

Tomaž Toporišič

## Mit in kreolizacija kultur in uprizoritvene umetnosti v Sredozemlju

**Ključne besede:** kreolizacija, altermodernizem, uprizoritvene umetnosti, Sredozemlje, drugost

DOI: 10.4312/ars.9.1.104-116

### 1 Kralj je mrtev, naj živi Kralj!

Gledališče in uprizoritvene prakse nasploh so priča nove vrste kulturne mnogovrstnosti, širokega spektra na novo nastajajočih novih razlik, ki so povezane s procesom kreolizacije. Ta je značilen za sodobno kulturo in uprizorjanje, predstavljamo si ga lahko kot prepletanje dveh ali več prej diskretnih kulturnih tradicij, podobnih, a vendar različnih koloritov, izhajajočih iz mitov, skupnih različnim bazenom, npr. Sredozemlja, Srednje Evrope ...

Svoje razmišljanje o mitu in kreolizaciji kultur v uprizoritvenih umetnostih znotraj mediteranskega prostora, ki mu pripada tudi Slovenija, bom začel s parafrazo znane izjave *Le Roi est mort, vive le Roi!*, ki jo je tradicionalno izrekel francoski plemič Duc d'Uzes kmalu zatem, ko je bila krsta z ostanke nekdanjega kralja položena v grobnico bazilike Saint-Denis. Služi za opis paradoksa, povezanega s pojmi, ki so bili najpogosteje v uporabi za označitev sodobnosti: modernizem in postmodernizem, kolonializem in postkolonializem, komunizem in kapitalizem. Če smo lahko soglasno razglasili, da prvih elementov izmed ravnokar naštetih dvojic ni več, pa v nadaljevanju nismo toliko složni glede vprašanja, kaj naj s stanjem, ki je povzročilo njihov odhod. Kot da nismo zmožni najti telesa v krsti in naslednika, ki bi mu podelili suverenost. *Le mort saisit le vif* enostavno nima učinka, saj za frazo samo ni neposrednega prenosa moči.

Situacijo bom ponazoril z dvema izjavama o smrti danes že nekoliko pozabljenega postmodernizma, ki sta jih izrekla dva sodobna teoretika umetnosti in kulture:

1. V knjigi iz leta 1999 z naslovom *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture* (Ruski postmodernizem. Novi pogledi na postsovjetsko kulturo) slavist rusko-ameriškega rodu Mikhail Epstein razmišlja o oznakah za novo obdobje, ki sledi »postmodernizmu«. Odloči se za predpono »trans«:

Zadnja tretjina 20. stoletja se je razvila pod oznako »post«, ki je napovedovala zaton pojmov, značilnih za modernost, kot so »resnica« in »objektivnost«,

»duša« in »subjektivnost«, »utopija« in »idealnost«, »primarni izvor« in »originalnost«, »iskrenost« in »sentimentalnost«. Vsi ti pojmi se zdaj na novo pojavljajo v obliki »transsubjektivnosti«, »transidealizma«, »transutopizma«, »transoriginalnosti«, »transliričnosti«, »transsentimentalnosti« itn. (Epstein, 1999).

Epsteinova predpona trans- je aluzija na dogajanje v ruski sodobni umetnosti, še posebej literaturi, toda z lahkoto je prenosljiva tudi na druga področja in zemljepisne širine, tudi na gledališče in uprizoritvene prakse. Fenomenalna in semiotična telesa igralcev nam torej lahko pripovedujejo svojstvene zgodbe, ki bodo svoje lovke usmerile onkraj vseh geografskih in žanrskih meja.

2. V svojem manifestu z naslovom *Altermodern Manifesto* (Altermoderni manifest) je francoski teoretik Nicolas Bourriaud skoval nov izraz, ki po njegovem mnenju označuje novo umetnost: altermoderno. Ko je kot kurator londonskega Tate trienala in kot kulturni teoretik leta 2009 skoval izraza altermoderno in altermodernizem, je izpostavil specifičnost sodobne umetnosti in umetniškega trga:

**Nova modernost vznikaja**, prilagojena dobi globalizacije – kakor jo razumemo z ekonomskega, političnega in kulturnega vidika: to je altermoderna kultura.

