

Razprava se ukvarja z izbranimi primeri dekonstrukcij nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo, značilnimi za postmimetično, od neoavangarde do postmilenija. Sledi avtorjem, ki od šestdesetih let prejšnjega stoletja do danes dekonstruirajo dramsko ter izumljajo nove oblike redramatizacij in postdramskega medmedijskega prepleta. Avtorji, kot so Peter Handke v *Zmerjanju občinstva*, skupina Pupilija Ferkeverk v *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, Dušan Jovanović v *Spomeniku G* in *Igrajte tumor v glavi*, Milan Jesih v *Limitah* in *Grenkih sadežih pravice*, Matjaž Zupančič v *Hodniku* in drugih igrach, Dragan Živadinov in njegove ekipe v *Obredih poslavljanja*, Oliver Frlić v *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, Simona Semenič v *1981* ter Žiga Divjak in Katarina Morano v različnih projektih - čeprav vztrajno ustvarjajo motnje v fikcijskem besedilnem kozmosu - v gledaliških tekstih in predstavah - performansih vzpostavljajo močan proces redramatizacije, intenzivnih zapletov in razpletov. Kot da bi hkrati z dekonstrukcijo dramskega vbrizgali v postdramski proces uprizarjanja in pisave dramsko in dramatično. Postmimetično tako soobstaja s predmimetičnim, »slečenje« reprezentacije drame privede do vzpostavljanja fikcije.

Ključne besede: sodobna slovenska drama in gledališče, Dušan Jovanović, Milan Jesih, Matjaž Zupančič, redramatizacija, postmimetična umetnost

Tomaž Toporišič je dramaturg in gledališki teoretik, redni profesor za področje dramaturgije in scenskih umetnosti ter prodekan na AGRFT Univerze v Ljubljani, kot gostujoči predavatelj pa izvaja tudi predmet Sociologija gledališča na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je avtor šestih znanstvenih monografij o sodobnih uprizoritvenih umetnostih. Njegovi najnovejši eseji vključujejo: »Novo slovensko gledališče in italijanski futurizem«, »(Re)uprizoritev retorike prostora«, »Dekonstruktivska branja avantgardne tradicije v postsocialističnem retroavangardnem gledališču« in »Povezovanje zgodovinskih in retroavangard skozi odnos periferija-center: primer Trsta, Ljubljane, Zagreba in Beograda«. Bil je umetniški vodja in dramaturg Slovenskega mladinskega gledališča ter soustanovitelj festivala sodobnih uprizoritvenih umetnosti Exodos. Njegova primarna področja raziskovanja so teorija in zgodovina uprizoritvenih praks in literature, predvsem interakcije med obema področjema; semiotika kulture in kulturne študije.

Dekonstrukcije nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo od neoavantgarde do pomilenija: od Pupilije, Jesiha in Jovanovića do Zupančiča, Živadinova, Frljića, Semenič in Divjaka

Tomaž Toporišič

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani

I. Uvod: k tekstu rizomu

V razpravi¹ nas bo zanimalo, kako se je v času od neoavantgarde do postpostdramskega manifestirala želja povedati zgodbe. Zanimalo nas bo, kakšne oblike redramatizacije, refiguracije in rekarakterizacije gledaliških strojev še vedno producira sodobna uprizoritvena paradigma. Pogledali si bomo, kako se avtorice in avtorji intenzivno posvečajo refleksiji samih sebe, svojih besedil in kontekstov ter recepcije. Pri tem kot avtorice - rapsodke vzpostavljajo neposreden dialog z bralkami in bralci, gledalkami in gledalci, svojimi bodočimi interpreti.

Avtorje in avtorske skupine, o katerih bomo govorili in ki predstavljajo različne gledališke generacije, lahko štejemo za nedvomne nosilce postdramskega medmedijskega prepleta. S svojimi koncepti, predstavami in teksti dokazujejo, da sta se tudi slovenska dramatika in gledališče v najširšem smislu besede podala v vode, ki sta jih razburkala oddaljevanje od absolutne drame in dramskega ter dejstvo, da intertekst v različnih primerih, od Dušana Jovanovića in Milana Jesiha prek Matjaža Zupančiča, Oliverja Frljića in njegovih avtorskih ekip do Simone Semenič, Katarine Morano in Žige Divjaka ter Varje Hrvatini strukturira sodobno (ne več) dramsko in gledališko pisanje na način, ki je nehierarhičen, hkrati pa z medbesedilnega in medmedijskega vidika izjemno koheziven.

