

NEVARNA RAZMERJA SLOVENSKE DRAMATIKE IN GLEDALIŠČA 20. STOLETJA

Tomaž Toporišič

Fakulteta za humanistične študije Koper, Koper
Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana

UDK 821.163.6–2.09:792:316.75(497.1)"1945/1990"

Slovenska sodobna drama in gledališče sta bila v dvajsetem stoletju priči številnih premen in nevarnih medsebojnih razmerij kot tudi še nevarnejših razmerij do politike. Prispevek raziskuje te dinamične procese skozi zaris dekonstrukcije t. i. literarnega oz. dramskega gledališča ter uveljavitve performativnega obrata. Prikazati hoče, kako so prav ta nevarna razmerja pripeljala do nekaterih najbolj zanimivih fenomenov v slovenski dramski in gledališki umetnosti ter kulturi po drugi svetovni vojni.

gledališče, dramatika, postdramsko, performativna kultura, mediatizirana kultura

In the twentieth century the relations between contemporary Slovene drama and theatre was marked by many changes and dangerous liaisons. This holds true also for relations between the two artistic fields and the domain of politics. The paper explores these dynamic processes, focusing on the postdramatic and performative turn. Its aim is to show how these lively and dangerous relations led to some of the most interesting phenomena in Slovene drama, theatre and culture after World War II.

theatre, drama, postdramatic, performative culture, mediatized culture

1

Po velikih umetniških »revolucijah« v času zgodovinskih avantgard in neoavantgard, ki so v temelju zamajale evropocentrično zgodbo gledališča, ga iz polja literarnega, dramskega, absolutne drame (Szondi) oz. aristotelovskega gledališča izstrelile v možne neevklidovske geometrije, je postalo jasno, da je gledališče v prejšnjem stoletju postalo »nekaj čisto drugačnega od govorice, ki je bila zapisana in potem enostavno predpostavljala, da se jo prenese na oder.« (Artaud 1994: 94–96.) Gledališče tako ni bilo več zgolj prostor, v katerem ljudje komunicirajo izključno s pomočjo uporabe besed.

20. stol. nemira, badioujevske razdvojenosti med končati staro in začeti novo, je tudi na področju dramatike in gledališča, predvsem pa njunih mnogoterih odnosov, potekalo v znamenju številnih odmikov od dramskega k nedramskemu, neliterarnemu, postdramskemu ... Stoletje nemira, še posebej njegovo drugo polovico, so tudi v slovenskem prostoru zaznamovala nevarna razmerja med dramatiko in gledališčem.

Naš namen bo prikazati nekatere posebnosti teh sprememb. Izhodišče pa bo trditev, da je v drugi polovici 20. stol. tudi v slovenskem prostoru postalo jasno, da je gledališko ustvarjanje nekaj posebnega, da gre vedno za to, kar Meta Hočevar poimenuje s pojmom »uprizoritveni koncept« in kar ujame v artaudovski stavek:

Ne strinjam se s trditvijo, da je bila najprej beseda. Ni bila najprej beseda; najprej je bila tema, potem se je nekaj videlo. Potem, čez dolgo časa, je prišla beseda. In mislim, da je postopek v teatru ravno tak. Režiser zmeraj najprej vidi, potem sliši. Potem poišče besedo. (Hočevar 1992: 105.)

2

Slovensko eksperimentalno gledališče in sodobna dramatika, dva neločljivo povezana fenomena, sta bila – podobno kot v drugih državah t. i. Vzhodne Evrope – vsaj v prvem obdobju, od sredine 50. let do l. 1970, vedno tudi politično angažirana, oporečniška v širokem smislu besede. Kot opozicija socrealističnemu, klasičnemu je gledališče na eni strani zavestno uprizarjalo tudi sodobno slovensko angažirano dramatiko, na drugi strani pa je revolucionariziralo tudi oder v smislu Artauda in reteatralizacije. To gledališče se ni poimenovalo kot politično, ampak eksperimentalno, raziskovalno. Konkretno, z imeni gledališč: Eksperimentalno gledališče Balbine Baranović (1955), gledališče Ad Hoc Drage Ahačič (1958), Oder 57.

