

Prispevek obravnava različne oblike uprizoritvenega besedila, kar je še vedno dokaj nov pojav v sodobnem gledališču, ki terja nova orodja za analizo. Strukturna transformacija zapisanega besedila v uprizoritev, vključno z gledalčevo vlogo pri tem, potrjuje dejstvo, da uprizoritveno besedilo ne pomeni preprosto nove vrste zapisanega besedila, še toliko manj pa novo vrsto gledališkega besedila, temveč prej neke vrste bistveno spremenjen hipertekst. Uprizoritveno besedilo bi lahko poimenovali tudi odprto besedilo uprizoritve v smislu, da zahteva od gledalcev, da tudi sami postanejo aktivni so-pisci. Bi lahko potemtakem uprizoritveno besedilo definirali kot *scenic écriture*, kolektivno pisanje, hipertekst ali celo *écriture corporelle*? In kako bi ga bilo mogoče prevesti z odra na papir, da bi ga tako ohranili za prihodnje študije? Uprizoritveno besedilo ne more obstajati brez svojega avtorja (ali avtorjev), zato prispevek obravnava uprizoritve skupin The Wooster Group in Motus in pa Renéja Pollescha, Jorisa Lacoste, Mila Rauda ter Oliverja Frljića, ki vsi nenehno proizvajajo uprizoritvena besedila skupaj z igralci, pri tem pa ne ločujejo procesa pisanja od režije.

---

**Ključne besede:** sodobno gledališče, performans, gledališka igra, gledališka režija, uprizoritveno besedilo, hipertekst, dramaturgija, kristalna podoba, pripovedovanje zgodb, arhiv, repertoar, performer, igralec, pripovedovalec, gledališki gledalec.

---

**Aleksandra Jovičević** je redna profesorica performativnih študij na Oddelku za zgodovino, antropologijo, religijo in uprizoritvene umetnosti (SARAS) na univerzi La Sapienza v Rimu ter predstajnica magistrskega programa za videomontažo, digitalno pripovedovanje zgodb za živo uprizorjanje pri isti univerzi. Pred kratkim je pri založbi Bulzoni v Rimu objavila knjigo *Orson Welles and Theatre: Shakespeare and Beyond* (2022), zanjo pa dela tudi kot urednica knjižne zbirke Politika in estetika uprizoritve. Aleksandra Jovičević je tudi gostujoča profesorica na Beograjski umetniški univerzi, predsednica Štipendijskega sklada Dragana Klaića ter članica znanstvenega odbora pri raziskovalnem projektu INCOMMON *In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)*, ki ga financira Evropski raziskovalni svet (začetna štipendija 2015), gosti pa ga IUAV, Univerza v Benetkah.

aleksandra.jovicevic@uniroma1.it

# Z odra na papir: nove oblike uprizoritvenega besedila

---

Aleksandra Jovičević  
Univerza La Sapienza, Rim

---

## 1.

Gledališče so dolga stoletja obtoževali izjemnega logocentrizma. Gledališka igra ali drama je veljala za primarno točko produkcije in prenašalca pomena, kot taka je predstavljala glavni vir razumevanja gledališke izvedbe. Predstavljala je tudi temeljni dokument zgodovine gledališča. Vendar pa ni treba posebej poudarjati, da sta gledališče in drama dva povsem različna pojava, njuno medsebojno razmerje pa še danes ostaja nerazrešeno. Kot pravi Bernhard Dort, nikoli ni zares prišlo do poenotenja besedila in odra, njuno razmerje je vedno ostajalo na ravni zatiranja in kompromisa (173). Še posebej sodobno gledališče potrjuje, da je harmonično razmerje med obema nemogoče, prej bi lahko rekli, da je prisoten nenehen konflikt med besedilom in odrom. Kot latentni strukturni konflikt vsake gledališke prakse lahko ta neizbežna danost dandanes postane »zavestno hoteno načelo insceniranja« (Lehmann 145). Med obema oblikama besedil obstaja pomembna razlika: prva predhaja izvedbo (se pravi igra, dramsko besedilo ali pač kakršno koli zapisano besedilo), druga pa sledi sami izvedbi (besedilo uprizoritve ali uprizoritveno besedilo). Namesto da se »sprašujemo, kaj je dramsko besedilo in kakšne vrste dramskih besedil obstajajo (vprašanje, ki je prav toliko jalovo kot obupano), bi bilo bolje opazovati, kaj lahko z besedili naredimo, kako jih uporabljata režija in performans« (Pavis 248).