**Porast** komunikacije, potovanj in migracij vpliva na naš način življenja.

**Naš vsakdan** je sestavljen iz potovanj v kaotičnem in natrpanem vesoljstvu.

**Multikulturalizem in identiteto** je nadomestila kreolizacija: umetniki izhajajo iz globaliziranega položaja kulture.

Ta **novi univerzalizem** temelji na prevajanju, podnaslavljanju in vsesplošni sinhronizaciji.

**Umetnost danes** raziskuje vezi, ki se plečejo med besedo in sliko, časom in prostorom, med sabo.

**Umetniki** se odzivajo na novo globalizirano percepcijo. Prehajajo kulturne krajine, prenasočene z znaki, in ustvarjajo nove poti med množico izraznih in komunikacijskih oblik.<sup>1</sup>

V uvodu k razstavi je Bourriaud dodal:

Običajno se razstava začne z miselno predstavo, do katere je treba poiskati povezave in katere pomeni predstavljajo temelj za diskusijo z umetniki. Raziskava, ki smo jo opravili kot uvod v trienale 2009, pa je izhajala iz dvojega: iz ideje o arhipelagu in iz zapisov nemškega priseljence v Veliki Britaniji Winfrieda Georga Sebald. Arhipelag (in njemu podobne oblike, konstelacija in množica) služi tukaj kot model, ki predstavlja mnogoterost globalnih kultur ... (Bourriaud, 2009).

1 <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto>, 20. 10. 2014.

Sebaldovi zapisi – tavanja med »znaki«, poudarjenimi s črno-belimi fotografijami – se mi zdijo tipični za spremembo v našem dojemanju časa in prostora, v katerem se zgodovina in geografija vzajemno oplajata, zarisujeta poti in pleteta mreže: to je kulturna evolucija, ki je v samem središču te razstave. Oba pojma – arhipelag in Sebaldova popotovanja – se ne prepletata naključno: predstavljata poti, ki sem jim sledil na podlagi svoje prvotne intuicije: to je smrt postmodernizma kot izhodiščne točke za tolmačenje sedanjosti (prav tam).

## 2 Umetniški jezik nima ne središča ne mej

Kot zgled Nicolas Bourriaud izbere nemškega romanopisca W. G. Sebald, ki po njegovem mnenju pripravi teren za tisto, kar imenuje »altermoderno«, »druga« modernost – modernizem brez korenin za 21. stoletje, sinteza modernizma in postkolonializma, v katerem se umetnik prelevi v kulturnega nomada. Z odmaknjenim emocionalnim tonom nas Sebaldove knjige popeljejo na popotovanje okoli Evrope, v preteklost in po negotovih poteh spomina, zgodovine in fikcije. »Umetniški jezik nima več korenin, ki bi podpirale oblike, kakor tudi ne natančne kulturne podlage, ki bi služila kot merilo za odstopanja, nima ne središča in ne mej,« (prav tam) pravi Bourriaud. Sebald v svojih zapisih sledi podobni brezciljni poti kot tukajšnji umetniki v svojih resničnih in namišljenih popotovanjih. Nadalje zapiše:

Če je bil modernizem dvajsetega stoletja predvsem zahodni kulturni pojav, je altermodernost posledica svetovnih pogajanj, razprav med predstavniki različnih kultur. Ker je brez središča, je lahko le poliglotska. Za razliko od modernizma 20. stoletja, ki je govoril abstraktni jezik kolonialnega zahoda, in postmodernizma, ki umetniške pojave omejuje z izvori in identitetami, altermodernost zaznamuje prevajanje (prav tam).

Vzemimo še en primer. Tokrat gledališko predstavo ameriškega koreografa Marka Tompkinsa za Slovensko mladinsko gledališče, ki je doživela premiero maja 2014. *Un vent de folie*, kot se glasi francoski naslov predstave *Veter norosti*, v kateri karizmatični koreograf, režiser, plesalec in performer Mark Tompkins svoje ustvarjalne moči prvič združuje z igralci slovenskega gledališča in odrskimi umetniki nasploh, nas napoti v različne smeri – tako kot veter, ki je nosilec naslovne sintagme predstave.<sup>2</sup>

Tisti, ki imajo radi zgodovino odrskih umetnosti, in tisti, ki jim je (tako kot največjemu slovenskemu »tragediku« 20. stoletja Ivanu Mraku, ki ji je posvetil celo hmnično tragedijo) ljuba Josephine Baker, ameriška ikona nove umetnosti dvajsetih let

2 Mark Tompkins: *Un vent de folie/Veter norosti*, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, sezona 2013/2014.

prejšnjega stoletja, se bodo spomnili nanjo – točneje, na njen sloviti kostum *Banana*, ki ga je nosila v vodvilu *Un vent de Folie* leta 1927 v znamenitem Folies Bergère in v njem plesala svojo divjo različico *charlestona*.

