

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovanske jezike in književnosti

Jasmina Erjavec

Položaj dramskega teksta v sodobnem slovenskem gledališču

Diplomsko delo

Mentorica: doc. dr. Mateja Pezdirc Bartol

Ljubljana, november 2010

KAZALO

UVOD	2
TEORETIČNA IZHODIŠČA.....	4
1 Deliteralizacija in reteatralizacija gledališča.....	4
2 Drama, dramski tekst, gledališki tekst.....	13
2.1 Teatralnost.....	19
3 Kriza drame in dramske forme, postdramsko in postmoderna estetika	23
4 Sodobno slovensko gledališče in dramatika	31
ŠTUDIJA TREH PRIMEROV.....	36
5 <i>Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki (1969)</i>	40
5.1 <i>Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, rekonstrukcija: Šoking Gala Show (2006 in 2010)</i>	48
6 <i>Devet lahkih komadov (2007) in Zakon! (2010)</i>	51
7 <i>Slovensko narodno gledališče (2007)</i>.....	60
7.1 <i>SNG (2010)</i>	63
ZAKLJUČEK	64
POVZETEK	66
SUMMARY	67
VIRI IN LITERATURA	68
SPLET	71
IZJAVA.....	73

UVOD

20. stoletje je zaznamovala kriza dramskega avtorja, ki je hkrati kriza jezika in nekajstoletne forme evropskega dramskega gledališča. To je bilo, kot napove Tomaž Toporišič (2007a: 60), stoletje deliteralizacij in reteatralizacij gledališča, ki so bile zasnovane prav na omenjeni krizi jezika in na ideji, da gledališče predstavlja umetnost *sui generis*. Umetnost je bila in bo neposredno povezana s splošnim in specifičnim stanjem družbe ter duhom časa. Nanjo, na njeno naravnost in razvoj oz. nadgradnjo namreč vedno vplivajo tudi socialne in politične spremembe. V povezavi s tem me bo v diplomskem delu zanimalo slednje: ali gre pri sodobnem gledališču za popolnoma avtonomno gledališče, ki je v nasprotju s tradicionalnim, ali gre za gledališče, ki se še vedno zavestno zaveda svojega obstoja, a si hkrati želi s prstom pokazati na absurdnost sodobne družbe (takšno dožemanje je seveda subjektivno). Stanje današnje družbe, ki bi jo lahko opisali kot vizualno in naivno hedonistično naravnano, vpliva tudi na gledališče: dominantnost in pomembnost dramskega besedila, s katerim je določeno tradicionalno gledališče, postajata vedno bolj potisnjeni v ozadje, začne se odmikanje od dramskega k nedramskemu, neliterarnemu, postdramskemu, k primatu scene. Pomembnost avtorja zamenja režiser in scenarij je tisti, ki zamenja tekst. Pomembno pa je tudi dejstvo, da hkrati dobi to "novo" vizualno svoj globlji pomen: tekstualni model zamenjata performativni model in vizualno gledališče, v središču ni več samo en tekst, temveč kroženje tekstov, ki niso samo verbalni, ampak so tudi igralčevo telo na odru, v čemer najdemo določene lastnosti ritualnega gledališča. Kljub vsemu se v zadnjem desetletju povečuje zanimanje za tekst, vendar v spremenjenih okoliščinah, ki jih zaznamujejo moderni mediji.

Cilj diplomske naloge bo najprej teoretično povzeti kakor tudi analizirati različne oblike dramskega teksta, za katerega je potrebno v sodobnem gledališču bodisi poiskati drugačno poimenovanje bodisi razširiti pojem. Poskusila bom definirati pojem tradicionalnega modela teksta ter poiskati njegove značilnosti. Zanimalo me bo, ali gre pri sodobnih dramskih udejstvovanjih za odklon ali za nadgradnjo tega, kar imenujmo tradicionalni model. Tema dramskega teksta je precej široka, zato se bom posvetila opisovanju le izbranih značilnosti teksta (teatralnost, deliteralizacija, reteatralizacija, kriza teksta) in sodobnega gledališča (postmoderno in postdramsko gledališče). Zanimale me bodo sledi performativnega obrata šestdesetih in sedemdesetih v gledališču in scenskih umetnostih zadnjih dveh desetletij.

Omenjeni teoretiki, začenši z Aristotelom, bodo: Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis, Gerda Poschmann in Hans-Thies Lehmann, ki jih povzema tudi slovenski teoretik Tomaž Toporišič. Njihove in svoje ugotovitve, predstavljene v prvem delu, bom nato poskusila prenesti na analizo sodobnih slovenskih dramskih tekstov (ter uprizoritev) v drugem, praktičnem delu. V slednjem se bom ukvarjala s sodobnimi teksti, ki so bili bodisi prelomni za slovensko gledališče bodisi v svojem odklonu oziroma nadgradnji t. i. tradicionalnega modela predstavljajo poseben prispevek k razvoju sodobnih slovenskih dramskih del in gledališča. Ta dodaten premislek o tekstu in do neke mere tudi analiza treh sodobnih slovenskih dramskih tekstov, ki vsak na svoj način predstavljajo nove oblike dramske pisave, se inavgurira s prelomnim *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969) gledališča Pupilije Ferkeverk, s katerim se je pretrgala tradicija dramskega teksta. Poskušala bom ugotoviti, kateri so razlogi za njegovo prelomnost in šokantnost. Nadaljevala bom z *Devet lahkih komadov* (2007) in *Zakon!* (2010), produktoma PreGlejevega Laboratorija ter zaključila z dokumentarnim ready-made gledališčem *SNG* Sebastijana Horvata. Čeprav naj bi se diplomska naloga nekoliko bolj osredotočila na dramski tekst, se ne morem izogniti omembi in analizi predstav (posebej tistih, ki sem jih videla in doživela tudi sama), in sicer iz naslednjega razloga: dramski tekst in uprizoritev sta že po definiciji tesno povezana – kar je še posebej opazno v sodobnem gledališču, ki daje (ali pa tudi ne!) velikokrat poseben poudarek uprizoritvi. O tekstu je skoraj nemogoče govoriti, ne da bi se dotaknili tudi uprizoritve. Zanimalo me bo tudi, v kolikšni meri omenjene projekte in njihov gledališki kontekst družijo prizadevanja po prevetritvi sočasnih pojmovanj teksta, njegovega statusa in rabe na odru oziroma sceni.

TEORETIČNA IZHODIŠČA

1 Deliteralizacija in reteatralizacija gledališča

20. stoletje je, kot že omenjeno, stoletje deliteralizacij in reteatralizacij gledališča. Toporišič se pri tej trditvi opira tudi na ugotovitve Erike Fischer-Lichte, za katero to stoletje predstavlja tudi prekinitev tradicije zahodnoevropskega gledališča, ki je bila določena z dramskim besedilom.¹ Zgodovinske avantgarde so v tem času izvršile deliteralizacijo gledališča, ki je bila takrat v veliki meri zasnovana na krizi jezika. Kljub vsemu pa je glavni impulz deliteralizacije gledališča po njenem mnenju izhajal iz ideje, da gledališče predstavlja umetnost *sui generis* in ne služi mediaciji dramskih besedil. Pojem reteatralizacije, ki ga je leta 1904 uvedel Georg Fuchs², je skozi skorajda celotno dvajseto stoletje postal stalnica prakse in teorije gledališča, s posledicami reteatralizacije in deliteralizacije pa je neposredno povezana tudi kriza dramskega avtorja. Ta dva procesa so najjasneje utelešali Craig³, Mejerhold⁴ in Artaud⁵. Fischer-Lichtejeva ju interpretira kot reakcijo na meščansko-realistično gledališče in hkrati reakcijo na krizo individua v meščanski družbi tistega časa. Avantgarda je bila reakcija na stanje sveta kot tudi na nezmožnost velikih piscev, da bi izpeljali ustrezno kritiko meščanske družbe in krize individua. In ravno reakcija avantgarde je po njenem mnenju pripeljala do gledališkega prevrednotenja jezika in telesa. Jezik, ki je bil do takrat glavni nosilec izvajanja, se je umaknil v ozadje. Človeško telo pa je postalo glavni znakovni sistem, ki je na široko izražal in predstavljal različne fenomene, stanja in procese. Reteatralizacija je po mnenju Fischer-Lichtejeve logična posledica negacije posameznika.

¹ V tem odstavku povzemam Toporišiča (2007a: 60–61), ki se pri razlagi nanaša na delo Fischer-Lichteje, *History* (str. 285).

² Georg Fuchs (1868–1949) je bil nemški literarni kritik, povezan z gledališčem. Njegov *Künstlerteater*, ustanovljen leta 1908, je stremel k reteatralizaciji gledališča, kar je pomenilo nabito čustveno, ritualu podobno izkušnjo igranja. Da bi to dosegel, je zahteval minimalistično odsko sceno, pri kateri je veliko vlogo igrala predvsem osvetljava (McGraw Hill: *Encyclopedia of World Drama*, str. 274).

³ Edward Gordon Craig (1872–1966) je bil angleški igralec, scenograf in gledališki teoretik. Po preselitvi v Firence je tam odprl šolo *Art of Theatre* (1913). Z njegovo mednarodno revijo *The Mask* (1908–29) so postale ideje, ki jih je predstavljal in zagovarjal, tudi mednarodno poznane. Dela *On the Art of the Theatre* (1911), *Towards a New Theatre* (1913) in *Scene* (1923) vpeljujejo novosti v odsko postavitve, ki temeljijo na uporabi prenosljivih zaslonov in na spreminjajočih se vzorcih luči (bil je prvi, ki je namestil luči na strop gledališča).

⁴ Vsevolod Meyerhold (1874–1940) je bil ruski in sovjetski režiser. Bil je eden izmed prvih predhodnikov (ali napovednikov) gledališča absurda. V avantgardnih produkcijah je uporabljal različne groteskne in akrobatske elemente, pantomimo, izpostavljal je vizualne in neverbalne aspekte igre, suhoparno sceno. Kot član boljševikov je režiral sovjetske igre in boljševiške propagandne drame, pri katerih je odpravil gledališko zaveso. V igrah je poskušal vsak igralčev individualni prispevek zmanjšati na minimum, vse z namenom ohraniti povezanost in celoto drame.

⁵ Antonin Artaud (1886–1948) je bil francoski pesnik, pisatelj, igralec, risar in teoretik francoskega gledališča. V *Le Théâtre et son Double* (*Gledališče in njegov dvojniki*, prev. Aleš Berger) je utemeljil t. i. gledališče krutosti.

Kaj sploh je reteatralizacija? V skladu s Pavisovim *Gledališkim slovarjem* (1997: 706) je (re)teatralizacija gledališča definirana kot gibanje in protitok naturalizma. Medtem ko naturalizem teži k brisanju sledov gledališke produkcije za omogočenje iluzije odrske stvarnosti, želi reteatralizacija od konvencij igre iztržiti več ter predstavo uprizarja v njeni edini resničnosti ludične funkcije. V skladu s tem je tudi igralčeva interpretacija, ki nakazuje razliko med igralcem in dramsko osebo. Režija uporablja tradicionalne gledališke »trike« (pretiravanje v maski, odrski učinki, melodramatična igra, kostumi, tehnika music-halla in cirkusa ...). (Pavis 1997: 706)

O tekstu je skoraj nemogoče govoriti, ne da bi se dotaknili tudi uprizoritve, saj sta gledališki tekst in uprizoritev že po definiciji neizmerno povezana. V zadnjih sto letih pa je postalo to razmerje še bolj konfliktno. Kralj (1998: 30) je za tri različne koncepte, ki so razvidni v historičnem razvoju, izbral naslednja poimenovanja: gospostvo teksta, avtonomno gledališče in teoretski poskus sinteze (dve metodi sta se ukvarjali s tem, fenomenološka in semiotična).

Da bi lahko razumeli sodobnost in njene postopke, se je potrebno večkrat vračati nazaj, v preteklost. V tem primeru se zdi vmesno poiskati temelje na začetku omenjene tradicije zahodnoevropskega gledališča. To ugotavlja tudi Hans-Thies Lehmann (2008: 231–232): ob raziskovanju preteklosti gledališča se nam najprej postavi vprašanje o najzgodnejši obliki gledališke teorije in položaju besedila v njej. Prva referenca je seveda Aristotelova *Poetika*. Ob prebiranju le-te lahko ugotovimo, da besedilo v tistem času ni imelo glavne vloge nosilca pomena ali smisla, za Aristotela namreč predstavlja del melopoiije⁶ (Aristotel: 44). Besedilo v gledališču vedno razumelo kot zvok, glasbo in glas. Po Aristotelu tragedija lahko obstaja brez značajev, vendar nikakor ne brez dogodka (dejanja) ali pragmate. Pravi, da so dejanja končni smoter tragedije, posnemajo se namreč dejanja in ne značaji (Aristotel: 44–45). Človek kot posameznik ni najpomembnejši, gledališče temelji v veliki meri na melosu, zboru in petju. Tukaj se nam ponuja primerjava s postmodernistično gledališko prakso, ki večkrat namesto značajev prikazuje dogodka in se utemeljuje na muzikalni in poetični strukturi.

Aristotel (47–48) pa hkrati tudi vztraja, da lahko tragedija vso svojo učinkovitost razvije skozi samo branje, brez opisa. Gre za uprizoritveno razsežnost tragedije, ki pa se mu ne zdi bistvena ali nepogrešljiva, temveč le nekakšna zunanja olepšava. Zanj je torej uprizoritev le eden od načinov objave dramskega dela. Opis sicer učinkuje na dušo gledalca, vendar ima z

⁶ Del dramske umetnosti, ki zadeva glasbo.

bistvom tragedije oziroma poezije nasploh le malo skupnega, saj lahko tragedija naredi vtis tudi brez gledališke uprizoritve in brez gledalcev. Med ostalimi olepšavami je najpomembnejša melodija. Prioriteta in moč logosa sta torej bistveni za klasično gledališče. Skriti red in telos⁷, ki vladata v tragediji, se lahko doseže le z dejanjem branja; medtem ko opis predstavlja neke vrste zmešnjavo, nered elementov in izgubo strukture ter predstavlja odsotnost umetnosti in racionalne strukture. Vizualno je za logocentrično tradicijo obsojeno kot najbolj preprost in najbolj »nepomemben« del gledališča (Lehmann 2008: 233–234), kot pravi Pavis gre za »površinski in odvečni izraz, ki nagovarja zgolj čute in domišljijo ter publiko odvrča od literarnih lepot fabule in razmisleka o tragičnem konfliktu« (1997: 63).

Če se dramatiku zdi, da zadošča že tekst sam po sebi, se lahko odloči, da njegova drama ne bo namenjena uprizarjanju – to je t. i. bralna drama. Kralj izpostavlja upoštevanje dejstva, da o bralnem statusu drame ne odloča le avtor, temveč tudi gledališče (1998: 32). Bralna drama je, kot jo definira Pavis v svojem *Gledališkem slovarju* (1997: 69–70), dramsko besedilo, ki po svoji izvorni zasnovi ni namenjeno uprizarjanju, temveč branju. Najpogostejši razlog za to je, da režijo sooča s prezahtevno nalogo: besedilo je predolgo, v njem nastopa preveč oseb, preveč je menjav scene, prezahtevni so poetični ali filozofski monologi itn. Tovrstne igre bere skupina ali posameznik, kar naj bi pozornost usmerilo na literarne vrednote te »dramske pesnitve«. Sodobna tendenca gre v smeri igranja vsakovrstnih besedil, vključno s tistimi, ki veljajo kot neuprizorljiva. Pojem bralne drame je potemtakem relativen, saj ni nikakršnega merila, s pomočjo katerega bi lahko enkrat za vselej določili literarni ali odrski značaj posameznega literarnega dela. Bralna predstava je vmesna zvrst med branjem besedila, ki ga izvaja eden ali več igralcev, in postavitvijo v prostor ali režijo. Razlikujemo dva načina bralne predstave, postavitve v prostor in branje besedila. Postavitve v prostor je predstavitev nove igre dramskega avtorja brez scenografije in kostumov, branje besedila pa je proces učenja besedila, ki se ga igralci lotijo na samem začetku skušenj, pri bralnih vajah, preden za stalno določijo intonacijo, izjavljanje in mizanscenske premike.⁸

Dogajanje v gledališču po letu 1970 govori po Lehmannovem mnenju v prid ponovnega odkritja prostora in govora brez telosa, hierarhije in notranje enotnosti. Kljub vsemu ni prišlo do popolne izgube besed ali nenadnega ponovnega vstopa besedila v gledališče, temveč je šlo za zapleten razvoj novih vizij mnogovrstnega logosa in nove vrste

⁷ Končni smoter tragedije.

⁸ Postavitve v prostor in glasnega branja ne gre zamenjevati z aranžiranjem (mizansceno), ki določi premike in pozicije nastopajočih, fiksira slog njihove igre. Ta faza orientiranja in zavzemanja prostora je najbolj vidna faza režije, vendar ne najpomembnejša. (Pavis 1997: 70)

arhitekture gledališča. Gledališče išče in gradi nove prostore in diskurze, npr. v scenskih pesnitvah, ovinkasti pripovedi, fragmentaciji. To gledališče je postalo bolj razumljivo s pomočjo pojma chora, ki opominja, da je bil prostor gledališča vedno na nek način zborški prostor. Gledališča tako ne moremo ločiti od zbora in to vedno ostaja nekaj takega kot choreografski⁹ vpis: »Naša formula "ponovnega odkritja gledališča kot chora" implicira status jezika, ki ga definirajo množstvo glasov, "polilog", dekonstrukcija nespremenljivega pomena, neposlušnost zakonom enotnosti in osrediščenega pomena.« (Lehmann 2008: 235).

Nasproti obstoju gledališča, ki postavlja v center logos, stojijo avtorji reformističnih uprizoritvenih poetik po obratu stoletja, ki so se zavzemali za avtonomno gledališče, ki so želeli ukiniti dominantno vlogo teksta oz. jo reducirati na uprizoritveno vlogo kretnje, glasbe, luči. Izpostavljala se je misel, da je dramska umetnost možna tudi brez dramske literature, brez jezikovnega substrata. Ta misel se opira na začetke starega grškega gledališča, ki so temeljili na plesu. Kralj (1998: 32–33) po Tairovu ugotavlja, da je gledališče cvetelo najbolj takrat, ko se je odreklo napisanim dramam in si ustvarilo lastne scenarije; Artaud gre še dlje, saj zahteva prvenstvo geste in mimike pred literaturo; Craig (1995) pa je na primer rekel, da se gledališče ne more večno zanašati na tekste, temveč bo moralo sčasoma začeti uprizarjati svoja lastna umetniška dela.

Pavis dodaja (1997: 486), da je gledališče močno zahrepenelo po svojih kulturnih porekljih v obdobju, ko je zahodna civilizacija nehala misliti o sebi kot o edinstveni in večvredni in je svoje obzorje razprla zunaj-evropskim kulturam, v katerih obred še zmeraj igra pomembno vlogo v družbenem življenju. Meni, da je v tem smislu A. Artaud najčistejša kristalizacija tega vračanja h gledališkemu dogodku. Z zavračanjem meščanskega gledališča, utemeljenega na besedi, mehanskem ponavljanju in donosnosti ga prenavlja z ustaljenim ustrojem obreda in obredja ter ugotavlja, da je vnovično odkritje obreda skrito hrepenenje gledališča; Pavis povzame tudi Artaudove besede, da je »gledališče, ki režijo in realizacijo, se pravi vse, kar ima v sebi specifično gledališkega, podredi besedilu, gledališče idiota, blazneža, sprevrženca, gramatika, špecerista, antipesnika in pozitivista, se pravi zahodnjaka« (Pavis 1997: 63). Antonin Artaud je radikalno kritiziral predvsem razvoj logocentrične hierarhije, v katerem je jezik, kakor tudi vsi gledališki elementi (gesta, osvetljava, scenografija, rekviziti), podvržen procesu de-semantizacije. Logos je spodkopan z ritmom, dihanjem, telesom, njegovo erotičnostjo. Telo pa je hkrati tudi mesto trpljenja in bolečine, nemo telo – hudega boja. Tudi Kralj (1998: 237–238) se strinja, da s transformacijo strukture dialoga novo

⁹ Besedna igra med grško besedo *chora* in sodobno »koreografijo«.

gledališče spet odkrije tudi elemente ritualne razsežnosti, drugačne vrste komunikacije, ki omogoča izkušnjo, ki je razum ne more enostavno izslediti. To tendenco tako najdemo tudi v načinih, na katere sodobna gledališka praksa znova definira vlogo besedila: besedilo ni več središče, kjer pa se morda zdi, da je, lahko pogosto srečamo poskuse, da bi ga odtujili, razkosali, izkrivili, popačili, degradirali. Od režiserja je odvisno, kakšen bo končni rezultat predelave: bodisi besedilo v novi luči bodisi pokop besede. Ob tem se odpre slušni prostor, ki se obrača na gledalca/občinstvo, ki naj sintetizirata predstavljene elemente.

O logocentrizmu in krizi le-tega podobno tudi Toporišič (2007: 122): ob povzemanju *Gledališča krutosti in zapora predstave* Jacquesa Derridada izpostavlja, da Artaud krizo sodobne umetnosti predstavi skozi krizo logocentrizma oziroma logocentrične tradicije dramskega gledališča. Če je pisec gospodar govornice govora in režiser le njegov »suženj«, prevajalec, ki le premešča dramsko delo iz enega jezika v drugega, gre za neke vrste terminološko zmešnjavo. Artaud ukinja avtorja in se odpoveduje gledališkemu malikovanju besedila ter avtorja nadomešča z režiserjem, kajti avtor je zanj lahko le nekdo, ki ima neposredno opraviti z odrom. Gre za popolno zanikanje ideje avtorja, kot jo je razvila novodobna zahodna misel, ukinjanje dvojice avtor – režiser, zapisane v logocentrični koncept zahodnega mišljenja in gledališča. To dvojico naj bi nadomestil nekakšen edinstven Stvarnik, ki prevzame odgovornost za predstavo in za dogajanje. Artaud želi gledališki jezik zasnovati na režiji, ki ne bi bila samo običajna stopnja besedila na odru, ampak izhodišče za celotno gledališko ustvarjanje (ibid. 124–125). To pojmovanje je sprejel tudi Matjaž Pograjc, ki svoj odgovor na vprašanje, ali se strinja s sintagmo »dramsko gledališče« in kaj le-to predstavlja, formulira takole: »Ne strinjam se s to sintagmo, ker je to zaprašeno predalčkanje. Danes lahko govorimo o gledališču tega režiserja in onega koreografa itn. Vendar ne tako kot včasih, ker danes dober režiser ali koreograf ne more delati brez dobrega tima. Ti ljudje niso več izpopolnjevalci njegovih sanjarij, njegovih idej, ampak so kreativci. To je kreativna enota.«

Pomembnost tega, da mora tekste pisati nekdo, ki se spozna na gledališče in ima določene izkušnje z njim, izpostavlja tudi Vito Taufer v odgovoru na vprašanje, v čem se razlikujeta klasična in sodobna dramatika: »Zame je pomembno, da dramske tekste piše nekdo, ki pozna gledališče, ki ve, da piše za gledališče. Slovenci imamo malo dramatikov, ki imajo to praktično izkušnjo. V drami je ključen spopad med besedo in tistim, kar je zadaj. V moderni dobi je tisto zadaj večinoma nič.«

Artaud kritizira tiste, ki zagotavljajo, da jim branje igre ponuja vse zadovoljstvo, ki ga potrebujejo, saj ima tako razumljena beseda le diskurzivno, tj. pojasnjevalno vrednost.

(Toporišič 2007: 123). Takšnemu bralcu uhaja vse tisto, kar je povezano z »izgovorjavo besede, s tresljaji, ki jih lahko vzvalovi v prostoru, in s tem vse, kar beseda lahko doda misli«¹⁰ Artaud ne želi ukiniti besed, temveč spremeniti njihovo funkcijo. Poleg tega pa jim dodaja še en drug jezik, jezik znakov, na katerega čarno učinkovitost smo že skoraj pozabili (Toporišič 2007: 124). Artaud stremi k temu, da bi ukinitel Aristotelovsko estetiko in njen posnemovalni koncept umetnosti (Toporišič 2004: 13).¹¹

Tretja možnost po dveh skrajnih polih nam ponuja semiotični poskus sinteze obeh.¹² Sergej D. Baluhati vidi med literarno in gledališko težnjo organsko povezavo, saj literatura daje gradivo gledališču, gledališče pa na dramskega avtorja učinkuje tako, da svoje gradivo le-ta že vnaprej na poseben način obdelava, ga podredi zahtevam uprizarjanja. V drami je beseda neprestano povezana s svojo odrsko obdelavo, beseda je pospremljena s svojo zvočnostjo in z mimiko ter gesto, prav zato besedno gradivo vsebuje posebne značilnosti, ena takšnih značilnosti so didaskalije, ki so namenjene odrski obdelavi in ne recepciji z branjem. Pri novodobnih tekstih didaskalije ne izpolnjujejo več vloge pomoči in nujnosti povezanosti z uprizoritvijo, temveč postajajo avtonomne v skladu z dramskim tekstom, ki je popolnoma avtonomen in ne več obvezno povezan z uprizoritvijo.

Jiří Veltruský je mnenja, da gre za soočenje dveh znakovnih sistemov: jezika in igranja. Jezik, ki se vzpostavlja preko dramskega teksta, se zmeraj prepleta in tudi sovпада z igranjem, ki pripada temeljno drugačnemu znakovnemu sistemu. Drama je torej literarno delo, saj z branjem že vstopa v zavest prejemnika, obenem pa lahko dramo uporabljamo kot besedno sestavino gledališke uprizoritve. Didaskalije bodo odstranjene in na njihovem mestu se pojavijo vrzeli, ki jih zapolnimo z drugačnimi, nejezikovnimi znaki. Tako se bo preoblikovala celotna semantična struktura umetniškega dela (pomen), ne glede na to, kako se

¹⁰ Toporišič 2007: 123 po Artaudu, *Gledališče*, str. 140.

