

UDK 792.071.2.027 Lorenci J.
792.02(497.4)“2005/2011”

Pričujoči prispevek obravnava medkulturne uprizoritve v dialogu z Vzhodom Jerneja Lorencija med letoma 2005 in 2011, v katerih režiser raziskuje različne načine upodabljanja arhetipskih predstav. Obdobje dialoga z Vzhodom prične z uprizoritvijo tibetanskega misterija *Črimekundan ali Brezmadežni* (2005), ki se kljub očiščenosti odrskih podob materializira s pridihom budistične tradicije, s čimer pritrjuje Jungovi tezi o kulturni obarvanosti arhetipskih podob. Uprizoritev slovenske dramatizacije mezopotamske pesnitve *Ep o Gilgamešu* (2005) sloni na uporabi znakov, katerih simbolni pomen je razširjen tako na Vzhodu kot na Zahodu, in se tako skupnim arhetipskim jedrom približuje s preseganjem kulturnih razlik. V uprizoritvi japonskih iger no, združenih pod naslovom *Veter v vejah borov* (2009), režiser ponovno ubere drugačno pot, saj nekatere prvine vzhodnih uprizoritvenih tradicij nadomesti z domačimi arhetipskimi predstavami. Lorenci ustvarjalno fazo dialoga z Vzhodom zaključí z uprizoritvijo evropske priredbe sufijskega epa *Zborovanje ptic* (2011), ki se zaradi uporabe znakov iz banalnega vsakdana na videz oddaljuje od vsebin kolektivnega nezavednega, a prav zaradi odsotnosti sakralnega zajema bistvo islamske mistike.

Analiza kulturno obarvanih znakov obravnavanih uprizoritev se naslanja na kontinuum medkulturnega povezovanja, ki sta ga zasnovali Helen Gilbert in Jacqueline Lo, ter na sedemstopenjski model Marvina Carlsona, ki opredeljuje možne relacije med kulturami znotraj uprizoritve. Razpravo sklene ugotovitev, da je Jernej Lorenci preko dialoga z Vzhodom izobilikoval avtorsko razpoznaven režijski slog, znotraj katerega poudarja kulturno raznolikost arhetipskih predstav in tako nenehno prehaja med sodelovalnim in imperialističnim polom kontinuuma medkulturnega povezovanja.

Ključne besede: Jernej Lorenci, arhetip, kolonializem, medkulturnost, *Črimekundan ali Brezmadežni*, *Ep o Gilgamešu*, *Veter v vejah borov*, *Zborovanje ptic*

Anja Rošker je samozaposlena v kulturi in deluje kot dramaturginja, teatrologinja in urednica. V sezoni 2016/2017 je urejala gledališki list Drame SNG Maribor, kot dramaturginja je sodelovala v avtorskem projektu Nataše Matjašec Rošker *Tukaj so levi*, v Gledališču Glej pa je soustvarjala performativno-gledališke dogodke *Kabare Kurac*. Razprave s področja scenskih umetnosti objavlja v revijah *Amfiteater*, *Dialogi*, *Maska* in v gledaliških listih. Je tudi prejemnica dveh študentskih Prešernovih nagrad.

anja.rosker1@gmail.com

Dialog z Vzhodom v uprizoritvah Jerneja Lorencija

Anja Rošker

V slovenskem gledališkem prostoru je Jernej Lorenci eden redkih režiserjev, ki jim srečanje z vzhodnimi uprizoritvenimi tradicijami in miselnimi sistemi ni pomenilo zgolj naključne zarezze v avtorsko poetiko, saj je ustvarjanje v dialogu z Vzhodom zaznamovalo širši del njegovega režijskega opusa. Čeprav se je v svojem medkulturnem ustvarjalnem loku, ki se razteza med letoma 2005 in 2011, soočal z različnimi načini dialoga med Vzhodom in Zahodom, je uprizoritvam iz tega ustvarjalnega obdobja skupno iskanje arhetipskih jeder in poigravanje z različnimi manifestacijami arhetipskih podob. Tako je z uprizoritvijo tibetanskega misterija *Črimekundan ali Brezmadežni* (2005) domačemu občinstvu ponudil pogled na duhovno izkušnjo, čeprav je bila odrska upodobitev tibetanskega gledališkega besedila prežeta z nekaterimi zahodnemu človeku nedoumljivimi segmenti budistične tradicije. Z uprizoritvijo priredbe sumersko-babilonskega junaškega epa, *Epa o Gilgamešu* (2005), se je od takšnega pristopa že precej oddaljil, saj je v območju uprizarjanja uporabljal predvsem znake, ki imajo arhetipski pomen tako za izvorno kot ciljno kulturo. Uprizoritev *Veter v vejah borov* (2009), odrska izvedba štirih dramskih besedil iz klasičnega japonskega repertoarja gledališča no, prevaja tujo tradicijo v domačo, kar pomeni, da vzhodne arhetipske manifestacije nadomešča z ustreznimi zahodnimi substituti arhetipskih podob. Uprizoritev evropske priredbe islamskega mističnega besedila *Zborovanje ptic* (2011) se z uporabo estetike popularne kulture na videz izmika izrekanju arhetipskega, a kot bomo z analizo pokazali, se prav v takšni drži razodeva bistvo sufijske mistike. Nadaljnja analiza kulturno obarvanih uprizoritvenih znakov s pomočjo kontinuuma medkulturnega povezovanja, ki sta ga zasnovali Helen Gilbert in Jacqueline Lo, ter sedemstopenjskega modela Marvinina Carlsona izpeljuje smisel obravnavanih uprizoritev.¹

Izbrani analitični modeli za analizo razmerij med kulturami

Helen Gilbert in Jacqueline Lo v razpravi »Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis« izpostavljata pogosto kolonialistično naravnost zahodnih medkulturnih uprizoritev, ki izrabljajo vzhodno kulturo kot estetsko noviteto v

¹ Avtorica razprave reflektira obravnavane uprizoritve na podlagi lastne (zahodne) pozicije vednosti, v kateri se občasno sklicuje na parametre iz vzhodne filozofije, ki so ji poznani zgolj iz besedilnih zapisov.

zahodnem uprizoritvenem prostoru. Takšno ravnanje je posledica (politične) dominacije Zahoda nad preostalim svetom, ki se odraža tudi v območju umetnosti, saj se na zahodnih odrih nemalokrat pojavljajo elementi vzhodnih kultur, ki jim je z izvzemom iz izvornega konteksta odvzeta sakralna vrednost.² Zaradi takšnega neenakovrednega razmerja med Vzhodom in Zahodom se avtorici zavzemata za obliko medkulturnega dialoga, ki omogoča obojestransko izmenjavo med izvorno in ciljno kulturo znotraj uprizoritve. Zato predlagata obliko kontinuuma medkulturnega povezovanja, ki temelji na dvosmernem toku,³ saj je bistveno, »da je kontinuum zasnovan bolj v procesnih kot v fiksiranih pogojih, z namenom, da bi postavil v ospredje medkulturno izmenjavo kot dinamičen proces in ne kot statično transakcijo« (Gilbert in Lo 38). Levi pol kontinuuma označujejo sodelovalni načini medkulturnih izmenjav, desnega pa imperialistični. Slednji izrabljajo elemente manjših kultur, da jih pred ciljnimi občinstvom dominantne (zahodne) kulture razgalijo kot eksotične, zaradi česar je »medkulturna izmenjava tega dela kontinuuma običajno usmerjana s strani zahodne kulture kot obubožane in potrebne okrepitve iz nezahodnih kultur. [...] Ta oblika gledališča se nagiba k produktu in je večinoma proizvedena za dominantno potrošništvo kulture« (prav tam 39). Sodelovalne oblike medkulturnega dialoga pa temeljijo na poudarku političnih izmenjav med kulturami in ne toliko na končnem produktu uprizoritve. Ker postavljajo v ospredje polnost medkulturnih izmenjav med samim procesom, je »tovrstno kulturno srečanje potencialno lahko protihegemonsko: manjšim kulturam raje dopušča, da igrajo dominantno vlogo, kakor da bi jih podvrgla kulturni izgubi tekom transakcije« (prav tam). Sodelovalnemu polu kontinuuma se tako približujejo uprizoritve, ki izvorno in ciljno kulturo postavljajo v enakovredno pozicijo, ki omogoča obojestransko kulturno izmenjavo.

Gilbert in Lo na podlagi sodelovalnega pola kontinuuma oblikujeta mobilnosti ustrezen model, za prispodobo katerega uporabita avstralsko igračo, ki sestoji iz elastične vrvice, na katero je pripet disk – elastika se z rokami prime na obeh koncih in s krožnimi gibi po zraku disk na vrvi poganja v gibanje. Disk, ki predstavlja medkulturne procese znotraj ciljne kulture, slednjo iz statičnosti transformira v mobilno tvorbo, kar pomeni, da je v disku »medkulturna izmenjava predstavljena v dvosmernem toku. [...] Lokacija ciljne kulture ni fiksna: njena pozicija ostaja fluidna

2 Indijski teatrolog Rustom Bharucha tovrstno izrabljanje vzhodne kulture prepoznava v *Mahabharati* Petra Brooka: »Britanci so bili prvi, ki so nam v Indiji ozavestili ekonomsko prilastitev na globalni ravni. Vzeli so nam surove materiale in jih transportirali v tovarne v Manchesteru in Lancashiru, kjer so jih spremenili v uporabne proizvode in jih nato na silo prodali nazaj v Indijo. Brook pa trguje z drugačno vrsto prilastitve: ne jemlje naših tkanin, da bi jih obdelal v kostume in rekvizite. Brook je vzel naš najsvetejši tekst in ga dekontekstualiziral iz njegove zgodovine z namenom, da ga proda zahodnemu občinstvu« (»Peter Brook's« 67).

3 Helen Gilbert in Jacqueline Lo sta kontinuum zasnovali skozi kritiko Pavisovega modela medkulturnega povezovanja, ki ga je avtor razvil v monografiji *Theatre at the Crossroads of Culture* leta 1992. Pavisov analitični model se udejanja v obliki pečene ure, po grlu katere potujejo pečena zrnca z vrha proti dnu, oziroma iz območja tuje, izvorne kulture v območje ciljne kulture. Helen Gilbert in Jacqueline Lo v Pavisovi pečeni uri prepoznavata problem enosmernost toka od izvorne proti ciljni kulturi, zaradi česar slednja dominira nad izvorno: »Največji problem tega modela je, da prevzema enosmeren kulturni tok, ki je baziran na hierarhiji, kljub temu da Pavis poskuša relativizirati razmerje moči s trditvijo, da se pečena ura lahko obrne 'takoj, ko se uporabniki tuje kulture vprašajo, kako lahko svojo kulturo posredujejo skozi razmerje z njim tujo ciljno kulturo'« (Gilbert in Lo 42).

in se glede na to, kje in kako poteka proces izmenjave, premika vzdolž kontinuuma« (prav tam 44).

Kot dopolnilo modela Gilbert in Lo lahko izpostavimo sedemstopenjski model medkulturnega povezovanja Marvina Carlsona, v katerem avtor opredeljuje možne relacije med kulturami znotraj posamezne uprizoritve. Model, ki ga je Carlson razvil na podlagi analiz uprizoritev Petra Brooka in Ariane Mnouchkine ter ga objavil v prispevku »Brook and Mnouchkine. Passages to India?« leta 1996, je kljub imperialistični naravnosti – avtor piše z gledišča ciljne (zahodne) kulture – zaradi svoje razširjenosti prenosljiv tudi v sodelovalne oblike medkulturnih uprizoritev. Carlson navaja naslednja medkulturna razmerja.

1. Popolnoma znana, nam domača tradicija običajne predstave, ki je institucionalizirana v svoji najobičajnejši obliki (npr. gledališče no, Comédie Française).
2. Tuji elementi so vsrkani v tradicijo in vanjo asimilirani. Občinstvo jih običajno ne prepozna več kot tuje.
3. Celotne tuje strukture so asimilirane v tradicijo in ne samo izolirani elementi (Yeatsove igre no ali *Medeja* in *Macbeth* Ninagawe).
4. Tuje in domače ustvarjata novo zmes, ki se nato asimilira v tradicijo in postane domača (Molière je ustvarjal po vzoru italijanske komedije in preko tega razvil svojo komično zvrst).
5. Tuje se v celoti asimilira v tradicijo in postane domače (npr. commedia dell'arte v Franciji in Severni Evropi, italijanska opera v Angliji, ameriški western na Japonskem).
6. Tuji elementi ostanejo tuji znotraj domačih struktur in funkcionirajo kot potujitev.
7. Celotna uprizoritev je uvožena iz tuje kulture in predelana znotraj domače tradicije (npr. japonski ples buto v Ameriki) (82–3).

