

Vrednote(nje) medkulturnega uprizarjanja

Janelle Reinelt

Preden lahko spregovorimo o tem, zakaj so medkulturne uprizoritve pomembne, se moramo seveda najprej odločiti, kaj imamo v mislih, ko govorimo o medkulturnem, in katera so merila, po katerih določamo, ali lahko posamezno uprizoritev razumemo kot »medkulturno«. Kot izhodišče bom vzela knjigo *Theatre & Interculturalism* iz leta 2010 Kanadčana Rica Knowlesa, ki je najboljši razpoložljivi uvod, ko gre za intelektualno področje, ki je predmet moje razprave. Ko se v trenutku uprizarjanja srečata dve ali več tradicij, to postane »mesto nenehnega preizpraševanja kulturnih pomenov ter preoblikovanja individualnih in skupnostnih identitet ter položajev subjekta« (4–5). Menim, da ta opredelitev elegantno opiše ta pojav, ob tem pa odpre novo skupino vprašanj: ali je pomembno, da pri tem, tj. pri samem preizpraševanju, sodeluje tudi občinstvo tega izpraševanja? In če pri tem pride do preoblikovanja identitet, ali bi morale biti te v trenutku uprizoritve, še pred preizpraševanjem, destabilizirane – sicer ne more priti do njihovega preoblikovanja (nekateri teoretiki bi temu utegnili reči »transformacija«)? In če se v trenutku uprizoritve sploh ne zgodi nič takega? Če utrjeni pomeni, afekti in čustva, povezani z vsako od teh kultur, preprosto še naprej obstajajo ob tistih, ki so značilni za njihove sosedbe? Imamo potem sploh opraviti z medkulturno uprizoritvijo?

To so nekatera od vprašanj, ki jih želim obravnavati v tej razpravi. Začela bom z nekaj opombami k zgodovini medkulturnih uprizoritev, nato pa se bom posvetila razpravam teoretikov gledališča in performansa iz osemdesetih in devetdesetih let 20. stoletja, ki se dandanes zdijo zastarele in zahtevajo nove formulacije. Proučila bom nekatere od novejših razmislekov o tej temi in ponudila sklepe, o katerih menim, da so trdni. Vse to bom poskušala doseči z upoštevanjem posebnega položaja Slovenije na »križišču kultur«, kjer so bile, in so danes nemara še posebno, možnosti za kulturno preizpraševanje na odrih še posebej obetavne, vendar tudi zahtevne.

Zgodovinski pogled

Medkulturne uprizoritve imajo dolgo – ali tudi kratko – zgodovino, odvisno od našega zornega kota. Če na uprizarjanje gledamo v njegovi širši, antropološki razsežnosti, vidimo, da ima dinamično pretakanje kultur onkraj meja, kot se kaže v posameznih primerih kulturne produkcije, korenine v davnih časih, do njega pa je prihajalo na slehernem križišču, na katerem so komunicirala »tuja« in »staroselska« ljudstva. Naj je šlo za staroselska ljudstva v Severni Ameriki ali prebivalce tihomorskih otokov, za Afričane

ali Japonce, vsepovsod so ljudje že od svojega prvega srečanja z Drugimi kulturne razlike premagovali s pomočjo uprizoritvenih oblik. Trgovanje, osvajanje, iskanje novih naravnih virov – vse to spada med številne razloge za interakcije s tujci, ki so pripeljale do tega, da so se različna ljudstva sporazumevala in se izražala tudi prek performativnih dogodkov. To je širši pogled, ki prikazuje ontološko strukturo človeških stikov. Ko pride do srečanj med tujci, nastane družbeno razmerje, ki spremeni obe strani. Tako je denimo Christopher Balme, tudi sam Novozelanec, ki se je preselil v Nemčijo, obširno pisal o prvih gledaliških srečanjih med zahodnimi raziskovalci in staroselci s tihomorskih otočij:

»Transformativna moč, ki je integralni del gledališča [...], se je razširila na vsakodnevne izkušnje v medkulturnih stikih. Ko se srečajo pripadniki različnih kultur in si poskušajo razložiti kulturne znake drug drugega, lahko kretnja ali kos oblačila postane gledališki znak. Tovrstna gledališkost je še posebno močna ob prvih stikih, vendar se nadaljuje tudi takrat, ko sta kulturi že bolje seznanjeni druga z drugo. Ko pride do prikazovanja teh srečanj v obliki formaliziranih uprizoritev – plesov, pesmi, obredov, iger –, se intenzivnost stika in možnosti za nesporazum povečajo. Ko se utelešeni objekti premikajo od ene kulture k drugi, postanejo nabiti s presežkom različnih pomenov.« (6)