Ta kostum je ena od pglavitnih vizualnih relikvij »norega«, ali »folle«, ali »folie« Pariza prvih desetletij dvajsetega stoletja, ki je v evropsko umetnost in kulturo vnesel močan pomladni veter. In tovrstni veter brez dvoma prebuja tudi lucidno gledališko domišljijo in magijo Marka Tompkinsa in Jean-Louisa Badeta, ki se skupaj z umetniško ekipo usmerjata v različne pomladi: pomlad nove umetnosti, ki je izrasla iz poganske tradicije – v slovenskem prostoru iz tradicije kurentov, ki za ameriško-francosko avtorsko dvojico pomenijo velik navdih; hkrati pa tudi v pomlad Pariza v »norih« dvajsetih letih prejšnjega stoletja, kot jo utelešata *Pomladno obredje* Igorja Stravinskega v koreografiji Vaclava Nižinskega za Ballets Russes na eni strani in Josephine Baker s svojimi divje fascinantnimi nastopi na odru Folies Bergère na drugi; in pa v arabsko pomlad kot družbeni fenomen, ob katerem se je vsaj za nekaj časa zazdelo, da je v političnem smislu po dolgi neoliberalni in totalitarni zimi končno zavela pomlad.

Med te pomladi se brez dvoma lahko prikradejo tudi slovenska politična pomlad zadnjih dveh desetletij prejšnjega stoletja in druge nadvse različne slovenske pomladi, tista Osvobodilne fronte, socialistične in seksualne revolucije ter pomlad nedavnih vstajniških gibanj, za katero se je zdelo, da bo – podobno kot arabska pomlad – končno pregnala zimo in prinesla novo cvetočo egalitaristično politično pomlad tudi v Slovenijo.

V predstavi se Tompkins posveča nenavadnemu spektakelskemu dialogu med slovensko ljudsko in pesniško tradicijo na eni ter tradicionalnimi ameriškimi in francoskimi odrskimi žanri, kot so vodvil, *minstrel show*, opereta, kabaret in *music hall*, na drugi strani. Vse skupaj pa osmišlja s svojo izpeljavo plesnoglasbenega gledališča, izhajajočega iz principa kontaktne improvizacije.

Kurent kot divji človek, ki ga uteleša erotična ženska podoba, se v *Vetru norosti* prelevi v različne ikone dvajsetega stoletja, ki med seboj vstopajo v nenavadne dialoge gledališča, plesa in glasbe. Od slovenske etnološke in antropološke zakladnice in ropotarnice (Kurent, sveti Jurij, *Marko skače*, partizanske, pionirske pesmi) prek zlate dobe slovenske popevke (*Vrača se pomlad* z Otom Pestnerjem, *Zvončki in trobentice* z Marjano Deržaj in Beti Jurkovič), poezije (Srečko Kosovel, Tomaž Šalamun in Aleš Šteger) ter proze (Cankarjev *Kurent*), klovnovske tradicije in njenega lika Monsieurja ali Gospoda Loyala, tradicije ameriških vesternov, bizarnih oblik glasbenega gledališča in muzikalov do razvpite in v Sloveniji še vedno neprevedene in neuprizorjene jakobinske tragedije Johna Forda »*Tis Pity She's a Whore*«, poskus uprizoritve katere prekinjata Betty Mae Page, »kraljica pin-up zvezd« iz Nashvilla in New Yorka petdesetih

let prejšnjega stoletja (filmčki *Trip-o-Rama*, *Varietease* in *Teaserama*), ter *queer* izvedba slovite kavboj-pop uspešnice Binga Crosbyja *I'm an Old Cow Hand (from the Rio Grande)* iz leta 1936. In kot nekakšna krona ikonoklazem: najbrž najbolj »nemogoča« kombinacija Artaudovega esaja *Gledališče in kuga*, ki ga recitira »Cruella« ob spremljavi in v interakciji z venčkom partizanskih, pionirskih in graditeljsko-domoljubnih pesmi, zapetih *a cappella*.

