

Univerza v Ljubljani

Filozofska fakulteta

Oddelek za slovenistiko

Maša Slana

Diplomska naloga

# *Vloga besedila v postdramskem gledališču:*

## *Od represije k psihodrami*

Mentorica: Izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol



Ljubljana, junij 2014

# KAZALO

0. IZVLEČEK.....	4
1. UVOD.....	6
2. METODOLOŠKI PREMIKI DRUGE POLOVICE 20. STOLETJA.....	8
3. KONCEPTUALNA NIHANJA V SLOVENSKEM DRAMSKEM GLEDALIŠČU DRUGE POLOVICE 20. STOLETJA.....	13
4. DIALEKTIKA RAZMERJA MED UPORIZITVIJO IN TEKSTOM V 21. STOLETJU.....	18
4.1. Postdramski gledališki znaki .....	19
4.2. Besedilo.....	24
4.3. Od pomena k učinkom .....	26
4.4. Pristopi k tekstu v izbranih uprizoritvah .....	29
4.4.1. Maska: <i>Škrip Inc.</i> .....	29

4.4.2. Beton Ltd.: <i>Vse, kar smo izgubili, medtem ko smo živeli</i> .....	36
4.4.3. Glej: <i>Svoboda</i> .....	43
4.4.5. Via Negativa: Generalka za generacijo .....	49
4.4.6. Via Negativa: Mandićstroj .....	56
4.5. Sinteza ugotovitev .....	64
5. SKLEP .....	73
6. VIRI IN LITERATURA .....	76

## 0. IZVLEČEK

Naloga na podlagi petih sodobnih uprizoritev neodvisnih gledališč raziskuje odnos med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem postdramskem gledališču. Študija primerov zaobjema soloperformans *Mandićstroj* Vie negative, *Generalko za generacijo* v koprodukciji SNG Drame in Vie negative, *Škrip Inc.* v koprodukciji zavodov Maska in Bunker, *Vse, kar smo izgubili, medtem ko smo živeli* gledališke skupine Beton Ltd. (v koprodukciji APT-ja in zavoda Bunker) ter *Svobodo* v produkciji gledališča Glej.

Skozi teoretični del sprva prikaže dosedanje metodološke premike in nihanja med primatom teksta in uprizoritve v slovenski scenski umetnosti konec 20. stoletja; nato podrobneje predstavi raziskovalne dileme, ki zaobjemajo slogovne poteze besedila v postdramskem gledališču in specifične procese njihovega zaznavanja s strani gledalca. Na primerih izbranih uprizoritev prikaže vlogo, status in možne oblike (ne-več-dramskega) besedila, ki je desemantizirano, deluje na osnovi dekonstrukcije in temelji na emergentnem zaznavanju gledaliških sredstev. V tem zaznavnem procesu predstavi vlogo gledalca in ciljne učinke performativne ustvarjalnosti posameznih gledaliških skupin. Posebno pozornost naloga namenja besedilom ustvarjalcev, ki gledališče odmikajo načelu »kruha in iger« in so v njem sposobni vzbuditi pomembnejšo funkcijo.

Najradikalnejši odnos do teksta se izkazuje znotraj ustvarjalnega polja Vie Negative, ki s svojimi igralskimi in režijskimi principi izrazito posega v razvoj slovenskega gledališča, svoja dognanja pa posreduje tudi institucionalnim gledališčem. Ta svoje uprizoritve izrazito namenja gledalcu in oblikovanju skupinske zavesti, preko katere ustvarjajo situacije, v katerih posameznikova pretresena estetska distanca odpira vrata v samorefleksijo in transformacijo, kar nakazuje na psihoterapevtske sposobnosti gledališča, kot v tej smeri privilegirane izrazne umetnosti.

KLJUČNE BESEDE: scenska umetnost, postdramsko gledališče, ne-več-dramsko besedilo, Via Negativa, Beton Ltd., Škrip Inc., gledališče Glej, emergentni fenomeni, zaznavna multistabilnost, estetsko izkustvo, psihodrama.

# 1.UVOD

V devetdesetih letih z začetno manifestno izjavo gledališča Helios je v slovenski scenski umetnosti že opazen premik k postdramskemu. V tem času se tudi razvije najradikalnejša kriza v odnosu med literaturo in gledališčem. Ta dokončno uveljavi razlikovanje med dvema poljema scenske umetnosti; tradicionalno pojmovanim »čistim« gledališčem, ki vztraja pri klasičnem pojmovanju teksta, ter široko paleto scenskih umetnosti, ki odpirajo nove odnose do teksta; še vedno pa ne pripelje do radikalnega zavračanja besedila.

Odnos med tekstom in uprizoritvijo je v svojem delu *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* že raziskal Tomaž Toporišič, a se v njem nanaša na primere uprizoritev v 20. stoletju. V 21. stoletju pa se gledališče odpira širokemu polju postkonceptualizma in intermedijske umetnosti, prav tako pa se znotraj neodvisne gledališke scene izoblikujejo radikalnejši odnosi do besedila.

Skozi pet sodobnih uprizoritev, vseh nastalih znotraj neodvisnih gledaliških skupin, bom v nalogi skušala raziskati današnje razmerje med tekstom in uprizoritvijo; med njimi se namreč lepo izrišejo še vedno različni odnosi, ki se nanašajo tudi na različno pojmovano vlogo gledališča med različnimi izvajalci in posledično odnos do gledalca. Pri nekaterih se besedilo še vedno kaže kot »vloga«, ki vzdržuje gledalčevo estetsko distanco in primarno vlogo tekstovnega. Drugi elemente tekstovnega enakovredno

prepletajo z drugimi znakovnimi pisavami. Najradikalnejši odnos pa zasledimo v uprizoritvah, kjer izvajalci v gledališkem ustvarjanju izkazujejo poudarek na komunikaciji z gledalcem oz. njegovem vključevanju v kolektivno izkušnjo.

Metoda raziskave je postavitev teoretske platforme, skozi katero bom v prvem poglavju povzela dosedanje metodološke premike v gledališču, v drugem pa kako se je raziskovani odnos spreminjal skozi zgodovino, natančneje v drugi polovici 20. stoletja. V začetku tretjega poglavja bom sprva predstavila značilnosti postdramskega gledališča v splošnem, nato pa na podlagi izbranih predstav poskusila interpretirati variiranje odnosov do teksta glede na možne estetske, ideološke in transformacijske učinke. Pri analizi si bom pomagala s scenariji dramskih predstav v takšni ali drugačni obliki, te pa sem si predhodno tudi že ogledala. Ključen raziskovalni problem je torej: kakšna je nova podoba gledališča, kakšno je njegovo delovanje in kakšna identifikacija; glede na učinke, ki jih želi proizvesti.

## 2.METODOLOŠKI PREMIDI DRUGE POLOVICE 20. STOLETJA

Še nedavno tega smo o scenskih uprizoritvah, vsaj znotraj institucionalnih gledališč, razmišljali kot o bolj ali manj inovativnih interpretacijah (klasičnih ali nekoliko manj klasičnih) dramskih del. Dandanes pa opažamo, da v ospredje čedalje bolj stopajo drugi elementi: bodisi vizualni, zvočni, koreografski, scenski in podobni. Včasih imamo sploh občutek, da dramsko besedilo nima kaj dosti opraviti z uprizoritvijo.

Kaj je gledališče privedlo do takega preobrata, skozi kakšna razmišljanja so se izoblikovali pojmi kot so »gledališki znaki«, »gledališki jezik«, »antropološka teorija performansa«; ter kako so na to vplivali slavni možje evropske teatrologije – Patrice Pavis, Antonin Artaud, Jean-François Lyotard, Richard Schechner, Miško Šuvaković ter, za nas najpomembnejši, Hans-Thies Lehmann.

Nov pogled na dramsko umetnost že v sedemdesetih letih nakaže Patrice Pavis. V svojih prispevkih k sodobnim raziskavam gledališke prakse razpravlja o prednostih in problemih semiološko-strukturalističnega pristopa k dramatik in gledališču. Strukturalna analiza pripovedi se je v šestdesetih in sedemdesetih letih prenesla na razna umetniška področja; tako tudi na področje gledališča, znotraj katerega je Tadeusz Kowzan začel govoriti o »gledališkem znaku«.



Pavis želi, da se semiologija povrne k analizi teatralnosti, ki obstaja znotraj teksta in znotraj jezika, in ni barthesovska »gledališče minus tekst«. Pojasnjuje, da lingvističnega modela ne moremo preprosto prenesti na gledališko področje. Prenos predstave v elemente, ki jih po Artaudu imenujemo »gledališki jezik« je praktično nemogoč, saj se teh ne da razdeliti na omejeno množico enot ali fonemov, tako kot jezik.

Kriza semiologije privede do desemiologizacije teorije drame in gledališča, ki namesto gledališča znakov predlaga desemiologizirano energijsko gledališče. Temu po Lyotardovi opredelitvi »ni treba sugerirati, da to pomeni ono; tudi povedati tega mu ni treba, kakor si je želel Brecht. Brez posebnega namena mora ustvarjati največjo možno intenziteto (kot presežek ali umanjkanje) tega, kar je v njem« (Lyotard 1996: 81).

Pavis problematizira pojem znaka in ob analizi gledališkega dogodka poudarja vrnitev k materialni in konkretni resničnosti odra, usmerja pa jo tudi k tretji paradigmi: gledalčevi osebni izkušnji soočenja z literarnim tekstom ali predstavo.

V odnosu tekst – uprizoritev Pavis torej opozarja na njuno različnost znotraj semioloških sistemov. Kot korak k redefiniranju semiologije in teatrologije tako predlaga uporabo metod raziskav, ki predpostavljajo obnovo produkcijsko-recepcijske teorije, sociosemiotike, teorije med sociosemiotiko in kulturno antropologijo, fenomenologije in teorije vektorjev. Semiologija kot disciplina še

vedno omogoča najboljši dostop do fenomena gledališča in dramatike, a se mora nujno oplemenititi s študijo mehanizmov znotraj perspektive antropologije igralca in gledalca. Pavis torej ugotavlja, da »med gledališko prakso in teorijo vedno obstajajo razkoraki, kot da bi teorija potrebovala čas, da se prilagodi praksi«. Meni, da »gledališka praksa s svojo zahtevo po novih, bolje prilagojenih teorijah v stalnem procesu reaktualizacije prispeva k razvoju teorije, ki po svoji moči pripomore k boljšemu poznavanju prakse« (Pavis 1996: 299).

Zanimiv pogled k preučevanju teksta v gledališču prispeva tudi Richard Schechner z antropološko teorijo performansa. Opozarja na dejstvo, da so drama, gledališče in performans tesno povezani in soodvisni, a niso nujno v hierarhičnem razmerju; s tem pa se izogne pojmovanju gledališča, reduciranega na dramo. V svoji shemi opredeli dramo kot središnji krog (tekst, plan ali zemljevid), kot »to, kar pisatelj napiše« (Toporišič 2004: 44). Scenarij ali *script*, kot naslednji krog sheme, predstavlja osnovni kod oz. »notranji zemljevid« (prav tam) dogodkov. Kot tretji krog, manifestacija oz. reprezentacija drame ali scenarija, sledi gledališče – »dogodek, ki ga uprizori določena skupina izvajalcev« (prav tam) in »zbir gibov« (prav tam), ki jih performerji v predstavi odigrajo. Najširši (in najbolj ohlapno definirani) krog, pa je performans, kot celotna konstelacija dogodkov, vključujoč publiko in izvajalce - od vstopa prvega igralca do izstopa zadnjega gledalca.

Ta hierarhija pa deluje različno v različnih kulturah: nekatere poudarjajo dvojico drama – scenarij, druge gledališče – performans; vsekakor pa se ti dvojici med seboj izključujeta.

Izvenevropske kulture (npr. klasična grška drama, indijska sanskrtna drama, različne kitajske in japonske tradicije), pa tudi moderna drama Evrope od renesanse dalje, so pogosteje izkazovale večji pomen gledališču – performansu. Poudarek na drami – scenariju, ki privilegira primarno funkcijo teksta, pa je začela izpostavljeni moderna drama šele v poznem devetnajstem stoletju.

Prihajajoče avantgarde, katere je v dvajsetem stoletju močno zaznamoval nezahodnjaški vpliv, navkljub nasprotnim težnjam niso uspeli odpraviti prevlade drame – scenarija oz. so čedalje večjo pozornost namenjale vezivom, ki povezujejo eno polje z drugim. Po letu 1960 pa se je neoavantgarda čedalje manj ukvarjala z vprašanjem omenjenega odnosa: namigom o nedeterminiranosti gledališča z dramo so se namreč izognili s pisanjem svojih dram. – Tako so »pripeljali v gledališča svoje dramatične in kontrolirali njihove vizije« (prav tam, 45). Kot pravi Schechner pa je »v gledališču nemogoče postaviti dramo v avtorjevi viziji, nujna je reinterpretacija, reinscenacija, saj se sociokulturna matrica igre, kot je videna, zelo hitro spremeni« (prav tam).

Pomemben delež k razmišljanju o besedilu gre pripisati Mišku Šuvakoviću (2001: 101), ki razlikuje med tremi modeli dramskega teksta: 1. literarnim tekstom,

kot takim, ki predhaja uprizoritvi, 2. »evolucijskimi in transformacijskimi modusi dramskega teksta« (scenarij, koncept, ideografski zapis), 3. samim gledališkim dogodkom (kot razvojem teksta), določenim z dramskimi znaki.

Odnos tekst – uprizoritev raziskuje na podlagi analize postmodernih gledaliških dogodkov znotraj sodobnih, mejnih primerov gledališke umetnosti. Sodobno gledališče naj bi prav z izpostavljanjem razlike med dramskim tekstom in gledališkim dogodkom pokazalo, da skozi proces ugledališčenja ne nastaja zgolj enostavna interpretacija dramskega teksta, temveč »postopek definiranja mogočega sveta, katerega referenca je dramski tekst« (prav tam).

Pogledu Miška Šuvakovića se v marsičem približuje Hans-Thies Lehmann, ki v svojem delu *Postdramsko gledališče* analizira odnos med tekstom in uprizoritvijo v gledališču po modernizmu. Ob razmisleku o postdramskem izhaja tudi iz (post)semiotičnega razlikovanja med tremi ključnimi oblikami udejanjanja gledališkega znakovnega sistema; lingvističnim, uprizoritvenim in »dogodkovnim« tekstom. Dogajanje med gledališko stvaritvijo in njeno recepcijo opredeljuje kot vzajemno delovanje signalov. Na gledališko uprizoritev kot preplet vizualnih, zvočnih, gestičnih, arhitekturnih in drugih znakov gleda kot na tekst – pa tudi če v njem ni izrečena nobena beseda. (Lehmann 2003: 43)

Reteatralizacija pa se ne vrši le preko novih dramskih pisav, temveč tudi skozi uveljavljanje novih konceptov avtonomizacije gledališke režije, kar Lehmann opisuje

kot »zaporedje etap samorefleksije, dekompozicije in ločevanja elementov dramskega gledališča« (prav tam, 61). Preko teh treh etap se besedilo vzpostavlja kot enakopraven del gledališkega znakovnega sistema – gestičnega, glasbenega, vizualnega idr.

Gledališče tako ne stremi več k enotnosti vseh elementov, temveč postaja fragmentarno in parcialno; pri tem pa oblikuje novo pojmovanje performansa, ki ni več osredotočeno na dramo.

### 3. KONCEPTUALNA NIHANJA V SLOVENSKEM DRAMSKEM GLEDALIŠČU DRUGE POLOVICE 20. STOLETJA

Vsi ti premiki in težnje so se v drugi polovici 20. stoletja močno odražali v evropskem gledališču. Ravno tako (čeprav kot vedno nekoliko z zamudo) tudi na Slovenskem, kjer ima gledališki obrat kot del širšega literarnega obrata svoje specifične značilnosti. Tomaž Toporišič, ki je pri nas že raziskal razmerje med tekstom in uprizoritvijo v drugi polovici 20. stoletja, le-te pripisuje posebni funkciji slovenske literature znotraj nacionalne identitete in kulture. Pa si na kratko oglejmo, kako se novi pogledi na scensko umetnost kažejo v našem prostoru.

