

MEJE, KRIZA IN RAZKROJ PREDSTAVLJANJA V DRAMATIKI RUDIJA ŠELIGA

Ivana Latković
Filozofski fakultet, Zagreb

UDK 821.163.6–4.09Šeligo R.:792.01

Pričujoči članek skuša s pomočjo analize eseja Rudija Šeliga *Za magijsko gledališče* razjasniti avtorjevo teoretično stališče do pojma dramskega predstavljanja oziroma njegov odziv na sodobna premišljevanja o naravi reprezentacije, predvsem v kontekstu preobrata od mimetičnega k performativnemu razumevanju. V skladu s cilji je v analizi prikazano Šeligovo razumevanje pojmov, kot so jezik in mimezis, avtorjev odnos do proznega in dramskega ter besedila in predstave.

Rudi Šeligo, predstavljanje, jezik, mimezis, performativ

Through an analysis Rudi Šeligo's essay *For a Magical Theatre* this paper attempts to explain the author's theoretical view of dramatic representation and his response to contemporary thought on the nature of representation, especially in the context of the turn from mimetic to performative understanding. The analysis attempts to illustrate Šeligo's understanding of concepts such as language and mimesis, the author's relation to prose and dramatic text, and his interpretation of the difference between text and theatrical performance.

Rudi Šeligo, representation, language, mimesis, performative

V kontekstu govora o raznovrstnih dekonstrukcijskih in destabilizatorskih strategijah dramske forme od 70. let dalje se neredko kot analitična opora predstavlja drugačno ravnanje s kategorijami teksta, časa, prostora in telesa, pri čemer se poudarja preobrat v razlaganju prezenca in reprezentacije ter s tem bistveno povezano razkrajanje tradicionalnega predstavljanja v dramskem tekstu in dramskega teksta samega. V literarnozgodovinskem in poetičnem smislu bi morda lahko takšne premike navedli pod skupno oznako *postmodernistična drama*, ampak če vzamemo v obzir nejasnost samega pojma oz. njegovo permanentno izmikanje končni in splošno sprejeti definiciji, kot tudi vsesplošno, neredko nekritično nagnjenost k etiketiranju *postmodernega*, bi nas takšna konkretizacija lahko speljala na nepravo pot in odprla napačen predal literarnozgodovinskega sistematiziranja. Primaren interes ostaja problematika reprezentacije oz. predstavljanja, natančneje, določene spremembe v njegovem razumevanju, ki so karakteristične za Šeligovo teoretizacijo drame, in slednje se v širšem estetskem smislu lažje poveže ravno z zapuščanjem modernistične koncepcije, kar se je na področju umetniških praks, pa tudi širše, okvirno odvilo v 70. letih, in ki se v raznih literarnozgodovinskih sintezah in pregledih imenuje s sintagmo *postmodernistična*

umetnost. Ne da bi tu vstopali v širše razlage njene narave, kakor tudi ne v podrobnejše razlaganje njenega razmerja do poetičnih in idejnih predhodnic v raznovrstnih oblikah umetniških praks tega časa, je mogoče za Šeligovo razumevanja reprezentacijske sfere dramskega kot svojevrstne izhodiščne točke postaviti kot primer Lehmannovo misel, ker v tem razmišljanju ni osamljen, o tendenci scenske prakse 70. let, da samo sebe reflektira ter da skozi lastne danosti kaže in problematizira lastni status realnosti, pa celovitost, iluzija in reprezentacija sveta »ne predstavljajo več uravnavačega načela« (Lehmann 2003: 25). Ustvarjanje iluzije in totalitete sveta je že od 60. let vse bolj moteno z načeli »samorefleksije, dekompozicije in ločevanja elementov dramskega teksta.« V neki meri je to motivirano tudi z Brechtovimi vprašanji o »prezenci in zavedanju postopka predstavljanja v predstavljenem«, ki formulirana na ta način ovržejo tudi razumevanje odra kot »mesto prepisa« (prav tam: 61, 43, 42). V tako postavljenih koordinatah razmišljanja o dramskem bo dejanje reprezentacije doživelo svojevrstne preobrazbe v smislu premika razumevanja od mimetičnega, posnemajočega, proti performativnemu, izvedbenemu. Pojem performativnega svojo izvorno disciplino najde v filozofiji jezika, vendar je svojo uporabo pred nekaj desetletji našel tudi v teoriji kulture, predvsem pod vplivom Johna L. Austina in njegovega zdaj že dobro znanega dela *How to do Things with Words*. Aplikativnost njegovega razlikovanja konstativov (izjave, ki podlegajo kriteriju resnično/neresnično) in performativov (v okviru kriterija uspešno/neuspešno delujejo že s samim izgovarjanjem, dejanje se torej zgodi s samo govorno izvedbo) se je na širšem področju kulture pokazala v svojevrstni zastarelosti njenega tradicionalnega razumevanja, »ki se izraža z objasnjevalno metaforo kulture kot teksta«; v skladu s tem so posamezni kulturni fenomeni razumljeni kot »strukturiran sklop znakov, ki jim je treba pripisati določene pomene«, zato je bila primarna naloga znanosti o kulturi razumljena kot dešifriranje in razlaganje tekstov (Fischer - Lichte 2009: 21). V svojevrstnem preobratu raziskovalnih perspektiv, neredko imenovanih *performativni obrat*, se proizvedenim kulturnim delovanjem in dogajanjem dodeljuje poseben karakter resničnosti, ki ni bil zajet v tradicionalnem tekstualnem modelu in ki izhaja ravno iz pojma performativnega ter se lahko opiše z besedami Erike Fischer - Lichte: »predstava ni določena kot reprezentacija ali izraz nečesa predhodnega, danega, temveč kot učinek njene konstitucije in glede na estetske procese implicira spremembo pojma delo v pojem dogodka.« (Prav tam: 35.)

