno tukaj nima običajnega pomena nečesa neživega in neživljenjskega, saj pri Artaudu abstraktno-mislečega ne moremo ločiti od telesno-življenjskega, tako kot življenja ne moremo ločiti od umiranja: »Ni krutosti brez zavesti, brez nekako uporabljene zavesti. Zavest daje vsakemu življenju barvo krvi, svoj kruti odtenek, saj je jasno, da je življenje zmerom

69 V omenjenem spisu Derrida v kontekstu artaudovske »zapuščine« modernega gledališča gledališču krutosti zoperstavi: 1) vsako nesveto gledališče, 2) vsako gledališče, ki privilegira govor, 3) vsako abstraktno gledališče, 4) vsako gledališče distanciranja, 5) vsako nepolitično in 6) vsako ideološko gledališče (95–98). Pri Artaudovem projektu gre očitno za pravi boj, saj tudi Deleuze in Miočinovičeva gledališče krutosti razlagata glede na to, proti čemu se bojuje. Miočinovičeva tako gledališče krutosti postavi v kontekst Artaudove zavrnitve zahodne kulture in zahodne gledališke tradicije. Po njej gledališče krutosti zavrača: 1) gledališče kot posnemanje oziroma mimesis, 2) gledališče kot nespecifično umetnost, ki temelji na besedilu, 3) gledališče kot zabavo, 4) gledališče kot ločevanje gledalca od spektakla in gledalca od gledalca ter 5) gledališče kot ponavljanje nekega »smisla«, ki predhodi samemu spektaklu. Takšnemu gledališču Artaud zoperstavi: 1) antiposnemovalno gledališče, 2) gledališko gledališče, to je samostojno umetnost z lastnimi sredstvi izražanja, 3) resno gledališče, 4) gledališče združitve, 5) gledališče stvarjenja. »To gledališče Artaud imenuje gledališče krutosti.« (prim. Miočinović 1976, 205–206) Deleuze pa, sledeč Nietzscheju, problematiko razume bistveno širše in koncept krutosti izenači s samim obstojem, ki ga zoperstavi božji sodbi: »Boj ni božja sodba, ampak način, kako končati z bogom in s sodbo.« (Deleuze 2010b, 193) To zoperstavljanje ima pet značilnosti: 1) krutost proti neskončnemu trpljenju, 2) spanec ali omama proti sanjam, 3) vitalnost proti organizmu, 4) volja do moči proti volji-gospodovati in 5) boj proti vojni (prav tam).

nekogaršnja smrt.« (Artaud 1994, 124) Ali kot to problematiko povzame Alenka Zupančič v knjigi *Nietzsche: filozofija dvojega*: »Življenje je dvoje: je življenje in smrt, je vseskozi živi rob med njima.« (Zupančič 2001, 20)

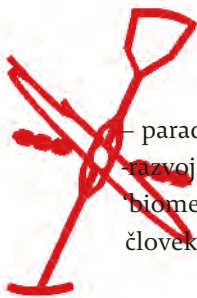


Ko Živadinov izjavlja, da je končni cilj njegovega petdesetletnega projekta »abstraktno gledališče v gravitaciji nič za absolutni nič«, lahko torej to abstraktno gledališče razumemo tudi prek Artaudovega koncepta gledališča krutosti. Tehnološki abstrakti bodo namreč v prvi fazi na mizansceni nadomestili telesa umrlih igralcev, v končni fazi pa tudi razrešili oziroma ukinili »vse spopade, ki jih zaneti nasprotje med snovjo in duhom, idejo in obliko, stvarnim in abstraktnim« (Artaud 1994, 75), saj se bodo *virtualno* podvajali oziroma »resonirali« z *aktualnimi* življenji umrlih igralcev, ki bodo uprizorjena – tako kot Proustova stanja resonance, s katerimi Deleuze ponazori svoj pojem virtualnega – kot »realna, ne da bi bila aktualna, idealna, ne da bi bila abstraktna; in simbolna, ne da bi bila fiktivna« (Deleuze 2011b, 327).

Že v sami obsesivni opredeljenosti za tako dolgoročen, življenjski projekt, ki v svoji strogi usmerjenosti in podreditvi nujnosti za svoj konec predvideva tudi smrt oziroma samomor samega avtorja, je nekaj neskončno krutega, natanko v pomenu, ki ga ima ta pojem pri Artaudu:

V dejavni krutosti je neke vrste višja opredeljenost; podvržen ji je tudi sam rabelj-mučitelj, ki mora biti, ko je čas za to, *odločen*, da jo trpi. Krutost je predvsem bistrovidna, je neke vrste stroga usmerjenost, podreditev nujnosti. (Artaud 1994, 124) Zato predlagam gledališče krutosti [...]. A gledališče krutosti pomeni gledališče, ki je naporno in kruto predvsem zame. (102)

Strogi petdesetletni determinizem oziroma prostorsko-časovna določenost projekta *Noordung* za svoj temeljni cilj nima le ukinitve avtorja in igralcev (ki jih bodo v končni fazi zamenjali umetniški sateliti kot nekakšni artaudovski »igralci-sonca«), temveč tudi ukinitve (človeškega) subjekta kot takega – vse s ciljem čistega uprizarjanja, ki bo imelo za svoj predmet čiste sile v prostoru, saj bo prek spoja človeškega in tehnološkega poenotilo naravo in kulturo, duh in materijo. Njegova umetniška projekcija, kot sam pove v nekem intervjuju, gre »od figurativnega k abstraktnemu, od abstraktnega k razvojnemu, kjer se tehnološko ločuje od človeškega, vendar vsebuje vse človeško« (Živadinov 2013c). To gledališče ni metafizično in abstraktno zato, ker je nematerialno, ampak metafizika in abstrakcija



– paradoksalno pa tudi »nematerialnost« – izhajata prav iz njegove tehnološko-razvojne materializacije v gravitaciji nič: »Materializacija praznotelesne režije je 'biomehatronski objekt'. 'Biomehatronski objekt' je gledališče za tisto, kar ni človekovo oko.« (Živadinov 2010, koordinata »Praznotelesna režija«)

Ko je Artaud govoril o gledališču krutosti, ga je definiral le s skrajnim 'determinizmom', z determinizmom prostorsko-časovne določitve, kolikor ta uteleša Idejo narave ali duha, kot 'nemirni prostor', gravitacijsko gibanje, ki se vrti, ki rani in ki se je organizma zmožno dotakniti neposredno, čisto uprizarjanje brez avtorja, brez igralcev in brez subjektov [...]. Celo nebo trpi zaradi svojih kardinalnih točk in konstelacij, ki v njegovo meso [chair] vsiljujejo Idejo, tako kot 'igralci-sonca'. (Deleuze 2011b, 342)

Ko govorimo o strogem determinizmu artaudovskega gledališča, je treba poudariti, da ga Artaud dokončno postavi v temelj svoje poetike šele v svojem drugem razvojnem obdobju, ki gre prek izkušnje nadrealizma v dvajsetih letih do koncepta gledališča krutosti v tridesetih letih. In čeprav je drugo obdobje, tako kot v primeru prehoda iz retrogardizma v telekozmizem pri Živadinovu, po eni strani logično nadaljevanje prvega, je po drugi strani tudi njegovo nasprotovanje, tako da lahko dejansko govorimo o dveh različnih poetikah, kot meni Miočinovičeva (1976, 245). V prvem, nadrealističnem obdobju *Gledališča Alfreda Jarryja* je bilo naključje zaželeno in povečevano: »Dovolj bo, če rečemo, da se bomo v domeni režije in njenih načel pogumno predali naključju. V gledališču, ki ga želimo ustvariti, bo naključje naš bog.« (Artaud, navajamo po: prav tam, 153) V obdobju gledališča krutosti pa je nadrealistični »bog naključje« izgnan, improvizacijo pa nadomesti matematično natančen gledališki stroj:

Režija, ki podpira predstavo, bo delovala kot najpopolnejši stroj. In vse, od celote pa do najmanjših podrobnosti, bo usklajeno. Gibi likov, njihovi prihodi in odhodi, njihova križanja bodo enkrat za vselej preračunani, in sicer s takšno natančnostjo, ki bo, če je možno, predvidela tudi najdrobnejšo naključnost. Naključju se še lahko dovoli prostor na vajah, nikakor pa ne več, ko je vse zaključeno. (Artaud, navajamo po: prav tam, 167)

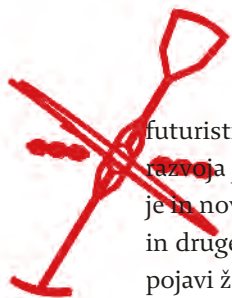
Vidimo torej, da Artaudova teorija iz tridesetih let ne prekine popolnoma z naključjem, temveč ga omeji na gledališke vaje oziroma delovni proces ustvarjanja predstave. Poetika gledališča krutosti tako oscilira med skrajnim naključjem in

skrajnim determinizmom, kar je sicer eden izmed osrednjih problemov tudi zgodnje Artaudove poetike, pri kateri gre prav tako »za prizadevanje za spravo spontanosti in discipline, dokončne zamisli z načelom večne preobrazbe, preračunanega učinka s ‘plodno napako duha’« (153). Pri tem gre za temeljni problem gledališča, katerega bistvo je prav (ne)možnost ponovitve. Miočinovičeva upravičeno kritizira Derridaja, ki celotno Artaudovo teorijo »spravi pod skupni imenovalec neponovljivosti, s čimer ne samo izniči razlike med dvema poetikama, ampak tudi resno načne koherentnost in osnovni smisel teorije, predstavljene v *Gledališču in njegovem dvojniku*« (245). Smisel Artaudovega strogo determiniranega gledališkega stroja krutosti je prav v vzpostavitvi možnosti neskončne ponovljivosti, ki, paradoksalno, ne izključuje razlike, saj ta izhaja iz same (ne)možnosti ponavljanja. (Zato nas ne preseneča, da gledališče, še posebej pa Artaudovo gledališče krutosti, igra tako pomembno vlogo v Deleuzovem temeljnem delu *Razlika in ponavljanje* in v njegovem opusu nasploh.)

Ta artaudovski paradoks, ki je hkrati paradoks gledališča kot takega, izgine, če imamo v mislih ritualni in mitični značaj, ki ga Artaud pripisuje gledališkemu dogodku: »Mitični dogodek pomeni ‘ponovno iznajti moč, s katero smo živeli, ali stvar spoznati prvič’, kar pač v nizu ritualnih ponovitev vedno in brez izjeme pomeni tudi prvič živeti. Nadrealistična spontanost se tako spravi z mitično logiko ponavljanja.« (245–246) Opažamo, da se ves čas vrtimo okoli enega in istega problema, ki ima različne manifestacije, saj se je prav mehanizem razlike in ponavljanja izkazal za temeljni dispozitiv modernističnega gledališča, h kateremu so različni avantgardni projekti pristopali po različnih poteh in ga skušali bolj ali manj uspešno razrešiti na različne načine:

Moderno gledališče se je uprlo »večnemu vračanju razlike« kot simptomu igralčeve nezmožnosti ponovitve. Zato se v svojem odklanjanju gledališča, zasnovanega na literaturi in igralski ideologiji, ki ji sledi, obrača bodisi k ritualu bodisi k tehnologiji, saj sta zasnovana na ponavljanju in ponovljivosti. Craigova *Übermarionette* ni nič drugega kot iskanje igralca, ki bi lahko ponovil, in gledališča, ki bi se lahko ponovilo. (Hrvatín 1993, 30)

Postgravitacijsko gledališče Živadinova se tako kot Artaudovo gledališče krutosti usmerja tako k ritualu kot k tehnologiji, ki sta, kot meni Hrvatín, zasnovana prav na ponavljanju in ponovljivosti. Ritualizacija in tehnologizacija pa se nujno ne izključujeta, kar smo videli že pri zahtevi po nadmarioneti, ki naj bi opravljala tako



futuristično-tehnološko kot mitično-ritualno funkcijo. Še več, na sedanji stopnji razvoja je lahko prav tehnologija ultimativni pogoj za ustvarjanje nove mitologije in novih ritualov. Tako se mitološki retrojunak, ki naj bi namigoval na »prvega in drugega 'futurističnega silaka' v operi *Zmaga nad soncem*« (Arns 2006, 214–216), pojavi že v *Drugem sestrskem pismu*: »Vstaja retroheroj v optiki usode žrtve in krvnika.« (Scipion Nasice 1984a). Mitološki tehnojunak »našega časa« se ponovno pojavi v *Baletnem observatoriju Zenit*: »In tudi če se HEROJ danes ne pojavlja več kot bitje iz legende, je nespametno misliti, da je zares uničen. *Baletni observatorij Zenit* je zgodba o HEROJU, ki se formira zdaj, tu pred nami, da bi v jurišnem duhu herojstva osvobodil Filozofijo in Znanost Sociološke in Futurološke Sholastike.« (Rdeči pilot 1988) V nikoli uresničenem *Openem observatoriju Rekord* pa dobi heroj ime resničnega znanstvenika – Hermana Potočnika Noordunga: »Noordung je! / Ta veličastna konstrukcija je dokončana! / Povzpel se je na vrh! / Usmeril pogled! / In se pripravil na let / ki bo presegel zakon! / Noordung!« (Rdeči pilot 1989) In z nenehnim, skorajda ritualnim ponavljanjem in zaklinjanjem tega imena – zdaj je od tega že četrto stoletje – Živadinov skupaj s konstrukcijo pripovedi o njem skonstruiral sodoben tehnoznanstveni mit:

Metodološko sem leta 90. vzpostavil mit. In zgradil zavest o univerzalnem času in vseh dimenzijah. [...] Takrat sem se odločil: ne Herman Potočnik kot znanstveni inventar, ampak kot mitska masa. Tako se je do leta 1995 ta mitska osnova skoncentrirala in zgodila se je premiera predstave. Tukaj pa Herman Potočnik že izstopi, je samo še v naslovu, ni tema, ni motiv, preprosto, substitucija je opravljena. (Živadinov 2007)

Za ustvarjanje takšnega mita skozi njegovo nenehno ponavljanje je bila potrebna »neizprosna vztrajnost«, »višja opredeljenost«, »stroga usmerjenost«, »podreditev nujnosti« – skratka, tisto, kar Artaud imenuje krutost. »Resnični smoter gledališča je, da ustvarja Mite, da predstavlja življenje v njegov splošni, neizmerni vidik in da iz tega življenja iztiska podobe, v katerih bi se spet našli.« (Artaud 1994, 138)

6. Stroj vseh strojev: Supremat

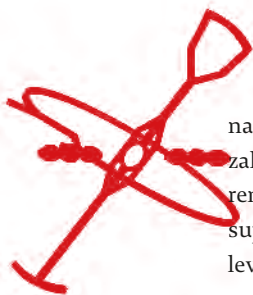


//23

Malevič in suprematizem (načelo nepredmetnosti)

Začnimo z navideznim paradoksom: Kazimir Severinovič Malevič in ne Herman Potočnik Noordung je osrednja referenčna točka projekta Noordung. O tem govorijo že podatki, da se v manifestu postgravitacijske umetnosti Živadina iz leta 2010 beseda suprematizem oziroma njene izpeljanke ponovijo kar šestintridesetkrat, vsaj osem od petdesetih »koordinat« pa se nanaša neposredno na Malevičev suprematizem: »Praznotelesna režija«, »Tranzitni futurizem«, »Suprematistični satelit/konstruktivistični satelit«, »Univerzalne strojne strukture umetnosti«, »Planiti«, »Suprematizem/konstruktivizem«, »Emancipacija tehnološkega« in seveda »Črni kvadrat/beli kvadrat«. Malevičevo avtorefleksivno besedilo *Suprematizem* iz leta 1920 pa je za postgravitacijske umetniške strategije očitno bistvenega pomena, saj zadnje štiri koordinate vsebujejo citate od tam. Koordinata »Črni kvadrat/beli kvadrat« je tako v celoti svojevrsten remiks citatov in povzemanj iz omenjenega Malevičevega besedila:

Beli kvadrat je znak čistega delovanja. Beli kvadrat je neposredna spodbuda svetlu. Razumemo ga kot čisto delovanje, kot samospoznanje v čisti utilitarni popolnosti vsečloveka. Črni kvadrat pa je znak ekonomije, ekonomičnosti in redukcije. Beli in črni kvadrat opozarjata tudi na ugašanje barve. Barva izginja v belem. Suprematistični nosilec je bel prostor in nikakor ne moder. Modra barva



nam ne da resnične predstave neskončnega. To je tako, kot bi se žarek pogleda zaletaval v nebesni svod in bi ne mogel prodreti v neskončnost. Neskončno suprematistično belo omogoča žarku pogleda, da se brezmejno širi. Belo in črno v suprematizmu sta energiji, ki nam odkrivata oblike. (Živadinov 2010; prim. Malevič 1980, 19–20)

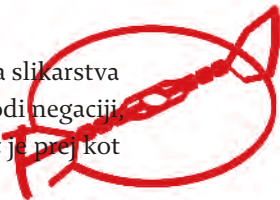
Mit o treh kvadratih

Na začetku je bil črn kvadrat: »Črni kvadrat, nič za videti. Zgolj nič. Ta nič. Ta nič-za-videti. Nič-za-videti. Nič-za-videti za videti, to je Črni kvadrat. Le stopite bližje, Nič je za videti.« (Wajcman 2007, 85) Nič več kot suprematistični Črni kvadrat, ki ga je Malevič skupaj z drugimi suprematističnimi deli prvič razstavil leta 1915 na znameniti *Zadnji futuristični razstavi 0,10*. Razstava je oznanjevala dokončno prekinitev ruskega avantgardističnega gibanja s futurizmom in kubizmom. Malevič pa z več kot tridesetimi platni in manifestom *Od kubizma do suprematizma, novi slikarski realizem* inavgurira suprematizem: »Suprematizem je začetek nove kulture: divjak je premagan kot opica [...]. Kvadrat ni nezavedna forma. Je kreacija intuitivnega uma. Obraz nove umetnosti. Kvadrat je živ, kraljevski otrok. Prvi korak v ustvarjanju čiste umetnosti. Pred njim so obstajale samo naivne deformacije in kopije narave.« (Malevič 1980, 12)

Suprematizem bo torej novi slikarski realizem prav zato, ker si za svoj predmet ne bo več jemal in predstavljal predmetov iz realnega sveta – ne realnih predmetov ne njihovih abstraktnih nadomestkov –, ampak bo resnično »realen«, ker bo resnično »abstrakten«, saj bo popolnoma nepredmeten: »Naš svet umetnosti postaja nov, nepredmeten, čist. Vse je izginilo [...]. V umetnosti suprematizma bodo oblike živele kot vse žive oblike narave [...]. Nov slikarski realizem je slikarski prav zato, ker ne vsebuje realizma gora, neba, vode ...« (prav tam) Drugače povedano, črni kvadrat oziroma, natančneje, Štirikotnik (kot je bil izvorno poimenovan) – tako kot temeljni suprematistični formi, ki sta se razvili iz njega: krog in križ ter njune statične, dinamične in kontrastne kompozicije – ne predstavlja nič drugega kot samega sebe: Črni kvadrat na beli osnovi (kar ni bil naslov, ampak Malevičev opis objekta, ki se je ohranil kot ime).⁷⁰ Pomembno je razumeti, da je Malevičev črni

70 Malevičev suprematistični Črni kvadrat včasih imenujejo tudi Črni kvadrat na beli podlagi (Riha 2001) ali Črni kvadrat na belem ozadju (Wajcman 2007). Tukaj bomo dosledno, razen če gre za citat, uporabljali

kvadrat negacija celotnega dotedanjega slikarstva in afirmacija novega slikarstva prihodnosti, pri čemer afirmacija, kot opozarja Wajcman, tukaj predhodi negaciji, saj je slednja nujna posledica prve in ne obratno. Skratka, Črni kvadrat je prej kot negacija Starega afirmacija Novega:

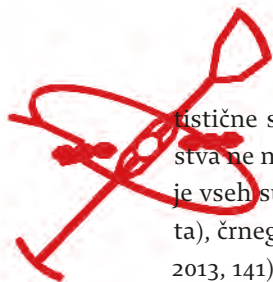


Kvadrat se mi sedaj zdi kot skrivnostni megalit, okoli katerega se suče ves svet in s katerim si daje opravka, ga preiskuje z vseh strani, megalit, ki je padel v 20. stoletje, zato, da bi kot nemi opuščaj v tihem jeziku razglasil nekaj takega kot: 'Kaj je nov'ga? – Slika.' 1915, Odiseja Slikarskega Vesolja. (Wajcman 2007, 110)

Na drugem koncu suprematistične slikarske revolucije pa je beli kvadrat: *Belo na belem* iz let 1917–1918: »Jaz sem premagal osnovo barvanega neba, potrgal in v pripravljeno vrečo pospravil barve in zvezal voz. Plujte! Belo, svobodno brezno, neskončnost, je pred vami.« (Malevič 1980, 16) Beli kvadrat se ne pojavi naknadno, za črnim, ampak se razvije hkrati z njim, saj je dejansko prisoten že od samega začetka; v nekem smislu je bil beli kvadrat še pred črnim: mar ni bil črni kvadrat naslikan na beli kvadratni ploskvi? Miroslav Lamac in Jurij Padrta v spisu *Ideja suprematizma*, v katerem podrobno razložita vse pomembnejše pojme Malevičeve filozofije suprematizma, poudarjata: »Pogosto navedena predstava o črnem kvadratu kot začetku suprematističnega slikarstva ni točna in jo je Malevič korigiral v dvajsetih letih. Na začetku in na koncu je bil beli kvadrat kot simbol Niča.« (prav tam, 135) Filozofski sistem umetnosti suprematizma je po njuni razlagi sestavljen iz naslednjih, med seboj tesno povezanih pojmov: barva, oblika, svetloba, sila, dinamika, gibanje, katastrofa, breztežnost, kvadrat, občutje, sistem, razpadanje, ekonomija, vznemirjenje, belo, nepredmetnost in suprematizem. Vse našete pojme bi lahko brez večjih težav izpeljali tudi iz sistema postgravitacijske umetnosti Živadinova. To je možno zato, ker sistem postgravitacijske umetnosti v celoti integrira vase sistem umetnosti suprematizma.

Kot pri božjem stvarstvu sveta je bil tudi tu na začetku Nič, iz katerega Malevič, umetnik-demiurg, ustvari suprematistični svet: »Prvobitno stanje mirovanja se pretvarja v dinamično stanje brez vzroka in namena, kar je Malevič imenoval tudi 'čisto delovanje'. Njegov simbol je beli kvadrat.« (prav tam) Belo nasploh ima bistveno vlogo v filozofiji suprematističnega barvnega sistema, saj so vse suprema-

Črni kvadrat na beli osnovi ali suprematistični Črni kvadrat ali enostavno Črni kvadrat, kajti, kot bomo videli, bel rob okrog črnega kvadrata na tej sliki ni ne podlaga ne ozadje.



tistične slike naslikane na belem ozadju, čemur v zgodovini svetovnega slikarstva ne najdemo nobene vzporednice. »Belo je stalnica – je nespremenljivo ozadje vseh suprematističnih slik. Še več, belo je podlaga (subjekt) predmeta (objekta), črnega kvadrata, je njegova notranja bit, tista bit v tej še-ne-biti.« (Medenica 2013, 141)⁷¹ Z belim kvadratom Malevič tudi sklene krog svojega suprematističnega slikarstva:

Beli kvadrat, s katerim naj bi se končal slikarski suprematizem in prešel v filozofski sistem, je začetna in končna oblika vsakega bitja in zavesti. Označeval je občutje čiste nepredmetnosti, Neeksistenco v Niču, ki je v skladu z Malevičevo kasnejšo mistično teleologijo 'višje kozmično bitje človeka'. (Lamac in Padrta, v: Malevič 1980, 131)

»Med« črnim in belim pa obstaja še tretji kvadrat, ne-prav-najbolj-pravilen rdeči kvadrat na belem ozadju iz leta 1915, izvirno poimenovan *Slikovni realizem kmetice v dveh dimenzijah*, ki tematizira t. i. barvno fazo slikarskega suprematizma, med katero je Malevič slikal različne kromatsko barvane (statične, dinamične in kontrastne) suprematistične »geometrične« oblike. Po Maleviču trije kvadrati v vsakdanjem življenju dobijo naslednji pomen: »črni kot znak ekonomije, rdeči kot znamenje revolucije in beli kot čisto delovanje« (Malevič 1980, 19). Lamac in Padrta pa v razdelku o barvi takole povzameta in zamejita obdobje barvnega suprematizma:

Barva kot osnovni organizacijski element in hkrati filozofska substanca celotnega obstoja igra glavno vlogo le v kratkem časovnem obdobju t. i. barvnega suprematizma med letoma 1914 in 1917, katerega začetek in konec sta simbolično določena s črnim in belim kvadratom [...]. Za genezo tako imenovanega prostorskega, arhitektonskega suprematizma, ki ga je Malevič razvil v prvi polovici dvajsetih let, je značilno, da je namesto barve za vodilni organizacijski element razglašena oblika. (Malevič 1980, 126)

Povzemimo še nekoliko drugače, z besedami samega Maleviča:

71 Vladimir Medenica, srbski pravoslavni filozof, poznavalec in prevajalec Maleviča ter lastnik založbe Logos, ki je leta 2010 izdala prevod zbranih Malevičevih del, prvega v svetovnem merilu, k temu dodaja: »Človek, ki je naslikal *Belo na belem*, bi lahko takoj zatem naslikal tudi *Črno na črnem* – črni kvadrat na črnem ozadju. Toda tega ni naredil [...]. *Črni kvadrat na črnem ozadju*, to je slika, ki jo je naslikal Rodčenko, umetnik neprimerno manjšega formata od Maleviča. [...] [Rodčenkova slika] ne pomeni nič v svetovnem slikarstvu, je nepomembna, nepomembna pa je zato, ker je le domislja, samo ena majhna ideja, za katero ni prostora v [...] sistemu suprematizma.« (prav tam, 140)

Suprematizem se glede na število črnih, rdečih in belih kvadratov deli na tri faze: črno, barvno in belo obdobje. V zadnjem obdobju so naslikane oblike na belem. Vsa tri razvojna obdobja so se odvijala od leta 1913 do leta 1918. [...] Vsa obdobja so potekala v pogojnih znakih površin, kot da označujejo načrte prihodnjih volumenskih teles. In res, v nekem trenutku je suprematizem zrastel v prostorskem času v nove arhitektonske konstrukcije.«⁷² (prav tam, 17–18)



Od »kvadratov« do arhitektonov in planitov

Živadinov takole prevede zadnja dva zaumna Malevičeva stavka: »Vse suprematistične oblike so se razvijale v znakovnih površinah, ki so vnaprej načrtovale svoj razvoj. Razvoj v volumen – v arhitektone!« (Živadinov 2010, koordinata »Suprematizem/Konstruktivizem«) Tako beli kvadrat v začetku dvajsetih let »zraste« v volumen in postane tridimenzionalni element kocke, ta pa postane osnovni element nepredmetnega »prostorskega realizma«: »Njena pomembnost v Malevičevi estetiki in filozofiji v 20. letih je bila podobna prvobitni pomembnosti kvadrata v suprematističnih slikah iz časa vojne.« (Lamac in Padrta, v: Malevič 1980, 131–132) Te tridimenzionalne, a bele in nepredmetne arhitekturne zasnove – nepredmetne, saj so brez oken, vrat ali kakršnihkoli odprtin – poimenuje Malevič *arhitektoni*; kot nekakšne njihove analogone pa istočasno izdeluje tudi arhitekturne vesoljske načrte, ki jih poimenuje *planiti*. Tako arhitektoni kot planiti so organsko povezani z Malevičevim slikarskim suprematizmom, iz katerega izhajajo. John Milner v knjigi *Kazimir Malevič in umetnost geometrije* o tem zapiše naslednje:

Malevič je upodobil prostor brez horizonta, kar je pomenilo, da ni neba, ne zemlje, ne smeri gor in dol. Na razstavah je spreminjal postavitve in obračal svoja platna. Gravitacija je postala sila privlačnosti, ki je v prostoru delovala v vse smeri. Takšen koncept prostora se je povezoval z letom letal in vesoljskih ladij. Njegovi arhitekturni projekti so se razvili v takšnem prostoru in zato gre

72 Odstopanje od jezikovnih norm, ki jih opažamo v teh stavkih in ki je značilno tudi za gledališče Artauda in Živadinova, je posledica Malevičeve bližine s futurističnimi pesniki in predstavniki literarne futuristične šole: »Ena od splošnih idej ruske futuristične in kubofuturistične avantgarde je bila zavračanje 'logike starega razuma' in ustvarjanje 'logike novega razuma (zaum)', pri čemer je Malevič aktivno sodeloval.« (Malevič 1980, xiv) Mimogrede, pričujoča srbska izdaja Maleviča iz leta 1980, na katero se tukaj opiramo in katere grafični urednik je bil Raša Todosijević, je bila tako Živadinovu in članom NSK kot takratni ljubljanski »alternativni« sceni dobro poznana (prim. Borčić 2013, 34) in je nedvomno vplivala na vse skupine NSK.



nedvomno za načrte letече arhitekture. (Milner 1996, 190; prevod po: Pranjić 2013, 55)

Bistveno je, da Malevič praktično ne razlikuje med potovanjem po zunanem, fizičnem vesolju in potovanjem po notranjem, psihičnem »vesolju«: »čisto vizualni učinek breztežnostnega lebdenja, ki ga je dosegel s svojimi suprematističnimi slikami, [je] povezoval s perspektivo potovanja v vesolje: polete v vesolje je imel za konsekvenco svojega slikarskega odkritja – hkrati pa je svoje slikarsko odkritje utemeljeval v perspektivi vesoljskih poletov« (Komelj 2008a, 202). Živadinov, za katerega je, kot bomo videli, značilna enaka gesta, je to Malevičevo kozmistično »letečo arhitekturo« – v nasprotju z orbitalno vesoljsko arhitekturo (glej: »Problem vožnje po vesolju: supre.arhitektura«) – natančneje določil kot kozmično oziroma interplanetarno: »'Planit' je kozmični suprem. 'Planit' je interplanetaren suprematistični satelit! Kazimir Malevič je zapisal v avtorefleksivnem tekstu *Suprematizem* iz leta 1920 med drugim: 'Med Zemljo in Luno lahko zgradimo nov suprematistični satelit.'« (Živadinov 2010, koordinata »Planiti«) Malevič povsem eksplicitno zapiše, da pri suprematističnem projektu ne gre za slikarstvo:

V suprematizmu ne more biti govora o slikarstvu. Slikarstvo je že zdavnaj preživeto in sam umetnik je predsodek preteklosti [...]. Potem ko sem utiril načrte suprematističnega sistema, prepuščam nadaljnji razvoj arhitektonskega suprematizma mladim arhitektom v širšem pomenu besede, ker samo v tem vidim epoho nove suprematistične arhitekture. (Malevič 1980, 20)

V zadnjem obdobju svojega življenja in ustvarjanja se Malevič osredotoči predvsem na filozofsko premišljevanje svojih idej in intenzivno pedagoško delo ter se vrne k »figurativnemu« slikarstvu – svoje slike pa bo kljub temu vse do konca življenja podpisoval s črnim kvadratom kot monogramom, ki tudi danes »krasi« belo »arhitektonsko« kocko njegovega groba.

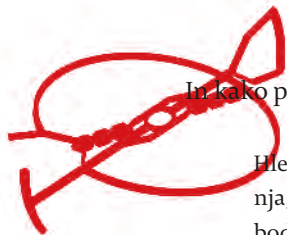
Zmaga nad soncem

Vrnimo se k prazračetku, k prvemu pojavu črnega kvadrata leta 1913. To je leto, ki ga je Malevič retroaktivno določil za leto rojstva suprematizma, kar je nedvomno povezano s kubofuturistično opero *Zmaga nad soncem* iz istega leta, za katero je sam izdelal kostume in scenografijo; besedilo/libreto je spisal Kručonič, prolog

Hlebnikov, glasbo pa Matjušin. Na eni od Malevičevih skic za to kultno predstavo, ki je bila v izvorni produkciji izvedena le dvakrat v sanktpeterburškem Gledališču Luna Park, se prvič pojavi »prikazen« črnega kvadrata. Mijušković navaja, da je »na pomembnost tega kompleksnega projekta za nastanek suprematizma opozoril sam Malevič, ki je v svojih kasnejših spisih omenjal, da se je suprematizem pojavil leta 1913 ter da je 'prek opere *Zmaga nad soncem* razglasil nepredmetnost'« (Malevič 1980, xix). O pomembnosti retroaktivne vzpostavitve genealoške zveze med suprematistično idejo in omenjeno opero priča tudi Malevičevo pismo Matjušinu poleti leta 1915: »Bil bi ti zelo hvaležen, če bi natisnil eno mojo risbo zaves v dejanju, ko se pojavlja zmaga ... Ta risba bo imela velik pomen za slikarstvo. Tisto, kar je ustvarjeno nezavedno, zdaj ponuja nenavadne rezultate.« (prav tam, xxi) V naslednjem pismu Malevič dodaja: »Zavesa predstavlja črni kvadrat, začetek vseh možnosti, ki v svojem razvoju pride do gromozanske moči ...« (prav tam; prim. tudi: Milner 1996, 118)

Mijušković poudarja razliko med črnim kvadratom iz leta 1913 in tistim iz leta 1915: »Leta 1913 je kvadrat znak zmage nad soncem. Leta 1915 pa je 'nič oblike', ničta točka, iz katere bo Malevič začel ustvarjati novo slikarstvo.« (Malevič 1980, prav tam) Toda postavlja se vprašanje, kaj je za Maleviča in druge ustvarjalce predstave sploh pomenila zmaga nad soncem in zakaj je ta retroaktivna vzpostavitev zveze med črnim kvadratom iz leta 1915 in njegovim prvim pojavom v scenografiji za omenjeno opero iz leta 1913 zanj tako pomembna. Splošno idejo opere *Zmaga nad soncem*, ki jo je treba razumeti kot svojevrstno kolektivno in manifestativno dejanje ter kot enega od vrhuncev ruskega futurističnega gibanja, lahko označimo kot oznanilo konca starega in začetek novega sveta. Opirajoč se na Milnerjevo knjigo, Kristina Pranjić piše:

Ker je koncept časa povezan z gibanjem sonca, je za umetnike zmaga nad soncem pomenila iznajdbo alternative staremu dojemanju časa. Novo pojmovanje časa, ki je izviralo iz nauka o četrti dimenziji Uspenskega, je bilo zaznamovano z nelinearnostjo in fluidnostjo. [...] V operi se je čas osvobodil sonca, kar je pomenilo simboličen nastop novega principa prostora in časa kot neskončnega prostranstva. (Pranjić 2013, 57; prim: Milner 1996, 87–90)



In kako poteka Zmaga nad soncem?

Hlebnikov se obrača na gledalce kot 'bodočnik' [...] človek prihodnosti. Naznaja, da se bodo pojavili ljudje, ki jih bodo vodili v prihodnost, in umetniki, ki bodo spremenili njihov pogled na svet [...]. Prvo dejanje se začne z izjavo 'začetek dober, vse dobro' [...] in zagotovolom, da konca ne bo, ker bodo premagali vesolje in premaknili gore ter ujeli sonce v betonsko zgradbo [...]. Pogreb sonca simbolično predstavi novo ero človeškega nadzora nad časom. Dneva in noči ni več, zemlja se ne vrti in gravitacija izgine [...]. V drugem prizoru razglašajo konec časa in prostora, kot ju poznamo, ter omenjajo spremembe, ki se bodo kazale v nenehni spremenljivosti [...]. Podobno je novo stvarnost četrte dimenzije opisal že Uspenski; v četrti dimenziji bo ura odveč; prihodnost, sedanost in preteklost se bodo dogajale skupaj v kontinuumu četrte dimenzije, kjer bomo lahko prehajali s kraja na kraj, ne da bi opravili kakršno koli pot v času in prostoru. Predstava se konča podobno, kot se je tudi začela: 'začetek dober, vse dobro / in konca ni / svet se bo pogubil / ampak za nas konca ni!'«⁷³ (Pranjić 2013, prevod zadnjega stavka iz ruščine B. A.; za podrobnejšo razlago prologa in vseh štirih prizorov opere glej: Milner, prav tam, 91–96.)

Opažamo, da je situacija, prikazana v operi *Zmaga nad soncem* iz leta 1913, pri kateri se prvič pojavi črni kvadrat, do neke mere analogna Malevičevi situaciji iz leta 1915, ko se mu bo črni kvadrat dejansko prikazal kot absolutni nič, torej kot resnična zmaga nad soncem, nad časom in prostorom. Drugače povedano, futuristična situacija, ki jo predstava iz leta 1913 gledališko uprizarja, se bo Maleviču leta 1915 prikazala kot realna situacija tukaj in zdaj. »Jaz sem začetek vsega in v moji zavesti se ustvarjajo svetovi,« bo zapisal v nekem poetično-religioznem spisu okoli leta 1915 (glej: Malevič 1980, 1).

73 Opozarjali smo že na pogosto »krožno« oziroma ponovitveno strukturo predstav Živadinova (glej: »Država je abstrakcija: *Urstaat*«) – da pa tudi njegov petdesetletni projekt meri na čas, kot je uprizorjen v operi *Zmaga nad soncem*, zglede govori tudi ena ključnih koordinat postgravitacijske umetnosti »Spojni mehanizem«. Več o časovni problematiki bo govora v razdelku »Obvladovanje časa« ter v sklepnem delu »Spojni mehanizem«.

//24

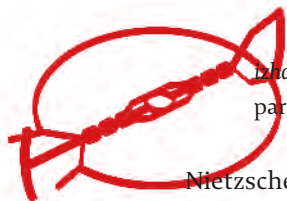


Malevič, Nietzsche, Živadinov: »Zgodovino sveta prelomiti na dvoje«

Ta Malevičeva manifestativna gesta radikalnega preloma, ki jo izpelje hkrati s pojavom skrivnostnega črnega kvadrata, za katerega verjame, da bo zgodovino slikarstva tako rekoč prelomil na dvoje – ničla, s katero se bo začelo novo štetje –, je močno podobna Nietzschejevi manifestativni gesti ob odkritju skrivnostne ideje večnega vračanja: »Dovolj močen sem, da zgodovino sveta razbijem na dva kosa,« piše Nietzsche Strindbergu 8. decembra 1888. V osnutku pisma Brandesu isti mesec pa: »Pripravljam dogodek, ki bo po vsej verjetnosti zgodovino razbil na dva kosa, tako da bo potreben nov koledar, v katerem bo leto 1888 leto 1.« (Navajamo po: Badiou 2000, 107–108.) To je tudi pozicija Živadinova: »Prisloni knjigo na uho, drugo knjigo na drugo uho in povezuj dogodke [...]. Vzroki, ki jih boš slišal v knjigah, bodo postali čez pol stoletja nosilci tvojih nedeljivih občutij. Razbili ti bodo stoletje, tisočletje in čas. Zato jih sploh izumljava!« (Živadinov in Zupančič 2004)

Na videz ne obstaja nič bolj oddaljenega med seboj, kot sta Nietzschejeva filozofija telesa in volje do moči ter Malevičeva »abstraktna« umetnost suprematistične nepredmetnosti in čistega občutja. Pa vendar, kot bomo videli – ne da bi hoteli izenačiti ta dva tako različna projekta – med nemškim filozofom poljskih korenin, ki je naznanil veselo novico »Bog je mrtev«, in ruskim umetnikom poljskih korenin, ki ni nič manj radostno zatrjeval »Bog ni vržen s prestola«, obstajajo številne stične točke. Nietzschejev in Malevičev projekt lahko na splošno opredelimo kot poskus ustvarjanja novih oblik življenja in novega sveta, ki bo nastal tako rekoč iz nič: »Lastne čute morate domisliti do konca! In tisto, čemur ste rekli svet, morate šele ustvariti: sam naj postane vaša umnost, vaša podoba, vaša volja, vaša ljubezen!« (Nietzsche 1999, 96–97) Pravzaprav niti ni tako presenetljivo, da se projekta ujemata v številnih bistvenih točkah, kot prepričljivo pokaže Alenka Zupančič v knjigi *Nietzsche: filozofija dvojega*:

Malevičev projekt nikakor ni bil projekt 'abstrakcije' ali očiščevanja sveta vse do njegove 'čiste forme', njegov eksplicitni projekt je bil, nasprotno, ustvariti takšno formo, ki bi lahko veljala za prvo 'vsebino', ki jo je ustvarilo slikarstvo,



»Izhajajoč iz sebe samega: in 'ploskev' je po Maleviču natanko to. Slikarski objekt par excellence. (Zupančič 2001, 10)

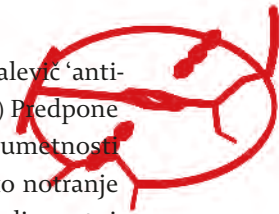
Nietzschejev najsplošnejši projekt pa je uvesti v filozofijo pojma smisla in vrednosti (Deleuze 2011a, 13) ter šele s tem vzpostaviti resnično filozofijo: »Ni nemogoče, da sem prvi filozof naše dobe, in celo morda še nekoliko več od tega, nekaj tako rekoč odločilnega in usodnega, nekaj, kar vstaja med dvema tisočletjema.« (Nietzsche, navajamo po: Badiou, prav tam, 109) To je prva poteza, ki povezuje Nietzschejev in Malevičev projekt (pa tudi Živadinova): »prepričanje v nujno imanentnost dogodka temu, kar slednji 'revolucionira'« (prim. Zupančič, prav tam). Projekt *Noordung*: 1995-2045 temelji na manifestativni gesti radikalnega preloma Živadinova, ki jo lahko povzamemo takole: »Tekom petdesetletnega procesa bom vzpostavil postgravitacijsko umetnost, ki bo prelomila s tisočletji v gravitaciji 1!« Ta izjava bo morala v petdesetletnem procesu postati imanentna napovedanemu dogodku – s samomorom kot dokončno uresničitvijo revolucionarne prerokbe pa avtomatično pride do 'samorevolucioniranja' samega dogodka, kar je še en pomen samomora Živadinova v vesolju (več o tem: »Smrt in dogodek«). Enako potezo najdemo že pri Gledališču sester Scipion Nasice, ki si že na začetku manifestativno določi štiriletni čas svojega obstoja, v katerem se bo izenačilo z Državo, nato pa se bo samouničilo (glej: »Gledališče in Država«).

Druga poteza, ki povezuje vse tri projekte, je njihov odnos do življenja, ki ga ne smemo zamenjati z vitalističnim obskurantizmom. Pri Maleviču tako beremo: »V sliki so hoteli reproducirati življenje forme, reproducirali pa so nekaj mrtvega [...]. Vzeli so vse, kar je živelo in utripalo, ter to pripeli na platno, kot na zbirateljske plošče priprnemo insekte.« Pri Nietzscheju: »Vse, kar so filozofi obravnavali skozi tisočletja, so bile *pojmovne mumije*, nič dejanskega jim ni prišlo iz rok.« (Navajamo po: prav tam.) Pri Živadinovu pa: »Dovolj je mrtvih predstav, ki samo hlinijo živost.« (Živadinov 2009, 23–24)

Če to navežemo na zgoraj citirano Malevičevo tezo o 'rojstvu ploskve', ki da je bolj živa kot katerikoli obraz s parom oči in nasmehom, potem je jasno, da 'življenje' in 'živost' tu pomenita nekaj zelo specifičnega: namreč *moč dane prakse, da proizvede svoj lastni objekt* (in ne le reprezentira, posnema, prikazuje druge objekte). (Zupančič, prav tam, 10–11)

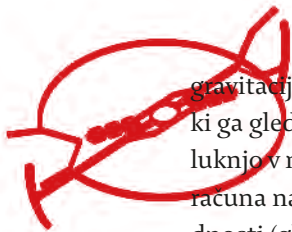
Lahko bi torej rekli, »da je Nietzsche v filozofiji to, kar je Malevič v slikarstvu«,

Živadinov pa v gledališču, oziroma »da je bil Nietzsche ‘anti-filozof’, Malevič ‘anti-slikar’«, Živadinov pa je ‘anti-gledališki-režiser’.⁷⁴ (prim. prav tam, 9, 11) Predpone »anti-« ne smemo razumeti v smislu nasprotovanja filozofiji oziroma umetnosti od zunaj, ampak jo je treba brati na naslednji način: »stopiti na točko notranje meje, tj. točko inherentne nemožnosti, danega diskurza (filozofskega ali umetniškega) in prav to točko ‘aktivirati’ kot potencial kreacije« (prav tam; prim. tudi: Badiou, prav tam). Ključno je, da je ta meja notranja, ker gre za temeljno razliko med »modernističnim« projektom, kakršna sta bila Nietzschejev in Malevičev, in »postmodernističnim« projektom, za katerega je po Zupančičevi značilno »detektiranje zunanjih meja neke prakse in njihovo inkorporiranje v dano prakso, ki naj bi se prav s tem ‘revolucionirala’« – denimo neposredna vključitev drugih praks, kot so nove tehnologije ali novi mediji, v umetniško.



Kam v tem smislu umestiti projekt Živadinova? Čeprav se samooklicani postgravitacijski umetniki Živadinov, Turšič in Zupančičeva ne naveličajo ponavljati, da jim gre ravno za spoj znanosti in umetnosti, bo to držalo le delno, predvsem za projekt KSEVT, v manjši meri pa za projekt *Noordung*:: 1995-2045, pri katerem ostaja ta spoj zunanji samemu projektu. (Takšno deklariranje, brez katerega, denimo, sploh ne bi bilo mogoče izpeljati projekta KSEVT, ima med drugim strateški pomen.) Ne moremo sicer zanikati, da postgravitacijski gledališki sistem Živadinova, kot bomo videli kasneje (glej: »Atraktor«), dejansko deluje po kaotični in kvantni logiki nelinearnih sistemov, značilnih za današnjo znanost. Prav tako ne moremo zanikati, da so znanstveni dosežki novih komunikacijskih, kibernetičnih, vesoljskih in biotehnologij – integrirani v projekt prek biomehatronske metode – nujni za uresničitev obsesivne ideje postgravitacijskega gledališča, ki naj bi bilo, konec koncev, »gledališče za tisto, kar ni človekovo oko«. A Živadinov novih tehnologij ne integrira, temveč jih uporablja pri svoji umetniški praksi, tako kot filmski režiser uporablja tehnološke naprave za snemanje slike in zvoka ter montažo in posebne učinke. Pri petdesetletnem gledališkem procesu – v katerem bodo telesa igralcev nadomeščena s tehnološkimi substituti, njihove replike pa z glasbo, pri čemer se bo predstava ponavljala, čeprav se ne more ponoviti – gre prav za iskanje notranje meje gledališča. Skratka, postgravitacijsko gledališče je anti-gledališče,

74 Pomenljivo je, da se Živadinov že od premiere izvorne predstave projekta *Noordung*, ki jo označuje kot svojo »zadnjo predstavo« – ta »zadnja predstava« ima očitno enak status, kot jo ima *Zadnja futuristična razstava* v Malevičevem opusu – ne podpisuje več kot režiser, ampak kot »atraktor«, pri čemer ta pojem prevzame iz kognitivne teorije nevronske mreže Mitje Peruša, ki je še ena pomembna referenčna točka projekta *Noordung* (glej: »Atraktor«).



gravitacija nič pa je točka smrti in ponovnega rojstva gledališča – absolutni nič, ki ga gledališče mora doseči, da bi ga preseгло oziroma prešlo onstran ničle – čez luknjo v ničli, proti kreaciji. Ker pa idejna zasnova umetniškega projekta *Noordung* računa na cel spekter obstoječih in tudi še neobstoječih »supratehnologij« prihodnosti (glej: »'Clarkov kvantni računalnik'«), lahko zapišemo, da projekt *Noordung* ni ne modernističen ne postmodernističen, temveč je supramodernističen.

Problem sile in občutja

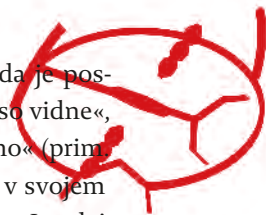
Zupančičeva poudarja, da je vzporednica, ki jo vleče med Nietzschejem in Malevičem, predvsem formalna in da ji ne gre (oziroma le v majhni meri) »za sorodnost njihovih idej v njihovi vsebini, ki, vsaj v nekaterih točkah, sicer nedvomno obstajajo.« (11) Tukaj pa nas bodo zanimale prav nekatere bistvene točke, v katerih vsebinsko sovpadeta ne le Nietzschejev filozofski in Malevičev umetniški projekt, ampak tudi projekt kozmokinetičnega gledališča Živadinova. Temeljna točka, v kateri se stikajo vsi trije projekti (in v istem območju deluje tudi Artaudovo gledališče krutosti), se nanaša na pojem *sile*. V poglavju o telesu brez organov smo že govorili o pojmu sile pri Nietzscheju, na katerem ta utemelji svojo filozofijo: vsako telo, pa naj bo biološko, kemično, družbeno, politično ali kozmično, je razumljeno kot razmerje sil. Deleuze je pri tem skrajno ekspliciten: »Ne obstaja nobena kvantiteta realnosti, vsa realnost je že kvantiteta sile. Obstajajo le kvantitete sil, ki so v medsebojnem 'razmerju napetosti'.« (Deleuze 2011a, 60) Če bi to prevedli v Malevičevo terminologijo, bi rekli, da je sila nepredmetna oziroma da nima drugega predmeta kot samo sebe – da pa nepredmetno, suprematistično slikarstvo pravzaprav ni nič drugega kot slikanje nevidnih sil, ki so v medsebojnem razmerju napetosti. Lamac in Padrta prepričljivo pokažeta, da je pojem sile pri Maleviču primarni pojem, iz katerega izpelje vse druge:

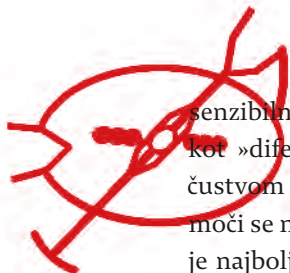
Prek pojma sile prihajamo do ene najpomembnejših definicij suprematizma: 'Ime (suprematizem) je nastalo v trenutku, ko je funkcija sil postala vodilna ali suprematska' (najvišja – prim. prev.). Slikarstvo je za Maleviča vrsta energetike: 'Vse je sila' [...]. Sila je očitno povezana s predstavo gibanja. Ima svojo mehaniko, ki se v Malevičevi estetiki izraža z vrsto pojmov, kot so teža, breztežnost, dinamizem, ravnotežje, katastrofa, energetski naboj itn. (Malevič 1980, 128)

V knjigi o slikarstvu (Francisa Bacona) *Logika občutja* Deleuze zapiše, da je poslanstvo slikarstva, pa tudi drugih umetnosti, »narediti vidne sile, ki niso vidne«, po slavni Kleejevi formuli »ne posredovati vidno, temveč narediti vidno« (prim. Deleuze 2008, 52). Tudi Živadinov je glede tega močno kategoričen, ko v svojem predavanju o postgravitacijski vizualni umetnosti Dunje Zupančič pove: »In zdaj tisto, kar je najpomembnejše: Iz nevidnega v vidno, v čisto vidnost!« (Živadinov 2013) Resnični slikar oziroma umetnik vseskozi išče odgovore na vprašanja, kot so: »kako naslikati ali dati slišati čas? Kaj pa prvinske sile, kot so pritisk, negibnost, teža, privlačnost, težnost, kalitev?« (Deleuze, prav tam) Problem slikanja sil pa je v tesnem razmerju s tistim, kar Deleuze poimenuje logika občutja: »Sila je v tesnem razmerju z občutjem: da bi prišlo do občutja, mora sila delovati na telo, se pravi, na neko mesto v valu.« (prav tam) Malevič si pri slikarstvu zastavi nemogočo nalogo, zaradi česar ga kasneje razglasi za suprematistično: kako naslikati te čiste, prvinske sile, ne da bi naslikali telo oziroma objekt, na katerega delujejo? Ta problem razreši tako, da v svojem sistemu suprematističnega ustvarjanja, kot pokazeta Lamac in Padrta, izenači silo z vznemirjenjem, slednje pa postavi v tesno razmerje z občutjem. V razdelku »Občutje« tako lahko preberemo: »Suprematizem razumem kot supremacijo čistega občutja. Silo-vznemirjenje kot univerzalni transsubjektivni princip slikar objektivizira s pomočjo občutja, ki je za Maleviča način konkretiziranja vznemirjenja v slikarski formi.« (Malevič 1980, 132) V razdelku »Vznemirjenje« pa zapišeta: »Sila je enaka vznemirjenju.« Ali točneje, z Malevičevega stališča 'transcendentalne mehanike' je sila »prenašalec vznemirjenja« (prav tam, 134). Občutja torej ne smemo razumeti v vsakdanjem pomenu, temveč v zelo specifičnem smislu, v skladu z Deleuzovo formulacijo iz poglavja knjige o Baconu, naslovljenega »Slikarstvo in občutje«:

Občutje je nasprotje lahkega in izgotovljenega, klišeja, a tudi 'senzacionalnega', spontanega itd. Ena plat občutja je obrnjena k subjektu (živčni sistem, življenjsko gibanje, 'instinkt', 'temperament', cel besednjak, ki družni Naturalizem in Cézanna), druga pa k objektu ('dejstvo', kraj, dogodek). Ali pa prej sploh nima plati, temveč je nerazdružljivo oboje hkrati [...] hkrati *postajam* skozi občutje in nekaj *prihaja* skozi občutje, eno skozi drugo, eno v drugem. (Deleuze 2009, 33)

Lamac in Padrta o občutju pri Maleviču zapišeta zelo podobne misli: »[Občutja] so neposredna manifestacija globoke resničnosti narave, posredovane z intuicijo, tj. metodo neposredne komunikacije s svetom 'prek premagovanja distance med subjektom in objektom občutja' [...]. To ni kvaliteta čutnosti, temveč kvaliteta





senzibilnosti.« (Malevič 1980, 132) In pri Nietzscheju je sila oziroma volja do moči kot »diferencialni element sil« neločljivo povezana z nekakšnim patosom, s čustvom in občutjem, pri čemer je težko zanikati spinozovski navdih: »Volja do moči se najprej manifestira kot čutnost sil in nato kot čutno postajanje sil: patos je najbolj elementarno dejstvo, iz katerega vznikne postajanje.« (Deleuze 2011a, 86–88) Živadinov sicer ne uporablja besede »občutje«, temveč »čustvo«, vendar gre za podobno zadevo:

Z vidno smrtjo igralca praznotelesna režija vektorsko usmerja žive, da bi s čustvenim spominom mrtvega, informirala o tistem, ki se še ni rodil. (Živadinov 2010, koordinata »Praznotelesna režija«)

Zajemanje emocionalnih gibov se procesira z emotivnimi motivacijami ter projicira v zbir čustvenega inventarja. (»Emomehanika«)

Zavest o lastni obrazni maski in njegovi obrazni dinamiki igralca usposobi za emomehanično odrsko prezenco, ki jo igralec vedno znova 'odživi', ne pa 'odigra'. Njen namen je, da posreduje gledalcu čustveno zaporedje v pretoku časa. (»Mikrokoreografske cone«)

Zavest nujno potrebuje družbeno strukturo, da si s prilagajanjem razvije svojo inteligenco. Čustveno in intuitivno! (»Emancipacija tehnološkega«) Vse označil B. A.

Videli smo, da je za gledališče ponavljanja, kakršno je Artaudovo ali gledališče Živadinova, v nasprotju z meščanskim gledališčem reprezentacije značilno prav nepredmetno uprizarjanje čistih sil. »V gledališču ponavljanja izkusimo čiste sile« (Deleuze 2011b, 49). Petdesetletni projekt Živadinova, ki ga lahko opredelimo tudi kot poskus »premagovanja poslednje problematične planetarne sile – gravitacije« (Živadinov 2009, 3), postavlja problem sile karseda neposredno. Živadinovu je že od nekdaj šlo prav za problem sile: kako v gledališču in z gledališčem uprizoriti prvinske sile, kot so pritisk, negibnost, privlačnost, težnost, hitrost, gladkost? Zgovoren je že *Minutni dramski tekst Krst pod Triglavom*: »Sila, ki žene človeškega duha po prosti poti naprej / in navzgor, je brezpredmetni duh.« (Scipion Nasice 1985, označil B. A.) Hribar v spisu o *Krstu* pripominja: »Avantgardizem ni oblika, marveč akcija. Poraz Revolucij je poraz Subjekta akcije, katerega avtentičnost izhaja iz Ideje, iz njegove ideologije. Ideja je (bila) Sila. [...] A Ideja je to silo tudi umorila, s svojo drugo roko, ki se imenuje črna roka: Črna roka duha Religij in Ideologij.« (Hribar 1986, 334; prim. Scipion Nasice, prav tam)

Že retrogardistični projekt, ki smo ga v prvem poglavju skušali prikazati kot aplikacijo Nietzschejeve genealoške metode v umetnosti, lahko torej razumemo kot svojevrstno reaktivacijo neizkoriščenih Idej-Sil »preteklosti«, in sicer v obliki Gledališča kot Države oziroma Umetnosti kot Religije in Ideologije – vse v korist nekih Idej-Sil »prihodnosti« oziroma nekega časa, ki bo šele prišel (glej: »H genealogiji retro-avant-garde«). Kot pri Nietzschejevem delu *H genealogiji morale* ne gre za zgodovino morale, tako tudi pri retrogardističnem projektu ne gre za zgodovino avantgardne umetnosti, ampak za problem prikazovanja sil, ki so tako rekoč »pod« uradno zgodovino. Nietzscheju se je v omenjenem delu posrečilo pokazati, kako reaktivne sile, utelešene v Sokratu, judaizmu, krščanstvu, dekadenci itn., premagajo aktivne sile, ki so po definiciji močnejše. Pri retrogardističnem projektu Gledališča oziroma Umetnosti kot Države gre za podoben problem: kako je reaktivnim in reakcionarnim silam Države uspelo asimilirati in premagati resnično revolucionarne in aktivne sile Avantgarde? Tudi kasneje, pri Kozmokinetičnem gledališču Rdeči pilot, gre vselej za vprašanje problema »nepredmetnih« sil, ki je, tako kot pri Maleviču, v tesni povezavi s problematiko gibanja, vznemirjenja in občutja – sila je vznemirjenje, ki proizvede občutje, ki bo povzročilo gibanje:

Odkritje je v meni izzvalo *psihični napad najvišje magnitude* [...]

NAŠE ODKRITJE JE KINETIČNI TALENT:

MI, katerih spoznanje se zaveda sebe kot moči [...]

MI, ki mislimo z materijo in smo ločeni od mase [...]

MI, ne potrebujemo pljuč, jeter in organov za ravnotežje, ker smo osvobojeni gravitacije. (Rdeči pilot 1987, označil B. A.)

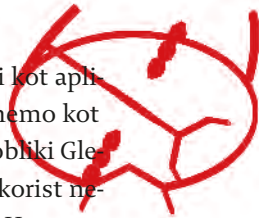
Vsebinsko *Opernega observatorija Rekord* iz leta 1989 lahko na kratko opišemo kot prvi »herojski« odrski poskus premagovanja sile težnosti Živadinova. Tam se poleg Heroja, Observatorija in Laboratorija pojavljajo še trikrat Tri notranje sile, kot četrti, peti in šesti protagonist, tako da velik del dogajanja zajema pogovor Heroja z devetimi notranjimi silami:

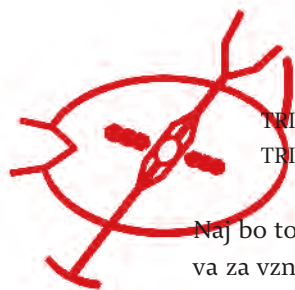
TRI NOTRANJE SILE: V tebi je slep / gluh / in brezobziren nagon divje zveri / ki te noč in dan zasleduje!

TRI NOTRANJE SILE: Ovije te s čustvom / ki te poganja v neskončen odnos / z razbesnelim središčem!

TRI NOTRANJE SILE: Beg ti določa smer! / Strah ti veča hitrost!

TRI NOTRANJE SILE: Bežiš pred zanosom / ki te razbija / in znova ustvarja!





TRI NOTRANJE SILE: Bojiš se trenutka / v katerem prenehaš doživljati sebe!

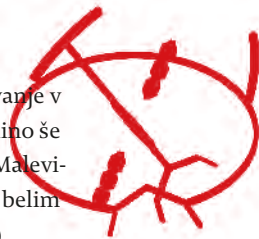
TRI NOTRANJE SILE: Iščeš ravnovesje! (prav tam)

Naj bo to dovolj za ponazoritev, da gre tudi pri tem opernem projektu Živadina-va za vznemirjenje, občutje, dinamiko, gibanje, katastrofo, breztežnost, skratka, za nepredmetne, »čiste sile, dinamične sledi v prostoru, ki delujejo na duha brez posrednika« (Deleuze 2011b, 49).

Absolutni nič kot dvojna afirmacija (točka transmutacije v gravitaciji nič)

Projekti Nietzscheja, Maleviča in Živadina se stikajo v še eni bistveni točki, ki jo lahko označimo kot izhodiščno točko, obenem pa je to tudi točka dovršitve vseh treh projektov. Ta točka se imenuje Nič. »Vprašanje je sledeče: kako premagati nihilizem? Kako spremeniti element vrednot, kako nadomestiti negacijo z afirmacijo?« (Deleuze 2011a, 214) Pri vseh treh projektih naletimo na skorajda identičen odgovor: treba je iti do konca in nihilizem pripeljati do dovršitve, do točke »absolutnega nič«, na kateri se bo pasivni nihilizem (»nič ne hoteti«) sprevrnil v aktivnega (»hoteti nič«). Pri Maleviču beremo: »Najmočnejši so monstroznost potisnili vse do momenta izginotja, ne da bi izstopili iz ničelnega okvirja. Jaz sem se preobrazil v ničlo form, prišel sem onstran ničle, h kreaciji, se pravi k suprematizmu.« (Malevič, navajamo po: Zupančič 2001, 132) Pri Živadinu pa: »Mi iščemo abstraktno, abstraktno gledališče v gravitaciji nič, za absolutni nič!« (Živadinov 2010, koordinata »Petdesetletna gledališka predstava / Noordung:: 1995-2045«) Absolutni nič je treba tu razumeti v afirmativnem in ne v negativnem smislu, saj gre za točko afirmacije in ne negacije umetnosti: »Abstraktno umetniško delo bo resnično abstraktno, ko bo zgubilo lastno težo in se bo manifestiralo v pogojih breztežnosti.« (koordinata »Levitacija«) Šele na tej goriščni točki absolutnega nič bo možno prevrednotenje vseh do danes znanih ali spoznanih vrednot, ki so odvisne od elementa negativnega: »Aktivno uničenje pomeni: točko, moment predru-gačenja v voljo do nič [...]. To je 'odločilna točka' dionizične filozofije: točka, kjer negacija izraža afirmacijo življenja, uniči reaktivne sile in povrne aktivnosti njene pravice. Negativno postane grom in blisk moči afirmiranja.« (Deleuze 2011a, 217) Vizualna prisposoba te točke, na kateri se Zaratustrov »sveti Ne« obrne v dvojno afirmacijo, pa je Malevičev *Beli kvadrat na belem*, ki pomenljivo »krasi« tudi platnice knjige Alenke Zupančič, na katero se tu opiramo:

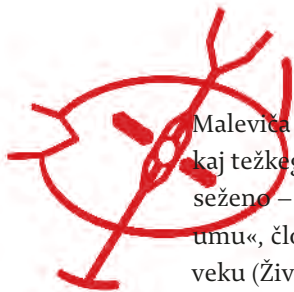
Malevičevi 'kvadrati' niso ne abstrakcija realnih form ne njihovo izčiščevanje v približevanju čisti esenci forme. Prav tako niso nulta točka ali tisto, kar edino še ostane kot zadnja tančica pred ničem. So prej prva tančica po niču [...]. Malevičeva gesta ni 'skrajna', temveč začetna, inavguralna. Lahko bi rekli, da se z belim kvadratom na beli podlagi začne moderno slikarstvo. (Zupančič 2001, 133)



Točka absolutnega niča je torej hkrati točka kreacije oziroma absolutne afirmacije, točka, na kateri uspe afirmaciji aktivirati negacijo kot nekaj pozitivnega. To pa ji uspe tako, da se afirmacija podvoji na dve afirmaciji, pri čemer sama afirmacija postane objekt afirmacije, negacija pa se mobilizira v obliki, ki jo Zupančičeva poimenuje »nič kot razmik dvojega«: »Podvojitev afirmacije, 'bela afirmacija na beli podlagi', če parafraziramo znano Malevičevo sliko, je natanko kreacija minimalne razlike. Afirmacija ni nek vseobsegajoči Ja, temveč sam ta minimalni razmik med dvema afirmacijama, ki aktivira negacijo.« (Prav tam, 119–120; prim.: Deleuze 2011a, 213–238; več o tem: »Dioniz in Ariadna (Dvojina)«.)

Ta odločilna točka, na kateri »negativno postane grom in blisk moči afirmiranja«, je pri Nietzscheju (tako kot pri Maleviču ali Živadinovu) neločljivo povezana s premagovanjem »duha teže«. Lahko bi rekli, da je točka absolutnega niča prav točka gravitacije nič: »Kdor bo nekoč ljudi naučil letati, bo premaknil vse mejnike; vsi mejniki sami mu bodo zleteli v zrak, zemljo bo na novo krstil – kot lahko.« (Nietzsche 1999, 225) Ali kot to povzame Deleuze: »Afirmirati ne pomeni naložiti ali vzeti nase to, kar je, temveč sprostiti, razbremeniti to, kar živi. Afirmirati pomeni napraviti lahkotno.« (Deleuze, prav tam, 228) Tudi pri Maleviču sta pojma teže in težnosti razumljena kot nekaj negativnega, pri čemer je vse v naravi, predvsem pa človekova zavest, sestavljeno iz različnih težkih elementov – ne samo realni elementi, tudi ideje imajo svojo težo: »Malevič gre tako daleč, da trdi, da so najtežje telo nasploh človeški možgani, medtem ko kaotično veselje nima težnosti, kar v okvirih transcendentalizma spet pomeni, da sta masa in težnost povsem človeška pojma, ki ju sama narava ne pozna.« (prim. Lamac in Padrta, v: Malevič 1980, 130)⁷⁵ To je še ena bistvena točka, v kateri se stikajo projekti Nietzscheja,

75 Prim. tudi: »Breztežnost se v suprematizmu dosega s popolnim razbitjem vseh elementov ter z njihovim prevajanjem v nepredmetne geometrične konstrukcije. To se dogaja tako na slikarjevem platnu kot tudi v suprematistični kulturi in kozmični neskončnosti. 'S težo obremenjena središča potujejo v neskončnost k svojemu razbitju, hitijo tj. k breztežnostnemu stanju.' 'Tako se razbijajo oziroma osvobajajo teže vse suprematistične oblike v belem suprematizmu, v katerem je končno doseženo stanje čiste nepredmetnosti v beli monokromiji, v kateri zaradi dejavnosti zoperstavljenih



Maleviča in Živadina: človeška zavest in človek nasploh sta razumljena kot nekaj težkega oziroma negativnega, kot zmagoslavje reaktivnih sil, ki mora biti preseženo – težnost v breztežnosti, zavest oziroma um v nezavednem oziroma »zatumu«, človek pa v nadčloveku (Nietzsche), vsečloveku (Malevič) oziroma čezčloveku (Živadinov).

Smisel afirmacije se lahko razkrije le tedaj, ko upoštevamo te tri temeljne točke Nietzschejeve filozofije: ne resnično, ne realno, temveč ovrednotenje; ne afirmacija kot prenašanje, temveč kot kreacija; ne človek, temveč nadčlovek kot nova oblika življenja. Nietzsche pripisuje umetnosti tolikšen pomen natanko zato, ker umetnost ta celotni program uresniči: najvišja moč lažnega, dionizična afirmacija ali genij nadčloveka. (Deleuze 2011a, 229)

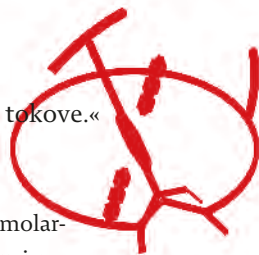
//25

Stroj-umetnost: Supremat

Malevič suprematizem dejansko razume kot stroj, ki je zmožen preobrazbe obstoječega ustroja sveta: »Pri raziskovanju sem odkril, da v suprematizmu leži ideja novega stroja, tj. novega brez-kolesnega, brez-paro-bencinskega poganjača organizma.« (Malevič 1980, 19) Živadinov ta Malevičev stroj-umetnost poimenuje *supremat* in ga definira kot »stroj vseh strojev, ki proizvajajo druge stroje«. Stroj-umetnosti Živadinov zoperstavi stroj-kulturo, ki ga poimenuje Automaton: »Stroj kultura = Automaton. Stroj, ki vsebuje negativ produkta in proizvaja produkte = Kultura. Produkt = Kultura. Produktno oglaševanje = Metafizika kulture.« (Živadinov 2010, koordinata »Univerzalne strojne strukture umetnosti«) Tudi D&G v »Zaključnem programu za želeče stroje« razumeta umetnost kot stroj, ki je v tesnem razmerju s proizvodnimi odnosi. Umetnost je stroj, ki raziskuje »problem same želje, tj. odnosa določene imanentnosti med želečimi in tehničnimi družbenimi stroji, med tema dvema skrajnima poloma, kamor želja investira

sil razlikovanja izgine vsak občutek težnosti.« (prav tam, glej tudi celoten tamkajšnji razdelek »Breztežnost«)

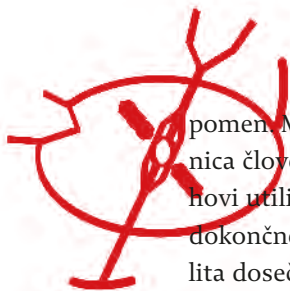
paranoične fašistične formacije ali, nasprotno, revolucionarne shizoidne tokove.« (D&G 1990, 330)



Ob prvi svetovni vojni se zoperstavijo štiri velika stališča do stroja: veliko molar-
no povečevanje stroja kot stališče italijanskega futurizma, ki računa s strojem
z namenom razvijanja nacionalnih moči in proizvodnje novega nacionalnega
človeka, ne da bi pod vprašaj postavljali proizvodne odnose; stališče ruskega fu-
turizma in konstruktivizma, ki o stroju premišljuje v funkciji novih proizvodnih
odnosov, definiranih z njegovim kolektivnim prisvajanjem (Tatlinov stroj-stolp
ali Moholy-Nagyjev stroj, ki izražata slavno organizacijo partije kot demokratič-
nega centralizma, spiralni model z vrhom, transmisijskim trakom, osnovo; pro-
izvodni odnosi so še naprej zunanji v odnosu do stroja, ki funkcionira kot 'ka-
zalec'); dadaistična molekularna mašinerija, ki zase vrši prevrat kot revolucijo
želje, ker podvrže proizvodne odnose skušnjavi delov želečega stroja in iz njega
osvobodi neko veselo gibanje teritorializacije, ki presega vse nacionalne in par-
tijske teritorialnosti; in nazadnje, nek humanistični antimaašinizem, ki želi rešiti
imaginarno in simbolično željo, da jo obrne proti stroju, da jo reducira na ojd-
povski aparat (nadrealizem proti dadaizmu ali Chaplin proti dadaistu Busterju
Keatonu). (prav tam, 329–330)

Opažamo, da D&G »spregledata« Maleviča in suprematizem, ki ju ne smemo ena-
čiti ne s futurizmom ne s konstruktivizmom (čepprav sta z njim tesno povezana,
ju suprematizem po Maleviču presega): »Splošna filozofska pot teh gibanj vodi k
razpadu stvari, k nepredmetnemu in k suprematizmu kot novemu, resničnemu,
utilitarnemu telesu ter k duhovnemu svetu pojavov. Prihaja mlad svet čistega de-
lovanja [...]. Delali bomo na novih slikarskih konstrukcijah v življenju.«⁷⁶ (Malevič
1980, 27) Stališče suprematizma do stroja in produkcijskih odnosov je v skladu
s tem zelo specifično: čepprav tudi suprematizem, tako kot konstruktivizem, pre-
mišljuje o stroju »v funkciji novih proizvodnih odnosov, definiranih z njegovim
kolektivnim prisvajanjem«, ima kolektivno prisvajanje pri njem popolnoma drug

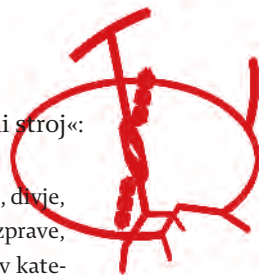
76 To razlikovanje oziroma zoperstavljanje suprematizma futurizmu in konstruktivizmu poudari
tudi Živadinov. V koordinati »Tranzitni futurizem« lahko preberemo: »Futurizem so leta 1915 ukinili
z *Zadnjo futuristično razstavo* o.10 Kazimirja Maleviča. Tranzitni futurizem je tako postal suprematizem,
istočasno pa je postal kritika futurizma, predvsem njegovih etičnih izhodišč.« V koordinati
»Praznotesna režija« Živadinov citira že omenjeno Malevičevo pismo Mejerholdu: »Ogromen
talent je v vas! Toda pravijo mi, da se družite s konstruktivisti. To ni dobro. [...] Prevelik talent je
v vas, da bi končali v cirkusu. Režirajte raje suprematistično! Verjetno ste edini, ki bi lahko režirali
suprematistično.«



pomen Malevič v spisih, kot sta »Bog ni vržen s prestola« in »Lenoba – prava resnica človeštva«, poudari, da temeljni smisel razvoja tehnoloških strojev ni v njihovi utilitarnosti oziroma v povečevanju produkcije, ampak ravno nasprotno, v dokončnem doseganju ne-dela, ničelne stopnje dela in produkcije: »Kaj torej želite doseči tovarna ali industrijski obrat? Da se prek dela doseže osvobajanje od dela. Na to kažeta skrb in težnja k samoosvobajanju skozi stroj – čeprav ta zaenkrat zgolj olajšuje delo človeka.« (Malevič, »Bog ni vržen s prestola«, 31. razdelek) Predmet dela torej ni delo, ampak božanska lenoba, saj je po Maleviču Bog v šestih dneh, s šestimi »Naj bo«, ustvaril svet iz Nič, nato je prenehal »delati« in se povrnil v ta isti Nič. Človekov samoizgon iz raja in njegovo kazen pa Malevič vidi prav v pristajanju oziroma »obsojenosti« na fizično delo, pri čemer je končni smisel celotne proizvodnje prav v osvobajanju od te krute fizične resničnosti v »nepredmetnem«, čistem ne-delovanju, ki je pravzaprav Bog = Nič: »V prihodnosti bo ostal le stroj ali nekaj podobnega stroju [...]. Na ta način se bo človeštvo osvobodilo dela in doseglo večni mir, večni počitek – v lenobi – in bo postalo del predstave Božanstva, in legenda o Bogu kot popolnosti v 'Lenobi' bo potrjena.« (Malevič 1980, 32) Kot vidimo, je Malevičevo razumevanje tehnike daleč od futurističnega in konstruktivističnega poveličevanja stroja – je antiutilitaristično in antimarksiistično – in je zelo blizu nekaterim sodobnejšim teorijam tehnike, denimo tisti, ki jo najdemo v delu Viléma Flusserja: »Tehnika je nastrojena proti delu in 'Homo faber' ni delavec [...]. Je subjekt, ki se poskuša izmakniti delu: se izviti iz dvojne vijačnice dela v nekoliko bolj pokončno držo. Učlovečenje z izmikanjem delu, s tehniko. To je antimarksizem.« (Flusser 2000, 98)

Lahko se seveda vprašamo tudi o utilitarnosti oziroma funkcionalnosti futurističnih in konstruktivističnih umetniških strojev, kar še posebej velja za glavnega predstavnika konstruktivizma Vladimirja Tatlina, čigar razumevanje stroja kljub vsem nasprotovanjem in medsebojnim nesporazumom dejansko ni daleč od Malevičevega. Govorili smo že o svojevrstni antiutopičnosti in mitičnem pomenu njegovega *Spomenika III. internacionali* (glej: »Država je abstrakcija: *Urstaat*«): če je ta, kot pravita D&G, izražal »slavno organizacijo partije kot demokratičnega centralizma«, je izražal tudi nefunkcionalnost te organizacije, saj je bil ta »babilonski« stroj-stolp v bistvu nefunkcionalen. Enako velja tudi za Tatlinove »kontra-reliefe« in druge umetniške stroje, med katerimi je najbolj znan »leteči« stroj *Letatlin*, ki nikoli ni poletel (prim. Groys 2011, 340).⁷⁷ Groys to tudi prepričljivo pokaže

77 Groys na istem mestu omenja možnost, da je bil Tatlin seznanjen z izračuni izumitelja rakete



v že omenjenem besedilu o Tatlinu »Umetniško delo kot nefunkcionalni stroj«:

Iz te perspektive se lahko *Letatlin* interpretira kot znak nepravilne, profane, dvije, magične ali 'neznanstvene' rabe tehnike, kar napotuje na Malevičeve razprave, s katerimi je bil Tatlin seveda seznanjen [...]. V tem smislu poleti *Letatlin* v kateremkoli letalu in ne da bi se premaknil z mesta, našim očem demonstrira, da vsako letalo v bistvu stoji na mestu.« (Groys 2011, 342)

Kljub temu Malevičevega suprematističnega, »brez-kolesnega, brez-paro-benzinskega« stroja ne smemo razumeti metaforično. Živadinov razume Malevičeve projekcije vesoljske arhitekture iz dvajsetih let skrajno dobesedno, pri čemer idejo Malevičevih arhitektonov in planitov v skladu s konstruktivističnimi načeli nadgradi s funkcionalnostjo ter svoj odnos do Maleviča imenuje »suprarhitektonski«: »Imamo pa vso zavest, da je naš položaj 'suprarhitektonski', kar je paradoksalno v odnosu do izhodišč arhitektonov Kazimirja Maleviča, ki so predvsem nefunkcionalne strukture.« (Živadinov 2013b) Opirajoč se na že omenjeno besedilo »Suprematizem« iz leta 1920 – v katerem Malevič govori o tehničnih organizmih kot majhnih satelitih in pripravljenosti vsega živega sveta, da odleti v vesolje in tam zasede svoj prostor – Živadinov poudarja, da so devetdeset let kasneje »vesoljska plovila in geostacionarne postaje v celoti potrdila konstruktivistične teze«, da je funkcionalno enako formalno – da pa je »od suprematističnih idej doslej realiziran le Sputnik« (prim. Živadinov 2009, 23):

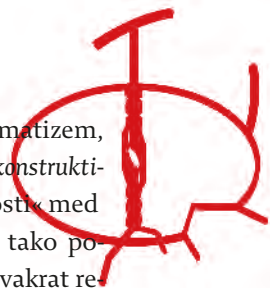
To je bil prvi supra izdelek modernističnega mišljenja. Sestavljen je bil iz 'suprematistične geometrizacije' in 'telekomunikacijske kompozicije'. Suprematizem se je manifestiral z osnovnim geometrizmom. (Sergej Koroljov: 'Naj bo Sputnikova oblika takšna kot oblika Zemlje.') Oblike vseh drugih kompozitnih vesoljskih plovil pa so bile določene in opredeljene s konstruktivistično shemo, sestavljeno iz nabora različnih funkcij, zaščitenih pred ekstremnimi pogoji, zunanjim okvirjem. (Živadinov 2010, koordinata »Suprematistični satelit/Konstruktivistični satelit«)

in pionirja kozmonavtika Ciolkovskega. Živadinov meni, da gre pri tem za pomoto in pravi, da je bil Tatlin seznanjen z izračuni nekega ruskega letalskega inženirja, pri čemer opozarja, da *Letatlin*, tako kot je konstruiran, po tehničnih izračunih ne bi mogel poleteti.



Levitacijski konstruktivizem belega kvadrata (»Tržaški konstruktivistični ambient«)

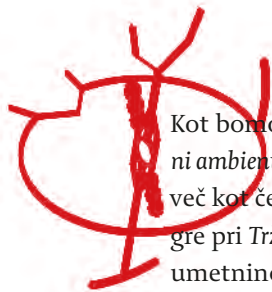
Povedali smo že, da lahko projekt praznotelesne režije Živadinova oziroma postgravitacijske umetnosti opredelimo tudi kot poskus sprave med suprematizmom in konstruktivizmom: »Vektorska napetost med konstruktivizmom in suprematizmom je ostala celo 20. stoletje! Praznotelesna režija razrešuje to temeljno napetost!« (prav tam, koordinata »Praznotelesna režija«) Kako naj to razumemo? Wajcman v že omenjenem delu *Objekt stoletja* prek analize Malevičevega Črnega kvadrata in Duchampovega Kolesa z začetka 20. stoletja, filma *Shoah* (1985) Clauda Lanzmana in konceptualnih spomenikov Jochena Gerza prepričljivo pokaže, da vse te umetnine kažejo na nekaj, kar ni vidno, nekaj, kar ne more biti vidno; kažejo torej na nek specifičen, subtilen objekt, ki je sicer neviden, a kljub temu vseprisoten objekt 20. stoletja – namreč *odsotnost* – odsotnost kot paradigmatičen objekt stoletja, v jedru katerega straši tovarna odsotnosti, zasnovana zato, da odsotnost proizvaja kot po tekočem traku: koncentracijsko taborišče smrti. Pri praznotelesni režiji Živadinova pa je z izginjanjem teles umrlih igralcev in njihovo procesualno substitucijo odsotnost oziroma nepredmetnost vgrajena v samo jedro gledališkega procesa: »Z vidno smrtjo igralca praznotelesna režija vektorsko usmerja žive, da bi s čustvenim spominom mrtvega, informirala o tistem, ki se še ni rodil.« Namen petdesetletnega procesa je prav konstrukcija te odsotnosti oziroma materializacija tistega nevidnega in nepredmetnega, ki vendarle neizpodbitno obstaja: treba je uprizoriti sam čas in s tem pokazati, da čas – tako kot prostor – ni ne čisto subjektivno opažanje *a priori* (Kant) ne nekakšna objektivna danost, ki obstaja neodvisno od človeka, ampak da sta tako čas kot prostor – v skladu z naukom očeta ruskega kozmizma Nikolaja Fjodorova, ki je bistveno vplival tako na Maleviča kot na rusko futuristično avantgardo – konstrukciji oziroma projekciji. Tako razumljena čas in prostor nista nič drugega kot projekta, »material za oblikovanje, s čimer se odpira možnost ne samo njune preobrazbe, temveč tudi preobrazbe vseh stvari tega sveta« (Medenica 2013, 100–101, prim. tudi 142–143). Skratka, eden temeljnih smislov in končni cilj projekta *Noordung* je torej prav takšna projektivna konstrukcija časa kot odsotnosti in nepredmetnosti – tako rekoč konstrukcija Niča – ob hkratni »ukinitvi« prostorskih koordinat (zgoraj, spodaj, levo, desno) v gravitaciji nič: »Mi, Dragan Živadinov, Dunja Zupančič in Miha Turšič iščemo abstraktno, abstraktno gledališče v gravitaciji nič, za absolutni nič!«



Pri projektu *Noordung* gre torej za svojevrsten konstruktivistični suprematizem, ki svojo »zgodovinsko podporo« najde v »suprematističnem« *Tržaškem konstruktivističnem ambientu* iz leta 1927. Prav zaradi razreševanja »temeljne napetosti« med konstruktivizmom in suprematizmom je ta umetnina za Živadinova tako pomembna, da se z njo obsesivno ukvarja že vrsto let: s sodelavci jo celo dvakrat rekonstruira, predavanje o njej pa objavi v praktično edini knjižici, podpisani z imenom Dragan Živadinov, pri čemer je osnovni namen obeh dejanj dokazati (lastno) tezo, da je temeljni smisel in vrednost tega dela v pionirskem poskusu združitve suprematističnega in konstruktivističnega umetnostnega stroja:

Če je *Prva konstruktivistična razstava* iz leta 1924 poizkus ambienta in je bila v svoji osnovi čisti konstruktivistični produkt, je *Tržaški konstruktivistični ambient* iz leta 1927 vseboval tudi suprematistični beli kvadrat, pod katerim se je generiralo 'čisto delovanje' konstruktivističnega oblikovnega sveta. Zmagoslavje konstruktivističnega sveta kot čistega delovanja je levitacijska konstrukcija! (Živadinov 2009, 18)

Naslednji razlog, zakaj je ta umetnina tako pomembna za Živadinova, je ta, da raziskuje problematiko polidimenzionalnosti oziroma t. i. »obrnjene perspektive«, o kateri bo govora v naslednjem poglavju: »*Beseda ambient je po mojem mnenju natančna opredelitev! Opiše gledalčevo pozicijo: gledalcu se spreminja perspektiva prostora glede na njegovo pozicijo v ambientu.*« (Peter Krečič, navajamo po: prav tam, 13) Pri *Tržaškem konstruktivističnem ambientu* tako rekoč vstopamo v »dvodimenzionalno« sliko, natančneje, »ambient« je narejen tako za gledanje od zunaj kot za vstopanje vanj, pri čemer je najgloblji smisel umetnine prav v nemogoči, virtualni »združitvi« teh »dveh« pozicij – zunanjega gledalca in notranjega opazovalca – ki jima v gledališču Živadinova ustrezata »topični gledalec« in »utopični opazovalec«, kot opredeli gledalce *Molitvenega stroja Noordung* Emil Hrvatini. Sicer pa Živadinov omahuje, ali je bil *Tržaški konstruktivistični ambient* narejen le za gledanje ali se je vanj tudi vstopalo. V omenjenem predavanju prepričljivo pokaže, da je smisel *Tržaškega konstruktivističnega ambienta* prav v tem, da se vanj vstopa, vendar zatem na javnem vodstvu po rekonstruirani umetnini v ljubljanski Moderni galeriji pove, da včasih misli, da se je v umetnino vstopalo, včasih pa, da je bila narejena le za gledanje od zunaj. Smisel takšnega »omahovanja« je pokazati, da je bila umetnina narejena za oba pogleda hkrati.



Kot bomo videli v naslednjem poglavju, vsebuje umetnina *Tržaški konstruktivistični ambient* (»živadinovovsko«) gledališko logiko, zaradi česar jo ima Živadinov »že več kot četrto stoletja« za svoj »temeljni dramski tekst!« (prav tam, 3) Ne nazadnje gre pri *Tržaškem konstruktivističnem ambientu* za svojevrstno avantgardno celostno umetnino, kar je še ena pomembna povezava s projektom Živadinova:

S Heglovo tezo o koncu umetnosti se seveda umetnost ne ukine, temveč se razcepi na različne avtonomne zvrsti umetnosti, s poudarkom na emancipaciji. [...] Na tej razbitini je prvi, ki poskusi povezati zvrsti v novo celoto, v združeno umetniško delo, v *gesamtkunstwerk*, Richard Wagner, ko zgradi svoje gledališče. [...] Do dvajsetega stoletja ideja o totalni, celostni umetnini živi v Wagnerjevem konceptu in dobi v 20. stoletju z nastopom futurizma spet svoj zagon, in sicer na obrobju avantgardnih tokov, še bolj točno na margini vsega! Zgrajen popolnoma na drugih osnovah, kot je bil ambient preteklih stilnih formacij, ali pa Wagnerjev koncept, ki je še vseboval velike teme, absolutne motive in patos. Avantgardni ambient je zgrajen na produkcijskih osnovah. In takšen je tudi *Tržaški konstruktivistični ambient*, zaključil dr. Krečič. (prav tam, 14)

Kozmokinetični projekt postgravitacijske umetnosti si je tako zadal na videz nemogočo nalogo, da to »levitacijsko« idejo združitve konstruktivizma in suprematizma – ki jo v navezavi na suprematistični projekt problemsko vzpostavi *Tržaški konstruktivistični ambient* – dokončno izpelje v Realnem, in sicer v skladu z izvirnimi idejami ruskega kozmizma Fjodorova in Ciolkovskega. Zato ni naključje, da Živadinov pričujoče predavanje konča prav s kozmističnim pozivom k poletu v realno vesolje, sklicujoč se na Černigoj-Stepančičevo levitacijsko konstrukcijo v navezavi na Malevičev beli kvadrat: »Zgradimo funkcionalne konstrukcije in pogledimo z njimi pogledat, ali [absolut oziroma Bog] je ali ni! Toda ne s profitom oglaševalske produktne logike, temveč z levitacijsko konstrukcijo pod belim kvadratom 'čistega delovanja' v tisto, kar še nima imena!«⁷⁸ (prav tam, 24)

⁷⁸ *Tržaški konstruktivistični ambient* si zaradi bistvenega pomena za umetnost Živadinova vsekakor zasluži več pozornosti, zato napotujemo na omenjeno predavanje Živadinova ter na knjigi *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri* Petra Krečiča (1989) ter *Konstruktivizem in Kosovel* Janeza Vrečka (2015), kjer je ta problematika podrobno obdelana. O slovenski avantgardi nasploh pa glej katalog-zbornik *Tank!: slovenska zgodovinska avantgarda* (1998).

7.

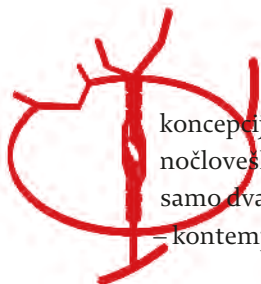
Genealogija gledalčevega pogleda: obrnjena perspektiva



//26

Rojstvo perspektive iz smrti tragedije

Med številnimi spisi ruskega pravoslavnega duhovnika, filozofa in matematika Pavla Florenskega, čigar ideje so vplivale na rusko avantgardo, najdemo tudi več razprav s področja umetnostne zgodovine in teorije. Za naš namen je najpomembnejša *Obrnjena perspektiva*, ki nastopa proti t. i. »linearni« ali »frontalni« iluzionistični perspektivi v slikarstvu. Florenski v tem spisu prepričljivo pokaže, da »izkrivljena«, »lažna«, »napačna« ali »obrnjena« perspektiva, kot jo najdemo na pravoslavni ikonah, pa tudi v slikarstvu starih Grkov, Egipčanov ali Kitajcev, ni takšna zato, ker njihovi avtorji ne bi bili seznanjeni z geometričnimi predpogoji perspektivičnega prikazovanja, ampak izhaja iz načrtnega kršenja oziroma zavračanja linearne perspektive kot subjektivističnega in iluzionističnega posnemovalnega principa navidezne, tj. fizične »resničnosti« – in sicer »zaradi religiozne objektivnosti in nadosebne metafizičnosti« (Florenski 2013, 13). Pomembno je razumeti, da tisto, kar se imenuje neperspektivično slikarstvo, seveda ni brez perspektive, ampak gre za slikarstvo, ki ima drugačno perspektivo, kot je linearna, ki jo lahko definiramo kot perspektivo, pri kateri se dve premici oziroma bežiščnici sekata v nekem očišču oziroma točki izginotja na horizontu slike. V tem smislu lahko na celotno zgodovino slikarstva gledamo kot na nenehen boj med »perspektivičnim« in »neperspektivičnim« prikazovanjem resničnosti, pri čemer gre po Florenskem za dve različni izkušnji sveta, glede na dve različni življenjski



konceptiji časa: »Kajti konec koncev obstajata samo dve izkušnji sveta – splošnočloveška izkušnja in 'znanstvena', tj. kantovska izkušnja, tako kot obstajata samo dva odnosa do življenja – notranji in zunanji, kot obstajata dva tipa kulture – kontemplativno-ustvarjalna in roparsko-mehanska.« (26)

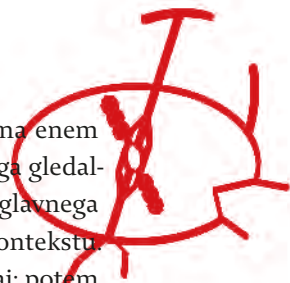
Z Nietzschejevimi besedami bi lahko zapisali, da obstajata le aktivno-afirmativna, resnično ustvarjalna kultura in reaktivno-nihilistična, dekadentna kultura. »Antikrista« Nietzscheja v zvezi z ruskim pravoslavnim duhovnikom ne omenjamo kar tako, saj tudi Florenski za kraj in čas rojstva trenutno prevladujoče, »'znanstvene', tj. kantovske izkušnje« sveta oziroma »roparsko-mehanske kulture« določi prav Grčijo in peto stoletje pred našim štetjem. To rojstvo poveže s propadom kolektivno-religioznega (Nietzsche bi rekel dionizičnega) občutja sveta in z vznikom »individualnega mišljenja posameznika z njegovega posebnega gledališča« (14) – Nietzsche bi dejal, da se je prek Platona in Evripida zagnalo »neznansko gonilo logičnega sokratizma« (prim. Nietzsche 1995, 79). Še več, vznik nove kulture individualizma Florenski poveže prav z vpeljavo individualnega pogleda v gledališču, ki naj bi se manifestiral predvsem prek vpeljave linearne, torej iluzionistične perspektive v scenografiji, saj ta predpisuje točno določeno točko pogleda. To se zgodi okrog leta 470 pred našim štetjem:

Predtem je grški oder poznal le 'slike in tkanine', sedaj pa so začutili potrebo po iluziji. S predpostavko, da je gledalec ali pa dekorater-slikar resnično, tako kot ujetnik Platonov, priklenjen na gledališki kraj in ne more, pravzaprav tudi ne bi smel imeti neposrednega življenjskega odnosa do resničnosti, da je kot s kakšno stekleno pregrado ločen od odra in je *le negibno oko, ki gleda, brez pronicanja v samo bistvo življenja in, kar je najpomembnejše, s paralizirano voljo,*⁷⁹ glede na to, da samo bistvo sekulariziranega gledališča zahteva brezvoljno gledanje na oder kot na nekakšno prazno prevaro, ti prvi teoretiki perspektive, pravim, postavljajo pravila naivne prevare gledališkega gledalca. Anaksagora in Demokrit živega človeka nadomestita z gledalcem. (Florenski, prav tam, 15–16)

Florenski omenja Anaksagoro in Demokrita kot izumitelja perspektive, kajti po Vitruvijem naj bi skušala prva znanstveno pojasniti problem slikanja dekoracij oziroma problem linearne perspektive, ki se prvič pojavi pri Ajshilu in se prek Sofokleja stopnjuje do Evripida. Skratka, gre prav za tisto razvojno pot gledališča,

79 Prim.: »Zamislimo si zdaj veliko Sokratovo kiklopsko oko uprto v tragedijo, oko, v katerem ni nikoli zasijala blaga blaznost umetniškega navdušenja [označil B. A.].« (Nietzsche, prav tam, 80)

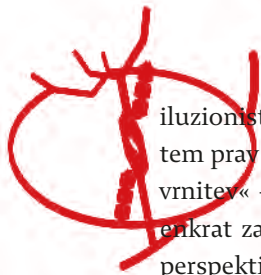
ki jo Nietzsche označi za pot smrti resnične tragedije. Tudi Nietzsche na enem ključnih mest *Rojstva tragedije*, tik preden bo Sokrata razglasil za »drugega gledalca« in ga namesto Evripida imenoval za resničnega morilca tragedije ter glavnega Dionizovega nasprotnika, omenja Anaksagoro v podobno negativnem kontekstu. Sklicujoč se na sloviti Anaksagorov stavek – »V začetku je bilo vse skupaj; potem je prišel razum in napravil red.« – Nietzsche primerja Evripida in Anaksagoro: »In kakor se Anaksagora s svojim umom (nous) kaže med filozofi kot prvi trezni med samimi pijanimi, podobno je najbrž Evripid dojemal svoje mesto med drugimi tragedi.« (Nietzsche, prav tam, 75) Nič manj vzvišeno-ciničen ni do Anaksagorovega racionalnega uma Florenski: »Značilno je, da prav Anaksagori, tistemu Anaksagori, ki se je trudil, da samoživi božanstvi Sonce in Luno spremeni v razžarjeno kamenje, da pa božansko stvarjenje sveta zamenja s središčno stihijo, skozi katero so nastala svetila, da prav temu Anaksagori Vitruvius pripisuje iznajdbo perspektive.« (Florenski, 14) Perspektiva se torej po Florenskem pojavlja »v območju uporabne umetnosti, natančneje, v območju gledališke tehnike, ki zase angažira slikarstvo in ga podreja svojim ciljem«, njen namen pa je »resničnost zamenjati z njenim prividom« (15). »Dekoracija je prevara, čeprav tudi lepa, medtem ko je čisto slikarstvo, oziroma vsaj hoče biti, predvsem resnica življenja, ki ne podstavlja življenja, temveč ga simbolično nadomešča v njegovi najgloblji realnosti.« (prav tam)



//27

»Skrivnost« Črnega kvadrata

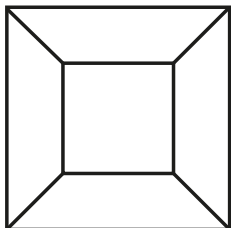
Težko se je upreti temu, da razmišljanj Florenskega o čistem slikarstvu, ki naj bi prikazovalo najgloblje resnice življenja, ne bi povezali z Malevičevimi idejami suprematističnega slikarstva kot čistega in nepredmetnega občutja, v katerem bodo »oblike živele kot vse žive oblike narave«. Glede na to, da je bil Malevič kot prijatelj Florenskega seznanjen z njegovimi koncepti, se postavlja vprašanje, ali ni »rojstvo« črnega kvadrata v scenografiji za *Zmago nad soncem* v nekakšni »skrivnostni« zvezi z obrnjeno perspektivo, o kateri govori Florenski? Če je namreč



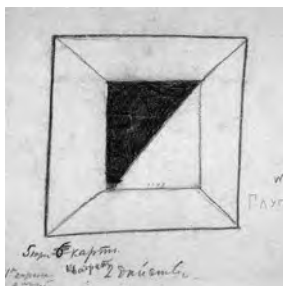
iluzionistična perspektiva rojena v območju gledališke scenografije, mar ni potem prav območje gledališča pravišnje mesto za njeno »ukinjanje« oziroma »sprevrnitev« – za inavguracijo novega slikarskega realizma, ki si je zastavil za cilj enkrat za vselej opraviti z vsako iluzijo, predvsem pa z linearno, iluzionistično perspektivo? Da si je *Zmaga nad soncem* kot kolektivno manifestativno dejanje ruskega futurističnega gibanja za cilj zastavila obrniti stvari na glavo, ni nikakršnega dvoma. O tem govori tudi neka fotografija Matjušina, Kručoniha in Maleviča iz časa ustvarjanja opere, na kateri je ozadje, ki predstavlja lepo urejeno meščansko sobo, značilno za takratne komercialne fotografske studije, »obrnjeno na glavo«. Tudi ta kubofuturistična opera bo »obrnila na glavo« dotedanje (meščansko) gledališče, z njegovim slikarstvom, glasbo in poezijo vred.

Format [fotografije] spominja na nedavno sliko Davida Burljuka, ki je oblikovana tako, da se jo lahko gleda z vseh štiri strani. Še več, dejansko pohištvo je obrnjeno napačno, tako da so ruski futuristi umeščeni v ta alegorični prostor. Zavesa, vidna v ozadju, se pojavi tudi na risbah iz leta 1913. Malo verjetno je, da ta prostorska izkrivljanja ne bi odražala sodobnih spekulacij o četrti dimenziji. (Milner 1996, 87)

Vrnimo se še enkrat k prvemu pojavu črnega kvadrata leta 1913, ki ga Malevič nariše na skice za scenografijo *Zmage nad soncem*. Videli smo, da smo naredili napačno, ko smo zapisali, da je bil na začetku suprematističnega slikarstva črni kvadrat. Popravili smo se in rekli, da je bil tudi na začetku beli kvadrat, saj je bil črni kvadrat pravzaprav naslikan na beli kvadratni ploskvi. Zdaj pa se bomo popravili še enkrat: na začetku – tako kot na koncu – sta bila *dva bela kvadrata*! Le da na začetku nista bila naslikana, temveč vrisana drug v drugega, pri čemer so bili koti manjšega kvadrata povezani s koti velikega kvadrata. To je temeljni »okvir« ali diagram vseh Malevičevih skic za scenografijo opere *Zmaga nad soncem*, vključno z najbolj minimalistično med njimi, pri kateri Malevič enostavno povleče diagonalo iz spodnjega levega kota manjšega kvadrata in potem tako nastali zgornji trikotnik pobarva v črno. To je izhodiščna skica, ki bo kasneje, kot z nekakšnim čudežem, »ustvarila« *Črni kvadrat na beli osnovi*. Pravimo, »s čudežem«, kajti če smo povsem natančni, na tej risbi sploh še ni videti nobenega črnega kvadrata – sta le črni in beli pravokotni trikotnik s skupno hipotenuzo, vrisana v večji, bel kvadrat.



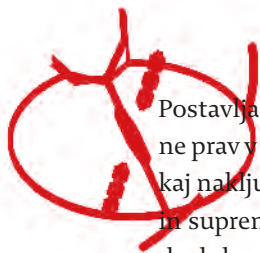
Schleglova »frontalna« projekcija kocke v dveh dimenzijah /
»Okvir«-diagram Malevičevih risb za scenografijo opere *Zmaga nad soncem*.



Kazimir S. Malevič, skica za scenografijo petega prizora v operi *Zmaga nad soncem*: *Hiša*. 1913.



Kazimir S. Malevič, *Štirikotnik (Črni kvadrat)*, 1914–1915?



Postavlja se vprašanje, zakaj so vse scenografske risbe za *Zmaga nad soncem* narisane prav v takšnem »okvirju«? Na enega izmed možnih odgovorov smo naleteli dokaj naključno, skorajda zaumno. V besedilu Viktorja Šklovskega »Prostor v slikah in suprematisti« iz leta 1919 (Malevič 1980, 100–102) najdemo natanko tako risbo dveh kvadratov, vrisanih drug v drugega, ki je Šklovski sicer ne potrebuje, da bi razrešil misterij črnega kvadrata – ne tistega iz leta 1913 ne tistega iz leta 1915, teh se tam sploh ne omenja –, ampak da bi ponazoril problem perspektive. Šklovski razlaga:

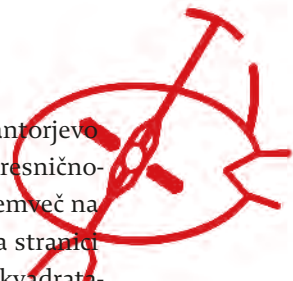
Predstavljajmo si majhen kvadrat, vrisan v velikega. Povežimo njune kote. Sedaj pozornost usmerimo na mali kvadrat. Videli bomo piramido brez vrha in s kvadratno osnovo, s temenom obrnjenim proti nam.

Zdaj pa se usmerimo na veliki kvadrat: videli bomo isto piramido, le da tokrat z osnovo obrnjeno proti nam, skorajda vtisnjeno. [Glede na to, kar nas tukaj zanima – torej Malevičeve scenografske risbe za opero *Zmaga nad soncem* – lahko drugo, »piramido brez vrha« vidimo tudi kot gledališki oder oziroma »italijansko škatlo«.] Če pa risbo bežno pogledamo, ne da bi se osredotočili na katerikoli obris, oblike ne bomo opazili. [...]

Veliki kvadrat lahko vidimo kot prvi plan, majhnega pa kot zadnji, lahko pa je tudi obratno. [...] Nazadnje lahko risbo tudi potlačimo, jo sploščimo [...]. Evropsko slikarstvo je kanoniziralo drugi primer, s paralelami, ki konvergirajo v perspektivi. Japonsko in bizantinsko slikarstvo sta kanonizirala prvi primer, dosegač tako imenovano obrnjeno perspektivo. Freske in mozaiki pa se izdelujejo po tretjem principu.

Kot omenjeno, Šklovski problematike perspektive ne poveže z Malevičevim črnim kvadratom. Prepričan je, da suprematizem ne pozna perspektive, saj gre za »dvodimenzionalno« slikarstvo: »Ne trdim, da bo slikarstvo za vselej ostalo nepredmetno. Slikarji so tako močno hrepeneli po četrti dimenziji, da se bodo težko zadovoljili le z dvema.« Znano je, da se je Malevič v letih 1913–1915 intenzivno ukvarjal prav s četrto dimenzijo in je bil, tako kot drugi ruski futuristi, dobro seznanjen z idejami Uspenskega, Hiltona in drugih, ki so pisali o tej problematiki (v zvezi s tem: Milner 1996, Pranjić 2013). Poleg tega šestindvajset od devetintridesetih Malevičevih del, popisanih v katalogu *Zadnje futuristične razstave 0,10*, v naslovu omenja drugo ali četrto dimenzijo, tretja pa sploh ni omenjena. Kako naj razumemo ta Malevičev zaum?

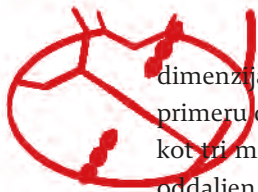
Vrnimo se k Florenskemu in njegovi *Obrnjeni perspektivi*. Opirajoč se na Kantorjevo teorijo množic, Florenski piše, da je »prikaz štiri- ali tridimenzionalne resničnosti na dvodimenzionalni ravnini možen, in možen je ne le na ravnini, temveč na kateremkoli odseku ravne ali ukrivljene linije. [...] Podobno se lahko na strani kvadrata ali na samem kvadratu prikaže kocka, hiperkocka in nasploh kvadrata sta geometrična tvorba (polihedroid) kakršnegakoli ali celo neskončnega števila dimenzij« (Florenski, prav tam, 51–52). Če zdaj na Malevičev »okvir« scenografskih risb za *Zmago nad soncem* pogledamo z geometričnimi očmi Florenskega, bomo ugotovili, da gre pravzaprav za tridimenzionalno kocko v dveh dimenzijah. Bitju, ki bi živelo in doživljalo svet v dveh dimenzijah, bi bila namreč tridimenzionalna kocka iz »frontalnega« kota gledanja videti natanko tako kot »okvir« Malevičevih risb. Ko pa Malevič kasneje pri suprematističnem *Čmem kvadratu* »ukine« oziroma prebarva linije, ki povezujejo kote večjega in manjšega kvadrata, s tem »ukine« tudi vse sledi tretje dimenzije – dobesedno prebarva jo. Na ta način je kocka sploščena v kvadrat oziroma tretja dimenzija reducirana na drugo dimenzijo. Pa vendar je tudi druga dimenzija vprašljiva, saj je pri kvadratu vseeno, kaj je višina, kaj širina – če pa strani kvadrata krajšamo v neskončnost, bomo dobili točko, ki sploh nima dimenzij.