V zadnjih desetletjih se je dramsko besedilo povsem emancipiralo od odra in postalo literarni žanr, namenjen zgolj branju. Nič več ne velja za »avtoriteto«, ki nadzira in obvladuje proces inscenacije in/ali kot osrednji ter najpomembnejši element gledališke izvedbe. Definirajo ga kot nekakšno predlogo, s katero se proces inscenacije začne, kot vir koncepta in navdiha, lahko pa velja tudi za samostojno in neodvisno literarno obliko. Po drugi strani pa uprizoritveno besedilo velja za končni rezultat gledališke produkcije, kjer telesa igralcev, prostor in rekviziti nastopajo v svoji partikularni materialnosti, zato sama zapisana oblika postane odvečna ali sploh prezrta. Kakršnokoli besedilo že imajo, ga morajo igralci med vajami ponotranjiti, potem pa pozunanjiti v novo vrsto besedila, uprizoritveno besedilo. Do tega pride

vedno, tako v tradicionalnem kot v eksperimentalnem gledališču, ne glede na to, ali je besedilo uprizorjeno v celoti ali s črtami in spremembami ali prepleteno z dodatnim gradivom. Igralci morajo besedilo ali besedila vzeti in inkorporirati ter jih nato utelesiti tako, da ustvarijo nekaj drugega od zapisanega besedila – v prvi vrsti besedilo režije, potem pa še uprizoritveno besedilo.

Lahko bi sklepali, da se je ta napetost oziroma prelom z gledališko igro začel z Brechtovo stvaritvijo epskega gledališča. V analizi Brechtovega epskega gledališča je Walter Benjamin opazil, da dialektične podobe še zdaleč niso zgolj lingvistične podobe, saj besedilo ni več podlaga tovrstne predstave, temveč »mreža, na kateri se v obliki novih formulacij označijo pridobitve same predstave« (Benjamin 2). Tako funkcija besedila v epskem gledališču ni več, da ilustrira dejanje ali ga poganja, temveč nasprotno, da ga prekinja, pa tudi, da se odvija »v izbruhih in trzljajih, na način, primerljiv s podobami na pasici filma« (Benjamin 21). Epsko gledališče je uvedlo nov način pisanja, ki se je še najbolj približal temu, kar danes definiramo kot montažo ali kolaž različnih besedil oziroma nelinearno, fragmentarno dramaturgijo, in kar je še pomembnejše, predstavljanju načinov, kako telo performerja ustvarja pomen, in navsezadnje tudi samim kodom pomena, ki jih proizvaja uprizoritveno besedilo. Brecht je bil verjetno prvi, ki je v svoje delo uvedel ontološki status nastopanja v živo s pomočjo obsežne uporabe t. i. *Modellbücher*. Te knjige so se še najbolj približale temu, kar danes definiramo kot uprizoritveno besedilo. Vendar pa se je ob vsakem poskusu, da bi jih reproducirali natanko tako, kot so bile zabeležene, vedno izkazalo, da se razlikujejo od izvirne izvedbe, in tako so nastale nove predstave, ki niso imele nobene zveze z Brechtovimi izvirniki.

Tako so čas in prostor predstave (tukaj in zdaj), njen družbeni in kulturni kontekst ter razmerje med nastopajočimi in gledalci prepleteni kot v nekakšnem tkanju ter jih ni mogoče ločiti in skupaj sestavljajo besedilo uprizoritve. Napisano in/ali verbalno besedilo potem preobrazijo v uprizoritveno besedilo, ki vključuje nastopajoče, njihovo gibanje, njihovo »telesno govorico«, njihove redukcije ali popačenja jezikovnega materiala (pavze, tišine, krike, mrmranje), njihov odnos do prostora in časa uprizoritve pa tudi do gledalcev, vključno z vsemi uporabljenimi materialnimi elementi: kostumi, rekviziti, lučmi, zasloni, mikrofoni itd. Prisotnost človeških in včasih živalskih, hibridnih in kiborških teles, gest in glasov prav tako preobraža zapisani jezik v »jezik« tonov, besed, stavkov, zvokov, ki oblikujejo scensko kompozicijo z različnimi oblikami dramaturgije (vizualna dramaturgija, zvočna dramaturgija, dramaturgija igralcev in/ali dramaturgija gledalcev itd.)