V tako povsem skromno predstavljenih osnovnih tendencah razlaganja dramske reprezentacije v zadnjih nekaj desetletjih se kot povsem upravičeno in predvsem izzivalno vprašanje v okviru slovenske književnosti pojavlja vprašanje o dramatiki Rudija Šeliga, še posebej v kontekstu avtorjeve avtorefleksije lastne dramske pisave in gledališke prakse, povezane z njim. Znotraj tega je ravno problematika reprezentacije oz. predstavljanja lahko oporna točka kazanja na postopno ločevanje dramskih od postdramskih razlag tekstov, jezika, predstave, diskurza in seveda stvarnosti, ampak hkrati lahko pokaže in razjasni ključna mesta avtorjeve avtopoetske in teoretične misli ter njene skladnosti s splošnimi tendencami v dramski in gledališki umetnosti tistega časa.

V kontekstu Šeligovega opusa je nedvomno ključno vlogo v definiranju razumevanja dramske in gledališke umetnosti odigral avtorjev esej *Za magijsko gledališče*, kot tudi celotna knjiga, v kateri je ta spis objavljen – *Identifikacija in katarza* (1988). V navedenem eseju je Šeligov vhod v problematiko predstavljanja vezan neposredno na razlikovanje proznega in dramskega načela, ki kot enotna obstajata v avtorjevem opusu, razliko med njima definira s pomočjo osnovne misli Robbe Grilleta, »[n]amesto sveta, polnega pomenov (psiholoških, družbenih, funkcionalnih), je potrebno narediti čvrstejši, neposrednejši svet, ker se svet stvari in gibov ponuja najprej s svojo navzočnostjo, ki ostajajo še naprej nad vsako eksplikativno teorijo, ki bi jih hotela zapreti v kateri koli sistem«, s čimer skuša Šeligo izpostaviti, da njegovo »vodilo ni bilo v nekakšnem objektivnem prepisovanju zunanje realnosti, temveč v produkciji, strukturiranju posameznih povedi v pisavi, da bi gib, na primer, res zaživel kot gib, in bi v tej produkcijski ravnini tekst postal realnost« (Šeligo 1988: 100–101). Ta neposrednost, o kateri govori Šeligo in ki je svojevrsten lajtmotiv njegove avtopoetske misli, je trdno povezana s konceptom razumevanja časa v proznem oz. dramskem pisanju – neposredno je to, kar je »zdaj prisotno«, in v skladu s tem se avtor sprašuje, »kako se je sploh mogoče izogniti linearni diahroniji, ki nenehno poriva hip pričujočnosti v pretekli čas? Kako vpeljati v pisavo ciklični model časa, ki je stvarnejši od naše (linearne) predstave o njem?« (prav tam: 102). V avtorjevem horizontu razumevanja so odgovori precej enoznačni: »[p]rozna pisava ne razpolaga s tehnikami in s tehnologijo za takšno produkcijo« in zato so navedena vprašanja v okviru proze destruktivna, odgovori nanje pa vodijo v ukinitvev prozne pisave (prav tam: 102), najpomembnejša konstitutivna lastnost ali narava literarne pisave, »da je vsaka deskripcija položena v linearni časovni okvir, je diahronična« (prav tam: 104). Šeligo v nasprotju s tem izpostavlja, da »[g]ledališče oziroma predstava oziroma uprizoritev naredi iz nevidnega vidno, iz preteklega sedanje, iz diahronije sinhronijo [...] iz odsotnega in prikritega neposredno pričujoče« (prav tam: 105). To razlikovanje dramskega in proznega je mogoče primarno določiti kot premik od deskripcije k dialogu, kot navaja Ivo Svetina ali kot pojasnjuje avtor, se mu je svet, ki ga je želel prikazati v obliki dialoga, kazal drugačen od tistega, ki je bil ustvarjen s tehniko deskripcije, saj je že v 70. letih med pisanjem *Triptiha Agate Schwarzkobler* in *Ali naj te z listjem posujem* ugotovil, da pri pisanju novel ostaja pomemben del sveta zunaj, da ga enostavno ne more zaobjeti v prozno pisavo (Svetina 2011: 61). To omejenost, ki po Šeligu obeležuje prozo, nadomeščata drama in gledališče s svojo sposobnostjo ustvarjanja svojevrstnega (pra)modela. Aspekt Šeligovega razumevanja dramskih predstav je težko pojasniti izven Artaudovega videnja te problematike, na katero se Šeligo v veliki meri naslanja in obrača in ki v svojem bistvu temelji na močni antimimetični tendenci. V svoji razpravi o Artaudu Šeligo navaja, da je tukaj predvsem pomembno »vprašanje o mimezis in o predmetu posnemanja v tradicionalnem evropskem gledališču. Artaud v takšni obliki zavrne oboje, češ da predstava zmeraj posnema človekovo življenje in je zato zmeraj humanistična, samo mimezis pa razume kot ponavljanje, celo kot pasivni 'odraz', ki je prav zato v ponižujočem položaju glede na življenje« (Šeligo 1988: 77). Da bi razrešil problem oponašanja stvarnosti, Artaud