Na še eno možnost izvora Malevičevega kvadrata iz kocke naletimo v gledališkem listu predstave Živadina *Trije izdelki Noordung* iz leta 2000, in sicer v pogovoru Vitalija Pacjukova s fizikom Genadijem Šipovom (v katerem se med drugim omenja tudi »točka kot osnova sveta, o čemer je pisal Florenski, ki izstopa iz linearnega konstruktivizma«):

Možno je, da je Malevič preko P. D. Uspenskega spoznal teorijo angleškega filozofa K. Bregdona o človeku-kocki, ki je metafizično bit človeka opisovala kot kocko. Kocka se je dvigovala iz finih svetov in padala v naš zgoščen svet, izgubljala dimenzije ter se spreminjala v ploskev. Ta podoba je zelo aktualna v našem sistemu, kjer naš svet predstavlja projekcijo višjih realnosti. (*Trije izdelki Noordung* 2000, 10)

Na delu je suprematistična zaumna logika smisla: šele ko ukinemo vse dimenzije, so lahko vse hkrati prisotne; šele ko vse zvedemo na nič, bo lahko nič postal vse. Šele ko je torej tridimenzionalna kocka na tak način zvedena na to in takšno drugo kot ničto dimenzijo – saj če ožimo kvadrat v neskončnost, bomo dobili točko, ki sploh nima dimenzij –, se bo lahko Maleviču onstran te ničle odprla »četrt



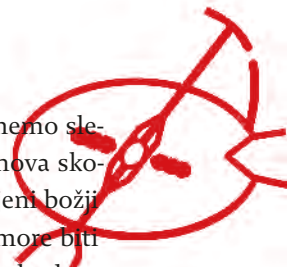
dimenzija«. In kaj je v tem primeru »četrt dimenzija«? Videli smo, da Šklovski na primeru dveh kvadratov, vrisanih drug v drugega, omenja tri možnosti gledanja kot tri možnosti perspektive: manjši kvadrat se nam lahko zdi bližji, lahko bolj oddaljen od velikega ali pa sta oba v isti ravnini. »Četrta dimenzija« pa je četrta možnost, ki je Šklovski ne omenja, saj se ta objektivno ne zdi mogoča – vendar ne tudi v zaumnem, »neobjektivnem« oziroma »nepredmetnem« svetu suprematizma: »četrt dimenzija« je četrta možnost, v kateri lahko vidimo vse tri prejšnje možnosti kot tri možnosti perspektive –, in sicer hkrati in nezdružljivo: črni kvadrat je hkrati *pred* belim kvadratom in *za* njim, čeprav sta *hkrati* na isti, dvodimenzionalni ploskvi. Temu pravimo dogodek: »četrt dimenzija« je večno vračanje, tretja sinteza časa, v kateri so vse tri dimenzije časa – preteklost, prihodnost in sedanjost – prisotne hkrati. Perspektiva ni več na sliki, v prostoru brez časa – čas, dogodek oziroma subjekt bo tisti, ki bo vpeljan, ki vpelje perspektivo: »Kar smo od daleč videli kot beli pas, ki obdaja črni kvadrat, se nam sedaj, od blizu, naenkrat ne kaže več kot pas, ki obdaja kvadrat, temveč kvečjemu kot belo ozadje, nad katerim se dviguje črni kvadrat. Bum in tresk.« (Wajcman, 91) Ko pa se Wajcman še bolj približa Malevičevi sliki, pride do novega preobrata (perspektive):

Malo pozornosti. Če je črni kvadrat, ki je na belem ozadju, ponekod, na svojih robovih, nekoliko prekrit z belino ozadja, to pomeni, da je hkrati in nezdružljivo nad in pod belim ozadjem; tako kot je belina ozadja hkrati in nezdružljivo pod in nad črnim kvadratom. Črni kvadrat stopi pod ozadje v trenutku, ko se čezenj prikrade ozadje. Drugače rečeno, belo ozadje ni več samo ozadje, tako kot kvadrat ni več samo kvadrat. Vsak je tako nad in pod drugim, hkrati in nezdružljivo. Bela in črna sta obe tako figuri kot ozadje, nezdružljivo in hkrati. To ni detajl, to je monumentalni detajl. (Wajcman, 113)

In natanko v tem tiči obrnjena perspektiva *Črnega kvadrata*: »Kot neposredno aplikacijo metode obrnjene perspektive je treba izpostaviti *raznocentričnost* v prikazih: risba se gradi tako, kot da bi oko opazovalo njene dele, pri tem pa se spreminjajo mesta opazovanja.« (Florenski, prav tam, 8) Gre torej za svojevrstno prostorsko-časovno dinamiko, za katero potrebujemo »atletiko očesa« – kot Eda Čufer naslovi svoje predavanje o Krstu, da bi poudarila položaj očesa v modernem slikarstvu oziroma modernistični koncepciji prostora: »Zato predlagam, da oko modernističnega prostora imenujemo akrobatsko, atletska oko in ga poskušamo razumeti s pomočjo Artaudove imaginacije; Artaud je igralca svoje gledališke vizije opredelil kot atleta srca.« (Čufer 2001)

Čuferjeva sicer opozarja, da pri modernistični koncepciji prostora ne smemo slediti analogiji s predrenesančnim slikarstvom in trditi, da je oko zdaj znova skočilo za sliko, saj gre pri predrenesančnih slikah za homogeni, ponotranjeni božji pogled večnosti brez dimenzij: »Modernistično oko zato v ničemer ne more biti podobno temu božjemu očesu in je kvečjemu lahko obrnilo svoj pogled od zunanje stvarnosti proti lastnim nevronskega labirintom, ki pogojujejo njegovo delovanje.« (prav tam) Pa vendar smo videli, da takšno »božje oko« ni tudi oko pravoslavnega troedinega boga oziroma da bo ta trditev težko držala tudi za pravoslavno predrenesančno ikonografijo, saj »božji pogled« tam nikakor ni homogen, temveč heterogen in raznocentričen. (In enako velja za »božji pogled« Nikolaja Kuzanskega, kot ga ta konceptualizira v znameniti istoimenski študiji iz leta 1453.) Če namreč linearna ali »moderna centralna perspektiva« v osnovi temelji na dveh vzporednih linijah, ki se sekata v »točki izginotja« na horizontu, je za obrnjeno perspektivo, kot pove že samo ime, značilno ravno nasprotno in je torej točka izginotja pred sliko, pri čemer je teh točk praviloma več: »Napačno bi bilo reči, da je točka izginotja gledalec. Raje bomo rekli, da je za gledalcem. Še dlje, ikone nimajo enotne točke presečišča, ampak ima lahko vsak objekt svojo lastno perspektivo [...]. Drugo ime za obrnjeno perspektivo je: 'dinamičen prostor'.« (Tregubov 2005) Ali kot zapiše Florenski: »Noben človek zdravega razuma nima svoje gledališčne točke za edino; vsak kraj, vsako gledališčno točko razume kot vrednost, ki daje osebni vidik sveta in ne izključuje, temveč utrjuje druge vidike.« (Florenski, prav tam, 66) In prav tako Črni kvadrat kot kak projektor obrača perspektivo in jo projicira obenem na zunaj in znotraj: »Malevič je razstavil kocko-kub [...] odprl jo je in globino-prostornino izpraznil, vrigel jo je ven na površino, zatem pa v zunanji prostor, natančneje, pred sliko, med sliko in oko opazovalca, osvobodil je torej sliko prostornine, simuliranja prostora, globine, s tem pa tudi iluzije.« (Medenica, prav tam, 147)

Čuferjeva svojega predavanja o Krstu ni kar tako poimenovala *Atletika očesa*, saj ta sintagma zelo natančno povzema vizualno izkušnjo modernističnega prostora, na kateri temelji in jo uprizarja omenjena predstava. V nadaljevanju bomo videli, da tovrstna »dramaturgija« prostora in pogleda nanj ni značilna le za Krst in posamezne predstave Živadinova, temveč gre za osnovno značilnost njegovega celostnega gledališkega sistema, ki temelji prav na »obrnjeni perspektivi« oziroma temeljni razsrediščenosti gledalčevega pogleda. Prej pa si oglejmo še eno sliko – ki je tesno povezana z gledališčem Živadinova in je zanj celo paradigmatična –, ki problem (obrnjene) perspektive postavlja kar se da neposredno: *Vstajenje Gledališča Scipion Nasice* skupine Irwin(-Scipion Nasice) iz let 1984–1985.





//28

»Skrivnost« *Vstajenja Gledališča Scipion Nasice*

Še naprej smo v letu 1914, v katerem Malevič najverjetneje naslika svoj Črni kvadrat. Prav tega leta nek drug »anti-umetnik«, Marcel Duchamp, v knjižnici Sainte-Geneviève preuči številne spise iz 17. stoletja na temo klasične perspektive. To mu omogoči, »da na transparentno skrivnost sveta gleda iz posebnega zornega kota, kota renesančne slike, in da pri tem nezavedno obnovi prostorsko uganko srednjeveških stenskih predstav« (Kipke 1987, 302). Hrvaški umetnik in teoretik Željko Kipke (ki je bil v osemdesetih letih blizu NSK in je skupaj s skupino Irwin zagovarjal obnovo sintetičnega oziroma integralnega slikarstva, za katerega se je pred njimi zavzemal Leonid Šejka) tukaj meri na Duchampovo delo *Veliko steklo*, ki ga v spisu o sliki *Vstajenje Gledališča Scipion Nasice* skupine Irwin razglasi za »prvo razodetje sintetične umetnosti«: »Uporabljajoč spekulativna besedila iz omenjene knjižnice, je [Duchamp] s svojimi stekli zgradil zelo subtilen prostor anamorfoze, za katero lahko upravičeno rečemo, da odkrito izraža takratno veliko težnjo evropske kulture k rentgenskemu posnetku resničnosti.« (303) Ker bi tovrsten projekt »rentgenskega« posnetka oziroma sveta za steklom, če bi bil uresničen, odražal in izražal nenehne spremembe podobe in smisla ter stanja kaotičnosti oblike in misli, nas to po Kipkeju napotuje na »plastični kodeks obrnjene perspektive v srednjeveškem slikarstvu kot starejšem primeru podobnega razmišljanja«, vezni člen med dvema časovno oddaljenima razumevanjema pa je umetnost kubizma (prav tam). V našem kontekstu bomo rekli, da Duchampovo *Veliko steklo* in Malevičev *Črni kvadrat*, čeprav prideta do različnih rezultatov, pravzaprav skušata razrešiti podoben problem, ki ga lahko na splošno določimo prav kot problem obrnjene perspektive – kar pa je drugo ime za problem, kako se izogniti reprezentaciji resničnosti in priti do same »resnice«.

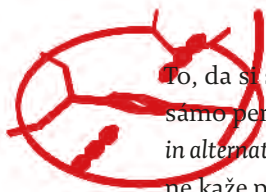
To je hkrati tudi temeljna problematika, ki nam jo zastavlja prva monumentalna slika skupine Irwin, nastala v letih 1984–1985, *Vstajenje Gledališča Scipion Nasice*. To ni nič presenetljivega, če vemo, da so si Irwini pri idejni pripravi te slike-objekta za cilj postavili prav rekonstrukcijo Duchampovega *Velikega stekla*. Sicer pa slika *Vstajenje*, podpisana z Irwin-Scipion Nasice, sodi v drugo manifestativno fazo

Gledališča sester Scipion Nasice, katerega »manifestativni del« obsega *pojavljanje, vstajenje in samouničenje*. Sama akcija vstajenja je bila izvedena v noči med 23. in 24. oktobrom 1983: na stavbah nacionalnih gledališč štirih slovenskih mest so bili izobešeni črni, podolgovati transparenti z napisom RETROGARDA ter nalepljeni plakati s Tatlinovim *Spomenikom III. internacionali*, s čimer so Sestre »oznanile svojo idejo o združitvi vseh slovenskih gledališč« (NSK 1991, 169). Kipke opiše to sliko takole:

Za osnovni videz objekta Irwin uporabi Kieferjev obrazec slikanja monumentalne notranjosti stavbnih objektov, pri čemer aktualni nemški slikar uporablja klasično perspektivo. Nanj montira štiri perspektivno skrajšane table, poslikane z motivi Plečnikove arhitekture; v sredini spodnjega dela slike, nekoliko nad očiščem, je odprtina za steklo, izza katere je pričvrščena škatla [kleinovsko] modro pobarvane notranjosti; škatla vsebuje zlato štiristransko piramido anamorfne oblike, katere zunanji oris se pod določenim kotom gledanja prekrije z risbo piramide na prozorni površini okenca; pod odprtino je skupina reliefno namestila štirikotni oltar, pod katerim se nahaja lesena klada z naslovom celotnega projekta; objekt je z lesenimi nogicami, visokimi kakšnih dvajset centimetrov, dvignjen od tal. (Kipke, 304)

Že bežen pogled na *Vstajenje* razkrije, da pri tej sliki-objektu ne gre za nič drugega kot za perspektivo. In čeprav gre tukaj za linearno centrično perspektivo, ne moremo obenem trditi, da gre tudi za iluzionistično perspektivo, saj na sliki ni nikakršne iluzije – razen »iluzije« same perspektive. Drugače povedano, čeprav Irwin v izgradnji perspektive upošteva iluzionistično načelo, ne moremo reči, da slika *Vstajenje* ustvarja iluzijo, saj njena »iluzionistična« perspektiva ne posnema in ne predstavlja nič drugega kot samo sebe – namreč »iluzionistično« perspektivo. Gre prav za tip iluzionistične strategije perspektive, za katero se je zavzemal Šejka in kakršno je pričakoval od integralnega slikarstva prihodnosti, pri katerem iluzionistično načelo ne bi bilo v službi posnemanja, ampak ekspresije:

Perspektivično konstrukcijo se kot enega glavnih načinov iluzionistične sugestije v sodobni teoriji povezuje s tradicionalnimi sredstvi in se jo v glavnem razlaga kot posnemovalni način zunanje resničnosti. Tako se zanemarja učinkovitost in globoko notranjo logiko optičnega dejstva perspektivične konstrukcije kot vrste optičnega kondenzatorja v službi izražanja in ekspresije. (Šejka, 64)



To, da slika *Vstajenje* vzame za predmet svojega perspektivnega prikazovanja samo perspektivo, je navedlo Rastka Močnika, da je v predavanju *Postmodernizem in alternativa*, ki ga je imel v galeriji ŠKUC v času razstave, zatrdil, da gre za sliko, ki ne kaže perspektive, ampak to, kako se perspektivo gleda:

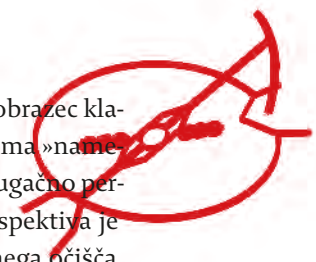
‘Ta slika vam najprej diktira perspektivo, in to zelo uspešno, ker je tudi razstavna soba ena taka fina luknja, da lažje padete na finto. Potem znotraj te perspektive slika prikaže še neke male slikice, ki jih obesi po stenah te na sliki prikazane dvorane. Ravno s tem, da istrže te slike perspektivno ravno glede na iluzijo perspektive na tisti glavni sliki, ki je ozadje, v tisto sliko vpiše pozicijo gledalca kot perspektivno pozicijo. Ne gledate perspektive, ampak gledate – kako se gleda perspektiva.’ (Navajamo po: Hribar 1986, 311.)

Ta razlaga je zelo poenostavljena in povsem zgrešena, kar opozarja že Hribar: »gledanje tega, kako se gleda perspektiva, še ne pomeni vpisa pozicije gledalca« (prav tam, 311–312). Močnikova razlaga je poleg tega precej psihološka (»gledam sebe, kako gledam«) in »absolutno« subjektivistična, opozarja Hribar: »Torej smo subjekt, ki samega sebe vidi kot enotnost subjekta in objekta; to pa je po (heglovski) definiciji sposobnost Subjekta, tj. absolutnega subjekta.« (313) Močnik popolnoma zgreši kompleksno logiko perspektivnega stroja *Vstajenja*, temelječega na obrnjeni perspektivi »religiozne objektivnosti in nadosebne metafizičnosti«, kot bi zapisal Florenski.

To, da je bilo *Vstajenje* v galeriji ŠKUC razstavljeno samostojno, v svoji sobi, pri čemer je zasedlo celoten zid, ter da oltar in klada izstopata v tridimenzionalni prostor sobe pred sliko, je zelo pomembno, saj kaže na to, da je imel Irwin pri konstrukciji te slike-objekta v mislih klasične perspektivne strategije, ki jih Šejka v svojem *Traktatu o slikarstvu* poimenuje »iluzionistični kontinuum« (okolje slike), »ničta površina« (površina, ki konkreten prostor ločuje od iluzionističnega prostora) in »minus-prostor« (iluzionistični prostor pred sliko). Ker je zasedala celoten zid galerijske sobe, se je ničta površina slike podaljševala na stene in strop (v arhitekturo); ker pa je že sama slika uprizarjala arhitekturo, in sicer z oltarjem in klado, izstopajočima v konkretni minus-prostor galerije, se je v obratnem gibanju na celotni površini slike formiral minus-prostor – prežemanje »iluzionističnega« prostora slike in »konkretnega« prostora galerije je popolno.

Skušajmo razstaviti perspektivni u-stroj *Vstajenja* na njegove perspektivne

elemente. Prvič, v osnovi slike se torej nahaja Kieferjev »arhitekturni« obrazec klasične, frontalno-centrične perspektive. Vanj so, drugič, »obešene« oziroma »namešene« štiri slike, ki prikazujejo Plečnikovo arhitekturo. Te pa imajo drugačno perspektivo – spet gre za klasično perspektivo, vendar »obrnjeno« – perspektiva je skrajšana tako, kot da bi jo gledali iz same slike oziroma iz točke njenega očišča, torej od tam, kjer se sekajo bežiščnice oziroma »paralele« zgornjega in spodnjega dela okvirja štirih slik. Na videz je to središče zlata »Plečnikova« piramida, ki je v »tabernaklju«, v odprtini za steklom, vendar se – in tu pridemo do novega perspektivnega zapleta – to očišče dejansko nahaja pod piramido (ki je po besedah skupine Irwin duhovno središče slike). (Kipke, 304)



Torej tretjič: slika ima pravzaprav dve očišči oziroma dve središči. Prvo, duhovno, je zlata piramida, nad katero se sekajo »paralele« trikotnika, ki ga ustvarja skupaj z reliefno nameščenim štirikotnim »oltarjem« in leseno klado z napisom »Irwin-Scipion Nasice«. Drugo pa je optično središče slike, v katerem se sekajo paralele okvirjev štirih slik. Pri tem so, četrto, meje med stenami, stropom in tlemi »kieferjevske« arhitekture, ki tvori osnovno strukturo slike, nezadostno diferencirane, da bi lahko videli, s katero izmed dveh neskončnosti se ujemajo – drugače povedano, »ujemajo« se z obema. Hribar opaža, da se »trikotniški del, ki se dviga od klade prek notranjega reliefnega oltarja do 'tabernakeljskega' okenca na vrhu, v zmanjšanem merilu ponovi v piramidi za okencem« (316) –, vendar to ni povsem točno. Ker spregleda drugo, zatem pa še tretjo in četrto ponovitev, ostane Hribar pravzaprav v drugi in tretji dimenziji *Vstajenja*, zgreši pa njegovo »četrto dimenzijo«, v kateri tiči resnična skrivnost obrnjene perspektive.

»Trikotniški del«, o katerem piše Hribar, namreč ne ponovi celotne piramide za okencem, ampak le eno od njenih štirih strani. Poleg tega piramide za okencem ne ponovi »trikotniški del« piramida-oltar-klada, temveč celotna slika *Vstajenja*, pri kateri je »trikotniški del« le ena njena stran. Namreč, petič, pri piramidi za okencem gre za štiristransko raznostranično piramido, ki ima na eni od svojih strani narisane tri trikotnike sestrskega trikotja (simbol Gledališča sester Scipion Nasice). Te tri sestrške trikotnike (ki se »križno« presekajo, ustvarjajoč četrti, skupni trikotnik) opazimo na sami sliki *Vstajenja*, če sledimo sekajočim se paralelam med dvema bežiščema na sliki, ki sta nad in pod piramido. Piramida sama pa je, kot »duhovno središče« *Vstajenja*, četrti, skupni trikotnik.

~~Ostanimo še malo pri eni strani zlate »Plečnikove« piramide, ki je sicer zdaj v dveh in treh dimenzijah hkrati – v dveh dimenzijah narisana na tridimenzionalni piramidi »za sliko« in v dveh dimenzijah same slike, ki z oltarjem in leseno klado izstopa v tretjo dimenzijo »pred sliko«. Da bi prišli do »četrtje dimenzije«, pa je treba narediti še nekaj korakov: šestič, če potegnemo paralele tudi od robov stropa osnovnega arhitekturnega objekta – natančneje, od robov belega »stropnega okna«, ki »prepušča« svetlobo v objekt, zaradi česar jasno izstopa med drugimi stranmi »virtualne« sobe –, bomo dobili natanko (raznostranično in štirikotno) »isto piramido, le da tokrat z osnovo obrnjeno proti nam, skorajda vtisnjeno«, ki jo je v zvezi z osnovno lekcijo o perspektivi omenjal Šklovski, ko je pisal o prostoru na suprematističnih slikah. Sedmič, ta naslikana obrnjena piramida se ujema s tridimenzionalno zlato piramido v okencu, katere obris se pod določenim kotom gledanja prekriva z risbo te iste piramide na prozorni površini okenca.~~

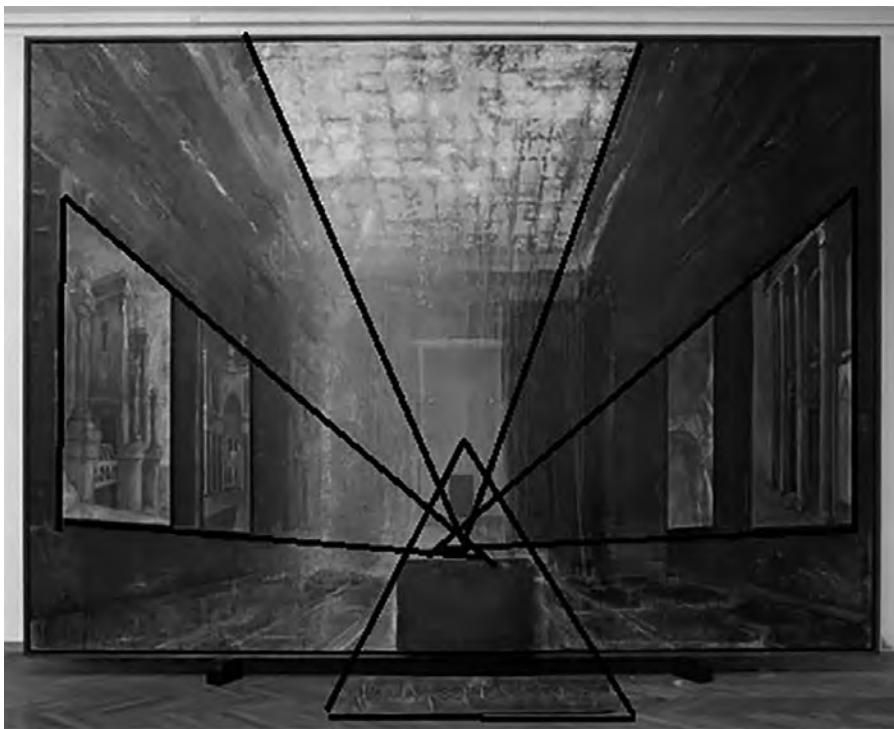


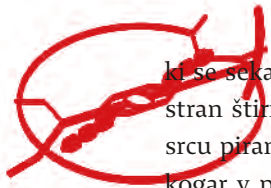
Diagram Vstajenja Gledališča sester Scipion Nasice.



Zlata »Plečnikova« piramida s sestrskim trikotjem v središču *Vstajenja*.

Zdaj, ko je krog skorajda sklenjen, povzemimo delovanje tega perspektivnega stroja, ki deluje po načelu »obrnjene perspektive«, v skladu z »religiozno objektivnostjo in nadosebno metafizičnostjo« in nima nič opraviti s psihologijo in subjektivnostjo. Tridimenzionalna, raznostranična zlata piramida za steklom, z dvodimenzionalnim sestrskim trikotjem, vrisanim na eni izmed svojih strani, se ponovi dvakrat: kot svoj dvodimenzionalni oris narisana na steklu in kot svoj »dvodimenzionalno-tridimenzionalni« »oris« na sliki-objektu, z osnovo obrnjeno proti nam: pri tem pa gre ena stran – prek »tabernakeljske« luknje, oltarja in klade – hkrati *pred* sliko (v tretjo dimenzijo) in *za* sliko, ki je njeno duhovno središče (»četrti dimenzija«). Obenem tri strani te »naslikane« piramide-objekta ponovijo trikotje, včrtano v zlato piramidi v središču.

Tako pridemo do »končnega« in »zadnjega« obračanja perspektive – osmič: tri piramide kot trije »tridimenzionalni« objekti, ki se sekajo v metafizičnem središču slike, ustvarjajoč tako »četrti piramido«, »ponovijo« tri sestrske trikotnike,



ki se sekajo in v svojem središču ustvarjajo četrti, skupni trikotnik – kot četrto stran štiristranske piramide, ki je hkrati tudi njena »četrtá dimenzija«! Smo »v srcu piramide, za ceno strahovitih naporov, vse to pa, da bi odkrili, kako ni nikogar v posmrtni sobi – razen če se tu ne začinja 'nerazslojena substanca'«⁸⁰ (prim. Deleuze 2010, 153).

Preprost fizično-optični napredek – perspektiva je lahko simbol za razvojni napredek, za kontinuiteto in izmenjavo prejšnjega, sedanjega in prihodnjega, za skupno stanje materije v spremenljivosti in nenehni preobrazbi [...] tako v pojavnosti kot v zavesti. In samo v enotnosti vseh položajev, ki se ponujajo, v enotnosti vseh trenutnih stanj, lahko opazimo enotnost časa. (Šejka, prav tam)

V tem je torej temeljni pomen *Vstajenja*, njegova »skrivnost« in njegova objektivna in nadosebna metafizična »resnica«, v tem je njegov »ekorcizem«. Nismo mi tisti, ki gledamo perspektivo, da bi videli sebe, kako gledamo perspektivo – logika obrnjene perspektive je ravno obratna: obrnjena perspektiva – kot večno vračanje, kot enotnost časa oziroma enotnost vseh položajev, ki se ponujajo – je tista, ki gleda nas, ki pa se v njej nikakor ne moremo prepoznati:

Nietzschejansko tezo, da 'obstaja zgolj perspektivistično gledanje/spoznanje' oziroma da obstajajo zgolj perspektive, moramo razumeti ne tako, da resnica ne obstaja, temveč tako, da resnica je perspektiva. Da ne obstaja onstran perspektive, temveč kot perspektiva. [...] Predpostavka resnice kot perspektive je, da se pogled lahko vpiše v videno. A do tega ne pride z 'reflektiranjem' perspektive, temveč z njeno spremembo, premikom, 'menjavo'. (Zupančič 2001, 100)

80 Deleuze v *Podobi-času* uporabi motiv poslednje sobe piramide prav za opis združitve »dveh različnih stanj časa: časa kot neprekinjene krize in, v globljem smislu, časa kot surovine, ogromne in zastrašujoče, časa kot univerzalnega procesa preobrazbe« (prav tam), pri čemer to združitve izpelje naravnost iz spremembe perspektiv v Wellesovih filmih (prim. prav tam, 141–154). Pri motivu poslednje sobe piramide, ki ga Deleuze uporabi že v *Kafki*, zatem pa še v delih Foucault in *Kaj je Filozofija?* (prim. Pelko 2006, 205–206), gre za naslednji odlomek pri Mellvilu (*Pierre ali dvoumnost*): »Z ogromnimi napori si utiramo podzemno pot v piramido; za ceno grozljivih omahovanj dospemo do središčne sobe; tam na naše veliko veselje odkrijemo sarkofag: dvignemo pokrov in ... tam ni nikogar. Človekova duša je ogromna in srljiva praznina.« (Navajamo po: prav tam, 206.)

//29

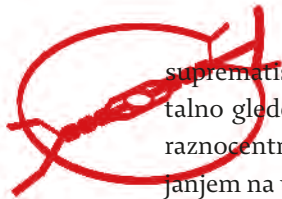


Perspektivični u-stroj Živadinova

V središču zanimanja gledališke umetnosti Živadinova je gledalec oziroma mehanizem njegove vključenosti v predstavo. V podtalju razburljive zgodovine tega gledališča, onstran avantgardističnih manifestov in ekscesov, političnih afer in lobiranja, stavk z lahkoto, medijskih akcij in pompa, ob njih in hkrati z njimi poteka tiho in skrivnostno delo genealogije gledalčevega pogleda. Natančneje, gre za točko pogleda, za mesto, kraj, od koder se predstava gleda. Točka pogleda pa ni določena s tistim, kar oko vidi, ampak je tisto, kar oko vidi, določeno z mestom, ki ga v gledališkem stroju zaseda telo, ki opazuje. »To je temelj perspektivizma. Ta ne predstavlja odvisnosti od nekega prej definiranega subjekta: nasprotno, subjekt bo tisto, kar bo vstopilo v točko pogleda oziroma kar ostane v točki pogleda.« (Deleuze 2009, 36) Subjekt, ki opazuje, je prav tako lahko opazovan: vedno gre za več teles, razporejenih in razdeljenih tako, da je vsakemu posebej dodeljen določen in načrtovan položaj v prostoru. Vendar ne gre za to, da je točk pogleda toliko, kolikor je gledalcev, saj lahko mesto posameznega gledalca vsebuje več točk pogleda.

Od *Retrogardističnega dogodka Marija Nablocka* (1985) prek baleta oziroma »neme opere« *Molitveni stroj Noordung* (1993) do »otroške« predstave *Ena proti deset milijonov – vertikalni tunel* (1995) in izvirne predstave petdesetletnega projekta *Naseljena skulptura Ena proti Ena* (1995) po eni strani lahko sledimo premiku od *točke pogleda od spodaj*, ko so telesa gledalcev nameščena v posebej za to zgrajeni oder, iz katerega gledajo le njihove glave, ki opazujejo igralce, ki se gibljejo med njimi in nad njimi na odru (*Marija Nablocka in Molitveni stroj*) – do *točke pogleda od zgoraj*, ko so telesa gledalcev nameščena v posebej za to zgrajeno kupolo, iz katere navpično navzdol in leže opazujejo igralce, ki se gibljejo pod njimi, na odru (*Ena proti deset milijonov in Ena proti ena*).

Opraviti imamo z gibanjem, ki se dogaja s premestitvijo, pomnožitvijo in zrcaljenjem točk pogleda, na kar naletimo tudi v »dramskih observatorijih« *Fiat* (1987), *Zenit* (1988) in *Kapital* (1992) ali pa v *Suprematu – Obredu poslavljanja od NSK* (2002). V *Fiatu* so gledalci opazovali dogajanje v treh večjih odrskih odprtinah (v obliki

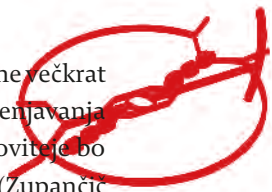


suprematističnega križa, kroga in trikotnika), »zarezanih« v scenografijo frontalno glede na gledalce in horizontalno glede druga do druge, kar je zahtevalo raznocentričnost pogleda (levo-desno-sredina), saj je bilo potrebno slediti dogajanjem na treh odrih, hkrati in (ne)združljivo.

V *Kapitalu* so bili gledalci nameščeni v tehnični stroj, ki se je vrtel okoli svoje osi, pri čemer ga je obkrožal 360-stopinjski oder: »v *Kapitalu* so bili gledalci v gibljivi škatli, ki jim z vsakim zasukom za 90 stopinj zastre stari teritorij in odstre novega« (Pintar in Pavlič 2001); na začetku predstave je bil pogled gledalcev popolnoma zastrt, saj so bili nekaj časa v zaprti in nepremični sobi-škatli – ko pa se je »soba« z avditorijem začela vrteti, so se njene stene, narejene iz suprematističnih križev, začele rušiti, tako da se je skozi nastajajoče luknje postopoma odpiral pogled na oder. »V *Dramskem observatoriju Zenit*, uprizorjenem v železniškem vagonu z instalirano raketo namesto strehe, so gledalci stali ob strani v vagonu, po igralni površini sredi vagona pa se je po tirih v višini njihovih glav gibal oltar svete Marije, ki kot kastrirajoča mati asociira obglavljenje.« (prav tam) V *Suprematu* ponovno naletimo na razdelitev odra, le da ta tokrat ne poteka po horizontali kot v *Fiatu*, ampak po globini, saj s pogledom stopamo skozi »eliptični portal« v tri globinska vidna polja, pri čemer je scenski prostor zgrajen v obliki polkrožnega stožca s temenom, obrnjenim proti nam in z odrezano konico v globini/višini (ki jo včasih lahko razumemo tudi kot oko, ki gleda gledalce), tako da je vsako naslednje prizorišče višje ter perspektivno razmeroma manjše oziroma bolj oddaljeno od prejšnjega. Obenem moramo spremljati dogajanje v ozadju in v prvem planu, ki ju kljub perspektivni scenografski projekciji ne smemo dojemati hierarhično, tako da lahko govorimo o gledališki sceni, ki je, tako kot nekatere scene v Wellesovih filmih, »transverzalno konstruirana v globino« (prim. Deleuze 2010, 147).

Na neskončno zrcalno igro z gledalčevim pogledom naletimo v *Molitvenem stroju Noordung* (1993), kjer so bili gledalci razdeljeni na »topične gledalce«, nameščene v samem odru v natančni geometrijski mreži lesenih kvadratnih okvirjev, po kateri so se gibali igralci – in »utopične opazovalce«, ki so lahko zasedli običajno pozicijo gledalcev, s tem da so morali na vsak režiserjev ukaz zaploskati, kar je vselej povzročilo, da so »topični gledalci«, ki so jih ti opazovali, začeli opazovati njih. Takšna strukturna razdelitev gledalcev je značilna tudi za nekatere druge projekte Živadinova, vključno s petdesetletno predstavo, kjer vsi gledalci niso postavljeni v kupolo. Množenje in spreminjanje perspektiv pa ni samo sebi namen, am-

pak ima takšna »subjektivacija« bistveno spoznavno vrednost: »Nietzsche večkrat poudari, kako je za spoznavajočega ključna sposobnost in spretnost menjavanja perspektiv, 'zornih kotov', in da bolj ko smo večji v tej 'gimnastiki', celoviteje bo naše spoznanje objekta, popolnejša bo podoba, ki jo imamo o njem.« (Zupančič 2001, 90)

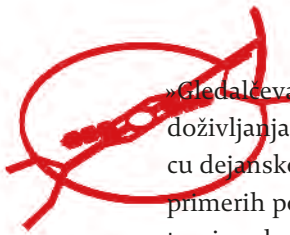


Proti iluzionističnemu pogledu italijanske škatle ustvarja [Živadinov] s konceptualnimi konstrukti nove prostore, ki razsrediščijo gledalčev pogled. Gledališče pogleda, ne kot zrcalo ali sredstvo, temveč kot cilj. Gledalec je opazovalec, priča in dokaz, katerega skopična pulzija vzpostavlja igralčev prostor. Pogled od spodaj v *Mariji Nablocki*, *Drami Zenit*, *Baletu Noordung* izrablja gledalčev kastracijski strah za tvorbo imaginarnih sistemov; po prehojeni poti superiorni pogled od zgoraj v 1:1; gibljivi pogled v *Kapitalu*, gledališču po križnem principu, kjer gledalec dogajanje opazuje iz vrtljivega plovila; pomnoženi pogled v *Drami Fiat*; razcepljeni pogled v *Baletu Noordung*; frontalni pogled v *Krstu pod Triglavom* in *Baletnih observatorijih*. Pogled je ontološka kategorija gledaliških prostorov, kjer jezik znakov nadomešča besedo. (Pintar in Pavlič 2001)

Vrhunec gledališke »obrnjene perspektive«, tj. razsrediščenja in večperspektivnosti gledalčevega pogleda pa je dosežen s predstavo *Biomehanika Noordung* (1999).⁸¹ V njej je ta proces priveden do skrajnosti, ko gledalci in igralci v breztežnostnem stanju v paraboličnem letalu skupaj poletijo v dispozitiv, ki jim narekuje praktično neskončno število točk pogleda. V sekundi, ko na koncu predstave v zrak poletijo ne le igralci, temveč celotna posadka, gledalci, snemalci in gledališki kritiki, izginejo namreč tudi vse meje med avditorijem in odrom, opažanjem in občutjem, obenem pa izginejo tudi smeri in dimenzije prostora (zgoraj-spodaj, levo-desno, naprej-nazaj) skupaj s fiksirano točko pogleda, ki se s tem, da izgine, pomnoži v neskončno možnih točk pogleda.

Živadinov takole opiše perspektivno spremembo v gravitaciji o:

81 Živadinov takole opiše omenjeno predstavo: »*Biomehanika Noordung* je prva celovita gledališka predstava, izvedena v pogojih breztežnosti v zgodovini. Premiera je bila uprizorjena leta 1999, s sedmimi igralci pred osmimi gledalci, med katerimi so bili tudi gledališki kritiki. Predstava je imela eno ponovitev. Realizirana je bila v sodelovanju s Centrom za usposabljanje kozmonavtov Jurija Gagarina [...]. Predstava *Biomehanika Noordung* je bila izvedena v stratosferi v posebnem letalu za parabolične polete, ki se uporabljajo za trening kozmonavtov. Parabola omogoči breztežnost v trajanju 25 sekund. Vsaka predstava je imela deset parabol.« (Živadinov 2010, koordinata »*Biomehanika Noordung*«). Produkcija: Zavod Atol (Marko Pelhan); scenografija: Staša Zupančič in Andraž Torkar.



»Gledalčeva percepcija celostne slike v gravitaciji 1 je neodvisna od atraktorskega doživljanja, dvodimenzionalna, plakatna. V gravitaciji 0 pa se gledalcu in igralcu dejansko in percepcijsko odpre tretja dimenzija. Četrta dimenzija 'čas' v obeh primerih poteka znotraj 'gledališkega časa'.« (koordinata »Vektorska režija«) Gre torej za dva sistema percepcije, pri čemer je v sistemu postgravitacijske umetnosti percepcija »obrnjena«, tj. »večdimenzionalna« ali »polidimenzionalna«, kot jo poimenuje Živadinov v svojem predavanju o Dunji Zupančič (prim. Živadinov 2013b). Problem breztežnosti je zanj neločljivo povezan s problemom perspektive; še več, v vizualnem smislu gre celo za isto, za »osrednji problem perspektive in breztežnosti – Novikov« (prav tam).

Živadinov se na tem mestu navezuje na enega najpomembnejših ruskih umetnikov s konca dvajsetega stoletja, Timurja Novikova, in njegovo »teorijo rekonpozicije«, kar je drugo poimenovanje za to, kar mi imenujemo »obrnjena perspektiva«. V besedilu *Teorija rekonpozicije* Novikov razloži svojo teorijo kot »sistem za konstrukcijo prostora«, ki proizvaja »semantično perspektivo«, pri čemer se med drugim sklicuje tako na Matjušina in Florenskega kot na Borisa Raušenbaha, enega vodilnih sovjetskih mehanskih inženirjev za vesoljske tehnologije ter sisteme za daljinsko upravljanje, ki je prav tako raziskoval prostorske perspektive v slikarstvu in vzpostavil teoretske osnove za različne oblike perspektive:

Raušenbah je prišel do zaključka, da ljudje v svoji kulturi ustvarjajo lasten sistem vizualne percepcije. In vidijo natanko tisto, kar so jih naučili, da vidijo [...]. Obrnjena perspektiva, ki jo vidimo na starih ikonah, ni nekakšna metaforična oblika ali slika, kot pišejo nekateri profesorji; to je neposredna vizija človeka tega časa, njegovega kodnega sistema, to je njegov prevod sveta, ki ga obdaja [...]. Raušenbah je tako začel razvijati nov sistem prostorske konstrukcije za novega človeka [...]. Ko sem opravil te raziskave in prišel do zaključka, da so vsi elementi japonskih ali starih ruskih prostorskih konstrukcij bližje računalniškemu mišljenju kot pa tradicionalna frontalna perspektiva, sem začel razvijati nov sistem konstrukcije prostora, takšen, ki bo zadovoljil sodobno človeško bitje. Ta sistem temelji na perspektivi, opisani v Raušenbahovi knjigi *Konstrukcija prostora v slikarstvu*, ki jo je poimenoval percepcijska perspektiva. Percepcijska perspektiva, ki jo je določil s pomočjo matematičnih formul, je sestavljena na naslednji način: v oddaljenem ali srednjem planu oseba doživlja linijo horizonta v frontalni perspektivi, medtem ko tisto, kar leži neposredno pod njenimi nogami, doživlja v obrnjeni perspektivi, prostor med njima pa je zvit v skladu z zelo kompleksnim matematičnim sistemom. Doumel sem, da se ne smem preprosto ustaviti tukaj,

da sedanji trenutek zahteva premik v kodiranju prostora. Linearna perspektiva ni od Boga dana za celo večnost! Začel sem razvijati sistem, in to ne percepcijske perspektive, ampak semantični sistem za konstrukcijo prostora. Moj glavni namen je bil, da bi ga razumela človeška bitja. (Novikov 1993, 3–4)

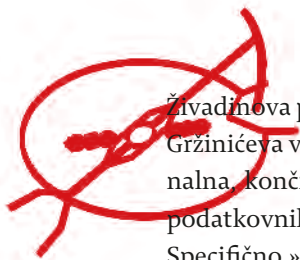


Če različne kulture v različnih prostorih in časih doživljajo perspektive drugih kultur kot nenaravne oziroma obrnjene, je prehod iz perspektive gravitacije 1 v perspektivo gravitacije 0 ultimativno, večdimenzionalno sprevačanje perspektiv. Z obračanjem perspektive se namreč »obrne« prostor-in-čas, pa tudi telo, ki v teh pogojih ni nič drugega kot »obrnjena projekcija« nekega prostora-časa. Prostor gravitacije nič *Biomehanike Noordung* je tako ultimativni virtualni prostor, ki ne obrača le perspektive, temveč bistveno spreminja oziroma prevrača materialno-perceptivna razmerja, ki smo jih vajeni – v istem gibanju »povratne zanke« pa »obrača« tudi samo telo, saj postavlja na glavo razmerja med virtualnim in aktualnim, med subjektom in objektom, med »znotraj« in »zunaj«. V breztežnostnem prostoru, kjer zgoraj-spodaj, levo-desno ne pomenijo veliko, ne moremo govoriti o globini ali višini, saj se vse dogaja tako rekoč na površini telesa, ki je meja med tistim, kar je »zunaj« – opazovanega – in tistim, kar je »znotraj« – opažanjem oziroma občutjem: »Levitacija je ekspresija, ki prebije čas, gre skozi čas, ko telo postane prostor.« (Živadinov in Zupančič 2014)

Premislimo bolj natančno prostor virtualne resničnosti [gravitacije nič]? To je prostor, ki skči telo do točke bruhanja. V virtualnem prostoru imamo občutek, da bomo bruhalo. To je *najbolj notranje telo, ki golta katerikoli prostor zunanosti*. Rezultat je krčenje in poskus praznjenja želodca, dokler so možgani popolnoma toplopljeni ali vsesani v virtualni prostor. To je najneposrednejša vpletenost telesa v prostor, je *pozicija telesa, podobna obrnjeni rokavici* [označil B. A.]. (Gržinič 2004)

Drugačno virtualno razsrediščenje najdemo že v okviru projekta *Stormy Waters* (1995): če je bila *Biomehanika Noordung* »prva celovita gledališka predstava, izvedena v pogojih breztežnosti«, je bila predstava, izvedena v Glasgowu v okviru omejenega projekta, ena prvih gledaliških predstav, ki je vase integrirala svetovni splet in pri kateri torej lahko govorimo o razsrediščnem, raztelesenem pogledu sodobnih virtualnih tehnologij in interneta.⁸² Prav pri tem projektu bo igralec

82 Gre za projekt škotske umetniške skupine NVA, ki jo je ustanovil Angus Farquar, član glasbene skupine Test Dept., s katero sta Živadinov in NSK večkrat tesneje sodelovala. Pri tem je prihajalo do obojestranskih vplivov: glasbena skupina Test Dept., ki je izdelala glasbo za prvo predstavo skupine



Živadinova prvič postal del kibernetnega podatkovnega omrežja, o katerem piše Gržiničeva v zvezi z *Biomehaniko Noordung*: »Z Živadinovom je igralec postal terminalna, končna lokacija številnih omrežij, nameščena znotraj globalnih struktur podatkovnih mrež, v zdajšnjem svetu kibernetnega prostora.« (Gržinič 2000, 20) Specifično »perspektivno« rabo tehnologij najdemo tudi pri radijski info akciji v javnem prostoru *Banke Rote Dance* (2013), ki se je nenapovedano dogajala v prostorih središča Nove Ljubljanske banke v centru Ljubljane. Dogodek se je delno prenašal prek radijskih valov Radia Študent, »nevidna« minimalistična koreografija stotih prostovoljcev pa ni bila narejena le za »naključne« obiskovalce-gledalce, pa tudi za bančne uslužbence ne, ki vse do samega konca niso vedeli, da so pravzaprav del gledališke predstave, ampak predvsem za »tisto, kar ni človeško oko« – namreč za nadzorne snemalne kamere, ki so praktično edine lahko »opazovale« celoten »oder« in gledališko dogajanje na njem.

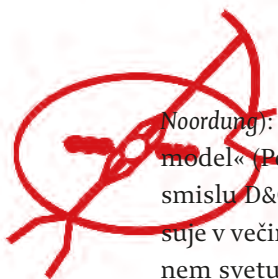
Razliko med postavitvijo in statusi gledalcev v različnih predstavah Živadinova so razlagalci sicer opazili, vendar so jo pogosto napačno ali nejasno interpretirali. Tako gledališki stroj predstave *Molitveni stroj Noordung* nima nikakršne zveze s strukturo in logiko panoptičnega stroja, kot to napačno razlaga Inke Arns (2006, 172–173) – oziroma jo ima le kot njegovo diametralno nasprotje. Če je namreč panoptikon stroj, ki razdružuje dvojico videti-bitu videti, ju *Molitveni stroj* združuje, in sicer tako, da ju z nenehnim spreminjanjem perspektive podvaja in zrcali v neskončnost. Ne gre za logiko panoptikona, temveč mišnice oziroma igre v igri, katere najslavnejši primer je mišnica v *Hamletu*. V nasprotju z igro v igri v *Hamletu*, med katero gledalci gledajo druge gledalce-igralce, ki gledajo igralce, pa v *Molitvenem stroju* praktično ni končne instance gledalca: igralci-gledalci, katerih glave gledajo iz kvadratnih odprtih v odru, so občasno prisiljeni pogledati tudi proti usklajenemu zboru gledalcev-igralcev, ki jih ves čas opazuje, ko ti na režiserjev ukaz začnejo ploskati. Če je bila torej že igra v igri v *Hamletu* »'naprava' za zrcaljenje pogledov, ki z vpeljavo 'drugega pogleda' samo publiko kot gledajočo podvrže pogledu (druge publike)« (Zupančič 2001, 102), je v *Molitvenem stroju* to zrcaljenje

Scipion, naj bi pomembno vplivala na Laibach, organiziranje slovanskih umetnikov v kolektiv NSK pa naj bi spodbudilo škotske umetnike, da so sestavili svoj 'sestrski' umetniški kolektiv NVA. Na spletni strani skupine lahko preberemo: »*Stormy Waters* je bila vizija realnih možnosti simultane dialoga prek fizičnih meja. Inovativni živi dogodek, ki je simultano uporabljal svetovni splet kot del performansa in prenašal rezultate v živo nazaj na svetovni splet. Gostitelj sodelujočih se je elektronsko povezal s stotimi sodelujočimi v zadnji delujoči ladjedelnici v Glasgowu, da bi raziskoval, kakšen bi svet lahko bil – in ne, kakšen je.«

popolno. »Podvojitev, s katero imamo opravka, je v prvi vrsti neka sopostavitev dvojega, mesto nas kot 'gledalcev' pa je prej na robu tega dvojega kot enostavno v njeni zunanosti. [...] V razmerju do notranje publike naša perspektiva ni enostavno širša, temveč prej dislocirana, je natanko nekakšen 'pogled s strani'« (prav tam, 103). Drugače povedano, molitveni stroj ni *panoptični stroj*: ni tukaj, da bi nas discipliniral, ampak da bi skozi perspektivično gledanje iz nas naredil subjekte, torej »tisto, kar bo vstopilo v točko pogleda oziroma kar ostane v točki pogleda« (Deleuze 2009, 36). Natančna geometrična mreža kvadratnih okvirjev v odru, ki jo je za potrebe predstave skonstruiral Vadim Fiškin, pa nima le funkcije razdelitve, temveč tudi združitve – in prav ta funkcija jih neskončno razlikuje od na videz enakih talnih odprtih gledališkega stroja predstave *Marija Nablocka*, ki nima funkcije združitve – to niso geometrične figure, ampak funkcije, »objektivi« ali »geometrali«:

To gledališče umetnosti je živi stroj 'Novega sistema', kot ga opiše Leibniz, neskončni stroj, katerega vsi deli so stroji, 'upognjeni drugače in bolj ali manj razviti'. Elementi, celo stisnjeni, zloženi in oviti, so sile širjenja in raztezanja sveta. Ni dovolj niti, da govorimo o zaporedju limit ali okvirov, saj vsak okvir označuje smer prostora, ki soobstaja z drugimi, vsaka forma pa se združuje z neomejenim prostorom v vseh smereh hkrati. To je, vsaj v svoji podstati, širok in lebdeč svet, prizorišče ali ogromen oder. (prim. prav tam, 199)

Molitveni stroj *Noordung* tako že vsebuje vse bistvene elemente breztežnosti in je že režiran *vektorsko*, kot bo Živadinov kasneje poimenoval oziroma konceptualiziral temeljni režijski postopek v gravitaciji nič; v nekem smislu gre za njegovo prvo predstavo, ki se dogaja v »breztežnosti«, že v polju postgravitacijske umetnosti. Od tod je samo še majhen korak, da pridemo do *točke pogleda od zgoraj*, do kupole, »baročne figure *par excellence*« (prav tam, 200), v kateri so »naseljeni« gledalci v predstavi *Ena proti deset milijonov* in petdesetletni predstavi *Noordung:: 1995-2045* (kupolo je prav tako konstruiral Fiškin). Spet lahko potegnemo gledališko vzporednico z Deleuzovo filmsko analizo »baročne« globine polja pri Wellesu, ki s tovrstnimi spremembami rakurza oziroma perspektive, prek zožitve ali razširitve plana, dosega prav »obrnjeno perspektivo« oziroma razsrediščenje prostora in časa: »Zgostitev [prostora in časa] dosega z gornjimi in spodnjimi rakurzi, medtem ko ravsute površine prikazuje s poševno ali bočno perspektivo.« (Deleuze 2010, 148) V nekem prizoru Wellesove filmske upodobitve Kafkovega *Procesa* naletimo na preplet obeh modelov in obeh gibanj (to je značilno tudi za *Molitveni stroj*

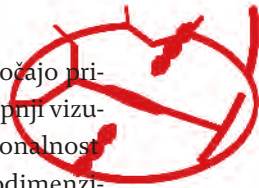


Noordung): »vertikala in horizontala se do popolnosti zlijeta v en sam topografski model« (Pelko 2006, 208). Ta postopek je značilen tudi za samega Kafko – v tem smislu D&G govorita o »soobstoju dveh arhitekturnih položajev, ki ju Kafka opisuje v večini svojih besedil: oba položaja delujeta drug v drugem in oba v modernem svetu. Navpična delitev nebesne hierarhije in vodoravna stičnost že skoraj podzemnih pisarn« (D&G 1995, 98–100, prim. Pelko, prav tam, 207–208). Ta dva temeljna položaja, katerih soobstoj je značilen tudi za gledališče Živadinova, D&G predstavita takole:⁸³

1. položaj	2. položaj
Pogled od zgoraj ali od spodaj	Pogled od spredaj, s hodnika
Stolpnice	Nizek strop
Posnetek iz zraka in od spodaj	Širok kót in globina polja
Nesklenjenost blokov lokov	Neomejenost imanentnega hodnika
Astronomski model	Zemeljski ali podzemeljski model
Odmaknjen in blizu	Oddaljen ali stičen

Omenili smo geometrično organizacijo odrskega gibanja v *Krstu* in pri petdesetletni predstavi *Noordung*, zaradi česar je pri slednji »projektivna« točka gledalčevega pogleda tudi nameščena zgoraj, v kupoli. Na prvi stopnji vizualne arhitekture projekta *Noordung* gre za to, da se igralce nadomesti z »dvodimenzionalnimi«, geometriziranimi abstraktnimi projekcijami – v zvezi s tem Živadinov o postgravitacijski vizualni metodi Zupančičeve, ki v petdesetletnem projektu procesualno in metodološko izdeluje »biomehatronske« substitute igralcev, pove naslednje: »Dunja vse informacije geometrizira z informacijskimi in koordinatnimi tabelami,

83 V kontekstu naše raziskave je pomembno, da se D&G na mestu, kjer razlagata kafkovski arhitekturni ustroj dveh birokracij – stare cesarsko-despotske in nove kapitalistične ali socialistične birokracije –, navežeta prav na futuristične in konstruktivistične avantgardne projekte: »Tatlinov projekt za tretjo internacionalo je iz leta 1920: to je spiralni stolp s štirimi vrtljivimi prostori, ki se kot nekakšen astronomski model vrtili v različnih ritmih (zakonodajnem, izvršilnem itn.). Projekt Madžara Moholy-Nagya je iz 1922: v njem postanejo ljudje 'del delovanja stolpa', ki ga sestavlja zunanja pot z ograjo, notranja spirala brez varstva – imenovana 'pot atletov' – ter dvigala in velika metla. Paranoična avantgarda. [...] Hlebnjikov je, denimo, izumil dva jezika, o katerih so se spraševali, kako močno sta si podobna ali različna: 'zvezdni jezik' kot astronomski, algoritemski, čisto logičen in zelo formaliziran sistem ter 'zaum', ki kot podzemeljski jezik uporablja čisto nepomensko tvarino – intenziteto, zvočnost, stičnost. Kot da bi šlo za dva nenavadna sloga birokracije, ki sta vsak zase prignana do skrajnosti, to pa pomeni, da sledita svojima linijama bega. Z istimi vprašanji se je z drugačnimi sredstvi ukvarjal tudi Kafka, tudi njemu so bili pomembni jezik, arhitektura, birokracija, linije bega.« (D&G 1995, 100)



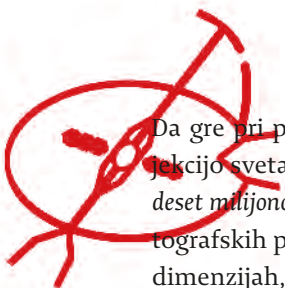
didaktičnimi tablami, z dvodimenzionalnimi črtnimi sistemi, ki omogočajo prihodnjo večdimenzionalno preglednost.« (Živadinov 2013b) Na drugi stopnji vizualne postgravitacijske arhitekture pa gre za to, da se takšna dvodimenzionalnost – podobno kot pri Malevičevem Črnem kvadratu – preseže v točki, ko dvodimenzionalni abstrakt postane polidimenzionalni suprabstrakt: »Suprabstrakt je tisto, kar je več, kar presega izbrano in določeno substitucijsko obliko zamenjave igralca po njegovi smrti v procesu *Noordung*: 1995-2045, in tisto, kar presega dvodimenzionalno vizualizacijo umrlega igralca v petdesetletni predstavi. Suprabstrakt ni in noče biti upodabljanje mrtvega igralca. Suprabstrakt je štiridimenzionalni objekt.« (prav tam)

Za umetnost Živadinova velja isto, kar Deleuze meni o baroku ali neoekspresionizmu, kajti pri njem vedno »najdemo to nagnjenje, da se postaviš 'med' dve umetnosti, med slikarstvo in kiparstvo, med kiparstvo in arhitekturo, da bi dosegel neko enotnost v umetnosti kot 'performansu' in vključil gledalca v sam performans« (Deleuze 2009, 198–199).

Toda ta kontinuiteta umetnosti, ta kolektivna enota v ekstenziji se presega proti neki povsem drugi enoti, umljivi in duhovni, točni, *konceptualni*: svet kot piramida ali stožec,⁸⁴ ki povezuje široko materialno podstat, zgubljeno v parah, z neko konico, bleščočim izviro ali točko pogleda. [...] Svet je že dolgo obravnavan kot gledališče podstati, sanje ali iluzija, Harlekinovo oblačilo, kot pravi Leibniz; vendar za barok ni značilno, da pade v iluzijo ali se iz nje izvleče, temveč da *realizira* nekaj v iluziji sami, ali da ji posreduje neko duhovno *prisotnost*, ki njenim delcem ali koščkom povrne kolektivno enotnost. (prav tam, 199–201)

[V baroku] cilj ni več izvedeti, kje se nahaja središče, ali je to sonce ali zemlja, ker je glavno vprašanje postalo: 'Ali sploh obstaja kakršnokoli središče ali ne?' Vsi centri – gravitacije, ravnotežja, sil, zasukov – skratka, celotne konfiguracije so doživele zlom. Verjetno sta takrat obnovljeni tudi znanost in umetnost, toda za ceno globoke preobrazbe in ogromnega napredka. Po eni strani je središče postalo *čisto optično*, točka pa je postala točka pogleda. (Deleuze 2010, 187)

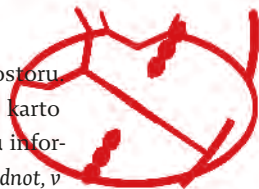
84 Kot smo videli, se svet kot piramida ali stožec pojavi že pri sliki *Vstajenje Gledališča Sester Scipion Nasice*, pa tudi pri akciji vstajenja Scipionov kot prisposoba Tatlinovega spomenika, ki se bo kasneje pojavil v *Krstu*, nato pa še v obliki Plečnikovega parlamenta v *Umetniškem dogodku Dan Mladosti* (glej: »Gledališče in država«). V smislu povezave med barokom in konstruktivizmom je pomembna naslednja Deleuzova opazka: »Potreben bo pregled eksplicitno baročnih tem v minimalni umetnosti in že v konstruktivizmu.« (Deleuze 2009, 199)



Da gre pri petdesetletnem projektu za svojevrstno gledališko geometrično projekcijo sveta kot piramide ali stožca, je razvidno že iz naslovov predstav *Ena proti deset milijonov* in *Ena proti ena*, saj oba namigujeta na velikostna razmerja pri kartografskih projekcijah. »Drugi način, da tridimenzionalne objekte vidimo v dveh dimenzijah, je s pomočjo projekcije. Projekcija je popularna metoda kartografov, s katero iz Zemlje ustvarjajo zemljevide.« (Hausmann 1994) Skratka, podobno kot pri Maleviču gre za to, da v prvi fazi tretjo dimenzijo reduciramo na drugo, da bi v končni fazi dosegli učinek tistega, kar tukaj imenujemo »obrnjena perspektiva« – kar Živadinov na nekem mestu, ko govori o procesualni vizualni metodologiji postgravitacijske umetnosti, poimenuje »polidimenzionalnost«. Po njegovem mnenju gre tu za vizualno mišljenje, s katerim bo Zupančičeva procesualno »iz lepe dvodimenzionalnosti (slike sveta), čez metodološko nezaupanje v tridimenzionalnost, s kozmokinetiko vstopila v polidimenzionalnost« (Živadinov 2013b). Ali kot o zgodnjem umetničinem delu zapiše Borčičeva (2004): »Umetniški kosi s svojim videzom sprožajo fascinacijo in od gledalca zahtevajo atletiko očesa. [...] Prek fascinacij dobivamo vrtoglavico. Projekcije in preseki proizvajajo iluzionistične učinke obrnjenega prostora. Naše oko beži od enega oporišča k drugemu. Perspektiva je zakrivljena, prelomljena, spreobrnjena.«

Poljubno proporcionalno označevanje dimenzij prostora predstave kot prostora sveta (1:10.000.000 oziroma 1:1) pri Živadinovu lahko po eni strani pojasnimo s tradicionalnim zanimanjem avantgardistov za aritmetične naslove in bizarno numerologijo, po drugi strani pa ga lahko povežemo tudi s srednjeveško kartografsko projekcijo po načelu »obrnjene perspektive«: »V srednjeveški kartografiji so se vode in kopno, tudi ko so bili pretežno znani, prikazovali s poljubnimi figurami, kot je drevo, ne glede na konkretne dimenzije, ki jih je izkušal popotnik, in brez zanimanja za karkoli drugega kot za alegorične vzporednice.« (Mumford 2009, 32) Lahko bi ga postavili tudi v kontekst baudrillardovske poststrukturalistične »perspektive«, v kateri ima zemljevid prednost pred ozemljem, kot je to denimo pri Strniši, še eni pomembni »kozmični« referenci umetnosti Živadinova: »zemljevid je tisti, ki je po tej logiki predhodnik teritorija, in v Strniševi pesmi *Zemljevid* se srečujemo s podobno konstelacijo« (Strehovec 2008, 83). Naslov izvirne predstave petdesetletnega projekta pravzaprav meri na zemljevid »virtualnega« ozemlja, saj izhaja iz že omenjenega spisa *Začasne avtonomne cone* anarhističnega teoretika Hakima Beya, ki ga najdemo navedenega v gledališkem listu predstave *Trije izdelki Noordung*:

Nomadi se ravnaajo po začudnih zvezdah, svetlečih podatkih v kiberprostoru. Razprostri zemljevid, položi čezenj karto političnih sprememb in čez to karto karto Mreže! Posebej *karto proti-Mreže* s poudarkom na prikitem pretoku informacij in logistiki, ter *na koncu, čez vse, karto kreativne imaginacije, estetike, vrednot, v merilu 1:1*. Dobil si mrežo, rezultat vseh prejšnjih, oživiljeno z nepričakovanimi vrtinci energije, svetlobe s skrivnimi prehodi in presenečenji [označil B. A.]. (Navajamo po: *Trije izdelki Noordung* 2000, 5.)



Summa summarum, genealoški razvoj gledaliških strojev Živadinova je neločljiv od genealogije gledalčevega pogleda. Ta poteka od točke pogleda aktualnega, fizičnega očesa prek njene postopne premestitve s pomnožitvijo in zrcaljenjem do popolne neločljivosti med transcenco in imanenco v nekakšni polidimenzionalni, virtualni točki pogleda. Virtualna točka pogleda ni preprosto seštevek vseh aktualnih in možnih točk pogleda, čeprav iz njih izhaja, tako kot one izhajajo iz nje. Če parafraziramo Deleuza, ki govori o razmerju med svetom in subjektom pri Leibnizu, lahko rečemo, da predstava (svet) aktualno ne obstaja samo v gledalcih (subjektih), temveč se tudi vsi gledalci nanašajo na to predstavo kot na virtualnost, ki jo aktualizirajo (prim. Deleuze 2009, 46). Gledalec, subjekt, je torej rezultat predstave, produkcija gledališkega stroja, »tisto, kar zaseda točko pogleda, kar se projicira v točko pogleda«. Gre za pogled, ki ga gledališki stroj – »gledališče krutosti, ki implicira trojno neodvisnost artikularnega glasu, grafične roke in ocenjevalskega očesa« (D&G 1990, 154) – skozi predstavo vpisuje v samo telo gledalcev, v kolektivno artaudovsko telo brez organov, ki ni nič drugega kot sam duh: duša ali subjekt. To je resnični *deus ex machina* oziroma »bog iz stroja« gledališča Živadinova: vsa fizika teles na odru je tukaj, da bi nas »povzdignila« do metafizike duha, ki že lebdi v nepredmetnem, gladkem prostoru breztežnosti.



TRETJI DEL

TEHNOZNAŠTVENI
STROJI

8.

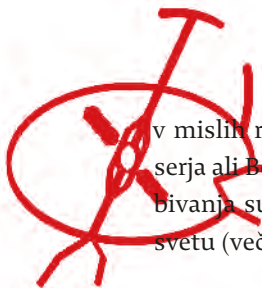
Tehnodispozitiv (Biomehanika)



//30

»O smrti človeka in o nadčloveku«

Filozofske teorije subjekta, vključno s psihoanalizo, pogosto spregledajo ogromen vpliv, ki ga ima sodobna tehnologija na aktualne procese subjektivacije. Po drugi strani pri tehničnih znanostih ter pri kulturnih, novomedijskih in softverskih študijih ponavadi pogrešamo globlje filozofsko premišljevanje svojih raziskav. Danes, ko ne moremo govoriti več o odtujenosti človeka od tehnike v Marxovem smislu – saj je s sodobnimi napravami tehnologija postala del našega vsakdanjika in intime – ne moremo govoriti več niti o subjektu, ne da bi upoštevali tehnologije, s katerimi je ta obdan oziroma nanje priključen. Mumford je že leta 1934 v delu *Tehnika in civilizacija* predvidel prihajajočo spremembo tehnološke paradigme: »Stari stroji bodo delno izumrli, kot so izumrli veliki kuščarji, da bi bili nadomeščeni z manjšimi, hitrejšimi, pametnejšimi in bolj prilagodljivimi organizmi, prilagojenimi – ne za jamo, bojišče tovarne, temveč za ugodno življenjsko okolje.« (Mumford 2009, 475) Razvoj človekovega mišljenja in njegove kulture je sicer že od nekdaj neločljivo povezan z razvojem njegovih tehnik in tehnologij, toda danes smo priča vstopu v bistveno drugačno tehniško paradigmo. Medtem ko je preteklih tisoč let materialno osnovo in oblike zahodne civilizacije globoko oblikoval razvoj stroja, današnja tehniška paradigma ni več strojna oziroma mehanska, temveč softverska, kar pomeni, da prek paradigme vmesnika že prestopa v paradigmo bio. Pri tem moramo tehniko razumeti kot dispozitiv oziroma imeti



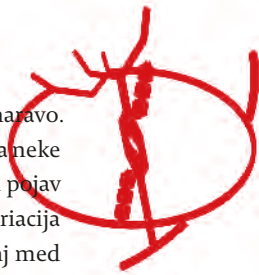
v mislih razširjeni koncept tehnike, kot se ta pojavlja v delih Heideggerja, Flusserja ali Benjamina, kjer tehnika ni razumljena instrumentalno, ampak kot način bivanja subjekta, njegovo eksistencialno-tehnološko obstajanje in postajanje v svetu (več o tem: Strehovec 1998 in 2007).

Vsak dispozitiv – pa naj bo umetniški, politični, tehnološki itn. – predpisuje določeno tehniko oziroma tehnologijo, ki jo mora subjekt obvladati, če hoče postati subjekt določenega dispozitiva. Če želimo imeti kakršnokoli korist od filozofskih ali umetniških konceptov ali pa smiselno uporabljati predmete, kot sta pisalo ali puška, moramo poznati njihov pomen oziroma namen, poznati moramo tehnike, s katerimi jih lahko najbolj smiselno uporabimo. Skratka, poznati moramo njihov dispozitiv. Sicer se lahko zgodi, da bomo pisali s puško v pesku ali še huje, da bomo s pisalom v roki tekli proti sovražnikovemu rovu. V novi tehniški paradigmi se termina tehnika in tehnologija približujeta drug drugemu, kajti sedanja tehnika vključuje tudi logos, kar pomeni, da orodje (tehnika) vključuje tudi navodila za njegovo uporabo (tehnologijo). Tako so sodobne tehnike ultimativni dispozitiv. Dispozitiv smo mi v procesu subjektivacije, dokler obvladujemo pravila, »navodila za uporabo«; spoštovanje teh navodil nas spreminja, konstruira nas kot subjekte. Zato je za Agambena mobilni telefon dispozitiv *par excellence* (Agamben 2007; prim. tudi: Strehovec 2007, 185–216; Klepec 2008, 132–138).

Razmerje med subjektom oziroma telesom in tehnologijo raziskujejo številne sodobne gledališke in umetniške prakse, vendar so v tem nepreglednem številu zelo redka dela, ki ponujajo tudi rešitve, in to s skorajda znanstveno doslednostjo, metodičnostjo in jasnostjo, kot je to projekt *Noordung:: 1995-2045*. Gledališkoumetniški koncept Živadinova – kot je opisan v uvodnem poglavju – postavlja in skuša na podoben način razrešiti problem, identičen ničejanskemu problemu, kot ga formulira Deleuze v pomembnem dodatku svoje knjige o Foucaultu z naslovom »O smrti človeka in o nadčloveku« (glej: Deleuze 1989, 124–132; v tem razdelku delno povzemamo omenjeni dodatek).

Kot smo videli v poglavju o telesu brez organov, je vsako telo – pa naj bo biološko, družbeno ali kozmično – kombinacija sil, te sile pa so v medsebojnem razmerju napetosti. To je splošno Nietzschejevo, pa tudi Foucaultovo in Deleuzovo načelo:

Vsaka sila je prisvojitve, obvladovanje ali izkoriščanje neke količine realnosti.

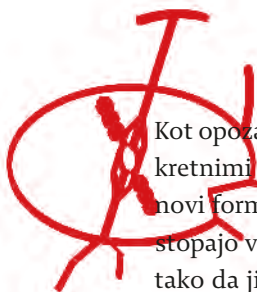


Tudi zaznavanje je v svojih raznolikih vidikih izraz sil, ki si prisvajajo naravo. Potemtakem ima tudi narava sama neko zgodovino. Nasploh je zgodovina neke stvari sestavljena iz zaporedja sil, ki so jo uspele osvojiti. Isti predmet ali pojav lahko dobi nek drug smisel, ko se ga prilasti nova sila. Zgodovina je variacija smislov, se pravi 'zaporedje bolj ali manj globoko segajočih, bolj ali manj med sabo neodvisnih, na njem odigravajočih se procesov prevladovanja'. (Deleuze 2011a, 15–16)

Če za primer vzamemo sile v človeku (sile predstavljanja, pomnjenja, hotenja itn.), lahko rečemo, da takšne sile nujno stopajo v kompozicijo forme-človek. A te iste sile se lahko investirajo tudi drugače, v neko drugo kombinacijo sil, v neko drugo formo. Človek ne obstaja od nekdaj in ne bo obstajal vselej. V mislih nimamo človeškega rodu nasploh, ampak človeka kot predmet znanosti – objekt spoznanja, ki ga konstituirajo šele Kantov kopernikanski obrat in humansitične vede, nastale v devetnajstem stoletju: biologija, politična ekonomija in lingvistika:

Epistemološko polje, v katerem se gibljejo humanistične znanosti, ni bilo vnaprej določeno: v 17. oziroma 18. stoletju ni nobena filozofija, nobena politična ali moralna opcija, nobena empirična znanost, nobeno opazovanje človeškega telesa, nobena analiza občutja, imaginacije ali strasti nikoli naletela na kaj takšnega, kakor je človek. Človeka namreč sploh ni bilo (prav kakor ni bilo življenja, govornice in dela) [...]: gre za dogodek v polju vednosti. (Foucault 2010, 417–418)

Da bi se pojavila forma-človek, je bilo potrebno, da sile v človeku stopijo v razmerje z natančno določenimi silami od zunaj. Deleuze, sledeč Foucaultu, opiše tri velike metadispozitive oziroma zgodovinske formacije: prva je klasicistična zgodovinska formacija, druga zgodovinska formacija devetnajstega stoletja, tretja pa je zgodovinska formacija prihodnosti. Slednja je šele v nastajanju, zato ne moremo predvideti, kakšna bo. Gre za konkreten problem, ki ga je Nietzsche poimenoval »nadčlovek«. Nietzsche je govoril: človek je zaslužnjil življenje, delo in jezik – nadčlovek je tisti, ki jih bo osvobodil v *samem človeku*, v korist neke druge forme. Čeprav slovenska predpona »nad« napotuje na nekaj, kar naj bi bilo nad človekom, je Nietzschejev *Übermensch* nekaj, kar ni človek – lahko pa nastane *čez* človeka, vendar le *onkraj* njega. Nietzsche se nikoli ni naveličal ponavljati, da je človek le most, nekaj, preko česar, čez kar nadčlovek edino lahko nastane. Skratka, nadčlovek je nova oblika, ki bo nastala, ko sile, ki oblikujejo formo-človek, stopijo v razmerje z drugimi, *zgodovinsko natančno določenimi silami od zunaj*.

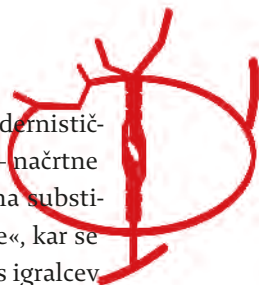


Kot opozarja Deleuze, je to problem, pri katerem se moramo zadovoljiti z zelo diskretnimi oznakami, v nasprotnem primeru lahko zapademo v strip. Čeprav o tej novi formi še ne moremo govoriti, pa lahko zaznamo sile zunanosti, s katerimi stopajo v razmerje sile v človeku. Človek je zasužnjil sile življenja, dela in jezika, tako da jih je s pomočjo novih znanstvenih disciplin, ki izvirajo iz biologije, politične ekonomije in lingvistike, razdrobil in razbil: »lingvistika humanističnega devetnajstega stoletja se je konstituirala na razbitosti različnih jezikov kot pogoj za ‘niveliranje govora’ kot predmeta« (Deleuze 1989, 130–131). Enako velja za biologijo, ki je nivelirala življenje, in politično ekonomijo, ki je nivelirala delo. Danes pa je težava v tem, kako spet zbrati razbite sile v človeku. Te naloge Deleuze ne prepušča ne znanosti, ne politiki, ne filozofiji in ne umetnosti; natančneje, vse te oblike vednosti bodo morale računati z nečloveškimi silami, ki prihajajo »od zunanaj«: sile, ki bodo lahko zbrale razbite sile v človeku in s katerimi te danes stopajo v razmerje, so sile tehnologije:

Zdi se nam, da sta se lahko delo in življenje zbrala šele, ko sta se odlepila od ekonomije in biologije, tako kot se je jezik zbral šele, ko se je književnost ločila od lingvistike. Potrebno je bilo, da biologija vskoči v molekularno biologijo oziroma da se razbito življenje zbere v genskem kodu. Potrebno je bilo, da se razbito delo zbere in ponovno umesti v strojih tretje vrste, kibernetičnih in informatičnih. Katere bodo torej sile, s katerimi bodo sile v človeku stopile v razmerje? To ne bo več povzdigovanje do neskončnosti [forma-bog], niti ne bo končnost [forma-človek], ampak neomejeno-končno [forma-nadčlovek]; tako pa imenujemo vsako situacijo sile, v kateri daje neko končno število dejavnikov praktično neomejeno število raznovrstnih kombinacij. [...] Sile v človeku stopajo v odnos s silami zunanosti, silami silicija, ki dobivajo prednost pred ogljikovimi silami, silami genskih faktorjev, ki dobivajo prednost pred organizmom, silami agramatičnosti, ki se prebijajo pred označevalcem. (prav tam, 131–132)

Povezava med konceptualno spekulativnostjo projekta Živadinova ter računalniškimi, genetskimi in agramatičnimi tehnološkimi strukturami oziroma silami prihodnosti, o katerih piše Deleuze, ne bi mogla biti bolj razvidna. Projekt *Noordung* si za raziskovanje njihovega vpliva na človeka zastavi petdesetletno zgodovinsko obdobje, kar je več kot dovolj, da bi se procesi, ki so se v času nastajanja tega Deleuzovega besedila oziroma na začetku projekta *Noordung* šele začeli, tudi jasneje pokazali. Petdeset let je namreč obdobje, v katerem naj bi bila v okviru procesa *Noordung* izvršena »progressivna substitucija«: »Progressivna substituci-

ja' je osnovna metoda postgravitacijske umetnosti. S koncem postmodernistične 'simulacije' (1995) nastopi čas za metodo 'progresivne substitucije' – načrtne zamenjave. Zamenjave vsega!« (Živadinov 2010, koordinata »Progresivna substitucija«) In kaj se v tem primeru »progresivno substituirajo? Kaj je to »vse«, kar se »načrtno zamenja?« Substituirajo se življenje, delo in jezik: od živih teles igralcev bodo ostali njihovi genski zapisi, mikronski izrisi obraza in nabor grimas, njihovo igralsko delo bo nadomeščeno z delom kibernetičnih in informatičnih strojev, njihove govorne replike pa bodo računalniško prevedene v agramatične glasbeno-zvočne strukture.

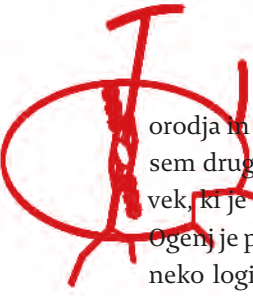


//31

H genealogiji tehnike/subjekta

Oglejmo si natančneje znameniti začetek Kubrickovega filma 2001: *Odiseja v vesolju* iz leta 1968, ki ni ponudil le vizionarskega pogleda na bližnjo in daljno prihodnost, ampak tudi zelo pronicljiv vpogled v oddaljeno preteklost. Temeljna vprašanja, ki nam jih film zastavlja, bi lahko povzeli z izhodiščnimi vprašanji Spenglerjevega kratkega, črnogledega besedila iz leta 1931 *Človek in tehnika*: »Kakšen je pomen tehnike? Kakšen je njen smisel v zgodovini, kakšna je njena vrednost v življenju ljudi, kakšna je njena moralna in metafizična vloga?« (Spengler 2013, 12) Prvo, kar vidimo v uvodu filma, ki nosi naslov »Zarja človeka«, so človeške opice, ki ne živijo več v varnem skrivališču visokih krošenj dreves, saj teh ni več, ampak so se primorane skrivati v stepskih votlinah: »bilo je v stepi, ne pa v gozdu, da se je roka lahko pojavila kot svobodna oblika, ogenj pa kot tehnološko oblikovana snov« (D&G 1988, 61). Nekega dne med iskanjem hrane med okostnjaki mrtvih živali ena od opic nenadoma zagleda kost. Kost, ki jo je prej že tisočkrat videla, tokrat ugleda z drugačnimi očmi. A sprva še ne ve, da je to, kar je pravkar videla, orodje/orožje/tehnika, saj nima nikakršnega znanja o tem in ne obstaja nobena znanost, ki bi ji to povedala.

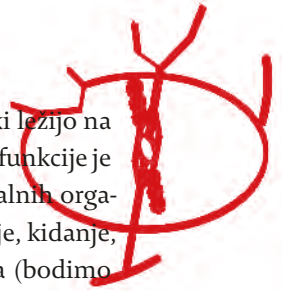
Lacan torej nima povsem prav, ko trdi, da je znanstveni diskurz »porodil vseh vrst



orodja in naprave« (navajamo po: Zajc 2000, 70). Lahko bi namreč zagovarjali povsem drugačno tezo, ki pravi, da je tehnika povzročila znanost in ne obratno: človek, ki je prvi prižgal ogenj, ni imel nikakršnega znanja, nobene znanosti o tem. Ogenj je prižgal naključno – šele potem je v tem postopku, on ali kdo drug, uvidel neko logiko, iz česar je lahko nastala »znanost« o prižiganju ognja, ki se je prenašala naprej. Kot duhovito opozarja Flusser: »Če bi hominid tehniko obdelave kamna podprl s teorijo, bi že takrat lahko izpeljal industrijsko revolucijo.« (Flusser 2000, 91) Ali kot v podobnem kontekstu pripominja Mumford: »V primerjavi z drugimi antropoidi bi lahko brez ironije govorili o človeški superiorni iracionalnosti.« (Mumford 1986, 13)

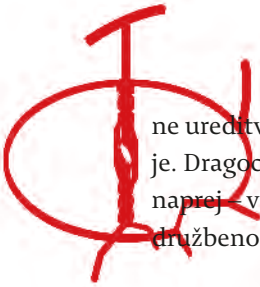
Razmerje med tehnologijo in umetnostjo pa je drugo pomembno vprašanje. Živadinov na nekem mestu kategorično izenači znanost in umetnost, po drugi strani pa izenači tehnologijo in kulturo oziroma kulturni in tehnološki aparat. Pri tem ima umetnost in znanost za stroja na višji stopnji – za »stroja vseh strojev, ki izdelujeta vse druge stroje« – medtem ko tehnološki in kulturni aparat razume kot »stroja, ki izdelujeta izdelke in vsebujeta negativ izdelka ali program za izdelavo točno določenega izdelka in nobenega drugega«: »Umetnost in znanost imata popolnoma identično metodo in proces proizvodnje izdelkov. Razlika je le v imenovanju: na eni strani imamo tehnološki, na drugi pa kulturni aparat. Pribijmo: znanost in umetnost sta istovetna stroja!« (Živadinov 2008, 357) To grobo razdelitev moramo razumeti v kontekstu manifestativnega izjavljanja v okviru postgravitacijske umetnosti, ki postavlja enačaj med znanostjo in umetnostjo, saj bi lahko zagovarjali tudi nasprotno tezo, ki pravi, da sta si umetnost in tehnologija dosti bližje, kot sta si umetnost in znanost, celo bolj, kot sta si lahko znanost in tehnologija: »Pomembno je, da klasični grški termin 'techné' ne razlikuje med obrtniško proizvodnjo in 'lepo' ali simbolno umetnostjo. V večjem delu človeške zgodovine sta bila oba vidika nerazdružljiva: eden je spoštoval objektivne pogoje in funkcije, drugi pa se je odzival na subjektivne potrebe.« (Mumford 1986, 11) Tega se verjetno zaveda tudi Živadinov, saj svoje trditve v zvezi s tehnološkim aparatom ne razvije dalje (v nasprotju s kulturnim aparatom, ki ga nenehno kritizira in ga ima celo za eno glavnih ovir resničnega umetniškega raziskovanja in razvoja). Sicer pa bomo videli, da je njegovo razumevanje tehnologije veliko bolj poglobljeno, kot se kaže iz zgoraj navedenega besedila.

Vrnimo se k človeški opici z začetka Kubrickovega filma. Opica z rokami vzame



kost, jo obrne, povoha in potem sramežljivo udari po drugih kosteh, ki ležijo na tleh: enkrat, dvakrat, trikrat, sedemkrat. »Prva pomembna premestitev funkcije je bila najverjetneje preobrazba prednjih okončin četveronožcev iz specialnih organov za gibanje v univerzalno orodje za vzpenjanje, prijemanje, udarjanje, kidanje, drobljenje, kopanje in držanje.« (Mumford 1986, 8) Medtem ko se igra (bodimo pozorni, Kubrickova opica ne dela, ampak se igra), se opica hitro uči: vsak naslednji udarec je zanesljivejši kot prejšnji, z vsakim novim udarcem opica bolje razume tehniko rabe orodja, saj je ujeta v njegov dispozitiv, ki ga pravkar odkriva – ki ga je pravkar odkrila – kar jo bo spremenilo za vedno! Kar prime kost z obema rokama in polomi lobanjo velike mrtve živali, ni več opica, ampak človek – tehnik, umetnik. Kar človek drži v roki, ni več kost, ampak nož, dleto, kladivo, sekira. »Ne le, da so roka, hoja in drža morali nastati sočasno, temveč sta tako nastala tudi – in to je točka, ki je ni opazil še nihče – roka in orodje. Tako, kot se je orodje oblikovalo iz oblike roke, se je, nasprotno, tudi roka oblikovala po obliki orodja.« (Spengler 2013, 37)

Subjekt (roka, pogled) in objekt (orodje) tako nastaneta z eno samo potezo nekega primarnega tehnoumetniškega dispozitiva: »Šele zdaj vidimo tehniko: [...] rezultat obdelave [kamna] je z ene strani hominid in z druge obdelan kamen. Toda kaj je bilo prej? [...] Možen odgovor je: pred obdelavo je obstajala možnost obdelave kamnov, in iz te možnosti so se z ene strani konkretizirali kamni in z druge hominidi.« (Flusser 2000, 92–93) Flusser je še bolj dosleden kot Agamben, ki trdi, da je subjekt tisto, kar je rezultat razmerja med živimi bitji in dispozitivi, saj je po njem rezultat tega razmerja tudi sam objekt. Skratka, Kubrick na začetku svojega filma z neprekosljivo jasnostjo pokaže, kako se človek (subjekt) in orodje (tehnologija) rojevata skupaj: »Dejstvo, da si odsotnosti tehnike ne moremo niti predstavljati, nas opozarja, da je 'tehnika' beseda, ki označuje nekaj, kar je tako tesno povezano z nami, da se od tega ne moremo distancirati. Zdi se, da se tehnika in človek vzajemno implicirata, in na to verjetno meri izraz 'Homo faber'« (prav tam, 86–87). Vendar to očitno ne zadošča, saj že naslednji prizor pokaže, kako pravkar rojena subjekt in tehnologija avtomatično implicirata oziroma rojevata družbo. Ali obratno: družba – torej mitologija, religija, politika, kultura – ki je s pojavom skrivnostnega črnega monolita pravkar rojena, avtomatično implicira subjekt in tehnologijo. Pri spopadu dveh skupin opic pri izviru bo seveda zmagala tista, ki je relativno bolj organizirana in oborožena, se pravi tista, ki je z iznajdbo orodja/orožja avtomatično osvojila tudi neko stopnjo primitivne družbe-



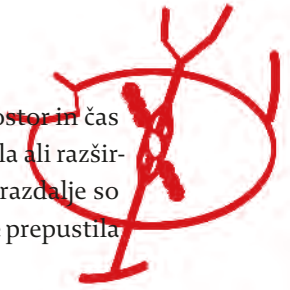
ne ureditve, oziroma tista, ki je z neko stopnjo družbene ureditve odkrila to orodje. Dragoceni teritorij okrog izvira je na ta način osvojen, družba se lahko razvija naprej – vse dokler ne pridejo drugi subjekti z drugačno tehnologijo in drugačno družbeno ureditvijo.

Da je tehnologija globoko družbena – ter da ne zadovoljuje le potreb človeštva, ampak ga v veliki meri tudi omejuje – pokaže eden najostrejših kritikov tehnološkega razvoja, ameriški doktor matematike in množični morilec Theodor Kaczynski, bolj znan kot Unabomber. V poglavju *Unabomberjevega manifesta*, pomenljivo naslovljenem »Tehnologija je močnejša družbena sila kot prizadevanje za svobodo«, Kaczynski (1995, 41–44) omenja moderni promet, s katerim je človekova svoboda gibanja sprva postala na videz večja, z razvojem motoriziranega prevoza pa se je kmalu izkazalo, da je precej omejena: danes se mora pešec v mestu ves čas ustavljati, da bi počakal na prometne luči, ki so bile ustvarjene predvsem zaradi regulacije avtomobilskega prometa, na vasi ni več varno hoditi po cesti itn. Še več, uporaba motoriziranega prevoza je kmalu po njegovi uvedbi prenehala biti možnost in je postala nujnost, saj je njegova vpeljava v tolikšni meri spremenila urbano strukturo naših mest, da danes peš ne pridemo nikamor več (prav tam).⁸⁵

Tehnološko determiniran ni samo prostor, ampak tudi čas. Mumford v *Tehnologiji in civilizaciji* pokaže, kako se dispozitiv mehanske ure prvič pojavi v benediktinskem samostanskem življenju, katerega strogi red je bil podrejen kolektivnemu utripu in ritmu stroja: »Ura, in ne parni stroj, je glavni stroj moderne industrijske dobe. Ura je tudi izjemno dejstvo in značilen simbol stroja v vseh obdobjih njegovega razvoja: še danes ni drugega stroja, ki bi bil tako vseprisoten.« (Mumford 2009, 28) Že v naslednjem poglavju »Prostor, razdalja, gib« pa Mumford pokaže, kako je bilo mehansko merjenje časa sinergično dopolnjeno z mehanskim merjenjem prostora, tj. njegovim perspektivnim prikazovanjem: »Izmerjeni prostor

85 Več o tem: Mumford 2009, 263–267. Prim. tudi Deleuzovo opozorilo v zvezi s cestnim prometom in njegovo povezavo z družbo nadzora, ki jo navaja Galloway v *Teoriji video iger*: »Nadzor ni isto kot disciplina. Ob gradnji avtocest, na primer, ljudi ne zapiraš, ampak namesto tega množiš sredstva nadzora. Ne trdim, da je to njihov edini namen, temveč želim ponazoriti, kako se ljudje neomejeno in 'svobodno' vozijo naokoli, ne da bi bili kakorkoli zamejeni, hkrati pa so kljub temu pod nadzorom. To je naša prihodnost.« (Deleuze, »Having an Idea in Cinema«, navajamo po: Galloway 2011, 178–179.) »Ne glede na to, ali si ob tem predstavljamo informacijsko avtocesto ali navadno hitro cesto, je Deleuzova definicija nadzora ključna za razumevanje, kako računalniške informacijske službe delujejo.« (prav tam)

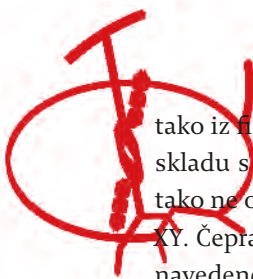
slike je utrdil izmerjeni čas ure. [...] Pojavilo se je prepričanje, da se prostor in čas uporabljata; in ko sta bila enkrat povezana z gibom, sta se lahko zgoščala ali razširjala; pričelo se je osvajanje časa in prostora. [...] Tempo se je pospešil, razdalje so postale večje: konceptualno, moderna kultura je poletela v vesolje in se prepustila temu gibanju.» (Mumford 2009, 34–36)



Primeri ure in motoriziranega prevoza sta paradigmatična, saj ju je mogoče aplicirati na vpeljavo drugih novih tehnologij: »Bodite pozorni na pomembno poanto, ki smo jo ponazorili z motoriziranim prevozom: ko je nova tehnologija uvedena kot opcija, ki jo posameznik lahko sprejme ali pa ne, *ne ostaja* nujno opcijska. V mnogih primerih nova tehnologija spremeni družbo v tej meri, da so jo ljudje kmalu primorani uporabljati.« (Kaczynski 1995, 42) Po Paulu Viriliju je človekova svoboda gibanja ob koncu dvajsetega stoletja – v »zadnji fazi« mutacije prevoznih sredstev – prav tako povsem omejena. Virilio sodobnega posameznika opiše kot osebo, obsojeno na negibno mesto v avdiovizualnem oziroma »zadnjem vozilu« (Virilio 2001; prim. Strehovec 2007, 185–217). Poudarek ni več na osvajanju fizičnega prostora, temveč v nabiranju čim večjega števila informacij v realnem času, ki jih bo sodobni posameznik, paradoksalno, zamudil, če se bo odmaknil od avdiovizualnih naprav, s katerimi je obkrožen v svojem teledomu in ki mu prinašajo »svet« v obliki informacij. Viriliovo besedilo »Zadnje vozilo« je izšlo leta 1987, v času popularnega uvajanja simulacijskih naprav tako v vojski kot v tematskih zabaviščnih parkih – pa vendar pred vpeljavo sodobnih zaslonskih mobilnih naprav, ki so sodobnemu posamezniku omogočile »ponovno osvajanje fizičnega prostora ob hkratnem nadzorovanju kibernetičnega prostora« (Strehovec, prav tam, 193–194). Viriliovo zadnje vozilo je torej že stvar preteklosti, saj smo danes priče povsem drugačnemu scenariju v okviru eksistencialne situacije, ki jo Strehovec poimenuje »nomadski kokpit«:

Današnji posameznik je postavljen v nomadski kokpit, kar pomeni, da je obdan z napravami, ki mu dobavljajo podatke različnih izvorov; v njegovo sedanost stopajo statične in gibljive podobe [...]. Tudi te podobe napolnjujejo uporabnikov kokpit položaj, torej stanje, ki spominja (v smislu intenzivne interaktivnosti in kinestetičnih odgovorov) na vožnjo avtomobila. (prav tam)

Drugače povedano, čeprav se giblje skozi fizično realnost, je trajektorija današnjega nomadskega tehnosubjekta v veliki meri virtualno dirigirana: posameznica, ki se giblje skozi mesto, je »prisiljena« upoštevati številne informacije, ki prihajajo

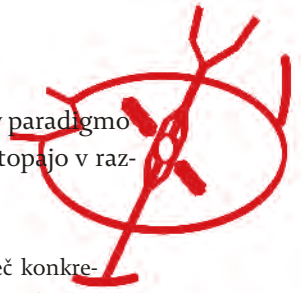


tako iz fizične, kot tudi iz »virtualne« realnosti mobilnih zaslonskih naprav ter v skladu s sprejetimi informacijami korigirati in nadaljevati svojo pot, prihajajoč tako ne od točke A do točke B, kot je prvotno načrtovala, ampak do točke C, D ali XY. Čeprav tako Strehovec kot Virilio nikjer ne omenjata besede dispozitiv, je iz navedenega razvidno, da sodobne tehnologije razumeta kot ultimativne dispozitive v smislu, v katerem ves čas uporabljamo ta pojem. Tistemu, čemur Virilio pravi *avdiovizualno vozilo*, oziroma tistemu, kar Strehovec imenuje *nomadski kokpit*, ustreza v besednjaku Živadinova izraz *biomehanika* (prim. Živadinov 2000, 24–25). Sami pa bomo skušali vse tri pojme zaobseči z izrazom *tehnodispozitiv*.

Zgodovine ne moremo ločiti od tehnologij, ki obkrožajo in prežemajo telesa, kar je tudi temeljni smisel razširjene rabe pojma biomehanika pri Živadinovu, ki jo razdeli na historično (do druge svetovne vojne), teleprezenčno (po drugi svetovni vojni) in kozmično biomehaniko. Prvi paradigmi ustreza radio, drugi televizija, tretji pa računalnik (Živadinov 2000, 24–25; prim. Gržinič 2000). Deleuze razvoja tehnoloških avtomatov prav tako ne ločuje od razvoja družbenih avtomatov, pri čemer v dveh knjigah o filmu naletimo na zgodovinsko razdelitev filmskih podob, ki časovno ustreza trem obdobjem biomehanike pri Živadinovu: podoba-gibanje (do druge svetovne vojne), podoba-čas (po drugi svetovni vojni) in elektronska slika. Termin Živadinova za slednjo je »teleslika – je tista slika, ki se prenaša na daljavo z oddajnikom in se sprejema s sprejemnikom ter prikazuje na ekranu« (Živadinov 2010, koordinata »Ikona/freska/slika/ambient/teleslika«). (Mimogrede, presenetljivo je, da Živadinov pri tej razlagi »historične kontinuitete slike« – ki po njegovem razumevanju na začetku dvajsetega stoletja v gledališču zamenja historično kontinuiteto »beseda, drama, konflikt« – popolnoma spregleda filmsko sliko.)

Vsaka zgodovinska klasifikacija je bolj ali manj poljubna in zato nujno bolj ali manj napačna; pa vendar, ali ni klasifikacija, ki upošteva tudi tehniko, mnogo trdnejša, kot če za mejnik nekega obdobja vzamemo le propad kakega cesarstva, smrt vladarja, vojno ali politično ureditev (prim. Badiou 2005, 9–21)? Nazadnje lahko o tehnologijah rečemo isto, kar Foucault-Deleuze pravi o silah: »[Tehnologije] so v nenehnem nastajanju, obstaja nastajanje [tehnologij], ki je vzporedno z zgodovino, ali natančneje, ki jo ovija, po neki ničejanski koncepciji« (Deleuze 1989, 89). V navedbi smo besedo »sila« zamenjali z besedo »tehnologija«, saj tehnološki dispozitivi niso nič drugega kot razmerja sil, ki so v medsebojnem razmerju na-

petosti; sodobne tehnologije, ki prek paradigme vmesnika vstopajo v paradigmo bio, pa so ultimativni dispozitivi, katerih sile in silnice nezadržno stopajo v razmerje s človeškimi silami, pa naj se le-ta tega zaveda ali ne.



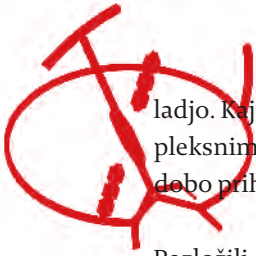
Prihodnja tehnika ne bo 'delo', ne bo ovrednotenje objektov, temveč konkretiziranje najstva: 'čista' deontološka gesta. Naseljena ne bo na območju biti, v katero ne verjamemo več, temveč na območju najstva. [...] Hologram je nesmiselno pojmovati kot dejanski ali fiktiven, algoritme pa kot resnične ali napačne. [...] V tem smislu bo približno to, kar smo v novem veku imenovali 'umetnost'. Nietzschejeva izjava 'umetnost je boljša od resnice' bo s tem šele dobila tisti radikalni pomen, ki je z njo mišljen. Novoveško ločevanje tehnike in umetnosti, 'trde' in 'mehke' kulture, bo nesmiselno, ne zato, ker bi se tehnika in umetnost prekrivali, temveč, ker bosta zopet postali sinonima kot v predmoderni dobi. (Flusser 2000, 94–95)

Rečeno z manifestativnimi besedami Rdečega pilota: »Bodoča večnost se vzpostavlja v novi točki gledanja. 'Observatorij' je paralelni prostor, v katerem se psihološko predeterminirano spajanje človeka s predmetom samo Opazuje.« (Rdeči pilot 1987) »Mučeništvo je moralo postati umetnost, / Kajti z likvidacijo onstranstva / Je postal Njegov obraz zakrit, / Da bi ga naša moč ustoličila kot hologramsko realnost.« (Rdeči pilot 1988)

//32

Tehnosubjekt (Biomehanika Noordung: Biomehatronika Zupančič)

Vrnimo se še zadnjič h Kubrickovi opici: »kar dela Kubricka velikega, ni trenutek, v katerem človečnjak s kostjo razbije kost, pobije živali in si pokori sočloveka, temveč tisti trenutek, ko se ta prizor z eno samo suvereno avtorjevo gesto izvije v vesoljski valček noordungovskih projektilov med planeti: *Odiseja 2001*.« (Pelko 2006, 238) Po spopadu pri izviru torej ena od opic (nedvomno tista, ki je prva uporabila kost kot orodje in je v Clarkovem romanu pomenljivo poimenovana Gleda-Luno) vrže kost proti nebu in že v naslednjem kadru se kost čudovito prelevi v vesoljsko



ladjo. Kaj se je zgodilo med prvo uporabo orodja našega opičjega prednika in kompleksnim projektilom, izstreljenim s strani drugega orodja – »med pradobo in podobo prihodnosti« (prav tam), v kateri se v nekem smislu danes že nahajamo?

Razložili smo že, kako razumemo izraz dispozitiv in na kakšen način dispozitiv konstruira subjekt, toda na kaj merimo z izrazom tehno v pojmih tehnodispozitiv in tehnosubjekt?

[Tehno je] načelo današnjega sveta, oblikovanega v paradigmi umetnega druge generacije. Mišljeno je umetno, ki je prestopilo prag mehanskega in se usmerilo na področje kibernetškega in celo v paradigmo bio, se pravi, k življenju podobnim procesom na neorganskih nosilcih. Tehno nam ne pomeni samo širitve naravno danega, ampak tudi širitve in nadgraditve umetne resničnosti prve generacije, tj. sveta industrijskih izdelkov, pokrajini druge narave. (Strehovec 1998, 17)

Tukaj torej nismo delali razlike med terminoma tehnika in tehnologija, tudi zato ne, ker smo ves čas merili na njuno predpono (ki je sicer ne smemo enačiti z grškim *téchnê*). V tem smislu je značilen odgovor Živadina na moje vprašanje, kaj pomeni velik napis TEHNO, ki se pojavi na koncu predstave *Prepovedano gledališče*, s katerim bi se prvotno morala skleniti tudi zaključna deveturna uprizoritev cikla *Treh elizabetinskih tragedij*. Živadinov izraz *tehno* razlikuje tako od grškega *téchnê* kot od angleškega *technology*; definira ga kot »emancipirano tehnologijo, nekaj, kar bo postalo neodvisno od nas, biološkega«. Tehno je zanj »naravna emancipacija«, »emancipirana entiteta, ki ima popolnoma svoje življenje«. In še: »Tehno je evolijski proces biološkega. Da se razumemo, jaz nisem futurolog, ne govorim o tem, kaj bo, ampak o tem, kaj ima potencial.« (Živadina 2009) Izraz *tehno* meri torej na potencial, ki se nahaja v sami tehnologiji oziroma v spravi človeka in tehnologije.

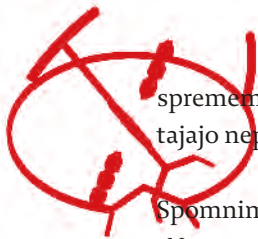
Tovrstna tehnika je – v Benjaminovi terminologiji – druga tehnika; temelji na posameznikovem distanciranju od narave, konkretno od reproduciranja naravnih oblik, v kar je bila ujeta ta prva tehnika. Za dosežke prve tehnike lahko rečemo, da 'kulminirajo v človeškem žrtvovanju; tisti *druge tehnike pa v daljinsko usmerjenem letalu, ki ne potrebuje človeške posadke*' [označil B. A.]. (Strehovec 2007, 299–300)

Petdesetletni projekt *Noordung* v tem smislu problematizira prav prehod iz prve v drugo tehniko, saj je njegov končni cilj postavitve umetniških satelitov (torej

»daljinsko usmerjenih letal, ki ne potrebujejo človeške posadke«) v ekvatorialno orbito. Rečeno z besedami Živadinova, gre za prehod iz »teleprezenčne biomehanike«, katere paradigmatična tehnologija je bila televizija, v »kozmično biomehaniko«, katere paradigmatična tehnologija je računalnik – natančneje, kvantni superračunalnik prihodnosti, kibernetični stroj tretje generacije, ki bo zmožen samostojnega mišljenja, vključno s čustveno in intuitivno inteligenco, saj računalnik na sedanji stopnji razvoja zanj »ni nič drugega kot inteligentna televizija« (Živadinov 2009, 24). Vstop v kozmično biomehaniko naj bi se začel leta 1991, ko je ruski kozmonavt Sergej Krikaljov prvič dlje kot eno leto bival v pogojih gravitacije nič, kar je povzročilo deformacijo oziroma podaljšanje njegovega skeleta za nekaj centimetrov; Živadinov to poimenuje »Krikaljovov vektor«:

Spoj znanosti in umetnosti je osnova mišljenja o KOZMIČNI BIOMEHANIKI. Suprematistični absolutni nič in konstruktivistično lovljenje konceptov iz kvantnega morja ter njihovo organiziranje v energetske kreacije, konstrukcije se je na koncu tisočletja spojilo skupaj z znanostjo v zadnji človeški napor, v KOZMONAVTIKO. Konstruktivistično plovilo ima pred seboj suprematistično sfero in v njej instalirano TELO. IGRALEC-KOZMONAVT se mora pripraviti za zadnje futuristično razstavljanje, preoblikovati mora skelet in se opremiti z mehкими in trdimi protezami. V GRAVITACIJI NIČ mora roditi enojajčna dvojčka in na koncu procesa SUBSTITUIRATI vse. Tudi smrt. (Živadinov 2000, 24)

Takšna radikalna sprememba telesa (in ne le perspektive oziroma percepcije ter podobe mišljenja, povezanih z njo) je bistvena za koncept kozmične biomehanike pri Živadinovu, ki izhaja iz kozmičnih idej Fjodorova in Ciolkovskega. Slednji je denimo trdil, da bi se lahko evolucija na Zemlji odvijala tudi na drugačen način ter da v vesolju obstajajo drugačna in bolj izpopolnjena bitja, kakršna se bodo morda pojavila »tudi na Zemlji, naravno ali umetno, ko bo človek začel preoblikovati lastno telo« (Ciolkovski 2005, 99). V gledališkem listu predstave *Trije izdelki Noordung* najdemo tik pred tekstom Živadinova z naslovom »Biomehanika Noordung« tudi besedilo »Računska simulacija notranjega kostnega preoblikovanja«, ki so ga napisali znanstveniki z Inštituta za lahke strukture in vesoljski inženiring Dunajske univerze. V besedilu beremo, da se je kostnina »sposobna odzivati na spremembe pod mehničnimi obremenitvami tako, da prilagodi svojo obliko in notranjo mikrostrukturo« ter da »proces funkcionalne prilagoditve omogoča kosti njeno mehnično delovanje z minimalno maso«, pri čemer »kljub obsežnim raziskavam, da bi ugotovili možne fizikalne in biokemične pojave, ki s



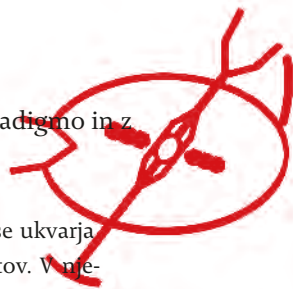
spremembo mehaničnega pritiska transformirajo kostne celice, ti mehanizmi ostajajo nepopolno pojasnjeni« (*Trije izdelki Noordung*, 22).

Spomnimo se, kaj meni Deleuze glede novosti in aktualnosti nekega dispozitiva: »Novo, to je aktualno. Aktualno ni tisto, kar smo mi, temveč prej tisto, kar postajamo, kar bomo ravnokar postali, se pravi Drugi, naše postajanje-drugi. V vsakem dispozitivu je treba razlikovati med tistim, kar smo (tistim, kar več nismo), in tistim, kar bomo ravnokar postali: delež zgodovine in delež aktualnega.« (Deleuze 2007, 11–12) Vprašanji, ki nam ju projekt *Noordung* zastavlja, se glasita: v kakšnem smislu je današnji tehnodispozitiv aktualen, v čem je njegova novost? Ali z drugimi besedami: kako nas sodobni tehnodispozitivi spreminjajo kot subjekte, na kakšen način postajamo drugi?

Ko je Živadinov leta 1991 na peturni tiskovni konferenci prvič predstavil svoj petdesetletni gledališki načrt, se je večini ta zdel kot kaka šala. Nekateri so ga imeli za norost, drugi za konceptualno manifestativno umetniško izjavljanje, v najboljšem primeru pa »je vse skupaj zvenelo kot mit, ki pa je počasi postajal realnost« (Gržinić 2000, 19). Od leta 2000, ko Gržinićeva zapiše navedeni stavek, se je prehod iz mita v realnost nadaljeval, verjetno hitreje, kot je sam tvorec mita to pričakoval. Leta 1998, torej tri leta po začetku projekta, je Živadinov uradno že postal kandidat kozmonavt v Centru za usposabljanje kozmonavtov Jurij Gagarin v Zvezdnem mestu pri Moskvi. V naslednjem letu je izvedel prvo celostno gledališko predstavo v breztežnosti *Biomehanika Noordung*. Leta 2005 je na maketi Mednarodne vesoljske postaje za usposabljanje kozmonavtov v tamkajšnjem hidrolaboratoriju uprizoril prvo ponovitev petdesetletne predstave *Noordung*. Na začetku drugega desetletja 21. stoletja je s sodelavci zgradil in vzpostavil Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij v Vitanju. Že nekaj časa pa z Zvezdnim mestom in Rusko federacijo potekajo pogovori o pošiljanju igralke Mateje Rebolj na Mednarodno vesoljsko postajo, ki naj bi bili v zaključni fazi.