Strukturna transformacija zapisanega besedila v uprizoritev, vključno z vlogo, ki jo imajo v njej gledalci, potrjuje dejstvo, da uprizoritveno besedilo ni enostavno neka nova vrsta napisanega besedila, še manj pa neka nova vrsta gledališkega besedila,

temveč prej nek bistveno spremenjen hipertekst. Roland Barthes gledališče definira kot »neke vrste kibernetški stroj«, ki takoj, ko se zavesa dvigne, začne oddajati celo vrsto sočasnih sporočil, pri čemer nekatera vztrajajo v času (scenografija), druga pa se nenehno spreminjajo (besede in geste). Ta informacijska polifonija, gostota znakov, je temeljna značilnost gledališča, kar tvori enega najzapletenejših izzivov za semiotično analizo. Celotno uprizoritev tako lahko pojmujeemo kot besedilo, v katerem je vsaka strukturirana kombinacija znakov razumljena kot besedilo ne glede na to, za kakšne vrste znakov gre. Vendar s semiotičnega gledišča zapisano besedilo in besedilo uprizoritve predstavljata dva različna znakovna sistema, vsak s svojimi lastnimi specifičnimi značilnostmi in omejitvami, ki vplivajo na njuna izrazna sredstva. Tako se porodi množica vprašanj o funkciji in vlogi uprizoritvenega besedila, saj je, ko je govora o uprizoritvi, vsako besedilo, pa naj bo kakršno koli, vedno nepopolno.

Uprizoritveno besedilo bi lahko definirali tudi kot lepljenko različnih elementov (tako materialnih kot konceptualnih, ki *obstajajo izključno med uprizoritvijo*, v samem dejanju uprizarjanja, med *dogodkom*, uprizoritvijo, ali v *reprezentaciji*), ki proizvajajo različna uprizoritvena besedila, kar Alain Badiou imenuje gledališke ideje (72). To pa med drugim pomeni, da gledaliških idej ni mogoče ustvariti z nobenim drugim orodjem in na nobenem drugem kraju, pa tudi, da nobeden od elementov ne bi mogel proizvesti gledaliških idej samostojno, kaj šele besedila same uprizoritve. Natančneje, gledališke ideje se porodijo izključno v (kratkem) času uprizarjanja, predstave. Potemtakem bi lahko vsa uprizoritvena besedila definirali kot »odprta« besedila, v smislu, da od gledalcev terjajo, naj postanejo aktivni so-pisci. Bi lahko potemtakem uprizoritveno besedilo definirali kot *scenic écriture*, kolektivno pisanje ali hipertekst, ali celo kot *écriture corporelle*? In kako bi mu lahko sledili z odra na papir, da bi ga tako dokumentirali in arhivirali za prihodnje študije?

Je uprizoritveno besedilo končni dokument procesa insceniranja ali povsem nova vrsta besedila? Ne glede na to, kako zelo se praktiki, teoretiki in kritiki trudijo opisati proces prenašanja s papirja na oder, vedno ostane nekaj luknjičastega, česar ni mogoče razkriti. Morda bi lahko za opis in razumevanje teh procesov uporabili koncept »genetike« (Pavis 82), ki je v teatrologiji še dokaj svež (gre za termin, izposojen iz študij literarnih rokopisov; tam opisuje genezo besedila od same ideje pa vse do trenutka objave). Kot pravi Pavis, se v kontekstu gledališča genetika ukvarja z ustvarjanjem besedila uprizoritve, od študija vsega, kar predhaja sami izvedbi, od napisanega besedila in/ali besedil prek besedila režije pa vse do uprizoritvenega besedila, se pravi, natanko vsega tistega, kar je nazadnje predstavljeno publiki.

Ker še vedno manjkajo pravi termini za opisovanje tega procesa prenašanja z odra na papir, se nemara lahko obrnemo k teorijam izven gledališča. Tako si lahko pri definiranju uprizoritvenega besedila na primer pomagamo s konceptom »kristalne