Vendar Carlsonovega modela ne moremo popolnoma enačiti z imperialističnimi umetniškimi praksami, ki se skladajo s tezami zahodnih orientalističnih študij o Vzhodu kot zaostalem svetu, ki jih je Edward W. Said zaradi prisvajanja vednosti nad Orientom poimenoval orientalizem.⁴ Carlsonov model podaja širši razpon

⁴ Said začetek orientalizma umešča v pozno 18. stoletje in ga obravnava kot »korporativno ustanovo za obravnavanje Orienta – obravnavanje v smislu dajanja izjav o njem, avtoriziranja pogledov nanj, opisovanja, poučevanja o njem, urejanja ali vladanja; orientalizem, skratka, kot slog Zahoda pri gospodovanju nad Orientom, restrukturiranju in izvajanju oblasti nad njim« (14). Avtorica te razprave zameške orientalizma prepoznava v uprizoritvah *Šeherezada* (1989) in *Babylon* (1996) Tomaža Pandurja. Obe uprizoritvi, oviti v estetiko vzhodnih gledaliških tradicij, se močno naslanjata na motive, prepojene z nasiljem in erotiko, ki so na odru neposredno uprizorjeni. Vzhodni ljudje so tako prikazani kot primitivni divjaki, nezmožni nadzora nad lastnimi goni. Superiorna pozicija zahodnega sveta pa je prignana do skrajnosti v *Babylonu* s Pandurjevo umestitvijo občinstva v sam babilonski stolp, ki je oblikovan kot benthamovski panoptikum. »Zahodni«

medkulturnega povezovanja in se ne osredotoča na eno izmed sedmih stopenj, zaradi česar opredeljuje različne možnosti sovpadanja kultur. Tako se izkaže kot primerno pomagalo za opredelitev razmerja med izvorno in ciljno kulturo, iz katerega vznikata smisel posamezne uprizoritve.

Jernej Lorenci se v medkulturnem uprizarjanju izogiba neposrednemu prevzemanju znakov iz vzhodnih uprizoritvenih tradicij in prikazovanju Vzhoda kot zaostalega sveta, zaradi česar se njegove uprizoritve v dialogu z Vzhodom približujejo sodelovalnemu polu kontinuuma Gilbert in Lo. Njegovo iskanje skupnih arhetipskih jeder se razteza vse od druge do četrte stopnje Carlsonovega modela, v katerih z različnimi prepletanji domačih in tujih tradicij raziskuje načine manifestacij arhetipskih podob.

Arhetipi v preobleki Vzhoda v tibetanskem misteriju *Črimekundan ali Brezmadežni*

Lorencijevo ustvarjalno obdobje uprizarjanja mitologije Vzhoda, v katerem skuša vzpostaviti stik z arhetipskim, je prve odrske sadove obrodilo z uprizoritvijo *Črimekundan ali Brezmadežni*,⁵ ki je nastala po večstoletnem tibetanskem gledališkem besedilu. Uprizoritev je pomembna tako za slovenski gledališki prostor kot za celotno zahodno zgodovino gledališča, saj ljubljanska odrska postavitev, kot v gledališkem listu piše poznavalec tibetanskega gledališča Antonio Attisani, pomeni »pogumno dejanje, ki na vsem Zahodu nima omembe vrednega predhodnika« (28). Tibetanska gledališka besedila, ki se jih je ohranilo le trinajst ali štirinajst, pripovedujejo pretežno o Budovih zemeljskih utelešenjih in njegovem širjenju nauka, da je tuzemsko življenje zgolj iluzija. Toda tibetansko gledališče, imenovano ače lhamo, katerega začetki segajo v 8. stoletje, kljub močnemu naslanjanju na budistično tradicijo ponuja plodna tla za raziskavo arhetipskega, saj so »snovi, ki sestavljajo ače lhamo, pravljici – ne gre za resnične ali preprosto domišljajske zgodbe, temveč za alegorične in simbolične predelave, ki skušajo ob močno čustvenem poteku pripovedovati o procesih osebne preobrazbe in jih predstaviti kot arhetipsko stanje, s katerim se mora soočiti vsako človeško bitje« (prav tam 32). Pravljice, ki so po Jungu »v prvi vrsti psihične manifestacije, ki izražajo bistvo duše« (*Arhetipi* 41) tako obravnavajo občečloveške teme rojstva, smrti, dobrote in zla, ki zapolnjujejo kolektivno nezavedno. Toda tibetansko pravljico besedilo o preizkušnjah princa Črimekundana, ki na poti do nirvane v miloščino daruje najdragocenejši dragulj svojega kraljestva – Cintamani,

gledalec tako dogajanje na odru opazuje skozi line v konstrukciji stolpa, s čimer si prilagaja pozicijo vednosti nad vzhodnim svetom. Orientalistični zametki, ki jih Pandur zastavi v obeh uprizoritvah, se postopoma zabrisujejo, saj se do konca uprizoritve obe kulturi zvedeta na enakovredno raven (Rošker 31–41).

⁵ Premiera 15. in 16. 4. 2005 v Mali drami SNG Drama Ljubljana. Igrajo: Petra Govc, Igor Samobor, Polona Juh, Marko Mandič. Glasbenik: Andraž Polič/Nebojša Pop Tasič. Scenograf Branko Hojnik, kostumografinja Belinda Škarica, avtor glasbe Andraž Polič, oblikovalec luči David Orešič, dramaturški svetovalec Ivo Svetina.

svojo ženo in otroka ter nazadnje še svoje oči,⁶ arhetipske vsebine ljubezni in dobrote prežema z nauki budistične tradicije o odrekanju vsemu zemeljskemu, zaradi česar se uprizarjanje poučne tibetanske parabole v kontekstu zahodne kulture sooča z vprašanjem o kulturni raznolikosti arhetipskih predstav.

Slovenska uprizoritev tibetanske pravljice o darežljivem princu Črimekundanu je zgrajena na minimalistični osnovi, ki se v naslanjanju na skupna arhetipska jedra izmika kulturni določljivosti. Toda uprizoritev kljub intenzivnemu iskanju vstopa v kolektivno nezavedno in izčiščenosti odrskih podob ostaja obarvana s pridihom vzhodne kulture, saj nastopajoči v dolgih vrečastih kutah spominjajo na vzhodne puščavske derviše, ki z dolgimi pripovednimi pasusi in meditativno glasbeno podlago v dvorano vnašajo duhovno vzdušje. Takšna vzpostavitev odrskih podob pa pritrjuje Jungovi tezi o arhetipskih oblikah kot kulturno pogojenih, čeprav območje kolektivnega nezavednega obsega vsebine, ki so skupne vsem bivajočim,⁷ kajti »*pojmem arhetipa*, ki je neizogibni korelat ideje o kolektivnem nezavednem, pomeni navzočnost določenih oblik v psihi, ki so povsod prisotne in razširjene« (Jung, *Arhetipi* 25). Toda miti, pravljice in druge podobne razlage nezavednih vsebin »seveda niso več vsebine nezavednega, ampak so se spremenile v formule, ki se prenašajo znotraj tradicije v večinoma skritih znanjih, ki so nasploh tipičen izraz posredovanja iz nezavednega prihajajočih kolektivnih vsebin« (prav tam 40–1),⁸ zaradi česar »arhetip v bistvu predstavlja nezavedno vsebino, ki se na način ozaveščanja in percipiranja spreminja, in sicer v smislu ustrezne individualne zavesti, znotraj katere se pojavlja« (prav tam 41). Ljubljanska uprizoritev tibetanskega misterija *Črimekundan ali Brezmadežni* tako arhetipa ljubezni in dobrote, izrazito obarvana s tradicionalnimi budističnimi nauki, upodablja v vzdušju vzhodnih tradicij. Začetek Lorencijevega ustvarjalnega opusa v dialogu z Vzhodom je zato zaznamovan z uprizoritvijo, ki sovpada s tretjo stopnjo Carlsonovega modela, po kateri so celotne tuje strukture vsrkane v tradicijo ciljnega občinstva brez poskusov podomačitev (Carlson 83).

Tibetanski misterij *Črimekundan ali Brezmadežni* ni razdeljen na glavni in stranski tekst, temveč je napisan v obliki epa, s čimer odrsko uprizoritev osvobaja od vnaprej

6 Črimekundanova samooslepitev, ki je zaradi junakove darežljivosti na koncu poplačana z vrnitvijo vida, spominja na mitsko zgodbo o tebanskem kralju Ojdiu, ki šele v slepoti uvidi resnico sveta. Uprizoritev *Kralj Ojdip* Tomija Janežiča (Slovensko mladinsko gledališče, 1998), ki grško tragedijo umešča v vzhodni tempelj, s posegom po zenovski kulturi postavlja pod vprašaj antično razumevanje o determiniranosti človeške usode (Rošker 63–70). Zenovska filozofija, ki življenje razume kot naključno in spontano potovanje brez cilja (Watts 215–16), je nasprotje antične tragedije, v kateri je človeško življenje odvisno od volje bogov. Zen poudarja neizbežnost spontanega toka življenja, kajti tudi Ojdipova vnaprej določena usoda se izvrši v spletu naključij, saj imajo prerokbe »splošno in obenem protislovno lastnost, da se uresničijo, pa hkrati presenetijo s samo uresničitvijo« (Rosset 17).

7 Kolektivno nezavedno, ki ga sestavljajo kolektivne vsebine oziroma arhetipi, si lahko predstavljamo kot »matrice, na podlagi katerih gradimo svoje osebne izkušnje. So kot vzorci ali sheme, po katerih se odvija življenje – rojstvo, odraščanje, iskanje partnerja in dvorjenje, razmnoževanje, skrb za svoje mlade, zrela leta, starost in smrt« (Kebe 56).

8 Jung razlikuje med arhetipom in arhetipskimi predstavami, kajti arhetip »označuje zgolj tiste psihične vsebine, ki še niso bile podvržene nobeni zavestni obdelavi, na ta način pa predstavljajo neko še vedno neposredno duševno danost« (*Arhetipi* 41). Če smo natančni, tako mit in pravljica nista arhetipa, temveč arhetipski predstavi, vendar tudi Jung sam ni dosleden pri razlikovanju, saj zapiše, da sta »dobro znana pojma za arhetip mit in pravljica« (prav tam).

predpisane razdelitve besedila posameznim vlogam. Tibetanska gledališka besedila, ki se običajno prenašajo ustno in tako postopoma zabrisujejo prisotnost (dramskega) avtorja,⁹ sovpadajo z avtonomnostjo tibetanskega gledališča, ki uprizoritveni izvedbi pripisuje večjo pomembnost kot besedilni predlogi, saj prav »odsotnosti [dramskega] avtorja [v tibetanskem gledališču] ustreza konkretnost odrske stvaritve, ki potisne besedilo v pozabo in poudarja skupino, kolektivnega avtorja vizualnega in glasbenega dela predstave« (Attisani 34). Pripovedna razsežnost tibetanskega gledališkega besedila pa ne dopušča samo svobode pri razdeljevanju teksta posameznim interpretom, temveč tudi nagovarja kolektivno nezavedno, saj »epska težnja [tibetanskega gledališča] ni posledica modernizacije, temveč pripada njegovim tradicionalnim, ljudskim koreninam; [...] in nenazadnje je treba upoštevati tudi to, da se epska težnja vedno spreminja v mitopoetsko stvaritev« (prav tam). Ustvarjalci ljubljanske uprizoritve *Črimekundana* epsko besedilno predlogo razbijejo na neosebne pripovedovalske in osebne, posameznemu dramskemu liku pripadajoče govorne pasuse, ki so razdeljeni med štiri odrske interprete: uprizoritev tako sestavljata dva tretjeosebna pripovedovalca (Petra Govc, Igor Samobor) ter vlogi Črimekundana (Marko Mandić) in njegove žene Mendezanmo (Polona Juh), ki prevzemata uprizarjanje dramskih likov, vpisanih v zgodbo tibetanskega misterija. Taka odrska postavitev, ki ji predhodi pripovedno zasnovano gledališko besedilo, zahteva igralca, ki ga Peter Brook imenuje »igralec kot pripovedovalec zgodb« (nav. po Williams 73). Take vrste igralec, ki v uprizoritvi ne gradi na identifikaciji z vlogo določenega lika, temveč distancirano pripoveduje zgodbo o dogodkih, ki jih oder uprizarja, se lahko vzpostavlja kot ostra potujitev glede na dogajanje ali pa se nevpadljivo zliiva v strukturo uprizoritve, kot pojasnjuje David Williams: »Idealno razmerje posameznika z vlogo v okviru pripovedovanja zgodb se lahko nanaša tako na Brechtovo gledališče kot na lutkovno uprizoritev: 'ločen brez ločenosti' lahko pripovedovalec zgodb svojo vlogo postavlja v ospredje ali pa z zabrisovanjem vloge drsi proti drži 'transparentnosti' in 'nevidnosti' ter daje prednost funkciji narativnega orodja, ki služi potrebam določenega trenutka in konteksta« (73–4).