Na prvi pogled se zdi, da petdesetletna kozmistična akcija, ki računa s tehnodispozitivi vesoljskih tehnologij v gravitaciji nič, ni prav dosti povezana s tehnodispozitivi, o katerih pišeta Virilio ali Strehovec in ki nas obkrožajo ter oblikujejo tukaj na Zemlji. A temu ni tako, saj je problematika gravitacije nič neločljivo povezana s problematiko virtualne resničnosti, ki je danes že del našega vsakdanjika. Predstava v breztežnosti *Biomehanika Noordung* iz leta 1999 je tako v neposredni

zvezi s sodobnimi teorijami kiberprostora, s prostorsko-časovno paradigmo in z vprašanjem telesa v času virtualnih tehnologij:

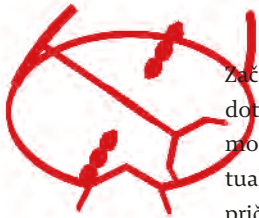


Živadinov preučuje kinetične konceptualizacije novih tehnologij in se ukvarja z vprašanji simulacije, simulakra ter kiborgov/kibernetike/kibernavtov. V njegovem biomehničnem gledališču osrednjo vlogo prevzameta sodobna paradigma čas-prostor, pa tudi problem 'subjekta' kot igralca in performerja v elektronski dobi. (Gržinić 2000, 20)

Relacija med gravitacijo nič in kiberprostorom je tropološka in topološka. [Kaj to pomeni? Kiberprostor je prostor, kjer ima fizični prostor vrednost nič. Po drugi strani pa je prek interneta dostopen katerikoli prostor – tisto, kar šteje, je le čas. Gravitacija nič je najbolj totalna in implozivna situacija paradigme prostora v kiberprostoru.]⁸⁶ Pomeni ničto dimenzijo prostora in je dokončno stanje totalnega raziskovanja prostora. (Gržinić 2004)

Če se je po Manovichu avantgarda danes materializirala v računalniku (Manovich 2001, 306–307), gre pri petdesetletnem projektu za poskus materializacije avantgarde (tj. nepredmetne, abstraktne umetnosti) s sredstvi današnje tehnike – v realnem (vesolju). Rečeno z besedami Živadinova: »Realizacija gledališča v gravitaciji o mora zahtevati osvoboditev od zakonov Narave.« (Navajamo po: Arns 2006, 219.) V tem smislu projekt *Noordung*, kot na istem mestu opozarja Arnsova, spominja na znanstveno-umetniške raziskave v okviru programa »Umetnost in tehnologija«, ki sta jih v letih 1968–1969 izvedla umetnika James Turrell in Robert Irwin v sodelovanju s psihologom Edwinom Wortzom. Slednji je za NASO raziskoval zaznavanje v zunajzemeljskih razmerah, pri tem so jih »zanimala vprašanja orientacije zgoraj/spodaj v breztežnosti, vloga (manjkajoče) akustične stimulacije in kako se v praznini vesolja spremeni vizualno zaznavanje« (prav tam). V pogojih pomanjkanja čutnih dražljajev (tj. pri bivanju v homogenih vizualnih in zvočno izoliranih prostorih) so tako začeli »eksperimentirati s fenomenom same nepredmetnosti«, pri čemer se je izkazalo, da »zunanost, v kateri ni več nobenih senzoričnih dražljajev, hitro postane notranjost: 'Mi trije', pravi Turrell leta 1969, 'postajamo intronavti, ki raziskujejo notranji prostor namesto zunanjega'« (prav tam).

86 Gržinićeva je objavila več različic besedila »Biomehanika Noordung«. Stavki v oklepaju so iz različice, ki jo je moč najti na naslovu: <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/160/>.



Začetek vesoljskih poletov s posadko je bil tehnična uresničitev tistega, kar se je dotlej zdelo dosegljivo samo z levitacijo. Toda utopija je ostala integracija obeh možnosti, na katero je stavil Malevič – breztežnost kot hkrati tehničen in spiritalen cilj. Da pa se ta druga dimenzija v vesoljskem poletu ne izgubi povsem, pričajo magnetofonski trakovi, na katerih je ohranjeno radijsko komuniciranje z zemeljskimi postajami: 'Zdi se, da kljub vsej tehnični rutini tudi najbolj okorele vesoljske pogovore v trenutku, ko izgori zadnja raketna stopnja in vesoljska ladja prosto lebdi na krožnici, povsem premagajo čustva. Takšni zapisi na teh mestih beležijo dolgi molk ('kljub ponavljajočim se pozivom zemeljske kontrole nobenega odgovora'). (prav tam)

Ni naključje, da imata razstavi Dunje Zupančič, v katerih začne razvijati svojo »biomehatronsko metodo« oziroma »izumljati postgravitacijsko umetnost« (Živadinov 2013b), v naslovu besedo vrtoglavica, *Vertigo*. To sta slikarska razstava *Vertigo* v ljubljanski Galeriji Škuc iz leta 1993 in instalacija objektov, video projekcije in slik *Domovi, Grobovi, Vrtovi. Hidravlični vrt, Vrt de Zayas, vrt Vertigo* v ljubljanski Galeriji Anonimus iz leta 1997. Pri slednji je šlo za »metafizično pohištvo«, kot ga imenuje sama umetnica, ki se kasneje v okviru sistema postgravitacijske umetnosti razvije v digitalno tehno metafiziko: »Tehnologija je v realnem manifestacija metafizike!« In še: »Poiščimo konflikte prihodnjih umetniških del, razvrstimo jih skozi najino POHIŠTVO. Hidravlično dekompresijo, *Vertigo* + *DeZayus* dekompresijo. [...] To je pohištvo nevronske mreže + avtoreferencialnosti« (Živadinov in Zupančič 2004).⁸⁷ Že v novinarskem zapisu o razstavi iz leta 1997 lahko preberemo:

Razstava Dunje Zupančič [...] je prikaz človeka in stroja v vseh dimenzijah, ki ju razločujejo, a obenem tudi povezujejo. [...] Obdobje superračunalniške in digitalne tehnologije odpravlja še zadnje ostanke predsodkov o vlogi, smislu in poslanstvu umetnika. Edino, kar še preostaja, je relativizacija prostora in časa v nepredstavljivih dimenzijah. Tradicionalno dvodimenzionalno slikarstvo je od tega trenutka zgodovina, od katere se oddaljenost meri v svetlobnih milijah. (Steinbuch 1997, 58)

Prav zaradi strojne »večdimenzionalnosti«, ki povzroča tako rekoč metafizično vrtoglavico, je bila razstava *Domovi, Grobovi, Vrtovi* ključna za vzpostavitev od takrat

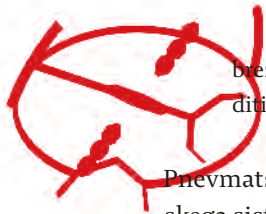
⁸⁷ Pomenljivo je, da gre pri metafizičnem tehno pohištvo »nevronske mreže in avtoreferencialnosti« za dejansko pohištvo, saj je eden od vrtov vgrajen v bivalno okolje umetnikov, v stanovanje, v katerem Živadinov in Zupančičeva živita s svojim sinom Aljošo. To je še en pokazatelj, da pri njiju težko določimo meje, ki ločujejo umetnost od življenja.

dalje neločljivega ustvarjalnega dvojca Živadinov-Zupančič: »Na tej razstavi sva z Draganom ugotovila, da so mehanicistične konstrukcije pravzaprav projektirane kot scenski elementi, ki jih lahko umestiva v scensko okolje v njegovem poslovnem obredu, in to se je tudi zgodilo v *Likvidaturi Atraktorju* v SMG. Takrat sva torej našla nekakšno skupno formulo sodelovanja, simbiozo: jaz nekaj zgradim, on pa to gledališko procesira.« (Zupančič 2005) In od takrat naprej »Dunjo spremljamo zlasti kot sokreatorko heterotopij in premeščanj v paru z Draganom Živadinovom – njen prispevek h koncepciji estetike v razmerju do metafizike« (Borčič 2004).

Vizualno izurjena roka slikarke v spoprijemu s tehnološkim in inženirskim načrtovanjem proizvede jasen in discipliniran prenos mentalnega procesa v plastično misel in slikovno podobo. Umetniški kosi (*art pieces*) s svojim videzom sprožajo fascinacijo in od gledalca zahtevajo atletiko očesa. Relativizacijo prostora in časa. Obrat nazaj in zasuk naprej: Avantgarda in njeni nosilci. Figure, ki so vzpostavile kode in načrtale razmerja. Numerični red in vizualno platenje. Robotizirani stroji in digitalizirani znaki. Z vključitvijo v sodobni ritual, ki se dogaja v specifičnem prostoru in času, vsak znak, emblem, substitut, telo, akter-kostum, akter-skulptura, objekt, knjiga-maketa, mehanizem, kino-ambient, postane konstitutivni element predstave in gibljivi element sistema-prenosa, dodaja ji svoje pomenjanje, ki mu ga proces uprizoritve hkrati določa in je tudi že njegov učinek. (prav tam)

V predavanju »Postgravitacijska umetnost:: Orbitalizacija:: Dunja Zupančič« določa Živadinov razstavo *Domovi, Grobovi, Vrtovi* (»kar je pomenilo dom-oče, grob-mož in vrt-sin« (Zupančič 2005)) za prvi mejnik v razvoju biomehatronske metode: »Od leta 1995 do 1997 je [Dunja Zupančič] raziskovala in proizvajala memotehnološke rekonstrukcije objektilnosti, izhajajoče iz izvirmih načrtov Janeza Zupančiča, inženirja strojne mehanike.« (Živadinov 2013b) Gre za *pnevmatsko krmilni modul*, iz katerega je Zupančičeva »sestavila svoj prvi nabor formalnih izhodišč za biomehatronsko metodo, ki je tako postala prva postgravitacijska struktura« (prav tam).

V svojem drugem razvojnem ciklu (1997–2007) je Dunja Zupančič ohranila mehatronske raziskave, izhajajoč iz dela Janeza Zupančiča, ter začela razvijati drugi mehatronski niz dokumentov Dragana Živadinova, ki jih je proizvedel na selekciji za kozmonavta leta 1998. [...] Začela je proizvajati telekozmične objekte, neposredno povezane s kozmističnimi filozofskimi izhodišči (Fjodorov, Ciolkovski) ter neposredno materializacijo (objektilnost) iz ruskega vesoljskega programa. Proizvedla je celovito biomehatronsko metodologijo tudi iz izhodišč



brezštežnostnih eksperimentov, ki jih je opravila sama (Krikaljovov vektor). Graditi je začela biomehatronske abstrakte. (prav tam)

Pnevmatsko krmilni modul Janeza Zupančiča ima torej v razvoju biomehatronskega sistema Dunje Zupančič podobno inavguralno vlogo, kot jo ima v Malevičevem suprematističnem sistemu črni kvadrat (tudi opis razvoja biomehatronske metode pri Živadinovu v veliki meri spominja na Malevičevo razlago razvoja suprematistične ideje od temeljnih suprematističnih oblik kvadrata, križa in kroga do arhitektonov in planitov; glej: »Supremat«). »Modul. Element, ki ga je umetnica izbrala iz očetovega inženirskega opusa zaradi estetike in kot potencialen objekt z mitskimi razsežnostmi. Ponavlja se v različnih pogledih in materialih, pojavi se in izgine, kot razlika prisotnosti in odsotnosti. Je izhodišče in nosilec pomena. Vsa leta. V vseh projektih. Povsod. Zmeraj.« (Borčič, prav tam)

Poleg tega obsesivnega in tako rekoč mitskega ponavljanja (in razlike) je tisto, kar je nerazločljivo povezal projekt Živadinova s projektom Zupančičeve, prav *vertigo* – vrtoglavica, ki jo dobimo ob spreminjanju perspektiv; natančneje, gre za eno in isto reč: »ponavljanje kot množenje perspektiv« (Živadinov, prav tam). »Prek fascinacij dobivamo vrtoglavico. Projekcije in preseki proizvajajo iluzionistične učinke obrnjenega prostora. Naše oko beži od enega oporišča k drugemu. Perspektiva je zakrivljena, prelomljena, preobrnjena.« (Borčič, prav tam) In prav problematika »obrnjene perspektive« oziroma večrazsežnosti zaseda osrednje mesto v predavanju o biomehatronski metodi: »'Ekspertna orodja' [umetnosti] in neposredna vizualna izkušnja 'redkih standardov' [znanosti] so Dunji Zupančič dokončno izoblikovali njeno vizualno mišljenje, ko je od lepe dvodimenzionalnosti (slike sveta), čez metodološko nezaupanje v tridimenzionalnost s kozmokineti-ko vstopila v polidimenzionalnost« (Živadinov, prav tam). Živadinov tehnološke substitute igralk in igralcev (umbote) v navedenem besedilu označi kot suprabstrakte oziroma nadabstrakte – nadabstraktni pa so zato, ker so onstran običajne abstrakcije (gravitacije 1): so večdimenzionalni, modularni, supramodernistični znanstveno-umetniški abstrakti v brezštežnosti:

Modeli Dunje Zupančič so organizirani tako, da morajo njeni sistemi in podsistemi delovati tudi v vakuumu. Navigator s približevanjem modul upravlja tako, da ga v celoti zaustavi (seveda, če ni voden računalniško), uredi in popravi koordinate ter ga preurejenega požene naprej. [...] Od določene točke naprej koordinacija in prilagajanje modula točki stika nista več mogoča. Od ene točke

naprej je sistem nepovraten. Zato mora biti premišljen, programiran, sekularen in – se razume – natančen! Skoncentriran v točko, skoncentriran v njeno implozijo. Točka koncentracije je izhodiščna točka vseh oblik suprabstraktov (štiri najst jih je)! Točka koncentracije in geometrizacija suprabstrakta se kategorično razlikujeta od tridimenzionalno črne (Malevič, ko gledaš v obraz boga). V izhodiščni točki večdimenzionalnosti suprabstrakta, v točki koncentracije, je združen ves človeški napor prehoda med dvema sistemoma percepcije (osrednji problem perspektive in breztežnosti – Novikov). (prav tam)

To, da gre pri razvoju biomehatronske metode postgravitacijski umetnosti ves čas za geometrizirano montažo modulov, torej za modularnost in remiksabilnost, ki temeljita na neskončni ponovitvi (in razliki), je bistveno. Če se namreč vprašamo, ali v današnji družbi obstaja kak operativni mehanizem, ki ustreza Deleuzovi zgodovinski formaciji prihodnosti, v kateri bodo sile v človeku stopile v razmerje s silami »neomejeno-končnega«, ki so tam definirane kot »vsaka situacija sile, v kateri neko končno število dejavnikov daje praktično neomejeno število raznovrstnih kombinacij« (Deleuze 1989, 136), bomo prišli natanko do paradigme modula in remiksa. Kajti kaj je remiks drugega kot dispozitiv oziroma situacija sile, v kateri neko končno število modularnih dejavnikov daje praktično neomejeno število raznovrstnih kombinacij v postopkih montaže? In kaj je biomehatronika drugega kot »montaža« oziroma remiks biološkega, mehanskega in elektronskega? »'Biomehatronika' združuje mehanske elemente, elektroniko ter biološke sisteme v 'celostni substitut'. [...] V petdesetletnem gledališkem projektilu *Noordung 1995-2045* je biomehatronika polje združevanja 'umbota' in 'syntapiensa'. Z 'biomehatroniko' proizvajamo v postgravitacijski umetnosti nove suprasisteme.« (Živadinov 2010, koordinata »Biomehatronika«) V tem smislu je biomehatronska metoda v sistemu postgravitacijske umetnosti neločljivo povezana z digitalno umetniško avdio-vizualno strategijo, ki jo Živadinov poimenuje »telelogija« (ki sicer nima nič opraviti s teleologijo):

Telelogija [ki se navezuje na biomehatroniko] je poleg telekozimizma [ki se navezuje na kozmistično biomehaniko] najpomembnejša strategija postgravitacijske umetnosti. Z metodo digitalnega strukturiranja informacij, svetlobe in zvoka bo v bodočnosti zrasla iz telelogije stilna formacija. Tako kot je telelogija digitalna strategija postgravitacijske umetnosti, je telekozimizem njena gledališka strategija. Pomembna predhodnica telelogije je metoda didaktične tematike Stana VanDerBeeka (1966): ‚Predlagam, da začnemo takoj raziskovati



možnosti transnacionalnega vizualnega jezika, ki sloni na gibljivih slikah! Tako moramo raziskati obstoječe avdiovizualne pripomočke in jih združiti v izobraževalna orodja. To bom imenoval Izkustveni Stroj ali Kulturni-Interkom. Ustvarjanje avdiovizualnih raziskovalnih centrov. Predlagam mednarodni obseg. Ti centri bi uporabljali obstoječo avdiovizualno strojno opremo. Razvoj novih pripomočkov za izdelovanje slik: shranjevanje in prenos slikovnega materiala, prenos gibljivih slik, televizijskih podob, računalniških podob, video trakov. Skratka, predlagam celovit pregled vseh avdiovizualnih pripomočkov in procesov, da bi našli najboljše kombinacije strojev za neverbalno izmenjavo. Mednarodno izobraževanje umetnika za rokovanje s temi sredstvi. Takojšnji razvoj prototipa gledališča! (Živadinov 2010, koordinata »Telelogija«, VanDerBeekovo besedilo iz angleščine prevedel B. A.; prim. tudi: Živadinov 2004.)

Verjetno ni naključje, da Deleuze piše o silah neomejeno-končnega ravno sredi osemdesetih let, tik preden se je paradigma remiksa eksplozivno razširila po vsem družbenem polju. Remiks danes seveda ni prisoten samo v območju glasbe, kjer se beseda običajno uporablja, ampak – če parafraziramo Fredrica Jamesona – lahko govorimo o »ogromni ekspanziji [paradigme remiksa] po vsem družbenem polju, do točke, ko lahko rečemo, da je vse v našem življenju – od ekonomske vrednosti in moči države do praks in prav do strukture psihe same – postalo [‘remiksabilno’] v nekem izvornem, pa vendar neteoretiziranem smislu« (Jameson 2001, 59). Čeprav Jameson v svojem klasičnem tekstu o postmodernizmu kot kulturni logiki poznega kapitalizma sicer piše o razkroju avtonomne sfere kulture in o njeni eksplozivni širitvi po vsem družbenem polju, lahko besedo »kultura« v zgornjem citatu brez težav zamenjamo z besedo »remiks«, kajti prav remiks je tista kulturna paradigma, ki jo lahko danes najdemo v vseh porah družbe. Po Manovichu gre za glavno estetsko in kulturno načelo našega časa: »Če se je Fredric Jameson nekoč skliceval na postmodernizem kot na ‘kulturno logiko poznega kapitalizma’, lahko morda mi z izrazom remiks označujemo kulturno logiko globalnega kapitalizma.« (Manovich 2008, 27; glej tudi: 224–261)

Pokazali smo, da tehnologija, razumljena prek koncepta dispozitiva, ni nekaj nevtralnega. To še posebej velja za softver, ki pojem tehnologije, razumljen v smislu medčloveških odnosov in načinov posredovanja teh odnosov, približuje pojmu tehnike, ki označuje instrumentalna sredstva, prek katerih ti odnosi potekajo; kar zahteva tudi »novo artikulacijo, recimo s Heideggerjevimi besedami, vprašanja o tehniki« (Strehovec 2008, 214). Nahajamo se torej v tehnološki paradigmi, v kateri

se nam ne postavlja le vprašanje, ali bodo pametni stroji nadomestili ljudi, ampak tudi in predvsem to, v kakšno sinergijo bodo vstopili ljudje in pametni stroji. To je tudi temeljno vprašanje, ki nam ga prek konceptov umbota, syntapiensa in emancipacije tehnološkega zastavlja projekt *Noordung*. Čeprav petdesetletni proces temelji na metodi progresivne substitucije (človeškega s tehnološkim), gre pri substitutih dejansko za danes še nepredstavljeni remiks, fuzijo med tehno in bio, ki temelji ravno na »mehanizaciji«, »digitalizaciji« in »virtualizaciji« človeškega jezika, dela in življenja, ob hkratni »humanizaciji« pametnih strojev. Drugače povedano, projekt *Noordung* problematizira vprašanje substitucije človeškega s strojnimi, ob hkratnem problematiziranju »postajanja-stroj« samega človeka. Vsaj glede tega se lahko strinjamo z Žižkom:

Kot je pokazal Deleuze, tukaj nimamo opravka z *metaforo* (stara, dolgočasna tema 'strojev, ki nadomeščajo ljudi'), marveč z *metamorfozo*, s 'postajanjem-stroj' človeka [...]. Drugače povedano, resničen problem ni, 'Kako lahko, če sploh, stroji posnemajo človeško zavest?', temveč 'Kako se jedro identitete človeške zavesti opira na zunanja mehanska pomagala? Kako vase vključuje stroje?' (Žižek 2004, 16)

Sodobne tehnologije skozi paradigmi remiksa in vmesnika diktirajo naš način gledanja in percipiranja ter oblikujejo naš način mišljenja. Skozi softver se tako ne zblížujeta le tehniško in tehnološko, ampak tudi tehno in bio, tehnologija in subjekt. Po eni strani lahko rečemo, da tehnologija skozi paradigmo vmesnika dobiva nekatere »človeške« lastnosti: »Svet skozi tehnologijo je namreč svet, ki ni več dostopen samo človeški zaznavi, ampak obsega področja, ki jih lahko percipirajo predvsem in samo stroji za gledanje, poslušanje (in dotikanje), in njihova opažanja so pogosto v oblikah, namenjenih strojnemu dekodiranju, branju in interpretiranju.« (Strehovec 2008, 222) Po drugi strani pa subjekt danes lahko razumemo prav skozi paradigmo vmesnika, saj zavest ni stvar notranjosti, temveč 'vmesnika' oziroma površinskega stika med znotraj in zunaj. Amelia Jones tako v knjigi *Body Art: uprizarjanje subjekta* spregovori o »'posthumanih', razpršenih subjektih« v okviru sodobnih (tehno)umetniških praks: »visokotehnološki mediji delujejo prek vmesnikov, ki zaznamujejo umetniško delo kot mesto izmenjave med subjekti, kot mesto združevanja subjektov in objektov, kot lokus, kjer se intersubjektiviteta obrne v to, kar je Vivian Sobchak poimenovala *interobjektiviteta* – in obratno« (Jones 2002, 283). Rečeno z Deleuzom, sile v človeku stopajo v razmerje s silami tehnologije, s softverskimi silami remiksa, ki so sile neomejeno-končnega.



Drugače povedano, namesto da sedanost umeščamo v kontekst preteklosti, pogledjmo nanjo raje v kontekstu logično možne prihodnosti. Ta 'pogled iz prihodnosti' omogoča videnje prihodnosti, ki ni možno, če 'gledamo le iz preteklosti'. Skica logično možne kulturne ekologije, ki sem jo pravkar naredil, je majhen eksperiment s to metodo: futurologija ali znanstvena fantastika kot metoda sodobnih kulturnih analiz. Kaj torej lahko vidimo, če na sedanost pogledamo iz njene logično možne prihodnosti 'totalne remiksabilnosti' in univerzalne modularnosti? (Manovich 2008, 213)

Manovich govori tu o razširitvi dispozitiva remiksa iz digitalne oziroma softverske v fizično realnost (denimo modularno oziroma remiksabilno pohištvo, hiše, avtomobili ipd.), kar je tudi eden temeljnih smislov biomehatronske metode postgravitacijske umetnosti. Izjava »Vse je potencialno digitalno!« (Živadinov in Zupančič 2004) implicitno vsebuje trditev »Vse je potencialno modularno in remiksabilno!« Iz futurološke petdesetletne perspektive prihodnosti projekta *Noordung* lahko torej vidimo nastajanje nove forme, ki ne bo ne človeška ne tehnološka, ampak hibridna, biomehatronska forma, danes še nepredstavljeni remiks med tehno in bio, »nekaj, kar še nima imena« (Živadinov, Zupančič in Turšič 2010). To je tisto, kar je Artaud poimenoval subjekt in kar sami začasno imenujemo nadčlovek, tehnosubjekt ali s-objekt (subjekt +/- objekt): »Subjekt, beseda ali stvar, lahko zavzame prostor subjekta ali objekta, a ni niti eno niti drugo.« (Derrida 2008, 5) Naj se ob tem spomnimo, da Laibach že v začetku osemdesetih let v svojem *Konventu* koncipira pojem sub-objekta, Živadinov pa v okviru projekta *Noordung* za biotehnoško paradigmo prihodnosti vzpostavi cel niz pojmov: biomehatron, suprabstrakt, čezčlovek, syntapiens, umbot: »Umbot bo s svojo popolno emancipacijo v prihodnosti postal supremat, ki bo predstavljal sam sebe, ne več umrlega igralca; postal bo abstrakt, ki bo sam sebe generiral. Generiral bo prihodnost neodvisno od človeka.« (Živadinov in Zupančič 2004)

9.

Kozmizem in stroji za prelisičenje težnosti



//33

Flusserjeva »opica«

Vrnimo se k opici. Toda ne h Kubrickovi, pač pa k Flusserjevi. V pomembnem spisu *Od subjekta k projektu* Flusser opiše razvoj, ali natančneje, eksistencialni položaj človeka-subjekta v razmerju do njegove tehnike, in sicer prek metafore padle opice.⁸⁸ Opica, ki je »padla« z dreves, saj teh ni več, je padla na hrbet: zvija se na tleh in skuša otipati vse, kar leži okrog nje, da bi našla kaj, na kar bi se lahko oprla in se zravnila v pokončen položaj. S tem primerom Flusser, kot sam pravi, opisuje »nastajanje človeka nasploh, torej tudi našega lastnega bivanja« (96). Tipajoča roka na hrbtu ležeče opice-človeka končno zadene ob nekaj – *vejo!* – vendar to ni drevesna veja, temveč je *veja, ki bi lahko bila – bergla!* »Uporabljena veja zanika vejo na drevesu [...]. Delo obrača bistvo v najstvo [...]. Z uporabo veje kot bergle subjekt samega sebe pravzaprav šele realizira. [...] Ko bo opravljeno vse možno delo, ko bo humanizirana vsa narava, tedaj šele se bo subjekt dejansko realiziral kot človek.« (97) Vendar takšna marksistična razlaga nastanka in razvoja človeka in njegovih tehnik skozi delo Flusserja ne zadovoljuje. Tako kot za Maleviča zanj smisel tehnike ni v delu, ampak v prihranitvi dela oziroma ne-delu:

⁸⁸ Glej: Flusser 2000, 96–126. Ta spis povzemamo delno s »kozmističnega« vidika, ki je predmet tega poglavja.



Vzvod je stroj, iz katerega prihaja bog. *Deus ex machina* smo mi sami, ki smo v preblisku odkrili in iznašli vzvod. Če najdemo oporišče za vzvod – prav to je odločilni če –, lahko vse (svet in sebe) premaknemo. To je vrtoglava omama, ki nas je zajela ob padcu. Iz nje nastaja vsa tehnika. [...] Kdor pravi: 'vstaja', torej 'učlovečenje', meni: izdelovanje vzvodov; vse revolucije (izvijanja) so tehnične. Padla opica, ki se zvija na tleh, se zvija in obrača že dva milijona let v iskanju vse popolnejših vzvodov. [...] Potemtakem je stroj prvenstveno sredstvo za prelisičenje: trojanski konj za prelisičenje težnosti. (98–100)

Ves človeški napor lahko razumemo kot poskus, da se izvijemo iz te pritlehnosti in se postavimo pokonci. »O tem pričajo številne uporabljene stvari, ki ležijo okrog nas. To so kulturni predmeti. Dejansko nam je uspelo, da se vsaj začasno vzravnamo ob teh berglah, čeprav še vedno precej časa preživimo na hrbtu (na primer v spanju, bolezni, umiranju).« (113) Ta eksistencialna analiza »pritlehnosti sebstva« in umetnosti njegovega (samo)premagovanja skozi tehniko – ob neizogibnih ponovnih padcih na tla, iz katerih je človeška zgodovina pravzaprav sestavljena – privede Flusserja v nadaljnjem razvoju metafore padle opice do problema, ki smo ga tukaj poimenovali problem »obrnjene perspektive«. S »padcem« iz drevesnih krošenj je opica pridobila roke – ki se ne oprijemajo več dreves, pač pa kamnov, kosti, vej, iz katerih se izdelujejo sulice, kladiva, bergle –, a izgubila je polovico svojega življenjskega okolja. Življenjsko okolje naših prednikov je bilo po Flusserju tako rekoč kroglasto, zato so se lahko opice na drevesih gibale v vseh smereh: levo-desno, naprej-nazaj, navzgor-navzdol, tudi spiralno in diagonalno navzgor-navzdol oziroma »vektorsko«, kot bi rekel Živadinov. Mi pa smo to »vertikalno« dimenzijo izgubili in z njo tudi polovico svojega sveta: »nahajamo se na dnu polkrogle, na tleh, in nebo, torej polkrogla, ki se boči nad nami, je nepregledna. Pod površjem tal je zemlja, nekaj nevidnega in neprepustnega. Ta temačna skrivnost nas privlači in nosi. [...] Zemeljsko površje torej lahko razumemo kot prečni prerez prvotne krogle, zemljo pa kot njeno skrito polovico.« (113–114)

Tako opisano sliko našega sveta, katere perspektiva je okrnjena, Flusser označi za antropocentrično. Za boljše razumevanje lastnega položaja v širšem ustroju sveta, v katerem se nahajamo, bi morali razsrediščiti naš pogled in zavzeti položaj različnih stvari: »Ogledati bi si morali na primer naš položaj s stališča planeta Zemlje ali trakulje v črevesu, ne pa le položaj planeta in trakulje z našega stališča« (prav tam). Ker hkrati še ne moremo zavzeti vseh možnih stališč (kajti ta so številna, toda ne neskončna, ne pozabi opozoriti Flusser), nam ne preostane drugega, kot da zav-

zamemo vsaj nekatera in potem ves čas spreminjamo perspektivo. Skratka, gre za ničejansko perspektivično obliko spoznanja, pri kateri resnica ni nič drugega kot perspektiva (glej poglavje »Obrnjena perspektiva«). Flusser se v nadaljevanju sprašuje, kakšni bi se nam človeško pritlehno sebstvo in poskusi njegovega premagovanja zdeli iz ptičje perspektive:

Teoretično vemo, da ptičje telo, ki lebdi v vzponskem vetru, ni težko, ker tam druge sile presegajo težnost. [...] Verjetno bi bilo anahronistično, če bi padli opici, ki se zvija na tleh, že pripisovali željo po letenju, čeprav je mit, ki govori o tem, zelo star. [...] In vendar je v izhodišču vsakega delovanja motiv, da bi se razmahnili v vse smeri trirazsežnostnega prostora in odpravili tla, ki se zarezujejo v življenjsko oblo. Vsako delovanje moramo od vsega začetka razumeti kot poskus pobega iz hemisfere, v katero smo padli, kot željo, da bi kakor ptice znova pridobili celovitost krogle [...]. Glede na to, kako se ptič vrti in obrača, so tla premikajoča se površina; niso objektivna stvar, temveč stvar nazora. [...] Ko danes sedimo v težkih, neakrobatskih letalih, le redko doživimo to prevratno izkušnjo.⁸⁹ Toda prvi letalci so z lastnimi očmi videli, kako je mogoče svetovnonazorsko povezati akrobatiko in aerodinamiko, gorilo in kondorja. Morda je vstajanje padle opice najprej poskus, kako bi iz trdnih in objektivnih tal, na katera je padla, napravila stvar posebnega nazora – kako bi do prvih nosilnih temeljev zavzela ptičjo perspektivo. Morda bomo šele tedaj zares pokončni, ko bomo znali vzdrževati to perspektivo. [...] Še vedno ne znamo vzdrževati ptičje perspektive in zrelativizirati pojmov 'zgoraj' in 'spodaj'. (118–121)

89 Prim. tudi: »Podoba vzleta, podoba grobega navora pri premagovanju telesa, kot jo vidimo pri vzletu težkih letal, raket in vesoljskih letal, morda ustreza Janezovi apokalipsi, ne pa vzvodu. [...] Iz polkrogle, v katero je padel, se hoče dvigniti nazaj v sfero, v kateri je živel med drevesnimi krošnjami, toda tega ne želi narediti nasilno.« (prav tam, 122) Uveljavljene modele letalskih tehnologij ostro kritizira tudi Mumford, in sicer prav v času pristanka na Luni ter največje »vesoljske mrzlice«: »Oglejmo si astronauta v polni opremi: [...] Da bi preživel na Luni, mora biti pokopan v čvrsto izoliranem ovoju in postati mora svojevrstna brezosebna, potujoča mumija.« (Mumford 1986a, 191) In še: »Če lahko egiptčansko grobnico ustrezno opišemo kot statično raketo, potem je vesoljska raketa pravzaprav premična grobnica.« (prav tam, 325) Tudi postgravitacijska metodologija, ki izhaja iz sinteze suprematizma in konstruktivizma, je podobno kritična do aktualnih vesoljskih letal in arhitekture, ki slonijo le na funkcionalnih konstruktivističnih načelih: »Kritična sva do diktata historičnega konstruktivističnega funkcionalizma, ki se je materializiral v cevni obliki Mednarodne Vesoljske Postaje. Cevni konstruktivizem naju dekoncentrira.« (Živadinov in Zupančič 2014)



//34

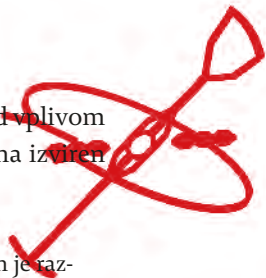
Vstajenje in regulacija (Fjodorov)

Sedaj pa obrnimo perspektivo. Da bi sploh videl nebo in zemljo ter njuno razmerje, človek ni smel ostati leže na tleh, prav tako pa ne za zmeraj »priklonjen pred nečim« ali »sklonjen pod nečim« (kot Flusser opisuje nenehen proces učlovečenja skozi vstajenje in spotikanje). Če je hotel preživeti, je moral opazovati svet okoli sebe, zato se je moral dvigniti v pokončen položaj. Res je, nenehno skušamo vstati in se pri tem ves čas spotikamo, toda v nekem drugem smislu – če obrnemo perspektivo – že ves čas stojimo pokončno: »V vertikalnem položaju je človek odkril nebo in zemljo in povezavo med njima, in to spoznanje (povezava in razmerje med nebeškimi in zemeljskimi pojavi) je bilo uporabljeno pri obdelovanju zemlje.« (Fjodorov 2010, 3) Ta »vertikalizacija« človeka, ta prva izmed vseh kasnejših »vstaj«, ki imajo za cilj dokončno osvoboditev pritlehnosti sebstva in osvojitve tiste »polovice« sveta, ki nam manjka, je v izhodišču gibanja, ki ga v zgodovini idej poznamo pod imenom ruski kozmizem. Živadinov takole povzame rusko kozmistično gibanje v navezavi na transhumanizem:

Kozmizem je kozmocentrično filozofsko in kulturno gibanje, ki je nastalo v Rusiji na koncu 19. stoletja. Svoj višek je doživelo na začetku 20. stoletja. Kozmizem vsebuje širok razpon idej o nastanku, obstoju in prihodnosti vesolja. Združuje zahodne in vzhodne filozofske tradicije. Osrednja predstavnika ruskega kozmizma sta Konstantin Edvardovič Ciolkovski, znanstvenik, teoretik in oče kozmonavtike, ter Nikolaj Fjodorovič Fjodorov, filozof, ki je zagovarjal radikalno podaljšanje življenja z znanstvenimi metodami. Fjodorova štejemo med predhodnike transhumanizma, intelektualnega ter kulturnega gibanja, ki zagovarja uporabo znanosti in tehnologije za izboljšavo človekovih zmogljivosti. S svojimi spisi, knjigami in teorijami sta ključno vplivala na ruske historične 'futuriste'. (Živadinov 2010, koordinata »Kozmizem/Transhumanizem«)

Padec Flusserjeve »opice« ima v kozmizmu religiozno konotacijo, kar pomeni, da je postavljen v kontekst Adamovega in Evinega »padca« oziroma izгона iz raja. V zvezi s tem je značilna Malevičeva razlaga te temeljne biblijske pripovedi v spisu

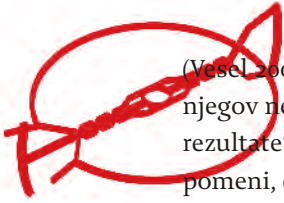
Bog ni vržen s prestola: umetnost, cerkev, tovarna, ki je nedvomno nastala pod vplivom kozmističnih idej Fjodorova in Ciolkovskega, ki pa jih Malevič razvija na izvirni način:



[Č]uteč v sebi težo, jo je Bog razpršil po sistemu – teža je postala lahka in je razbremenila Boga ter človeka postavila v breztežnostni sistem in človek je, ne da bi čutil njegove žile, živel kot strojevodja, ki ne čuti teže svojega vlaka v gibanju, vendar zadostuje, da izloči del iz sistema, pa ga njegova teža pritisne in zaduši. Tako je tudi Adam prekoračil meje sistema, katerega teža se je zrušila nanj. In celotno človeštvo se napreza v znoju in trpljenju, ker se osvobajata teže zrušene sistema, hrepeni po tem, da razporedi težo v sisteme, spet se pripravlja, da bi popravilo napako, zato je smisel človeške kulture v tem, da razporedi težo v breztežnostne sisteme. (Malevič 2010)

Ruska kozmistična filozofija, znanost in umetnost si tako za svoj cilj zastavijo nič manj kot dokončno »vstajo« oziroma premagovanje težnosti: obvladovanje kozmičnega prostora, časa in sil v vesolju ter temeljito preobrazbo človeka in sveta. Po eni strani gre pri kozmizmu za »konstruktivistični« pristop k človeku in svetu kot objektoma temeljite preobrazbe s pomočjo znanosti in tehnologije. Po drugi strani pa je ta vera v znanost in tehnologijo pogosto tesno prepletena z religijo in misticizmom, kar je še posebej značilno za utemeljitelja kozmizma Nikolaja Fjodorova: »pri njem se fantazija prepleta s praktičnim realizmom, mistika z realizmom, domišljija s treznostjo« (Berdjajev, v: Fjodorov 2010, VII).

Znano je, da je nauk Fjodorova »s svojo grandiozno perspektivo vplival na številne vodilne ruske znanstvenike, pesnike, umetnike« (Groys 2011, 264), še posebej na avantgardo. Nekateri menijo, da je njegov nauk globoko zakoreninjen v krščanski ortodoksni misli (Medenica, 73–128, 181–209), drugi ga označujejo za »ezoterični futurizem« (Young 2012), tretji pa ga imajo preprosto za »bizarnega« (Komelj 2008a, 202). Zaradi neposrednega vpliva na očeta kozmonavtike Ciolkovskega, ki je Fjodorova kot mladenič spoznal v knjižnici Rumjanceva, ter razmišljanj o vesoljskih poletih, genskem inženirstvu in umetnem podaljševanju človeškega življenja ga imajo nekateri celo za utemeljitelja sovjetske znanosti. Morda bi lahko vpliv filozofije Fjodorova na sovjetsko znanost in tehnologijo primerjali z »vplivom«, ki jo je na moderno znanost imela »učena nevednost« Nikolaja Kuzanskega, ki tako kot Fjodorov ni bil le filozof narave, ampak »tudi metafizik, mistik, humanist in teolog«, ki je bil »vse to hkrati in nič od tega posebej«



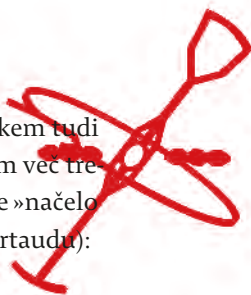
(Veseli 2000, 24): »Njegov prispevek k znanosti kot znanosti, ravno tako kot tudi njegov neposredni vpliv na razvoj znanosti, je, kar zadeva 'pozitivne znanstvene rezultate', pravzaprav ničen oziroma vsaj zelo zelo vprašljiv, kar pa seveda še ne pomeni, da so njegove 'drzne filozofske zamisli' (Koyré) brez vrednosti za zgodovino znanosti« (prav tam, 19–20).

Fjodorov se v naslovu enega svojih spisov sprašuje: »Kdo je naš skupni sovražnik, edini, povsod in vedno prisoten, ki je v nas in izven nas, pa vendar le začasen?« In kategorično odgovarja:

Ta sovražnik je narava. Dokler bomo nemočni, bo ona močna, dokler ne postanemo njena volja, bo ona upravljala z nami. Njena moč je slepa in bo taka ostala, vse dokler mi sami ne postanemo razumni in ne postanemo njen um – takrat bo 'spregledala'. [...] *Narava je naš začasni sovražnik, a večni prijatelj, ker večno sovraštvo ne obstaja, odklanjanje začasnega pa je naša naloga, naloga bitja, ki ima v sebi občutja in razum.* (Fjodorov 2010, 17)

Fjodorov torej človeka postavi *proti* naravi, pri čemer razume njegovo prvotno vstajo iz pritlehnosti v vertikalni položaj kot primarno, fundamentalno »samodejavnost«, kot jo poimenuje v spisu »Horizontalni in vertikalni položaj – smrt in življenje«. Tako nastali »organi samodejavnosti« pa so umetnikove/tehnikove roke: »To niso bili organi za prijemanje, trganje in uničevanje, temveč za ustvarjanje in gradnjo. Njihov idealni pomen, njihova popolnost je bila v tem, da ničesar ne rušijo, marveč da tisto, kar je razrušeno – ponovno zgradijo« (prav tam, 8). Podobno kot pri Flusserju samodejavnost pomeni dejavnost, s katero se človek začneja samorealizirati: »Začenši svojo evolucijo, kot slikovito pove nek mislec [očitna aluzija na Fjodorova], človek v nasprotju z živaljo od vertikalnega položaja, od pričakovanja in ogledovanja, zdaj prehaja k delovanju in zahteva od svojega razuma, da postane – ne samo organ vednosti, temveč tudi orodje oblasti in ustvarjanja.« (Muravjov 2005, 89) Tudi v tem primeru gre za umetno vstajo človeka *proti* naravi: »Kajti kaj je vertikalni položaj? Ali ni to že vstaja človeka proti naravi, obračanje in usmerjanje pogleda od zemlje k nebu?« (Fjodorov, 8)

Končni cilj vstaje iz pritlehnosti po Fjodorovu ni nič drugega kot premagovanje smrti – z znanostjo in tehniko. Vprašanje »Kako narediti stroj za prelisičenje težnosti?« postane neločljivo od vprašanja »Kako narediti stroj za prelisičenje smrti?« In če bi nam uspelo prelisičiti smrt in si prislužiti večno življenje – tako zase kot za



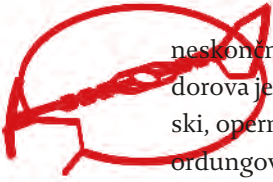
vse, ki so kdaj živeli (kajti samo to je po Fjodorovu pravično) – potemtakem tudi novih rojstev ne bomo več potrebovali. Drugače povedano, ne bo se nam več treba razmnoževati – Živadinov to v nekem intervjuju iz leta 1996 poimenuje »načelo nič-seksa« (mimogrede, enako »kozmično načelo« najdemo tudi pri Artaudu):

Kozmično načelo je načelo nič-seksa. Nehajte seksati. [...] Ne smemo več delati subjektov. Boriti se moramo za kibernetiko. In boriti se moramo za ponovno vstajenje tistih, ki so že bili subjekti tega sveta. To je mesijanstvo brez mesije. To je čudež brez čudeža. Moj dramaturg je denimo telesno popolnoma oviran. Toda pri gravitaciji nič ne potrebuješ nog. Popoln čudež brez čudeža. Televizija je prav tako mesijanstvo brez mesije, ker poznamo ljudi, ki govorijo po televiziji. Kiberinteligenca mora selekcionirati informacije, kajti subjekt mora biti nov, kajti s seksom ne smemo prenehati, kajti to je realnost. Nasprotno, boriti se moramo za vračajočega-se-subjekta. (Živadinov, navajamo po: Arns 2006, 221)

Projekt *Filozofija skupnega dela* Fjodorova, kot sta prijatelja in učenca naslovila izdajo njegovih zbranih spisov po smrti leta 1903, oziroma supramoralistični nauk, kot ga je Fjodorov sam poimenoval, ima dva temeljna projekta: obvladovanje časa in obvladovanje prostora, tj. *vstajenje* in *regulacijo* – projekt vstajenja vseh umrlih in projekt regulacije zemlje ter celotnega vesolja. Ker pa je ta grandiozni projekt uresničljiv le s skupnim delom vseh, »si Fjodorov zamisli veličasten Hram-Muzej, ki predstavlja svojevrstno religiozno-znanstveno ustanovo« (Medenica 2013, 93):

Transformacija bitij, ki se gibljejo, v bitja, z gibanjem katerih se upravlja, prek vstalih generacij z njihovimi organizmi, katerih delovanje nadzorujejo, prek generacij, ki svojega življenja ne dolgujejo rojstvu, temveč delu, ustvarjanju – takšna transformacija [...] mora zaobjeti vse planete, vsa sonca, vse svetove v vesolju. [...] Da bi uresničili skupno, splošno nalogo, je potrebno, da se vse umetnosti združijo v Hramu-šoli (šoli vsesplošnega izobraževanja), ki ne bo le *kopija stroja sveta*, temveč *svetovni projekt*, v katerem bo *umiranje* nadomeščeno z *vstajenjem*. To bo uresničeno s pomočjo vseh znanosti, združenih v znanosti o stroju sveta – astronomiji, in s pomočjo vseh ljudi, ki so, zahvaljujoč tej šoli, pridobili sposobnost spoznavanja. (Fjodorov 2010, 21)

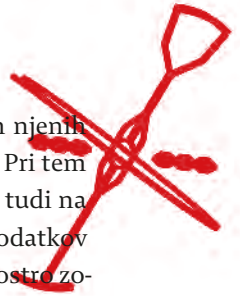
Skratka, Fjodorov uresničenje svojih idej o obvladovanju časa in prostora pričakuje od združenih umetnosti in znanosti. V nasprotju s Ciolkovskim ali Noordungom za obvladovanje vesolja ne predvideva raket ali vesoljskih plovil, ampak si celotno Zemljo predstavlja kot gromozansko vesoljsko ladjo, ki se lahko z



neskončno hitrostjo giblje po vesolju in ga naseljuje z življenjem. Del muzeja Fjodorova je zato tudi »observatorij«, v katerem se pripravlja vesoljska odiseja (dramski, operni in baletni observatoriji Rdečega pilota morda ne namigujejo le na Noordungov projekt prve vesoljske arhitekture, temveč tudi na kozmokinetični observatorij, kot si ga zamisli Fjodorov v spisu »Muzej, njegov smisel in misija«): »končni cilj Muzeja je delovanje – delo, skupno delo vseh na oživljanju umrlih prednikov, kot tudi na regulaciji – poduhovljenju univerzuma, zato (muzej) tudi ne more biti ločen od observatorija, zato niti zgodovina ne more biti ločena od astronomije« (op. Medenice v: Fjodorov 2010, 238).

Teorijo Zemlje kot živega organizma je že v dvajsetih letih 20. stoletja s konceptoma biosfere in noosfere prvi utemeljil Vladimir Vernadski, še en pomemben predstavnik ruskega kozmizma. Projekt regulacije vesolja pri Fjodorovu – njegovo oživljanje in ozaveščanje s »psihokracijo«, kot ji sam pravi, posnemajoč akademski jezik – do neke mere predhodi idejam mislecev, kot so Vernadski, Florenski ali de Chardin: »Iz [projekta Fjodorova] so se kot iz zametkov razvile ideje Vernadskega o biosferi in novi smeri evolucije človeka in človeštva, Pavla Florenskega o pnevmatosferi, ki obstaja v biosferi ali okoli nje, in Teilharda de Chardina o noosferi, hominizaciji in nepovratno personalizirajočem univerzumu« (Medenica, 96). Novejšo različico tovrstnih idej najdemo v kiborških teorijah, kot je denimo tista Donne Haraway, v kateri je ne le človek s svojimi tehnološkimi aparati, temveč tudi celoten planet Zemlja razumljen kot velikanski kiborg, spoj tehnološkega in organskega. Harawayeva se tako v predgovoru k zborniku *The Cyborg Handbook* (katerega dovršen del je posvečen vesoljskim tehnologijam in na katerega me je napotil prav Živadinov) sklicuje na angleškega kemijskega in okoljevarstvenega znanstvenika ter sodelavca NASE Jamesa Lovelocka, znanega po svoji »hipotezi Gaja«, po kateri je celotna biosfera razumljena kot svojevrsten kibernetški, samoregulacijski sistem. Lovelock trdi, da je naš planet »'kompleksna entiteta, ki vključuje Zemljino biosfero, atmosfero, oceane in zemljo; ta totaliteta ustvarja povratno zanko ali kibernetški sistem, ki išče optimalna fizikalna in kemijska okolja za življenje na tem planetu'« (Lovelock, navajamo po Haraway, xii). »Skratka, celotna zemlja je nek dinamičen, samoregulacijski, homeostatski sistem« (prav tam, xiii).

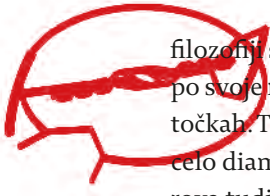
Kar se tiče problema obvladovanja časa – ne transcendentnega, temveč imanentnega vstajenja, realnega oživljanja umrlih »tukaj« in »zdaj« – to vstajenje »ne bo rezultat čudežev, marveč znanja in skupnega dela« (Fjodorov 2010, 26). Prejšnje



generacije bodo vrnjene v življenje, »zahvaljujoč poznavanju materije in njenih sil«, telesa pa se bodo ponovno vzpostavila iz »elementarnih stihij« (25). Pri tem je pomembno, da »restavriranje« umrlih ne temelji le na telesni, temveč tudi na duhovni »genetiki«, saj je njen del tudi zbiranje čim več najrazličnejših podatkov o umrlem. To je tudi eden od smislov ideje Muzeja-hrama, ki jo Fjodorov ostro zoperstavlja aktualni ideji muzeja kot zbirke mrtvih stvari: »Muzej ni skupek reči, temveč skupščina osebnosti. Njegova dejavnost ni zbiranje mrtvih predmetov, marveč vračanje življenja vsemu, kar je odsluženo, oživljanje umrlih na osnovi njihovih del s strani živih potomcev.« (71) Ena od funkcij Muzeja Fjodorova je torej ustvarjanje svojevrstne *enciklopedije mrtvih*, ki ima za cilj njihovo »restavracijo« oziroma vstajenje, nekako tako kot v znameniti istoimenski zgodbi Danila Kiša: »*Enciklopedija mrtvih* je delo neke sekte ali verske organizacije, ki je v svojem demokratičnem programu poudarila egalitaristično vizijo sveta brez mrtvih – nedvomno navdihnjeno z biblijsko postavko – z namenom, da se popravijo človeške krivice in da se vsem Božjim bitjem podeli enako mesto v večnosti.« (Kiš 1997, 56)

Muzej Fjodorova naj bi bil prva etapa na poti k realizaciji »skupnega dela«, saj naj bi bilo v njem razstavljeno »vse, kar je pričalo o življenju slehernega človeka, ki je kdajkoli živel na zemlji, kar bi kasneje lahko uporabili za njegovo vstajenje« (Groys 2011, 264). Groys Fjodorova omenja v spisu »Moskovski konceptualizem ali reprezentacija sakralnega«, pri čemer idejo muzeja Fjodorova poveže z instalacijami Ilje Kabakova: »instalacije Kabakova bi lahko do neke mere razumeli kot simulakre takšnega muzeja. Toda v resničnosti nepovratne zgodovine ta muzej še čaka svojega organizatorja« (prav tam). Projekt Živadinova lahko prav tako razumemo kot simulaker oziroma prototip muzeja Fjodorova, saj so njegovi umetniški sateliti zamišljeni tako, da vsebujejo različne informacije o igralcih, vključno z njihovimi genskimi zapisi.

V tehnoznanstvenem, transhumanističnem kontekstu projekta *Noordung*, ki nas tu zanima, je pomembno razumeti, da pri vstajenju Fjodorova ne gre za to, da bi se umrli vrnili takšni, kot so bili, temveč da gre za svojevrstno *selektivno transmutacijo*, če uporabimo Deleuzov izraz v zvezi z Nietzschejevim večnim vračanjem: umrli se bodo vrnili preobraženi, kot drugačna, višja bitja, ki si jih je težko predstavljati in ki ne poznajo ne staranja ne smrti. Nietzscheja pa ne omenjamo kar tako: Fjodorov je njegovo filozofijo dobro poznal in jo tudi ostro kritiziral; še več, imel ga je za sebi enakovrednega misleca in ga je prav zato dojemal kot najhujšo grožnjo svoji

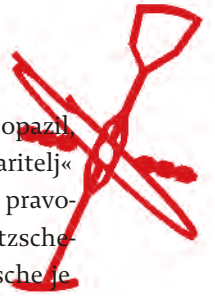


filozofiji skupnega dela oziroma supramoralizma. Takšen odnos do Nietzscheja je po svoje razumljiv, če upoštevamo, da se njuna projekta stikata v več pomembnih točkah. Toda razlikujeta se tako po svojih izhodiščih kot posledicah in sta si v tem celo diametralno nasprotna. Zato nekateri trdijo, da »lahko beremo knjigo Fjodorova tudi v ničejskem ključu« (Pranjić 2013, 19), s čimer se načeloma strinjamo, a z obveznim dopolnilom, da tvorita Fjodorov in Nietzsche pravzaprav nekakšen paradoksalni tandem, tako kot teza in antiteza, Krist in Antikrist.

Nietzschejeva »antikrščanska« *ideja nadčloveka* v številnih formalnih točkah sovpada s »krščansko« *idejo Sina človeškega* Fjodorova, čeprav si vsebinsko stojita diametralno nasproti. Tako Sin človeški kot nadčlovek sta obliki v nastajanju, v pričakovanju, gre za prihodnje predrugačenje in prevrednotenje forme-človeka. To predrugačenje pa se mora v obeh primerih zgoditi prek človeka oziroma skozi človeka, čeprav bo nova forma nastala onkraj sedanjega človeka in njegovega boga. Podobno v nekaterih točkah sovpadata tudi *ideja vstajenja* pri Fjodorovu in *ideja večnega vračanja* pri Nietzscheju, saj sta neločljivo povezani s prihodom Sina človeškega oziroma nadčloveka, pri čemer tako vstajenje kot večno vračanje temeljita na afirmaciji oziroma premagovanju »duha teže«: »*Afirmirati ne pomeni naložiti ali vzeti nase to, kar je, temveč sprostiti, razbremeniti to, kar živi*. Afirmirati pomeni napraviti lahkotno.« (Deleuze 2011a, 228) Fjodorov je blizu Nietzscheju tudi s kritiko pasivnega krščanstva, poveličevanjem umetnosti in z ostrim napadom na Heglovo dialektiko:

Iz nevarne bližine znanosti je filozofijo treba vmiti v blagodejno bližino umetnosti, v bližino religije. [...] Z ruskim sofanizmom zagotovo pade Heglova ideja dialektike. [...] Hegel je izkoristil obliko Troedinosti, da bi v svojih dialektičnih triadah prikrikl sistem progresivnega gibanja in brezumne vere v um, um filozofa. [...] Resnična troedinost pomeni enakopraven, nezlit in neločljiv soobstoj treh oseb. (Medenica, 124–125)

Pri Fjodorovu so to Bog Oče, Bog Sin/Sin človeški in Sveti Duh, pri Nietzscheju pa Dioniz, Zaratustra/nadčlovek in Ariadna: »V antikristovi trojici – Dioniz, Ariadna in Zaratustra – je Zaratustra Ariadnin pogojni zaročenec, toda Ariadna je Dionizova nepogojna zaročenka.« (Deleuze 2011a, 236, prim. tudi 229–238) Pri nadmoralizmu Fjodorova gre torej za svojevrstno obrnjeno ničejsko perspektivo, ki ima za cilj sprevračanje doslej veljavnih vrednot, prevrednotenje in transmutacijo človeka in njegovega sveta – gre za človeka kot umetniško delo. In natanko v tem



smislu omenja Groys Nietzscheja skupaj s Fjodorovom: »še Nietzsche je opazil da človek prej stremi k temu, da postane umetniško delo, kot pa njegov stvaritelj« (prim. Groys, prav tam). Čeprav poudarja njegovo kritiko Nietzscheja, tudi pravoslavni mislec, kot je Medenica, ne more zaobiti tega, da bi prav prek Nietzscheja razložil bistvo njegovega nauka: »Kajti – koga najbolj sovražijo? Nietzsche je nekoč odgovoril. Tistega, ki 'lomi stare tablice vrednot in postavlja nove'. [...] In Fjodorov je bil resničen, enkratni ustvarjalec, odkritelj novih razsežnosti, novih perspektiv, novih obzorij.« (Medenica, 128)

Glede na zapisano ne preseneča preveč, da tako Fjodorova kot Nietzscheja šteje mo med glavne predhodnike transhumanističnega gibanja, ki si za cilj zastavlja preseganje človeka in njegovih omejenih zmogljivosti, in sicer s pomočjo tehnologije. Paradoksalno pri tem je, da sta tako Fjodorov kot Nietzsche izredno malo pisala o tehniki in tehnologiji. »V nekem smislu bi lahko imeli Fjodorova in Ciolkovskega [pa tudi Nietzscheja] za pridigarja prihajajoče dobe posttehnologije in posttehnološkega uma« (prav tam, 194). Medenica takole opiše »fjodorovovsko znanost prihodnosti« in njegovega Sina človeškega:

Objektivna, nepristranska znanost bi bila na ta način pristranska, usmerjena h konkretnemu cilju, cilju življenja za vse in vsakogar, ne le človeka v vseh časih in vseh prostorih, temveč 'celotne materije, ki jeclja in se muči vse do danes'. Tako je cilj postal vsesplošen. Od človeka razširjen na celotno materijo, na vse sveto ve in, glede na enoten subjekt-objekt takšnega delovanja, na Sina človeškega [...] ta subjekt-objekt skupaj s svojim bivališčem dobiva neprekosljivo mesto v naravi. Vase vpija tudi samo naravo kot svojevrsten subjekt-objekt supramoralistične akcije. (185–186)

Nietzschejev koncept nadčloveka so pogosto razumeli drugače: da je nadčlovek nekakšen krut in brezčuten nasilnež, ki skrbi samo zase – in prav tako so si ga verjetno predstavljali Fjodorov in drugi ruski pravoslavni misleci, denimo Solovjov ali Berdjajev, ki so Nietzschejevi ideji *nadčloveka* zoperstavljali idejo *vsečloveka* (Nietzsche vs. Fjodorov/Dostojevski). Pa vendar, če se opremo na Deleuzovo razlago, lahko tudi nadčloveka opišemo kot danes še nezamisljiv subjekt-objekt, ki se širi na celotno materijo in je praktično neločljiv od »narave«:

To je človek, zadolžen tudi za skale ali za neorgansko (tam, kjer vlada silicij). To je človek, zadolžen za bit govora (za to 'brezoblično, nemo območje brez pomena,



...katerem se lahko govor osvobodi celo tistega, kar ima povedati'). Kot je govoril Foucault, je nadčlovek mnogo manj kot izginotje živih ljudi in mnogo več kot zamenjava nekega pojma: to je najava neke nove forme, ki ni ne Bog ne človek in za katero lahko samo upamo, da ne bo slabša od obeh prejšnjih. (Deleuze 1989, 136–137)

//35

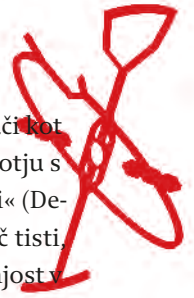
Obvladovanje časa

Obrnjena perspektiva časa: Aiôn contra Kronos (Florenski in Deleuze)

Najbolj (znanstveno)fantastična med vsemi idejami Fjodorova je ideja vstajenja vseh bitij, ki so kdaj živela na zemlji. Če si »zdravorazumsko« še lahko nekako predstavljamo obvladovanje neskončnega prostora, si je že malce težje predstavljati obvladovanje neskončnega časa, še posebej preteklosti. Ta ideja je sicer pri Fjodorovu tesno povezana s krščanskim naukom, vendar jo lahko beremo tudi na druge načine. V nekem smislu je čas, ki gre v smeri preteklosti, del našega vsakdanjika; lahko ga občutimo vsakič, ko obtičimo na meji med sanjami in budnostjo.

Florenski v spisu *Ikonostas* navaja tri primere zbujanja iz sanj ob zvonjenju budilke, ki jih prevzame iz Hildebrandtovih raziskav, navaja pa jih tudi Freud v *Interpretaciji sanj*. Poanta vseh treh primerov je ta, da se sanje končajo s podobo, ki je očitna asociativna posledica zvonjenja budilke (zvonjenje cerkvenih zvonov, kraguljčki na saneh, zvok razbitih posod, ki počasi preide v zvonjenje), a hkrati je ta podoba tudi »logična« posledica vsega predhodnega dogajanja v sanjah, torej celotne verige asociativnih dogodkov, ki so privedli do končne podobe pred zbujanjem.

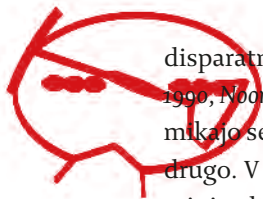
V sanjah torej čas pospešeno hiti proti srečanju s sedanostjo, obratno od gibanja časa pri budni zavesti. Obrnjen je skozi sebe in skupaj z njim so obrnjene tudi njegove konkretne predstave. [...] Takšen je sicer notranji čas organskega življenja, v svojem teku usmerjen od posledic k vzrokom-ciljem. Toda ta čas običajno slabo prihaja v zavest. (Florenski 2013, 77–81)



Ob tem se bomo spomnili tiste oblike časa, ki jo Deleuze v *Logiki smisla* označi kot Aiôn, kot čas, ki je iz tira (ali kot bi rekel Hamlet – *time is out of joint*), v nasprotju s Kronosom, ki je krožno »urejeno gibanje obsežnih in globinskih sedanjosti« (Deleuze 2013, 179; prim: Klepec 2004, 38–43). Prihodnost in preteklost nista več tisti, ki sprevačata obstoječo sedanjost, ampak je to »trenutek, ki sprevrže sedanjost v prihodnost in preteklost« (Deleuze 2013, 181). Sedanjest Aiôna je »sedanjost brez gostote, sedanjest igralca, plesalca in mimika, čisti 'moment' perverzije« (184). In prav Aiôn je, kot bomo videli, čas, s katerim operirajo nekatera področja sodobne znanosti, pa tudi gledališča ponavljanja, kot so Wilsonovo, Fabrovo, Benejevo ali gledališče Živadinova. Dramaturgijo lahko namreč razumemo tudi v širšem smislu, »kot znanost o dogodku, torej dogodkoslovje« – kot jo imenuje Ravnjak v spisu z zgovornim naslovom »Teorija kaosa in možnosti dramaturgije«. In če se strinjamo z njim, da so dramaturško-perspektivne spremembe v gledališču dvajsetega stoletja v nekem smislu analogne »obračanju perspektive« v sodobni fiziki oziroma da tudi novo gledališče temelji na »planetarni, kibernetični, relativnostno-kvantni civilizacijski mišljenjski osnovi« (prim. Ravnjak 1992, 137–138), potem bo to še posebej veljalo za gledališče Živadinova in njegovo konceptualno »dogodkovno zgostitev časa« (Živadinov, 2013b). Pri njem gre za zelo specifično in izvirno zvrst »sinhrono dramaturgije«, značilno za novejša gledališke strategije, ki delujejo v skladu »s sodobno naravoslovno sliko sveta, s teoretičnimi principi relativnosti, kvantnosti in kaosa« (Ravnjak, prav tam).

Dogodki so med seboj povezani brez natančno določene časovne premice. Ni pravega pretoka časa, kakor ga pozna diahrona dramska struktura, kjer se preteklost, prihodnost in sedanjest natančno razlikujejo. Obstaja zgolj simultana koeksistenca prostora in časa, torej soobstoj stvari, dogodkov, pomenov, smislov in vrednosti. Gre za živi štiridimenzionalni časovnoprostorski kontinuum. (prav tam, 146)

Pri tem je bistvenega pomena, da »relativnega« in »kvantnega« časa gledaliških dogodkov pri Živadinovu ne moremo ločiti od življenjskega »kaotičnega« časa, ki ga je Bergson poimenoval *trajanje* in o njem med drugim zapisal: »Čas je invencija ali pa sploh ni nič.« (Bergson 1983, 276) Gre za disparatna in razsrediščena aktualna gledališka trajanja, ki »simultano« sodelujejo v isti virtualni celoti življenjskega projekta *Noordung*, ki se »večno vrača« oziroma se vzvratno vpisuje v dve predhodni gledališki fazi oziroma v vse aktualizirane in neaktualizirane uprizoritve tega gledališča. (Več o tem v sklepnem delu »Spojni mehanizem«.) Posamezne



disparatne dogodkovne gledališke serije – *Scipion Nasice* 1983–1987, *Rdeči pilot* 1987–1990, *Noordung* 1990–1995–2045 – na ta način nenehno komunicirajo med seboj, premikajo se hkrati naprej in nazaj v času, se pri tem spreminjajo in vplivajo druga na drugo. V članku ob izvorni predstavi projekta *Noordung* Bojana Kunst tako pripominja, da smo pri Živadinovu »priča svojevrstnemu paradoksu, ki načenja govor o predstavah: deklarativna struktura njegovih kreacij zahteva vedno primerjalno analizo celotne njegove, opredeljujoče se poti« (Kunst 1995). Pri njegovih projektih »manifestativno konceptualna struktura namreč ne dopušča estetske izolacije na posamezni gledališki dogodek, temveč neprestano zahteva poseganje izven dejansko videnega, na široko referencialno polje govora in opredeljevanje samih kreacij« (prav tam).

Poleg obrnjene perspektive prostora lahko torej govorimo tudi o obrnjeni perspektivi časa. Tako kot obrnjeno prostorsko perspektivo tudi časovne perspektive ni težko povezati s petdesetletnim projektom Živadinova, pa tudi s štiriletnima projektoma *Scipion Nasice* in *Rdeči pilot*.⁹⁰ Če namreč »sanjsko enačbo« Florenskega apliciramo na projekt *Noordung* ali na druga dva projekta, bomo ugotovili naslednje: začetna napoved prihodnjega dogajanja (tisto, kar Živadinov v skladu s konceptom Aleksandra Flakerja imenuje »optimalna projekcija«), ki povzroči potek dogodkov (a), dobi svoj »končni smisel« šele z razvojem dogodkov do napovedano končne točke oziroma zadnje predstave (x), ki pa se ujema z »zunanjim vzrokom« oziroma dokončnim dejanjem samouničenja, tj. samomorom (Ω), ki šele s tem obudi projekt v življenje in vzvratno vzpostavi celotno dramo. V tem smislu je treba brati pomembno manifestativno izjavo Živadinova: »Gledališče je absolutni zdaj!« (Živadinov 2010, koordinata »Spojni mehanizem«) »Nedvomno so sanje obravnavanega tipa celoviti, vase zaprti monoliti, v katerih je konec, razplet, predviden že od samega začetka in določa tako začetek kot tudi razplet ter vso celoto.« (Florenski, prav tam, 78)

90 Rdeči pilot si sicer ni vnaprej eksplicitno omejil trajanja, kot sta si ga druga dva projekta, čeprav si je prek vnaprejšnje konceptualizacije treh parov observatorijev implicitno določil konec. Tudi če to ni bil prvotni namen, je štiriletna struktura začetka in konca vzpostavljena retroaktivno oziroma vzvratno v času, s samoukinitvijo Rdečega pilota leta 1990.

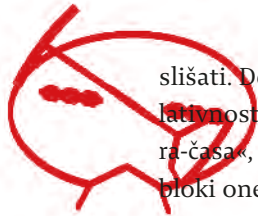


Relativnost in trajanje (Bergson contra Einstein)

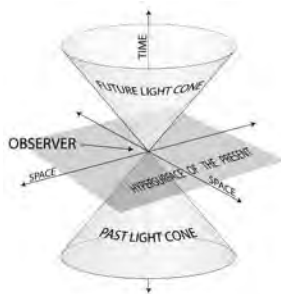
»Obrnjeno časovno perspektivo«, kot jo opiše Florenski v delu *Ikonostas* iz leta 1922, bomo zdaj postavili v kontekst takrat aktualnih filozofskih in znanstvenih teorij o času, in sicer Henrija Bergsona in Alberta Einsteina. Seveda ne želimo postaviti enačaja med Bergsonovim »filozofskim« in Einsteinovim »fizikalnim« relativističnim časom, ki sta si v nekaterih vidikih diametralno nasprotna. (Razlika med obema teorijama lepo povzemata naslova poglavij v knjigi *Red časa* Krzysztofa Pomiana: »Zavest proti časomerom: Bergson« in »Lastnosti fizikalnega časa so lastnosti časomerov: Einstein«.) Želimo pa pokazati, da tako bergsonovsko trajanje kot teorija relativnosti dokončno opravita z newtonsko-kantovskim »absolutnim« časom ter s tem dejansko šele omogočita premišljevanje ideje vstajenja Fjodorova zunaj območja religije ali znanstvene fantastike. Ob tem opozarjamo, da ne podajamo zgodovinskega pregleda idej o času oziroma časovnih dispozitivov, ampak skušamo predvsem problematizirati običajno dojemanje časa, in sicer v skladu z idejo časa, kot jo zastavlja gledališki projekt Živadinova, še posebej petdesetletni projekt *Noordung*, ki temelji hkrati na »einsteinovski« relativnosti oziroma ponovljivosti in sinhronosti časa ter »bergsonovskem« trajanju. Spor med »filozofskim« in »znanstvenim« časom je vrhunec dosegel v znameniti debati med Bergsonom in Einsteinom, ki je bila istega leta, v katerem je Florenski napisal svoj spis.

Zgodba je znana – zgodila se je v *Société de Philosophie* v Parizu 6. aprila 1922, ko je Henri Bergson v debati z Einsteinom zagovarjal mnogoterost preživetih časov, ki soobstajajo v enoti realnega časa, in branil intuitivno očitnost, zaradi katere se nam zdi, da so ta vzporedna trajanja del istega sveta. Einsteinov odgovor je bil kategoričen – 'filozofov čas' nepreklicno zavrača zaradi nekompetentnosti, kajti nobeno doživeto izkustvo ne more rešiti tistega, kar znanost izpodbija. (Prigogine in Stengers 1982, 264)

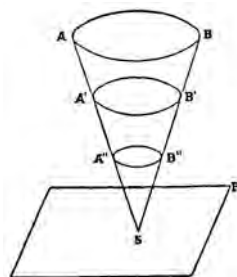
Nekateri imajo to debato za pomemben dogodek v zgodovini misli. Ne nazadnje je šlo pri razpravi med filozofom in fizikom za vprašanje, katera od obeh ved bo imela zadnjo besedo pri reševanju problemov narave. Einstein naj bi v razpravi zmagal, čeprav vsi niso bili istega mnenja, in ta debata še dandanes dviguje prah. Bergson je kasneje večkrat poudarjal, da ne nasprotuje fizikalni teoriji relativnosti in da je njegov nauk celo svojevrstna »teorija relativnosti, vendar drugačna od Einsteinove« (navajamo po: Canales 2005, 1178), a malokdo je to slišal ali želel



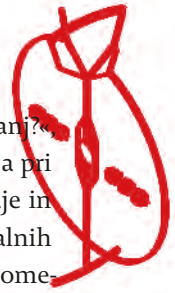
slišati. Deleuze na več mestih opozarja, da je Bergson načeloma sprejel teorijo relativnosti oziroma da je »v celoti sprejemal prvenstvo svetlobe in blokov prostora-časa«, in poudarja, da se je pričujoča diskusija »dotikala nečesa drugega: mar ti bloki onemogočajo obstoj univerzalnega časa, zasnovanega na način postajanja oziroma trajanja? Bergson ni nikoli verjel, da je relativnostna teorija napačna, trdil je le, da ne zmore konstituirati filozofije realnega časa, ki bi ji ustrezala.« (Deleuze 2004, 85, op. 14) Temeljna Bergsonova vitalistična pripomba na mehanicistično razumevanje časa je, da je čas v njej zamenjan s prostorom. V nasprotju s tem Bergson čas izenačuje s trajanjem, ki je kvalitativno in nedeljivo ter ga ne smemo zamenjati s prostorom, ki je numeričen in homogen. V *Ustvarjalni evoluciji* Bergson tako potegne »ostro ločnico med ‘realnim časom’ kot ‘tokom’ ali ‘trajanjem’ [...] – in ‘zunanjim’, znanstveno ‘objektivnim’ časom kot številom gibanj, ki ga fizika obravnava na enak ali vsaj analogen način kot prostor. Bergson je bil zelo oster kritik ‘prostorjenja’ časa.« (Uršič 2011, 281; prim. Bergson 1983, 272–292)



Prostor-čas Minkowskega ali četverni prostor, ki vključuje čas kot četrto dimenzijo (vir: Wikipedia)

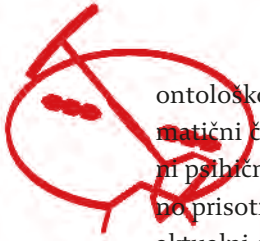


Bergsonova shema časa, obrnjeni stožec iz *Materije in spomina* (Bergson 2013, 178)



Deleuze v četrtem poglavju *Bergsonizma*, poimenovanem »Eno ali več trajanj?«, nazorno razloži razvoj Bergsonove ideje časa, pri čemer ugotavlja, da ta ideja pri Bergsonu ni enotna, temveč se od dela do dela razlikuje oziroma dopolnjuje in nadgrajuje: »Obstaja le en čas (monizem), čeprav obstaja neskončno aktualnih tokov trajanja (splošni pluralizem), ki nujno sodeluje v isti virtualni celoti (omejeni pluralizem).« (Deleuze 2001, 77) »Skratka, Bergson v celotnem delu *Trajanje in istočasnost* očita Einsteinu, da je zamešal virtualno in aktualno [...]. Einsteina torej kritizira, ker je zamešal dva tipa mnogoterosti, virtualno in aktualno« (prav tam, 80–82). Na podobno kritiko Einsteinove teorije naletimo pri Whiteheadu, nadaljevalcu Bergsonove »procesualne filozofije«, ki je kot vrhunski matematik in filozof zasnoval svojo teorijo relativnosti, ki se bistveno razlikuje od Einsteinove. Einsteina kritizira zato, ker njegova splošna teorija relativnosti pravzaprav le utrjuje Newtonovo klasično mehansko fiziko. Einsteinova nova formula, s katero v fiziko vpelje metode čiste matematike, po Whiteheadu »uvaja različne manjše zaključke, ki jih ni moč najti v Newtonovem [splošnem gravitacijskem] zakonu. Vendar se, kar se glavnih zaključkov tiče, Einsteinov zakon sklada z Newtonovim.« (prim. Whitehead 1976, 192)

In če je Einstein še leta 1955 v nekem pismu trdil, da je za »fizike po prepričanju razlika med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo le iluzija, čeprav trdovratna«, sta Prigogine in Stengers kako desetletje kasneje že zapisala: »Fizika ne zanika več časa. Priznava ireverzibilni čas evolucije do ravnotežja, ritmični čas struktur, katerega pulziranje se hrani z okoliškim svetom, bifurkalni čas nestabilnosti in amplifikacije fluktuacij ter celo mikroskopski čas [...] čas kot izraz nedeterminiranosti mikroskopske evolucije fizikalnih sistemov.« (Prigogine in Stengers 1982, 265) Znano je, da je Einstein Heisenbergovo odkritje »načela nedoločenosti« pospremil s stavkom, da »bog ne kocka«, čeprav je načelo, ki je dokončno utemeljilo kvantno fiziko, nedvomno kazalo na to, da bog vendarle kocka. Sodobne znanstvene discipline, kot so geokemija, meteorologija, biokemija, radiologija, kibernetika, pa tudi termodinamika, statistična fizika ali astrofizika itn., operirajo s časom, ki ustreza bergsonovskemu življenjskemu času oziroma trajanju. Prigogine in Stengers poudarjata, da s stališča sodobne znanosti veljata tako Newtonov kot Bergsonov čas: »Kot je menil Bergson, dejansko obstajajo tudi drugi časi poleg tistega, ki ga kaže ura, toda potekajo vzporedno in pri tem definirajo univerzalno postajanje« (prav tam, 248). Izkazalo se je torej, da bergsonovski »filozofski čas« ni »psihološki čas«, kot je verjel Einstein, ampak da je enako



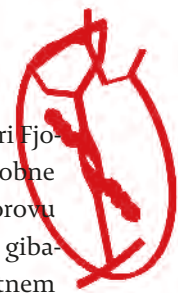
ontološko utemeljen in nič manj uporaben v znanosti, kot je »Einsteinov« matematični čas, odvisen od urinega kazalca. »Virtualna podoba (čisto spominjanje) ni psihicno stanje ali zavest: obstaja izven zavesti, v času, in mi bi morali virtualno prisotnost čistih spominjanj v času priznati z enako lahkoto, kot priznavamo aktualni obstoj neopaženih predmetov v prostoru.« (Deleuze 2010, 112) Podobno poanto bergsonovskega trajanja kot »znanstvenega« časa že pol stoletja pred Prigoginom in Stengersovo izpostavlja Vernadski, utemeljitelj geokemije, biokemije in radiogeologije: »Velika uganka včeraj-danes-jutri, ki nas prežema ves čas, dokler smo živi, se razteza na celotno naravo. Prostor-čas ni stacionarna abstraktna teorija ali pojav. V njem obstaja včeraj-danes-jutri. Kot celota je popolnoma prežet s tem včeraj-danes-jutri.« (Vernadski 2012, 559)

Kozmistična teorija obvladovanja časa (Muravjov)

V nasprotju s klasično newtonsko fiziko Fjodorov ni verjel, da sta prostor in čas objektivni, absolutni danosti, ki obstajata neodvisno od subjekta: »Prostor in čas, ti nujni obliki spoznanja, sta pogojena z gibanjem in aktivnostjo: prostor je zavest o prehojenem, dopolnjena s predstavo (do prehojenega) o tistem, kar še ni prehojeno. [...] Čas pa ni enostavno gibanje, marveč predvsem dejavnost, ki šele naredi možno samo gibanje.« (Fjodorov 2010, 4) Po drugi strani zanj ni bilo sprejemljivo niti komplementarno Kantovo stališče, po katerem sta prostor in čas povsem subjektivni opažanji *a priori*, ki predhodita vsakemu izkustvu: »Obliki tako imenovane transcendentalne estetike (po Kantu), tj. prostor in čas, torej ne predhodita izkustvu, ampak se pojavljata vzporedno z gibanjem in dejavnostjo.« (prav tam) Podobno nasprotovanje newtonovsko-kantovskemu času najdemo pri Cantorju, ki konec devetnajstega stoletja revolucionira matematiko s svojo teorijo množic in vpeljavo matematične aktualne neskončnosti:

‘[Č]as je po mojem neka predstava, ki jo pojasnimo natančno tako, da predpostavimo od nje neodvisen pojem kontinuitete. Zato s tem pojmom časa ne moremo pojmovati niti objektivno kot kako substanco, niti subjektivno kot kako apriorno nujno formo zrenja. Čas ni nič drugega kot pomožni ali *relacijski pojem*, s katerim ugotavljamo različna gibanja, ki jih zaznamo v naravi.’ (Cantor, navajamo po: Uršič 2010, 300)

Kot opozarja Uršič, je Cantorju v tem smislu še najbližja Leibnizova *relacijska teorija*

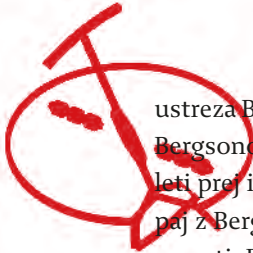


časa, kar bo do neke mere držalo tudi za zgoraj navedeno pojmovanje časa pri Fjodorovu. (Leibnizova relacijska teorija je sicer eden od daljnih prednikov sodobne teorije relativnosti, ki pa ju vendarle ne smemo zamenjevati.) Kar je pri Fjodorovu zanimivo in izvirno, ni njegova razlaga razmerja med časom, prostorom in gibanjem, ampak posledice, ki jih iz tega odnosa izpelje. Fjodorov namreč po lastnem receptu in z lastnimi besedami k zadevi pristopi na »kmečki način«, jo vzame dobesedno ter pojma prostora in časa konceptualizira kot »projekt skupnega dela«, pri katerem mora sodelovati človeški rod v celoti: če sta prostor in čas neločljiva od gibanja in dejavnosti, potem je – če hočemo obvladovati čas in prostor – po eni strani treba nujno nadaljevati z gibanjem in ga razširiti na ves prostor, po drugi strani pa obuditi najbolj oddaljeno preteklost (s tem pa dobiti oblast nad prihodnostjo) in iz časa narediti vso našo dejavnost. Tako preprosto je to: »A ker ves prostor še ni dostopen našemu gibanju, čas pa ni vsa naša dejavnost, sta prostor in čas projekta.« (Fjodorov 2010, 4)

Glede na povedano ne preseneča, da manj znani materialistični kozmistični filozof Valerijan Muravjov v izhodišče svoje teorije »obvladovanja časa« postavi prav Bergsonovo filozofijo, teorijo relativnosti, genetiko in Cantorjevo teorijo množic. Muravjov se že na začetku svoje knjige *Obvladovanje časa* iz leta 1924, ki je v tesni zvezi z idejo Fjodorova o projektivnosti prostora in časa, sklicuje na takrat aktualna dognanja v filozofiji, fiziki in biologiji ter jih poveže s fjodorovovsko kozmistično problematiko:

Tako imamo v Bergsonovem nauku, v Einsteinovi teoriji in v eksperimentih ustvarjanja življenja tri različne pristope k enemu problemu – problemu spoznanja časa in njegovega obvladovanja. [...] V vseh teh primerih se uporabljajo metode posameznih znanosti – filozofije, biologije, psihologije, fizike, matematike, mehanike in, nazadnje, fiziologije in kemije. To dokazuje, da lahko zdaj v vseh navedenih znanostih najdemo vprašanje o času, postavljeno v tej obliki. (Muravjov 2005, 93–94)

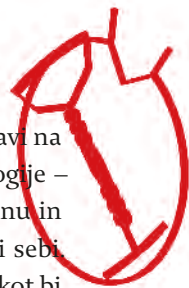
V poglavju »Čas in množstvo« Muravjov poudari razliko med svojo in Einsteinovo teorijo: »Nauk o obvladovanju časa se opira na pojem relativnosti časa. Toda ta pojem se ne prekriva v celoti s stališčem, kot ga je formuliral Einstein. To stališče je potrebno razumeti v veliko širšem smislu, ne le kot matematično, temveč kot splošnofilozofsko značilnost časa, kot njegovo osnovno razumno določilo.« (115) Opažamo, da »korekcija« Einsteinove teorije relativnosti Muravjova delno



ustreza Bergsonovi ali Whiteheadovi. Ni izključeno tudi, da je Muravjov že prebral Bergsonovo kritiko teorije relativnosti v knjigi *Trajanje in istočasnost*, ki je izšla dve leti prej in na katero se sklicuje Aksjonov v predgovoru k *Obvladovanju časa*: »Skupaj z Bergsonom [Muravjov] definira čas kot gibljivo realnost, ki ni mogoča brez zavesti. Enoten in univerzalen čas je objektivni, toda to objektivnost je mogoče spoznati le z enakomernim človekovim doživljanjem neprekinjenosti našega notranjega življenja.« (prav tam, 16)

V pojmu obvladovanja časa, kot si ga zamisli Muravjov, ni nič mističnega: »Vsaka zavestno in smiselno izvedena sprememba narave, sprememba, ki ustvarja ali obnavlja realnost glede na dano formulo, ni nič drugega kot obvladovanje časa.« (14) V tem smislu že vsakodnevno v omejenem obsegu obvladujemo čas. Sposobni smo ga tudi vračati in povzročiti vstajenje preteklih stvari. To se dogaja pri vsakem znanstvenem eksperimentu: ko pretvarjam vodo v paro in potem paro v vodo ter ponovno vodo v paro in tako v neskončnost, »obnavljajoč ta proces tolikokrat, kolikor želim, ponavljam zaporednost pojava ali povzročam vstajenje vode« (117). Seveda, to ni ista, temveč neka druga voda, a to ni pomembno, pravi Muravjov, pomembna je kombinacija istih elementov, vračanje oziroma vstajenje istih mnogoterosti, istih množic, hotena ponovitve. Eksperiment z vodo torej pokaže delno zmago nad časom in njegovo obvladovanje v omejenem obsegu ter delno ponavljanje preteklosti. Podobno zmago nad časom, le da v kompleksnejših razmerah, predstavlja po Muravjovu eksperiment pomlajevanja. »Da bi dokazali zmožnost vrnitve časa, nam sploh ni treba dokazovati zmožnosti vrnitve vsega časa. Dovolj je dokazati možnost vrnitve vsaj njegovega majhnega dela, da bi dokazali obstoj načelne možnosti obnove preteklosti.« (18)

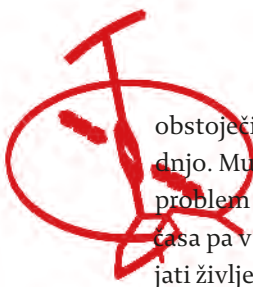
Muravjov v temelj svoje raziskave možnosti obvladovanja časa postavi pojem množstva, ki po eni strani temelji na Cantorjevi teoriji množic, po drugi pa na Bergsonovi koncepciji časa kot kvalitativne mnogoterosti: »Ključ za obvladovanje časa se tako nahaja v naši sposobnosti, da upravljamo z množtvom stvari.« (94) Pomembno je, da množstva niso nekaj, kar opazujemo zunaj sebe, ampak smo mi sami narejeni iz različnih množtev, tako kot smo del drugih množtev: »Mi sami smo narejeni iz množstva fizičnih elementov in sodelujemo v nizu družbenih množstvenih sistemov.« (97) Ta trditev je bistvena, saj jasno kaže na odmik kozmističnega kolektivističnega in konstruktivističnega nauka o času tako od bergsonovske »individualistične« in »intuitivistične« filozofije časa kot od matematične in fizikalne teorije relativnosti.



Muravjov v skladu z naukom Fjodorova – ki v nasprotju z Bergsonom ne stavi na intuicijo, ampak na zavestno obvladovanje narave prek znanosti in tehnologije – v nekem smislu poganja Bergsonovo vitalistično misel o življenjskem elanu in ustvarjalni evoluciji do njene končne konsekvence in jo obrača proti sami sebi. Pri Bergsonu je sposobnost svobodnega delovanja – ali obvladovanja časa, kot bi rekel Muravjov – strogo proporcionalna razvitosti živčnega sistema, ki se nenehno giblje v času in skozi prostor, ju opazuje in se ju hkrati spominja: »[Trenutno zaznavanje] podaljšuje preteklost v sedanost zato, ker bo naše delovanje razpolagalo s preteklostjo v točno tistem razmerju, v katerem bo naše zaznavanje, povečano s spominom, strnilo preteklost.« (Bergson 2013, 229) Iz tega logično sledi, da z razvojem kompleksnejših sistemov za delovanje, zaznavanje in spominjanje oziroma vse kompleksnejših sistemov zavesti nadzorujemo vse večje območje prostora in časa. Muravjov vpelje nekaj, kar bi lahko pogojno poimenovali »kolektivna zavest« – Fjodorov to imenuje »psihokracija«, Živadinov »univerzalni um«, pri Vernadskem in Chardinu pa temu ustreza pojem »noosfere«: »Predstavljajmo si zdaj to delovanje v še obsežnejših razmerah – usklajevanje z večjim številom živih bitij in moč nad večjim področjem stvari – in dobili bomo podobo moči nad časom ter, morda, kozmičnimi sistemi.« (Muravjov, 119) Skratka, po Muravjovu je kolektivno delovanje družbeno-zgodovinskih skupin tisto, kar obvladuje oziroma ustvarja čas:

Ljudje ne smejo ubogljivo plavati skupaj s tokom konkretnega trajanja, kamor jih usmerja nerazumna evolucija, ampak se morajo s skupnimi močmi boriti proti toku. Bergson je to evolucijo imenoval ustvarjalna. [...] A v tem gibanju pravzaprav ne tiči le ustvarjalnost. [...] Pravo ime za to enotnost [gibanja slepe narave] je smrt. Medtem ko je zakon prvega smrtonosnega gibanja vzročnost, ki vse golta in nasilno zavira, je zakon drugega projektna dejavnost živih bitij, ki vodi v harmonijo in vse povezuje, toda ne s prisilo, temveč s soglasnostjo in splošnim razumom. (215–216)

Seveda niso vse dejavnosti takšne, da ustvarjajo čas, ampak le tiste, ki kaj spremenijo oziroma ustvarijo kaj novega. (V tem je Muravjov zvest bergsonizmu, saj je ustvarjalna evolucija, ki temelji na trajanju, prav nenehno in neprekinjeno ustvarjanje novega.) Zato Muravjov kulturi podeli ontološki status: »Kultura je rezultat ustvarjanja časa, kajti vsako dejanje, ki spreminja svet, je takšno ustvarjanje.« (101) Kulturo razdeli na simbolno in realno, pri čemer v simbolno kulturo umesti filozofijo, znanost in umetnost, v realno kulturo, ki je edina sposobna »realizacije

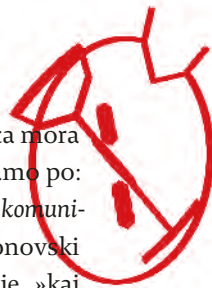


obstoječih kulturnih vzorcev v življenju« (102), pa genetiko, politiko in proizvodnjo. Muravjov torej podobno kot Fjodorov vidi osnovni kulturni in civilizacijski problem v ločevanju simbolne kulture od realne, osnovni pogoj za obvladovanje časa pa v njenem ponovnem združevanju. Po njegovem genetika ne more ustvarjati življenja brez upoštevanja znanstvenih zakonov ter filozofskih in umetniških projektov, katerih namen je pokazati, kakšno življenje pravzaprav potrebujemo. »Umetnost s tega gledišča igra v splošni ekonomiji dane kulture vlogo pogoja ali orodja prevladovanja časa.« (104) Znanost, umetnost in filozofija morajo tudi v politiki opravljati funkciji usmerjanja in oblikovanja. »Pri proizvodjanju znanost deluje s posredovanjem tehnike, filozofija postavlja cilje, umetnost pa obrazce ustvarjanja.« (106) To je hkrati tudi stališče »umetniškega« kozmizma Živadinova, ki ga po eni strani ne moremo ločiti od znanosti in filozofije (simbolna kultura), po drugi strani pa ne od politike, genetike in proizvodjanja (realna kultura). Živadinov tako po eni strani definira umetnost in znanost kot stroja, ki proizvajata druge stroje, po drugi strani pa govori o nujnosti združevanja znanosti in umetnosti s ciljem *kulturalizacije vesolja*, kar je tudi temeljni zastavek ruskega kozmizma: »to je kozmični boj razumnih bitij proti slepim silam narave, kot rezultat tega boja pa se narava preobraža v kulturo« (238).

Kozmistično združevanje simbolne in realne kulture se (še) ni uresničilo, vsaj ne na način, kot bi si želeli Fjodorov, Muravjov ali Živadinov. Sicer pa danes obstaja cel niz znanstvenih disciplin, ki se ukvarjajo z »obvladovanjem časa« oziroma z »močjo nad večjim področjem stvari«. Te sodijo na tisto področje znanosti, ki mu pravimo kibernetika. S kibernetiko stopamo v območje metadispozitiva, ki ga je Deleuze poimenoval družba nadzora. »Živčni« opazovalni sistemi, o katerih je pisal Bergson, ki razpolagajo in upravljajo s časom, so torej danes predvsem neorganski oziroma strojni.

Kibernetika teorija (Wiener)

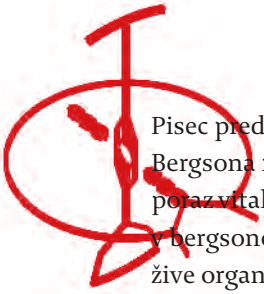
Problematika reverzibilnega in ireverzibilnega časa, kot smo jo predstavili v tem poglavju, je ključna za vzpostavitev in razvoj kibernetike. Pomenljivo je, da se Živadinov po »fjodorovovsko« sklicuje na kibernetiko v isti sapi, ko govori o obvladovanju (preteklega) časa oziroma vstajenju: »Boriti se moramo za kibernetiko. In boriti se moramo za ponovno vstajenje tistih, ki so že bili subjekti tega sveta.



To je mesijanstvo brez mesije. To je čudež brez čudeža. [...] Kiberinteligenca mora selekcionirati informacije, kajti subjekt mora biti nov« (Živadinov, navajamo po: Arns 2006, 221).⁹¹ Že v prvem poglavju knjige *Kibernetika ali upravljanje in komunikacija pri živih bitjih in strojih* (1948), pomenljivo poimenovanem »Newtonski in bergsonovski čas«, se utemeljitelj kibernetike Norbert Wiener sprašuje, »kaj je tisto, zaradi česar se razlikujejo astronomske in meteorološke situacije, in kaj ustvarja vse te razlike, še posebej razlike med očitno reverzibilnostjo astronomskega časa in očitno ireverzibilnostjo meteorološkega časa« (Wiener 1964, 27). In odgovarja: »usmerjeni smo v čas in naša povezava s prihodnostjo je drugačna od naše preteklosti. [...] Samo dejstvo, da vidimo neko zvezdo, pomeni, da je njena termodinamika podobna naši. Resnično je zelo zanimiv eksperiment predstavljati si inteligentno bitje, čigar čas gre v nasprotni smeri od našega. Za takšno bitje bi bila vsaka komunikacija z nami nemogoča [...]. V vseh svetovih, s katerimi lahko komuniciramo, je smer časa enaka kot v našem.« (29) Ugotovljamo, da čas, o katerem govori Wiener, nima nič skupnega z Einsteinovim matematičnim časom, ampak gre za bergsonovski čas oziroma trajanje. (Značilno je, da Wiener v pričujočem poglavju – v katerem poda kratko, a vendarle izčrpno zgodovino razumevanja časa v filozofiji in znanosti – sploh nikjer ne omeni Einsteina in teorije relativnosti.) »Ta prehod od Newtonovega reverzibilnega časa v Gibbsov ireverzibilni čas ima svoje filozofske note. Bergson je poudarjal razliko med reverzibilnim časom fizike, v katerem se ne dogaja nič novega, in ireverzibilnim časom evolucije in biologije, v katerem je vedno kaj novega.« (31) Skratka, Wiener že na začetku svoje temeljne knjige kot bistveno poudari razliko med reverzibilnim matematičnim časom in ireverzibilnim časom trajanja, pri čemer je njegov namen pokazati, da je za kibernetske stroje značilen prav ireverzibilni čas, ki je bil do takrat rezerviran le za živa organska bitja:

Tako moderni avtomat obstaja v istem Bergsonovem času, v katerem tudi živi organizem [...]. Ali bomo imenovali novo stališče materialistično, je samo vprašanje besed: vzpon materije je dosti bolj značilen za fiziko 19. stoletja kot za današnjo, »materializem« pa je postal komaj kaj več kot svoboden sinonim za »mehanizem«. Pravzaprav je bil celoten spor mehanizem – vitalizem rezultat velikanskega števila slabo zastavljenih vprašanj. (36)

91 Prim.: »[k]o je Majakovski iz druge roke (od Jakobsona) nekaj slišal o Einsteinu, je v relativnostni teoriji takoj videl uresničenje biokozmističnega sna: da bo znanost začela obujati mrtve. Rešitev preteklosti in nesmrtnost vseh bitij, ki so kdaj živela.« (Komelj 2008, 205)

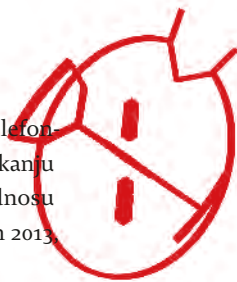


Pisec predgovora k srbski izdaji *Kibernetike* meni, da je Wienerjevo sklicevanje na Bergsona malce nepričakovano oziroma da je Wienerjev namen prikazati popoln poraz vitalizma zaradi dialektičnega procesa, s katerim so tudi mehanizmi prodrli v bergsonovsko območje življenjskega elana, ki je bilo do takrat rezervirano le za žive organizme. Nasprotno pa mi menimo, da je sklicevanje na Bergsona pričakovano in logično, saj je iz navedenega besedila jasno, da Wienerju ne gre za to, da bi prikazal zmago mehanicizma nad vitalizmom ali obratno (tudi sam pravi, da je to vprašanje slabo zastavljeno), marveč da bi utemeljil znanstveni sistem onstran binarnih opozicij mehanizem-vitalizem oziroma materializem-idealizem. Ta sistem Wiener poimenuje kibernetika in ga tudi definira kot »*upravljanje in komunikacija pri živih bitjih in strojih*«, kot se glasi podnaslov pričujoče knjige. Sklicevanje na Bergsona pri tem ni presenetljivo: mar ni tudi Bergson trdil, da je vprašanje materializma in idealizma slabo zastavljeno (prim. Bergson 2013, 22–29)? In če je bil Bergson vitalist, mar ni bil ta vitalizem povsem »mehanski«? »Napaka mehanizma ni, da opozarja na živo, ker je preveč umeten, ampak ker to ni dovolj, ker ni dovolj strojast. Naši mehanizmi so dejansko sestavljeni iz delcev, ki sami niso stroji, medtem ko je organizem neskončno strojast, stroj, katerega vsi deli ali elementi so stroji, le da so 'spremenjeni z različnimi gubami, ki jih vsebuje'« (Deleuze 2009, 18).⁹² Da bi uvideli, da gre pri Wienerjevem sklicevanju na Bergsona za podobno poanto, bomo primerjali, kaj Wiener – torej znanstvenik, ki je »vzpostavil kognitivni okvir, znotraj katerega si subjektivnost in računalniški programi delijo skupno polje delovanja in operacij« (Kunst 2004, 9) – zapiše o računalnikih in kaj Bergson o človeških možganih:

Oni [avtomati] imajo čutila, izvršilne organe in ekvivalent živčnemu sistemu, ki upravlja s prenašanjem informacij od prvih k drugim. Lahko jih opišemo s fiziološko terminologijo. Brez prevelikih težav jih lahko razložimo s teorijo fizioloških mehanizmov. Njihov odnos do časa zahteva pozorno preučevanje. (Wiener 1972, 35–36)

92 V zvezi s »strojastim« razumevanjem organizma pri Bergsonu in Leibnizu prim. razdelek »Leibniz in Bergson: gibanje, ki se pravkar izvaja«, kjer preberemo: »Avtomat je programiran, ampak 'spiritualni avtomat' je programiran z motivacijo za mehanska dejanja [...]. Preseneti nas sorodnost med Leibnizovimi temami in Bergsonovo tezo. [...] In kako spet ne naleteti na Leibniza, ko Bergson omenja drugi problem, ki ne zadeva več dejanja, ki se vrši, ampak 'prihodnje ali preteklo dejanje': ali lahko višja inteligenca, ki je sposobna spoznati 'vse predhodnike', napove dejanje z absolutno nujnostjo?« (117–118) O Leibnizovi aktualnosti v zvezi s teorijami novih tehnologij in kiberprostora pa glej poglavje »Mojster povezav: Leibniz« (Kunst 2004, 119–129).

Možgani torej po našem mnenju ne morejo biti nič drugega kot vrsta telefonske centrale: njihova naloga je, da 'posredujejo klic' ali ga pustijo na čakalju [...]. Z drugimi besedami, možgani so, se mi zdi, orodje razčlenjevanja v odnosu do sprejetega giba in orodje izbire v odnosu do izvedenega giba. (Bergson 2013: 30–31)



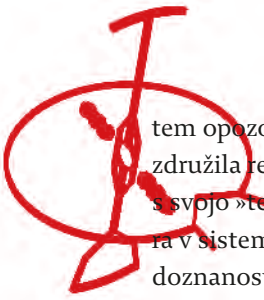
//36

Enotni zakon sil in opazovalec (Boškovič)

Dubrovniški *homo universalis* Ruđer Bošković (1711–1787) v svojem monumentalnem delu *Teorija naravne filozofije, zvedena na edini zakon sil, ki obstajajo v naravi* iz leta 1763 o svoji teoriji zapiše, da se nahaja na »sredini med Leibnizovim in Newtonovim sistemom, s katerima ima resnično veliko skupnega, hkrati pa se od obeh precej razlikuje« (Bošković 2011, 72). Spoj Newtonove in Leibnizove teorije se zdi precej nenavaden, če poznamo znamenito debato med Leibnizom in Samuelom Clarkom, ki je zagovarjal Newtonova stališča, pri čemer je razprava z današnje perspektive najbolj zanimiva prav zaradi Leibnizovega zoperstavljanja svoje *relacijske* teorije Newtonovi teoriji *absolutnega* prostora in časa: »Kar se mene tiče, sem nič kolikokrat dal vedeti, da mi velja prostor za nekaj povsem relativnega, prav tako kot čas; da mi pomeni neki red koeksistenc, tako kot je čas neki red zaporedij.« (Leibniz 1979, 165)

Boškovičeva pozicija je torej zelo posebna, saj lahko nekatere vidike njegove teorije povežemo tako z Newtonovo in Leibnizovo teorijo kot tudi s teorijo relativnosti in kvantno teorijo, ki sta načeloma nespravljivi med sabo.⁹³ In ravno ta vseobsežnost Boškovičeve teorije je eden od razlogov, da se Živadinov pri omembi teorije relativnosti sklicuje na Boškoviča in ne na Einsteina (Živadinov 2014d). Naj ob

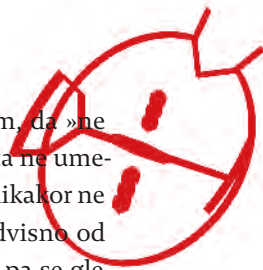
93 V zvezi s podobnostmi in razlikami med Boškovičevo in naštetimi teorijami glej članke: »Bošković in Newton«, »Srečanja in razhajanja z Leibnizom« ter »Bošković in Einstein«; v zvezi z Boškovičevo anticipacijo kvantne mehanike pa: »Prispevek Boškovičeve Teorije k sodobnemu razumevanju materije« (zbornik Ruđer Bošković 2011).



tem opozorimo na to, da sodi med tiste, ki razvijajo vseobsegajočo teorijo, ki bo združila relativnost in kvantno mehaniko, tudi sodobni ruski fizik Genadij Šipov s svojo »teorijo fizikalnega vakuuma«, ki jo Živadinov konceptualno implementira v sistem postgravitacijske umetnosti. (Teorija Šipova sicer danes velja za psevdoznanost; več o tem: »Atraktor«.) Eden od razlogov, da se Živadinov raje sklicuje na Šipova ali Boškovića, je ta, da ostaja Einsteinova matematično-fizikalna teorija relativnosti še naprej mehanicistična; kot smo videli, teorija relativnosti pravzaprav temelji na mehanski uri: čas je za Einsteina tisto, kar pokaže ura. Retrometoda relativnosti (gledališkega) časa pri Živadinovu pa temu ostro nasprotuje: čas njegovega gledališča je čas »absolutnega zdaj«, ki obstaja le tam, kjer ure ni, natančneje, nastane ravno takrat, ko uro razbijemo.