podobe«. Ne samo didaskalije, prostor, luči, zvok, scenografija in kostumi, temveč tudi telesna soprisotnost nastopajočih in občinstva, vse to skupaj tvori tisto, kar bi lahko definirali kot kristalno podobo. Deleuze preučuje, kako se čas razkriva prek semiotične dimenzije kinematografije. Nadalje Deleuze identificira tri izrazito različne smisle kinematografskega časa: (1) čas kot gibanje podobe, (2) gibanje časa - podobe in (3) pojavljanje samega časa. V kinu je kristalna podoba posnetek, ki zlije preteklost posnetega dogodka s prezentnostjo ogledovanja le-tega. Ko gre za uprizoritveno besedilo, pa bi namesto tega lahko govorili o zlitju prezentnosti ogledovanja in spominjanja le-tega v prihodnosti. Tako v gledališču kot v kinu kristalna podoba pomeni nedeljivo enotnost virtualne podobe in dejanske podobe. Glavni cilj, ki temelji na odlikah te metode, je dvojni: pokazati, da je mogoče k uprizoritvenemu besedilu pristopiti ne le kot k posebne vrste semiotičnemu fenomenu, temveč da pri tem še poglobimo razumevanje materialnosti in celovitosti uprizoritve. Prav zato, ker sodobno gledališče vedno bolj širi svoje meje s pomočjo vizualnih in zvočnih učinkov ter s kombiniranjem in zoperstavljanjem videa in digitalnih projekcij živi prezenci in/ali živosti same uprizoritve, se mora nanašati na uprizoritveno besedilo kot kvaliteto, ki lahko odraža in priča o njegovi kristalni podobi.

## 2.

Namesto tradicionalnih gledaliških iger se na terenu sodobnega gledališča uporablja cela vrsta besedil, na primer scenski eseji, politični govori, teoretska besedila, diskurzivni romani, epske pesnitve, se pravi različna besedila, ki nudijo javno refleksijo o specifičnih temah. Teoretska, filozofska ali estetska besedila so iztrgana iz običajnega konteksta in ponovno uvedena v različne izvedbe. Skupine in režiserji uporabljajo oder za »glasno razmišljanje« v javnosti ali da z občinstvom izmenjujejo ideje. V tovrstnih delih naletimo tudi na igralce, ki so bolj zatopljeni v raznorazne družbene in politične debate kot v lastno predstavitev, to velja na primer za dela skupin The Wooster Group, Motus, Rimini Protokoll, Forced Entertainment pa tudi za predstave Renéja Pollescha, Falka Richterja, Joëla Pommerata, Mila Raua, Jorisa Lacoste in Oliverja Frljića, če naštejemo le nekatere izmed umetnikov, ki nenehno ustvarjajo uprizoritvena besedila skupaj z igralci ali skupinami in pri tem procesa pisanja ne ločujejo od režije. »Jaz ne pišem iger, pišem performanse [...] besedilo je tisto, kar pride kasneje in kar ostane po gledališču« (Pommerat, nav. po Pavis 250).

V slavnem *Manifestu iz Ghenta* Milo Rau izjavi: »1) Ne gre več zgolj za portretiranje sveta. Gre za to, da ga spremenimo. Namen ni orisati realnega, temveč narediti reprezentacijo samo realno.« Rau razglasi tudi, da »2) [g]ledališče ni produkt; je proces produkcije. Raziskave, avdicije, vaje in s tem povezane debate morajo biti javno dostopne« ter »3) [a]vtorstvo je v celoti prepuščeno tistim, ki sodelujejo na vajah in

v uprizoritvi, ne glede na to, kakšna je njihova funkcija – in nikomer drugemu«. <sup>1</sup> Tako sodobno gledališče »postane bolj prezenca kot reprezentacija, bolj deljena kot pa komunicirana izkušnja, bolj proces kot produkt, bolj manifestacija kot označevanje, bolj energetski impulz kot informacija« (Lehmann 85). To vsekakor velja za dela Renéja Pollescha, kjer smo, na primer, namesto prave gledališke predstave lahko priče javni razpravi med igralci o določeni temi. V nobeni od Polleschevih iger ni mogoče najti ne zgodbe, ne likov, ne možnosti identifikacije. Pri Polleschu liki postajajo objekti totalne kapitalizacije, večkratnih vmesnikov in predstavitve neoliberalne družbe. V njegovih predstavah so igralci bolj umetniki performansa, saj v ospredje stopi njihova provokativna prezenca in živost njihovega nastopanja, bolj kot bi to lahko dosegli z reprezentiranjem likov. Igralci se soočajo z občinstvom, govorijo o lastni eksistenci in poskušajo preoblikovati svoje ideje/besedila v življenje, tako da bi občinstvo povsem »vpotegnili« v ta besedila, ki so po navadi teoretska in nereprezentacijska. <sup>2</sup> Igralci torej do neke mere tvegajo, tako kot pri performansu, saj nikoli ne vedo, kako se bo občinstvo odzvalo na njihovo uprizorjanje in kako se bo končalo – Pollescheve uprizoritve namenoma delujejo kot nedokončane, celo spodletele. <sup>3</sup> Za Pollescheve predstave je značilen tekoč, klepetav dialog, ki združuje tehnološki in neoliberalni žargon s filozofskim jezikom, visokoenergetske nastope skupine karizmatičnih igralcev, katerih ustvarjalni prispevek med procesom vaj dejansko pomeni, da postanejo soavtorji, kot na primer v predstavi *Življenje na zemlji* je lahko sladko, *Donna* (*Life on Earth Can be Sweet, Donna*) (2019). <sup>4</sup>