Zgodovina medkulturnega srečevanja se je začela pisati že stoletja pred nastopom zahodnega kolonializma, vseeno pa sta prav kolonialno osvajanje in ekspanzija v 17. in 18. stoletju pospešila stike med kulturnimi oblikami in njihovo prisvajanje. Četudi je bila izmenjava v določeni meri recipročna, pa ni bila prostovoljna in je pogosto imela za posledico kulturno plenjenje. Modernizem z začetka 20. stoletja je ustvaril prve trajne medkulturne gledališke eksperimente. Pomislimo na Williama Butlerja Yeatsa in njegove igre no, uporabo *hanamichija* pri Maxu Reinhardtju ter seveda na Artaudovo zanimanje za balijski ples ter Brechtovo za kitajski način igranja. Gledališki strokovnjaki so sem in tja pripomnili, da so si ti zahodni umetniki napačno razlagali svoje vire, vendar so se nad novimi eksperimenti in oblikami, ki so nastale kot njihov rezultat, večinoma navduševali.

Diskurz o medkulturnem uprizarjanju v resnici pripada veliko poznejšemu obdobju – osemdesetim letom 20. stoletja. Na področju študijev gledališča in performansa se je to zgodilo v času, ko je prišlo do teoretske obravnave in obširnih razprav o medkulturnem gledališču ter do njegovega opevanja ali obsojanja. Tako se je začelo to, čemur pravim »kratka zgodovina«, to pa zato, ker prezre in se tudi ne zanima prav veliko za povezovanje z obširnejšim zgodovinskim okvirom, ki sem ga pravkar orisala. Brian Singleton začetek te »kratke zgodovine« vidi v izjavi Richarda Schechnerja iz leta 1977: »Človeška skupnost, vzeta kot celota, vstopa v postmoderno fazo, za katero je ključno konstruiranje medkulturne estetike in obreda.« (nav. po Singleton 80) Singletonu se zdi

ta postmoderna naklonjenost do »potovanja, izposojanja in vnovičnega sestavljanja« še posebno plodna v primeru medkulturnih uprizoritev. Na področju gledališča je bil to obenem čas, ko so prišli v ospredje številni znameniti medkulturni gledališki ustvarjalci. V mislih imam Petra Brooka, Ariane Mnouchkine, Tadashija Suzukija in, nekoliko pozneje, Roberta Wilsona. Zaradi slovesa njihovih številnih produkcij in različic uprizoritev, ki so gostovale tudi po drugih celinah, se je pozornost javnosti usmerila na medkulturno gledališče po vsem svetu. Erika Fischer-Lichte poudarja še tretji dejavnik – postkolonializem. Postkolonializem kot zgodovinsko dogajanje in tudi kritična praksa je povzročil, da Zahod ni več mogel prezreti izpodbijanja avtoritete in hegemonije. Fischer-Lichte zapiše: »Prvi postkolonialni desetletji, sedemdeseta in osemdeseta leta 20. stoletja, nista več dopuščali tovrstne superiornosti; vpeljava pojma 'medkulturno gledališče' sta podelili še poseben pomen.« (5) To misel želim nekoliko razširiti z opombo, da je dekolonizacija, ki se je začela več kot dve desetletji prej, v kolonialne prestolnice pripeljala nove državljane iz nekdanjih kolonij, to pa je pomenilo pritisk na sleherno zahodno razumevanje kulturne čistosti ali konsolidirane identitete. Postkolonialna kritika je vzniknila iz vsakodnevnega življenja teh, šele kratek čas neodvisnih ljudi kot tudi iz migrantskega toka na Zahod – vsaj v tolikšni meri, kot jo je v akademskih krogih spodbudilo pisanje Edwarda Saida, Gayatri Spivak, Ngũgija wa Thiong'a in številnih drugih postkolonialnih kritikov. Indijski gledališki strokovnjak Rustom Bharucha, ki je bil v tistih letih vodilni na področju kritike medkulturnega gledališča, je študiral na Univerzi Yale v Združenih državah Amerike. Leta 1993 je Bharucha na osnovi svoje izkušnje iz prve roke in tudi svojega znanstvenega delovanja zapisal naslednje: »Naj si še tako želimo sprejeti dozdevno odprtost evropskih in ameriških zagovornikov medkulturnosti za druge kulture, verjamem, da je širša ekonomska in politična nadvlada Zahoda nedvoumno zavrla, če ne celo zanikala sleherno možnost pristnega dialoga.« (2) Začetek množične mobilnosti in tudi tehnoloških inovacij na področju komunikacij je naglo vodil proti globalizaciji, ki jo dandanes najpogosteje povezujemo z internetom, nadnacionalnim kapitalizmom in obsežnimi migracijami. Ta dogajanja iz življenja so proizvedla še več medkulturnega gradiva in obenem ustvarila razmere za njegovo kritiko.