Vzporedno z uvajanjem novih režijskih in igralskih principov je potekalo tudi vzpodbujanje nove slovenske (politično angažirane) dramatike. Ionesco, Beckett, Sartre, Albee, Anouilh so bili najprej uprizorjeni na marginaliziranih malih odrih navedenih eksperimentalnih gledališč, tako kot novi slovenski avtorji, Smole, Božič, Kozak, Zupan, Rožanc, Zajc, Strniša. Taktike političnega so bile v teh skupinah, zbranih okoli gledališč in literarnih revij, predvsem stvar politične drznosti dramskih besedil. Vzporedno s tem pa tudi že taktike nove gledališkosti, s tem tudi novih odnosov med dramo in režijo. O tem najlepše pričajo besede dramaturga uprizoritve Rožančeve *Tople grede* Andreja Inkreta na hrbtni strani gledališkega lista predstave, ki govori o drugačnosti te predstave, ki naj »vsaj v osnovi nakaže odmik od dosedanjih – pretežno literarnih – variant Odra 57 v smeri modernega – zares gledališkega teatra«. Ukinje naj distanco med odrom in avditorijem ter med igralcem in gledalcem »v poistovetenju prvega z drugim v enega samega, novega in skozinskoz nepomirjenega družbenega akterja.« (Tomše 1975: 175):

Gledališče je stvar pričujočega trenutka in funkcioniranja v njem, zato ga Rožančeva aktualistična nota nič ne spodjeda, kvečjemu omogoča. Tudi formalno: že sam tekst zahteva za drugo dejanje osvetljeno dvorano in postavlja igralce prav v sredo med občinstvo. Gledalec se mora dejavno vključiti v igro, sprejeti nase konfliktno situacijo ter se v njej opredeliti. To pa je tudi že začetek akcije. (Prav tam.)

Slovensko eksperimentalno gledališče treh naštetih odrov je torej združevalo estetske izzive in politično opozicijsko držo. Naslednja generacija je ta princip nekoliko spremenila. Še vedno je povezovala subverzivnost besede in odra, a na nov, do dramatike polemičen način. O tem priča esej enega duhovnih vodij neoavantgardne

performerske skupine Pupilija Ferkeverk Tomaža Kralja iz l. 1970, ki predstavlja nekakšen neformalni manifest skupine:

Pupilija ... je predstava neliterarnega (teksta osvobojenega) gledališča. Zamišljena je predstava, ki ni zasnovana na literaturi niti z njo povezana. Umanjkanje literarnega (tekstovnega) v predstavi je razvidno iz teksta, ki gledališču rabi kot predloga – ne glede na to, ali ima ta tekst pretenzije na gledališko interpretacijo, ali zgolj kot osnova, ki jo režiser ali dramaturg prenaša na sceno. [...] Pri nas prezentacija teksta ni primarno opravilo in predstava se realizira neposredno z gledališko vizualizacijo, ki je privržena gledališču, in ne literaturi. Končna oblika in posledica gledališke situacije nista predvidljivi ali znani vnaprej; ko je situacija gledališko vizualizirana, se pokažeta preprosto in totalno. Avtor postane raziskovalec lastnega gledališča, raziskovanje teče v praksi. (Kralj 1970: 15–16.)

Za Pupilijo je tako (kar je paradoks, saj so njeno glavnino sestavljali »ljudje besede«, mladi pesniki) artaudovsko postal »avtor, se pravi, stvaritelj, le tisti, ki ima neposredno opraviti z odrom« (Artaud 1994: 139). Razbila je hegemonični jezik dramskega gledališča, da bi se »dotaknila življenja« (prav tam: 38). Izhajala je iz zavesti, da je oder fizičen in stvaren prostor, ki terja, da se ga napolni in se mu omogoči, da bo spregovoril stvaren jezik. Poezija jezika se poveže s poezijo v prostoru ali se slednji celo umakne. Dejanja predstave »niso bila nič drugega kot to, kar so izvrševala«, bila so »samonanašajoča«, kot taka jih lahko razumemo »v smislu Austinovega pojmovanja 'performativa'.« (Fischer - Lichte 2004: 26–27.) Izvajalci in gledalci so se v predstavi *Pupilija, papa pupilo pa pupilčki* gibali znotraj konsenza, da se gledališče vzpostavi kot proces, specifična povezava med igralci in gledalci: »[...] znotraj sklepa, da pri predstavi ne gre več za delo [...], ampak za dogodek, ki stremi k temeljno novi definiciji povezav med igralci in gledalci ter tako odpira tudi možnost za (iz)menjavo vlog.« (Prav tam: 28.)