¹¹ Prva pomembna in tudi mednarodno poznana skupina, ki je v Sloveniji začela povezovati gib in gledališče, je Betontanc. Betontanc je leta 1990 ustanovil režiser Matjaž Pograjc, ki je v skupini združil približno enako stare ljudi, a z različnimi izkušnjami in ozadji (glasbenike, plesalce, igralce, kostumografe, scenografe), ki jih je družila skupna ustvarjalna energija ter povezanost z gibom in gledališčem. Po besedah Matjaža Pograjca je Betontanc nastal kot reakcija na visokointelektualno in konceptualno umetnost osemdesetih. Skupina se je osredotočila na fizikalnost človeškega telesa in na odnos telesa do elementov, ki omejujejo svobodo gibanja. Tisto, kar premika protagoniste, je lahko bodisi infantilno ali smešno bodisi brutalno ali nasilno, vedno pa sooča občinstvo z realnostjo. Izgon teksta, ki ga je izvedel Betontanc, priča o novem razmerju med govorom in gibom, besedo in telesom. Pograjc se je v svojem opusu devetdesetih vzporedno ukvarjal z dvema navidez nasprotujočima si poljema spektakelskega: neverbalnim gibalnim gledališčem in neklasičnim verbalnim gledališčem. Znotraj Betontanca se je tekst pojavljal zgolj kot fragment, in to šele v poznejši fazi razvoja poetike te skupine. Znotraj verbalnega gledališča pa je bil tekst vztrajno v dialoškem odnosu z gibom in vizualnim, zgolj eden od gledaliških kodov predstave, ki je ves čas problematiziran in si mora vztrajno izboriti svoje mesto znotraj vratolomne igre označevalcev. Tekst je torej večinsko nadomestila fizična igra teles.

¹² Vse do konca poglavja bom povzemala Kralja (1998: 34–43) in njegove predloge analiz različnih teoretikov.

ustvarjalci uprizoritve trudijo, da bi ostali zvesti tekstu. Takšna različnost sistemov lahko učinkuje zaviralno ali produktivno. V igranju materialni nosilec pomena, igralčevo telo, popolnoma prevladuje nad nematerialnim pomenom (pomenom jezikovnega znaka). Tako je gledalčeva pozornost odvrnjena od teksta h glasovni izvedbi, od govora k fizičnim dejanjem, tudi fizični pojavnosti odrske osebe.

Podobno meni tudi Tadeusz Kowzan, ki pravi, da je gledališka umetnost v odnosu do literature avtonomna, vendar hkrati izhaja iz nje. Poudarja, da je protislovnost le navidezna. Razlika med sistemoma je ta, da bralec sprejema sporočila drugače kot gledališki obiskovalec. Skupna točka pa je izhodišče, kajti le-to obema sistemoma predstavlja literatura. Predlagal je celo, da naj bi bilo dramsko delo izhodišče za umetniško delo drugačne narave. Dramski tekst je zmeraj že virtualna uprizoritev.

Teoretičarka Anne Ubersfeld tradicionalno stališče imenuje fetišizem teksta, šlo naj bi za nekakšen prevod teksta v drug jezik s hkratno zvestobo tekstu s strani režiserja. Po mnenju zagovornikov tradicionalnega stališča semantičnost istovetnosti napisanega teksta in njegove uprizoritve ostaneta isti, spremeni se samo gradivo, vsebina in forma pa ne. To je po mnenju Ubersfeldove velika iluzija, saj številni vizualni, avditivni, glasbeni znaki vzpostavljajo pomen, ki presega celoto teksta. Ta sistem deluje tudi v obratno smer, saj mnoga sporočila literarnega teksta izginejo (ali pa jih en moremo več zaznati), ker jih je zasenčil sistem uprizoritve. Nekatere informacije so s strani režiserja ali igralca izbrisane namerno. S tem Ubersfeldova podpre svoje nasprotovanje semantični istovetnosti in zamisli preprostega prevajanja teksta v uprizoritev. Dopusča le kompleksnejšo zvezo med poloma te opozicije – v notranjosti teksta se namreč nahaja nekaj, kar ga povezuje z uprizoritvijo. Pri tem Ubersfeldova uvaja en nov pojem, vrzel. Le-tega je povzela po Ingardnu in Veltruskem, vendar ga ona razume in razvija malo drugače. Gledališki tekst je poln vrzeli in ena izmed nalog uprizoritve je, da te vrzeli zapolni. Vrzeli so nujno potrebne, saj tekst ne sme preveč togo določati uprizoritve, po drugi strani pa jih mora uprizoritev nujno zapolniti in odgovoriti na vprašanja, ki jih le-ta zastavljajo. Po njenem mnenju je uprizoritev končni smoter teksta tudi zato, ker zaradi drugačnega znakovnega in komunikacijskega sistema nudi prejemniku (gledalcu) precej več užitka kot akt branja – in prav zapolnjevanje primanjkljaja je vir užitka v gledališču. Ta užitek se kaže v različnih oblikah: kot užitek, ki ga sproža mimezis, intelektualni užitek ob vodenju semiotične recepcijske strategije, inventivni užitek ob razbiranju znakov in voyerski užitek ob kršenju družbene norme. Gledalec uživa, ko gleda

človeška razmerja v njihovih najbolj konfliktnih in strastnih oblikah in čuti, da je pred njimi povsem zaščiten (vendar ne brezbrizen), in ve, da kri, ki teče, ni prava.

Podobno kot Veltruský tudi Erika Fischer-Lichte ugotavlja, da sta gledališče in dramski tekst dva bistveno različna znakovna sistema, saj ima gledališče mnogo več znakov: poleg jezikovnih še paralingvistične, mimične in gestične, znake igralčeve pojavnosti (maska, frizura, kostum), prostorske znake (rekviziti, luč ...) ter neverbalne akustične znake (šumi, glasba). Ti gledališke znake pa družijo še ta posebnost, da učinkujejo na več kanalih istočasno. Igralci najprej v tekstu poiščejo pomene, nato pa v repertoarju gledaliških znakov iščejo tiste, ki bi najbolj ustrezali predstavitvi tega pomena. Izbor gledaliških znakov je prepuščen izvajalcem, odvisen pa je od zgodovinskega trenutka, v katerem se izvajalci nahajajo ter od subjektivnega dejavnika – njihove življenjske izkušnje. Ker v današnjem času nimamo nobenih trdnih gledaliških norm, je izbor gledaliških znakov skoraj neomejen. Fischerjeva ugotavlja tri glavna načela, po katerih se izvajalci ravnaajo, ko preoblikujejo dramski tekst v uprizoritev: linearno, strukturno in globalno načelo. Linearno načelo sledi poteku teksta od stavka do stavka. Gre za pomen posamičnih stavkov (kot celota je to dialog), ki ga razberejo iz konteksta. Cilj tega načela je gledališko reproducirati pomen dramskih dialogov. Strukturno načelo izhaja iz delnih struktur (oseba, prostor, gibanje itd.). Izvajalci razberejo poseben pomen v neki značajski značilnosti protagonista (ali druge ključne osebe), tema drame se jim lahko kaže tudi ali predvsem v prostoru ter gibanju in ritmu vseh nastopajočih. Tretje, globalno načelo, pa je tisto, ki zajema pomen drame v celoti, hkrati pa upošteva obe prej omenjeni načeli za svoji manipulabilni možnosti. To načelo si dovoli marsikaj: mnoge dele dialoga spremeni, premeša, jih celo opusti in nadomesti z drugimi. Vse to je pripeljalo Fischerjevo do sklepa, da pravzaprav nobena uprizoritev ne more biti zvesta tekstu in da tega izraza ne moremo uporabljati kot objektivno deskriptivnega.

Patrice Pavis prihaja do spoznanja, da sta tekst in uprizoritev dve relativno neodvisni celoti, za kateri ni nujno, da se »srečata«. Razmerje med njima se kaže kot soočenje dveh fikcijskih svetov: tistega, ki ga strukturira tekst, in tistega, ki ga proizvaja oder; gre za nasprotovanje pojmovanju, da je uprizoritev nekakšen prevod ali podvojitev teksta. Tradicionalno pojmovanje zagovarja dejstvo, da je tekst zaloga/čuvár pomena, uprizoritev pa ima to nalogo, da ta pomen iztisne in izrazi. Ta logocentrični ali »tekstocentrični« pogled na razmerje med dramo in gledališčem se je vrnil tudi v nekatere semiotične raziskave. Pavis zavrača tri koncepte Ubersfeldove: uprizoritveno matrico, jedro teatralnosti in vrzeli. Pavis nasprotuje vsaki gledališki semiotiki, ki predvideva, da dramski tekst že vsebuje neko jedro

teatralnosti ali uprizoritveno matrico, ki jo je potrebno le še uresničiti, to bi namreč pomenilo, da dramski tekst obstoji samo, kadar je uprizorjen, in da ima vsaka drama eno samo dobro režijo, ki je že vsebovana v tekstu. Režija tudi ni vizualna konkretizacija vrzeli v tekstu, tekst ne dobi pomena šele v uprizoritvi. Režija se približuje tekstu od zunaj in ni vpisana vanj. Zanimivo je, da Pavis dvomi tudi o samoumevnosti povezave med didaskalijami in uprizoritvijo. Pravi, da v didaskalijah ne moremo zanikati prvin, ki nakazujejo možno uprizoritev, vendar pa nihče ne more prisiliti režiserja, da se po njih mora ravnati – on bo napravil takšno uprizoritev, kakršno želi. Strinja se z Lehmannom, da je oder umetnostna praksa, ki je s perspektive teksta popolnoma nepredvidljiva.

2 Drama, dramski tekst, gledališki tekst

Pri definiciji dramskega besedila se srečamo z zadrego s pretogo opredelitvijo, saj je zelo problematično predlagati definicijo dramskega besedila, ki bi zajemala vse njegove oblike. Tisto, kar se je zdelo do XX. stoletja značilnost dramatičnega (dialog, konflikt in dramska situacija, pojmovanje dramske osebe) ni več pogoj gledališkega besedila. Pomagala si bom z definicijami iz različnih virov, naštete bodo nekatere značilnosti uprizoritvi namenjenega dramskega besedila v zahodnjaški dramaturgiji. Nadaljevala bom z ugotovitvami Poschmannove, ki zaradi različnih »obvoзов« ustavljene forme gledaliških tekstov predlaga delitev le-teh v dve skupini. Prav s pomočjo sistematizacije teh različnih obhodov oziroma razlikovanj od tradicionalne, zgodovinsko prepoznavne dramske forme bi lahko po njenem mnenju določili specifiko sodobne pisave za gledališče.

Drama je, citirano po Kralju (1998: 5): »literarni tekst, ki poleg branja omogoča ali celo zahteva tudi uprizoritev. V ta namen je razdeljena na glavni tekst (fiktivni premi govor) in stranski tekst (didaskalije).« Dodaja: »Zdi se, da ta formalni kriterij edini omogoča nadčasovno definicijo drame, tj. takšno, ki ustreza vsem njenim različnim pojavnim oblikam, pa tudi različnim teoretskim interpretacijam, ki so se pojavljale v historičnem razvoju«, kar se zdi zavesten in pomemben dodatek k tradicionalno formulirani definiciji.

Gledališki terminološki slovar se pri prvi razlagi termina drama omeji na zvrstno razlago v ožjem smislu: »1. zvrst dramatike, ki prikazuje resnobno, mučno dogajanje in trpljenje brez tragičnega razpleta« ter pri naslednjih pomenih nadaljuje z: »Uprizoritev besedila take zvrsti; dramatika, dramsko besedilo, igra«. Razlaga pri izrazu dramsko besedilo se bolj približa Kraljevi definiciji: »Literarno delo, napisano v dialogu, navadno z didaskalijami, namenjeno zlasti za uprizarjanje in izvajanje neposredno pred občinstvom ; drama, dramsko delo, gledališko delo.« Dramatika je definirana kot » literarna zvrst, ki prikazuje dogajanje in dejavne osebe v neposredni sedanosti, navadno temelji na dramskem konfliktu in ustvarjanju dramatičnosti, praviloma namenjena uprizarjanju«.

Najvidnejša definicija drame se torej opira na delitev teksta na glavni in stranski tekst (didaskalije). Obseg ali celo prisotnost didaskalij pa sta historično spremenljiva. Kralj (1998: 34) nas seznanja z zanimivim dejstvom, da bomo v izvornih Shakespearovih izdajah le redko našli kakšno didaskalijo, dodali so jih namreč večinoma poznejši izdajatelji. V elizabetinski dobi tiskani dramski tekst ni imel statusa avtonomne literarne vrste, temveč mu je bila priznana samo tehnična funkcija v obliki mnemotehničnega pomagala pri uprizoritvi. To je

pretrgal šele Ben Jonson v letu Shakesperove smrti, ko je objavil svoje zbrane drame (*Works*), ki jih je opremil z didaskalijami. To so literarni krogi sprejeli kot programsko inovativno gesto in od tedaj naprej so izdajatelji tudi v Shakespearove drame vrivali režijske napotke, ki so jih izpeljali iz teksta. Shakespearov tekst pravzaprav že po svoji urejenosti ni potreboval didaskalij, saj so dialogi urejeni tako, da iz njih dobimo vse potrebne informacije o razpoloženju in o gibanju teh oseb (za razliko od npr. Cankarjevega in Ibsenovega dialoga, ki sta bila napisana vedoč, da bodo ob njiju tudi didaskalije).

Didaskalije so, po Kralju (1998. 34–35), tisti del teksta, ki v uprizoritvi ne bo izražen z govorom, temveč z neverbalnimi znaki (vizualnimi, avditivnimi). Didaskalije so dveh vrst, najprej so tu režijski napotki, ki opisujejo osebe, ter scenske opombe, ki opisujejo prostor. Kralj v nadaljevanju omenja različne opredelitve teoretikov do didaskalij. J. Kos pravi, da so le-te nujno potrebne, saj se v nasprotnem primeru drama ne bi razlikovala od lirskih ali epskih besedil, v katerih lahko dialog prevladuje. Ingardnu predstavljajo didaskalije sporočila, ki jih daje sam avtor, Ubersfeld pa je njegov koncept še razvila: didaskalije so zanjo edini del dramskega teksta, kjer se avtor pojavlja kot subjekt, drugje pa pusti, da nekdo drug govori namesto njega (v dialogih). Gre za dramatikovo prostovoljno odločitev, da ne bo govoril v svojem imenu. Po njenem mnenju dramskega teksta ne moremo nikoli interpretirati kot dramatikovo izpoved, kot izraz njegove osebnosti, čustev ali problemov, kar je glavna značilnost dramskega pisanja.

Pavis (1997: 177–178) se v svojem *Gledališkem slovarju* nekoliko podrobneje posveti merilom in zgradbi dramskega besedila. Merila poimenuje z izrazom »možna merila«, s čimer nakazuje na že omenjeno problematičnost definiranja. Prvo izmed petih meril je ločitev na glavno in stransko besedilo. Besedilo, ki naj bi ga govorili (besedilo, namenjeno igralcem), pogosto uvajajo odrski napotki (ali didaskalije), se pravi besedilo, ki ga je sestavil dramatik oziroma režiser. Tudi če se zdi stransko besedilo odsotno, pogosto odkrijemo njegovo sled v verbalni scenografiji ali v gestusu dramske osebe, saj je status te verbalne scenografije ali gestusa popolnoma drugačen od stranskega besedila. Prav tako so sestavni del dramskega besedila tudi časovno-prostorski napotki v besedilu. Bralec ali gledalec teh odrskih napotkov ne more spregledati, ni pa nujno, da jih upošteva tudi režija. Naslednje merilo je razdeljeno in objektivno besedilo. Dramsko besedilo je večinoma (z izjemo monologa) razdeljeno med različne dramske osebe-govorke in dialog zagotavlja enake možnosti slehernemu med njimi; vizualizira vire govora glede na njegove izvore. Izvor govora ni jasno razviden; tirade in replike so podane neodvisno od pripovedovalca ali združujočega glasu. Brati ali sprejeti

dramsko besedilo pomeni opraviti dramaturško analizo, s pomočjo katere pojasnimo prostor, čas, dogajanje in dramske osebe. Tretje merilo je fiktivnost. Strukturalni poetiki (ki je izšla iz strukturalizma in teorije besedila) se spričo eksplozije oblik in uporabljenih besedilnih gradiv še ni posrečilo na homogen način opisati in zajeti celote vseh teh praks in besedilnih meril. Razlikovanje med literarnim dramskim besedilom in običajno govorico je naletelo na metodološko oviro: vsako »običajno« besedilo lahko postane dramsko, kakor hitro je uprizorjeno. Tako lahko sklenemo, da merilo razlikovanja ni besedilno, temveč pragmatično: ko je enkrat posredovano z odra, ga beremo znotraj okvira, ki mu kot merilo določa njegovo fiktivnost in ga tako razlikuje od »navadnih« besedil, tistih, ki si prizadevajo opisati »stvarni« svet. Sledi vzpostavitev odnosa med sobesedili: če se hočejo dramske osebe razvijati znotraj istega dramskega univerzuma, jim mora biti skupen vsaj delček diskurza tega univerzuma. Prav zato se v gledališču absurda lahko zapletejo v dialog gluhih, med katerim ne izmenjajo nobene informacije. Preučiti moramo tudi prehode od ene replike k drugi ali iz enega argumenta k drugemu, iz enega dogajanja v tisto, ki mu sledi. Branje besedila, skratka, pomeni ukvarjanje z njegovim kulturnim, zgodovinskim, ideološkim kontekstom, če ga hočemo obravnavati v formalni praznini. Kajti nobena metoda nas ne spravi takoj v neposreden stik s samim življenjem besedila, ne da bi zahtevala določeno zgodovinsko, lingvistično in tudi semiološko predznanje. Zadnje merilo je razlika med branim in uprizorjenim besedilom. Za analizo besedila je bistveno, če vemo, ali ga beremo kot literarno delo ali pa ga dojemamo znotraj določene režijske postavitve: v slednjem primeru je besedilo pospremljeno z glasovno in prostorsko režijo, njegova interpretacija pa je že obarvana z odrskim izjavljanjem.

Pavis (1997: 178–179) pri zgradbi dramskega besedila izpostavlja krogotok konkretizacij, neopredeljena mesta ter ohranjanje in odpravljanje nejasnosti. Ob pojasnjevanju krogotoka konkretizacij opozarja, da bi se motili, če bi dramsko besedilo pojmovali kot entiteto, določeno enkrat za vselej. Branje besedila je vselej umeščeno v zgodovino in odvisno od družbenega konteksta bralca ter njegovega poznavanja fikcijskega sobesedila. Govorimo tudi o procesu konkretizacije besedila, pri čemer lahko poskušamo opredeliti krogotok konkretizacij s pomočjo percepcije besedilnih označevalcev in družbenega konteksta, da bi se dokopali do možnega branja ali do več možnih branj besedila. Različna branja in njihove razhajajoče se konkretizacije osvetljujejo neopredeljena mesta besedila, ki niso niti univerzalna niti določena enkrat za vselej, saj se spreminjajo v skladu z ravnijo branja, zlasti pa z osvetlitvijo družbenega konteksta. Dramsko besedilo lahko dojemamo vsakič in vsak

drugače, občasno in različno lokaliziramo tiste signale, ki usmerjajo recepcijo, in tiste, ki ostajajo neopredeljeni ali dvoumni. »Določena epizoda fabule, določena verbalna sprememba dobi v gledališču povsem drugačen smisel, odvisen od tega, kakšen položaj izjavljanja si je izbrala režija. Besedilo, še posebej dramsko, je živ pesek in peščena ura: bralec si osvetli eno prgišče in zatemni drugo in tako po vrsti v neskončnost. Pojem opredeljenosti/neopredeljenosti je dialektičen: delo bo prav prebral tisti, ki ga bo bral zadnji.« (id.). Branje dramskega besedila spremlja tudi nenehno osciliranje med predstavo: med iluzijo in deziluzijo, med vživetjem in distanciranjem: med učinkom mimetično resničnega ter vztrajanjem pri obliki in igri. Iz te nestabilnosti mora sledi pazljivost pri ohranjanju in odpravljanju nejasnosti, akr zahteva od bralca, režiserja in gledalca odločitev glede območij negotovosti/gotovosti in se opredelitev do njihove mobilnosti in primernosti za vživetje. Pomembno je tudi, ali je dvoumnost na nekem mestu že del besedila ali je posledica nepoznavanja oziroma spremembe družbenega konteksta. Z vizualizacijo verbalne izmenjave in položaja izjavljanja vsaka režija sproži označevalni proces odpravljanja in odpiranja dvoumnosti.

Po mnenju Gerde Poschmann (2008: 98–99) literarna veda termin drama definira s kriteriji, ki za sodobne tekste zvečine ne veljajo več. Poschmannova opozarja na to zadrego pri poimenovanju: drama namreč lahko, kot tudi izraz komad, poleg dejanskega besedila pomeni tudi uprizoritev. Ugotavlja, da se teoretiki, kritiki in avtorji/avtorice velikokrat želijo izogniti okrajšanemu označevanju drama. Kot pravi Poschmannova (ibid. 109–110), dramo definiramo kot predstavljanje zgodbe oseb, ki se razprostira v prostoru in času, in s tem, poleg ostalega, kot reprezentacijsko-fikcijsko zvrst. Dramo po njenem mnenju od pripovednih fikcijskih besedil razlikuje zgolj njena določitev za gledališče in s tem prevzem posredovalne funkcije prek medija gledališča. To pride do izraza predvsem v strukturnih značilnostih drame: zgodbe (fikcije) se ne pripoveduje, temveč scensko predstavi z jezikovnim (dialog ali monolog) in nejezikovnim delovanjem oseb, pri čemer drama upošteva plurimedialnost in sedanjost uprizoritve in s tem simbolično reprezentacijo razširi z ikonskimi elementi odra, ki jih sama sicer nima, pač pa implicira. To vsebinsko vodi do zahteve po dramskosti dramskega dogajanja (prestrukturiranja zgodbe v dramsko fabulo), strukturno pa do obstoja dveh plasti teksta: glavni tekst, vezan na osebe (monolog ali dialog: neposredni govor) in stranski tekst, ki upošteva scensko pripovedno funkcijo odra.

Prav zaradi omenjenega nelagodja pri ravnanju s pojmom drama Poschmannova v knjigi *Der nicht mehr dramatische Theatertext (Ne več dramski gledališki tekst)* predlaga

novega, in sicer širši pojem gledališki tekst (Theatertext), pri čemer drama ostaja ožji, zgodovinski pojem. Izraz gledališki tekst se vedno bolj pojavlja tudi v znanstvenih publikacijah, prav tako ga Hans-Thies Lehmann predlaga pri analizi Müllerjevih novejših besedil, ker v besedilu »ni nikakršnih scenskih napotkov, nikakršnega enoznačnega delovanja, nikakršnih vlog, nikakršne drame. [...] Na začetek analize Müllerjevega teksta je treba postaviti prav razlikovanje med dramskim in gledališkim tekstom.«¹³. Izraz gledališki tekst tako dejansko zajame dvojni značaj zvrsti (Poschmann 2008: 100–101): tekst kot sestavni del uprizoritve in tekst kot literarno zvrst s statusom besedila. Ta dvojni značaj mu daje prednost pred možnimi poimenovanji, kot sta na primer komad in gledališka igra, ki pa se uporabljata sinonimno za uprizoritev in tako tvegata zanemaritev literarnega vidika, ki ga gledališki tekst tudi določa. Ta pojem pa še zdaleč ne pokriva le postdramskih pojavnih oblik. Skupni pojem gledališki tekst obsega tudi dramo, ki jo je kot dramski gledališki tekst zdaj razumeti kot eno njegovih zgodovinskih podzvrsti. Poschmannovo povzema tudi Toporišič (2007b: 87–88), ki pravi, da imamo v gledališču tako opravka z dvema vrstama tekstov: tistimi, ki uporabljajo dramsko formo (neproblemska in kritična uporaba) in tistimi, ki so se odtrgali od dramske forme (ne več dramski gledališki teksti). V vmesni prostor med tema dvema skupinama Poschmannova postavlja monološke gledališke tekste in tiste tekste, ki kot mešane forme na oblikovni ravni povezujejo dramske in nedramske elemente. Opozarja, da prehod iz prve skupine v drugo ne pomeni jasno začrtanega razvoja dramske forme v smislu preseganja dramskosti, ampak da lahko znotraj opusov nekaterih piscev, npr. Gisele von Wysocki in Elfriede Jelinek, lahko najdemo vedno nove prehode iz ene skupine v drugo. Toporišič nadaljuje, da Poschmannova opiše kritično uporabo dramske forme kot dekonstrukcijo gledaliških procesov prikazovanja fikcije, ki postavi pod vprašaj in moti referencialno iluzijo. Tako kot različne oblike metagledališča¹⁴, še očitneje pa tradicija epskega gledališča in dramatike absurda, ki vzpostavljajo temelje za kritično uporabo dramske forme, sodobna kritična uporaba dramske oblike dekonstruira principe naracije in figuracije ter v središče ne postavlja več upodabljanja fikcije, ampak avtorefleksijo gledališča. Po Poschmannovi Brecht in absurdisti v enaki meri uporabljajo tradicionalno dramsko formo na kritičen način, tako da istočasno delajo z njo in proti njej. Podobno tudi Pavis (1998: 441), ki pravi, da je neločevanje procesa priprav na uprizoritev in končnega izdelka ena od značilnih tendenc sodobne prakse.

¹³ Gre za *Bildbeschreibung (Opis slike)* Heinerja Müllerja iz leta 1984, ki ga Poschmannova izpostavi kot paradigmatično točko novega, nedramskega pisanja za gledališče, na njegovo prelomnost, kot že omenjeno zgoraj, opozarja tudi Hans-Thies Lehmann. (Poschmann 2008: 100)

¹⁴ Gledališče, katerega problematika je osredotočena na gledališče, ki "govori" o samem sebi, se "samopredstavlja". (Pavis 1997: 439)

Režija, ki se predstavlja publiki, mora poročati ne samo o besedilu, ki ga je zrežirala, temveč tudi o drži ustvarjalcev do besedila in načina igre. Tako naloga režije ni več samo pripovedovanje zgodbe, ampak razmišljanje o samem gledališču in vključitvi le-tega v uprizoritev. Iz tega sledi, da ni samo igralec tisti, ki izreka svoj odnos do vloge, temveč se na nek način uprizarja celotna uprizoritvena ekipa. Uprizarjanje se spreminja v samorazmišljujočo in ludično dejavnost in meša izjavo (besedilo, ki ga hoče izreči, predstavo, ki ji jo hoče uprizoriti) z izjavljanjem (refleksijo o izrečenem). Pavis zaključí, da takšna praksa priča o metakritični drži do gledališča in bogati sodobno prakso.