Tak pristop, t. i. *polyglossia*, se je izkazal kot univerzalen za večino sodobnega gledališča in se potrjuje na več ravneh, »igrivo prikazuje vrzeli, prekinitve in nerazrešene konflikte, celo nerodnosti in izgubo nadzora« (Lehmann 147). Občinstvu večinoma jasno kaže fizično, motorično dejanje govorjenja ali branja samega besedila kot nenaraven, nesamoumeven proces, kot na primer v nekaterih delih skupine The Wooster Group. Tak eksperiment so izpeljali v slavni izvedbi *Hamleta* (2007–2013), ki je temeljila na filmu *Hamlet* z Richardom Burtonom v naslovni vlogi, ki ga je leta 1964 za televizijo režiral John Gielgud. The Wooster Group je v prepoznavnem slogu »plesa s tehnologijo« uporabila film kot nekakšno referenčno besedilo in ga projicirala sočasno z odrsko aktivnostjo igralcev, kar je ustvarilo nekakšno živo interakcijo ali neke vrste »zelo sofisticirane oblike karaok«. Predstava je emblematični primer vse bolj razširjene prakse interakcije med avdiovizualnimi tehnologijami in znanjem, vključenimi v gledališče. Gre za hipermedijsko predstavo, ki temelji na zelo prefinjeni uporabi kar najsodobnejše avdiovizualne tehnologije.

1 <https://www.ntgent.be/en/about/manifest>

2 Pollesch je v tridesetletni karieri napisal več kot sto iger – v povprečju dve na sezono – in skoraj vse tudi sam režiral.

3 V igri *Pablo in der Plusfiliale* (*Pablo v veleblagovnici Plus, 2004*) je Pollesch uporabil izbor iz spisov cele vrste ekonomskih strokovnjakov za sivo ekonomijo v deželah tretjega sveta.

4 Izhodišče za to predstavo je bil *Manifest o kiborgih* (*A Cyborg Manifesto*) Donne Haraway (1985).

Takšne »karaoke« je v gledališču uporabljal že italijanski avtor-igralec Carmelo Bene, čigar priljubljena tehnika je bila neke vrste »playback«, ki je v predstavah pogosto nadomeščal dialog. Slovel je tudi po omalovaževanju različnih besedil; gre za proces, ki ga je Deleuze definiral kot *amputacijo* (85). V tem procesu odvzemanja je Bene iz klasičnih besedil črtal vso akcijo, dialoge, like in celo dikcijo, tako da se je Deleuze upravičeno spraševal, kaj sploh še ostane. Odgovor je: vse, vendar v novi luči, z novimi besedami, izgovarjavo, z novimi zvoki, novimi gestami, novimi razmerji med odrom in občinstvom. Ni šlo več za dialog, temveč za sočasne in zaporedne glasove, nanesene in prenesene drug čez drugega in zaprte v časovni prostor variiranja. Italijanski kritiki so Beneja »obtoževali«, da izvaja »afazijo« jezika (šepetanje, jecljanje ali popačena dikcija, komaj zaznavni ali oglušujoči zvoki) in ovira stvari in geste, da uporablja prijeme, ki otežujejo gibanje, namesto da bi ga lajšale, geste, ki so pretoge ali pretirano šibke, dodatno opremo, ki jo je težko premikati.

Podobno je tudi francoski avtor-režiser Joris Lacoste leta 2002 začel projekt, ki še kar traja, z naslovom *Encyclopédie de la Parole*. S skupino pesnikov, glasbenikov, znanstvenikov, vizualnih umetnikov, gledaliških in radijskih režiserjev, dramaturgov, koreografov in kuratorjev Lacoste vse od takrat zbira zvočne fragmente, izrečene ali izjavljene tako v javnem kot v zasebnem življenju. Lacostovo delo je globoko povezano z jezikom, a ne s tistim, kar je izrečeno ali kar naj bi to pomenilo, temveč s tem, kako zveni. »Vsa moja dosedanja dela temeljijo na govoric, vendar pa nikdar ne uporabljamo besedila. Same posnetke uporabljamo kot nekakšno partituro. Vanjo vključujemo premore, tišine in ritme v tem, kar je izrečeno« (Lacoste v Ramaer). Med uprizoritvijo jezik ni organsko umeščen v telo nastopajočega, temveč ostaja zunaj njega, kot tuje telo. Iz vrzeli v govoru vzniknejo jecljanje, spodrsaljaji, naglasi, napačne izgovarjave, ki označujejo konflikt med telesom in svetom. Jezikovno gradivo in gradivo inscenacije sta v interakciji z gledališko situacijo, celostno razumljena s pomočjo koncepta uprizoritvenega besedila.