Ljubljanska uprizoritev tibetanskega misterija vključuje obe vrsti odrskega pripovedovalca, ki ju glede na njuno izraznost imenujem *nevtralni* in *označevalni*. Prvi (Petra Govc) se osredotoča na svojo narativno funkcijo in nadvse izčiščeno pripoveduje zgodbo odrskega dogajanja, zaradi česar se izogiba vpadljivi ekspresivnosti tako na glasovni kot telesni ravni. *Označevalni* pripovedovalec (Igor Samobor) pa, ravno nasprotno, svojo naracijo dopolnjuje s stilističnimi grimasami

9 Domnevni avtor tibetanskega misterija o darežljivem princu Črimekundanu je dalajlama Tsang Jang Gjatso (1683–1708), a o točnem avtorstvu ne moremo govoriti, saj so se besedila v Tibetu prenašala ustno in se s pripovedovanjem iz roda v rod spreminjala in dopolnjevala. Antonio Attisani poudarja, da je »tibetanski narod v veliki večini nepismen, kar ne velja le za množico navadnih menihov, tudi v plemenitih družinah niso znali vsi brati in pisati« (34). Zapisana besedila so bila tako namenjena predvsem interpretom (igralci, pevci) in tistim, ki so jih sestavljali in izdajali (učenjaki z raznih področij, ki so običajno živeli in delovali v samostanih) (prav tam).

ter jo gradi z različnimi glasovnimi ritmi in jakostmi, s pomočjo katerih pripoved obdaja z napetostjo. Pripovedovalec, ki ga imenujem *označevalni*, prav tako občasno izstopi iz funkcije tretjeosebne pripovedovanja in prevzame vlogo katerega izmed stranskih likov v zgodbi. Razpon njegove igralske izraznosti je tako zelo širok in zaradi izrazite vpadljivosti v kontekstu celotne uprizoritve deluje kot potujitev. *Nevtralni* in *označevalni* pripovedovalec uprizoritvi postavljata narativno zasnovo in tako sestavljata ogrodje, iz katerega vznika slovenska uprizoritvena različica tradicionalne budistične pripovedi, ki prav z naslanjanjem na epsko razsežnost ohranja temeljno lastnost tibetanskega gledališča. Francoski tibetolog Jacques Bacot zaradi pripovedne zasnove, ki omogoča različne izvedbe istega besedila, ače lhamo prepozna kot »veličastne filozofske stvaritve, ki so kot take nabite z mističnimi in verskimi naboji, in so torej objekt, ki mu v zahodni kulturi ni para« (nav. po Attisani 30) – arhetipska jedra o dobroti, ljubezni, življenju in smrti, ki jih tovrstna besedila obravnavajo, pa se zato tudi v kontekstu zahodne kulture manifestirajo s pridihom budistične religije. Igralci ljubljanske uprizoritve *Črimekundana* so tako odeti v dolge rjave vrečaste kute, ki spominjajo na oblačila vzhodnih puščavnikov, moški del odrske ekipe ima lase natančno poglajene ob glavo in od zadaj povezane v čop, zaradi česar vzbuja asociacije na budistične menihe. Celotna uprizoritev zato spominja na sakralni obred budistične religije, saj odrske podobe kljub minimalistični estetiki, ki se izogiba intenzivni obarvanosti z določeno kulturo, ostajajo v preobleki Vzhoda.

Uprizoritev *Črimekundana ali Brezmadežni* je umeščena v izpraznjeno gledališko krajino, saj scenografijo, ki obsega zgolj frontalni del odra, sestavljata samo podolgovata lesena klop in kamnita tla. Dramsko dejanje in pripovedovanje, ki se v uprizoritvi neprestano prepletata in dopolnjujeta, tako potekata na rampi. Takšna postavitev ukinja četrto steno zahodnega gledališča, saj uprizoritev zaradi neposredne bližine odra in avditorija gradi na vzpostavljanju stika s publiko, a vendar gledalca v dogajanje ne vključuje neposredno, zaradi česar ne preseže konvencij gledališkega, kajti slednje »prične obstajati, ko se pojavi ločnica med gledalci in uprizoritvijo« (Schechner 126). Vznik rituala, kot ga definira Richard Schechner, pogojuje prav participacija vseh udeležencev, saj je ritual »dogodek, od katerega so njegovi udeleženci odvisni, medtem ko je gledališče dogodek, odvisen od svojih udeležencev [gledalcev]« (prav tam). Obredni prostor budistične ceremonije se tako v Mali drami vzpostavlja zgolj navidezno, saj se uprizoritev z odsotnostjo participacije kljub vzhodnemu pridihi izvršuje v okvirjih klasičnih zahodnih uprizoritvenih tradicij.

Budistična parabola o darežljivem princu, ki podari v miloščino vse svoje imetje, da bi se dvignil nad tuzemsko življenje, poudarja ničnost in praznino kot najvišji manifestaciji bivanja, kajti »praznina ima v budistični filozofiji pozitivno konotacijo, [...] saj označuje odsotnost ali izbris jaza (sebe), ki pa je posledica minljivosti vsega, saj so vse stvari prazne, ker nimajo sebi lastnega obstoja« (Milčinski, *Telo-duh* 165).

V skladu s tem se Lorencijeva uprizoritev tibetanskega misterija, v katerega so vpisani nauki budistične tradicije, kljub izrazitemu vzhodnemu pridihu omejuje na meditativno gledališko poetiko, ki skuša zajeti eksistenco v najčistejši obliki. Igralska tehnika se tako ravna po načelu *vie negative* Grotowskega, ki ne temelji na dodajanju, temveč na odstranjevanju vsakdanjega, saj je bilo poljskemu gledališkemu režiserju lastno prepričanje, da »oblike običajnega naravnega obnašanja temnijo resnico« (Grotowski 15). Da bi se odmaknil od realizma in prodrl pod površino zavesti, je Grotowski iskal navdih v vzhodnih uprizoritvenih tradicijah, osnovanih na kodeksih stiliziranih gibov, nasprotnim običajnemu obnašanju, »ki kažejo, kaj je za masko običajnega videza: dialektika človekovega obnašanja« (prav tam).¹⁰ Dramini odrski interpreti tibetanskega gledališkega besedila zato v namenu dosega učinka čiste eksistence k vlogam pristopajo potujitveno in igrajo stilizirano, da bi vzpostavili arhetipski svet, ki se skriva pod površino zavesti. Tako *nevtralni* kot *označevalni* pripovedovalec se gibljeta v polju brezosebne naracije in svoji vlogi gradita skozi niz umetniških govornih poudarkov in telesnih premikov. Polona Juh upodablja Mendezanmo izrazito gestično in čustveno ekspresivno, medtem ko je igra Marka Mandića neizrazita, izčiščena in nadvse ritmično nevtralna, saj se je kot razsvetljenec na poti do budovstva najbolj približal praznini brezjaznih dejanj.

Ljubljanska uprizoritev *Črimekundan ali Brezmadežni* se tako pred avditorijem razodeva kot poučna parabola, ki ponazarja nauk neke tuje, daljne kulturne tradicije, s katero ciljno občinstvo nima neposrednega stika. Lorenci miselnega sistema vzhodne kulture, ki je vpisan v besedilo tibetanskega misterija, ne skuša podomačiti ali približati gledalcu, saj uprizoritev ohranja v estetskih in duhovnih okvirih budistične kulture, čeprav se izvršujejo v formi klasičnega zahodnega gledališča. Razlog za takšno odrsko postavitev gre iskati v sami gledališki besedilni predlogi. Slednja, čeprav vključuje arhetipsko tematiko ljubezni, žrtvovanja in minljivosti vsega človeškega, obravnavane vsebine kolektivnega nezavednega pripoveduje skozi specifične nauke budističnega izročila o dajanju miloščine in odrekanju jaza, ki so nedoumljivi zahodnemu človeku: »V nizu nenehnega rojevanja in umiranja, ki nima konca, in v poteku našega sedanjega življenja so vsa naša dejanja ničeva,« je Črimekundanovo življenjsko vodilo, s katerim razsvetljuje svoje bližnje (»Črimekundan« 63). Črimekundan se je kot *bodhisattva* zaobljubil, da bo deloval v odrešitev vseh živih bitij in zato kljub razsvetljenju preložil svoj prehod v nirvano. Tako je vstopil v cikel ponovnih rojstev, da bi v času posameznega življenja širil Budov nauk, kajti »pomemben dejavnik, ki nastopa v ideji *bodhisattve*, je budistično pojmovanje zasluge, ki temelji na moralnih oziroma, bolje rečeno, brezjaznih dejanjih. *Bodhisattva* si je namreč v dolgih obdobjih pridobil ogromno zaslug, predvsem s prostovoljnim rojevanjem v *samsāri*, celo po tem, ko je dosegel razsvetljenje« (Milčinski, *Azijske* 297). Črimekundan se v času svojega

¹⁰ Grotowski je dialektiko človekovega obnašanja prepoznaval tudi v vsakdanjem življenju, saj se »v trenutku psihičnega šoka, v trenutku groze smrtne nevarnosti ali čudovitega veselja človek ne obnaša 'naravno'« (Grotowski 15).

tuzemskega bivanja otresa vsega zemeljskega in tako podarja v miloščino vse, za kar ga prosijo. Z lepoto darovanja opozarja, da je darežljivost največja krepost, hkrati pa se z odpovedjo vsemu, kar ljubi, pomika proti stanju brezželjnosti, ki pomeni popolno razsvetljenje in obliko čiste eksistence. V ta namen v miloščino podari tudi tisto, kar mu je res najdražje – svoja otroka. Taka žrtev je za zahodnega človeka nepojmljiva, s protagonistom ne more sočustvovati ali razumeti njegovega dejanja, kar je po mnenju kritičarke Vesne Jurca Tadel »verjetno glavni razlog za to, da besedilo ni bolj pogosto na evropskih odrih« (10). Ljubljanska uprizoritev tibetanskega misterija tako kljub izčiščenosti in težnji po podajanju arhetipskih slik, skupnih vsemu človeštvu, spominja na budistični ceremonial, ki se s poudarjanjem odrekanja vsemu zemeljskemu ne adaptira v potrošniško naravnani kulturni kontekst ciljnega občinstva, znotraj katerega je treba »prodati vse, samo da lahko povečujemo svoje imetje« (Svetina 6).

Črimekundan ali Brezmadežni Jerneja Lorencija tako pritrjuje Jungovi tezi o kulturno obarvanih arhetipskih predstavah, saj se slednje manifestirajo v preobleki Vzhoda tudi z uporabo metode *via negativa*. Slovenska uprizoritev tibetanskega misterija se zato na estetski in atmosferski ravni udejanja v tretji stopnji Carlsonovega modela, ki tuje tradicije umešča v domači kontekst brez poskusov podomačitev, čeprav ne izvaja budističnega rituala, saj zaradi ločnice med odrom in avditorijem ostaja v profanih okvirjih zahodnih gledaliških tradicij. Dramin *Črimekundan ali Brezmadežni*, ki elementov tibetanskega gledališča ne posnema neposredno, se tako razpira v sodelovalni medkulturni dialog, kot sta ga zasnovali Gilbert in Lo, saj z izčiščeno odrsko upodobitvijo zahodnemu gledalcu ponuja obogaten pogled na duhovno izkustvo, ki, kot poudarja kritik Blaž Lukan, skuša »značilno zahodnjaško raztresenost, materialno in miselno disperznost [...] zgostiti v točko, v kateri je zaobsežena tako absolutna duhovna pozornost kot tudi trenutek čiste zdajšnjosti, ki definira gledališče kot tako« (»Videti« 8).

Transkulturaciona Epa o Gilgamešu v peskovniku življenja

Lorenci je svojo ustvarjalno pot medkulturnega dialoga med Vzhodom in Zahodom nadaljeval še istega leta z uprizoritvijo priredbe najstarejšega junaškega epa v svetovni književnosti, *Epa o Gilgamešu*.¹¹ Sumersko-babilonska pesnitev o iskalcu večnega življenja se za razliko od tibetanskega misterija, ki vsebinsko obravnava specifične nauke budistične tradicije o ničnosti tuzemskega življenja, dotika bolj občih in univerzalnih tém življenja in smrti, ki se pojavljajo v mitih in pravljicah vseh svetovnih kultur. Mezopotamsko besedilo *Epa o Gilgamešu* je zato lažje prenesljivo v

¹¹ Premiera 9. 12. 2005 v Stari pošti SMG. Igrajo: Dario Varga (Šamaš, bog sonca), Primož Bezjak (Erakal, bog smrti in podzemlja), Damjana Černe (Aruru, boginja mati), Daša Doberšek (Tiamat, pramati bogov), Maruša Geymayer Oblak (Ištar, boginja ljubezni in vojne), Željko Hrs (Enlil, bog zračnega prostora), Ivan Peternelj (Anu, bog neba, kralj bogov). Dramatiziral, adaptiral in dopisal Nebojša Pop Tasić, dramaturg Nebojša Pop Tasić, scenograf Branko Hojnik, kostumografinja Belinda Radulović, skladatelj Branko Rožman, oblikovalec luči David Orešič.

različne kulturne kontekste, zaradi česar se tudi Lorencijeva uprizoritev ne naslanja v celoti na estetiko bližnjevzhodne kulture, temveč, kot bomo z Jungom v nadaljevanju pokazali, sloni predvsem na podobah, ki nosijo arhetipski pomen tako v vzhodni kot zahodni tradiciji.