3

Že druga polovica 70. let je znotraj eksperimentalnega gledališča prinesla povratke k popolnoma klasičnim postavitvam dramskih tekstov, včasih pa so se podajali k ritualnemu, totalnemu, čistemu gledališču. Toda hkrati je postalo jasno, da je doba prevlade vizualnega in hiperprodukcije podob tudi deželi Drugega sveta že v drugo prinesla konec »dobe književnosti kot privilegirane in osrednje zvrsti umetnosti« (Erjavec 1986: 137). V tem smislu je zanimiva Ristićeva postavitev Jovanovićeve igre *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* v SLG Celje l. 1976. Že sama Jovanoviće-va drama je pokazala neuspeh temeljnih postavk »avantgardnega gledališča 1960-ih: poudarek na procesu, in ne rezultatu, silovito povezovanje (mešanje) izvajalcev in publike, [...] kolektivna ekstaza, razširjena zavest, opustitev jezika teksta in njegova zamenjava z jezikom telesa in melodičnih, onomatopoetskih zvokov« ter »slepo ulico utopičnega iskanja skupnosti, bližine in enosti.« (Klaić 1999: 126.) To »svojevrstno rekapitulacijo dotedanjih izkušenj s književnostjo in teatrom« (Inkret 1981: 404) je Ristić v krstni uprizoritvi samo še potenciral ter tako izpostavil samoobračunavanje s temeljnimi postavkami osvobojenega, neoavantgardističnega, artaudovskega in

schechnerjevskega gledališča, ki ga je v performansih *Pupiliya, papa pupilo pa pupilčki* in *Spomenik G* zagovarjal in udejanjal prav Jovanović sam.

Če je Jovanović že s svojo drugo igro *Norci* zaoral v vode angažirane dramatike in gledališča, ki jima je bila tuja vsakršna tradicionalnost, tako kot jima je bila tuja tudi vsakršna ideologija, je to situacijo v *Tumorju* samo še povezal s (samo)kritiko in (samo)ironijo performativnega obrata hepeninga in performansa neoavantgarde. Napisal je »dramski epilog k 1960-im in za ta značilne veje gledališča, zapisan še preden se je to obdobje zares končalo in še preden smo lahko opazili, da se je končalo in s kakšnim rezultatom se je končalo.« (Klaić 1999: 128.) S tem je izpostavil nevarno razmerje med dramatiko in gledališčem, besedilom in odrom ter popolnoma do golega razkril bistvene elemente in resnost krize predstavljanja in dramskega avtorja na eni strani, hkrati pa tudi s to neposredno povezano in soodvisno dinamiko vzponov in padcev radikalnih gledaliških praks druge polovice 20. stol.

Tematsko se je dramatik v *Igrajte tumor ...* že osredotočil na gledališče kot »stvar države«. To polje »de re publica« se dogaja kot okvirna (Jovanovičeva in Rističeva) zgodba o »majhni žepni revoluciji in teaterskem puču« (Taufer 1977: 141), ki se prelevi v pravcati metagledališki diskurz o igri in videzih ter konča s tem, kako se oder napolni »z izjemno bogatijo teaterskih podob, ki so v spektakularnem dogajanju igre sproti rastle v izpovedne simbole čistega gledališča [...]« (prav tam: 143). Bogastvo odrskih podob pa ni imelo za posledico nezvestobo literarne predloge, ampak je »zvesto po avtorjevi predlogi« vzpostavljalo avtonomno polje gledališča kot gledališča sveta, ki je – tako kot sočasni ameriški »performance theatre« Schechnerja, Foremana in Wilsona – stavilo na dejavno spremljanje občinstva kot tudi na manipulacijo le-tega, na kar opozarjajo tudi kritike.