Na telesih predstav in konceptov ter odzivov nanje bomo preverili, kako je absolutna drama, v kateri je dialog osrednja komponenta gradnje, postala zgolj eden od možnih

¹ Zahvala: članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališče in medumestnostne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

dramskih diskurzov. Tako je rizomska struktura nadomestila tradicionalno razumljeno fizičnost tiskanega besedila v obliki knjige. Skupaj s to dekonstrukcijo absolutnega so se znotraj tekstualnega v sodobnem gledališču pojavile besedilne strategije, ki ne vključujejo več dialoga kot osrednjega načela izražanja.

Sedemdeseta leta prejšnjega stoletja so z avtorji, kot so Lado Kralj, Vlado Šav, Dušan Jovanović in Tomaž Kralj, v slovenske uprizoritvene prakse vpeljala sisteme neoavantgardnih postopkov, ki so jih povzemali in razvijali predvsem po Jerzyju Grotowskem in Richardu Schechnerju. Vsi ti avtorji so prisegali na posebno procesualnost, hkrati pa tudi na interakcijo vseh udeležениh. Postmimetično je tako v času performativnega obrata soobstajalo s predmimetičnim, »slečenje« reprezentacije drame je privedlo do vzpostavljanja fikcije. In kar naenkrat smo gledalci postali priče dekonstrukciji nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo. Spomnimo se samo *Pupilije*, *Spomenika G*, *Igrajte tumor v glavi*, *Limit*, *Zmerjanja občinstva* in projektov vse do obredov poslavljanja devetdesetih let Dragana Živadinova na prelomu iz dvajsetega v enaindvajseto stoletje. Geografija teh premen in fenomenov je zelo razgibana in bogata.

Gledališke in uprizoritvene prakse najvplivnejših ustvarjalcev od performativnega obrata na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja naprej je treba razumeti v kontekstu tega, kar Alain Badiou imenuje stoletje nemira, zlasti druge polovice dvajsetega stoletja, ki so jo zaznamovali tektonski premiki z napovedmi odmika od tega, kar je Derrida v svojem temeljnem delu *O gramatologiji* opredelil kot logocentrizem, prevlado vizualnega in okularocentrizma. Favoriziranje pogleda, zaradi katerega je dramsko pisanje izgubilo veliko svoje stabilnosti, a dobilo številne nove pobude, ni privedlo le do redefinicije, temveč tudi do konca krize dramskega avtorja, ki jo je napovedal Antoine Vitez s svojo znamenito izjavo iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja »On peut faire théâtre de tous« / »Gledališče lahko delamo iz vsega« (Autant-Mathieu 13).

II. Estetske revolucije Dušana Jovanovića

Začnimo z Dušanom Jovanovićem in skupino Pupilija Ferkeverk, s katero je tesno sodeloval. Jovanović je kariero začel kot gledališki kritik pri študentski reviji *Tribuna* in kot dramatik. Nedvomno je nanj vplival prvi val eksperimentalnega gledališča (Eksperimentalno gledališče, Oder 57, Gledališče Ad hoc), vendar je bil kljub temu zelo kritičen do njegovih umetniških taktik. Želel si je nekaj drugega, radikalnejšega. Njegova prva (in še do danes neuprizorjena) igra je imela zelo sugestivni naslov *Predstave ne bo* (1962), ki je kazal na metateatralnost in politično cenzuro. Njegova druga igra *Norci* (1963) je na krstno uprizoritev leta 1971 morala čakati skoraj desetletje. Medtem se je Jovanović osredotočil na svoje gledališko delo kot vodja

in ustanovitelj novoustanovljenega ŠAG – Študentskega aktualnega gledališča, ki je zaradi svojih estetskih mini revolucij ustvarilo svoje prve škandale.

Kljub vsem razlikam sta si »kritična generacija« eksperimentalnega gledališča Odra 57 in nova generacija Dušana Jovanovića delili ključno »zmago«: odstranili sta četrto steno in ustvarili gledališki prostor, v katerem je bila močna interakcija med igralci na odru in sodelujočim občinstvom v smislu redefinicije gledališča Maxa Herrmanna, ki je vedno poudarjala tretjo paradigmo, gledalca. Ko je gledališče začelo gledalca (kot pri Vsevolodu Meyerholdu) razumeti kot tretjega ustvarjalca – tistega, ki v sebi dopolnjuje tisto, kar oder zgolj nakazuje – je postalo politično nevarno.