Zgodba o junaku, ki ni hotel umreti, je zapisana v obliki epa, a po zvrsti ne sodi med gledališka besedila tako kot epski tibetanski misterij, zaradi česar pred postavitvijo na oder zahteva uprizoritveno adaptacijo. Nebojša Pop Tasić, prirejevalec besedila in dramaturg uprizoritve, je besedilo razdelil na igrane in recitativne pasuse, s čimer je slovenska dramatisacija ohranila vse lastnosti nekdanje pripovedne epike in uprizoritev obdala z vzhodnim pridihom. Toda uporaba »igralca kot pripovedovalca zgodb« je v *Epu o Gilgamešu* obsežnejša kot v tibetanskem misteriju, saj v njegovo vlogo občasno prestopajo vsi nastopajoči – vsak izmed igralcev predstavlja enega izmed mezopotamskih bogov in pripoveduje tiste epske pasuse, ki se vsebinsko nanašajo na dogodke, ki jih je spodbudilo ali omogočilo božanstvo, ki ga predstavljajo. Tako Aruru (Damjana Černe), ki predstavlja mater bogov, pripoveduje odlomke o Gilgamešu in njegovi materi Ninsun ter o nastanku Engiduja, ki ga je sama ustvarila. Tiamat (Daša Doberšek) kot pramati bogov pripoveduje zgodbe o nastanku in usodi mesta Uruk. Združitev pripovedovalca in reprezentiranih božanstev izpostavlja razmejitve med človeškim in božanskim – bogovi so tisti, ki si lastijo večnost in vsevednost o svetu, smrtnemu človeku pa slednji uhajata. Igralci iz pripovedovalcev zgodb prehajajo tudi v igrane vloge, v katerih predstavljajo umrljive, nevednosti podvržene osebe, katerih karakteristike se skladajo z lastnostmi božanstev, ki jih predstavljajo kot pripovedovalci. Tako je vloga Gilgameša (Dario Varga) združena s pripovedovalcem boga sonca Šamaša, ki kot predstavnik večne luči in svetlobe zaobjema tisto, kar si umrljivosti zapisani Gilgamešu skuša za časa svojega življenja pridobiti. Vloga Engiduja (Primož Bezjak) je spojena s pripovedovalcem boga smrti in podzemlja Erakala, saj je Engidu za razliko od Gilgameša podvržen temačnosti in podleže prezgodnji smrti zaradi kazni bogov. Engidu kot predstavnik smrti in temè je tako združen tudi z vlogami ostalih likov, ki jim je usojena prezgodnja in nenaravna smrt – z velikanom Humbabo, ki podleže v boju z Gilgamešem in Engidujem; ter z Gilgameševim dedom, ki ga, kot je bilo zapisano v prerokbi, sin umori in prevzame prestol mesta Uruk. Boginja Aruru kot mati bogov se iz pripovednih pasusov občasno prelevi v igrano vlogo Gilgameševe matere Ninsun. Slovenska dramatisacija *Epa o Gilgamešu* z združevanjem vsevednega pripovedovanja z igranimi vlogami slednje obda z arhetipskimi pridevki, h katerim je usmerjena tendenčnost reprezentiranega lika v posamezni vlogi.

Uprizoritveno dogajanje mezopotamskega epa je umeščeno v peskovnik. Prizorišče, oblikovano v ozek kvadrat, zapolnjen z belim peskom, uhaja kulturnim določitvam, saj lahko puščavo – čeprav v kontekstu ciljne kulture predstavlja eksotiko in vzbuja asociacije na neevropski način življenja – razumemo kot območje, v katero vplivi

civilizacije ne sežejo. Za kulturno nedoločljivost si prizadeva tudi kostumografija, saj vsi nastopajoči nosijo preproste in stilsko nezaznamovane črno-bele kostume, ki sestojijo iz črnih hlač in jope ter bele srajce, ki ji je lahko dodana še nevpadljiva črna kravata – toda kljub nevsiljivosti in minimalistični estetiki bežno spominjajo na modo zahodnega poslovnega sveta. Obraz igralcev prekriva bel puder, ki zabrisuje njihove individualne poteze, kar asociira na masko v japonski plesni buto tehniki, ki »pomeni priznavanje prvotnega telesa, ki prebiva pod kožo družbe – takšno telo odvrže oblačila konvencije in socialne konstrukcije« (Horton Fraleigh 65). Arhetipsko označene vloge, ki z asociacijami na vzhodno in zahodno estetiko pritrjujejo Jungovi tezi o kulturni obarvanosti arhetipskih predstav, tako zaživijo v prostorsko in časovno nedefiniranem peskovniku, s čimer Lorenci in ustvarjalna ekipa poustvarjajo odrsko manifestacijo kolektivnega nezavednega, saj je puščava po Jungu simbol arhetipskega območja, v katerem se zabrisujejo sledovi zavesti: »Šele v puščavi se zavemo svoje strahovite preprostosti, vendar se jo bojimo priznati. Zato se posmehujemo. Vendar posmeh ne doseže preprostega. Posmeh pade na zasmehovalca in se v puščavi, kjer nihče ne sliši in odgovarja, zaduši od lastnega posmeha« (*Rdeča* 147).

Tisto, kar se v puščavi zaduši s posmehom, je človeška zavest, ki prekriva globine nezavednega. Peskovnik slovenske uprizoritve mezopotamskega epa pa zaduši časovno-prostorske kulturne razlike med vzhodno in zahodno kulturo, s čimer uprizoritev razpira v medkulturni dialog, ki ga Pavis zaradi težnje po izbrisu razlik med kulturami označuje za transkulturnega, saj »transkulturne režiserje posebnosti in tradicije zanimajo samo, če jih je mogoče identificirati z vidika skupnega in ne razlikovanj« (»Introduction: Toward« 6).

Prisotnost scenskih elementov znotraj uprizoritve je zato zelo skromna in omejena zgolj na predmete, ki nosijo simbolne pomene v območju vzhodne in zahodne kulture. Tako je eden izmed ključnih scenskih elementov v uprizoritvi pomaranča, eksotični sadež po izvoru z Daljnega vzhoda, ki ga je zaznamovala močna simbolika v obeh kulturah. Pomarančevец je v antiki veljal za rajsko drevo, zaradi česar je simboliziral lepoto, bogastvo, plodnost in večno življenje (Germ 41–5). Drevo s temnozelenimi sijočimi listi, ki ne odpadejo niti pozimi, je bilo prav zaradi svoje zimzelene rasti simbol nesmrtnosti, ker pa je tudi njegova značilnost, da hkrati cveti in nosi zrele plodove, je antičnim piscem predstavljal podobo plodnosti in izobilja. Tako na Vzhodu kot na Zahodu je pomarančevец simboliziral razkošje, odličnost in kraljevsko oblast (prav tam). Pomaranča je primeren označevalec transkulturne uprizoritve prav zaradi svoje razširjene simbolike, ki se razteza od vzhodnih do zahodnih kultur, zaradi česar je ne moremo umestiti v kodeks znakov ene same kulture – eksotični sadež je tako postal univerzalna prisproda nesmrtnosti, razkošja in plodnosti. V kontekstu *Epa o Gilgamešu* ima vsekakor največjo pomensko vrednost njegov simbolni pomen nesmrtnosti in večnosti, saj je protagonistov glavni cilj izogniti se smrti in najti večno

življenje. Zato se pomaranča v Lorencijevi uprizoritvi pojavlja predvsem v prizorih, ki se nanašajo na minljivost človeškega življenja in iskanje nesmrtnosti umrljivega, ali pa se uporablja v funkciji igrače v rokah večnih bogov. Ko se Gilgameš in Engidu odločita za pot k velikanu Humbabi in skleneta večno prijateljstvo, si slednje zaobljubita s pomarančo – oba zagrizeta vanjo, nato jo boginja Tiamat kot nekakšna razsodnica prereže na pol. Sadež, ki simbolizira večnost, tako postane nekakšen amulet, ki bo zagotovil neskončno trajanje prijateljstva, ali pogodba, ki obvezuje k večnosti zaobljube. Pred odhodom v cedrov gozd, v katerem prebiva velikan Humbaba, k večnemu prijateljstvu zaprisežena Gilgameš in Engidu ritualno iztisneta sok pomaranče, da bi se s tekočino večnega življenja zaščitila pred nevarnostjo smrti. Tudi prizor umora Humbabe vključuje eksotični sadež z njegovo simboliko – Gilgameš po boju z velikanom slednjemu v usta vtakne pomarančo, saj se ima zaradi junaškega dejanja za enakega bogovom in verjame, da si je zmožen pridobiti večno življenje. Tako se pomaranča ponovno pojavi na koncu uprizoritve, kjer se Gilgameš po dolgem potovanju iskanja večnosti postaran in osamljen vendarle sreča s smrtjo. Gilgameševa smrt se torej odraža s paradoksom minljivosti in večnosti, saj junak mezopotamskega epa sreča smrt prav med zaužitjem soka sadeža, ki simbolizira nesmrtnost.

Drugi scenski element in rekvizit, ki pripomore h kulturno presegajoči arhetipski simboliki uprizoritve, je ogledalo. Voda, ki je zaradi svoje globine jungovska prispodoba za nezavedno, v svojem odsevu kaže, kaj se skriva pod površino zavesti: »Tisti, ki pogleda v ogledalo vode, bo zagotovo zagledal lastno podobo. [...] Ogledalo ne zna laskati, ampak pristno kaže tisto, kar se v njem ogleduje, kaže obraz, ki ga nikoli ne nosimo po svetu, saj ga skrivamo s persono, masko igralca. Ogledalo pa se kaže za masko in kaže pravi obraz« (Jung, *Arhetipi* 57).

Ogledalu se podobne lastnosti pripisujejo tudi v vzhodnih kulturah, saj je v japonskem izročilu povezano z razkrivanjem resnice in s čistostjo. Tibetanski budizem ga povezuje z idejo najvišje modrosti in spoznanja, v bližnjevzhodnih kulturah pa je zaradi čistosti odseva pogosto uporabljeno kot sredstvo prerokovanja (Chevalier in Gheerbrant 401–03). Simbolika ogledala je torej podobna simboliki puščave – tako kot se v slednji zavest duši s smehom zasmehovalca, se tudi v ogledalu vode kažejo arhetipske podobe, saj se skozi globinski odsev odstira tančica zavesti. V Lorencijevi uprizoritvi *Epa o Gilgamešu* so bogovi tisti, ki nastavljajo ogledala smrtnikom. Tako kot večna in vsevedna bitja predstavljajo poznavalce arhetipskih resnic, ki z zavestjo zaslepljenemu umrljivemu človeštvu ponujajo odsev ogledala, da bi v njem uzrlo globlje resnice kolektivnega nezavednega. Zlasti boginja Tiamat, ki pripoveduje zgodbo o nastanku mesta Uruk in o Gilgameševem prevzemu oblasti, se plazi po peščenih sipinah kvadratnega peskovnika z majhnim žepnim ogledalom, ki ga pridržuje pred obrazom Gilgameša. Pramati bogov želi z željo po nesmrtnosti zaslepljenega kralja razsvetliti s spoznanjem o minljivosti vsega človeškega in mu ponuja lasten odsev, da

bi v njegovi globini uvidel svojo smrtnost. Zgodba o junaku, ki ni hotel umreti, se na odru Slovenskega mladinskega gledališča pripoveduje z nizom arhetipskih podob, ki so uveljavljene tako v izvorni kot ciljni kulturi. Puščava kot prisposodba nezavednega, ogledalo kot globinska upodobitev notranjosti človeka in pomaranča, katere simbolika se razteza vse od Vzhoda do Zahoda, nakazujejo težnjo po upodobitvi arhetipskega onkraj meja prostora in časa.

Tendenca po združitvi obeh kultur znotraj transkulturnega razmerja se jasno kaže tudi na jezikovni ravni uprizoritve – ta se zaključi z Engidujevim monologom v sumerščini, s čimer je nakazana namera ustvarjalcev po dekonstrukciji besede kot pripovednega sredstva ter razširitev njene funkcije iz pomenske v glasovno-zvočno, ki skupaj z drugimi vizualnimi elementi pripomore k atmosferski podobi uprizoritve onkraj jezikovne pomenljivosti. Uprizoritev tako tvori zvočno steno z uporabo jezika izvorne in ciljne kulture, ki ju spaja znotraj arhetipske gledališke pripovedi, zgrajene na podlagi mezopotamskega epa o življenju in smrti. Gilgameš spozna resnico o svoji smrtnosti v arhetipskem peskovniku, katerega peščene sipine so zadušile njegove kričeče prošnje po večnem življenju: »Če sprejmeš smrt v sebi, je to kot zrela noč in tesnobna slutnja, a je kljub temu zrela noč v vinogradu, polnem sladkih grozdov. Kmalu se boš veselil svojega bogastva. Smrt zori. Človek potrebuje smrt, da lahko pobere sadeže. [...] Da lahko bivaš in svoje bivanje uživaš, potrebuješ smrt, in ta omejitev ti omogoči, da lahko izpolniš svoje bivanje« (Jung, *Rdeča* 266).

Arhetipski peskovnik tako postane peskovnik življenja, saj je junak, ki ni hotel umreti, v območju peščene razprostranjenosti sprejel dejstvo o svoji umrljivosti, s čimer je končno izpolnil svoje bivanje. Paradokсно prikazana Gilgameševa smrt, ki nastopi med zaužitjem pomaranče, s tem dobi smisel – sprejetje nepopolnega človeškega bivanja je kralja mesta Uruk izpopolnilo in ga preželo s sokom večnega življenja razkošnega sadeža. Slovenska uprizoritev sumersko-babilonske pesnitve vzhodno in zahodno kulturo povezuje v sodelovalno medkulturno razmerje, kot sta ga zasnovali Gilbert in Lo, saj z naslanjanjem na skupne arhetipske predstave ponuja odgovore na vprašanja o minljivosti in večnosti. Arhetipski peskovnik življenja je tako odprl pot transkulturaciji mezopotamskega epa, s katero je ustvarjalna ekipa *Epa o Gilgamešu* stkala arhetipsko gledališko pripoved, v kateri se po besedah kritika Blaža Lukana »neka daljna snov [...] pred gledalčevimi očmi izkaže kot povsem neposredna in bližnja sestavina njegovega življenja, in to brez kakršne koli zunanje 'aktualizacije' ali nasilne 'ponašitve'« (»Ep« 10).