Peter Brook in *Mahabharata*

V naslednjem delu svoje razprave se želim lotiti najbrž najznamenitejše med medkulturnimi gledališkimi diskusijami iz tistega časa ter podrobneje proučiti njene teme in argumente.

Peter Brook se je v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja v Angliji uveljavil kot virtuozen režiser, zlasti z osupljivimi uprizoritvami v produkciji Royal Shakespeare Company. Leta 1970 se je preselil v Francijo in ustanovil Centre International de

Recherche Théâtrale (CIRT), večnacionalno skupino igralcev, plesalcev, glasbenikov in drugih ustvarjalcev, ki je na začetku sedemdesetih let 20. stoletja intenzivno potovala po Bližnjem vzhodu in Afriki. Od leta 1974 je imela skupina sedež v Parizu, v gledališču Bouffes du Nord. Uprizoritev *Mahabharata* je doživela premiero na Avignonskem festivalu leta 1985, čemur je v letih 1987 in 1988 sledila svetovna turneja v angleškem jeziku; pozneje je doživela predelavo za film, ki so ga leta 1989 predvajali na televiziji. Sama sem ga videla leta 1987 v Los Angelesu. *Mahabharata* je starodavni sveti indijski ep, izredno dolgo besedilo, ki obsega 1,8 milijona besed, s čimer je približno desetkrat obsežnejše od *Iliade* in *Odiseje* skupaj. Brook ga je skupaj z Jeanom-Claudom Carrièrem predelal v deveturno predstavo v treh delih. Skupino je sestavljalo 21 igralcev iz 16 držav, za uprizoritev pa so značilni Brookova prislovična preprostost, hitre spremembe, impresivno urni telesni gibi in kretnje igralcev ter vrsta gledaliških učinkov, med katerimi številni temeljijo na ognju, vodi in zemlji. Osvetljava in glasba sta ustvarjali razpoloženje in tempo, celotni vtis pa je številne gledališke obiskovalce prikoval na sedeže. Uprizoritev je bila deležna navdušenih pohval in kritiškega odobravanja, vendar je sprožila tudi eno od najsilovitejših kritiških razprav, kar sem jim bila kadar koli priča. Zakaj je moralo biti tako?

Eden od najzgovornejših in tudi najpodrobnejših kritikov je bil Rustom Bharucha, vendar pa nikakor ni bil edini. O uprizoritvi je menil, da gre za »vreščavo prisvojitve indijske kulture«, za »preureditev nezahodnega gradiva znotraj orientalističnega miselnega okvira in dogajanja, zasnovanega izključno za mednarodni trg« (*Theatre and the World* 68).

Ugovori, povezani s to uprizoritvijo, so bili številni, vendar jih je mogoče v grobem povzeti v štirih točkah: 1) Preoblikovanje gradiva ni prepoznalo kontekstualnega bogastva ter zapletenosti indijskega vira in ne njegove vloge v nekdanji in zdajšnji indijski kulturi. 2) Dramaturgija, kot jo je zasnoval Brook, je ep preobrazila v shakespearsko strukturo, gradivo pa je strnila tako, da ustreza zahodni potrebi po razvoju dogajanja, vrhuncu in sklepu – z aristotelskim začetkom, sredino in koncem. Izvirna *Mahabharata* je ciklična, nelinearna, napreduje pa ob pomoči opisovanja, razlaganja in čedalje večje intenzivnosti. Na drugi strani je bila v Brookovem delu uporabljena metoda pripovedovanja zgodbe, ki je linearna, se zaveda časa, je progresivna in dokončna. Brook je torej zgrešil temeljne lastnosti epa in jih nadomestil z značilno zahodno dramaturgijo, ki jo je poimenoval za univerzalno. 3) Odnosi med Brookom, njegovo skupino in indijskimi ljudmi, s katerimi je prišel v stik ob obisku Indije, po mnenju številnih kritikov niso bili vselej spoštljivi in etični. 4) Indijska vlada je bila Brooku nadvse naklonjena, priskrbela mu je celo državno podporo. Bharucha je še posebno razburilo, da je indijska vlada takrat za zahodno adaptacijo porabila več denarja, kot ga je kadar koli namenila kakemu nacionalnemu kulturnemu ali umetnostnemu projektu. Šlo je za nekakšen kolonializem z drugimi sredstvi.