Medtem ko častno nalogo ohranitve narodove identitete in obvarovanja naše kulture pred zahodnimi zgledi opravljajo profesionalna ali tudi diletantska »gledališča

konsenza« (Toporišič 2004, 71), se v petdesetih in šestdesetih letih oblikujejo mnoga gledališča eksperimentalne, raziskovalne prakse. Ta poleg eksistencialističnih in absurdnih dram uprizarjajo tudi veliko del novih slovenskih avtorjev (Smole, Božič, Kozak, Zupan, Rožanc, Zajc, Strniša); preko teh pa se oblikujejo novi koncepti igre, postopna uveljavitev avtonomne režije in prvi poskusi rušenja meje med odrom in občinstvom. Najradikalnejše režijske pristope razvije Oder 57, ki skozi vztrajanje pri uprizarjanju sodobnih slovenskih dramskih del razvije novo metodologijo igre in močan dialog med literaturo in drugimi umetnostmi. Kljub vračanju repertoarnega gledališča in zamrtju eksperimentalnih odrov leta 1964<sup>1</sup> pa se njihova zgodba nadaljuje v institucionalnem gledališču, ki prevzame in naprej razvija nove modele na področju repertoarja, režije, principov igre idr. (Toporišič 2004: 55-79)

Korenita sprememba, ne le v kontekstu funkcije teksta, temveč v pojmovanju celotnega polja gledališča, pa se zgodi na prelomu v sedemdeseta leta z zakolom kokoši v predstavi gledališča Pupilija Ferkeverk Dušana Jovanoviča. Veno Taufer v uvodu v delo *Odrom ob rob* o tem zapiše takole: »Smrt, ne le simbolična gledališka

---

<sup>1</sup> S prekinitvijo Rožančeve *Tople grede* in prepovedjo uprizoritve *Norcev* mladega Dušana Jovanoviča.

smrt, temveč tudi dejanska smrt bitja na odru, na eksperimentalnem odru, je bila tudi smrt literarnega gledališča.« (str. 14)

Še vedno prevladuje privilegij tekstovnega, a ta čedalje bolj postaja kolektivna stvaritev procesa ustvarjanja predstave. Kot zgledna primera redukcije literarnega teksta in transformacije njegovih vsebin v neverbalni znakovni sistem sta uprizoritvi *Spomenik G* (D. Jovanović) in *Potohodec* (L. Kralj). Skozi dialog med pisateljem in režiserjem nastane uprizoritev Jesihovih *Limit* in Jovanovičevih *Norcev*, kjer se dramatik prvič pojavi kot sodoben, barthesovski moderni pisar, ki tekst oblikuje v stalni interakciji z ostalimi ustvarjalci predstave. Kot montaža fragmentov nastaja predstava *Črtmirke* (T. Kermauner), temeljni renovator scenske umetnosti tedanjega obdobja pa je Ljubiša Ristić; zanj tekst predstavlja odprto delo, ki je lahko podvrženo kakršnim koli manipulacijam in montažam. Tako kot soavtorji teksta pri montaži dramskih in improvizacijskih fragmentov sodelujejo tudi igralci; z dokončno ukinitvijo vzročnega razmerja med tekstom in uprizoritvijo pa sedemdeseta leta odprejo pot v eksperimente osemdesetih in raziskovanju mejnih področij gledališča. (Toporišič 2004: 79-109)

Kljub estetizaciji umetnosti in prevladi vizualnega ima slovensko gledališče osemdesetih let zanimivo specifiko, ki se kaže v vztrajnem ohranjanju pomena besede in tekstovnega. Zanj pa je vseeno značilno podiranje meja med visoko in nizko literaturo, različnimi zvrstmi in žanri, pa tudi podiranje meja med zvrstmi umetnosti ter povezovanje med njimi (slikarstvom, glasbo, gledališčem itn.). Tekom

dobe tekst v gledališču lahko postane kar koli: zgodba, pesem, osebni dnevnik, časopisni članek – vse predstavlja potencialni material za predstavo. Tekstovno se tudi veliko bolj veže na domačo dramsko produkcijo; v prvi polovici osemdesetih let nastanejo nekatera vrhunska dela politične dramatike treh klasikov neomodernizma: Dominika Smoleta, Rudija Šeliga in Dušana Jovanovića.

Tomaž Pandur, Dragan Živadinov, Vito Taufer, Marko Peljhan, Emil Hrvatin, Vlado Repnik, Bojan Jablanovec, Matjaž Berger, Matjaž Pograjc, ki so v tem času najmočnejše zaznamovali polje scenske umetnosti, so bili »iskalci novega. /.../ Svet gledališke umetnosti se je razvil za raziskovanja mejnih področij gledališča, odnosov znotraj umetnosti same, med umetnostjo in filozofijo, odnosov umetnosti z znanostjo in visoko tehnologijo, raziskovanje telesa, novih principov dramaturgije, montaže, režije, novega prostora ... « (Pavlič, Pintar 2001: 21). Ti napovejo bistvene premike in inovacije, ki so jih v scenski umetnosti ustvarili v devetdesetih, ko se tudi razvije najradikalnejša kriza v odnosu med literaturo in gledališčem.

To, kot razmišlja Lehmann, izgublja nalogo »prostora skupnega premišljevanja o ključnih družbenih vprašanjih« (Lehmann 2002: 7) in »ne more biti več sredstvo za potrjevanje nacionalne, zgodovinske ali kulturne identitete«; postaja postdramsko, njegov temeljni pojem pa postaja koncept. Važen problem tedanjega časa je odsotnost novih piscev, kar se kaže vedno manjšem številu krstnih slovenskih uprizoritev in komercializaciji repertoarja. Ta čas dokončno spodnese tla tekstocentrizmu, znotraj njega pa najdemo različne variacije, bodisi »čistega



gledališča«, bodisi intermedialnega polja scenskih umetnosti in performansa. Ti pa nas privedejo vse do današnjega dne.

## 4.DIALEKTIKA RAZMERJA MED UPRIZORITVIJO IN TEKSTOM V 21. STOLETJU

V današnjem času v uprizoritvah institucionalnih gledališč še vedno prednjači tekstovno; so pa ta čedalje bolj odprta za raziskovanje. V slovenskem narodnem gledališču je tako po sodobnih zgledih začel delovati Drama laboratorij. Poraslo je tudi število neodvisnih odrov; tako združena ponujajo abonma Transferzala, v katerega so vključene predstave Mini teatra, Plesnega teatra Ljubljana, Centra kulture Španski borci, Stare mestne elektrarne in gledališča Glej. Čeprav »repertoarna« gledališča postopoma odpirajo roke novim konceptom igre in režijskim pristopom, se inovacije v smer rušenja meje med odrom in občinstvom večji del še vedno odvijajo zunaj institucij.

Predstave, ki jih podrobneje obravnavam v naslednjem poglavju, med seboj z nekaterih vidikov delujejo povsem različne; tako s stališča režijskih pristopov kot tudi igralskih principov in samega namena predstavljanja: Beton Ltd. gledalce povede na kabaretno prizorišče in jim postreže s šampanjcem, v intermedijskem performansu Škrip Inc. ti stopajo skozi džunglo odpadne elektronike, spet v Mali Drami so priče terorističnemu napadu na Dramin igralski ansambel, Marko Mandić jih v svojem performansu sprva zapeljuje, nato na njih preizkuša klobuke iz svojih številčnih predstav ter jim na koncu razkaže rezultate svojega onaniranja, Branko Jordan in Miha Golob pa po predstavi(tvi) svojega pogleda na status svobodnega umetnika preko Cankarjevih motivov pred publiko mahata s »plavimi kuvertami«.

na koncu pa jo brez aplavza odslovita iz dvorane, da Jordan s srečnim izbrancem lahko v miru pokramlja o intimnih zadevah.

Predno se posvetimo teži, namenu in učinkom dramskih besedil, katera jih spremljajo, pa se za trenutek ustavimo pri njihovih specifičnih slogovnih potezah: zanima nas kakšne zaznave posredujejo, kakšno vlogo imajo pri vzpostavitvi estetske distance, kako se kažejo skozi glas in jezik besedila in kakšne učinke želijo proizvesti.

#### 4.1. Postdramski gledališki znaki

Če v uprizoritvah razlikujemo lingvistični, uprizoritveni in dogodkovni tekst, postdramsko gledališče v ospredje postavlja prav slednjega; ta v svojem pojmu zaobjema tudi občinstvo in elemente uprizoritve, ki so z njim povezani. Spremenjeno razumevanje dogodkovnega teksta je z drugačne plati osvetlilo tudi besedilo v gledališču. Prenos težišča na dogodkovno (tip uporabe znaka) v postdramskem gledališču razločneje izpostavi slogovne poteze kot so parataksa, simultanost, igra z gostoto znakov, muzikalizacija, vizualna dramaturgija, telesnost, vdor realnosti, situacija oz. dogodek. (Lehmann 2003: 104)

V postdramskem gledališču splošno velja načelo razhierarhiziranja gledaliških sredstev; pri parataksi elementi niso povezani enopomensko, tovrstna raba znakov pa vodi v sinestetično zaznavanje. Kot posledica razhierarhiziranja znakovnih sredstev v umetnosti se v postdramskih uprizoritvah povezujejo raznoliki žanri (ples,

pripovedno gledališče, performans). Teži tudi k uravnoteženi uporabi vseh sredstev, kar gledalca naravnava k »enakomerni pozornosti« (prav tam, 106). Temelji na tem, da ne razumemo takoj, zaznava pa tako ostaja odprta za nove povezave in pojasnila na nepričakovanih mestih ter tako s shranjevanjem čutnih vtisov tvori vedno drugačen smisel.

Simultanost, skupaj s parataktično razvrstitvijo znakov, vodi k izkušnji, ki zaznavni aparat namerno preobremenjuje. Z njo se je veliko ukvarjal Heiner Müller, ki je svojim gledalcem vedno poskušal naložiti toliko, da bi bilo nemogoče vse obdelati. Vse to z namenom vzbuditi podrobnost zaznave. Ob parataksi in simultanosti odpade ideal organske povezanosti elementov, na njeno mesto pa stopi fragmentarni značaj zaznave. (prav tam, 107)

Praviloma se v postdramskem gledališču kršijo norme znakovne gostote, tako da gledalec v odnosu do časa, prostora ali pomembnosti stvari čuti preobilje ali opazno razredčenje znakov. S tem ozirom gledališče tudi reagira na medijsko kulturo, ki je gostoto in število dražljajev tako povečala, da se primerna gostota vedno bolj odmika od kriterija telesne, čutne zaznave. »Odprto je vprašanje, ali nenehno bombardiranje s slikami in znaki, vezano na vedno večji razcep med zaznavo in realnim telesnim stikom, sčasoma uri organe za to, da registrirajo vedno bolj površno.« (prav tam, 108) Preobilje slikovnega sveta bi lahko povzročilo, da bi vizualne vtise zaznavali le še kot informacije, vse manj pa bili dovzetni za ikonične kvalitete slik.

Z ozirom na vsakodnevno znakovno bombardiranje postdramsko gledališče prakticira varčno rabo znakov; s ponavljanjem in trajanjem njihovo množico reducira, s tem pa meri na lastno aktivnost gledalca, ki naj bi izpostavljena majhnemu izhodiščnemu materialu postala bolj produktivna. Odsotnost, redukcija in praznina temeljijo na motivu aktivirajočega gledališča, ki sledi Picassovim besedam: »Če lahko slikaš s tremi barvami, slikaj z dvema!« (prav tam)

Táko kršenje norme torej vodi v dve mejni obliki: puščobno, nepregledno razpotegnjenost in kaotično kopičenje. Oder kaotično razdrobljenih situacij »posreduje občutek kaosa, nezadostnosti, dezorientacije, žalosti in strahu pred praznino« (prav tam, 110).

Tendenca po muzikalizaciji je postala veljavna praksa pomembnih režiserjev že od sedemdesetih let naprej. Popolnoma nova področja manipuliranja z zvokom pa se odprejo z elektronsko glasbo. Sintetizatorji zvoka in *sampling* omogočajo »konceptualno komponiranje« (prav tam, 102), ki kombinira logiko besedil in glasbeni ali glasovni material. Zvočni prostor v gledališču tako ni več konstruiran enoplastno, temveč s simultanim prekrivanjem zvočnih svetov.

Razkroj logocentrične hierarhije še bolj od zvočne zadeva vlogo vizualne razsežnosti. Vizualna dramaturgija vodilno vlogo doseže v gledališču poznih sedemdesetih in osemdesetih let. Nastane gledališče scenografije, ki se ne podreja besedilu in raje razgrne lastno logiko. Slike vzbujajo »posredovane, kakorkoli že fragmentarne,

konstitucije pomena /.../ Scenografija, ime gledališča kompleksnejše vizualnosti, je pod opazujočim pogledom besedilo, scenska pesnitev, v kateri je človeško telo metafora, njegov tok gibanja ni ples, ampak pisava, ki je – v nekoliko bolj kompleksnem pomenu – metaforična« (prav tam, 113).

Telo kot osrednji gledališki znak prenaša pomen, ki ne najde besed. Odmaknjeno od mentalnih, razumljivih struktur je telo absolutizirano; polasti se vseh drugih diskurzov. Na gledalca učinkuje tako, da preko telesnega spomina manifestira fizično občutje; »izsili refleksijo z napadom na gledalčev sistem čutil« (prav tam, 116).

Poudarjanja neposredne izkustvenosti namesto sklicevanja na predmetnost se poslužuje konkretno gledališče. Konkretna obdelava prostora, časa, telesnosti, barve, zvoka in gibanja postane osrednja možnost gledališke estetike. Recepcija temelji na soočenju s tesno navzočnostjo teles, snovi in oblik; temelji na »strukturni zaznavi« (prav tam). Poudarja nezaključeno in nezaključljivo; čutni podatki se nanašajo na vedno manjkajoče odgovore – to, kar vidimo in slišimo, ostane le potencialno; gre za »gledališče zaznavnosti« (prav tam, 117).

Pa se še malo ustavimo pri zaznavanju realnega oz. fiktivnega odrskega dogajanja: Odrska igra je načeloma kot uprizorjena realnost ločena od realnosti okolice; postdramsko gledališče pa se z realnostjo v svojih uprizoritvah poigrava z nenehnimi izstopi in vstopi. Med gledalce lahko tovrstne izkušnje realnega in izostanek fiktivnosti prinesejo razočaranje, vendar so nujne za odkrivanje novih,

intenzivnejših načinov zaznavanja. Bistvo njihovega učinkovanja je namreč gledalčeva vznemirjenost zaradi neodločenosti, ali ima opravka z realnostjo ali s fikcijo. Iz tega pa izhaja temelj gledališkega delovanja na posameznika: deluje kot praksa, v kateri ni trdnih meja med zunajestetskim in estetskim. Pravzaprav se med vsemi umetninami gledališče še posebej drastično predstavlja kot »konstrukt iz neestetskih materialov« (prav tam, 119); zato pa je gledalec nenehno postavljen v pozicijo odločanja – ko mora vsakič znova vzpostaviti neko stabilnost, vstavljati primerne elemente in tvoriti povezave, ki mu omogočajo osmislitev ali opomenjenje.

Gledališče realnega stremi k razvoju zaznave med strukturnim in čutno realnim; za bistvo gledališke izkušnje postavi gledalca, ki svojo situacijo definira sam, in mora tudi prevzeti odgovornost za način in vrsto svoje strukturne udeležbe. In ko na odru igralca obdelujejo z elektrošoki, hodijo po žabah in pričajo umirajočim ribam, je gledalec pred vprašanjem »ali naj se na odrsko dogajanje odzove kot na fikcijo (estetsko) ali kot na realnost (torej na primer moralno)« (prav tam, 120) – spektatorski dogodek vznemirja njegovo estetsko distanco.

V postdramskem gledališču dogodka se izvršujejo dejanja, ki so pomembna tukaj in zdaj; govori preko pripravljanja situacij samospraševanja in samoizkustva udeležencev; za določen čas ustvari »izzvano okolje, v katerega kontekstu postanejo obiskovalci sami aktivni« (prav tam, 124) in s tem stremi k doseganju višje stopnje čustvenega življenja. Umetniško dejanje se tu prenese na opazovalca, saj tako oblikovane socialne situacije za vsakega posameznega udeleženca pomenijo izkušnjo,

drugačno od izkušnje drugega. Takšna preusmeritev od dela k procesu pa prinaša možnost spremenjene zaznave.