Vzpostavitev načela *monomane* v igrah *no Veter v vejah borov*

Po uprizoritvi tibetanskega misterija in mezopotamskega epa se je leta 2009 Jernej

Lorenci soočil še s tradicionalno japonsko kulturo in na Mali oder Drame SNG Maribor postavil štiri drame iz približno 240 del obsegajočega repertoarja klasične japonske gledališko-literarne zvrsti, imenovane no.¹² Lorenci se v uprizarjanju dram no, združenih pod naslovom *Veter v vejah borov*,¹³ odreka vsakršni neposredni imitaciji izvorne kulture, a se v nizanju arhetipskih podob kljub temu opira na temeljno načelo azijskega gledališča, imenovano *monomane*. Vprašanje, na katerem temelji uprizoritev, je, kako drame no uprizoriti tukaj in zdaj, kako jih približati domačemu, nejaponskemu občinstvu. Lorenci odgovarja: »Najprej: nobenega sprenevedanja, saj bi bilo povsem nespoštljivo, neprimerno in celo samovšečno, ko bi se lotil kakršne koli imitacije izvornih uprizoritev japonskega gledališča. Uprizoritev bo torej naša, naš poskus materializacije arhetipskega duha no-drame. Iskanje stičnih točk – arhetipskih slik, a z našo izkušnjo, našo percepcijo, našo neposrednostjo« (11).

Zeami, oče japonskega gledališča no, kot njegovo temeljno načelo izpostavlja *monomane*, ki dobesedno pomeni posnemanje stvari in se »udejanja s skrajno zadržanimi in simbolnimi gibi ter ne teži k realistični upodobitvi, temveč k samemu bistvu osebe, demona ali boga, ki ga prikazuje« (Wilson 5). *Monomane* se tako razlikuje od evropskega mimezisa, saj si ne prizadeva posnemati otipljivo vidno resničnost kot tako, kajti *monomane* ne pomeni »premišljene ekspresije, ampak izpraznjenje jaza in sestva iz uma ter privzetje resničnega namena v reprezentativnem liku« (prav tam). Metafora igralca kot cveta, na katero se Zeami naslanja v svojem temeljnem spisu *Fūshikaden*, je ustrezna prisproda gledališke umetnosti, saj je cvet edinstven prav zaradi svoje minljivosti – tako tudi kodeks nespremenljivih stiliziranih gest gledališča no preko posameznega igralca postane edinstven.

Odrske znake, ki jih uporablja mariborska uprizoritev iger no, prežemajo tako vzhodna kot zahodna pomenska določila. Igralna površina odrskega prostora je oblikovana kot zaodrje – tudi vse funkcije gledališkega zaodrja se izvršujejo neposredno na odru, vsa gledališka mašinerija se razodeva v vidnem polju občinstva. Igralci skozi prehode iz ene igre no v drugo sami prerazporejajo scenske elemente in med prizori upravljajo svetlobo. Sredi odra je dolga lesena brv, ki po obliki spominja na brv iz gledališča no, imenovana *hashigakari*, po kateri igralci v igri no iz zaodrja prihajajo na oder. Podobno kot v uprizoritvi tibetanskega misterija so tudi v igr

12 Za obliko gledališča no, katerega začetki segajo v 14. stoletje in se je v svoji izvorni formi ohranilo vse do danes, sta zaslužna oče Kan'ami Kiyoutsugu (1333–1384) in sin Zeami Motokiyo (1363–ok. 1443). Slednji se ponaša tudi z avtorstvom prvega temeljnega spisa o azijskem gledališču, imenovanega *Fūshikaden*, ki ga lahko prevedemo kot »prenos/poučevanje sloga in sveta«. Ustanovitelj gledališča no sta tudi avtorja večine dram iz repertoarja tega gledališča.

Ključne sestavine gledališča no so mim, igra vlog, poetično petje in ples. Stilizirane geste, ki jih uporablja igralec gledališča no, so ohranjene vse od nastanka tega gledališča in se prenašajo iz roda in rod. Vsi igralci uprizoritve no so moški, glavni igralec se imenuje *shite*, njegov pomočnik, ki mu pomaga do duhovnega spoznanja, pa *waki*. Sestavni elementi uprizoritve no so umeščeni na prazen oder, ki ga obdajajo štirje stebri, na katerega je položena streha, edini scenski element je slika borovca v ozadju, ki se mu za potrebe uprizoritve doda še nekaj preprostih rekvizitov (Rovan 25–9).

13 Premiera 13. 3. 2009 na Malem odru SNG Maribor. Igrajo in pojejo: Nataša Matjašec Rošker, Mateja Pucko, Vladimir Vlaškalič, Matevž Biber, Matija Stipanič, Zvezdana Novaković k. g., Anush Apoyan k. g. Prevajalka Barbara Rovnan, dramaturg Nebojša Pop - Tasić, scenograf Branko Hojnik, kostumografinja Belinda Radulović, skladatelj Branko Rožman.

no ob robovih odrske igralne površine razporejena glasbila, ki pa jih ne uporabljata samo glasbenici (Zvezdana Novaković, Anush Apoyan), temveč tudi igralci – slednji, če v določenem prizoru ne igrajo nobene vloge, sedijo ob robu odra, kjer igrajo na najosnovnejša glasbila, značilna za gledališče no (bobenčki, lesene paličice ...), ali pa z glasom proizvajajo atmosferske zvoke. Čeprav glasbena partitura nastaja z glasbili, ki tkejo glasbeno pripoved japonske uprizoritve, glasba mariborskih iger no ne podleže posnemanju izvirnega gledališča no, saj jo sestavljajo partiture, ki po svoji ritmičnosti in melodičnosti spominjajo na glasbo evropskega baroka in ameriškega gospela, ki ju preveva pridih vzhodne spiritualnosti. Element glasbe torej iz izvorne kulture ni prevzet neposredno, temveč je adaptiran v kontekst, ki je bližji in bolj domač nejaponskemu gledalcu. Tudi kostumi so nekakšna mešanica evropskih in japonskih modnih kreacij. Mateja Pucko nosi dolgo belo obleko, ki po obliki spominja na japonski kimono ali na baročno dvorno obleko. Nataša Matjašec Rošker je, dokler ne prestopi v vlogo pesnice *shite* Ono no Komachi, oblečena v preprost črn suknič in črne hlače in tako spominja na odrskega asistenta *kurogo*, značilnega za japonske gledališke prakse, čigar funkcija je urejanje scenskih elementov po odrskem prostoru. Matevž Biber se za razliko od ženskega dela ansambla oddaljuje od japonske modne estetike – nosi športne copate Nike, ki so značilna potrošniška modna kreacija Zahoda. Telo pevke Anush Apoyan je prav tako ovito v bel kimono, njen obraz pa je prikrit z belim pudrom, kar poustvarja videz japonske gejša. Glasbenica Zvezdana Novaković z modro jakno iz džinsa tako predstavlja protipol svoji soustvarjalki – pevki se paradokсно združujeta v vzhodno-zahodnem modnem klišeju pa tudi zvočno podobo uprizoritve prevevajo japonsko-evropski glasbeni vzorci.

Lorenci iz uprizoritve *Veter v vejah borov* izbriše borovec, katerega slika se v japonskem klasičnem gledališču no nahaja na zadnji steni odra. Vendar podobo borovega drevesa, ki na Japonskem simbolizira mladost, moč in vrlino, nadomesti z za zahodno občinstvo ustreznim substitutom – majhno umetno smrečico, ki je v funkciji rekvizita in scenskega elementa. Zimzeleni iglavec, ki se na krščanskem Zahodu uporablja kot božično drevesce, je imel pred vzponom potrošništva, ki je profaniralo božični praznik, sakralno vrednost, ki se v japonski kulturi pripisuje borovcu. Toda kljub nenadzorovanemu širjenju kapitalizma, ki je božičnemu drevescu odvzelo obeležje svetosti, ima božični praznik arhetipski pomen za zahodnega človeka, kajti zagotovo smo, kot poudarja Jung, »pravi dediči krščanske simbolike, toda to dediščino smo nekako zapravili« (*Arhetipi* 51). Nadomestitev borovega drevesa z umetno smrečico tako nakazuje namero uprizoritve po oživitvi krščanske arhetipske simbolike, saj se »tisti, ki je izgubil zgodovinske simbole, ne sme zadovoljiti z 'zamenjavo'; je sicer v težkem položaju, kajti pred njim se odpira nič, od katerega se človek s strahom obrača« (prav tam). Mariborska uprizoritev iger no z naslanjanjem na tradicionalno japonsko gledališče, ki ni podleglo komercializaciji, prebujata duhovno osiromašeno krščansko simboliko, ki je postala produkt potrošništva. Ne zadovoljuje se z uporabo borovca,

saj želi vrniti svetost našim arhetipskim predstavam. Vključitev božičnega drevesa v uprizoritev tradicionalnih japonskih gledaliških besedil jasno potrjuje režiserjevo težnjo po iskanju arhetipskega duha dram no znotraj naše izkušnje. *Veter v vejah borov* z mešanjem vzhodne in zahodne tradicije odpira pot novi obliki medkulturnega dialoga, ki ustreza četrti stopnji sedemstopenjskega modela Marvina Carlsona, po kateri tuje in domače ustvarjata novo zmes, ki se asimilira v tradicijo okolja, v katerem nastaja uprizoritev, zaradi česar slednja postane domača ciljnemu občinstvu (Carlson 83).¹⁴

Opiranje na načelo *monomane* se jasno izraža že v prvi izmed iger, naslovljeni *Hachinoki*. Gre za dramo o zvestobi, v kateri vladar, preoblečen v potujočega meniha (Vladimir Vlaškalić), ubožanega samuraja Tsuneyja (Matija Stipanič) postavi pred preizkušnjo – med snežnim metežem ga prosi za prenočišče. Samuraj ga sprva zaradi revščine zavrne, a ga kasneje po prigovarjanju žene (Mateja Pucko) sprejme. Da bi pregnal mraz, celo zažge svoja tri dragocena drevesa – slivo, češnjo in bor. V drugem dejanju vladar skliče vojsko in da predse poklicati najrevnejšega vojaka – Tsuneyja – ter ga nagradi za zvestobo. Mariborska uprizoritev preprosto moralko izgrajuje z nizom odrskih znakov, ki prav s svojo neposrednostjo izražajo bistvo stvari. Edini scenski element prizora je lesena brv *hashigakari*, klasičen scenski element gledališča no, ki med dogajanjem opravlja funkcijo hiše, poti in vojaškega bojišča – posamezen prostor opredeljujejo igralci s pripovedovanjem in z gestičnimi gibi telesa. Znakovnost prizora pa doseže vrh v trenutku upodobitve sežiga treh dreves. Lorenci slive, češnje in bora v uprizoritveni prostor ne vpelje s slikovno reprezentacijo v zadnjem delu odra, kakor je značilno za scenografijo gledališča no, temveč jih upodobi še bolj neposredno – namesto mimetičnega prikaza dreves kot scenski element in rekvizit uporabi plodove slive, češnje in bora. Sadeža sliva in češnja ter borov storž kot »cvetovi« predstavljajo *fūshikaden* dreves, s svojo enkratnostjo in minljivostjo zajemajo njihovo esenco, kajti »prav zaradi tega, ker cvet odpade, je roža tako edinstvena, ko zacveti,« pravi Zeami (110). Lorenci z uporabo plodov znotraj gledališke znakovne reprezentacije neposredno upodobi bistveni pomen treh dreves za samuraja Tsuneyja – sliva in češnja mu z dozorevanjem sadežev zagotavljata prehranjevalni vir, borovi storži pa

14 Igre no sta v slovenskem gledališču uprizorili tudi Meta Hočvar in Mateja Koležnik, vendar njuni uprizoritvi ne slonita na tekstih iz klasičnega repertoarja gledališča no kakor *Veter v vejah borov*, temveč na sodobnih dramah no Yukia Mishime, v katerih »liki ne nosijo več dramskega problema, ki je določen s tradicijo, temveč probleme, ki so sestavni del njihove sodobnosti, pravzaprav sodobnega človeka iz sredine 20. stoletja, ko so drame nastale« (Ferčec 6). Uprizoritev Mishimove drame *Hanjo*, ki jo Meta Hočvar naslovlila *Obisk* (SNG Drama Ljubljana, 1997; uprizoritev se je v nekoliko drugačni različici izvajala tudi v okviru Dunajskih slavnostnih tednov), postavlja v ospredje hlad in odtujenost medčloveških odnosov. Dogajanje, umeščeno v zgornji foaje Drame, preurejen v dnevno sobo, je »po zunanjih obeležjih sicer postavljeno v izviren (japonski) okvir, vendar bi se lahko odvijalo tudi v kakšnem niti ne preveč ekscentričnem dunajskem ali meščanskem stanovanju: nobene folklorne torej [...], temveč minuciozno, 'minimalistično' in abstraktno notranje dogajanje« (Lukan, »Hlad« 8). Uprizoritev *Moderne no drame* (SSG Trst, 2014) Mateje Koležnik, ki odpira dialog med sodobnostjo in tradicijo, pa neposredno prevzema nekatere elemente klasičnega japonskega gledališča no. Tako moški del ansambla odigra tudi nekaj ženskih vlog, s čimer se »razbija koncept realističnega gledališča, kar je še pomembnejše, ta način je neposreden citat klasičnega no gledališča, kjer so moški igrali vse vloge ter se pri predstavljanju ženskih likov posluževali mask in kostumov« (Ferčec 10). Gledališče no, ki ga je v naš prostor vpeljala uprizoritev *Veter v vejah borov*, se tako postopoma asimilira v slovensko gledališko tradicijo.

mu poleg svete vrednosti borovega drevesa omogočajo tudi vir toplote v zimskih časih. Sliva, češnja in bor se tako preko drevesnih plodov izpolnijo v svoji srži skozi odrske znake, ki se udeležujejo s privzetjem resničnega namena reprezentiranih dreves. V tej neposredni esencialnosti pa so vsebovani indici posnemovalnega načela *monomane*.