uvaja pojem avtentičnega življenja, saj je »[e]mpirični svet, ki ga živimo, zanj kot model brez vrednosti, je neavtentičen in kot takšen ne zasluži, da ga gledališče posnema« (prav tam: 81). Iz tega izhaja ključno vprašanje, kaj gledališče pravzaprav posnema. Šeligo kot odgovor pogosto navaja večkrat citirano Artaudovo misel, da »[u]metnost ni imitacija življenja, temveč je življenje imitacija transcendentnega principa, s katerim komuniciramo prek umetnosti« (Šeligo 1988: 81), iz česar izhaja Artaudov zaključek, da ni govora o imitaciji stvarnosti, temveč o »figuraciji modela«. Tukaj seveda ne gre za »model« iz semiološkega binarističnega odnosa do referenta, temveč Artaud z imitacijo »misli na svet arhetipov in na paradigmatične modele, s katerimi se je treba identificirati, da bi mi, gledalci, postali drugačni in zato resnični.« Po Artaudu je »posnemanje v gledališču enako posnemanju (in ponavljanju) arhetipov v ritualih arhaičnih skupnosti« (prav tam: 88). Iz tega je jasno viden Artaudov vpliv na Šeligo in na njegovo definicijo magijskega gledališča, ki ima v osnovi idejo o regresiji (s funkcijo progresije, kot jo precizira Šeligo, nanašajoč se na Marcuseja) in jo definira kot »vračanje na potlačeno« ali kot to razume Šeligo:

[č]e torej trdim, da mora gledališče pristajati na regresijo in gledalcu omogočiti njegovo in človeško regrediranje, ne mislim, da mora človeka te najbolj železne dobe vreči čez krov. Hočem le reči, da mora potlačenega, zavrženega človeka priklicati v prisotnost našega železnega človeka, ki je novoveški človek, torej nihilistični subjekt, ki je z mislimi in ravnanjem usmerjen v gospostvo nad objektom (prav tam: 107).