Čeprav je termin »besedilo« na tem mestu nekoliko nenatančen, vendarle izraža dejstvo, da vsakokrat pride do povezave in prepletanja (vsaj potencialno) pomenskih elementov. Pravzaprav je, kot pravi Pavis, tekstura gledališki izraz, saj povezuje prizore, dialoge pa tudi vse materiale, ki jih vnesemo v prostor/čas uprizoritve/izvedbe (251). Kot pri teksturi, ko lahko njeno materialnost razumemo samo tako, da se je dotaknemo, tudi v uprizoritveno besedilo verjamemo šele potem, ko smo priče njegovi prostorsko-časovni razpostavi, ritmični kvaliteti pa tudi vizualnim in zvočnim vidikom. Izkušnje gledanja, poslušanja, pričevanja, zaznavanja, interpretiranja nas vodijo k estetski izkušnji in stvarjenju pomena. Kot trdi Pavis, je tekstualnost način, kako avtorji in igralci uporabljajo verbalno, vizualno, zvočno, glasbeno in ritmično snov, ki jo potem izluščijo gledalci in kritiki.

Včasih igralci povsem prevzamejo pobudo in postanejo *pripovedovalci* (Pavis 147). V predstavi *MDSX* italijanske gledališke skupine Motus, ki temelji na romanu *Middlesex* pisatelja Jeffreyja Eugenidesa, igralka Silvia Calderoni vstavi svoje lastno avtobiografsko gradivo, tako da gledalec ne more biti prepričan, kaj je njeno lastno besedilo, kaj pa besedilo romana. K temu pa je Motus dodal še navedke iz knjig *Težave s spolom (Gender Trouble)* in *Izničenje spola (Undoing Gender)* pa tudi *Manifest o kiborgih* Donne Haraway, *Manifeste Contra-sexuel* Paula B. Preciada in druge delčke kalejdoskopskega kvirovskega univerzuma. Vendar pa je Calderoni na prizorišču sama, ko uteleša in izničuje svoj spol, uporablja lastno telo, da bi povedala zgodbo o nasilju, bolečini, zmedenosti in sprejemanju. S tem izziva tradicijo, ki je nagnjena k ločevanju gledališča od pripovedovanja zgodb, igralcev od pripovedovalcev. Calderoni brez opozorila prehaja iz vloge pripovedovalke - komentatorke v vlogo lika brez kakega vidnega dramaturškega razloga, razen tega, da pove zgodbo.

Zato je povsem na mestu vprašanje, kdo je pravi avtor besedila uprizoritve? Kadar Oliver Frlić ne dekonstruira kakšnega klasičnega besedila, pogosto predstavlja lastna uprizoritvena besedila, ki občasno temeljijo na resničnih dejstvih, včasih pa na izmišljenih pripovedih. V več intervjujih je že izjavil, da je precej skeptičen do gledališča, da mu gledališče kot medij deluje lažno in da mu je pogosto čuti zadrego, kadar gleda ljudi na odru. Kot zanimivost lahko omenimo, da se, tako kot Pollesch, tudi Frlić nikdar ne ukvarja s tem, kar bi lahko opredelili kot uspešno predstavo. Ravno nasprotno, večina njegovih uprizoritev daje vtis nedokončanosti, nekakšne zgrešenosti, kot bi šlo za nekakšno slabo amatersko gledališče pod močnim vplivom performansa. Poznavalci performansa lahko v tem prepoznajo številne citate iz del Josepha Beuysa, Carolee Schneemann, Marine Abramović, Vita Acconcija, Paula McCarthyja idr. Tudi občinstvo se na njegove predstave odziva podobno, kot se je na takšne performanse, s tem, da se zgražajo, protestirajo ali zapustijo gledališče, nikdar pa niso brezbrizni. Sam Frlić zase trdi:

Ko sem začel razmišljati o umetnosti, o tem, kaj in kako bi lahko delal, je bil performans moja prva izbira, in to najmanj iz dveh razlogov. Prvič je bil zelo dostopen, saj za performans ne potrebuješ ničesar: to je tako kot pri konceptualni umetnosti, potrebuješ samo lastno idejo, potem pa si sam svoj performer, nastopiš lahko, kadar hočeš itd. Najbliže so mi izvorna načela performansa: nobenih ponovitev, nobenih vaj, nobenega snemanja. Tako je edina sled vsakega performansa samo izkušnja, ki si jo kot performer deliš z občinstvom. (Frlić)

Toda kaj so ti sledovi in kako jih je mogoče izslediti in ohraniti? Osrednja naloga takšne refleksije bi morala biti natančna analiza ustvarjanja in pomen uprizoritvenega besedila kot novega in neizogibnega gledališkega orodja, ki razširja definicijo sodobnega gledališča. V vplivni knjigi *Arhiv in repertoar (The Archive and the Repertoire)* Diana Taylor ponuja novo razumevanje ključne vloge performansa



(v tem primeru gre za zgodovino obeh Amerik). Trdi, da je treba različne vrste uprizoritev, od iger do uradnih dogodkov in množičnih protestov, jemati zelo resno, kot načine shranjevanja in prenašanja znanja. Taylor razkriva, kako repertoar utelešenega spomina, ki ga podajamo z gestami, govorno besedo, gibanjem, plesom, pesmijo in drugimi utelešenimi praksami, ponuja alternativne poglede na spomine, izpeljane iz zapisanega arhiva. Taylor preuči več performansov iz Južne Amerike in ZDA kot vzorčne primere tega, kako ljudje sodelujejo pri produkciji in reprodukciji znanja s tem, ko ga uprizarjajo. Če je potemtakem performans oblika, ki se še najbolj približa razmeram, v katerih bi lahko razumeli svoja lastna izkustva, ko postanemo repertoar, ki »udejanja utelešeni spomin«, bi lahko uprizoritveno besedilo služilo kot arhiv za to. Prav utelešeno znanje repertoarja postane uprizoritveno besedilo, v katerem se različne politične, družbene in kulturne pozicije ohranijo kot v neke vrste arhivu.

Mnoge izmed zgoraj omenjenih sodelovalnih praks v živo imajo namen motivirati občinstvo, da se pridruži dogajanju, in aktivirati družbeni kontekst, v katerem se te prakse odvijajo. Kot pravi Boris Groys, je nagnjenost k sodelovalni, participatorni praksi zagotovo ena glavnih značilnosti sodobne umetnosti, lahko bi dodali tudi sodobnega performansa. »Po vsem svetu se pojavljajo številne umetniške skupine, ki se pri svoji umetniški produkciji poudarjeno poslužujejo kolektivnega, celo anonimnega avtorstva« (Groys 200). Vendar pa je le peščica postmodernih performativnih umetnikov poskušala ponovno doseči skupni imenovalac z občinstvom tako, da so jih zvalili iz pasivne vloge s pomočjo uporabe političnega ali družbenega angažmaja. Pričakovali bi, da bo ta odločitev umetnikov, da se odrečejo izključnemu avtorstvu, v prvi vrsti opolnomočila gledalca. »Toda konec koncev je ta žrtev umetniku v korist, saj ga odreši moči, ki jo ima hladen pogled neprizadetega opazovalca ob ocenjevanju modernega umetniškega dela« (Groys 200).

To pa nas privede nazaj k Brechtu, ki je menil, da je gledališče lahko najuspešnejše, kadar vzpostavi tvegano povezavo med umetniki in gledalci. Namen tega je uresničiti tako intelektualne kot emocionalne zmožnosti gledalcev v iskanju tistega, kar je mogoče ustvariti v novem kontekstu uprizoritve. Takšno stališče ni in ne more nikdar biti nevtralnno. Brecht je ob številnih priložnostih poudaril, da je »občinstvo kolektiv posameznikov, sposoben mišljenja, sklepanja in razsojanja, tudi v gledališču; obravnava jih kot posameznike, ki so duhovno in čustveno dozoreli, in verjame, da tudi sami želijo, da jih tako obravnavajo« (Brecht 78). Če pogledamo s tega zornega kota, se besedilo uprizoritve še najbolj približa tistemu, kar bi lahko definirali kot »učinkovitost« uprizoritve, kar pomeni, da »resnično« bistvo uprizoritve podaja njen javni vpliv, ne pa samo besedilo.