Nizanje znakov, ki posnemajo esencialnost reprezentiranega, se nadaljuje v naslednji igri, imenovani *Kantan*, ki se dogaja na Kitajskem. Rosei (Matevž Biber) se, išoč smisla bivanja, odpravi k modremu starcu po nasvet. Na poti se ustavi v vasi Kantan, kjer mu krčmarica (Mateja Pucko) ležišče postilja s čudežno blazino, ki napoveduje prihodnost. Rosei zaspri in v sanjah dobi sporočilo, da je postal cesar. Petdeset let vlada v slavi in blišču, nato pa ga krčmarica zbudi. Rosei se prebujen zave dejstva o minljivosti življenja in se odloči, da ga ne bo zapravil z večnim iskanjem smisla, ter se vrne domov. V tem prizoru ima ključno scensko in pomensko vlogo lesena brv *hashigakari*, ki nastopi v vlogi postelje, uporabljena pa je tudi kot znak za prehod iz budnega v speče stanje. Rosei z blazino leže na brv, ki jo zatem drugi nastopajoči privzdignejo na strani, kamor je položena njegova glava. Nato se Rosei z vrha spusti po klančini navzdol. Tako zdrsi z višine v globino, iz zavesti v podzavest, iz budnosti v sanje, v globini katerih se »sanjajoči, ki želi prispeti do svetlih višin, sooča z nujnostjo pogrezanja v mračne globine, ki se kažejo kot nujni pogoj za višje vzpone« (Jung, *Arhetipi* 55–6). Po Jungu so sanje območje, v katerem se izražajo zavesti nedostopne arhetipske podobe, saj v sanjskih globinah »prežijo nevarnosti, ki se jim bo modri izognil, toda s tem bo tudi zaigral tisto dobro, ki bi ga čakalo s pogumnim in nemodrim dejanjem« (prav tam 56). Rosei se v sanjskih globinah sooči z nevarnostjo blišča in slave, z arhetipom človeškega materialnega egoizma, ki pogojuje sodobno pridobitniško tendenco, zaradi obsesije s katero človek zapravlja možnost izpolnitve minljivega življenja. Tako se Rosei po vrnitvi v budnost modro izogne nevarnosti, katere fantazijo je izživel v sanjskih globinah, saj se zave sanjskega sporočila in nadaljuje življenje brez težnje po moči in oblasti. V tem kontekstu je vredno izpostaviti tudi kostumografski detajl, saj Matevž Biber nosi športne copate Nike. Tako lahko predstavlja s pridobitniškim egoizmom obremenjenega sodobnega posameznika, ki z zdrsom v globine nezavednega doživi razsvetljenje, zaradi česar se odloči ubrati drugačno življenjsko pot.

Roseijevo razsvetljenje po stiku s sanjskimi arhetipi se dramaturško stopnjuje v naslednjo igro, naslovljeno *Kumasaka*, v kateri se arhetipske predstave Vzhoda in Zahoda najizraziteje soočajo. Matevž Biber se preobrazi v budističnega meniha – športni copati Nike izginejo, nadomestijo jih dolge lanene hlače, ki prikrivajo stopala. Igra pripoveduje o potujočem menihu (Matevž Biber), ki mu prenočišče ponudi drugi menih (Vladimir Vlaškalić) in ga prosi, naj moli za umrlo dušo. Ko potujoči menih stopi v bivališče, slednje izgine, ostanejo samo borovci. Izkaže se, da je menih, ki mu je ponudil prenočišče, v resnici duh Kumasake, med vojno ubitega samuraja. Borovca, pod katerim potujoči budistični menih moli, mariborska uprizoritev zamenja z

božičnim drevescem, s čimer znotraj odrskega znaka spoji vzhodno z zahodnim, budistično s krščanskim. Ta spojitve tuje in domače kulture pa odpira pot v območje arhetipskega, ki se v zavesti manifestira v različnih oblikah, kajti »življenje kolektivno nezavednega je skoraj brez preostanka vstopilo v dogmatske, arhetipske predstave in teče kot zajezni tok creda in rituala« (Jung, *Arhetipi* 48). Z združitvijo simbolike creda in rituala dveh različnih religij se v slovenski uprizoritvi iger no oblikuje reprezentacija arhetipa, ki opozarja na univerzalnost molitve in s spojem dveh arhetipskih predstav materializira arhetipskega duha drame no.

Uprizoritev *Veter v vejah borov* se zaključuje z dramo o staranju in minljivosti vsega tuzemskega, ki sta neizbežna tako za vzhodno kot zahodno kulturo. Igra *Sekidera Komachi* govori o praznovanju Tanbate, praznika zvezd. Menih iz templja Sekidera (Vladimir Vlaškalič) na praznični dan z otroki obiše staro pesnico (Nataša Matjašec Rošker). Ta pripoveduje zgodbo svojega življenja, menih pa med njenim pripovedovanjem spozna, da izžeta starka ni nihče drug kot slavna pesnica Ono no Komachi. Z otroki jo prepriča, da gre z njimi v tempelj, kjer po plesu mladega dečka (Matija Stipanič) zapleše še sama, ob zori pa se vrne v svoje samotarsko prebivališče. Zadnji prizor mariborskih iger no se gradi z znakovnostjo telesa Nataše Matjašec Rošker. Igralkino telo, ki se razgalja na leseni brvi, prehaja meje med individualnim in občim ter se tako nenehno giblje med območjema telesnosti, ki ju Erika Fischer-Lichte imenuje fenomenalno telo (igralčeva telesna bit-v-svetu) in semiotično telo (prikazovanje nekega lika) (124–28). Golota Nataše Matjašec Rošker, ki z izpostavljanjem ranljivosti in krhkosti človeškega telesa prodira pod utvaro tuzemske resničnosti, ni popolna – najintimnejši telesni predeli so prekriti s preprostim belim spodnjim perilom. Razgaljeno igralkino fenomenalno telo z zakritjem intimnosti prestopa iz individualne v območje obče telesnosti, ki glede na kontekst uprizoritve predstavlja semiotično telo arhetipskega telesa. Toda semiotično telo, ki v uprizoritvi *Veter v vejah borov* pomeni obče Telo, je obenem prežeto tudi z edinstvenostjo igralkinega fenomenalnega telesa. Lorenci s telesom Nataše Matjašec Rošker vzpostavi edinstvenost, ki se izmika tekmovalnosti, zaradi česar vloga Ono no Komachi zapolnjuje tista edinstvenost, ki jo Barthes priznava kot značilno za Japonsko, območje kraljestva znakov:¹⁵ »Individualnost tukaj [na Japonskem] ne pomeni zapiranja, teatra, prekašanja, zmage: individualnost preprosto pomeni razliko, ki se brez privilegija lomi od telesa do telesa. Prav zaradi tega se lepota na

15 Barthes v japonskih znakovnih sistemih opaža prevlado znakov, v katerih zunanost dominira nad notranjostjo, zaradi česar na japonskem prepoznavna možnost uresničenja fantazije o presežku zahodnega dualizma (*Čarstvo* 7–8). Znakovna konstrukcija kulture japonskega vsakdana je zaznamovana z decentralizirano označevalno igro, ki jo omogoča odsotnost središča, kot Barthes prikaže na več primerih: središče mesta Tokio ni stičišče mestnega dogajanja, temveč je vanj umeščena železniška postaja. Razporeditev jedi na japonskem krožniku ni zaznamovana z neenakovredno delitvijo na glavno jed in prilogo, kakor je v navadi na Zahodu, temveč je vsaka jed na krožniku enakovredna in samostojna (prav tam 7–65). Za japonske predmete, zlasti za pakete in darila, je značilna uokvirjenost, saj so ovojji in škatlice obdelani z večjo natančnostjo kot njihova vsebina, kar nakazuje na dominacijo zunanosti nad notranjostjo, označevalca nad označencem. Za Barthesa japonski paket »ni prazen, ampak izprazen: najti predmet, ki je v paketu, ali označenca, ki je v znaku, pomeni zavreči ga« (prav tam 64–5). Japonski znaki so zato za Barthesa prazni znaki, zaradi česar Japonsko poimenuje kraljestvo znakov (prav tam).

Japonskem ne definira na zahodni način, skozi nedosegljivo edinstvenost, temveč se prikazuje tu in tam, prenaša se od razlike do razlike, razporejena je v veliki sintagmi telesa« (*Carstvo* 137).

Kot enega izmed primerov vzpostavljanja edinstvenosti znotraj japonske kulture Barthes navaja haiku – vsa japonska poezija z enako formo opeva rastline, vreme ali mestni vrvež, vsako pesem sestavljajo neposredne pesniške odslikave narave in družbe, ki pomenijo točno to, kar so, a jih obenem prav preko distance preveva močna impresija avtorja. Japonski haiku je edinstven znotraj svoje splošnosti, zaradi česar se ne vzpostavlja kot tekmeč ostalim haikujem, temveč se z njimi povezuje v mrežo obče pesniške izraznosti. Takšna je tudi edinstvenost telesa Nataše Matjašec Rošker. Njeno individualno telo se z distanco do vloge vzpostavlja tudi kot obče Telo, zaradi česar se igralkino fenomenalno telo spaja s semiotičnim telesom. Nataša Matjašec Rošker z vlogo Ono no Komachi ustvari arhetip človeka, ženske, starke, zlasti in predvsem pa arhetip utelešene minljivosti živega bitja. Ta materializirana občost pa se ponovno kroji z metodo posnemovalnega načela *monomane*.

Jernej Lorenci je z uprizoritvijo *Veter v vejah borov* napravil temeljni uprizoritveni premik ustvarjalne faze dialoga z Vzhodom, kajti če si je v predhodnih uprizoritvah iz tega obdobja, kot opaža kritik Rok Vevar, »zadajal nemogočo nalogo, da z arheološko režijo preko (bolj ali manj) ekspresivne igre koplje po predvidenih zgodovinskih sedimentih kulturnih in religioznih 'bistev', pa se v primeru štirih no dram [...] temu podjetju odpove« (14). Kombinacija vzhodnih in zahodnih uprizoritvenih tradicij, ki skuša obuditi duhovnosti odtujene zahodne arhetipske predstave, mariborske igre no razpira v sodelovalen medkulturni dialog, kot sta ga zasnovali Gilbert in Lo, saj uprizoritev *Veter v vejah borov* »ne koketira z izvornikom po sili, pač pa domiselno olajša percepcijo zahodnega gledalca in omogoči bolj pristno identifikacijo z dogajanjem na odru, ne da bi okrnila specifično sporočilnost večnih arhetipskih tem« (Rak 24). Takšen pristop, ki nagovarja senzibilnost ciljnega občinstva, pa zajema bistvo posnemovalnega načela *monomane*, kajti »roža se spreminja od človeka do človeka, od uma do uma« (Zeami 125). Tako je prav zaradi odsotnosti imitacije japonskega gledališča no na Malem odru mariborske Drame zacvetela edinstvena roža ustvarjalne ekipe *Veter v vejah borov*.