## 4.2. Besedilo

Kljub odmikanju od njegove primarne vloge v gledališču, besedilo še vedno ni nič manj prisotno, spremenila pa sta se njegova vloga in status. Kot vsi elementi gledališča doživi desemantizacijo. V znakovnem procesu postdramskega, ki želi gledališču vrniti njegovo dogodkovno dimenzijo, ima besedilo status dekonstrukcije in poliloškosti: dramsko delo se kaže kot rezultat konflikta znotraj neke kulturne sredine ali mišljenja (in ne kot delo posameznika); z vzporejanjem binarnih nasprotij prikaže, kako se ta med seboj prepletajo in jih je nemogoče popolnoma razdvojiti; s tem pa nakazuje, da doktrine, ki skušajo okolje absolutno kategorizirati, niso kos življenjski stvarnosti.

Neodvisne skupine začnejo sprejemati neprimerne, neprofesionalne ali celo nepravilne načine govorjenja. Igralci improvizirajo na način, da v besedilu iščejo odmeve; tako v igro vnesejo individualne odzive z razstavami glasov, ki delujejo v smislu gledališke poetike motnje po zgledu italijanskega avantgardista Giorgia Barberia Corsettija. Podaja tezo, da »gledališče potrebuje besedilo kot tujek, kot svet izven odra« (Lehmann 2003: 179). Gledališče nima več vloge predstaviti dogajanje v besedilu; gledališki ustvarjalci morajo nehati vzpostavljati pomene in pustiti gledalcem, da jih oblikujejo sami.



Gledališče tudi nalašč poudarja jezikovne vrzeli, prekinitve in nerodnosti; vzpostavlja prostor jezikovnih problemov, kjer igralci izkusijo blokade jezikovnega sporazumevanja. Izgovarjanje besedila je dostikrat prikazano kot nesamoumeven pojav; beseda več ne pripada govorečemu, postane tujek. Konflikt med telesom in besedo se izkazuje preko jecljanja, naglasa, pomankljivih izgovorov, zatajitev ipd.

Radikalno ločevanja besedila od igralčeve situacije in poudarjena tujost govorjenega besedila gledalcu posredujeta izkušnjo razcepa. Ta se izkazuje bodisi preko kulturne razklanosti performerja ob branju sebi sovražnih besedil, bodisi preko strojnega, počenega mehansko podprtega glasu igralca, ki je bil operiran na grlu, kjer se govorjeno in glas srhljivo ločita. »Ločitev fizisa od pomena« (prav tam, 183) pri gledalcu izsili drugačno zaznavo; besedilo postane tuj in nenavaden govorni material, naravno razmerje med besedilom in uprizoritvijo je kršeno.

Privilegirano mesto glasu, kot nosilca pomena se začne še močneje krhati z igro novih medijskih tehnologij. Postdramsko gledališče preko vzorcev ponavljanja, elektronskega popačenja, prekrivanja, nerazumljivosti, hrupnosti ali samega krika besedilu vdihne značaj semantične irelevantnosti. Glasovi so ločeni od likov, brez teles in brez prostora; tema postane sama resničnost glasu, ta implicira tisto nezavedno in naredi konec s privilegijem identitete. Ločitev pomena od prezence glasu ima učinek dehumanizacije. (prav tam, 187)

### 4.3. Od pomena k učinkom

S tem, ko se gledališka sredstva osvobajajo pomenskih povezav in se torej desemantizirajo, jih gledalci zaznavajo v njihovi specifični materialnosti in ne kot nosilce pomenov. Erika Fischer-Lichte jih v *Estetiki performativnega* označi za »emergentne fenomene« (str. 229).

Izločanje gledaliških elementov iz vnaprej danih kontekstov je predpostavka za proizvajanje pomenov, ki se oblikujejo skozi vrsto asociacij, spominov, misli, čustev in predstav ter se umeščajo v najrazličnejše kontekste. Pojavijo se brez gledalčeve volje in npora, neutemeljeno in nemotivirano – emergentno. Nenadno, nemotivirano prikazovanje nekega fenomena, ko pozornost gledalca ni osredotočena na zaznavano, je namreč tisto, v katerem stvari izdajajo svoj lastni pomen.

Pomembno mesto za zaznavne procese postdramskega gledališča nosi tudi razlikovanje med prezenco in reprezentacijo: prezenco kot nekaj neposrednega in avtentičnega, kot igralčevo telo v svoji polnosti in celoti, ter reprezentacijo kot nekaj posredovanega in trdno določenega (dramski lik). Ob preklapljanju med njima, je smiselno govoriti o »zaznavni multistabilnosti« (prav tam, 245), ki nastopi, ko osredotočenost gledalca preskoči s specifičnega telesa igralca na prikazovani lik. Preskoki se dogajajo večkrat in nenamerno; posamezni gledalci igralce vedno

dojemajo kot lik, a še vedno se ne morejo izogniti zaznavanju igralčeve prezence – govorimo o fenomenu, ki je emergenten.

Od šestdesetih let se uporablja čedalje več postopkov, ki omogočajo zaznavno multistabilnost; zanimivo pa je tudi vprašanje, kaj ta povzroči v uprizoritvi. V gledalcu namreč v trenutku preskoka pride do zloma, diskontinuitete; v tem trenutku nestabilnosti pa gledalec pade v »liminalno stanje« (prav tam, 243).

Gledalec, ki je tako med dvema zaznavnimi redi, začne svojo pozornost osredotočati na prehode; vzpostaviti želi novo stabilnost, zato v procesu zaznavanja vedno izbere zgolj tiste elemente, ki so smotrni glede na lik. Pri vsakem obratu pa gledalec zaznava nekaj drugega, kar bi lahko pripomoglo k stabilizaciji; tako proizvaja pomen, ki so vsakokrat drugi. Med preskoki se tudi njegova pozornost osredotoča na sam zaznavni proces, kjer sebe zaznava kot zaznavajočega. V zavedanju, da mu pomenov ne posreduje uprizoritev, temveč jih proizvaja sam, pa ohranja nekakšno distanco.

V procesu proizvodnje pomenov, ko se mora gledalec predati svojim asociacijam, predstavam, občutkom in mislim, se odpira vprašanje, ali subjekt proizvaja pomen zato, da bi uprizoritev razumel, in ali je uprizoritev sploh mogoče razumeti. »V zaznavnem aktu zvok, luč in vonj v telo zaznavajočega vdrejo, nanj učinkujejo in ga transformirajo.« (prav tam, 254) Vsak nadaljni poskus razumevanja pa ni več del estetskega procesa. Težko bi torej rekli, da stvari, ki se v prostoru dogajajo razume,

temveč jih izkusi. Razumeti pa skuša najrazličnejše asociacije, ki jih to zaznavanje izzove; kakšno vlogo ima torej opazovano dogajanje za razvoj njegove identitete, kakšen vpliv na potek življenja. »Zaznavanje torej ne povzroči poskusa, da bi razumeli uprizoritev, temveč poskus, da bi razumeli sami sebe in svoje lastno življenje.« (prav tam, 255) Estetsko izkustvo je torej v večji meri doživetje tistega vmes, med zaznavanjem in razumevanjem - liminalno izkustvo, nestabilno stanje.

Da povzamemo; spoznali smo značilnosti postdramskih besedil, zaznavne procese, na katere merijo njihove slogovne poteze in učinke, katere proizvajajo: Preko metode dekonstrukcije in poliloškega statusa besedilo v postdramskem gledališču opušča posredovanje pomenov in meri na to, da si jih gledalci oblikujejo sami. Desemantizacija, ki narekuje zaznavanje gledaliških sredstev kot emergentnih fenomenov, ob preseganju dihotomnega razmerja med prezenco in reprezentacijo vodi k zaznavni multistabilnosti. Ta skrbi, da se elementi, s katerimi skuša gledalec med preskoki vedno znova vzpostaviti stabilnost, nikoli ne zasidrajo za dolgo, nikoli jim namreč ne dopušča popolne osmiselitve nadaljnjega zaznavanja. V stanju nedoločenosti, t.i. liminalnem stanju, skuša gledalec razumeti svoje asociacije in izkustvo, pri čemer zavestno tvori pomene in osmišlja lastno zaznavanje in življenje. Tovrstno estetsko izkustvo gledalca do neke mere transformira in ga popelje na višjo stopnjo čustvenega življenja; vključuje pa ga tudi v situacije, katerim se (hote ali nehote) v vsakdanjem življenju morda sam nikoli ne bi približal. Poglejmo si torej, kako se to odraža v izbranih uprizoritvah:

## 4.4. Pristopi k tekstu v izbranih uprizoritvah

Za študijo primerov sem izbrala pet sodobnih uprizoritev neodvisnih gledališč: soloperformans *Mandićstroj* Vie negative, *Generalko za generacijo* v koprodukciji SNG Drame in Vie negative, *Škrip Inc.* v koprodukciji zavodov Maska in Bunker, *Vse, kar smo izgubili, medtem ko smo živeli* gledališke skupine Beton Ltd. ter *Svoboda*, projekt dveh svobodnih gledaliških ustvarjalcev Branka Jordana in Mihe Goloba v produkciji gledališča Glej.

Raziskovalne dileme, katere bom poskušala razložiti so: kako se v uprizoritvah kažejo postdramske slogovne poteze in kakšne zaznave posredujejo; kakšen status in vlogo v njih zavzema besedilo; kako se v ta proces vključuje gledalec, ali je uprizoritev mogoče razumeti ali gre v večji meri za posredovanje izkustva, ter v kolikšni meri so gledališka sredstva desemantizirana oz. delujejo emergentno.

### 4.4.1. Maska: *Škrip Inc.*

V Centru urbane kulture (CUK) Kina Šiške je bil 12. decembra 2013 uprizorjen intermedisjski gledališko-glasbeni performans *Škrip Inc.* v režiji Jelene Rusjan. Avtorica je k sodelovanju povabila še dve glasbenici, prav tako vokalistki, Kristino Gorovsko (Bernays propaganda) in Tino Perić (Ludovik material).

Drugi režijski projekt igralka, performerke, plesalke in glasbenice Jelene Rusjan bi lahko označili za konceptualno komponiranje. Skozi kolaž raznorodnih govoric kombinira logiko besedil in glasbeni ali znakovni material, preko katerega problematizira potrošniško družbo in tržno manipulacijo množic.

V ta konceptualni okvir se umešča tudi odrski prostor, ki deluje kot smetišče zavrženih električnih naprav. Ta ponazarja metaforo za ljudi: ko posameznik ne prispeva več k družbenemu ustroju, je namreč zlahka zamenljiv. In ko sistem tako dojema ljudi, hitro degradiramo tudi sami sebe. Takšno delovanje sistema spominja na odnos človeka do strojev: ko se nekaj pokvari, to preprosto zamenjaš za najboljše, kar je trenutno na tržišču.

Besedilno jedro predstave predstavljajo tri »narodne pesnitve«, ki pa so daleč od tradicionalnega pojmovanja tega pojma (ali oblike). V teh treh ključnih glasbenih vložkih so avtorice, vsaka v svojem jeziku, skušale zaobjeti trenutne razmere in najpomembnejše, pogosto zamolčane značilnosti treh balkanskih držav. Skozi jezik in tudi vsebino izražena multikulturalnosti vzpodbuja enakopravnost med različnimi; različnost oz. individualnost je namreč eden od pojmov, h kateremu želijo spodbujati gledalce. Na podlagi narodnosti so tudi ustvarile neke vrste podznamke metakorporacije Škrip Inc.; kot vsaka tovarna teži k proizvodnji standardiziranih produktov, tako tudi vsaka država »brendira« prebivalce »prek matric mišljenja, ki naj bi jim ti sledili« (Arhar 2013).

Performans otvori Gorovska s pesmijo v makedonščini, ki zvokovno in mizanscensko posnema pravoslavno cerkveno obredje, ki se nanaša na nenehno »shizofreno« iskanje narodove identitete, besedilo pa ironizira klavrne socialne razmere v Makedoniji. Tina Perić prav tako ironično predstavi stanje v Sloveniji, kjer smo »pridni in skromni« (Rusjan 2013); dobršna mera rasizma pa pronica skozi duhovito predelan hit skupine Laibach, z ustrezno koreografijo: »1, 2, 3, 4, če tiho smo, sovrag da mir /.../« (prav tam).

Tri »narodne pesnitve« se organsko povežejo šele čisto pred koncem, ko Rusjanova predstavi svojo srbsko domovino, močno zaznamovano z dediščino patriarhata: »Kod nas ima ljudi, a i žena ima /.../ al ko ženu ne bije, taj i čovek nije /.../« (prav tam). Takšni in podobni verzi se prepletajo v pesnitvi o mišičastih, ponosnih možakarjih in lepih ženah, namenjenih zgolj za delo in dekor. V smiselno celoto pa jih organsko poveže simultana dramaturgija video projekcij, računalniških napisov, svetlobnih rezov in gromke glasbe, ki hkrati simulira prenasičenost dražljajev s strani medijske kulture.

»Rezervirajte si mesto v raj! - Ko služba postane najboljša družba. - Ker se ceniš. - Življenje je le še praznik. - Prosili boste za še. - Vaš partner v krizi. - Odrešitev 24/7. - /.../« (prav tam) Preko teh udarnih izjav že v drugem prizoru spoznamo idejno zasnovno blagovne znamke Škrip Inc. Spominjajo na propagandna gesla, ki nas vsakodnevno spremljajo; pravzaprav pa celotno besedilo predstave deluje po

principu reklame. V tekstih uporablja trženjske in marketinške strategije ravno z namenom, da jih problematizira.

Položaj znamke Škrip Inc. je predstavljen kot »ultimativen brend«. »Vse, kar obstaja, uporabi in izkoristi sebi v prid, tudi tisto, kar je v osnovi proti njemu. Tako kot kapitalizem. /.../ Je superioren, egocentričen, narcisističen, tak, kot se obnaša sistem in tisti njegovi člani, ki so pri vrhu.« (Arhar 2013) Podoba znamke že na vizualni ravni sporoča, da Škrip Inc. vsebuje vse, kar obstaja, pisava je namreč sestavljena iz globalnih trgovskih znamk. Tudi preko te »vizualne abecede« se avtorice postavljajo v ironično situacijo; preko tega pa aludirajo na vstop civilizacije v »postlektično« dobo, v kateri ne beremo, ampak gledamo. »Komuniciramo prek slik, podob, znakov, znakov za čustva« (prav tam). Med temi pa prevladujejo prav logotipi. Pri samopromociji poleg vizualne uporabljajo tudi zavajajočo propagando<sup>2</sup> in s tem popolnoma prevzamejo trženjske in družbene strategije, ki jih kritizirajo.

---

<sup>2</sup> Pred premiero so avtorice na svoji spletni strani objavljale lažne medijske novice, ki po zgledu mnogih oglaševalskih kampanj »delujejo po principih šoka, spektakla, afer, trivialnosti, laži ipd.« (prav tam).



Reprezentativen primer degradacije posameznikove svobode na možnost izbiranja med produkti je sledeč prizor telefonske ankete o zadovoljstvu (tega so anketiranke lahko izrazile s številskimi oznakami od 1 do 5) z domačim paličnim mešalnikom. Nazorno pokaže, kako tržni strategji izrabljajo naša občutja in nam k produktu zapakirajo odgovor na potrebo ali praznino, ki naj bi jo ta zapolnil. Tako nam z njim obljublajo »novo identiteto - boljšega, hitrejšega, lepšega, uspešnejšega posameznika« (prav tam).

S izjavami kot so »Zaupate svojemu paličnemu mešalniku«, »Všeč vam je videz vašega aparata«, »Svojega paličnega mešalnika ne bi zlahka zamenjali za kak drug palični mešalnik«, »Ste razgledana, dobro informirana oseba, ki spremlja dogajanje v družbi in se zaveda sveta okoli sebe«, »V kuhinji radi eksperimentirate«, »Vaše mnenje šteje«, »Tudi vi bi si želeli za svoje otroke samo najboljše« (Rusjan 2013) besedila simulirajo popolno fetišizacijo nekega produkta: aparata, ki ti ne omogoča le mešanja hrane, ampak še popolno družinsko srečo, ugodje in veselje. Ob koncu ankete avtorice polagoma zapuščajo like naivnih gospodinj in se preko samovoljnega formiranja besedila sarkastično uprejo tržni manipulaciji: »Drži. /.../ Odkar Kristina, Tina in Jelena uporabljajo Škrip Inc. palični mešalnik so tudi same postale boljše igralke, boljše plesalke in tudi boljše glasbenice. /.../ Izboljšalo se je njihovo spolno življenje. In našle so svoj notranji mir. /.../ Brez Škrip Inc. ni življenja. Škrip Inc. je najboljši partner.« (prav tam)

Na prehodu v naslednji prizor na oder povabijo Nejo Tomšič, ki ob nežnem zvoku ukulele zapoje Pesem upora. S svojo naravnostjo in preprostostjo ta točka predstavlja kontrast hrupnim glasbenim izvedbam, katere spremljamo skozi ostali performans.