Tompkins se tudi v *Vetru norosti* usmerja v geografije kompleksnih, včasih tudi kontrastnih in izključujočih se ikonografij, fabul, podob, iz katerih nastaja semiosfera predstave, v kateri se meje ves čas premikajo, v kateri meje obstajajo zato, da bi jih prestopili. To prestopanje velja za vse elemente uprizoritve: od žanrov in zvrsti, ki v mozaičnem *melting potu* ukinjajo hierarhijo in dihotomijo med visoko in popularno kulturo ter oznanjajo oder kot platformo za kreolizacijo kultur, v kateri v duete, tercete, kvartete in drugačne kombinacije vstopajo poezija, proza, dramatika, vodvil in teorija ter na drugi strani ples, gledališče, glasba, cirkus, film ... Vse zato, da bi artaudovsko osvobodili govorico odra, da bi ta v svojem jeziku spregovorila o svetu med smehom in grozo, veseljem in žalostjo, Dionizom in Apolonom, Žigolom in Kurentom. *Total Eclipse of the Heart* Bonnie Tyler lahko v trenutku postane *Total Eclipse of the Sun*, Einstürzende Neubauten se spremeni v *Just a Gigolo* Louisa Prime in ta v *Vsi so venci vejli*.

### 3 Multikulturalizem je zamenjala kreolizacija

O čem pričata pravkar navedena primera? O tem, da je multikulturalizem in identiteto nadomestila »kreolizacija« in da umetniki izhajajo iz »globalnega stanja kulture«.

Toda nikakor ne gre za osamljena primera kreolizacije kot tudi ne altermodernističnega položaja: spomnimo se samo na quebeškega gledališkega vizionarja Roberta Lepaga; npr. na njegovo predstavo *Zmajeva trilogija*, ki briše meje nacionalne identitete ter uveljavlja protagoniste, ki so v zraku, večno razseljeni, svobodni kot ptice v letu spreminjajo svoje identitete glede na različne potrebe in okoliščine. Še več, kreolizacija je danes postala tudi del univerzitetnega mainstreama – npr. v transnacionalnem, vseevropskem projektu »Playing Identities, Performing Heritage: Theatre, Creolisation, Creation and the Commons«, dvoletnih raziskavah, v katere so vključeni oddelki univerz iz Siene in Kenta ter gledališke akademije iz Romunije, Španije, Litve in Združenega kraljestva. Projekt poskuša raziskati, na kakšen način lahko gledališče pripomore h »kreolizaciji« evropske identitete in dediščine.

Pojem kulturne kreolizacije, ki ga je v antropologijo vpeljal Ulf Hannerz, se nanaša na prepletanje in združevanje dveh ali več nekdanj ločenih tradicij ali kultur. Hannerz kreolske kulture definira takole:

Kreolske kulture – kot tudi kreolski jeziki – so pravzaprav kulture mešanega porekla, stičišče dveh ali več ločenih zgodovinskih tokov, med katerimi poteka interakcija na relaciji center–periferija. [Vendar] kulturni procesi kreolizacije niso zgolj stvar nenehnega pritiska, ki ga center izvaja nad periferijo, temveč gre za veliko bolj kreativno medsebojno delovanje. [...] Kreolske kulture izhajajo iz večrazsežnostnih kulturnih srečevanj in so zmožne stvari postaviti na nove načine (Hannerz, 1992, 264–265).

V času globalne množične komunikacije in kapitalizma je kreolizacija prisotna skoraj povsod v svetu, toda obstajajo pomembne razlike v stopnji prepletenosti. Pojem je doživel kritiko, češ da esencializira kulture (kot da so bile tradicije, ki se združujejo, sprva »neomadeževane«). Čeprav je ta kritika mestoma povsem na mestu, pojem kljub temu pojasnjuje številne sodobne kulturne procese, ki jih zaznamujejo gibanje, spremembe in zabrisane meje.

Kreolizacija, kakor jo uporabljajo nekateri antropologi, je analogija, vzeta iz jezikoslovja. Ta izraz obravnava z določenega vidika kolonializma, natančneje, s stališča izkoreninjenja in premeščanja velikega števila ljudi v plantažnih gospodarstvih nekaterih kolonij, kot so Louisiana, Jamajka, Trinidad, Réunion in Mauritius.