Na Rističeve raziskave osvobojenih prostorov gledališča so se v 80. letih prejšnjega stoletja navezovali »novi režiserji« Slovenskega mladinskega gledališča in porajajoče se neodvisne scene. Močni poudarki hkrati v polje postdramskega in gledališča podob so se najprej pojavili v opusih treh režiserjev (rojenih okoli l. 1960), ki so nastopili po l. 1982: pri Vitu Tauferju, Draganu Živadinovu in Tomažu Pandurju. Vsi so izhajali iz prehojene poti velikega maga političnega gledališča iz začetka desetletja, Ljubiše Ristića, predvsem njegove prelomne predstave iz l. 1980, *Missa in a minor*.

Vito Taufer je uokvirjal pozni socializem na način razstavljanja umetniških taktik tradicije modernističnega gledališča, pri čemer mu je bil v veliko pomoč dialog z dramatiko Emila Filipčiča. Tomaž Pandur je v primeru Svetinove *Šeherezade* s sopostavitvijo pravljíčnosti *Tisoč in ene noči* in analize vzhodnjaškega despotizma (Grosrichard) vzpostavil svojevrstno obliko politiziranega *gledališča podob* kot dialog jezika vizualnega in jezika teksta, ki si ne nasprotujeta, niti se ne postavljata v hierarhično razmerje.

4

Če strnemo: Proces sprememb znotraj sodobnega slovenskega gledališča, ki se je izvršil do 90. let, si je tako mogoče razlagati kot tlakovanje poti k stopnjujočem se

»odmiku od konvencionalne dramaturgije h gledališču, osnovanemu na podobi gibuglasbi-tekstu-tehnologiji« (*The Theatre* 1996: 164), ki se je odvijalo vzporedno in velikokrat kot reakcija na razpad zgodbe socializma, kot hkratno osvobajanje od literarnega gledališča in ideologije (socializma). Prehod, ki ga je izvršilo, je natančno označil Miško Šuvaković kot »prehod od poetike politične umetnosti k umetnosti v dobi kulture. To je prehod [...] k aktualnemu Žižkovemu pojmu ideologije, uporabljenemu za interpretacije in umetniške rekonstrukcije kulture poznega kapitalizma in postsocializma« (Šuvaković 1999: 42).

Slovensko sodobno gledališče in scenska umetnost, ki sta v tem času doživela pravi »boom«, sta izhajala iz Derridajeve interpretacije Artauda in njegove kritike »dramskega« gledališča, kot jo je razvil v razpravi *Gledališče krutosti in zapora predstave* in ki je postala osnova za razmišljanja o dramatiki in »gledališču tako po kot 'po' Derridaju« (Fuchs 1996: 72). Derridajeva kritika je bila usmerjena na umetniško tradicijo, v kateri je oder »teološki toliko, v kolikor na njem vlada govor, volja do govora, obris prvega logosa, ki – ne da bi pripadal gledališkemu mestu – mu vlada na razdaljo. Oder je teološki, kolikor njegova struktura vsebuje, sledeč celotni tradiciji, naslednje elemente: pisca ustvarjalca, ki odsoten in od daleč, oborožen z besedilom, bedi, zbira in usmerja čas ali smer predstave, dopuščajoč ji, da ga predstavlja v tistem, kar imenujemo vsebina njegovih misli, namenov in idej« (Derrida 1996: 85).