V sledečem, tretjem glasbeno-koreografskem vrhuncu z udarnim refrenom: »Tako se to radi, kod nas!« (prav tam), ki manifestira družbeno situacijo v Srbiji, palične mešalnike zamenjajo vrtalni stroji, ki delujejo kot nadomestki pištol. Nato gledalce izza hrbta premoti projekcija animiranega teksta, iz katere slišimo pokroviteljsko zapeljujoč elektronski glas; s popačenjem človeškega glasu ta doseže hladno superiornost, ki manifestira marketinško zapeljevanje družbe in ponazarja avtoriteto korporativnega direktorja. Na tem mestu predstave se najbolj izrazito izriše grobost, srhljivost, hinavščina, krutost in neusmiljenost sistema, v katerem živimo. Besedilo, s katerim boža svoje potrošnike je v angleščini, kar nas opominja na dejansko prevlado tuje medijske in tehnološke produkcije, katera nas čedalje bolj obkroža. Deluje groteskno in preteče; gledalce prijazno nagovarja s tem, da igra na njihova čustva. Iskreno govori o svojih zloveščih načrtih, hkrati pa jim vpihne občutek inferiornosti ob nezmožnosti kljubovanja ali vsaj razumevanja svojih lastnih želja: »Življenje teče prehitro, da bi ga razumel /.../ Mi lahko poveš katere misli so tvoje? /.../ Pokaži mi svojo praznino /.../ Kako pogosto jočeš? /.../ Zaupaj mi svoje največje strahove ... da odprem veliko tovarno /.../ Ljubi aparate, nikoli jih ne poškoduj; so tvoji bratje in sestre /.../ Tovarne so kot srečne družine ... vse umazane skrivnosti zadržijo zase /.../ Ne gre za to kar potrebuješ, gre za to kar hočeš ... vem, da hočeš vse; tako kot jaz«.

(prav tam) Odkrito stremi k temu, da bi ljudje postali delavci, ki bi kot mravlje delali vedno hitreje, brez vprašanj in brez napak, brez tega pa bi se počutili prazno.

Uprizoritev se zaključí s svetlo točko, v kateri preko pesmi z refrenom »Človek, zasluži si ime« izpostavi odgovornost posameznika. Ime in priimek tu ponazarjata individualni logotip človekove identitete. Pozornost usmerijo na vprašanje, ali bo svetu predstavljal sebe, kakršnega želi družba, ali sledil temu, kar resnično želi početi in postati, kar v resnici je. Skozi celotno predstavo se namreč izriše dejstvo, da se v življenju »več ukvarjamo s svojo embalažo, kot s svojo notranjo transformacijo; pomembnejše je vprašanje, kako naj dajem vtis, da sem pameten, kot pa, kako naj zares postanem pameten« (Arhar 2013). Gledalce pozivajo k uporabi proti trgovskim znamkam, ki unificirajo proizvode in ljudi; matrici, ki se vsiljuje našemu življenju, čeprav ne ustreza nujno našemu ritmu in ni naš izbor. Kot govori Renata Salecl v delu *Izbira* (2010), živimo v frustraciji zaradi terorja izbire. Ne vemo več, kaj hočemo, in živimo v strahu, ali bomo izbrali dobro. Še huje: vsi postajamo isti.

Zaključek predstave spominja na odjavno špico ob koncu Dnevnika. Tu se avtorice v poslovijo od gledalcev, se zahvalijo vsem sodelujočim ustvarjalcem performansa, ne pozabijo pa se tudi zahvaliti za prelomne civilizacijske dosežke in ostale prispevke h globalnemu razvoju družbe. - Nemčiji za red in disciplino, Indiji za meditacijo, dinastiji Tang za prvo banko, Grkom za demokracijo, Franciji za giljotino, Kanadi za univerzalni čas, Nizozemski za zelenjavo itn.

Avtorice izkažejo svoje zavedanje, da ena predstava ne bo globalno spremenila sveta in tega, da same v besedilih izrabljajo iste marketinške tehnike, katerim se zoperstavljajo. Drži tudi to, da je umetnost postala elitistična in komunicira le še z enako mislečimi; medtem ko represirani, izpostavljeni posamezniki ne hodijo na tovrstne kulturne dogodke. A že v žanrskem izboru jezika predstave je razvidno, da hoče biti namenjena prav tem. Skozi žlahtni cinizem in duhovitost se spretno izogne spodbujanju moralističnega nasprotovanja potrošništvu in lažnemu asketstvu. Tovrstni humor nam tudi pomaga vzpostaviti nujno distanco med osebnim življenjem in družbenimi procesi.

Jasno je, da od predstave nihče ne pričakuje, da bo to težavo rešila. Tudi če potrjuje hudo zablodo današnjega stanja družbe, se trudi rešitev poiskati s smehom, ne pa z vzbujanjem slabe vesti in iskanjem krivcev. Avtorice preko marketinške psihologije skozi udarniške slogane, popularni zabavni program in ironično anketo pritegnejo gledalce k razmisleku, čeprav ti v performansu neposredno ne sodelujejo.

#### **4.4.2. Beton Ltd.: Vse, kar smo izgubili, medtem ko smo živeli**

V Anton Podbevšek teatru (APT) je bila 25. septembra 2013 uprizorjena predstava, nastala v projektu tria (Branko Jordan, Katarina Stegnar, Primož Bezjak) gledališke skupine Beton Ltd., ki izhaja iz absurdne situacije današnjega časa in se v tem navezuje na Ionescovo dramo *Morilec brez razloga*.

Govori o liku Berengerja, ki se nekega dne znajde v predelu Pariza, kjer še nikoli ni bil. Misleč da je vstopil v utopično sončno mesto sklene, da bo tam živel. Kmalu pa odkrije, da nekaj ni v redu, v mestu namreč prebiva serijski morilec, ki ljudi premamlja na samo, nato pa jih utopi. Berenger se zaveže, da bo morilca poskušal ustaviti. Ko ga končno izsledi, ga skozi dolg govor z nešteto različnimi argumenti skuša spreobrniti. Po dolgem prepričevanju pa ugotovi, da je njegovo dejanje brezupno; morilec namreč nima nikakršnega posluha za njegova prigovarjanja.

Pomembno vlogo pri vključevanju gledalcev igra scenografija predstave: Z vstopom v dvorano gledalci postanejo gostje luksuznega hotela-casinoja; posedejo se po salonskem interierju in šov se lahko prične. V predstavo nas uvede besedilo dokumentarnega značaja, ki pojasni zgodovinsko ozadje luksuznega hotela Palace: Gre za resnično ekskluzivno turistično in hazardersko destinacijo za zvezdnike in finančne mogotce, nastalo na pobudo Boba Guccioneja, urednika ameriške revije Penthouse.

Na stropu se vrti disko krogla, po prostoru se sprehajajo Penthouse zajčice. Elastični natararji točijo šampanjec in ga z vozički razvažajo med goste (gledalce). Ti imajo sedaj priložnost izkusiti, kako je biti gost tako prvovrstne destinacije, in se pustijo nekoliko zapeljati veliki utopiji. Ta zamolčani jugoslovanski projekt je »vzorčen primer elitističnega kapitalizma in perverzije v opevani socialistični Jugoslaviji« (Milek 2013).

Zvezde prepevajo francoske šlagerje, s francoskim besedilom sporočajo, da ta elitni hotel presega jugoslovanski prostor; tako Biserka von Teese z zapeljivim žametnim glasom, vsa v blišču pozdravlja številne znamenite goste z zahoda, kot so Alain Delon, Elizabeth Taylor, Richard Burton, Orson Welles, Sadam Husein, Sofia Loren; in kot izvemo v intervjuju, je mnogo od teh resnično obiskovalo ta hotel (prav tam).

Je mesto velikih upov, kjer ne obstaja želja, ki je ne bi mogli izpolniti; kjer ni nič nemogoče. Oživitev spomina na razkošni hotel predstavlja metaforo za veliko razkošno državo, v katero so bili leta 1977 rojeni trije člani igralske zasedbe. V tem letu pa hotel praznuje tudi svojo peto obletnico, kar naznani uvodni nagovor gostov ob tej svečani obletnici. »Zgradili smo prostor sanj«, »Tukaj je vse dovoljeno«, »Well done« (Stegnar, Jordan, Bezjak 2013) so gesla, ki razvnamajo množico. Sploh zadnji se v nadaljevanju še večkrat ponavlja, vselej mu tudi sledijo stoječe ovacije gostov – gledalcev, ki se odzivajo na pobudo svetlečih napisov: »APLAVZ« v tem primeru. To spominja na manipulacijo družbe za časa takratnega režima, ki si je, obkrožena z veselimi in nadebudnimi slogani, naredila svoj neizbrisljivi utopični nasmešek. Vsesplošno ekstazo in evforijo podkrepi tudi stalno prepletanje dialogov s pétim besedilom, kar se ob spremljavi izdelanih koreografskih vložkov žanrsko približuje muzikalu. Vsi so srečni in nasmejani, vsi poplesujejo, poskakujejo in povelečujejo ustanovitelja tega čarobnega letovišča.

Vsesplošno vznemirjenje se torej še poveča, ko ta napove svoj prihod. To je Bob Guccione, njegov slavnostni vstop po rdeči preprogi spominja na sprejeme in

povzdigovanje kulta Josipa Broza – Tita. Hotelirji in ustanovitelji se tudi vseskozi trepljajo po ramenih: »well done!«, sploh pa vsi ironični nasmeški in prijazne besede, kot tudi navdušene izjave naključnih gostov (gledalci so v branje dobili listke z besedilom), stopnjujejo videz pretirane zlaganosti, ki resnici na ljubo deluje nadvse zabavno. K vzdušju pripomore tudi izbor jezika, kjer se prepletajo ne le angleški in francoski jezik, kot znak zahodnega blišča, temveč tudi hrvaški, kot jezik domačinov letovišča, pa tudi kot nostalgični spomin, ki nas ponese v čase bivše državne ureditve.

V intervjujih so novinarji vedno znali izvrtati temne skrivnosti navidezno brezhibnih zvezdniških življenj. Tudi tu se vpliv duhovičenja razblini med intervjujem z B. Guccionejem na igrišču za minigolf. Kot posledica vse te zlaganosti se tiho razblini iluzija Nevenke Dudek, Bobove ljubljenske, da ji bo ta ljubezen kadar koli sposoben vračati in prav tako, da bo kdaj koli postala holivudska zvezda. Na dan posije zlaganost blišča in lažnih nasmeškov, čas pa nas popelje v drugo dejanje.

Piše se leto 1995 – začetek velikih upov o »uspehu samostojne države Slovenije, članice Združenih narodov, v pridružitvenih pogajanjih z Evropsko unijo in zvezo Nato. /.../ Generacija, rojena v letu 1977 bo prvič dobila volilno pravico, še prej pa se bo poslovila od srednje šole in odšla študirat. Izbira poklica je eden najvažnejših korakov v življenju.« (prav tam) Sedaj pričamo maturantskemu plesu: mladi, nadobudni dijaki sedaj predstavljajo tri igralce pred dvajsetimi leti, na pomembni prelomnici v njihovem življenju. Vidiijo se kot »zmedene butaste srednješolce«

(Milek, 2013), ki z »idiotističnimi rimami« (prav tam) opisujejo svoje sošolce in polni upov v prihodnost naznanjajo svojo odločitev o študiju igre na AGRFT-ju; vsi pa so pod drugo željo zapisali še nekaj kot je socialna pedagogika ali farmacija, saj bi radi pomagali ljudem. Takrat so še upali, da bodo s predstavami spreminjali svet, sedaj pa imajo občutek, da svet upravlja z njimi, v intervjuju povesta Branko in Katarina.

Tu besedilo povleče naslednjo vzporednico z Ionescovo dramo; prav tako kot Berenger v sončnem mestu, tudi oni kmalu ugotovijo, da nekaj ni v redu. Ionescov morilec pa predstavlja morilca ideologije, morilca želje; avtorji namreč ugotavljajo, da »mi nimamo ideologije. Naša država še vedno ne ve, kaj bi bila, če sploh kaj je. /.../ Tudi, če bi se država odločila, da je nekaj popolnoma neumnega, bi bilo super, ker bi potem lahko rekli: To ni v redu. Hočemo nekaj drugega. Ker pa ne vemo /.../, se proti ideologiji, ki je ni, ne znamo boriti.« (prav tam) Kaj je potem tisto, kar so vmes izgubili? Izgubili so »neki idealizem, /.../ sposobnost verjeti, da se splača za kaj boriti« (prav tam).

S temi mislimi nas predstava uvede v tretje dejanje, dvajset let kasneje. Glas iz ozadja obiskovalce opomni, da gledajo predstavo *Vse, kar smo izgubili, medtem ko smo živeli* in predstavi igralski kolektiv. Deluje kot bi se vrnil v oddajo na televizijskem sprejemniku – po oglasih. Igralce opredeli na kratko, z zelo tipičnimi laskavimi besedami, katere ob poizvedovanju najdemo na vsakem spletnem koraku. Nad njimi sveti napis: »Zmagovalci in poraženci«.



Igralci sedaj zastopajo sami sebe, kot tekmovalce na kvizu »o ekonomskih nestabilnostih in o tveganjih, ki se utegnejo pojaviti, če bo Slovenija zdrsnila v politično krizo« (Stegnar, Jordan, Bezjak 2013). V intervjuju so avtorji povedali, da so se v snovanju predstave veliko ukvarjali s časom, v katerega so se rodili in se jim je s časovne distance zdel poln neskončnih možnosti. Vznemirjalo pa jih je eno samo vprašanje – kje so bili v času vseh družbenopolitičnih sprememb: od osamosvojitve, tranzicije, ekonomsko-političnih pretresov do recesije in vseslovenske vstaje; ko so drugi vlagali svoje certifikate in skrbeli za svojo eksistenco. Bili so na vajah, na odru, in ostali praznih žepov. Vmes pa so mislili, da delajo nekaj pomembnega.

Prav tako kot je v lažnem prepričanju, da bo spreobrnil morilca, živel Berenger. Ko končno najde morilca, mu ta postavi nekaj ključnih, eksistencialnih vprašanj in prav tako sedaj člani kolektiva Beton Ltd. vprašanja postavljajo drug drugemu. Njihovi odgovori so neumni, še več, absurdni so; vse skupaj že spominja na podelitev za naslov Miss Amerike. Skoznje govori Eugene Ionesco, ki je prav take neumne, smešne in nore besede polagal na jezik svojih dramskih likov. Preziral je avtomatizme jezika, ko si ljudje nimajo povedati nič osebnega. V tem je prepoznal odsotnost notranjega življenja. (Gradišnik 1960: 819) Na življenje je gledal kot na totalen absurd, nepredstavljeni del eksistence, ki ne upošteva naših osnovnih resnic in obsedenosti. Verjel je v resnico izmišljenega sveta, globljo resnico, resnico sanjskega življenja.

Katarina Stegnar izgubo podobno obrazloži tudi v intervjuju za Radio Študent: »Vmes smo izgubili predvsem verjetje; v nič več ne verjamemo, za nič se nam ne da več potruditi /.../ Nimamo nobene ideje, kaj bi moglo biti, kaj bi lahko postali in kaj bi mogli spremeniti, da bi šle stvari na boljše. Izgubili smo življenjsko moč.« (Lever 2013)

Odnos do besedila v pričujoči uprizoritvi ni ravno tradicionalen; v njem tudi ne najdemo niti enega samega odlomka iz Ionescove drame. A je temu odnosu znotraj neodvisnih odrov še najbližji. Nastane na podlagi brezizhodnega položaja, v katerem so se danes znašli ustvarjalci Betona Ltd.; predstavo so naredili zase, v upanju, da bo nagovarjala. (Milek 2013)

Svojo izgubo življenjske moči, vere v boljši svet in idej za njegovo spreminjanje so sklenili uprizoriti skozi dramo absurda. Podobnega mišljenja o svetu je bil namreč tudi Eugene Ionesco, dotična drama pa jih je navdihnila tudi za veliko utopijo. Na otoku Krku, kjer je igralska ekipa snovala predstavo, so ti naleteli na ruševine hotela, ki je nekoč predstavljal pojem uresničljivosti še tako nenavadne želje.