Banalizacija sakralnega v Zborovanju ptic

Dosedanji ustvarjalni lok Jerneja Lorencija v dialogu z vzhodnimi gledališkimi estetikami in miselnimi sistemi se sklene z uprizoritvijo *Zborovanje ptic*,¹⁶ ki je

16 Premiera 24. 9. 2011 na Malem odru SNG Maribor. Dramatizacija Jean-Claude Carrière. Prevajalka Danica Geršak. Igrajo: Eva Kraš (Čaplja), Mateja Pucko (Pav), Mirjana Šajinović (Papiga), Zvezdana Novaković k. g. (Slavec), Matevž Biber (Sokol), Davor Herga (Golob), Branko Jordan (Srnokavra), Viktor Meglič (Vravec), Matija Stipančič (Sova), Vladimir

nastala po evropski priredbi Jean-Clauda Carrièrja istoimenske pesnitve perzijsko-muslimanskega pesnika Farida ud-Din Attarja (1142–1220). Pesnik iz Nišapurja je iz stare sufijske zgodbe o pticah skoval pesnitev v verzih o iskanju resnice življenja in minevanja ter skozi utemeljil temeljne nauke sufizma.¹⁷ Ptice se po nagovoru Smrdokavre odločijo, da bodo poiskale mitskega ptiča Simorgha, ki razkriva resnico o smislu bivanja. Toda odprava na pot se ne začne zlahka, saj mnoge ptice iščejo različne izgovore, da bi se izognile potovanju. Najmočnejše izmed njih prečkajo puščavo in sedem dolin ter nazadnje pridejo do Simorgha – a kar zagledajo, je le svetloba, v kateri kot v ogledalu vidijo le same sebe, svojo pravo podobo, očiščeno maske, ki jo nosijo v vsakdanjem življenju. Jernej Lorenci v zgodbi »ne vidi politične konotacije, zgolj dejstvo, da izhaja iz sveta, v katerem živimo, zato išče stik med starimi snovmi, vrhunskimi klasičnimi besedili, temami, motivi ter poskusi, kako jih uprizoriti in misliti danes, tudi o tem, kaj še sploh pomeni duhovna drama« (Zemljič 14). A vendar, kot poudarja sam, »je včasih treba stvari postaviti tudi na glavo, da bi prišli do istega cilja« (prav tam). V skladu s tem se v uprizarjanju besedila odreka naslanjanju na islamsko mistiko ali katerokoli drugo obliko duhovnega življenja, kajti v uprizoritvi *Zborovanja ptic* po besedah kritičarke Nike Leskovšek »problematika v danes ni situirana prek elegantnega metaforičnega ovinka večnih vprašanj, ampak kmalu po uvodni spodobnosti zabrede globoko v balast vsakdana« (»Učinkovita« 17).¹⁸

Prizorišče mariborskega *Zborovanja ptic* je oblikovano kot sejna dvorana, v kateri se dogajanje uprizarja v formi sodobne tiskovne konference. Preko odra se razteza podolgovata sejna miza, za katero posedajo ptice, ki se v okviru seje dogovarjajo o potovanju k ptičjemu kralju Simorghu in na belo tablo v ozadju zapisujejo glasove za ali proti. Članice seje imajo na mizi pred seboj tablico s svojim imenom (na njej je napisana vrsta ptice, ki jo igralec ali igralka predstavlja) in stekleničko vode s kozarcem. Uprizoritev poteka v tesnem dialogu s publiko. Smrdokavra (Branko Jordan), ki je v vlogi voditeljice seje, občinstvo neposredno nagovarja in tako gledalcu daje občutek, da je enakovredni udeleženelec tiskovne konference, na kateri se obravnava problematika, ki se nanaša tudi nanj. Smrdokavra občasno tudi izstopi iz svoje vloge in

Vlaškalic (Netopir). Scenograf Branko Hojnik, kostumografinja Belinda Radulović, skladatelj Branko Rožman, asistent režije in koreograf Gregor Luštek.

17 Sufizem je mistično-asketska doktrina islama, ki poudarja enost z bogom in odrekanje jazu. Prve sufijske skupnosti so začele nastajati že v 8. stoletju, nauk sufizma so širili potujoči beraški duhovniki ali derviši, ki so s svojim načinom življenja potrjevali in uresničevali predanost bogu. Sufijski mistiki so želeli boga izkusiti neposredno, zato so zavračali razumske pristope in se predajali umetnosti, zlasti plesu, glasbi in pesništvu, s pomočjo katerih so ustvarjali ekstatična stanja zamaknenosti, v katerih so opustili svoj jaz in se zedinili z bogom. Za islamske mistike je bog edina nujno bivajoča bit, ustvarjena bitja tako obstajajo le po njegovi zaslugi in po njem. Bog derviše iz stanja zamaknenosti vrača v treznost, po doživeti ekstazi jih vrne nazaj v svet, kajti »ko se človek odtrga od božanske Enosti, postane navzoč v svetu; ko se odtrga od sveta, pa je navzoč v Bogu. Tako niha med stanjema utopljenosti v Bogu in bivanju po Bogu« (Molè 70). To izmenjavanje stanj islamskemu mistiku omogoča, da širi svojo vero in vodi ljudi k bogu.

18 *Zborovanje ptic* v priredbi Jean-Claudea Carrièrja je kot magistrsko produkcijo uprizorila tudi Nina Rajić Kranjac (Gledališče Glej, 2015). Uprizoritev se, čeprav »na ravni vsebine in forme išče smisel tukaj in zdaj« (Leskovšek, »Prizemljeno« 13), v veliko večji meri kakor Lorencijevo *Zborovanje* naslanja na islamsko mistiko. Prostor uprizoritve Nina Rajić Kranjac sugerira nekakšen islamski sakralni prostor, v katerem so v ospredju igralska telesa, očiščena balasti vsakdana, kar »predstavi uspeva ilustrirati z minimalnimi sredstvi, z le nekaj zgovornimi kostumskimi markacijami, s finesami frčечеga perja in z inspirativno podlago perzijskih preprog za miselne polete gledalski domišljiji« (prav tam 13).

se transformira v pripovedovalca, ki razlaga mitsko ozadje uprizorjene zgodbe. Jezik uprizoritve je iz poetskega degradiran v pogovorno vsakdanjega, s čimer je besedilu odvzeta sakralnost, kar ga potiska v območje banalne vsakdanjosti, saj mistično govornico nadomešča formalni pogovorni jezik tiskovne konference. K demistifikaciji uprizorjenega materiala močno pripomore tudi kostumografija. Smrdokavra kot voditeljica tiskovne konference nosi belo srajco s črno kravato in suknjičem ter tako ustreza videzu sodobnega poslovneža. Pav (Mateja Pucko) se ponaša z razkošnim turkiznim pernatim plaščem, ki ga dopolnjuje baročno razbohoten klobuk, okrašen s pavjimi peresi. Vrabec (Viktor Meglič) kot protipol pavovemu razkošju nosi obleko industrijskega delavca. Sokol (Matevž Biber) je upodobljen v dresu italijanske nogometne reprezentance in tako izrazito konotira množično popularno kulturo. Čaplja (Eva Kraš) v kreaciji visoke modne industrije poustvarja videz zdolgočasene poslovne ženske – večino seje preživi z brskanjem po pametnem telefonu. Papiga (Mirjana Šajinović) je odeta v slovensko narodno nošo, s čimer je eksotičen ptič – papiga je edina ptica v uprizoritvi, ki v Sloveniji nima naravnega habitata – iztrgan iz svojega izvornega okolja, saj je njegova upodobitev podomačena z uporabo substituta iz ciljne kulture. Reprezentacija ptičev z znaki iz popularne kulture in površinskih vsakdana ustreza tudi njihovim značajskim potezam. Pavovo razkošje tako sovпада z njegovim pompozno vedenjem najlepšega izmed ptičev – v kostumu je moč zaznati izrazite reference evropskega baroka, ki podpirajo igralsko kreacijo nadutega, vase zagledanega ptiča. Iz čaplje, katere eleganca se giblje nekje med poslovno žensko in manekenko, vejeta vzvišenost in prevzetnost ptice ogrožene vrste – njeno prepričanje o lastni edinstvenosti in večvrednosti zaradi maloštevilnosti pripadnikov njene vrste je poudarjeno z zlato obleko, s katero se ponosno ponaša nad drugimi. Nogometni športni dres Sokola opozarja na tekmovalnost in napadalnost tega plenilskega ptiča. Vrabčeva industrijska delavska obleka kot protipol redkosti in edinstvenosti Čaplje označuje množično razširjenost tega ptiča, na katerem ni ničesar unikatnega. Smrdokavra, ki upravlja vajeti seje, prehaja od vloge komercialnega televizijskega voditelja resničnostnega šova do vloge komentatorja, ki občinstvu razlaga ozadje odrskega dogajanja. Mariborska demistificirana odrska uprizoritev priredbe sufijske pesnitve, ki uporablja domačemu občinstvu poznane znake popularne množične kulture, tako opozarja na prevlado slednje nad nacionalno kulturo in tradicijo, kar se najočitneje izpostavlja v upodobitvi papige, odete v slovensko narodno nošo. Papiga, kot je v besedilu in uprizoritvi večkrat poudarjeno, je ptič, ki živi v ujetništvu, eksotični ptič, ki je bil oropan svojega izvornega okolja in zaprt v kletko. Znak nacionalne kulture, ki obsega slovensko narodno nošo, je v uprizoritvi *Zborovanje ptič* v manjšinskem razmerju z znaki iz množične popularne kulture, kar lahko razumemo kot podrejenost nacionalne kulture množični, ujetost tradicije v okove komercialnega. Banalizacija sakralnega v mariborskem *Zborovanju ptič* tako izpostavlja izrinjenost svetega zaradi razprostranjenega širjenja profane vsakdanjosti, ki s svojimi neustavljivimi tokovi

odplavlja prvine duhovnega in mističnega.

Jernej Lorenci z uprizoritvijo *Zborovanje ptic* napravi miselno-estetski preobrat, saj sakralnost besedila na odru popolnoma profanira, uprizori ga v maniri tuzemske resničnosti, pod katero je do sedaj poskušal prodreti. Z odsotnostjo mističnega ali spiritualnega uprizoritev potisne v območje banalnega vsakdana, s čimer vzpostavi novo obliko medkulturnega dialoga. V primeru *Zborovanja ptic* je iz izvirne kulture prevzeta samo vsebina zahodni priredbi podvržene sufijske pesnitve, kajti znakovnost uprizoritve je strukturirana z znaki vsakodnevne potrošniške kulture, ki ciljnemu občinstvu ni tuja. Uprizoritev zato lahko umestimo v drugo stopnjo Carlsonovega modela medkulturnega povezovanja, po kateri so tuji elementi popolnoma absorbirani v tradicijo (Carlson 82), saj mariborsko *Zborovanje ptic* estetsko tako močno prežemajo znaki iz domače potrošniške kulture, da gledalec pozabi na njeno mistično literarno zasnovo, izhajajočo iz kulture Bližnjega vzhoda. Profanacija islamskega svetega besedila uprizoritev približa imperialističnemu polu kontinuuma, kot sta ga zasnovali Gilbert in Lo. Toda prav takšna s potrošništvom obarvana drža, paradokсно, kot bomo v nadaljevanju pokazali, zajema nekatere bistvene prvine islamske mistike.

Ko ptice dospejo do Simorgha, v odblesku svetlobe zagledajo same sebe, svojo zrcalno podobo, ki kaže očiščen obraz vsakodnevno banalnih klišejev, in se z njim spojijo. Tako se ponovno srečamo z jungovskim arhetipom vode, ki zaradi svoje globine, iz katere odseva zrcalna podoba, »v psihološkem smislu [...] pomeni duha, ki je postal nezaveden« (Jung, *Arhetipi* 55). A *Zborovanje ptic* se tudi na tej točki odreka materializaciji arhetipskega, ogledalo prav tako ni uporabljeno kot scenski element kakor v uprizoritvi *Epa o Gilgamešu*. Mariborsko zborovanje se zaključí tako, kakor se je začelo – s pticami, posedenimi za sejno mizo, le da se tablice z napisi vrst ptic zamenjajo z napisom »Simorgh«. V takšni postavitvi, ki s poenotenim imenovanjem članic seje nakazuje odrekanje individualnosti, pa je kljub uporabi sodobnega klišeja sugerirana groba povezava z islamskim sufizmom, kajti ko muslimanski mistik »stopi v ekstazo, se napolni z Bogom, tako da njegovi vzkliki ne izražajo več njegove lastne, individualne osebnosti« (Molè 61). Nekaj trenutkov tišine, ki nastopijo ob soočenju s Simorghom, napeljuje na doživljanje notranje ekstaze, ki pa se v uprizoritvi *Zborovanja* ne materializira s podobami arhetipov.¹⁹

Ustvarjalni lok Jerneja Lorencija v medkulturnem dialogu z Vzhodom se torej konča tam, kjer bi se pravzaprav moral začeti – z upodabljanjem banalnega vsakdana, ki ga je v tibetanskem misteriju, *Epu o Gilgamešu* in igratih no odstiral s poskusi materializacije

¹⁹ *Zborovanje ptic* Nine Rajić Kranjac se zaključí s povabilom občinstva na oder: Uprizoritev se tako v soočenju s Simorghom, ki se dogodi z objemi med igralci in gledalci, transformira iz gledališke v ritualno obliko, ki opominja na pomembnost vzpostavljanja skupnosti v dobi prevladujočega individualizma. Takšen zaključek predpostavlja tudi nepogrešljivo vlogo gledališke umetnosti pri podajanju odgovorov na takšna vprašanja ter »ne zahteva pretenciozne in v nebo leteče rešitve, ampak bistroumno opozarja na odgovore pred nami, v nas, gotovo pa med nami; ne zgolj v igralski in gledalski, ampak v gledališki skupnosti« (Leskovšek, »Prizemljeno« 13).