V gledališču, ki je sledilo temeljnim zahtevam artaudovskega »gledališča krutosti, ki preganja Boga z odra« in »prebiva v neteološkem prostoru, ali bolje, producira neteološki oder« (prav tam), ter Barthesovim interpretacijam užitka pisljivega teksta, se je izvršila deteologizacija odra, na katerem dramski avtor ni bil več usmerjevalec. Toda, kot opozarja Philip Auslander, je gledališče kljub artaudovskemu izgonu dramskega avtorja kreatorja kot glavnega usmerjevalca ostalo logocentrično, saj »logos predstave ni nujno, da prevzame obliko dramatikovega ali ustvarjalčevega teksta« (Auslander 1992: 29). Razvilo je »druge koncepte utemeljevanja« (prav tam), npr. režiserski koncept, vizualni koncept.

5

Poglejmo si za konec primer, ki ga je prineslo prvo desetletje novega tisočletja. Matjaž Zupančič v svoji drami in predstavi *Hodnik* izpostavlja fenomen t. i. resničnostnih šovov. Njegova izbira »umetnosti v živo«, gledališča, ki komentira in problematizira trenutno najbolj izpostavljeno in zlorablano obliko televizijske realnosti, resničnostni šov, je zavestna. Izhaja iz obnebjave Gómez - Peñe: »Vsak poklic, jezik, zvrst in /ali format zahteva drugačno paleto strategij in metodologij.« (Gómez - Peña 2002: 73.) Kot medij Zupančič uporablja dramatiko in še vedno pogojno dramsko gledališče, ki zavestno ne izrablja intermedialnih možnosti, ampak ugledališča hodnik situacije hiperprisotnosti podob televizijskega medija resničnostnega šova, prostor medijskega nasilja v času »humanitarne impotence« (prav tam). Tako razkriva problematični status subjekta, ki le na videz razpolaga s svobodo, ponujano kot iluzijo interaktivnosti, možnosti participacije, dialoga, potencirano skozi elektronski medij

televizije. Znotraj dramske oblike Zupančič tako postavi natančen scenarij za gledališčenje resničnosti, ki je podoba auslanderjevskega sveta televizije. Ta je v zadnjih desetletjih do skrajnosti kolonizirala živost kot lastnost gledališča, ki je film ni mogel posnemati (Auslander 1997: 13).

Zupančič se zaveda dejstva, da se je danes gledališče razvilo v posnemanje medijskih taktik. Zaveda se tudi, da je okus gledališkega občinstva oblikovala televizija, ki je postala model za velik del (dramskega) gledališča. A kljub temu se odloča za gledališko predstavo. Še več: Ker se dramatik zaveda, da naš koncept bližine in intimnosti izhajata iz obnebjja televizije (prav tam: 159), izrablja ta koncept in simbolno nadmoč televizije kot medija, ki uživa večji kulturni prestiž in moč kot gledališče, da bi gledalce s pomočjo prevare gledališča, ki uprizarja situacijo televizijske prisotnosti in intimnosti, postbrechtovsko spravil v »budno« stanje razmisleka o manipulaciji televizije in njenega »elektronskega hrupa«, ki se izdaja za resničnost, ki je resničnejša od resničnosti gledališča tukaj in zdaj.

Vprašanje, ki ga zastavlja Zupančičev *Hodnik*, je zato tisto temeljno vprašanje, ki ga Auslander ponavlja: ali »predstava v živo« res razpolaga s svojo lastno ontologijo, ki je pristnejša od ponavljanja in televizije? Odgovor na to vprašanje je: ne. Hkrati pa drama in predstava izpostavljata tudi temeljno vprašanje o možnosti subverzije televizijskih resničnostnih šovov skozi medij gledališkega dogodka.

Hodnik hkrati spregovori o dejstvu, da se etika postmodernega sveta in realnega, ki je producirano elektronsko, iz matric in bank spomina, sesuva v črni luknji, sprovočirani s strani medijev: »V svetu, ki je bil resnično postavljen na glavo, je resnično trenutek lažnega.« (Debord 1999: 31.) Skozi uporabo *avtopoetične feedback zanke* živega dogodka med igralci in gledalci v istem prostoru, ki ni mediatiziran, nas – spet z Debordom – opozarja: »Vlada spektakla, ki zdaj obvladuje tako sredstva ponarejanja celotne produkcije kot zaznavanja, je popoln gospodar spominov in hkrati tudi nenadzorovan gospodar projektov, ki fabricirajo najbolj oddaljeno prihodnost. Sama vlada na vseh področjih: izvaja svoje nagle sodbe.« (Debord 1999: 152.) In družba *Hodnika* oz. *Velikega brata* nenehno proizvaja te nagle sodbe v imenu »teleljudstva«.