Besedilo so oblikovali na podlagi značilnosti Ionescove absurdne drame, resničnega dokumentarnega gradiva iz sedemdesetih let, ter njihovih absurdnih odzivov v intervjuju v končnem delu predstave, kjer predstavljajo sami sebe, brez maske. V konceptualni okvir drame absurda se poleg tega umeščajo še francoski šlagerji,

avtorska besedila igralcev, režirane izjave naključnih gostov, intervju z Bobom Guccionejem in Nevenko Dudek ter številčna péta besedila.

Znakovna pisava predstave temelji na precejšnji muzikalizaciji, katero spremlja tudi izvrstna koreografija. Proti koncu sledi performativni izstop, ki pa ne prinese nobene nestabilnosti v prehodu v realno. Scenografija kabaretnega prostora sicer vključuje tudi gledalce, a zgolj kot fizične akterje; od gledalca ne terja zavedanja kolektivnosti in ne ustvarja situacij, ki bi tega pahnili v najmanjšo nestabilnost. Nekatere postdramske značilnosti je torej že zaslutiti, a je besedilo še vedno precej dramsko zasnovano; med izbranimi uprizoritvami se odnos do tega izkaže najbližje tradicionalnemu. Gledalec pa se tekom predstave lahko brez manjših ali večjih vznemirljivosti silno zabava, ob kozarčku šampanjca.

#### **4.4.3. Glej: *Svoboda***

V produkciji gledališča Glej je bila 18. januarja letošnjega leta uprizorjena predstava *Svoboda* v režiji Mihe Goloba in Branka Jordana. Projekt sta osnovala po motivih Cankarjevega eseja *Bela krizantema*. Teksta ne interpretirata, temveč ga uporabita za prikaz lastne podobe sveta; skozi vzporednice namreč tematizirata situacijo svobodnega umetnika ter stanje v gledališčih, ki se resnici na ljubo nista prav dosti spremenila.

Scenska postavitvev je dokaj minimalistična: prazen, temen odrski prostor, uokvirjen s štirimi stebri; v enem kotu stol in v drugem stojalo z mikrofonom – ne toliko kot predpripravljena rekvizita, temveč bolj kot bi ju kdo pozabil na odru – vse skupaj posreduje vtis nezadostnosti, osamelosti, strah pred praznino. Pozornost se zgosti na edini svetli točki – Jordanu, ki točkasto osvetljen prikopitlja na oder; odet v hudomušno naivni nasmešek subtilno vnaša motiv Krpanove kobile. Osrediščena znakovnost telesa prenaša pomen, ki ne potrebuje besed; vrinjanje dodatnih Cankarjevih tekstov bi v tem momentu zgolj pripisalo preveliko vrednost kobili in nenazadnje delovalo kaotično. Tako pa že prvokrat nežno ilustrira svoj satiričen, vse prej kot odobravajoč odnos do gledališke situacije.

Pojem »svoboda« je vse skozi besedilo ironiziran; s tem se avtorja navezujeta na nezavidljivi, precenjeni status »svobodnega umetnika«. Tega osvetli tudi Cankar skozi položaj cirkuškega dekleta, katere umetnost zasmehuje neusmiljeno občinstvo, željno spektakla, zabave in hitrih učinkov; podobno občutje posreduje motiv starega, klavnega cirkuškega leva, ki se trese v kotu pred krotilecem. Vodilno nit Cankarjeve poetične metaforike pa zarisuje velika, štiri metre dolga kača – piton Publikum. Ta simbolizira občinstvo, s tem ko leži leno, kakor mrtva, v klopčič zvita. Njen pogled primerja s pasivnim pogledom publike; čeprav se ti zdijo mrtvi, znajo oživeti in takrat so neusmiljeni; kot je bilo življenje neusmiljeno do cirkuške deklice v predsmrtnih blodnjah, na katere golem telesu so razsekali vznemirjenega pitona.

Tej podobi groze je gledalec prepuščen v trenutkih tišine, ki sledijo zadimljenemu prehodu v drugi del predstave. Ta še bolj izstopi ob mehkem prehodu v naslednjo sceno, kjer na odru prvič zagledamo režiserja Goloba – po zgledu postdramskega prepletanja smeri umetnostnih panog – kot spremljavo na električni kitari. Melodije *El condor passe* (vsebina besedila) le še poudarijo motiviko »ujetosti človeka umetnika v simbolnem redu in v produkcijskih in nagrajevalnih mehanizmih umetnosti« (Leskovšek 2014). Besedam večne Cankarjeve klasike pa sledi nenaden performativni izstop: »A lahko danes igralec samo pride na oder in samo govori tekst? A lahko danes igralec v Gleju, na neodvisni sceni, na svobodi samo govori tekst, ki ga je napisal nekdo drug?« (Golob, Jordan 2014)

S tovrstnim spraševanjem avtorja zavestno parodirata odnos do besedila v postdramskem gledališču, kjer gola interpretacija dramskih del več ne zadostuje. V nadaljevanju ponovno uporabita Cankarjev nagovor občinstva, katerega občasno prekine skandiranje »Gremo Cankar! Gremo kultura!! Gremo Slovenija!!!« (prav tam) skozi katerega se kaže ironija do zapostavljanja vloge gledaliških umetnikov (tako dramskih piscev kot tudi igralcev). Tudi Cankar je imel nemalo težav, ko je svoje delo poskušal spraviti v gledališče – sedaj pa njego ime postavlja temelje slovenski dramatik.

Ponovni izstop iz fiktivnega sledi, ko avtorja v civilu stopita na oder in iščeta besede; individualen, avtorski odmev na besedilo: »Ideja je bila, da na tem mestu preprosto stopiva pred publiko in spregovoriva par besed /.../ Nekaj v smislu ... Sistem je v

kurcu ... Država je v kurcu ... Kultura je v kurcu. Jaz ... sem pa sploh v kurcu« (prav tam). Te delujejo hkrati obrabljeno in eksotično, iskreno, a tudi rahlo sarkastično; improvizacija, ki skozi sopostavljanje visoke in nizke (jezikovne) kulture izraža nekakšen kompromis med igralcem in besedilom. Skozi blokade jezikovnega sporazumevanja se govorno besedilo kaže kot tujek; ta gledalcu posreduje izkušnjo razcepa, kulturne razklanosti performerja. Avtorja zatem tudi polemizirata lastno predstavo: ali bi bilo za gledalce morda na tem mestu bolj zanimivo, če bi se slekla do nagega in se tepla po goli riti? (prav tam) Očitno je napočil skrajni čas, da sta performerja (če ne drugega) vsaj omenila tovrstni manevar; kot predvideno se publika na tem mestu prvič zasmeji. A nas to morda spominja na cirkuško publiko iz Cankarjevega teksta? Očitno ji godi posvetna zabava; morda nekoliko golote in stari nerodni lik Charlieja Chaplina.

Po prvem večjem odzivu Branko vljudno nagovori publiko s Cankarjevimi besedami. Njegove prijazne besede so vseskozi zlagane; tako simulira lastno (ne)svobodo, ki se skozi igro stopnjuje. Začne pozdravljati znance iz publike; od zdaj naprej bo predstava »*svobodna* ... jebenti sodobna. *Sodobna* predstava /.../ S konceptom, z jajci« (prav tam). Očitno je med pojmom velika razlika. Naglas razmišlja, kakšna bi torej ta morala biti, da bi ugodila publiki; njeno zahtevnost še podkrepi s skromno zaključno izjavo: »Na žalost sva samo midva.« (prav tam)

Golob in Jordan se skozi uprizoritev postopoma odpirata; skozi nianse, brez sunkovitih preskokov. Represija na igralca s strani besedila se manjša; od odrskega

lika preko performerjev v civilu prehajata k svoji osebni zgodbi: Na projektorju nas preko navideznih fotografij popeljeta skozi svojo mladost; vse od prve bralne vaje, prvega piva po prvi bralni vaji do privatnih fotk. Navidezna projekcija aludira na mnoge gledališke hiše, v katerih sta ustvarjala: te so čedalje močnejše, reklamirajo jih avtobusi, njihovi plakati visijo vsepovsod; onadva pa sta »na svobodi« – prepuščena na milost in nemilost davčni upravi, ministrstvu za kulturo, bančnemu bankomatu. (To sproži smeh med publiko – kot predvideno.) Na navidezni fotografiji je sedaj publika, ki se smeji in maha. Sedaj publika aplaudira; počuti se vključeno. Po zgledu Rancierjeve zahteve gledalci postajajo nosilci neke kolektivne prakse; v razmislek postavijo lastno zaznavanje predstave.

»Bog mi je priča, da ne berem kritik!« (prav tam) je zapisal Cankar. Jordan pa začne brati zbrane kritiške odzive. Ti so sprva nadvse povzdigujoči in vzpodbudni, sledi pa jim vedno večji upad popularnosti; na koncu že ostra kritika. Na njih Jordan odgovarja s Cankarjevimi besedami na poizvedovanja o njegovem poklicu: »Umetnik sem pač ... samo umetnik.« (prav tam)

Sledi Cankarjev romantičen opis estetskega izkustva ob sprehodu s prijateljem, v naravi. Njegov poziv prijatelju je tokrat namenjen občinstvu: »Zatisni oči, da izgine vse, kar je odveč.« (prav tam) Od umevanja jih preusmerja k čutenju, kot božajoč meditativni spev: »Gledališče je okrog tebe. Nad tabo, pod tabo in v tebi. Četudi mu skušaš ubežati, si še naprej del njega. /.../ Zato odgovori: verjameš v gledališče? Verjameš vanj?« (prav tam) Kot odgovor na to sledijo hvalospevi gledališču s strani

številnih slavnih gledališčnikov in vplivnežev. Z besedilom se igralec več kot očitno ne more strinjati; na igralca deluje sovražno, kar ponovno vzbuja občutek tujosti. Prav tako tuje deluje sledeča Menartova pesnitev o lepoti slovenske zemlje: »Zemlja naša te vabi/ v topel, nežen objem./ Pojdi in se spozabi/ v sreči, ki najdeš,/ najdeš jo v njem.« (prav tam) Zopet kanček nežne ironije.

V naslednjem trenutku se režiser odloči prekiniti s simbolizmom in nežno ironijo. Na oder prinese osemnajst plavih kuvert, »ki kar naprej prihajajo« (prav tam). Izkažejo se za plačilne opomine, ki mu grozijo s sodno izterjatvijo. Tako brez posebnih besed, nekoliko radikalneje prikaže tegobe, v katere ga je pahnila lepa slovenska zemlja, njeno stanje in odnos do kulture. Sovražen odnos sistemskih mehanizmov do umetnika pa stopnjuje skozi vedno večjo odtujenost besedila. Oster kontrast se kaže v Cankarjevem pismu Štefki, napisanem v nemščini – nekaj, kar naj bi bilo zelo intimno, a deluje zelo tuje. Glas, kot duševno-duhovno izžarevanje osebe, se ločuje od pomena; posreduje izkušnjo dehumanizacije.

Svojo refleksijo omenjenih odnosov predstava sklene s Cankarjevo zgodbo o beli krizantemi, kjer berač navsezadnje še vedno ostane berač, četudi ima v gumbnici najžlahtnejšo cvetlico; čudno je le, da ga zaradi sumljive krizanteme še niso zaprli.

Kot se za konec spodobi, na odru zasveti luč. Jordan v spravljivo-sarkastični maniri naznani, da se je na svobodo tokrat dobro pripravil: iz žepa izvleče kuverto s privarčevanimi bankovci, nato pa se gledališki dogodek odloči končati v intimi.



Postopoma odslovi celotno publiko; ostane le eden, naključni izbravec, s katerim bosta sedla k šampanjcu in cigaretam ter v miru razpravljala o osebnih stvareh: brez besedila, svobodno.

#### **4.4.5. Via Negativa: Generalka za generacijo**

V začetku letošnjega leta (17. januarja) je bila v Mali Drami premierno uprizorjena *Generalka za generacijo*, avtorski projekt Bojana Jablanovca v koprodukciji SNG Drame in Vie Negative, kot šesti performans iz serije Nerazrešljivo. »Čeprav oba producenta delujeta na povsem različnih produkcijskih osnovah in si zastavljata različne estetske cilje, Via Negativa smisla /.../ sodelovanja ni iskala v formiranju skupnega jezika, temveč v identificiranju /.../ skupnega travmatičnega jedra in to je slovenska kultura.« (SNG Drama 2014)

Nerazrešljivo je nova tematska serija performansov, v katerih se Via Negativa ukvarja s pojmi, idejami in koncepti, ki oblikujejo dinamiko sodobne družbe in okoli katerih posamezniki izkušajo nenehne konflikte (npr. resnica, sreča, svoboda, enakopravnost). Njihove definicije vsak družbeni sistem išče znotraj svojega sistema vrednot; ne gre za dokončne odgovore, temveč za »dogovor glede konceptov, ki obveljajo v določenem zgodovinskem kontekstu in ki ga pogojuje razvoj znanosti, religije in umetnosti. Zmeraj gre za ideologijo; to je nerazrešljivo.« (Nerazrešljivo 2013) Gledališče VN razume kot medij, kot »umetniško orodje« (prav tam), čigar nastanek in smisel temeljita na tovrstnih konfliktih.

Znotraj tako načrtanega ustvarjalnega polja nastane tudi *Generalka*; da si bomo predstavo lažje predstavljali, pa si na kratko oglejmo dogajanje v prosceniju:

Publika vstopa v dvorano; dramski igralci (Matija Rozman, Veronika Drolc in Boris Mihalj) napol našminkani, napol kostumirani za neko predstavo, privezani na stole, z lepilnim trakom na ustih in eksplozivom na prsih nekaj časa samo gledajo publiko, kako zaseda dvorano. Nastopajo kot vloge, performerji Vie Negative pa kot njihovi avtorji. »Predstava uprizarja nemoč obeh: – nemoč vloge, da bi reprezentirala avtorja, in nemoč avtorja, da bi posebil lastno idejo.« (prav tam) Grega Zorc, Katarina Stegnar in Marko Mandić pridejo na oder zamaskirani, kot njihovi ugrabitelji, v »talce« usmerijo reflektorje, zapečatijo vrata dvorane in v skladu z dejanji terorističnih ekstremistov podajo protestno izjavo, v kateri izrazijo izrazito nestrinjanje z novim modelom kulturne politike, ki ga napoveduje ministrstvo za kulturo.