Koncept kreolizacije pa lahko uporabimo na zelo različnih korpusih uprizoritvenih praks, od osnovnega politično-estetskega procesa znotraj plesnega gledališča na Jamajki, ki združuje ljudsko izročilo in sodobni plesni besednjak (glej npr. *Dancing Postcolonialism: The National Dance Theatre Company of Jamaica*, str. 20), do kreolizacije mita Odiseja, kot jo je izpeljal Derek Walcott v igri *The Odyssey* (1993), ter končno tudi pesniške igre Vena Tauferja *Odisej in sin ali Svet in dom* (1990) ter njegove kreolizacije tega mita.

Na tem mestu bi se rad osredotočil na posebne segmente Sredozemlja: oprl se bom na znani članek »Metaphors for the Mediterranean: Creolization or Polyphony?« (Metafore za Sredozemlje: kreolizacija ali polifonija?), ki ga je napisal Thierry Fabre in je izšel v reviji *Mediterranean Historical Review* (2002).

Članek govori o »kreolizaciji«, ki jo Edouard Glissant uporabi kot metaforo za sredozemski svet, in v tem smislu Sredozemlje primerja z Zahodno Indijo. Avtor sicer izrazi dvom glede uporabe teh dveh izrazov za razlago Sredozemlja, čeprav v zameno ne ponudi nobene alternative. Sam meni, da nam kreolizacija, to je proces prilagajanja celotnemu svetu, ne pomaga razumeti igre identitet v sodobnem sredozemskem svetu, saj sta tu ključni genealogija in transcendenca. Kot mogočo alternativo analizira pojem polifonije, v kateri se glasovi združujejo, ne da bi se zares pomešali med seboj. Fabrov pojem polifonije lahko seveda z lahkoto povežemo z

Bahtinovim pojmovanjem polifonije. Toda kljub trenutnemu političnemu, kulturnemu in verskemu konfliktu in nenehnemu zamenjavanju pravnjega z neomadeževanim polifonijo prej kot ustrezno metaforo razume kot možnost. Iz tega lahko torej povzamemo, da je kreolizacija vendarle povsem prikladen pojem, ki pomaga pojasniti vsaj nekatere značilnosti sredozemskega kulturnega prostora ali drugih specifičnih kulturnih prostorov.

Toda taki pogledi nas utegnejo zanesti stran od teme tega zapisa. Naj se zato vrnem k altermodernizmu. Po Bourriaudovem mnenju sodobni umetniki ali vsaj nekateri med njimi »globalizirano stanje kulture« vidijo kot nekaj danega: novi kulturni sloj lahko najdemo na vsakem koncu sveta, kjer sobiva s tradicionalno kulturo in nekaterimi lokalno specifičnimi sodobnimi elementi. Reči, da gre za privilegij umetniške elite, pomeni v celoti zanikati svetovno nasilje kapitalističnega sistema ali pa izkazati izjemno stopnjo naivnosti.

Bourriaud meni – in tu vnovič povzemam njegove besede –, »da ta teoretski odpor, ki je pripet na multikulturalistično dogmo, skriva paternalistični vzorec: posameznike vklanja v njihov t. i. 'izvor' in 'identiteto'. Bodimo iskreni: danes imajo umetniki dostop do informacij in vsi, od Stockholma do Bangkoka, uporabljajo enak instrumentarij. Mar ne bi smeli?«<sup>3</sup>

Bourriaud še dodaja, da se moramo izviti iz te dialektične zanke med globalnim in lokalnim ter se znebiti binarne opozicije med globalizacijo in tradicijami. »In kako se imenuje tretja pot? Modernost, katere historična dvoumnost je usmerjena tako proti standardizaciji kot nostalgiji.«<sup>4</sup>

## 4 Gledališče kot vrsta kulturne mnogovrstnosti

Z gotovostjo lahko zatrdimo, da je predlagati teorijo o tretji poti, torej o altermodernizmu, ki se bo zmožen izogniti binarni logiki, predržno ali v najboljšem primeru naivno dejanje. A kljub vsemu, kot v svoji knjigi *Theatre at the Crossroads of Culture* (Gledališče na križpotjih kulture) zapiše francoski teoretik uprizoritvenih umetnosti Patrice Pavis: vsi zasilni odgovori na vprašanja o stanju sodobne kulture, altermodernizem, interkulturalizem, tvegajo zdr v pretirano poenostavljanje: zlasti zaradi zapletenosti obravnavanih dejavnikov pri celotni kulturni izmenjavi in težavnosti njihove formalizacije. Vsaka tipologija kulturnih odnosov zahteva metajezik, ki bi bil tako rekoč »nad« temi odnosi in bi jih obenem tudi že vseboval.