6

Če se za zaključek spet povrnemo k Badiouju. 20. stol. tudi na tem področju ni izbralo, zato se skupaj z njim gibljemo med končati s starim in začeti z novim. Razpeti smo med dramo in odrom, ujeti v nevarna razmerja med njima. Oziroma, če Badiouja še podčrtamo z mislimi Mete Hočevar:

Nikakršnega pravila ni. Vsako dramsko besedilo znova in znova odpira nova vprašanja, nove misli, ki zahtevajo, da jim poiščem smisel (ne pomen!) in vsaka uprizoritev znova in znova postavlja nova, svoja, enkratna pravila, svojo notranjo logiko, ki nima nič skupnega s splošnostjo v mišljenju in obnašanju, s pravili čutenja. In ko postavim uprizoritveni koncept, prostora ali celotne uprizoritve, ga moram v tistem trenutku že postaviti pod vprašaj, dvomiti vanj, mu podtakniti »napako v sistemu«, da postane ranljiv, gledalcu in zgodbi odprt, torej dostopen, da se naseli v njem, da najde svoj

smisel. Da najde svojo izkušnjo v njem. Potem zaživi in se me dotakne (kratkotrajna) utvara – gledališka uprizoritev. (Hočevar 1998: 82.)

Literatura

- ARTAUD, Antonin, 1994: *Gledališče in njegov dvojniki*. Prevedel Aleš Berger. Ljubljana: Knjižnica MGL 119.
- AUSLANDER, Philip, 1992: *Presence and Resistance: Postmodernism and Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- AUSLANDER, Philip, 1997: *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge.
- DEBORD, Guy, 1999: *Družba spektakla, Komentarji k družbi spektakla*. Ljubljana: Koda.
- DERRIDA, Jacques, 1996: Gledališče krutosti in zapora predstave. Prevedel Uroš Grilc. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska. 82–103.
- ERJAVEC, Aleš, 1996: *K podobi*. Ljubljana: ZKOS, zbirka Umetnost in kultura.
- FUCHS, Elinor, 1996: *The Death of a Character. Perspectives in Theater after Modernism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- FISCHER - LICHT, Erika, 2004: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GÓMEZ - PEÑA, Guillermo, 2002: Navigating the Minefields of Utopia. (A conversation with Lisa Wolford). *The Drama Review* 46/2 (T 174).
- HOČEVAR, Meta, 1992: Space is captured light/Prostor je ujeta svetloba/Gledališka scenografija. *Piranesi* 2 (Fall 1992). 104–107.
- HOČEVAR, Meta, 1998: *Prostori igre*. Ljubljana: Knjižnica MGL 127.
- INKRET, Andrej, 1981: Drama in teater med igro in usodo. Dušan Jovanović: *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga: 391–412.
- KLAIĆ, Dragan, 1999: Utopianism and Terror in Contemporary drama: The Plays of Dušan Jovanović. Dragan Klaić, John Orr (ed.): *Terrorism and Modern Drama*. Edinburg: Edinburg University Press: 123–137.
- KRALJ, Tomaž, 1970: Pupiliija, papa pupilo pa pupilčki. *Vidici* 140. 15–16.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško, 1999: Negotovost ali point de capiton. *Maska* VIII/5–6. 39–44.
- The Theatre of Images*, 1996: Uredila Marranca Bonnie. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.
- TAUFER, Venio, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS.
- TOMŠE, Dušan (ur.), 1975: *Živo gledališče III. Pogledi v slovensko gledališče v letih 1945–1970*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2009: Artaud's Theatre of Cruelty and Subversive Strategies of Today's Art. Polona Tratnik (ed.): *Art, Resistance, Subversion, Madness*. Koper: Annales.