Nedvomno je to novo razumevanje predstave kot nečesa, kar ni »reprezentacija ali izraz nečesa, kar že obstaja drugje – kot besedilo igre – ampak kot nekaj, kar se poraja z dejanji, zaznavami, odzivi igralcev in gledalcev« (Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual* 23), pomenilo velik dosežek prvih eksperimentalnih gledališč, zlasti Odra 57, ki je močno vplival na Dušana Jovanovića in njegovo generacijo, ko je v sedemdesetih letih 20. stoletja ustvarila novo »estetsko revolucijo«, in sicer performativni obrat v slovenskem gledališču in uprizoritvenih umetnostih.

Dušan Jovanović je (ob Ladu Kralju) verjetno najvplivnejša in osrednja osebnost slovenskega gledališkega neoavantgardnega gibanja, obdobja poznih šestdesetih in sedemdesetih let, v katerem je bilo gledališče v rokah generacije, ki je rušila kulturne tabuje. Politiko so razumeli tudi v smislu seksualne revolucije, hkrati pa so prestopili stroge meje gledališča in se približali izkušnjam hepeninga in performansa. Ta radikalna vrnitev gledališča h gledališču v smislu Antonina Artauda in njegovega gledališča krutosti je bila nova estetska revolucija, politično dejanje, ki je sprožilo burne odzive tako občinstva kot kritikov.

Jovanović in njegova generacija (Lado Kralj, Zvone Šedlbauer, Ivo Svetina, Milan Jesih, Iztok Tory ...) sta zavestno izzivala občinstvo. Ta generacija je odziv in sodelovanje občinstva v gledališču razumela kot politično dejanje, v katerem naj bi se občinstvo osvobodilo skupaj z igralci. Šele v tem obdobju študentskih gibanj in študentskih gledališč se je poudarek resnično preselil s področja repertoarja in besedila na sam gledališki medij, na njegov proces osvobajanja, ki je (tako kot gledališče Schechnerja, Grotowskega, Barbe in drugih) postal odprt za polje drugih umetniških medijev in področij.

Leta 1968 je Jovanović s skupino Pupilija Ferkeverk v predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* razbil hegemonični jezik dramskega gledališča, da bi se »dotaknil življenja« (Artaud 13). Skupaj s predstavo *Spomenik G* (1972) je ta nenavadna predstava utelešala radikalno iskanje gledališča, ki je temeljilo na zavedanju, da je oder fizični in resnični prostor, ki zahteva, da ga zapolnimo in mu dovolimo govoriti pravi avtentični jezik semiotičnih in fenomenalnih teles v prostoru in času. Ali če še enkrat uporabimo

parafrazo Artauda v kombinaciji s terminologijo Fischer-Lichtejeve: Jovanović je poskušal izumiti gramatiko tega novega jezika, ki ustvarja edinstveno »avtopoetično povratno zanko« (Fischer-Lichte) med izvajalci in občinstvom.

Sedemdeseta leta prejšnjega stoletja so v eksperimentalnem gledališču prinesla redefinicijo vlog besedila ter občinstva in izvajalcev z Jovanovićevo igro *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (1972) v izvedbi SLG Celje in režiji Ljubiše Ristića. Po mnenju Lada Kralja je »tema te igre gledališče samo, v katerem pride do krize gledališke organizacije, ustvarjalnosti in končno tudi njegovega bistva« (»Slovenia« 772). Z drugimi besedami, Jovanović se je v svoji igri osredotočil na neuspeh osnovnih premis avantgardnega gledališča šestdesetih let: poudarek na procesu in ne na rezultatu, močna interakcija med izvajalci in publiko v tem, kar Erika Fischer-Lichte v svoji knjigi *Estetika performativnega* imenuje avtopoetična povratna zanka, mistična katarza, kolektivna ekstaza, razširjena zavest, nadomestitev besedilne govornice z govornico telesa in melodičnimi, onomatopejskimi zvoki.

Po mnenju Dragana Klaića igra *Tumor* »z anticipacijsko imaginacijo prikazuje razvoj avantgardnega gledališča v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, kuloar utopičnega iskanja skupnosti, bližine, enosti« (»Utopianism« 127). To samokritiko je mogoče interpretirati kot radikalen, metaliterarni, metagledališki in metaumetniški diskurz; samokritiko v povezavi s temeljnimi premisami osvobojenega, neoavantgardnega, artaudovskega in schechnerjanskega gledališča, ki jih je Jovanović sam zagovarjal in uresničeval v *Pupiliji* in *Spomeniku G*.