Po petih minutah bučnega hrupa (*noise* glasba), ko luči postopoma ugašajo in na odru ostanejo le še »talci«, ugrabitelji naveličano izstopijo iz vloge aktivistov: »Okej, dost je blo cirkusa. Dajmo se mi najprej zment, kaj pravzaprav gledate. Sam še en kurčev kulturnen dogodek gledate, nič spešl.« (Jablanovec 2014) V tem duhu se nadaljuje celotna predstava. Performerji Vie Negative so izrazito kritični do kulture, do lastne, pravkar odvijajoče se predstave, eden do drugega, sploh pa do svojih »vlog« in njihove zmožnosti, da bi gledalcem posredovala željene občutke. Temu tudi stalno nagovarjanje gledalcev, katerim skušajo preko besedila posredovati določene

občutke: tu seveda ne gre za igrano besedilo v smislu »vloge« (do katere imajo vseskozi predstavo ne le odklonilen odnos, temveč jih ta tudi utesnjuje), temveč bolj za opise v maniri »predstavljaš si«. Besedilo ima vse značilnosti prost(ašk)ega govora: nizka socialna zvrst z obilico dialektalnih in vulgarnih izrazov kot v toku asociacij vsebuje mnogo nedokončanih misli oz. se te končujejo v kretnjah. Zveni izrazito nenaučeno in improvizirano, večinoma sestoji iz banalnih izkušenj nastopajočih, njihove vneme, da bi jih razumeli oz. si bili zmožni predstavljati določene situacije njihove izkušnje, ter posledične nervoze ob spoznanju, da besede pri tem slabo zaležejo: »Si predstavljaš ta občutek al moram ta občutek jaz zdaj zate tle neki zaglumit?« (prav tam) ob svojem neuspehu negoduje Zorc. Nato občutke skušajo vnesti še na lica svojih vlog, ki ob tem (zvezani) delujejo še posebej nezmožni, sploh pa nezainteresirani. Končno poskuša s filmsko prisposodbo - vloge vzporeja z replikanti v filmu *Blade runner*<sup>3</sup> Ridleya Scotta: »Če se čustveno odzivaš si človek, če se čustveno ne odzivaš, si replikant.« (prav tam) Statično sedeči replikanti iz prihodnosti predstavljajo performerjev vpogled sebe na stara leta, ko sta od telesa ostala le še njegov približek in tesnoba zavrženih želja. Takšno tesnobo skušajo tudi

---

<sup>3</sup> Film filozofsko tematizira problem osebne identitete; zgodba pa govori o zaslužjenih replikantih, ki se uprejo in pobegnejo iskat svojega stvaritelja, da bi si zagotovili človeško življenjsko dobo.

vztrajno vzpodbuditi v svojih replikantih, a se odkrito zavedajo, da so besede pri tem zelo nehvaležno orodje, če za njimi ne stoji izkustvo. »Tist, k ne šteka, kaj je to užas, kako to zgleda, da je neki tko u kurcu, da nit grozn ne morš več rečt, tist tega ne bo štekal, tud če celo knjigo napišeš o tem, ker itak ne šteka, kaj ta beseda, kaj užas pomen /.../ in pol ti je v sekundi jasn, da o tem ne morš knjig pisat, o tem lohk sam filme snemaš.« (prav tam) Tako apatični, brezбриžni in zdolgočaseni replikanti vlečejo vzporednico današnji družbi in se niti za kanček ne vznemirjajo ob nevrotičnih performerjih, enako pa ne velja za gledalce. Vsaj ne za tiste, ki še niso podlegli ležernosti vizualne zaznave (na kar sklepam pritr dilno, glede na to, da so tu v teatru in ne doma, pred televizorjem). Razvneteži se čedalje agresivneje spravljajo na svoje vloge, pa tudi drug na drugega. Pri tem so zelo osebni, sklicujejo se na njihove resnične lastnosti in drezajo v njihove najintimnejše misli, kličejo se po imenih ali celo nadimkih. K iluziji resničnosti doprinese tudi jezik, ki zopet ni poetični, ni knjižni, ni zaigran. Besedilo uporabljajo kot represivno orodje; skozenj prikažejo njegovo utesnjevanje, s tonom glasu in ostalimi znaki fizične vznemirjenosti pa prikažejo svojo frustracijo ob nezmožnosti reprezentacije željene izkušnje. Fizična telesa na odru si lahko predstavljamo kot utelešeno besedilo; performerji skušajo uporabiti vsa sredstva, da bi nadomestili njegovo nezmožnost. Mandić, sedeč med gledalci, da je bližina konflikta še večja, se sedaj z vso močjo dere na svojo vlogo, zelo slikovito in doživeto opisuje brezizhodno in apokaliptično situacijo stanja našega planeta v prihodnosti in sebe, po zaslugi genskega inženeringa, še živečega pri več kot sto letih. Ko niti dretje ne izvabi odziva na

obrazu »replikanta«, vstane in ga po mednožju polije z vodo - da bo lažje občutil sedenje v lastnem urinu.

Sledi ponovni poskus sodelovanja s tekstom, ko Mandić na oder z vleče prišepetovalko (vloga, dodeljena naključni gledalki), da bo replikantu šepetala tekst. A s tekstom gre še vedno vselej nekaj narobe: Ali je šepetanje pretiho in ga oni ne sliši, ali ga sliši narobe, ali ga namerno ne upošteva in odkrito nasprotuje izgovorjavi napisanih besed; včasih si prišepetovalka celo napačno interpretira predolg kontemplativni trenutek in vlogam posreduje besedilo brez potrebe (kar jih seveda ujezi), včasih se izgubi in ne more več najti prave vrstice, ker si kdo kaj kar sproti izmisli in podobne nevšečnosti.

Ob besedilu, kakršno je, je gledalec venomer v dilemi, kaj od dogajanja je pravzaprav sploh zaigrano in kaj resnično. Dogodki niso v logičnem sosledju, veliko je nepričakovanih, sploh pa z njihovo predvidljivostjo niso usklajeni odzivi soigralcev. Ti zelo samovoljno postopajo po odrskem prostoru, ne izgleda, kot bi jim bilo kaj mar za to, kar počnejo. Aluzijo nepoznavanja, neključevanja ali nepripravljenosti za odrsko situacijo s strani nastopajočih vzbujajo vrstice kot npr.: »Čak mal, a je to mišlen tko, da jst zdaj nism ziher kakšne barve je bil, al da morm bit ziher, da je bil rdeč? K jaz nism glih ziher« , »Pizda, moker sem, odvež me«, »Bolj bi moral popizdit, zdaj se počutim k totalen kreten k se tle neki derem« (prav tam). Frustracija se poleže v dejanju, ko se Mandićev replikant (po dolgem pregovarjanju s strani soigralcev) zažene v Mandića in se nekaj trenutkov ruvata na tleh. S tem odzivom je

Mandić končno zadovoljen; pomembno pa je ali so zadovoljni tudi gledalci – sedaj so vanje usmerjene vse kamere: »Kako se ti je zdel? /.../ Mal over, kt ponavad, ne? Sam Mandić pač rad teater dela /.../ Še več frke bi moral nardit, aneda? A s ga vidu kako je gledu? /.../« (prav tam) Morda le nekoliko zadovoljni z učinki teksta, sedaj poskušajo predstave posredovati gledalcem: »Okej, predstavljajte si, da je Zorc star sto let.« (prav tam) Ob tem so zelo nazorni pri posredovanju čutnih zaznav: »mravljinčenje po nogi, utrujenost, pekoče uriniranje, zadah po acetonu« (prav tam); tako se že pripravlja novo tesnobno vzdušje, ki mu predvidoma sledijo besni izbruhi maničnih performerjev. Sredi vse te nejevoljnosti in napetih živcev, z eno nogo že v naslednji vojni z vlogo, pa nas preseneti naznanitev stotega rojstnega dne Zorčevega replikanta. »A čmo zdej to torto folku raztalat, k mau v kurcu zgledajo,« (prav tam) se pošali Stegnarjeva in že se jezni performerji prelevijo v večče gostitelje. Skupaj z gledalci mu zapojejo rojstnodnevno pesmico, nato pa se posedejo mednje in že veselo klepetajo ter jim sladkanje krajšajo z duhovitimi pripovedmi in osebnimi anekdotami. Predvsem se radi spodbujajo k pripovedovanju najbolj intimnih. Vidno najbolj cenjeni vrednoti sta iskrenost in dobršna mera barbarstva, kar se odkrito kaže v naravi pogovora. Gledalci se počutijo že prav domače, počasi se odpirajo, napetost spečega gneva potihne. Mandić razloži še modrost svoje izpiljene tehnike onaniranja in dokonča ostale grižljajčke manj sladkosnedih gledalcev. »Tega ni v tekstu, nehi se vrtet, to sm se zdaj spomnu,« (prav tam) miri vneseno prišepetovalko, ko Zorc celotno dogajanje zopet presede: »Zdaj, k so vsi tko hepi, zdaj bi blo treba vse skp razfukat. Bum pa fertik.« (prav tam)

Na tem mestu naj kot posebnost predstave omenim tudi neposredni prenos, ki je viden točno v času dogajanja, enkrat in edinkrat na spletni strani [www.generalka.si](http://www.generalka.si). Vsaka predstava, še posebej pa njena publika, je snemana s tremi kamerami, ki krožijo med stativom in performerji, na koncu pa pristanejo celo v rokah gledalcev; »da si folk na internetu tud lahko mal pogleda to kulturo, k se jo špilamo tuki« (prav tam) po besedah Mandića.

Performerji tekom predstave večkrat izrazijo naveličanost; ponavadi z besedami »dejmo že to razfukat« (prav tam), s čimer grozijo že od samega začetka. To jim daje pečat nekakšne maničnosti, ki gledalca pahne še toliko globlje v negotovost, saj je tako ves čas v opreznosti, kdaj se bo zopet komu »odpeljalo«; rezi med sproščenim in veselim kramljanjem ter ponovnim kričanjem in obračunavanjem pa so vedno drastični in nepričakovani. Ob tem je gledalec priča tudi stalnemu nihanju med realnim in fiktivnim; ves čas je namreč v dvomu, ali je nekaj še del scenarija, ali gredo stvari že svojo pot. Gledalec je tako vsakič znova pretresen, sploh pa nenehno izpostavljen nestabilnosti in intenziviranemu doživljanju.

Sedaj performerji vse kamere obrnejo v občinstvo, v »ta kuturen folk« (prav tam); ti niso več samo gledalci, temveč tudi »gledani«. Napoči težko pričakovani trenutek, ki je ves čas nekje v zraku, preži in čaka, kot kakšen Grumov Dogodek. V svojem liminalnem stanju ima tudi gledalec veliko priložnosti reflektirati svoje doživljanje tovrstnih opcij in groženj: Ali bi morda res želeli spektakularni, filmski šov; v filmih vedno vse »razfukajo« (prav tam), v začetku ugotavljajo performerji – kot otroci,

nezadovoljni z dolgočasno igralko. Za dramatični učinek na koncu ponovno poskrbijo zvočni in video efekti. Obnemogli, ujeti talci na koncu na stole zvežejo performerje; ti imajo hlače spuščene na gležnje (morebiti če bi kdo hotel trenutek začiniti še z uriniranjem), osvobojeni pa si začnejo odstranjevati make-up in se preoblačiti iz kostumov. Vlogi se tako zamenjata: performerji so neizprosni in do konca ne nehajo vpiti na ves glas. Igralci drame jih neozirajoč se na to mirno posipavajo z moko, medtem ko poglobljajo njihovo nemoč še s psihično nasilnimi provokacijami njihovih intimnih strahov. Tako na odru nastaja bel pravokotnik; ekran, čez katerega predvajajo video prav tako nasilnih efektov, obogaten z glasno *noise* glasbo. Tako ti končajo svoje delo in odidejo, performerji neutrudljivo kričijo, gledalci pa tudi sami občutijo srž scenarija, ko so primorani prostor zapustiti nepotešeni, brez aplavza in brez razrešitve. S strani prišepetovalke namreč dobijo didaskalijo: »Greste.« (prav tam)

#### **4.4.6. Via Negativa: Mandićstroj**

V Stari mestni elektrarni je 25. junija 2011 premierno nastopil Marko Mandić s performansom *Mandićstroj*. Projekt sta z režiserjem Bojanom Jablanovcem zasnovala kot tretji del trilogije Mandić (Ekstrakt Mandić, Viva Mandić, Mandićstroj) znotraj serije Via Nova, kjer ustvarjalci že obdelani material tvegano postavljajo v popolnoma nove kontekste.



V novo celoto sta mojstrsko povezala skrbno izbrane odlomke iz Mandićevega igralskega opusa med leti 1996 in 2010, kar zaobjema 37 dramskih vlog. Med sistematičnim preigravanjem vojščakov, morilcev, upornikov, mitoloških bitij, genialcev in izmečkov Mandić mojstrsko gradi točke njihovih prešitij; pri tem pa svojega igralskega jedra ne omejuje na posamezne vloge, temveč neizprosno išče poglede vznemirjenih gledalcev.

Mandić si publiko sprva dobro ogleda ter razdeli navodila dvema izbranim gledalcema: enega od teh prosi, če bi ga lahko na koncu ustrelil, drugega pa, da za določenim odlomkom prebere na listu natipkano besedilo. Ko je to urejeno, se performans lahko začne: V besedilno tkanje vstopimo skozi lik Jazona drame Heinerja Müllerja *Medeja material*. Odlomek traja nič več kot minuto, kot bolj ali manj tudi vsi sledeči. V poetičnem jeziku Jazon opeva svoj predsmrtni strah, ko nad njim kroži bojno letalo kot stroj, poslan od neba, ki upravlja z življenjem in smrtjo: umre, nato pa vstane in ponudi roko izbrani Leonori iz publike.

Tu nastopi prvi stik z gledalci, kateremu jih sledi še najmanj toliko kot dramskih odlomkov. Vsaka vloga Mandiću pomeni nov dialog z občinstvom, v katerem preizkuša svoje kapacitete njihovega vključevanja. Med njegovim prehajanjem med vlogami pa te menjavajo tudi izbrani gledalci.

Hkrati z izbranko tako preide v nov dramski odlomek, vlogo Lucasa Barkerjeve *Uršule* – samovoljnega narcisoidnega vladarja, katerega nič kaj milosten odnos do

Uršule ga povezuje s prejšnjo vlogo. Med slačenjem se približuje publiko, izbranka mu sedaj predstavlja Uršulo: »Ko bom izpraznil vse predale in omare svoje osebnosti /.../ si bom privoščil tvojo pizdo, evo, rečem: pizda. Pizda.« (prav tam) Tako iz poetičnega jezika antične drame preide v vulgarno zapeljevanje. Stopi do gledalke in jo pogleda od zelo blizu v oči: »A te lahko gledam v oči?« (prav tam) in že si odpenja zadrgo. Če si drznem sklepati na občutje gledalke, bi takšno preklapljanje med prisostvovanjem kulturnemu dogodku in soočenju s performerjem, ki bo morda vsak hip začel onanirati (ob neprekinjenem očesnem kontaktu), vse prej kot vsakdanje.

Brez premora, v isti drži, sledi prehod v vlogo Tinkerja (Sarah Kane: *Razmadežna*); povezuje ju isti stavek: »A te lahko gledam v oči? /.../ Sva lahko prijatelja? /.../ Naj poskusim. Vse ti bom, kar boš hotela, Grace. /.../ Si v redu? Bi rada, da neham?« (prav tam) Besedilo se nadaljuje v podobni maniri, da gledalec znova ni prepričan, ali je to del originalnega dela, ali so besede resnično namenjene le njemu, nastale ta hip. Bližnjemu gledalcu sedaj prišepne: »Pizda, najbolj mega joški, kar sem jih kdaj srečal,« pa zopet h gledalki: »Kako ti je ime? Ne, a ti je res \_\_\_\_\_ ime? Ljubim te, \_\_\_\_\_.« Drzno zapeljevanje pa že preusmeri na drugo gledalko: »Ti si nova, a ne?«

Da si lažje predstavljamo, na kakšen način Mandić vključuje publiko, sem si dovolila nekoliko natančneje razložiti dramsko dogajanje. Da to nekoliko strnem, pa si bom v prihodnje privoščila kakšno delo izpustiti; naj torej povzamem dogajanje v nadaljnjih triintridesetih odlomkih, glede na vloge, ki jih besedilo dodeljuje izbranim gledalcem. Gledalci se preobražajo skupaj z Mandićem in se preizkušajo v vseh

mogočih vlogah: od Toddove kolegice klobučarke (Churchill: *Daleč stran*) do preizkuševalcev klobukov, ceremonijarja na slavnostnem praznovanju, očeta, ki spolno zlorablja svoje otroke, matere, ki si zatiska oči, sestre Linde, ki je zlorabljana in brata, ki ga ni bilo (vse v enem odlomku).

Gledalci morajo seveda sprejemati tudi njegove očitke (čeprav nedolžni) in konec koncev tudi nekaj krivde, saj so vsi del kolaža, ki vzporeja nekakšno globalno stanje in miselnost človeštva; doživetje je oblikovano izrazito kolektivno. Zatem spet padejo v vlogo pijanega sedemnajstletnika, ki odraža odtujeno mladino, polno besa in zagrenjenosti. Oblikovana situacija je spet izvrsten primer za samoizpraševanje udeležencev po principu psihodramske terapije. Preko vživljanja ali vsaj doživetja vseh teh vlog, gledalci поблиže spoznavajo raznovrstne pereče situacije, v katerih bi kot zunanji opazovalci, morda le na hitro obsodili svoje vloge, ali jih ignorantsko prešli.