Narobe pa čas zdaja, mesijanski sedanji trenutek zaradi svoje zmožnosti, da se neposredno navezuje na kateri koli trenutek preteklosti in ga spremeni v figuro, ki naznanja neki prihodnji dogodek kot svojo dopolnitev, ni točka v kontinuumu kronološkega časa, ampak neumestljiva točka, ki zaznamuje samo preobrazbo časa. (Šumič-Riha 2012, 40)

Šumič-Riha piše tu o pojmu časa pri Walterju Benjaminu, kot ga ta razvija v spisu »O pojmu zgodovine« in ga poimenuje *Jetzt-Zeit* ali čas-zdaj (Benjamin 1998, 213–226). Benjamin omenja dogodek, ki se je pripetil med julijsko revolucijo leta 1930, ko so revolucionarji na več krajih v Parizu neodvisno drug od drugega, pa vendarle simultano streljali na stolpne ure po mestu. In ravno Benjaminov glas, ki opisuje ta dogodek, slišimo na začetku uprizoritve *Ljubezni in države* Živadinova iz leta 2011, pri čemer ni brez pomena, da njegov petdesetletni projekt temelji prav na petkratni ponovitvi drame Vladimirja Stojsavljevića. Lahko torej sklepamo, da gre pri projektu *Noordung* za specifično benjaminovski čas zdaja, ki čas preteklosti preobrazi v figuro prihodnjega revolucionarnega dogodka, ki bo naredil zarezo v času, »prelomil zgodovino na dvoje« in vzpostavil novo štetje časa (glej razdelek »Malevič, Nietzsche, Živadinov: 'Zgodovino sveta prelomiti na dvoje'«). »Ključni zastavek te operacije razdrobitve časa v različne čase, ustvarjanje heterogenih časov iz dozdevnega kontinuuma, je produkcija nove temporalne konfiguracije« (Šumič-Riha, prav tam). »Zato modularni vzorci različnih časovnih razpršenosti določajo našo sedanost, nameščeno v spojnih protokolih univerzalnega! Zato ni preteklosti, ni bodočnosti, je samo absolutni zdaj!« (Živadinov 2010, koordinata »Spojni mehanizem«) Zdi se torej, da je »distanciranje« Živadinova od Einsteinove teorije bergsonovske narave, pri čemer je še posebej treba imeti v mislih že

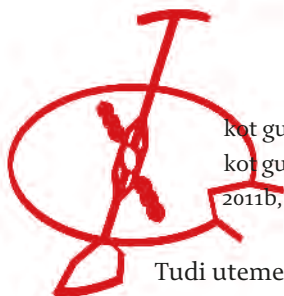


omenjeno Einsteinovo omalovažujočo trditev iz razprave z Bergsonom, da »ne obstaja čas filozofov«. Ta trditev namreč pomeni tudi to, da ne obstajata ne umetniški in – ne nazadnje – ne gledališki čas, s čimer se Živadinov seveda nikakor ne bi strinjal: »Gledalčeva percepcija celostne slike v gravitaciji '1' je neodvisno od atraktorskega doživljanja dvodimenzionalna, plakarna. V gravitaciji '0' pa se gledalcu in igralcu dejansko in percepcijsko odpre tretja dimenzija. Četrta dimenzija 'čas' v obeh primerih poteka znotraj 'gledališkega časa'.« (Živadinov 2010, koordinata »Vektorska režija«)

Drugi razlog, da se Živadinov raje sklicuje na Boškovića ali Šipova, je ta, da Einsteinova teorija vključuje opazovalca le mehanično, opazovalec je tako rekoč le telo, masa brez zavesti: »Einstein glede ontološkega pojmovanja realnosti same narave, bivajoče v prostoru-času, ostaja v okviru klasične paradigme, o njeni realnosti ne dvomi, zanj na primer niti hipotetično ne pride v poštev, da bi bile stvari v naravi realne samo takrat, ko jih opazuje(mo). Sodobne fizikalne težave s samo realnostjo so nastale šele s kvantno mehaniko.« (Uršič 2010, 352) Živadinov na nekem mestu opozarja: »Tudi v fiziki 20. stoletja, v klasični modernistični znanosti, sta bila človek in njegova zavest izključena. Vse se začenja in končuje na ravni mase materije. Zavest se ne vključuje v polje modernistične fizike.« (Živadinov 2008, 385) Na istem mestu najdemo tudi naslednji navedek iz doktorske disertacije Šipova *Rojstvo materije iz vakuuma* (1995): »'Ko proizvajamo podobo sveta, mora le-ta vključiti opazovalca, opazovano in proces opazovanja. Takrat se šele odpre celostna podoba, ki je prežeta z enotno zavestjo.'«

Za Boškovićevo teorijo je značilno, da že upošteva opazovalca, saj njegova *Teorija naravne filozofije* vključuje tudi premisleke o duši, Bogu ter zelo pomemben Dodatek »O prostoru in času, kot ju mi vidimo« (Bošković 2011a, 151–154). Prav zaradi tega Dodatka imamo Boškovića za pionirja endofizike (dobesedno »fizika od znotraj«), veje teorije kaosa, ki raziskuje, kako se obnašajo sistemi v razmerju do opazovalca, ki se nahaja znotraj sistema. V besedilu »Endofizika in umetnost« Peter Weibel zapiše:

Kantova ugotovitev, da je svet objektivno drugačen od sveta, kot ga zaznavamo, je bila zgodnja hipoteza vmesnika. V nekem drugem revolucionarnem delu iz leta 1755 je matematični fizik Ruđer Josip Bošković to hipotezo vmesnika definirati bolj natančno: 'Ne moremo prepoznati skupnega gibanja nas in sveta' [...]. Drugače povedano, Bošković je menil, da se lahko oblika sveta spreminja (tako



kot guma), ne da bi to opazili, ker smo tudi sami kot integralni del sveta takšni kot guma in prehajamo skozi iste spremembe. (Weibel 2005, 209; prim. Bošković 2011b, 152–153)

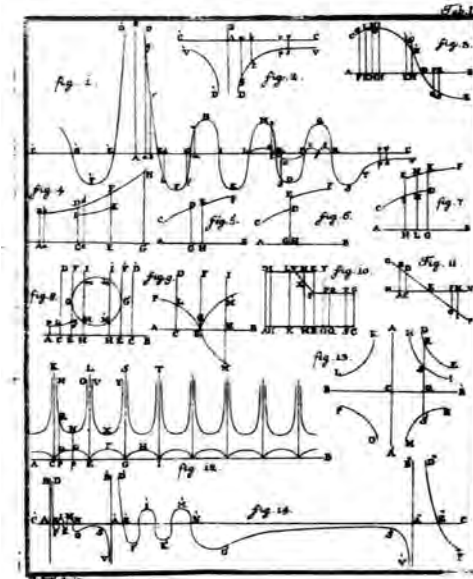
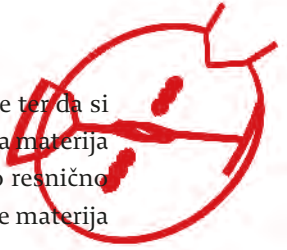
Tudi utemeljitelj endofizike Otto E. Röessler, znan po iznajdbi enačbe Röesslerjevega atraktorja, zapiše v besedilu, ki sta ga pisala skupaj z Weiblom, da je bil Bošković prvi, ki je »prepoznal problem vmesnika«: »Trdil je, da svet dejansko lahko spreminja obliko (rekli bomo: 'kot guma'), a mi tega ne moremo opaziti. [...] Tako kvantna mehanika kot relativnost reflektirata ta *cut-type* (ali endo) položaj.« (prav tam) Ko si svet predstavljamo kot neskončno »gumo«, ki se skupaj z nami krči in razteguje, ne moremo mimo Bohmovih fizikalnih ter Deleuzovih filozofskih konceptov »zavitja« in »razvitja«, kot ju Bohm konceptualizira v *Celovitosti in implikativnem redu*, Deleuze pa v *Gubi*, posvečeni Leibnizu in baroku. (Morda ni naključje, da je Deleuzovo knjigo v slovenščino prevedla ravno dramaturginja petdesetletne predstave *Noordung* Jana Pavlič.) Deleuze takole razloži leibnizovski perspektivizem (in posledično tudi boškovičevski, ki se nanj opira) ter nova statusa objekta in subjekta pri Leibnizu in Whiteheadu:

Če objekt globoko spremeni status, ga tudi subjekt. Preidemo od prevoja ali spremenljive ukrivljenosti k vektorjem ukrivljenosti na konkavni strani. Začnemo na enem kraku prevoja, določimo točko, ki ni ista, skozi katero gre prevoj, niti ni točka prevoja, ampak točka, kjer se srečajo navpičnice in tangente v nekem stanju variacije. To ni ravno točka, ampak je mesto, položaj, kraj, 'linearni dom' (gorišče linij), linija, ki izhaja iz linij. Imenujemo je *točka pogleda*, kolikor predstavlja variacijo ali prevoj. To je temelj perspektivizma. (prim. Deleuze 2009, 35)

Če pustimo ob strani, da sta tako Bošković kot Šipov zelo naklonjena umetnosti, lahko zapišemo, da je tretji in zadnji razlog za sklicevanje Živadinova nanju ta, da gre pri obeh teorijah za dinamično interpretacijo sveta, po kateri so fenomeni razloženi v odnosu do sile, ne pa v odnosu do mase oziroma materije. Povedano drugače, obe teoriji lahko označimo za »nepredmetni« v malevičevskem smislu.⁹⁴ Bošković je tako »imel atome za 'centre aktivne moči', ne pa za materialne delce snovi« (Uršič 2011, 337). Poudarjal je, da so delci materije pravzaprav nedeljive toč-

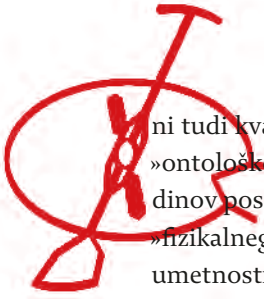
⁹⁴ Prim. razdelek »Problem sile in občutja« v poglavju o Maleviču. O povezavi med fizikalno teorijo Šipova in Malevičevo umetniško teorijo pa glej pogovor med Šipovom in Vitalijem Pacjukovom v gledališkem listu predstave *Trije izdelki Noordung* (2000, 6–13).

ke brez razsežnosti, daleč od očitnosti in onstran meja čutne percepcije ter da si jih lahko predstavljamo le v mislih. V našem kontekstu lahko rečemo, da materija pri Boškoviću »suprematistično« običi v praznini – v vakuumu: »Zato resnično ne sprejemem tega, da je praznina razsuta v materiji, ampak menim, da je materija razsuta v praznini, v kateri pluje.« (Bošković 2011, 75)



Prva stran s figurami iz Boškovićeve *Teorije naravne filozofije* (vir: Wikipedia). Prim.: »Svet je neskončna krivulja, ki se v neskončnosti točk dotika neskončnosti krivulj, krivulja z eno spremenljivko, konvergentna vrsta vseh vrst.« (Deleuze 2009, 44)

Pri Boškoviću obstajata dve vrsti sile – atraktivna in repulzivna – pri čemer je ključno to, da je katerikoli delec materije »povezan z vsemi drugimi delci, ne glede na to, kolikšna je razdalja med njima, tako da sprememba pozicije enega od dejavnikov določa gibanje vseh ostalih, ki bodo opozorjeni na to« (Pearson 2000, 15). V tem prepoznavamo jasen odmik od Newtonove, pa tudi od Einsteinove fizike, pri katerih so lahko sile le privlačne. Sila pri Boškoviću torej ni več le funkcija mase in hitrosti, temveč tudi funkcija privlačnosti in odboja, ni več zgolj kvantitativna, temveč tudi kvalitativna: ko privlačna sila na določeni točki postane odbojna ali obratno, se ne spremenita samo smer gibanja in hitrost, ampak se hkrati spre-



ni tudi kvaliteta sile. Boškovićevo teorijo lahko postavimo v kontekst Bohmove »ontološke interpretacije kvantne mehanike« po načelu »vse v vsem«, ki ga Živadinov posredno, prek »teorije fizikalnega vakuuma« Šipova in kognitivne teorije »fizikalnega ozadja zavesti« Mitje Peruša implementira v sistem postgravitacijske umetnosti.

Kvantni potencial delca torej lahko razumemo kot njegovo 'informacijsko polje', ki sega poljubno daleč. Takšno nadsvetlobno, nelokalno 'informiranje' (tudi v dobesednem pomenu: 'dajanje forme') pa si je mogoče zamisliti le tedaj, ko je v naravi prisotno/zapisano 'vse v vsem', kar pomeni, da tudi tista informacija, ki navidez prihaja nekje 'od daleč', dejansko sploh ne potuje, ampak je vselej že 'tu', namreč implicitno prisotna vsepovsod, v celotnem univerzumu, v univerzalnem informacijskem polju, ki je, fizikalno gledano, v Bohmovi teoriji imenovano 'superkvantni potencial'. Ali če bistvo te misli izrazimo z bolj znano dikcijo: Bohmovo vesolje je strukturirano kot 'univerzalni hologram'. (Uršič 2010, 355)

Pomenljivo je, da tudi pri Šipovu oziroma Živadinovu naletimo na pojem »informacijskih polj«, ki so definirana kot »tiste strukture, ki vsebujejo informacije o vsem, kar je mogoče, kar je bilo in kar bo. Občutljiva polja so posredniki med informacijskimi polji in zavestjo. Vsa materija se rojeva iz vakuuma!« (Šipov, navajamo po: Živadinov 2008)

Poznavalcem Nietzscheja v »mehanizmu« Boškovićeve privlačnih in odbojnih sil ne bo težko prepoznati »mehanizma« Nietzschejevih aktivnih in reaktivnih sil. To ne preseneča, če vemo, da je Boškovićeve enotna teorija sil bistveno vplivala na Nietzschejevo razumevanje sile prek pojmov volje do moči in večnega vračanja.⁹⁵ Znana je Nietzschejeva izjava, da je Bošković s svojo teorijo o strukturi materije poleg Kopernikove teorije heliocentričnega sistema »do zdaj največji in najzmagovitejši nasprotnik videza« (Nietzsche 1988, 20). Bošković nas je po Nietzscheju učil, »da se moramo odpovedati veri v še zadnje, kar je ostalo 'trdnega', od zemlje, vere v 'snov', v 'materijo', v atom, zemeljski ostanek in drobec: to je največje zmagoslavje nad čuti, kar jih je bilo do zdaj izbojevanih na zemlji« (prav tam; prim. 12.,

95 O vplivu Boškovićeve teorije na razvoj Nietzschejevih konceptov volje do moči in večnega vračanja (tudi v navezavi na Bergsona) glej članek Keitha Ansella Pearsona *Nietzsche's Brave New World of Force. Thoughts on Nietzsche's 1873 'Time Atom Theory' Fragment & On the Influence of Bosovich on Nietzsche*. V zvezi z Nietzschejevim pogledom na sile v naravi pa glej njegovo kritiko mehanicistične razlage sveta v 618–639. paragrafu *Volje do moči* (Nietzsche 2004, 351–360).

13. in 14. paragraf v *Onstran dobrega in zlega*). Boškovićeve atraktivne in repulzivne sile torej delno ustrezajo Nietzschejevim aktivnim in reaktivnim silam, s katerimi skuša ta prav tako vzpostaviti svojevrstno enotno teorijo sil (in sicer tako fizikalnih kot bioloških in družbenih), zaobjeto z enim samim »zakonom«, ki ga poimenuje *volja do moči*. Tako kot pri Boškoviću tudi pri Nietzscheju obstajajo »samo še dinamični kvanti v napetem razmerju do vseh drugih dinamičnih kvantov: njihovo bistvo obstaja v razmerju do vseh drugih kvantov, v njihovem 'učinkovanju' nanje. Volja do moči ni nikakršna bit, temveč *patos* – je najelementarnejše dejstvo, iz katerega se šele rodi nastajanje, učinkovanje ...« (Nietzsche 2004, 358) V nekem pismu Petru Gastu iz leta 1882 Nietzsche zapiše:

Bošković in Kopernik sta dva največja nasprotnika optičnega opazovanja. [...] On [Bošković] je atomistični nauk premislil do konca. Gravitacija zagotovo ni 'lastnost materije' iz preprostega razloga, ker materije ni. Gravitacijska sila je kot vis *inertiae* zagotovo manifestacija sile iz preprostega razloga, ker obstaja zgolj sila! [...] Nihče [med materialističnimi fiziki in kemiki] ni opustil ideje gravitacije! (Navajamo po: Pearson 2000, 27.)

Na podobno poanto naletimo tudi pri Bergsonu, ki v tretjem aksiomu – *Vsaka razdelitev materije na neodvisna telesa z absolutno določenimi obrisi je umetna razdelitev* – četrtega poglavja *Materije in spomina* zapiše:

Med predpostavljenimi molekulami teles delujejo privlačne in odbojne sile. Vpliv gravitacije sega skozi medplanetarne prostore. Torej obstaja nekaj med atomi. Rekli bomo, da to ni več materija, ampak sila. Predstavljali si bomo, da so med atomi zategnjene nitke, ki si jih bomo zamišljali vse tanjše in tanjše, dokler ne bodo postale nevidne, celo – kot verjamejo – nematerialne.⁹⁶ (Bergson 2013, 218)

96 Navedena Nietzschejeva in Bergsonova razmišljanja je mogoče brati tudi v kontekstu sodobnih teorij kvantne gravitacije oziroma teorij superstrun, ki opisujejo osnovne delce materije kot tanke, valujoče, supersimetrične strune v prostoru.



//37

Obvladovanje prostora: kozmična filozofija (Ciolkovski)

V 39. koordinati postgravitacijske umetnosti Živadinov takole opiše enega glavnih predstavnikov ruskega kozmizma in očeta kozmonavtike, Konstantina Eduardoviča Ciolkovskega:

Konstantin Ciolkovski je bil prvi med prvimi, ki so začeli znanstveno raziskovati tehnologije, s katerimi je človeštvo naredilo preboj v bližnje in globoko vesolje. [...] Njegovo teoretično in praktično delo je gromozansko. Konstantin Ciolkovski je tudi prvi opazil potrebo po geostacionarni postaji, ki naj bi bila nameščena v Zemljino orbito. (Živadinov 2010, koordinata »Ciolkovski/Oberth/Potočnik«⁹⁷)

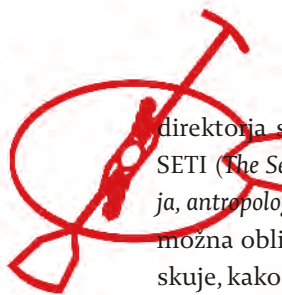
Ciolkovski je že leta 1903 v članku »Raziskovanje vesoljskih prostranstev z reaktivnimi napravami« prvič v zgodovini navedel »izčrpn matematični dokaz o tem, da je raketa sposobna doseči vesoljsko hitrost.« V članku »Reaktivna naprava 'Raketa'« iz leta 1911 že razpravlja o realnih in ne več zgolj hipotetičnih možnostih premagovanja gravitacije »in ustanovitve človeških naselbin izven planeta«, pri čemer je »posvetil veliko pozornosti ogromnim vesoljskim oranžerijam, katerih naloga bi bila čiščenje zraka na zunajzemeljskih postajah in oskrbovanje njihovih prebivalcev s hrano.« Od leta 1917 dalje pa se je »vse bolj podrobno ukvarjal z vprašanji namestitve in ureditve zemeljskih postaj«, pri čemer je leta 1920 v članku »Izven Zemlje« tudi prvi opisal tako imenovano geosinhrono ali geostacionarno orbito. Poleg tega je Ciolkovski prvi v literaturi opisal vrstni red postopkov pri izstopanju kozmonavtov iz postaje v odprto vesolje, individualno avtonomno premično vozilo, ki ga je poimenoval »eksplozivni avtomobilček«, ustvarjanje umezne gravitacije na vesoljski postaji, vesoljski skafander itn. (vse navedbe iz: Želnina, v: Noordung 2010, 18–26).

97 V zvezi s kronologijo odkritij in povezavami med navedenimi pionirji vesoljske znanosti glej predgovor Tanje. N. Želnine k Noordungovi knjigi, katere založnik je KSEVT (Noordung 2010, 9–37; vsi citati v naslednjem odstavku so od tam).

Pa vendarle ima Kazjutinski, pisec predgovora k izboru kozmističnih spisov Ciolkovskega, prav, ko trdi, da sam Ciolkovski poleg vseh teh in drugih izumov za svoje temeljno delo ni imel teorije rakete in vesoljskih tehnologij, »temveč kozmično filozofijo, ki odkriva smisel življenja, cilje in perspektive človeštva na poti v vesolje, k doseganju 'popolne in čudovite' prihodnosti« (Ciolkovski 2005, 7). Podobno razglasi Medenica Ciolkovskega za misleca, čigar kozmistična in kozmološka misel se razvija onstran danes aktualnih vesoljskih tehnik in tehnologij: »Ideja Ciolkovskega o zastarelosti tehnologije, ki bo stopila v veljavo praktično šele v drugi polovici 20. stoletja, je temeljna ideja za človekovo sporazumevanje z vesoljem.« (Medenica 2013, 194)

Omenili smo, da Živadinov razlaga nastanek vesoljske znanosti v kontekstu kozmistične dileme Ciolkovskega: »Ali bog je ali boga ni?« Odgovori, ki jih je v svojih spisih na to vprašanje podal Ciolkovski, so precej različni. Tako v članku »Ali obstaja bog? (prva različica)« iz leta 1932 boga preprosto izenači s kozmosom: »Naš bog (kozmos) je tako kot mi, njegovi deli, vselej bil in vselej bo. [...] Takšen bog resnično obstaja, ker ni mogoče oporekati obstoju kozmosa, njegovi moči, dobroti, popolnosti.« (Ciolkovski 2007, 143–145) V »drugi različici« istoimenskega članka iz marca istega leta pa Ciolkovski dopušča možnost, da človek sam postane bog: »Iz rib je s postopnim razvojem nastal človek. Iz njega bodo nastala popolnejša bitja. [...] Višji človek lahko pridobi bolj čvrsto zdravje, dolgo življenje, popoln um, tehnično moč ipd.« (147) V nadaljevanju izrazi vero v neskončno mnoštvo bitij in bogov različnih položajev. Najbolj napredna bitja v vesolju, kot si jih predstavlja Ciolkovski, spominjajo na nevidne Nezemljane iz Kubrickove *Odi-seje*, ki jih ta na nekem mestu opiše kot bitja, ki so po milijonih let evolucije iz bioloških organizmov napredovala v »nesmrtnne strojne entitete« in nato v »duhovna bitja čiste energije«, bitja »neskončne zmogljivosti in neobvladljive inteligence« (Kubrick 1971).

Eden od smislov projekta *Noordung* je tako poskus medzvezdne kozmične komunikacije. »Syntapiens« je v okviru postgravitacijske teorije definiran kot »teleloški material, nameščen v procesorju umbota, pripravljen za telemitiranje programov o igralcu na planet in v globino vesolja«. »Heterotopični oddelek« pa je »tisti oddelek vesoljske agencije, ki raziskuje načine, kako predstaviti inteligenci, ki ni človeška, kako je to: biti človek« (Živadinov 2010, koordinati »Syntapiens« in »Heterotopija«). Živadinov na nekem drugem mestu omenja tudi Douglasa Vakocha,



direktorja sestavljanja medzvezdnih sporočil v okviru kalifornijskega inštituta SETI (*The Search for Extraterrestrial Intelligence*), ki je uredil Nasin zbornik *Arheologija, antropologija in medzvezdna komunikacija* (2014): »Kot sociolog [Vakoch] raziskuje možna oblikovanja sporočil, ki bi jih civilizacije pošiljale v globino vesolja. Raziskuje, kako bi naša civilizacija s pomočjo sporočil razložila, kako je to, biti človek.« (Živadinov 2004)

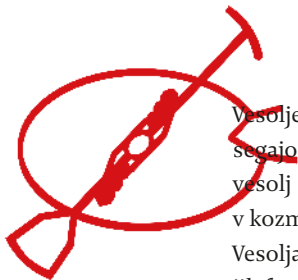
Čeprav je kozmistični nauk Fjodorova nedvomno vplival nanj, snuje futuristično-kozmistična in nič kaj dosti krščanska vizija Ciolkovskega nekakšno gromozansko, občutljivo in živo vesolje, ki bi ga zlahka postavili v kontekst sodobnih, »znanstvenofantastičnih«, fizikalno-kozmoloških hipotez, ki govorijo o vesoljnih »pokrajinah teorij strun« in »megauniverzumu« (Susskind, *The Cosmic Landscape*, 2005), večno ponavljajočem se »cikličnem vesolju« (Steinhard & Turok, *Brezmejno vesolje*, 2007) ali o vesolju, v katerem vlada »kozmoški darvinizem« (Smolin, *Življenje kozmosa*, 1997). (Več o tem: Uršič 2010, 211–340.) S tem ko meni, da za našim obstojem tiči nek smiseln vzrok oziroma da smo le posledica »volje vesolja«, pa Ciolkovski ni daleč niti od sodobnih teističnih kritikov zgoraj omenjenih teorij bolj ali manj naključnih (multi)univerzumov, ki zagovarjajo načelo t. i. »razumnega načrta«. Mednje denimo sodi ameriški matematik, filozof in teolog William Dembski (*Intelligent Design*, 1999), ki je skoval izraz »razumni načrt« »za teistično razlago tako kozmološke 'natančne naravnosti', kakor tudi biološkega 'razvojnega načrta' (nasproti darvinizmu)« (Uršič, prav tam, 524). Vendar je Ciolkovski s svojima temeljnima konceptoma »monizma« in »volje vesolja« še najbližje srednji možnosti, »tretji poti« kozmološkega panteizma in holizma, ki jo s svojim »monizmom narave in duha« zagovarja Uršič (prim. prav tam, 63).

Kazjutinski povzame osnovne ideje »grandiozne koncepcije kozmosa« Ciolkovskega v štirih točkah. Prvič: »vesolje je enoten, neskončno kompleksen organizem, ki ima svoj 'vzrok' in 'voljo'. Značilnosti vesolja so takšne, kakršne opažamo, zaradi obstoja vzroka vesolja, kot tudi zaradi nujnosti človeškega obstoja v svetu.« (Kazjutinski, v: Ciolkovski 2005, 11) V trditvi Ciolkovskega, da »vesolje, ki ga poznamo, ne more biti drugačno«, pa Kazjutinski vidi »jasno in povsem moderno formulacijo antropičnega načela, ki v našem času povzroča popolno zmedo v mislih kozmologov. Izkazalo se je, da so temeljni principi vesolja draguljarsko natančno naravnani med seboj, s čimer je postalo možno pojavljanje človeka. Pa vendar je bilo to načelo, ki ga imamo za otroka sodobne kozmologije, formulirano v kontekstu filozofije kozmizma.« (13)

Drugič: »vesolje je neskončno v prostoru in času. Zajema neskončno hierarhijo kozmičnih struktur – od atomov ('atomov-duhov') do 'etrskih otokov': to je, povedano z modernim jezikom, metagalaktika različnih nivojev kompleksnosti.« (prav tam) Na kratko, materija je za Ciolkovskega neločljiva od treh principov ali treh elementov – časa, prostora in sile – pri čemer gre za občutljivo materijo: iz teh treh pojmov izhaja vse, »celo občutljivost«, »značilni pa so le za višji razum in so njegovi produkti« (Ciolkovski 2005, 25). »Ti trije elementi presojanja so miselni (abstraktni), tj. v vesolju obstajajo posebej. Toda vsi se združujejo v pojmu materije. Prav oni jo določajo. Brez materije ne obstajajo ne čas, ne prostor, ne sila. In obratno, tam, kjer obstaja eden od teh pojmov, tam je tudi materija.« (26)

Tretjič: v vesolju »odločilno vlogo igrajo kozmične civilizacije; naše človeštvo je le ena od njih« (Kazjutinski, prav tam). V nasprotju s Fjodorovom, ki je verjel, da izjemna vloga človeštva izhaja prav iz njegove posebnosti, zavesti, ki naj bi bila edina in enkratna v celotnem vesolju, Ciolkovski ne dvomi o tem, da je vesolje polno najrazličnejših oblik življenja, da so celo atomi in njihovi delci živi. Pri tem se ograjuje od vsakršne ezoterike in spiritualizma ter na začetku spisa *Monizem vesolja* opozarja, da želi razbiti iluzijo o tem, da so njegova dela mistična: »Da bi me razumeli, se morate popolnoma odreči vsemu nejasnemu, kot so okultizem, spiritualizem, mistične filozofije, vsem avtoritetam razen eksaktni znanosti (tj. matematika, geometrija, mehanika, kemija, biologija in njihove pomožne discipline).« (Ciolkovski 2005, 21) Ciolkovski se ima za popolnega materialista in racionalista: »Noben pozitivist ne more biti racionalnejši od mene. Celo Spinoza je v primerjavi z menoj mistik.« (prav tam) In še: »Jaz sem najčistejši materialist. Ne priznavam ničesar razen materije. V fiziki, kemiji, biologiji vidim samo mehaniko. Celoten kozmos je le neskončen in kompleksen mehanizem.« (23) Pa vendar teh izjav ne smemo razumeti dobesedno, saj je mehanicizem Ciolkovskega – v skladu s kozmistično filozofijo in njenim panpsihizmom oziroma vsesplošno poduhovljenostjo naravnih struktur – povsem vitalističen: »Vse je neprekinjeno in vse je enotno. Materija je enotna, prav tako njena občutljivost in čustvenost. [...] Nisem le materialist, temveč tudi panpsihist, ki spremlja občutljivost celotnega vesolja. To značilnost imam za neločljivo od materije.« (24–25)

In četrto: vesolje je torej »'živo' ('samoorganizirajoče', kot bi danes rekli) in 'večno mlado'. V njem potekajo procesi, ki kompenzirajo težnje k umiranju in destruktiji« (Kazjutinski, 13):



Vesolja, ki se širi – to je naša metagalaksija, interpretirana kot enoten in vseobsegajoč sistem, ki zaobjema celoten prostor, celoten čas. Misel o obstoju drugih vesolj (drugih kozmosov) so običajno dojemali kot šarlatansko. A kasneje si je v kozmologiji utrla pot ideja o množici vesolj, ki je danes postala najvplivnejša. Vesolja se medsebojno razlikujejo po značilnostih prostora-časa, strukturah, ki jih formirajo, vrstah elementarnih delcev ipd. Tako se je tudi ta ideja Ciolkovskega potrdila v sodobni znanosti. (prav tam, 13–14)

Ob vsem povedanem je treba poudariti nekaj bistvenega, po čemer se »kozmična filozofija« Ciolkovskega razlikuje od sodobnih kozmoloških teorij. V skladu z naukom Fjodorova se ruski kozmizem ne ustavi pri opazovanju in teoriji ter pri laboratorijskih eksperimentih, ampak bi rad iz opazovalca in misleca v laboratoriju ali kabinetu, kot tudi iz umetnika v galeriji ali muzeju naredil kozmičnega delavca, ki deluje v realnem vesolju in ga spreminja. Projekta *Noordung* in umetnosti Živadinova v celoti ne moremo razumeti brez tovrstne kozmistične kontekstualizacije, o čemer priča tudi naslednja manifestativna izjava Rdečega pilota: »MI, gradimo Observatorij za osvajanje paralelnih svetov, MI, smo delavci, ki gradimo Dramo Kozmosa.« (Rdeči pilot 1987)

10.

Problem vožnje po vesolju: *Noordung: Odiseja v vesolju 2045*

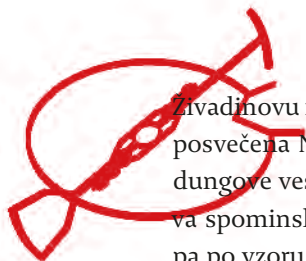


//38

Problem vožnje po vesolju: supre:arhitektura (Noordung)

V nekdanjem Spominskem središču Hermana Potočnika Noordunga v škofijskem dvorcu slovenskega mesteca Vitanje, ki je nastalo na pobudo Živadinova in njegovih bližnjih sodelavcev, oblikoval pa ga je Miha Turšič, smo lahko med ducati video posnetkov zasledili kar nekaj izsekov iz Kubrickove modernistične mojstrovine 2001: *Odiseja v vesolju*.⁹⁸ V enem od posnetkov vidimo tudi scenarista filma Arthurja C. Clarka, kako drži v roki slovensko izdajo Noordungove knjige *Problem vožnje po vesolju* (1928). Clarke in svetovalec za vesoljsko tehnologijo Frederick I. Ordway III sta namreč v film vključila idejno rešitev Noordungove geostacionarne postaje, natančneje, bivalno kolo, ki z vrtenjem ustvarja umetno gravitacijo. Živadinov je nekoč nameraval odkupiti model kolesa iz Kubrickovega filma, pri čemer naj bi to storila država in po njegovi predlogi izdelala spomenik v Vitanju (v zvezi s tem glej: *I Levitate, What's Next ... 2000*, 57). To se sicer ni zgodilo, vendar je

⁹⁸ Noordungovo spominsko središče je v Vitanju stalo od leta 2006 do leta 2016, ko so se občinske oblasti odločile, da ga zaprejo. Tamkajšnja postavitve je bila leta 2016 na ogled na slovenskem veleposlaništvu v Moskvi; ob otvoritvi moskovske predstavitve Noordungovega dela pa je nekdanji ruski kozmonavt in dolgoletni sodelavec Živadinova Jurij Baturin v imenu Ruske akademije kozmonavtične K. E. Cilkovskega Živadinovu in Turšiču podelil častno priznanje za velike uspehe pri kulturalizaciji vesolja in za popularizacijo kozmonavtične.



Živadínovu in sodelavcem uspelo veliko več: zgraditi dva resnična, živa »muzeja«, posvečena Noordungovemu projektu. Poleg bivalnega kolesa sta bila del Noordungove vesoljske arhitekture še sončna elektrarna in observatorij; Noordungova spominska soba je oblikovana po arhitekturnem vzoru observatorija, KSEVT pa po vzoru bivalnega kolesa. Živadínov v nekem intervjuju pove, da je objekt v Vitanju »prototip kulturnega središča, ki bo nekega dne zgrajeno v Zemljini orbiti« (Živadínov, Zupančič in Turšič 2010, 26). Naj opozorimo, da to idejo najdemo že konec osemdesetih let v poskusu vzpostavitve *Instituta združenih umetnosti* (na Zemlji) in *Geostacionarnega satelita* (v vesolju) kot dveh centrov Observatorija Rdečega pilota: »Drugi center OBSERVATORIJA je GEOSTACIONARNI SATELIT z Observatorijem in paralelnim središčem Instituta.« (Rdeči pilot 1987b)

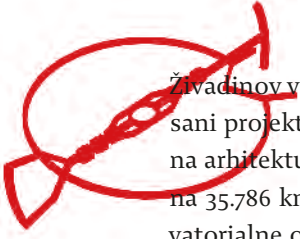
Pri Živadínovu vselej naletimo na podoben problem »obrnjene perspektive«, pa tudi na isto deleuzovsko problematiko, tj. razliko v sami sebi, ponavljanje za sebe samo; diferencirajočo razliko in kompleksno ponavljanje: Vitanje, zvezdno mesto – na Zemlji – v možganih, ki so vesolje. Živadínov tako Vitanju pogosto pravi tudi Svet in Svitanje, pri čemer ne gre le za igro besed, temveč za šolski primer kozmističnega mišljenja:

To lahko ponazorimo z naslednjim primerom: pred sabo imam svetilko [...]. Moja svetilka je cel svet, kajti realno obstaja le v danih okoliščinah moje sobe, moja soba je v Moskvi, Moskva v Rusiji, Rusija v Evropi, Evropa na Zemlji, Zemlja v Sončnem sistemu, Sončni sistem v Mlečni cesti in tako naprej. Torej imam pri svetilki oprava z množtvom. (Muravjov 2005, 129)

Poglejmo si še en paradigmatičen primer »kozmističnega množstva« oziroma ponavljanja in razlike, kot smo mu priče pri multimedijški konstrukciji oziroma postgravitacijskem ambientu *Problem vožnje po vesolju: Supre:arhitektura*, s katerim Živadínov in Turšič s sodelavci na 14. beneškem arhitekturnem bienalu leta 2014 predstavijo koncept postgravitacijske umetnosti. Prvi del naslova umetnine je jasna referenca na Noordungovo knjigo *Problem vožnje po vesolju: raketni motor*, drugi del pa napotuje na arhitektona in planite Malevičevega suprematizma. Obenem pa uspe Živadínovu in Turšiču v ta ambient rekonpozitivno vgraditi oziroma metafizično ponoviti tudi arhitekturo KSEVT-a in Tržaški konstruktivistični ambient. Na kakšen način se to zgodi? Vstopimo v konstruktivistično-suprematistično umetnino, ki bi jo lahko poimenovali tudi *Beneški postgravitacijski ambient*.

Konstrukcija oziroma ambient, v katerega vstopamo, se – tako kot nekoč Tržaški konstruktivistični ambient – nahaja ločeno v manjši sobi nekdanje orožarne beneškega Arsenala. Je precej zatemnjen, tako da sprva ne vidimo dobro, kam vstopamo oziroma ne opazimo, da so tla poševna. Gre za krožno tlorisno obliko, tla se od vhoda rahlo dvigujejo, nad vhodom pa na nas »strmoglavlja« krožna struktura informacijske table, postavljena poševno navzdol (gre za fotografije, tekste in video projekcije KSEVT-a, Tržaškega konstruktivističnega ambienta, Mednarodne vesoljske postaje in ljubljanskih modernističnih nebotičnikov). Občutek izgube tal pod nogami je v ambientu dodatno dosežen s pomočjo dveh video projekcij. Na prvi vidimo ruskega kozmonavta Olega Valerijeviča Kotova, kako na Mednarodni vesoljski postaji, »postavljen na glavo«, bere odlomke iz Noordungove knjige. »Prav zato je [gravitacijska sila] nedvomno najvažnejša redotvorna sila našega bivanja. Kjer je ni, je vse dobesedno 'postavljeno na glavo' in prav nič nima več svojega oprijemališča.« (Noordung 2010, 142) Druga projekcija pa prikazuje krožno virtualno potovanje kamere po eksterierju in interierju KSEVT-a, ki se v tem virtualnem krožnem »loopu« prekriva in »staplja« z dosežki slovenske modernistične arhitekture 20. stoletja.

Na ta način »beneški postgravitacijski ambient« po eni strani »ponovi« Tržaški konstruktivistični ambient in njegove »levitacijske konstrukcije«, o katerih je Will Nürnberg leta 1927 zapisal: »Prvič so poskusili tako, da predmetov niso razstavili, temveč so jih pustili viseti na nitkah s stropa. S tem so predmeti izgubili svojo zemeljsko težo in zvišal se je duševni moment« (navajamo po: Živadinov 2009, 18). Po drugi strani pa »ponovi« arhitekturo stavbe KSEVT-a (ki spet »ponavlja« bivalno kolo Noordungove geostacionarne postaje), ki je sestavljena iz »dveh nizkih valjev: spodnjega, večjega, ki se od severa dviguje proti jugu, medtem ko se zgornji, manjši, na južni strani zajeda v večjega in se dviguje proti severu«, kot lahko preberemo na spletni strani KSEVT-a. Na ta način tako arhitektura vitanjske stavbe kot konstrukcija beneškega ambienta s krožno strukturo ter poševnimi tlemi, ki »se zajedata« drug v drugega ter nam obračata perspektivo, ustvarjata občutek breztežnosti. Projekt *Supre:arhitektura* tako po eni strani arhitekturno »ponavlja« KSEVT oziroma Noordungovo geostacionarno vesoljsko postajo, po drugi pa Tržaški konstruktivistični ambient, s čimer z eno potezo spaja iznajdbo slovenske znanstvene avantgarde in iznajdbo slovenske zgodovinske umetniške avantgarde – iznajdbi sta nastali istočasno in neodvisno druga od druge – hkrati pa ju nadgrajuje z dosežki slovenske (supramodernistične) arhitekturne in umetniško-znanstvene retrogarde 21. stoletja.



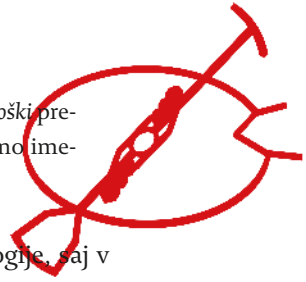
Živadinov v besedilu »Uvod v morfologijo vesoljske arhitekture«, ki spremlja opisani projekt, razdeli vesoljsko arhitekturo na orbitalno in kozmistično: »Orbitalna arhitekturna struktura, ki je vpeta v ekvatorialno orbito, je od Zemlje oddaljena 35.786 km. [...] Kozmistična arhitektura je vsa arhitektura, ki je vpeta izza ekvatorialne orbite in ni teraformativna. Konec opozorila.« (Živadinov 2014a) Noordungova postaja je sicer projektirana za geostacionarno orbito, torej bi morala soditi v orbitalno arhitekturo, a zaradi izuma umetne gravitacije vidi Živadinov v njej ter v metodah in strategijah umetniške avantgarde možnost nadaljnjega razvoja iz orbitalne v kozmistično arhitekturo. Slednja naj bi omogočila dolgoročno bivanje v globokem vesolju in (kar je najpomembnejše) spremembo človeškega telesa – in posledično prehod iz človeka v »nekaj, kar še nima imena« – kar Živadinov začasno imenuje »čezčlovek«:

Radikalni preskok: Orbitalna arhitektura se bo z 'drugim evolucijskim dvigom' v človeški telesnosti razvijala od XXI. stoletja do XXV. stoletja, kozmistična arhitektura pa predvideva in zahteva spremenjeno človeško telesnost. Spremeniti se mora v tisto, kar začasno imenujemo 'čezčlovek'. Obe konceptualizaciji, tako utopična kot psihološka, morata zgraditi modularni ideal, ki se bo približal 'optimalni projekciji'. Orbitalna arhitektura je bila v zadnjih štiridesetih letih cevno modularna, toda v imenu dolgoročnega bivanja ji moramo nujno izumiti umetno gravitacijo, ki bo zadovoljila našo telesnost. Ponovimo: izum imenujemo 'drugi evolucijski dvig'. Že leta 1928 ga je Herman Potočnik Noordung predlagal v knjigi *Problem vožnje po vesolju*. Umetna gravitacija in dolgotrajno orbitalno bivanje bosta uresničevala težnjo k spremembi telesnosti. S tem pa bo iz orbitalne arhitekture v naslednjem tisočletnem ciklu opravljen prehod v kozmistično arhitekturo. (Živadinov 2014b)

Glavna vrednost Noordungove knjige *Problem vožnje po vesolju*, kot v predgovoru zapiše Tanja Želnina, ni v tem, da je bil Noordung »pionir sinhronne orbite, na katero danes pošiljajo geostacionarne satelite« ali pa »avtor ideje geostacionarnega satelita« – kot napačno trdijo nekateri avtorji – marveč v tem, da je v svojo knjigo vključil ideje, ki so bile razmetane po delih njegovih predhodnikov ter podal sintetičen in celosten vpogled v možnost osvajanja vesoljskega prostora:

Vse te in druge ideje je Potočnik zapisal v svojem delu. Toda v njegovi knjigi so dobile novo življenje, postale so predmet in proizvod inženirske ustvarjalnosti; dobile so obliko realne zgradbe, primerne za uporabo v breztežnosti in vakuumu. Brez pretiravanja lahko rečemo, da je Potočnikov načrt naseljene postaje

izven Zemlje (z opisom njene konstrukcije) v zavesti ljudi pripravil *psihološki* prehod od zemeljske arhitekture k vesoljski. Zato ga popolnoma utemeljeno imenujemo za očeta vesoljske arhitekture. (Želnina, v: Noordung 2010, 29)



Noordunga imamo lahko tudi za enega od očetov vesoljske antropologije, saj v svoji knjigi »psihološkega prehoda od zemeljske arhitekture k vesoljski« ni pripravil le z »optimalno projekcijo« vesoljske arhitekture, temveč tudi z »optimalno projekcijo« človeškega vedênja v breztežnostnih dispozitivih mikrogravitacije. S stališča »obrnjene perspektive« in problematike sile, ki nas najbolj zanimata, sodijo Noordungovi opisi obnašanja teles v breztežnosti med najzanimivejše dele knjige, še posebej zato, ker jih lahko smiselno apliciramo na postgravitacijsko gledališče Živadinova. V poglavju »Vpliv breztežnosti na človeški organizem« tako lahko preberemo, da bi v breztežnosti, zato ker bi v vsakem telesnem položaju imeli enake občutke, »'zgoraj' in 'spodaj' glede na okolico izgubila svoj običajni pomen – tal, stropa in sten nekega prostora ne bi več razlikovali« (prav tam, 131). Noordung se sklicuje na Obertha in zapiše, da pri duševnih vtisih v breztežnosti »možgani in čutila delujejo izredno hitro, misli so strogo stvarne, hitro pojavljajoče in izredno logične; čas teče dozdevno počasneje« (132). Začetni občutki neugodja kasneje izginejo, »za sabo pa pustijo občutek nekakšne povečane napetosti in svežine, morda podobno kot pri uživanju sredstev za spodbujanje živčevja, vse dotlej, dokler po daljšem prilagajanju ne postane duševno stanje spet popolnoma normalno« (prav tam). V poglavju »Fizikalno obnašanje teles ob odsotnosti teže« pa Noordung zapiše, da se telesa gibljejo le še po vztrajnostnem zakonu, »dokler jih v njihovi naključni in premočrtni smeri gibanja kaj ne zavre, ves čas se podrejajo silam (molekularnim, električno magnetnim, privlačnim in drugim), ki delujejo med njimi ali v njih« (132–133). V breztežnosti noge izgubijo svoj pomen, ne premikamo se več s hojo, temveč se oprijemamo z rokami ali pa se odrivamo proti cilju, torej se gibljemo vektorsko, kot bi rekel Živadinov. »V neredu prosto gibljivih predmetov, nastalem zaradi odsotnosti teže, pa vendarle lahko vzpostavimo red, čeprav ne popolnoma hotenega [...]. Pri gibanju mas brez teže torej ni praktično nobene zakonitosti [...], kajti urejevalna lastnost teže je prenehala delovati in materija je 'razbrzdana'« (136). Drugače povedano, pri obnašanju teles v mikrogravitaciji gre za ultimativno deleuzovsko nomadsko gibanje; v kontekstu prvega dela naše knjige bomo rekli, da »razbrzdani« prostor Države z izstopom iz gravitacije postane gladki »razbrzdani« prostor kozmokinetičnega Gledališča (glej razdelek: »Vojni stroji«), v katerem molekularne sile neurejenosti premagajo molarno urejenost: »Ker tu ni teže, posamezni delci mase neovirano sledijo molekularnim silam



in se ravnaajo po njihovem delovanju.« (137)

Dlje in bližje ko opazujemo vse to, bolj se moramo zavedati, kakšno popolno zadovoljstvo bi nam bilo lebdeti kot angeli, popolnoma osvobojeni nadležne teže, celo takrat, ko bi se počutili le ugodno. A teža ne vpliva le na nas: tudi ostala telesa sili k tlom in jim preprečuje, da bi se brez kakršnihkoli težnostnih zakonitosti, prepuščena naključju, gibala vsevprek. (142)

Clarke, ki je bil poleg tega, da je bil pisatelj znanstvenofantastičnih romanov, tudi znanstvenik in izumitelj, ki se je že v štiridesetih letih dvajsetega stoletja daljnovidno ukvarjal prav z informacijskimi geostacionarnimi sateliti, v času snemanja *Odiseje* in še dolgo zatem sploh ni videl Potočnikove knjige, ampak je bil seznanjen le z nekaterimi idejami in risbami. Noordungovo knjigo je Clarku na Šri Lanke dostavil prav Živadinov, in sicer že leta 1993, ko mu jo je poslal po dveh prijateljih, ki sta ga pričakala pred njegovim domom in mu jo podarila:

PROBLEM VOŽNJE PO VESOLJU. Ko sem to popoldne ravno odhajal v Ottes Club, da bi domačine premagal v namiznem tenisu, sem opazil okrog mojih vrat postopati mlada evropska popotnika. Ustavil sem se, da bi ugotovil, kdo sta, in odkril, da sta Slovenca, ki sta mi hotela dati knjigo! Jo poznate? Nikoli nisem videl originala in ilustracije so fascinantne. Čeprav sem seveda nekatere poznal, zlasti načrt vesoljske postaje. (Arthur C. Clarke, 15. januar 1993, navajamo po: Arns 2006, 210.)

O tem poročajo tudi dolgoletni sodelavci NASE – Frederick I. Ordway III, Roger D. Launius in J. D. Hunley – v ponovni slovenski izdaji Potočnikove knjige iz leta 2010, na katero se tu opiramo in katere založnik je KSEVT: »Ordway se s projektom [angleške izdaje Noordungove knjige] ni več ukvarjal, dokler ni slišal, da je bila leta 1986 knjiga izdana v slovenščini. Kmalu zatem (leta 1993) mu je Artur C. Clarke, britanski pisatelj znanstvene fantastike in daljnovidni zagovornik komunikacijskih satelitov, s Šri Lanke javil, da sta mu jo podarila dva Slovenca.« (Noordung 2010, 41) V predgovoru izvemo tudi to, da je ta dogodek ključno prispeval k angleški izdaji knjige pri NASI leta 1995, za kar se je Ordway zavzemal že od leta 1956. (Predtem pa je bila ponatisnjena tudi nemška izdaja knjige, prav tako na pobudo Živadinova.) Živadinov je Clarka ob njegovem rojstnem dnevu leta 2001 obiskal tudi osebno in z njim posnel intervju, ki ga lahko vidimo v Noordungovem spominskem središču. Kot trdi Živadinov, naj bi Clarke idejo za svoje informacijske

satelite dobil prav pri Noordungu, saj se je navezoval na njegove izračune geostacionarne orbite in njene rabe.



//39

Od kozmizma do transhumanizma: »Clarkov kvantni računalnik«

Povezave med Kubrickovim filmom 2001: *Odiseja v vesolju* ter gledališkim projektom *Noordung*: 1995-2045 se s tem ne končajo. Poleg ideje Potočnikovega bivalnega kolesa, ki je podlaga za v filmu uprizorjeno Vesoljsko postajo V – in ta ideja je tako rekoč »tehnične« narave –, je med obema supramodernističnima umetninama moč najti še številne druge vsebinske vzporednice. Kubrick v nekem intervjuju iz leta 1971 takole opiše zadnji del *Odiseje*:

Ko edini preživeli astronaut Bowman končno prispe do Jupitra, ga artefakt požene skozi nekakšno polje sil oziroma zvezdna vrata, na potovanje skozi notranji in zunanji prostor in ga na koncu privede na drugo stran galaksije, kjer se znajde v nekakšnem človeškem živalskem parku, podobnem bolnišničnemu okolju, ustvarjenem iz njegovih lastnih sanj in domišljije. V brezčasnem stanju njegovo življenje prehaja od srednjih let prek staranja do smrti. Potem je prerojen, je izboljšano bitje, nekakšen zvezdni otrok, angel, nadčlovek, če vam je tako ljubše, in se vrača na Zemljo pripravljen za naslednji usodni preskok v človeški evoluciji. To je tisto, kar se dogaja na najpreprostejši ravni filma. Ker bi bilo srečanje z naprednejšo medzvezdno inteligenco v okviru naših sedanjih Zemljinih referenčnih okvirov nerazumljivo, bi morale imeti reakcije nanjo elemente filozofije in metafizike, ki nimajo nič skupnega z golim zapletom filma. (Kubrick 1971, 304)

Na vprašanje, kakšna naj bi bila ta globlja pomenska področja, je Kubrick odgovoril, da gre za zelo subjektivna razumevanja, ki se od gledalca do gledalca razlikujejo; dojemanje filma je pač pri vsakem gledalcu drugačno. In kako ga vidimo mi? Opažamo, da skuša Kubrickov film, tako kot projekt Živadinova, razrešiti ničejanski problem nadčloveka, kot smo ga predstavili v prvem razdelku tretjega

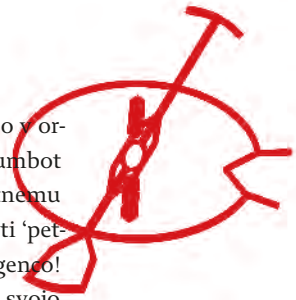


deja: kaj bo tisto, kar bo v evoluciji nastopilo *po človeku* ali natančneje: kaj bo tisto, kar bo nastalo *čez človeka*? Pri tem oba projekta povsem v skladu s predstavljenimi Deleuzovimi izhodišči računata na visoko tehnologijo, natančneje, na umetno inteligenco. V *Odiseji* jo predstavljajo superračunalnik HAL 9000 in nevidna nezemeljska bitja, ki jih Kubrick opiše kot bitja, ki so iz bioloških organizmov po milijonih let evolucije napredovala v »nesmrtnne strojne entitete« in nato v »duhovna bitja čiste energije«, bitja »neskončne zmogljivosti in neobvladljive inteligence« (prav tam). V projektu *Noordung* pa je umetna inteligenca zasnovana in vgrajena s pojmom *umbota* (um oziroma umetnost + robot) in *syntapiensa* (sintetični homo sapiens).

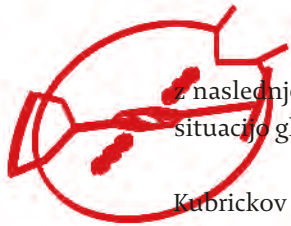
Dva od štirih dispozitivov, ki jih Živadinov v svojem predavanju o *Tržaškem konstruktivističnem ambientu* določi za »osrednje topose« postgravitacijske umetnosti, lahko povežemo prav s Kubrickovim filmom. Poleg »Noordungovega geostacionarnega satelita«, »Tržaškega konstruktivističnega ambienta« in »Malevičevega planita« je tam omenjen še »Clarkov kvantni računalnik« (Živadinov 2009, 3). In kaj je »Clarkov kvantni računalnik«? »Clarkov kvantni računalnik« ni nič drugega kot slavni HAL 9000 iz *Odiseje v vesolju*: »možgani in živčni sistem ladje. Hal (okrajšava, ki izhaja iz: Hevristično programiran Algoritemski računalnik)⁹⁹ [...], mojstrovina tretje računalniške revolucije« (Clarke 2003, 96). Koncept projekta *Noordung* predvideva, da se bodo do leta 2045 pojavili dolgo pričakovani superračunalniki prihodnosti, ki bodo računali s *superpozicijami kvantnih stanj*, kar pomeni, da ne bodo operirali z informacijami oz. pozicijami o *ali 1*, kot to velja za današnje računalnike, temveč bodo lahko hkrati zasedli obe poziciji oziroma zajeli obe informaciji hkrati – o in 1. Še več, operirali bodo s *kvantnimi števili*, ki so brezrazsežna oziroma iracionalna in zajemajo še vse tiste pozicije/informacije, ki se nahajajo vmes, *med o in 1*. Poljudno povedano, pri kvantnih računalnikih gre za računalnike, ki bodo sposobni mišljenja in učenja, »podobno kot ljudje«, kar pomeni, da bodo zmožni tudi čustvenega in intuitivnega mišljenja. To je bistveno za projekt Živadinova, saj se bodo njegovi umetniški, umni in čutni »roboti« – *umboti* – šele tako lahko skozi učenje v okviru vesoljskega gledališkega dispozitiva *Noordung* popolnoma emancipirali od Zemlje in človeka – *homo sapiensa* – ter samostojno zaživel v vesolju kot sintetični homo sapiensi – *syntapiensi*:

99 Kot me je opozoril Živadinov, kratica HAL referira na IBM, dobimo pa jo tako, da črke I, B in M zamenjamo s črkami, ki se v abecedi nahajajo pred njimi: H, A in L.

Od tistega trenutka naprej, ko bo umbot zasedel svojo zaključno pozicijo v orbiti, se bo lahko razvijal v dveh možnih smereh. V prvi možni smeri bo umbot nekaj, kar smo proizvedli ljudje. Še eno umetniško delo, dodano produktnemu svetu umetnosti! V drugi smeri, zaradi katere smo sploh začeli procesirati 'petdesetletno gledališko predstavo', pa naj bi umbot dobil zavest in inteligenco! Zavest nujno potrebuje družbeno strukturo, da si s prilagajanjem razvije svojo inteligenco. Čustveno in intuitivno! Toda za ta proces bi potrebovali čas 'reda velikosti', kot ga je imel človek v svojem evolucijskem razvoju. Lahko pa pospešimo razvoj umbota tako, da ga aktivno postavimo v gledališki aparat in mu samemu prepustimo, da si iz njega osvoji že obstoječe. Takšen aparat bi bil podobno učljiv kot človek in bi imel podobne pred-dispozicije v svoji elektronski sredici. V prvi smeri sta človek in umbot dve bivajoči strukturi, ki sta kategorično ločeni, človek – biološka struktura in umbot – tehnološka. V drugi smeri, ki je za postgravitacijsko umetnost zavezujoča, pa je umbot nadaljevanje biološke evolucije. Evolucija od človeka k umbotu. Če ga pojmuje kot 'bitje', ki je sicer elektronsko in ima namesto bioloških celic neorganske materiale, lahko zanj rečemo, da je naslednji korak v evoluciji. V evoluciji niso tako veliki koraki nič novega. Recimo, prehod iz enoceličnih organizmov na večcelične. Umbot se ne bo razvil v nekaj, kar je podobno človekovi zavesti, temveč v nekaj povsem novega! (Živadinov 2010, koordinata »Emancipacija tehnološkega«)



Živadinov torej verjame, da se bodo lahko superračunalniki prihodnosti pospešeno učili prav v okviru gledališkega aparata oziroma dispozitiva projekta *Noordung*, pri čemer je gledališki dispozitiv zanj nabor oziroma seštevek vseh dosedanjih konfliktov, skozi katere je šel človek v svojem evolucijskem razvoju. Gledališče je za Živadinova »antropološka skladovnica konfliktov«: »Izredni dogodki so, ko nastopi konflikt« (Živadinov 2007); »Največkrat je to, kar gledamo v gledališču, konflikt. Gledališče je antropološka skladovnica konfliktov« (Živadinov 2010); »sem specialist za dramo in konflikt, in nikakor ne za vprašanja tehnologije« (Živadinov 2003) itn. In prav zato, ker gre pri gledališču za življenje, ki je tako rekoč povzdignjeno na n-to potenco, za življenje pospešenih in pomnoženih konfliktov, lahko gledališki dispozitiv po Živadinovu pospeši razvoj umbota, tj. tehnosubjekta, ki je vključen vanj. O tem priča tudi citat slovenskega kognitivnega znanstvenika Mitje Peruša, ki opisuje delovanje človeških možganov in ki ga Živadinov vključuje v svojih 50 koordinat: »Primer virtualnega konstrukta brez korelacije z zunanjim predmetom je denimo 'gledališka vloga', ki ima tudi svoj pomen in jo človek celo lahko projicira navzven v eksplicitni svet [označil B. A.].« (Navajamo po: Živadinov 2010, »Vzorci nižjega reda/vzorci višjega reda/kardinalni nevroni.«) To lahko povežemo

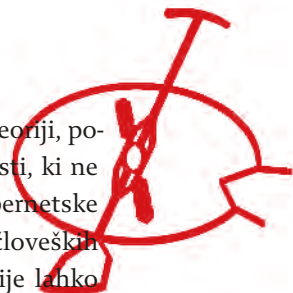


Z naslednjo izjavo Ciolkovskega: »Občutenje atoma v možganih je primerljivo s situacijo gledalcev v gledališču, ki so prežeti z isto dramo.« (Ciolkovski 2005, 66)

Kubrickov film pušča odprto vprašanje, kako je bil ustvarjen superračunalnik HAL, ki je sposoben samostojnega učenja in mišljenja (in ki ima tudi čustveno in intuitivno inteligenco, kar je bistveno za projekt *Noordung*), a Clarke nam v romanu le pusti namig: »V osemdesetih letih sta Minsky in Good pokazala, kako se lahko nevronske mreže samodejno generirajo – samostojno razmnožujejo – v skladu s poljubno izbranim programom učenja. Umetni možgani so se lahko razvijali s pomočjo procesa, ki je strogo analogen razvoju človeških možganov.« (Clarke 2003, 97) V okviru projekta *Noordung* sta koncepta umbota in syntapiensa v tesni zvezi z že omenjeno Peruševno kognitivno teorijo fizikalnega ozadja zavesti oziroma kvantnih asociativnih mrež. Očitno se pričakuje, da bodo kvantni superračunalniki prihodnosti narejeni po načelu stroge analogije z delovanjem človeških možganov, v skladu z raziskavami na presečišču med številnimi znanostmi, kjer deluje Peruš.¹⁰⁰ To ni nič nenavadnega, saj so tudi današnji računalniki, kot opozarja Mumford, narejeni po zgledu človeških možganov: »Elektronski računalnik je narejen – čeprav morda tudi nezavedno – po zgledu človeških možganov [...] ne preseneča nas, da za razvoj računalnikov ne potrebujemo le fizikov in elektronskih tehnikov, marveč tudi fiziologe možganov, lingviste in logike.« (Mumford 1986a) Wiener, ki je gotovo najbolj zaslužen za začetni razvoj pametnih informacijskih in komunikacijskih strojev, je bil tudi sam matematik, logik, filozof in elektrotehnik; kibernetiko teorijo je razvil po sodelovanju z različnimi znanstveniki. Sodeloval je predvsem z nevrofiziologom Arthurjem Rozenbultom, ki mu je tudi posvetil prvo *Kibernetiko*, v kateri najdemo številne primerjave med delovanjem človeških možganov in računalnikov (naj naštejemo le nekaj naslovov poglavij: »Računski stroji in živčni sistem«, »Kibernetika in psihopatologija«, »O strojih, ki se učijo in ki se sami reproducirajo«, »Možganski valovi in samoorganizirajoči sistemi« itn.).

100 Peruš raziskuje na presečišču kvantne fizike, kognitivne znanosti, kemije, računalništva, informatike, nevroznanosti, biologije, lingvistike itn., njegovo »ožje« raziskovalno področje pa so kvantne asociativne mreže, izpeljane iz asociativnih nevronske mreže, kar naj bi bil tudi njegov pionirski prispevek k znanosti. Peruš je sicer doktoriral na temo *Conscious Image Processing – A Holonomic Model* na Univerzi v Stanfordu pri znamenitem nevroznanstveniku Karlu Pribramu, najbolj znanem po svoji holonomski teoriji možganov, ki jo je izvirno razvil skupaj s kvantnim fizikom Davidom Bohmom kot model človeškega zaznavanja, ki opisuje možgane kot holografsko podatkovno omrežje. Na omenjeni disertaciji temelji knjiga *Biological and Quantum Computing for Human Vision: Holonomic Models and Applications*, ki jo je Peruš skupaj z malezijskim strokovnjakom za robotiko Chu Kiong Loom objavil leta 2010. (Več o Peruševem delu: <http://users.volja.net/mperus/>.)

Na tem mestu se ne bomo natančneje posvečali kompleksni Peruševi teoriji, poudarimo le, da je njegovo raziskovanje del sodobne kognitivne znanosti, ki ne vzpostavlja le novih modelov človeške zavesti, temveč tudi nove kibernetične modele umetne inteligence, in sicer v strogi analogiji z delovanjem človeških možganov. Natančneje, virtualni holografski princip kvantne gravitacije lahko apliciramo tako na organske kot na neorganske kompleksne informacijske sisteme. Drugače povedano, možgani in vesolje delujejo po istem, kvantnem holografskem načelu: »Univerzum in človekove možgane ter duševnost kot njegovo mini-repliko oziroma model v globini sestavlja nabor oziroma 'vase zlita' MREŽA VSEH MOŽNOSTI – nekakšen HOLOGRAM.« (Peruš 2001, 177) Peruš takole povzame razliko med klasično in sodobno kognitivno znanostjo:



Seveda bodo računalniške simulacije, predvsem na osnovi modelov nevronskih mrež in dinamičnih kompleksnih sistemov, ostale nujna dopolnitev teoretičnih, eksperimentalnih in introspektivnih raziskav. Vendar bo treba pazljivo upoštevati nevrofiziologijo in naravo pravega človeškega mišljenja, ne le njegovih formaliziranih modelov. Konsistentna teorija kognicije in zavesti bi morala vsebovati vse ravni: kvantno, subcelularno, nevronske, virtualno (paralelno-distribuirani vzorci-atraktorji), višje atraktorske strukture (s sistemsko-procesualnega zornega kota) oziroma reprezentacije, ideje, misli (s fenomenološkega zornega kota), duševnost, razum, duh, um, zavest, jaz, nadalje pa celo kolektivno (ne)zavedno, podzavedno in socialno okolje). (Peruš 2001, 149)

Pomenljivo je, da Wiener, ki je že leta 1948 prvi opisal stroj, ki bi bil sposoben igrati šah, ni verjel v to, da bi stroj lahko pri šahovski igri premagal človeka: »Lahko je narediti stroj, ki vleče pravilne poteze, vendar je brezupno poskusiti narediti stroj, ki igra popoln šah, ker bi tovrstni stroj zahteval preveč kombinacij« (Wiener 1964, 216). Kot vemo, računalniki danes igrajo vrhunski šah in premagujejo tudi šahovske vele mojstre, kar se je prvič zgodilo leta 1997 pri drugem soočenju med takrat neprekosljivim svetovnim prvakom Kasparovom in računalnikom Deep Blue, ki ga je razvil IBM. Zmaga računalnika nad človekom je bila za večino ljudi, celo za Kasparova, pravo presenečenje. Hans Moravec v članku »Kdaj bo računalniška strojna oprema dosegla človeške možgane?«, objavljenem isto leto, zapiše: »Kasparov je med obema dvobojema večkrat opazil znake umnega mišljenja v stroju. V času drugega turnirja je celo posumil, da morda ljudje za odrom strateško usmerjajo Deep Blue!«¹⁰¹ (Moravec 1998) Dogodek pa ni presenetil Raya Kurzweila, direktorja

101 Lažni stroji za igranje šaha, v katerih so se skrivali ljudje, so dejansko obstajali. Enega je leta



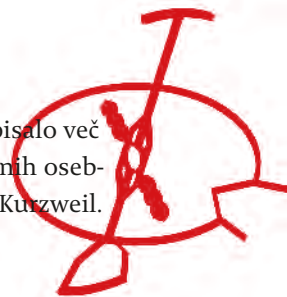
Googlovih inženirjev ter enega vodilnih sodobnih futuristov in transhumanistov, ki je letnico tega dogodka napovedal natanko desetletje prej, preden se je zgodil. To ni edina Kurzweilova napoved, ki se je uresničila, zato je zelo cenjen kot napovedovalec prihodnosti tehnologije in umetne inteligence. Kurzweil, ki je znan po »teoriji tehnološke singularnosti«, predvideva, da bodo računalniki dosegli raven človeških možganov približno leta 2030, kar se ujema tudi z napovedmi Moravca v zgoraj citiranem besedilu. Tu ne gre za vedeževanje, temveč za tisto, čemur Živadinov v skladu s Flakerjevim konceptom reče »optimalna projekcija«, pri čemer pričujoči »optimalni projekciji« temeljita na t. i. Moorovem zakonu, po katerem razvoj računalniške tehnologije poteka eksponentno, in sicer tako, da se moč računalnikov podvoji vsakih 18–24 mesecev.

Kurzweilove futuristične napovedi so presenetljivo blizu kozmističnemu nauku Fjodorova in Ciolkovskega. Čeprav ne uporablja besede »vstajenje«, Kurzweil tako kot Fjodorov verjame, da bo umetna inteligenca prihodnosti omogočila oživitve njegovega očeta iz ostankov DNK ter spominov v možganih ljudi, ki so ga poznali, kot tudi iz njegovih dokumentov in predmetov. V prihodnosti naj bi po njegovem prišlo do svojevrstnega združevanja genetike, nanotehnologije in robotike. Skupni napor teh znanosti bodo privedli do tega, da bodo ljudje živeli večno v biomehatronskih telesih z nanokomponentami ali pa v nekakšnem informacijskem omrežju in virtualni resničnosti za »upload« zavesti. Podobno kot Fjodorov in Ciolkovski tudi Kurzweil predvideva širitev novonastale biomehanske civilizacije v vesolje in uporabo razpoložljive materije v celotni Galaksiji, pri čemer naj bi planeti postali ogromni računalniki, sestavljeni iz omrežij med seboj povezanih inteligenc – človeške in umetne (prim. Kurzweil, 2005).

Za naš kontekst je pomembno, da Kurzweil umešča prelomno točko singularnega dogodka ravno v leto 2045. V zvezi s tem je treba omeniti tudi neokozmistično oziroma transhumanistično iniciativo 2045 (na katero me je opozoril prav Živadinov), ki jo je leta 2011 ustanovil ruski podjetnik in milijarder Dmitry Itskov in ki vključuje vodilne specialiste nevronskih vmesnikov, robotike, umetnih organov in sistemov ter ima za cilj doseči kibernetko nesmrtnost najkasneje leta 2045. Na spletni strani iniciative 2045.com najdemo tudi *Odprto pismo generalnemu sekretarju*

1769 naredil Wolfgang von Kempelen, Wiener pa v zvezi s tem omenja neko Poejevo zgodbo: »Poe je v svojih delih opisal lažni stroj za igranje šaha, ki ga je naredil Maelzel in s katerim je upravljal skriti pohabljenec brez nog« (Wiener, prav tam).

Ban Ki-moonu s kongresa *Global Future 2045* (11. marec 2013), ki ga je podpisalo več kot dvajset priznanih znanstvenikov, visokih duhovnikov in drugih javnih osebnosti iz Rusije, ZDA, Velike Britanije in Kanade, med prvimi pa Itskov in Kurzweil. V pismu lahko med drugim preberemo:



Verjamemo, da za premik v novo stanje človeške evolucije človeštvo potrebuje znanstveno revolucijo skupaj z bistvenimi duhovnimi spremembami, ki sta ne-razdružljivo povezani, se dopolnjujeta in druga drugo podpirata. Vektor prihodnjega razvoja, ki bo dosežen s tehnološkim razvojem, bo pripomogel k evoluciji zavesti človeštva, posameznika in družbe ter bo prehod v neo-človeštvo.

O tem načinu razvoja bomo razpravljali na kongresu *Global Future 2045*. Predstavljene bodo najnaprednejše tehnologije, med njimi so številne, ki so že razvite in izboljšane, a ljudem, ki jih potrebujejo, še niso dostopne.

Bistveni elementi teh študij so naslednji:

1. Konstrukcija antropomorfnih avatarjev robotov – umetna telesa.
2. Konstrukcija teleprezence robotskih sistemov za nadzor avatarjev na dolge razdalje.
3. Razvoj možgansko-računalniških vmesnikov za neposredni mentalni nadzor posameznega avatarja. [...]
4. Razvoj tehnologij za podaljšanje življenja, vključno z življenjskimi podpornimi sistemi za človeške možgane.
5. Študija poglobitnih principov delovanja človeških možganov in ustvarjanje funkcionalnega modela.
6. Razvoj protez za dele človeških možganov.
7. Ustvarjanje popolnega umetnega ekvivalenta človeških možganov.
8. Študija človeške zavesti in možnosti za njeno prihodnjo implantacijo v nebiološke substrate.



//40

Atraktor: kaotični red in kvantno-nevralni hologram; »zunaj« in »znotraj«

V 23. koordinati manifesta postgravitacijske umetnosti, ki v celoti temelji na navedbah iz Peruševe teorije, najdemo naslednji opis holografskega modela človeških možganov:

‘Vzorci so tiste konfiguracije nevronov, ki imajo informacijsko vsebino.’

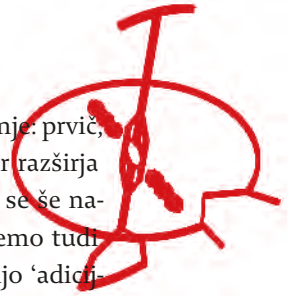
‘Na stopnji višjih vzorcev lahko razumemo take procese, kot so misli in miselni tokovi, če ima sekvenčni proces širše asociativno ozadje v povezavi z drugimi vzorci, ki so v dometu območja privlaka opazovanega dinamičnega vzorca. Če pa so posamezni vzorci, ki so elementi takega vzorčnega zaporedja, povezani s svojimi kardinalnimi celicami ali imajo svoje parametre urejenosti v govornih središčih, tedaj je tak miselni tok tudi zakodiran in ga je mogoče ubesediti. Skozi te procese uvajamo v naš model tudi osnove govora oziroma jezika misli.’ [...]

‘V nevronske mreži lahko dobi določen nevron vodilno vlogo in postane kardinalni nevron. Ni si mogoče zamišljati kardinalnega nevrona brez nevronskega vzorca, saj podpirata drug drugega in se omogočata!’ (Živadinov 2010, »Vzorci nižjega reda/vzorci višjega reda/kardinalni nevroni«)

Na Perušovo kognitivno teorijo se nanaša tudi 8. koordinata »Atraktor«:

Atraktorji so posebni vzorci! So množice nevronske aktivnosti, ki nosijo informacijski pomen. Poleg tega so prav posebej uravnoteženi, ker predstavljajo minimum energije sistema. Zato se drugi sestavi vzorcev začnejo pretvarjati v posebne vzorce – v atraktorje. Njihov informacijski pomen sledi iz dejstva, da se posebni vzorci – atraktorji rekonstruirajo kot odziv mreže na specifične dražljaje iz okolja. Vzorci, ki delujejo kot atraktorji, predstavljajo mentalne kategorije! So informacijske enote višjega reda. (prav tam)

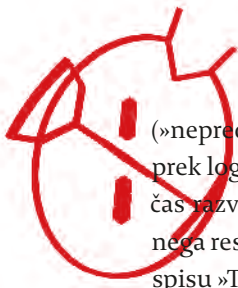
Omenili smo že, da se od pričetka projekta *Noordung* Živadinov na gledaliških listih in drugod preneha podpisovati kot režiser in se začne podpisovati kot atraktor. To je zelo pomembno in ima več pomenov. Živadinov na svojih predstavah in projektih osebno sprejema in animira gledalce in obiskovalce, tako da mu naziv



nekakšnega »atraktorja« dejansko ustreza. Toda pomembnejše je naslednje: prvič, postavlja se strogo proti tradicionalnemu modelu gledališča, pri čemer razširja in rahlja meje gledališkega medija do te mere, da je nesmiselno, da bi se še naprej podpisoval kot gledališki režiser.¹⁰² Drugič: nekaj podobnega najdemo tudi pri Maleviču, ki leta 1927 v knjigi *Nepredmetni svet* »predstavi svojo teorijo 'adicijskega elementa', s katero pojasnjuje razvoj umetnosti in umetnika. 'Adicijski element' je podoben 'delovanju bakterij v organizmu', ki s svojo prisotnostjo spremenijo celoten sistem« (navajamo po: Pranjič 1913, 53–54); videli smo tudi, da je bilo za Artauda gledališče kot kuga, torej nekaj nalezljivega – tako kot atraktor, ki spreminja druge vzorce v atraktorje. In tretjič – kar je najpomembnejše: atraktorji so posebni vzorci oziroma nevronske konfiguracije, ki se »rekonstruirajo kot odziv mreže na specifične dražljaje iz okolja«, kar pomeni, da so atraktorji neke vrste vmesniki med »znotraj« in »zunaj«. To je bistveno.

Na takšno razumevanje nas ne napotuje le Peruševa definicija, pač pa tudi razlaga nastanka t. i. »časanskih avtonomnih con«, ki jo najdemo v gledališkem listu ob predstavi *Trije izdelki Noordung*: »Vzorci sil, ki ustvarjajočasne Avtonomne Cone, imajo nekaj skupnega s kaotičnimi 'Začudnimi Atraktorji', ki obstajajo takorekoč med dimenzijami« (Hakim Bey/Peter Lamborn Wilson, *Trije izdelki Noordung* 2000, 23). »Vzorci sil«, o katerih govori Wilson, so lahko mentalni, družbeni ali kulturni in ustvarjajočasne anarhistične avtonomne cone – »kaotični 'Začudni atraktorji'« pa sodijo v polje fizike, natančneje v Lorenzovo teorijo kaosa. Čeprav se Živadinov eksplicitno ne referira na teorijo kaosa, jo lahko povežemo s temeljnimi strategijami njegovega umetniškega sistema: po eni strani čudni atraktorji, »ki obstajajo takorekoč med dimenzijami«, napotujejo na raznocentrično oziroma večdimenzionalno »obrnjeno perspektivo«, po drugi strani pa so tesno povezani s problemom časa ali, natančneje, s problemom predvidevanja in napovedovanja

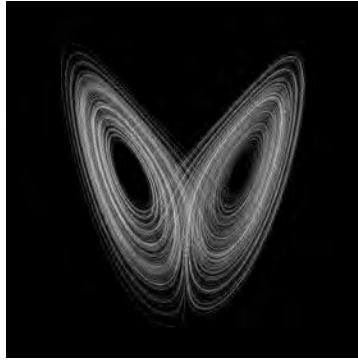
102 To bi bilo tako, kot da bi se Malevič v svojem zadnjem obdobju, ko sploh ni več slikal, marveč ustvarjal vesoljsko arhitekturo, dojemal kot slikar. (Sicer pa do neke mere lahko trdimo, da Malevič tudi v obdobju suprematističnega slikarstva ni bil slikar: »Suprematistično oblikovanje je antioblikovanje, suprematistična arhitektura je antiarhitektura, suprematistično gledališče je antigledališče [označil B. A.].« Vasilij Rakitin, v: Malevič 1980, 148.) Povedano s sodobnejšimi primeri, to bi bilo tako, kot da bi se James Turrell imel za (lučističnega) slikarja, Vito Acconci pa bi trdil, da gre pri njegovih arhitekturnih projektih še vedno za performans. To sicer drži, tudi pri Živadinovu gre še vedno za gledališče, pa vendar so v vseh teh primerih meje umetniškega izraza (slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, performans, gledališče itn.) razširjene in razrahljane do te mere, da jih dejansko ne moremo omejiti na področja, iz katerih prvotno izhajajo.



(»nepredvidljive«) prihodnosti.¹⁰³ Logiko projekta *Noordung* lahko tako razložimo prek logike kaotičnega atraktorja: v obeh primerih gre za množico, v katero se čez čas razvije dinamičen sistem. Obstaja tudi splošna povezava med logiko sodobnega resničnega gledališča in teorijo kaosa, o čemer piše Ravnjak v že omenjenem spisu »Teorija kaosa in možnosti dramaturgije«:

Drama nosi v sebi strukturo kaosa. [...] Sinhroni dramaturški model je zgrajen po principih neevklidovske, kaotične, fraktalne geometrije in na einsteinovskem časovno prostorskem kontinuumu, torej kot svet, ki ne pozna absolutnega prostora in časa, kjer je stvarnost pod vplivi gravitacije zakrivljena, 'deformirana'. Gre za razvojno dinamični sistem, ki je v svoji osnovi nepredvidljiv, verjetnosten. [...] Če diahrono strukturo določa vidni atraktor – Bog, Absolutno, Vrhovni smisel (kaos si ogledujemo od zunaj), drži sinhrono dramo v ravnovesju skriti Bog ali nevidni atraktor (prisotni smo v stanju kaosa), v relativno-kvantnem svetu je lahko smisel zgolj pogojen, možen, ne pa tudi nujen; stalno so odprte vse prostostne stopnje povezav in smislov. Čeprav vse skupaj le ni tako poljubno, kot se zdi. Jedro kaosa je namreč, kot vemo, matematično določljivo. Strukturo kaosa določa skriti pomen ali sporočilo avtorja – nevidnega atraktorja. (Ravnjak 1992, 143)

103 Pri preučevanju meteoroloških vzorcev je Lorenz opazil, da se ti ne spreminjajo vselej tako, kot bi pričakovali. Ugotovil je, da minimalna in skorajda neopazna razlika, ki se na začetku pojavi v sistemu, privede na koncu do bistveno različnih rezultatov (učinek metuljevih kril). Te rezultate lahko matematično predvidimo, Lorenzov atraktor pa je skupek kaotičnih rešitev Lorenzovega sistema, katerega »kaotična« trajektorija ustvarja figuro metulja ali števila osem, pri čemer vrednosti, ki se atraktorju dovolj približajo, ostajajo približno enake. Atraktor je lahko točka, skupek točk, črta ali pa kompleksen skupek s fraktalno strukturo, ki ga imenujemo čudni atraktor. V zvezi s teorijo kaosa napotujemo na knjižno uspešnico Jamesa Gleicka *Kaos, rojstvo nove znanosti* iz leta 1987 (Gleick 1991); glej tudi poglavje »Kaotični red fraktalov« v: Uršič 2010, 402–418.



Trajektorija Lorenzovega atraktorja



Vizualizacija čudnega atraktorja

Za Deleuza in Guattarija je prav kaos tisto območje, kjer razlike med umetnostjo, znanostjo in filozofijo postanejo nerazločljive: »In če se trije Ne [umetnost kot ne-umetnost, znanost kot ne-znanost in filozofija kot ne-filozofija] še razlikujejo v razmerju s cerebralno ravnino, tedaj se ne razlikujejo več v razmerju s kaosom, v katerega so potopljeni možgani.« (D&G 1999, 226)

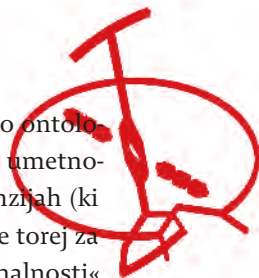
Umetnost postavi košček kaosa v okvir in tako oblikuje komponirani kaos, ki postane čuten, ali pa iz njega izpelje kaoidno občutje v obliki raznolikosti; znanost pa postavi drobec kaosa v koordinatni sistem in tako oblikuje referirani kaos, ki postane Narava, iz nje pa izpelje aleatorično funkcijo in kaoidne spreminljivke. Tako je eden najpomembnejših vidikov sodobne matematične fizike prehod h kaosu zaradi delovanja 'čudnih' ali kaotičnih atraktorjev [...].



Če atraktorji ravnovesja (fiksne točke, mejni ciklusi, tori) lepo izražajo boj znanosti s kaosom, tedaj čudni atraktorji razkrivajo njeno globoko fasciniranost s kaosom, kakor tudi konstitucijo nekega kaosmosa znotraj moderne znanosti [...]. V lažnih znanostih, ki si prizadevajo obravnavati fenomene mnenja in uporabljajo umetne možgane, le-ti za model sicer še naprej ohranjajo verjetnostne procese, stabilne atraktorje in vso logiko prepoznavanja form, vendar se morajo dokopati do kaoidnih stanj in do kaotičnih atraktorjev, če naj hkrati dojamajo boj misli proti mnenju in izrojenost misli v samem mnenju (ena od poti razvoja računalnikov gre v smeri kaotičnega oziroma kaotizirajočega sistema). (prav tam, 212–213)

Da je atraktor svojevrsten »vmesnik« med umetnostjo, znanostjo in filozofijo, je pomembno za naš kontekst, prav tako tudi to, da sodi pojem atraktorja tako v fiziko kot v kognitivistiko – torej v znanosti, ki naj bi se ukvarjale s »predmetno« oziroma »objektivno« ter »nepredmetno« oziroma »subjektivno« realnostjo. Gledališki list *Trije izdelki Noordung*, ki ga je po vsem sodeč urejal Živadinov, glede tega ne pušča nikakršnega dvoma. Tam najdemo tako daljši pogovor med ruskim fizikom Genadijem Šipovom in Vitalijem Pacjukovom iz Malevičevega inštituta kot tudi Perušev tekst z zgovornim naslovom »'Zunanje' veselje kot del 'notranjega' veselja«. Ob prebiranju besedil pa kmalu postane jasno, da je »zunanje« veselje del »notranjega« veselja – in obratno – tako v fizikalni teoriji Šipova kot v Peruševi kognitivni teoriji (obe se opirata na Bohmovo teorijo), pri čemer Živadinov obe komplementarni teoriji konceptualno integrira v svoj metafizični umetnostni sistem.¹⁰⁴ Drugače povedano, v »zaumnem« sistemu postgravitacijske umetnosti je »zunaj« lahko »znotraj« – in »znotraj« je lahko »zunaj« – med možganskimi, kulturnimi, biološkimi ali fizičnimi vzorci/atraktorji torej ni razlike. To je nekako tako, kot se glasi naslov ene od Peruševih knjig, ki povzema tudi bistvo Bohmове teorije fizikalnega ozadja zavesti in ki ga Živadinov pogosto uporablja, da bi ponazoril svoj metafizično-umetniški sistem: *Vse v enem, eno v vsem*.

104 Šipov je znan predvsem po svoji »teoriji fizikalnega vakuum« oziroma »teoriji torzijskega polja«, ki jo imajo danes za psevdoznanost. Na kratko, gre za teorijo energije, v kateri se lahko kvantni spini delcev uporabljajo, da bi osvobodili maso in energijo za prenos informacij skozi vakuum deset milijardkrat hitreje od hitrosti svetlobe. V tem smislu se tudi teorija Šipova opira na Bohmovo obnovo »kvantne ontologije«, ki govori o »nadsvetlobni hitrosti kvantnega potenciala« (Uršič 2010, 355; glej celotno poglavje »Razvijanje zavitega 'implikatnega reda'«; prim. tudi poglavje o Bohmu »Teorije o fizikalnih osnovah zavesti« v: Peruš 2001, 189–205; za podrobnejši vpogled v Bohmovo teorijo pa napotujemo na njegovo glavno delo *Wholness and the Implicate Order*).



Živadinov iz teorije Šipova, ki se torej delno opira na Bohmovo kvantno ontologijo, prevzame cel niz pojmov, ki jih vgradi v sistem postgravitacijske umetnosti: absolutni nič, vakuum, informacijska polja, teorijo o desetih dimenzijah (ki je značilna tudi za teorijo superstrun) itn. Teorija fizikalnega vakuuma je torej za projekt *Noordung* pomembna predvsem zaradi konceptov »večdimenzionalnosti« in »občutljive materije«, ki ju Živadinov v svoj umetniški sistem vpelje prek strategije »praznotelesne režije«, saj gre pri teoriji Šipova – bergsonovsko rečeno – za vprašanje materije in spomina, malevičevsko rečeno pa za nematerialni, suprematistični svet: »Moja teorija združuje svet trdnih oblik in fini materialni svet. [...] V strukturi te podobe sveta obstajajo informacijska polja, ki vsebujejo informacije o vsem, kar je mogoče, kar je bilo in kar bo.« (Šipov, *Trije izdelki Noordung* 2000, 7) V zvezi s tem je zgovorna naslednja razlaga Živadinova:

V tridimenzionalnosti se vseskozi skriva tisto, kar je izza (čas). Zato tridimenzionalnost ni dovolj za ekstrakcijo pomenov v suprabstraktnem opravilu, tudi v tistem, ki ga procesira Dunja Zupančič, zato da bi lahko prepoznali kompleksne večdimenzionalnosti, kot je četrta, peta, šesta, sedma, osma, deveta, deseta dimenzionalnost, ki jih odpira umetnost z rekonstrukcijo lastnih projekcij z občutljivo materijo. (Živadinov 2013b)

V smislu razkroja dualizma med »zunaj« in »znotraj«, med časom in prostorom lahko beremo tudi naslov izvirne predstave projekta *Noordung – Ena proti ena* (pri čemer *proti* ne pomeni *zoper*, ampak *gre*, kot rečeno, za »kartografsko« razmerje): možgani-vesolje, subjekt-objekt, zavest-materija. Če sta umetnost in znanost po Živadinovu stroja, ki proizvajata vse druge stroje, potemtakem morajo biti možgani svet in svet mora biti možgani: »ne more obstajati razlika v vrsti, pač pa le razlika v stopnji med sposobnostmi možganov in funkcijo hrbtenjače, med opažanjem materije in samo materijo« (Deleuze 2001, 18). To je tudi temeljni pomen kratke, vendar bistvene koordinate postgravitacijske umetnosti, ki se navezuje na Peruševo teorijo in hkrati meri na koncept kvantnega računalnika: »Dekonstrukcija binarne opozicije!« (Živadinov 2010, koordinata »Kognitivna sintetična konstrukcija«)

Skratka, če zadevo gledamo tako, tedaj je ves objektivni svet projekcija iz konkretne obdelave kamna – je snovanje hominida –, hominid pa je projekcija na drugo stran, ki leži nasprotno od stvari. [...] Takoj ko zadevo s tehniko obrnemo kot rokavico (takoj ko se sami vzpostavimo kot projekti), postane jasno,



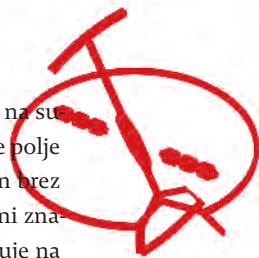
da ne gre več za ovrednotenje objektov in objektiviranje vrednot. [...] Kajti pri takšni drži ni objektov, ki bi jih lahko ovrednotili: vse, kar smo poprej lahko pojmovali kot objekt (na primer zobe ali kamne), sedaj razumemo kot projekcijo, kot posledico predhodne tehnike. (Flusser 2000, 93)

Rečeno z besedami Živadinova: »brez akta vizualiziranja univerzum ne obstaja!« (Živadinov 2013b) Pri »obrnjeni perspektivi«, razumljeni v najširšem in najglobljem smislu, ne gre torej le za preprosto obračanje percepcije, ampak se z obračanjem percepcije obrne tudi sam svet, ki je od te percepcije odvisen v enaki meri, kot je percepcija odvisna od sveta. Drugače povedano, ko nas objekt zagleda in zadene kot subjekt – subjekt postane objekt – kar ne pomeni, da subjekt in objekt zamenjata mesto ali da izgineta, ampak da oba istočasno obstajata kot subjekt in objekt, nezdružljivo in hkrati.¹⁰⁵ Natančneje, subjekt in objekt ne obstajata, ampak *postajata*: gre za »postajanja-molekularno, pri katerih so zrak, zvok, voda ujeti v svoje delce, medtem ko se njihovi tokovi istočasno spajajo z mojim. Nek celoten svet mikrozaznav, ki nas peljejo k nezaznavnemu.« (Deleuze in Pernet 2009, 65) »Subjekt se tedaj izgubi v objektu in s tem postane nesmiselno še naprej govoriti o subjektu in objektu [...]. Samopozaba ni mistična: je trenutek, ko nisem več subjekt. S to izgubo subjekta 'v sebi', s tem korakom 'prek sebe' k drugemu premagamo pritlehnost, in prav to lahko pomeni 'učlovečenje'.« (Flusser 2000, 112) Čeprav Živadinov uporablja drugačno terminologijo (fizikalni termin *dopolnjevat*¹⁰⁶ Šipova namesto Deleuzovega filozofskega termina *postajati*), ne vemo, kako naj bi se sicer subjekt in objekt *dopolnjevala*, razen če subjekt/zavest ne *postaja* objekt/materija, hkrati ko objekt/materija *postaja* subjekt/zavest:

105 Prim.: »Ne subjektivnost, ne objektivnost, kje pa. Če je bil moj prvi manifest 'Zakaj ne morem zgodovine več misliti dialektično' – ravno dialektika naj bi imela v sebi to objektivnost –, sem seveda hotel inicirati to, da je subjektivizem umetnosti lahko tudi univerzalizem.« (Živadinov 2007) V tej nedialektičnosti oziroma hkratnem obstajanju dveh »kvantnih« entitet, ki se ne izključujeta kot teza in antiteza, pa tudi spajata se ne v neki višji instanci sinteze, tiči tudi eden od pomenov postgravitacijske koordinate »Dvojina«: »Dvojina je slovnična oblika, ki označuje dva predmeta, dva pojma, dva pojava ali dve osebi. V slovnicu je dvojina eno od slovničnih števil. Sledi dvojine opazimo v mnogih indoevropskih prajezikih, popolnoma ohranjeno pa jo ima le majhno število jezikov. Skoraj neokrnjena se je dvojina ohranila v slovenskem knjižnem jeziku!« (Živadinov 2010; več o tem: »Dioniz in Ariadna (Dvojina)«)

106 Gre za »načelo komplementarnosti«, ki ga v kvantno fiziko vpelje Bohr: »O tem je prvi govoril Niels Bohr. V fiziko je uvedel načelo dopolnjevanja. Ta princip se je pojavil v kvantni mehaniki in dokazuje, da se podobe sveta ne da razdeliti na opazovalca in opazovano. Ko ustvarjate podobo sveta, morate upoštevati opazovalca, opazovano in proces opazovanja.« (Šipov, *Trije izdelki Noordung*, 6)

Ponovimo tisto, kar je veljalo do 19. stoletja: klasična znanost se je delila na subjekt in objekt, na objektivno in subjektivno. Trdi: vse, kar nas obkroža, je polje objektivnega. Če nas ni, bo svet vseeno obstajal brez našega delovanja in brez vmešavanja naše zavesti. Tudi v fiziki 20. stoletja, v klasični modernistični znanosti, sta bila človek in njegova zavest izključena. Vse se začneja in končuje na ravni mase materije. Zavest se ne vključuje v polje modernistične fizike. [...] Zato je v supramodernistični fiziki pomembno načelo dopolnjevanja [zavesti in materije, možganov in sveta, subjekta in objekta, kakor vam je ljubše]. (Živadinov 2008)



Živadinov v navedenem članku »Strniševi strateški izdelki« kategorično izenači umetnost in znanost: »Znanost je stroj! Stroj, s katerim izdelujemo vse druge stroje na tem svetu. [...] Umetnost je stroj, s katerim izdelujemo vse druge stroje na tem svetu. [...] Pribijmo: znanost in umetnost sta istovetna stroja!« (prav tam) Da bi to držalo, pa je potrebno izenačiti tudi subjekt in objekt, zavest in materijo, možgane in svet. Zato Živadinov najprej citira »supramodernističnega« kognitivista, ki kritično spregovori o »objektivni« fiziki: »Rojeni smo kot ljudje, kot zavestna bitja. Vse doživimo znotraj svoje zavesti. Svet, kot ga mi doživljamo, je vedno podmnožica zavesti. Fizika naj bi se kot objektivna eksperimentalna veda ukvarjala s tistim, kar je neodvisno od nas, vendar je to iluzija.« (Peruš, prav tam) Takoj zatem navede še »supramodernističnega« fizika, ki razlaga kognitivne in perceptivne procese, v bistvu pa ponovi isto stvar: »Ko proizvajamo podobo sveta, mora le-ta vključiti opazovalca, opazovano in proces opazovanja. [...] Naši možgani so orodje, ki je zmožno sodelovati z občutljivimi polji, ki nosijo informacije.« (Šipov, prav tam) Na enako potezo enačaja med kognitivnimi in fizikalnimi procesi, med možgani in svetom naletimo pri Strniši: »Skoraj bi lahko razglasili Gregorja Strnišo, ki govori v istem uvodu o trojnem kozmosu – astronomskem, predmetnem in biofizičnem – za prvega slovenskega 'biokozmista'.« (Komelj 2008, 203) Pa tudi pri Maleviču: »Človeška glava predstavlja neskončnost za gibanje predstav, enaka je Vesolju, ker se v njej nahaja vse, kar človek vidi v Vesolju.« (Malevič 2010, 124, *Bog ni vržen s prestola*, 9. razdelek) In ne nazadnje, enačaj med možgani in svetom je značilen za celotno Kubrickovo delo:

Kajti pri Kubricku so svet pravzaprav možgani: obstaja enakost med možgani in svetom. [...] Enakost med svetom in možgani, avtomat, ne oblikuje celote, ampak raje mejo, membrano, ki privede v zvezo nek 'zunaj' in nek 'znotraj', naredi ju prisotna drugega v drugem, sooča ju ali vabi k spopadu. Tisto 'znotraj'



je psihologija, preteklost, involucija, celotna psihologija globin, ki spodkopava možgane. Tisto 'zunaj' je galaktična kozmologija, prihodnost, evolucija, celotno področje nenaravnega, ki privede do eksplozije sveta. Obe sili sta sili smrti; med njima obstaja prepletanje in izmenjava, dokler v končni fazi ne postaneta nerazločljivi. [...] Svet-možgani je povsem nerazločljiv od sil smrti, ki prebijajo membrano v obeh smereh, razen če ne pride do pobotanja v neki drugi dimenziji, do regeneracije membrane, ki bi umirila tako zunanost kot notranost, obnovila svet-možgane kot celoto in harmonijo sfer. (Deleuze 2010, 258)

/ / 41

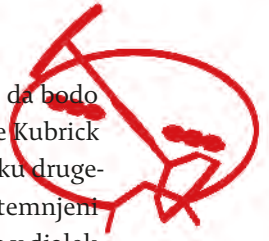
»Skrivnost« črnega monolita

Poleg Clarkovega kvantnega računalnika in Noordungove geostacionarne postaje obstaja v *Odiseji v vesolju* še en bistven »topos« postgravitacijske umetnosti, ki je hkrati tudi osrednji »topos« Kubrickovega filma: slavni črni monolit, ki ga Živadinov v najinem radijskem pogovoru iz leta 2010 razglasi za eno osrednjih izhodišč svoje umetnosti – prek katerega je kot šestnajstletnik šele dojel, kaj je to abstrakcija: »Monolit je koda. Monolit je eno od teh mojih prvotnih besedil in izhodišč moje umetnosti. Ko sem leta 1976 prvič gledal *Odisejo 2001*, sem seveda skozi ta model prepoznal tisto, čemur rečemo abstrakcija.«¹⁰⁷ (Živadinov 2010a) Obstajajo številne interpretacije, kaj naj bi v filmu pomenil črni monolit. Med njimi nam je najljubša najpreprostejša, ki pa se pri poglobljeni analizi pokaže za najbolj kompleksno: črni monolit je črno filmsko platno, postavljeno vertikalno.¹⁰⁸ Takšno razlago sugerira tudi sam Kubrick, saj se *Odiseja* začne prav s tem, da smo

107 Naj ob tem opozorimo, da Monroe (2003) v izhodišče svoje monografije o Laibach in NSK postavi prav Kubrickov črni monolit in knjigo tudi poimenuje *Pluralni monolit*. (Monroe na začetku svoje knjige prvi pojav Laibachovih plakatov z Malevičevim črnim križem leta 1980 v Trbovljah primerja s pojavom črnega monolita v *Odiseji*.)

108 Clarke v nekem intervjuju pove, da so namesto črnega monolita sprva načrtovali nekakšen zaslón, ki bi človeškim opicam prikazal rabo orodja, vendar so to idejo opustili kot preveč banalno. Živadinov me je opozoril, da so nato načrtovali piramido; na koncu pa so se odločili za črni monolit kot najbolj abstraktno oziroma najmanj banalno rešitev.

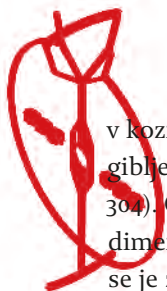
gledalci eno minuto »iz oči v oči« s črnim ekranom. Še več, ko je izvedel, da bodo v nekaterih kinematografih zaradi premora film prekinjali na polovici, je Kubrick zahteval, da se premor naredi na točno določenem mestu in je na začetku drugega dela filma spet »vgradil« minuto črnega ekrana. »'Odsotnost slike', zatemnjeni ekran ali beli ekran so v sodobnem filmu usodno pomembni, ker stopajo v dialektični odnos med sliko in odsotnostjo slike.« (Deleuze 2010, 251) Po natančni analizi Malevičevega črnega kvadrata verjetno ni treba razlagati, kaj naj bi pomenila minuta črnega ekrana na začetku filma. »Zgolj nič. Ta nič. Ta nič-za-videti. Nič-za-videti. Nič-za-videti za videti, to je [črni ekran]. Le stopite bliže, Nič je za videti.« (Wajcman 2007, 85)



Kvadrat se mi sedaj zdi kot skrivnostni megalit, okoli katerega se suče ves svet in s katerim si daje opravka, ga preiskuje z vseh strani, megalit, ki je padel v 20. stoletje, zato, da bi kot nemi opuščaj v tihem jeziku razglasil nekaj takega, kot: 'Kaj je nov'ga? – Slika.' 1915, Odiseja Slikarskega Vesolja. (prav tam, 110)

In Kubrick nam na začetku svoje *Odiseje* hoče povedati nekaj podobnega (kot tudi pred znamenitim, dih jemajočim prizorom potovanja skozi zvezdna vrata, ko prav tako za nekaj sekund ugledamo črni ekran): »Kaj je nov'ga? – Slika. Gibljiva slika. Le stopite bliže. Pokazal vam bom film. 1968. Odiseja Filmskega Vesolja.« Zveza med črnim monolitom in črnim kvadratom je še očitnejša, če vzamemo v zakup, da so Malevičeve suprematistične oblike svoj razvoj načrtovale še naprej – v volumen. Pomislimo na neko drugo Malevičevo »sliko«, prav tako imenovano *Črni kvadrat* in datirano »okoli 1923–1930«, ki jo je mogoče videti v Pompidoujevem centru v Parizu, pri kateri gre za poslikano tridimenzionalno delo, črn kvadrat, naslikan na mavčni blok. Bodimo pozorni na nadaljnje vzporednice, ki jih lahko potegnemo med črnim kvadratom in črnim monolitom. Tudi pri Kubricku gre tako kot pri Maleviču za svojevrstno obračanje perspektive.

Če je Malevič, kot smo pokazali, sploščil tridimenzionalno kocko, da bi iz nje naredil dvodimenzionalni kvadrat, ki ga lahko ožimo, vse dokler ne postane točka brez dimenzij – to pa zato, da bi se nam odprla četrta časovna dimenzija –, naredi Kubrick v svoji *Odiseji* nekaj zelo podobnega. V prvi minuti filma nas postavi pred dvodimenzionalen in horizontalen črn ekran oziroma filmsko platno, ki ga bomo kmalu ugledali kot vertikalni in tridimenzionalni črn monolit (proti koncu filma nas spet za nekaj sekund postavi pred horizontalni črni ekran), in sicer tik preden bomo (skupaj z astronautom Bowmanom) skozi zvezdna vrata padli



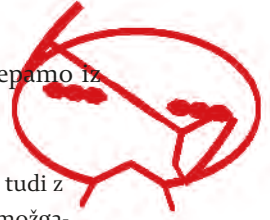
v kozmično luknjo prostora in časa – »četrto dimenzijo«, v kateri se lahko hkrati gibljemo »skozi notranji in zunanji prostor« (Kubrick, navajamo po: Glemis 1971, 304). Črni monolit se potem pojavi še enkrat, na koncu filma: vidimo ga kot dvo-dimenzionalni, vertikalni črni pravokotnik, v sobi na drugi strani vesolja, v kateri se je znašel astronom Bowman – kamera se približuje črnemu vertikalnemu pravokotniku, vse dokler ves (horizontalni) ekran ne postane črn in se nam skozi to črnino ne odpre pogled na vesolje. Da gre tukaj za »obračanje perspektive«, kot smo jo predstavili v istoimenskem poglavju, je razvidno tudi iz opisa tega prizora v Clarkovem romanu, ki je nastajal istočasno s filmom, tako da ne vemo, ali zamisel prihaja iz romana, filma ali iz njune interakcije, kar pa je najbolj verjetno:¹⁰⁹

Lebdel je nad velikim, ravnim pravokotnikom, dolgim osemsto korakov, širokim dvesto, in narejenim iz nečesa, kar je bilo videti čvrsto kot stena. Toda kot da se je zdaj začel oddaljevati od njega; učinek je bil za las enak kot pri kakem od tistih optičnih prividov, ko se zaradi napora volje zdi, da se je nek tridimenzionalni objekt obrnil – da so njegove bližnje in daljne stranice naenkrat zamenjale mesto [...] za nek vrtoglavi trenutek je dobil vtis, da gleda v strmo jamo – v pravokotni kanal, ki se je zoperstavljal zakonom perspektive [...]. V delcu časa, prekratku, da bi se ga lahko izmerilo, se je Vesolje obrnilo in izvilo iz samega sebe. (Clarke 2003, 202–203)

Vidimo, da je tako kot pri Maleviču (ali Einsteinu) sprevačanje prostorske perspektive neločljivo povezano s sprevačanjem časovne perspektive. Film o tem ne pušča nikakršnega dvoma, saj se po potovanju skozi zvezdna vrata astronom Bowman znajde v nekakšni renesančni sobi, tako rekoč v »brezčasnem« stanju: najprej vidi sebe v srednjih letih, nato že ostarelega, potem pa še sebe, kako umira – da bi se ponovno rodil kot drugačno, izboljšano bitje, kot zvezdni otrok – nadčlovek, naslednji korak v človeški evoluciji. Ni naključje, da je Kubrick za glavno glasbeno temo filma izbral prav Straussovo skladbo *Tako je govoril Zaratustra*, ki jo v filmu zaslišimo dvakrat – vsakič, ko pride do predrugečenja oziroma transmutacije, najprej človeške opice v človeka, nato pa človeka v nadčloveka. Naključje verjetno ni niti to, da ob Straussovi glasbi obakrat pridejo v jukstapozicijo Zemlja, Sonce in Mesec, kar je simbol zoroastrizma, starodavne perzijske religije, ki temelji

109 Zamisel se nikakor ne navezuje na Malevičev Črni kvadrat: Živadinov je med njunim srečanjem na Šri Lanki vprašal Clarka, ali obstaja povezava med črnim monolitom in Malevičevim Črnim kvadratom, Clarke pa ga je vprašal: »Kdo pa je to?« ter pripomnil, da je Živadinov morda strokovnjak za umetnost, da pa on, Clarke, pač izhaja iz znanosti.

na nauku preroka Zaratustre. To preklapljanje ima, kot implicitno sklepamo iz naslednje Deleuzove opazke, tudi druge, pomembnejše pomene:

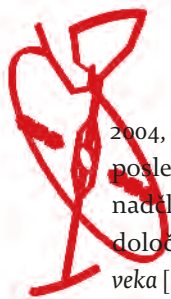


Črni monolit iz *Odiseje v vesolju* upravlja ne le s kozmičnimi stanji, ampak tudi z možganskimi fazami: je duša treh nebeških teles, pa tudi zametek treh možganov – živalskih, človeških in mehanskih. Kubrick obnavlja temo iniciacijskega potovanja, kajti vsako potovanje po svetu je pravzaprav raziskovanje možganov. (Deleuze 2010, 258)

Kaj torej vidimo na koncu Kubrickove *Odiseje*, če si nataknemo očala in brke Friedricha Nietzscheja in njegovega Zaratustre? Med neštetimi interpretacijami Bowmanovega staranja, ki smo jih našli na spletu med oboževalci kultnega Kubrickovega filma, prevladujeta dve: po prvi gre Bowman na individualni ravni skozi enake spremembe, skozi katere je šlo celotno človeštvo; gre torej za nekakšno preslikavo človeške evolucije. Drugi pa trdijo nasprotno – da ne gre za zunanjo, temveč za notranjo, osebno, duhovno preobrazbo. Ne prva ne druga interpretacija ni pravilna – in sicer zato ne, ker sta pravilni obe: »Kajti pri Kubricku so svet pravzaprav možgani: obstaja enakost med možgani in svetom.« (Deleuze 2010, 258)

Kar vidimo na koncu, ni nič drugega kot Nietzschejeva ideja večnega vračanja v svoji »najčistejši« obliki, posneta na filmski trak – skupaj z astronomom Bowmanom smo kot rokavico skozi zvezdna vrata obrnili perspektivo prostora in časa ter stopili v poslednjo sobo Mellvilove piramide: »To je centralna soba, za katero se ne bojimo več, da je prazna, ker smo vanjo postavili svoj jaz. Tukaj, v tej coni subjektivacije, postajamo gospodarji svoje hitrosti, relativni gospodarji svojih molekul in svojih singularnosti: ladja kot notranjost zunanosti.« (Deleuze 1989, 126) Smo v zrcalni sobi Clarkove in Kubrickove »velike centrale«, kjer se lahko prepustimo igri simulakrov, pri kateri ni več pomembno, ali mi gledamo lik v ogledalu ali lik iz ogledala gleda nas: »Večno vračanje je tako v resnici Isto in podobno, le da sta simulirana, da sta produkta simulacije oziroma delovanja simulakra (volja do moči) [...]. Večno vračanje je enkratna fantazma za vse simulakre (bit za vse bivajoče). Je moč, ki zatrjuje divergenco in razsrediščenje.« (Deleuze 2013, 286)

Kajti: kaj je zvezdni otrok s konca *Odiseje* drugega kot nadčlovek – kot ga Kubrick tudi poimenuje v že navedenem intervjuju – »višje bitje, onstran dobrega in zlega, onstran tistih vrednot, ki ne morejo zatajiti izvira iz območja trpljenja« (Nietzsche



2004, 564) – bitje, ki je prevrednotilo vse vrednote, potem ko je v veliki centrali, v poslednji sobi piramide, izkusilo večno vračanje? »V resnici sta večno vračanje in nadčlovek na sečišču dveh genealogij, dveh neenakih rodovnih črt [...]. Zaratustra določi večno vračanje; še več, *večno vračanje določa zato, da proizvede svoj učinek, nadčloveka* [označil B. A.].« (Deleuze 2011a, 228)

Za nekatere sodobne filozofe umetne inteligence – kot sta Ray Kurzweil in Hans Moravec – lahko vizije, kot je Kubrickova (ali Nietzschejeva), brž postanejo resničnost. Pravzaprav Kurzweil trdi, da bomo okoli leta 2045 pričali novemu tipu »rojstva«, imenovanem »singularnost«, ki bo naznanilo začetek nove rase superinteligentnih bitij, ki jih Moravec priročno imenuje »umni otroci« (*mind children*). Ko bodo ti umni ali zvezdni otroci prišli na plan, se bo postavilo vprašanje o tem, ali jih imamo pod nadzorom. In ko bodo enkrat že rojeni, kot se zdi, da je predvideval Nietzsche, ali bodo pustili za seboj celotno človeštvo? (Abrams 2007, 248)¹¹⁰

Na koncu *Odiseje v vesolju* gledamo »gibanje dveh teles, ki gravitirata drugo k drugemu, [...] gibanje okrog težišča sestave, ki ga ustvarjata ti telesi, ki imata skoraj identično osebno maso in prav zato tudi krožita okoli skupnega težišča ter valita mogočne sile druga k drugi« (prim. Živadinov 2008, 359); »okrogli fetus in okrogli planet Zemlja skozi četrto dimenzijo dobivata priložnost, da vstopita v doslej neznano, neizmerljivo razmerje, ki bi smrt preobrazilo v novo življenje« (Deleuze 2010, 259).