V vode angažirane dramatike in gledališča, ki je zavračalo vsakršno tradicionalnost in tudi ideologijo, je Jovanović sicer vstopil že v šestdesetih letih prejšnjega stoletja z *Norci*. Desetletje pozneje je to idejo prevzel in jo v igri *Tumor* le združil s (samo)kritiko in (samo)ironijo performativnega obrata hepeninga in neoavantgardnega performansa. Ustvaril je »dramski postskript šestdesetim letom in njihovi značilni gledališki znamki, napisan, še preden se je obdobje dejansko zares končalo oziroma preden smo lahko opazili, da se je končalo in s kakšnim izidom« (prav tam 128). S tem je poudaril resnost krize reprezentacije in dramatika na eni strani ter na drugi strani dinamiko vzponov in padcev v radikalnih gledaliških praksah druge polovice dvajsetega stoletja, neposredno povezanih in soodvisnih od teh kriz.

Po mnenju njegovega sodobnika in kolega, teoretika in umetnostnega zgodovinarja Lada Kralja, Jovanović »piše z izrazito gledališke perspektive« (»Slovenia« 772), »številne igre nihajo med groteskno ironijo gledališča absurda in brechtovsko dokumentarno dramo« (»Goli otok literature« 253), začeni z njegovo blasfemično drugo igro *Norci*.

Zgodovina tega, kar so pozneje poimenovali politično gledališče osemdesetih let, pa se je nadaljevala in doživela nov vrhunec leta 1975 s povezavo dveh

generacij: Dominika Smoleta, predstavnika kritične generacije Odra 57, in Dušana Jovanovića, predstavnika performativne revolucije Pupilije Ferkeverk. Združili sta se v *Žrtvah mode bum-bum*, predstavi, ki je postala prelomna za Mladinsko gledališče, hkrati pa tudi za slovensko sodobno gledališče nasploh. Po Jovanovićeveh pomembnih režijskih akcentih v Gleju, predvsem *Spomeniku G*, ter hkratnih akcentih postdramskega v predstavah gledališča Pekarna (Zajčev *Potohodec* v režiji Lada Kralja, Svetinov *Gilgameš*, Rističev *Tako, tako*) se je z *Žrtvami* tudi znotraj »repertoarnega« gledališča uveljavil popolnoma nov princip dela: Jovanovićevo besedilo kot scenarij, neliterarna gradnja predstave. Pobudo je dal Dominik Smole.



Dušan Jovanović: *Žrtve mode bum-bum*, Mladinsko gledališče, 1975. Foto Tone Stojko, arhiv SMG. Na fotografiji: Milena Grm, Milojka Šuklje, Vladimir Jurc, Jože Mraz, Sandi Pavlin.

Žrtve mode bum-bum so bile pravi estetski in etični šok, estetska revolucija, ki je politizirano umetnost in politizirano gledališče spremenila v eksplozivno telo, ki je v samoupravnem socializmu izgradilo novo obliko angažiranega gledališča. To je (sicer drugače kot tisto prejšnje generacije, namreč Odra 57, pa vendar) še verjelo, da je mogoče doseči bistvene učinke klasičnih oblik političnega gledališča Erwina Piscatorja in Bertolta Brechta ter ruske avantgarde.

Jovanovićevo gledališče druge polovice sedemdesetih let, ki se začenja prav z *Žrtvami*, je nastopilo po estetskih revolucijah performansa šestdesetih in sedemdesetih let in je že v sami besedilni zasnovi, ki je nastala kot delo barthesovskega pisarja, povezovalo literaturo in spektakel, politično angažiranost in gledališki eksperiment, revolucijo misli in forme. Zapisalo in uprizorilo je vdore realnega, točke, na katerih se dogaja gibanje umetnosti kot proizvajanja lastne resnice. Žrtve, uprizorjene kot otvoritvena predstava nove sezone, so delovale kot estetska in ideološka bomba.

Jovanovićevo angažirano gledališče je uporabljalo in izrabljalo politično, revolucionarno v najboljšem pomenu besede. Ta gledališko nadvse privlačni spektakel je povezoval grotesko, ironijo in tragično resnost z najčistejšo poezijo. Uporabljalo in izrabljalo je politično, revolucionarno ideologijo, do katere je vzpostavljalo različne parataktične odnose, ki so na občinstvo delovali katarzično. Namerno se je ukvarjalo z igro resnice in videza, fikcije in realnosti, igralcev, protagonistov, gledalcev, gledalk ... Vseh in vsakogar, v samem ustvarjalnem procesu dela pri uprizoritvi in v vsakokratnih neponovljivih dejanjih recepcije vsakokratne ponovitve predstave. Njegova pisljiva igra in uprizoritev sta izhajali iz emancipiranega idejnega konteksta šestdesetih let, ki pa sta ga že zresnili, do njega ustvarili distanco, hkrati pa ohranili vso dinamičnost in željo po spremembah, ki jih je prinašal s študentskimi gibanji. Poleg tega sta ga uokvirili v večno ponavljanje vojn, vseprisotnost vojaškega aparata v sodobnem svetu.