V skladu s tem magijsko gledališče tega pozabljenega, potlačenega človeka poziva v sedanost in s tem obuja celotno polje iracionalnega, mitsko edinstvenost človeka, narave in kozmosa. To dela po načelih magijskih ritualov, ki temeljijo na simulacijskem modelu, po principu »z ritualnim posnemanjem rasti žita [je] mogoče doseči, da bo žito zraslo v klas« (Šeligo 1988: 114). Tako zamišljeno magijsko gledališče oziroma njegovo »posnemanje predkozmogonijskega stanja« je tesno povezano, enako kot pri Artaudu, z razumevanjem narave jezika v samem dejanju predstavljanja. Tudi tukaj Šeligo deduje Artaudovo misel, da je pomembno predvsem »odrešiti gledališče njegove zaslužnosti besedilu in znova najti nekakšen edinstven jezik, ki bo na pol poti med gibom in mislijo« (Artaud 1994: 111). Nujnost te prekinitve izhaja iz dejstva, da je bilo »zahodno gledališče zmeraj konstituirano zgolj verbalno, beseda je bila zmeraj dominantna in zato je v njegovem središču ustvarjalec – pisatelj, ki vsiljuje svoje ideje svetu – gledališču, ki bi sicer moralo biti avtonomno.« V skladu s tem, nadaljuje Šeligo, »je celoten smisel uprizarjanja v preverjanju veljavnosti, ali bolje verodostojnosti gledališke predstave glede na predlogo – tekst«, s čimer se ustvarja klasičen paradoks mimetičnega principa – »pisatelj v resnici nič ne ustvarja, temveč samo posnema, imitira« (Šeligo 1988: 77–78). Da ne bi padel v to past tradicionalnega predstavljanja, Šeligo izpostavlja »ne: kaj je jezik, temveč: kako jezik deluje« oz. jezik »[k]ot znakovni sistem ne 'piše' analogije stvarnega sveta na jezikovnem planu, pač pa producira neki *drugi svet*« (Šeligo 1977: 471). Zaradi tega »mora predstava preseči tekst, ga mora nekako 'povoziti'« (Šeligo 1988: 112), ampak Šeligo ob tem previdno poudarja: »[s] tem nikakor ne mislim reči, da je iz magijskega gledališča beseda izrinjena, da je nekako nepotrebna [...] Dihotomija govorice (literature) in

drugih 'nemih' jezikov je nujna in najbrž plodna«, ker »[m]agijsko gledališče samo zanikuje 'kraljestvo literature' v uprizoritvi [...] ali celo njen diktat, in hkrati producira svet, v katerem se vsi posamezni jeziki [...] zlijejo v enovit jezik gledališča« (prav tam: 113–114). Pod tem jezikom, Šeligo ga imenuje »kompleksen gledališki jezik«, se razume zlitje jezika simbolov, mimike, gest, gibanja, celotne mizanscene, maske, svetlobe, intonacije glasu itn. Posledico takšnega razumevanja dramskega predstavljanja je jasno definirala Derrida v svoji razlagi Artauda: »oder *ne bo več predstavljal*, ker kot čutna ilustracija ne bo več pridodan nekemu že napisanemu besedilu, mišljenemu ali doživetemu izven njega, besedilu, ki bi ga zgolj ponavljal ter ne bi konstituiral njegove zasnove« (Derrida 1996: 87–88). Zato je Šeligovo gledališče kot tudi Artaudovo primarno »vrnitev k izvorni predstavi«, ki predpostavlja, da »gledališče ali življenje prenehata 'predstavljati' drugo govornico, da se ne pustita več izvesti iz druge umetnosti« (prav tam: 89). Kot »zlitje vseh jezikov, ustvarjalne volje, inspiracije in slutnje vseh akterjev« (Šeligo 1988: 114) se dramska forma odpira maksimalno v svoji dialogičnosti, prerašča okvire »suhoparne« deskripcije in sama po sebi postane dogodek, ustvarja novo realnost, in ne kvazirealnosti.

Na sledi odmika od posnemovalnega modusa prikazovanja na tem mestu samo obrobno omenimo, da se del Šeligovega opusa oz. njegove posamezne drame v procesu recepcije neredko berejo v koordinatah ujemanja dramske forme in z njo zajete resničnosti. Predvsem se to nanaša na drame *Ana*, *Slovenska savna* in *Volčji čas ljubezni*, ki so včasih videne kot neposredna kritika komunističnega sistema (Troha 2006: 161) ali pa kot neposredno tematiziranje stalinizma (Borovnik 2005: 17). Takšna vrsta posnemajočega razumevanja odnosa med tekstom in resničnostjo gotovo najde svoja oporišča v samih dramah, čeprav se morda zdi nekoliko bolj prepričljiva Inkretova trditev, da gre tukaj vendarle za kvazirealno dramsko prikazovanje. Precizneje, v primeru drame *Ana* Inkret navaja, da to ni politična drama, saj postavlja kot temeljno prav vprašanje modernega subjekta in išče temeljno resnico njegove eksistencialne in družbene kondicije. Blizu temu je tudi Inkretovo razlaganje pasijonske igre *Slovenska savna*, v kateri je muka pravzaprav le simulirana, saj namesto Golgote nastopa savna, torej se celoten pasijon razkriva kot ironična in satirična igra (Inkret 1987: 99, 113, 114). Izpostavljena simbolična potentnost omenjenih Šeligovih dramskih tekstov je sama po sebi dovolj veliko opozorilo za bralsko in tudi režisersko instanco, ki morata biti previdni, ker če upoštevata avtorjevo prefinjeno teoretiziranje lastne dramske prakse, ju lahko iskanje čistega odraza resničnosti v teh dramah prikrajša za nekatere druge, morda pomembnejše pomene.