3 <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-17/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud/> [13. 10. 2011].

4 Prav tam.

V eseju »Interkulturno gledališče danes« (2010) opozarja na dejstvo, da se pojem interkulturno gledališče uporablja vedno manj pogosto. Interkulturno uprizarjanje vidi kot nekaj, kar lahko razlikujemo od žanrov, kot so večjezično gledališče, manjšinsko gledališče ali sinkretično gledališče. Znotraj tega Pavis kreolizirano gledališče definira kot nekaj, kar stremi k sprejetju dejstva o različnosti, pisavi kot prisotnosti vseh jezikov sveta (Eduard Glissant), nekaj, s pomočjo česar se lažje borimo proti globalizaciji (Pavis, 2010, 8–10).

Težko si je predstavljati, kje bodo teoretiki našli tak metajezik, o katerem govori Pavis, še zlasti ker so tudi sami ujeti v določen jezik in kulturo, do katerih je težko vzpostaviti distanco. Še več: ne obstaja splošna teorija kulture, ki bi pravilno upoštevala zgodovinske, družbene in ideološke dejavnike, ne da bi se zvedla nanje. Kulturni študiji imajo npr. zaslugo za rehabilitacijo pojavov, ki niso umeščeni v družbenoekonomsko infrastrukturo in ki niso opredeljivi v čistem ekonomskem ali sociološkem smislu. Toda hkrati so ti študiji včasih tudi nagnjeni k temu, da razrešijo vse družbenoekonomske, politične in ideološke dejavnike v kulturi, kulturno pa predstavijo kot družbeni element posameznikovega vedenja in postavijo v ospredje vpliv posameznikovega nezavednega na kulturne pojave. Kot zapiše Patrice Pavis:

Izoginiti se moramo dvema pretiravanjema: tistemu o mehanskem nerekonstruiranem marksizmu, ki zanemarja pomen kulturnih pojavov in njihove relativne avtonomnosti, in tistemu o pomenu kulturalizma, ki ekonomsko in ideološko infrastrukturo spremeni v obliko nezavedne diskurzivne nadstrukture (Pavis, 1992, 183).

Ne nameravam načeti razprave o tem, ali Bourriaudov novi izraz pomeni preboj v razpravljanih o novi postpostmoderni dobi globalizacije ali ne. Moj namen tudi ni razpravljati, ali je altermodernizem še ena v vrsti žrtev tistega, kar bi Edward Said poimenoval nova različica kulturnih bojev med imperialnimi in podrejenimi družbami, ki se nadaljujejo v sedanosti.

Zdi se, da se Bourriaud poskuša izogniti klasičnemu vprašanju postkolonialne teorije, ki se ukvarja z množico kulturnih angažmajev: z vplivom imperialističnih jezikov na kolonizirane družbe; z učinki evropskih »velikih zgodb«, kot sta zgodovina in filozofija; z značajem in s posledicami kolonialnega izobraževanja ter povezavami med zahodno vednostjo in kolonialnim vplivom. Še zlasti pa se posveča odzivom koloniziranih: boju za nadzor nad samoreprezentacijo prek prilaščanja dominantnih jezikov, diskurzov in oblik pripovedi; boju proti reprezentaciji prostora, zgodovine, rase in etnične pripadnosti; in boju za predstavitev lokalne stvarnosti globalnemu občinstvu.



Če povzamem: Gledališče in uprizoritvene prakse nasploh podobno kot drugi hibridni mediji danes pričajo o novi vrsti kulturne mnogovrstnosti, o širokem spektru na novo nastajajočih novih razlik. Te so povezane s procesom kreolizacije, ki postaja vedno bolj značilen za sodobno kulturo in uprizarjanje. Definiramo ga lahko kot prepletanje dveh ali več prej diskretnih kulturnih tradicij, kot preplet podobnih, a vendar različnih koloritov, izhajajočih iz mitov, skupnih različnim bazenom, npr. Sredozemlja, Srednje Evrope ali novim nastajajočim bazenom med prvim in drugim svetom, severom in jugom, vzhodom in zahodom.