Brechtova zahteva, da avtorji gledališča ne smejo »zalagati« z besedili, temveč da

ga morajo spremeniti, se je uresničila do takšne mere, da si tega ne bi mogel niti predstavljati. Močna potreba sodobnih umetnikov, kot so Pollesch, Rau ali Frlić, da bi svojo umetnost naredili koristno, bi lahko, zgodovinsko gledano, razumeli kot novo stališče, ki terja tudi novo teoretsko refleksijo. Njihove teze so si bolj ali manj podobne: gledališče zavrača napisano besedilo kot tuje telo, kot »svet zunaj odra«. Osrednji cilj tovrstnih refleksij bi moral biti čim natančnejša analiza pomena in politične funkcije uprizoritvenega besedila. Samo tako bi bilo mogoče razrešiti dilemo glede uprizoritvenega besedila. Nedvomno bo tak pristop postal splošno sprejet, pa čeprav izven okvirov institucionalnega gledališča.

Ne smemo pozabiti, da so trenutne razmisleke o uprizoritvenem besedilu spodbudile preobrazbe, ki so jih v gledališče uvedli v šestdesetih letih dvajsetega stoletja. Okoljsko gledališče, participatorno gledališče, gledališče podob, neverbalno gledališče, dokumentarno gledališče, performans, hepening, kolaž, družbeno gledališče itd., vse to je prispevalo k stvarjenju uprizoritvenega besedila. Poleg tega so nove znanstvene discipline, kot so semiotika, gledališka antropologija, gledališka sociologija, estetika in performativne študije, ponudile uporabna orodja za analizo uprizoritvenega besedila. A če naj pridemo do bolj substancialne teorije uprizoritvenega besedila, bo treba ustvariti nov teoretski okvir, ki bo temeljil na skupnem izhodišču umetniške prakse in teorije. Temeljita raziskava uprizoritvenega besedila, ki ga ne bo imela zgolj za stranski učinek uprizoritve, temveč kot ključni element le-te, lahko prispeva h kompleksnejšemu dialogu o sodobnem gledališču. Razvoj takšne teorije bi lahko prispeval tudi k našim pogledom na uprizoritve in uprizoritvena besedila iz preteklosti. Uprizoritveno besedilo ne more obstajati brez same uprizoritve, kar je neposredno vezano na umetniško prakso. Potemtakem ni dovolj, da zgolj pripoznamo njegov obstoj, ampak moramo prepoznati njegovo zmožnost, da preobrazi sodobno gledališče.

*Prevedel Jaka Andrej Vojevec.*

- Badiou, Alain. *Handbook of Inaesthetics*. Stanford University Press, 2005.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Seuil, 1981.
- Bene, Carmello, in Gilles Deleuze. *Sovrapposizioni*. Quodlibet, 2002.
- Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. Verso, 2003.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Prevedel John Willet, Hill and Wang, 1984.
- Brently B. »Looks It Not Like the King? Well, More Like Burton.« *New York Times*, [www.nytimes.com/2007/11/01/theater/reviews/01haml.html](http://www.nytimes.com/2007/11/01/theater/reviews/01haml.html). Dostop 2. feb. 2022.
- Dort, Bernard. *La Représentation émancipée*. Actes Sud, 1988.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theatre*. Indiana University Press, 1992.
- Frljić, Oliver, idr. »Whose National Theatre Is It?« *Polish Theatre Journal*, let. 1-2, št. 3-4, 2017, [www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/80/530](http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/80/530). Dostop 2. feb. 2022.
- Groys, Boris. *Introduction to Antiphilosophy*. Verso, 2012.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- Pavis, Patrice. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Routledge, 2018.
- Ramaer, Joost. »We never use texts. We use the sounds of people talking as a kind of score.« *Culturebot*, 18. nov. 2015, [www.culturebot.org/2015/11/24966/we-never-use-texts-we-use-the-sounds-of-people-talking-as-a-kind-of-score](http://www.culturebot.org/2015/11/24966/we-never-use-texts-we-use-the-sounds-of-people-talking-as-a-kind-of-score). Dostop 2. feb. 2022.
- Rau, Milo. »The Ghent Manifesto.« *NT Gent*, [www.ntgent.be/en/about/manifest](http://www.ntgent.be/en/about/manifest). Dostop 2. feb. 2022.
- Taylor, Diana. *The Archive and Repertory: Performing Cultural Memory in Americas*. Duke University Press, 2003.