Ob povzemanju Poschmannove Toporišič (2007b: 88) izpostavlja njeno idejo, da pri analizi in interpretaciji sodobnih gledaliških tekstov uporaba klasičnih pojmov teorije drame, npr. oseba, dialog, monolog, glavni tekst in stranski tekst postane vprašljiva in problematična. Poschmannova predlaga uporabo novih pojmov: nosilci teksta, govorjeni tekst in dodatni tekst. Pri tem opozarja, da (v nasprotju z glavnim in stranskim tekstom v drami) ne moremo več govoriti vselej o jasnem razlikovanju med govorjenim in dodatnim tekstom. Namesto z eksplicitno imamo opravka z implicitno teatralnostjo, hkrati pa metadramske tendence tematizirajo in problematizirajo funkcijo in položaj dramske osebe, ki postavlja pod vprašaj koncept subjekta, njegovega razsrediščenja ter razcepitve na številne segmente vlog. Tako gledališče postaja (kot npr. pri dramatiki absurda, zgodnjem Handkeju, Heinerju Müllerju ipd.) gledališče glasov, ki nadomeščajo dramske osebe, in gledališče, v katerem se diskurz loči od subjekta in v katerem je subjekt izgovorjen tako, da osebe postajajo goli nosilci diskurzov: »Nosilci teksta so podrejeni tekstu, od oseb ostane le rudimentarno.« (id.).

Posledica primata scene in režiserja je ugotovitev, da za uprizoritev ni več dovolj le jezikovni tekst, vendar se v to hermetičnost vmeša tudi uprizoritveni tekst, ki postaja vse bolj kompleksen in pomembnejši. Postaja kot neke vrste scenarij, režiser pa ima v njem zelo veliko vlogo, pravzaprav pomembnejšo kot avtor. Tekst prilagodi uprizoritvi, le-ta ni več »baza« in »osnova« vsega, je fleksibilen in se ga prilagaja. Emil Hrvatin (1996: XVI–XVII) se strinja z Marcom De Marinisom¹⁵, ki ugotavlja, da moramo ob dramskem besedilu nujno govoriti tudi o *uprizoritvenem tekstu*, ki je zasnovan kot zapletena mreža raznovrstnih znakov, sredstev in dejanj. »Vsaka uprizoritev ustvarja nov tekstualni sistem, utemeljen na mnogih kodih, specifičnih in spremenljivih, ki se razvijejo znotraj predstave ali pa so vzeti od drugod in jim je dan nov, gledališki pomen, ki razvija nove donose«. Uprizoritveni tekst je neke vrste »makrotekst«, tekst tekstov. De Marinis vpeljuje še delne tekste, ki predstavljajo posamične

¹⁵ Marco De Marinis je univerzitetni profesor na bolonjski univerzi v Italiji, kjer predava teorijo gledališča.

ravni predstave. Uprizoritveni tekst se izrecno razlikuje od dramskega besedila, ki ne more več biti osnova za analizo predstave, vendar ga ne izključuje. Besedilo obstaja kot eden izmed delnih tekstov v kompleksni mreži uprizoritvenega teksta.

2.1 Teatralnost

Ali je teatralnost lahko lastnost dramskega besedila? Pavis (1997: 708) nam pri iskanju odgovora na to vprašanje pomaga, da se spomnimo, da pravzaprav večkrat rečemo, da je besedilo zelo »teatralno« in »dramatično«, kar lahko interpretiramo kot to, da bi bilo besedilo zaradi specifičnih značilnosti (vizualnosti igre, odprtih konfliktov, hitre menjave dialoga) primerno za prenos na oder. Vendar je hkrati uprizoritev odvisna od uporabe odrskih tehnik, ki zamenjujejo (ali dopolnjujejo!) diskurz dramskih oseb. Tako je lahko teatralno tudi tisto besedilo, ki ne vsebuje nobenih samozadostnih prostorskih, časovnih in igralskih napotkov. Teatralnost v gledališču lahko pomeni, da je iluzija popolna ali nasprotno – da je igra preveč izumetničena in nas opozarja, da se nahajamo v gledališču, mi pa bi radi bili v nekem drugem svetu, ki je resničnejši od našega. Status teatralnosti je tako po Pavisovem mnenju precej nejasen.

Po Artaudu, ki ga povzema Pavis (ibid. 706–707), naj bi bila teatralnost specifično gledališka (odrška) in naj bi predstavljala osvoboditev gledališča izpod represije besede, literature, logosa. Sprašuje se, zakaj je v evropskem gledališču vse, kar ni podrejeno logosu, potisnjeno v drugi plan. Teatralnost v nasprotju z dramskim besedilom, ki ga zasujemo brez miselne predstave o določeni režiji, postavimo nasproti postavitve v prostor, vizualizacijo in avditivno potenco.

Kralj v *Teoriji drame* (1998: 43–46) povzema različne pozicije teoretikov v odnosu do teatralnosti. Omenja Schlegla, Josette Féral, Edwarda Gordona Craiga, Rolanda Barthesa, Anne Ubersfeld in Eriko Fischer-Lichte. A. W. Schlegel pravi, da lahko dramsko delo gledamo z dveh vidikov: koliko je poetično in koliko je teatralno. Poetičnost dramo družijo z drugimi literarnimi vrstami, teatralnost pa je lastnost, ki jo ima le drama, ki lahko uporabi oder v svojo korist. Na vprašanje, kako vemo, da ima drama lastnost teatralnosti, Schlegel odgovarja, da je potrebno upoštevati vidik percepcije, saj je naloga drame ta, da vpliva na zbrano množico, zbudi njeno pozornost ter doseže njeno sodelovanje. Schlegel pa hkrati tudi pove, da bo ob neuspehu igralca krivil dramatika, dramatik pa igralca.

V letu 1910 in kasneje, ko so se kazale težnje po avtonomnosti gledališča, so se tudi razmišljanja o teatralnosti razširila.

Josette Féral ugotavlja, da je takrat postalo očitno, da sam dramski tekst ne zagotavlja več teatralnosti in da teatralnost pripada tudi drugim uprizoritvenim praksam (plesu, operi). Gledališče se je v skladu s tem po obratu stoletja polariziralo na »literarno gledališče« na eni strani in »čisto« ali »teatralno« na drugi – ta razdeljenost je tu in tam opazna še danes.

Edward Gordon Craig je imel do teatralnosti dvojen odnos. Craig je bil inovativen po razmišljanju, da je režiser glavni umetnik, kajti mora poznati celoto tehničnih uprizoritvenih detajlov, kot tudi pričakovanja publike, da lahko uprizoritev zaključi v koherentno celoto. Teatralnost je zato po eni strani pojmoval kot »igranje s pomočjo trikov«, ki merijo na čim hitrejši učinek, po drugi strani pa je ugotavljal, da je konstitutivni del teatralnosti izumetničenost (artificialnost) in da ta lahko postane glavno gradivo gledališkega umetnika. Pri Craigu je šlo predvsem za odnos do realnega.

Razprave o teatralnosti so se še posebej razmahnile v sedemdesetih letih, in sicer med strukturalisti, po analogiji z razpravami o teatralnosti, ki jih je sprožil Roman Jakobson s svojo izjavo, naj se literarna veda odreče zunajliterarnim raziskavam in naj se drži "postopka", torej analize literarnosti in ne analize vseh okoliških dejavnikov.

Roland Barthes je v *Le Théâtre de Baudelaire* teatralnost definiral kot »gledališče minus tekst«, vendar to kasneje nekoliko omili in zopet do neke mere upošteva tekst, saj je teatralnost tista gostota znakov in senzacij, ki se vzpostavljajo na odru in pri tem izhajajo iz napisanega osnutka. Kljub temu je bolj ali manj jasno, da vidi teatralnost bolj ali manj v uprizoritvi. Kasneje, v *Littérature et signification*, definira teatralnost le še kot gostoto znakov, zamišlja si nekakšen "kibernetski stroj", ki pošilja gledalcem sporočila (kostumi, luč, položaji gledalcev, njihove kretnje, mimika, govor ...), ki so simultana, vendar različna po ritmu: gre za informacijsko polifonijo – in prav to je po njegovem mnenju teatralnost.

Anne Ubersfeld se ne strinja z njegovo definicijo teatralnosti in se sprašuje, ali jo je treba res popolnoma izgnati iz teksta in jo rezervirati samo za uprizoritev. Če bi bilo tako, ne bi imela semiotika gledališkega teksta nobenega smisla. Poudarja, da tekstnih in neverbalnih znakov ne moremo preučevati z istimi orodji – gre za dva pristopa. Ubersfeldova skuša ohraniti teoretsko sintezo drame (literarnost) in gledališča (teatralnost).

Erika Fischer-Lichte definira teatralnost povsem ločeno od teksta, osredotoči se na igralca, na živo človeško telo, ki je osnovno gradivo gledališke umetnosti, gre za temeljno

distinkcijo gledališča v primerjavi z drugimi umetnostmi: človek (in njegovo okolje) lahko opravlja funkcijo gledališkega znaka, in če je telo tudi prikazano kot znak (ne le interpretirano), se zgodi teatralni proces.

Teatralnost je torej največkrat razumljena kot nekaj, kar je s tekstom le v šibki povezavi.

Poschmannova (2008: 102) se je ukvarjala ne samo z definiranjem teatralnosti na splošno, temveč tudi teatralnosti v sodobnih dramskih taktih. Po mnenju Poschmannove se za gledališče napisana besedila odlikujejo po tem, da implicirajo teatralnost. Zanje je značilna znotrajstetska menjava medijev: gledališki tekst upošteva gledališke znake (označevalce), ki jih sam nima. S tem pa znotraj medija jezika razpolaga s specifično gledališke označevalske prakse, s teatralnostjo. Gledališki teksti so tako definirani kot jezikovna besedila, ki imajo imanentno performativno, teatralno dimenzijo. Teatralnost postane tako njihov kriterij določanja in z zgodovinsko-kulturno spremembo tega osrednjega kriterija se spreminjajo tudi gledališki teksti. Poschmannova poudari, da je ta kriterij potrebno dojemati kot neko operativno zmožnost, kot potencial. Potrebno pa je ločiti med scensko in besedilno teatralnostjo (ibid. 103): scenska teatralnost, ki se ujema s tradicionalnim razumevanjem, označuje specifične lastnosti gledališke umetnine; kot besedilna teatralnost pa morajo obveljati tiste kvalitete besedila, ki takšno scensko teatralnost bodisi implicirajo bodisi jo podoživljajo skozi posebnosti jezikovne oblike.

Ne več dramski gledališki teksti po mnenju Poschmannove (2008: 105–107) razvijajo teatralnost, ki je drugačna od teatralnosti dramskih tekstov. Predlaga iskanje pojavnih oblik teatralnosti v gledališču podob, v gledališču performansa in v plesnem gledališču. V sodobnih gledaliških besedilih predpostavljamo avtorefleksivno, analitično teatralnost, ki je ne moremo več razumeti znotrajfikijsko. Ta teatralnost mora biti umeščena v zunanji komunikacijski sistem, v prostor igre med odrom in avditorijem, upošteva teatralno gledalčevo perspektivo, ki jo je mogoče opisati kot dinamično.¹⁶ Gledališče danes ni več prostor reprezentacije, temveč mesto kritično-analitičnega spoprijema z njegovimi mehanizmi in predpostavkami. Za gledalca je tako gledališki pomen proces konstrukcije pomenskih zvez. Teatralnost v postdramskem gledališču je torej domena zaznavanja, kvaliteta kognitivnega doživljanja v uprizoritveni situaciji. Analitična teatralnost je samorefleksivna in ni več namenjena odrskofikijski prezentaciji, ampak se vzpostavlja kot interakcija med izvajalci in gledalci; znotraj te

¹⁶ Kakor pravi Anne Ubersfeld, si mora gledalec v gledališču sam urediti, organizirati svojo percepcijo (za razliko od filma, kjer kamera gledalcu določa smer gledanja).

teatralnosti gledališče ni več prostor reprezentacije, temveč tudi mesto kritično-analitičnega soočenja.¹⁷ Konvencionalna teatralnost je dramatična teatralnost oziroma dramskost besedila. Sledi iz razumevanja gledališča kot mesta dramske reprezentacije.

Funkcijski model analitične teatralnosti, ki ga udejanjajo nedramski gledališki teksti – v nasprotju z znotrajfikijsko teatralnostjo oziroma dramskostjo klasičnih, aristotelovskih dramskih tekstov, osredotočenih na zgodbo – reflektira in uporablja odrsko teatralnost pragmatične uprizoritvene situacije, tako da akustičnega in vizualnega odrskega dogajanja ne uporablja kot medija za posredovanje nekega (estetskega) sporočila, se pravi kot sredstva za prikazovanje fikcije, ampak kot estetsko sporočilo samo, ki postane primarni namen komunikacije. V sodobnih tekstih torej analitična teatralnost vse bolj izpodriva konvencionalno, dramsko-reprezentativno teatralnost in osamosvaja procese zaznavanja in razumevanja s pomočjo nove estetske znakovne prakse.¹⁸

Zgodovina gledališča ohranja to večno polemiko med pristaši besedila in ljubitelji uprizoritve, pri čemer sta besedilo in literatura skoraj vedno tisti plemeniti zvrsti, ki ostajata na voljo prihodnjim generacijam. Zahodnjaška kultura je nagnjena k ohranjanju besedila, pisave, izročila diskurza (Pavis 1997: 709). Temu se pridruži tudi poklic režiserja kot samostojnega poklica in gledališča kot avtonomne umetnosti in od takrat postane teatralnost specifična lastnost gledališča. Absolutno nasprotje med čistim gledališčem in literaturo potemtakem po mnenju Pavisa ne obstaja, obstaja pa dialektična napetost med igralcem in besedilom, med pomenom, ki ga lahko dobi besedilo pri običajnem branju in z modalizacijo, ki jo vanj vtisne režija, kadar se izraža z nebesednimi sredstvi. Teatralnost je v tem primeru pragmatična uporaba odrskega orodja, ko se uprizoritvene sestavine vzajemno spojijo v vrednoto in povzročijo eksplozijo linearnosti besedila in govora. (id.)

¹⁷ Toporišič 2007b: 86–87 po Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, 1997, str. 46.

¹⁸ Toporišič 2007b: 88–89 po Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, 1997, str. 342.

3 Kriza drame in dramske forme, postdramsko in postmoderna estetika

Kriza dramske forme, ki je bila hkrati kriza literarnega gledališča, je, kakor pravi Toporišič (2007b: 85 in 2009: 215), skozi drugo polovico dvajsetega stoletja pripeljala do vse močnejših poudarkov na razrešitvah krize reprezentacije, do spremembe estetskih paradigem, ki gledališki umetnosti niso več pripisovala naloge, da bi kot upodablajoča umetnost posredovala med formo in vsebino. Znotraj teh premikov je model literarnega gledališča in logocentrizma dramskega gledališča postal vedno bolj relativen. Po performativnem obratu v šestdesetih letih umetniki ne delujejo več kot avtorji v tradicionalnem pomenu, saj koncept gledališča kot besedne umetnosti oziroma tekstualni model zamenja performativni model, znotraj katerega tako tekst kot referencialna funkcija izgubita svojo prevlado. Izrazito moč je pridobilo semiotično, predvsem pa fenomenalno telo izvajalcev v performativni interakciji med odrom in občinstvom. Gledališka ustvarjalnost se je v tem času začela razširjati v regionalna središča, vzporedno pa se pojavljajo številne eksperimentalne in avantgardne skupine, ki ob tradicionalnih gledaliških zvrsteh postopno uveljavijo performans¹⁹, happening²⁰, sodobni ples in druge oblike postmodernističnega gledališča.

Emancipacija gledališke umetnosti od modela literarnega gledališča je, kot pravi Toporišič (2007b: 86) na eni strani gledališču prinesla avtonomijo, na drugi pa je izjemno razširila pojem teksta za gledališče oziroma gledališkega teksta, ki ni bil več nujno razumljen znotraj polja drame in njene forme. Izvršita se desemantizacija oziroma abstrakcija jezika, destrukcija znakovnega sistema, uporaba nesemantičnih komponent jezika, npr. zvena in ritma znotraj sodobnega gledališča, poudarjanje performativne dimenzije teksta, zvočne materialnosti jezika, telesnosti teksta, muzikaličnosti in polisemije. Vzporedno z režisersko dekonstrukcijo klasične drame v projektih, ki so igro gradili na način desemitizacije, decentriranja, fragmentiranja dramskih oseb, dejanja, jezika, se je v zadnjih desetletjih razvijalo pisanje za oder, katerega skupni imenovalc je bila ob neklasičnosti prav želja po preseganju dramske forme.

¹⁹ Nastop, dogodek, v katerem nastopajoči z uporabo lastnega telesa, prvin različnih umetnosti, novih tehnologij raziskujejo nastajanje umetniškega dela, družbene, politične pojave, lastno življenjsko zgodbo, odnos do lastnega telesa.

²⁰ Happening (od 2. pol. 20. stol. naprej) je nastop, predstava, dogodek, ki z izrabo prvin različnih umetnosti, s presenetljivimi improviziranimi akcijami, posegi v okolje vključuje v dogajanje občinstvo in izraža upor proti tradicionalnemu pojmovanju umetnosti.

Toporišič v *Levitvah drame in gledališča* (2008a: 154–159) poskuša najti sledi kulturne revolucije na ravni (ne več) dramskih besedil in predstav v sodobnem gledališču in performansu zadnjih dveh desetletij ter s pomočjo ugotovljenega najtičasne odgovore na velika vprašanja, ki jih je zastavila performativna revolucija sredine stoletja. Locirati želi nove možnosti za teatralizacijo politike, ekonomije, prava, umetnosti in vsakdanjega življenja, ki jim priznava utopični cilj uveljavitve gledališča in scenskih umetnosti kot kulturnega modela. V nadaljevanju bom povzela nekaj ugotovitev, ki so pomembne pri pristopu do teme, ki jo obravnavam. Toporišič začenja z ugotovitvijo, da se je zgodil prelom s klasičnimi oblikami reprezentacije in da mora struktura avantgardnega gledališča, ki prelamlja s tekstualno kulturo, sovpadati z izvorno strukturo gledališkega dogodka, npr. balijskega gledališča, gre torej za približevanje ritualnemu kot izvoru vsakega uprizarjanja. Nato našteva nekaj skupnih značilnosti izvorne, prednovoveške strukture in sodobnega, (neo)avantgardnega performansa: vzraščata iz zavesti o celosti, konkretnosti, transcendentalnem izkustvu, poudarku na predstavljanju oziroma uprizarjanju kot procesu, in ne produktu. Najmočnejša povezava med obema pa je prav pojem »skupnosti«, torej poudarjanje občinstva kot soustvarjalca dogodka. Ritual je namreč, v nasprotju s konvencionalno igro (dejanjem, ki ga predstavijo profesionalci od njih ločenemu in pasivnemu zbiru posameznikov) definiran kot dejanje, v katerem aktivno sodelujejo vsi udeleženci skupnosti in ki kot tak simbolno ali celo dejansko transformira status in identiteto skupine. Tekstualne kultura je postala breme. Toporišič povzema nemško semiotičarko Erike Fischer-Lichte²¹, ki meni, da se je performativni obrat zgodil kot transformacija trdne in tekstualne kulture preteklosti v večno spreminjajočo se performativno kulturo prihodnosti. Specifičen obrat od referencialne k performativni funkciji je prinesel različne oblike preizkušanj fizičnih in psiholoških meja tako pri umetnikih kot pri občinstvu. Publika se je nenadoma znašla v položaju, za katerega je bila značilna vmesnost, ki je proizvedla v gledalcu destabilizacijo njegovega zaznavanja samega sebe, drugih in realnosti nasploh. Če so izvajalci na odru ali performerji nekoč še verjeli, da njihova dejanja utelešajo avtentično provokacijo proti tradicionalnim vrednotam, da torej ta dejanja premorejo provokativni potencial, so devetdeseta leta oznanila povečanje neverjetja v karkoli, kar se predstavlja kot avtentično. To desetletje se je vedno bolj začelo zanimati za performativno, ki je povezano z mediji. Pri odnosu do občinstva je bil namen tudi to, da bi onemogočili gledalce, da bi imeli popolni nadzor nad dogodkom, jih postaviti v položaj negotovosti, neugodja. Gledalci so na drugi strani transformirani tako, da se znajdejo v stanju,

²¹ Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativnega*, Ljubljana: Koda, 2008, str. 61.

ki jih odtuji od vsakdanjega življenja in družbenih norm. Zaključí, da je posledica tega destabilizacija percepcije realnosti zaradi liminalnosti predstave kot dogodka, kar povzroči začasno reorientacijo posameznika.

Poschmannova (2008: 111–113) pa si krizo drame razlaga kot nič drugega kot nadaljnji obstoj dramske oblike znotraj naloge znotrajfikijske teatralnosti. Po njenem mnenju tekstualne prakse nikakor ni mogoče ločevati od uprizoritvene, ker sta izjemno povezani in so-odvisni. Krizo reprezentacije, dramske forme, s tem seveda tudi dramskega avtorja, ter nastajanje novih, ne več dramskih tekstovnih korpusov, analizira znotraj konteksta, ki ga Lehmann označi za postdramskega. Pravi, da zgolj obstoj strukturnih značilnosti drame (figuracija, naracija) še ne povzroči, da bi bilo mogoče gledališki tekst kot dramo že razumeti in analizirati. Dramska oblika ni avtomatično povezana z znotrajfikijsko teatralnostjo in s funkcijo fikijskega predstavljanja. Nasprotno pa lahko dramsko obliko uporabimo pri kakšni estetiki delovanja, ki je kritična prav do te funkcije, gledališki tekst v dramski obliki pa lahko dekonstruira in kritizira dramo kot dramsko fikcijo. Vseh gledaliških besedil, ki uporabljajo dramsko obliko, ni mogoče razumeti kot drame, zato so določena besedila lahko dramska le po obliki in zgolj po obliki (Beckettova gledališka besedila). Sodobna gledališka besedila lahko uporabljajo dramsko obliko brez težav, lahko pa to uporabo neokratne oblike gledališkega besedila tudi kritično reflektirajo, tako da dekonstruirajo obliko in jo kombinirajo z nedramsko teatralnostjo besedila. Končno lahko tudi dramsko obliko presežejo in preizkusijo nove oblike pisanja za gledališče. V kontekstu postdramskega gledališča literarni tekst nikakor ni več brezpogojno središče in smoter gledališkega dejanja, ampak postaja govorni material neke avtonomne umetnosti uprizarjanja ter je kot tak lahko podvržen tudi predelavam, črtanjem, rekonstrukciji. Gledališko besedilo in njegova uprizoritev nastaneta kot estetska objekta šele preko svoje konkretizacije v uprizoritvi in njeni zaznavi s strani občinstva. Problem predstavlja podvojena recepcijska situacija v gledališču: režija (režiser, dramaturg, scenograf, kostumograf itd) je hkrati (primarni) prejemnik literarnega gledališkega teksta in proizvajalec scenskega teksta. Scenski tekst pa spet sprejme gledališko občinstvo, ki je s tem hkrati (primarni) prejemnik scenskega teksta in (sekundarni) prejemnik v uprizoritvi posredovanega literarnega besedila. Upoštevanje v gledališkem tekstu vsebovanih možnih vlog gledalcev (sekundarna recepcija) spada k temeljnim predpostavkam delovalno-estetske analize, prav tako kakor oblikovanje gledališkega potenciala iz besedila za uprizoritev (primarna recepcija). V središču spoznavnega procesa pa se nahaja tudi tekst, katerega performativni potencial je treba razgrniti.

Če je zgodovina gledališča in dramatike druge polovice dvajsetega stoletja beležila odmik oziroma odtujevanje od dialoških oblik, ki so ga utelešale tri bistvene točke razvoja moderne drame in gledališča, epsko, absurdno in Artaudovo gledališče, se Poschmannova, kot pravi Toporišič (2007b: 84–85), pridružuje prepričanju, da je treba sodobne dramaturgije brati skozi vidik nereprezentacijske uprizoritvene prakse. Podobno kot Fischer-Lichtejeva in Pavis je tudi ona prepričana, da morata prikaz in analiza sodobne dramatike in tekstov za gledališče povezovati teorijo drame s kontekstom teorije gledališča.

Pomembno tezo o krizi drame, dramati oziroma ne več dramskem tekstu in gledališču po dramati razvije v knjigi *Postdramatisches Theater (Postdramsko gledališče)*²² Hans-Thies Lehmann, ko kot specifično zgodovino evropskega gledališča, njegovega primata mimezisa in dramskega teksta postavi zgodovinsko triado preddramskega, dramskega in postdramskega. Antična tragedija, Racinove drame in vizualna dramaturgija Roberta Wilsona²³ so zanj vse gledališke forme, s tem, da je prva preddramska, druga dramska, Wilsonove »opere« in nedramske predstave pa se, če spet sledimo isti logiki, morajo imenovati postdramske. S tem opozarja na dejstvo, da sta pojma drama in dramski avtor, ob tem pa tudi posebno razumevanje statusa dramskega teksta in avtorja znotraj zgodovine evropskega gledališča, del prevlade posebne paradigme, ki jasno odstopa od izvenevropskih gledaliških tradicij. Lehmann (2003: 24–25) izpostavi dejstvo, da je gledališče v Evropi v nasprotju z indijskim gledališčem kathakali²⁴ ali japonskim gledališčem no²⁵, ki sta bili strukturirani drugače, pomenilo ponazoritev govorov in dejanj na odru s posnemovalno dramsko igro. Krajše povedano: evropsko novoveško gledališče je bilo gledališče primata mimezisa in dramskega teksta. Pojem dramsko gledališče tako po njegovem mnenju lahko označi »jedro evropske novoveške gledališke tradicije v širšem smislu« (ki zajema tudi večino Brechtovega lastnega dela). Pojem gledališča po nenapisanem pravilu sovпада s pojmom gledališča drame s kategorijama posnemanja in dejanja, ki ju tako kot pojma katarze ni mogoče ločiti od paradigme dramskega gledališča.

Lehmann se le delno strinja s prepričanjem, da so bile zgodovinske avantgarde vzor za vse eksperimentalne oblike sodobnega gledališča od 60. let naprej. Strinja se sicer, da

²² Če ni navedeno drugače, je vse, kar sledi, povzeto iz omenjenega dela.

²³ Robert Wilson (1941) je ameriški avantgardni režiser in dramatik. Pri režiranju daje posebno težo jeziku (tudi tišini) in gibanju, ki ga s svojimi igralci »obdela«, še preden se lotijo teksta.

²⁴ Katakali (od 14. stol. naprej) je južnoindijsko gledališče, v katerem igralci (samo moški) s stilizirano mimiko in gibi ob spremljavi petja in bobnov več ur uprizarjajo mitične zgodbe.