V razpravo o tej uprizoritvi so se vpletli številni kritiki in strokovnjaki. Za Evropejce, kot so bili David Williams, ki je o tej uprizoritvi in njeni recepciji napisal knjigo,

Patrice Pavis, ki je za razlaganje medkulturnih uprizoritev, kakršna je bila ta, razvil model peščene ure, s tokom med izvorno in ciljno kulturo, ki se zdi uravnotežen, ter kritičarka in znanstvenica Maria Shevtsova, je bila ta uprizoritev inovativna in izvirna, njena privlačnost pa univerzalna. Shevtsova je zapisala: »Njeno estetiko žene vizija, postavljena na razpadajoče hierarhije med nacijami, rasami, kastami, razredi ali kakršnimi koli drugimi družbeno določenimi privilegiji.« (221–222) Ali povedano z drugimi besedami, obstajala so velika nestrinjanja o tem, kako gledati na Brookova prizadevanja. Osebno menim, da so se Evropejci in nekateri ameriški navdušenci nad uprizoritvijo zdeli nekoliko defenzivni, kot da so bili kritik deležni oni sami in ne režiser Peter Brook. Toda to je bilo – in je še vedno – razumljivo, saj je bilo po svoje res. Nemara najpronicljivejši komentator medkulturnega gledališča iz tistega časa je bil Daryl Chin, ki je za revijo *Performing Arts Journal* napisal esej, v katerem je povezal romantiko postmodernizma ter gledališko delo Petra Brooka, Leeja Breuerja, Roberta Wilsona in drugih. Težavo je videl v tem, da se je Zahod s priznavanjem drugih kultur odločil za politiko ekvivalence, ki ni spoštovala različnosti drugih. »Medkulturnost je odvisna od vprašanj avtonomije in opolnomočenja.« (Chin 174) Toda namesto da bi prepoznala vrednost kulture drugega, vzpostavljena ekvivalenca vztraja pri enakem ravnovesju moči. Chin je zapisal: »Razvijanje prvin simbolnega sistema kake druge kulture je občutljiv podvig [...] Prezemanje iz drugih kultur je lahko tudi zgolj oblika poznavalstva, nova oblika svetovljanstva. [...] Medkulturnih vprašanj se je treba lotevati skrajno diplomatsko [...] Medkulturnost zlahka vsebuje tudi prvine kulturnega imperializma,« kot so pokazali Breuer, Wilson in Brook. »Pri teh podvigih,« sklene, »je vseprisoten občutek nekakšnega vsiljevanja« (prav tam).

Do sredine devetdesetih let 20. stoletja se je večina ljudi s področja gledališča in performansa tako ali drugače opredelila do pomena teh medkulturnih eksperimentov. Po svoje se je razprava o tem končala. Samo občasno je bilo še slišati kak poziv k vnovičnem razmisleku določil razpravljanja o medkulturnosti, denimo knjiga Julie Holledge in Joanne Tompkins *Women's Intercultural Performance* iz leta 2000, ki je opredelila prizorišča uprizarjanja (odre, narode, trge) kot prostore, na katerih potekajo pogajanja med subjekti in konteksti. Avtorici sta se osredotočili na prostor med namero in recepcijo, poleg tega sta kritično vlogo v medkulturnem procesu podelili občinstvu. Leta 2002 sta Jacqueline Lo in Helen Gilbert v reviji *TDR* objavili članek, ki je sam postal predmet medkulturnih razprav. Lo in Gilbert sta ga naslovili »Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis«, v njem pa sta se ukvarjali tudi s pojmom prizorišča in pokrajine, s čimer sta problematizirali predhodne konceptualizacije medkulturnega gledališča. Članek kritizira Pavisov model peščene ure, češ da pretirano privilegira zahodno »ciljno« kulturo, ter pokazali, da v njegovih metodah estetska vprašanja prevladujejo nad političnimi. Namesto tega sta Lo in Gilbert ugotovili, da globalizacija spreminja razmerja med vsemi protagonisti medkulturnosti. Predlagali sta podkategorije nadkulturno, znotrajkulturno

in zunajkulturno ter tako razširili naravo dvosmerne izmenjave. Toda tudi na začetku novega tisočletja so bile te izmenjave še naprej večinoma razumljene kot binarne, kot »mi« in »oni« (čeprav so napredni kritiki ugovarjali natanko tovrstnemu označevanju), celoten vpliv interneta na kroženje popularne kulture pa še ni bil v celoti raziskan.

Toda v zadnjih nekaj letih, vse od izida dela Rica Knowlesa *Theatre & Interculturalism* iz leta 2010, so se razprave o teh vprašanih vrnile in se na novo formulirale, s to temo pa se ukvarjajo na ustrežnejši način. V naslednjem delu razprave bom očrtala, kako te nove ideje spreminjajo stare paradigme, in ugibala, kaj se utegne dogajati v prihodnje.