V tem krajšem prikazu Šeligove avtopoetske misli o drami in gledališču so bila poudarjena najpomembnejša mesta njenega problematiziranja načina in modusa dramskega prikazovanja. Njihova analiza kaže določeno nagnjenost k tistim sodobnim tendencam, ki so bile omenjene v uvodu in ki se nanašajo na svojevrsten preobrat od konstativno-prikazovalnega k performativno-izvedbenemu delovanju dramske forme ter so lahko, ampak ne nujno, dojemane v okviru Lehmannovega razlaganja *postdramskega*. Takšne tendence kot tudi Šeligovo teoretiziranje drame predpostavljajo, da je učinek teksta veliko pomembnejši od njegove resničnosti, posledično pa

tudi sama dramska forma doživlja določene metamorfoze v okviru njene destabilizacije, in to primarno na relaciji odnosa med prezenco in reprezentacijo, ki sta, kot navaja Fischer - Lichte, v estetskih teorijah dolgo veljali kot nasprotujoča si pojma. Prezenca je bila pri tem dojemana kot neposrednost, avtentičnost, pri čemer je v nasprotju s tem reprezentacija postavljena v odnos do *grand récits*, ki so veljale za instanco moči in kontrole (Fischer - Lichte 2009: 180). Danes je razumevanje nekoliko drugačno: dihotomni odnos se je v veliki meri relativiziral, kar v veliki meri potrjuje tudi Šeligovo preiščevanje o dramski formi. Destruiranje tega odnosa je gotovo tesno povezano z razumevanjem avtorske instance v procesu dramske reprezentacije, pri čemer se Šeligo tudi zelo sklada s sodobnimi bartovskimi tendencami »usmrtnice« avtorja, in ravno v tem kontekstu Toporišič navaja, da je Šeligovo stališče zelo blizu znani Barthesovi izjavi, da edinstvenost teksta ne obstaja v točki njegovega izvora, temveč v točki njegovega sprejema (Toporišič 2011b: 166). Toporišičeva trditev, da je Šeligo »udejanjil preobrat od literature in gledališča kot umetniškega dela, fiksiranega artefakta, k performativni telesni so-prisotnosti so-subjektov: piscev in bralcev, igralcev in gledalcev« (Toporišič 2011a: 367), nedvomno potrjuje, da je Šeligo s svojo dramatikotvornostjo kot tudi z njeno teoretizacijo odprl neko novo etapo tega dela sodobne slovenske književnosti, pa tudi nove vidike v poskusu njenega literarno-zgodovinskega sistematiziranja.

Literatura

- ARTAUD, Antonin, 1994: *Gledališče in njegov dvojniki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- BOROVNIK, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- DERRIDA, Jacques, 1996: Gledališče krutosti in zapora predstave. Emil Hrvatin (ur.): *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska.
- FISCHER - LICHT, Erika, 2009: *Estetika preformativne umjetnosti*. Sarajevo, Zagreb: Šahinpašić.
- INKRET, Andrej, 1987: Med historijo in pasijonom (zapiski ob dramah Rudija Šeligo). Rudi Šeligo: *Slovenska savna*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- SVETINA, Ivo, 2011: Od deskripcije k dialogu, od novele k drami. Niko Grafenauer (ur.): *Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija.
- ŠELIGO, Rudi, 1977: Ne: kaj je jezik, temveč: kako jezik deluje. *Sodobnost* 25/5. 471–474.
- ŠELIGO, Rudi, 1988: *Identifikacija in katarza*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2011a: Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami. Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo. *Slavistična revija* 59/4. 357–372.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2011b: Šeligovo magijsko gledališče krutosti. Niko Grafenauer (ur.): *Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija.
- TROHA, Gašper, 2006: Dilema Šeligove dramatike. *Literatura* 185. 156–169.