Znotraj takšnega razumevanja kulture gledališče in uprizoritvene prakse skozi uporabo in izrabo mitov velikokrat spregovorijo ne samo proti dominaciji, ampak tudi o pomenu marginalnosti, drugačnosti in lokalnih kontekstov. Živimo pač v času hkratnega procesa dekolonizacije in rekolonizacije kulturnih praks. Resda je ta položaj nekoliko shizofren, a nedvomno ta več kot negotovost sproža kreativne potenciale. V njem moramo razmišljati globalno, delovati pa lokalno, zavedati se moramo univerzalnih mitov, hkrati pa tudi lokalnih razmer in mitov, ki nas obkrožajo.

Kot zapiše Benjamin Lee, »živimo v času, ko nobena od vrednot kateregakoli posameznega kulturnega vidika ne more zagotoviti ustreznega okvirja za razumevanje sprememb, ki vplivajo na vse nas« (Lee, 1985, 885), vključno z dekolonizacijo kulturnih praks. Razmišljati moramo globalno, delovati pa lokalno, zavedati se moramo univerzalnih mitov, hkrati pa tudi lokalnih razmer in mitov, ki nas obkrožajo. V Sloveniji se strokovnjaki pogosto pritožujejo, da se razen specialistov nihče »mednarodno« ne zanima za lokalne mite in nacionalne teme. Ta teza preprosto ne zdrži: vsekakor pa je treba najti ustrezen način za predstavitev lokalnih in nacionalnih tem znotraj mednarodnega in globalnega konteksta.

## 5 Postgravitacijski postskriptum

Zaključil bom s kratkim manifestom postgravitacijske umetnosti Dragana Živadinova, ki odseva dvome in protislovja »post« dobe: nemožnost transgresije, dejstvo, da smo ob vsakem poskusu definicije »post« umetnosti primorani poseči po besednjaku modernizma in avantgarde.

Postgravitacijska umetnost je kategorično vsa umetnost, ki se bo izoblikovala v pogojih breztežnosti ter bo v novih pogojih bivanja oblikovala sisteme, ki jih še ne poznamo. Postgravitacijska umetnost ni umetniška stilna formacija in to tudi nima namena postati. Tisočletja v gravitaciji »1« so izoblikovala vse živo in neživo ter posredno in neposredno tudi umetnost, predvsem pa njene strukturne elemente. Šele umetnost XX. stoletja je z mišljenjem o antimimezisu, konceptualizaciji in telelogiji odprla polje »gravitaciji 0«. XXI. stoletje iz

avantgardnih metodologij prejšnjega stoletja razvija mišljenje o postgravitacijski umetnosti.<sup>5</sup>

Kaj počne Živadinov s svojo teorijo in prakso uprizoritvenih praks v prostoru gravitacije nič? Med drugim lahko gotovo rečemo, da razvija novi »breztežnostni« mit, ki pa je hkrati naslednik starih, tistega o Ikarju in njegovi želji doseči nebo, bi lahko rekli. In tako naprej po zemljevidih mitologij starega, srednjega in novega veka. Bourriaud bi to lahko razlagal kot poseben način kreolizacije kultur in mitov skozi »gravitacijo nič«, kot posebno umetniško reakcijo na globalizirani svet in percepcijo. Povedano skozi terminologijo *Altermodernega manifesta*, predstave Živadinova prečijo kulturne pokrajine, ozračene z znaki, ki nas usmerjajo v razpoke med različnimi žanri in načini komunikacije. V njegovem projektu se protomit o Ikarju sreča z izvajalci, ki utelešajo mit o postgravitaciji, novo verzijo Ikarjevega utopičnega poskusa doseči nebo.

## Literatura

- Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud, int. Bartholomew Ryan, *Art in America*, 17. marec 2009.
- Bourriaud, N., 'Altermodern', v: *Altermodern: Tate Triennial* (ur. Bourriaud, N.), London: Tate, 2009, <http://www.scribd.com/doc/29398878/Bourriaud-Altermodern>, [12. 10. 2014].
- Bourriaud, N., Altermodern Manifesto, Tate website: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm>.
- Epstein, M. in drugi, *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York 1999, [http://www.focusing.org/apm\\_papers/epstein.html](http://www.focusing.org/apm_papers/epstein.html) [12. 9. 2011].
- Fabre, T., Metaphors for the Mediterranean: Creolization or Polyphony?, *Mediterranean Historical Review* 17 (1), 2002, str. 15--24.
- Glissant, E., *Le Discours antillais*, Pariz 1981.
- Hannerz, U., *Cultural Complexity*, New York–Chichester 1992.
- Horden, P., Purcell, N., *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Oxford 2000.
- Hutcheon, L., *The Politics of Postmodernism*, New York–London 2002.
- Lee, B., Critical internationalism, *Public Culture* 7 (3), 1995, str. 559–592.
- Pavis, P., *Theatre at the Crossroads of Culture*, London–New York 1992.