arhetipskega. Lorenci se je tako iz globine vrnil na površino in ne obratno, kot bi bilo pričakovati. Toda če se vrnemo v območje idej muslimanske mistike, lahko na banalizacijo sakralnega pogledamo tudi z drugačne perspektive. Za sufijske dervise je značilno, da zakrivajo svojo pobožnost, saj se ne želijo kazati drugačne od drugih – njihova naloga je skrajna ponižnost, s katero želijo prečistiti svojo dušo zla in strasti, prva stopnja tega očiščenja pa je »duša, ki se graja« (Molè 77–8). Mistiki se z grajajočo se dušo zadržujejo v drži skromnosti, ki jim z zakrivanjem pobožnosti onemogoča, da bi se povzdigovali nad druge.²⁰ Banalizacija sakralnega v *Zborovanju ptic* z odsotnostjo mističnih prvin zato lahko pomeni prav to držo skromnosti, preko katere se režiser in ustvarjalci kljub notranjemu potovanju na videz ne želijo predrugačiti od sveta, v katerem bivajo, kajti »cilj, za katerega si prizadeva muslimanska mistika – nasprotno od helenistične in krščanske mistike – ni to, da se človek pobóži, temveč da izgubi človeške pridevke in si privzame božanske« (prav tam 71). A božanski pridevki se izražajo v notranjem doživljanju ekstaze, zato lahko muslimanski mistik opusti zunanje prvine, ki nakazujejo na njegovo pobožnost. Na Malem odru Drame Maribor se tako prav z banalizacijo sakralnega udejanja bistvo muslimanske sufijske mistike in s tem njene nauke približuje zahodnemu občinstvu, s čimer se v uprizoritvi *Zborovanje ptic* odpira še ena dimenzija medkulturnega dialoga – ta iz druge stopnje Carlsonovega modela, po kateri so tuji elementi vsrkani v domačo tradicijo, prehaja tudi v četrto, ki s kombinacijo znakov izvirne in ciljne kulture ustvarja novo kulturno zmes (Carlson 83). Mariborsko zborovanje se tako oddaljuje od imperialističnega pola kontinuuma Gilbert in Lo ter vzhodno in zahodno kulturo ohrani v sodelovalnem razmerju, saj *Zborovanje ptic* po opažanjih kritičarke Petre Vidali prav zaradi odsotnosti posnemanja muslimanske mistike »postane vsebinsko in formalno prilika o novodobnih formah (nove) duhovnosti, ki se zavedajo možnosti in moči množične (medijske) komunikacije in mobilizacije nevernikov« (14). Mariborska odrska desakralizacija s sufijskim naukom prežetega besedila s tem postane ključna prvina medkulturnega povezovanja, saj slednjega znotraj uprizoritve razširi na dve stopnji. *Zborovanje ptic* kot sklepna uprizoritev dosedanje ustvarjalne faze dialoga z Vzhodom Jerneja Lorencija tako kljub odsotnosti prodiranja v globine kolektivnega nezavednega smiselno zaokroži režiserjev ustvarjalni lok, saj se prav v banalizaciji sakralnega udejanja večdimenzionalnost medkulturnega povezovanja.

Dinamika med sodelovalnim in imperialističnim polom

Iskanje skupnih arhetipskih jeder se v uprizoritvah dialoga z Vzhodom Jerneja

²⁰ »Duša, ki se graja« je neposredno prikazana tudi v *Zborovanju ptic* Nine Rajić Kranjac, v kateri si gola igralska telesa na poti samorazkrivanja zadajajo udarce. Takšen pristop pa se oddaljuje od muslimanske mistike, katere temeljni namen je »preprečiti sleherno razkazovanje pobožnosti« (Molè 77), in celo spominja na zahodne krščanske prakse telesnega kaznovanja.

Lorencija vzpostavlja kot mreža citatov različnih uprizoritvenih tradicij, kar sovпада z Barthesovim razumevanjem teksta kot prostora »s številnimi dimenzijami, v katerem se povezujejo in si nasprotujejo raznolika pisanja« (Barthes, »Smrt« 22). Barthesova teza o smrti avtorja sovпада s strukturo vzhodnih uprizoritvenih tradicij, ki pogosto nastajajo brez režiserja, saj temeljijo na kodeksu stiliziranih gibov, ki ostajajo nespremenjeni vse od nastanka posamezne uprizoritvene tradicije (Rovan 27). Toda citatnost vzhodnih gledaliških estetik na zahodnih odrih se prav zaradi zaznamovanosti z zahodno tradicijo ujema v paradokšno zanko. Zahodni gledališki ustvarjalci ne posegajo po znakih iz vzhodnih uprizoritvenih tradicij in kulturnih običajev, da bi gledališko uprizoritev osvobodili iz okovov avtorstva, temveč da bi izpopolnili svojo individualno gledališko poetiko in izoblikovali avtorsko razpoznaven režijski slog. Jernej Lorenci se zato v svojih medkulturnih uprizoritvah kljub prevladujoči sodelovalni obliki dialoga z Vzhodom oddaljuje od levega pola kontinuuma, kot sta ga zasnovali Gilbert in Lo, ter se približuje desnemu imperialističnemu polu, saj s citatnostjo ciljnemu občinstvu manj poznanih uprizoritvenih tradicij sproža rojstvo avtorja v mreži citatov. Njegov dialog z Vzhodom zato pomeni nizanje arhetipskih podob skozi ustvarjalčevo individualno (avtorsko) izkušnjo, ki paradokсно spaja sodelovalni in imperialistični pol medkulturnega povezovanja.

Toda prav izhajanje iz lastne (zahodne) pozicije, ki je Lorenci v soočanju z vzhodnimi uprizoritvenimi tradicijami ne zanika, napravlja medkulturno izmenjavo v njegovih uprizoritvah za dinamičen proces, v katerem se zahodna in vzhodna kultura nenehno prepletata in dopolnjujeta. *Črimekundan ali Brezmadežni* kljub izrazitemu vzhodnemu pridihu ostaja v okvirjih klasičnih zahodnih gledaliških tradicij, saj zahodnemu gledalcu ne vsiljuje nedoumljivih naukov budistične tradicije, temveč mu zgolj ponuja pogled na drugačno duhovno izkustvo. *Ep o Gilgamešu* z naslanjanjem na podobnosti med Vzhodom in Zahodom opozarja na vzajemne vplive med različnimi kulturami. Igre no *Veter v vejah borov* po navdihu tradicionalnega japonskega gledališča obujajo duhovno osiromašene zahodne arhetipske predstave. *Zborovanje ptic* premišljuje o sodobnih oblikah soočanja z duhovnostjo, v katerih so paradokсно zajete nekatere prvine sufijske mistike. Dialog z Vzhodom v uprizoritvah Jerneja Lorencija tako spodbuja interakcije med kulturami ter se izogiba neposredni kategorizaciji vzhodnega in zahodnega, katere rezultat je »praviloma polariziranje razlik – orientalsko postane še bolj orientalsko, zahodnjaško še bolj zahodnjaško – in omejuje človeško srečanje med različnimi kulturami, izročili in družbami« (Said 64–5). Raznolikost arhetipskih predstav, ki jih obravnavane uprizoritve preizprašujejo z različnimi kombinacijami tujega in domačega, se združuje v skupna arhetipska jedra z naslanjanjem na ireduktibilne specifičnosti posameznih kultur, kajti prav »proces izčiščenja [kulturnih specifičnosti] odpravi berljive znake kulture izvornega teksta, namesto da bi gledalca spodbudil k raziskovanju trenja med navzočima kulturama« (Gilbert in Lo 47). Odsotnost neposrednega posnemanja vzhodnih uprizoritvenih tradicij in uprizorjanje

njihovih vsebin z lastno izkušnjo, ki ne zanika družbeno-kulturne pozicije ciljnega občinstva, napravlja uprizoritve v dialogu z Vzhodom Jerneja Lorencija za mobilne transakcije, ki prehajajo v različne arhetipske predstave in tako potrjujejo, da skupna arhetipska jedra slonijo prav na kulturni raznolikosti. Trenja med kulturami, ki jih rojeva kulturna raznolikost, pa medkulturno uprizoritev napravljajo za »kraj srečanja nasprotujočih si diskurzov, pa čeprav razločno zaznamovan z znaki določene partikularne kulture« (prav tam). Uprizoritve *Črimekundan ali Brezmadežni*, *Ep o Gilgamešu*, *Veter v vejah borov* in *Zborovanje ptic* se tako udejanjajo kot dinamičen disk, ki se premika med sodelovalnim in imperialističnim polom kontinuuma, kot sta ga zasnovali Gilbert in Lo, saj prav s poudarjanjem raznolikosti spajajo polarizacijo med vzhodno in zahodno kulturo.

Literatura

- Attisani, Antonio. »Med pravljicnim in čarobnim.« *Gledališki list SNG Drama*, let. 84, št. 10 (2004/2005), str. 28–43.
- Barthes, Roland. *Carstvo znakov*. August Cesarec, 1989.
- . »Smrt avtorja.« *Sodobna literarna teorija*, ur. Aleš Pogačnik, Krtina, 1995, str. 19–23.
- Bharucha, Rustom. »Peter Brook's *Mahabharata*: a view from India.« *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, Routledge, 1993, str. 68–87.
- Carlson, Marvin. »Brook and Mnouchkine: Passages to India?« *Intercultural Performance Reader*, ur. Patrice Pavis, Routledge, 2006, str. 79–93.
- Chevalier, Jean, in Alain Gheerbrandt. *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Mladinska knjiga, 1993.
- »Črimekundan ali Brezmadežni. Tibetanski misterij.« *Gledališki list SNG Drama*, let. 84, št. 10 (2004/2005), str. 45–68.
- Ferčec, Goran. »Dramaturška beležka ob uprizoritvi Petih modernih no dram Yukia Mishime.« *Gledališki list SSG Trst*, št. 4 (2013/2014), str. 6–10.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Študentska založba, 2008.
- Germ, Tine. *Simbolika cvetja*. Mladinska knjiga, 2002.
- Gilbert, Helen, in Jacqueline Lo. »Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.« *The Drama Review*, let. 46, št. 3, 2002, str. 31–53.
- Grotowski, Jerzy. »K revnemu gledališču.« *Revno gledališče*, Mestno gledališče ljubljansko, 1973.
- Horton Fraleigh, Sondra. *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*. U of Illinois P, 2010.
- Jung, Carl Gustav. *Arhetipi, kolektivno nezavedno, sinhroniciteta: izbrani spisi*. Katedra, 1995.
- . *Rdeča knjiga*. Beletrina, 2015.
- Jurca Tadel, Vesna. »Nedoumljiva lepota trpljenja.« *Delo*, let. 47, št. 90 (19. apr. 2005), str. 10.
- Kebe, Romana. »Arhetipi in kolektivno nezavedno.« *Kairos. Slovenska revija za psihoterapijo*, ur. Samo Pastirk, zv. 1, št. 3–4, 2007, str. 55–63.
- Lorenci, Jernej. »Poskus materializacije arhetipskega duha no-drame.« *Gledališki list Drame SNG Maribor*, št. 5 (2008/2009), str. 11–12.
- Leskovšek, Nika. »Prizemljeno in razgibano opozorilo.« *Delo*, let. 57, št. (2. dec. 2015), str. 13.
- . »Učinkovita zlepljenka čudnih tičev.« *Dnevnik*, let. 61, št. 229 (3. okt. 2012), št. 17.
- Lukan, Blaž. »Ep kot evokacija človeškega.« *Delo*, let. 47, št. 289 (14. dec. 2005), str. 10.
- . »Hlad, odvečnost in nesmisel.« *Delo*, let. 39, št. 231 (6. okt. 1997), str. 8.
- . »Videti predstavo.« *Delo*, let. 47, št. 11 (16. maj 2005), str. 8.
- Milčinski, Maja. *Azijske filozofije in religije*. Mladinska knjiga, 2013.
- . *Telo-duh v filozofsko-religijskih tradicijah*. Slovenska matica, 2013.

- Molè, Marijan. *Muslimanski mistiki*. KUD Logos, 2003.
- Pavis, Patrice. »Introduction: Toward a theory of interculturalism in theatre?« *Intercultural Performance Reader*, ur. Patrice Pavis, Routledge, 2006, str. 1–21.
- Rak, Peter. »Senzibilni odrski misterij.« *Delo*, let. 51, št. 64 (18. mar. 2009), str. 24.
- Rošker, Anja. *Medkulturne uprizoritve v slovenskem gledališču: dialog z Vzhodom*. Magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, 2017.
- Rovan, Barbara. »No in kyôgen.« *Gledališki list Drame SNG Maribor*, št. 5 (2008/2009), str. 25–32.
- Rosset, Clément. *Realno in njegov dvojnik. Esej o iluziji*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2009.
- Said, Edward W. *Orientalizem. Zahodnjaški pogledi na Orient*. Studia humanitatis, 1996.
- Svetina, Ivo. »Lepota trpljenja.« *Gledališki list SNG Drama*, let. 84, št. 10 (2004/2005), str. 6–14.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. Routledge, 1994.
- Vevar, Rok. »Sodobna gledališka prevetritev.« *Večer*, let. 65, št. 63 (17. mar. 2009), str. 14.
- Vidali, Petra. »Od Perzije do tiskovne konference.« *Večer*, let. 67, št. 225 (28. sept. 2011), str. 14.
- Watts, Alan. *The Way of Zen*. Arkana, 1990.
- Williams, David. »Transculturalism and myth in the theatre of Peter Brook.« *The Intercultural Performance Reader*, ur. Patrice Pavis, Routledge, 2006, str. 67–79.
- Wilson, William Scott. Introduction. *The Spirit of Noh. A New Translation of the Classic Noh Treatise Fushikaden*, ur. William Scott Wilson, Shambala, 2013, str. 1–45.
- Zeami. »Fushikaden.« *The Spirit of Noh. A New Translation of the Classic Noh Treatise Fushikaden*, ur. William Scott Wilson, Shambala, 2013, str. 45–127.
- Zemljič, Petra. »Zborovanje ptic na Malem odru.« *Večer*, let. 67, št. 219 (21. sep. 2011), str. 14.