Vrnitev vprašanja medkulturnosti in uprizarjanja

Menim, da so si v zadnjih letih medkulturne uprizoritve zaslužile vnovičen razmislek in teoretsko obravnavo, in sicer iz treh razlogov. Prvič, dozdevno jasna binarnost »mi« in »oni«, ki je zaznamovala prejšnje faze razprave, ne opisuje več položaja gledaliških umetnikov, ki sodelujejo v medkulturnih uprizoritvah, pa tudi njihovega občinstva ne. Številni ljudje iz nekdanjih kolonij zahodnoevropskih narodov so se ustalili v zahodnih središčih in si v njih ustvarili družino, tako da se zdaj pojmujejo za, denimo, britanske državljane, ali pa so s problematičnim dvojnimi državljanstvom razpeti med staro in novo državo, med zgodovinsko domovino in rodnim narodom ter sodobnim življenjem. Podobno kot pri britanski jedi balti (navdihuje se pri indijski kuhinji, vendar je bila ustvarjena v Združenem kraljestvu) je včasih težko slediti izvorom kulturnih praks, saj se pod novimi geopolitičnimi pritiski premikajo in spreminjajo, enako težko je tudi vedeti, kako jih ustrezno označiti. Ko so Nemci na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja začeli ustvarjati hiphop glasbo, je zelo spominjala na ameriški rap, pogosto je imela tudi angleška besedila, kar je vzbujalo nelagoden občutek, da gre za kulturni imperializem, še posebno zato, ker so bili nemški ustvarjalci hiphopa pretežno belci in pripadniki srednjega razreda, prvotni ustvarjalci hiphopa v Združenih državah Amerike pa temnopolti in revni. Toda na eni strani so tudi Združene države Amerike sila kulturnega imperializma, na drugi pa se je z minevanjem let in vstopom v novo stoletje v Nemčiji razvil hiphop v nemškem, vendar tudi v turškem jeziku. Turški imigrantski delavci oziroma njihovi potomci druge in tretje generacije so se namreč bolj poistovetili z urbanimi revnimi ljudmi v ZDA, od koder je izvirala ta glasbena zvrst, in jo tudi bolje prilagodili nemškemu kontekstu; izražali so svoj položaj, povezan z državljanstvom, politiko in marginalizacijo priseljencev. Čeprav so torej te uprizoritve očitno medkulturne, pa se ne prilegajo binarnosti tipa mi–oni iz zgodnejših teoretskih razprav. Lahko bi dejali, da je pri medkulturnem uprizarjanju vodoravna os zasenčila navpično.

Kot je v svoji knjigi iz leta 1993 nakazal Rustom Bharucha, ko je govoril o lastni uprizoritveni praksi, v okviru katere je v številnih azijskih mestih postavljajl Kroetzov

Request Concert, se zdi medkulturnost – v obliki eksperimentiranja z uprizarjanjem številnih, med sabo že povezanih kultur z namenom ugotavljanja, kako se utegnejo kazati specifične razlike med »nami« in »njimi« – bolj produktivna in etično pozitivna kot velike in pogosto pretirano posplošene uprizoritve, namenjene globalnemu turizmu. Ta tip uprizoritev je v zadnjih letih postal veliko pogostejši; nastajajo namreč številne uprizoritve, ki ugotavljajo, kako posamezne kulture gledajo na svoj tesno povezani obstoj v novi globalni sferi čedalje večje mobilnosti.

Po razpadu nekdanje Jugoslavije in vojnah v devetdesetih letih 20. stoletja so se številni ljudje iz te regije izselili, nekateri sami od sebe, nekateri pa so se bili prisiljeni preseliti. Ena od stvari, s katerimi se zdaj srečujejo umetniki iz držav, nastalih na območju nekdanje Jugoslavije, je razmerje med njihovo nekdanjo in zdajšnjo nacionalno kulturo. Ali pa je to nemara nepomembno? Je vse to nadomestil nacionalizem, prevladujoči motiv številnih držav, ki so se po letu 1989 na novo oblikovale na območju nekdanje ZSSR in njenih satelitov? Ali pa so se ostaline kulture ohranile v spominu, zdaj pa brskajo po njih, podobno, kot se iz kosti trupla jemlje material za potrebe vnovične uporabe?