Priložnost imajo občutiti žalost Sofoklesove Evridike ob izgubi sina, Hajmona ob izgubi ljubljene Antigone in obup Antigone same. Nato Mandić v vlogi Boba<sup>4</sup> skozi vsakdanje pogovore o smetiščih, pivu, šoli in otroških norčijah išče smisel v odnosu s

---

<sup>4</sup> Uprizoritev *Primestje*, 2002 (r. Latin).

prijateljem. Gledalce izzove v situacijo z ljudmi, ki jih družba ne vidi kot posameznike in so prisiljeni živeti kot stereotip: da bi se (ponovno) zazrli v to, kar običajno ostane neopaženo.

V vlogi zaročenca Koltèsove drame (*Marš - Visoka pesem*) ekstatično vpije »vojna, vojna, vojna /.../ smrt, smrt, smrt /.../ vojna, vojna, vojna /.../« (prav tam) dokler mu ne poideta glas in slina, ki prši med gledalce. Med njihovimi pretresenimi pogledi ga nekaj zmoti; izbrano gledalko jezno privede na oder, jo posede na prestol in ji v prehodu v vlogo Trepljeva (iz Čehovove *Utve*) očita: »Dolgčas ji je. /.../ Ne pozna moje igre, pa jo že sovraži. Ona teater 'ljubi'! Njej se zdi, da 'služi človeštvu, sveti umetnosti' /.../ Potrebne so nove forme, /.../ če pa jih ni je pa boljše nič,« (prav tam) tematizira Trepljevov umetniški upor zoper izumetničene geste svoje matere, hkrati pa tudi odklonilen odnos občinstva. Sedaj se obrne nanj: »Kaj pa je tukaj za razumet?! Igra vam ni bila všeč, prezirate moj navdih, imate me za povprečnega, neznatnega /.../« (prav tam) S tem nakaže svoje zavedanje vsega odlonskega vedenja, ki ga zajemajo njegove vloge, kar bo mogoče ublažilo odziv publike na tovrstne trenutke v nadaljevanju.

Skozi nekatere odlomke z občinstvom oblikuje tudi pasivne stike, s katerimi vzpostavlja suspenz; tako gledalec nekoliko počiva, a je še vedno vključen. Nanj na primer le pokaže ali mu pomenljivo pomigne. Stike največkrat oblikuje v prehodih med vlogami, ko je gledalec v stanju nestabilnosti. Prehajanje iz ene v drugo vlogo

namreč deluje kot prehajanje med različnimi realnostmi, med katerimi mora gledalec preklapljati.

»Ne, oče!« (prav tam) se tako zgrudi k nogam izbranega gledalca, ko ga v vlogi Hipolita prosi, da sprejme njegovo ljubezen do Aricije. V prehodu v vlogo Osvalda (Ibsenovi *Strahovi*) zelo nežno spregovori s starejšo gospo, h kateri sede: »Dajva, pogovoriva se, mama. A nisi rekla, da je ni reči na svetu, ki je ne bi storila zame, če bi te prosil? /.../ Samo, da ne boš kričala. Tega ne prenesem. Mi obljubiš?« (prav tam) Začne si odpenjati hlačno zadrgo in publiki pokaže »bolezen, ki jo /je/ podedoval« (prav tam) ter sede nazaj. Najbrž ni težko pričakovati, da bo kakšna gospa res zakričala. Sicer jo povede na oder in z njo preide v naslednjo vlogo (*Žrelo* Žanine Mirčevske): »Mama, vedel sem, da sem nekaj posebnega. Vedel sem, da te bom našel. /.../ Zdaj se pa kar lepo usedi nazaj. /.../ Ne bom te več motil,« (prav tam) se je najprej prižema kot otrok, nato pa jo razumevajoče izpusti; vlogo mame je gospa odigrala kar za tri odlomke.

Nekoliko manj subtilno gledalcem približa življenje džankija (Welshev *Trainspotting*): »Sej mam tud tko dost dela. Nabavt staf je ful tajm džob. Sploh nimaš cajta za hobije. Polne roke dela maš. A štekaš?« (prav tam) Politično nestrpnost lahko premotrijo skozi Horvatovo *Pot v jajce* z Mandićem v vlogi Petra.

Opazila sem, da je njegova komunikacija v večini odlomkov namenjena ženskam. Verjetno ni tako nenavadno, da so razgovori z njimi ponavadi intimnejše narave,

medtem ko komunikacijo z moškimi vlogami navadno določa večja mera distance. Zelo intimno deluje stik, s katerim preide v vlogo Frederja v Brucknerjevi *Bolezni mladosti*: »Si utrujena?« (prav tam) vpraša gledalko, ji ponudi roko in jo nežno povede na oder: »Lezi, razkomoti se /.../ Zelo si lepa. Tako bleda si, da me spravljaš ob pamet,« ji prigovarja, ležeč ob njej. Na uho ji prišepne, če lahko ostane še za naslednjo vlogo, nato nadaljuje med slačenjem: »Ko si divja, ti še bolj pristaja. Lepa si.« Vzame kapo in že se preobrazi v neotesanega Volkerja (Sperrove *Lovske scene iz spodnje Bavarske*): »Ležiš tle kukr ena kurba. Nimam dnarja. /.../ Dej enkat zaston.« Tako jo nadleguje s spuščnimi hlačami, nato pa jo nažene z odra: »Puber se! D te ne vidm več tle. Zgin!« (prav tam) Tako gledalci med Mandičevo preobrazbo nikoli ne vedo, s kakšno vlogo bodo imeli opravka; predani so stalni negotovosti.

Zgledno govori primer, ko v odlomku iz Bratov Karamazovih Mandić (v vlogi tožilca) pod sedežem trepetajočega gledalca odkrije pismo: »Dovolite, kaj pa je tole? /.../ Ubil bom tistega, ki me je okradel /.../ Pridite z mano, kar z mano. /.../« Odvede ga iz dvorane in razjasni publiki: »Z njim je konec. Pred očmi vam več ne pride.« Zunaj gledalec zakriči, kot da je ubit, Mandić pa se z odrezanim prstom vrne v dvorano; že v vlogi pokvečenega De Floresa odšepa naravnost k izbranki v publiki: »Brez prsta prstan ni šel stran,« ji potoži in tudi njo (devico Beatrice) odpelje iz dvorane. Sliši se glasno vzdihovanje ljubimcev, nato pa njen krik. »To žensko sem ljubil proti njeni volji; njeno ljubezen sem si prislužil z umorom,« (prav tam) pojasni publiki ob povratku, nato zabode še sebe in tragično izdihne.

Predstava se tako skozi prepletanje klasičnih in modernejših dramskih odlomkov počasi izteka, Mandićevim incidentom pa ni konca. Medtem ko v vlogi Ibn Tahirja želi narediti odlitek ljubezenskega ugriza, si zliiva vosek po prsih. Gledalec (kot dogovorjeno) sedaj prebere besedilo: »Ej, Mandić, nared mi eno uslugo in nehaj že samga sebe vleč, da je to umetnost /.../ in če je dejansko umetnost to, da skožlaš vse sorte svojih bednih nevroz ljudem v naročje, potem bi ti pa moralo bit vsaj to jasno, da za to nekdo plačuje. /.../ Provocira al pa šokira lahko vsak. /.../ Je to umetnost al si enostavno pozabu vzeti ritalin?« (prav tam) Tako je poskrbljeno, da nobena misel ne ostane neizrečena, v kolikor se o tej nenavadni umetnosti podobno vprašujejo gledalci. A čaka jih še zadnji šov: Mandić se popolnoma sleče, sede na stol, si mednožje zakrije s kartonom in spolzi v vlogo sebe iz uprizoritve *Ekstrakt Mandić*. Med vztrajnim onaniranjem gledalce seznanja s številčnostjo situacij, ko se je dotične manire moral poslužiti v svojih vlogah ter pojasni, da do izliva nikoli ni prišlo, kot olajševalno okoliščino za naslednji akt. Iz nekje namreč potegne še mnogo takšnih kartonov, ki so pošpricani z različnimi vzorci bele tekočine in jih ponosno raznosi med publiko.

Naj omenim, da vsa ta nevsakdanja dejanja, ko jih odigra Mandić, skoraj ne puščajo vtisa vulgarnosti. Vse to namreč odigra zelo mirno, elegantno in ljubko. Tako, da mu gledalci pravzaprav zelo težko kaj »zamerijo«. Ko to stori v maniri nekakšne nedožne preprostosti, se (ravno nasprotno) gledalcem nekoliko približa ravno z razgaljenjem svoje človeškosti. In s tem se tudi gledalci, kot del nečesa intimnega, lažje odprejo za občutja.

Ob koncu performansa se Mandić prelevi v Čehovovega Platonova; spusti roke in sklene: »Treba se je ubit.« Že rahlo prezebel v adamovem kostumu se ogrne v odejo in začne blesti kot v predsmrtnih blodnjah: »A zunaj dežuje? A se mi blede? Luštna si ... Zakaj pa zardevaš? Ne bom se te dotaknil. Grem /.../ Vse ljudi imam rad! Vse! Tudi vas imam rad ... Nikogar nisem hotel užalit, pa sem vse užalil.« Tako skozi vlogo skesano izkazuje ljubezen občinstvu, enako priznanje pa pričakuje nazaj: »Veliko vas je ... Vse imam rad ... Mislite, da se mi je zmešalo? /.../ Saj me ljubite? A me ljubite? /.../ Vsi me ljubijo. No, zdaj pa grem.« (prav tam) Odide po pištolo, da jo izroči gledalki. Ta ga ustrelji, kri špricne in počasi, skozi zadnje Mandićeve zdihljaje se performans končuje, čez nekaj trenutkov pa dvorano napolni bučen aplavz iz množice pretresenih gledalcev. Mandić jim je segel do srca.

#### 4.5. Sinteza ugotovitev

Podrobnejša analiza izbranih uprizoritev nas vodi k ugotovitvi, se da odnosi med tekstom in uprizoritvijo v neodvisnem gledališču 21. stoletja gibljejo znotraj polja, ki ne poteka več med avtorjem in režiserjem, temveč med izvajalcem in gledalcem, ter vprašanjem realnega v tem odnosu.

Na eni strani imamo tako še vedno poudarek na besedilu kot »vlogi«, ki vzdržuje estetsko distanco, njegovo zaznavanje pa temelji na razumevanju. Na drugi pa imamo besedilo, nastalo kot kolaž dokumentarnega gradiva, reklam, individualnih odmevov igralcev in njihovih osebnih zgodb. Med njimi razlikujemo manjši ali večji poudarek



na kramljanju s publiko, na katerem temelji koncept vzpodbujanja gledalčevega izkustva.

V tovrstnih uprizoritvah lahko sodelovanje igralcev in gledalcev poteka bodisi zgolj na fizični ravni, ali - skozi izkustvo destabiliziranega zaznavanja – preko ustvarjanja situacij, ki udeleženca postavijo v stanje porušenega nasprotja med umetnostjo (fikcijo) in stvarnostjo. Uprizoritev torej gledalca postavi v situacijo prehoda, ko mora na novo vzpostaviti povezave med sabo, svetom in tujim, in ga v tem smislu transformira.

Institucionalna gledališča s častno nalogo ohranjanja primata tekstovnega se psihodramskim namenom potemtakem upravičeno izognejo. Tu pa pridejo na mesto neinstitucionalna gledališča. Že od šestdesetih let so razvoj drame in gledališča najbolj zaznamovala eksperimentalna gledališča; in ta so še vedno ključna za razvijanje režijskih in igralskih principov.

Z gledišča besedila »med izvajalcem in publiko« pa so še posebej pomembna taka, ki svojo vlogo utemeljujejo na komunikaciji (ne estetizaciji). Tu gledališče seže preko estetske izkušnje: njegov namen ni zgolj posredovati sporočilo oziroma prikazati izkušnjo nekoga drugega, temveč ustvarjati situacije, kjer gledalec to doživi (bodisi individualno ali skupinsko). Izkustvo razdalje med različnimi zaznavami gledališču pripisuje psihodramske razsežnosti in hkrati razkriva družbena razmerja.

Predstava *Vse, kar smo izgubili, medtem ko smo živeli* skozi dramo absurda tematizira utopično miselnost za časa Jugoslavije; to pa vzporeja z Ionescovo dramo, ki prav tako prikazuje brezizhodnost in izgubljenost v svetu, kjer ljudje več ne najdejo smisla. Besedilo predstave temelji na resničnem dokumentarnem gradivu o dogajanju na otoku Krku iz sedemdesetih let; njihovo izgubljenost in nemočnost predstavljajo absurdni odzivi ob vprašanih novinarke v končnem delu predstave; za občutek blišča in elegance poskrbijo francoski »šlagerji«, avtorska besedila igralcev, »režirane« izjave naključnih gostov, intervju z Bobom Guccionejem in Nevenko Dudek ter številna uglasbljena besedila v raznih jezikih, ki opevajo daljnosežnost hotelove slave.

Besedilo je podvrženo precejšnji muzikalizaciji, ki se dobro umešča v okvir zlaganega prikazovanja splošne sreče in zadovoljstva. Sicer pa v njej ne gre toliko za dogodek ali situacijo, kjer bi gledalci bili postavljeni v aktivno vlogo.

Performativni izstop igralcev v zadnjem dejanju tudi ne pretrese gledalčeve stabilnosti. Scenografija kabaretnega prostora vključuje tudi gledalce, a zgolj kot fizično prisotne in torej pasivne. Kljub inovativni rabi različnih besedilnih zvrsti in žanrskem prepletanju je besedilo še vedno precej dramsko zasnovano; med izbranimi uprizoritvami se odnos izkaže najbližje tradicionalnemu. Gledalcu je morda povšeči, da predstavo spremlja v osrčju dogodka; a s tem mu to nudi le še nekaj trenutkov popularne kulture, razmišljanju o tematiki utopizma prejšnje državne ureditve in brezizhodnosti sedanje pa se je dandanes že tako in tako težko izogniti.

Tudi predstava *Svoboda* izhaja iz osebne stiske režiserja in igralca, ki v njej tematizirata paradoksalni status svobodnega umetnika. Zasnovana je po motivih Cankarjevega eseja *Bela krizantema*, ki prav tako satirično kritizira slovensko kulturno sceno. Besedilo je kompilacija Cankarjevih odlomkov, ki se v nadaljevanju prepletajo z osebno zgodbo ustvarjalcev, pa tudi njunimi refleksijami na lastno uprizoritev, preko katerih problematizirata ravno postdramske znakovne elemente, ki bi to utegnili gledalcem narediti bolj všečno. Uprizoritev tako ni enostavna interpretacija dramskega teksta, ampak kombinacija teksta z lastnimi biografskimi besedili ustvarjalcev. Z visoko jezikovno umetnostjo Cankarjevih besedil in Menartove pesmi kombinirata nizko jezikovno zvrst jezika v osebnih odzivih; v odnosu do besedila, ki je čedalje bolj osebno in ne le plod prejšnjih ustvarjalcev pa simbolizirata čedalje višjo stopnjo svobode. Skozi blokade jezikovnega sporazumevanja, ko ne najdeta besed za interpretacijo lastne uprizoritve, ponazarjata tujost besedila. To se sploh lepo kaže v Cankarjevem intimnem pismu Štefki – v nemškem jeziku. Vseskozi pa je distanco do besedila čutiti skozi ironijo, s katero se obračata tudi na gledalce. Z refleksijami na odvijajočo se predstavo v njih vzpodbudita lasten razmislek o dojemanju sodobnega gledališča; približata pa se jim skozi vključevanje njihovih odzivov v lasten scenarij. Na koncu celo vse gledalce odslovita; tako jih sicer prikrajšata za možnost aplavza, a izbrancu omogočita intimen pogovor z igralcem.

Gledališko-glasbena uprizoritev *Škrip Inc.* se v (samo)ironičnem kontekstu loteva potrošniške družbe in tržne manipulacije množic. Deluje kot velika placeboreklama,

ki obljublja vse, a ne izpolnjuje ničesar. Kot sad veččega konceptualnega komponiranja kombinira logiko besedil in glasbeni ter zvočni material. Vezivno tkivo predstave so tri »narodne pesnitve«, ki preko jezika, glasbe in koreografije ponazarjajo različne stereotipe zamolčanih lastnosti družbe posamične dežele. V celoto jih povezujejo pesemski vložki, video projekcije, telefonska anketa, solo glasbena točka na ukulele ter projekcija animiranega teksta.