²⁵ Gledališče no(h) (od konca 14. stol. naprej) je japonsko gledališče, v katerem igralci (samo moški) z maskami, v bogatih kostumih, ob spremljavi zbora in orkestra s peto poezijo, govornjo prozo, plesom, uprizarjajo zgodovinske igre, budistične legende.

gledališki uporniki prekinejo s skoraj vso tradicijo, vendar tudi pri preobratu k abstraktnim in potujevalnim scenskim sredstvom vztrajajo pri mimezisu dogajanja in kljub revolucionarnim novostim niso pripeljali do krize dramskega gledališča. Nove gledališke oblike so še naprej služile zdaj posodobljeni predstavitvi besedilnih svetov in so le izjemoma oblikovale pomisleke o tradicionalnem modelu gledališke reprezentacije in komunikacije. Tako po njegovem mnenju tudi gledališče absurda, enako kot Brechtovo (nearistotelovsko gledališče) in Artaudovo (gledališče krutosti) pripadajo dramski tradiciji; priznava pa, da se z zgodovinsko avantgardo in z omenjenimi gledališčniki začenja nastanek realnosti novega gledališča. Zgolj nekateri teksti razdrejo okvir dramske in narativne logike, Lehmann v genealogijo postdramskega gledališča uvrsti govorne igre Petra Handkeja, npr. *Zmerjanje občinstva*, ki sicer še vedno ostaja ujeto v tradicijo kot »metadrama« ali »metateater«, toda obenem kaže v prihodnost gledališča po drami.

Vznik postdramskega Lehmann locira v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, ko se izvrši »ugasnitev trizvezdja drama, dejanje in posnemanje« (Lehmann 2003: 47) s pojavom razširitve in kasneje vseprisotnosti medijev v vsakdanjem življenju in z nastopom »nove mnogolike gledališke oblike diskurza, ki je tukaj označena kot postdramsko gledališče«. (ibid. 25). Sam pojem postdramskega se Lehmannu zdi primeren za poimenovanje gledališča, »ki se čuti poklicano, da deluje onstran drame, v času "po" veljavnosti dramske paradigme v gledališču.« (ibid. 2003: 30). Prav narekovaji, v katere postavi besedo post ali po, po njegovi razlagi pričajo o dejstvu, da drama oziroma njena tradicija tudi v tem času ne doživita popolne negacije, ampak oslabljeni in zavrženi ostajata kot »struktura "normalnega" gledališča« oziroma »kot navidez avtomatično delujoča norma njegove dramaturgije« (ibid. 31). Za Lehmannu torej postdramsko gledališče kot osvoboditev od modela trizvezdja ne pomeni gledališča brez povezave onstran drame. Je zgolj »proces razpada, demontaže in dekonstrukcije v sami drami« (ibid. 55). Struktura »normalnega« gledališča še naprej obstaja na treh nivojih: kot pričakovanje večjega dela občinstva, kot temelj njegovih mnogih uprizoritvenih načinov in kot navidez avtomatično delujoča norma njegove dramaturgije (ibid. 30–31).

S pojmom postdramskega gledališča označuje gledališče med letoma 1970 in 1990 (ibid. 28). Razlaga, da je pomen takšnega poimenovanja predvsem poudarjanje legitimnosti igralnih oblik, ki so ne le eksperimentalne, avantgardistične, postmoderne itd., temveč gre za bistvene nove razvojne smeri, ki so vključene v pojem gledališča in jih od njega ni mogoče ločevati s kvalifikatorji, kot so performans, akcijska umetnost itn. (ibid. 11).

Postdramsko gledališče prelamlja z mnogo konvencijami. Besedila ne ustrezajo pričakovanjem, s katerimi se soočamo pri dramskih besedilih. Dostikrat je težko odkriti sploh kakršenkoli smisel, koherentni pomen uprizoritve. Podobe niso ilustracije fabule. K temu pride še zabris med žanri: povezujejo se ples in pantomima, glasbeno in govorno gledališče, koncert in gledališka igra se združujeta v scenske koncerte in tako dalje. Tako gledališče pogosto nastane kot projekt, pri katerem režiser ali »team« skliče skupaj umetnike različnih zvrsti (plesalce, grafike, glasbenike, igralce, arhitekta), da bi skupaj uresničili neko zamisel (včasih tudi s celo vrsto projektov). Za to se je udomačil pojem projektne gledališča. Tako gledališko delo je po svojem bistvu eksperimentalno, obstaja v iskanju novih povezav in prepletenosti načinov delovanja, institucij, krajev, struktur in ljudi. Za postdramsko gledališče je težko podati neke splošne značilnosti, ki bi ga označevale. Kljub vsemu številne raziskave to poskušajo. Postdramsko gledališče bi tako lahko karakterizirali s seznamom značilnosti: je dvoumno, postavlja umetnost nad fikcijo, slavi gledališče kot proces, kaže diskontinuiteto, heterogenost, netekstualnost, pluralizem, več kodov, subverzijo, vsa zakotja, perverzijo, igralca kot temo in glavni lik, deformacijo, besedilo kot samo osnovni material, dekonstrukcijo, besedilo kot avtoritarno in arhaično, performans kot tretjega med dramo in gledališčem, je antimimetično, upira se interpretaciji. To gledališče naj bi bilo brez diskurza, zato tam vladajo meditacija, gestika, ritem, ton. Pridružijo se nihilistične in groteskne oblike, prazen prostor, molk. Tovrstni termini pa žal ne ponujajo nič več kot zelo splošna gesla ali poimenovanja za zelo heterogene vtise, poleg tega je te elemente (na primer fragmentiranje naracije, slogovna heterogenost, hipernaturalistični, groteskni in neoekspresionistični elementi) možno najti tudi v uprizoritvah, ki kljub vsemu pripadajo modelu dramskega gledališča, nekatere lastnosti veljajo celo za celotno gledališče. Eno izmed najpomembnejših značilnosti postmoderne gledališča je dialog, saj se le-ta, medtem ko na odru pojema, z novim poudarkom vrača med oder in občinstvo. Gledališče odkrije svojo edinstveno možnost neposredne komunikacije, kajti trenutek proizvodnje umetnosti je tukaj tudi trenutek njene recepcije. Občinstvo novega gledališča se znajde kot naslovljenec osebne zgodbe, prepletene z ritualom podobnimi procesi in ostro doživlja svojo lastno prisotnost, ker je soočeno z ekstremnimi dolžinami uprizoritev ali neobičajnimi mesti, ukvarjati pa se mora tudi z mnogovrstnimi provokacijami. Gre torej za temeljno spremembo celotne ideje gledališča: premik osi z dialoga znotraj gledališča k dialogu med gledališčem in občinstvo. Besedilo se odpre disperziji logosa na načine, ki povzročajo, da se pomena A (oder) ne sporoča več B-ju (občinstvo), temveč se rajši vzpostavi/zgradi specifična gledališka situacija, ki razpolaga z zmožnostjo različnih vrst komunikacije. Ta širši smisel komunikacije implicira zgolj možnost,

ne pa tudi nujnosti proizvodnje pomena. Tipi tekstualnosti, v veliki meri vtakani v mrežo medbesedilnih križnih referenc (ki še širše odprejo enotnost katerega koli besedila), so zbor, naracija, monolog/solilog, kolaž, montaža, poliglosija in simultanost. Lehmann v zvezi s tem predlaga nov termin, termin, ki opozarja na nov status besedila v gledališču. Novi načini besedila lahko proizvedejo »besedilno pokrajino«, ki je tesno povezana z vizualno dramaturgijo, vdorom realnega in redukcijo fiktivnega vesolja, pri čemer vizualne dramaturgije ne smemo razumeti kot prakse, ki je osvobodjena besedila in v kateri ekskluzivno dominira vizualnost, temveč pomeni opis. Postdramsko gledališče je bistveno, vendar ne izključno povezano z eksperimentalno razpoloženimi in na umetniško tveganje pripravljenimi gledališči.

Spremenjeni status dramskega avtorja v postdramskih gledaliških oblikah po Lehmannovem mnenju izhaja iz dejstva, da je »besedilo, ki je postavljeno na sceno (če sploh), razumljeno le še kot celotnemu sklopu enakovreden del gestičnega, glasbenega, vizualnega in tako naprej« (2008: 59). Dramski tekst v gledališču torej razume v semiološkem in poststrukturalističnem smislu.

Oblikovanje postdramskega diskurza v gledališču oziroma prihodnost gledališča vidi onstran primata dramskega avtorja in ga opiše kot zaporedje etap samorefleksije, dekompozicije in ločevanja dramskega gledališča, ki vodi od velikega ob koncu 19. stoletja in raznolikosti modernih gledaliških oblik v zgodovinski avantgardi do neoavantgarde petdesetih in šestdesetih let do postdramskih gledaliških oblik ob koncu 20. stoletja. Na prelomu iz 19. v 20. stoletje pride po njegovem mnenju do dveh vzporednih procesov: krize drame in krize diskurzivne oblike gledališča samega: »Teatralizacija gledališča je vodila k osvoboditvi izpod oblasti drame« (Lehmann 2003: 64). Postdramsko gledališče vključuje tudi sedanost in na svoj specifičen način nadaljnje učinkovanje starejših estetik, tudi takšnih, ki so se že prej poslovile od dramske ideje na ravni besedila ali gledališča. Umetnost se sploh ne more razvijati brez sklicevanja na prejšnje oblike. Potrebno pa je razlikovati med vračanjem k preteklemu v novem in med videzom trajanja veljavnosti ali nujnosti tradicionalnih »norm«. Težko se je otresti klasičnih pojmovnosti, ki jih je moč tradicije spremenila v estetske norme. Nova gledališka praksa se v javni zavesti pogosto vzpostavlja s polemično razmejitvijo do tradicionalnega in tako vzbudi vtis, da zahvalo za svojo identiteto dolguje klasičnim normam. Toda provokacija ne tvori še nobene oblike, tudi umetnost, ki provocira in zanika, mora z lastno močjo vzpostaviti nekaj novega in lahko pridobi lastno identiteto le iz slednjega, ne pa iz zanikanja klasičnih norm.

Pavis v *Gledališkem slovarju* pušča ob strani vprašanje postmoderne dramske pisave oz. po Lehmannu, postdramatike. Pravi, da bi se morali pri književnosti, če bi hoteli presojati o njeni postmodernosti, ravnati po povsem drugačnih merilih.

4 Sodobno slovensko gledališče in dramatika

Transformacijo slovenskega gledališča druge polovice dvajsetega stoletja je kot nadaljevanje »odtujevanja« dramske pisave, transformacij klasične »absolutne drame« (Szondi) in verige kriz »dramskega gledališča« (Brecht) potrebno povezovati s procesi dekonstrukcije dramskega gledališča. Tekstualno (govorno) se zamenja s vizualnimi in prostorskimi formami, s čimer se začne gibati znotraj postdramskega gledališča, ki »je postbrechtovsko gledališče«. V drugi polovici dvajsetega stoletja prihaja do vedno novih kriz dramskega avtorja, fenomenov, kot so razpad dialoga (Heiner Müller), polifoni diskurz (Peter Handke), sopostavitve različnih form in govoric (B. M. Koltès), »govorne ploskve« (Elfriede Jelinek) kot nadomestek za dialog, »odprto delo« (Eco), zamenjava dialoga s polilogom (Kristeva), »litalizacija« oziroma »tekstualizacija« (Fuchs) in »teorizirana igra« (Fuchs) kot »novih modelov epskega gledališča« (Wirth) oziroma »brezdialoškega gledališča«. (Toporišič 2004: 15) Toporišič (ibid. 200) tudi poudarja, da sta bila slovensko gledališče in dramatika zaradi specifičnosti svoje kulturne zgodovine znotraj evropske zgodovine novoveške umetnosti tudi v drugi polovici prejšnjega stoletja trmasto samosvoja, vendar to ne pomeni konzervativnosti. V sedemdesetih letih nastala kriza odnosov med obema ostaja nerazčiščena in aktualna. Le-ta je v zavest slovenskega gledališča in literarnega obrata vnesla prepričanje, da se v času posledic t. i. konca literarnega gledališča gibljemo znotraj krize dramske forme. Jasno je postalo, da je odnos med dramatikom in gledališčem treba razumeti, kot pravi Pavis, kot »dialektično razmerje«: da je gledališka predstava integralna in avtonomna umetniška celota, ki je zgolj, kakor pravi Inkret, »inspirirana pri dramskem besedilu«, in da je največja nevarnost »klasičnointelektualnega ali kvaziintelektualnega« (po Ubersfeldovi) odnosa med besedilom in uprizoritvijo dejstvo, da ta »privilegira tekst in v uprizoritvi ne vidi drugega kot upodobitev in prevod literarnega besedila«²⁶.

Svetina pravi, da se je prvo povojno obdobje slovenskega gledališkega eksperimenta začelo z Balbino Battelino Baranovič in eksperimentalnim Gledališčem v krogu in nadaljevalo z gledališčem Ad hoc Drage Ahačič. Temu je sledil ŠAG, Študentsko aktualno gledališče, katerega ustanovitelj sta bila režiser in dramatik Dušan Jovanović in dramaturg Andrej Inkret. Znameniti Oder 57 pa je bil tisti, ki je »v temeljih zamajal slovensko gledališče in rodil sodobno slovensko dramatikom. Ukinjen je bil leta 1964, z uprizoritvijo Rožančeve *Tople grede*.

²⁶ Po Anne Ubersfeld, *Lire I*, str. 13.

Svetina (2009: 11) izpostavlja, da je v začetku šestdesetih Drama bila tista, ki znala izkoristiti potencialne novega (eksperimentalnega) gledališča, še zlasti nove slovenske dramatike: Strnišo, Zajca, Smoleta, Božiča, Kozaka, Rožanca. Smoletova *Antigona* je na oder Drame prišla namreč že po samo nekaj mesecih po krstni uprizoritvi na Odru 57.

Toporišič se precej podrobno posveti opazovanju slovenskih gledaliških sprememb. Tako ugotavlja (2004: 13), da se je primatu dramske pisave, ki je bil dominanten v petdesetih in šestdesetih letih, gledališka kreacija začela izvijati na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta. Ta prelom je kritika označila kot »smrt literarnega gledališča«²⁷ s pomočjo Gledališča Pupilije Ferkeverk (1968–1970) ter uveljavitev avtonomije polja gledališča. Sedemdeseta leta so (desetletje pozneje kot v širšem evropskem prostoru) vpeljala obdobje režiserjev, ki so ga naslednja desetletja zgolj še radikalizirala. Specifika slovenskega gledališča in dramatike tega obdobja se je pri tem izgrajevala in vzdrževala kot zavestno in nezavedno upiranje izskoku iz logocentrizma, tako da je tekst, ki je vse bolj postajal scenarij, material za avtonomno gledališko kreacijo, in ne več neka zavezujoča imaginarna gledališka predstava, trdovratno ohranjal pomembno funkcijo znotraj že omenjenega »dialektičnega razmerja« med literaturo (dramatiko) in gledališčem. Kriza primata teksta in dramskega gledališča se je v šestdesetih letih (zgodnji Jovanovič) samo še poglobljala in je prav v zadnjih dveh desetletjih prejšnjega stoletja doživela najradikalnejšo obliko, ki je proizvedla celo novi poimenovanji sodobnega gledališča tega obdobja kot »postdramskega gledališča« (Lehmann) in sodobne dramatike kot »ne več dramskega gledališkega besedila« (Poschmann).

Čas osemdesetih sta na samem začetku zaznamovali smrti Edvarda Kardelja ter Josipa Broza Tita in s tem naznanjanje, citirano po Juvanu, razpada dveh velikih pripovedi, ki sta organizirali gospostvo jugoslovanske države: ideologije samoupravnega socializma ter ideologije jugoslovanstva. Osemdeseta leta so izpeljala avtonomizacijo gledališča in ga odprla za fenomene široko pojmovanega polja scenskih umetnosti. Dokončno so opravila z renovacijo in radikalizacijo t. i. političnega gledališča in njegovega striktnega dvojnega kodiranja ter nevzdržnega drsenja označevalske verige. (ibid. 148)

Devetdeseta leta so najradikalneje deteritorializirala tekst in vzpostavila avtonomijo gledališke »pokrajine« (Gertrude Stein) (ibid. 18); prav ta leta so ob postkonceptualizmu in razpršitvi gledališča v široko polje intermedijskih umetnosti prinesla tudi nov povratak k tekstu, s tem pa najširšo mrežo različnih odnosov med tekstom in uprizoritvijo, vedno nove dialoge med besedo na eni strani in gledališčem v najširšem pomenu besede na drugi strani

²⁷ Izraz si je Toporišič izposodil pri Venu Tauferju.

(Toporišič 2004: 202). Devetdeseta so dokončno vpeljala razliko med tradicionalno pojmovanim gledališčem, ki se je vse bolj vztrajno začelo gibati znotraj polja, zaznamovanega bodisi s konzervativnostjo bodisi s komercializacijo; in pa s hibridnimi scenskimi umetnostmi, znotraj katerih je t. i. dramsko gledališče dokončno začlenilo izgubljeni primat. (ibid. 148) Ta leta sta zaznamovala vsaj dva politična momenta, ki sta se prav tako zgodila na samem začetku desetletja: proces osamosvajanja in konec socialističnega samoupravljanja. S tem se je – po natančni argumentaciji Mladena Dolarja – zgodil »največji primer reza, ki je zadel slovensko identiteto in kulturo, [...] slovenska osamosvojitve. Ta je pomenila prekinitev par excellence z dotedanjo avtohtonostjo, vzpostavitev nove državnosti in novih parametrov socialnega in duhovnega življenja, rez, po katerem ni vrnitve ne v socialistične ne v predsocialistične čase«²⁸ (ibid. 150). Ta specifična politična in duhovna situacija slovenskega prostora tega časa, ki jo je znotraj umetnosti (s tem seveda tudi gledališča) vedno očitneje zaznamoval umik deklarativne političnosti ali političnosti nasploh, je povezana s specifičnimi oblikami postmoderne umetnosti Drugega sveta²⁹, ki so se razvile na prelomu desetletij. Vse to je paradoksalno sovpadlo s hiperpolitizacijo slovenskega polisa. Nova generacija (praviloma rojena po letu 1960) se je že gibala zunaj angažiranega gledališča Ristića in Jovanovića ter govorila o smrti političnega gledališča in razglašala, da klasiki modernega političnega gledališča ostajajo zanimivi le še zavoľo svojih formalno-estetskih principov, njihova ideološkost pa je le še stvar neke preteklosti. (ibid. 150) Nova generacija se je zavedala situacije, ki jo Hans-Thies Lehmann definira kot nespregledljivo dejstvo: »V primerjavi s preteklostjo gledališče nima več funkcije središča polisa kot prostora skupnega premišljevanja o ključnih družbenih vprašanjih. Gledališče ne more biti več sredstvo za potrjevanje nacionalne, zgodovinske ali kulturne identitete, kot politična propaganda pa preprosto ne deluje dobro in učinkovito. /.../ Mediji so tozadevno učinkovitejši ali vsaj hitrejši, ko gre za aktulanost ...«³⁰ (ibid. 151).

Eda Čufer je v zapisu »Tretja generacija« leta 1992 postavila ločnico med dvema časoma kar z definicijo dveh generacij. Izpostavila je razliko med drugo generacijo s tendenco po angažiranem in tudi političnem gledališču, ter tretjim obdobjem oziroma generacijo, ki se formira prav tako na začetku devetdesetih in jo je delovno imenovala »avtorsko gledališče. [...] Pojem, ki povezuje gledališče tretje generacije z angažirano političnim gledališčem

²⁸ Mladen Dolar, *Slovenska nacionalna identiteta in kultura: navodila za uporabo*, Ljubljana, 2003, str. 35.

²⁹ Izraz Drugi svet se nananaša na nekdanje komunistično-socialistične, industrialne države (nekdanji Vzhodni blok, območje in sfera vpliva Sovjetske Socialistične Republike), danes Rusija, Vzhodna Evropa in nekatere izmed turških držav (npr. Kazahstan) in Kitajska.

³⁰ Toporišič po Hans-Thies Lehmann, »Politično v postdramskem«, *Maska*, letn. XVII, št. 74/75 (2002), str. 7.

druge, je koncept³¹. V to generacijo je ob Živadinovu, Emilu Hrvatinu in Vladu Repniku prištela predvsem nova imena, ki so se pojavila na začetku desetletja (na primer Matjaž Berger, Matjaž Pograjc, Tomaž Štrucl in Marko Peljhan). Čuferjeva je videla v novem konceptualizmu tretje generacije na delu neke vrste proces prehoda od literarnega h konceptualnemu gledališču, ki se kaže kot »zavesten postopek, ki mu gre najprej za to, da bi osvobodil oder in vzpostavil pogoje za sintakso, ki bi bila odru inherentna. Zato v prvi fazi izrine z odra tisto, kar na njem dominira – zgodovinsko politični kontekst in zanj vezano literarno izjavo«³² (Toporišič 2004: 151). Tisti koncept, ki je povezoval drugo in tretjo generacijo, je bil najopaznejši skozi vpliv Ristićevega gledališkega eksperimenta, tega, kar je Lado Kralj poimenoval kot področje »ekspandiranja, potujevanja, problematiziranja, preseganja itd. odrskega prostora«, uvajanja »gibalnih (plesnih, baletnih) prvin v tipologijo gledališča, ki sama po sebi ni baletna, temveč – uporabimo Marrinettijev izraz – sintetična« ter potrebe »zmanjšati dominacijo besede v gledališču in dati večjo avtonomijo kinetičnim prvinam«³³. Rističev vpliv je bil najbolj razberljiv v predstavah Dragana Živadinova, ki so najbolj paradigmatično delovale na generiranje t. i. konceptualnega »neodvisnega« gledališča devetdesetih. (ibid. 151–152)

Emil Hrvatin (teoretik in praktik generacije devetdesetih) je, ko je leta 1991 v intervjuju za *Masko* govoril o retrogardističnem dogodku *Krst pod Triglavom*, opozoril na njegovo prelomnost, ko je poudarjal, da je ta »pospravil določene gledališke oblike v datoteke zgodovine, od koder te nikoli več ne bi smele nazorno zaživeti. Instaliral je gledališko metafiziko, izhajajočo iz utopičnih projektov zgodovine gledališča dvajsetega stoletja. Nemogoče je ujeti formo KRSTA, ker gre za formo form, vendar je mogoče prepoznati metafizično prepoznavnost te forme form«³⁴ (ibid. 152). Del avtorjev izhaja iz političnega gledališča Ristića in Jovanovića, del pa iz prelomov in forme form Dragana Živadinova ter retrogardističnega gledališča (umetnosti NSK). Matjaž Berger v intervjuju za *Masko* opozarja na še neko drugo polje: teoretsko revolucijo, izvedeno v osemdesetih (Slavoj Žižek, Rastko Močnik, Mladen Dolar, Zoja Skušek, Braco Rotar, Eva Bahovec in drugi, reviji *Problemi* in *Ekran*) (Toporišič 2004: 154). »V slovenski kulturi 90. let je lacanovska teoretska psihoanaliza dobila lastnosti dominantne paradigme nacionalne "meščanske" kulture.«³⁵

³¹ Toporišič po Eda Čufer, »Tretja generacija«, *Maska*, letn. 2, št. 3 (1992), str. 45.

³² Id.

³³ Toporišič po Lado Kralj: »Homage a Ristić«, *Maska*, letnik IV. št. 1/2, 1994, str. 27.

³⁴ Toporišič po Aldo Milohnič, »Emil Hrvatin: na koncu previzionističnega obdobja (intervju)«, *Maska*, let. 1, št. 1 (1991), str. 2–4.

³⁵ Miško Šuvaković, »Negotovost ali point de caption [...]«, *Maska*, letn. 8, št. 5/6 (jesen/zima 1999, str. 42.

Berger je ob Emilu Hrvatinu po Toporišičevem mnenju najčistejši, nikakor pa ne edini predstavnik umetnikov, ki modele teoretske psihoanalize postavljajo za poetične osnove svojih kreacij. Šuvaković je prepričan, da sta alternativna umetnost in gledališče 90. let na teoretsko psihoanalizo opirala bodisi (ne)zavedno bodisi intencionalno, pri tem pa se je izvršilo tudi dokončno porušenje meje med gledališčem in vizualnimi umetnostmi, kar je bilo najočitneje znotraj polja na novo uveljavljenega performansa kot interdisciplinarne discipline ter njegove transformacije v »umetnost spektakla«. Ta je izhajala iz antispektakla, hepeninga skupin OHO in Pupilija Ferkeverk, performansa Pekarne in začetne faze Gleja ter se na prelomu desetletij in začetku devetdesetih let levila skozi dejanja »pseudomonumentalne retro-avant-garde NSK, gledališča eklektičnega postmodernizma Tomaža Pandurja do scenskih situacij ali dogodkov v devetdesetih letih (Dragan Živadinov, Vlado Repnik, Matjaž Berger, Vito Taufer)«³⁶. (ibid. 154)

Lado Kralj je v svoji kolumni »Dekadenca?« ugotavljal, da se znotraj neodvisne produkcije vzpostavlja »antinomna situacija«. Na eni strani opazimo izjemno uspešno zmanjšanje funkcije besede, po drugi strani pa se »avantgardistične zahteve izvajajo tako radikalno, da vodijo v avtodestrukcijo. [...] Tekst je reduciran. To je v redu. Ta redukcija ima največkrat komične učinke«³⁷. (ibid. 154) Kralj je verjel, da je tekst tudi v tovrstnem gledališču potreben: »nov tekst bo seveda fragmentaren, alogičen in akavzalen, [...] vendar pa bo imel svoje trdno mesto v urpizoritvi in pripravljati ga bo treba z isto skrbjo kot sceno ali gib«³⁸. (ibid. 166)

Zaključimo lahko, da tekst kljub času skopičenosti znotraj polja uprizoritve v slovenskem gledališču ohranja relativno močno funkcijo skozi vse časovno obdobje, kar je značilnost (post)modernistične umetnosti malih narodov Drugega sveta, ki ji pripadata tudi sodobno slovensko gledališče in dramatika. (ibid. 203) Značilnost velike večine umetnosti državotvorno mladih in manjšinskih narodov Drugega (delno tudi Prvega) sveta je tudi večja vztrajnost v primerjavi z umetnostjo velikih narodov in nacionalnih kultur Prvega sveta in veliko bolj zavezujoč, včasih celo »fetišističen« odnos do besede, jezika, kar je povezano s specifično težo, ki jo je imel literarni obrat v teh deželah v zgodovini njihovega ohranjanja nacionalnega. (Toporišič 2004: 200)

³⁶ Id.