Še en dejavnik in obenem drugi od treh razlogov, zakaj si moramo znova ogledati medkulturno uprizarjanje, je vpliv interneta na to, kar velja za gradivo ustvarjalnih praks. Če so njegova zgodnja leta zaznamovale kritike omejenega dostopa do interneta, smo zdaj v položaju, ko se informacije, podobe in komunikacije na veliko pretakajo po večini predelov sveta, celo tistih najnedostopnejših, ali vsaj v tolikšnem obsegu, da je poenoteni besednjak globalne kulture last vseh. Seveda lahko postavimo pod vprašaj njegovo uporabnost in vrednost, ne pa tudi njegovega mesta, ko gre za možnosti posnemanja ter oskrbovanje s skupnimi točkami prepoznavanja in včasih tudi kritike. Tako ni več mogoče prav zlahka določiti, kaj je kulturni imperializem, kaj pa *lingua franca*. Kdo ima v lasti podobe na YouTubeu? Na to vprašanje je težko odgovoriti.

Tretji dejavnik, ki zaplete vrednotenje medkulturnega gledališča, je vprašanje gledalca. Hkrati z vnovičnim premislekom o tem, kaj sestavlja medkulturno uprizoritev, se zastavi tudi vprašanje, komu je sploh namenjena. Če se strinjamo, da uprizoritve del svoje vrednosti in pomena dobijo s procesom recepcije pri občinstvu in da je novi poudarek na udeležbi kot dozdevno demokratični in hkrati sredstvu za opolnomočenje, si moramo vnovič ogledati vprašanja, zastavljena na začetku: komu je namenjena uprizoritev in kako si jo gledalci razlagajo.

To rahljanje in premikanje pojmov, povezanih s kompleksom medkulturnega uprizarjanja, je tudi razlog za rahljanje našega političnega analiziranja teh praks in domneve, da so se ogorčeni postkolonialni glasovi iz osemdesetih let 20. stoletja umaknili harmoničnima soustvarjanju in recepciji. Zato želim za sklep kritizirati eno od novih medkulturnih paradigem: poskus svoje spoštovane kolegice Erike Fischer-Lichte, da bi pojem medkulturno uprizarjanje nadomestila z oznako »prepletanje kultur uprizarjanja«. Ko si je prizadevala ustvariti »novo obliko transformativne estetike« (12), je Fischer-Lichte

prišla do metafore prepletanja kot pozitivnega koraka, ki seže onkraj antagonizmov postkolonialnega kljubovanja kulturnemu imperializmu. To novo teoretsko paradigmo označuje kot utopično in pravi, da je to »jedro koncepta prepletanja kultur uprizarjanja« (11). Besedo »prepletanje« uporabi kot nadomestek za »medkulturno« zaradi njene sposobnosti priklicevanja različnih pomenov – denimo »številna vlakna, združena v niti« in vtkana v tkanino, v kateri »ne ostanejo nujno individualno prepoznavna« (prav tam). Všeč ji je tudi, da je takšno prepletanje povezano z »napakami, pomotami, neuspeli in celo s pravcatimi malimi katastrofami« – in da gre obenem za naporno delo. Po njenem mnenju poudarja procesno naravo, vsebovano v »logiki vzajemne povezanosti« (prav tam 11). Fischer-Lichte to formulacijo ponuja že vse od leta 2008, v upanju, da bo na področju študijev gledališča in performansa sčasoma postala dominantna. Ko v ospredje postavlja estetiko procesov, ne pa njihove politične kritike, trdi, da si »nova transformativna estetika prizadeva proizvajati največjo možno odprtost« (prav tam 12). Iz naslova njenega najnovejšega zbornika je razvidno, da po njenem mnenju največ težav očitno povzroča prav postkolonializem. V delu *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism* izrecno trdi, da lahko prepletanje »seže onkraj postkolonializma, saj udeleženi, četudi še tako bežno, omogoči izkusiti nekaj, kar sega onkraj rasizma, s tem pa jim ponudi nove načine, kako misliti onkraj vseprisotnih binarnih konceptov tipa Jaz nasproti Drugemu, Vzhod nasproti Zahodu, Sever nasproti Jugu, lastno nasproti tujemu ter estetsko [...] nasproti političnemu in etičnemu (tj. postkolonialna teorija).« (Fischer-Lichte 13–14) Četudi se strinjam, da so se razmere kulturne produkcije, skupaj z uprizarjanjem, v zadnjih tridesetih letih radikalno spremenile, zlasti ko gre za to, čemur pravim konfliktne identitete migrantskih umetnikov in njihovih občinstev, ter za odsotnost čistih ali kulturno specifičnih načinov uporabe gradiva pri ustvarjanju uprizoritev, pa ne mislim, da bi bilo treba napetosti, značilne za medkulturno gledališče, preobraziti v nekaj benignega. Naj se še enkrat vrnem k Rustomu Bharuchu, ki v razpravi v knjigi Erike Fischer-Lichte zapiše: »Naj jasno povem, da je lahkotna odprava 'postkolonialnega' kot izrabljene sile nekam pretirana« (»Hauntings of the Intercultural« 185). Poleg tega poudari, da metafora prepletanja ni tako nedolžna, če si jo ogleđamo v kontekstu neoliberalne tekstilne panoge in revščine indijskih tkalcev, ki spadajo »med najbolj zatirane v neformalno najnižji kasti delovnega sektorja« (prav tam). Spominjam se tudi, da je Maria Todorova kritiko »orientalizma« Edwarda Saída uporabila na primeru Balkana, ko je ta pojem uporabila kot »zrcalo in folijo«, usmerjeno v Balkan, da bi pokazala, kako ga Zahod pozicionira v »diskurz oziroma stabilen sistem stereotipov, ki Balkanu nadeva kognitivni prisilni jopič« (prav tam 193). Ko premišlujem o nagnjenju zahodnih hegemonij k razglašanju, češ da je »vse dobro, pošteno in enakopravno, čemu bi se torej kdor koli vznemirjal zaradi ravnovesja moči v medkulturnih uprizoritvah?«, se mi zdi ustreznost metafore prepletanja močno kompromitirana. Pojmovanje, po katerem se lahko politika umakne iz analize uprizarjanja, se mi zdi tako naivno kot tudi