5 <http://www.scribd.com/doc/31097592/50-kordinat>; glej tudi: <http://www.scribd.com/doc/31079708/50-Topics>, 13. 10. 2011, in [http://reformmedia.blogspot.com/2010/07/noordung-1995-2045\\_15.html](http://reformmedia.blogspot.com/2010/07/noordung-1995-2045_15.html).

Pavis, P., Intercultural theatre today, *Forum Modernes Theater*, München, Band 25 (1), 2010, str. 5–15.

Sörgel, S., *Dancing Postcolonialism: The National Dance Theatre Company of Jamaica*, Bielefeld 2007.

Živadinov, D., 50 kordinat / 50 Topics, <http://www.scribd.com/doc/31097592/50-kordinat>; <http://www.scribd.com/doc/31079708/50-Topics> [13. 10. 2014].

Tomaž Toporišič

## **Mit in kreolizacija kultur ter uprizoritvene umetnosti v Sredozemlju**

**Ključne besede:** kreolizacija, uprizoritvene umetnosti, Sredozemlje, drugost

Gledališče danes priča o novi vrsti kulturne mnogovrstnosti, o širokem spektru novonastajajočih razlik. Vzporedno pa poteka proces kreolizacije, ki postaja vedno bolj značilen za sodobno kulturo in uprizarjanje ter ga lahko definiramo kot prepletanje dveh ali več prej diskretnih kulturnih tradicij – kot nekakšno prepletanje podobnih, a vendar različnih koloritov, izhajajočih iz mitov, skupnih celotnemu sredozemskemu bazenu. Znotraj takšnega razumevanja kulture mora gledališče spregovoriti ne samo proti dominaciji, ampak tudi o pomenu marginalnosti, drugačnosti in lokalnih kontekstov.

Kot zapiše Benjamin Lee, »živimo v času, ko nobena od vrednot kateregakoli posameznega kulturnega vidika ne more zagotoviti ustreznega okvirja za razumevanje sprememb, ki vplivajo na vse nas«, vključno z dekolonizacijo kulturnih praks. Razmišljati moramo globalno, delovati pa lokalno, zavedati se moramo univerzalnih mitov, hkrati pa tudi lokalnih razmer in mitov, ki nas obkrožajo. V Sloveniji se strokovnjaki pogosto pritožujejo, da se razen specialistov nihče »mednarodno« ne zanima za lokalne mite in nacionalne teme. Ta teza preprosto ne zdrži: vsekakor pa je treba najti ustrezen način za predstavitev lokalnih in nacionalnih tem znotraj mednarodnega in globalnega konteksta.

Tomaž Toporišič

## **Myth and Creolisation of Cultures and Performing Arts in the Mediterranean**

**Keywords:** Creolisation, performing arts, Mediterranean, otherness

Theatre today speaks for a new type of cultural manifoldness, for a broad range of new differences that are developing. Creolisation is the intermingling of two or several formerly discrete traditions or cultures; it is an interweaving of similar and different threads of various colours, deriving from myths shared throughout the Mediterranean basin. Within such an understanding of culture theatre needs to speak out not only against domination but also needs to highlight the importance of marginality, otherness, and local contexts. It should not be hemmed in by literary-minded applications.

As Benjamin Lee writes, “we have reached a time when no values from any single cultural perspective can provide frameworks adequate to understanding the changes affecting all of us”, which entails the decolonisation of cultural practices. We must think globally and act locally, be aware of universal myths, while remaining aware of the local circumstances and myths that surround us. In other words, a fruitful dialectical relation can ensue. In Slovenia, scholars often complain that, aside from specialists, nobody is “internationally” interested in local myths or national topics. This is not true: what is necessary is to find an appropriate way to present local or national topics within an international and global setting.