³⁷ Lado Kralj, »Dekadenca?«, *Maska*, let. III, št. 4–5 (september–oktober 1993), str. 13.

³⁸ Id.

ŠTUDIJA TREH PRIMEROV

Izhajajoč iz v prvem delu navedenih pokazateljev performativnega obrata šestdesetih in sedemdesetih v gledališču in scenskih umetnostih ter iz navedenih konceptov teoretikov gledališča bom poskušala identificirati in analizirati sledi v izbranih besedilih in predstavah. Tako bo moj namen najti nekaj provizoričnih odgovorov, ki nam lahko pomagajo pri razumevanju spremenjenega položaja sodobnih dramskih besedil in posledično tudi uprizoritev. Naj najprej na kratko ponovim glavne ugotovitve, ki nam jih je prinesel prvi del naloge.

Gledališko produkcijo je zaznamovala zavedna prekinitev s tradicijo zahodnoevropskega gledališča, ki je bilo določeno z dramskim besedilom. Postdramskemu so pot stakovale avantgarde, ki so na svoj način reagirale na okorelost in nezmožnost avtorjev za kritiko meščanske družbe. V ospredje se kot znakovni sistem začne postavljati človeško telo, uničuje se iluzija odrske stvarnosti, v gledaliških tekstih izginja hierarhija in notranja enotnost. Pojavlja se ovinkasta pripoved, fragmentacija. Izvrši se proces desemantizacije oziroma abstrakcije jezika, destrukcija znakovnega sistema, uporaba nesemantičnih komponent jezika, poudarjanje performativne dimenzije teksta, zvočne materialnosti jezika, telesnosti teksta, muzikalčnosti in polisemije. Tekst nima več dominantne vloge, tekstualna kultura je postala breme. Ampak kljub vsemu ne gre za popolno ukinitvev besed (od režiserja je odvisno, kakšen bo končni rezultat predelave: bodisi besedilo v novi luči bodisi pokop besede), temveč za spremembo funkcije besed. Dramska umetnost se začinja spogledovati z začetki starega grškega gledališča, ki so temeljili na plesu. Najmočnejša povezava med obredjem in novo, performativno naravnano gledališko produkcijo, je namreč pojem »skupnosti«, torej poudarjanje občinstva kot so-ustvarjalca dogodka. Ritual je namreč, v nasprotju s konvencionalno igro, to je dejanjem, ki ga predstavijo profesionalci od njih ločenemu in pasivnemu zbiru posameznikov, definiran kot dejanje, v katerem aktivno sodelujejo vsi udeleženci skupnosti in ki kot tak simbolno ali celo dejansko transformira status in identiteto skupine. Specifičen obrat od referencialne k performativni funkciji je prinesel različne oblike preizkušanj fizičnih in psiholoških meja tako pri umetnikih kot pri občinstvu. Gledalci se znajdejo v stanju, ki jih odtuji od vsakdanjega življenja in družbenih norm, iluzija, ki jo je prinašalo tradicionalno pojmovanje gledališča, je ubita. S transformacijo strukture dialoga novo gledališče spet odkrije elemente ritualne razsežnosti, drugačne vrste komunikacije, ki omogoča razumu ne tako enostavno izsledljivo izkušnjo. V sodobnih gledaliških besedilih predpostavljamo avtorefleksivno, analitično teatralnost, ki je ne moremo

več razumeti znotrajfikijsko. Ta teatralnost mora biti umeščena v prostor igre med odrom in avditorijem, upošteva dinamično gledalčevo perspektivo. Gledališče danes ni več prostor reprezentacije, temveč mesto kritično-analitičnega spoprijema. Teatralnost v postdramskem gledališču je torej domena zaznavanja, kvaliteta kognitivnega doživljanja v uprizoritveni situaciji. Analitična teatralnost je samorefleksivna in se vzpostavlja kot interakcija med izvajalci in gledalci. Funkcijski model analitične teatralnosti, ki ga udejanjajo nedramski gledališki teksti (v nasprotju z znotrajfikijsko teatralnostjo oziroma dramskostjo klasičnih dramskih tekstov, osredotočenih na zgodbo), reflektira in uporablja odrsko teatralnost pragmatične uprizoritvene situacije, tako da akustičnega in vizualnega odrskega dogajanja ne uporablja kot medija za posredovanje nekega (estetskega) sporočila ali kot sredstva za prikazovanje fikcije, ampak kot estetsko sporočilo samo, ki postane primarni namen komunikacije.

V sodobnem gledališču ni neuprizorljivega, o uprizorljivem odloča gledališče in režiser, ki ima »pravico« črtati in spreminjati. Emancipacija gledališke umetnosti od modela literarnega gledališča je na eni strani gledališču prinesla avtonomijo, na drugi pa je izjemno razširila pojem besedila/teksta za gledališče oziroma gledališkega teksta, ki ni več nujno razumljen znotraj polja drame in njene forme. Definicija dramskega teksta stoji na krhkih nogah: ali definicijo dramskega teksta, razdeljenega na glavni tekst (fiktivni premi govor) in stranski tekst (didaskalije) še vedno velja? To bom poskušala prikazati tudi na primerih. Zgolj obstoj strukturnih značilnosti drame namreč še ne pomeni, da bi lahko tekst kot dramo že razumeli in analizirali. Dramska oblika ni avtomatično povezana z znotrajfikijsko teatralnostjo in s funkcijo fikijskega predstavljanja. Nasprotno pa je lahko dramska oblika uporabljena pri kakšni estetiki delovanja, ki je kritična prav do te funkcije, gledališki tekst v dramski obliki pa lahko dekonstruira in kritizira dramo kot dramsko fikcijo. Vseh gledaliških besedil, ki uporabljajo dramsko obliko, ni mogoče razumeti kot drame, zato so določena besedila lahko dramska le po obliki in zgolj po obliki. Sodobna gledališka besedila lahko uporabljajo dramsko obliko brez težav, lahko pa to uporabo nekratne oblike gledališkega besedila tudi kritično reflektirajo, tako da dekonstruirajo obliko in jo kombinirajo z nedramsko teatralnostjo besedila. Končno lahko tudi dramsko obliko presežejo in preizkusijo nove oblike pisanja za gledališče. V kontekstu postdramskega gledališča literarni tekst nikakor ni več brezpogojno središče in smoter gledališkega dejanja, ampak postaja govorni material neke avtonomne umetnosti uprizarjanja ter je kot tak lahko podvržen tudi predelavam, črtanjem, rekonstrukciji.

Krizo reprezentacije, dramske forme, s tem seveda tudi dramskega avtorja, ter nastajanje novih, ne več dramskih tekstovnih korpusov bom poskusila analizirati znotraj postdramskega konteksta. Strinjam se, da tekstualne prakse nikakor ni mogoče ločevati od uprizoritvene, ker sta izjemno povezani in so-odvisni, zato sem se pri študiji primerov odločila za tekste, ki so bili tudi že uprizorjeni. Izbiro pogojuje dejstvo, da sem bila prisotna na določenih uprizoritvah, in sicer na uprizoritvi rekonstrukcije *Pupilije*, (bralni) uprizoritvi sklopa besedil *Zakon!* ter *Slovenskega narodnega gledališča* (druga uprizoritev – bralna uprizoritev). Ko sem se začela seznanjati s skupinami Pupilčkov in Preglejčkov, se mi je zdelo smiselno, da omenjeni skupini in njihovo delo tudi nekoliko podrobneje predstavim. Če namreč želimo razumeti vzvode, ki pogojujejo nastanek sodobnih dramskih tekstov, nam to lahko olajša razmislek pri sami analizi tekstov. Pomemben pogoj za razumevanje je tudi osnovno poznavanje zgodovinskih in splošnih socialnih ter kulturnih okoliščin nastanka. Pri *Pupiliji* se je že od samega začetka zdelo samoumevno omeniti prvo uprizoritev, ki je na svoj način prevetrila slovensko miselnost, ki je bila takrat v svojem obzorju pričakovanj še vedno vezana na tradicionalno, logocentrično razumevanje gledališča. Poskušati bom ugotoviti, zakaj je temu tako in kakšna je vloga *Pupilije* pri spremembi položaja teksta, ki je bil s *Pupilijo* »vržen s prestola«. Že *Pupilija* je vsebovala primere ready-made besedil, temu je tako tudi pri *Devetih lahkih komadih*, ki sem se jih odločila predstaviti zaradi določenih povezav z *Zakonom* in zaradi dejstva, da je nastanku obeh sklopov besedil neposredno botroval nek zunanji razlog oziroma družbeno-politična ali kulturna problematika. Očitna raba že obstoječih besedil se pokaže tudi pri *Slovenskem narodnem gledališču*, ki se zaradi uporabe resničnega medijskega gradiva, ki zadeva nekdanj aktualno politično in družbeno vprašanje, vpisuje tudi v dokumentarno gledališče. Ker so ready-made besedila tista, ki so premeščena iz originalnega konteksta v nov, estetski kontekst gledališke uprizoritve, se nam posledično postavlja tudi vprašanje o avtorstvu teksta (ter smiselnosti tega početja za nekdanj tako vsemogočnega »avtorja«) in njegovi literarni vrednosti.

Opozoriti velja tudi na vlogo besedila kot dela uprizoritve, kajti besedilo je v samem procesu pripravljanja na uprizoritev tarča črtanj in spreminjanj. Če se izrazim s pojmi računalniške dobe: besedilo, ki je objavljeno in ki ga lahko preberemo, je v »pdf« obliki in se ne spreminja, tisto, ki pa se uporablja pri pripravi uprizoritve, pa se nahaja v »Wordu« in je podvrženo nenehnim spremembam in to se ne konča niti na sam dan uprizoritve, ki velikokrat vsebuje tudi performativne vložke. Pri tem odnosu bralec/gledalec nasproti tekst/uprizoritev velja omeniti tudi vnaprejšnjo organiziranost besedil v smeri sodelovanja občinstva oziroma gledalcev v uprizoritvi, kar je posledica izumiranja dialoga na odru, ki je tako prestavljen med

gledalce in izvajalce. Ločnica oder – občinstvo se razblinja in včasih tudi prav agresivno (takšen občutek včasih dobijo sodelovanja nenavajeni gledalci) razbija. Pri tem je pomemben dodatek po končani uprizoritvi sodobnih dramskih tekstov tudi vabilo na pogovor/diskusijo z izvajalci ter avtorji, kar nakazuje, da se avtorji zavedajo, da zna uprizorjeno povzročiti določeno zmedenost pri gledalcih, hkrati pa to pozitivno (kakor za koga!) spodbujanje ljudi k sodelovanju povzroča postopno umikanje prepričanja, da je gledališče ustvarjano le s strani »poklicanih« in »posvečenih«, s katerimi povprečni ljudje le težko stopijo v stik.

5 *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969)

Slovensko gledališče (in zgodovino sodobnega slovenskega gledališča) je zaznamovala prelomna predstava-dogodek *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* s svojim odmikom od tako rekoč vsega, kar je ob koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja v slovenskem prostoru veljalo za »pravi« teater. V nadaljevanju bom raziskala razloge in razlage za njeno prelomnost, šokantnost in neumrljivost.

Veno Taufer je leta 1969 svoj zapis o predstavi *Pupilija papa Pupilo pa Pupilčki* začel s citatom-motom Antonina Artauda »Kretnja je jezik, ki ima lastno življenje.«, nadaljeval pa z uvodno ugotovitvijo: »Šok, ki ga je doživela in z njo slovenska kultura in gledališče posebej, utegne biti odločilnejši in dolgotrajnejši, kot se zdi.« S tem je napovedal, kot pravi Toporišič (2008a: 153), preobrat oziroma obrat od fiksirane, tekstualne k performativni kulturi, oziroma od dela k tekstu, hkrati pa od teksta k intertekstu in tretji paradigmi gledalca, bralca.

Zanimiv je že izvor imena skupine Gledališče Pupilije Ferkeverk: v eni svojih zgodnjih pesmi je namreč Milan Jesih uporabil imeni Pupilo in Ferkevek³⁹. Ime Pupilija Ferkeverk se je nato pojavilo na plakatih za predstavo (literarni večer) »gledališča poezije skupine 442⁴⁰« z naslovom *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* v Mali drami ljubljanske Drame maja 1968. Konec maja istega leta je sedem članov skupine posnelo še film *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk*, jeseni, 29. oktobra 1969, pa je Gledališče Pupilije Ferkeverk (gibanje 443) v Križankah uprizorilo predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*.

Pupilija Ferkeverk je bila, po besedah Svetine (2009a: 9), ena od oblik Svobode, ki so si jo rojeni v letih po koncu 2. svetovne vojne izbrali, da preizkusijo, ali je leta 1945 oklicana svoboda resnična ali le retorična figura. Ta vera je bila podkrepljena še z vero v Poezijo in popolno razpoložljivost pesniškega jezika. Takrat mlada generacija je po vzoru tujih vplivov preizkušala moč svojih verzov in verjela, da je gledališče tisti prostor, ki pomaga poeziji, da oživi in začara gledalce; skupaj s hotenjem po »vzpostavljanju resničnega bratstva med

³⁹ Verzi v pesmi se glasijo takole: »... lahko si boš nadel ime Ferkeverk ali Pupilo ali Stemson / lahko boš Jaka ali Judež / lahko se boš rimal ali pa se opajal s čim drugim / lahko boš počel prav vse ...« Ti verzi izražajo sicer še nezavedni, artikulirani »program« skupine; v ospredju tega »programa« so trije temeljni elementi: »rima«, »opoj« in popolna svoboda. (Svetina 2009²: 28)

⁴⁰ Pesniško skupino 441 (441 je poimenovanje po številki podstrešne sobice na Veselovi 8, kjer je stanoval Edvard Kocbek) so sestavljali Ferdinand Miklavc, Denis Poniž, Ivo Svetina. Oblikovali so se leta 1966 s pesniškim nastopom v Mladinskem gledališču (Skupina 441). Skupini sta se kmalu pridružila slikar in pesnik Bardo Lucundus in Edvardov sin Matjaž Kocbek. Vse naslednje številke pomenijo novo fazo v delovanju nekdanje skupine treh pesnikov. Številka 442 (Gledališče poezije 442) je tista, ki jo je skupina prevzela ob pesniški predstavi *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk*.

poezijo in občestvom, kot ga je poznal začetek (zahodnega) gledališča.« Pupilija je »slavila svobodo duha, fantazije, jezika in nenazadnje tudi telesa, zaradi česar tudi golota na odru ni bila nič drugega kot kostum nastopajočega. Še več: bolj kot provokacija je bila znak nedolžnosti.« (ibid. 10). Svetina torej izpostavlja duh časa, dejstvo, da so pozna šestdeseta leta v slovenski in jugoslovanski družbi omogočala liberalizem, ki naj bi dajal prednost tehnokratizmu pred »enotno idejno akcijo«, pri čemer je ekonomija tistega časa ravnala tako, kot da bi bil naš mali podalpski svet najbogatejši in tako najboljši od vseh možnih svetov. Perspektive, ki naj bi jih omogočila sodobna tehnologija, so storile svoje tudi pri mladi generaciji. Vse te socio-klimatske razmere so po njegovem mnenju kar silile k skupinskim akcijam, h kolektivnemu duhu, ki naj bi kaj kmalu zavladal in ustoličil umetnost in druge stroke nad zmedenim političnim voluntarizmom. »Iluzija svetle prihodnosti in rožnate sedanjosti je bila tako popolna in vabljiva, da se je udejanjala še isti hip, ko se je kot fata morgana prikazala v razžarjeni pokrajini kulis ekonomskega razcveta samoupravnega socializma.« (Svetina 2009b: 48).

»Razpis za veliko avdicijo Gledališča Pupilije Ferkeverk 442«, ki naj bi bila 17. 10. 1969 v prostorih uredništva Tribune, je bila »kolektivna pesem« v rdečem okvirčku, ki so jo napisali Jesih, Kocbek, Svetina, Kralj, Miklavc. Čeprav se je organiziralo gledališko dejanje, ki je nosilo s seboj vse organizacijske in poslovne zadeve, je bila poezija tista, ki je varovala pred pastmi in govorico institucije. Razpis je bil po Svetininih besedah (2009b: 49) neke vrste mimikrija: obnašati se kot redna vojska, čeprav je šlo za gverilsko dejanje. Gledališče Pupilije Ferkeverk je k sodelovanju vabilo »kandidate vseh spolov, starosti, stanov«, vse, »ki znajo kaj nenavadnega«, četudi je to »v vsakdanjem življenju nekoristno in nezanimivo«. To naj bi po prepričanju Pupilije Ferkeverk bili: »požiralci amoniaka, jedci aluminijastih miz, grbasti krotilci indijskega noja, transvestiti, znanstveniki, dreserji prerijskih podgan, topilci jeklenih balanc, rdečelaske, invalidi iz boksarske vstaje, čarovniki, ljudje z močno spodnjo čeljustjo, kodrolasi ali pametni otroci, berači, majhni ptičji možaki, ljudje, podljudje, nadljudje, svetniki, cigani, proizvajalci žvižgov, lastniki neartikuliranih glasov, požiralci ognja, Židje, hipnotizerji, striptizete, misleci, rokohitrci, frizerji, govorniki, akrobati, judoisti, ljudožerci, rokoborci, tekači, karateisti, parterni telovadci ...« (Svetina 2009b: 49).

Avtorji predstave so tako bili pesniško jedro Skupina 443: Milan Jesih, Matjaž Kocbek, Tomaž Kralj, Ivo Svetina, Dušan Rogelj in Dušan Jovanović, ki je prevzel tudi režisersko vodstvo. Igrali pa so Bara Levstik, Goranka Kreačič, Jožica Avbelj, Manca Čermelj, Meta Gorjup, Monika Žagar, Dušan Rogelj, Ivo Svetina, Matjaž Kocbek, Slobodan Valentinčič in

Tomaž Kralj. Igralcem se pridružijo tudi trije glasbeniki, Tomaž Zorko (kontrabas), Lado Jakša (saksofon, orgle) in Milenko Arnejšek Prle (harmonika).⁴¹

Idejno-estetska zasnova in scensko-kostumsko-rekviziterska podoba sta se odmikali od običajnih, tradicionalnih gledaliških postopkov in razmišljanj. Že sam seznam rekvizitov, potrebnih za predstavo, je precej nenavaden: »tranzistor, bobni, magnetofon, sirena, cevi, dva rešoja, štiri ponve, masa za čevapčiče, lavor, mesarski nož, olje, čebula, sol, začimbe [...] časopisni papir, globus, 7 belih kokoši, rdeče, modre, bele cunje, 15 štruc kruha, rjuhe, trije tetrapaki alpskega mleka [...] banja, dva pladnja, stekleničke, kolonjska voda, dva lonca (20 litrov), pena za kopanje, dvajset sveč, dva laka za lase, dva vžigalnika, TV aparat, šminke, mreža za kletko« (ibid. 53).

Za predstavo je bil natisnjen plakat in gledališki list, ki je že govoril o »gibanju 443«. Gledališče Pupilije Ferkeverk se ob svoji drugi predstavi ni definiralo kot gledališče, ampak kot »gibanje«, z namenom ironične distance in predemzioniranja lastne aktivnosti, gibanje, ki deluje na področju gledališče, literature, filma, likovne umetnosti in še vsepovsod. V ozadju takšne opredelitve in označitve je bila po Svetinovih besedah tudi zavest o tem, da se Gledališče izmika vsem pravilom in dogovorom tradicionalne gledališke ustvarjalnosti, da se predstave konstituirajo na podlagi kolektivnega duha in dela, in da je tekstovni del predstave nastal iz tekstov, ki so za tradicionalno gledališče pomenili prepovedano mesto oziroma nedramatično gradivo. Zavračanje tradicije, tudi tradicije slovenskega eksperimentalnega gledališča, tistega, ki se je slabo desetletje pred Pupilijo inavguriralo z Odrom 57, s poetično dramo Daneta Zajca in angažiranostjo Rožančeve *Tople grede*, je bilo nadomeščanje lastne poezije z elementi, ki niso nosili svojega primarnega poetičnega naboja, ampak so v povezavi z drugimi (nepoetičnimi) elementi (reklame, Zaupni pomenki, fotoroman) ustvarjali novo poetično vrednost, poezijo razbitega, depoetiziranega, na novo sestavljenega sveta. (Svetina 2009b: 53–54)

Predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* se je začela z gledanjem TV dnevnika, »avdiovizualne maše«, ki vsak večer »zbere raztrgane družinice k toplemu večernemu obroku in kozarcu predestiliranih informacij« (ibid. 57). Medtem ko so gledalci vstopali v dvorano, so akterji predstave sedeli zbrani okrog televizorja in gledali TV dnevnik. S tem je bila

⁴¹ Po letu Pupilijinih gostovanj in ukvarjanj s produkcijsko platjo gledališke realnosti (neustrezni prostori za vaje, odsotnost finančnih sredstev, nestrinjanje z načinom dela, spori med člani Gledališča Pupilije Ferkeverk) se je skupina preoblikovala in naslednji dve predstavi v letu 1971 sta nastali pod vodstvom Tomaža Kralja, ni pa bilo več danes znanih imen: Dušana Jovanovića (začel je z ustanavljanjem Eksperimentalnega Gledališča Glej), Iva Svetine, Milana Jesiha, ki so svoje energije prenesli drugam. (Šorli 2008: 82–83)

vzpostavljena osnovna relacija med iluzijo in resničnostjo, ki jo je predstava nizala skozi posamezne etape vse do konca in jo prav na koncu tudi izostrila in se postavila na stran resničnosti proti vsakršni slepilni iluziji.

TV dnevniku so sledili naslednji »bloki« ali »slike«:

- Sneguljčica: dve igralki sta »uprizorili« znamenito mačehino spraševanje zrcala;
- računalnik – vsi nastopajoči so simulirali delovanje računalnika (velikega računalniškega centra, ustreznega tedanjemu razvoju tehnologije);
- Anka: skupinski ples in petje na znameniti motiv pesmi Lepa Anka kolo vodi;
- horoskop: branje horoskopa, vmes občevanje z globusom; v tej »točki« so prvič nastopile bele kokoške (sedem);
- fotoroman; uprizoritev nekaj ljubezenskih prizorov iz italijanskega fotoromana;
- uganke: zastavljanje preprostih ugank, katerih pravilni odgovori so bile tri ključne besede: srp, kladivo, zastava; pri tem se je po odru vila kača, sestavljena iz nastopajočih, ki se je vse bolj spreminjala v vlak oziroma sopihajočo pošast – sfingo;
- reklama za revijo ELLE (tedaj je izhajala slovenska izdaja znamenite francoske modne revije, simptomatično znamenje tedanjega liberalističnega gospodarstva in odsotnosti »enotne idejne platforme«)
- dojenje: dekle razgali prsi in doji odraslega moškega;
- koncert: improvizacije z običajnimi »instrumenti« (cevmi, strgalniki, pokrovkami); zaupni pomenki: ljubljenje parov; eden izmed akterjev sleče hlače in se samozadovoljuje (ne do konca!), drugi ga boža po zadnjici, vmes tečejo odlomki iz Zaupnih pomenkov, opisi intimnih stisk, za katere iščejo ljudje odgovorov v časopisu;
- mutci: akterji uprizarjajo, ležeč na hrbtih, »muke« žuželk, ki se poskušajo spraviti v pravilno lego in poleteti, med njima dva akterja uprizarjata silovit pogovor z mutasto abecedo;
- Koseski: sokolsko telovadenje in recitiranje ene značilnejših buditeljskih pesmi Jovana Koseskega: temu sledita petje Slovencev kremenitih in pozdrav slovenski zastavi – vsi nastopajoči poljubijo narodovo trobojnico, ki visi čez roke enega izmed njih;

- reklama za alpsko mleko: sekanje polen na tnalu ne uspe, dokler tisti, ki se skuša s sekanjem, ne sledi zgledu in ne spi je alpskega mleka kar iz tetrapaka;
- Majakovski: ob svetlobi dvajsetih sveč stoji na tnalu pesnik Milan Jesih in recitira v ruščini verze prvega pesnika Oktobra, v roki drži sekuro;
- latovščina: akterji sledo enemu izmed njih, ki se trudi, da bi jim v neznanem jeziku, »latovščini«, nekaj dopovedal;
- Berešid bara, recitiranje v hebrejščini prvega stavka svetega pisma (o stvarjenju sveta);
- Kopanje: v banji sredi odra se iz dveh velikih loncev nalije voda, nato se dodajo pena za kopanje in druge kozmetične dišave, vse pripravke potekajo zbrano, obredno, brez besed, Manca in Tomaž se nato slečeta in zlezeta v banjo. Kopanje je sproščeno, razigrano, polno pene in smeha. Ob koncu zlezeta iz banje, se ogrneta v rjuhi in odideta. Temu sledi še reklama za Bidex, intimno razpršilo;
- klanje kokoši: ob glasbeni spremljavi, spominjajoči na »barsko« muziko, se pripravljata sklepno dejanje: »klavcu« se zaveže bel predpasnik, prinesejo se lavor in nož nazadnje še bela kokoška. Vsi na odru, razen »klavca«, pokleknejo in sklonijo glave. Nož prereže kokošji vrat. Kri glasno odteka v kovinsko posodo. Tudi »klavec« poklekne. V dvorani se prižgo luči. Orgle igrajo lahkotno muziko za lahko noč, akterji kleče, dokler zadnji gledalec ne odide iz dvorane.