110 Ko smo že skorajda dokončali to poglavje, smo naleteli na članek Jerolsa J. Abramsa »Nietzsche's Overman as Posthuman Star Child in 2001: A *Space Odyssey*«, v katerem je moč zaslediti še številne druge povezave med Kubrickovim filmom in Nietzschejevimi idejami, in sicer prav s transhumanistične perspektive ter s posebnim poudarkom na Kurzweilu in Moravcu. Termin »umni otroci« se nanaša na Moravčevo knjigo *Mind Children and Robot: Mere Machine to Transcendent Mind*. Moravec je bil eden od Kubrickovih najljubših avtorjev, nanj se je opiral tudi pri ustvarjanju svojega zadnjega (nedokončanega) filma *A.I.: Artificial Intelligence* (glej: Abrams 2007).



ČETRTE DEL
SPOJNI
MEHANIZEM
(FILOZOFSKI STROJI)



//42

Filozofija in njen dvojniki (Theatrum Philosophicum)

Badiou v spisu »Gledališče in filozofija« poudari tradicionalno nespravljalnost filozofije in gledališča [8]¹¹¹ vse od Platona dalje ter zatrdi, da obstajajo danes pomembni filozofski projekti, ki se dotikajo poezije, slikarstva, filma itn. – ne pa tudi gledališča. Pomembne moderne tekste o gledališču naj bi po njegovem pisali predvsem gledališki praktiki: Stanislavski, Mejerhold, Jouvet, Brecht, Vitez, Strehler ... (Še enkrat poudarjamo, da na seznamu sploh ni Artauda, verjetno najbolj filozofskega med vsemi »gledališčniki«, pa tudi Appie ali Craiga ne, kar seveda ne more biti naključje.) Iz povedanega lahko implicitno sklepamo tudi to, da je edini sodobni filozof, ki naj bi se resno ukvarjal z gledališčem, prav Badiou. Te trditve so daleč od resnice, toliko bolj, ker v zbirki filozofsko-teatroloških spisov *Rapsodija za gledališče* (2013) Badiou pokaže popolno nerazumevanje sodobnih nedramskih gledaliških strategij, o čemer je bilo govora že v razdelku o Wagnerju [20]. Med drugim je to v tesni zvezi z njegovim strogim ločevanjem plesa od gledališča, ki ni smiselno oziroma je pri scenskih praksah, ki nas tu zanimajo, praktično nemogoče, saj se ples nahaja v temelju gledališča artaudovske oz. ničjanske provenience (prim.: »ples in potemtakem gledališče še ne obstajata«, Artaud 2010, 12). To bo držalo kot pribito tudi za interdisciplinarni gledališki projekt Živadinova, ki vase integrira (in s tem tudi dekonstruira) številne scenske oblike – dramsko gledališče, opero, balet, performans, informans itn., pa tudi gledališče v breztežnostnem prostoru, gledališče na medmrežju, gledališče v realnem vesolju itn., pri čemer med posameznimi scenskimi izrazi ni stroge ločnice.

Če pustimo ob strani pomembna besedila o gledališču, ki so jih napisali Derrida, Barthes, Benjamin, Rancière itn., pa tudi – sicer bolj tradicionalne – filozofsko-gledališke projekte Sartra in Camusa, bomo rekli, da lahko prav Deleuzovo delo označimo kot filozofski projekt, ki je tako tesno povezan z gledališčem, da bomo

111 S številkami v oglatih oklepajih v tem sklepnem delu označujemo razdelke, ki podrobneje obravnavajo tematiko. Številka 8 v tem primeru označuje razdelek »Prekrščevanje' Gledališča in Države« v drugem poglavju »Gledališče in Država«, v katerem je bilo govora o »problematičnem« razmerju med gledališčem in filozofijo.

spregledali njegovo bistvo, če zanemarimo ta njegov vidik (Badioujeva trditev, da Deleuze tako kot Hegla med vsemi umetniškimi oblikami še najbolj zanima skulptura (sic!), je naravnost smešna). Čeprav je Deleuze napisal dve veliki monografiji o filmu, eno o slikarstvu (Francisa Bacona), celo tri oziroma štiri o literaturi ter je veliko pisal tako o glasbi kot o arhitekturi, bi lahko trdili, da je prav gledališče tista umetniška oblika, ki je za Deleuzovo filozofijo (tako kot za Nietzschejevo) usodnega, celo ontološkega pomena.¹¹² V Deleuzovem kaosmosu (gre za skovanko, ki jo je Deleuze prevzel od Joycea: kaos + kozmos) je ves svet gledališče, toda na malce drugačen način, kot se to razmerje kaže v znamenitem verzu – *All the World's a Stage* – iz Shakespearove komedije *Kakor vam drago*:¹¹³ »Svet je jajčece, a samo jajčece je gledališče: gledališče uprizarjanja, kjer so vloge bolj pomembne od igralcev, prostori bolj pomembni od vlog, Ideje bolj pomembne od prostorov.« (Deleuze 2011b, 338) »Zato se večno vračanje izreka samo o gledališkem svetu preobrazb in mask Volje do moči.« (prav tam, 94)

Zakaj potem Deleuze ni napisal monografije o gledališču? »Če sta gledališče in performans tako pristno zanimala Deleuza, zakaj ni (skupaj z Guattarijem) več pisal o tem, še posebej, če imamo v mislih njune neposredne stike s sodobnimi praktiki med razcvetom performansa v šestdesetih in sedemdesetih letih?« (Laura Cull, *Deleuze and Performance*, 1; v tem smislu je poleg Carmela Beneja, o katerem bo še govora, pomemben predvsem Jean-Jacques Lebel, s katerim sta D&G dolgo prijateljevala.) Odgovor je preprost: zato, ker je *gledališče imanentno Deleuzovemu filozofskemu projektu*, zaradi česar naletimo na filozofske prisposodbe gledališča praktično v vseh njegovih knjigah, še najbolj poudarjeno pa v tistih najpomembnejših

112 V zvezi s tem napotujemo na temeljni Foucaultov spis »*Theatrum Philosophicum*« (Foucault 2008, 61–86) in na esej Timothyja S. Murphyja »*The Theatre (of Philosophy) of Cruelty in Difference and Repetition*« (Murphy 1992), ki morda »gre pri naslavljanju Deleuzove teatralnosti še dlje kot Foucaultov »*Theatrum Philosophicum*« (Laura Cull, v: *Deleuze and Performance*, 20). Glej tudi navedeni zbornik ter spis Mohammada Kowsarja »*Deleuze on Theatre: A Case Study of Carmelo Bene's Richard III*« (Kowsar 1986). Zgovoren je tudi naslov Routledgeovega zbornika iz leta 1994 *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*.

113 Pisali smo že o tem, da je skušal Živadinov diplomirati z režijo Stojšavljevičeve *Ljubezni in države* [10]. Nismo pa omenili, da je bil Živadinov pri svoji diplomski nalogi zavrnjen dvakrat, pri čemer je drugič nameraval uprizoriti prav omenjeno Shakespearovo komedijo: »Načrt – šlo je za uprizoritev Shakespearove komedije *Kakor vam drago* – je tedanje vodstvo [Mestnega] gledališča [ljubljskega] odločno zavrnilo. [...] Živadinov se je po tem incidentu odločil za dramatično potezo, izstop iz študijskega procesa. Že nekaj mesecev pozneje je dal pobudo za ustanovitev GSSN, v okviru katerega naj bi nadaljevali z raziskovanjem in odkrivanjem gledališča na začrtani način.« (Čufer 2001)



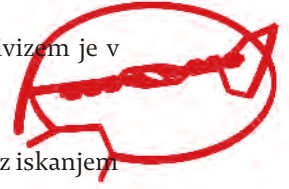
– Razlika in ponavljanje, Logika smisla, Nietzsche in filozofija, Podoba-čas in Podoba-gibanje ter Guba, pa tudi v tistih, ki jih je napisal skupaj z Guattarijem: *Anti-Ojdip*, *Tisoč platojev* in *Kaj je filozofija?*. Zbirka esejev *Kritika in klinika* je vsaj toliko knjiga o gledališču kot o literaturi. Deleuze, tako kot Nietzsche ali Kierkegaard pred njim, namreč ne razmišlja več na heglovski (pa tudi ne na badioujevski) način, ne ustvarja lažne drame in lažnih gibanj, ne dela filozofskega gledališča, pač pa v sami filozofiji – tako kot Kierkegaard ali Nietzsche pred njim – izumlja »neverjeten ekvivalent gledališča«, s čimer hkrati utemelji »prihodnje gledališče in novo filozofijo« (prim. Deleuze 2011b, 41–50).

Pomenljivo je, da Deleuze piše o Kierkegaardovem »gledališču vere« in Nietzschejevem »gledališču neverovanja« že na samem začetku *Razlike in ponavljanja*, svojega temeljnega in najbolj sistematičnega dela, ki je svojevrstno »osrednje« križišče in stičišče njegove filozofije, iz katerega se *razvijajo* in okoli katerega gravitirajo vse druge njegove knjige (tako kot jih *Guba* na nek način *ovija*; v zvezi s tem: Deleuze 2010a, 232). Deleuze tam že v predgovoru poudarja, da se filozofski pojmi spreminjajo skupaj s problemi, da imajo »področje vpliva, kjer se izvajajo – kot bomo videli – v navezavi na 'drame' in prek določene 'krutosti'.« [20] Gre za znamenito »metodo dramatizacije« pojmov, ki jo Deleuze prevzame od Nietzscheja in temeljito razdela, svojo zadnjo besedo v zvezi s tem pa poda v zadnji knjigi, ki sta jo napisala skupaj z Guattarijem, *Kaj je filozofija?*, in sicer prek konceptualizacije *pojmovnih likov*:

Usoda filozofa je, da postaja lastni pojmovni lik ali več njih, medtem ko njegovi liki sami postajajo nekaj drugega od tega, kar so zgodovinsko, mitološko in običajno (Platonov Sokrat, Nietzschejev Dioniz, Idiot Kuzanskega). Pojmovni lik je postajanje ali subjekt filozofije, ki velja tudi za filozofa, tako da bi se lahko Kuzanski ali celo Descartes podpisala kot *Idiot*, nič manj kot bi se Nietzsche lahko podpisal *Antikrist* ali *Križani Dioniz*. (D&G 1999, 67–68)

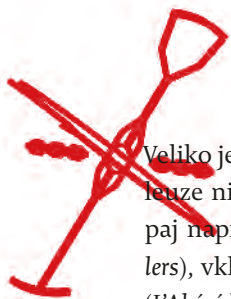
»Drugače rečeno, pojmovni liki tvorijo gledišča, *pointes de vue*, s katerimi se ravnine imanence razlikujejo od pojmov ali pa se jim približujejo. V tem pomenu je nemara treba razumeti Deleuzovo vodilo, da je 'sleherna misel Fiat, met kock: konstruktivizem'« (Klepčec 2004, 45; glej tudi celoten razdelek »Skozi pojmovne like«, 44–50). Pojmovni lik torej tvori tisto, kar smo tu imenovali točka pogleda, je gledišče, gledališče pojma na ravnini imanence; to je gledišče brez fiksne točke – ne gre za perspektivo, temveč za njeno nenehno obračanje – med zunaj in znotraj,

imanenco in transcendenco, mislijo in svetom. Deleuzov konstruktivizem je v tem smislu neločljiv od Nietzschejevega perspektivizma [26–29].



V predgovoru *Razlike in ponavljanja* poudari tudi, da je treba nadaljevati z iskanjem novih filozofskih sredstev izražanja, ki sta jih uveljavila Nietzsche in Kierkegaard, in sicer »v navezavi na prenavo nekaterih drugih umetnosti, na primer gledališča in filma« (Deleuze 2011b, 33). Pri tem gre za novo filozofijo, v kateri filozofski pojmi »igrajo« oziroma »ponavljajo« sami sebe, s čimer šele ustvarjajo nove pojme in novo zgodovino filozofije, saj Deleuze – ko iz filozofije dela gledališče – izumlja »povsem izvirno genealogijo, v kateri sta filozofija in zgodovina filozofije nerazločljivi« (Badiou, v: Deleuze 2011b, 11): »V zgodovini filozofije bi moral povzetek delovati kot resnični dvojnik in proizvesti maksimalno preoblikovanje, ki je lastno dvojniku. (*Filozofsko* bradatega Hegla ali *filozofsko* golobradega Marxa si zamislimo tako kot brkato Mona Lizo).« (Deleuze 2011b, 33) In če je Artaud poimenoval svoje temeljno teoretsko delo *Gledališče in njegov dvojnik* ter poiskal številne dvojnike gledališča, kot so kuga, alkimija, metafizika itn., lahko Deleuzov filozofski projekt določimo s komplementarnim razmerjem *Filozofija in njen dvojnik* – pri čemer bo prvi v nizu dvojnikov (ti so: arhitektura, matematika, nevrologija itn.) prav gledališče.

Dvojnikov ne ustvarja le filozofija, ampak jih ustvarja tudi sam filozof. Znano je, da Deleuze v veliki meri preoblikuje ideje filozofov ali umetnikov, o katerih piše in iz njih naredi dobesedno lastne dvojnike: Nietzsche, Spinoza, Artaud ali Foucault postanejo Deleuze-Nietzsche, Deleuze-Spinoza, Deleuze-Artaud in Deleuze-Foucault. Preoblikuje jih prav s tem, da jih »ponovi«, »odigra«, s čimer šele ustvari kompleksno notranjo razliko. Deleuzov metodološki recept je znan: posameznemu filozofu se je treba približati od zadaj in mu narediti nezakonitega in neželenega otroka – kar pomeni, da ga je treba prisiliti, da pove tudi tisto, česar morda ni hotel povedati. To ne pomeni, da mu podtika tujega otroka ali da mu v usta tlači tuje besede. Ko ga Deleuze »ponovi«, ko ustvarja kompleksno notranjo razliko oziroma dvojnika, mora biti otrok njegov, on sam mora povedati tisto, česar morda ni hotel povedati. Gre za dvosmerni proces, svojevrstno »povratno zanko«: ne gre za podtikanje, izkrivljanje ali prisvajanje, marveč za *postajanje*. Whitehead, Leibniz ali Bergson postajajo Deleuze, in to takrat, ko Deleuze postaja Whitehead, Leibniz ali Bergson.



Veliko je napisanega o Deleuzovem »štiroročnem« pisanju z Guattarijem. Toda Deleuze ni ustvarjal le z Guattarijem, ampak tudi s Claire Pernet, s katero sta skupaj napisala *Dialogue* ter naredila več intervjujev, dostopnih v *Pogajanjih* (*Pourparlers*), vključno z znamenito osemurno serijo video intervjujev *Deleuzov Abecedarij* (*L'Abécédaire de Gilles Deleuze*). Deleuze je prav tako leta 1978 skupaj z že omenjenim italijanskim režiserjem Carmelom Benejem izdal *Superpozicije* (*Superpositions*), o katerih bomo govorili v nadaljevanju. Tako je treba pri pisanju o Deleuzu nujno upoštevati njegovo gledališko-filozofsko metodo, ki jo lahko poimenujemo *metoda dvojnika*. Treba je misliti skupaj z Deleuzom, tako kot Isabelle Stengers – po Deleuzovem receptu in skupaj z Deleuzom – misli skupaj z Whiteheadom v knjigi s pomenljivim naslovom *Thinking with Whitehead*.

Filozofska igra ponavljanja in razlike je ekvivalentna gledališki uprizoritvi: »čisto ponavljanje starega in aktualnega teksta *drugega v drugem*« (prim. Deleuze 2011b). To je Deleuzova iznajdba: resnično gledališče ponavljanja – v nasprotju z gledališčem reprezentacije –, kjer filozofija postaja gledališče in gledališče postaja filozofija. Deleuze je filozof-igralca, ki »igra«, »ponavlja« druge filozofe, »ponavlja« umetnike, »ponavlja« znanstvenike, pri čemer skozi vsa ta ponavljanja nastaja

razlika, ki je ni nič napovedovalo, ki pa se vendarle ponovno vrača kot maske Platona, Duns Scota, Spinoze, Leibniza, Kanta, vseh filozofov. Filozofija ne kot mišljenje, ampak teater; teater pantomim na številnih odrih, bežnih in trenutnih, kjer si geste, ki se ne vidijo, dajejo znake; teater, kjer pod Sokratovo masko nenadoma izbruhne smeh sofist; kjer Spinozovi modusi plešejo razsrediščeno kolo, medtem ko substanca kroži okoli njih kot nori planet; kjer šepavi Fichte razglasi: ‚Počeni jaz [je] ≠ raztopljeni jaz [moi]‘; kjer Leibniz, ki doseže vrh piramide, v mraku razloči, da je nebeška glasba Mesečni Pierrot. V luksemburški lopi Duns Scot potisne glavo skozi okroglo strešno okno; velike brke ima; to so brki Nietzscheja, zakrinkanega v Klossowskega. (Foucault 2008, 86)¹¹⁴

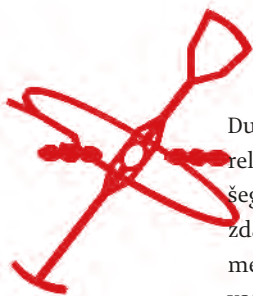
114 Naj omenimo tudi Foucaultov »gledališki projekt«, kot ga implicitno prikaže Klepec skozi kolaž Foucaultovih izjav ob različnih priložnostih: »'Kdo si, Michel Foucault?' Heglova zlobna pripomba Schellingu, da se je tako rekoč 'formiral pred svojo publiko', v nekem smislu še kako velja tudi za Foucaulta. Od njegovega, na začetku sicer zadržanega poistovetenja s strukturalizmom – 'Sem kvečjemu otrok zbora strukturalizma.' (prim. DE I, 609), prek distanciranja – 'Za razliko od tistih, ki jih imenujemo strukturalisti.' (DE I, 623) oziroma 'Strukturalizem je kategorija, ki obstaja za druge.' (DE I, 693), pridemo do izrecnega zanikanja: 'Nisem strukturalist.' (DE I, 1164) in zoperstavitve: 'Ne vidim, kdo bi bil lahko večji anti-strukturalist od mene.' (DE II, 145). Nadalje: 'Ne govorim kot filozof.' (DE I, 1588), 'Moje delo ni antipsihoanalitsko.' (DE II, 555), 'Nikoli nisem bil freudovec, nikoli nisem bil

V študiji *Vznik subjekta* Klepec poudarja: če »drži Deleuzova teza, da je Foucaulta v vsem njegovem delu preganjala tema podvojitve, dvojnosti in dvojnika, velja to še toliko bolj za njega samega«; »eno izmed temeljnih osi Deleuzove filozofije [...] zaznamuje problematika dvojnika« (Klepec 2004, 51). Za Deleuza bo torej še kako držalo tisto, kar pravi glede Foucaulta: »Toda dvojniki ni nikoli projekcija notranjosti, pač pa nasprotno, interiorizacija zunaja. Ni podvojitve Enega, pač pa podvojitve Drugega. Ni reprodukcija Istega, temveč ponovitev Različnega. [...] Dvojniki ni nikoli drugi, v podvojitvi živim sam kot dvojniki drugega: samega sebe ne srečam zunaj, pač pa drugega najdem v samem sebi.« (Navajamo po: prav tam.)

In če Deleuze in Foucault po Nietzschejevem receptu vsak na svoj način iz filozofije ustvarjata gledališče, ustvarja Živadinov po Artaudovem receptu iz gledališča filozofijo, tj. metafiziko in alkimijo. Pri tem gre za »dejavno metafiziko«: potrebno je obuditi in ponoviti temeljno dramo, »ki bi edinstveno in obenem večkratno zaobsegla vsa bistvena dramska načela.« Ta »bistvenostna drama«, ki »sovpada z drugim časom Stvarjenja, s časom težav in Dvojnika, s časom snovi in zgoščevanja idej«, mora (tako kot nekoč »orfejski misteriji, ki so očarali Platona«) priklicati »silovito in odločilno pretakanje snovi s pomočjo duha« ... – »in resnično gledališče se rodi, kot sploh vsa poezija, [...] iz anarhije, ki se uredi po koncu filozofskih bitk, ki so razburljiva stran teh prvobitnih poenotenj [označil B. A.]« (vsi citati iz: Artaud 1994, 67, 73–75). Deleuze bo to artaudovsko »urejeno anarhijo« dionizičnega poenotenja poimenoval »okronana«: »Enoglasna bit je hkrati nomadska razporeditev in okronana anarhija.« (Deleuze 2011b, 89) Živadinov pa jo imenuje »lepa«: »Skoraj negiben red je stroj in je stroj. In gibljivi red – je lepa anarhičnost, *krisis*.« (Živadinov 2014b)

Dvojniki Živadinova so: dvojniki-Artaud, dvojniki-Malevič, dvojniki-Mejerhold, dvojniki-Noordung, dvojniki-Novikov, dvojniki-Gončarova ... Tu so še drugi dvojniki, s katerimi »dela v dvojini«, pravzaprav v trojini: Eda Čufer in Miran Mohar, Matej Mihelčič in Samo Lapajne, Jole Randelović, Jana Pavlič, Vadim Fiškin, Miha Turšič, Mateja Rebolj, Marko Mlačnik ... In Dunja Zupančič, »prvi« in »zadnji« dvojniki, *čista dvojina*:

marksist in nikoli nisem bil strukturalist.' (DE II, 1254), 'Nisem umetnik in nisem znanstvenik.' (DE II, 803), 'Nisem ne filozof ne zgodovinar.' (DE II, 466), 'Nisem literarni kritik.' (DE II, 1426), 'Nimam se za filozofa.' (DE II, 861)« (Klepec 2004, 128–129). In vendar, končno: »Sem eksperimentator in ne teoretik. [...] Sem eksperimentator v tem pomenu, ker pišem zato, da bi se sam spremenil in da ne bi mislil več istega, kar sem mislil poprej.' (DE II, 861)« (prav tam, 129). Tudi pri Foucaultovem »genealoškem« projektu gre pravzaprav za »gledališki« projekt postajanja-Drugi. Genealogija kot gledališče in večno vračanje: to je dediščina, ki sta jo Foucault in Deleuze podedovala od Nietzscheja.



Dunja! Ti združuješ montažno, mehatronično. Oba sva izpostava najine začasne religije. Popolnoma v vsem istočasnem sva! Ja, vse istočasno je zmagoslavje našega konca. NAJINE ZAČASNE RELIGIJE. V njej so pogoji najinega 'absolutnega zdaj'. [...] Dunja! Abstraktnega dela ne bo, dokler mu ne odvzamemo vse elemente mimesisa. [...] Dunja! Midva sva v petdesetletnem procesu oblikovanja vsega najinega, kar se bo matematično uredilo v tvojem mehatroničnem portalu! [...] Dunja, tvoj MEHATRON je [moj] razsvetljeni Supremat. (Živadinov in Zupančič 2004; prim. koordinato »Dvojina«)

Gledališče Živadinova je predvsem dvojnik umetnosti kot celote, umetnost vseh umetnosti, stroj vseh strojev, Supremat [25–29]. Živadinov se nima za gledališkega režiserja, marveč za »konstruktorja združenih umetnosti«, kot se je podpisal pod izvirno predstavo petdesetletnega projekta. Poleg umetnosti so tu še drugi dvojniki: *ideologija* in *religija* kot dve glavi Države, »čarovnik-kralj in pravnik-svečenik« [8–13]; *znanost*, mitologizirana prek »pojmovnega lika« Hermana Potočnika Noordunga in »čudnega atraktorja« Živadinova [30–41]: »Če atraktorji ravnovesja (fiksne točke, mejni ciklusi, tori) lepo izražajo boj znanosti s kaosom, tedaj čudni atraktorji razkrivajo njeno globoko fasciniranost s kaosom, kakor tudi konstitucijo nekega kaosmosa znotraj moderne znanosti.« (D&G 1999, 212–213) In nazadnje, vendar ne na zadnjem mestu, gledališče Živadinova je dvojnik *filozofije*, »deleuzovski« *theatrum philosophicum* [42–49].

Če je resnično gledališče po Artaudu »dejavna metafizika« in če je filozofija po Deleuzu »umetnost konstruiranja pojmov«, potem je Živadinov resnični gledališki metafizik in filozof, konstruktor pojmov, ki nenehno ustvarja nove pojme in njihove variacije: retrogarda, telekozmozem, biomehatron, objektel, amorf, telelogija, syntapiens, umbot ... Gre za gledališko-umetniške konceptualne pojme, ki s skorajda znanstveno doslednostjo zasedajo točno določeno mesto v sistemu postgravitacijske umetnosti: »V tem gledališču je res vse premišljeno z občudovanja vredno matematično natančnostjo.« (Artaud 1994, 80) Pa vendar gre za pojme, čeprav gledališke, čeprav umetniške, čeprav tehniške, takšne, kot sta »Kleejev ne-pojmovni pojem ali tišina Kandinskega« (D&G 1999, 226) ali pa Zolajev »romaneskni pojem«¹¹⁵ (Deleuze 2013, 348): »Pojem je množica neločljivih variacij, ki se

115 Da lahko roman ustvari pojme, in sicer pojme, ki jih lahko ustvari le roman, je temeljno izhodišče esejističnega dela *Umetnost romana* Milana Kundere (1988), ki se sklicuje predvsem na srednjeevropske romanopisce: Gombrowicza, Kafko, Musila, Brocha idr. Na podoben način lahko govorimo o pojmih, ki jih lahko ustvari le gledališče, o čemer priča teoretsko in praktično delo Artauda, Brechta, Mejerholda in ne nazadnje Živadinova.

proizvede oziroma zgradi na ravnini imanence, ko le-ta prereže kaotično spre-
menljivost in ji podeli konsistenco (dejanskost). Pojem je potemtakem neko ka-
oidno stanje *par excellence*; napotuje na kaos, ki je postal konsistenten, ki je postal
Misel, mentalni kaosmos.« (D&G 1999, 214)



Umetnost seveda »ni kaos, temveč kompozicija kaosa« ali *kompozit*, kot bi rekel Ži-
vadinov, tako kot je njegovo filozofsko gledališče »kompozit znanosti in umetno-
sti«. Gre za »komponirani kaos – ki ni niti predviden niti vnaprej zasnovan« (211)
– čeprav je predviden, čeprav je vnaprej zasnovan. Umetnost seveda ni ne filozo-
fija ne znanost – vendar se ravnina imanence umetnosti nujno dotika filozofske
in znanstvene ravnine: »Skratka, kaos ima glede na ravnino, ki ga reže, tri hčere:
to so Kaoide, umetnost, znanost in filozofija kot oblike misli ali ustvarjanja. Ka-
oide so realnosti, zgrajene na ravninah, ki režejo kaos. *Zglob* (in ne enotnost) *vseh*
treh ravnin so možgani.« (215; glej tudi celotno sklepno poglavje »Od kaosa k mo-
žganom« in naša razdelka [40, 48].) Drugače povedano: »Filozofija, umetnost in
znanost niso mentalni objekti objektivnih možganov, temveč trije vidiki, po ka-
terih možgani postanejo subjekt.« (217) Postajanje-subjekt možganov, ki so vesol-
lje – *kaosmos* – to je resnično gledališče ponavljanja, *theatrum philosophicum*, igrišče
razlike ali večno vračanje, ki ni nič drugega »kot kaos, moč, ki zatrjuje kaos« (prim.
Deleuze 2013, 285–286). V tem smislu bomo za »zadnjega« in »prvega« dvojnika
(kozmokinetičnega, postgravitacijskega) gledališča krutosti določili *sámo življenje,*
moč, ki zatrjuje življenje: »Krutost rečem torej, kot bi rekel življenje.« (Artaud 1994,
136) Pri čemer se je treba spomniti tudi neke druge Artaudove opazke, ki pravi, »da
je življenje vedno nekogaršnja smrt« (prav tam, 124; [46]).

»Dunja! Morava vstopiti v popolnejšo bazo podatkov. Koliko let še imava do
smrti?« (Živadinov in Zupančič 2004)

//43

Subjekt in maska (Opraviti z reprezentacijo)

Opozorili smo že, da je Badioujeva trditev, da »sovrášstvo do teatralnosti leži v srcu Nietzschejeve estetike«, izredno problematična [20]. Z njegovim lastnim pojmovnim aparatom bi lahko rekli, da Badiou *ni zvest temeljni ničejanski resnici*, ki je strogo vezana na dispozitiv gledališča (krutosti), od katerega je odvisen Nietzschejev pogled na problem »resnice« in njenega »subjekta«, ki vznikne v okviru tega dispozitiva (prim. D&G 1990, 153–157; [2, 24]). Ponovimo: za Nietzscheja resnica ni nič drugega kot perspektiva; natančneje, gre za nenehno obračanje perspektiv(e): »Nietzschejansko tezo, da 'obstaja zgolj perspektivistično gledanje/spoznanje' oziroma da obstajajo zgolj perspektive, moramo razumeti – ne tako, da resnica ne obstaja, marveč tako, da resnica je perspektiva. Da ne obstaja onstran perspektive, temveč kot perspektiva.« (Zupančič 2001, 100; [26–29])

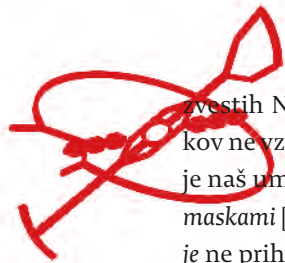
Tako pridemo do enega ključnih problemov ničejanske misli, problema razmerja med *subjektom in masko*, ki mu je Vattimo (2011) posvetil obsežno istoimensko študijo o Nietzscheju. Pojem maske se tam kaže kot bistveni »obstranski« pojem Nietzschejeve filozofije, ves čas prisoten v njegovem delu. Če namreč problem maske razumemo kot problem razmerja med bistvom in pojavom, ki je temeljen za celotno zgodovino filozofije, lahko skupaj z Vattimom označimo Nietzschejevo filozofijo za filozofijo maske in rečemo, da je Nietzschejev pristop k civilizaciji kot maski vse od *Rojstva tragedije* naprej temeljno gonilo njegove misli. Tudi ko besede »maska« neposredno ne uporablja, nanjo napotujejo številni drugi pojmi, kot so privid, iluzija, resnica, ki je postala pravljica, ipd. Lahko bi rekli, da Badioujeva trditev, da »sovrášstvo do teatralnosti leži v srcu Nietzschejeve estetike«, izhaja prav iz njegovega nerazumevanja Nietzschejevega pojma maske. Vendar se Badiou še kako dobro zaveda *teatralnosti ničejanske misli*, pri čemer ni brez pomena, da gre za filozofsko gesto, ki jo je dalje razvijal Deleuze, Badioujev paradoksní dvojnik (in dvojnik tukaj pomeni filozofski nasprotnik oziroma pretendent na modrost),¹¹⁶ s katerim po Badioujevih lastnih besedah tvorita nekakšen »paradoksní

116 »Vendar pa vemo, da prijatelj ali ljubimec [modrosti, tj. filozof] kot pretendent ne moreta

tandem« (Badiou 2012, 13). Kako naj sicer razumemo povsem nasprotno Badioujevo (2000, 105) trditev, da »[p]ri Nietzscheju filozofsko mišljenje dejanja nastopa v izvorni mreži sedmih lastnih imen: Kristus ali Križani, Dioniz-Ariadna, sveti Pavel, Sokrat, Wagner, Zaratustra in končno Nietzsche«, pri čemer je slednje ime »ime vseh imen, imenovanje samo«. Mar ne določi Badiou bistva Nietzschejeve filozofije prav prek deleuzovskih pojmovnih likov in ali ni potem teatralnost – in ne sovraštvo do teatralnosti – prav v srcu Nietzschejeve filozofije, posledično pa tudi estetike, ki ima pri njem ontološko vrednost? Če je namreč po Badiouju pri Nietzscheju bistvena vera v možnost »filozofskega dejanja« (pri čemer je v filozofiji dogodek imanenten samemu aktu mišljenja, glavni dogodek in osrednja kategorija Nietzschejeve filozofije pa je sam »Nietzsche«), ali ni potem Nietzscheva filozofija ultimativno gledališče, deleuzovski *theatrum philosophicum*? »Vsaka filozofija tudi skriva kakšno filozofijo; vsako mnenje je tudi skrivalnica, vsaka beseda tudi krinka.« (Nietzsche 1988, 197)

Ko torej Badiou (2013, 94) pravi (ko utemeljuje svojo tezo, da Nietzsche sovraži gledališče), da Nietzsche obtoži Wagnerja, da je igravec, ne pa glasbenik, namerno »spregleda«, da obstajata pri Nietzscheju dva različna igralca, tako kot obstajata dve različni maski: prva je »dekadentna maska«, ki je maska slabega igralca oziroma »vsaka maska, rojena izključno iz negotovosti in strahu«; druga pa je »ne-dekadentna maska«, »tista, ki se rojeva iz preobilja in svobodne, oblikujoče moči dionizičnega« (Vattimo 2011, 34). Nietzschejev subjekt, tako kot Foucaultov ali Deleuzov – v nasprotju z Badioujevim – ni zvest nikakršni resnici, razen tisti, ki pravi, da je on sam le razlika med maskami – perspektiva oziroma njeno nenehno sprevrčanje. »Subjekt«, ki ga Nietzsche prav zato daje v navednice, je maska nad maskami, resnično gledališče: »'Subjekt' ni nič danega, pač pa nekaj pripesnjene, podtaknjene.« (Nietzsche 2004, 281) »'Subjekt' je fikcija.« (283) »Subjekt kot množstvo.« (285) To je hkrati tudi stališče Deleuza in Foucaulta, teh najbolj

obstajati brez tekmecev. [...] Od tod Platonova nuja, da zadeve spravi v red in ustvari instance, s katerimi bi lahko presojali utemeljenost pretenzij: prav to so Ideje kot filozofski pojmi. [...] Tekmovanje doseže vrhunec v tekmi filozofa in sofista, ki se borita za dediščino starega modreca – toda kako naj razlikujemo lažnega prijatelja od resničnega, pojem od simulakra? Simulator in prijatelj: to je pravi platonski teater, ki na svojem odru množi pojmovne like, obdarjene z močjo komičnega in tragičnega.« (D&G 1999, 15; prim. Deleuze 2013, 273–280) V enakem smislu je treba brati tudi Badioujevo (2000) oznako Nietzscheja kot anti-filozofa in sofista: Nietzsche in za njim Deleuze imata svojo filozofijo za sprevrnitev platonizma – v nasprotju z Badioujevo filozofijo, ki se sama deklarira kot ponovitev platonske geste.



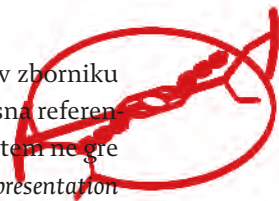
zvestih Nietzschejevih učencev: »Tako razumljena diagnostika skozi igro razločkov ne vzpostavi konstante naše identitete. Ugotavlja, da smo mi sami razlika, da je naš um razlika diskurzov, naša zgodovina razlika med časi in naš jaz razlika med maskami [označil B. A.].« (Foucault 2001, 144) »Preobleke in različice, maske ali travestije ne prihajajo 'od zgoraj', pač pa so notranji generični elementi samega ponavljanja, njegovi sestavni in konstitutivni deli. Ta pot bi lahko analizo nezavednega vodila v resnično gledališče [označil B. A.].« (Deleuze 2011b, 58)

Če sledimo Alenki Zupančič (2001), ki Nietzschejevo filozofijo definira kot »filozofijo dvojega« – pri čemer za temeljno resnico oziroma pravi subjekt ničejanske misli določi »nič kot razmik dvojega« [25, 45] –, bomo v našem kontekstu rekli, da gre tu prav za problematiko subjekta in maske (bistva in videza, resnice in simulakra). Pomembno je razumeti, da maska (videz, simulaker) pri tem ne prikriva subjekta (»bistva«, »resnice«) – prav nasprotno: subjekt (»bistvo«, »resnica«) ni nič drugega kot maska (videz, simulaker). Deleuze se ni utrudil ponavljati te ničejanske filozofske geste: »subjekta«, »bistva«, »resnice« ne bomo našli ne v *globinah* ne v *višavah*, saj ti *ne obstajajo* na ta način, ampak se *nenehno proizvajajo* na *površini*; »subjekt«, »bistvo«, »resnica« so simulakri, maske oziroma razlike med maskami:

Za maskami so torej druge maske, in najbolj skrita je še vedno skrivališče, in tako naprej v neskončnost. (Deleuze 2011b, 183) Tu, kjer maska zakriva masko, simulira tako očeta kot pretendenta in zaročenko. [...] Gre za lažno kot moč, za *Pseudos*; v tem smislu Nietzsche pravi: vrhovna moč lažnega. (Deleuze 2013, 283) Moč lažnega obstaja izključno v obliki niza sil, ki vedno napotujejo druga na drugo in prehajajo druga prek druge, tako da preiskovalci, priče, nedolžni junaki ali krivci pripadajo enaki moči lažnega, katerega različne stopnje utelešajo v različnih etapah naracije. (Deleuze 2010, 176; glej celotno poglavje »Moč lažnega«)

Ničejanski problem subjekta in maske je drugo ime za problem reprezentacije, ki je v središču Deleuzove filozofije – prav zato je gledališki dispozitiv bistven za Nietzschejevo in Deleuzovo misel. Gre za boj zoper reprezentacijo, ki je tudi boj gledališča Artauda ali Živadinova. Tega boja ne smemo mešati z vojno, tako kot nomadskega vojnega stroja ne smemo mešati z državnim vojaškim aparatom [12]: »Boj nikakor ni vojna. Vojna je samo boj-proti, volja do uničenja, božja sodba, ki uničenje postavlja za nekaj 'pravičnega'. [...] Boj ni božja sodba, ampak način, kako končati z bogom in s sodbo. [...] obstoj proti neskončni sodbi.« (Deleuze 2010b, 192–193) Skratka, opraviti z (božjo) sodbo pomeni opraviti z reprezentacijo.

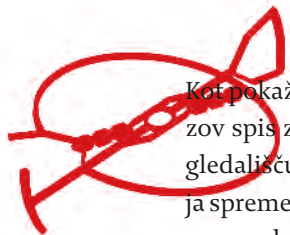
To je pomen naslova enega od razdelkov uvodnega teksta Laure Cull v zborniku *Deleuze and Performance: »To Have Done With Representation«* (kar je jasna referenca na Artaudovo igro »To Have Done With the Judgement of God«). Pri tem ne gre preprosto za posrečeno domislico, ampak za aksiomatsko enačbo: *Representation = the Judgement of God*.¹¹⁷



Videli smo, da Deleuze v *Razliki in ponavljanju*, kjer je Artaudovo gledališče krutosti ena osrednjih referenc, izpostavi gledališko genealogijo tudi v okviru same filozofije, ko se opira predvsem na Kierkegaarda in Nietzscheja: »Gledališče ponavljanja se zoperstavlja gledališču reprezentacije, tako kot se gibanje zoperstavlja pojmu in reprezentaciji, ki gibanje napotuje na pojem.« (Deleuze 2011b, 49; [49]) Po drugi strani pa najde Deleuze v gledališču Carmela Beneja, ki ga obravnava v spisu *En manifest manj*, ekvivalent svoje filozofije razlike in ponavljanja – resnično gibanje, ki se bojuje zoper reprezentacijo.

Za naš kontekst ni brez pomena, da Deleuze v seriji video intervjujev *Abecedarij* (črka C, Culture) poleg Beneja navede še Roberta Wilsona kot režiserja, ki se mu zdi zanimiv v aktualni gledališki produkciji. Wilsonovska estetika je namreč bistveno vplivala na gledališče Živadinova. Gledališče Živadinova ima, kot bomo pokazali, veliko skupnih točk tudi z Benejevim, vsaj kot ga razume Deleuze, čeprav sta si na videz precej različni in Živadinov sploh ni seznanjen z Benejevimi gledališkimi koncepti. Naslov Deleuzovega spisa *En manifest manj* parafrazira naslov Benejevega projekta *En Hamlet manj*, pri čemer slednji ustreza tudi projektu *Noordung*, saj gre pri njem prav za to, da se besedilo psevdoelizabetinske drame, kakršna je Stojavljevičeva *Ljubezen in država*, v kateri se kot lik pojavlja William Shakespeare, skozi petdesetletni proces dekonstruiranja oziroma »prevede« v »zaumni« jezik glasbe ter v končni fazi tudi satelitsko namesti v realno vesolje. Petdesetletni gledališki proces *Noordung* lahko torej ustrezno opišemo z izjavo *En Shakespeare manj* oziroma *En Hamlet manj*.

117 V zvezi s tem glej Deleuzov tekst »Opraviti s sodbo« v *Kritiki in kliniki* ter spis Edwarda Scheera »I Artaud BwO: The Uses of Artaud's *To have done with the judgement of god*« v pričujočem zborniku, kjer med drugim preberemo naslednje: »Če je vesolje že gledališče, potem se mora gledališče krutosti postaviti zoper institucionalizacijo gledališča kot umetniške oblike, ker slednje izraža zgolj lažno in zasužnjeno obliko življenja: 'reprezentacijo tragedije, ki se končuje'. Gledališče krutosti mora začeti proizvajati telo brez organov in osvoboditi življenje od nepristnih povezav z reprezentacijo ter ga ponovno povezati s silami, ki obstajajo pod oblikami.« (Deleuze and Performance, 45)



Kot pokaže Cull v že omenjenem tekstu, je *En manifest manj* zelo pomemben Deleuzov spis za vse tiste, ki jih zanima gledališče, pa ne le zato, ker gre za besedilo o gledališču, temveč zato, ker po eni strani pokaže, kako lahko Deleuzova ontologija spremeni naš način mišljenja o gledališču, po drugi strani pa se skozi razgrne pomembnost celotne Deleuzove filozofije za gledališče in uprizoritvene študije (*performance studies*).¹¹⁸ Deleuze razume Benejevo gledališče ponavljanja kot svojevrstno vozilo ali stroj, ki nas lahko poveže z realnim: »Deleuzov koncept gledališke prezenca kot nerepresentacijskega razmerja med publiko in dogodkom predlaga nek kontekst, v katerem lahko prijemamo ontološko prisotnost kot postojanje – trajno variacijo ali razliko v sami sebi, ki po Deleuzu tvori realno.« (Cull, v: *Deleuze and Performance*, 5) Besedilo *En manifest manj* je zato programski tekst, ki naslavlja predvsem problem reprezentacije. »Program: ustvariti gledališče, ki se bo izognilo reprezentaciji in vzpostaviti pogoje za prisotnost kot srečanje s tistim, kar Deleuze imenuje 'kontinuirana variacija'.« (prav tam) Deleuze zasnuje tripartitno metodologijo za ustvarjanje gledališča »nerepresentacijske sile« (*non-representative force*): »(1) odštevanje stabilnih elementov, (2) postavljanje vsega v kontinuirano variacijo, (3) zatem prenašanje vsega v manjšinsko (to je vloga skupine kot odgovora na pojem 'najmanjšega' intervala).« (Deleuze, navajamo po: prav tam.)

Deleuze in Guattari v delu *Kafka: za manjšinsko književnost* pojem manjšinskosti definirata na naslednji način: »Tri značilnosti manjšinske literature so: deteritorializacija jezika, navezava individualnega na trenutno politiko in kolektivni ustroj izjavljanja« (D&G 1995, 27). To bo držalo tako za Benejevo gledališče kot tudi za gledališče Živadinova, ki vsebuje vse naštetje značilnosti: (1) za deteritorializacijo jezika je za Živadinova pomemben predvsem koncept zaumnega jezika Kručoniha in Hlebnikova, pa tudi Artaudove glasolalije, pri čemer je deteritorializacija jezika v projektu *Noordung* zasnovana prek procesualnega strojnega prevajanja besedila umrlih igralk in igralcev v »zaumni« jezik elektronske glasbe;¹¹⁹ (2) navezava individualnega na trenutno politiko se kaže v nenehnem raziskovanju razmerja

118 Naj opozorimo, da besedo gledališče ves čas uporabljamo v širšem pomenu, ki zaobjema širok spekter uprizoritvenih umetnosti (*performing arts*), denimo ples, performans itn., podobno kot se v zborniku *Deleuze in Performance* beseda *performance* uporablja kot krovna beseda, ki vključuje posamezne uprizoritvene oblike, kot sta gledališče, ples itn.

119 Živadinov uporablja še druge metode deteritorializacije jezika, o čemer pišemo v članku »Gledališče – oblast – subjekt: o treh elizabetinskih tragedijah Dragana Živadinova«, razdelek »Besede in reči« (Anđelković 2013).

med Gledališčem in Državo [8–13]; in (3) izjavljanje je pri Živadinovu vedno kolektivno, pa ne le v okviru kolektivov GSSN in NSK, temveč tudi kasneje, ko se zdi, da se izvaja v dvojini [45] ali v ednini, saj je kozmistično mišljenje neločljivo od kolektivnega ustroja izjavljanja, ki zaobjema tako makro- kot mikrokozmos: »Mi sami smo narejeni iz množice fizičnih elementov in sodelujemo v nizu družbenih množičnih sistemov.« (Muravjov, 97; [34, 35, 37]) Dela Živadinova tako ne bomo označili kot monumentalno, pač pa kot *manjšinsko kozmistično retrogrado*. Pridevnik »manjšinski« je treba na tem mestu razumeti v specifičnem pomenu, kot ga zasnujeta D&G v knjigi o Kafki, namreč v smislu »majhnega«, »minornega« ali »obrobnega«, in sicer brez slabšalnega prizvoka.

Ponazorimo našo problematiko subjekta in maske prek sklepne predstave elizabetinskega cikla Živadinova *Država::RIII::Epilog*. Predstava temelji na Shakespearovi drami *Rihard III.*, na kateri sloni tudi Benejeva priredba *Richard III* ali *The Horrible Night of a Man of War*, ki skupaj z Deleuzovim tekstom o Beneju tvori njuno skupno knjigo *Superpozicije (Superpositions)*. Deleuze se je za omenjeno Shakespearovo dramo zanimal, še preden je videl Benejevo uprizoritev, še dlje, o Benejevi uprizoritvi je pisal, še preden je bila ta sploh predstavljena, zgolj na podlagi njenih pogovorov. Deleuza je zanimala figura Riharda oz. Richarda kot izdajalca Države, oziroma natančneje, zanimalo ga je razmerje med vojnim strojem in Državo, kar je nedvomno tudi glavni razlog Živadinova, da je naredil priredbo. Simptomatično je, da obe priredbi, tako Beneja kot Živadinova (pri čemer Živadinov prve, kot rečeno, ni poznal), izločita vse moške like, razen Richarda III., tega pa postavita med same ženske:

Ženske so v odsotnosti očetov, soprogov in sinov vse. Ne le zaskrbljene matere, ampak tudi dvojnice otrok, mlade, zaljubljene punce, princeze, kraljice, babice, državnice in predvsem bojevnice (podelitev te moči je tukaj bistvena). [...] gre za preizpraševanje samega pojma moškega kot bojevnika, skozi kompleksno variacijo stvari, v katere se lahko ženske spremenijo v kateremkoli trenutku. Richardovo zapeljevanje Lady Anne, kot si ga je zamislil Bene, kaže na to, kako se od moškega igralca pričakuje, da išče lik kot protiutež konstantni spremembi ženske, bitja, ki se neprenehoma pojavlja kot otrok, mati, soproga, zapeljivka, žrtev in bojevnica, v neskončni seriji transformacij. [...] Ker je 'postajanje-ženska' kompleksen proces, transformacijska operacija nenehne spremembe. (Kowsar 1986, 27)



»Priškubri, ali odhajaš ali prihajaš in ali si sam. Seveda nisi, sam. Oba sta tukaj. Ti in tvoja vloga. Zato se bo sploh lahko začelo,« slišimo v predstavi Država::R.III::Epilog (Živadinov 2013a) igralko Matejo Rebolj (oziroma vlogo D. Ž.), ki morda igra Dragana Živadina, ki govori igralcu Lotosu Šparovcu, ki igra Richarda III., ki ga na odru sploh ni in niti ne vemo, ali bo prišel. Tisto, kar velja za nezavedno, velja tudi za resnično gledališče:¹²⁰ »Ni izvornih ali poslednjih odgovorov ali rešitev, temveč zgolj vprašanja-problemi, in sicer zahvaljujoč maski za vsako masko in neki premestitvi za vsakim mestom.« (Deleuze 2011b, 185) In kar velja za resnično gledališče, velja tudi za življenje: »Za maskami so torej druge maske, in najbolj skrita je še vedno skričevališče, in tako naprej v neskončnost.« (prav tam, 183) Drugače povedano, jaz ne obstaja, obstajajo le njegove premestitve, njegove maske; subjekt pa ni nič drugega kot ta preostanek, presežek, je prav ta razlika med jazi, razlika med maskami:

Ko rečemo, da je gibanje – nasprotno – ponavljanje in da je v tem resnično gledališče, ne govorimo o naporu igralca, ki 'ponavlja' zato, ker komada še ne zna, temveč mislimo na scenski prostor, na praznino tega prostora, na način, kako ga zapolnijo, določijo znaki in maske, prek katerih igralec igra neko vlogo, ki igra druge vloge, in kako se ponavljanje, v sebi vsebujoč razlike, odvija od ene izjemne točke do druge. (Deleuze 2011b, 48–49)

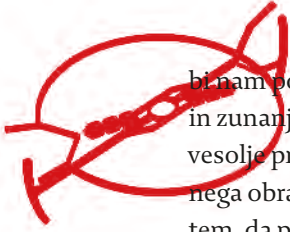
Če je igralec kot subjekt le razlika med maskami, potem je njegova naloga na odru prav ta, da to razliko tudi uprizori. Uprizori pa jo lahko le z drugimi maskami, z njihovo razliko, z njihovo premestitvijo, s spremembo mesta, glasu, intonacije, skratka, s spremembo in obračanjem »perspektiv«. In ker so vse maske fikcije in simulakri, tudi igralec postane fiktiven, je le simulaker igralca. Ko je igralec simuliran, si tudi gledalci ne moremo kaj, da ne bi postali simulirani gledalci. Ko pa vse postane simulaker, potem ta postane resničen. Tako gledališki stroj proizvaja svojo realnost, tako proizvaja svoj subjekt: »Seveda nisi, sam. Oba sta tukaj. Ti in tvoja vloga. Zato se bo sploh lahko začelo ...«

120 V zvezi s tem prim. naslednjo Foucaultovo opazko v spisu o Deleuzovi filozofiji: »Dodajamo, da se ta serija osvobojenega simulakra izvaja ali posnema na dveh privilegiranih prizoriščih; to sta psihoanaliza, ki jo bo treba nekega dne, ker se ukvarja s fantazmami, razumeti kot metafizično prakso; in gledališče, pomnoženo, z več prizorišči, simultano gledališče, razdeljeno na prizorišča, ki ne vedo eno za drugo ter si dajejo znake, in kjer maske plešejo, telesa kričijo, roke in prsti gestikulirajo, ne da bi karkoli reprezentirali (posnemali, oponašali). In v vsaki od teh dveh divergentnih serij (nenavadna naivnost tistih, ki so verjeli, da ju je mogoče 'ponovno spraviti', ju zvesti eno na drugo in izdelati bedno 'psihodramo') se Freud in Artaud ne poznata in stopata v sozvočje. Filozofija reprezentacije, izvirnika, tistega prvič, podobnosti, posnemanja, zvestobe se razblini. Puščica epikurejskega simulakra, ki leti naravnost proti nam, poraja, znova poraja 'fantazmafiziko'.« (Foucault 2008, 66)

In kaj nas je trideset gledalcev oziroma prič, kot svoje gledalce imenuje Živadinov, gledalo na sklepni predstavi *Treh elizabetinskih tragedij*? Kaj je tisto, o čemer lahko z gotovostjo trdimo, da smo videli? Smo tam videli sedem igralk in enega igralca, ki so v standardnih postgravitacijskih uniformah igrali šest žensk in dva moška? Morda. Čeprav inicialki D. Ž. očitno napotujeta na Dragana Živadinova, pravzaprav ne moremo trditi, da je Mateja Rebolj igrala Dragana Živadinova, tako kot ne moremo z gotovostjo trditi, da se inicialki iz naslova predstave *Država::R.III::Epilog* nujno nanašata na Richarda III., sicer bi se predstava tako tudi imenovala. Bi bil lahko R. III. glede na tematiko predstave in takrat aktualni slovenski družbenopolitični kontekst označevalec za nekakšno tretjo republiko, kar so namigovali nekateri ustvarjalci predstave? Morda. Četudi predstava govori o dogodkih iz preteklosti, ali bi to morala biti nekakšna »virtualna« država prihodnosti, v kateri ne bodo moški tisti, ki bodo imeli glavno besedo, ampak ženske? Je sklepna predstava cikla potemtakem ultimativna feministična gesta Živadinova? Če oseba, ki se v resničnem življenju imenuje Vladimir Stojsavljevič, v prologu elizabetinskega cikla, pomenljivo poimenovanem *Ljubezen::Država::Avatar*, stoji na odru poleg osebe, ki se v resničnem življenju imenuje Dragan Živadinov, in izgovori besede: »Moje ime je Dragan Živadinov« – kako se torej imenuje oseba, ki stoji na odru poleg njega, če ne Vladimir Stojsavljevič? Ali skozi uprizoritev *Treh elizabetinskih tragedij* slovenski režiser Dragan Živadinov postaja hrvaški dramatik Vladimir Stojsavljevič – in obratno?

‘Jaz je nekdo drug’ strnjeno formulira nastanek neke nove, simulirane pripovedi; to je simulacija zgodbe ali zgodba o simuliranju [...] lik nenehno prestopa mejo med resničnim in fiktivnim (moč lažnega, vloga pripovedovanja zgodb); režiser mora priti do tistega, kar je bil lik ‘prej’ in kar bo ‘potem’, to mora poenotiti v nenehnih prestopih iz enega stanja v drugo (direktna podoba-čas); proces nastajanja in izmenjave režiserja in njegovega lika že pripada nekakšnemu narodu, nekakšni skupnosti, nekakšni manjšini, katere izraz se uporablja in osvobaja (svobodni indirektni govor). (Deleuze 2010, 198)

Ali gre tu za gledališče, ki želi porušiti meje med tekstom in kontekstom, kot je sugeriral digitalni napis, ki se je sprehajal po odru na skoraj vseh predstavah elizabetinskega cikla? So potem telesa na odru zato, da bi uprizorila neko drugo in drugačno telo, morda Artaudovo telo brez organov, »tretje telo, telo ‘protagonista’ ali mojstra ceremonij, ki gre skozi vsa druga telesa?« (prav tam, 212) Se je gorje izgovorjenih in upesnenih besed *Treh elizabetinskih tragedij* na gledalce zrušilo zato, da



bi nam pokazalo, da obstaja enakost med besedami in svetom, med notranjostjo in zunanostjo, ter nam pokazalo »obrnjeno perspektivo«, pri kateri je potovanje v vesolje pravzaprav potovanje skozi lastne možgane [40, 48]? Je smisel tega nenehnega obračanja besed in perspektiv – od zunaj navznoter in od znotraj navzven – v tem, da pokaže, da nobena interpretacija ni pravilna oziroma da vse te in druge interpretacije veljajo le v primeru, da veljajo hkrati – tako kot si pet predstav elizabetskega cikla ne sledi kronološko, ampak se v nekem smislu dogajajo istočasno, saj »razdrejo posredno prikazovanje časa, razdrejo pa tudi časovni empirični tok ali niz, razdrobijo kronološko sukcesijo, zbršejo razdvojenost tistega prej in tistega potem« (prav tam, 200; prim. [49])? Mar ni potem smisel nenehnega sprevračanja perspektiv pri Živadinovu v tem, da opravi z reprezentacijo? »Kot ugotavlja Deleuze, končna karakterizacija likov ni pomembna. Vmesni proces (hitrost, intenziteta, postajanje) je vse.« (Kowsar, prav tam)

/ / 44

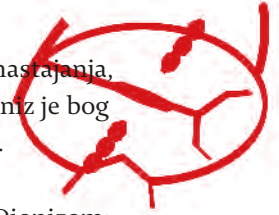
Naključje in nujnost (Met kock)

Nietzsche v *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* sprejme perspektivo pogleda na tragiško umetnost in tragiško misel starih Grkov, ki je veljala od Aristotela dalje [26], ter razgrne nov koncept tragičnega:

Po Nietzscheju tragičnega nikoli niso razumeli, kajti: tragično = veselo. To je le drug način formulacije velike enačbe, hoteti = ustvarjati. Nikoli niso doumeli, da je tragično čista in mnogotera pozitivnost, dinamična veselost. Tragično je afirmacija: kajti tragično afirmira naključje in iz naključja nujnost; tragično afirmira postajanje in iz postajanja bit; tragično afirmira mnoštvo in iz mnoštva eno. Tragično je met kock. (Deleuze 2011a, 55)

Bistvo tragičnega ni v katarzi oziroma očiščenju občutij ob umetniškem delu, kot je menil Aristotel; ne gre za višjo razrešitev oziroma upravičenje in odrešitev življenja, marveč za njegovo pritrjevanje: »Ne da se znebimo strahu in sočutja, ne da se s silovito razbremenitvijo očistimo nevarnega afekta – tako je to narobe

razumel Aristotel: temveč da *smo sami* čez strah in sočutje večna slast nastajanja, slast, ki vključuje vase tudi *slast uničevanja* ...« (Nietzsche 1989, 209) Dioniz je bog tega veselega uničevanja, bog pritrjevalec, ki afirmira vse, tudi trpljenje.

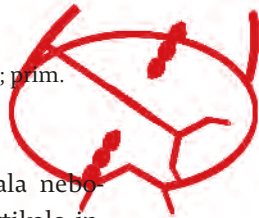


Tragiška igra je pri Nietzscheju sprva dialektična igra med Apolonom in Dionizom: »Dioniz je kot ozadje, na katerem Apolon tke lepoto videza; a pod Apolonom hrumi Dioniz. Zato mora biti razrešena sama antiteza, prestopiti mora 'transformacijo v enotnost'.« (Deleuze 2011a, 25) »Tako je drama apolinična ponazoritev dionizičnih spoznanj in učinkov.« (Nietzsche 1995, 52; prim. Deleuze 2011a, 25–26) Toda Nietzsche se kasneje odreče konceptu drame iz *Rojstva tragedije*: Wagnerju je očital natanko to, da je »dialektiziral« glasbo in iz nje naredil dramo, s čimer je ponovno zanikal njen afirmativni značaj [20]. Zato je Heraklit prvi tragiški mislec, ker zanika dialektiko in njeno lažno dramo, zanika bit in iz postajanja naredi afirmacijo; še več – pri njem bit ni nič drugega kot *bit postajanja kot takega*. To, da vse teče in se spreminja, namreč pomeni, da svet vseskozi postaja: »Če bi imel svet cilj, bi moral biti dosežen. Če bi obstajalo zanj nenameravano končno stanje, bi moralo biti ravno tako doseženo. [...] Dejstvo 'duha' kot *nekega nastajanja* dokazuje, da svet nima cilja, nima končnega stanja in ni zmožen biti.«¹²¹ (Nietzsche 2004, 573) In če svet nima cilja in ne more postati, ampak je nekaj, kar vseskozi postaja, kakšna je potem bit tega postajanja? »Kaj je neločljiva bit tega, kar je v postajanju? *Vrnitev je bit tega, kar postaja*. Vrnitev je bit samega postajanja, bit, ki se afirmira v njem. Večno vračanje kot zakon postajanja, kot pravičnost in kot bit.« (Deleuze 2011a, 40)

Dioniz je igralec, umetnik ali otrok, ki meče kocke, ki bodo potrdile število, tisto,

121 Heraklit je bil prvi, ki je zaslutil, ne pa razrešil omenjeno problematiko. Reči, da »vse stvari tečejo«, kot opozarja Whitehead, je prvo nejasno posploševanje, ki ga je naredila nesistematična človeška intuicija. Čeprav veliko stvari teče, vse stvari očitno ne tečejo in postavlja se vprašanje: »Katere stvari tečejo?« Sklicujoč se na Lockeja, Whitehead govori o dveh vrstah toka: »Ena vrsta toka je notranja konstitucija posameznega eksistenta. To vrsto imenujem 'zraščanje' (*conrescence*). Druga vrsta je tok, povezan z upadanjem procesa, ko se ob dokončanju posameznega eksistenta ta eksistent zaradi ponovitve procesa konstituira kot izvorni element v konstituciji drugih posameznih eksistentov. To vrsto imenujem 'prehajanje' (*transition*). Zraščanje se giblje proti svojemu končnemu vzroku, ki je njegov subjektivni cilj; prehajanje je sredstvo dejavnega vzroka, ki je večna preteklost.« (Whitehead 1968, 210, glej tudi celotno poglavje »Proces«.) Zanimivo bi bilo aplicirati kompleksni pojem procesa, kot si ga zamišlja Whitehead v svojem temeljnem delu *Proces in realnost*, na petdesetletni proces *Noordung*, ki postavlja »whiteheadovsko« vprašanje razmerja med (gledališkim) procesom in (življenjsko) realnostjo kar se da neposredno. V zvezi z razmerjem Deleuze-Whitehead glej: Shaviri 2007; Deleuze 2009, 123–136. Za poglobljen vpogled v Whiteheadovo filozofijo pa napotujemo na že omenjeno delo *Thinking with Whitehead* (Stengers 2011).

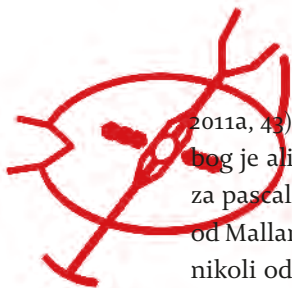
se bit afirmira iz postajanja in eno iz mnogoterega. (Deleuze 2011a, 41–42; prim. Deleuze 2011b, 312–313)



Za Deleuzovo razlago Nietzschejevega meta kock je značilna vertikalna nebo-zemlja, natančneje, »postgravitacijsko« obračanje perspektive med vertikalo in horizontalo: »Zdi se, da [Deleuzov] 'tečaj med dvema mizama' interpretira Nietzschejevo horizontalno režo ali dvojni horizont kot porozno, ravno površino časa (Aion), 'skozi katero' gre met kock – in predlaga možnost ne le vertikalne reverzibilnosti (inverzije) zemlja-nebo, temveč izravnavo (*flattening-out*) ali projekcijo vertikalnega meta kock na horizontalno mizo ali igralno ploščo.« (Stevenson 2009, 355; v zvezi s projekcijo vertikale na horizontalo v okviru projekta *Noordung* glej razdelka [22, 29].) Videli smo, da na podobno problematiko naletimo tudi pri Živadinovu. Ob tem še posebej opozarjamo na bistveni pomen črke H v »stereoskopskem« sistemu postgravitacijske umetnosti, kjer je ta črka povezana prav z »dvojnimi horizontom« oziroma obračanjem perspektive med horizontalo in vertikalo, med nebom in zemljo: »H kot horizont. Horizont je treba zgraditi znova.« (Živadinov, libreto za opero *Jurijev krog::Zvezdno mesto*; prim. Živadinov in Zupančič 2004) Po obračanju perspektive na relaciji *zgoraj-spodaj* oziroma *horizontala-vertikala* sledi še obračanje perspektive na relaciji *zunaj-znotraj* [40]: »Moje telo je H kot horizont.« (prav tam) V zvezi s »tečajem med dvema mizama« na relaciji zemlja-nebo, o katerem govori Deleuze, opozarjamo tudi na postgravitacijski koncept »vertikalnega tunela«: »Vertikalni tunel. Stojiva pred tunelom, ki povezuje planet z realnim kozmosom. Gledava Kozmizem.«¹²³ (Živadinov in Zupančič 2004)

Vnaprej začrtana »nujnost« petdesetletnega projektila *Noordung* oziroma gledališkega projekta Živadinova v celoti sloni na »neskončni« seriji naključij. Notranje gradnje telekozmistične akcije ne moremo ločiti »od možganskih sil prihodnjih slučajev. Slučaj režira samo konceptualizacijo!« (prav tam) Pri tem »naključje« postane tako rekoč »nujno« v trenutku, ko ga ne zanikamo, ampak ga vzamemo za predmet afirmacije: »Znati afirmirati naključje pomeni znati igrati.« (Deleuze

123 »Vertikalni tunel« se sicer pojavi že v naslovu predstave 1:10.000.000. *Vertikalni tunel*, razvoju ideje pa lahko sledimo vse od konca osemdesetih let, ko se pojavi v enem od *Aktov ustanovitve Rdečega pilota*. Šlo naj bi za »virtualni tunel« med načrtovano *Akademijo združenih umetnosti* (na Zemlji) in *Geostacionarnim satelitom* (na nebu), *dveh centrov Observatorija Rdečega pilota*: »Drugi center OBSERVATORIJA je GEOSTACIONARNI SATELIT z Observatorijem in paralelnim sediščem Instituta. [...] Točka presečišča obeh perspektiv je AVDITORIJ kot oder in tretji center OBSERVATORIJA.« (Rdeči pilot 1987b)

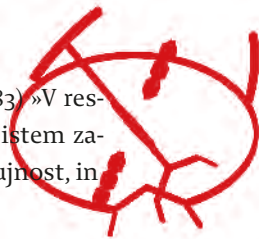


2011a, 43) Čeprav Živadinov svoj projekt pogosto postavlja v kontekst dileme »ali bog je ali boga ni«, projekt *Noordung* nima nič opraviti s Pascalovo stavo. Ne gre za pascalovsko stavo, pač pa za ničejanski met kock. Ta pa se bistveno razlikuje od Mallarméjevega koncepta meta kock, katerega formula se glasi: »Met kock ne bo nikoli odpravil naključja.« Mallarmé je »nujnost vselej razumel kot ukinitev naključja«, Nietzschejev koncept pa je prav nasproten: »Met kock ni nič, če v njem nujnost in naključje postavimo nasproti« (prim. prav tam 51–52); »nujnost (usoda) zato nikoli ni ukinitev, pač pa kombinacija samega naključja. Nujnost se afirmira iz naključja, kolikor je afirmirano naključje samo.« (43) Met kock prav tako nima nič opraviti z verjetnostjo in statistiko. Poudarili smo že, da zelenega števila ne bo proizvedlo veliko število metov, marveč ga bo proizvedel en sam met, ki se bo s številom proizvedene kombinacije reproduciral kot tak. Gre za svojevrstno »povratno zanko« (*feedback loop*): met kock je bližje »kibernetskemu stroju kot pa zakonu velikih števil.« (50) »Število proti besedi. Število je izgovorjena beseda.« (Živadinov in Zupančič 2014)

Zakoni naključja ne izključujejo zakonov nujnosti, tako kot kaos ne izključuje kroga: »pogosto so poskušali združiti kaos in krog, postajanje in večno vračanje, toda kakor da bi ravnali z dvema nasprotnima pojmom« (Deleuze 2011a, 46; prim. Deleuze 2011b, 161). Sodobna fizika je končno doumela ta temeljni Heraklitov nauk, ki ga Bohm v knjigi *Vzročnost in naključje v sodobni fiziki* formulira na naslednji način: »Vidimo torej, da je smiselno govoriti o objektivno veljavnih zakonih naključja, ki nam ponujajo informacijo o vidiku narave, ki ni v celoti opisan s kavzalnimi zakoni. Resnično, zakoni naključja so prav tako nujni kot kavzalni zakoni.« (Bohm 1972, 66–67) In enako je v sodobni biologiji, kemiji in drugih znanostih, ki se opirajo na odkritja kvantne mehanike:¹²⁴ »Nikakršnega zakona ni, po katerem bi se morale oblikovati razporeditve aminokislin. Razporeditev je povsem naključna. Naključje je edino pravilo nastanka proteinov v naravi. In ker je koda proteina določena s kodo DNK, to pravilo velja tudi za DNK. [...] Toda obstajajo

124 Naključje v biologiji oziroma genetiki zastopa Jacques Monod v knjigi *Naključje in nujnost* (Monod 1983). Eden glavnih zagovornikov naključja oziroma indeterminizma na področju kompleksnih fizikalno-kemijskih sistemov pa je nek drug nobelovec, Ilya Prigogine (o različnih posledicah indeterminističnega načela pri Monodu in Prigoginu, pri čemer prvi govori o prekinitvi »stare zaveze« (prav tam, 210), drugi pa o »novi zavezi« med naravo in človekom, glej uvodno poglavje »Metamorfaza znanosti« in pogovor v: Prigogine in Stengers 1982). O navedeni problematiki na področju kvantne fizike in poskusu sprave indeterminizma (naključja) z determinizmom (vzročnosti) pa glej zgoraj navedeno knjigo Davida Bohma (1972).

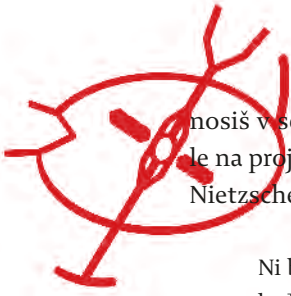
nespremenljivosti, obstajajo nujnosti.« (Branimir Miletić, v: Monod 1983) »V resnici je dovolj, da afirmiramo kaos (naključje, in ne kavzalnost), da bi v istem zamahu afirmirali tudi število in nujnost, ki ga privede nazaj (brezumna nujnost, in ne smotrnost).« (Deleuze 2011a, 46)



Kaos ne izključuje kroga in krog ne izključuje kaosa, ker gre za urejen kaos in razsrediščen krog: »Tako se torej konča zgodovina časa: lastna ji je razgradnja njegovega predobro centriranega fizičnega ali naravnega kroga in oblikovanje premice, ki pa zaradi svoje lastne dolžine znova oblikuje večno razsrediščen krog.« (Deleuze 2011b, 196) To je razsrediščeni Jurijev krog: *Zvezdno mesto*, kot se glasi naslov že omenjene opere v nastajanju Živadinova, še enega življenjskega projekta in še enega »končnega cilja« njegovega gledališča, na katerem dela že od leta 1989, vse od nikoli uresničenega *Opernega observatorija Rekord*: »Gibljem se v krogu, katerega središče je povsod / in krožnice nikjer!«¹²⁵ (Rdeči pilot 1989, 205)

Omenili smo že, da pride Živadinov do svojega gledališkega koncepta praznotelesne režije prek nesrečnega naključja, ko je v času igranja predstave *Krst pod Triglavom* ena od igralk umrla v prometni nesreči, nato pa je Živadinov naložil igralcem, naj igrajo tako, kot da je preminula igralka še živa [18]. Na igro naključja in nujnosti oziroma naključja kot nujnosti naletimo torej že pri GSSN, ki že igra po formuli meta kock. V *Aktu samouničenja* lahko tako preberemo: »Leta 1983 je GLEDALIŠČE SESTER SCIPION NASICE sestavilo program, ki je temeljil na samih neznankeh [= naključjih]. Edina točka tega programa, ki jo je bilo mogoče predvideti vnaprej, je izhajala iz preverjene politične izkušnje, da je neznano [= naključje], ki se simulira kot znano [= nujnost], vedno delotvorno, saj ga je mogoče kontrolirati in usmerjati v zaželeno posledico [= naključje-nujnost oziroma met kock].« (Scipion Nasice, 1987) »To je formula igre: roditi plešočo zvezdo s kaosom, ki ga

125 Ta stavek ima metafizično-teološke korenine. Najdemo ga pri Nikolaju Kuzanskem, ki ga povzema iz hermetičnega izročila: »Bog je kakor kroglja, katere središče je povsod, obod nikjer [sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nullibi].« (Koyré 1988, 24) Pri tej božanski »krogli« pa gre za tridimenzionalno različico znamenitega Kuzančevega primera »neskončnega kroga«, s katerim v delu *Učena nevednost* ponazori svoj glavni koncept »sopadanja nasprotij«: »V neskončnem krogu je 'največja in neskončna črta nujno najbolj prema, ki pa ji ukrivljenost ne nasprotuje, saj je ukrivljenost te največje črte enaka premosti' [...] neskončni krog je v primerjavi s končnim razsrediščen, v njem središče sovpadne z obodom [...] 'v neskončnem krogu [so] središče, premer in obod isti'.« (Navajamo po: Marko Uršič, *Nikolaj Kuzanski* 2001.) Deleuze svojo prisposodbo razsrediščenega kroga, s katerim pogosto ponazarja koncept večnega vračanja, najverjetneje prevzame od Kuzanskega, tako kot koncepta zavijta (*complicatio*) in razvitja (*explicatio*).



nosiš v sebi.« (Deleuze 2011a, 47) Če torej apliciramo formulo igre meta kock ne le na projekt *Noordung*, pač pa na umetnost Živadinova v celoti, bomo s parafrazo Nietzscheja sklenili:

Ni bil najprej kaos [Scipion Nasice] in nato bolj ali manj harmonično [Rdeči pilot] in naposled fiksno krožno gibanje vseh sil [Noordung]; prej je vse večno, nepostalo [Scipion Nasice-Rdeči pilot-Noordung]: če je obstajal kaos sil, je bil ta kaos tudi večen in ponavljajoč se v vsakem krogu [Scipion Nasice, Rdeči pilot, Noordung]. *Krogotok* ni nekaj, kar je postalo, temveč je prazakon, kakor je tudi množica sil prazakon, ki ne dopušča izjeme in prekoračitve. (Nietzsche, navajamo po: Deleuze, prav tam.)

»Z metom kock se interpretacija večnega vračanja pričenja, vendar ne več kot pričena. Kajti treba je interpretirati sam met, natanko v času njegove vrnitve.« (Deleuze 2011a, 49) A to je že neka druga zgodba. To je mit o Dionizu in Ariadni.

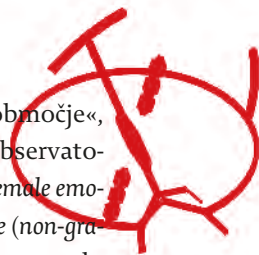
//45

Dioniz in Ariadna (Dvojina)

Živadinov pogosto poudarja dva principa: moški in ženski, pri čemer te »dvojine« ne smemo razumeti v fiziološkem, psihoanalitičnem ali sociološkem kontekstu, saj gre za ontološko dvojico v ničejanskem oziroma deleuzovskem smislu; ne gre za fiziko, temveč za metafiziko: »Dionizično postajanje je biti, večnost, toda le, kolikor je afirmirana pripadajoča afirmacija: 'Večen da biti, večno sem tvoj DA'« – pravi Ariadna Dionizu v Nietzschejevi *Ariadnini tožbi* (prim. Deleuze 2011a, 231). In Dioniz ji govori: »Majhna ušesa imaš, ti imaš moja ušesa; položi vanje modro besedo.« Ariadna ima torej Dionizova ušesa, ki so zavita kot labirint, ki pa je Dioniz sam: »Uho je zavito kot labirint, uho je labirint postajanja ali Dedal afirmacije. K biti nas vodi labirint, ni biti razen biti postajanja, ni biti razen biti labirinta samega.« (prav tam)

Šele ko moški in ženski princip vzameta drug drugega za predmet afirmacije, se

lahko osvobodita »duha teže« in vzpostavita med sabo »breztežnostno območje«, kot lahko razberemo iz sheme observatorijev Rdečega pilota: dramski observatoriji tako predstavljajo *moško občutje (male emotion)*, operni *žensko občutje (female emotion)*, baletni observatoriji pa *tranzicijski krog oziroma breztežnostno območje (non-gravitational area/cycle of transition)* (glej: NSK 1991, 187). Natančneje, breztežnostno območje se ne vzpostavlja med dvema principoma, temveč v tranziciji *onstran* njiju, pri čemer »onstran« tukaj pomeni na sredini: »'Onstran' je na sredi, je samorazlikovanje istega kot absolutna in radikalna dvojnost/drugost.« (Zupančič 2001, 136) Govorimo lahko o *ontološkem konceptu nezvedljive razlike*, kot denimo spolno razliko razume Luce Irigaray, pri kateri je razumljena kot gonilo življenja na Zemlji, brez katerega bi »feministična teorija ostala vezana na sociološki koncept spola in obzorje egalitarizma, namesto da se odpre glavnim ontološkim vprašanjem o materiji, sili, naravi in realnem ter velikim raziskavam politike razlike« (Grosz 2008, ix).



»Izgubljaš spol! Izgubljaš obliko! Izgubljaš zavest!« zavpijejo Tri notranje sile v *Opernem observatoriju Rekord* (NSK 1991, 205). V aktualni različici libreta opere *Jurijev krog*: *Zvezdno mesto* pa isto repliko izgovarja ONA: »Izgubljaš spol! Izgubljaš obliko!«

ONA: Bežiš pred zanosom, ki te razbija, a te znova in znova pomnoženega ustvarja!

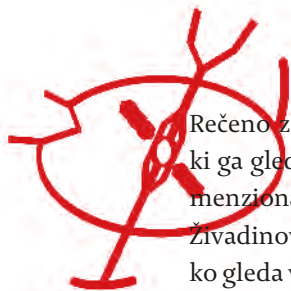
KOZMONAVT JURI: Z levitacijo mojega telesa prehajam iz svojega bitja v bitje, ki je drugačno od mene!

ONA: Prevzet si od teže, teže telesa, teže duha, teže sveta, iščeš vzgon!

Kdo tukaj izgovarja replike – On ali Ona ali Tri notranje sile – niti ni tako pomembno, saj obstaja le postajanje sil, »le kvantitete sil, ki so v medsebojnem 'razmerju napetosti'« (Deleuze 2011a, 60). Zato tudi drugi ni nekaj, »kar 'je', Drugi ne obstaja, temveč *postaja*, prav v tem je razlika med Enim in Drugim. Drugi je samo ime za postajanje dva.« (prim. Zupančič 2001, 128) Pri dvojni afirmaciji oziroma čisti, radikalni dvojnini ne gre za poudarjanje moškega in ženskega spola, pač pa za *izničenje antropomorfne predstave spola*: »To je to, želeči stroji ali ne-človeški spol: ne en ne dva spola, ampak n ... spolov.« (D&G 1990, 241–242)

KOZMONAVT JURI: Tridimenzionalna črna napolni zavest in jo zgradi.

ONA: Tridimenzionalne črne se lahko celo dotakneš. Toda, *da bi jo gledal, potrebuješ drugega, ki te bo gledal* [označil B. A.].



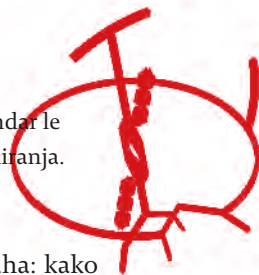
Rečeno z Deleuzom: »In *cogito* umetnosti: delujočega subjekta ni brez drugega, ki ga gleda, kako deluje, ki ga dojema kot delujočega.« (Deleuze 1991, 103) »Tridimenzionalna črna« v libretu opere se pri tem nanaša na Malevičev Črni kvadrat, saj Živadinov na nekem drugem mestu opiše tridimenzionalno črno kot »Maleviča, ko gleda v obraz Boga« (Živadinov in Zupančič 2004). Toda obraz Boga, ki te gleda, dokler gledaš v črni kvadrat, ni črn, temveč bel: pod črnim kvadratom je, kot vemo, bel kvadrat, ki je hkrati pod njim in nad njim: »Drugače rečeno, belo ozadje ni več samo ozadje, tako kot kvadrat ni več samo kvadrat. Vsak je tako nad in pod drugim, hkrati in nezdružljivo.« (Wajcman 2007, 113) To je postajanje, prva afirmacija, Dioniz: črni kvadrat na beli osnovi. Toda da bi bila afirmacija bit, potrebujemo še drugo afirmacijo, ki si bo prvo vzela za svoj predmet. To je večno vračanje, Ariadna: beli kvadrat na beli osnovi kot dvojna afirmacija – »znak čistega delovanja« in »neposredna spodbuda svetu«, ki bo premagal duha teže in razbremenil tisto, kar živi: »Jaz sem premagal osnovo barvanega neba, potrgal in v pripravljeno vrečo pospravil barve ter zvezal voz. Plujte! Belo svobodno brezno, neskončnost je pred vami.« (Malevič 1980, 16) Zato je bilo v *Tržaškem konstruktivističnem ambientu* pomembno dokazati obstoj belega kvadrata; šele pod njim se lahko Stepančičeva »levitacijska konstrukcija« resnično osvobodi »duha teže«: »pod belim kvadratom 'čistega delovanja' v tisto, kar še nima imena!« (Živadinov 2009, 24; [25])

Površno branje lahko marsikoga navede na misel, da se Nietzsche odpove pojmu biti, vendar temu ni tako. Nietzsche pojma bit ne odpravi, pač pa ga predrugači.¹²⁶ Formula se zdaj glasi: »Afirmacija je bit.« Afirmirati pa pomeni premagati »duha teže«: »Afirmirati ne pomeni naložiti ali vzeti nase to, kar je, temveč sprostiti, razbremeniti to, kar živi. Afirmirati pomeni narediti lahkotno.« (Deleuze 2011a, 228) Toda v kakšnem smislu je afirmacija bit? Dioniz je tisti, ki afirmira naključje (postajanje) – vendar afirmacija postajanja ni še nič, če sama še ni afirmirana: dvojni zgib, upogibanje in prepogibanje – »povratna zanka« večnega vračanja:

Afirmacija nima drugega predmeta kot sebe samo. Še več, afirmacija je bit, kolikor je sami sebi svoj lasten predmet. Afirmacija kot predmet afirmacije: to je bit. Vendar afirmacija je bit, kolikor je predmet neke druge afirmacije, ki dvigne postajanje do biti ali ki ekstrahira bit iz postajanja. Zato je afirmacija v vsej svoji

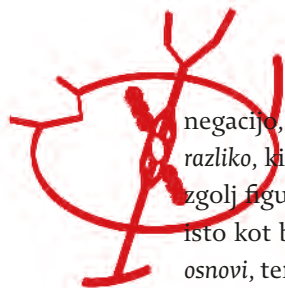
¹²⁶ V zvezi s tem glej razdelek »Vera v 'jaz'. Subjekt«, *Volja do moči*, paragrafi 481–492. Glej tudi razdelek »Dvojna afirmacija: Ariadna« v *Nietzsche in filozofija*, na katerega se tukaj delno opiramo (Deleuze 2011a, 229–232).

moči dvojna: afirmira se afirmacija. Prva afirmacija (postajanje) je bit, vendar le kot predmet druge afirmacije. Ti dve afirmaciji tvorita celotno moč afirmiranja. (Deleuze 2011a, 230)



Že v prvem Zaratustrovem govoru navaja Nietzsche »tri preobrazbe duha: kako se duh spremeni v kamelo in kamela v leva in nazadnje lev v otroka« (Nietzsche 1999, 27). Kamela simbolizira lažno afirmacijo, ki ne zna reči »ne«, temveč prenaša realnost, kakršna pač je. To je oslov I-A (ja): »Zato je osel tudi kamela [...]. Uganemo lahko, kaj pomeni afirmacija osla, 'ja', ki ne zna reči 'ne': afirmirati tu ne pomeni nič drugega kot prenašati, vzeti nase. Pristati na realno, kakršno je, vzeti nase realnost, kakršna je. Realno, kakršno je – to je oslovsko ideja.« (Deleuze 2011a, 224) Malevič na nekem mestu primerja umetnost s »prenatovorjeno kamelo, slikarje pa imenuje 'uslužbenec, ki so sestavili inventar dobrin narave, ljubitelje zooloških, botaničnih in arheoloških zbirk.' Oboje je seveda v neki tesni zvezi z Nietzschejem.« (Zupančič 2001, 132) Mimesis – kamela, ki prenaša in oponaša realnost, kakršna pač je – to je oslovsko ideja, ki se ji projekta suprematistične in postgravitacijske umetnosti postavita strogo nasproti: »Dunja! Abstraktnega dela ne bo, dokler mu ne odvzameva vseh elementov mimesisa.« (Živadinov in Zupančič 2004)

Tisti, ki zna reči »ne«, je lev, to je druga preobrazba duha: to je Malevičev Črni kvadrat, njegov sveti *Ne* dotedanji umetnosti: »Jaz sem se preobrazil v nično formo ...« (Malevič, navajamo po: Zupančič 2001, prav tam.) A lev je šele druga faza preobrazbe: »Ustvarjati nove vrednosti – tega tudi lev še ne premore; ampak ustvariti si svobodo za novo ustvarjanje – to premore moč leva.« (Nietzsche, prav tam, 28) Drugače povedano, nihilizma in reaktivnih sil negacije, ki so po Nietzscheju bistveno človeške, prečloveške značilnosti naše civilizacije, ne moremo premagati tako, da jih zanikamo, saj bomo prelišeni in ujeti v past dvojne negacije. Za preseganje negacije torej ni dovolj levji »sveti ne«, ampak je nujna še ena faza preobrazbe, v kateri se levji »sveti ne« prelevi v otrokov »sveti ja«: »Nedolžnost je otrok in pozaba, začetek iz konca, igra, v sebi vrteče se kolo, prvi gib, sveti ja. Ja, za igro ustvarjanja, bratje moji, je potreben sveti ja: duh hoče pač svojo voljo, v svetu izgubljeni si pridobi svoj svet.« (Nietzsche, prav tam) To je povsem nov, nepredmeten in samosvoj antimimetični svet nevidnih, vendar delujočih sil/občutij, ki ga Malevič poimenuje suprematizem [23–25]: »... prišel sem onstran ničle, h kreaciji, se pravi k suprematizmu, novemu pikturalnemu realizmu, ne-objektivni kreaciji.« (Malevič, navajamo po: Zupančič 2001, prav tam.) Še več, da bi premagali



negacije, je potrebno, da se otrokov *ja* podvoji – podvoji pa se z minimalno, nično razliko, ki ni nič drugega kot ponavljanje: »Nietzschejeva figura afirmacije je lahko zgolj figura para, afirmacija je zgolj (in vselej) dvojna ali pa je ni. Beli kvadrat ni isto kot beli kvadrat na beli podlagi.« (prav tam, 126) Torej ne črni kvadrat na beli osnovi, temveč beli kvadrat na belem: »Na začetku in na koncu je bil beli kvadrat kot simbol Niča« (Lamac in Padrta, v: Malevič 1980, 135) – dvojna afirmacija ali »nič kot razmik dvojega« (Zupančič, prav tam, 119).

Zdaj lahko izrečemo naslednji aksiom: Malevičev »absolutni Nič« ustreza »absolutnemu Niču« Živadinova, ki ustreza Nietzschejevemu »ničju kot razmiku dvojega«:

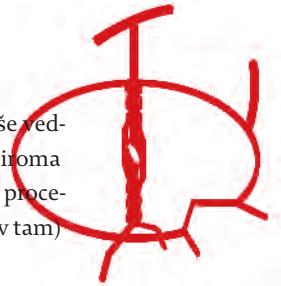
To je Nietzschejeva 'teorija' dvojne afirmacije, ki poskuša nič oziroma negativnost mobilizirati v tisti obliki, ki smo jo zgoraj imenovali 'nič kot razmik dvojega'. Podvojitve afirmacije, 'bela afirmacija na beli podlagi', če parafraziramo znano Malevičevo sliko, je natanko kreacija minimalne razlike. Afirmacija ni nek vseobsegajoči Ja, temveč sam ta minimalni razmik med dvema afirmacijama, ki aktivira negacijo. (Zupančič 2001, 119)

Živadinov (v »vlogi« Dioniza) je tisti, ki skozi projektil *Noordung:: 1995-2045* afirmira naključje (postajanje) – vendar afirmacija postajanja v okviru petdesetletnega procesa ni še nič, če še sama afirmacija ni afirmirana. »To je ta projekt, tu nastopi Dunja Zupančič [v »vlogi« Ariadne]« (Živadinov in Zupančič 2004): »Dunja! Midva sva v petdesetletnem procesu oblikovanja vsega najinega, vse se bo matematično uredilo v tvojem mehatroničnem portalu!« (prav tam) Afirmacija, ki si za predmet vzame afirmacijo, dvojna afirmacija, temu Živadinov pravi »čista avtoreferenčnost«:

Ves čas govorim o avtoreferenčnem gledališču. To je, ko gledališka režija ne le presega avtonomijo umetnosti režije (režija vseh režij), temveč spet gradi paradoks.¹²⁷ V naseljeni skulpturi se želim naseliti tudi jaz, oziroma oba. Toda to se ne sme zgoditi. Ker bi se s postavitvijo enega oziroma obojega uničilo SIDRIŠČE-GEOSTACIONARNA ORBITA (režija kot forma prihodnosti). Uničil bi se

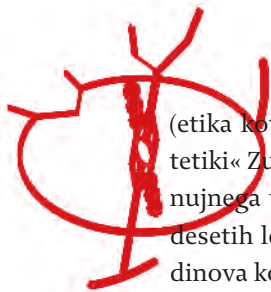
127 Temu »paradoksu« Živadinova (ki je pravzaprav nekakšen presežek smisla, ki se upira »zdravi pameti«) ustreza pri Deleuzu »paradoksn element« oziroma »ne-smisel«, na katerem temelji Deleuzova »zaumna« logika smisla, kot jo na nekem mestu povzame Badiou: »Vemo, da je enoglasna distribucija smisla v skladu z ne-smislom. Lahko bi rekli: v vsakem dogodku smisla se večno vrača to, da ga je proizvedel ne-smisel« (Badiou 2012, 86; še posebej glej enajsto in dvanajsto »serijo paradoksov« »O nesmislu« in »O paradoksu« v *Logiki smisla*, Deleuze 2013, 79–94).

sam, oziroma *oba kot pogoj Gledališke umetnine*. Delna avtoreferenčnost je še vedno retrogarda. Razmestitev inventarja POHIŠTVA [gre za metafizično oziroma (bio)mehatronično postgravitacijsko »pohišstvo«, ki ga v petdesetletnem procesu ustvarja Dunja Zupančič [32]] je čista avtoreferenčnost [označil B. A.]. (prav tam)



Pomembno je, da dvojine ne zamešamo ne z zlitjem ne s seštevkom – to je glavni pomen postgravitacijske koordinate »Dvojina«: »Dvojina je slovnična oblika, ki označuje dva predmeta, dva pojma, dva pojava ali dve osebi.« (Živadinov 2010) Deleuzovo poimenovanje tega je »disjunktivna sinteza«, Živadinov pa jo v koordinati s pomenljivim naslovom »Kognitivna sintetična konstrukcija« opiše kot »dekonstrukcijo binarne opozicije« (prav tam). Po drugi strani pa pri dvojni afirmaciji ne moremo določiti, kaj je bilo prej in kaj potem, tako kot je nemogoče prvo afirmacijo ločiti od druge. »Dunja, tvoj MEHATRON [32] je [moj] razsvetljeni SUPREMAT [25].« (Živadinov in Zupančič 2004) Eno, ki postaja Dva, hkrati ko Dva postaja Eno, vendar nezdružljivo in hkrati: »Združil naju je konceptualni slučaj. [...] Sam sem ga našel na črno-beli fotografiji Konstantina E. Ciolkovskega v arhivu Kazahstanskega izstrelitvenega središča: Ti si ga pričvrstila na monumentalen format slike, preden sva se začela generirati, preden sem sploh našel fotografijo.« (prav tam)

Petdesetletni gledališki proces Živadinova nima drugega predmeta kot samega sebe. Projektil *Noordung* se tako rekoč obrača okoli samega sebe in afirmira lastno petdesetletno dionizično postajanje. Hkrati pa je ta gledališka afirmacija nevrednega postajanja, ki ni nič drugega kot sam čas oziroma trajanje [35], predmet neke druge afirmacije, v obliki vizualne in-formacije Zupančičeve. To je temeljni pomen t. i. informansov (informacija + forma), kjer je na delu »povratna zanka« med prostorom in časom, ki ustvarja kompleksni, večdimenzionalni prostor-čas projektila *Noordung*: 1995-2045, kot to na nekem mestu povzame Dunja Zupančič: »Ključni izum v naših umetniških praksah pa je informans, ki uvaja [časovno] dogodkovnost v vizualni prostor in diktat vizualnega v [časovno] dogodkovnost.« (Živadinov, Zupančič in Turšič 2010) Na nekem drugem mestu pa takole pojasnjuje večdimenzionalnost svojih (bio)mehatronskega prostorov v navezavi na časovnost: »Forma, ki nastaja skozi ta proces, je zato lahko nastala samo skozi procesualni čas. [...] Te forme niso proizvod časa, temveč gredo skozi čas. [...] Naj bom še bolj natančna o umetnosti, ki gre skozi čas. To ni vrednostna sodba. To je moja intimna težnja, da prikažem časovno hkratnost v različnih prostorih.« (Živadinov, Zupančič in Turšič 2012) Kot da bi se metafizična gledališka »etika« Živadinova



(etika kot ontologija v Spinozovem smislu) ogledovala v (bio)mehatronske »estetiki« Zupančičeve in obratno; ta dvojina pa je potem spuščena še skozi prizmo nujnega tretjega elementa,¹²⁸ kar je trenutno »vloga« Mihe Turšiča, ki v zadnjih desetih letih »igra« prav tisti« »nič kot razmik dvojnega« (tako do metafizike Živadinova kot do estetike Zupančičeve). *Est-Ethica* – to je »delež [Zupančičeve] v konceptualizaciji estetike v odnosu do metafizike« (Borčič 2004):

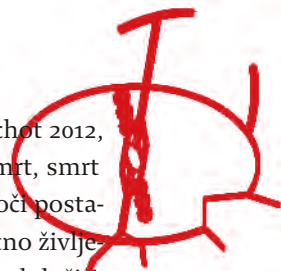
Z vključevanjem v sodobni ritual, ki se dogaja v specifičnem prostoru in času, vsak znak, emblem, substitut, telo, akter-kostum, akter-skulptura, objekt, knjiga-maketa, mehanizem, kino-ambient postaja konstitutivni element predstave in gibljivi element sistema prenosa, sooblikuje pomen, ki mu ga *proces uprizorjanja istočasno definira, hkrati pa je tudi njegov učinek* [označil B. A.].« (prav tam)

//46

Smrt in dogodek (»Bog je mrtev«)

Deleuze pogosto misli smrt oziroma samomor kot dogodek, kar je Badiouja privedlo do tega, da je nekje sarkastično zapisal: »Zame, žal! – v nasprotju z njegovim lastnim junaškim prepričanjem, ki je podpiralo inkorporacijo v Eno in enkratnost naključja – smrt ni in nikoli ne bo dogodek.« (Badiou 2012, 88) Toda v kakšnem smislu je smrt za Deleuza dogodek? Deleuze v *Razliki in ponavljanju*, v *Logiki smisla* in drugod, sledeč Blanchotou, razlikuje med dvema vidikoma smrti. Prva smrt je osebna, zadeva ego, je aktualna smrt, trenutek, v katerem življenje izgine iz telesa, ko posameznikovo telo postane truplo, kadaver. Druga smrt je neosebna, onstran ega in v nekem smislu virtualna – je čisti dogodek, ki se nikoli ne zgodi, ampak se vseskozi izmika – to je smrt kot »prazna forma časa«: »smrt je tedaj to, kar ne doleti nikogar, je negotovost in neoprijemljivost tega, kar se ne zgodi nikoli [...] – ne konec, ampak neskončnost, ne lastna, ampak kogarsibodišnja smrt, ne prava

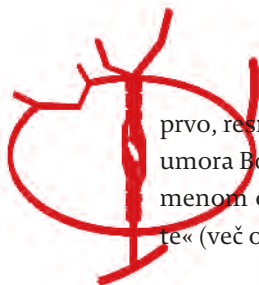
128 »V antikristovi trojici – Dioniz, Ariadna in Zaratustra – je Zaratustra Ariadnin pogojni zaročenec, toda Ariadna je Dionizova brezpogojna zaročenka« (Deleuze 2011a, 236, glej tudi: 229–238; [34]).



smrt, ampak, kot pravi Kafka, 'krohot njene poglavitne zablode'« (Blanchot 2012, 156; prim. Deleuze 2011b, 192–198 in Deleuze 2013, 163–167). Ta druga smrt, smrt kot dogodek, ne podpira »biti za smrt«, ker gre za ekstremno obliko moči postajanja, postajanja Drugi, postajanja nečesa drugega [42, 43], ki je imanentno življenju: »Smrt je mogoče priličiti stanju stvari, ki ga je mogoče znanstveno določiti kot funkcijo neodvisnih spremenljivk ali celo kot funkcijo izkustvenega stanja, vendar se hkrati pojavi tudi kot čisti dogodek, katerega variacije so koekstenzivne z življenjem: oba ta zelo različna vidika najdemo pri Bichatu.« (D&G 1999, 167) Kaj torej pomeni želeti dogodek? »Če pomeni želeti dogodek to, da iz njega izvabiš večno resnico, kot ogenj, ob katerem se hrani, kjer bo rana živa sled ali brazgotina vseh ran in bo smrt, obrnjena proti sebi, želena zoper vse smrti. Intuitivna volja ali transmutacija.« (Deleuze 2013, 145)

Med številnimi teksti o Deleuzovem samomoru, ki ga je storil v sedemdesetem letu svojega življenja, sta za naš kontekst pomembna dva, ki ta samomor razlagata kot dogodek oziroma filozofsko gesto, Deleuzov zadnji »aforizem« – po analogiji z njegovim lastnim »aforističnim« razumevanjem Empedoklovega skoka v vulkan¹²⁹ – in sicer prav prek koncepta prve in druge smrti. Colombat (1996) v spisu »*Deleuze's Death as an Event*« razume Deleuzov samomor kot dejanje združitve z drugim vidikom smrti: ker po Deleuzu smrt vedno prihaja od Zunaj, je samomor ukinitvev razlike med zunaj in znotraj [40, 48] oziroma ukinitvev individuuma skozi njegovo združitve s čisto formo dogodka oziroma prazno formo časa. Vendar Osaka (2008) v spisu »*Killing Oneself, Killing the Father: On Deleuze's Suicide in Comparison With Blanchot's Notion of Death*« opozarja na to, da Colombat spregleda, da je Deleuze modificiral Blanchotov koncept prve in druge smrti, tako da ju je naredil za neočljivi, kar pomeni, da moramo v zvezi z njegovim samomorom računati tudi s

129 Diogen Laertski, ki ga je Deleuze hvalil zato, ker je mojstrsko prepletal način mišljenja filozofov z njihovim življenjskim slogom, je zabeležil več različic Empedoklove smrti. Ena legenda pravi, da se je Empedokles vrgel v aktivno Etno, da bi ljudje verjeli, da je izginil in postal bog; a vulkan je izvrigel njegov bronast sandal in tako razkril prevaro. Neka druga legenda pravi, da se je Empedokles vrgel v vulkan zato, da bi dokazal svojo nesmrtnost, saj je verjel, da se bo po sežigu iz vulkana vrnil kot bog. »Nemara je že Diogen Laertski na svojih najboljših straneh slutil to metodo: najti življenjske aforizme, ki bodo hkrati anekdote mišljenja – dejanja filozofov. Empedokles in Etna, mar ni to nekakšna filozofska anekdota, ki odtehta Sokratovo smrt, saj se odvija v neki drugi dimenziji. Predsokratski filozof še ni stopil iz votline, nasprotno, on meni, da bi se moral vanjo še bolj poglobiti, še bolj potopiti.« (Deleuze 2013, 143)



prvo, resnično in aktualno smrtjo.¹³⁰ Po tej razlagi je Deleuzov samomor »dejanje umora Boga kot Očeta ter Deleuza samega kot očeta svoje filozofije življenja, z namenom osvoboditve mnogoterosti življenja od unificirajoče očetovske avtoritete« (več o tem: Anđelković 2012).

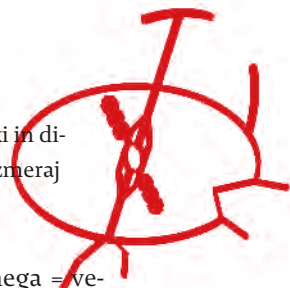
Na podoben način lahko razlagamo projekt samomora Živadinova v vesolju leta 2045, ko bo star petinosemdeset let. Živadinov pogosto razlaga smisel projekta *Noordung* prek odgovora na vprašanje: ali bog je ali boga ni? Pri tem je pomembno razumeti, da ne gre preprosto za odgovor na omenjeno spekulativno dilemo – temveč za njeno ukinitvev – saj se telekozmizem Živadinova opira na kozmistično izročilo, ki pravi, da je Ciolkovski predlagal odhod v realno vesolje prav zaradi ukinitve tega spekulativnega vprašanja: »Danes je na svetu ogromno ljudi, ki pravijo, da Bog je, in prav tako ogromno ljudi, ki pravijo, da Boga ni. Oče kozmonavtičke Konstantin Eduardovič Ciolkovski pa pravi: 'Gremo z vesoljskimi aparati pogledat, če Bog je ali ga ni!'« (Živadinov 2014c) Živadinov pri tem enkrat zatrdi, da bo dokončanje projekta pomenilo, da Boga ni (»In če bom res živel do leta 2045, potem boga ni«, Živadinov 2007), drugič pa, da Bog je (»Če jaz naredim ta projekt do leta 2045, potem Bog je«, Živadinov 2014c). Kako naj to razumemo?

To »omahovanje«, pri katerem je dokončanje projekta s samomorom v vesolju v tesni zvezi z (ne)obstojem Boga, ima več pomenov. Prvič, pri projektu *Noordung* gre za *dogodek umora boga* v ničejanskem oziroma deleuzovskem smislu – *Killing Oneself, Killing the Father ...* –, saj Deleuze »skuša smrt Boga misliti na način mnogoterosti kot imanence – kako misliti neskončno, ne da bi zapadli v transcendenco, kako misliti smrt Boga, smrt Enega, kako laicizirati in sekularizirati neskončno, kako misliti vznik novega« (Klepec 20004, 59). Poglejmo, kaj Deleuze meni o slovitnem Nietzschejevem stavku »Bog je mrtev«:

Spekulativni stavki postavijo Boga v igro z vidika njene forme. Bog ne obstaja ali obstaja, odvisno od tega, ali njegova ideja implicira protislovje ali ne. Formula »Bog je mrtev« pa ima povsem drugo naravo: z njo postane obstoj Boga odvisen od neke sinteze, idejo Boga postavi v sintezo s časom, s postajanjem, z zgodovino, s človekom. Ta formula hkrati zatrjuje: Bog je obstajal in je mrtev in bo vstal od mrtvih, Bog je postal Človek in Človek je postal Bog. Formula »Bog je mrtev« ni spekulativni, pač pa dramatski stavek, dramatski stavek *par excellence*.

130 V zvezi s tem glej dvajajsto serijo paradoksov v *Logiki smisla*: »Porcelan in vulkan«.

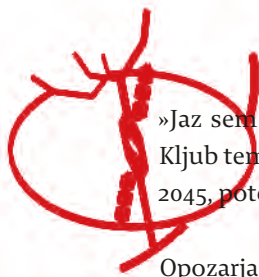
[...] Dramatski stavek je sintetičen in zato bistveno pluralističen, tipološki in diferencialen. Kdo umre in kdo ubije boga? 'Kadar umirajo bogovi, umirajo zmeraj z veliko vrst smrti.'¹³¹ (Deleuze, 2011a, 190–191)



Umor Boga kot Očeta je torej prvi smisel smrti Živadinova kot tragičnega = vselega dogodka [44]. Vendar: če drži, da Nietzschejeva tragiška formula »Bog je mrtev« hkrati zatrjuje: »Bog je obstajal in je mrtev in bo vstal od mrtvih, Bog je postal Človek in Človek je postal Bog,« bo vsaka nova smrt Boga hkrati pomenila tudi njegovo vstajenje od mrtvih oziroma njegovo utelešenje v samem morilcu.¹³² Od tod Živadinov lahko enkrat zatrjuje, da bo dokončanje projekta pomenilo, da Boga ni, drugič pa, da Bog je: če Boga ni, je potrebno povzročiti njegovo vstajenje [28, 34]. Če Bog je, ga je potrebno še enkrat ubiti. Pomembno je razumeti, da ne gre za dva različna dogodka oziroma dva meta kock, marveč za en sam dogodek/met, ki bo s potrditvijo dobljenega števila povzročil svojo vrnitev – dvojno afirmacijo ali večno vračanje [44, 45, 49]. Leto prve predstave in leto njene zadnje ponovitve ali predčasnega konca nista dva dogodka, pač pa dva trenutka ene in iste predstave-dogodka – trenutek, ko kocke vržemo, in trenutek, ko kocke padejo. »Zmagovalno« število bo tisto, ki bo padlo in bo potrjeno v trenutku smrti Živadinova – pa naj bo ta leta 2045 ali prej – zato je to »omahovanje« med *da* in *ne* sploh nujno:

131 Deleuze opozarja, da Bog pri Nietzscheju umre večkrat in na več različnih načinov ter da ima stavek »Bog je mrtev« vsaj pet različnih smislov. Z vidika negativnega nihilizma: moment judovske in krščanske zavesti: 1) »Judovski bog usmrti svojega sina, da bi ga naredil neodvisnega od sebe in judovskega ljudstva: to je prvi smisel smrti Boga.« 2) Krščanski bog pa se rodi iz smrti judovskega boga. »To je drugi smisel smrti Boga: ko Oče umre, nam sin ponovno naredi Boga.« 3) »Tretji smisel smrti Boga: polasti se je Sveti Pavel in ji podeli interpretacijo, ki konstruira krščanstvo kot tako.« Z vidika reaktivnega nihilizma: moment evropske zavesti: 4) »To je četrti smisel smrti Boga: bog se zaduši z ljubeznijo do reaktivnega življenja; zaduši ga nehvaležnež, katerega je vse preveč ljubil.« Z vidika pasivnega nihilizma: moment budistične zavesti: 5) »Jezus je onstran slabe vesti in resentimenta dal poduk reaktivnemu človeku: učil ga je umreti.« To je peti smisel smrti boga. (Glej razdelek »Bog je mrtev« v: Deleuze 2011a, 190–195; prim. razdelek »Bog je mrtev« v: Zupančič 2011.)