Pri slednjem se režiserka poigra z elektronskim popačenjem glasu v angleškem jeziku, ki nam posreduje občutek tujosti, pa tudi tehnološke, politične ipd. superiornosti držav zahodnega sveta, katerih kultura nas obkroža. Žanrska izbira jezikovnega koda namenja predstavo represiranim, izpostavljenim posameznikom, ki si načeloma ne morejo privoščiti ogleda tovrstnih performansev, ki so namenjeni prav njim. Preko podob, kot je npr. vizualna abeceda, skozi katero se predstavlja znamka Škrip Inc., ironizira vstop v dobo, ko ne beremo, ampak gledamo; vse več komuniciramo preko slik, podob in znakov.

S scenografijo, ki deluje kot smetišče zavrnjenih elektronskih naprav, deluje kot metafora za odnos sodobne družbe do ljudi; s prepletanjem in kopičenjem znakovnih sredstev pa simulira prenasičenost dražljajev s strani medijske kulture. To deluje po načelu enakomerne pozornosti, ki temelji na zaznavi, ko ne razumemo takoj. Svoje sporočilo avtorice podajajo na pozitiven, duhovit način; preko tega dvigajo zavest o godečem se družbenem terorju.

Gledalcu se performans izrazito ne posveča ne preko scenarija, ne preko vključevanja; morda tega še najbolj vključijo s scenografijo, gledalci namreč ne sedijo v dvorani, ampak stopajo po nepreštevni kablih, iz stropa pa prav tako množično visijo obrabljeni aparati. Izvajalke performans duhovito popestrijo tudi z nekaj performativnimi izstopi, a ne delajo drastičnih rezov, ki bi v publiki vzbujala izrazitejšo kontemplacijo. Res pa je, da skozi koncept poudarijo ravno dejstvo, da se v današnjem življenju ljudje več ukvarjamo s svojo »embalažo«, kot pa z notranjo transformacijo.

Izrazito posvečen gledalcu pa je performans Marka Mandića; kolaž 37 odlomkov njegove petnajstletne igralske kariere, ki so skrbno izbrani. - Kot bi bili ustvarjeni ravno za vzpostavitev raznovrstnega dialoga z občinstvom: od zapeljevanja do preiskušanja klobukov, onaniranja in razkazovanja različnih izlivov kot umetniških del, posedanje nezadovoljnih ali zdolgočassenih gledalcev na oder, nenazadnje celo uboj dveh gledalcev, divji seks z gledalko, obtoževanje spolnega zlorabljanja in še več.

Mandić kot mojster igre med vlogami ne dela nikakršnih prehodov, kar deluje izjemno vznemirjajoče za gledalca, ki izrazito doživi vsak ekstrakt Mandićeve vloge. Predstava nosi značilnosti konkretnega gledališča, ki temelji na neposredni izkustvenosti. Vdore realnosti oziroma njihovo učinkovanje zamenja prehajanje med vlogami, izstop iz vloge namreč vsakič znova pretrese gledalčevo zaznavo, ki je tako rekoč skoraj sleherni trenutek popolnoma destabiliziran. Predstava *Mandićstroj* tako

izoblikuje izvrstno situacijo za samospraševanje in samoizkustvo udeležencev, igralec pa je stroj za proizvodnjo emocij. Gledalci (seveda zopet odvisno od posameznikove dovzetnosti) uprizoritev zapuščajo globoko presunjeni; dogodek jih je do neke mere gotovo preobrazil ali je bil to vsaj njegov namen.

Močan poudarek na odnosu med izvajalcem in gledalcem, kot nasploh v performansih *Vie Negative*, se prav tako izrazito kaže v performansu iz njihove naslednje serije (*Nerazrešljivo*), ki poleg omenjenega odnosa raziskuje paradoksalna nasprotja v ideoloških konceptih današnjega družbenega stanja. *Generalka za generacijo* nastane v koprodukciji gledališkega ekstremizma *Vie Negative* in institucije ljubljanske Drame. Smisel sodelovanja najdejo v identificiranju skupnega travmatičnega jedra - slovenske kulture.

Besedilo, ki je nekakšna schechnerjevska specializirana oblika scenarija, sestoji iz medsebojne komunikacije izvajalcev, ki eden v drugega drezajo in izsiljujejo čedalje intimnejše osebne zgodbe in spoznanja. Te v začetku spodbudi novi nacionalni program za kulturo, s katerim se performerji izrazito ne strinjajo. Pravzaprav se ne strinjajo s kar precejšnjim delom besedila; vsaj ne s tistim, za katerega se zdi, da bi morda res lahko predstavljalo del scenarija (gledalec je namreč večkrat v dvomih glede načrtovanega in improviziranega v performansu). Vseskozi v svojo uprizoritev tudi dvomijo oziroma se ob njej na trenutke že sami dolgočasijo. Napetost predstave vzdržuje že v začetku napovedani »razfuk«, ki si ga vsi performerji (morda tudi gledalci) srčno želijo izvesti.

Celotno besedilo je naravnano tako, da se preko razrahljanih vezi (preko preprirov in pretepov) znotraj igralske zasedbe in konstantnega dialoga z gledalci, kot najpomembnejšim elementom performansa, gledalec pogreza v čedalje večji občutek varnosti ali že intimne povezanosti z izvajalci. Skupaj na primer razgljablajo o svojih intimnih zgodbah, zapojejo Zorcu rojstnodnevno pesem, se sladkajo s čokoladno tortico, ... Gledalci sodelujejo celo kot prišepetovalci, snemalci in soakterji performansa.

Do besedila pa imajo performerji izrazito odklonilen odnos; z njim gre vselej kaj narobe: ali je to dolgočasno, ali prišepetovalka ne opravlja dobro svojega dela, ali se zdolgočaseni performer samovoljno odloči, da mu tekst ni povšeči in molči, včasih se ujezi, ker mu ta vsiljuje tekst, s katerim je imel namen še malo zavlačevati itn. Z vzpostavljanjem jezikovnih problemov gledalcem posreduje občutek kulturne razklanosti performerjev.

Besedilo je pisano v nizki žanrski različici; v ljubljanskem pogovornem slengu, z veliko redukcij, vulgarizmov in tujih izrazov. Izredno niha tudi razpoloženje vsakega posameznega izvajalca. Tako je gledalec, ki se morda ravno že počuti dovolj intimno, vsakič znova izpostavljen pretresu njihovih maničnih izpadov. Igralci mu lahko v enem trenutku prijazno strežejo s torto in anekdotami, v drugem pa se že besno derejo eden na drugega in se povezujejo z dinamitom. Inovativni element predstave je tudi postavljanje gledalcev v pozicijo gledanih; uprizoritev se namreč snema s tremi kamerami, katerih posnetki se v času predstave predvajajo na spletni strani

uprizoritve. Ob tem je gledalec vseskozi izpostavljen tudi nihanju med realnim in fiktivnim; spraševanjem o tem kaj je še del scenarija, in ali se izvajalcem že resno »trga«.

Tako je izpostavljen konstantnemu pretresanju estetske distance in preko tega intenziviranemu doživljanju, ki se s koncem predstave stopnjuje v pobesnelo kričanje zvezanih performerjev, globoko vznemirjeni gledalci pa so sredi vsega tega brez možnosti aplavza ali kakršne koli pomiritve nenadno odslovljeni s strani prišepetovalke.

V obeh zadnjih predstavah dramski tekst ni več v službi produkcije smisla, temveč enakovredni znakovni element vizualnim, zvočnim, scenskim ali koreografskim elementom performansa. Izvrstno pa služi namenu vzpostavljanja situacije zaznavne nestabilnosti in kolektivnemu občutju gledalca. Tovrstne scenske stvaritve gledalcu ponujajo možnost, da se preko pretresene zaznave sebe, družbe in situacije okoli na novo postavi in v tem smislu transformira – kar je bistvo gledališča predstavljalo že dolgo tega v starogrškem teatru in vse do trenutka, ko so se dežele začele identificirati preko svoje (na novo vzpostavljene) kulturne zgodovine in poveličevati umetniške stvaritve velikih ustvarjalcev dramatike.



## 5. SKLEP

Analiza izbranih dramskih uprizoritev vodi k zaključku, da je v postdramskem gledališču dramaturgija predstav zasnovana na način, ki zahteva vključevanje gledalca; a to vsakič na popolnoma drugačen način:

V gledališko-glasbenem performansu *Škrip Inc.* je gledalec vključen predvsem scenografsko – z vrženostjo med električne vodnike in pokvarjene naprave, v divje utripanje luči in hrupno glasbeno predstavnost. S stališča intermedijskega gledališkega ustvarjanja nadvse zanimiv performans pa ne pušča dovolj prostora za oblikovanje intimnega razpoloženja. Lažje mu pripišemo ustvarjanje duha kolektivne izkušnje v smislu skupnega prisostvovanja dobremu koncertu, ne gre pa tu za vzbujanje globokega premisleka, ki bi utegnil širše delovati na preobrazbo posameznika.

Tudi v muzikalični utopiji *Betona Ltd.* gledalec zdaleč deluje zelo vključen: fizično v osrčju dogajanja, znotraj scenografije utopičnega hotela *Palace* zelo od blizu opazuje dogajanje; prevzema tudi vloge gosta hotela, milijontega obiskovalca, naključnega intervjuvanca ipd. A te vloge same po sebi niso prav nič pretresljive, prej absurde; gledalca torej čustveno prav nič ne vznemirjajo, temveč ga lahko le dobro zabavajo.

Gledalec se že od začetka počuti zelo vključen v predstavi *Svoboda*; morda zaradi majhnega proscenija gledališča *Glej*, a tudi ker tako želita ustvarjalca. Ustvarjata

čedalje bolj intimno vzdušje: že v začetku Jordan individualno pozdravi vsakega posebej po imenu (kar nakazuje tudi kako njegovemu delu prisostvujejo vedno eni in isti: večinoma znanci in prijatelji), med igro se čedalje bolj odpira, besedilo je čedalje bolj avtorsko in čedalje bolj govori o avtorjevi osebni zgodbi. Intimnost se stopnjuje najvišje, ko Jordan izbere enega od gledalcev, zavoljo katerega odslovi vse ostale. Tako se naključno zbližata dve osebi – ki sta sicer tuji (ali bi bilo to vsaj mogoče v večjem mestu), a ju družijo ljubezen do gledališča – da v intimi praznega odrskega prostora poklepetata o osebnih stvareh: važna je namreč vsaka individualna oseba, neodvisna od množice.

V obeh performansih *Vie Negative* je gledalčeva estetska distanca zelo pretresena. Tu šele zares spoznamo, kaj je tisto, kar gledalca tako intenzivno, z vso bitjo vključi v performans oziroma s čim gledališki ustvarjalci to dosežejo. To je torej v prvi vrsti ustvarjanje pretresljive situacije, ki gledalca pahne v nestabilnost, kar v obeh primerih povzroči nihanja med realnostjo in fiktivnim, ki pa je izraženo nekoliko subtilneje. V *Generalki* skozi besedilo, ki daje vtis, da nastaja sproti – kar gledalcu odvzame občutek varnosti, sploh ob maničnem vedenju igralcev. V performansu *Mandićstroj* pa skozi preklapljanje med vlogami, ki delujejo kot konstantno prestopanje iz ene v drugo realnost; ob postavljanja gledalcev v konkretne vloge socialno zahtevnih in emocionalno napornih situacij pa ta učinek še intenzivira.

Tako postdramsko gledališče po eni plati želi besedilu odvzeti represivno vlogo, ki odvzema vrednost igralčevi prezenci in mu vsiljuje reprezentacijo. Na drugi strani pa

odkriva pozitivne učinke igranja vlog in besedilo oblikuje tako, da v vlogo potisne gledalce same.

Na tem mestu si bom privoščila kratek ekskurz, v katerem bi želela podati pomen naloge:

V današnjem času, v katerem ljudje izgubljajo svoje človeške lastnosti in se pehajo v bitki z norim kapitalizmom, se čedalje več govori o pomembnosti vračanja k naravi. Ne le tisti, ki nas obkroža, temveč tudi k svoji – najbolj pristni (in skrivani) notranjosti. Žal pride do problema, ko se izkaže, da le-te pravzaprav sploh ne poznamo. V svetu, ko nas čedalje bolj zaposluje delo in imamo čedalje manj časa zase, se izgubljam v nepomembnostih in se od sebe čedalje bolj oddaljujemo. Širom sveta se dogajajo grozote, ki se zdijo oddaljene, a še kako vplivajo na našo globalno zavest. Na poti h spremembam, četudi v majhnih korakih, pa je najprej potrebno delo vsakega posameznika na samem sebi – le v stiku s srcem imamo namreč moč za spremembe. V težkih situacijah, ko človeku oboli duša, svojo moč pokaže umetnost: estetsko izkušnjo, ki človeku celi duha in ga vrača k sebi, omogoča porušenje sedanjega reda in ponovna vzpostavitev, ki kot sito pretrese naše nevrogične točke, da se ponovno vzpostavijo preko najpomembnejših vezi, ki nas vračajo k sebi. Zato menim, da so psihodramske sposobnosti gledališča še kako pomembne: seveda pa niso primerne za vsakega, saj mora gledališče kot draga estetska praksa stremeti k čim večji udeležbi občinstva. Novosti se tako pojavljajo z značilno zamudo, spremenjene nazore pa zahtevajo tudi od gledalca.

## 6. VIRI IN LITERATURA

1. Arhar, N., 2013: Škrip Inc. – rešitev za vse naše težave. MMC RTV SLO, 18. december. URL: <http://www.rtv slo.si/kultura/novice/skrip-inc-resitev-za-vse-nase-tezave/325238> (dostop: 27. 6. 2014).
2. Ficher-Lichte, E.: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.
3. Lehmann, H.-T.: »Politično v postdramskem.« Maska, letnik XVII, št. 74/75: 6-10.
4. Lehmann, H.-T.: Postdramsko gledališče. Ljubljana: Maska, 2003.
5. Leskovšek, N., 2014: Teatralizirana ujetost. Dnevnik, 24. januar. Kultura. URL: <http://www.dnevnik.si/kultura/teatralizirana-ujetost#> (dostop 27. 6. 2014).
6. Lever, S., 2013: Vse, kar smo izgubili, medtem ko smo živeli. Radio Študent, 20. november. Kulturne novice. URL: <http://radiostudent.si/kultura/kulturne-novice/vse-kar-smo-izgubili-medtem-ko-smo-%C5%BEiveli> (dostop 27. 6. 2014).
7. Lyotard, J.-F.: »Zob, dlan.« S. Koncut (prev.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, 75-81.
8. Milek, V., 2013: Zgodba o elitnem hotelu, zajčicah, maturi in igralcu v času. *Sobotna priloga*, 23. november.

9. Nerazrešljivo. Via Negativa. Projekti. URL: <http://vntheatre.com/projekti/nerazresljivo/> (dostop 27. 6. 2014).
10. Pavis, P.: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
11. Pavis, P.: *L'analyse des spectacles*. Pariz: Nathan Université, 1996.
12. Pavlič, J., Pintar, B.: *Kastracijski stroji, gledališče in umetnost v devedesetih*. Ljubljana: Maska in Delak, 2001.
13. Salecl, R.: *Izbira*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2010.
14. Šuvakovič, M.: *Paragrami tela / figure*. Beograd: Cenpi, 2001.
15. Taufer, V.: *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS, 1977.
16. Toporišič, T.: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo*. Ljubljana: Maska, 2004.
17. Via Negativa. *Generalka za generacijo*. SNG Drama, januar 2014. URL: <http://www.drama.si/repertoar/delo?id=1733> (dostop 28. 6. 2014).

#### IZVEDENA DELA:

18. Golob, M. in Jordan, B.: *SVOBODA*, Gledališče Glej, 2014.
19. Jablanovec, B.: *GENERALKA ZA GENERACIJO*, SNG Drama in Via Negativa, 2014.

20. Jablanovec, B.: *MANDIČSTROJ*, Via Negativa, 2013.
21. Rusjan, J.: *ŠKRIP INC.*, Zavod Maska in CUK Kino Šiška, 2013.
22. Stegnar, K., Jordan, B. in Bezjak, P.: *VSE, KAR SMO IZGUBILI, MEDTEM KO SMO ŽIVELI*, Anton Podbevšek teater in Zavod Bunker, 2013.