(Svetina 2009b: 57–59)

Vsega skupaj je bilo 20 prizorov. Tekst za *Pupilijo* ima pravzaprav (glede na tehnične možnosti dvorane) štiri variante začetka.⁴²

Dve edini avtentični sredstvi izraza (poleg giba) ostajata zvok in glas. Nadaljnja režiserska navodila pa so pogosto posejana z oznakami kot: »Zaznavamo samo globoko dihanje«, »Neopazno premikanje ustnic povzroči oster, prediren krik«, »medtem ko fantje še naprej monotono izgovarjajo nerazumljive besede, deklet začnejo počasi spuščati ostre krike« itd. Zvočna spremljava gibov je prisotna pri vsakem telesnem gibu posameznika ali skupine. Položaj besede ni zavidanja vreden. Predstava po Kozakovem mnenju (2009: 143) ponuja tri nivoje odnosa do besede. Prvi nivo je nivo neposredne in integralne recitacije poezije s posebnim poudarkom – kar se dogaja na odru, ni podrejeno recitaciji poezije, se ji ne

⁴² Pri rekonstrukciji, ki sem jo leta 2009 videla jaz, so se odločili za Variantno B: vsi igralci sedijo na rampi in napihujejo balone, s katerimi ustvarjajo različne zvoke. Ko vstopijo vsi gledalci (ko je dvorana polna), prehod na naslednji prizor.

prilagaja. Recitacija je, nasprotno, izkoriščena v namene tega, kar se dogaja na odru. Akcije igralcev ne služijo za ilustracijo poezije, niso ji v podporo, niso podrejene miselnim ali emotivnim izrazom. Soočamo se z dialogi brez smisla, gledalci in igralci se zavedo odsotnosti pomena, grotesknega značaja jezika. Beseda ni več v položaju nosilca smisla, temveč si je kot kombinacija samoglasnikov in soglasnikov vedno podobna.

Predstava je bila sinteza raznorodnih elementov, ki dotlej niso bili priznani niti preizkušeni kot gledališka izrazna sredstva. Kritični zapisi pa so izpostavljali le določene elemente predstave: v prvi vrsti je to bila smrt bele kokoške, ki je bila na slovenskem odru prvič zaklana, s čimer je bila predstava (in iluzija), čeprav z mislijo na ponovitve, enkrat za vselej končana. Kri, ki je tekla na odru, je oznanjala konec igre, igranja, igralstva, gledališča, s tem sta bila odpravljena oder in avditorij. »Zato zakol kokoške ni bilo poniglavo paglavsko dejanje, ampak "zavestna" odločitev uprizoriti resnično smrt na gledališkem odru. Saj bela kokoška ni mogla biti Hamlet, ki bi takoj, ko zavesa pade, vstal "od mrtvih" in se ves poten, a prepoln umetniškega zadovoljstva, globoko priklonil voajerskemu občinstvu, skritemu v varni temi dvorane.« (Svetina 2009a: 11) Druga točka, ob katero so se obregnili, je bilo kopanje na odru, kopanje v stari cinasti banji. Tako tudi občevanje, čeprav fingirano, Matjaža Kocbeka z večjim šolskim globusom ter dojenje na odru. To so bili elementi, ki jih publika ni bila vajena. Vendar je »šok« izviral iz celotne podobe »sporočila« predstave; to je bilo jasno in nedvoumno, vse kar je bilo pred Gledališčem Pupilije Ferkeverk, je treba na novo vrednotiti, Pupilija ne priznava nikakršnih svetlih in svetih tradicij, gledališče in umetnost v kar najširšem pomenu, z vsemi svojimi artificialnimi zvijačami in stoletno izkušnjo, vse to je bilo dano na preizkušnjo. »Literatura je postajalo vse, česar se je dotaknil obred poimenovanja, nacionalno zavedanje in iz njega izvirajoči ponos, vse to je bilo postavljeno pred strogega in razposajenega razsodnika, ki je prvič stopil v sodno dvorano, popolnoma slep in gluha za glasove in znamenja, ki so prihajali iz zgodovine in tradicije.« (Svetina 2009b: 55). Svetina poudarja, da je šlo za popolno vero v poezijo, ki je poezija tudi takrat, ko se z odra ne slišijo verzi.

Predstava je glede na svojo za tiste čase provokativnost sprožila različne odmeve: kritike so bile tako pozitivne kot tudi negativne. Reakcije na pupilsko žrtvovanje, ritual in performativnost so v kritiški javnosti prinesle na površje prepričanje, da je bistvo gledališke umetnosti v tekstualnem in ne uprizoritvenem, performativnem ritualu. Te reakcije so, po besedah Toporišiča (2009: 220), potrdile dejstvo, da je takratna kritika na performativno

kulturo gledala kot na nekaj primitivnega, srednjeveškega, poganskega, kar je stvar ljudske in ne visoke, meščanske kulture.

»K Hudiču z vami, člani ad hoc igralske skupine Pupilije Ferkeverk, da bi vas nikoli ne srečal: zelene preobjedence, mladostniško vsevedne naduteže, skrunilce kruha, ljubezni in domovine, perverzneže, degenerirance, sadiste« Jože Snoj: Zavestni ali nezavedni rablji?, *Delo*, str. 8., 31.10.1969

»Brezupno in komično bi bilo se veseliti, da smo prišli do take svobode, ko lahko vsakdo izraža kar mu pride na misel.« Drago Marušič: Kdo je ubil Pupilijo Ferkeverk, *Katedra*, 2. 12. 1969

»Nikakor pa ne moremo zagovarjati vsega v imenu novih iskanj, novih umetniških izpovedi, zlasti ne stvari, ki so šla mimo običajnih norm kvalitetnega, mimo priznanih norm, etike in estetike.« Ivica Božovičar: Kaj je nova Pupilija..., *Dnevnik* 31. 10. 1969

»Brez pretiravanja lahko priznamo, da smo se ob Pupiliji in njeni skromni gledališki dejavnosti zabavali, ker je bila pač sveža, mladostna, ljubka in kljub spotakljivosti tako vsakdanje odkrita, da ji njene sproščenosti ne moramo očitati.« Andrej Trupej: Pupilija papa Pupilo pa Pupilički, *Mladina*, 3.11. 1969

»Če se strinjamo ali ne in četudi vržemo na oder ogrizek hruške kot se je primerilo na premierski predstavi, smrt bele kure je bila tudi smrt literarnega, samo estetsko funkcionalnega gledališča na Slovenskem.« Veno Taufer: Eksperimentalno gledališče v Križankah: Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, *Naši razgledi* 7.11. 1969

Vprašanje katarze je bilo s to predstavo prvič postavljeno na novi, doslej neznan ravni, nič več se ni dogajal »vpliv« igre na gledalca, ki naj bi bil ob koncu igre boljši, ali slabši, ali pa morda ravno tak kot ob vstopu v gledališče, saj » Gledališče Pupilije Ferkeverk ni bilo ne popravni dom niti bolnišnica, v kateri bi skrbeli za dušo in telo gledalca«. Gledalci so se prvič srečali s svetom, ki ga dotlej niso poznali, četudi je bil ta novi svet narejen iz »okruškov« njihovega vsakdanjega sveta. Vsa realiteta, ki je postavljala na laž vso artificialnost dotedanega gledališča, je pri nekaterih povzročila, da so protestno zapustili dvorano. Zdržati soočenje z realiteto kokošje smrti ali mirno večerjati ob prizorih klanja v Vietnamu? In tisti, ki so klonili pred nedolžno kokoško, so mirno odšli domov in večerjali »daleč od Vietnamu« (Svetina 2009b: 56–57). Toporišič (2009: 216–217) citira Jovanovića⁴³: »Pupilija je bila estetsko politična reakcija na lažnivo harmonijo družbe in njeno uradno

⁴³ Toporišič po Dušan Jovanović, *Paberki*, str. 70.

umetnost. Pupilija ni bila umetnost z veliko začetnico. Toda – v sebi je imela osvobajajočo moč parodije, obredne svetosti in želje po neomejeni svobodi ... Pupilija, kljub svoji artistski nepopolnosti (ali mogoče ravno zaradi nje?), ni bila irelevantna v tistem smislu, kot je večinoma irelevanten profesionalni teater nasploh. Pupilija je imela čudno moč, imela je kulturno avtentičnost, ki je značilna za plemenske skupnosti.«

Poraja se nam tudi vprašanje, kako je bilo v tistem času z dovoljenji in zakonom v povezavi z uprizoritvijo smrti na odru. Aldo Milohnič citira Gašperja Troho, ki pravi, da so v predstavi iz leta 1969 lahko nekaznovano zaklali kokoš na odru, ker sta »cenzuro v socializmu zaznamovali dvoumnost pravil in nekonsistentnost posegov. Z drugimi besedami, nikoli ni bilo povsem jasno, kaj je dovoljeno in kaj ne, kar je omogočilo, da so prepovedane uprizoritve uspešno igrali na drugih koncertih države ali nekaj let kasneje, lahko pa so uspešne uprizoritve tudi naknadno prepovedali.«⁴⁴ Na predlog policije, ki se je sklicevala na konkretne člene takrat veljavnega zakona o prekrških zoper javni red in mir, je sodnik pretehtal predložene dokaze in na podlagi meritorne odločbe obdolžence oprostil krivde, ker v njihovem ravnanju ni zaznal kršitev zakonodaje. Takrat zakon pod imenom Zakon o zaščiti živali še ni obstajal, zato je sodnik ravnal v skladu z načelom zakonitosti: nekoga je mogoče kaznovati le na podlagi ustreznega pravnega predpisa.⁴⁵

Skupina Pupilija Ferkeverk je v takratno gledališče po mnenju Janše, režiserja rekonstrukcije predstave, vnesla interdisciplinarni pristop in postavila temelje za razumevanje scenskih umetnosti kot področje srečevanja različnih umetniških in družbenih praks. Predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* je tako vsebovala elemente happeninga, body arta, performansa, improvizacije, sodobnega plesa, vsakdanjosti, pop kulture, ritualnega gledališča, kabareta in političnega protesta kakor tudi folklore, otroških iger in improvizacije. Sestavljena je kot kolaž dvajsetih prizorov dolžine videospota, med katerimi so močni rezi. Takšna fragmentarna struktura postane temelj kasnejših postmodernističnih predstav. (Janša 2009: 270)

Če opazujemo besedilo za predstavo, je le-to sestavljeno iz glavnega (govorni del) in stranskega (didaskalije) teksta. Didaskalije so sestavljene iz natančnih navodil za uprizoritev. Sama oblika teksta tako bistveno ne odstopa od tradicionalne, odstop se kaže le v uporabi

⁴⁴ Aldo Milohnič po Gašper Troha, »Socialistična in demokratična cenzura v Sloveniji: primer predstave Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki«, Primerjalna književnost, posebna številka: Literatura in cenzura, Ljubljana, letnik 31, avgust 2008, str. 99–100.

⁴⁵ Aldo Milohnič, »Tisti, ki (ni)so klali kokoši«, *Prišli so Pupilčki – 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*, Maska, 2009, str. 249.

kolažev fragmentov materiala, ki do takrat še ni bil uporabljen kot sestavni del dramskih tekstov. Zanimivo je tudi to, da besedilo predlaga in opiše štiri različne variante začetka predstave. *Pupilija* je razdeljena na dejanja, vendar je bralcu težko najti neko rdečo nit. Zdi se, da tekst pravzaprav ne potrebuje objave, saj zaživi šele z uprizoritvijo, za katero se zdi, da je bil tudi že od vsega začetka namenjen. Tukaj se potrjuje, da zgolj obstoj strukturnih značilnosti drame ne pomeni, da bi lahko tekst kot dramo že razumeli in analizirali. V primeru *Pupilije* dramska oblika ni avtomatično povezana z znotrajfikijsko teatralnostjo, dramska oblika je v tem primeru uporabljena zato, ker je do nje kritična in tako dekonstruira in kritizira dramo kot dramsko fikcijo. Besedilo torej ne moremo razumeti kot dramo, ker je dramsko le in zgolj po obliki, vsebina pa je kolaž besedil z nedramsko teatralnostjo. Takšen tekst ni več središče in smoter gledališkega dejanja, ampak predstavlja samo govorni material avtonomne umetnosti uprizarjanja.

Pupilija je kmalu dobila odpoved gostovanja v Viteški dvorani. Pupilčki so nadaljevali svojo predstavo tam, kjer je to bilo mogoče, med drugim tudi v Zagrebu, v Reki, v Beogradu.

5.1 *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, rekonstrukcija: Šoking Gala Show (2006 in 2010)*

Sedemintrideset let po predstavi Gledališča *Pupilije Ferkeverk*, ki nastala pod taktirko režiserja Dušana Jovanoviča, je predstavo na svoj način pripravil Emil Hrvatin.⁴⁶

Po besedah Iva Svetine je Janez Janša po vseh teh letih v *Pupiliji* prepoznal Dogodek, ki je usodno zaznamoval slovensko gledališče. Svetina je imel ob novici o rekonstrukciji kar nekaj pomislekov: »... četudi je obstajalo dovolj dokumentov, ki so pričali o genezi in življenju predstave, pa se časa, še zlasti pa duha časa ne da rekonstruirati.« (Svetina 2009: 12–13) Hkrati pa ga je verjetno končni izdelek in Janšev odnos do predstave in dela pomiril: »Pri rekonstrukciji *Pupilije* ne gre za to, da bi ponovno oživel neko predstavo iz preteklosti, ampak za doživljanja samega odnosa do zgodovine: kar gledamo, je naš odnos do zgodovine. Gre za neke vrste spraševanje sodobnega skozi nanašanje na zgodovinske dogodke.« (Janša 2009: 261)

⁴⁶ V nadaljevanju Janez Janša. Leta 2007 se je skupaj z Žigo Karižem in Davidejem Grassijem preimenoval v Janeza Janšo.

Nedavna ponovna predstava rekonstrukcije uprizoritve je sprožila nov val zanimanja. *Šoking gala šov* so spremljali tudi dogodki ob štirideseti obletnici pojava skupine Pupilija Ferkeverk, z željo opozoriti na delo skupine in ga postaviti v širši kulturni in umetniški domači in mednarodni kontekst. V času od 21. do 28. oktobra 2009 so se na različnih lokacijah v Ljubljani zgodili številni dogodki, omenila bi samo tiste, ki so bili pomembni tudi za to nalogo: monografija skupini Pupilija Ferkeverk: *Prišli so Pupilčki – 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk* (Slovenski gledališki muzej in Maska Ljubljana), v Cankarjevem domu je bila slavnostna ponovitev rekonstrukcije predstave Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, v SNG Drama Ljubljana je bila premiera rekonstrukcije predstave *Žlahtna plesen Pupilije Frekeverk* študentov AGRFT.

Tokrat je kokoš preživela. Dokazalo se je tudi, da ima *Pupilija* še vedno svojo moč in da s svojo govorico še vedno lahko pritegne sodobnega gledalca, čeprav še vedno ne povprečnega. Poskrbljeno je bilo za vse tiste, ki nismo videli originalne predstave iz leta 1969, saj smo si ogledali projekcije delov izhodiščne predstave, pogovorov in posegov članov izvirne zasedbe ter reprodukcije odmevov nanjo. To je po besedah Janše (2009: 263–264) tudi temeljna režijsko-dramaturška poteza, ki je bila uporabljena v predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* – rekonstrukcija, gre za t. i. premeščanje pogleda. To, kar gledamo, se nam nenehno izmika, nenehno se pred nami hoče pokazati nekaj drugega. Ko mislimo, da gledamo izvirno *Pupilijo* iz leta 1969 se nam pokaže današnja, rekonstruirana, in obratno: pod današnjo *Pupilijo* se nam vedno prikraje tista iz leta 1969. Ta postopek imenujemo zooming: gledalec se osredotoča, si približuje in oddaljuje določen segment, določen del predstave ali dogajanja pred seboj, se za hip zateče k stranskim percepcijskim učinkom, ki na prvi pogled nimajo nobene zveze s predstavo, a jim dramaturška struktura omogoča, da so del nje. Poudarek je tako na gledališki govorici kakor tudi na njeni kontekstualizaciji in rekontekstualizaciji. Janša poudarja dejstvo, da ko dokument postane projiciran citat, ga odtrgamo od njegove konkretne časovne dimenzije in s tem postane ne dokument časa, v katerem je nastal, ampak časa, v katerem ga gledamo. (ibid. 277) Izpostavljeni so postopki, ki so jih uporabljali pri izvorni predstavi, pri čemer je predstava osredotočena na odprtost in neformaliziranost. Za rekonstruktorje je bilo še posebno zanimivo, kako ponovno uprizoriti naslednje elemente: vsakdanjost in neveščinskost, nespektakularnost in skrajnost izvedbe, svobodno improvizacijo ter folklorno in vojaško disciplino, kolektivni um in neumnost ter odprt, neestetiziran in nelinearen jezik in politično angažiranost.

Glasba in predvsem ples sta očitni dopolnili: Lepa Anka kolo vodi, Slovenci kremeniti, Vstanite v suženjstvu zakleti in podobni napevi vnašajo duha tedanjega časa, vse z nekako neopredeljenim preigravanjem na pihala. Rekonstrukcija želi očitno izpostaviti sodobni ples⁴⁷, saj je za vse države socializma ali komunizma značilno oviranje razvoja umetniškega plesa, ki se je prav zato moral prebijati na površje skozi eksperimentalne scenske oblike. *Pupilija* je vpeljala različne koreografske postopke, ne da bi to opredelila kot ples. Ti postopki so bili zasnovani na različnih prevzetih oblikah gibanja, od spontane otroške igre in parodije folklore ter vojaške telovadbe do improviziranih prizorov. Rekonstrukcija želi, po besedah Janše, med drugim izpostaviti tudi *Pupilijino* politično razsežnost. *Pupilija* ni neposredno izražala politični protest, temveč se distancira, norčuje in subvertira avtoritete od zunanjih – država, narod, partija, cerkev, trg – do notranjih – gledališče in estetika. Političnost je v tem, da so v javnost pripuščeni glasovi, ki jih drugače ni slišati. (Janša 2009: 265) Tako so v štruce kruha so spravili revijo z domačega trga, štruce so rabile tudi za zglavnike. Rekonstrukcija reaktualizira tudi vprašanje kolektivov, krogov oziroma »scene« v družbah neoliberalnega kapitalizma. Demokratičnost in kolektivizem sta bila uprizorjena na genialen način: v rekonstrukciji so, ker jim je bil uboj kokoši prepovedan, uprizorili prepoved. Gledalci smo dobili štiri bele liste papirja, in na voljo smo imeli izbiro med tremi posnetki (posnetek rekonstrukcije klanja kokoši, izjave Junoša Miklavca in Dušana Roglja, ki sta v izvorni *Pupiliji* zaklala kokoš ter odlomek iz Pravilnika o zaščiti živali pri zakolu), kot četrto možnost smo imeli izbiro klanja v živo. Sami smo se lahko odločili za konec predstave! Janša pravi, da so tako gledalce naredili odgovorne za izpeljavo dogodka. Zaradi obstoja zakona, ki ga leta 1969 še ni bilo, bi danes morali, če bi hoteli legalno uprizoriti zakol kokoši, predstavo odigrati v klavnici ali pa bi morali gledališče spremeniti v svoj dom. Namesto tega pa je bilo gledalcem omogočeno, da se zoperstavijo legalni ureditvi, kar se je v večini primerov tudi zgodilo. Sam potek predstave, dramaturgija izvedbe predstave, ki je prevladujoče igriva, mestoma tudi lahkotna, je publiko pripravila do tega, da se je hotela poigrati z izvajalci. Janša pravi, da so hoteli pokazati ravno to, da je z zadnjim prizorom predstava postala tukaj in zdaj, uprizoritev sedanjosti. (Janša 2009: 267–268) Publika je izglasovala ZA, vendar pa se na pobudo igralca, da naj jo pokonča eden izmed gledalcev, nihče ni opogumil. Kura je preživela, literarno gledališče je preživelo?

⁴⁷ Rekonstrukcija *Pupilije* je bila na neki spletni strani napovedana celo kot plesna predstava.

6 *Devet lahkih komadov (2007) in Zakon! (2010)*

V nadaljevanju bom na kratko predstavila PreGlejev Laboratorij, nato pa se bom posvetila dvema sklopoma ready-made besedil. Prvi, z naslovom *Devet lahkih komadov*, je bil uprizorjen leta 2007, drugi, *Zakon!*, pa letos. Zaradi osebne izkušnje mi je seveda *Zakon!* bližje, med njima pa so tudi določene povezave, ki jih bom skušala izpostaviti. Pri *Devetih lahkih komadih* bom delno povzemala ugotovitve Šorlijeve, ki je popisala svoje doživljanje uprizoritve in jih kombinirala s svojim opazovanjem besedil.

Preglejev Laboratorij (PGLab) je nastal iz skupine ljudi, ki so se srečali na delavnicah dramskega pisanja v Kranju v času 35. tedna slovenske drame in samoiniciativno nadaljevali srečevanja v pisarni Gledališča Glej, ki so v začetku leta 2006, po prizadevanjih dramaturginje in dramatičarke Simone Semenič, tudi uradno postala program Gledališča Glej. Skupina se redno srečuje z namenom branja lastnih tekstov in izboljševanja le-teh ter pisanja novih. Zaradi potrebe po preizkušanju napisanega na odru so se začele bralne uprizoritve, ki so mnogokrat presegle svoj žanr v obliki celovečernih dogodkov. PreGlejev Laboratorij je bil le ena od aktivnosti PreGleja⁴⁸, ki pa se jih je udeleževala bolj ali manj stalna skupina ljudi, ki se jih je po objavi članka Maje Šorli v zborniku *Drama, tekst, pisava* prijel o ime Preglejčki. Člani PGLaba so iz različnih starostnih skupin, različnih poklicev in imajo različne izkušnje v povezavi z gledališčem. Od tega je sedem avtorjev (Iztok Ilc, Miha Marek, Peter Rezman, Rok Vevar) in avtoric besedil (Zalka Grabnar Kogoj, Jerneja Kušar, Simona Semenič) ter dve izvajalki (Helena Božič, Maja Šorli) ter en izvajalec (Janko Oven). Preglejčke zanima dramatika, čeprav nekateri objavljajo tudi poezijo in prozo. Umetniška skupina Preglej je leta 2007 dobila nagrado Zlato gnezdo za razvoj in mednarodno izmenjavo dramskih pisav. Simona Semenič o delu PreGleja pravi: »Poskušamo raziskovati neke načine uprizarjanja oziroma postavitve ali prezentacije tekstov, združevati različne metodologije, pristope, iščemo nove možnosti v zvezi z gledališkim besedilom, z besedo v gledališču.«⁴⁹ Rok Vevar, mentor delavnic v programskem letu 2006/07, je bil idejni vodja iniciative o lastnih ready-made besedilih, ki so se predstavila na dogodku *Devet lahkih komadov*⁵⁰ in bila prijavljena na Grumov natečaj. Šlo je za sopostavitev devetih besedil, katerih skupna točka je bila izraziti nezadovoljstvo nad aktualno gledališko produkcijo in izborom besedil za uprizoritev.

⁴⁸ Najbolj prepoznavne so bile njihove mesečne bralne uprizoritve nove slovenske dramatike.

⁴⁹ Gl. spletne vire, št. 13.

⁵⁰ »Komad« v poimenovanju je bil po besedah Mihe Mareka s strani Simone Semenič izbran po vzoru *Sedam lakih komada* srbske/črnogorske v New Yorku živeče performerke in umetnice Marine Abramović. *Sedam lakih komada*, kar evocira čas njenega performansa, ki je trajal sedem zaporednih dni po sedem ur (ponoči), je izvedla 9. novembra 2005 v New Yorku, v Guggenheim Museum.

Preglejčki so vedno hkrati tudi izvajalci svojih del: »Na delavnici sodelujemo ustvarjalci različnih profilov in smo vsi v enakih vlogah, se pravi, da se te vloge zamenjujejo: vsi pišemo, režiramo, nastopamo, delamo scenografijo ... Umetnik vstopi v nek proces »delanja umetnosti«, ki ni ločena na posamezne panoge ali funkcije. Umetniki, ki so sicer profilirani, v procesu svobodno prehajajo med različnimi profili ustvarjanja. [...] Poleg tega je zelo pomembno, da ne izvajamo nikogaršnjih idej, kar nam omogoča naša metodologija: vsak da neko idejo, ki se jo uporabi za tekst nekoga drugega, nato skušajo druge osebe to idejo realizirati, tretji to idejo dopolni, spet nekdo drug pa skuša to postaviti ... Ideja za postavitev nečesa nenehno kroži med spreminjajočimi se skupinami udeležencev, tako da se zabrišeta lastništvo in avtorstvo ideje.«⁵¹

V izvedbi bralne uprizoritve in performansa *Devet lahkih komadov* so sodelovali: Iztok Ilc, Miha Marek, Peter Rezman, Rok Vevar, Zalka Grabnar Kogoj, Jerneja Kušar, Simona Semenič. Performans se je zgodil 1. 4. 2007 v Stari elektrarni v Ljubljani, »lahki komadi« pa so bili naslednji: Rok Vevar: *Vitezi okrogle mize*, Peter Rezman: *Tajni kozel v Šoštanju*, Simona Semenič: *Let nad kukavičjim gnezdrom*, Zalka Grabnar Kogoj: *Razpoke*, Peter Rezman: *Recepti*, Miha Marek: *Feminizem*, Iztok Ilc s scensko inštalacijo *Zlati Boben* ter Jerneja Kušar, ki se je predstavila z dvema komadoma: *Moj veliki brat* in *Men' pa ni za rož'ce moje*.

V primeru *Devet lahkih komadov* so uporabljena besedila iz foruma, chata, poljudnoznanstvenega besedila, medicinskega besedila, zapisnika seje, navodila za uporabo pralnega stroja, uporabljen je tudi prepis debate. Šorlijeva poudarja pomen ready-made besedil: »Ready-made besedila so v letih 2006 in 2007 hotela slovenski prostor spomniti, da je pojem "drame" treba revidirati v smeri nadrejenega pojma, npr. gledališki tekst (Poschmann), znotraj novega poimenovanja pa je pomembno, da se ne vzpostavijo nove hierarhije med zvrstmi in oblikami sodobnega gledališkega pisanja.« (Šorli 2008: 70). Avtor se je tako na nek način odpovedal svoji lastni pisani besedi, čeprav je svojemu izbranemu besedilu dodal kanček avtorstva z naslovom in preoblikovanjem bolj ali manj dramsko obliko.

Za *Devet lahkih komadov* je bila predvidena natančna časovna struktura za vsak komad, in sicer 25 minut branja vsakega besedila. Če je bilo besedila premalo, so ga ponavljali tako dolgo, dokler ni čas minil (tak primer je bil npr. besedilo *Feminizem* Mihe Mareka). Preglejčki so se odločili za bralno uprizoritev z njihovim »nastopanjem«, zato so besedila bralno uprizoritev večinoma spreminjala v performans. Z ready-made besedili se je

⁵¹ Simona Semenič o njihovem načinu dela, gl. spletne vire, št. 13.

skladal tudi sam način uprizoritve, ki pred gledalci ni ničesar skrival, od spremembe scene do tehnika na prizorišču. Med prehodi med različnimi besedili se je vsakič zaslišal tekoči program Radia Študent. To je pomenilo opomnik sedanjosti, resničnosti in pristnosti, ki je imela leta 1969 pri izvedbi *Pupilije* še večji pomen pri nakazu odnosa med umetnostjo in resničnostjo (gledanje TV dnevnika, zakol kure) in pri brisanju gledališke iluzije. Enakega načina uprizoritve so se držali tudi letos pri uprizarjanju *Zakon!*-a, saj so izvajalci sedeli med publiko ali v prvih vrstah in spontano sodelovali pri pripravljanju, pospravljanju in spreminjanju scene.