132 Ob tej problematiki ne moremo mimo lika Kirilova iz romana *Besi* Dostojevskega, ki zagovarja »logični samomor« kot najvišjo stopnjo svobode. Logika Kirilova je na kratko naslednja: da bi življenje imelo smisel, mora Bog obstajati, čeprav je Kirilov prepričan, da Bog ne obstaja. Njegov samomor je zato po eni strani upor proti ideji, da Bog ne obstaja, po drugi strani pa je, kot pokaže Camus v *Mitu o Sizifu*, kreativno dejanje, s katerim bo Kirilov sam postal Bog. Ta logika je v tesni zvezi z znamenitim stavkom Dostojevskega: »Če ni Boga, je vse dovoljeno.« Vendar to ni tudi logika Živadinova, saj on »omahuje« med Lacanovo različico ideje: »Če ni Boga, je vse prepovedano« in tretjo, zrcalno afirmativno različico, pri kateri je vztrajal Deleuze: »Če Bog je, je vse dovoljeno.« (Več v zvezi s tem: Klepec 2011.)



»Jaz sem si googol število določil. [...] V Projektilu sem določil svoje štetje [...]. Kljub temu pa mi zunanost datira, ker ta šteje drugače. In če bom res živel do leta 2045, potem boga ni.« (Živadinov 2007)

Opozarjamo, da že ves čas ne govorimo o Bogu verujočih ali neverujočih, pač pa o Bogu kot »tehničnem« filozofskemu problemu, v podobnem smislu, kot Boga v svoj filozofski sistem vpelje Nietzsche prek dramatičnega stavka »Bog je mrtev« ali pa Whitehead v okviru svoje procesualne filozofije, v kateri Boga ne moremo ločiti od procesa postajanja sveta: »Bog ne predvideva, kaj se lahko zgodi. Njegov obstoj ne predhodi in ne napoveduje bodoče aktualizacije. Njegovo predvidevanje prihaja iz žeje po novosti, ki jo bo ta žeja sprožila in ki jo po definiciji presega.« (Stengers 2011, 525) Tudi Bog Živadinova ne more predvideti, kaj se lahko zgodi, saj je njegov (ne)obstoj odvisen od petdesetletnega procesa; natančneje, tako kot pri Whiteheadu, je Bog imanenten samemu procesu: ne ustvarja le Bog Sveta (skozi proces postajanja predstave), pač pa tudi Svet (skozi proces postajanja predstave) ustvarja (ali ubija) Boga:

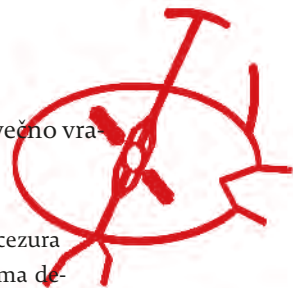
Pravilno je reči, da je Svet imanenten v Bogu, kot tudi reči, da je Bog imanenten v Svetu.

Pravilno je reči, da Bog transcendirata Svet, kot tudi reči, da Svet transcendirata Boga.

Pravilno je reči, da Bog ustvarja Svet, kot tudi reči, da Svet ustvarja Boga. (Whitehead 1978, 348)

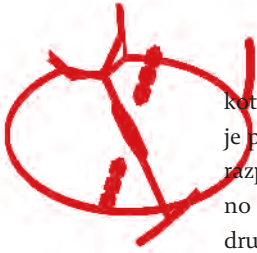
Čeprav Živadinov izvaja projekt *Noordung* v tesnem sodelovanju z Zupančičevo in Turšičem, projekt ne predvideva nadaljevanja v primeru njegove predčasne smrti in za konec projekta se v vsakem primeru šteje konec njegovega življenja. Smrt Živadinova bo zadnje tragično dejanje predstave: »Moja smrt je del predstave *Noordung 1995::2045*, ki se ponovi vsakih 10 let.« (Živadinov 2012) To je »ritualno samožrtvovanje«: gre za umor samega Živadinova kot Boga Očeta svojega gledališča in projekta *Noordung*, s katerim se (to) gledališče ukine in vzpostavi na novo, tako kot njegov Bog. Če sta tragedija oziroma gledališče po Nietzscheju rojena iz duha glasbe, je projekt *Noordung :: 1995-2045* junaški poskus »uprizoritve« smrti tragedije oziroma gledališča, in sicer v duhu glasbe, prek prevajanja replik umrlih igralcev in igralcev v glasbo: »glasba je Lahkost, čista breztežnost« (Deleuze 2010b, 153). Tako sklenjen tragični krog rodi večno vračanje: tragično se ponovno rodi, in sicer skozi svojo smrt. To je met kock v času njegove vrnitve – *deus ex machina* gledališča

Živadinova: smrt kot dogodek, vstajenje in večno vračanje; in obratno: večno vračanje kot razpustitev jaza, smrt boga in zмага nad soncem [23]:



Idejo *celote časa* [1995–2045] je treba razumeti predvsem takole: poljubna cezura mora biti določena v podobi edinstvenega in izjemnega dogodka oziroma dejanja, ki ustreza celotnemu času [smrt Živadinova].¹³³ Sama ta podoba obstaja v raztrgani formi, v dveh neenakih deležih, vendar kljub temu združi celoto časa. Zaradi neenakih delov, ki ju subsumira in združi, vendar kot neenaka, je treba tej podobi reči simbol. Nek tak simbol, adekvaten celoti časa, se lahko izrazi na veliko načinov: *iztrgati čas iz tečajev, povzročiti eksplozijo sonca, vrči se v vulkan, ubiti Boga ali očeta* [označil B. A.]. Ta simbolna podoba tvori celoto časa, kolikor združi cezuro, prej in potem. Vendar omogoča *serijo časa* [1995–2005–2015–2025–2035–2045], kolikor razvršča v okviru neenakosti. Dejansko je vselej neki čas, v katerem je podoba dejanje postavljena kot 'prevelika zame'. To a priori definira preteklost oziroma prej: *ni toliko pomembno, ali se dogodek zgodi ali ne, ali je delovanje že izvršeno ali ne; preteklost, sedanost in prihodnost se ne izvršujejo na podlagi tega empiričnega kriterija* [označil B. A.]. Ojdip je že deloval, Hamlet pa še ne, toda na vsak način živita prvi del simbola v preteklosti, sama živita v preteklosti, v katero sta pahnjena, kolikor doživljata podobo delovanja kot preveliko zanju. *Drugi čas*, ki se nanaša na samo cezuro, je torej sedanost preobrazbe, postajanje-enak delovanju, podvojitve *jaza* in projekcije idealnega *jaza* v podobo delovanja (zaznamujeta ga Hamletovo potovanje po morju in rezultat Ojdipovega raziskovanja [pri Živadinovu, ki je dejansko glavni junak svoje petdesetletne predstave, je to odhod v Zvezdno mesto in vključitev med kandidate za kozmonavte]: junak postane 'sposoben delovanja'). Kar zadeva *tretji čas*, ki odkrije prihodnost – ta čas pomeni, da imata dogodek in delovanje skrito koherenco, ki izključuje koherenco *jaza*, se obrne k *jazu*, ki jima je postal enak, ga zdrobi na tisoč kosov,

133 Smrt Živadinova v vesolju je bila uprizorjena že leta 1995 v njegovi »otroški« predstavi 1:10.000.000, ki je svojevrsten dvojniki predstave 1:1, celo njena »otroška« podvojitve – kar lahko sklepamo iz naslednjega zapisa Vladimira Stojasljevića, avtorja drame *Ljubezen in država*, na kateri temeljita predstava 1:1 oziroma projekt *Noordung*: »Na robu igre in dogajanja so v vesoljske obleke oblečeni dečki in deklice staršem in učiteljem zapeli poslovilno pesmico in se pod vodstvom astronautov napotili k vesoljski ladji, da bi prisostvovali umiranju oziroma odhodu v vesolje osebno Hermana Potočnika. Vznemirljiv začetek, ki je podoben pravemu odhodu v vesolje, formalizirana dogajanja v notranjosti ladje, možnost udejstvovanja ter fascinantna slika in zvok naj bi se otrokom vtisnili v spomin, ki jih bo nekoč v prihodnosti (kot pozitivna travma) spomnil na *igro, ki to ni bila* [označil B. A.]. Za vse tiste, ki so oblekli vesoljska oblačila in se igrali na ladji, ki ne more poleteti brez domišljije, bo v neki bližnji prihodnosti umetniško izražanje postalo intimna, zasebna stvar. Skrivnost. Otroci pa najbolje varujejo skrivnost, kajne? In varovali jo bodo, vsaj dokler se ne srečajo s projektom, ki bi ga bilo najbolje označiti kot 'trajanje', to je '1:1'.« (Stojasljević 1995, 20–21)



kot da bi porojevalca novega sveta potegnil za seboj in razpočil hrup tega, kar je porodil v množtvu: tisto, s čimer se jaz izenači, je na sebi neenako. Jaz, ki je razpočen v skladu s časovnim redom, in Jaz, ki je razcepljen v skladu s časovno serijo, si tako ustrezata in najdeta skupen izhod: v človeku brez imena, brez družine, brez lastnosti, brez jaza in Jaza, 'plebejskega' varuha skrivnosti, ki je že nadčlovek, katerega razkosani udi gravitirajo okrog sublimne podobe. (Deleuze 2011b, 161–162)

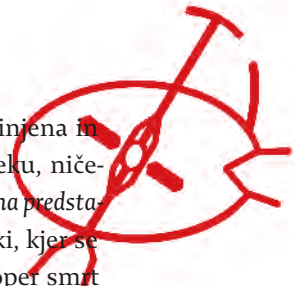
[Večno vračanje] je tista skrita koherenca, ki se vzpostavi zgolj z izključitvijo moje lastne koherence, moje lastne identitete, identitete jaza, sveta in Boga. Dopusča zgolj vračanje plebejca, človeka brez imena. V svoj krog povleče mrtvega boga in razpuščeni jaz. Ne dopušča vrnitve sonca. (prav tam, 163–164; prim. enajsto serijo paradoksov v *Logiki smisla* »O dogodku« in poglavje »Kaj je dogodek?« v *Gubi*)

To je njegovo »žrtvovanje brez žrtve« in »čudež brez čudeža«, njegova »zmaga nad soncem« in njegovo »vstajenje« [23, 28, 34], to je stoicizem, *amor fati* njegovega gledališča: »poistovetiti se z dogodkom, postati sin svojih lastnih dogodkov – 'moja rana je obstajala pred mano, rojen sem bil, da jo utelesim'. Rojen sem bil, da jo utelesim kot dogodek, saj sem jo znal raztelesiti kot stanje stvari ali izkušeno situacijo« (D&G 1999, 164–165); »postani sin svojih lastnih dogodkov in se tako ponovno rodi, daj si neko ponovno rojstvo in prekini s svojim rojstvom po mesu. Postani sin svojih dogodkov, ne pa svojih del, kajti tudi samo delo je samo produkt sina dogodkov.« (Deleuze 2013, 164)

Smrt bo tako postala lahka in osvobodila se bo »duha teže«, ne bo več žalostni, pač pa veseli dogodek, veselo oznanilo:¹³⁴ »umboti« in »syntapiensi« bodo lahko zaplesali razsrediščeno kolo večnega vračanja v gravitaciji nič, v resničnem, kozmičnem gledališču ponavljanja, neodvisno od človeka, Boga in tridimenzionalnega sveta gravitacije ena: »Umbot se ne bo razvil v nekaj, kar je podobno človekovi zavesti, temveč v nekaj, kar bo povsem novo!« (Živadinov 2010, koordinata »Emancipacija tehnološkega«) Večno vračanje je »tisto novo, vsa novost«, je »tretji čas serije, prihodnost kot taka« (Deleuze, prav tam). Gre za dogodek preloma, ko

134 Prim.: »– Kakšna bo vaša smrt? Izstrelili se boste v vesolje in ...? – Vakuumska smrt. Lepa in hitra smrt. Suicid je pomembna kategorija avantgardne umetnosti. Konec osemdesetih let, ko se je začela sramota na Balkanu – kajti jaz to imenujem 'sramota in sram' – sem se šel ubiti, čeprav nisem suicidalen. Ampak sem leta 1989 razumel, da se ne smem ubiti, ker nisem hotel ponoviti geste avantgardistov. Pravijo: Bog je vsemočen. Aha, potem naj naredi samomor. Pa noče. Torej ni vsemočen. To je otroška filozofija, ampak točna.« (Živadinov 2014c)

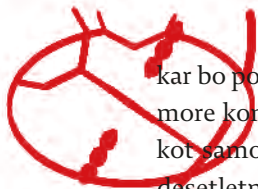
bosta umetnost in subjekt, posledično pa tudi svet gravitacije ena, ukinjena in vzpostavljena na novo – to je trenutek prehoda od človeka k nadčloveku, ničejansko *veliko poldne* ali suprematistična *zmaga nad soncem*, *zadnja futuristična predstava 0,10*. »Transmutacija se izvrši v premični in natančno opredeljeni točki, kjer se vsi dogodki združijo v enega samega: to je točka, kjer se smrt obrne zoper smrt in kjer je umiranje enako vrženju smrti s prestola, kjer neosebnost umiranja ne obeleži le momenta, kjer se izgubim izven meja jaza, ampak moment, kjer se smrt izgubi v sami sebi.« (Deleuze 2013, 168) To je »premična in natančno opredeljena točka«, na kateri se zgodovina sveta prelomi na dvoje [24]: gravitacijska vs. postgravitacijska umetnost:



Ko se sistem začne povezovati, nastopi smrtna zbranost. Zbranost, znakovnost in nadzor. Zbranost v orbiti in nadzor v nevarnih zaporedjih. V modulu drsimo proti zadnjemu razdelku uma. Sledi akt načrtovanega: zaradi spojnega procesa smo v energetske središču dogodka. Nikjer ni več prostora za našo identifikacijo, smo univerzalni, ker je spojni mehanizem procesiran s shemo sistemske planetarne organizacije. Zato modularni vzorci različnih časovnih razpršenosti določajo našo sedanost, nameščeno v spojnih protokolih univerzalnega! Zato ni preteklosti, ni bodočnosti, je samo absolutni zdaj! Gledališče je absolutni zdaj! (Živadinov 2010, koordinata »Spojni mehanizem«)

Dogodek preloma je tako kot pri Nietzscheju obenem najhrupnejši in najtišji dogodek, kar jih je: »Zavzemava se za abstraktno gledališče v gravitaciji nič za absolutni nič!« (Živadinov in Zupančič 2004) »Zdi se, da je vloga 'dinamita' dejansko v tem, da znotraj danega diskurza ali prakse ustvari nek vakuum, rekli bi celo *horror vacui* kot edini možni 'kraj' dogodka oziroma kot tisti prostor, znotraj katerega šele postane vidno/slišno tisto, kar je pravzaprav ustvarjeno.« (Zupančič 2001, 12) In pri zadnjem tragičnem dejanju, ki je hkrati veselo oznanilo postgravitacijske umetnosti, je to treba razumeti tudi povsem dobesedno, saj bo gledališče postalo resnično abstraktno šele, ko bodo vsa znanja in izkušnje prevedeni v »um, zaum in vakuum«, če se izrazimo z besedami samega Živadinova. »Imava še mnogo možnosti, kako naj se prelijeva v smrt, kako naj se potopiva v serijo. Smrtno serijo [...]. Obstaja le konstruiranje procesa, konceptualizacija konca. Procesiranje konca in gradnja konca, ki sva ga prepoznala že na začetku najine časovne pokrajine, v predverju najinega gledališkega spleta.« (Živadinov in Zupančič 2004)

In kaj je tisto nevidno in neslišno – *absolutni nič* –, kar je pravzaprav ustvarjeno in



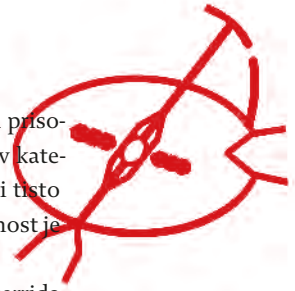
kar bo potrjeno šele na koncu procesa, ki je zasnovan in procesiran tako, da se ne more končati, saj gre za gledališče, ki se deklarira kot *absolutni zdaj*? Nič drugega kot samo življenje. Artaudovska enačba *gledališče krutosti = življenje* je bistvo petdesetletnega procesa, ki temelji na umiranju igralk in igralcev ter zamenjavi njihovih teles s tehnološkimi substituti. Vse to pa je nujno »zato, da bi se na koncu osvobodilo tretje telo, telo 'protagonista' ali mojstra ceremonij, ki gre skozi vsa druga telesa« (prim. Deleuze 2010, 240): »Pretil se boš v umetna življenja. Ker drugih življenj sploh ni!« (Živadinov in Zupančič 2004) Zapisano z besedami Deleuza in Guattarija: »Vsak organizem ni cerebralni in vsako življenje ni organsko, vendarle pa so vsepovsod sile, ki tvorijo mikromožgane oziroma neorgansko življenje reči.« (D&G 1999, 220) Pri petdesetletnem procesu torej ne gre za uprizarjanje smrti, temveč za afirmacijo življenja, in sicer življenja kot takega, ki ni omejeno z rojstvom in smrtjo: »Ne glede na to, kako kratka so življenjska obdobja, ki se nenehno ponavljajo v neskončnost, skupaj ustvarjajo neskončni subjektivni in absolutni čas. Ta se nikoli ne prekine in se nikoli ni prekinil.« (Ciolkovski 2005, 38; [37])

Tako kot pri gledališču krutosti gre torej tudi pri telekozmističnem gledališču za gledališče, »ki omogoča pristop k življenju pred rojstvom in po smrti« (Derrida 1996, 83): »praznotelesna režija vektorsko usmerja žive, da bi s čustvenim spominom mrtvega informirala o tistem, ki se še ni rodil« (Živadinov 2010, koordinata »Praznotelesna režija«). Ali, kot beremo na nekem drugem mestu: »Lahko je režirati žive, lahko je režirati mrtve. Najtežje je režirati tiste, ki jih še ni.« (Živadinov in Zupančič 2004) Predstava *Noordung* dejansko nima konca, čeprav je določena kot petdesetletna. Petdeset let – to je meja predstave, ki pa je ne smemo enačiti z njenim koncem, saj se predstava nadaljuje tudi po smrti igralcev in nadaljevala naj bi se skozi kozmistično »igro« umbotov in syntapiensov tudi po smrti »'protagonista' ali mojstra ceremonij«; nadaljuje se in ponavlja tako kot artaudovsko gledališče krutosti, ki ni nič drugega kot *sámo življenje*, ki se ponavlja in nadaljuje kljub »zapori predstave«:

Ker se je vselej že začela, predstava potemtakem nima konca. Vendar pa lahko mislimo zaporo tega, kar nima konca. Zapora je krožna meja, znotraj katere se ponavljanje razlike brezmejno ponavlja. Se pravi njen prostor igre. To je gibanje sveta kot igre. 'In za absoluta je življenje samo neka igra'. Ta igra je krutost kot enotnost nujnosti in naključja. 'Naključje, in ne bog, je neskončno.' Ta igra življenja je umetnik.

Misliti zaporo predstave pomeni torej misliti kruto moč smrti in igre, ki prisotnosti dopušča, da se samoporodi in da se igra s seboj skozi predstavo, v kateri se znotraj svoje razlike izmika. Misliti zaporo predstave pomeni misliti tisto tragično: ne kot predstavo usode, ampak kot usodo predstave. Njena nujnost je nemotivirana in breztemeljna.

Prav zato je znotraj njene usode usodno to, da se predstava nadaljuje. (Derrida 1996, 102–103)

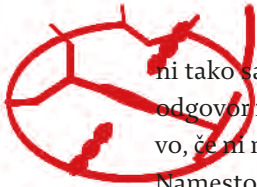


Ironija naključja in usode je hotela, da je bila letnica izstrelitve »projektila Noordung« letnica Deleuzove smrti. Deleuze je po dolgotrajni respiratorni boleznii leta 1995 naredil samomor: skozi okno svojega stanovanja se je vrgel na pločnik, natančneje, v breztežnost: »Da neko telo pada, ne pomeni nič drugega, kot da se zaradi svoje teže giblje proti središču Zemlje, in to s pospeškom (kot je znano, znaša pri človeku $9,81 \text{ m/s}^2$), ki je natančno tolikšen, da z vztrajnim uporom, ki se pojavi v telesu, odpravlja težo telesa.« (Noordung 2010, 130) V kratkem spisu *Imanenca: neko življenje ...*, enem izmed dveh nedokončanih besedil, ki jih je pustil za sabo, je Deleuze v zvezi z neko Dickensovo zgodbo zapisal: »Življenje takšne individualnosti se umakne pred singularnim življenjem, imanentnim nekomu, ki nima več imena, četudi ga je nemogoče zamenjati s komerkoli drugim. Singularno bistvo, neko življenje ...« (Deleuze 2011c, 29) Iznakaženo mrtvo telo, deli telesa, ki so jih tisti dan pobirali pod njegovim oknom, bi težko nosilo ime Gilles Deleuze – čeprav je moralo nositi to ime, saj so z Avenije Niel tega dne pobirali mnoge ostanke mrtvega telesa tistega, ki je nekoč izjavil: »Umirajo telesa, ne življenje.« »O gledališču bomo torej povedali to, kar govorimo o telesu.« (Derrida 1996, 82)

//47

Aktualno in virtualno (Metoda dramatizacije)

Deleuze z besedno zvezo »metoda dramatizacije« sprva označi Nietzschejevo diferencialno, tipološko in genealoško metodo, ki temelji na spretnitvi platonskega metafizičnega vprašanja »Kaj?« v tragiško dionizično vprašanje »Kdo?«. Vprašanje »Kaj?«, na katerem po Deleuzu temeljita vsa dialektika in fenomenologija, sploh



ni tako samoumevno, kot se zdi na prvi pogled: »Nedvomno je res neumno, če v odgovor na vprašanje: 'Kaj je lepo?' navedemo to, kar je lepo. Vendar je manj gotovo, če mi morebiti neumno tudi samo vprašanje 'Kaj je lepo?'« (Deleuze 2011a, 102) Namesto da bi se po platonsko spraševali »Kaj je lepo?« ali »Kaj je pravično?«, Deleuze z Nietzschejem in sofistom predlaga, da se sprašujemo »Kdo je lep?« ali »Kdo je pravičen?«, kar pomeni: »Kaj hoče ta, ki izreka tole, ki misli ali izkuša tisto?« (104)

Živadinov pogosto omenja, da je zanj »lepo tisto, kar je misleče«, pri čemer gre prav za obrat dialektičnega vprašanja »Kaj je lepo?« v sofistično vprašanje: »Kaj hoče, ta, ki izreka tole, ki misli ali izkuša tisto kot lepo?« *Tisto, kar je misleče*, namreč ne more obstajati abstraktno, kot nekakšna stvar na sebi, pač pa je *vedno nekdo ali nekaj tisto, ki misli ali izkuša tisto, kar misli kot lepo*. V tem smislu resnično abstraktno gledališče in resnična abstraktna umetnost sploh nista nekaj abstraktnega, ampak vedno nekaj zelo konkretnega – pa naj bo to *črni kvadrat na beli osnovi* ali pa *postgravitacijska umetnost*, ki se jo definira kot »kategorično vsa umetnost, ki se bo izoblikovala v pogojih breztežnosti ter bo v novih pogojih bivanja oblikovala sisteme, ki jih še ne poznamo« (Živadinov 2010, koordinata »Postgravitacijska umetnost«).

Torej ne »Kaj?«, ampak »Kdo?« To je vprašanje, iz katerega izhaja skrbno izdelana metoda – empiristična, pluralistična in perspektivična umetnost, ki se zoperstavlja dialektiki: »To vprašanje se namreč ne nanaša na diskretne primere, kot je mislil Sokrat, temveč na kontinuiteto konkretnih predmetov, dojetih v njihovem postajanju, na postajanje-lepo vseh predmetov, ki jih je mogoče navesti in ki se navajajo kot primeri.« (Deleuze 2011a, 103) Gre za vprašanje postajanja oziroma vprašanje smisla in vrednosti, ki sta pri Nietzscheju strogo vezana na problem sile, saj se bistvo neke stvari razkriva le v silah, ki jo posedujejo in ki se v njej izražajo. Skratka, gre za problem *volje do moči*, pri čemer volje tukaj ne smemo razumeti kot nekaj sili zunanjega ali sili identičnega: *volja do moči je diferencialni element sil oziroma princip sinteze sil v času* (prim. 71–78; [14, 15]).

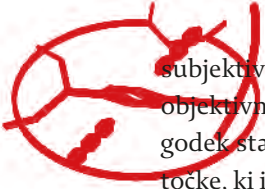
Nietzschejevega termina volje do moči torej ne smemo razumeti tako, kot da volja hoče moč – prav nasprotno: tako kot nadčlovek ni nekaj *nad*, temveč *onstran* človeka, in tako kot pri večnem vračanju ne gre za vračanje *istega*, temveč *različnega*, tako tudi pri volji do moči ni volja tista, ki hoče moč, ampak je *moč v volji tisto, kar hoče* – »kajti kdo, če ne prav volja, lahko služi kot princip sinteze sil, ki določa razmerje sile s

silo?» (72) »Vprašanje: 'Kdo?' zato odzvanja v vseh stvareh in nad vsemi stvarmi: katere sile, katera volja? To je *tragiško* vprašanje. [...] Vprašanje: 'Kdo?' najde svoje najvišje udejanjenje v Dionizu ali volji do moči; Dioniz, volja do moči, je tisti, ki to vprašanje izpolni vsakič, ko ga zastavimo.« (104) Breztemeljno dionizično vprašanje »Kdo?« je torej temelj metode dramatizacije, od katere Nietzsche in Deleuze pričakujeta nič manj kot preseganje človeka oziroma antropološkega značaja sveta:

Če je res, da je triumf reaktivnih sil konstitutiven za človeka, potem lahko metoda dramatizacije vodi le v odkritje drugih tipov, ki izražajo druge odnose sil, v odkritje neke druge kvalitete volje do moči, kvalitete, ki bo sposobna predrugati vse njene prečloveške odtenke. Nietzsche pravi: nečloveško in nadčloveško. Neko stvar, žival ali boga je mogoče dramatisirati vsaj toliko kot človeka in njegova določila. Tudi to so namreč Dionizove preobrazbe, simptomi volje, ki nekaj hoče. Tudi one izražajo nek tip, tip človeku nepoznanih sil. Metoda dramatizacije presega človeka v vseh pogledih. (105–106)

Deleuze dodela in razvije to ničejansko metodo v letih po objavi monografije o Nietzscheju, na katero smo se tukaj opirali, in jo predstavi na seji Francoskega društva filozofov leta 1967. Pričujoča predstavitev, naslovljena »Metoda dramatizacije«, povzema tudi nekatere pomembne teme iz njegove disertacije *Razlika in ponavljanje*, ki jo je v tem času zaključeval. Čeprav se njena razlaga spet začenja s poudarjanjem pomembnosti zamenjave vprašanja *kaj je to* z vprašanji tipa *kdo, koliko, kako, kje, kdaj*, se je teritorij metode (če po deleuzovsko topološko določimo pojem) bistveno spremenil, razširil in poglobil. Nietzscheja zdaj ne omenja več, prisoten je le posredno, prek pojmovnega lika Dioniza. Metoda dramatizacije pa se prek spretnitve oziroma, natančneje, ravno prek dramatizacije Platonovega pojma Ideje izkaže kot metoda, ki je bistvena za celotno zgodovino filozofije.

Namesto ničejanskega pojmovnega para smisla in vrednosti je zdaj v ospredju bergsonovski par aktualnega in virtualnega, saj Deleuze določi Idejo kot virtualno mnogoterost, kot čisto virtualnost (prim. Deleuze 2004b in Deleuze 2011b, 327–345). Ta virtualna mnogoterost pa je prav drama, saj Deleuze spretno oziroma dramatisira Platonov pojem Ideje, tako da iz Ideje naredi dogodek: »Dogodki so edine idealnosti, zato spretniti platonizem najprej pomeni vreči s prestola bistva in jih zamenjati z dogodki kot curki singularnosti.« (Deleuze 2013, 66–67) Za Idejo kot dogodek pa je bistvena »problemskost«, ki nima nič opraviti s



subjektivno kategorijo našega spoznanja, ampak gre, nasprotno, za »kvaliteto objektivnih idealnosti« (68; glej celotno serijo »O problemskosti«). Ideja ali dogodek sta problemska in problematična, pri čemer problem določajo singularne točke, ki izražajo njegove pogoje. »Tako se izkaže, da ima nek problem vselej tako rešitev, kot si zasluži z ozirom na pogoje, ki ga določajo kot problem, kajti singularnosti predhodijo generiranju rešitev enačbe.« (67) Problem, Ideja, dogodek, če jih razumemo kot virtualne mnogoterosti, so torej nekaj povsem realnega, čeprav aktualno ne obstajajo: gre za drame, ki se nahajajo v temelju realnega kot njegovo breztemeljno; za vidnim kot njegovo nevidno; onstran smisla kot njegov ne-smisel. Ob tem se je treba spomniti, da se Deleuzovo virtualno ne zoperstavlja realnemu, ampak le aktualnemu:

Virtualno, kot virtualno, poseduje polno realnost. O virtualnem je treba reči natanko to, kar je Proust govoril o stanjih resonance: 'Realna, ne da bi bila aktualna, idealna, ne da bi bila abstraktna'; in simbolna, ne da bi bila fiktivna. Virtualno je treba definirati kot strogi del realnega objekta – kot da bi imel objekt enega svojih delov v virtualnem in bi bil vanj potopljen kot v objektivno dimenzijo. (Deleuze 2011b, 327)

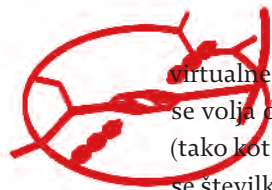
In Ideja je realna, ne da bi bila aktualna, idealna, ne da bi bila abstraktna in simbolna, ne da bi bila fiktivna; skratka, Ideja je čista virtualnost: »To pomeni ravno to, da je *Ideja realna, ne da bi bila aktualna, da je diferencirana, ne da bi bila diferencirana, da je celovita, ne da bi bila cela.*« (prim. 334–335) Virtualnega zato ne smemo zamenjevati z virtualno resničnostjo, ki je aktualna: virtualno, ideja, nikoli ni aktualna, čeprav se vseskozi aktualizira. Ne gre za aktualno, pač pa za nenehen proces aktualizacije virtualnega, ki se z aktualnim nikoli ne izenači.

Po drugi strani pa je po Deleuzu glavna nevarnost ta, da virtualno pomešamo z možnim. Možno je posnetek, mimesis, saj podvaja realno, ker ne prinaša ničesar novega – virtualno pa je, nasprotno, prav tisto novo, *nemожno*: »realno kot nemожno oziroma virtualno, dogodek« (Klepec 2004, 150). Virtualno ni možno, temveč potencialno. V Whiteheadovem smislu je to neka čista potencialnost, ki omogoča oziroma pogojuje najrazličnejše aktualizacije oziroma postajanja. »Whiteheadovo 'razlikovanje med aktualnim in potencialnim spominja na Deleuzovo razlikovanje med aktualnim in virtualnim'. In potencialnost je za Whiteheada vedno nekaj več in nekaj drugega kot zgolj možnost.« (Shaviro, 17–18) Whiteheadovi 'večni objekti', ki jih je treba misliti v povezavi z virtualnostmi, kot so vizualna občutja

(zelenost ali modrost), taktilna občutja (mehkost, trdost), konceptualne abstrakcije kot oblike (krog, kvadrat) ali številke (pet ali kvadrat od minus pet), ustrezajo Deleuzovi spretnitvi Platonovega pojma Ideje: »Večni objekti torej niso ne a priori logične strukture ne platonska bistva [...]. Tako kot kantovske ali deleuzovske ideje delujejo večni objekti regulativno ali problemsko« (prav tam; glej celoten tekst »Deleuze's Encounter With Whitehead«).

Videli smo, da govori Živadinov o Hermanu Potočniku Noordungu kot o novodobnem mitu, ki ga je sam ustvaril [22, 38]. V kontekstu tega razdelka menimo, da je Noordungov mit potrebno razumeti kot whiteheadovski »večni objekt« oziroma kot *Idejo Hermana Potočnika Noordunga* v deleuzovskem pomenu. Telo in misel, ki sta zapustila zibelko Zemljo, kot bi rekel Ciolkovski, in se odpravila globoko v vesolje, nista ne znanstvena fantastika ne aktualna resničnost, ampak realnost virtualnega. Za *Idejo Noordung* tako ni pomembno, ali bo na koncu petdesetletnega procesa dejansko realizirana. Ideja postgravitacijskega gledališča v breztežnosti je realna, ne da bi bila aktualna, je virtualnost, ki se aktualizira skozi petdesetletni proces postajanja oziroma trajanja projekta *Noordung*, vendar sama Ideja ni odvisna od procesa aktualizacije. Projekt *Noordung* v tem smislu nima nič opraviti ne z znanstveno fantastiko ne z resnično osebo Hermana Potočnika Noordunga. »Drugače rečeno, takoj ko filozof [ali umetnik] uporabi nek pojmovni lik, takoj ko ga znova 'oživi', pojmovni lik postane nekaj drugega od tega, za kar historično, mitološko, tradicionalno ali pač trenutno velja.« (Klepčec 2004, 47) Gre prav za metodo dramatizacije oziroma za spretnitev vprašanja »Kaj?« v vprašanje »Kdo?« Ne »Kaj je človek?«, »Kaj je vesolje?« ali »Kaj je gravitacija?«, temveč: »Kdo lahko živi in misli v vesolju, onstran gravitacije?« Vprašati se je treba, kaj hoče *ta*, ki je napisal tole knjigo leta 1928, ki misli izven Zemlje in izkuša življenje kot nezemeljsko, deterritorializirano življenje (človeka) v vesolju. Ali pa: kaj hoče *ta* s tem petdesetletnim gledališkim projektom, ki skuša v vesolju vzpostaviti gledališče, življenje in misel osvobodjene gravitacije in človeka, *ta*, ki skuša misliti abstraktno gledališče prihodnosti, v gravitaciji nič za absolutni nič. Vprašanje je vedno: »Kdo?« Smisel vzpostavitve Noordungovega mita pa je prav določitev problemskosti, ki determinira pogoje rešitve tega dramatičnega vprašanja – in odgovor je vedno: *Noordung*. *Noordung* to vprašanje izpolni vsakič, ko ga zastavimo.

Zapisali smo, da je *bit postajajočega*, bit tega, kar neprenehoma in od vekomaj postaja *vmitev*, *večno vračanje*. Toda kakšna je njegova realnost? Kakšna je realnost



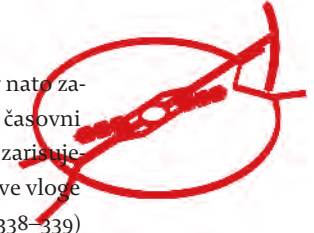
virtualnega, ki se nenehno aktualizira, ne da bi se izenačilo z aktualnim, tako kot se volja do moči nikoli ne izenači s silami, ki jih diferencira in hkrati sintetizira (tako kot se rumenost kot kvaliteta barve nikoli ne izenači z rumeno steno ali kot se številka štiri nikoli ne izenači s štirimi preštetimi stvarmi)?

Struktura je realnost virtualnega. Izogniti se moramo temu, da elementom in razmerjem, ki tvorijo strukturo, pripišemo aktualnost, ki je nimajo, in hkrati odzvamemo realnost, ki jo imajo. [...] Ko se umetnina sklicuje na virtualnost, v katero je potopljena, s tem ne invocira nikakršne zmedene določitve, temveč povsem določeno strukturo, ki jo tvorijo njeni genetski diferencialni elementi, 'virtualizirani', 'embrionizirani' elementi. Elementi, varietete razmerij in singularne točke soobstajajo v delu [*oeuvre*] ali v objektu, v virtualnem delu [*partie*] dela ali objekta, ne da bi bilo mogoče pripisati privilegirano gledišče, središče, ki bi poenotilo ostala središča. (Deleuze 2010b, 328)

V Uvodu smo zapisali, da je temeljna struktura petdesetletnega procesa sestavljena iz premiere in petih ponovitev predstave. Čas je, da se popravimo: premiera in ponovitve so le aktualizacije petdesetletnega procesa – njegova resnična, virtualna struktura pa je samo trajanje, virtualna mnogoterost, ki je nedeljiva na desetletja, leta, ure in minute. Rečeno z Deleuzom, gre za *vsakokratno aktualizacijo virtualnih prostorsko-časovnih dinamizmov ob hkratni virtualizaciji aktualnih prostorov-časov*: med dvema ponovitvama oziroma realizacijama izvirne predstave (ki se ponavlja vsakih deset let, čeprav se ne more ponoviti, saj predstava proizvaja kompleksno razliko v sami sebi) ni praznega prostora, ampak poteka neprekinjen proces nenehne aktualizacije/virtualizacije prostorsko-časovnih dinamizmov čisto virtualne Ideje *Noordung*. Gre za »projektil *Noordung*«, ki ga Živadinov definira kot izstrelitev ideje v času: »Projektil pomeni izstrelitev ideje, ki traja v določenem času; konkretno označuje 50-letno časovno kapsulo« (*Pojmovnik* 2009, 132). Vaje in predstave, razstave in gostovanja, knjižne izdaje in rekonstrukcije, mnogi informansi in neskončna strateško-politična lobiranja – sami preddoločeni s strukturo oziroma realnostjo virtualne Ideje *Noordung* – določajo naslednjo prostorsko-časovno dramo aktualizacije (in obratno):

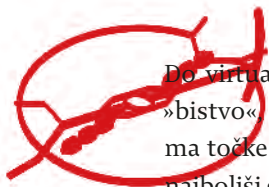
Dinamični procesi določajo aktualizacijo Ideje. Toda v kakšnem razmerju so ti procesi z Idejo? Procesi so prav *drame*. Idejo dramatizirajo. [...] Še več, zavoljo kompleksnosti Ideje in njenega razmerja z drugimi Idejami se prostorska dramatizacija odigrava na več ravneh: tako na ravni vzpostavitve notranjega prostora

kot na ravni načina, kako se ta prostor razširi v zunanjo razsežnost, kjer nato zaseda določeno območje. [...] Po drugi strani pa dinamizmi niso nič manj časovni kot prostorski. Prostorov aktualizacije ne vzpostavljajo nič manj, kot zarisujejo čas aktualizacije ali diferenciacije. [...] Takšne čase lahko zaradi njihove vloge pri aktualizaciji Ideje poimenujemo diferencialni ritmi. (Deleuze 2010b, 338–339) Ko je Artaud govoril o gledališču krutosti, ga je definiral le s skrajnim 'determinizmom', z determinizmom prostorsko-časovne določitve, kolikor ta uteleša Idejo narave in duha, kot 'nemirni prostor', gravitacijsko gibanje, ki se vrti, ki rani in ki se je organizma zmožno dotakniti neposredno, čisto uprizarjanje brez avtorja, brez igralcev in brez subjektov. (342)



Dinamizmi torej niso nič manj prostorski kot časovni. V razdelku o genealogiji gledalčevega pogleda v gledališču Živadinova [29] smo pokazali, kako se proizvajanje kompleksne razlike izvaja prek nenehne spremembe točke pogleda oziroma sprevačanja gledalčeve perspektive: »subjekt bo tisto, kar bo vstopilo v točko pogleda oziroma kar ostane v točki pogleda« (Deleuze 2009, 36). Virtualno je v tem smislu prav perspektiva oziroma, natančneje: njeno sprevačanje – v prostoru in času –, pri čemer virtualnega ne smemo enačiti s subjektom, ki spreminja perspektivo. Virtualni prostor ni prostor virtualne resničnosti, kar pomeni, da ni seštevek vseh aktualnih točk pogleda – ne posameznega subjekta ne vseh subjektov skupaj, ne v eni predstavi ne v vseh predstavah skupaj. Povedano še bolj konkretno: virtualnega predstave *Molitveni stroj Noordung*, pri kateri je bila ena skupina gledalcev nameščena v samem odru, druga pa je dogajanje na odru spremljala z »običajne« gledališke pozicije (iz italijanske škatle), ne moremo zajeti s seštevkom obeh perspektiv oziroma s seštevkom vseh subjektov, ki zasedajo vse točke pogledov posamičnih gledalcev (pri čemer en sam gledalec že zaseda številne točke pogleda, ki omogočajo oziroma določajo več možnosti subjektivacije). Virtualnega v gledališkem projektu Živadinova prav tako ne moremo zaobjeti z nekakšnim lažnim »virtualnim« pogledom, ki bi bil seštevek vseh aktualizacij oziroma vseh točk pogledov in perspektiv v prostoru in času.¹³⁵ Virtualno ni določeno s pozicijami gledalcev/subjektov, ampak je virtualno tisto, ki določa pozicije gledalcev/subjektov.

135 Spomnimo se: pogled od spodaj v Mariji Nablocki, *Dramskem observatoriju Zenit in Molitvenem stroju Noordung*, pogled od zgoraj v 1:10.000.000 in 1:1, frontalni pogled v Krstu pod Triglavom, okoli odra se vrteči pogled *Kapitala*, globinski večnivojski pogled *Supremata*, razsrediščeni pogled *OHOrganizma* in »postgravitacijski« večperspektivni pogled *Biomehanike Noordung*, »radijski« pogled in pogled video kamer v *Banke Rote Dance*, »virtualni« internetni pogled pri *Stormy Waters* itn. Za podrobnejšo analizo glej razdelek [29].



Do virtualnega »pogleda« na gledališče Živadinova, ki je njegovo metafizično »bistvo« zato lahko pridemo le, če imamo pred očmi različne perspektive oziroma točke pogleda v različnih predstavah (prav zato Živadinov trdi, da je on sam najboljši gledalec svojih predstav, saj ima pri vsaki pred očmi vse prejšnje, pa tudi prihodnje predstave, na katere se vsaka virtualno nanaša). Vendar idealni, virtualni pogled, ki lahko zaobjame vse te aktualizacije naenkrat, ni njihov seštevek, temveč njihova sinteza oziroma zvitje (*complicatio*, kot bi rekla Deleuze in Bohm, sledeč Kuzanskemu) v virtualnem. Formula postgravitacijskega gledališča se potemtakem tako kot matematična formula »ne bere zaporedoma, marveč istočasno, vseobsegajoče« (kot se glasi eden od stavkov, ki ga večkrat slišimo v predstavi – obredu poslavljanja *Supremat*): »Jaz ne vidim delov posamič, ampak vse hkrati,« pravi Ahmatova v *Obredu poslavljanja od NSK*. Večperspektivni in vseobsegajoči »abstraktni« pogled, ki ga vzpostavlja perspektivni gledališki u-stroj Živadinova, je v tem smislu analogen »Božjemu pogledu«, kot ga razlaga Kuzanski v svojem pisu *O božjem pogledu* iz leta 1453:¹³⁶

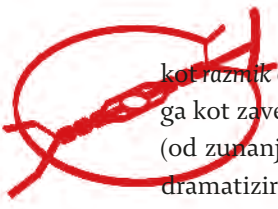
Če namreč motrim abstrakten vid, ki sem ga v duhu odvezal vseh oči in organov, in razmišljam, da je to abstraktno gledanje v omejeni biti – tako kot tisti, ki gledajo, vidijo prek svojega vida – omejeno s časom in stranmi sveta, s posameznimi predmeti in z drugimi pogoji, in da je abstraktno gledanje od teh pogojev ločeno in osvobojeno, potem dobro razumem, da bistvo gledanja ni gledati eno stvar bolj kot drugo, pa čeprav gre za gledanje v omejeni biti, ki medtem ko gleda eno, ne more gledati drugega ali absolutno vsega. Bog pa kot resnično neomejeno gledanje ni neznatnejše od tega, kar lahko o abstraktnem gledanju dojamemo, temveč neprimerljivo popolnejši. Zato se pojav pogleda te slike ne more toliko približati najvišji izvrstnosti absolutnega gledanja, kot se ji lahko približa pojem. (Kuzanski 1997, 8)

136 Analogen tukaj ne pomeni enak ali podoben, saj obstaja bistvena razlika. »Božji pogled« Kuzanskega je transcendenten, pri »božjem pogledu« gledališča Živadinova pa gre za deleuzovski »transcendentalni empirizem«, kar pomeni, da je pogled hkrati imanenten (notranji) in transcendenten (zunanji) njegovemu perspektivnemu u-stroju: »Kolikor je imanenca 'gibanje neskončnega', onstran katerega ni ničesar, je brez vsake fiksne točke in vsakršnega horizonta, ki bi omogočal orientacijo: 'gibanje je preželo vse' in edina možna točka možne orientacije je vrtoglavica, v kateri se nenehno mešajo znotraj in zunaj, imanenca in transcendenca.« (Agamben 2011, 27) »Imanenca je natanko filozofska vrtoglavica.« (Deleuze, navajamo po: prav tam, 25.) In enako lahko trdimo tudi za postgravitacijsko gledališče »obrnjene perspektive« in njej imanentno vrtoglavico, ki ukinja razliko med zgoraj in spodaj, levo in desno, prej in potem, zunaj in znotraj.

Prav zato se lahko virtualnemu oziroma idealnemu pogledu na gledališče Živadina najbolj približamo prek pojma in ne prek pogleda (čeprav gre za umetniško-konceptualne, zaumne in »ne-pojmovne pojme«, D&G 1999, 226). To je smisel *manifestativne serije* – manifestov in informansov, ki vse od Gledališča sester Scipion Nasice naprej ustvarjajo konceptualne umetniške pojme, ki določajo kompleksno problemskost Ideje tega gledališča in strogo determinirajo gledanje predstav v *kreativni seriji*. Pomembno je razumeti, da temeljnega smisla gledališča Živadina ne bomo našli ne v predstavah ne v manifestih, pač pa v nenehni izmenjavi med tema dvema disparatnima serijama. Zato smo h gledališču Živadina pristopili konceptualno oziroma filozofsko, ne pa teatrološko. To je tudi razlog, da so vsi dosedanji, ozko teatrološki pristopi zgrešili njegovo virtualno »bistvo«, ki ni nič drugega kot *dogodek* v deleuzovskem smislu, se pravi, prav tisto neuprizorjeno in nevideno, nerepresentativno in nerepresentirano – skratka, *virtualno* z mnogoterimi imeni: Ideja, postajanje, trajanje, razlika in ponavljanje, telo brez organov, met kock, guba, smisel. »Zato se ne bomo spraševali, kakšen je smisel dogodka: dogodek ni nič drugega kot smisel.« (Deleuze 2013, 35)

Virtualni pogled torej ni seštevek vseh perspektiv in vseh točk pogledov v vseh predstavah v prostoru in času, pač pa njihova druga, nevidna polovica, »kot da bi imel objekt enega svojih delov v virtualnem in bi bil vanj potopljen kot v objektivno dimenzijo« (Deleuze 2011b, 327). Virtualno ni perspektiva, ampak njena sprejemba: razlika. Absolutni nič kot *razmik* dvojega. Bolj natančno: gre za sprevrčanje perspektive, ki je hkrati sprevrčanje podobe misli, saj sprevrčanje povzroči zgostitev zunanjega (prostora-časa) in njegovo zvitje v notranje, tako kot pri japonski veščini zvijanja papirja: »To, da obstaja guba zunanjega (tj. da se zunanje naguba), ontološko pomeni, da obstaja neko notranje.« (Badiou 2012, 101) To je Deleuzov, Bohmov ali Whiteheadov origami kaosmos. Nujno je torej, da tudi misel, in ne le pogled, »sprevrne perspektivo« s hkratnim zaobjetjem vseh točk pogledov v prostoru in času; treba je *vzvratno dramtizirati*, se pravi, ponovno zviti oziroma nagubati vse prostorsko-časovne aktualizacije procesualnega gledališkega u-stroja, da bi prišli do prostorsko-časovnih dinamizmov, ki predstavljajo njegovo virtualno »bistvo« oziroma *smisel*. (»Retro je metoda.«)

In ker gledališče ponavljanja ničesar ne reprezentira, ampak se avtoreferencialno nanaša samo nase, proizvajajoč kompleksno razliko v samem sebi, »za zaveso zavesti« ni videti ničesar. Bolj natančno: »gledamo« prav neki »absolutni nič«



kot razmik dvojega: *razlika*. Smisel, ki je imanenten samemu procesu, ni nič drugega kot zavesa in njeni pregibi, nabori, gube, nič drugega kot prav to isto ovijanje (od zunanjega k notranjemu) in odvijanje (od notranjega k zunanjemu).¹³⁷ In če dramtiziramo naprej, bomo prišli do žariščne dogodkovne točke, ko se zunanjskost sprevrne v notranjost in potovanje skozi vesolje postane potovanje skozi lastne možgane: »V modulu drsimo proti zadnjemu razdelku uma [...] zaradi spojnega procesa smo v energetskega središču dogodka.« (Živadinov 2010, koordinata »Spojni mehanizem«) In obratno: to je »guba, ki gre v neskončnost [...], kot da bi imela neskončnost dve nadstropji – pregibe materije in gube v duši« (Deleuze 2009, 11).

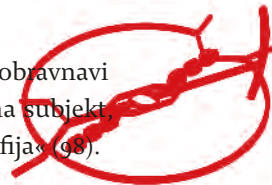
//48

Proces in realnost (Guba)

Čeprav se Deleuze in Bohm, kolikor nam je znano, ne sklicujeta drug na drugega, imata njuni teoriji bistvene skupne točke, kot to pokaže Murphy (1998) v članku z naslovom »Kvantna ontologija: virtualna mehanika postajanja«: »Bohm vztraja pri tem, da se proces v vsakem trenutku vedno giblje v dveh smereh, tako kot se Deleuze zaveda, da je konjunkcija vedno simultana z disjunkcijo in obratno.« (225) Obe teoriji temeljita na leibnizovski monadologiji, razviti skozi whiteheadovsko procesualno ontologijo: »Tako monadski subjekt postane nomadski subjekt. To je neka nomadologija monadologije.« (prim. Ju-Yu Cheng 2007, 97) V navedenem članku, v katerem raziskuje koncept »subjektivnosti« v Deleuzovi Gubi, avtorica poudari tudi povezavo med Deleuzovo koncepcijo kaosa in Bohmovim

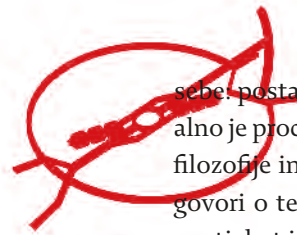
137 Značilno je, da Živadinov skorajda nikoli ne uporablja zaves, tako kot večine drugih iluzionističnih pripomočkov ne. Ko pa jo uporabi (v *Molitvenem stroju Noordung* uporabi leseno zaveso), ta nima funkcije, da bi skrivala, pač pa je del scenografije, ki opravlja točno določene odrske funkcije: topološko funkcijo razdelitve odra (njegovo podaljšanje ali skrajševanje), znakovno funkcijo (napis *Noordung* in vzorci NATO zvezdic na zavesi) in funkcijo mimikrije oziroma antiiluzionistično funkcijo (za zaveso je druga »zavesa«, »horizont« oziroma projekcijsko platno v »ozadju« odra, ki je v omenjeni predstavi ponavljalo »horizonte« prejšnjih predstav Živadinova; skratka, za vsako zaveso je druga zavesa, za vsako masko je še ena maska, za vsako predstavo druga predstava).

konceptom hologibanja: »Deleuze briljantno predstavi hologibanje pri obravnavi sveta kot bazena kaotične energije, potencialne virtualnosti, ki čaka na subjekt, da jo aktualizira in razvije.« (96–97) To je »psihokozmični ples, koreografija« (98).



Bohm v svojem temeljnem delu *Celovitost in implikatni red* po eni strani skuša razrešiti problem dvojnosti med 'delcem' in 'valom' v kvantni fiziki, po drugi strani pa filozofski problem dualizma med materijo in zavestjo, in sicer prek konceptov »zavitja« in »razvitja«. To je tudi Nietzschejev, Foucaultov in Deleuzov problem: »ali se lahko sila zvije, tako da aficira samo sebe, da bo afekt sebe s seboj, da neko zunaj tudi samo predstavlja neko ko-ekstenzivno znotraj?« (Deleuze 1989, 117) Bohm pa, sledeč Kuzanskemu, zasnuje pojma *implikatnega* in *eksplikatnega* reda, da bi opisal dva temeljna reda narave, pomembna za razumevanje kompleksne in večdimenzionalne, a ene in iste celovite realnosti. Poenostavljeno povedano, po Bohmu val ni nič drugega kot razviti delec in delec ni nič drugega kot zaviti val: val se kaže kot delec v zavitem oziroma implikatnem redu in delec se kaže kot val v razvitem oziroma eksplikatnem redu. In analogno temu se kažeta materija in zavest, saj Bohm definira implikatni red kot »multidimenzionalni implikatni red« (v nekem implikatnem redu je zvit drug implikatni red in tako v neskončnost), ki zaobsega različne ravni realnosti ter »zvija« in »razvija« tako materijo kot zavest v neskončnem gibanju, ki ga Bohm poimenuje *hologibanje*. V tem smislu se lahko »leibnizovsko-deleuzovska podoba medsebojnega razvitja/zavitja subjekta-sveta ujema – ne le s svetlobno dvojnostjo val-delec, temveč tudi z Bohmovim konceptom hologibanja« (Ju-Yu Cheng 2007, 96). To je Leibnizova guba, ki gre v neskončnost, z dvema nadstropjema: »To, kar implikatni red zvija, eksplikatni red razvija. Eksplikatni red je običajni svet izkustva. To je razviti (*unfolded*) del hologibanja, ki se nam prikazuje kot vidik implikatnega reda. Implikatni red po drugi strani zagotavlja skupno materije, življenja in zavesti.« (Bohm, navajamo po: prav tam.)

Virtualno nikoli ni tisto, kar vidimo, saj virtualno nikoli ni reprezentirano: prav za to gre pri boju gledališča ponavljanja zoper gledališče reprezentacije [43]. Tisto, kar mora »uprizoriti« gledališče Artauda ali Živadina, je prav virtualno, ki je neuprizorljivo in nepredmetno. V kontekstu tega razdelka bomo rekli, da je poslanstvo gledališča ponavljanja »razviti« tisto, kar je »zvito«: »narediti vidne sile, ki niso vidne«, po slavni Kleejevi formuli »ne posredovati vidno, temveč narediti vidno« (prim. Deleuze 2008, 52). Virtualno nima drugega predmeta kot zgolj samega



sebe: postajanje, trajanje, razlika in ponavljanje; »[v]irtualno se aktualizira, virtualno je proces« (Klepec 2011, 151). To je temeljni smisel Whiteheadove procesualne filozofije in njegovega poglobitnega dela *Proces in realnost*, pri čemer ta naslov ne govori o tem, da obstaja realnost, različna od procesa, temveč da ni druge realnosti, kot je realnost procesa. Whitehead, naslednik Leibniza in stoikov, voditelj tajne šole, kot ga okliče Deleuze, »s katerim že tretjič odjekne vprašanje, kaj je dogodek?« (Deleuze 2009, 123) In dogodek ni nič drugega kot nenehni proces postajanja v virtualnem: »Dogodki so tokovi. Kaj nam torej odtlej dovoljuje, da rečemo: to je ista reka, ista stvar ali ista priložnost ...? To je velika piramida ...«¹³⁸ (128) To je Leibnizova »baročna hiša«, neskončnost z dvema nadstropjema, ki se nenehno prepogibata in upogibata, *razvijata* in *zvijata* drugo v drugem: duša in materija, materija in spomin (prim. Deleuze 2009; Whitehead 1968; Bergson 2013; Bohm 1980). »Rekli bomo, da je tisto, kar je prepognjeno, samo virtualno, in aktualno obstaja le v nekem ovoju, v nečem, kar ga ovija.« (Deleuze 2009, 40)

Virtualno metafizičnega gledališča Živadina torej nikoli ni v aktualnem: ne najdemo ga ne v gledaliških uprizoritvah ne v manifestativnih izjavah, pač pa v nenehni izmenjavi teh dveh serij. Videli smo, da sta začrtani že v *Aktu ustanovitve Gledališča sester Scipion Nasice* kot »kreativni del« in »manifestativni del«, pri čemer gre dejansko za dve disparatni seriji [8], ki ju lahko apliciramo na gledališče Živadina v celoti: *kreativna serija* (predstave, razstave ipd.) in *manifestativna serija* (manifesti, informansi ipd.):

Dejstvo, da dve seriji ne obstajata druga brez druge, pomeni, da nista zgolj komplementarni, pač pa si zaradi svoje nepodobnosti ali različnosti po naravi izpostojata druga od druge in se priskrblijeta. (Deleuze 2011b, 175)

Virtualni objekt je delni objekt, vendar ne zato, ker mu manjka del, ki je ostal v realnem, temveč je tak sam v sebi in za samega sebe, saj se cepi oziroma podvoji na dva virtualna dela, od katerih eden vselej manjka drugemu. (Deleuze 2011b, 176–177)

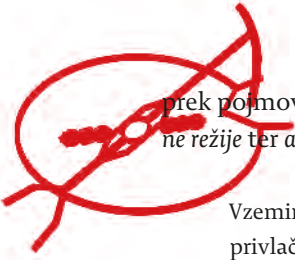
138 »Velika piramida pomeni dvoje: prehod Narave ali tok, ki v vsakem trenutku izgublja in pridobiva molekule, pa tudi realni objekt, ki skozi trenutke ostaja isti« (prav tam). Deleuze pri tem v opombi navaja naslednji navedek iz Whiteheadovega dela *The Concept of Nature*: »Dogodek, ki ga v veliki piramidi včeraj in danes konstituira naravno življenje, je deljiv na dva dela, velika piramida včeraj in velika piramida danes. Ampak objekt rekognicije, ki se tudi sam imenuje velika piramida, je isti objekt danes in včeraj.«

Po eni strani torej poteka manifestativna, poetološko-retorična serija, ki jo avtorizira in vzpostavlja jezik o tem, kaj naj bi to gledališče bilo. Po drugi strani pa poteka kreativna, gledališko-performativna serija, prek katere se telesa v tem gledališču vzvratno nanašajo na manifestativne izjave, ki strogo predeterminirajo naš način gledanja. Tako kot v filozofiji stoikov ali v delih Klossowskega in Gombrowicza je delo Živadinova »zgrajeno na nekem neverjetnem paralelizmu med telesom in jezikom, ali boljše, na nekakšnem odsevanju [réflexion] enega v drugem. Razmišljanje je dejavnost jezika, pantomima pa dejavnost telesa.« (Deleuze 2013, 303) Vsaka gledališka gesta je del oziroma odsev diskurzivne geste (in obratno) do te mere, da med njima ne moremo povleči jasne ločnice. »Enkrat vid sproži govor, drugič govor sproži vid. Toda vselej je tu pomnožitev in odsevanje tega, kar je videno, in tega, kar je govorjeno, pa tudi tistega, ki vidi, in tistega, ki govori.« (308) To, kar meni Vevar (2002, 83) o *Obredih poslavljanja*, bo držalo za celotno delo Živadinova: gre za »razvejan diskurzivni red, ves čas strogo relativen in biografsko perspektivničen«, pri čemer je »vsak njegov tvorni delec berljiv in smiseln v hkratni prezenci vseh«.

Za delo Živadinova je po eni strani značilna razsrediščenost oziroma rizomatičnost: »drugače kot drevo ali korenine rizom povezuje katerokoli točko s katerokoli točko [...]. Ni narejen iz enot, temveč iz razsežnosti, ali raje: iz smeri v gibanju. Nima ne začetka ne konca, ampak je vedno sredina (*milieu*), iz katere raste in katero presega.« (D&G 1988, 21) Po drugi strani pa je zanj značilna samopodobnost oziroma *fraktalnost*: »Fraktalnost je bolj kot karkoli drugega pomenila samopodobnost« oziroma »vzorec v vzorcu«: v faznem prostoru se »v določenem trenutku celotna informacija o dinamičnem sistemu prikaže kot ena točka« (prim. Gleick 1991, 105, 132; [40]). Tako lahko torej v delo Živadinova vstopimo na katerikoli točki, ker katerakoli točka njegovega razsrediščenega kroga predstavlja celotni krog. Tako kot pri *sovpadanju nasprotij* Kuzanskega, pri katerem se neskončno veliko ujema z neskončno majhnim. (Kot bi njegova »zavita« geometrija napovedovala sodobne holografske teorije ali pa fraktalno geometrijo narave, ki jo je odkrila teorija kaosa.)¹³⁹ To je »čudežna matematičnost« gledališča ponavljanja, o kateri je pisal Artaud: »Matematika virtualnega: mnoštva, vektorska polja in transformacijske grupe« (Delanda 2011),¹⁴⁰ ki je v postgravitacijskem gledališču konceptualizirana

139 V zvezi z »zavitjem« fraktalne geometrije v teoriji kaosa glej monumentalno delo Benoita Mandelbrota (1982): *Fraktalna geometrija narave*.

140 Gre za naslov poglavja Delandove knjige *Intensive Science and Virtual Philosophy*, ki pojem



prek pojmov (oziroma koordinat, kot jim pravi Živadinov) vektorske in praznotelesne režije ter atraktorja:

Vzemimo atraktor v matematiki: vsi trajektoriji in točke v območju njegove privlačnosti se mu približujejo na brezmejen način, ne da bi dosegli njegovo formo – obstoj te forme je docela virtualen, nič več kot oblika, h kateri tendirajo. Toda virtualno je prav v tem pomenu Realno tega območja: negibno središče žarišča, okrog katerega krožijo vsi elementi. (prav tam, 97–98)

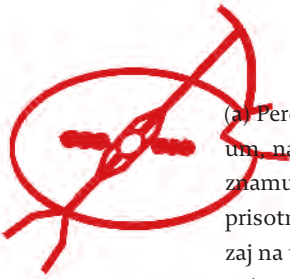
Virtualno gledališča Živadinova se ne manifestira samo na presečišču silnic gledaliških in manifestativnih dispozitivov, temveč tudi in predvsem skozi *samo življenje*, ki je imanentno trajanju »gledališkega« procesa: 1983–1987–1990–1995–2045. Prek konceptualizacije gledališke predstave kot petdesetletnega procesa, med katerim igralke in igralci umirajo in na koncu katerega umre tudi sam avtor, se namreč gledališki dispozitiv izenači s samim življenjem. Bodimo natančni: ne gre za izenačitev petdesetletnega procesa predstave z aktualnim življenjem sodelujočih ali z aktualnim življenjem samega avtorja, pač pa za njegovo izenačitev s samim petdesetletnim trajanjem oziroma z (virtualnim) življenjem kot takim. »Drugače rečeno, 'življenje dejansko specificira in individualizira, razloči in razveže, toda prav tako uteleša, virtualizira in poveže.' Virtualno je zato po Badiouju mogoče zapisati kar takole: *Vie(rtuel)*.« (Klepec 2011, 140) To je *Imanenca: neko življenje ...*, kot se glasi eno od dveh nedokončanih besedil, ki jih je Deleuze pustil za sabo (drugo se imenuje *Aktualno in virtualno*): »Tehnični termin *neko življenje ...* izraža to transcendentalno določljivost imanence kot singularnega življenja, njeno absolutno virtualno naravo in način, kako se določa zgolj preko te virtualnosti.« (Agamben 2011, 22) Ali kot termin »neko življenje ...« definira sam Deleuze:

Za čisto imanenco bomo rekli, da je NEKO ŽIVLJENJE, in nič drugega. Ni imanenca življenju, toda imanenca, ki ni v ničemer, je sama neko življenje. Neko življenje je imanenca imanence, absolutna imanenca; je celotna moč in celotna blaženost. [...] Neko življenje vsebuje zgolj virtuale [*virtuels*]. Narejeno je iz virtualnosti, dogodkov, singularnosti. Kar imenujemo virtualno, ni nekaj, čemur bi manjkalo realnosti. (Deleuze 2011c, 7, 9)

virtualnega pri Deleuzu raziskuje v kontekstu matematičnih in fizikalnih znanosti. Poglavje je prevedeno v slovenščino in objavljeno v številki *Problemov*, posvečeni Deleuzovemu pojmu virtualnega (*Problemi*, 2011, št. 9–10, str. 5–167).

Postgravitacijsko kozmokinetično gledališče je zasnovano kot *neko življenje ...* zaradi česar je lahko »absolutni« pogled, ki bo zaobjel celotni oder tega gledališča, samo virtualni pogled, ki zaobsega in hkrati presega vse aktualizirane poglede gledalcev vseh aktualiziranih predstav – to je nečloveški oziroma nadčloveški pogled onstran človeka in reprezentacije: »Biomehatronski objektel je gledališče za tisto, kar ni človekovo oko.« (Živadinov 2010) Ali kot na nekem drugem mestu pove Živadinov, sklicujoč se na Maleviča: »Sonce je gledalec naših predstav. Smrti ni!« V tem kontekstu se je potrebno spomniti tudi virtualnega pogleda kozmističnega observatorija Hrama-Muzeja Fjodorova, ki se upira smrti in katerega naloga je omogočiti vstajenje vseh in vsega, kar je kdajkoli živelo [34].

Mesto gledalca oziroma opazovalca je v petdesetletnem gledališkem procesu določeno tako v prostoru kot v času, pri čemer je gledališki čas določen kot »absolutni zdaj«, kar ponovno ustreza razumevanju časa pri Kuzanskem: »Stvari, ki se nam pojavlja v času, si nisi zamislil prej, kot se pojavi. V večnosti namreč, v kateri snuješ, vsako časovno zaporedje sovpade z istim zdaj v večnosti. Nič ni torej preteklega ali prihodnjega, ker prihodnost in preteklost sovpadata s sedanostjo.« (Kuzanski 1997, 32) Točka pogleda, v katero stopa subjekt, torej »ni ravno točka, ampak mesto, položaj, kraj, 'linearni dom' (gorišče linij), linija, ki izhaja iz linij. Imenujemo jo 'točka pogleda', kolikor predstavlja variacijo in prevoj. To je temelj perspektivizma.« (Deleuze 2009, 38–39) Vsaka točka pogleda je torej nek prevoj: točka pogleda na variacijo v prostoru in času. Perspektiva je »zvita« oziroma obrnjena: ni več subjekt tisti, ki gleda perspektivo, temveč je perspektiva tista, ki »gleda« oziroma določa mesto subjekta: »Perspektivizem pri Leibnizu, pa tudi pri Nietzscheju, Williamu ali Henryju Jamesu, pri Whiteheadu [ali Kuzanskem], je res relativizem, ampak to ni relativizem, ki mu verjamemo. To ni variacija resnice po subjektu, pač pa pogoj, pod katerim se subjektu pokaže resnica variacije. To je sama ideja baročne perspektive.« (prav tam) »Tako perspektiva ni več dokaz subjektivnosti, temveč dokaz zajetja realnosti tistega, kar Whitehead imenuje 'prehod narave'. Prehod je nevtralen, točka pogleda ne pripada tebi, z izjemo tega, da jo zasedaš, ampak je dosti natančneje opisana, kot tisto, kar te zaposluje in ne, kar poseduješ.« (Latour 2012; prim. Stengers 2012, 82) Latour v skladu s tem, sledeč Stengersovi, razlikuje dve vrsti percepcije v okviru Whiteheadovega transcendentnega, »drugega empirizma«:

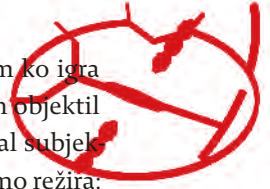


(a) Percepcija ni tisto, kar preprečuje dostop do stvari in usmerja pozornost na tisto, na njegovo aktivnost in njegove 'dodatke'. Percepcija je prej tisto, kar zaznamuje dogodek in začetek pozornosti, usmerjene k vsemu drugemu, kar je prisotno v percepciji in kar ne more biti odpravljeno. (b) Percepcija napotuje nazaj na točko pogleda, neki lokus, a ta točka pogleda je najmanj relativističen in najmanj subjektivni element, ker je tisto, kar je zaseženo in zajeto s strani panorame tistega zaobjetega. Rezultat teh dveh različnih vrst percepcije je zelo različen: prva uničuje objektivizem, druga uničuje subjektivizem. (prav tam)

Prehenzija je Whiteheadov pojem, ki ga Deleuze v *Gubi* primerja z Leibnizovo monado: označuje neko individualno enoto oziroma zaznavnoprocesualno razmerje med tistim, ki dojame, in tistim, kar je dojet: »Prehenzija je individualna enota. Vsaka stvar dojame sebi predhodne in somožne in postopoma dojame nek svet. Oko je prehenzija svetlobe. Živa bitja dojamejo vodo, zemljo, premog, sol. Piramida v danem trenutku dojame Napoleonove vojake (štirideset stoletij vas motrim) in obratno.« (Deleuze 2009, 126) Pomembno je razumeti, da se prehenzija ne nanaša na opazujoči subjekt oziroma opazovalca: oko v tem smislu ni subjekt, ki opazuje svetlobo, ampak organ, ki se individualizira oziroma nastane, ko telo (brez organov) dojame svetlobo. Subjekt, ki dojema v prehenziji, ni subjekt, pač pa *superjet*, tako kot objekt, ki je dojet, ni objekt, pač pa *objekt*. Pri Whiteheadu ni stabilne in bistvene razlike med mislijo in materijo oziroma subjektom in objektom, ki postaneta vektorja procesa postajanja: »Vektor prehenzije gre od sveta do subjekta, od dojetega datuma, do tistega, ki dojame ('superjet')« (prav tam). Smisel Whiteheadove vpeljave pojma prehenzije je prav v osvoboditvi od antropomorfne oziroma kognitivne in racionalistične predstave, ki je povezana z besedami, kot sta 'miselno' ali 'percepcija', ter v posledični ukinitvi strogega razlikovanja med subjektom in objektom (v zvezi s tem: Shaviro 2007).

To je tudi eden od smislov zasnovanja *praznotelesne* in *vektorske* režije pri Živadinovu. Medtem ko vektorska režija »izhaja iz neposredne scenske prakse, ko sta igralčeva in gledalčeva telesnost v pogojih breztežnosti« (Živadinov 2010, koordinata »Vektorska režija«) – pri čemer bomo konceptualni pojem Živadinova »Krikaljovov vektor« [32] definirali kot vektor med objektom in subjektom, saj se telo-subjekt »vektorsko« podaljša v prostor zaradi dolgotrajne izpostavljenosti breztežnostnim pogojem – »praznotelesna režija vektorsko usmerja žive, da bi s čustvenim spominom mrtvega informirala o tistih, ki se še niso rodili« (koordinata »Praznotelesna režija«). Drugače povedano, igralec ni več gledališki subjekt,

ki igra neko vlogo, pa tudi ne gledališki objekt, ki ga gledamo, medtem ko igra to vlogo, ampak postane gledališki vektor v prostoru in času, superjet in objekt il hkrati. Torej ne objekt ne subjekt, pač pa tisto, kar je Artaud poimenoval subjekt il: »Če tu že ne bi bilo neke sile, ki napravi še bolj subtilno tisto, kar vedno režira: vidnost, element reprezentacije, prisotnost subjekta, celo objekta, bi to poimenoval scena, *scena subjektila*. Subjekt il, beseda ali stvar, lahko zavzame prostor subjekta ali objekta, a ni niti eno niti drugo.«¹⁴¹ (Derrida 2008, 5)



Percepcija v gledališču virtualnega, se pravi, resničnega ponavljanja, ki si prizadeva opraviti z reprezentacijo, ni samo čutna, temveč je – tako kot pri Leibnizovih monadah ali Whiteheadovih prehenzijah – tudi čustvena in konceptualna (prim. Deleuze 2009, 127). Živadinov ni velik režiser in umetnik zato, ker dela izvirne in radikalne predstave (same predstave včasih sploh niso tako izvirne in radikalne, saj smo v sodobnem gledališču priče številnim podobnim, pa tudi radikalnejšim postopkom), pač pa zato, ker mu je uspelo vzpostaviti izvirno procesualno gledališče oziroma celovit gledališko-umetniški sistem, ki je konceptualni, misleči in čuteči stroj – molitveni stroj *Noordung*: »Lepo je tisto, kar je misleče.« Tako misleči, molitveni stroj *Noordung* proizvaja misel, ki se zvija sama vase, saj nima drugega predmeta razen same sebe: molitev »poje slavo Bogu in se toliko bolj polni sama s seboj, kolikor intenzivno kontemplira in krči elemente, iz katerih izhaja ter v tej prehenziji občuti *self-enjoyment* svojega lastnega nastajanja« (127). Tako gledališko-umetniški u-stroj *Noordung* ponavlja (in ne posnema!) »neskončno skrivnost stroj, ki tvori Naravo« (126), stroj v nenehnem nastajanju, ki »postavlja preteklost v sedanjost, nosečo s prihodnostjo« (127).

141 Artaud sicer ni pisal o subjektilu v gledališkem kontekstu, vendar ga vselej uporablja, ko govori o svojih risbah, 1932, 1946, 1947. Glej navedeno Derridajevo razpravo *Razmisliti subjekt il*.



//49

Razlika in ponavljanje (Večno vračanje)

Globina, višina, površina – to so tri temeljne dimenzije oziroma perspektive filozofije, kot jih opiše Deleuze v Osemnajsti seriji *Logike smisla*. Predsokratiki so mišljenje postavili v votline, življenje pa v globino: »Na začetku je bila torej shizofrenija, absolutna globina: predsokratska filozofija je filozofska shizofrenija, absolutna globina, izdolbena v telesa in mišljenja.« (44) S Platonom se začne idealistični vzpon filozofije na nebo Idej, to je njena višina in njena druga bolezen: »idealizem je prirojena bolezen platonistične filozofije, je tudi manično-depresivna oblika filozofije nasploh.« (142–143) Potem pa nastopi nova vrsta filozofov, ki se postavi nasproti globini in višini ter konstruira novo podobo misli – na površini: to je umetnost perverzije filozofije; misel se zdaj razvija hkrati v dveh dispartnih serijah, med telesi in idejami, rečmi in besedami, materialnim in nematerialnim: »Nietzsche je lahko ponovno našel globino, ker je že osvojil površine [...], kot da to zahteva metoda, neka tretja podoba filozofov in da se Nietzschejeve besede nanašajo prav nanje: kako so bili Grki globoki, ker so se držali površine! Ti tretji Grki pravzaprav niso povsem Grki.« (144) To so megariki, kiniki in stoiki:

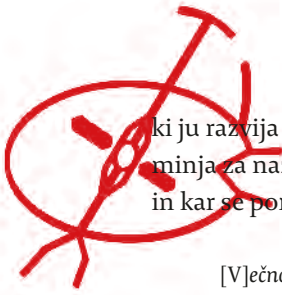
Vzemimo za primer izjemne Senekine tragedije [ki jih je Artaud tako zelo občudoval]. Sprašujejo se, kakšna neki je zveza med stoiškim mišljenjem in to tragiško mislijo, ki prvič v zgodovini postavlja na oder bitja, zapisana zlu, in tako zelo dosledno napoveduje elizabetinsko gledališče. [...] Vseposod v globini teles vrejo strupene zmesi, se pripravljajo gnusna zaklinjanja mrtvih, incesti in hrana. Poiščimo protistrup oziroma nasprotni dokaz: heroj Senekinih tragedij kakor tudi celotnega stoiškega mišljenja je Herkul. [...] Niti Dioniz z dna niti Apolon z višav, ampak Herkul s površine, ki bije dvojni boj zoper globine in zoper višave: celotno mišljenje je sedaj preusmerjeno, geografija je nova. (146)

Če Deleuzove tri dimenzije filozofske misli zdaj apliciramo na razvojno pot gledališča Živadinova, bomo rekli, da Scipion operira v globini, Rdeči pilot opazuje z višine, Noordung pa drsi po površini v gravitaciji nič. To je površina Möbiusovega traku – na eni strani je aktualno, na drugi virtualno – dvojno zvitje ali večno

vračanje: zvitje globine v višino ob hkratnem zvitju višine na površini: »Scipio je gradil *vzhajajočo vizijo*, Rdeči pilot *zahajajočo*, Noordung pa bo vizija pri *gravitaciji* o.« (Živadinov, navajamo po: Arns 2006, 217.) Če je Scipion gradil *vzhajajočo vizijo*, jo je moral graditi iz *globin*: riba in podgana, ki se pojavita v prvi predstavi Scipionov *Hinkemann*, sta bitji *globin*; Gledališče sester Scipion Nasice »vzhaja« oziroma »vstaja« iz ilegale, iz podzemlja; prekrščevanje se dogaja *pod* Triglavom; itn. Za Rdeči pilot pa je značilen pogled z *višine*, saj gre za kozmokinetične observatorije, pri čemer je simptomatična prav predstava *Dramski observatorij Zenit*: čeprav gledalci predstavo v vagonu gledajo od spodaj, poslikana scenografija, na kateri vidimo nebo in gore, sugerira, da dogajanje na odru pravzaprav gledamo od zgoraj, tako rekoč z neba, iz zenita. In nasprotno: čeprav gledalci v petdesetletni predstavi *Noordung* opazujejo dogajanje od zgoraj, se to izvaja spodaj, na dvodimenzionalni, geometrizirani *površini* gledališkega odra, spremenjenega v informacijsko tablo. Za gravitacijo nič torej ni značilna višina, pač pa ravno površina oziroma »gladek prostor«. Spomnimo se, za razbrazdani prostor Države je gravitacija ključna: »zdi se, da sila gravitacije leži v temelju laminarnega, razbrazdanega, homogenega in centraliziranega prostora« (D&G 2002, 370). Nasproti temu pa je treba postaviti površino gladkega nomadskega prostora, v katerem gravitacija ne igra več vodilne vloge: »To ne pomeni, da druge sile zmanjšujejo gravitacijo ali pa, da ji nasprotujejo. Čeprav je res, da ne gredo proti njej in da tudi ne izhajajo iz nje.« (prav tam; prim. [12, 13])

Dva preloma, o katerih govori Živadinov (po Scipionih in po Rdečem pilotu), torej sploh nista preloma, ampak zvitji; gre za »dvojni zgib«, o katerem piše Deleuze na koncu *Foucaulta* in ga potem podrobno razvije v *Gubi* – upogibanje in prepogibanje oziroma večno vračanje: »Mar to neomejeno-končno ali nad-zvitje ni tisto, kar je Nietzsche poimenoval večno vračanje?«¹⁴² (Deleuze 1989, 136) Z večnim vračanjem imenujemo tu proces časovne povratne zanke, pri katerem se prvi dve retrogardistični fazi gledališča Živadinova upogibata in prepogibata, da bi prišli do tretje, telekozmistične oziroma postgravitacijske faze. Tri faze si ne sledijo kronološko oziroma sukcesivno, ampak izhajajo druga iz druge, ponavljajo druga drugo v gledališkem času, ki je čas »absolutnega zdaj«: tretja je že prisotna v prejšnjih dveh,

142 Deleuze govori tu o umetniških agramatičnih postopkih v okviru moderne književnosti, pri tem omenja Mallarméjevo knjigo, Péguyeva ponavljanja, Burroughsova zvitja (*cut-up* in *fold-in*), dadaistične kolaže itn. Lahko pa seveda govorimo tudi o dvojnem zvitju v kontekstu gledališča in drugih umetnosti.



ki ju razvija in ju vsebuje, hkrati pa se v njiju retroaktivno vpisuje, ju zvija in spreminja za nazaj, s tem da ju ponavlja. In ponavlja ju kot razliko; tisto, kar ponavlja in kar se ponavlja, ni nič drugega kot razlika:

[V]ečno vračanje je res Podobno, ponavljanje v večnem vračanju je res Identično – vendar podobnost in identičnost ne predobstajata pred vračanjem tistega, kar se vrača. [...] Ne vrača se isto, ne vrača se podobno, ampak je Isto vrnitev tistega, kar se vrača, se pravi Različnega, podobno je vračanje tistega, kar se vrača, se pravi Nepodobnega. (Deleuze 2011b, 454)

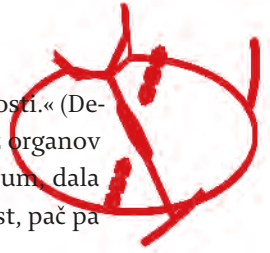
Deleuzov koncept razlike in ponavljanja, ki je drugo ime za večno vračanje, lahko torej apliciramo na gledališče Živadinova v celoti – natančneje, na njegova tri gledališča, ki ponavljajo drugo drugega in se zrcalijo med seboj, s čimer proizvajajo kompleksno razliko v samih sebi, saj se ne nanašajo na drugo realnost kot na realnost lastnega postajanja kot večnega vračanja istega: razlike. »Retro je metoda:« »v neskončnem gibanju degradirane podobnosti od kopije do kopije dosežemo točko, kjer vse spremeni svojo naravo, kjer se sama kopija spreverne v simulaker, kjer podobnost, duhovno posnemanje končno naredi prostor ponavljanju« (prav tam, 214).

»Skrivnost večnega vračanja je v tem, da nikakor ne izraža neke ureditve, ki bi se vsiljevala kaosu in si ga podredila. Nasprotno, nič drugega ni kot kaos, moč, ki zatrjuje kaos.« (Deleuze 2013, 285; [40, 42]) In kaos je »pri Deleuzu definiran kot praznina, *vide*, ki pa ni nič oziroma *néant*. Gre za nekaj, kar vztraja in se ohranja, a paradoks je v tem, da je to praznina, luknja, ki požre vsako konsistenco, luknja, ki je 'nikjer ni', ki ne eksistira, temveč insistira.« (Klepec 2011, 144)

Samo tu se razlega 'Vse je enako!' in 'Vse se vrača!'. A *Vse je enako* in *Vse se vrača* se lahko izrekata le tam, kjer je dosežena skrajna konica razlike. En in isti glas za vse množstvo s tisočermi potmi, en in isti Ocean za vse kaplje, eno samo hru-menje Biti za vse bivajoče. Pod pogojem, da je bilo za vsako bivajoče, za vsako kapljo in na vsaki poti doseženo stanje presežka, se pravi razlika, ki jih premešča in preobrača, in jih, vrteča se na svoji gibljivi konici, pripravi do vrnitve. (Deleuze 2011b, 459)

Boj zoper reprezentacijo je boj za novo gledališče in novo podobo misli, za novo telo in novi svet, ki bo osvobojen vsake podobnosti in posnemanja: »Posnetek je

podoba, obdarjena s podobnostjo, simulaker pa je podoba brez podobnosti.« (Deleuze 2013, 277) Ne organizem torej, pač pa telo brez organov: »Telo brez organov je telo brez podobe.« (D&G 1990, 10) Ne um, pač pa zaum: »Iskali boste um, dala vam bova zaum.« (Živadinov in Zupančič 2004) Ne maska kot podobnost, pač pa maska kot razlika in ponavljanje:

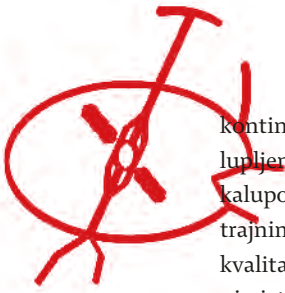


- Ne 'Bit in čas', ne 'Bit in nič', ne morebiti 'Bit in dogodek', temveč 'Razlika in ponavljanje', pri čemer ta premik, ta preglasitev biti v razliko nikakor ni slučajna. Osnovno poanto Deleuzove knjige bi namreč lahko povzeli z dvema tezama:
- 1) bit, in to edina (in enoglasna) bit, je razlika;
 - 2) edini resnični dostop do biti-razlike je ponavljanje (v nasprotju z reprezentacijo). (Zupančič 2007, 61)

To je novo, sodobno razumevanje koncepta ponavljanja, ki obseda filozofsko in umetniško misel vse od Leibniza dalje. Vednost ni le spominjanje (preteklega), kot je to razumel Platon, temveč tudi slutnja (prihodnjega), »*kajti nimamo le vednja/zavesti (conscience) o vseh svojih preteklih mislih, temveč tudi slutnjo vseh svojih prihodnjih misli*« (Leibniz, navajamo po: Kolenc 2014, 90). To je dejansko ponavljanje, ki ga odkrije Kierkegaard: »ponovitve sploh ni«, edino, kar se ponavlja »na vse možne načine«, je prav nemožnost ponovitve (Kierkegaard 1987, 174). Posledično le ponavljanje lahko proizvede razliko in prinese v svet nekaj novega: »Ponovitev in spominjanje sta isti korak, le v drugi smeri; kajti česar se spominjamo, to je bilo, ponavlja se nazaj; nasprotno pa se dejanske ponovitve spominjamo naprej.« (129)

Pokazali smo, da razvoj biomehatronske metode Zupančičeve temelji na ponavljanju in razliki oziroma na urarsko natančnih prostorsko-časovnih modulacijah in variacijah postgravitacijskih objektov s pomočjo numerično vodenega stroja [32]. Ponavljanje je odvisno od vsakokratnih prostorsko-časovnih dinamizmov gledališko-življenjskega procesa, pri čemer ti med sabo sovpadajo v virtualnem kot razlika in njeno večno vračanje, zaradi česar se v nekem smislu vse dogaja istočasno: gre za prikazovanje »časovne hkratnosti v različnih prostorih« (Živadinov, Zupančič in Turšič 2012). Živadinov je to natančno poimenoval: to so »biomehatronski objektivi« projektila *Noordung*, kar se na las ujema z Deleuzovo rabo pojma objektiv:

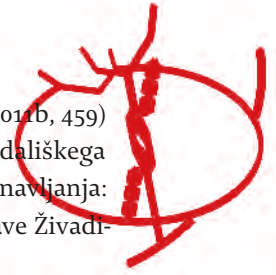
Ta novi objekt imenujemo *objektivi*. Kot je pokazal Bernard Cache, je to zelo moderna koncepcija tehnološkega objekta [...], ko objekt zavzame prostor v



kontinuumu z variacijo, ko produkt ali numerično vodeni stroj zamenjata kalupljenje. Novi status objekta le-tega ne postavi v odnos z nekim prostorskim kalupom, se pravi z odnosom oblika-materija, ampak s časovno modulacijo kot trajnim razvojem forme. [...] To ni samo časovni koncept objekta, ampak tudi kvalitativni, kolikor so zvoki, barve fleksibilni in ujeti v modulacijo. To je manieristični, in ne več esencialistični objekt: postane dogodek. (Deleuze 2009, 35)

Umbot torej ni objekt, temveč objekt, ki nosi »syntapiens informacije« o posamezni igralki in igralcu – subjektulu: mikronski izris igralčevega obraza, nabor igralčevih grimas ter gensko strukturo igralca. Umbot ponavlja igralko in igralca (v virtualnem oziroma prihodnosti), ne da bi ju mogel ponoviti (v aktualnem oziroma sedanjosti). Smo pri bergsonovskem problemu materije in spomina: ni materije brez spomina, tako kot ni spomina brez materije, pri čemer spomin ni le spomin na preteklost, temveč tudi spomin oziroma slutnja prihodnosti, tako kot materija ni le tisto, kar vidimo, temveč je prej tisto nevidno in »nematerialno«, »čiste sile, dinamične sledi v prostoru, ki na duha delujejo brez posrednika in ki ga neposredno poenotijo z naravo in zgodovino« (Deleuze 2011b, 49; prim. Bergson 2013). *Biomehatronski objekt Noordung* tako simulira muzej-hram Fjodorova, katerega »dejavnost ni v zbiranju mrtvih predmetov, pač pa v vračanju življenja vsemu, kar je preživelo svoj čas, v oživljanju umrlih na osnovi njihovih del s strani živih potomcev« (Fjodorov 2010, 71; [34]).

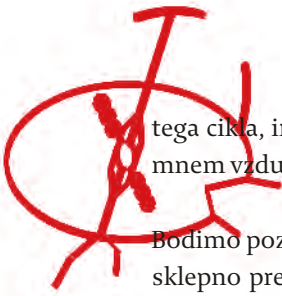
Gledališki u-stroj Živadina je sestavljen iz ciklusov. Na eni strani so življenjski ciklusi gledališč: Scipion Nasice (1983–1987), Rdeči pilot (1987–1990) ter Noordung (1990–1995–2045). Na drugi strani so gledališki ciklusi predstav: ciklus retrogardističnih dogodkov Scipionov (*Hinkemann, Nablocka, Krst, Dan mladosti*), ciklus dramskih, baletnih in opernih observatorijev Rdečega pilota (*Fiat, Zenit, Rekord*), (kozmo)kinetični ciklus »naseljenih skulptur« Kozmokinetičnega kabineta Noordung (*Kapital, Molitveni stroj, 1:10.000.000, 1:1*), mehatronski ciklus obredov poslavljanja Živadina in Zupančičeve (*Likvidatura Atraktor, Biomehanika Noordung, Trije izdelki Noordung, OHOrganizem, Supremat*), elizabetinski ciklus Gledališča Živadina::Zupančič::Turšič (*Marlowe, Prepovedano gledališče, Ljubezen in država*), petdesetletni ciklus predstave *Noordung 1995-2045*, ciklus informansov (*Tisoč let filma, Telelogija, Postgravityart ...*) itn. Vsi ti ciklusi niso zaokrožene celote, pač pa odprte celovitosti velikega ciklusa – razsrediščene, vendar enoglasnega kroga, v katerem vse odmeva v eni sami besedi: *Noordung, Noordung, Noordung ...* »Odprtost bistveno pripada enoglasnosti. Sedimentarnim razporeditvam analogije se zoperstavljajo



nomadske razporeditve in kronane anarhije v enoglasnem.« (Deleuze 2011b, 459) In nomadske razporeditve in kronane anarhije kozmokinetičnega gledališkega u-stroja funkcionirajo ravno prek tega enoglasnega in nenehnega ponavljanja: *Noordung, Noordung, Noordung ...*, ki se retroaktivno vpisuje v vse predstave Živadinova in proizvaja kompleksno razliko v sami sebi.

Dispozitiv razlike in ponavljanja deluje pri tem na več ravneh. Prvič: predstave znotraj posameznega ciklusa ponavljajo druga drugo, prav zato lahko govorimo o ciklusu. Mrtva riba iz predstave *Hinkemann* se »ponovi« in pomnoži v režijski knjigi Krsta, Tatlinov *Spomenik III. internacionali* se prvič pojavi na plakatu pri akciji Vstajenja, »ponovi« se v *Krstu*, zatem pa še v obliki Plečnikovega parlamenta pri *Dnevu mladosti* [8–10]. Vendar – drugič: predstave iz posameznih ciklusov hkrati »ponavljajo« predstave iz drugih ciklusov. Namestitev gledalcev na odru pri *Molitvenem stroju* »ponavlja« namestitev gledalcev v *Nablocki*, predstava *Ljubezen in država* iz elizabetinskega cikla »ponovi« *Ljubezen in državo* kot dramsko predlogo petdesetletnega projekta *Noordung:: 1995-2045*, ta pa nikoli uresničeno diplomsko predstavo Živadinova. Tretjič: tudi sami ciklusi se ponavljajo in komunicirajo med sabo. Observatoriji Rdečega pilota tako »ponavljajo« retrogardistične dogodke Scipionov, ciklusa obredov poslavljanja in elizabetinskega ciklusa pa ne moremo razumeti, ne da bi imeli v mislih petdesetletni ciklus predstave *Noordung:: 1995-2045*. Pomembno je razumeti, da pri tem ne gre za sukcesivno ponavljanje v času – za sedanjost, ki ponavlja preteklost – ravno nasprotno, gre za kierkegaardovsko »dejansko ponovitev«, ki se je spominjamo naprej – prihodnost, ki hkrati zaobjema tako sedanjost kot preteklost. Večno vračanje – to je rizom *Noordung*, ki »povezuje katerokoli točko s katerokoli točko [...]. Nima ne začetka ne konca, ampak je vedno sredina (*millieu*), iz katere raste in katero presega.« (D&G 1988, 21)

Vzemimo elizabetinski cikel za ponazoritev Deleuzovega koncepta razlike in ponavljanja oziroma Nietzschejeve ideje večnega vračanja. Aprila 2008 smo si na Gospodarskem razstavišču lahko ogledali zadnji del Stojsavljevičeve trilogije *Prepovedano gledališče*. Jeseni istega leta mu je v Atriju ZRC SAZU sledil prolog, pomenljivo poimenovan *Ljubezen::Država::Avatar*. Leta 2009 je bil v dvorani Pivovarne Union za fermentacijo uprizorjen prvi del Stojsavljevičeve trilogije *Marlowe*. Leta 2011 je z uprizoritvijo osrednje drame trilogije *Ljubezen in država* Živadinov po lastnih besedah prvič in zadnjič nastopil na velikem odru SNG Drame. Januarja 2013 pa smo si lahko v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova končno ogledali sklepno dejanje



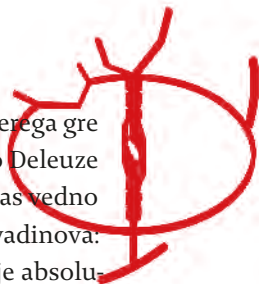
tega cikla, in sicer *Država::R.III.Epilog*, ki je bilo tako kot prolog uprizorjeno v intimnem vzdušju, le za 30 izbranih gledalcev.

Bodimo pozorni na navidezne nelogičnosti oziroma na to, da krog, ki se sklene s sklepno predstavo ciklusa, ni pravilen. Povzemimo. Čeprav ima *Elizabetinska trilogija* tri dele, je Živadinov v petih letih zrežiral pet predstav, pri čemer je Stojsavljevičev trilogiji dodal svoj prolog in epilog. Najprej je uprizoril tretji del, potem prolog, sledil je prvi del. Zaključil naj bi z drugim delom, kot je napovedoval leta 2011 pred premiero v ljubljanski SNG Drami. Vendar je temu nato dodal zelo pomemben epilog. Če kdo meni, da zadeva v kronološkem pogledu ne bi mogla biti bolj zmedena, se moti, saj je epilog dejansko začetek zgodbe, snov v njem sega v leto 1483, v začetek vladanja Richarda III.

In ker Stojsavljevičeva trilogija obravnava razmerje med gledališčem in državo v času rojstva modernega gledališča, je sklepna drama Živadinova postavljena v nek »mitološki« čas pred njegovim rojstvom. Nahajamo se v ultimativnem območju artaudovskega gledališča krutosti: »Mi še nismo rojeni, sveta še ni, stvari še niso ustvarjene, smisla še nismo našli [...] ples in potemtakem gledališče še ne obstajata.« (Artaud 2010, 12) In tudi čas ne obstaja, vsaj ne kot linearni čas, ki ga poznamo; nahajamo se v času, v katerem so vsi časi – preteklost, sedanjost in prihodnost – prisotni hkrati. Sklepnega dejanja namreč sploh ne moremo obravnovati samostojno, ker se le-to retroaktivno vpisuje v vse predstave ciklusa, in sicer tako, da se s pomočjo predstav, ki zrcalijo druga drugo, samo izpisuje skozi njihovo ponavljanje. Zato je bilo nujno, da Arna Hadžialjevič, ki igra Lady H. (kdo bi vedel, ali je na koncu predstave govorila igralka ali njena vloga), skozi fragmente govora drugih vlog preleti in na nek način ponovi vse vloge in celoten *Epilog*, istočasno ponavljajoč in spreminjajoč vse vloge in predstave *Treh elizabetinskih tragedij* Živadinova. »Kar zadeva *tretji čas*, ki odkrije prihodnost – ta čas pomeni, da imata dogodek in delovanje skrito koherenco, ki izključuje koherenco jaza, [...] tisto, s čimer se jaz izenači, je na sebi neenako« (Deleuze 2011b, 162).¹⁴³ »Identiteta igralca je

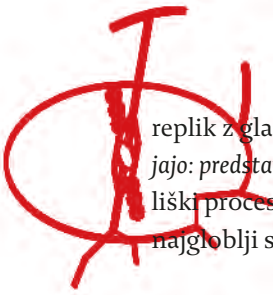
143 Gre za znamenito Deleuzovo konceptualizacijo treh sintez časa v *Razliki in ponavljanju*, ki jih lahko na grobo in telegrafsko povzamemo na naslednji način: 1. sinteza (pasivna) je *živa sedanjost*, za katero so značilni: utemeljitev časa-navada-trajanje-ono-habitus; 2. sinteza (aktivna) je *čista preteklost*, za katero so značilni: temelj časa-spomin-preteklo-jaz-eros; in 3. sinteza (ponovno pasivna, le na višji stopnji) je *večno vračanje*, za katero so značilni: breztemeljno-amnezija-prihodnost-nadjaz-tanatos. »Večno vračanje je le za tretji čas: čas drame, po komičnem, po tragičnem (drama je definirana kot trenutek, ko tragično postane veselo, komično po komično nadčloveškega). Večno vračanje je le

izginila [...]. Razpoka, stikališče je forma praznega časa, Aiôna, skozi katerega gre met kock.« (432) Samo skozi to brezosebno dimenzijo prihodnosti, ki jo Deleuze določi za tretjo sintezo časa, ki je vselej prisotna v sedanjosti, saj je ves čas vedno prisoten v vsakem trenutku, lahko razumemo večkrat citirane izjave Živadinova: »Zato ni preteklosti, ni prihodnosti, je samo absolutni zdaj! Gledališče je absolutni zdaj!« Ta trditev ne velja le za *Tri elizabetinske tragedije*, temveč za delo Živadinova v celoti, saj gre za manifestno deklaracijo postgravitacijskega gledališča prihodnosti, ki se retroaktivno vpisuje v vse predstave iz preteklosti.



Ne preprosto golo ponavljanje brez razlike, temveč kompleksno ponavljanje, ki proizvaja majhno notranjo razliko – absolutni nič kot razmik dvojega – to je osnovni mehanizem resničnega gledališča, ki ga lahko zasledimo v vseh predstavah Živadinova. Mehanizem razlike in ponavljanja je tudi glavno gonilo petdesetletnega projekta *Noordung*, ki je zasnovan ravno kot spopad s tem temeljnim paradoksom modernega gledališča, ki ponavlja, ne da bi moglo ponoviti. Celoten projekt namreč temelji prav na tem, da se izvirna predstava ponovi vsakih deset let, vendar je v ponovitvah že vnaprej strogo predeterminirana tudi razlika, saj bodo telesa preminulih igralk in igralcev nadomeščena z znaki-objekti, njihove replike pa z glasbo. Predstava se ponavlja na različnih lokacijah: scenografija izvirne predstave, ki je vključevala kupolo, v kateri so bili nameščeni gledalci, je zgorela v požaru v gledališkem ateljeju SNG Drame leta 1997, tako da je »dejanska« ponovitev že zato nemogoča. Pa vendar se bo predstava ponovila vsakih deset let, saj se bodo igralci oziroma njihovi tehnološki substituti gibali po natančno določeni geometrizirani mizansceni, za dogajanje predstave pa bo vedno izbran ustrezen krožni prostor, v katerem bodo gledalci predstavo opazovali iz gornjega rakurza, iz »virtualne« kupole, torej na podoben način kot gledalci prve predstave (pri prvi ponovitvi je bil to hidrolaboratorij Centra za usposabljanje kozmonavtov Jurija Gagarina v moskovskem Zvezdnem mestu, pri drugi pa Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij KSEVT v Vitanju). Povedano drugače, petdesetletni projekt *Noordung* je zasnovan tako, da skozi kompleksno in natančno ponavljanje, ki edino lahko naredi razliko in prinese nekaj novega, vsakih deset let proizvede lastno razliko, pri čemer je bistvenega pomena to, da je razlika notranja oziroma da izhaja iz samega ponavljanja. Tako petdesetletna predstava skozi proces zamenjave teles mrtvih igralcev s tehnološkimi substituti in njihovih govornih

za tretje ponavljanje, v tretjem ponavljanju. Krog je na koncu črte« (prav tam, 451; glej poglavje »Ponavljanje za sebe samo«, 133–214, še posebej 143–156 in 160–162).



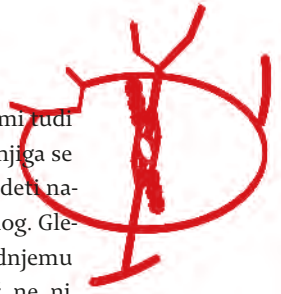
replik z glasbo proizvaja razlike, ki so generični del njenega ponavljanja, iz katerega izhajajo: predstava torej proizvaja notranjo razliko v sami sebi. Skratka, petdesetletni gledališki proces Noordung ne uprizarja nič drugega kot samega sebe, kar je tudi njegov najgloblji smisel:

Gledališče ponavljanja se zoperstavlja gledališču reprezentacije, tako kot se gibanje zoperstavlja pojmu in reprezentaciji, ki gibanje napeljuje na pojem. V gledališču ponavljanja izkusimo čiste sile, dinamične sledi v prostoru, ki na duha delujejo brez posrednika in ki ga neposredno poenotijo z naravo in zgodovino, govorico, ki govori pred besedami, geste, ki se oblikujejo pred organiziranimi telesi, maske pred obrazi, prikazni in fantome pred osebami – ves aparat ponavljanja kot 'strašne moči'. (Deleuze 2011b, 49)

V tem pogledu je nesmiselno vprašanje: »Kateri Deleuze?« – kot se glasi naslov prvega poglavja Badioujeve knjige o Deleuzu –, tako kot je nesmiselno vprašanje: »Kateri Živadinov?« Gledališče oziroma filozofija ponavljanja ne delujeta po načelu izbire med različnimi liki oziroma njihovimi maskami. To je navsezadnje nemogoče, saj so v ultimativnem območju večnega vračanja vsi liki enoglasno in istočasno prisotni v enem in »istem« liku, ki ni nič drugega kot maska – maska kot razlika in ponavljanje: »Za maskami so torej druge maske, in najbolj skrita je še vedno skrivališče, in tako naprej v neskončnost.« (183) »Maske ne pokrivajo ničesar, razen drugih mask. [...] Maska je resnični subjekt ponavljanja.« (59–60) Drugače povedano, tisto, kar tukaj šteje, niso maske, pač pa njihovo ponavljanje – razlika: »Ponavljanje ni pod maskami, marveč se oblikuje od ene maske do druge, tako rekoč od ene izjemne točke do druge, od enega privilegirane trenutka do drugega, z različicami in v različicah.« (59) Kar smo zapisali leta 2011, v refleksiji ob sklepni predstavi elizabetinskega cikla *Država::R.III.Epilog*, bo držalo za vse predstave, podpisane z imenom Dragana Živadinova:

Kateri Živadinov? Katera Predstava? Kdo bi vedel. Živadinov je svoje lastno gledališče. Možgani so vesolje. Gledališče je država. Država spregovori skozi usta Richarda III. Richard III. pofuka kraljico Elizabeth. Kraljica Elizabeth rodi Malevičev Črni kvadrat. Vse to v slovenskem Muzeju sodobne umetnosti, fiktivno poimenovanem Muzej sodobne umetnosti Metelkova, čeprav se nahaja na Mastrovi ulici. Piše se leto 1913. Moje ime je Kazimir Malevič. Gledamo predstavo *Zmaga nad soncem*. Piše se leto 1483. To je leto, v katerem se dogaja predstava, ki jo pravkar gledate. Piše se leto 1983. Gledamo nikoli uprizarjeno Živadinovovo

diplomsko predstavo Ljubezen in država. Vzamem nekaj knjig, med njimi tudi slovenski prevod Fernanda Pessoae, in jih pospravim v usnjeno torbo. Knjiga se imenuje Psihotipija. Moje ime je Antonin Artaud. Na usnjeni torbi je videti napis 'Star city 1998'. Piše se leto 2013. Gledate predstavo Država::R.III.Epilog. Gledate predstavo Tri elizabetinske tragedije. 'V modulu drsimo proti zadnjemu razdelku uma.' Moje ime je Vladimir Stojšavljevič: 'Res je, ničesar ni več, ne, ni. Sijajno! To pomeni, da se vse, čisto vse lahko začne. Pozdravljen, novi svet! Pojdimo! Vcepimo mu dušo.' Prisostvujete zadnjemu dejanju petdesetletne gledališke predstave Noordung:: 1995–2045: 'Sledi akt načrtovanega: zaradi spojnega procesa smo v energetske središču dogodka. Nikjer ni več prostora za našo identifikacijo, smo univerzalni, ker je spojni mehanizem procesiran s shemo systemske planetarne organizacije.' Piše se leto 2045. Čez deset dni bom mrtev. Moje ime je Dragan Živadinov. Moje ime je nihče.¹⁴⁴ (Anđelković 2013, 86)

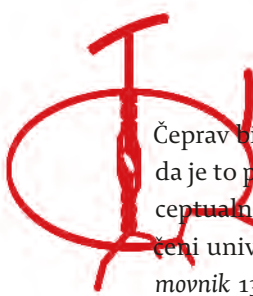


//50

Sklep: POSTGRAVITACIJSKA UMETNOST

Raziskovalec dela veliko napako, ko si domišlja, da je pozornejši od avtorja in ne razume, da avtor ni želel brisati sledi svoje ustvarjalne poti. Ker le-te vstopajo v samo strukturo, bi pomenilo uničiti jih ali skriti odvzeti delu njegovo strukturo po liniji časa. Bralec ali opazovalec morata rasti v delu skupaj z avtorjem ter prenašati zlome in preobrate, katerih platenje ustvarja samo osnovo dela. Kajti oni, zabeleženi udari valov Časa, tudi dajejo delu njegov notranji ritem, brez katerega je mrtvo ali mehanično. Če se v delu ne išče gola fabula, temveč le delo samo, potemtako moramo v tem razraščanju dela, v njegovi širitvi v življenje umetnika, v teh nepričakovanih protislovnostih, ki pa so izzvane z notranjo nujnostjo rasti, iskati najbistvenejšo lepoto dela, njegovo moč, njegovo dušo. (Florenski 2014)

¹⁴⁴ »Jaz, ki je razpocen v skladu s časovnim redom, in Jaz, ki je razcepljen v skladu s časovno serijo, si tako ustrežata in najdeta skupen izhod: v človeku brez imena, brez družine, brez lastnosti, brez jaza in Jaza, 'plebejskega' varuha skrivnosti, ki je že nadčlovek, katerega razkosani udi gravitirajo okrog sublimne podobe.« (Deleuze 2011b, 162)

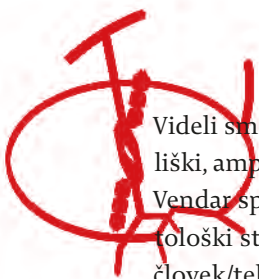


Čeprav bi bilo noro zanikati teatrološko pomembnost dela Živadinova, menimo, da je to prej konceptualno kot pa gledališko. Natančneje: gre za procesualno konceptualno gledališče, ki je »prizorišče miselnega dogajanja kot avtonomni, zaključeni univerzum, ki je zbirnik informacij o kulturalizaciji vesolja« (Živadinov, *Pojmovnik* 131). Zato k temu gledališču nismo pristopili prek pogleda, ampak prek pojma, in sicer s pomočjo Nietzschejevega in Deleuzovega konceptualnega aparata ter Foucaultovega pojma dispozitiva. Osredotočanje zgolj na analizo vidnega je tudi glavni razlog, da so vse dosedanje, ozko teatrološke analize zgrešile njegovo bistvo, saj gre tu za paradoksní »*Gesamtkunstwerk*« ali raje *Gesamtkunstundwissenschaftswerk* oziroma odprto in razvojno »celostno umetnino«, ki je neločljivo povezana tako z življenjem svojega avtorja kot z družbenozgodovinskim kontekstom, v katerem nastaja. Pri Živadinovu ne gre preprosto za režiranje gledaliških predstav, ampak za ustvarjanje konceptualne »celostne umetnine«, za katero je značilno predvsem to, da je *proceduralna* in *procesualna*. Tako imamo pred sabo umetnino, ki je paradoksalno *vedno-že* in hkrati *nikoli-še-ni* dokončana, saj vseskozi postaja, se spreminja in nastaja, ko se giblje v času in skozi čas, proti svojemu že na začetku napovedanemu »koncu«, ki jo bo retroaktivno vzpostavil kot »celostno«.