samozadovoljno; samozadovoljno s položaja nadvlade ali kot je že leta 1989 ugotovil Daryl Chin, »evropocentrični ego je sprejel deklaracijo: če si ne more več lastiti nadvlade in premoči, če je treba skrbeti za pravičnost, če si evropocentrični ego ne more več obe-tati občutka lastne pomembnosti, tedaj nič več ni pomembno« (165). Prav nič manj kot južnoazijske lahko tudi vzhodnoevropske države občutijo neupoštevanje pomembnosti razlike v novi zahtevi po prepletanju, ki je lahko utopično in estetsko preoblikovalno, samo če opusti razlike v moči med kulturami, izbranimi za tovrstno prepletanje. Navsezadnje so na koncu vse enake. Na čigavem koncu? V katerih primerih? In komu naj bi bilo mar za odpravo razlike?

Ali povedano z drugimi besedami, vprašanja moči, suverenosti, nadvlade in pre-karnosti ne bodo izginila. Na eni strani drži, da je v nekaterih primerih pomembno politično in estetsko dejanje že zgolj pritegniti pozornost na znotrajkulturne uprizoritve, ki se neposredno sploh ne ukvarjajo z nekdanjimi zahodnimi silami, ali na medkulturne uprizoritve, ki sicer uporabljajo gradiva iz več kultur, ki pa so si geopolitično sorodne in za katere je Zahod samo skupna prezenca, ne pa središčno ustvarjalno vprašanje; na drugi strani se temeljna vprašanja medkulturne izmenjave še naprej nanašajo na oblast, zakonitost, moč in širitev. V resnici se ni spremenilo prav veliko.

V uprizoritvi *Common Ground*, delu, prikazanem leta 2014 v Maxim Gorki Theatru v Berlinu, je njegova snovalka, hišna režiserka Yael Ronen, prikazala skupino ljudi iz nekdanje Jugoslavije, ki so se bili po vojnah v devetdesetih letih 20. stoletja prisiljeni izseliti. Zdaj so Berlinčani, vendar so prišli iz Beograda in Sarajeva, Novega Sada in Prijedora. Kaj je njihova skupna točka? Uprizoritev je nastajala skupinsko, na osnovi skupnega obiska Bosne in Hercegovine, ter ob pomoči srečanj z izvedenci in z družin-skimi člani protagonistov. Namen tega je bil, da bi gledališče postalo »varen prostor za razpravljanje o vprašanjih, kot so krivda in sprava, odpuščenje in pozabljanje – vendar ob sočasnem razburljivem trkanju stereotipov, predsodkov in nasprotujočih si pripovedi«. ¹ To je novo medkulturno gledališče. Gre za politično obremenjeno gledališče, ki ga je mogoče presojati estetsko, vendar pa ga je treba presojati tudi politično. Uprizoritev, kakršno so ustvarili v Berlinu, bi zlahka našla občinstvo – bodisi lastne migrantske sku-pnosti bodisi Berlinčane kakega drugega rodu; trenutno razmišljajo o tem, da bi zaži-vela v državi gostiteljici, ki je mogočna neoliberalna sila, produkcija pa je bila prikazana tudi na gledališkem festivalu MESS v Sarajevu, festivalu, ki se ne razlikuje veliko od Borštnikovega srečanja v Mariboru. Mar si ne moremo predstavljati, da gre za nekoliko različne stvari, da je ravnotežje »medkulturnih« potez nekoliko drugačno, da recepcija občinstva kaže na različno raven intimnosti in prepoznavanja? Menim, da prepletanje ne zaobseže glavnega vprašanja – kaj pomeni iskati ali imeti »skupno točko«. Moj kolega iz Warwicka, Milija Gluhovic, tudi sam priseljenec iz Bosne in Hercegovine, si je *Common*