Na začetku besedila *Zlati Boben* v obliki didaskalij Iztok Ilc poda navodila za postavitev, ki naj bo poljubna, namesto scenske inštalacije ali igralcev je lahko tudi v obliki videa. Kot rekvizit zahteva točno določeno znamko pralnega stroja, saj je potrebno besedilo v nasprotnem primeru modificirati. Zanimivo je, da pravi, da je zaporedje scen lahko povsem poljubno; pomembno pa je, da se »v prekomerno natačnih navodilih izrazi nelagodje proizvajalca pred morebitnimi protožbami zaradi neupoštevanja navodil za uporabo«. Vse nadaljnje besedilo, ki ga didaskalije sploh ne »prekinejo« več, deluje kot »skenirana« navodila za pralni stroj.

*Recepti ali čaša nesmrtnosti*⁵² (celovečerna drama, da ne rečemo drama vsega življenja) Petra Rozmana je spoj dveh različnih tipov besedila, zdravniškega ugotavljanja diagnoze in recepta za peko kruha. Besedilo vse do konca vzorno sledi obliki dramskega besedila. Pri opisu nastopajočih oseb se realnost prepleta s fiktivnostjo: mož je opisan kot resnična oseba, tukaj in zdaj, žena je izmišljena gospodinja, zdravnik pa preoblečeni poštar. Kljub opisu oseb te ne delujejo v skladu z njim: mož je »resnično« mož, žena pa se obnaša kot zdravnik (vse ob hkratnem mesenju kruha in brisanju znoja s čela), ki nato od Moža, ki se nenadoma prelevi v študenta medicine, zahteva diagnozo. Ko se pojavi »pravi« zdravnik, se le-ta obnaša kot poštar. Paru dá pismo, ki je pravzaprav recept za peko kruha ... Na Moževo vprašanje, če je to recept za peko kruha, Zdravnik odgovori: »Ne! To je iz kuhinje za Grumovo nagrado.« Pojavi se končni slogan: »smrt izdajalcem«, kar jasno kaže na nezadovoljstvo skupine z dramsko produkcijo in izbiro dramskih tekstov za uprizoritve v Sloveniji. Tako kot pri Pupilčkih je tudi pri Preglejških natanko v tem primeru uporabljena vzorna dramska oblika, vendar pa le-ta ni avtomatično povezana z znotrajfikijsko teatralnostjo, dramska oblika je v tem primeru uporabljena zato, ker je do nje kritična in jo

⁵² Aluzija na pesem Antona Aškerca.

uporablja v nek drug namen, v namen izražanja že omenjenega nezadovoljstva. Vsebina predstavlja v tem primeru samo govorni material avtonomne umetnosti uprizarjanja.

V *Feminizmu* Mihe Mareka, ki je označen kot didaktična igra, glas MODO 1 opozarja moške, naj kaj storijo za svoje zdravje in si pregledujejo svoja moda. Prvi glas je torej moška preventiva ali slovenski aktivist v borbi proti raku na modih, drugi glas MODO 2 pa je nekakšen redkobesedni in pasivni komentator, ki v slovenščini demonstrira dele moškega telesa, v angleščini pa pove le »Please don't waste the doctor's time with questions«. *Feminizem* z naslovom v ospredje postavi ženske, v besedilu pa moške, in s tem izpostavi njuno skupno kategorijo – spol. V naslovu spomni na prizadevanja za pravice žensk, v besedilu pa nagovarja moške, naj skrbijo sami zase. Ideja se je porodila iz obrazložitve feminizma v SSKJ, kjer pod drugo številko piše: »pojavljanje ženskih značilnosti, lastnosti pri moškem: feminizem pri evnuhih.«⁵³ (Šorli 2008: 79–80) *Feminizem* ves čas govori o spolu, vendar je hkrati izrazito aseksualno v svoji atmosferi. Spolna identiteta je prisotna tudi v šestem besedilu, ki predstavlja odsek iz (pretežno) lezbičnega foruma (besedilo je polno t. i. »smiley-ev«), na katerem ženske razpravljajo o nekdanjem predsedniku države Slovenije Janezu Drnovšku. Njegov odnos do lezbijk ponazori ljudski naslov tega ready-made besedila, *Men pa ni za rožce moje*. V izvedbi besedilo na tribuni berejo same ženske, Jerneja Kušar pa v svojem performansu izvede razkritje istospolne usmerjenosti in pozitivno sprejetost tega dejstva na način, da občinstvo in izvajalke nauči lezbično pesmico, ki jo nato občinstvo poje skupaj z njo. Gre za spolnost, ki posameznikom diktira način življenja, ki mu država Slovenija in svet ne omogočata enakopravnega bivanja. Homoseksualca v Sloveniji omejuje diskriminacijski Zakon o registraciji istospolne partnerske skupnosti (ZRIPA), sprejet junija 2005. Intimni performans izvajalke le poziva na strpnost na individualni ravni in ni naperjen proti državi. Še dva performansa se dotika spolnih vlog: že v času izvajanja *Feminizma* je Iztok Ilc začel s kuho, tradicionalnim ženskim delom. (ibid. 80–81) Hrana, ki jo je pripravil, je bila pojedena v petem performansu, ko je bila na sporedu izredna seja občinskega sveta v Šoštanju: *Tajni kozel (Sivec) v Šoštanju ali šesti šesti šestindevetdeset*, ki je sestavljen iz treh prizorov. Kraj dogajanja, čas trajanja in osebe ter njihove funkcije so na začetku natančno popisane. Osebe komunicirajo in se obnašajo, kot se to počne na sejah, celo glasujejo. Imajo zelo pomenljiva imena: Tajni K. Ozel Sivec, Zmago Viktor ... Besedilo je sledilo dramski obliki z didaskalijami, posebnost je morda le to, da se po končanem tretjem dejanju pojavi

⁵³ Na to se navezuje tudi Marekov tekst iz PreGlejevega ponovnega »kolaža bolj ali manj lahkih komadov« 12. marca 2010, z naslovom *Zakon!*, kjer Marek prispeva svoj tekst o kastratih.

pesnik, ki se s hkratnim recitiranjem dviga v nebo, kjer bi lahko potegnili vzporednice z zborom, ki je nekoč imel funkcijo komentiranja in povzemanja dogajanja.

Besedilo *Moj Veliki brat ali Kdo je napravil Vidku srajčico?* je precej dolg odsek iz »chata«, kjer so, za razliko od odseka iz foruma, vsi »smiley-ji« besedno pojasnjeni v obliki didaskalij. Besedilo ohranja obliko »chat« besedila, z datumi in vsemi ostalimi pisnimi posebnostmi.

Zelo dramatičen je uvod v performans *Let nad kukavičjim gnezdrom*, saj se začne z britjem las med Rokom Vevarjem in Simono Semenič; najprej on pobrije dolge lase njej, nato pa enako stori tudi ona. Enako dejanje ima glede na spol zelo različen pomen. Britje dolgih ženskih las je sprožalo strah, zgražanje, žalovanje, britje redkih moških las pa smeh. Ready-made, ki je britju sledil, je garantno pismo (ki omogoča pridobitev vize za prihod v Slovenijo) za poslovne obiske ali udeležbo na prireditvah. Besedilo je razdeljeno na pet dejanj z epilogom, in sicer med dve osebi, Vaska S. in Dragana K. V. Naslov nas spomni na film o boju (posameznika) proti avtoritarnemu sistemu. Ta sistem v besedilu uteleša Republika Slovenija, ki z birokracijo garantnega pisma onemogoča državljanom nekaterih drugih držav (v tem primeru Srbije) enostaven vstop v našo državo. Didaskalije v besedilu so minimalne, na začetku sta napisani le osebi in čas (danes). Dejanja pa so, kar je zanimivo, razporejena kot v kakšni grški tragediji s poimenovanji zasnova, zaplet, vrh, razplet, razsnova. Razsnovi sledi epilog.

Nacionalizem je prisoten tudi v prizoru prvega besedila, *Razpoke*, kjer teče beseda o priseljevanju ljudi iz bivše Jugoslavije v Slovenijo. (Šorli 2008: 83–84) Besedilo, ki je pravzaprav prepis izjav oseb na forumu na internetu, sledi dramski obliki. Didaskalije so prisotne le na začetku, ko avtorica popiše čas in kraj dogajanja (peskovnik!).

Vitezi okrogle mize (kratki dramolet s srečnim sklepom) je debata o različnih predlogih glede produkcije in uprizoritve dramskih tekstov. Pogovor moderira in tudi začne Moderator, pogovarja se s PB in z JP. Besedilo do konca ne vsebuje skoraj nobenih didaskalij (le določene kratke napotke o obnašanju govornikov), tudi na začetku jih ni; pojavijo se šele na samem koncu: »Vsi prisotni se premaknejo v preddverje GG na lahke prigrizke in osvežilne pijače. Nekateri si tudi prižgo smotke. Kramljajo. Pri uprizoritvi se nastopajoči premaknejo v stvarni foyer, šetalnico, javni zavod ali nevladna organizacija poskrbi za zakusko in osvežilne pijače. Zavesa. Tema.«

Značilnost besedil *Devetih lahkih komadov* so ready-made besedila, »zapakirana« v dramsko obliko. Gre za besedila, s katerimi se srečujemo malodane vsak dan, zato je njihova raba v dramski obliki popolnoma nepričakovana. Zdi se, da gre za eksperimentiranje s teksti, eksperimentiranje s tem, kako se bodo teksti med uprizoritvijo »obnašali«, ter za ironičen pristop do tradicionalne dramske forme. Besedila iz nje izhajajo in se je očitno zavedajo, vendar ji z nepričakovano vsebino dajejo neko novo dimenzijo, katere pomen bralcu oziroma gledalcu ni z lahkoto in takoj razumljiv. Večina ljudi bi prepoznala besedila, ki znotraj dramske oblike oponašajo nek okolju specifičen način komuniciranja, vendar ne vem, če bi to uspelo tudi kakšnemu starejšemu bralcu/gledalcu. Kakor že nekajkrat omenjeno, besedila so brana oz. razumljena vedno in umeščena v zgodovino in odvisna od družbenega konteksta bralca/gledalca, zato bi bilo v tem primeru zanimivo slišati mnenja tistih, ki so prebrali ta besedila oziroma si ogledali uprizoritev. Vprašljiva je tudi estetska vrednost teh besedil. Menim, da je večinsko mnenje takšno, da ta besedila ne predstavljajo nobene velike literarne vrednosti (s tem vprašanjem se je ukvarjala tudi žirija Grumove nagrade ob komentiranju Janševega *SNG*). Hkrati pa se moramo zavedati, da so sad dela in produkcije skupine znotraj gledališča, ki se zavestno »igra« z gledališkim ustvarjanjem in eksperimentira z oblikami pisanja za gledališče. Posebno estetsko vrednost dá besedilom tudi uprizoritev. Objava besedil v kakšni literarni reviji bi najbrž literarno vrednost še povečala. Menim, da lahko govorimo o umetniško-eksperimentalni vrednosti besedil in njihovi pomembnosti za razvoj sodobnega slovenskega gledališča v smeri sledenja evropskim in drugim gledališčem.

Marca 2010 je PreGlej v sklopu PreGlej na glas! v okviru Tedna slovenske drame (12.–19. marec) predstavil PreGlejev *Zakon!* (PreGlejev kolaž bolj ali manj lahkih komadov) kot odziv na zloglasne in aktualne spremembe v Družinski zakoniku. To je bil tudi otvoritveni dogodek festivala. Izpod peresa sedmih Preglejčkov je nastalo sedem dramskih tekstov, ki jih bom predstavila s pomočjo *Dramočlena 1 in 2* (bilten festivala dramske pisave) in lastne izkušnje. Dogodka *Devet lahkih komadov* in *Zakon!* sta si sorodna v ekipi in v tem, da je med besedili nekaj ready-made-ov. Tokrat so bili komadi, za razliko od tistih iz leta 2007, ki so se nanašala bolj na kulturno oziroma gledališko področje, vezani na družbenopolitično temo.

Preglejčki so bili zopet sami v vlogi avtorjev in performerjev in tako poskrbeli tudi za svoje uprizoritvene vizije. Tokrat so izvedbo podprli s sodelovanjem s tremi profesionalnimi igralci: Damjano Černe, Medeo Novak in Jankom Petrovcem.

Barbara Kartland je z *Brezmadežnim spočetjem* želela prikazati razmerje med naravnim in nenaravnim ob primeru lezbičnega para, ki si želi otroka. Tekst prikaže zanositev lezbijke, vendar se s številnimi besednimi ponovitvami in poetičnim jezikom bolj poudarja njuna romantična ljubezen. Na zunaj besedilo nima dramske, temveč pesniško obliko. V besedilu ne gre za dialog, ampak za prvoosebno naracijo dogodkov. Občasno nas skoraj zmedejo neke vrste »didaskalije« v poševnem tisku, ki opozarjajo, kjer mora biti pavza, tišina in smeh. Besedilo s svojim poetičnim tonom včasih prehaja v monotonost.

Maja Šorli z *Družina je lahko raznospolna, istospolna ali pa ribiška* z recitiranjem dveh oseb, to sta lezbični zbor in parlamentarni zbor, sopostavi Visoko pesem potomstvu na eni strani ter ready-made homofobičnih konservativnih izjav poslancev na drugi strani. Besedilo je razdeljeno na dva stolpca in izjave se nenehno izmenjujejo, vse do konca. Sopostavitev Visoke pesmi izjavam parlamentarcev se zdi naravnost groteskna. Didaskalije, ki opisujejo dejanja parlamentarcev, nadomeščajo dele, ko le-ti ne govorijo.

Miha Marek nadaljuje oziroma se vrača k svojemu raziskovanju družbene reprezentacije, ki jo je pričel leta 2007 s komadom *Feminizem. Feminizem 2: vrnitev potlačenega* je tekst o kastratih⁵⁴, ki lebdi med pozabo in diskriminacijo in je v celoti enciklopedijsko geslo, v katerega se vrivajo le nenavadni uprizoritveni napotki, ki jih pri uprizoritvi niso popolnoma upoštevali. Tekst zavzema dramsko obliko samo do neke mere: na začetku so našteje osebe, kraj, čas dogajanja, kostumi, rekviziti, vse ostalo je, razen že omenjenih uprizoritvenih napotkov, d'Aumontov monolog.

Barbara Skubic v *Normalno da normalno* in Peter Rozman v *Pojavih* vsak po svoje vključita religiozne odlomke iz del slovenskega duhovnika Antona Martina Slomška. Skubičeva doda Slomška kot glas pri pričevanju neke nenavadne hčere in matere, Rozman pa ga vključi v podobi neke vrste duha varuha, ki bdi nad najbolj povprečnimi, celo dolgočasnimi dogodki iz življenja lezbične družine z otrokom. Ti odlomki kot priča presežene mentalitete brez kakršnih koli dodatnih posegov učinkujejo kot parodija sodobnih konservativnih načel in so zaradi svojega skoraj grotesknega učinka nemalokrat izzvali nasmeh. Skubičeva o normalno da normalno, naravno da naravno: »Moje kratko besedilo je spodbudilo premišljanje o tem, kaj je »normalno« - in kdo o tem odloča. Nobena družina ni

⁵⁴Miha Marek v odgovoru na vprašanje, zakaj se je odločil za takšno nadaljevanje. *Dramočlen 1*, petek, 12. marec 2010: »Spomnil sem se na Diderotovo in d'Alembertovo Enciklopedijo in našel geslo »Evnuh«. Za razliko od Feminizma, ki je izhajal iz imperativnega teksta neke medicinske zgibanke, je bila tukaj osnova bolj deskriptivna. [...] Govori o fenomenu, ki nam je oddaljen in precej barbarski. Podoba spola pride do izraza, ne da bi bila udeležena seksualnost oziroma emocionalna vsebina. Spol na abstrakten način.«

normalna, le dovolj dolgo jo moramo opazovati.« Besedilo samo vsebuje le določene napotke na začetku, ki med drugim svetujejo, da se lahko vmesno Slomškovo besedilo zamenja tudi s kakšnim drugim besedilom o vzgoji, glede na potrebe in želje gledališkega dogodka. Besedilo ni koherentno povezano, smisel si mora ustvariti vsak bralec/gledalec sam. Menjave pričevanja matere in hčere niso posebej označena, z drugačno velikostjo črk je ločeno le Slomškovo besedilo. Peter Rozman v *Pojavih – prilika o dolžnostih preživljanja med starši in otroki* vsako »sliko« (skupaj so štiri) podnaslovi: Naravni pojav nenaravnega pojava, Nenaravni pojav naravnega pojava, Naravnani pojav nenaravnega pojava in Nenaravnani pojav naravnega pojava – vsi ti naslovi delujejo kot parodija na naravno/nenaravno. Vsaka nova »slika« se začne s paragrafom iz zakonika o obveznostih staršev do otrok in obratno. Dolgočasen pogovor, ki se dotika teme, kaj je naravno/normalno, je večkrat prekinjen s strani TonetaTineta Superangela z religioznimi vmesniki. Besedilo ima dramsko zgradbo, ki se, kot že večkrat poprej, zdi »zlorabljen« za namene Preglejčkov.

Zalka Grabnar Kogoj s komadom *Naredimo kukavice spet normalne!* prenese primer političnega govora na ornitologijo, njej tekst je metafora za človeško poseganje v tako imenovano »nenaravno«. Kakor pravi avtorica: »Zdi se mi absurdno, da je sploh mogoča taka diskusija o tem zakoniku. Samoumevno je namreč, da se stvari sprejme, če se pojavljajo. Kukavice, ki veljajo za slabe starše, sem tako postavila v vlogo dobrih staršev. S tem se vse postavi na glavo. Dejstvo je, da če hočeš posegati v razvoj naravnega procesa, ga kasneje ne moreš več uravnovesiti. Stvari je treba sprejeti, ker gre za naravni proces družbe. Kakršenkoli človekov poseg vanj zadeve spremeni v absurde; zatiskanje oči stvari ne bo spremenilo – KU-KU bo ostal.« Dejstvo je, kakor razlaga fiktivna Slavka Sinica, da kukavice podtikajo jajca v druga gnezda, kar je v skladu z navadami drugih ptic »nenaravno«. Zato je potreben projekt: naredimo kukavice spet normalne. Občinstvo pozove k glasovanju (»volilni« listi so dejansko razdeljeni), izbiramo pa lahko med: pod točko 1. KU-KU, pod točko 2. KU-KU. To ni edina možnost za sodelovanje občinstva: občinstvo lahko, v skladu z navodili, ki jih prebere na plakatih (ploskajmo, zavzdihnimo ...), sodeluje ves čas »govora«. O pomembnosti sodelovanja občinstva tudi Simona Semenič v odgovoru na vprašanje, v čem je prednost tovrstnega gledališča v odnosu do gledalca: »Prednost tega je, da mora gledalec sam vanj nekaj vložiti. Gledalec ne pride v dvorano in se v temi varno usede na stol ter pasivno čaka, da mu bo ustvarjalec nekaj "dal", kar je značilno za tradicionalni dramski teater. Tudi pri bralnih uprizoritvah se je izkazalo, da gre za drugačen način dožemanja – gledalci so bolj aktivni, veliko več lastne ustvarjalnosti vložijo v dogodek gledanja uprizoritve, imajo več

možnosti, da vklopijo svojo domišljijo in dodajo oziroma dopisujejo s svojim načinom dojetja uprizoritev, ki jo gledajo ali poslušajo. Zdi se mi, da so taki projekti za gledalca veliko bolj "uporabni in prijazni" – manj mu zavežejo roke, več prostora ima, kamor lahko prodre s svojo ustvarjalnostjo in imaginacijo.⁵⁵ Napotki za sodelovanje gledalcev se nahajajo v didaskalijah. Le-ti so popolnoma realistični, v smislu: »Jožef dvigne napis RAZOČARAN »AAAAA?«, KER JE KONEC. Če občinstvo ne vzdihuje »Aaaaaaaa?«, poudarjeno še enkrat dvigne napis in spodbuja z vzdihovanjem »Aaaaaa?« in gestami, da vzdihujejo. Spodbuja jih k vztrajanju. Jožef dvigne napis KONEC. Če občinstvo ne dojame, da je konec, poudarjeno dvigne napis in KONEC razlaga z gestami, da je konec, dokler občinstvo tega ne dojame.«

Najbolj performativno obarvana uprizoritev od vseh sedmih, *Nemi lik*, katerega ekshibicija se vrti okrog problematike s pogledom seksualno ožigosanega ženskega telesa kor tudi samega telesa teksta, je skoraj performans Simona Hamer. Fokus luči na v poletno obleko oblečeno dekle, ki sedi na stolu, je ojačan z močnim moškim glasom, ki ukazuje, kar še bolj vpliva na naše dojetje dekleta kot nekaj krhkega in nemočnega. Dekle (Simona) ob nekaterih njegovih ukazih okleva, vendar jih vselej izvrši, do zadnjega, ki zahteva razkritje mednožja. Ob vsakem odkritju telesa se nam pokaže tudi sporočilo, npr. ko razkrije prsi, nad prsmi piše: *Ne beri, glej!*. Samo besedilo je zelo minimalistično in nima dramske oblike, temveč skoraj pesniško.

Očitno je, da v primeru *Zakona* »beseda« ne izgublja na svoji vrednosti. Besedila so bila vezana na določeno družbenopolitično temo, zato morajo biti brana oziroma razumljena s sočasno umestitvijo v družbeni kontekst. Problematika, na katero so Preglejčki želeli uprizoriti, je včasih subtilno, včasih pa konkretno in neposredno izražena z zanimivimi kombinacijami različnih besedilnih vrst, ki so dodatno vpletene v neko navidezno vzorno dramsko podobo, ko pa se posvetiš branju ali jo podrobneje opazuješ, pa ugotoviš, da ta oblika ne ustreza tvojemu vzorcu pričakovanega. Besedila so torej dramska oziroma si želijo biti dramska le po zunanji obliki. Uporaba ready-made besedil opozarja na postdramsko smrt avtorja.

⁵⁵ Gl. spletne vire, št. 13.

7 Slovensko narodno gledališče (2007)

Zanimiv primer politike teksta in uprizarjanja, ki je, kot pravi Toporišič, »idealno utelešenje Lehmannovega koncepta postdramske oblike političnega gledališča, saj njena izkušnja ni zgolj estetska, ampak je tudi etična in politična« (Toporišič 2008b: 4), je *Slovensko narodno gledališče* (2007) Janeza Janše, poimenovana kot »medijska posredovanost realnega zgodovinskega dogodka« in podnaslovljena kot »gledališka predstava, ki se ukvarja z zvočnimi dimezijami političnega množičnega besa.«

Tekst je kompilacija radijskih in televizijskih prispevkov, dialogov med politiki, Ambrušani, novinarji ter Strojnovi⁵⁶, transkriptom političnih demonstracij, ki bazira na vulgarizmih in zgovornih enostavnih povedih, ki jih je avtor uredil in zmontiral ter tako poskrbel za nekakšen ready-made mediatiziranih izjav udeležencev. Gre za preplet na videz konstruktivne komunikacije med vaščani in politiki ter sočno ubesedenega nasilja, vse v idejnem okviru antičnega zbora, ki se spoji s sodobno multimedijo. Janša v uvodnih didaskalijah pove: »Govorni material za predstavo je strukturiran kot dramsko besedilo [...] Vse z imenom in priimkom identificirane osebe dejansko obstajajo in so v realnosti izrekle tukaj zapisane besede.« Ker je Janša, kot pravkar omenjeno, predstavo in besedilo zasnoval na resničnih dogodkih in resničnem arhivskem gradivu, lahko govorimo o t. i. dokumentarnem gledališču. Že obstoječi tekst je rekontekstualiziran in prestavljen v umetniški kontekst. Predstavi bi po besedah režiserja predstave in avtorja besedila lahko rekli paradigmatični primer dokumentarnega gledališča: »Tisto, kar takšno gledališče naredi dokumentarno, je način, kako je predstava narejena, predvsem z uporabo dokumentov, za katere ni usodno pomembno, ali so resnični ali ne. Ne glede na to, ali uporabljamo resnične ali narejene dokumente, okvir predstave jih fikcionalizira, jih vedno znova transformira v narejene. Mogoče bi lahko predlagali razliko med dokumentarnim gledališčem – gledališčem, ki se ukvarja z resničnim dogodkom in temelji na dejstvih, ter *gledališčem dokumentov*, kjer je v ospredju demonstracija dokumenta kot nosilca resnice.« (Janša 2009: 276)

Formo te »zvočne rekonstrukcije« predstavljajo štirje protagonisti na sceni, ki so »nekakšna reinkarnacija starogrškega tragedijskega zbora, opis medijske posredovanosti pa Toporišič povzame po Zali Dobovišek: »prenos verižnih demonstracij (krajevnih sej, uličnih shodov in vulgarnih medijskih izjav) proti Romom, ki so jih izvajali krajanje Ambrusa ne dolgo nazaj, se je tokrat izvajal skozi govorno poročanje štirih akterjev. Dražen Dragojević,

⁵⁶ Bolj kot ideološko ozadje nas bo zanimala funkcija teksta oziroma pojavljanja teksta v scenskem nastopu.