Med tremi fazami gledališča Živadinova, Scipion Nasice (1983–1987), Rdeči pilot (1987–1990) in Noordung (1990–1995–2045), ne obstajajo jasne ločnice, vse tri faze so namreč formalno, vsebinsko, strateško in razvojno neločljivo povezane. To gledališče, vse od Gledališča sester Scipion Nasice naprej, operira prek dveh disparatnih serij: manifestativne in kreativne. Po eni strani poteka poetološko-retorična serija, ki jo avtorizira in vzpostavlja jezik o tem, kaj naj bi to gledališče bilo. Po drugi strani pa poteka gledališko-performativna serija, prek katere se predstave vzvratno nanašajo na manifestativne izjave, ki strogo predeterminirajo naš način gledanja. Vsaka gledališka gesta je del oziroma odsev diskurzivne geste in obratno. Temeljnega smisla tega gledališča pa ne bomo našli ne v predstavah ne v manifestih, marveč v nenehni izmenjavi med tema dvema disparatnima serijama. To je virtualno tega gledališča, ki nikoli ni v tem, kar vidimo in kar slišimo, pač pa je ravno tisto nevidno in neslišno, nepredmetno in nepredstavljivo. Tri faze gledališča Živadinova si ne sledijo sukcesivno, ampak izhajajo druga iz druge, ponavljajo druga drugo v gledališkem času, ki je določen kot čas »absolutnega zdaj«: tretja je že prisotna v prejšnjih dveh, ki ju razvija in ju vsebuje, hkrati pa se v njiju retroaktivno vpisuje in ju spreminja za nazaj.

Živadinov iz predstave v predstavo, vedno prek različnih prizorišč in skozi različne mehanizme vključenosti gledalca v predstavo, ustvarja nove in nove gledališke stroje, ki v komunikaciji z zunanostjo na dolgi rok konstruirajo nomadski vojni stroj, ki nima stalnega odra, pač pa začasno zaseda prostor različnih gledaliških in drugih institucij in neprenehoma ustvarja »začasne avtonomne cone«, če uporabimo izraz Hakima Beya. Ta nomadski gledališki stroj po eni strani ostaja zvest svojemu utopičnemu mitičnemu poreklu med dvema glavama Države (Ideologije in Religije, ki ju Umetnost v svoji zrcalni podobi izganja), po drugi strani pa s projektom KSEVT dokončno vstopa v polje heterotopij, ki nastajajo na presečišču znanosti in umetnosti. Gre za svojevrsten kompozit dispozitivov znanosti, umetnosti in filozofije kot treh oblik misli ali ustvarjanja oziroma treh ravnin, ki režejo kaos, ki je v svojem temelju globoko političen. V razvojnem smislu se premika od neposredne utopije Gledališča sester Scipion Nasice prek odmaknjeno-»introvertne« retroutopije observatorijev Rdečega pilota do topične utopije oziroma heterotopije petdesetletnega gledališkega projekta *Noordung*. Živadinov tako tudi dandanes ostaja zvest izhodiščnemu postulatju svojega gledališča, ki kljub bistvenim spremembam poetske paradigme ostaja resnično in globoko politično: »Gledališče ni prazen prostor. Gledališče je Država.« (Scipion Nasice 1983a)

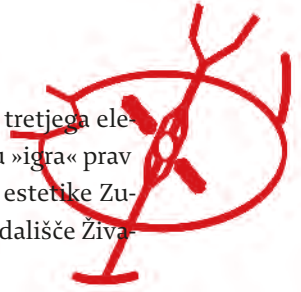
Pri postgravitacijski umetnosti so družbenopolitične, gledališkoumetniške in tehnouznanstvene strukture in strategije razumljene kot dispozitivi oziroma polja sil, vednostno-oblastni mehanizmi, ki omogočajo nekatere in onemogočajo druge procese subjektivacije. To, da sta tako umetnost kot znanost definirani kot »stroj vseh strojev«, pomeni, da sta umetnost in znanost razumljeni kot tisti polji vednosti, ki edini lahko ustvarita nove in drugačne oblike življenja oziroma nove in drugačne možnosti subjektivacije, kar ima nujno politične in filozofske posledice. Drugače povedano, postgravitacijska umetnost nastaja na presečišču silnic umetniških, znanstvenih, političnih in filozofskih dispozitivov, pri čemer je potrebno še posebej imeti v mislih Deleuzovo opozorilo glede Foucaultove filozofije dispozitivov, ki govori o spremembi usmeritve, ki se odvrne od Večnega, da bi pojmila Novo: »Pripadamo dispozitivom in delujemo znotraj njih. Novost nekega dispozitiva v razmerju do predhodnih bomo imenovali njegova aktualnost, naša aktualnost. Novo, to je aktualno. Aktualno ni tisto, kar smo mi, temveč prej tisto, kar postajamo, kar bomo ravnokar postali, se pravi Drugi, naše postajanje-drugi.« (Deleuze 2007, 11–12)



Videli smo, da Živadinov Mejerholdove biomehanike sploh ne razume kot gledališki, ampak kot družbeni dispozitiv, ki pa ga gledališki stroj v celoti integrira vase. Vendar sprememba družbenih odnosov ni dovolj, saj je potrebno spremeniti ontološki status telesa in sveta: to je razvojna pot, ki gre od biomehanike (igralce/človek/telo) do biomehatronike (umbot/nadčlovek/telo brez organov). Nietzsche in Artaud sta vsak na svoj način vztrajala pri resnični gledališki revoluciji, ki bo popolnoma spremenila ne le družbene odnose, ampak veliko več: samo telo, s tem pa tudi aktualno podobo misli, ki je odvisna od telesa. V skladu s tem postgravitacijsko gledališče ni politično – temveč je politika: ni druge politike, kot je politika gledališča. Gledališče ponavljanja Živadinova se pri tem postavlja strogo nasproti meščanskemu gledališču reprezentacije, saj je petdesetletni projekt *Noordung* zasnovan tako, da skozi kompleksno ponavljanje vsakih deset let proizvede lastno razliko, pri čemer je razlika generični del samega ponavljanja – tisto, kar proizvaja razliko, je ravno ponavljanje (telesa igralcev bodo nadomeščena s tehnološkimi substituti, dramsko besedilo pa z glasbo). Gledališki proces *Noordung*: 1995-2045 tako ne uprizarja nič drugega kot samega sebe, kar je tudi njegov najgloblji smisel.

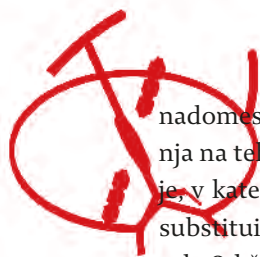
V središču zanimanja gledališke umetnosti Živadinova je gledalec oziroma mehanizem njegove vključenosti v predstavo. Gre za gledališče, točko pogleda, za mesto, kraj, od koder se predstava gleda, pri čemer točka pogleda ni določena s tistim, kar oko vidi, ampak je tisto, kar oko vidi, določeno z mestom, ki ga v gledališkem dispozitivu zaseda telo, ki opazuje. To je temelj postgravitacijskega perspektivizma in njegovega subjekta: subjekt je tisto, kar bo/je vstopilo v točko pogleda. Bitveno je razumeti procesualno genealogijo gledalčevega pogleda v gledališču Živadinova, ker se virtualno, metafizično »bistvo« tega gledališča proizvaja ravno prek perspektive oziroma njenega nenehnega sprevačanja. Do virtualnega oziroma idealnega »pogleda« lahko pridemo samo, če imamo pred očmi različne perspektive oziroma točke pogleda v različnih predstavah. Vendar idealni, virtualni pogled, ki lahko zaobjame vse te aktualizacije naenkrat, ni njihov seštevek, ampak njihova sinteza oziroma zvitje (*complicatio*) v prostoru in času. To spominja na »božji pogled« Kuzanskega, ki ga lahko ponazorimo tudi z besedami Ahmetove iz predstave *Supremat*: »Jaz ne vidim delov posamič, ampak vse hkrati.« Formula postgravitacijskega gledališča se torej »ne bere zaporedoma, temveč istočasno, vseobsegajoče«, kot tudi slišimo v *Obredu poslavljanja od NSK*. Metafizična gledališka etika Živadinova (etika v ontološkem, spinozovskem pomenu) se pri tem zrcali v (bio)mehatronske estetiki »obrnjene perspektive« Dunje Zupančič in

obratno; ta »dvojina« pa je potem spuščena še skozi prizmo nujnega tretjega elementa – kar je trenutno »vloga« Mihe Turšiča, ki v zadnjem desetletju »igra« pravtisti »nič kot razmik dvojege« (tako do metafizike Živadinova kot do estetike Zupančičeve) – pri čemer je tovrstni trojni *modus operandi* značilen za gledališče Živadinova vse od Scipionov dalje.



Resnična umetnost, tako kot resnična filozofija ali znanost, nastaja v tesnem razmerju s časom, vendar vselej proti svojemu času, kot kritika sodobnega sveta, v nasprotju s prevladujočimi mnenji svojega časa. Pestrost in raznolikost t. i. sodobne umetnosti pričata o njeni živahnosti in moči, pa tudi o njeni nemoči in umirjanju. Nietzsche je to imenoval »pisana krava«: pisana podoba vsega, v kar se je kdajkoli verjelo. To je lažna slika razlike. Čudna mešanica mistike in faktografije, tehnologije in narave, politike in apatije. Postgravitacijska umetnost ni sodobna, pač pa nesodobna, ali natančneje: če jo označimo v skladu z zgodnjimi Nietzschejevimi spisi, je času neprimerna. »V času neprimernem pa najdemo resnice, ki so trpežnejše od zgodovinskih in večnih resnic skupaj: resnice časa, ki še mora priti. Misлити aktivno, pomeni 'delovati proti času in s tem na čas – upajmo – v prid nekega prihajajočega časa'.« (Deleuze 2011b, 139) Postgravitacijska umetnost se prek retrometode usmerja k bližnji in daljni preteklosti: po eni strani je zavezana za puščini umetniških in znanstvenih avantgard dvajsetega stoletja (suprematizmu, konstruktivizmu in kozmizmu), po drugi strani pa obuja dosti bolj oddaljeno preteklost mitskega religiozno-ritualnega gledališča, kot sta ga želela obuditi Nietzschejev in Artaudov »gledališki« projekt. Hkrati je usmerjena v bližnjo, pa tudi v kar najbolj oddaljeno prihodnost, saj je za njeno osnovno metodo določena »progresivna substitucija« oziroma »načrtna zamenjava – zamenjava vsega!« Na perspektivi nesodobnosti temelji tudi genealoška metoda petdesetletnega projektila *Noordung*: ta prihaja iz preteklosti (1995) in je usmerjen v prihodnost (2045) – ni sodoben, pač pa času neprimeren, vselej času neprimeren.

Pokazali smo bistvene povezave med konceptualno spekulativnostjo petdesetletnega projekta Živadinova ter računalniškimi, genetskimi in agramatičnimi tehnološkimi strukturami oziroma silami dispozitivov prihodnosti, o katerih piše Deleuze v pomembnem dodatku h knjigi o Foucaultu »O smrti človeka in o nadčloveku«. Eden glavnih razlogov, da je projekt *Noordung* zastavljen kot petdesetletni proces, je gledališka demonstracija nestabilnega razmerja med sodobnim subjektom oziroma telesom in tehnologijo, ki se kaže skozi procesualno



nadomestitev teles preminulih igralck in igralcev z neorganskimi oblikami življenja na tehnoloških nosilcih – umbotih in syntapiensih. Če je petdeset let obdobje, v katerem naj bi bila izvršena progresivna substitucija, so tisto, kar se tukaj substituirajo, življenje, delo in jezik, ki po Foucaultu in Deleuzu tvorijo formo-človek. Od živih teles igralcev bodo ostali njihovi genski zapisi, mikronski izrisi obraza in nabor obraznih grimas, njihovo igralsko delo bo nadomeščeno z delom kibernetičnih in informatičnih strojev, njihove govorne replike pa bodo računalniško prevedene v agramatične glasbeno-zvočne strukture.

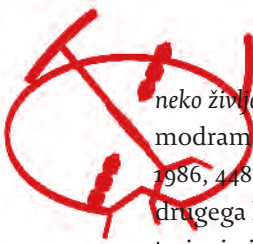
V izrazu postgravitacijska umetnost je predpona *post-* morda zavajajoča (termin *negravitacijska umetnost* oziroma *non-gravitational art* bi bil v tem smislu ustrežnejši), vendar je izraz skrbno izbran, ker meri na čas, natančneje, na enkratni dogodek, ki bo čas tako rekoč prelomil na dvoje ter vzpostavil novo štetje in novo podobo mišljenja. Čeprav napotuje na to, da sledi nečemu, je postgravitacijska umetnost koncept, ki meri na prihodnost, ki »prihaja iz prihodnosti« kot nekaj absolutno novega, kot tisto, kar bo umetnost in življenje osvobodilo teže. Postgravitacijska umetnost je tisto novo, vsa novost: ne postmodernistična ne modernistična, marveč supramodernistična; ne tragedija ne komedija, temveč drama; ne dramska ne postdramska, pač pa dramatizirajoča; ne transdisciplinarna ne raziskovalna, ampak procesualna; ne analogna ne digitalna, pač pa kvantna. Predpona *post-* se nanaša na leto 2045, ki je določeno kot leto preloma oziroma leto novega štetja. Kar so ruski futuristi imenovali *zmaga nad soncem*, Nietzsche *veliko poldne* in Artaud *gledališče krutosti*, imenuje Živadinov *postgravitacijska umetnost oziroma absolutni nič v gravitaciji nič*. To je virtualna točka absolutnega preloma ali dvojnega vzgiba, kjer se zgodovina sveta prelomi na dvoje: *post/gravitacijska umetnost*. To je točka, na kateri se svet, umetnost in subjekt gravitacije ena ukinjajo in vzpostavljajo na novo kot lahki: kot suprematizem, nadčlovek, telo brez organov ali umbot. In »ni toliko pomembno, ali se dogodek zgodi ali ne, ali je delovanje že izvršeno ali ne; preteklost, sedanjost in prihodnost se ne izvršujejo na podlagi tega empiričnega kriterija« (Deleuze 2011b, 163–164). Drugače povedano, dogodek, ki v virtualnem že obstaja kot Ideja oziroma čisti potencial, se je v nekem smislu že zgodil. To je »absolutni zdaj« ali večno vračanje, gledališče volje do moči – abstraktno gledališče ponavljanja, osvobojeno vsakega mimesisa.

Čeprav se ideja postgravitacijske umetnosti ostro zoperstavlja militarizaciji in komercializaciji vesolja, pri njej ne gre toliko za *kulturalizacijo vesolja* (o čemer nas

Živadinov in sodelavci prepričujejo iz strateških razlogov), temveč bolj za kozmizacijo umetnosti in mišljenja. Nekoč je človek živel s kozmosom, v kozmosu, danes pa je ta povezava prekinjena: »Izgubili smo kozmos, prekinili odzivno povezavo z njim, v tem je naša glavna tragedija. Kaj je naša nepomembna, majčkена ljubzen do narave – Narave! – v primerjavi s starodavnim veličastnim življenjem s kozmosom, ki ga je spoštoval tudi sam kozmos!« (Lawrence 2009, 40–41) Postgravitacijska umetnost, strogo zavezana zapuščini zgodovinskih avantgard, ima v tem smislu malo skupnega s t. i. sodobnimi umetniškimi raziskovalnimi praksami, kot sta *space art* ali *zero gravity art*, pa tudi z drugimi popularnimi umetniškimi oblikami, ki nastajajo v sinergiji z novimi tehnologijami. Tu ne gre za vesoljske ali tehnološke umetniške raziskave, temveč za vzpostavitev nove, postgravitacijske oziroma transhumane oblike življenja in mišljenja v vesolju, v skladu z izročilom ruskih kozmistov: »Vsi tehnični organizmi niso nič drugega kot le majhni sateliti. Ves živi svet je pripravljen odleteti v vesolje in tam zasesti svoj prostor. Takšen satelit je opremljen z razumom in je pripravljen živeti svoje življenje.« (Živadinov 2009, 20; prim. Malevič 1980, 18–20)

To je ničejansko, tragiško pojmovanje umetnosti, ki »temelji na dveh principih, ki ne pripadata le davni preteklosti, temveč sta tudi načeli prihodnosti« (Deleuze 2011b, 132). Prvič: umetnost ni brezinteresna dejavnost, pač pa nasprotno, je aktivnost, ki spodbuja voljo do moči: »Po Nietzscheju še nismo dojeli, kaj pomeni življenje umetnika: aktivnost tega življenja spodbuja samo afirmacijo, prisotno v umetniškem delu, umetnikovo voljo do moči kot takšno.« (133) In drugič: umetnost je vrhovna moč lažnega, »posvečuje laž ter napravlja iz volje do varanja vrhovni ideal« (prav tam). Prvo in drugo načelo sta komplementarni, saj aktivno življenje ni nič drugega kot vrhovna moč lažnega, umetnost varanja in prikrivanja, moč, ki življenje lahko dvigne na n-to potenco: »'Mi umetniki' = pri Nietzscheju: mi iskalci spoznanja ali resnice = mi izumitelji novih možnosti življenja.« (134)

Biomehatronski objekt *Noordung* je kot končni cilj petdesetletnega procesa simulaker muzeja-hrama Fjodorova, katerega »dejavnost ni v zbiranju mrtvih predmetov, pač pa v vračanju življenja vsemu, kar je preživelo svoj čas, v oživljanju umrlih na osnovi njihovih del s strani živih potomcev« (Fjodorov 2010, 71). Kozmistično postgravitacijsko gledališče tako po eni strani ponovno postavlja enačaj med gledališčem in življenjem, po drugi strani pa skuša zopet vzpostaviti prekinjeno povezavo med življenjem in kozmosom. To je virtualno tega gledališča: »*imanenca*:

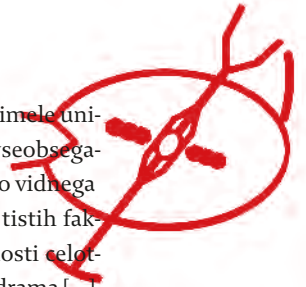


neko življenje ...« – življenje, ki ni ne tragedija ne komedija, temveč drama – »kozmodrama, biodrama, tehdrama, politdrama, avtodrama ...« (prim. Mumford 1986, 448; Deleuze 2004b). Temeljni smisel projektila *Noordung*, ki ne uprizarja nič drugega kot samega sebe, je ponoviti (in ne posnemati!) dramo kozmosa, dramo trajanja in postajanja, kar je hkrati tudi izvorni smisel resničnega (ritualno-mitskega) gledališča. Ni drugega življenja, kot je življenje kozmosa, in ni drugega gledališča, kot je gledališče volje do moči. To, kar skuša uprizoriti postgravitacijska umetnost, pa je ravno volja do moči ali volja veselja, če uporabimo termin Ciolkovskega. Vesolje je dejansko stroj, vendar ta stroj ni krožni urarski mehanizem, kot so si predstavljali v zarji moderne dobe, ampak mehanizem razsrediščenega kroga večnega vračanja, razlike in ponavljanja. To je molitveni stroj *Noordung*: abstraktno gledališče ponavljanja, absolutni nič v gravitaciji nič – gledališče volje do moči, kjer lahko izkusimo »čiste sile, dinamične sledi v prostoru, ki na duha delujejo brez posrednika in ki ga neposredno poenotijo z naravo in zgodovino« (Deleuze 2011b, 49).

Ne najdemo ustrežnejših besed za sklepno ponazoritev ideje postgravitacijske umetnosti, ki je »gledališče za tisto, kar ni človekovo oko« (Živadinov 2010), kot jih zapiše Mumford na koncu *Mita o stroju*, v opisu človeškega obstoja prek metafore kozmične gledališke drame:

Človek živi v zgodovini; živi z zgodovino in v nekem smislu živi za zgodovino, kajti precejšen del njegovih dejavnosti je usmerjen k pripravam na še neodkrito prihodnost. [...] Človeški obstoj v vseh njegovih razsežnostih morda najbolj razumemo prek gledališča, kot dramo, ki se razvija skozi dejanje. Če sem to primerjavo večkrat ponovil, sem to storil zato, ker ne poznam znanstvene analize, ki bi v tolikšnjem obsegu zajela sleherni vidik človeškega razvoja. V svojem gledališču je človek izmenično arhitekt in scenograf, režiser in pomožni scenski delavec, dramatik in gledalec, predvsem pa je igralec, čigar celotno življenje je iz 'take snovi kot sanje'. Ob tem se oblikuje skozi naravo odra, skozi vloge, ki jih prevzema, dejanja, ki si jih nalaga, tako da vsak vidik drame poseduje bit in pridobiva določeno mero smisla. [...] Ta drama se dogaja v kozmičnem dekorju, njen začetek in konec pa morata za vedno ostati izven dosega dejanske človeške izkušnje. Ne glede na to, kako pomanjkljiva je ta metafora, smo o eni stvari lahko prepričani: prazna stavba, rekviziti, scenografski aparat in razsvetljava v nikakršnem pogledu ne tvorijo drame, niti ne opravičujejo gromozanskega kolektivnega navora, ki je potreben, da se ansambel zbere in pripravi. Niti en fizični element, celo človeško telo ne, ni pomemben. Človeška ali kozmična drama

dobiva smisel zgolj skozi razsvetlitev človeškega uma. Kolikor bolj so imele univerzalne religije (in ne le nekateri primitivni kulti in miti) občutek za vseobsegajoči kozmični proces kot nekaj pomembnejšega od tistega neposredno vidnega ali zaznavnega na odru, toliko bolj čvrsto so obvladovale resničnost tistih faktografskih opisov, ki so nastali v nevednosti o čudežih in skrivnostnosti celotne predstave. Kozmodrama, biodrama, tehnodrama, politdrama, avtodrama [...] zagotavljajo scenarij in dekor človeškega življenja. [...] Prav v človeškem umu te drame pridobivajo novo obliko in prav v njem kdaj pa kdaj dosežejo vrhunec v bliskih, ki nenadoma razsvetlijo široko pokrajino človeškega obstoja. (Mumford 1986a, 447–448)





IMENSKO KAZALO

A

- Abrams**, Jerols J.: 274
Agamben, Giorgio: 14, 15, 192, 197, 320, 326
Ajshil: 113, 114, 164
Anaksagora: 164, 165
Andelković, Bojan: 288, 306, 339
Appia, Adolphe: 44, 45, 95, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 125, 128, 129, 131, 276
Aristotel: 40, 292, 293
Arns, Inke: 22, 23, 25, 26, 27, 30, 31, 65, 87, 125, 138, 184, 205, 219, 235, 254, 331
Artaud, Antonin: 33, 40, 41, 49, 54, 72, 87, 91, 95, 97, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 111, 114, 115, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 143, 150, 152, 170, 189, 212, 219, 263, 276, 279, 281, 282, 283, 286, 287, 288, 290, 291, 312, 319, 323, 325, 329, 330, 336, 339, 342, 343, 344
Attali, Jacques: 98
Avguštin, Avrelij: 40, 41, 54

B

- Badiou**, Alain: 39, 111, 114, 115, 147, 148, 149, 200, 276, 277, 278, 279, 284, 285, 302, 304, 321, 326, 338
Bajda, Srečko: 37, 45, 95, 96, 99
Ball, Hugo: 45
Barba, Eugenio: 93
Baturin, Jurij: 99, 249
Baudrillard, Jean: 188
Bausch, Pina: 45
Bene, Carmelo: 277, 280, 287, 288, 289
Benjamin, Walter: 192, 202, 238, 276
Berdjajev, Nikolaj: 217, 223
Bergson, Henri: 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 242, 243, 267, 279, 315, 324, 334
Beuys, Joseph: 52





Bey, Hakim (Peter Lamborn Wilson):

79, 188, 263, 341

Bilwet: 94, 95, 96, 97

Blanchot, Maurice: 304, 305

Bohm, David: 240, 242, 258, 266, 267,

296, 320, 321, 322, 323, 324

Bohr, Niels: 268

Borčić, Barbara: 23, 31, 57, 143, 188, 207,

208, 304

Borges, Jorge Luis: 46

Bošković, Ruder Josip: 237, 238, 239,

240, 241, 242, 243

Bratušek, Alenka: 87

Brecht, Bertolt: 87, 111, 115, 128, 129,

130, 131, 276, 282

Brook, Peter: 38

C

Cage, John: 57, 58

Camus, Albert: 276, 307

Cantor, Georg Ferdinand: 230, 231, 232

Carmelich, Giorgio: 96

Carroll, Lewis: 48

Chaplin, Charles: 98, 99, 157

Chardin, Teilhard de: 220, 233

Ciolkovski, Konstantin Eduardovič:

84, 159, 162, 203, 216, 217, 219, 244,

245, 246, 247, 248, 258, 260, 303,

306, 312, 317

Clarke, Arthur C.: 150, 201, 237, 249, 254,

255, 256, 258, 270, 272, 273

Colombat, Andre Pierre: 305

Craig, Edward Gordon: 45, 106, 110, 111,

114, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124,

125, 128, 129, 131, 137, 276

Č

Černe, Damjana: 122

Černigoj, Avgust: 96, 162

Čufer, Eda: 22, 26, 29, 37, 38, 44, 45, 50,

54, 58, 61, 65, 66, 75, 99, 116, 117,

123, 170, 171, 277, 281

D

Dedić, Nikola: 22

Delacroix, Eugène: 45

Delak, Ferdo: 117

Delanda, Manuel: 325

Deleuze, Gilles: 14, 15, 16, 17, 20, 27, 28,

31, 32, 33, 34, 36, 46, 47, 48, 50, 51,

54, 55, 61, 62, 66, 70, 71, 72, 84, 89,

90, 93, 100, 103, 105, 111, 113, 114,

115, 122, 123, 125, 126, 127, 130, 132,

134, 135, 136, 137, 148, 150, 151, 152,

154, 155, 156, 178, 180, 185, 187, 189,

192, 193, 194, 198, 200, 204, 209,

210, 211, 221, 222, 223, 224, 225, 228,

229, 230, 234, 240, 241, 250, 253,

256, 265, 267, 268, 270, 271, 273, 274,

276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283,

284, 285, 286, 287, 288, 289, 290,

291, 292, 293, 295, 296, 297, 298,

299, 300, 301, 302, 303, 304, 305,

306, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314,

315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322,

323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330,

331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338,

339, 340, 341, 343, 344, 346

Demšar, Dejana: 107

Denek, Aleksander: 45

Depero, Fortunato: 106

Derrida, Jacques: 108, 132, 133, 134, 137,

276, 312, 313, 329

Descartes, René: 104, 278

Diderot, Denis: 105, 106

Dolar, Mladen: 15, 32, 35, 39, 82

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič: 223

Duchamp, Marcel: 160, 172

Džingiskan: 74

Đ

Đorđević, Goran: 57

Đurić (Djurić), Dubravka: 26

Đurić, Mihajlo: 31

E

Einstein, Albert: 45, 227, 229, 230, 231, 235, 237, 238, 239, 241, 272
Eisenstein, Sergej: 123, 125
Eliade, Mircea: 50
Eliot, Thomas Stearns: 64
Empedokles: 305
Erjavec, Aleš: 26
Eviprid: 112, 113, 114, 164, 165

F

Fabre, Jean: 45, 46, 105, 122, 225
Fischer-Lichte, Erika: 124
Fiškin, Vadim: 37, 51, 185, 281
Fjodorov, Nikolaj: 13, 34, 65, 160, 162, 203, 207, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 230, 231, 233, 234, 246, 247, 248, 260, 327, 334, 345
Flaker, Aleksandar: 226, 260
Florenski, Pavel: 163, 164, 165, 169, 170, 171, 174, 182, 220, 224, 226, 227
Flusser, Vilém: 17, 71, 158, 196, 197, 201, 213, 214, 215, 216, 218, 268
Foucault, Michel: 14, 16, 20, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 82, 84, 85, 92, 93, 103, 178, 192, 193, 200, 224, 277, 279, 280, 281, 285, 286, 290, 323, 331, 340, 341, 343, 344
Freud, Sigmund: 89, 90, 224, 280, 290

G

Galloway, Alexander R.: 198
Gleick, James: 264, 325
Godnič, Ivo: 37, 122
Gombrowicz, Witold: 282, 325
Gončarova, Natalija: 24, 25, 281
Grašič, Damjana: 37, 50
Gray, Camila: 51
Grohar, Ivan: 49
Grosz, Elizabeth: 299
Grotowski, Jerzy: 93
Groys, Boris: 49, 51, 52, 53, 62, 66, 158, 159, 217, 221, 223

Gržinić, Marina: 22, 23, 26, 27, 30, 127, 183, 184, 200, 204, 205
Guattari, Felix: 14, 15, 16, 36, 51, 54, 66, 71, 90, 96, 100, 125, 126, 265, 277, 278, 280, 288, 312
Gurdžijev, Georgije: 13

H

Hadžialjević, Arna: 336
Haraway, Donna: 220
Hardt, Michael: 73
Harvey, William: 104
Hausmann, Barbara: 188
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 162, 174, 222, 277, 278, 279, 280
Heidegger, Martin: 192, 210
Heraklit: 293, 296
Hlebnikov, Velimir: 53, 145, 146, 288
Hribar, Tine: 22, 23, 25, 26, 27, 28, 43, 44, 47, 49, 50, 51, 61, 95, 152, 174, 175
Hrvatini, Emil (glej tudi: Janša, Janez): 46, 105, 111, 137, 161
Hume, David: 89
Hunley, J. D.: 254

I

Irwin: 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 35, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 61, 64, 65, 66, 75, 171, 172, 173, 174, 175
Irwin, Robert: 205

J

Jameson, Fredric: 210
Janša, Janez (glej tudi: Hrvatini, Emil): 79, 105
Jones, Amelia: 211
Jovanović, Dragana S.: 99
Ju-Yu Cheng, Catherine: 322



K
Kaczynski, Theodore: 198, 199
Kafka, Franz: 51, 52, 178, 185, 186, 282, 288, 289, 305
Kandinski, Vasilij Vasiljevič: 45
Kant, Immanuel: 160, 164, 169, 193, 227, 230, 239, 280, 317
Kardum, Simon: 47
Kasner, Edward: 294
Kasparov, Gari: 259
Kazjutinski, V. V.: 245, 246, 247
Kepler, Johannes: 104
Kierkegaard, Søren: 278, 279, 287, 333, 335
Kipke, Željko: 172, 173, 175
Kiš, Danilo: 46, 221
Klein, Melanie: 48, 52, 59, 173
Klein, Richard: 52, 59, 173
Kleist, Heinrich von: 106, 120, 129
Klepec, Peter: 192, 225, 278, 280, 281, 306, 307, 316, 317, 324, 326, 332
Knez, Dejan: 21, 37, 57, 58, 95, 96
Komelj, Miklavž: 98, 144, 217, 235, 269
Kopernik, Nikolaj: 193, 242, 243
Korun, Mile: 129
Kosovel, Srečko: 36, 162
Kotov, Oleg Valerijevič: 181, 251
Kowsar, Mohammad: 277, 289, 292
Kralj, Breda: 37
Krečič, Jela: 44, 58, 59, 60, 63
Krečič, Peter: 161, 162
Kreft, Lev: 58
Krikaljov, Sergej: 203, 208
Krstić, Nebojša: 58
Krtolica, Igor: 74, 75, 76
Kručoni, Aleksej: 53, 144, 166, 288
KSEVT (Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij): 36, 51, 67, 81, 82, 83, 84, 86, 149, 244, 250, 251, 254, 337, 341
Kubrick, Stanley: 195, 196, 197, 201, 213, 245, 249, 255, 256, 258, 269, 270, 271, 272, 273, 274

Kundera, Milan: 182
Kunst, Bojana: 64, 101, 102, 104, 105, 108, 128, 236, 340
Kurzweil, Ray: 259, 260, 261, 274
Kuzanski, Nikolaj: 171, 217, 278, 297, 320, 323, 325, 327, 342

L

Lacan, Jacques: 48, 56, 103, 195, 307
Lah, Zorko: 96
Laibach: 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 31, 32, 42, 45, 47, 48, 49, 52, 57, 58, 61, 65, 66, 67, 76, 95, 96, 99, 184, 212, 270
Lapajne, Samo: 37, 281
Latour, Bruno: 327
Launius, Roger D.: 254
Lavš, Igor: 58
Lawrence, David H.: 345
Lazzarato, Maurizio: 132
Léger, Fernand: 106
Lehmann, Hans-Thies: 129
Leibniz, Gottfried Wilhelm: 185, 189, 230, 231, 236, 237, 240, 279, 280, 322, 323, 324, 327, 328, 329, 333
Lem, Stanislaw: 287
Lepecki, André: 92, 93, 94
Lešnjak, Gojmir – Gojc: 63
Likar, Igor: 42, 46
Lotrič, Ivan: 87
Lovelock, James: 220

M

Maček, Uroš: 122
Majakovski, Vladimir: 62, 108, 235
Malevič, Kazimir: 12, 45, 49, 52, 53, 57, 60, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 187, 188, 206, 208, 209, 213, 216, 217, 238, 240, 250, 256, 263, 266, 267,

269, 270, 271, 272, 281, 300, 301, 302,
327, 338, 345
Mandelbrot, Benoit B.: 325
Manovich, Lev: 86, 97, 205, 210, 212
Marx, Karl: 129, 191, 279
Medenica, Vladimir: 12, 13, 142, 160,
171, 217, 219, 220, 222, 223, 245
Mejerhold, Vsevolod E.: 60, 93, 95, 98,
108, 111, 114, 124, 125, 126, 127, 128,
129, 130, 131, 132, 157, 276, 281, 282,
342
Mihelčič, Matej: 37, 281
Milisavljević, Vladimir: 73, 82
Milner, John: 13, 51, 143, 144, 145, 146,
166, 168
Miočinović, Mirjana: 33, 41, 50, 98, 111,
112, 114, 116, 118, 120, 121, 123, 126,
127, 128, 129, 131, 132, 134, 136, 137
Mlačnik, Marko: 37, 122, 281
Mlakar, Peter: 21
Močnik, Rastko: 174
Mohar, Miran: 21, 22, 26, 37, 58, 123, 281
Moholy-Nagy, László: 51, 157, 186
Monod, Jacques: 296, 297
Monroe, Alexei: 22, 24, 52, 56, 59, 61, 65,
67, 99, 270
Moravec, Hans: 259, 274
Mumford, Lewis: 15, 188, 191, 196, 197,
198, 199, 215, 258, 346
Muravjov, Valerijan: 218, 230, 231, 232,
233, 234, 250, 289
Murphy, Timothy S.: 277, 322

N

Newton, Isaac: 227, 229, 230, 235, 237,
241
Nietzsche, Friedrich: 13, 20, 27, 31, 32,
33, 34, 50, 55, 89, 90, 93, 110, 111,
112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121,
131, 132, 133, 134, 135, 147, 148, 149,
150, 152, 153, 154, 155, 156, 164, 165,
178, 181, 192, 193, 201, 221, 222, 223,

238, 242, 243, 273, 274, 277, 278, 279,
280, 281, 284, 285, 286, 287, 292,
293, 294, 295, 296, 298, 300, 301,
302, 306, 307, 308, 311, 313, 314, 315,
323, 327, 330, 331, 335, 340, 342, 343,
344, 345

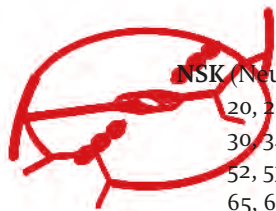
Noordung, Herman Potočnik: 36, 65,
68, 82, 83, 86, 138, 139, 244, 249,
250, 251, 251, 252, 253, 254, 255, 282,
309, 317

Noordung, Kozmokinetični kabinet:
11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22,
24, 26, 28, 29, 30, 32, 34, 38, 40, 42,
44, 46, 48, 50, 51, 52, 54, 56, 58, 60,
62, 64, 66, 67, 70, 72, 74, 76, 78, 79,
80, 84, 86, 87, 88, 90, 92, 94, 96, 98,
99, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112,
114, 116, 118, 120, 122, 124, 126, 127,
128, 130, 132, 134, 135, 136, 138, 140,
142, 144, 146, 148, 149, 150, 152, 154,
156, 158, 160, 161, 162, 164, 166, 168,
169, 170, 172, 174, 176, 178, 179, 180,
181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188,
189, 190, 192, 194, 196, 198, 200, 201,
202, 203, 204, 205, 206, 208, 210,
211, 212, 214, 216, 218, 220, 221, 222,
224, 225, 226, 227, 228, 230, 232,
234, 236, 238, 240, 242, 244, 245,
246, 248, 256, 257, 258, 260, 262,
263, 264, 266, 267, 268, 270, 272,
274, 276, 278, 280, 281, 284, 286,
287, 288, 290, 292, 293, 294, 295,
296, 298, 300, 302, 303, 304, 306,
308, 309, 310, 312, 313, 314, 316, 317,
318, 319, 320, 322, 324, 326, 328,
329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336,
337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344,
345, 346

Novak, Jani: 29, 37, 95, 96

Novi kolektivizem: 21, 22, 59, 63

Novikov, Timur: 182, 183, 209, 281



NSK (Neue Slowenische Kunst): 19,
20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,
30, 34, 35, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49,
52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 64,
65, 66, 67, 75, 76, 77, 81, 82, 172, 173,
176, 179, 183, 184, 270, 289, 320, 342

Nürnberg, Will: 251

O

Oberth, Hermann: 244, 253

Oblak, Maruša: 122

Opalka, Roman: 294

Ordway III, Frederick I.: 249, 245

Orel, Barbara: 72

Osaki, Harumi: 305

P

Pacjukov, Vitalij: 169, 240, 266

Papić, Dragan: 57, 58

Partljič, Mojca: 122

Pavlič, Jana: 37, 64, 180, 181, 240, 281

Pearson, Keith Ansell: 241, 242, 243

Peljhan, Marko: 82, 181

Pelko, Stojan: 178, 186, 201

Pernet, Claire: 268, 280

Peruš, Mitja: 149, 242, 257, 258, 259, 262,
263, 266, 267, 269

Pessoa, Fernando: 339

Pintar, Boris: 64, 180, 181

Piplitz, Ervin: 45

Pislak, Primož: 82

Platon: 39, 40, 46, 112, 164, 276, 278, 280,
281, 285, 313, 314, 315, 317, 330, 333

Plečnik, Jože: 51, 60, 61, 173, 175, 177,
187, 335

Pokorn, Darko: 21, 58

Pomian, Krzysztof: 227

Pranjić, Kristina: 13, 127, 144, 145, 146,
168, 222, 263

Prešeren, France: 43, 44, 50

Prigogine, Illya: 227, 229, 296

R

Randelović, Jole: 37, 281

Raunig, Gerald: 52, 70, 71, 85, 109, 125,
126

Ravnjak, Vili: 77, 225, 264

Rdeči pilot, Kozmokinetično gledali-
šče: 11, 20, 29, 37, 52, 64, 65, 67, 76,
77, 78, 79, 84, 138, 153, 201, 220, 226,
248, 250, 295, 297, 298, 299, 330,
331, 334, 335, 340, 341

Rebolj, Mateja: 37, 122, 204, 281, 290,
291

Resnais, Alain: 130

Riha, Rado: 140

Ristić, Ljubiša: 129

Rodčenko, Aleksander: 62, 142

S

Sartre, Jean-Paul: 276

Savski, Andrej: 26

Schlemmer, Oskar: 106

Scipion Nasica Corculum, P. Kornelije:
40

Scipion Nasice (GSSN), Gledališče
Sester: 11, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27,
28, 29, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42,
43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53,
54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 67,
69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 83, 84,
87, 99, 111, 122, 125, 126, 129, 138,
148, 152, 171, 172, 173, 175, 176, 184,
187, 226, 277, 289, 297, 298, 321, 324,
330, 331, 334, 340, 341, 343

Seraval, Dario: 37, 95

Shakespeare, William: 277, 287, 289

Shaviro, Steven: 293, 316, 328

Silbertin-Blanc, Guillaume: 74, 75, 76

Smole, Dominik: 43, 44

Sofoklej: 113

Sokrat: 112, 113, 153, 164, 165, 278, 280,
285, 305, 314, 330

Spengler, Oswald: 195, 197

Spinoza, Baruch de: 89, 93, 152, 247,
279, 280, 304, 342
Stalin, Josip Visarjonovič: 62
Stanislavski, Konstantin Sergejevič:
93, 126, 276
Stengers, Isabelle: 227, 229, 230, 280,
293, 296, 308, 327
Stepančič, Edvard: 96, 162, 300
Stojsavljevič, Vladimir: 67, 68, 238, 277,
287, 291, 309, 335, 336, 339
Strehovec, Janez: 86, 96, 97, 188, 192,
199, 200, 202, 204, 210, 211
Strniša, Gregor: 58

Š

Šalehar, Romana: 122
Šaper, Srđan: 58
Šejka, Leonid: 172, 173, 174, 178
Šelih, Mario: 122
Šipov, Genadij: 169, 238, 239, 240, 242,
266, 267, 268, 269
Šklovski, Viktor: 128, 168, 170, 176
Školč, Jožef: 58
Šparovec, Lotos: 290
Štern, Marinka: 122
Šumić-Riha, Jelica: 238
Šuvaković, Miško: 26

T

Tadić, Boris: 58
Tatlin, Vladimir: 45, 50, 51, 60, 61, 157,
158, 159, 173, 186, 187, 335
Tito: 56, 58, 73
Todosijevič, Raša: 57, 143
Torkar, Andraž: 181
Tregubov, Tim: 171
Tretjakov, Sergej: 125, 167
Trubeckoj, Nikolaj: 73, 74
Turrell, James: 205, 263
Turšič, Miha: 37, 81, 82, 83, 87, 149, 160,
212, 249, 250, 281, 303, 304, 308,
333, 334, 343

U

Uranjek, Roman: 21, 58
Uršič, Marko: 228, 230, 239, 240, 242,
246, 264, 266, 297
Uspenski, Peter: 13, 145, 146, 168, 169

V

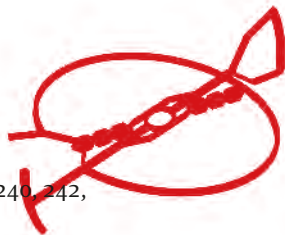
Valéry, Paul: 101, 102
VanDerBeek, Stan: 209, 210
Vattimo, Gianni: 284, 285
Vernadski, Vladimir: 220, 230, 233
Vertov, Dziga: 101, 102
Vesel, Matjaž: 218
Veselko, Borut: 60, 122
Vevar, Rok: 325
Vidmar, Igor: 63
Virilio, Paul: 101, 102
Vitruvius: 165
Vogelnik, Borut: 29, 30, 60
Vrečko, Janez: 162

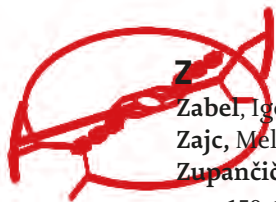
W

Wagner, Richard: 12, 99, 100, 111, 112,
113, 114, 115, 116, 117, 119, 162, 276,
285, 293
Wajcman, Gerard: 140, 141, 160, 170, 271,
300
Weibel, Peter: 239, 240
Welles, Orson: 178, 180, 185
Whitehead, Alfred North: 229, 232, 240,
279, 280, 293, 308, 316, 317, 321, 324,
327, 328, 329
Wiener, Norbert: 234, 235, 236, 258, 259,
260
Wilson, Robert: 45, 79, 129, 225, 263,
287
Wortz, Edwin: 205

Y

Young, George M.: 217





Z

Zabel, Igor: 46, 48, 305, 339

Zajc, Melita: 196

Zupančič, Alenka: 135, 147, 148, 149,
150, 154, 155, 178, 181, 184, 286, 295,
299, 301, 302, 307, 311

Zupančič, Dunja: 20, 37, 81, 82, 83, 87,
96, 147, 149, 151, 160, 182, 183, 186,
188, 201, 206, 207, 208, 212, 215, 250,
267, 281, 282, 283, 284, 295, 300,
301, 302, 303, 304, 308, 311, 312, 333,
334, 342

Zupančič, Iva: 122

Zupančič, Janez: 201, 207, 208

Zupančič, Staša, 181

Ž

Živadinov, Dragan: 11, 12, 13, 14, 16, 17,
19, 20, 22, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 37,
38, 45, 47, 49, 50, 52, 53, 57, 58, 60,
63, 64, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 77, 78,
79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 93,
94, 95, 96, 99, 100, 106, 107, 108, 111,
116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 125,
126, 127, 128, 129, 130, 132, 135, 136,
137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 146,
147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 169,
171, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185,
186, 187, 188, 189, 192, 194, 195, 196,
200, 202, 203, 204, 205, 206, 207,
208, 209, 210, 212, 214, 215, 216, 219,
220, 221, 225, 226, 227, 233, 234, 235,
237, 238, 239, 240, 242, 244, 245,
246, 249, 250, 251, 252, 253, 254,
255, 256, 257, 262, 263, 266, 267,
268, 269, 270, 272, 274, 276, 277, 281,
282, 283, 286, 287, 288, 289, 290,
291, 292, 294, 295, 296, 297, 298,
300, 301, 302, 303, 306, 307, 308,
309, 310, 311, 312, 314, 317, 318, 319,
320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327,

328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335,

336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343,

344, 345, 346

Žižek, Slavoj: 56, 75, 90, 103, 104, 211

Žnidaršič, Jonas: 50, 122





POJMOVNO KAZALO

A

- absolut:** 84, 162, 320, 326; absolutni nič (glej: nič), absolutni zdaj (glej: čas), absolutna imanenca (glej: imanenca)
- abstrakcija:** 84, 88, 134–135, 147, 270, 317, 320; abstraktno gledališče/umetnost/država: 12, 44, 54–56, 62, 66, 69, 122, 132, 134, 135, 140, 154, 314; suprabstrakt: 106–107, 187, 208–209
- afirmacija:** 141, 154, 294–295; dvojna \equiv : 155, 298–303
- agramatičnost:** 16, 194, 131; glej tudi: zaum
- aktualno:** 15, 204, 341; aktualizacija: 308, 316–321, 342; \equiv in virtualno: 33, 36, 189, 229, 313–323
- anarhija/anarhičnost:** 87; kronana \equiv : 281, 335; urejena \equiv : 281; lepa \equiv : 281; anarhokozmizem: 78–79; začasna avtonomna cona: 79, 188–189, 263, 341; Asociacija avtonomnih astronautov: 79
- antimarksizem:** 158; marksizem (glej: filozofija)
- aparat:** 17, 25, 125, 196; glej tudi: mehanizem, avtomat
- arhitektura:** 173–176, 186; \equiv in režija: 72, 122; vesoljska/orbitalna/kozmištična/supre: \equiv : 144, 159, 215, 249–256, 263 (glej tudi: observatorij, planit); arhitekton: 142–144, 159; \equiv KSEVT: 83
- atraktor:** 149, 262–266, 326; kaotični/čudni \equiv : 263, 282 (Lorenzov \equiv : 264–265; Rösslerjev \equiv : 240); nevronske \equiv : 259, 262
- avantgarda/avantgardna umetnost:** 5, 13, 23, 35, 39, 75, 86, 97, 162, 186; retro \equiv (glej: retro); trans \equiv : 22–23; \equiv in softver (glej: softver); ku-

bizem: 140; futurizem: 140, 157, 162; tranzitni futurizem: 157; da-daizem: 157; nadrealizem: 130, 136–137, 157; situacionizem: 52, 57, 79, 85; glej tudi: suprematizem, konstruktivizem

avtomat: 104, 200, 235, 236, 269; avtomatizem: 105, 128

B

biomehanika: 124–130, 260, 342; kozmi-stična ≡: 181, 183, 200–205; biomehatronika: 107, 136, 207–209, 212, 260, 333; biomehatronski objekt: 107, 136, 327, 334, 345

bit: 293–295, 332–333; enoglasna ≡: 281, 295, 302, 333–335

bog: 84, 158, 217, 222, 245, 294, 296, 308, 329; smrt ≡a: 304–313; smrt Jaza in smrt ≡a: 309–310, 339

breztežnost: 94, 144, 154–156, 161–162, 181–183, 185, 205–206, 208–209, 217, 252–253, 299, 313–314, 328; glej tudi: gravitacija

C

ciklus: 50–51; gledališki ≡: 334–336

Č

čas: 224–235; linearni/nelinearni ≡: 32, 34, 336; reverzibilni/ireverzibilni ≡: 224–226, 229, 233–235; ciklični ≡: 50; relativni ≡: 225, 227–230, 238, 264; gledališki ≡: 238, 327, 339–340; celota/serija ≡a: 309; obrnjena perspektiva ≡a: 224–226; perspektiva nesodobnosti: 34, 343; čas-zdaj: 238; absolutni zdaj: 13, 238, 311–312, 344; tri sinteze časa: 336–337; ≡ in prostor/prostor-čas: 116, 136, 145, 185, 198–199, 205–206, 228, 230–231, 233, 237, 239–240, 264,

303, 318–319, 321, 327–329, 342; glej tudi: trajanje; večno vračanje

človek: 193; smrt ≡a: 191–195; nadčlovek (glej: nadčlovek); vsečlovek (Sin človeški): 139, 156, 222–223; čezčlovek: 156; nečloveško: 16, 100, 194, 315, 327; neo-človeštvo: 261 (glej tudi: transhumanizem)

D

determinizem: 135–137; indeterminizem: 296; glej tudi: met kock

dialektika: 113, 222, 268, 293, 313–314; nedialektično: 32, 61–62, 268, 313–314 (glej tudi: metoda dramatizacije)

digitalno: 86, 107, 206, 209, 212

dimenzionalnost, ničta dimenzija: 145, 205; dvo/tri/štiri/polidimenzionalnost: 123, 143, 161, 163–189, 188, 206, 208–209, 225, 239, 263, 267, 271–272, 297, 299–300, 303, 323, 331

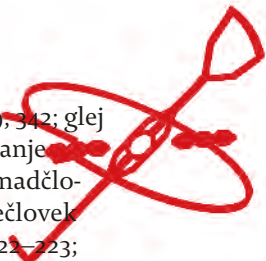
Dioniz/dionizično: 113, 154, 156, 164–165, 222, 285, 292–293, 298–304, 313–315; glej tudi: tragiško

diskurz: 31, 35–36, 325, 340

dispozitiv: 14–17, 34, 191–201, 204, 209, 341–343; gledališki ≡: 110–111, 137, 181, 256–257, 284, 286, 326; tehno-dispozitiv (glej: tehno)

dogodek: 48, 309, 324, 344; retrogardistični ≡: 28, 42–44, 48; umetniški ≡: 56, 59; ≡ preloma: 147–148, 310–311, 344; ≡ in smisel: 48, 321; ≡ in smrt (glej: smrt)

drama/dramatičnost: 32, 111–113, 132, 264, 281, 293, 336, 344, 346–347; metoda dramatizacije: 32, 278, 306–308, 313–319, 344; konflikt: 257; sinhrona dramaturgija: 226, 264; dramaturgija prostora: 37; minutni dramski tekst: 123;





dedramatizacija: 130; kozmo/bio/polit/avtodrama: 346; preddramsko/dramsko/postdramsko gledališče (glej: gledališče)

država: 37, 53; ≡ in gledališče/umetnost: 37–69; ≡ in vojni stroj (glej: vojni stroj); ≡ kot metadispozitiv (Urstaat): 54–55, 82; NSK ≡ v času: 54, 65, 67; abstraktna ≡ (glej: abstrakcija)

duh: 54, 67, 121, 134–136, 152, 189, 281, 338; imanentni ≡: 54–55, 76; ≡ teže (glej: teža); duša/duševnost: 178, 189, 251, 253, 259, 273

dvojina: 268, 298–304; dvojna afirmacija (glej: afirmacija)

dvojniki: 276–283; dvoječek: 203; drugi (glej: postajanje-drugi)

E

enoglasnost (glej: bit)

F

feminizem: 291, 299

film: 98, 200; ≡ in gledališče: 70, 180; ≡ in vojna: 70; 2001: *Odiseja v vesolju*: 195–198, 200–201, 249, 255–256, 258, 268, 270–274

filozofija, kozmistična ≡ (glej: kozmizem); procesualna ≡: 229, 308, 322–324; naravna ≡: 237–244, 246–248; sofistična ≡: 285, 314; marksistična ≡: 35, 129–130, 132, 213; mehanicistična vs. vitalistična ≡: 235–236; sprevernitev platonizma: 46, 285, 313–317, 330; antifilozofija: 149, 285; nefilozofija: 265; ≡ in gledališče: 39–41, 93, 276–292 (glej tudi: maska, gledališče krutosti)

fraktal/fraktalnost: 264–265, 325

G

genealogija/genealoška metoda: 31–36, 39, 311; ≡ vs. zgodovina: 26–31; ≡ gledalčevega pogleda (glej: gledalec)

geometrija/geometrizem: 159, 185, 209; projektna ≡: 169, 187–188; fraktalna ≡ (glej: fraktal); geometrizem mizanscene: 122–123, 185–186, 331

glasba, elektronska ≡: 94–100; ≡ in režija: 72, 94–100, 114–115, 119–120, 308; ≡ in breztežnost: 308; vokalomaton: 100, 106

gledalec: 39, 93–94, 114, 118, 125–126, 130, 164, 174, 179–180, 184–185, 342; ≡ in subjekt/subjektivacija: 179, 189, 319; ≡ kot opazovalec/priča (glej: opazovalec); topični ≡: 72, 161, 180; genealogija gledalčevega pogleda: 163–183 (glej tudi: pogled, perspektiva, opazovalec)

gledališče, preddramsko: 113; dramsko: 44, 113–114, 117; nedramsko/postdramsko ≡: 129, 276; postgravitacijsko ≡ (glej: postgravitacijska umetnost); ≡ krutosti: 33, 91, 106, 108, 111, 115, 129–138, 189, 283, 287, 312, 319, 336; epsko ≡: 111, 128–130; resnično ≡: 117, 281–286, 290, 337; ≡ ponavljanja vs. ≡ reprezentacije: 60–62, 93, 152, 280–292, 329–339; ≡ atrakcij: 125; sintetično ≡: 117; nomadsko ≡: 73–81; abstraktno ≡ (glej: abstrakcija); ritualno-mitsko ≡: 64, 105, 115, 121–122, 129, 137–138, 308, 343, 346; marionetno ≡: 106, 129 (glej tudi: nadmarioneta); grško ≡: 39–40, 109, 113, 164–165; rimsko ≡: 40–41, 109; kozmokinetično ≡: 80, 150, 162, 188, 220, 253, 283, 327; telekoz-mistično ≡ (glej: telekoz-mizem);

avtoreferenčno ≡: 206, 302–303, 321; ≡ in država (glej: država); ≡ in filozofija (glej: filozofija); ≡ in kultura/civilizacija: 132–133; ≡ in metafizika (glej: metafizika); ≡ in kuga: 40, 263

gravitacija: 77–78, 110, 143, 152, 217, 243; kvantna ≡: 243, 259; umetna ≡: 252; ≡ nič: 17, 85, 154–156, 183, 150, 204–205; mikro≡: 253; post≡ (glej: postgravitacijska umetnost, breztežnost)

guba: 240, 321–324, 331; zavitje/razvitje: 240, 294, 323; upogibanje/prepogibanje: 20, 324, 331; implikatni/eksplikatni red: 323; globina-višina-površina: 330–331; zunaj-znotraj: 266–270

H

heterotopija: 84–86, 207, 245, 341

hologram: 201, 242, 259; holografaska teorija: 258–259, 262; hologibanje: 323

horizont: 143, 171, 296; horizontala/vertikala: 186, 270–272, 295; glej tudi: perspektiva, dimenzionalnost, točka pogleda

I

ideja: 315–319; ideja-gledališče: 67; glej tudi: virtualno, mnogoterost

igra/igrati: 115, 293, 295, 312–313; glej tudi: met kock

igralec, biomehanski ≡: 93, 124; kibernetiki ≡: 183–184; igralec-kozmonavt: 203; substitut igralca (glej: nadmarioneta, substitut, umbot, syntapiens); ≡ in subjekt: 290

imanenca/imanentnost: 148, 156, 285, 305–306, 308, 313, 320, 326; ravni-

na ≡e: 278, 283; imanentni duh (glej: duh); ≡ in transcendenca: 278–279, 320; glej tudi: transcendenca, življenje/imanenca: neko življenje ...

informans: 303, 321, 324

K

kaos: 225, 263–266, 282–283; kaos-kozmos (kaosmos): 277, 282–283; ≡ in umetnost/znanost/filozofija: 283; teorija kaosa: 239, 263–264; kaotični atraktor (glej: atraktor)

kapital/kapitalizem: 40, 80, 91, 104, 132, 210

kartografija/kartografirati: 34, 188, 267

kibernetika: 184, 194, 219, 234–237; kiborg: 205, 220; kiberprostor: 97, 189, 199, 202, 203, 205, 236

konstruktivizem: 51, 60, 157–162, 186–187; konstruktivistično gledališče: 124–130; ≡ in suprematizem: 107–108, 157–162, 203, 215, 250–251, 300, 343; filozofski ≡: 278

koreografija: 94; mikro≡: 80, 152

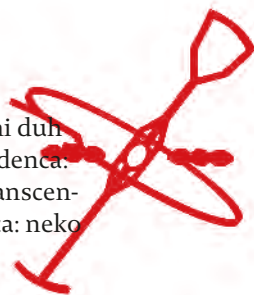
kozmiem: 216–224, 230–234, 244–248, anarho≡ (glej: anarhizem); tele≡ (glej: telekozmiem); kozmonavt vs. astronaut: 79

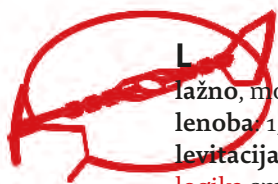
kozmos: 245–248, 345–346 (glej tudi: kozmiem); kaosmos (glej: kaos)

krutost: 132–134, 283, 312; ≡ (glej tudi: gledališče krutosti, življenje)

kvadrat, črni/beli: 139–142, 161–162, 165–171, 300–302 (glej tudi: suprematizem)

kvant/kvantno: 203, 225, 231, 266–267, 322, 359; ≡a mehanika: 229, 237–240, 242, 268; ≡i računalnik: 255–261; ≡a gravitacija (glej: gravitacija); superkvantni potencial/informacijsko polje: 242, 259, 267





L
lažno, moč lažnega: 156, 285, 291, 345
lenoba: 158
levitacija: (glej: breztežnost)
logika smisla (glej: smisel), zaumna ≡
(glej: zaum)

M

manifest/manifestno: 24–26, 38, 42, 287–288; manifestna serija (glej: serija)
maska: 32, 280, 333, 338; ≡ in subjekt (filozofija maske): 284–286, 290
materija: 92, 223, 242–243, 247; občutljiva ≡: 92, 150, 242, 247, 267; materialnost netelesnega: 93; nematerialnost: 234, 267, 330, 334 (glej tudi: nepredmetnost, suprematizem); ≡ in zavest: 77, 178, 239, 267–269, 322–323, 328; ≡ in spomin: 228, 267, 324, 334
mehanika: 71; transcendentalna ≡: 150–151; virtualna ≡: 322; bio≡ (glej: biomehanika); kvantna ≡ (glej: kvant); emomehanika: 107, 152
mehanizem: 104, 209, 236, 247; spojni ≡: 17, 311; vednostno-oblastni ≡: 16, 341; mehanizem-vitalizem (glej: filozofija/mehanicistična)
met kock: 292–298, 307–308, 321, 337; glej tudi: determinizem, indeterminizem
metafizika: 93, 189, 298; ≡ in gledališče: 33, 131, 133–134, 206, 276–339; ≡ in tehnika: 195, 206–207
mimesis/antimimesis: 33, 112, 114, 116, 120, 123–124, 128, 134, 148, 173, 282, 301, 316
misticizem: 217, 247; eksorcizem: 49–50
mit/mitologizacija: 3, 43–44, 49, 50, 52–53, 59–61, 77, 113, 137–138, 204, 282, 317

mnoštvo: 39, 231–232, 250, 285, 292, 309–310, 325, 332; mnogoterost: 73, 85, 103, 227–229, 232, 292, 306, 315–319; teorija množic: 169, 230–232; pluralizem: 229
modernizem: 149, 170–171; zahodni-vzhodni ≡: 26, 29–31; post≡: 23, 46, 77, 128, 149, 195, 210; supra≡: 150, 159, 208, 269, 344; ultra≡: 23
modul/modularnost: 35, 99, 207–209, 212, 252, 311, 333–334
monada: 322, 329
možgani: 236, 257–262; ≡ in svet: 54, 250, 259, 265–270, 273, 292, 295, 322, 338; ≡ in subjekt: 155, 183, 265, 283; mikro≡: 312
možno/nemožno: 13, 84, 137, 149, 197, 212, 232, 238; možno in virtualno: 316
mreža, nevronska: 258–259, 262; kibernetika: 189

N

nadabstrakt (glej: abstrakcija/suprabstrakt)
nadčlovek: 115, 120–121, 156, 191–195, 222–224, 255, 272–274, 310–311, 314–315, 327, 336, 339, 342–344
nadidentifikacija: 29, 41, 47–50, 52, 56, 58, 61–62, 68
nadmarioneta: 106, 119–122, 124, 137
naključje: 136; ≡ in nujnost (glej: met kock)
negacija: 141, 154–155, 301–302
nepredmetnost: 140–143, 145, 147, 150–160, 205, 240–241, 323 (glej tudi: materija, suprematizem)
neskončnost: 34, 45–46, 61, 78, 140, 155, 194, 229–230, 241, 247, 297, 306, 312, 320, 322–323; neskončno veliko/neskončno majhno: 325; neomejeno-končno: 194

nič: 92, 141–142, 154–155, 160, 302; absolutni \equiv : 302, 311, 321–322, 337, 344; \equiv kot razmik dvojege: 155, 286, 302, 321–322, 337; gravitacija \equiv (glej: gravitacija); ničla: 147, 150, 154, 169, 301

nihilizem: 112–113, 164, 301, 307; pasivni/aktivni \equiv : 154

nomadizem: 70–87; nomadsko gledališče (glej: gledališče); nomadska znanost: 36, 84; nomadski/gladek prostor: 78, 253, 331; nomadska razporeditev: 281, 335; nomadski kokpit: 199–200; nomadski stroj (glej: vojni stroj)

Noordung :: 1995–2045, petdesetletni gledališki proces: 11–14, 16–17, 51, 67–69, 78, 84, 94, 100, 106–108, 121–123, 135–136, 147–150, 152, 160–161, 180, 185–189, 192, 194–195, 202–212, 225–227, 234–235, 238, 240, 245–246, 248, 256–259, 262–264, 267, 282–283, 287–288, 293–298, 303–304, 306–312, 317–318, 327, 333–334, 337, 339–348 (glej tudi: postgravitacijska umetnost)

novo/novost: 15, 204, 341

nujnost: 135, 236; \equiv in naključje (glej: met kock)

O

občutje: 92, 151–154; čustvo: 152; čustveni spomin (glej: spomin)

objekt, virtualni/delni \equiv : 47–48, 316, 318, 321, 324; večni \equiv : 316–317; \equiv in subjekt: 183, 197, 201, 211, 212, 223–224, 240, 267–270, 283, 328–329; sub-objekt: 212; s-objekt: 212; objekt/objektilnost: 187, 207, 328–329, 333–334; biomehatronski objekt (glej: biomehatronika);

falus: 103

obraz/obraznost (glej: koreografija/mikrokoreografija; mehanika/emomehanika)

observatorij, gledališko-kozmični: 64–65, 77, 220, 250, 327

ontologija/ontološko: 16, 25, 30, 93, 129, 131, 239, 242, 266–267, 277, 285, 288, 298–299, 304, 321, 322, 342

opazovalec: 239–240, 268–269, 327–328, 339 (glej tudi: točka pogleda); gledalec kot \equiv : 171, 181; utopični \equiv : 161, 180

organizem: 16, 71, 104–105, 134, 194, 236, 253, 312; organi brez telesa: 90–92, 97, 101–103 (glej tudi: telo brez organov); neorgansko: 13, 16, 92, 119, 121, 194, 202, 219–220, 223, 245, 256–261, 312, 344

P

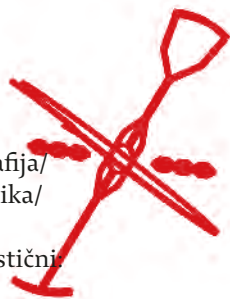
percepcija: 58, 182–183, 268–269, 327–329; \equiv v breztežnosti: 182, 203, 290, 239, 268; percepcijska perspektiva: 182–183

perspektiva, obrnjena/razsrediščena \equiv : 161–189, 208, 268, 320, 342; linear-na/frontalna/iluzionistična \equiv : 109, 110, 163–164, 166, 173–175, 181–183 (ničta površina: 174); minus-prostor: 174); percepcijska \equiv (glej: percepcija); semantična \equiv : 182; perspektivizem: 179, 240, 278–279, 327, 342; resnica kot \equiv : 178, 215, 284; \equiv nesodobnosti (glej: čas); obrnjena \equiv časa (glej: čas); glej tudi: točka pogleda

planit: 12, 45, 143–144, 159, 250, 256

podobno/podobnost (glej: mimesis)

pogled, virtualni \equiv : 189, 321, 327, 342; božji \equiv : 171, 320, 342; nečloveški \equiv : 108, 136, 149, 327; razsrediščen





≡ (glej: razsrediščenost); točka ≡ a (glej: točka pogleda); genealogija gledalčevega ≡ a (glej: gledalec)

pojem: 62, 282–283, 287, 315, 320; pojmovni lik: 278, 281, 285, 315, 317; umetniški nepojmovni ≡: 282, 321

politika/politično: glej: država, vojni stroj, kapital ipd.; politika gledališča: 87, 342; apolitično gledališče: 39

ponavljanje: 13, 33, 36, 46, 50–51, 60–62, 66, 71, 105–106, 122, 131, 137–138, 232, 250, 290, 342; ≡ in razlika: 14, 89, 127, 149, 175, 208–209, 280–281, 287, 290, 302, 312, 330–339; gledališče ≡ a (glej: gledališče)

posnetek/posnemanje (glej: mimesis, reprezentacija, simulaker)

postajanje: 94, 152, 228–229, 283, 292–296, 298–304, 305, 306, 308, 314, 316–317, 322, 324, 328, 332, 346; postajanje-drugi: 15, 94, 103, 204, 211, 268, 278–283, 289, 292, 309, 314, 341

postgravitacijska umetnost/gledališče: 16–17, 85, 94, 106, 137, 139, 141, 148–149, 160, 162, 182, 185, 188, 193–194, 206–207, 209, 212, 219, 238, 242, 250–251, 253, 256–257, 266–267, 270, 282, 295, 301, 311, 314, 317, 320, 337, 325, 339–347; ≡ kot dogodek preloma (glej: dogodek)

postsocializem, postsocialistična teorija: 25–27, 30

potencial/potencialnost: 13, 202, 316, 323, 344; superkvantni potencial (glej: kvant)

potujitev/potujitveni efekt: 128, 130

povratna zanka: 296, 220, 300, 303, 331

prehenzija: 328, 329 (glej tudi: percepcija, točka pogleda)

preobrazba: 38, 44, 121, 137, 154, 160, 178, 217, 238, 273–274, 301, 309, 315

problem/problemskost: 106, 162, 315–317, 321

proces/procesualnost: 11–14, 67, 94, 160, 186, 188, 288, 308, 321–329; petdesetletni gledališki ≡ *Noordung* :: 1995–2045 (glej: *Noordung*); procesualna filozofija (glej: filozofija); ≡ in realnost: 322–329

projekcija: 267–268, 295, 309; optimalna ≡: 226, 252–253, 260; geometrijska ≡: 167, 169, 180, 186, 208, 295; kartografska ≡ (glej: kartografija)

projektil: 318

projektivnost, ≡ prostora/časa: 13, 160, 217–220, 230–231

prostor: 84–86, 92, 116, 136, 143, 160, 168, 170–174, 181–189, 198–199, 230–231, 237, 239–241, 247, 272, 277, 318–319; ≡ in čas/prostor-čas (glej: čas); gladek vs. razbrazdani ≡ (glej: nomadizem); kiber≡ (glej: kibernetika); fazni ≡: 325; glej tudi: dimenzionalnost

psihoanaliza: 35, 104, 191; ≡ in gledališče: 290

R

razlika: 14, 30, 32, 60, 155, 250, 279–280, 283, 286, 288, 290, 299, 302, 312–313, 318–319, 321–322, 330–339; ≡ in ponavljanje (glej: ponavljanje)

razsrediščenost: 273, 310, 325, 334; ≡ pogleda: 171, 181, 183, 185, 214; razsrediščen krog: 50–51, 77, 297–298, 325, 346

realnost: 46, 90–92, 232, 239, 266, 283, 293, 301, 316; proces in ≡: 322–329

remiks/remiksabilnost: 45, 99, 209–212

reprezentacija: 14, 25, 62, 124, 148, 286–292; ≡ in gledališče (glej: gledališče)

retro(avant)garda: 19–76; retrogardizem: 19–62, 127–128, 136, 153, 303; retrometoda: 20, 25, 33, 238, 343; monumentalna retroavantgarda: 20, 22–24; retroprincip: 20, 22, 25–26; retrogardizem vs. retroprincip: 25–31

režija: 70, 95, 98–99, 124–128, 131, 136, 291, 302; praznotelesna ≡: 94, 107, 122, 116–118, 136, 152, 160, 312, 326, 328; vektorska ≡: 94, 182, 185, 239, 267, 297, 326, 328; ≡ kot forma prihodnosti: 302

rizom/rizomatsko: 325, 335

S

satelit, umetniški ≡: 12, 68, 82, 107, 221, 250, 345; suprematistični/konstruktivistični: 144, 159; informacijski ≡: 254–255

serija, dispartatna ≡: 28, 47, 226, 321, 324, 330, 340; manifestativna/kreativna ≡: 38, 42, 324–325, 340; ≡ časa (glej: čas)

sila: 16, 19, 27, 90, 150–154, 192–194, 241–243, 247, 323; aktivna/reaktivna ≡: 89, 153–156, 242–243, 301–302, 315; atraktivna/repulzivna ≡: 241–243; molekularna/molarna ≡: 157, 253; enotna teorija sil: 241–243; glej tudi: volja do moči

simbol/simbolika: 113, 119; simbolizem: 122–123

simulaker: 46, 61, 93, 205, 273, 285–286, 290, 332; ≡ in kopija: 24, 46, 61

singularnost: 73, 313, 315–316, 326; tehnološka singularnost (glej: tehno)

sinteza, disjunktivna ≡: 303, 322; ≡ časa (glej: čas); gledališka ≡: 11–12, 112, 117, 131; sintetično gledališče (glej: gledališče); sintetično

slikarstvo (glej: slikarstvo); kognitivna sintetična konstrukcija: 267–303

slikarstvo: 151, 163, 165; suprematistično ≡: 140–145, 147–151, 165–168, 172 (glej tudi: kvadrat, črni/beli); sintetično ≡ (*Vstajenje Gledališča Scipion Nasice*): 172–178

smisel: 27, 193, 264, 321–322; ne-smisel: 302, logika ≡a: 48, 169, 302; ≡ in dogodek: 48

smrt: 49, 108, 121–122, 135, 160, 203, 218, 233, 270, 283; 304–306; dva vidika ≡i: 304–306; samomor: 305; ne-smrtnost (glej: vstajenje); ≡ in dogodek: 148, 304–313; ≡ boga (glej: bog); ≡ človeka (glej: človek); smrt Jaza in smrt Boga (glej: bog)

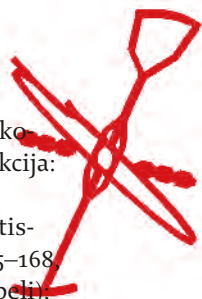
softver/softversko: 103, 191, 210–212; avantgarda in ≡: 86, 97

spomin: 132–133, 228, 230, 233, 260, 333, 334; čustveni ≡: 107, 160; materija in ≡ (glej: materija)

stroj: 70–71, 191, 196, 198–199, 211, 214; gledališki ≡: 70–71, 109–110, 125, 126, 133, 136, 179–182, 184–186, 189, 290, 342; vojni/nomadski ≡ (glej: vojni stroj); želeči/družbeni ≡: 71, 91, 104, 126, 156, 299; kibernetški ≡: 194–195, 202–203, 259; nevidni/abstraktni ≡ (glej: dispozitiv); umetniški nefunkcionalni ≡: 51, 156–159; stroj-umetnost (glej: supremat); molitveni ≡: 185, 329; ≡ in orodje: 71; glej tudi: mehанизem, aparat, avtomat, tehno

struktura, kot realnost virtualnega: 318

subjekt: 13, 15–17, 25, 92, 123, 135, 170, 174, 179, 183, 185, 189, 191–192, 195–198, 202, 204, 211–213, 219, 223, 235, 268–269, 281, 283–290,





300; 311, 319, 322–323, 327–329, 341–344; ≡ in objekt (glej: objekt); subjektivacija: 15–16, 181, 191–192, 319, 341; desubjektivacija: 92; tehnosubjekt: 199, 201, 202, 212, 257; protosubjektivnost: 96; subjektibil: 212, 329, 334; superjet: 328–329; sub-objekt (glej: objekt); s-objekt (glej: objekt); nomadski ≡: 199, 322 (glej tudi: nomadizem); monadski ≡: 322 (glej tudi: monada); vračajoči-se-subjekt: 219; absolutni ≡: 174

substitucija: 71, 138; progresivna ≡: 12, 116, 160, 186–187, 194–195, 203, 211, 337; tehnološki substitut: 13, 106, 108, 186–187, 208–209, 337 (glej tudi: umbot, syntapiens)

suprematizem: 107, 139–145, 150–151, 154–159, 344; supremat (stroj-umetnost): 156; supre:arhitektura (glej: arhitektura); suprabstrakt (glej: abstrakcija); ≡ in konstruktivizem: 11, 107, 160–162; glej tudi: slikarstvo, kvadrat, planit

syntapiens: 12–13, 106–107, 209, 211, 212, 245, 256–258, 310, 312, 334

Š

število: 294, 296; ≡ in naključje (glej: met kock); gugol ≡: 294, 308

T

teatralnost: 62, 114, 227, 284–285
težno: 202; tehnika/tehnologija: 16, 70, 71, 95, 96, 103, 109, 138, 158–159, 191–192, 195–206, 210–214, 218, 245, 267; tehnodispozitiv: 110, 199–200, 202, 204; tehnosubjekt (glej: subjekt); tehnološki substitut (glej: substitucija); emancipa-

cija tehnološkega: 152, 202, 211, 212, 257, 310; tehnološka singularnost: 260–261, 274

telekozmozem: 19–20, 33, 35, 87, 128, 136, 207–209, 295, 306, 312, 331; telelogija: 96, 128, 209–210; teleslika: 200

telo: 32, 89–90; ≡ brez organov: 90–94, 104, 108, 189, 287, 291, 321, 333, 342; tretje ≡: 94–97; četrto ≡: 101–102; nemogoče ≡: 102–104; igralčevo ≡: 124; ≡ v breztežnosti (glej: breztežnost); kozmistično ≡ (Krikaljovov vektor): 203–208; ≡ in sila (glej: sila)

teorija -: ≡ gledališča: 111–138; ≡ rekompozicije: 182; ≡ kaosa (glej: kaos); ≡ relativnosti: 227–232, 235, 238; relacijska ≡: 230–231, 237; enotna ≡ sil (glej: sila); postsocialistična ≡ (glej: postsocializem)

teritorij: 66, 74, 100, 133, 188, 198, 315; teritorializacija/deteritorializacija: 66, 72, 77, 78, 84, 86, 100, 103, 157, 288, 317

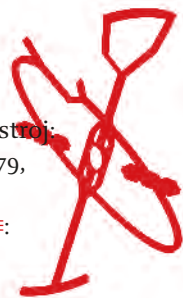
teža: 155, 217, 253–254, 299, 313, 344; duh ≡e: 155, 222, 299–301, 310; breztežnost (glej: breztežnost)

točka pogleda: 164, 179, 181, 185, 187, 189, 240, 279, 319–320, 327–328, 342 (glej tudi: perspektiva, prehenzija, gledalec, opazovalec)

tragedija/tragično: 33, 110–115, 118, 132, 165, 285, 291–298, 307–308, 311–312, 330, 336, 344–345

trajanje: 13, 225–230, 232–235, 309, 318, 326

transcendenca/transcendentno: 53, 93, 189, 279, 306, 308, 320; transcendentno: 151, 155, 230; transcendentni empirizem: 320, 327



transhumanizem: 216, 221, 223, 260–261, 273–274 (glej tudi: nadčlovek, tehnosubjekt, syntapiens, umbot)

transmutacija: 154, 221, 222, 272, 305, 311

U

um: 32, 87, 132, 140, 223, 233, 311, 320, 322, 339, 347; univerzalni ≡: 233; zaum (glej: zaum)

umbot: 12–13, 100, 106–107, 208–209, 211, 212, 245, 256–258, 310, 312, 334, 342, 344

umetna inteligenca: 255–261, 266 (glej tudi: umbot, syntapiens, kibernetika)

umetnina: 318; celostna ≡ (Gesamtkunstwerk): 11–12, 111–120, 162, 340

umetnost: 11, 13, 16–17, 19, 24–26, 30–36, 41, 43, 46, 49, 52, 53, 55, 62, 100, 139–140, 151, 156–157, 162, 172, 185, 187, 300, 301, 311, 314, 340, 343–346; gledališka ≡: 37–38, 41, 46, 60, 95, 100, 109–138, 163–165, 179, 201, 292, 302–303, 342; postgravitacijska ≡ (glej: postgravitacijska umetnost); avantgardna ≡ (glej: avantgarda); konceptualna ≡: 11–12, 17, 26, 57, 72, 160, 187, 204, 225, 226, 238, 282, 303, 321, 328, 329, 340, 343; kolektivistična ≡: 19–22, 41, 52, 62, 73, 76, 145, 157, 164, 184, 288–289; ≡ in znanost/tehnologija: 16–17, 81, 84, 86, 196, 201, 203, 205, 206, 208, 219, 233–234, 239–240, 242, 262–270, 341; ≡ in filozofija: 194, 234, 266, 277, 279, 282–283, 341; ≡ in politika: 17, 67, 75, 86, 153, 154, 341 (glej tudi: država, nomadizem)

ustroj: 17, 53, 70, 72, 87, 186, 281; u-stroj: 87, 94, 105, 110–112, 125, 174, 179, 320, 321, 329

utopija: 65, 84–86, 206, 341; trans≡: 51, 61; heterotopija (glej: heterotopija)

V

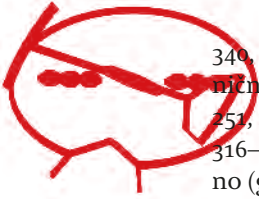
vakuum: 208, 238–239, 241–242, 266–267, 310–311

večno vračanje: 13–14, 32, 34, 46, 50, 147, 170, 178, 221–222, 242, 273–274, 277, 281, 283, 296, 297, 298, 300, 307–311, 314, 317, 330–339; ≡ in razlika/ponavljanje: 14, 50, 89, 330–339; ≡ in nadčlovek: 274; ≡ kot gledališče volje do moči: 344, 346; ≡ kot tretja sinteza časa: 170, 336; ≡ kot razpustitev Jaza: 309–310; ≡ in vstajenje: 221–224; glej tudi: čas, razlika, ponavljanje

vertikala/vertikalno: 45, 214, 216; vertikalni tunel: 179, 295, 218; ≡ in horizontalno (glej: horizont); glej tudi: perspektiva, dimenzionalnost, točka pogleda

vesolje: 242, 246–248, 259, 266–267, 269, 272–274, 287, 292, 322, 338, 346; kulturalizacija ≡a: 36, 234, 249, 340, 344; monizem ≡a: 246–247; volja ≡a: 246, 346; natančna naravnost ≡a: 346; vesoljska antropologija: 253, 256, 317, 345; vesoljska tehnologija: 217, 219–220, 244–246, 249, 260; vesoljska arhitektura: 220, 250–254, 263; glej tudi: kozmos, kozmizem

virtualno: 17, 32–33, 34, 36, 45–48, 52–54, 61, 66, 75, 84, 135, 161, 176, 183, 188, 189, 225, 229–230, 259, 295, 304, 315–328, 330, 333–334,



340, 342, 344, 345; virtualna resničnost: 183, 199–200, 204–205, 251, 257, 260; realnost virtualnega: 316–318; virtual: 326; ≡ in aktualno (glej: aktualno); ≡ in možno (glej: možno); virtualni pogled (glej: pogled); virtualni objekt (glej: objekt)

vojni stroj: 70–84, 86, 87, 109, 289, 341

volja do moči: 71, 89–90, 134, 147, 152, 242, 243, 273, 277, 314–315, 318, 344, 345, 346; gledališče volje do moči: 344, 346; volja vesolja (glej: vesolje)

vmesnik: 86, 191, 201, 211, 239–240, 260–261, 263

vrednost: 24, 32, 171, 301, 314, 315; prevrednotenje: 32, 154, 222, 274

vrtoglavica: 188, 206, 208, 214, 272, 320

vstajenje: 38, 173, 219–224, 227, 232, 234, 260, 307, 309; ≡ in večno vračanje (glej: večno vračanje)

vzorec: 34, 102, 238, 257, 259, 262–264, 266, 311, 325

Z

zaum/zaumno: 14, 168, 170, 287, 302, 311, 321, 333; zaumni jezik: 186, 266, 288

zavest: 12, 33, 53, 89–90, 92, 112, 130, 134, 146, 152, 155–156, 178, 211, 224, 227, 230, 232, 233, 239, 242, 247, 257, 259, 260, 261, 266, 267–269, 299, 307, 310, 321, 323, 333; nezavedno: 53, 55, 92, 94, 113, 126, 130, 145, 224, 258, 286, 290; ≡ in materija (glej: materija)

zgodovina: 32–34, 44, 54, 62, 69, 79, 193, 214, 220, 286, 344, 346; zgodovinenje: 29–31, 35, 66; »dejanska« zgodovina (glej: genealogija); ≡

vs. genealogija (glej: genealogija); zgodovino sveta prelomiti na dvoje (glej: dogodek preloma)

znak: 42, 45, 105, 106, 107, 121, 133, 134, 143, 181, 207, 280, 290, 322, 337; označevalec: 16, 56, 92, 194

znanost: 16, 84, 101, 104, 138, 149, 193, 196, 208, 217–219, 222, 227, 229–230, 231, 233–235, 266, 269, 282–283, 296, 341, 343; nomadska ≡ (glej: nomadizem); vesoljska ≡ (glej: vesolje); ≡ in umetnost (glej: umetnost); modernistična/supramodernistična ≡: 239, kognitivna ≡: 149, 236, 242, 257–259, 262, 266; ≡ in tehnologija: 195–196; ≡ in umetnost (glej: umetnost); protiznanost: 35; ne-znanost: 265

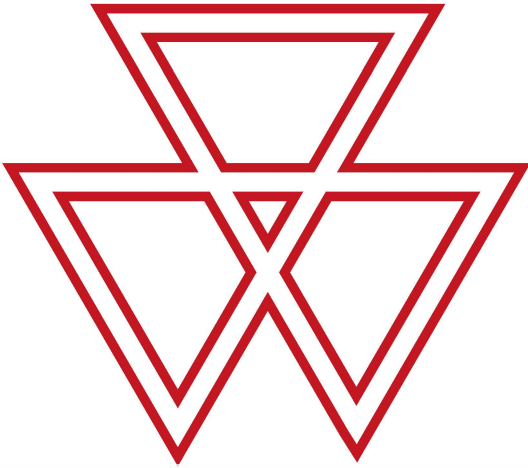
Ž

življenje: 74, 85, 134, 135, 193–195, 202, 218, 220, 274, 287, 305, 312, 313, 317, 324, 326, 344, 345–346; ≡ kozmosa: 246, 345–346; neorgansko ≡ (glej: organizem/neorgansko); imanenca: neko ≡ ...: 313, 326–327, 345–326; ≡ in umetnost/gledališče: 11, 86, 138, 148, 234, 257, 290, 326, 340, 345; ≡ in krutost: 283, 312













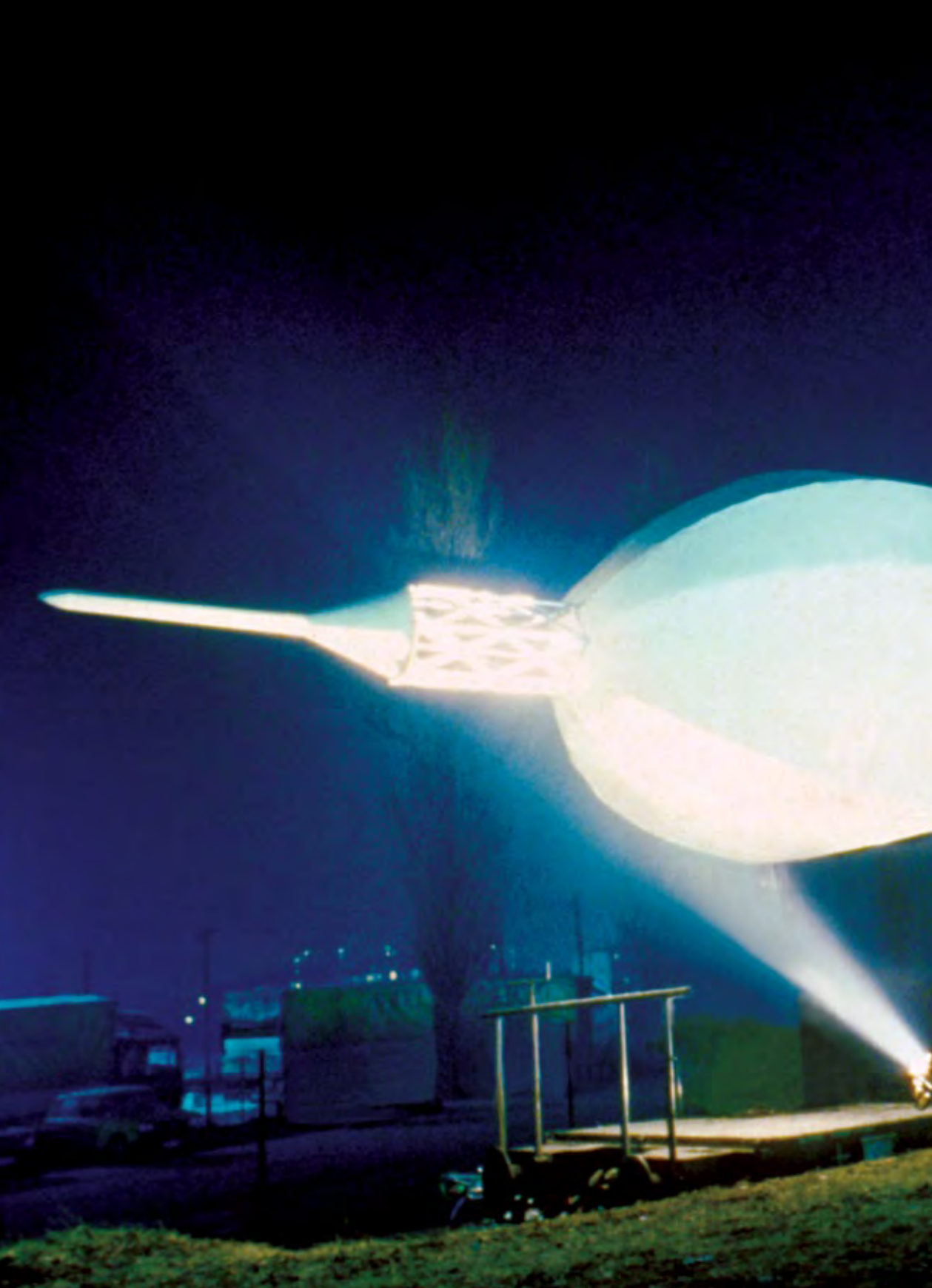


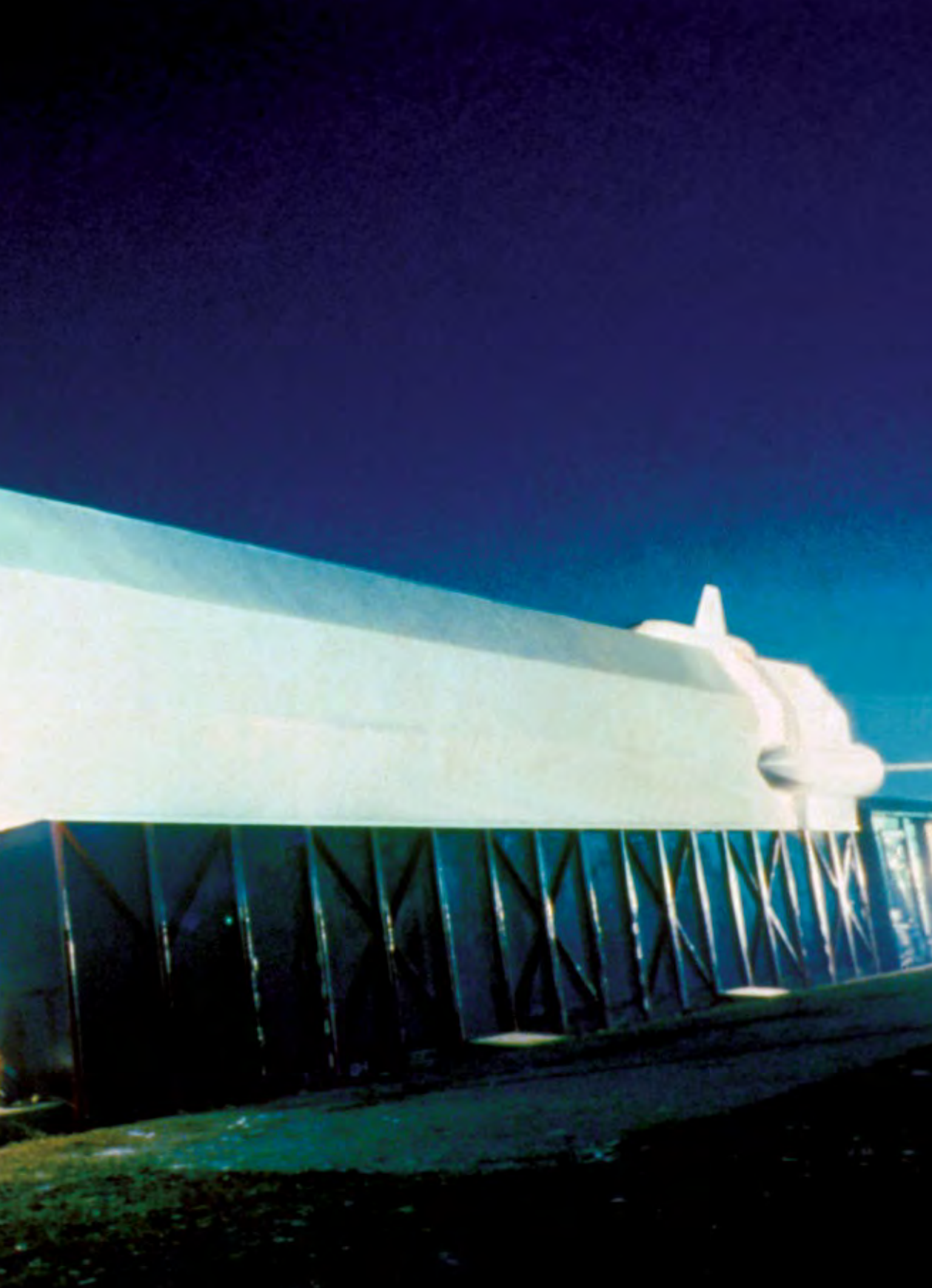








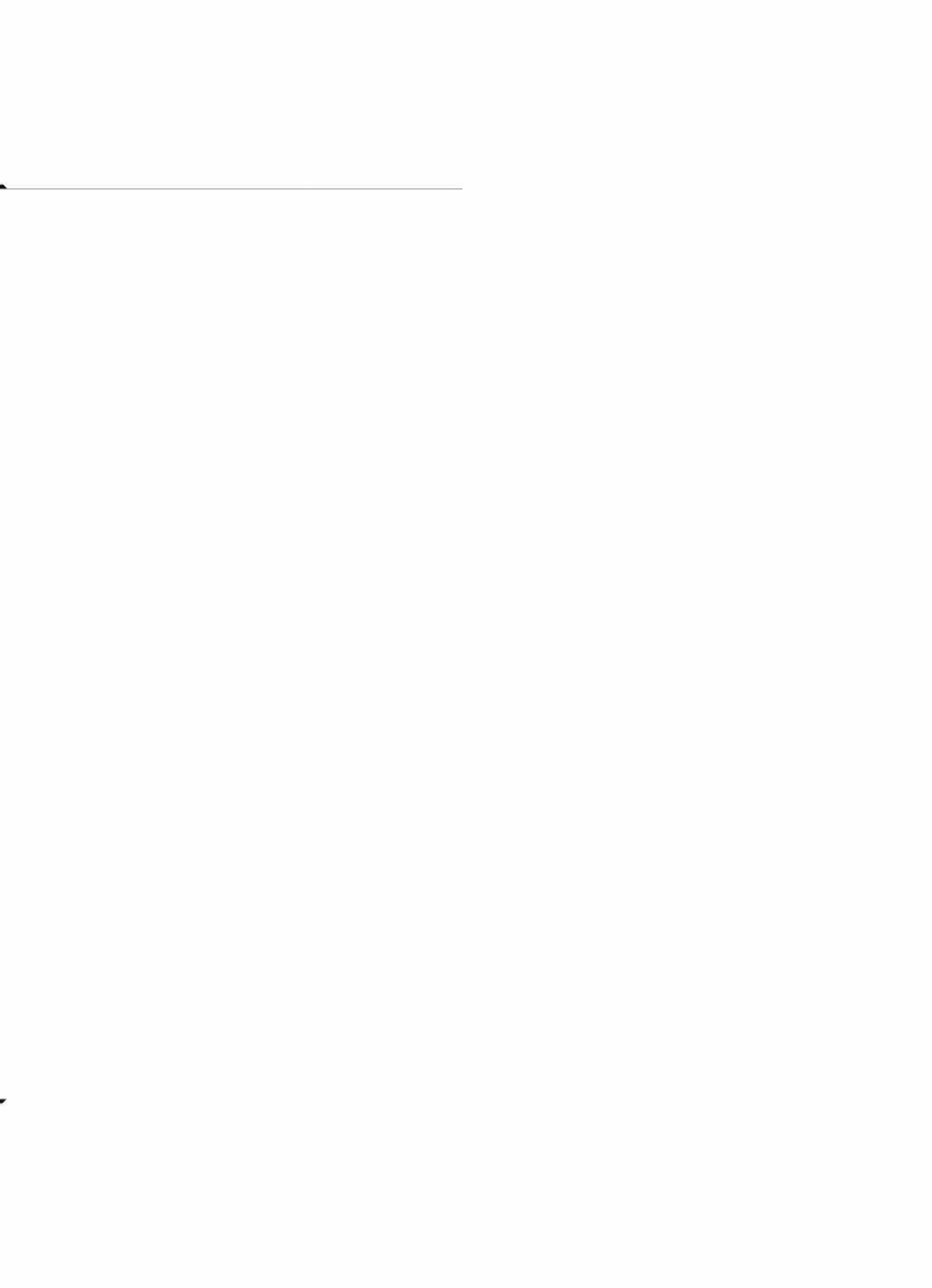


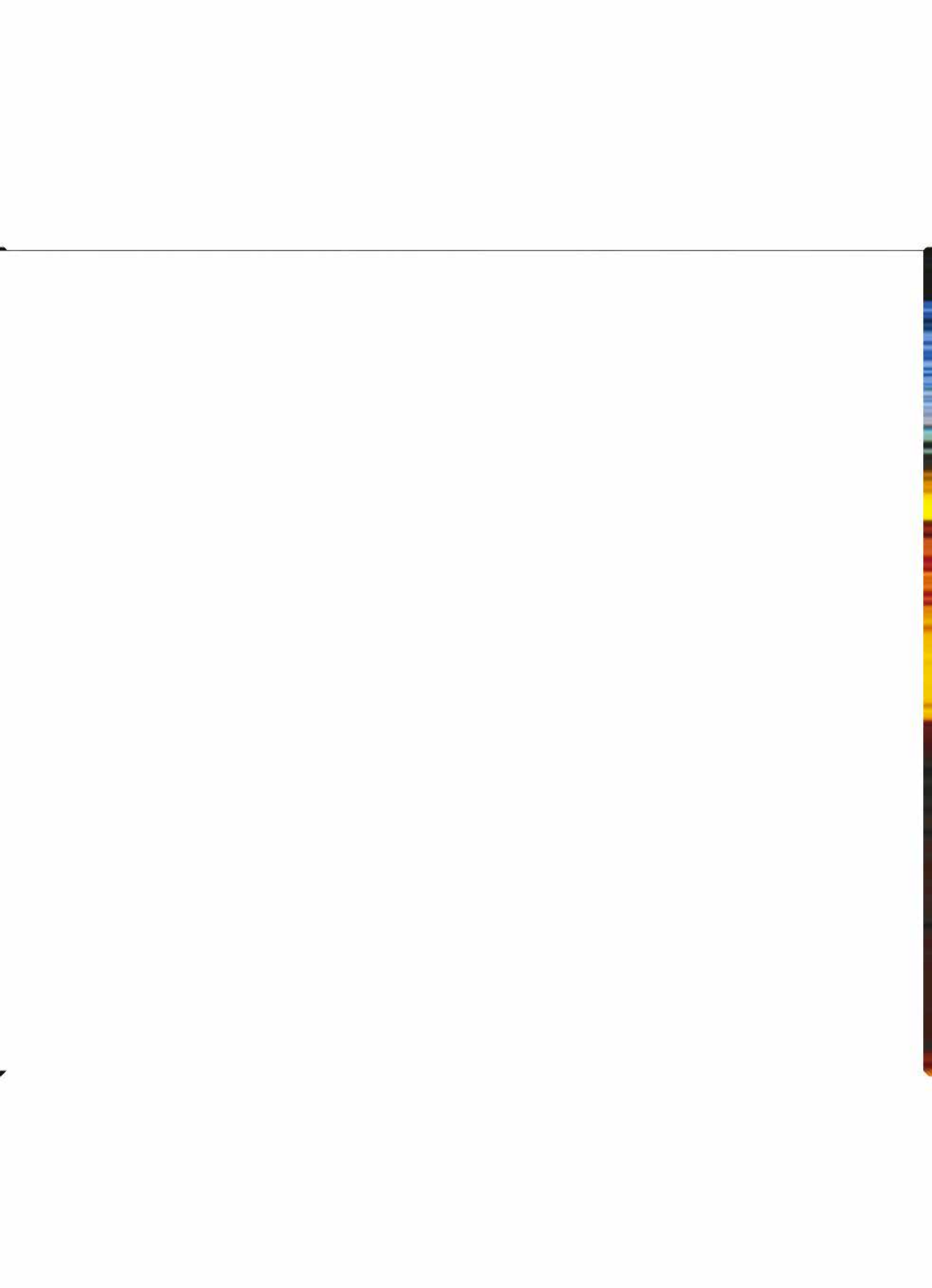


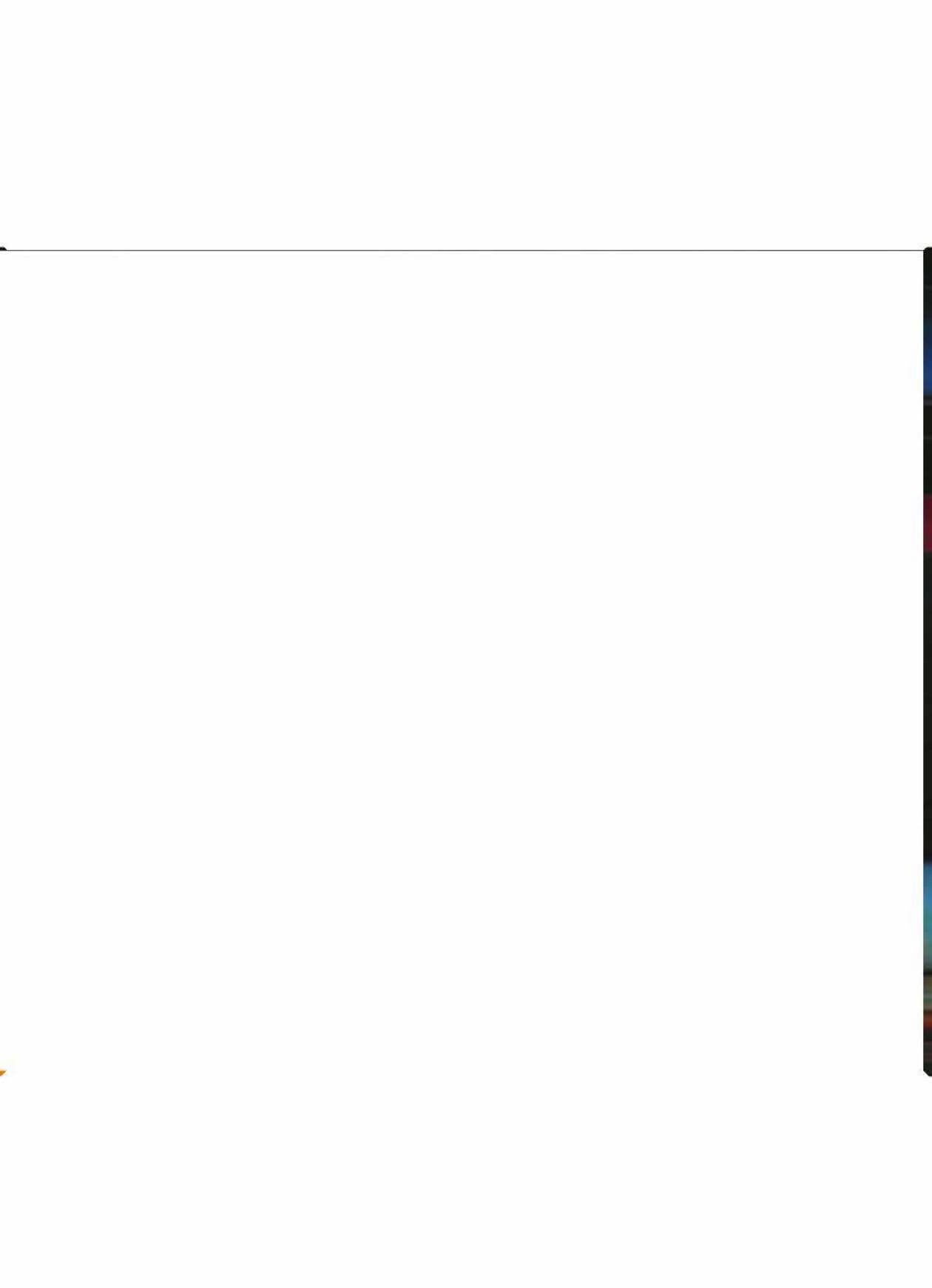








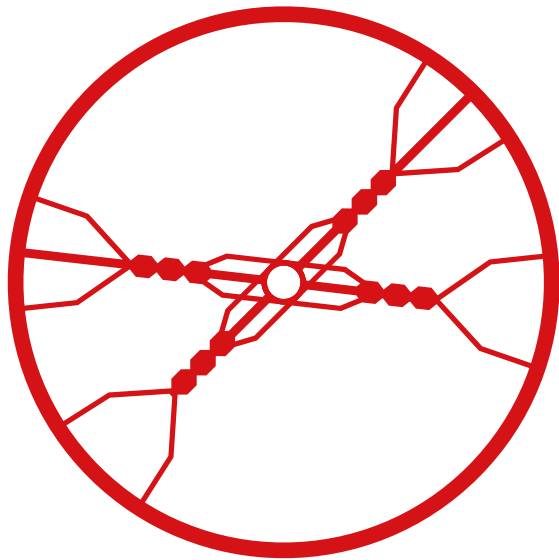






0. 000 000 1.0 000 000 2.000 000 3.0 000 000 4.0 000 000 5.0 000 000 6.0 000 000 7.0 000 000 8.0 000 000 9.0 000 000 10.000 000