1 Maxim Gorki Theater. Splet. 10. 5. 2016. <http://english.gorki.de/programme/common-ground/>

Ground ogledal v Sarajevu in o tem zapisal:

»Ti mladi ljudje so otroci žrtev in storilcev – vendar so v glavnem toku pripovedi žrtve vselej izključno bosanski Muslimani, storilci pa bosanski Srbi. [...] Uprizoritev so prikazali v narodnem gledališču v središču mesta in je bila deležna stoječih ovacij. Toda sprašujem se, kaj bi se primerilo, če bi jo predstavili v banjaluškem narodnem gledališču – v prestolnici Republike Srbske, torej v delu Bosne in Hercegovine s pretežno srbskim prebivalstvom. Vseeno menim, da gre za močno uprizoritev, četudi bi bilo mogoče njeno politično plat postaviti pod vprašaj in jo tudi izpodbiti. Ali prispeva k spravi, k sobivanju, k vzajemnemu spoštovanju itn.? Menim, da le stežka. Mikrokozmos te uprizoritve ne more v celoti, produktivno in pravično zrcaliti večjih vprašanj, povezanih z državljsko vojno, in tudi ne tēm ter vprašanj zdajšnje bosanske politike in življenja.«²

V tem kontekstu bi bil morda uporabnejši stari jezik medkulturnega uprizarjanja kot pa raba pojma prepletanje kultur uprizarjanja.

Kaj pa zdajšnji trenutek? Slovenija je bila na meje tako imenovane »nove Evrope« postavljena v trenutku, ko je bilo kljubovanje slehernemu naprednemu konceptu take entitete pod velikim pritiskom. Nova begunska kriza postavlja pod vprašaj same demokratične temelje Evropske unije. V luči svoje dosedanje medkulturne zgodovine je Slovenija nemara v privilegiranem položaju, saj lahko ustvarja medkulturno gledališče, ki utegne poseči v razmišljanje evropskih državljanov o etično-političnem položaju, v katerem trenutno živimo. Zdaj, ko je za begunce črta krivde začela slediti vzhodnoevropskim mejam, države pa so jih postopoma potisnile zunaj svojih meja, se sprašujem, kdo bo govoril za pregnance, begunce, za tiste, ki (kot pravi Rancière), niso udeleženi.

Bibliografija

Balme, Christopher. *Pacific Performances: Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

Bharucha, Rustom. *Theatre and the World*. London in New York: Routledge, 1993.

_____. »Hauntings of the Intercultural: Enigmas and Lessons on the Borders of Failure.« *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Ur. Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost in Saskya Iris Jain. New York in Abindon: Routledge, 2014. 179–200.

2 Osebno e-sporočilo. 20. oktober 2015.

- Chin, Daryl. »Interculturalism, Postmodernism, Pluralism.« *Performing Arts Journal* 11/12.3/1 (1989): 163–175.
- Fischer-Lichte, Erika. »Introduction: Interweaving Performance Cultures — Rethinking 'Intercultural Theatre': Toward an Experience and Theory of Performance beyond Postcolonialism.« *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Ur. Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost in Saskya Iris Jain. New York in Abindon: Routledge, 2014. 1–21.
- Holledge, Julie in Joanne Tompkins. *Women's Intercultural Performance*. London: Routledge, 2000.
- Knowles, Ric. *Theatre & Interculturalism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Lo, Jacqueline in Helen Gilbert. »Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.« *TDR: The Drama Review* 46.3 (2002): 31–53.
- Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. New York in Abindon: Routledge, 1991.
- Shevtsova, Maria. »Interaction-Interpretation: *The Mahabharata* from a Socio-Cultural Perspective.« *Peter Brook and the Mahabharata: Critical Perspectives*. Ur. David Williams. London in New York: Routledge, 1991.
- Singleton, Brian. »Performing Orientalist, Intercultural, and Globalized Modernities: The Case of *Les Naufragés du Fol Espoir* by the Théâtre Du Soleil.« *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Eds. Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost in Saskya Iris Jain. New York in Abindon: Routledge, 2014. 77–94.
- Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2009.
- Williams, David. *Peter Brook and the Mahabharata: Critical Perspectives*. London in New York: Routledge, 1991.

Prevedla Aleksandra Rekar