Aleksandra Balmazović, Barbara Kukovec in Matjaž Pikalo so kot priložnostni kvartet s pomočjo slušalk intervenirali včasih ubrano večglasno, včasih povsem razsuto in vsaksebi.«⁵⁷

Priča smo torej svojevrstnemu obratu mediatiziranosti in reprezentacijskosti oziroma posredovanosti: igralci ponavljajo/izgovarjajo zvočne zapise televizijskih in radisjskih poročil o dogodkih v Ambrusu leta 2006, katerih posnetke poslušajo preko slušalk⁵⁸. Besedilo je že predhodno obstoječe in nenehno »teče«, vendar je gledalcem skrito - pred njimi pa se na novo zapisuje. V *SNG* dobi tekst nek poseben status, gre za spoj gledališča v živo in mediatiziranega spektakla, performativnosti in reproduktivnosti. Prav ta spoj, pravi Toporišič po Lehmannu, v gledalcu proizvaja »strah, ranjenost čustev, dezorientiranost, [...] [ta spoj se] spotika nad gledalčevo prisotnostjo«⁵⁹ Avtorski komentar je povsem odsoten, pojavi se le nekaj, kar je sorodno zboru ali rezonerju v dramskem gledališču: Janez Janša je namreč sočasno izvajal svoj samostojen, pa vendar navezujoč se performans: neprekinjeno in do izčrpanosti je izjavljal besedo »cigani« in se ob tem neopazno in z minimalističnim gibanjem obhodil vse tri odrske stene dogajalnega prostora ter se na koncu pridruži četverici. V zaključnem prizoru vse osebe ponavljajo isto repliko: »Cigani, cigani ...«

Lukan opozarja, da je pri *SNG* potrebna pozornost zaradi specifične interpretativne kvalitete, ki je gledališče v svoji dramski obliki ne pozna oziroma je stvar napake. Gre za cezuro, ki v dramskem gledališču nastane zaradi motnje v spominjanju, zaradi pozabe besedila ali mizanscenske situacije. Tu je cezura nujnost interpretativnega postopka: performerji namreč čakajo na pojavitev glasu-teksta v posnetku, ki ga nato sami »posnamejo« v smislu re-produkcije. V cezuri je skrito pričakovanje besedila, glasu, posnetka, in hkrati tudi artikulacija lastnega posnetka. V cezuri se skriva tisto performativno, ki je presečna množica teksta in scene, a zunaj teles obeh realnih množic: izvorni posnetek se v tistem hipu odvije kot medijski spektakel par excellence, a že v naslednjem trenutku je samo predloga za novi spektakel, za tistega, ki ga s svojim govornim nastopom manifestirajo performerji. (Lukan 2008: 156) V cezuri je mogoče slišati nekakšno bobnenje potencialnosti, brbotanje etra, iz katerega se izcimijo besede nastopajočih. Njihov pogled, ki je zazrt v poslušanje in ne v gledalca, razkriva hkratnost posnetka in po-posnetka, gre za neke vrste sinhronizacijo z zamikom.

⁵⁷ Toporišič 2008²: 65 po Dobovišek, »Slovensko narodno gledališče ...« nepagirano.

⁵⁸ Igralci torej nimajo nobene besede pri oblikovanju besedila – kot je ni imel »avtor«.

⁵⁹ Toporišič po Lehmann, *Postdramsko ...*, 309.

To Janševo gledališče je hkrati gledališče teksta plus podobe, gledališče podobe teksta, gledališče akustične podobe rekonstrukcije oziroma oživitve performativnosti mediatiziranega. Tekst dela podobo brez potrebe po vizualni transmutaciji ali pomoči predstave. Predstava se pred nami odvija s pomočjo »scene« besede. (Toporišič 2008²: 66)

Naslov je rahlo ironičen, a resen: »sintagma "slovensko narodno gledališče" namreč pred nami razpira prostor, v katerem se odigrava slovenski narod, ali povedano v prepoznavnem lumpen političnem besednjaku: v katerem se je (lani jeseni) "zgodil narod"⁶⁰.« Gre za lucidno avtorjevo domislico, s katero nedvomno izraža svoj odnos do takratnega dogajanja in potencialno burkaštvo zapisanega (komična nota lahko vsekakor močneje pride do izraza ob odrski postavitvi) predstavi kot neke vrste tragedijo sodobne slovenske družbe.

Janševo besedilo SNG je bilo tudi norminirano za Grumovo nagrado 2010 in menim, da je pomembna ugotovitev ta, da besedilo za prvo uprizoritev sploh ni bilo zapisano!⁶¹ Besedilo je obstojalo, vendar ne na papirju, le v obliki govorjenega materiala. Tekst v SNG dobi nek poseben status, saj gre hkrati za gledališče v živo, mediatiziran spektakel, performativnost in reproduktivnost. Avtorski (kot avtor teksta) komentar je odsoten, prisoten je le v obliki režije in v obliki že omenjenega Janševega »performansa«.

Kot že poprej se tudi tukaj pojavlja dilema, kje so meje literature in estetske vrednosti besedil. Jera Ivanc, ena izmed članov žirije, je opozorila, da so se v žiriji soočili z vprašanjem, kaj je danes dramatika in ali lahko dramsko delo še vedno pripada tako literaturi kot gledališču. Ocenjevalci so ugotavljali, da je bil dramatik v primeru *SNG* le urejevalec in montažer gradiva. Tako se postavi vprašanje, »ali je takšno delo literatura, čeprav je gotovo gledališče«, je pojasnila Ivančeva. *SNG* kot ready-made na videz demonstrira postmoderno smrt avtorja v klasičnem literarnem smislu. In ne le avtorja, tudi dramske osebe/literarnega junaka, ki je le še pasivni medij besednega prenosa. Predstava je kljub vsemu postala nagrajena predstava - kot odrska realizacija pod taktirko avtorja in nosilca koncepta Janeza Janše - Boršnikovega srečanja za gledališke inovacije in estetski preboj.

Predstava je tudi dvakrat gostovala izven Slovenije: bila je uprizorjena v dunajskem gledališču Brut in v okviru mednarodnega festivala Fare Peace v Vidmu v Italiji.

⁶⁰ Blaž Lukan, »Janša v Ambrusu«, *Delo*, 2. 11. 2007.

⁶¹ To hipotezo bi bilo vredno preveriti pri samem avtorju.

7.1 SNG (2010)

K ponovni uprizoritvi SNG je pripomoglo dejstvo, da je bilo besedilo nominirano za Grumovo nagrado. Tako je bila bralna uprizoritev besedila uprizorjena v sklopu PreGlejevega festivala PreGlej na glas 16. marca 2010.

Slovensko narodno gledališče Janeza Janše je režiral hrvaški režiser Miran Kurspahić, ki si je bralno uprizoritev zamislil s sodelovanjem publike. Ko smo gledalci čakali pred dvorano, je ven prišel igralec ter nas s »policijskim« stilom govorjenja pozval, naj se postavimo v vrste. Pokazati smo morali osebne izkaznice in nato so glede na priimke (priimki, ki ne zvenijo »slovensko«) izbrali tiste, ki so morali izstopiti iz vrst ter jim slediti. Medtem ko smo se med začetkom predstave ostali spraševali, kam so odpeljali ostalo publiko, je bila naša radovednost kmalu potešena, ko smo na odru zagledali prvega – manjkajoči publike je bil namreč uporabljen v namene bralne uprizoritve. Sama uprizoritev je bila kljub »branju« tako realistična, da se je tu in tam kdo izmed gledalcev tudi opogumil in ponovil kakšno parolo ali zmerljivko⁶² – ločnica med igralci in publiko je bila precej zabrisana - počutila sem prej del »dogodka« in ne uprizoritve. S tem, ko Drnovšek nekje proti koncu le še nemočno ponavlja »A ste vi ljudje?« povzroči z zadnjim prizorom neke vrste »katastrofo brez katarze«⁶³, spoznanje o ozkosti in ksenofobični zavesti slovenskega duha.

Prav pri sodelovanju občinstva je vidna povezava med obredjem in performativno naravnano gledališko produkcijo, občinstvo je bilo do neke mere so-ustvarjalec dogodka, kar se je čutilo še toliko bolj močno zaradi teme, ki je bila vsem blizu in zaradi podobnosti resničnosti, ki jo publika ob uprizoritvi čuti. Iluzija, ki jo prinaša tradicionalno gledališče, je bila v tem primeru definitivno ubita. Specifičen obrat od referencialne k performativni funkciji je prinesel različne oblike preizkušanj fizičnih in psiholoških meja tako pri umetnikih kot pri občinstvu. Kljub vsemu občutek, da si del predstave, ostaja. Ta občutek bi lahko primerjali s tistim, ki po vsej verjetnosti preveva tekmovalce v televizijskem šovu Big Brother: ko se zavedaš, da so situacije neresnične in da se moraš podrežati pravilom, ki si jih sprejel, a hkrati gre za neke vrste resničnost - za tukaj in zdaj.

⁶² V delu, kje je tudi avtor predvidel improvizacijo zmerljivk, gre za obračun policije z meščani.

⁶³ Besede povzete po Katji Čičigoj, *Dramočlen 2*, nepagirano.

ZAKLJUČEK

Na prelomu dvajsetega stoletja so se literarna veda, semiotika in teatrologija kot vede, ki se vzporedno ukvarjajo s problematiko tekstov za gledališče, začele intenzivno ubadati s preizpraševanjem uporabe pojma drame, njenega koncepta nasploh, njenega konca zgodovine. Vzporedno s tem pa so poskušale proizvesti nove definicije tekstovnega, dramskega oziroma ne več dramskega ali postdramskega v sodobnem gledališču.

Gledališče se s časom spreminja, kot se s časom spreminja tudi vse ostalo okoli nas. Razvoj družbe, mišljenja, »mainstream« tokov, političnih režimov, socialno stanje družbe – vse to ima velik vpliv na literarno produkcijo, čeprav ta deluje ob hkratni prisotnosti zgodovine in tistega, kar je bilo nekoč. Gre za vzajemnost: tistega, kar je bilo, ni mogoče zanikati, podzavestni vpliv ostaja, drugačna je le »embalaža«, ki se »mora« prilagajati času. Sodobno gledališče se danes še vedno navdihuje pri tradiciji zahodnoevropskega gledališča in eno izmed pomembnih spoznanj te naloge je, da nikakor ne moremo govoriti o popolni ukinitvi modela literarnega gledališča, saj je le-to doživelo relativizacijo in ne ukinitve. Besedilo ostaja, četudi kot kolaž ready-made besedil, kot v primeru *Pupilije*, *Devetih lahkih komadov*, *Zakona* in *SNG*.

Sledi konceptov teoretikov iz prvega dela so bila do neke mere potrjena v drugem delu. Potrebno je omeniti, da bi drugačna izbira primerov morda nudila širši razpon možnosti analize, na več in različnih primerih bi se pojavila večja raznolikost, ki brez dvoma je lastnost slovenske produkcije. Iz ugotovljenega pa lahko zaključim, da se vpliv prekinitve s tradicijo zahodnoevropskega gledališča, ki je bilo določeno s tradicionalnim dramskim besedilom, kaže tudi pri nas. Sam tekst glede na primere, ki sem jih obravnavala, nima več dominantne vloge, pomembna je oblika, v kateri je posredovan občinstvu, in vsebina, ki ni vedno posredovana v smiselni in jasni obliki. Vsem primerom je skupen pomemben pogoj: za razumevanje izdelkov Pupilčkov, Preglejčkov in *SNG*-ja je potrebno oziroma priporočljivo osnovno poznavanje zgodovinskih in splošnih socialnih okoliščin nastanka. V vseh primerih ima namreč besedilo funkcijo prenašanja nekega sporočila, do katerega se mora dokopati bralec oziroma gledalec sam.

Spogledovanje dramske umetnosti z začetki starega grškega gledališča se najbolj kaže pri Pupilčkah, delno pa tudi pri Preglejčkih in *SNG*. Performativna gledališka produkcija poudarja občinstvo kot so-ustvarjalca dogodka, kar je bistvena značilnost obrata od referencialne k performativni funkciji ter od reprezentacije h kritično-analitičnemu. Za

gledalce je iluzija, ki jo je prinašalo tradicionalno pojmovanje gledališča, ubita. Dialog je v vseh primerih transformiran, s čimer se odkrivajo nove razsežnosti komunikacije, ki razumu onemogočajo enostavno izsledljivo izkušnjo. Teatralnost je analitična, samorefleksivna in umeščena v prostor igre med odrom in avditorijem.

Pri odnosu bralec/gledalec nasproti tekst/uprizoritev velja omeniti tudi vnaprejšnjo organiziranost besedil v smeri sodelovanja občinstva oziroma gledalcev v uprizoritvi, kar je posledica izumiranja dialoga na odru, ki je tako prestavljen med gledalce in izvajalce (*Pupilija*, *Devet lahkih komadov*, *SNG* – druga uprizoritev). Ločnica oder – občinstvo je vedno manjša, odru se robovi krušijo in njegova posvečenost in iluzija izginjata.

Potreba po razširitvi pojma drama (npr. v gledališki tekst) se čuti. Širša definicija drame strukturno še vedno nekako pokriva tudi sodobna besedila. Jasno pa je, da vseh gledaliških besedil, ki uporabljajo dramsko obliko, ni mogoče razumeti kot drame, saj je večina obravnavanih besedil dramska le zgolj po obliki. Potrdila se je hipoteza, da zgolj obstoj strukturnih značilnosti drame še ne pomeni, da bi lahko tekst kot dramo že tudi razumeli in analizirali. Dramska oblika ni avtomatično povezana z znotrajfikijsko teatralnostjo, vendar pa uporaba te oblike le-to hkrati dekonstruira in kritizira dramo kot dramsko fikcijo. Obravnavana gledališka besedila porabljajo dramsko obliko brez težav, vendar to uporabo tudi kritično reflektirajo. V kontekstu postdramskega gledališča literarni tekst ni več brezpogojno središče in smoter gledališkega dejanja, ampak postaja njegov govorni material. Prav tako se spreminja tudi vloga didaskalij, saj le-te niso več nujnost, postajajo avtonomne v skladu z dramskim tekstom in režiserju niso več nujno potrebne ali nujno povezane z uprizoritvijo. Zadrego pri poimenovanju potrjuje naslavljanje besedil s »komadi«, kot v primeru *Devetih lahkih komadov* in podnaslova *Zakona* (Preglejev kolaž bolj ali manj lahkih komadov).

Ker so ready-made besedila tista, ki so premeščena iz originalnega konteksta v nov, estetski kontekst gledališke uprizoritve, se nam posledično postavlja tudi vprašanje o avtorstvu teksta in njegovi literarni vrednosti. Smrt literarnega avtorja se je potrdila skoraj v vseh primerih (najbolj pri *SNG*), kajti vsi so sestavili svoja besedila iz različnih drugih, že prej obstoječih besedil, ki so jim tu in tam dodali delček svojega besedila. Gledališko umetniško vrednost in idejno vrednost ti teksti zaradi okoliščin nastanka vsekakor imajo, literarna in estetska vrednost pa še vedno ostajata vprašljivi.

POVZETEK

Diplomska naloga je razdeljena na dva dela. V prvem delu so predstavljene ugotovitve teoretikov, začenši z Aristotelom. Sledijo mu Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis, Gerda Poschmann in Hans-Thies Lehmann, njihove ideje pa s svojimi prepleta tudi slovenski teoretik Tomaž Toporišič. Ugotovitve, predstavljene v prvem delu, so izhodišča za analizo sodobnih slovenskih dramskih tekstov (ter uprizoritev) v drugem, praktičnem delu. V slednjem sem se ukvarjala s sodobnimi teksti, ki so bili bodisi prelomni za slovensko gledališče bodisi v svoji nadgradnji tradicionalnega modela predstavljajo poseben prispevek k razvoju sodobnih slovenskih dramskih del in gledališča. Sodobna slovenska dramatika ostaja v produkciji dramskih tekstov na nek način še vedno povezana s tradicijo: uporaba dramske forme je še vedno frekventna. Vendar pa to ne pomeni, da je besedilo mogoče tudi analizirati znotraj tega pojma, saj literarna vrednost besedila postaja vse manj pomembna, poudarek je namreč na novi, še ne uporabljeni kombinaciji besedil in nanašanje le-teh na neko zunanjo državno-politično idejo, iskanje smisla pa za gledalce postaja vedno težja naloga. Pri postdramskem gledališču se dialog na odru prenese na dialog med odrom in občinstvom, kjer najdemo vzporednice z ritualnim gledališčem. Analitična teatralnost je samorefleksivna in se vzpostavlja kot interakcija med izvajalci in gledalci. Iluzija odra izginja, v uprizoritev se mešajo performativne oblike. Besedila postajajo kolaži najrazličnejših besedilnih vrst, avtorji se pri pisanju za gledališče poslužujejo tudi ready-made besedil, kar velja tudi za predstavljene primere: *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969), *Devet lahkih komadov* (2007), *Zakon!* (2010) in *Slovensko narodno gledališče* (2010).

Ključne besede: teorija drame/gledališča, sodobno gledališče, postdramsko gledališče, dramski tekst, gledališki tekst, *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, *Devet lahkih komadov*, *Zakon!*, *Slovensko narodno gledališče*

SUMMARY

The thesis is divided into two parts. The first part presents some theoretic conclusions, beginning with those from Aristote and followed primarily by those from Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis, Gerda Poschmann and Hans-Thies Lehmann. Their ideas are also being resumed by the Slovenian theatre researcher Tomaž Toporišič. The views presented in the first part are included into the analysis of contemporary Slovenian theatre texts (and performances) in the second, practical part. I have chosen contemporary texts/sets, which were either breaking for the Slovenian theatre or interesting in its upgrading of the traditional model by its special contribution. Slovene contemporary theatre remains in a way connected to the tradition: the use of the traditional drama form is still very frequent, but however this does not mean that the text can as well be analysed within this concept. Ideas, evoked in those texts, are often a reaction or a disagreement on social and/or political events. Moreover, postdramatic theatre is rather striving to produce an effect among the spectators than remaining true to the text. The dialogue from the stage is transferred into one between audience and stage where we may find some characteristics of rituals. Therefore, theatricality becomes analytical, the illusion of the stage is disappearing and a performative aesthetic is involved. Finally, a contemporary drama is becoming a collage of different types of texts - so called ready-made texts - which is the case also in the discussed examples: *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969), *Devet lahkih komadov* (2007), *Zakon!* (2010) and *Slovensko narodno gledališče* (2007).

Key words: theory of drama/theatre, contemporary theatre, postdramatic theatre, dramatic text, *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, *Devet lahkih komadov*, *Zakon!*, *Slovensko narodno gledališče*

VIRI IN LITERATURA

1. Aristoteles. *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1959.
2. De Marinis, Marco. »Dramaturgija gledalca«. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost: razprave iz sodobnih teorij gledališča*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 1996 (zbirka Transformacije). 189–204.
3. Fischer-Lichte, Erika. »Gledališče kot semiotični sistem«. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 1996 (zbirka Transformacije). 29–45.
4. Hrvatin, Emil. »Uvod«. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost: razprave iz sodobnih teorij gledališča*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 1996 (zbirka Transformacije). IX–XX.
5. Janša, Janez. »Rekonstrukcija 2: o rekonstrukcijah predstav Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki in Spomenik G«. ?«. *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo (ur.). Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej, 2009. 261–277.
6. Jež, Jedrt, Vevar, Rok. »Gledališče kot bližina telesa: pogovor s Sebastijanom Horvatom«. *Maska*. Let. VII, št. 1/2, 1997/98. 22–25.
7. Kozak, Primož. »Avantgarda v slovenskem gledališču – destrukcija ali reforma?«. *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo (ur.). Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej, 2009. 137–148.
8. Kralj, Lado. »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)«. *Slavistična revija*. Let. 53, št. 2, (apr.-jun.), 2005. 101–117.
9. Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998 (Literarni leksikon 44).
10. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana: Maska, 2003 (zbirka Transformacije, 12).
11. Lehmann, Hans-Thies. »Od logosa k pokrajini. Besedilo v sodobni dramaturgiji«. *Drama, tekst, pisava*. Ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008 (Knjižica Mestnega gledališča ljubljanskega; zv. 148). 231–243.

12. Lukan, Blaž. »Še gledališče in že gledališče«. *Tihožitja in grimase: gledališke ekspresije*. Maribor: Aristej, 2007(zbirka Dialogi, VIII. letnik). 201–202.
13. Lukan, Blaž. »Robovi gledališča«. *Tihožitja in grimase: gledališke ekspresije*. Maribor: Aristej, 2007. 91–102.
14. Lukan, Blaž. »Predstava in pisava«. Pogorevc, Petra in Toporišič, Tomaž (ur.). *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008 (Knjižica Mestnega gledališča ljubljanskega; zv. 148). 149–173.
15. Lyotard, Jean-François. »Zob, dlan«. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost: razprave iz sodobnih teorij gledališča*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska (zbirka Transformacije), 1996. 75–81.
16. Maličev, Patricija. »Janez Pipan, gledališki režiser. Fiktivni hodimo po ulicah«. *Delo, Sobotna priloga*. 5. junij 2010. 28–31.
17. Milohnič, Aldo. »Tisti, ki (ni)so klali kokoši?«. *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo (ur.). Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej, 2009. 247–256.
18. Pavis, Patrice. »Od besedila do odra: težaven porod«. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost: razprave iz sodobnih teorij gledališča*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska (zbirka Transformacije), 1996. 141–158.
19. Pavis, Patrice. *Gledališki slovar: Dictionnaire du Théâtre*. Ljubljana: MGL, 1997 (Knjižica Mestnega gledališča ljubljanskega; 124).
20. Pintar, Boris. »Zrcaljenje tišine: pogovor z Vitom Tauferjem«. *Maska*. Let. VII, št.1/2, 1997/98. 11–12.
21. Pogorevc, Petra in Toporišič, Tomaž (ur.). *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008 (Knjižica Mestnega gledališča ljubljanskega; zv. 148).
22. Poschmann, Gerda. »Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov«. *Drama, tekst, pisava*. Pogorevc, Petra in Toporišič, Tomaž (ur.). Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008 (Knjižica Mestnega gledališča ljubljanskega; zv. 148). 97–116. [prevedel Krištof Jacek Kozak]
23. Sušec Michieli, Barbara et alii. *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007 (Zbirka Slovarji).

24. Svetina, Ivo. »Zakaj se je Pupilija vrnila?«. *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo (ur.). Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej, 2009a. 9–13.
25. Svetina, Ivo. »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk«. *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo (ur.). Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej, 2009b. 27–77.
26. Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004 (zbirka Transformacije). 147–190.
27. Toporišič, Tomaž. »Artaud in neteološko gledališče«. *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007a (Knjižica Mestnega gledališča ljubljanskega; zv. 145). 121–126.
28. Toporišič, Tomaž. »Ne več dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče«. *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007b (Knjižica Mestnega gledališča ljubljanskega; zv. 145). 84–94.
29. Toporišič, Tomaž. »Politike uprizarjanja in sledi performativnega obrata v sodobnem gledališču«. *Levitve drame in gledališča*. Maribor: Aristej, 2008a (zbirka Dialogi, IX. letnik). 153–172.
30. Toporišič, Tomaž. »Jeziki predstave in politike teksta.« Pogorevc, Petra in Toporišič, Tomaž (ur.). *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008b (Knjižica Mestnega gledališča ljubljanskega; zv. 148). 47–68.
31. Toporišič, Tomaž. »Performativni obrat Pupilije Ferkeverk«. *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo (ur.). Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej, 2009. 215–230.
32. Troha, Vera. *Futurizem*. Ljubljana: DZS, 1993 (Literarni leksikon 40).
33. Vevar, Rok. »Quo vadis: pogovor z Matjažem Pograjcem«. *Maska*. Let. VII, št. 1/2, 1997/98. 13–15.

SPLET

Zadnji datum je vedno datum obiska strani.

1. <http://www.dnevnik.si/novice/kultura/245029>
Lesničar Pučko, Tanja. Pogovor : Romeo Castellucci, gledališki režiser. *Je jezik postal naš sovražnik?* 11.05.2007.
6. 12. 2009
2. McGraw Hill Encyclopedia of World Drama. 2. Knjiga [D–H]. Spletna verzija na Google Books. 16. 9. 2010
3. <http://sites.google.com/site/ttoporisic/neve%C4%8Ddramskoinpostdramskogledali%C5%A1%C4%8De>
Toporišič, Tomaž. Ne več dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče. *Primerjalna književnost*, 30. 1. 2007.
6. 12. 2009
4. www.ff.uni-lj.si/oddelki/primknjz/zapiski/mirjana.doc
Miočinović, Mirjana. *Surovo gledališče*. 12. 12. 2009
4. <http://www.bunker.si/slo/produkcija/betontanc>
Internetna stran Bunkerja, neprofitnega zavoda za izvedbo in organizacijo kulturnih prireditev. O Betontancu. 9. 3. 2010
5. http://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Gordon_Craig
15. 9. 2010
6. http://www.encyclopedia.com/topic/Vsevolod_Meyerhold.aspx
15. 9. 2010
7. http://www.maska.si/sl/produkcije/scenska/pupilija_papa_pupilo_pa_pupilcki_rekonstrukcija/184/kritike_1969.html
Kritika *Pupilije* – rekonstrukcija. 20. 9. 2010
8. http://www.mementoimage.com/17_pupilija_koncert/pages/pup0001.htm
Fotografije s predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*: rekonstrukcija. 20. 9. 2010

9. http://www.maska.si/sl/produkcije/scenska/pupilija_papa_pupilo_pa_pupilcki_rekonstrukcija/184/kritike_1969.html
Nekaj kritik na predstavo *Pupilija* iz leta 1969. 20. 9. 2010
10. http://www.maska.si/sl/produkcije/posebni_dogodki/soking_gala_sov_dogodki_ob_40_obletnici_pojava_skupine_pupilija_ferkeverk/
Internetna stran Maske. O dogodkih ob 40-letnici pojava skupine Pupilija Ferkeverk. 20. 9. 2010
11. <http://www.pre-glej.si/index.php?mode=6&id=53>
PreGlejeva stran. 22. 9. 2010
12. http://www.sigledal.org/geslo/Janez_Jan%C5%A1a
Besedilo *Slovensko narodno gledališče Janeza Janše*.
1. 9. 2010
13. <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/most-mentalne-bede>
»Most mentalne bede«. *Na rampi*. 15. september 2010. Avtor: Katja Čičigoj, *SiGledal*. Pogovor s Simon Semenič. 12. 9. 2010
14. <http://www.delo.si/clanek/79922>
Članek iz *Dela*: Janša s Strojnovimi na Dunaj. 13. 9. 2010
15. <http://www.dnevnik.si/novice/kultura/1042344288>
Članek iz *Dnevnika*: Pregledovanje slovenske drame. 2. 9. 2010
16. <http://www.radiostudent.si/article.php?sid=13276>
Zala Dobovšek, *Slovensko narodno gledališče Janeza Janše*, 30. 10. 2007, ob 16. 00.
16. 8. 2010

IZJAVA

Študentka Jasmina Erjavec izjavljam, da sem avtorica diplomskega dela z naslovom , ki sem ga napisala pod mentorstvom profesorice doc. dr. Mateje Pezdirc Bartol, obsežnejši dobesedni ali skoraj dobesedni deli besedil drugih avtorjev pa so citirani oz. ustrezno označeni.