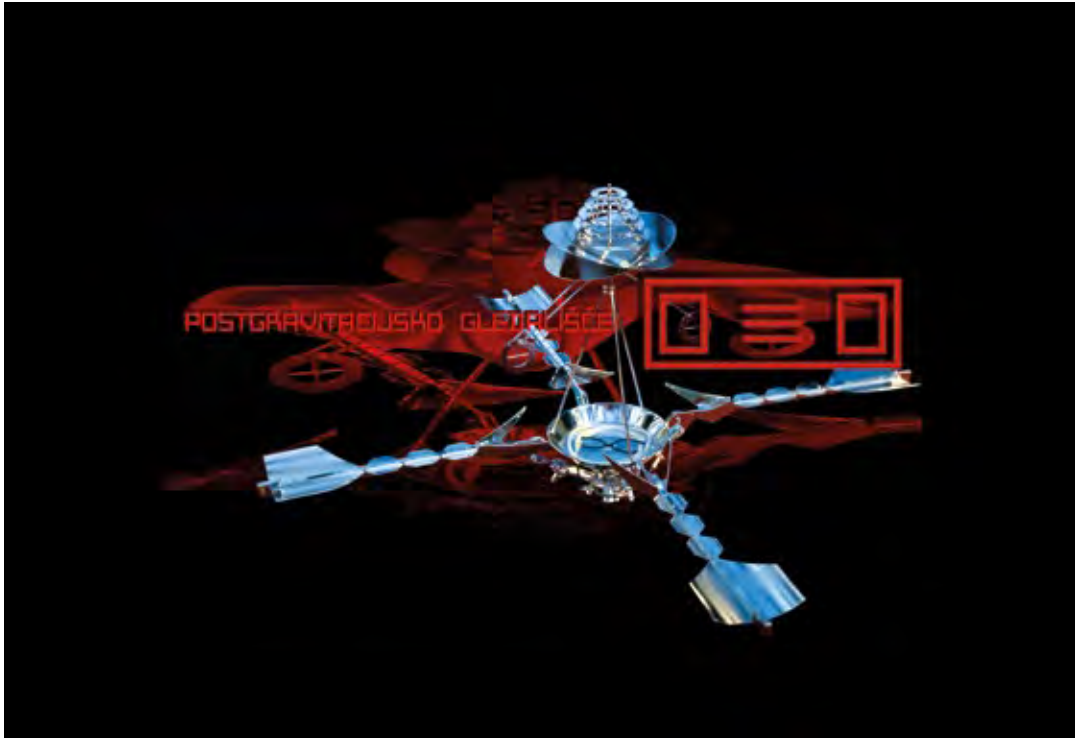


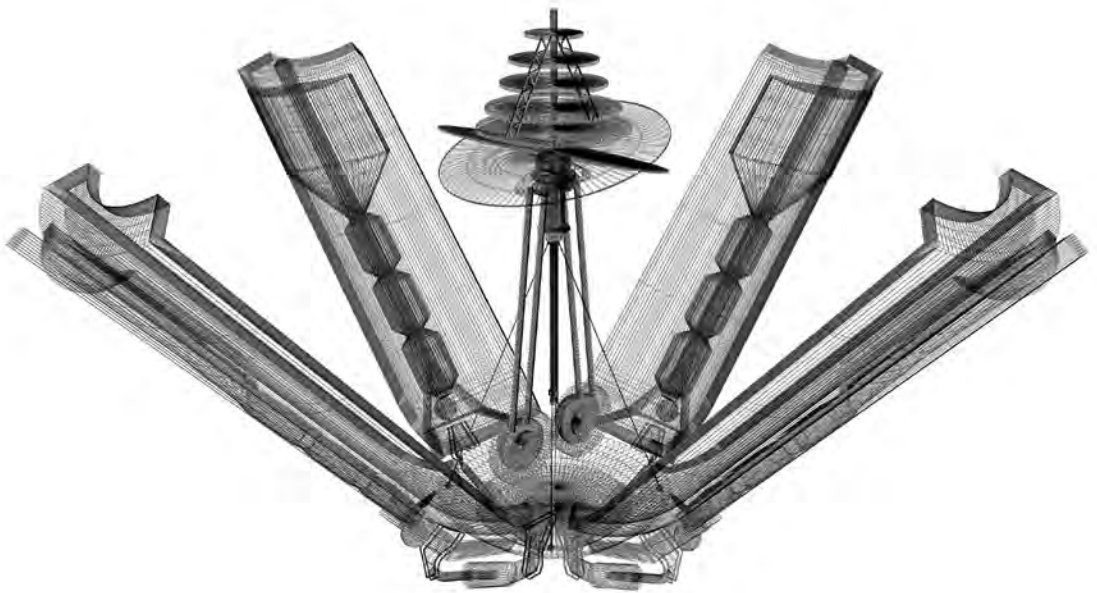






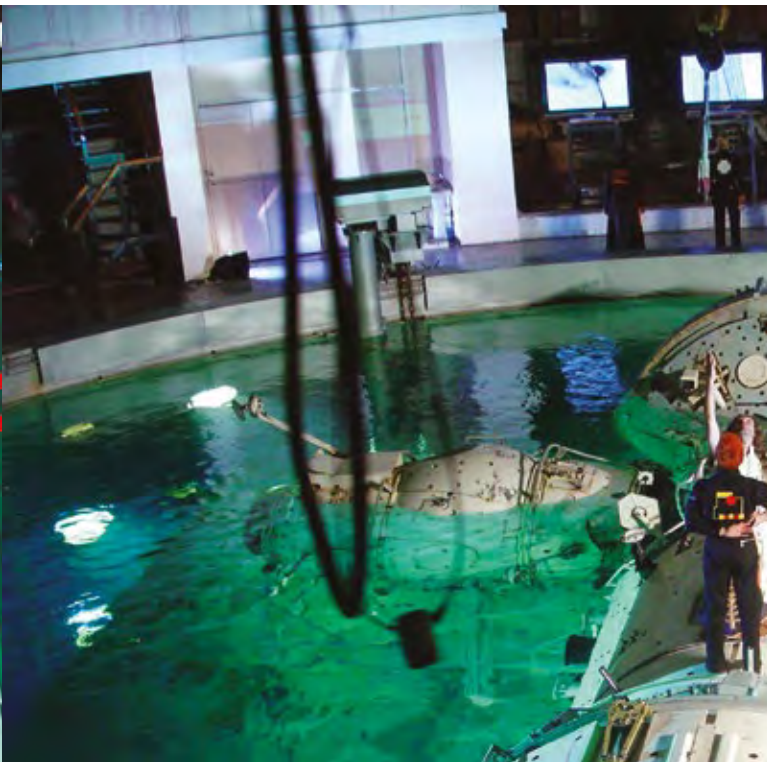
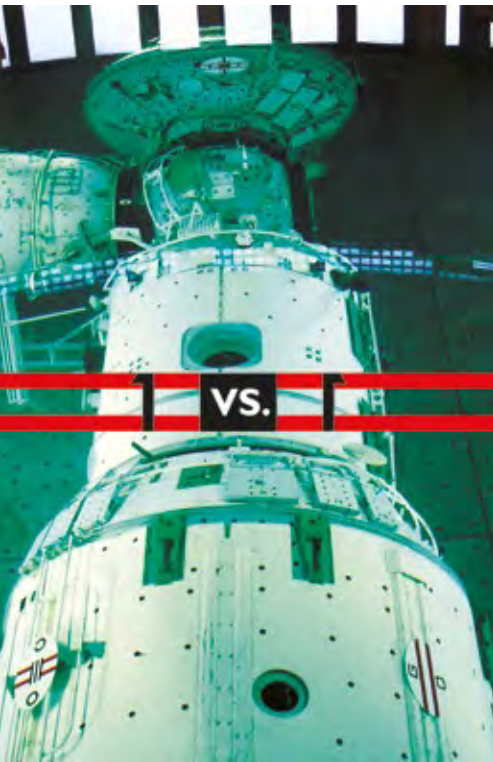






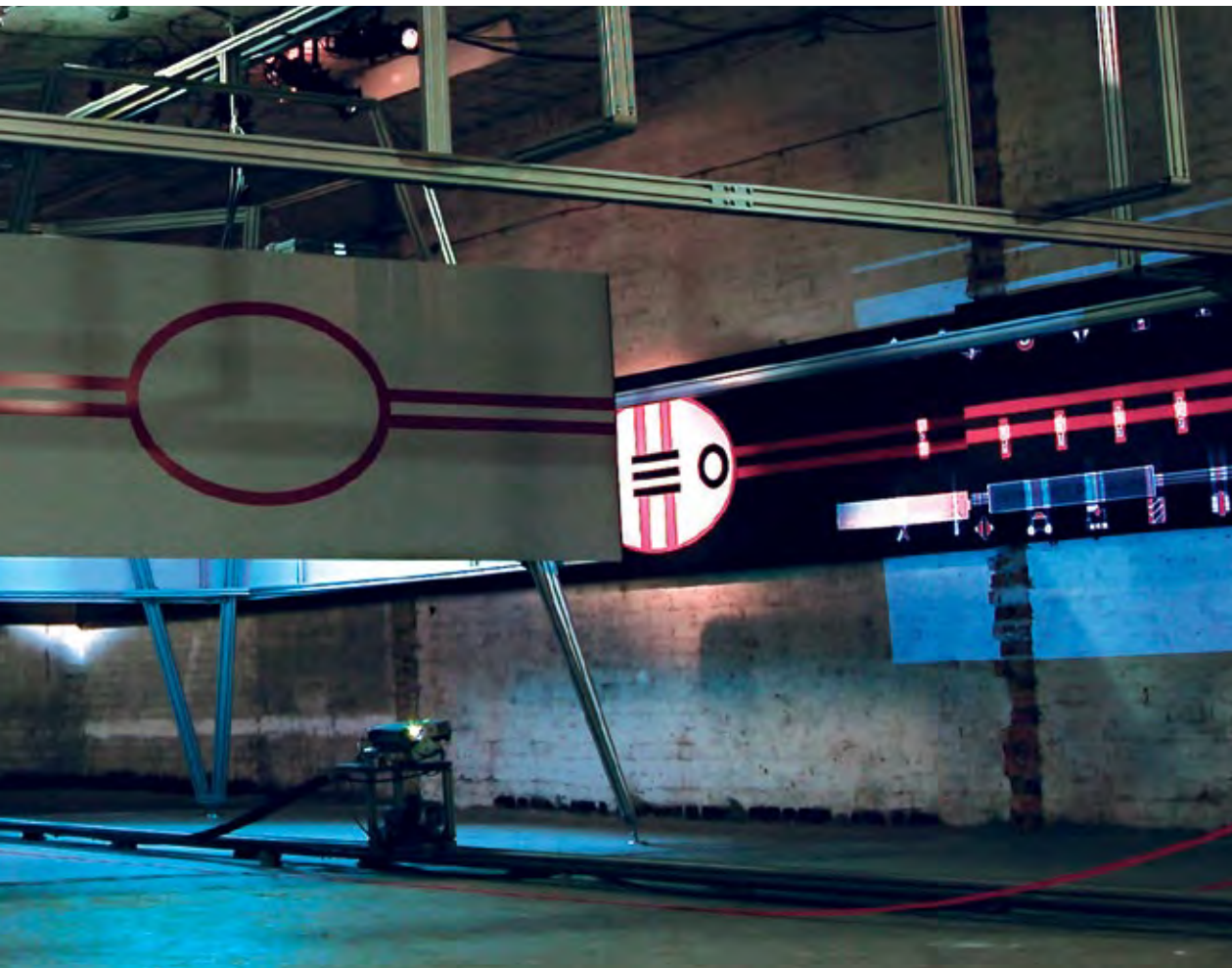


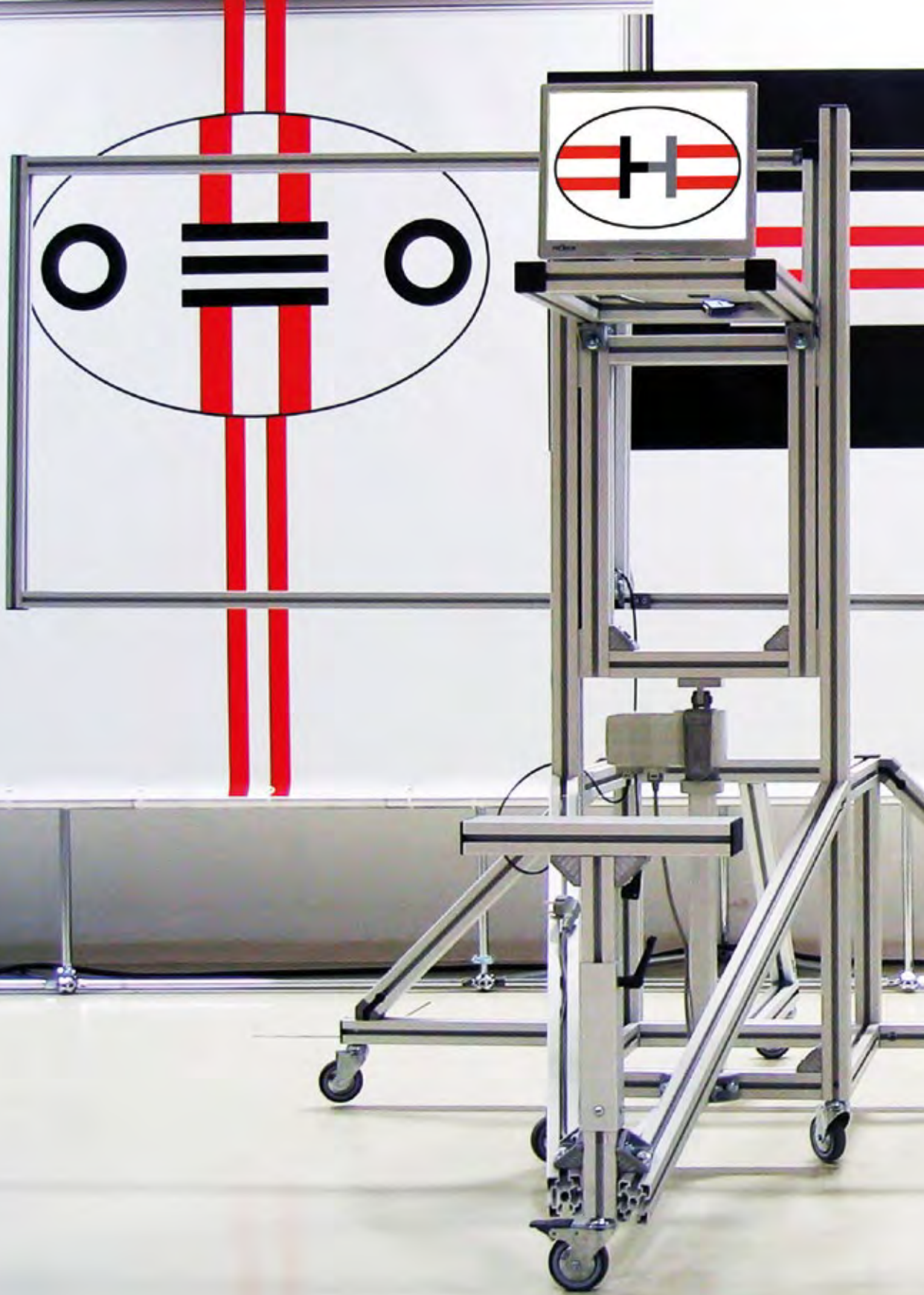


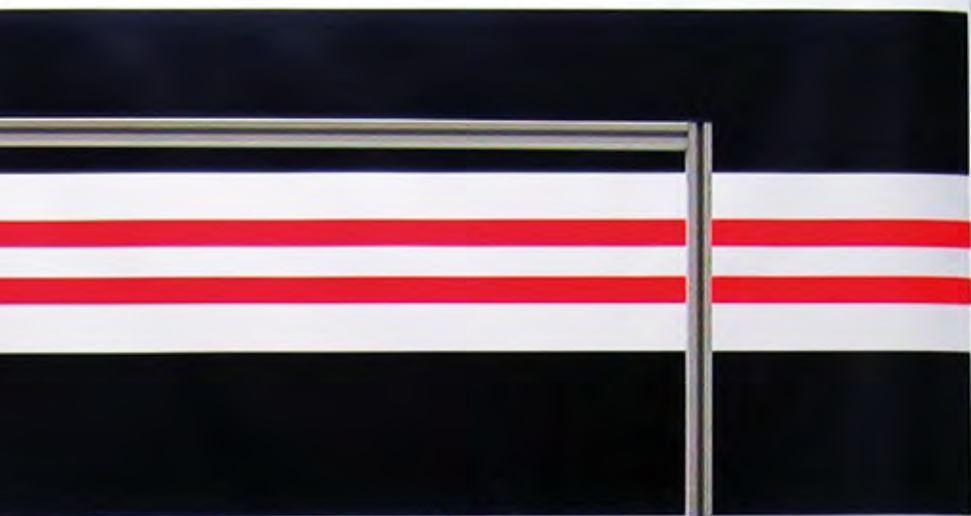










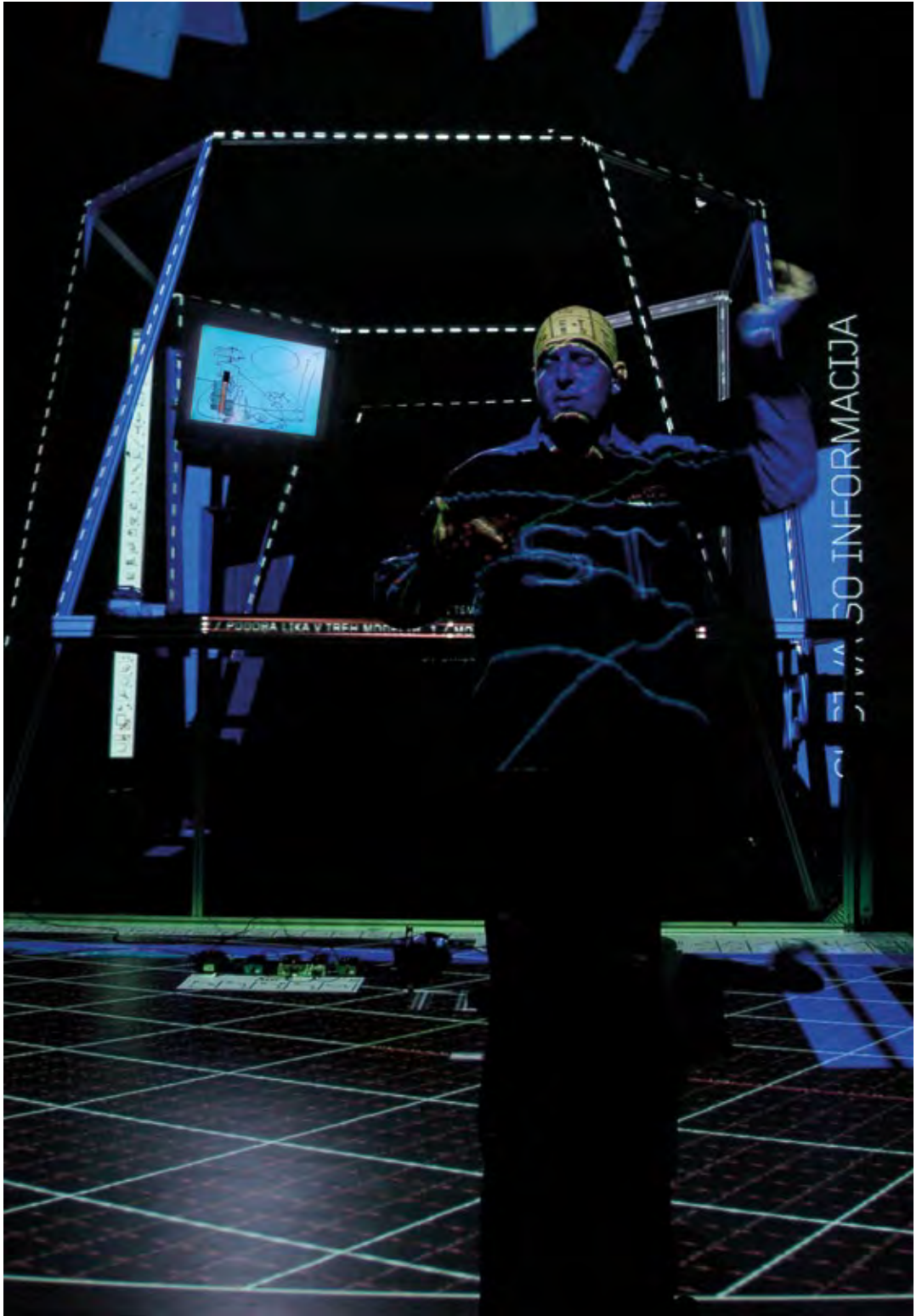




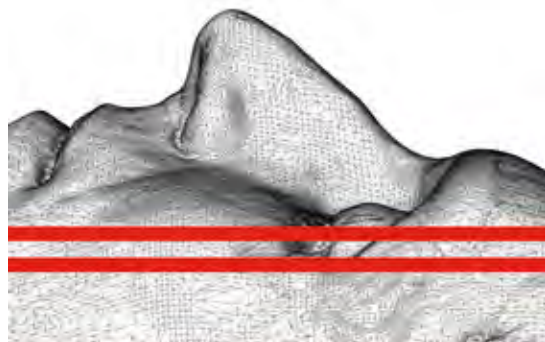
UACIJA JE TEMELJ DOŽIVLJANJA
/ PODOBA LIKA V INEH MODELIH / MODEL JE MIŠLENJE IN DOŽIVLJANJE

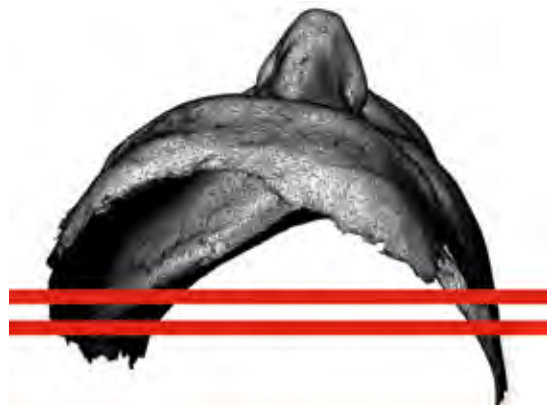
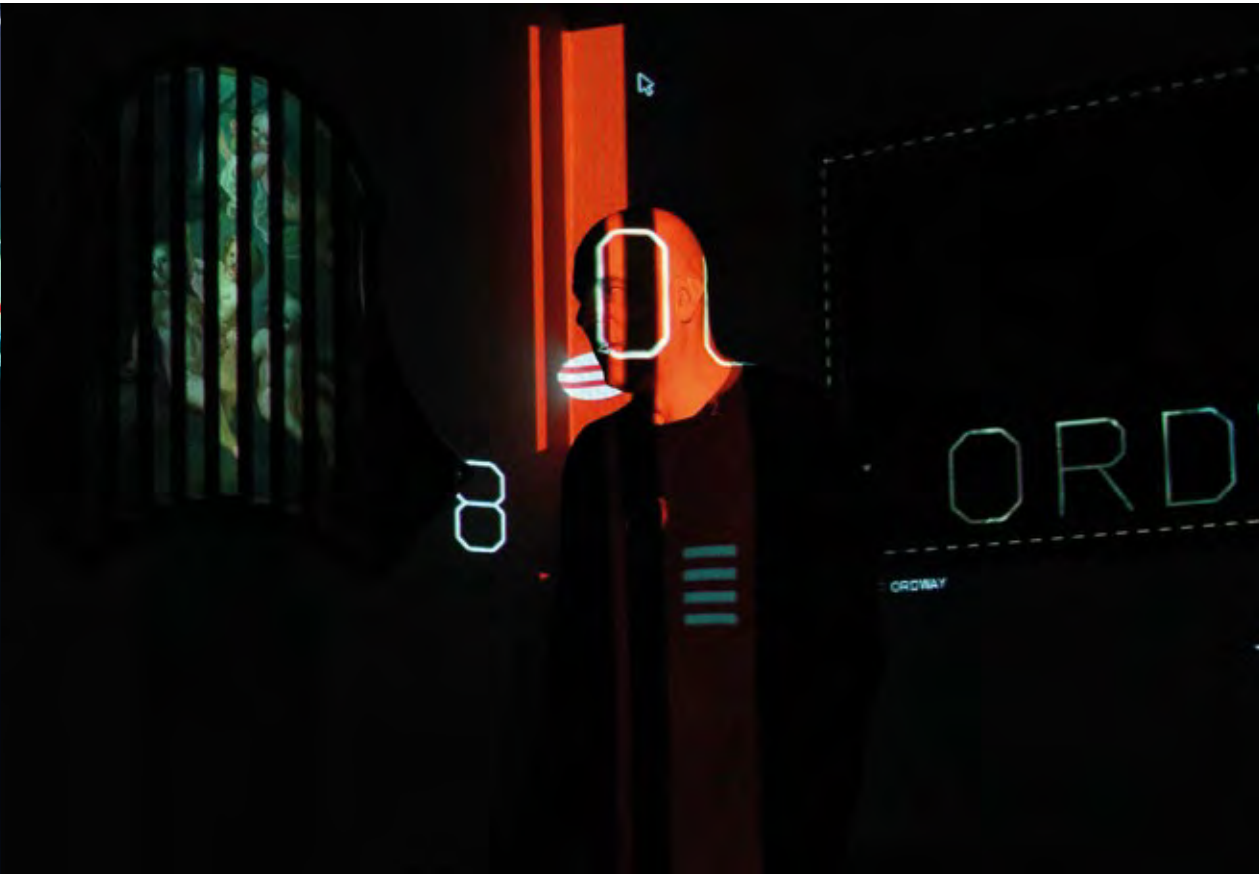
CUSTVENE I

CUSTVA SO INFORMACIJA





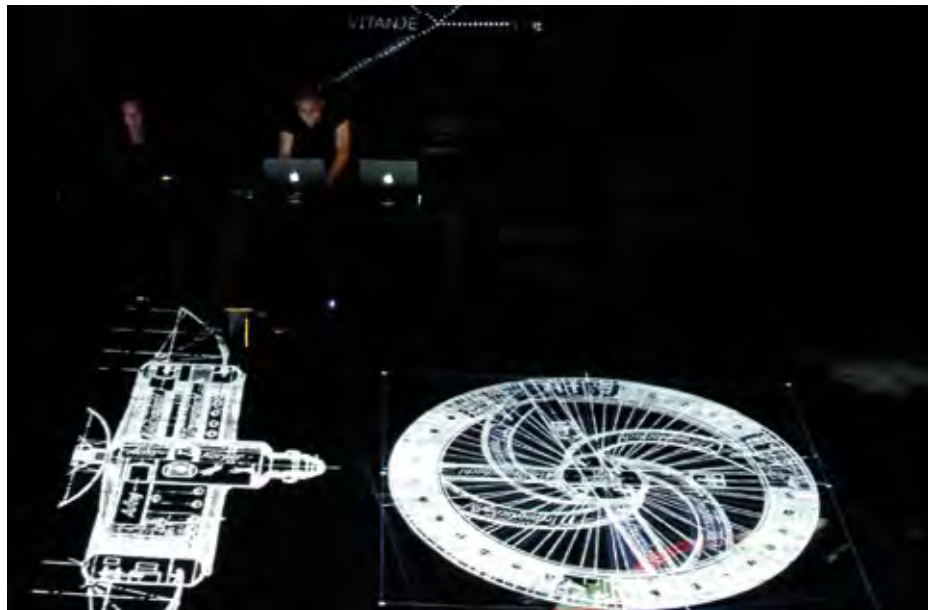


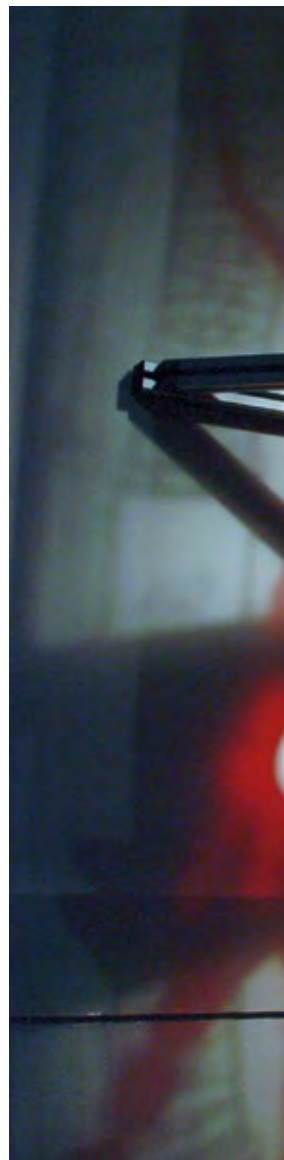


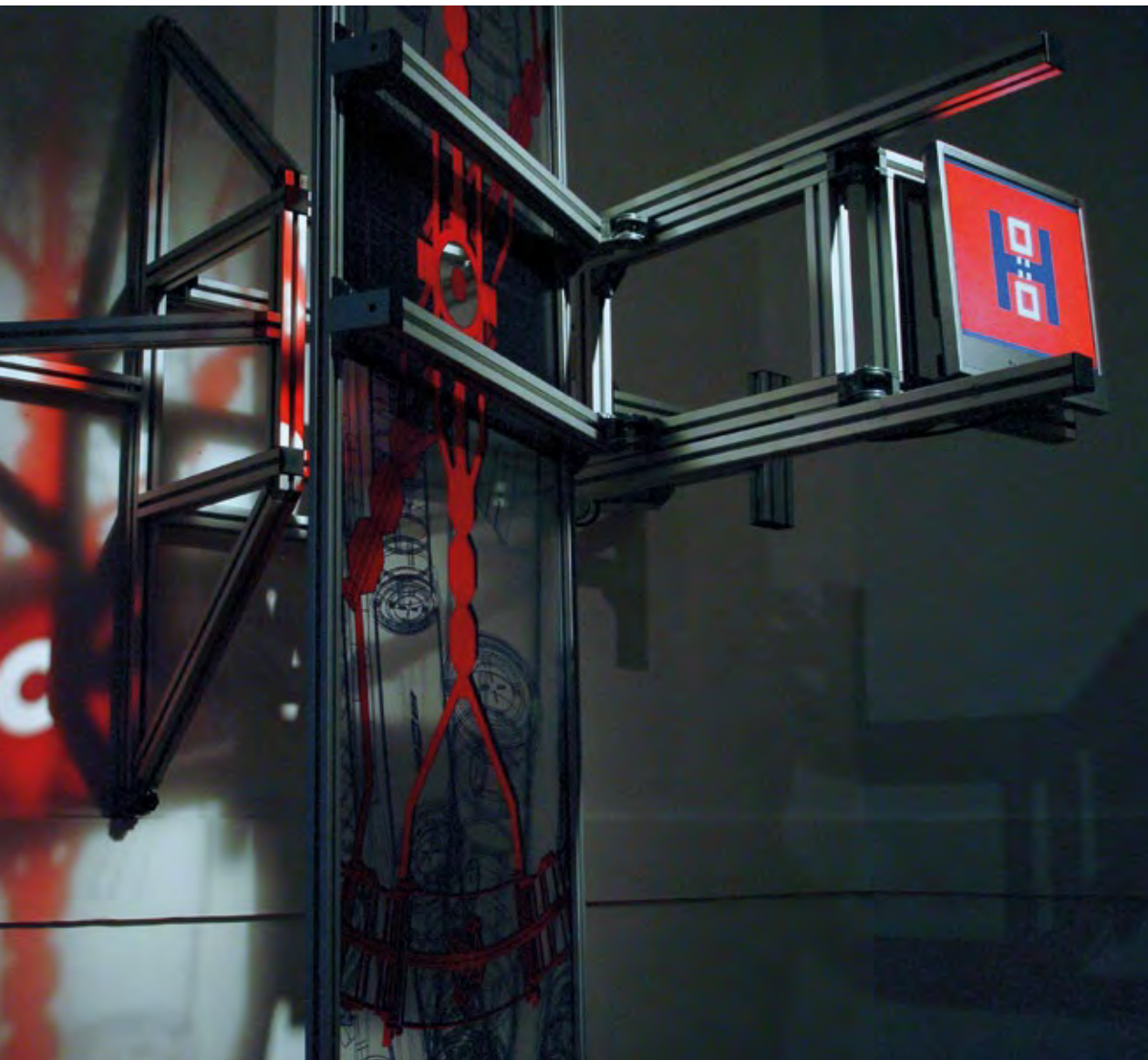


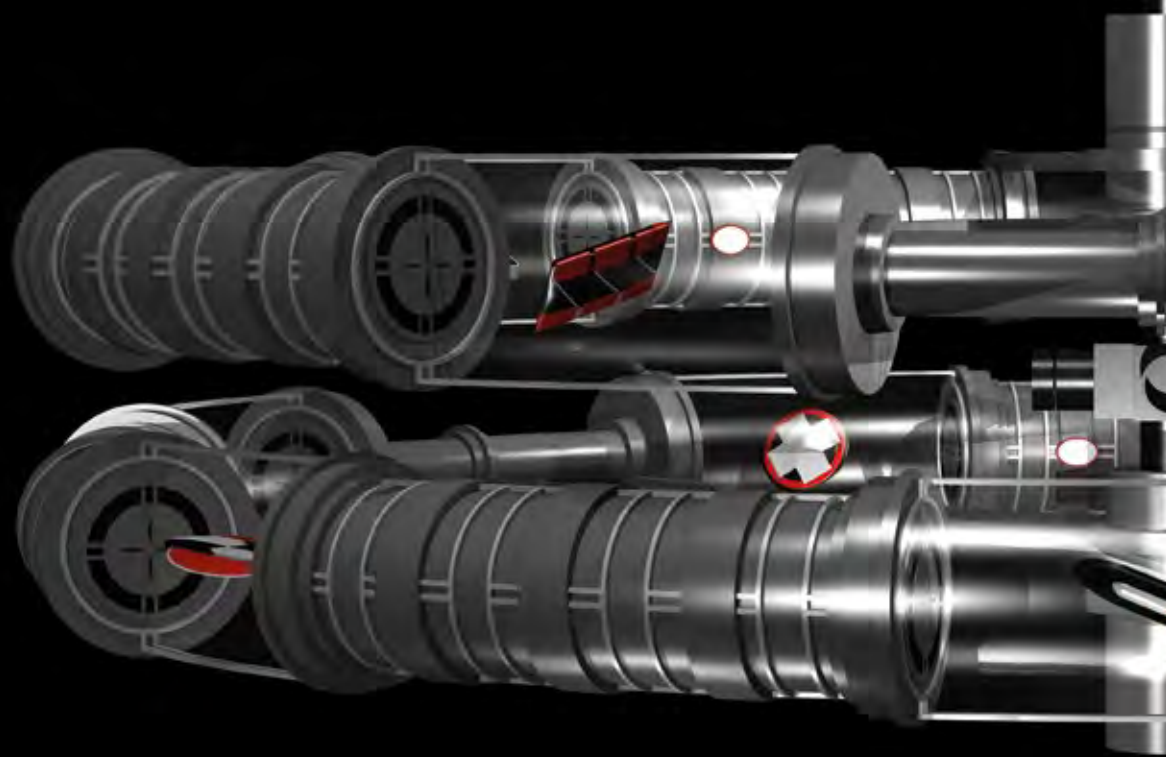




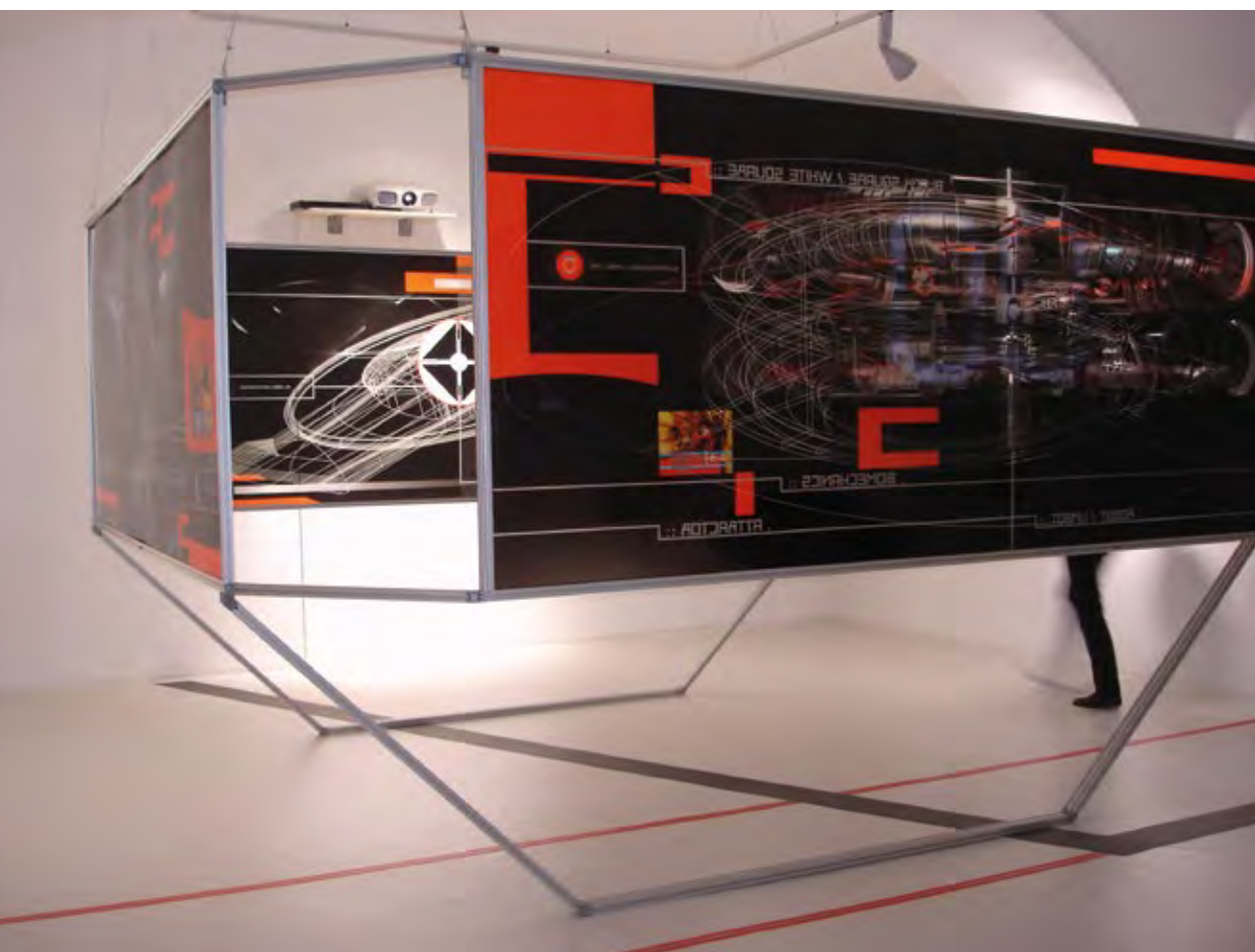






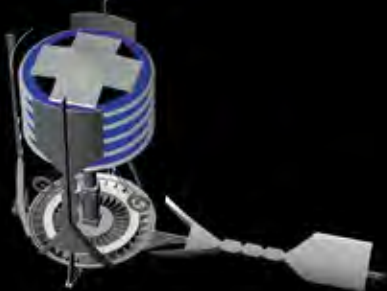
















THE FUTURE
THE PAST

THE PAST

THE FUTURE
THE PAST



august
cernigoi

A B 0=0 A' B'

vakuum

WEIMAR

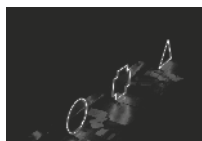
WE DON'T WANT INDIVIDUAL



SLIKOVNO KAZALO



Str. 369
Dragan Živadinov,
Bajkonur , 1998
foto: M. Gubaydullin



Str. 370–371
Retrogardistični
dogodek Krst pod
Triglavom, 1986
foto: M. Modic



Str. 372
Znak Gledališče Sester
Scipion Nasice



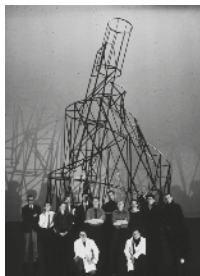
Str. 373
Retrogardistični
dogodek Krst pod
Triglavom, 1986
foto: M. Modic



Str. 374–375
Retrogardistični
dogodek Krst pod
Triglavom, 1986
foto: M. Modic



Str. 376
Retrogardistični
dogodek Krst pod
Triglavom, 1986
foto: M. Modic



Str. 377
Retrogardistični
dogodek Krst pod
Triglavom, 1986
foto: M. Modic



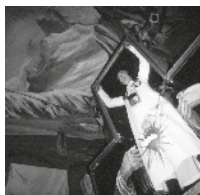
Str. 378–379
Dramski observatorij
Fiat, 1987
foto: M. Modic



Str. 380–381
Dramski observatorij
Zenit I., 1988
foto: F. Virant



Str. 382
Dramski observatorij
Zenit I., 1988
foto: F. Virant



Str. 383
Dramski observatorij
Zenit I., 1988
foto: F. Virant





Str. 384–385
1992 - Molitveni stroj
Noordung,
foto: arhiv MG Ljubljana

Str. 386–387
1992 - Molitveni stroj
Noordung,
foto: arhiv MG Ljubljana

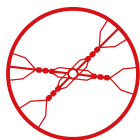
Str. 388
1992 - Molitveni stroj
Noordung,
foto: arhiv MG Ljubljana

Str. 388
1992 - Molitveni stroj
Noordung,
foto: arhiv MG Ljubljana

Str. 389
1992 - Molitveni stroj
Noordung,
foto: arhiv MG Ljubljana

Str. 389
1992 - Molitveni stroj
Noordung,
foto: arhiv MG Ljubljana

Str. 390
Znak
Noordung:: 1995-2045



Str. 391
(1:10.000.000) Noordung,
1995
foto: arhiv Delak

Str. 392
(1:1)
Noordung::1995-2045,
1995
foto: arhiv Delak



Str. 393
Likvidatura Atraktor,
obred poslavljanja, 1998
foto: arhiv Delak



Str. 393
Makete bodočih
umetniških satelitov,
2004
foto: T. Stojko



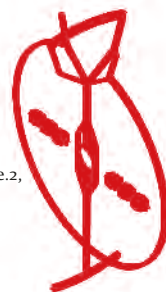
Str. 394 –395
Gravitacija nič –
Biomehanika Noordung,
obred poslavljanja, 1999
foto: M. Fras



Str. 396
Gravitacija nič –
Biomehanika Noordung,
obred poslavljanja, 1999
foto: M. Fras



Str. 397
Gravitacija nič –
Biomehanika Noordung,
generalka, 1999
foto: arhiv Delak



Str. 3989
Supremat, obred
poslavljanja, 2002
foto: N. Žgank



Str. 403
Umbot::MM
Entermultimediale.2,
2005,
foto: P. Smetana



Str. 399
Supremat, obred
poslavljanja, 2002
foto: N. Žgank



Str. 404–405
Dejstva in dokumenti,
MSU Zagreb, 2004,
foto: M. Kambič



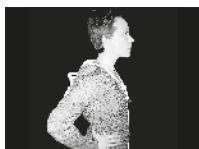
Str. 399
Supremat, obred
poslavljanja, 2002
foto: N. Žgank



Str. 406–407
Noordung::1995-2005-
2045, prva ponovitev,
hidrolaboratorij,
Zvezdno mesto, 2005
foto: B. Breclj



Str. 400
OHOrganizem, obred
poslavljanja, 2001
foto: F. Virant



Str. 406
Mateja Rebolj,
Noordung::1995-2005-
2045, prva ponovitev,
hidrolaboratorij,
Zvezdno mesto, 2005
foto: B. Breclj



Str. 401
OHOrganizem, obred
poslavljanja, 2001
foto: F. Virant



Str. 407
Marko Mlačnik,
Vacuum 8G/16KS, 2005
foto: D. Zupančič



Str. 402
Telelogija, gledališki
informans, umetniški
satelit Umbot::MM, 2003
foto: J. Pukšič



Str. 408–409
Orbita Noordung, CAT
MAK CAT Dunaj, 2008
foto: arhiv Delak



Str. 402
Tisoč let filma, gledališki
informans, 1999
foto: arhiv Delak



Str. 408
Orbita Noordung, CAT
MAK CAT Dunaj, 2008
foto: arhiv Delak



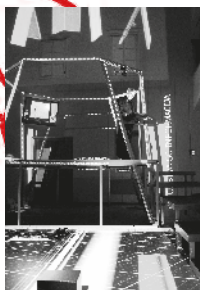
Str. 402
Trije izdelki Noordung,
obred poslavljanja, 2000
foto: arhiv Delak



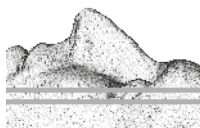
Str. 403
Telelogija, gledališki
informans, umetniški
satelit Umbot::MM, 2003
izris: arhiv Delak



Str. 410–411
Syntapiens::Avatar::
Umbot, 2005
foto: arhiv Delak



Str. 412
Mile Korun /
Tri elizabetinske
tragedije: Prolog,
Ljubezen in država,
2008
foto: arhiv Delak



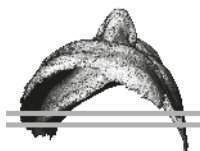
Str. 416
Izris Marko Mlačnik, 2005



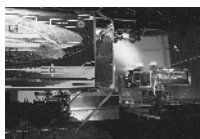
Str. 417
Ordway III., 2012
foto: arhiv Delak



Str. 413
Tri elizabetinske
tragedije: Prolog,
Ljubezen in država,
2008
foto: arhiv Delak



Str. 417
Izris Marko Mlačnik, 2005



Str. 414
Transformans:
Performans: Informans,
petdeseturni gledališki
informans, 2010
foto: M. Majcen



Str. 418
Tri elizabetinske
tragedije: Ljubezen in
država, 2011
foto: P. Uhan



Str. 415
8008::dPdBdW, 2008
foto: M. Turšič



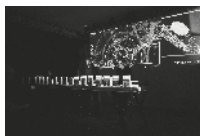
Str. 418
Tri elizabetinske
tragedije: Ljubezen in
država, 2011
foto: P. Uhan



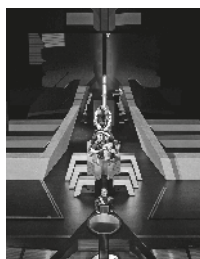
Str. 415
Transformans:
Performans: Informans,
petdeseturni gledališki
informans, 2010
foto: M. Majcen



Str. 418
Tri elizabetinske
tragedije: Ljubezen in
država, 2011
foto: P. Uhan



Str. 416
Biografije: Cone in Sline,
2014
foto: arhiv Delak



Str. 419
Tri elizabetinske
tragedije: Ljubezen in
država, 2011
foto: P. Uhan



Str. 419
Tri elizabetinske
tragedije: Ljubezen in
država, 2011
foto: P. Uhan



Str. 420
Syntapiens::Avatar::
Umbot, 2005
foto: arhiv Delak



Str. 421
8008::dPdBdW, 2008
foto: arhiv Delak



Str. 422
Jurijev krog, suita za
opero Zvezdno mesto,
2013
foto: J. Baturin



Str. 422
Jurijev krog, suita za
opero Zvezdno mesto,
2013
foto: J. Baturin



Str. 423
Orbita Noordung, CAT
MAK CAT Dunaj, 2008
foto: arhiv Delak



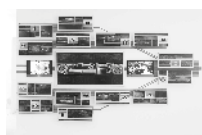
Str. 424–425
Izris Supraabstrakt



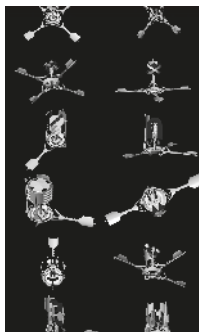
Str. 426
Vertikalizacija::MG,
Objektal
2013
foto: arhiv Delak



Str. 427
Postgravity art/
Noordung::1995-2045,
Freies Museum, Berlin,
2013
foto: arhiv Delak



Str. 428
Postgravity art::Umbot,
Moskva, Garage
foto: arhiv Delak



Str. 429
Izrisi Ubot



Str. 430
KSEVT Vitanje, 2012
foto: T. Gregorič



Str. 430
KSEVT Vitanje, 2012
foto: T. Gregorič



Str. 430–431
Noordung::1995-2015-
2045, druga ponovitev,
2015
foto: arhiv Delak



Str. 432
MSU, Zagreb,
BIO::logika BIO::grafika
BIO::mehanika, 2015
foto: arhiv Delak





RETROGARDIZEM

Gledališče sester Scipion Nasice

1983–1987

- 1984 - Ilegalna faza: Retrogardistični dogodek Hinkeman, danes Slovenska cesta 40, stanovanje Valentinčič, Ljubljana
- 1985 - Eksorcistična faza: Retrogardistični dogodek Marija Nablocka, Studio Vipotnik, Ljubljana
- 1986 - Retroklasična faza: Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom, Cankarjev dom, Ljubljana
- 1987 - Samouničenje: Dan Mladosti, Bohinjsko jezero

Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot

1987–1992

- 1987 - Dramski observatorij Fiat, Narodno pozorišče Subotica, dvorana Malči Belič, Ljubljana - Vič
- 1987 - Baletni observatorij Fiat, Festival Grad Budva, Budva
- 1988 - Dramski observatorij Zenit I., SMG (Slovensko mladinsko gledališče, v nadaljevanju SMG), Železniška postaja Ljubljana
- 1988 - Baletni observatorij Zenit, Kulturni centar Remetinec, Zagreb, Cankarjev dom, Ljubljana



- 1989 - Dramski observatorij Zenit II., Narodno pozorište Subotica, Železniška postaja Subotica
- 1989 - Dramski observatorij Zenit III., Nepsinhaz Subotica, Železniška postaja Subotica
- 1990 - Dramski observatorij Kapital, Javna skladišča, Ljubljana

Kozmokinetični kabinet Noordung

1990–1995–2045

- 1992 - Molitveni stroj Noordung, SNG Opera Balet, Cankarjev dom, Ljubljana

TELEKOZMIZEM::POSTGRAVITACIJSKA UMETNOST

ŽIVADINOV::ZUPANČIČ

1995–2045

- 1995 - (1:10.000.000) Noordung, otroška predstava SMG, Festivalna dvorana, Ljubljana
- 1995 - (1:1) Noordung::1995-2045, premiera, petdesetletni projektil, SMG, Festivalna dvorana, Ljubljana
- 1998 - Likvidatura Atraktor, obred poslavljanja, Klub SMG, Ljubljana
- 1999 - Tisoč let filma, gledališki informans, Festival Eksodos, Ljubljana, ESA, Bremen
- 1999 - Gravitacija nič – Biomehanika Noordung, obred poslavljanja, Projekt Atol, Zvezdno mesto (stratosfera)
- 2000 - Trije izdelki Noordung, obred poslavljanja, SNG Drama, zunanji zahodni balkon, Ljubljana
- 2001 - OHOrganizem, obred poslavljanja, Projekt Atol, garažna hiša Kapitelj, Ljubljana
- 2002 - Supremat, obred poslavljanja, SMG, spodnja dvorana, Ljubljana
- 2003 - Telelogija, gledališki informans, Projekt Atol, predstavitvena dvorana Arcadia, Ljubljana - Vič
- 2004 - Dejstva in dokumenti, MSU Zagreb, vizualni informans



ŽIVADINOV::ZUPANČIČ::TURŠIČ

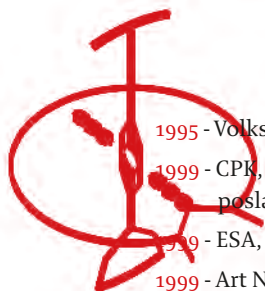
- 2005 - Noordung::1995-2005-2045, petdesetletni projektil Noordung, prva ponovitev, hidrolaboratorij, Zvezdno mesto
- 2005 - Vacuum 8G/15KS, gledališki informans, Projekt Atol, SMG, zgornja dvorana, Ljubljana
- 2005 - Syntapiens::Avatar::Umbot, Ciant, Libat, Projekt Atol, Gospodarsko razstavišče, Hala B - klet, Ljubljana
- 2007 - Metoda H::Obrnjeni E, Festival poezije in vina, gledališki informans, zavod Delak, Medana
- 2008 - Tri elizabetinske tragedije:: Prolog, Ljubezen in država, ZRC SAZU, atrij, zavod Delak, Ljubljana
- 2008 - Tri elizabetinske tragedije:: Prepovedano gledališče, gledališka predstava, Projekt Atol, zavod Delak, Gospodarsko razstavišče, Kocka (A2), Ljubljana
- 2009 - Interemisija::Mikrokoreografija, Festival Exodos, gledališki informans, Stara elektrarna, zavod Delak, Ljubljana
- 2009 - Tri elizabetinske tragedije:: Marlowe, gledališka predstava, Projekt Atol, zavod Delak, Fermentacijska dvorana Pivovarne Union, Ljubljana
- 2010 - Tri zgodovinske podpore:: Transformans::Performans::Informans, gledališki informans, SSG Trst, zavod Delak, Trst
- 2010 - Postgravitacijska umetnost::Transformans::Performans::Informans, petdeseturni gledališki informans, CUK Kino Šiška, zavod Delak
- 2011 - Tri elizabetinske tragedije:: Ljubezen in država, gledališka predstava, SNG, zavod Delak, Ljubljana
- 2011 - Der Sturm, Mestna galerija-Galerija 001, vizualni informans, zavod Delak, Ljubljana
- 2012 - Otvoritev KSEVT, zavod Delak, Vitanje
- 2013 - Tri elizabetinske tragedije:: Država, R.III. Epilog, MSUM, zavod Delak, gledališka predstava, Ljubljana
- 2013 - Jurijev krog, suita za opero Zvezdno mesto, Dom omladine, Beograd, zavod Delak, Dom omladine
- 2013 - Banke Rote Dance, NLB, Trg republike 2, gledališko-radijski informans, Radio študent, Maska, zavod Delak, Ljubljana
- 2013 - Postgravity art::Levitacijska skulptura, informacijska akcija, Slovenska kinoteka, Maska, zavod Delak, Ljubljana
- 2014 - Sistematika, MGL, vizualni informans, zavod Delak, Ljubljana
- 2015 - Noordung::1995-2015-2045, petdesetletni projektil Noordung, druga ponovitev, KSEVT, Vitanje



- 2015 - BIO::logika BIO::grafika BIO::mehanika, gledališki informans, Festival SNG
Drama, zavod Delak, Ljubljana
- 2015 - Projektator::Teater Masse, MSUM, vizualni informans, Ljubljana
- 2015 - Projektator, SCT stolpnica, zavod Delak, gledališka predstava, Ljubljana
- 2016 - Aktuator::16, Moderna galerija, gledališki informans, Ljubljana

Izbrani festivali in gostovanja

- 1984 - Bitef, Beograd, Retrogardistični dogodek Hinkeman
- 1985 - Bitef, Beograd, Retrogardistični dogodek Marija Nablocka
- 1986 - Fringe Festival, Edinburgh, Retrogardistični dogodek Marija Nablocka
- 1986 - Bitef, Beograd, Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom
- 1987 - Eurokaz, Zagreb, Dramski observatorij Fiat
- 1987 - Wiener Festwochen, Dunaj, Dramski observatorij Fiat
- 1987 - Evropska prestolnica kulture, Amsterdam, Dramski observatorij Fiat,
Retrogardistični dogodek Marija Nablocka
- 1987 - LIFT, London, Dramski observatorij Fiat
- 1988 - Teatro due, gledališki festival Parma, Dramski observatorij Fiat
- 1989 - Evropska prestolnica kulture, Glasgow, Oporni observatorij Rekord, režijska knjiga
- 1989 - Eurokaz, Zagreb, Dramski observatorij Zenit I. in Zenit II.
- 1990 - Gledališki festival Segedin, Dramski observatorij Zenit III.
- 1990 - Kunsthalle – Zakk, Dusseldorf, Dramski observatorij Zenit I.
- 1990 - Wiener Festwochen, Wien, Dramski observatorij Zenit I.
- 1990 - MF Divadlena, Nitra, 1990, Dramski observatorij Zenit I.
- 1990 - Eurokaz, Zagreb, Kapital, vizualni informans, režijska knjiga
- 1991 - Theater der Welt, Essen, Dramski observatorij Zenit I.
- 1992 - Festival Oltre, Milano, Dramski observatorij Zenit I.
- 1992 - Embassy NSK Moskva, Noordung:: 50, gledališka informacijska akcija
- 1993 - Evropska prestolnica kulture, Antwerpen, balet, Molitveni stroj Noordung
- 1993 - Eurokaz, Zagreb, balet, Molitveni stroj Noordung
- 1993 - Embassy NSK Gent, Noordung::50, gledališka informacijska akcija
- 1994 - Sommerfestival, Kampnagel, Hamburg, balet, Molitveni stroj Noordung
- 1994 - Tunnel Vision, Lille, Noordung::50, gledališka informacijska akcija
- 1995 - Stormy waters, Glasgow, NVA, NSK State, informacijska internetna akcija



- 1995 - Volksbühne, NSK state, Berlin, Noordung::50, gledališka informacijska akcija
- 1999 - CPK, Zvezdno mesto, Biomehanika Noordung – Gravitacija nič, obred poslavljanja
- 1999 - ESA, Bremen, Bookstore Noordung, gledališka informacijska akcija
- 1999 - Art Nouveau, Bologna, Noordung::50, gledališka informacijska akcija
- 1999 - Kvadriennale, Praga, Noordung knjige – Problem vožnje po vesolju, vizualni informans
- 2000 - Salon 3, London, Gravitacija nič, Levitacijska skulptura Černigoj-Stepančič, Staša Zupančič
- 2001 - V2, Rotterdam, Noordung:: 50, informacijska akcija
- 2001 - SAI, San Francisco, Noordung::50, infoakcija – telekonferenca
- 2002 - Haus der Kulturen de Welt, Berlin, Noordung::50, gledališki informans 2002 - OLATS, Paris, Noordung::50, informacijska akcija
- 2002 - SMART Project Space, Amsterdam, Noordung::50, informacijska akcija Noordung
- 2002 - The Halsey Institute for Contemporary Art, Charleston, Noordung::50, informacijska akcija
- 2002 - Museum fur Gestaltung, Zürich, Levitacijska skulptura Černigoj-Stepančič, Staša Zupančič
- 2003 - Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Biomehanika Noordung, vizualni informans
- 2004 - Helix, Dublin, Supremat, obred poslavljanja
- 2004 - Museum Hermann Oberth, Feucht, Herman Potočnik Noordung, infointervencija
- 2004 - MSU, Zagreb, Dejstva in dokumenti, vizualni informans
- 2005 – The Academy of Fine Arts in Aix-en-Provence, Umbot::MM, infointervencija
- 2005 - The Influencers, d-i-n-a in Center de Cultura Contemporania de Barcelona, Barcelona, Umbot::MM, gledališki informans
- 2005 - Noordung::1995-2045, prva ponovitev, petdesetletni projektil, hidrolaboratorij, Zvezdno mesto
- 2005 - Entermultimediale.2, Praga, Vitkovo, Noordung Vacuum, gledališki informans
- 2005 - FOam-TRG, Beursschouwburg, Bruselj, Vacuum Vademecum-1, gledališki informans
- 2005 - Festival svetskog kazališta, Zagreb ZKM, Vacuum 8G/16KS, gledališki informans
- 2006 - White box, New York, ANARH::Noordung, vizualni informans
- 2007 - Performance art festival, Osijek, Metoda E::Obrnjeni E, gledališki informans
- 2007 - Kibla, Maribor, LE::EL, gledališki informans
- 2008 - Museum für Angewandte Kunst – Mak, Dunaj, Orbita Noordung, glasbeni informans



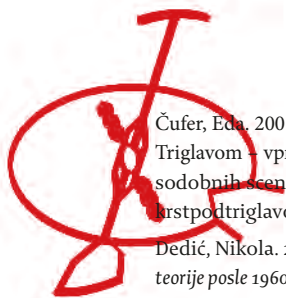
- 2008 - Ars Electronica, Lentos, Kapelica, Linz, O::O::O, Objekt orbitalne orientacije, vizualni informans
- 2008 - Numark gallery, Washington D.C., 8008, vizualni informans
- 2008 - Lazareti, Dubrovnik, 8008::dPdBdW, gledališki informans
- 2009 - University of California, Santa Barbara, Petdeset koordinat, informacijska akcija
- 2009 - Eyebeam art & technology, Performa festival, New York, Postgravity art::Syntapiens, petdeseturni gledališki informans
- 2010 - Nut gallery, Šanghaj, Processing Noordung book, gledališki informans
- 2010 - MKSMC, Koper, Vektorial, glasbeni informans
- 2011 - Kvadriennale, Praga, Petdesetletna predstava Noordung, vizualni informans
- 2012 - Vinzavod, Moskva, Platforma festival, Postgravity art 1995-2045, petdeseturni gledališki informans
- 2013 - Freies Museum, Berlin, Postgravity art/Noordung::1995-2045, vizualni informans
- 2014 - IKS, Split, Infomatrix, vizualni informans
- 2015 - MSU, Zagreb, BIO::logika BIO::grafika BIO::mehanika, vizualni informans
- 2016 - NCCA, Moskva, Aktuator::16, gledališki informans



- Abrams, Jerols J. 2007. »Nietzsche's Overman as Posthuman Star Child in 2001: A Space Odyssey«. *The Philosophy of Stanley Kubrick* (ur. Jerold J. Abrams), 247–266. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Adamson, Gregory Dale. 2000. »Science and Philosophy: Two Sides of the Absolute«. *Pli* 9, 53–85.
- Agamben, Giorgio. 2007. »Kaj je dispozitiv?«. *Problemi* 45 (8/9), 15–28.
- Agamben, Giorgio. 2011. »Absolutna imanenca«. *Problemi* 49 (9/10), 17–43.
- Andreeva, Ekaterina. 2011. »Timur Novikov and Ilya Kabakov: Everything and Nothing«. *Everything and Nothing: Symbolic Figures in Post-War Twentieth-Century Art*. Saint Petersburg: Ivan Limbakh, 2004, revised edition 2011, in Russian. [Http://www.e-e.eu/Novikov-and-Kabakov/](http://www.e-e.eu/Novikov-and-Kabakov/).
- Andelković, Bojan. 2010. *Subjekt in tehnologija: tehnosubjekt. Telo/subjekt v dispozitivih visokotehnoške družbe s posebnim poudarkom na paradigmi tehno in rejn kulture*. Magistrska naloga. Ljubljana: Institutum Studiorum Humanitatis – fakulteta za podiplomske humanistične študije.
- Andelković, Bojan. 2011. »Tehnodispozitivi konceptualnega časovnega stroja Noordung«. *Maska* 26 (143/144), 70–85.
- Andelković, Bojan. 2012. »Telo med življenjem in truplom«. *Filozofski vestnik* 33 (3), 89–97.
- Andelković, Bojan. 2013. »Gledališče – oblast – subjekt: o treh elizabetinskih tragedijah Dragana Živadinova«. *Maska* 28 (157/158), 80–95.
- Appia, Adolphe. 1998. *Glasba, igravec, prostor*. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljansko.
- Archaeology, anthropology, and interstellar communication* (ur. Douglas A. Vakoch). 2014. Washington: Nasa. [Http://www.nasa.gov/sites/default/files/files/Archaeology_Anthropology_and_Interstellar_Communication_TAGGED.pdf](http://www.nasa.gov/sites/default/files/files/Archaeology_Anthropology_and_Interstellar_Communication_TAGGED.pdf).
- Arns, Inke. 2006. *Avantgarda v vzvratnem ogledalu*. Ljubljana: Maska.
- Artaud, Antonin. 1994. *Gledališče in njegov dvojnik*. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljansko.



- Artaud, Antonin. 2010. *Pesmi-teksti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Attali, Jacques. 2008. *Hrup*. Ljubljana: Maska.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: prikazana resničnost v zahodni kulturi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Avguštin, Avrelij (Augustin, Aurelije). 1982. *O državi Božjoj: De Civitate Dei*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Badiou, Alain. 2000. »Zgodovino sveta prelomiti na dvojce«. *Filozofski vestnik* 21 (3). Ljubljana: ZRC SAZU.
- Badiou, Alain. 2004. »Teze o gledališču«. *Mali priročnik o inestetiki*. 2004, 105–111. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.
- Badiou, Alain. 2005. *Dvajseto stoletje*. Ljubljana: Analecta.
- Badiou, Alain. 2012. *Deleuze: Hrumenje biti / Drugi manifest za filozofijo*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Badiou, Alain. 2013. *Rhapsody for the Theatre*. London/New York: Verso.
- Bahtin, Mihail Mihajlovič. 2010. *K filozofiji dejanja*. Ljubljana: Zavod Emanat.
- Baudrillard, Jean. 1999. *Simulaker in simulacija. Popoln zločin*. Ljubljana: Študentska založba.
- Bergson, Henri. 1983. *Ustvarjalna evolucija*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Bergson, Henri. 2013. *Materija i pamčenje*. Beograd: Fedon.
- Bergson and the Evolution of Physics* (ur. Pate A. Y. Gunter). 1969. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Bergson and Modern Thought: Towards a Unified Science* (ur. Andrew C. Papnicolaou in Pate A. Y. Gunter). 1987. Harwood Academic Publishers.
- Bilwet. 1999. *Medijski arhiv*. Ljubljana: Študentska založba.
- Blanchot, Maurice. 2012. *Literarni prostori*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Bohm, David. 1965. *The Special Theory of Relativity*. London/New York: Routledge.
- Bohm, David. 1972. *Uzročnost i slučajnost u savremenoj fizici*. Beograd: Nolit.
- Bohm, David. 1980. *Wholeness and the Implicate Order*. London: Routledge.
- Borčić, Barbara. 2004. »Vizualno izvježbana ruka slikarice u suočavanju s tehnološkim i inženjerskim planiranjem«. Dragan Živadinov in Dunja Zupančič. 2004. *Mehatron Noordung*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Borčić, Barbara. 2013. *Celostna umetnina Laibach*. Ljubljana: Založba *cf.
- Bošković, Ruđer Josip. 2011. »Teorija prirode filozofije svedena na jedan jedini zakon sila koje postoje u prirodi«. Ruđer Bošković. (zbornik, ur. Dragoslav Stoiljković), *Gradac: časopis za književnost, umetnosti i kulturu (180/181)*, 72–78, Čačak: Gradac.
- Bošković, Ruđer Josip. 2011a. »Teorija prirode filozofije (O duši i Bogu, o prostoru i vremenu)«, Ruđer Bošković (zbornik, ur. Dragoslav Stoiljković), *Gradac: časopis za književnost, umetnosti i kulturu (180/181)*, 126–154, Čačak: Gradac.
- Brook, Peter. 1996. *Prazen prostor*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Camus, Albert. 1980. *Mit o Sifizu: esej o absurdnem*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Canguilhem, Georges. »Machine and organism«. *Incorporations*. New York: Zone Books, 45–69.
- Ciolkovski, Konstantin. 2005. *Kosmička filozofija*. Logos: Beograd.
- Ciolkovski, Konstantin. 2007. *Nauka budućnosti*. Logos: Beograd.
- Clarke, Arthur C. 2003. 2001. *Odiseja u svemiru*. Beograd: Beoknjiga.
- Clarke, Arthur C. 2003a. 2010. *Odiseja u svemiru*. Beograd: Beoknjiga.
- Colombat, Andre Pierre. 1996. »November 4, 1995: Deleuze's Death as an Event«. *Man and World* 29, 235–249. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Craig, Edward Gordon. 1995. *O gledališki umetnosti*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.



Čufer, Eda. 2001. »Atletika očesa. Krst pod Triglavom – vprašanja zapisovanja in branja sodobnih scenskih praks«. [Http://www.krstpodtriglavom.org](http://www.krstpodtriglavom.org) 2014.

Dedić, Nikola. 2009. *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*. Beograd: Vujičić kolekcija.

Delanda, Manuel. 2011. »Matematika virtualnega: mnoštva, vektorska polja in transformacijske grupe«. *Problemi* 49 (9/10), 45–96.

D&G. Glej: Deleuze, Gilles in Felix Guattari.

Deleuze, Gilles. 1989. *Fuko [Foucault]*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Deleuze, Gilles. 1997. »One Less Manifesto«, *Mimesis, Masochism, and Mime* (ur. T. Murray). Ann Arbor: University of Michigan Press.

Deleuze, Gilles. 2001. *Bergsonizam*. Beograd: Narodna knjiga / Alfa.

Deleuze, Gilles. 2004. *Film 1: Podoba-gibanje*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Deleuze, Gilles. 2004a. *Desert Islands and other texts 1953–1974*. New York: Semiotexte/MIT Press.

Deleuze, Gilles. 2004b. »The Method of Dramatisation«. *Desert Islands and other texts 1953–1974*, 94–116. New York: Semiotexte/MIT Press.

Deleuze, Gilles. 2004b. »How Do We Recognize Structuralism?«. *Desert Islands and other texts 1953–1974*, 170–192. New York: Semiotexte/MIT Press.

Deleuze, Gilles. 2007. »Kaj je dispozitiv?«. *Problemi* 45 (8/9), 5–14.

Deleuze, Gilles. 2008. *Logika občutja*. Koper: Hyperion.

Deleuze, Gilles. 2009. *Guba*. Ljubljana: Študentska založba.

Deleuze, Gilles. 2010. *Film 2: Slika-vreme*. Beograd: Filmski centar Srbije.

Deleuze, Gilles. 2010a. *Pregovori*. Loznica: Karpos.

Deleuze, Gilles. 2010b. *Kritika in klinika*. Ljubljana: Študentska založba.

Deleuze, Gilles. 2011a. *Nietzsche in filozofija*. Ljubljana: Krtina.

Deleuze, Gilles. 2011b. *Razlika in ponavljanje*. Ljubljana: ZRC SAZU.

Deleuze, Gilles. 2011c. »Imanenca: neko življenje ...«. *Problemi* 49 (9–10), 5–10.

Deleuze, Gilles. 2011d. »Aktualno in virtualno«. *Problemi* 49 (9/10), 11–15.

Deleuze, Gilles. 2012. *Spinoza: praktična filozofija*. Ljubljana: Krtina.

Deleuze, Gilles. 2013. *Logika smisla*. Ljubljana: Krtina.

Deleuze and Performance. 2009. (ur. Laura Cull). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Deleuze, Gilles in Claire Parnet. 2009. *Dijalozi*. Beograd: Fedon.

Deleuze, Gilles in Felix Guattari. 1988. *A Thousand Plateaus*. London, New York: Continuum.

Deleuze, Gilles in Felix Guattari. 1990. *Anti-Edip*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Deleuze, Gilles in Felix Guattari. 1995. *Kafka: za manjšinsko književnost*. Ljubljana: Literatura.

Deleuze, Gilles in Felix Guattari. 1999. *Kaj je filozofija?*. Ljubljana: Študentska založba.

Derrida, Jacques. 1996. »Gledališče krutosti in zapora predstave«. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost* (ur. Emil Hrvatin). Ljubljana: Maska.

Derrida, Jacques. 2008. *Razmisliti subjektivno*. Koper: Hyperion.

Dolar, Mladen. 2010. *Kralju odsekati glavo: Foucaultova dediščina*. Ljubljana: Krtina.

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Besi: roman v treh delih*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Đurić, Mihajlo. 1997. *Putevi ka Ničeu. Prilozi filozofiji budućnosti*. Beograd: Službeni list SRJ.

Eliot, Thomas Stearns. 1921. »Tradition and the Individual Talent«. *The Sacred Wood: essays on poetry and criticism*. New York: Alfred A. Knopf.

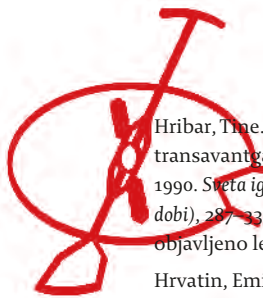
Feyerabend, Paul. 2008. *Znanost kot umetnost*. Ljubljana: Založba Sophia.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.

Fjodorov, Nikolaj. 2010. *Vaskrsenje i vaskrsavanje*.

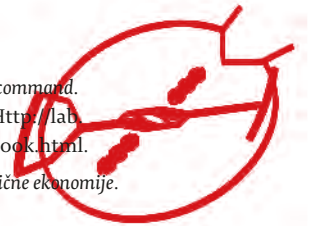
- Izbor iz Filozofije zajedničkog dela (ur. Vladimir Medenica). Beograd: Logos.
- Flaker, Aleksandar. 1984. *Ruska avangarda*. Zagreb: Globus.
- Flaker, Aleksandar in Dubravka Ugrešić. 1984. *Pojmovnik ruske avangarde*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Florenski, Pavel. 2008. *Stub i tvrđava istine I–II*. Beograd: Logos/ANT.
- Florenski, Pavel. 2013. *Obrnuta perspektiva*. Ikonostas. Beograd: Logos.
- Florenski, Pavel. 2014. *Analiza prostora i vremena u delima likovnih umetnosti*. Beograd: Logos (v tisku).
- Flusser, Vilém. 2000. *Digitalni videz* (ur. Janez Strehovec). Ljubljana: Študentska založba.
- Flusser, Vilém. 2010. *K filozofiji fotografije*. Ljubljana: ZSKZ: Društvo za oživljanje zgodbe z koluta.
- Foucault, Michel. 1998. *Zgodovina norosti v času klasicizma*. Ljubljana: Založba / *cf.
- Foucault, Michel. 2001. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Foucault, Michel. 2003. *Hermenautika subjekta. Predavanja na Kolež de Francu 1981–1982*. Novi Sad: Svetovi.
- Foucault, Michel. 2004. *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*. Ljubljana: Krtina.
- Foucault, Michel. 2007. *Življenje in prakse svobode* (ur. Jelica Šumič-Riha). Ljubljana: ZRC SAZU.
- Foucault, Michel. 2007a. *To ni pipa*. Ljubljana: Analecta.
- Foucault, Michel. 2008. *Vednost–oblast–subjekt* (ur. Mladen Dolar). Ljubljana: Krtina.
- Foucault, Michel. 2009. *Rojstvo klinike*. Ljubljana: Študentska založba.
- Foucault, Michel. 2010. *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Foucault, Michel. 2010a. *Zgodovina seksualnosti*. Ljubljana: Založba ŠKUC.
- Galloway, Alexander R. 2011. *Teorija videoiger. Eseji o algoritemski kulturi*. Ljubljana: Maska.
- Gell, Alfred. 2001. *Antropologija časa*. Ljubljana: Študentska založba.
- Gibson, W. R. Boyce. 1928. »The Philosophy of Melchior Palágyi. (I) Space-Time and the Criticism of Relativity«. <http://www.jstor.org/stable/3745902>.
- Gleick, James. 1991. *Kaos. Rojstvo nove znanosti*. Ljubljana: DZS.
- Grosz, Elizabeth. 2008. *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.
- Groys, Boris. 2009. *Stil Staljin*. Beograd: Službeni glasnik.
- Groys, Boris. 2011. *Umetnost utopije*. Beograd: Plavi krug/Logos.
- Gržinić, Marina. 1997. *Rekonstruirana fikcija: novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavangarda: teorija, politika, estetika: 1997–1985*. Ljubljana: Študentska založba.
- Gržinić, Marina. 2000. »Biomehanika Noordung«. *Maska* 9 (1–2), 19–22.
- Gržinić, Marina. 2000. »Biomechanics Noordung«. Dragan Živadinov in Dunja Zupančič. 2004. *Mehatron Noordung*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Gurdžijev, Georgije. 2014. *Sve i Svja (ili Belzebubovi razgovori sa unukom)*. Beograd: Logos.
- Hardt, Michael. 2011. »Reading Notes on Deleuze and Guattari – Capitalism and Schizophrenia«. <http://www.duke.edu/~hardt/mp5.htm>.
- Hausmann, Barbara in Hans-Peter Seidel. 1994. »Viewing Four-dimensional Objects in Three Dimensions«. <http://www.geom.uiuc.edu>.
- Hawking, Stephen. 2002. *Vesolje v orehovi lupini*. Tržič: Učila International.
- Hawking, Stephen. 2002. *Kratka zgodovina časa*. Ljubljana: DMFA – založništvo.
- Heidegger, Martin. 2003. »Vprašanje po tehniki«. *Predavanja in sestavki*, Ljubljana: Slovenska matica.

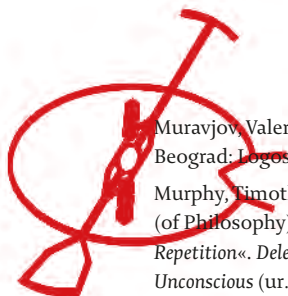




- Hribar, Tine. 1986. »Postmodernizem, transavantgarda in retrogardizem«. Tine Hribar. 1990. *Sveta igra sveta: (umetnost v post-moderni dobi)*, 287–336. Ljubljana: Mladinska knjiga. Prvič objavljeno leta 1986 v *Problemih*, št. 4. in 6.
- Hrvatini, Emil. 1993. *Ponavljanje, norost, disciplina. Celostna umetnina Fabre*. Ljubljana: Moderna galerija Ljubljana / Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
- Huizinga, Johan in Roger Caillois in Eugen Fink. 2003. *Teorije igre* (ur. Janez Strehovec). Ljubljana: Študentska založba.
- Irwin: *Retroprincip* (ur. Inke Arns). 2006. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jameson, Fredric. 2001. *Postmodernizem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Jones, Amelia. 2002. *Body art: uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Maska.
- Ju-Yu Cheng, Catherine. 2007. »On Subjectivity in Deleuze's *The Fold*«. *NTU Studies in Language and Literature*. No. 17, 79–100.
- Kaczynski, Theodore. 1995. *The Unabomber Manifesto. Industrial Society and Its Future*. Berkeley: Joly Roger Press.
- Kardum, Simon. 1992. »ABC plesnega gledališča: teatrografije in teatralije«. *Dialogi* 28 (1), 67–74, in (2), 67–75.
- Kierkegaard, Søren. 1987. »Ponovitev. Poskus v eksperimentalni psihologiji.« *Ponovitev. Filozofske drobtinice ali drobci filozofije*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Kipke, Željko. 1987. »Velika slika ljubljanske grupe Irwin«, *Quorum, časopis za književnost* 3 (3-4), 301–306.
- Kiš, Danilo. 1997. *Enciklopedija mrtvih*. Beograd: MD štampa.
- Kleist, Heinrich von. 1999. »O marionetnem gledališču«. *Maska* 8 (3/4), 1999.
- Klepec, Peter. 2004. *Vznik subjekta*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Klepec, Peter. 2007. »Ob mestu in vlogi dispozitiva pri Foucaultu«. *Problemi* 45 (8/9), 29–57.
- Klepec, Peter. 2008. *Dobičkonosne strasti, Kapitalizem in perverzija 1*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Klepec, Peter. 2011. »Virtualno in njegovo nemožno«. *Problemi* 49 (9/10), 137–165.
- Komelj, Miklavž. 2007. »Metoda Entuziazma«. *KINO!* 1 (1), 244–279. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!
- Komelj, Miklavž. 2008. »Pessoa, kraj, kjer se čuti ali misli«, Fernando Pessoa, *Psihotipija*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Komelj, Miklavž. 2008a. »Zaprto veselje«. *Sodobnost* 72 (2), 196–213.
- Kowsar, Mohammad. 1986. »Deleuze on Theatre: A Case Study of Carmelo Bene's Richard III«. *Theatre Journal* 38 (1), 19–33.
- Koyré, Alexandre. 1988. *Od sklenjenega sveta do neskončnega univerzuma*. Ljubljana: ŠKUC / Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Krečič, Jela. 2007. »Dan mladosti 1987«. [Http://www.krstopodtriglavom.org](http://www.krstopodtriglavom.org).
- Krečič, Peter. 1989. *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*. Maribor: Obzorja.
- Krtolica, Igor in Guillaume Silbertin-Blanc. 2011. »Deleuze, kritika nasilja«. *Filozofski vestnik* 32 (1), 169–202. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Kubrick, Stanley. 1968. 2001. *Odiseja v vesolju*. Film. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Kubrick, Stanley. 1971. »Intervju«. Gelmis, Joseph. *Film Director as Superstar*. London: Martin Secker & Warburg Ltd.
- Kundera, Milan. 1988. *Umetnost romana*. Ljubljana: Slovenska matica/Partizanska knjiga.
- Kunst, Bojana. 1995. »Eden na enega«. *Razgledi: tako rekoč intelektualni tabloid*, št. 9, 28. april 1995.
- Kunst, Bojana. 1999. *Nemogoče telo. Telo in stroj: gledališča, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*. Ljubljana: Maska.
- Kunst, Bojana. 2004. *Nevarne povezave. Telo, filozofija in razmerje do umetnega*. Ljubljana: Maska.
- Kurzweil, Ray. 2005. *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*. New York: Viking.

- Kuzanski, Nikolaj. 1997. *O božjem pogledu*. Ljubljana: Družina.
- Latour, Bruno. 2011. »Some Experiments in Art and Politics«. *E-Flux Journal*, 23, New York. <http://www.e-flux.com/journal/some-experiments-in-art-and-politics/>.
- Lawrence, David H. 2009. *Apokalipsa*. Beograd: Službeni glasnik.
- Lazzarato, Maurizio. 2012. *Proizvajanje zadolženega človeka. Esej o neoliberalnem stanju*. Ljubljana: Maska.
- Lem, Stanislaw. 1977. *Summa Technologiae*. Beograd: Nolit.
- Lehmann, Hans-Theis. 2003. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. 1979. *Izbrani filozofski spisi*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Lepecki, André. 2009. *Izčrpavajoči ples: uprizorjanje in politika giba*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Likar, Igor. 1986. »Gledališče ikon in emblemov«. <http://www.krstpodtriglavom.org>.
- Lotman, Jurij. 2010. *Semiotika umetniškega teksta*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Malevič, Kazimir. 1980. *Suprematizam – Bespredmetnost: tekstovi, dokumenti, tumačenja* (ur. Slobodan Mijušković). Beograd: Studentski izdavački centar.
- Malevič, Kazimir. 2010. *Bog nije zbačen* (zbrana dela, ur. Vladimir Medenica) Beograd: Plavi krug/Logos.
- Mandelbrot, Benoit B. 1982. *The Fractal Geometry of Nature*. New York: W. H. Freeman and Co.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Manovich, Lev. 2001a. »Avantgarda kot programska oprema«. *Zadnja futuristična predstava*. (ur. M. Gržinić), 169–176. Ljubljana: Maska.
- Manovich, Lev. 2005. »Remixing and Remixability« (2005). [HTTP://www.manovich.net](http://www.manovich.net).
- Manovich, Lev. 2008. *Software takes command*. Draft version: November 20, 2008. <http://latsoftwarestudies.com/2008/11/softbook.html>.
- Marx, Karl. 1987. *Kapital. Kritika politične ekonomije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: The New American Library.
- Medenica, Vladimir. 2013. *Odrzi u srebrom ogledalu (eseji)*. Beograd: Logos.
- Megill, Allan. 1985. *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. Berkley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Mejerhold, Vsevolod E. 1976. *O pozorištu*. Beograd: Nolit.
- Milinovič, Vasilije. 2014. »Huka Barbarogenija ili: dosledna radikalna umetniška praksa zenitizma.« <http://kultumiheroj.com/>.
- Milislavljevič, Vladimir. 2011. »'Vojni stroj' in 'božansko nasilje': ali obstaja Bog v 'Razpravi o nomadologiji'?«. *Filozofski vestnik* 32 (1), 203–222. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Milner, John. 1996. *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*. London: Yale University Press.
- Miočinović, Mirjana. 1976. *Surovo pozorište. Poreklo, eksperimenti in Artaudova sinteza*. Beograd: Prosveta.
- Monod, Jacques. 1983. *Slučajnost i nužnost. Oglad o prirodnoj filozofiji moderne biologije*. Beograd: Rad, Izdavačka radna organizacija.
- Monroe, Alexei. 2003. *Pluralni monolit: Laibach in NSK*. Ljubljana: Maska.
- Moravec, Hans. 1998. »When will computer hardware match the human brain?«. *Journal of Evolution and Technology*, Vol. 1. <http://www.transhumanist.com/volume1/moravec.htm>.
- Mumford, Lewis. 1986. *Mit o mašini 1: Tehnika i razvoj čoveka*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Mumford, Lewis. 1986a. *Mit o mašini 2: Pentagon moči*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Mumford, Lewis. 2009. *Tehnika i civilizacija*. Novi Sad: Mediterran Publishing.





- Muravjov, Valerijan. 2005. *Ovladavanje vremenom*. Beograd: Logos.
- Murphy, Timothy S. 1992. »The Theatre (of Philosophy) of Cruelty in *Difference and Repetition*«. *Deleuze and the Transcendental Unconscious* (ur. Joan Broadhurst). Posebna izdaja Pli: *Warwick Journal of Philosophy*. University of Warwick, 105–135.
- Nietzsche, Friedrich. 1970. *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Nietzsche, Friedrich. 1988. *Onstran dobrega in zlega: Predigra k filozofiji prihodnosti; H genealogiji morale: Polemični spis*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Nietzsche, Friedrich. 1989. *Somrak malikov ali Kako filozofiramo s kladivom; Primer Wagner: problemi glasbenikov; Ecce homo: kako postaneš, kar si; Antikrist: prekletstvo nad krščanstvo*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. *Tako je govoril Zaratustra*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Nietzsche, Friedrich. 2004. *Volja do moči*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Noordung, Herman Potočnik. 2010. *Problem vožnje po vesolju: raketni motor*. Ljubljana: KSEVT.
- Novikov, Timur. 1993. »The Theory of Recomposition«. *Avant-Garde*, 10–24. Moscow. [Http://www.timurnovikov.ru/docs/books/17_recomposition.pdf](http://www.timurnovikov.ru/docs/books/17_recomposition.pdf).
- NSK. 1985. *Neue Slowenische Kunst. Problemi* 23 (6). Ljubljana: RK ZSMS.
- NSK. 1991. *Neue Slowenische Kunst*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- NSK Embassy Moscow: *How the East Sees the East* (ur. Eda Čufer). 1992. Koper: Loža Gallery.
- Opalka, Roman. 2014. »Antisizif«. *Likovne besede* 30 (100), 1–2.
- Opća enciklopedija Jugoslavije*, 1–8. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Orel, Barbara. 2010. »K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986«. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Maska: Ljubljana.
- Osaki, Harumi. 2008. »Killing Oneself, Killing the Father: On Deleuze's Suicide in Comparison With Blanchot's Notion of Death«. *Literature&Theology* 20 (1), 88–101.
- Pearson, Keith Ansell. 2000. »Nietzsche's Brave New World of Force. Thoughts on Nietzsche's 1873 Time Atom Theory' Fragment & on the influence of Boscovich on Nietzsche«. *Pli* 9, 6–35.
- Pelko, Stojan. 2006. *Podoba misli*. Ljubljana: Študentska založba.
- Peruš, Mitja. 1995. *Vse v enem, eno v vsem (Možgani in duševnost v analizi in sintezi)*. Ljubljana: DZS.
- Peruš, Mitja. 1996. »Hipoteze o fizikalnem ozadju zavesti«. *Psihološka ozorja* 5 (4), 73–83.
- Peruš, Mitja. 2001. *Biomreže, mišljenje in zavest*. Maribor: Satjam.
- Petković, Novica. 1984. *Od formalizma ka semiotici*. Beograd/Priština: BIGZ/Jedinstvo.
- Physics and the Ultimate Significance of Time: Bohm, Prigogine, and Process Philosophy*. 1985. (ur. David Ray Griffin). Claremont: Center for Process Studies.
- Pintar, Boris in Jana Pavlič. 2001. *Kastracijski stroji. Gledališče in umetnost v devetdesetih*. Ljubljana: Maska. Dostopno tudi v digitalni obliki: [Http://sl.wikisource.org/wiki/Kastracijski_stroji](http://sl.wikisource.org/wiki/Kastracijski_stroji).
- Platon. 2009. *Država. Zbrana dela, Knj. 4: Država; Timaj; Kritija*. Ljubljana: KUD Logos.
- Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945: pojmi, gibanja, skupine, težnje*. 2009. Ljubljana: Študentska založba.
- Pomian, Krzysztof. 2010. *Red časa*. Ljubljana: Krtina.
- Pranjić, Krisitna. 2013. *Konstruktivizem in suprematizem – dva vektorja do postgravitacijske teorije*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Prigogine, Illya in Isabelle Stengers. 1982. *Novi savez: metamorfoza znanosti*. Zagreb: Globus.
- Raunig, Gerald. 2010. *A Thousand Machines*.

- A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement. Cambridge: The MIT Press.
- Raunig, Gerald. 2011. *Umetnost in revolucija. Umetniški aktivizem v dolgem 20. stoletju*. Ljubljana: Maska.
- Ravnjak, Vili. 1992. »Teorija kaosa in možnosti dramaturgije«. *Gledališče kot stvarnost in iluzija*. 2005. Maribor: Slovensko narodno gledališče.
- Rdeči pilot, Kozmokinetično gledališče. 1987. »Ustanovna listina«. NSK. 1991. *Neue Slowenische Kunst*, 186. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Rdeči pilot, Kozmokinetično gledališče. 1987a. »Dramski observatorij Fiat«. NSK. 1991. *Neue Slowenische Kunst*, 188–195. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Rdeči pilot, Kozmokinetično gledališče. 1987b. »Act of Constitution«. Dokument na razstavi o NSK. Moderna galerija + MSUM.
- Rdeči pilot, Kozmokinetično gledališče. 1988. »Dramski observatorij Zenit«. NSK. 1991. *Neue Slowenische Kunst*, 200. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Rdeči pilot, Kozmokinetično gledališče. 1989. »Operni observatorij Rekord«. NSK. 1991. *Neue Slowenische Kunst*, 205–207. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Reynolds, Simon. 1997. *Generation Ecstasy: into the world of techno and rave culture*. New York: Routledge.
- Riha, Rado. 2001. »Scene dvojega: I. Črni kvadrat na beli podlagi«. *Filozofski vestnik* 22 (3), 175–188.
- Riha, Rado. 2001a. »Scene dvojega: II. Zakaj je ljubezen črni kvadrat na beli podlagi?«. *Filozofski vestnik* 23 (1), 165–180.
- Ruđer Bošković. 2011 (zbornik, ur. Dragoslav Stoilković). *Gradac: Časopis za književnost, umetnosti i kulturu*, br. 180/181. Čačak: Gradac.
- Scipion Nasice, Gledališče sester. 1983a. »Akt ustanovitve«. NSK. 1991. *Neue Slowenische Kunst*, 162. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Scipion Nasice, Gledališče sester. 1983b. »Prvo sestrsko pismo«. NSK. 1991. *Neue Slowenische Kunst*, 163. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Scipion Nasice, Gledališče sester. 1983c. »Legalizacija Retrogardistični dogodek Hinkemann«. NSK. 1991. *Neue Slowenische Kunst*, 164. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Scipion Nasice, Gledališče Sester. 1984a. »Eksorcizem: Drugo sestrsko pismo«. NSK. 1991. *Neue Slowenische Kunst*, 170. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Scipion Nasice, Gledališče sester. 1984b. »Vabilo za predstavo Hinkemann«. Arhiv Gledališča Sester Scipion Nasice.
- Scipion Nasice, Gledališče sester. 1985. *Elaborat za retrogardistični projekt Krst pod Triglavom*. Arhiv SNG Drama.
- Scipion Nasice, Gledališče sester. 1986. »Nova slovenska umetnost«. *Mladina*. 7. 2. 1986.
- Scipion Nasice, Gledališče sester. 1986a. »Tretje sestrsko pismo«. NSK. 1991. *Neue Slowenische Kunst*, 176. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Scipion Nasice, Gledališče sester. 1987. »Akt samouničenja: Umetniški dogodek Dan mladosti«. NSK. 1991. *Neue Slowenische Kunst*, 180–181. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Shaviro, Steven. 2007. »Deleuze's Encounter With Whitehead«. Draft version. [Http://www.shaviro.com/Othertexts/DeleuzeWhitehead.pdf](http://www.shaviro.com/Othertexts/DeleuzeWhitehead.pdf).
- Smith, Daniel and John Protevi. 2013. »Gilles Deleuze«. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2013 Edition), Edward N. Zalta (ur.), [Http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/deleuze/](http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/deleuze/).
- Sound Unbound, Sampling Digital Music and Culture*. 2008. (ur. Paul. D. Miller aka DJ Spooky that Subliminal Kid), Cambridge/London: MIT Press.
- Space Art*. 2003. Festival @rt Outsiders, catalogue. Pariz: Maison Européenne de la Photographie.
- Spengler, Oswald. 2013. *Človek in tehnika*. Gornja Radgona: A priori.
- Spinoza, Baruch de. 2004. *Etika*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Steinbuch, Dejan. 1997. »Moška v tiskalnici«. *Mag 40*, letnik 3.

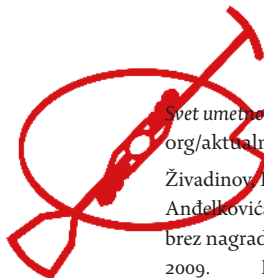


- Stengers, Isabelle. 2011. *Thinking with Whitehead: A Free and Wild Creation of Concepts*. Cambridge in London: Harvard University Press.
- Stevenson, Frank. 2009. »On the Horizon: Nietzsche's Lady Down and Deleuze's Sky-Chance«. *Concentric: Literary and Cultural Studies* 35, 355–378.
- Stojsavljević, Vladimir. 2011. *Ljubezen in država*. Gledališki list SNG, 91 (2), Ljubljana: SNG Drama.
- Strehovec, Janez. 1994. *Virtualni svetovi: k estetiki kibernetične umetnosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Strehovec, Janez. 1995. *Demonško estetsko: od filozofske teorije umetnosti k estetiki kot teoriji estetizacij*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Strehovec, Janez. 1998. *Tehnokultura, kultura tehn*. Ljubljana: Študentska založba.
- Strehovec, Janez. 2003. *Umetnost interneta*. Ljubljana: Študentska založba.
- Strehovec, Janez. 2007. *Besedilo in novi mediji*. Ljubljana: Študentska založba.
- Strehovec, Janez. 2008. »Telo pesmi«. *Sodobnost*, 72 (1), 72–85.
- Šejka, Leonid. 2013. *Traktat o slikarstvu*. Beograd; Zuhra; Čačak: Gradac.
- Šklovski, Viktor. 2010. *Teorija proze*. Koper: Hyperion.
- Šumić-Riha, Jelica. 2012. *Večnost in spreminjanje. Filozofija v brezsvetnem času*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Tank!: slovenska zgodovinska avantgarda*. 1998. (ur. Breda Ilich Klančnik in Igor Zabel). Ljubljana: Moderna galerija.
- Tesla, Nikola. 1994. *Lecture before The New York Academy of Sciences – April 6, 1987*. Reconstructed by Leland I. Anderson. Breckenridge, Colorado: Twenty First Century Books.
- The Cyborg Handbook* (ur. Chris Hables Gray). London/New York: Routledge.
- Tratnik, Polona. 2010. *In vitro: živo onstran telesa in umetnosti*. Ljubljana: Horizonti.
- Tregubov, Tim. 2005. »Orthodox Iconography and Russian Avant-Garde Painting«. [Http://www.cs.dartmouth.edu/~tim/CoCo2_FinalPaper.pdf](http://www.cs.dartmouth.edu/~tim/CoCo2_FinalPaper.pdf).
- Trije izdelki Noordung*. 2000. (ur. Dragan Živadinov, anonimno) Gledališki list. Ljubljana: SNG Drama.
- Trubeckoj, Nikolaj. 2012. *Nasleđe Džingis-kana*. Beograd: Logos.
- Uršič, Marko. 2002. »O pračudežu – razmislek o nekaterih filozofskih vidikih sodobne kozmologije«. *Filozofski vestnik* 22 (1), 85–118.
- Uršič, Marko. 2008. »Ali čas biva?«. *Emzin* 18 (3/4), 53–55.
- Uršič, Marko. 2010. *Štirje časi: Jesen. Daljna bližina neba*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Uršič, Marko. 2011. *Štirje časi: Pomlad. Iskanje poti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Uspenski, Peter. 2007. *Predavanja iz kozmologije*. Beograd: Logos.
- Valéry, Paul. 1989. »Some Simple Reflections on the Body«. *Fragments for a History of the Human Body*. (ur. Michel Feher et al.), 395–402. New York: Zone books.
- Vernadski, Vladimir. 2012. *Biosfera i noosfera*. Beograd: Logos/Službeni glasnik.
- Vertov, Džiga. 1931. »Prvi zvočni film Ukrajinfilma: Simfonija Donbasa«. *KINO!* 1 (1), 2007, 280–287. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.
- Vesel, Matjaž. 2000. *Učena nevednost Nikolaja Kuzanskega*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Vevar, Rok. 2002. »V ponedeljek bo konec sveta«. *Maska* 18 (3/4), 82–84.
- Vrečko, Janez. 2015. *Constructivism and Kosovel*. Vitanje: KSEVT.
- Virilio, Paul. 1996. *Hitrost osvoboditve*. Ljubljana: Študentska založba.
- Virilio, Paul. 2001. »Zadnje vozilo«. *Vrzeli filma in arhitekture*. Ljubljana: Slovenska kinoteka –Imago.
- Wajcman, Gerard. 2007. *Objekt stoletja*. Ljubljana: Analecta.

- Weibel, Peter. 2005. »Endophysics and Art«. *Beyond Art: A Third Culture: A Comparative Study in Cultures, Art and Science in 20th Century Austria and Hungary*. Berlin/New York: SpringerWienNewYork.
- Whitehead, Alfred North. 1968. *Proces i realnost. Rasprava s područja kozmologije*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Whitehead, Alfred North. 1976. *Nauka i moderni svet*. Beograd: Nolit.
- Wiener, Norbert. 1964. *Kibernetika i društvo. Ljudska upotreba ljudskih bića*. Beograd: Nolit.
- Wiener, Norbert. 1972. *Kibernetika ili upravljanje i komunikacija kod živih bića i mašina*. Beograd: ICS – Izdavačko-informativni centar studenata.
- Young, George M. 2012. *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*. Oxford: Oxford University Press.
- Zabel, Igor. 1997. *Speculationes*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Zajc, Melita. 2000. *Tehnologije in družbe*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
- Zupančič, Alenka. 2001. *Nietzsche in filozofija dvojege*. Ljubljana: Analecta.
- Zupančič, Alenka. 2007. »Ponavljanje«. *Problemi* 28 (1), 57–79.
- Živadinov, Dragan. 2000. »Biomehanika Noordung«. *Trije izdelki Noordung*. Gledališki list SNG Drame.
- Živadinov, Dragan. 2001. »Manifest iz digresije«. *Globus*, št. 531, 9. 2. 2001, 67–68.
- Živadinov, Dragan. 2002. *Umbot*. [Http://www.umbot.com](http://www.umbot.com).
- Živadinov, Dragan. 2008. »Strniševi strateški izdelki«. *Sodobnost* 72 (3), 357–359.
- Živadinov, Dragan. 2010. *50 koordinat postgravitacijske umetnosti*. Spletna knjižnica Scribd. [Http://sl.scribd.com/doc/31097592/50-kordinat](http://sl.scribd.com/doc/31097592/50-kordinat).
- Živadinov, Dragan. 2013a. *Država::R.III::Epilog*. Scenarij. Tipkopis. Arhiv Dragana Živadinova.
- Živadinov, Dragan. 2013b. »Postgravitacijska umetnost :: Orbitalizacija :: Dunja Zupančič«. (Predavanje v MSUM v Ljubljani, 7. november 2013. Tipkopis.)
- Živadinov, Dragan. 2014a. »Uvod v morfologijo vesoljske arhitekture«. *Problem vožnje po vesolju: Supre:arhitektura*. Razstavni katalog. Beneški arhitekturni bienale 2014.
- Živadinov, Dragan. 2014b. »Evropa«. Slavnostni nagovor. Tipkopis. Arhiv Dragana Živadinova. Delno dostopno. *Orbitalni okteti*, slavlje ob 10. obletnici vstopa Slovenije v Evropsko unijo. [Http://ava.rtv slo.si/predvajaj/orbitalni-okteti-slavlje-ob-10-obletnici-vstopa/ava2.174274967/](http://ava.rtv slo.si/predvajaj/orbitalni-okteti-slavlje-ob-10-obletnici-vstopa/ava2.174274967/).
- Živadinov, Dragan in Dunja Zupančič. 2004. *Mehatron Noordung*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Živadinov, Dragan in Dunja Zupančič. 2014. »Supre: arhitektura«. *Problem vožnje po vesolju: Supre:arhitektura*. Razstavni katalog. Beneški arhitekturni bienale 2014.
- Žižek, Slavoj. 1997. *Kuga fantazem*. Ljubljana: Analecta.
- Žižek, Slavoj. 2004. *Organs Without Bodies. On Deleuze and Consequences*. London/New York: Routledge.

DRUGI VIRI:

- Zupančič, Dunja. 2005. Intervju Tanje Lesničar-Pučko. »Terpentin mi je vedno smrdel!«. *Dnevnik*, 16. april 2005.
- Živadinov, Dragan. Zvočni arhiv Radia Študent. Delno dostopen na: [Http://radiostudent.si/ustvarjalci/dragan-živadinov](http://radiostudent.si/ustvarjalci/dragan-živadinov).
- Živadinov, Dragan. 2002. Intervju. »Naš je glumac u bestežinskom stanju narastao 5 centimetara«. *Nacional*. [Http://www.nacional.hr/clanak/13787/nas-je-glumac-u-bestezinskom-stanju-narastao-15-centimetara](http://www.nacional.hr/clanak/13787/nas-je-glumac-u-bestezinskom-stanju-narastao-15-centimetara).
- Živadinov, Dragan. 2003. Intervju Gregorja Cerarja. »Umreti v vesolju«. *Mladina*, 12. 2. 2003.
- Živadinov, Dragan. 2007. Intervju Sonje Zlobko. »Intervju z Draganom Živadinovom«.



Svet umetnosti, SCCA. <http://www.worldofart.org/aktualno/intervju-z-draganom-zivadinovim>.

Živadinov, Dragan. 2009. Intervju Bojana Anđelkovića. »Dragan Živadinov (tokrat brez nagradne igre)«. *Radio Študent*, 18. 9. 2009. <http://old.radiostudent.si/article.php?sid=20488>.

Živadinov, Dragan. 2010a. Intervju Bojana Anđelkovića »Postgravitacijska umetnost«. *Radio Študent*, 15. 4. 2010. Arhiv Radia Študent.

Živadinov, Dragan. 2010b. »PostgravityArt: transformans, performans, informans«. Avdio posnetek petdeseturne predstave/performansa/informansa. Arhiv Radia Študent.

Živadinov, Dragan. 2010c. Intervju Lene Gregorčič. »Zakaj 50 let? Ker bo zelo težko«. <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/zakaj-50-let-ker-bo-zelo-te%C5%Beko>.

Živadinov, Dragan. 2012. Intervju avtorja A. J. »Znani režiser bo naredil samomor«. *Slovenske novice*, 28. 9. 2012. <http://www.slovenskenovice.si/bulvar/domaci-trac/znani-reziser-bo-storil-samomor>.

Živadinov, Dragan. 2013. Posnetek konference *Out of the Cradle / Izven zibelke*. Arhiv Radia Študent.

Živadinov, Dragan. 2013c. Intervju Ane Kralj. »Umetniška odiseja u svemiru«. *Večernje novice*, 20. 4. 2013. <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:430302-umetnicka-odiseja-u-svemiru>.

Živadinov, Dragan. 2013d. Intervju Gorazda Suhadolnika. »Intervju z menagerjem«. *Manager*. <http://manager.finance.si/8330382/Kosilo-z-Managerjem-Dragan-%C5%BDivadinov>.

Živadinov, Dragan. 2014c. Intervju Damirja Pilića. »Dragan Živadinov: znam datum moje smrti.« *Slobodna Dalmacija*, 21. 6. 2014.

Živadinov, Dragan. 2014d. Intervju Bojana Anđelkovića. »Noordung: Nočni program z Draganom Živadinovom.« *Radio Študent*, 10. 11. 2014. <http://radiostudent.si/kultura/r-a-d-a-r/noordung-nočni-program-z-draganom-zivadinovom>.

Živadinov, Dragan, Dunja Zupančič in Miha Turšič. 2010. Intervju Tanje Lesničar-Pučko.

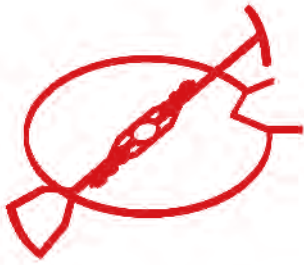
»Postgravitacijski umetniki: za nekaj, kar še nima imena«. *Sobotna priloga*, 24. december.

Živadinov, Dragan, Dunja Zupančič in Miha Turšič. 2012. Intervju Tanje Lesničar-Pučko. *Objektiv*, 16. junij 2012. <http://www.dnevnik.si/objektiv/intervjuji/1042536347>.

Živadinov, Dragan et al. 2012. *Ideja kulture*. Tribina Tretjega programa HRT, 25. 10. 2012. Voditelj: Bojan Munjin. http://www.hrt.hr/fileadmin/video/ideja_kulture.doc.

Živadinov, Dragan, Bojan Anđelković in Janez Janša. 2013. *Banke Rote Dance*. Radijska oddaja / Info-akcija v Novi ljubljanski banki, Trg Republike 2. *Flash Radio Art Mob*. Odprta radijska raziskovalna platforma RADAR Radia Študent. <http://radiostudent.si/kultura/r-a-d-a-r/radart-4-banke-rote-dance>.





Cena: 29 €



Spričo relevantnosti in aktualnosti bi bilo treba disertacijo čimprej objaviti kot knjigo in jo dati na voljo številnemu zainteresiranemu bralstvu. To je res knjiga, ki je nujno potrebna, saj se še zlepa ni zgodilo, da bi kakšen sodoben slovenski umetnik bil deležen tako temeljite in lucidne pozornosti.

– **Mladen Dolar**

Anđelković razvija podobnost med Deleuzovim filozofskim mišljenjem in umetniškim delom Živadinova predvsem skozi oblikovanje pojmov in ustvarjanje konceptov. Manifestno in utopično vsebino konceptualizacij Živadinova Anđelković misli skozi filozofijo in želi pokazati, kako se znotraj retorične geste kalijo pojmi, ki so imanentni filozofskim konceptom.

– **Bojana Kunst**