Zato ni čudno, da nad predstavo niso bili vsi navdušeni, saj je bila za »pravoverneže« v dramsko gledališče in socialistično samoupravljanje sporna, in to tako estetsko kot ideološko. Predstava se je ne glede na vročo kri, ki jo je povzročila v slovenski politiki, uspešno uveljavila tudi v tujini, npr. na znamenitem festivalu Gledališče narodov v francoskem Nancyju, izjemen odmev je imela pri mednarodni kritiki. Predstava je dosegla gledališki in angažirani višek, ko med korakanjem fašističnih kolon, med nemimi bliski strelom sredi bodečih žic padajo ob vzklikih osvobodilnih gesel ženske z otroki v naročju; in nato v naslednji sceni, ko ženske, ljudstvo, ki išče svoje padle – kar je zraslo v močan simbol obuditve njegovih, ljudskih večnostnih junakov – prinesejo, to pot ne uniform, temveč dele svojih oblačil in v partizanska ljudska oblačila oblečejo svoje otroke, ljudsko vojsko, in ko to ljudstvo vsebinsko, ne deklamatorsko, spregovori v verzih Prešernove *Zdravljice*. Tako besedilo kot predstava z izvrstnimi igralci sta bila izjemen gledališki dogodek, visoko profesionalna perfekcija igralskih psihičnih in fizičnih prizadevanj.

Po estetskih revolucijah na področju performansa in (ne več) dramskih besedil je z igrama *Osvoboditev Skopja* (1978) in *Karamazovi* (1980), s katerima je razbil socialistične tabuje in odprl dramske postopke za nenavadno mešanico realizma in metafikcije, odigral ključno vlogo v jugoslovanskem političnem gledališču. V prvem delu so vsi dogodki druge svetovne vojne in družinske tragedije prikazani skozi oči

šestletnega dečka, kar odpira zelo subjektivno in neideološko interpretacijo političnih dogodkov. *Karamazovi* pa so odprli tabuizirano temo jugoslovanskega komunističnega koncentracijskega taborišča na jadranskem otoku – posebnost Titovega preloma s Stalinom in Sovjetsko zvezo leta 1948 – v katerem so v okviru strogega sistema prevzgojnega dela pobili veliko sovjetsko šolanih komunistov. Da bi odprl to temo, vstopi v dialog z Dostojevskim in njegovim znamenitim romanom *Bratje Karamazovi*, ki mu omogoča dramatičen prikaz generacijskega prepada med očetom in tremi sinovi.

Svojo postbrechtovsko tehniko je razvijal tudi v igrah, ki jih je napisal med vojno v nekdanji Jugoslaviji in kmalu po njej. Leta 1993 zelo osebno različico *Antigone*, na katero je vplivala v času pisanja še trajajoča vojna v Jugoslaviji. Če je zavestno začel dialog z Dostojevskim, da bi pisal o »temačnih« in paradoksalnih dogodkih v zgodovini Jugoslavije, je grški mit izbral, da bi se distanciral od dejanske banalnosti vojne oziroma da bi pokazal, kako je tudi mitična struktura grške tragedije konec dvajsetega stoletja postala nekaj povsem banalnega in predvidljivega. Kot to razlaga Dragan Klaić:

Sovrašтво se je spremenilo v slepo, skoraj visceralno strast brez očitnega vzroka ali namena. V Jovanovičevih Tebah je nasilje postalo tako vseprisotno, da je vsililo lastno konstrukcijo resničnosti, ki so jo nato vsi prizadeti ponotranjili. Postalo je transgeneracijsko in le neka intervencija zunaj sistema je lahko zlomila urok. To bi morala biti vloga božanstev, vendar v Jovanovičevi igri ostajajo v ozadju kot vir zla in nočejo prevzeti vloge razsodnika ali rešitelja. [...] Celo Antigonin prostor za upor postane skrajno zožen, skoraj neobstoječ. (»The Crisis of Theatre« 151)

V svoji drugi igri, posvečeni nasilju na območju nekdanje Jugoslavije, je Jovanović začel metagledališki dialog z Brechtom, in sicer v igri *Mati Korajža in njeni otroci*. V *Uganki Korajže* (1994) se je Jovanović zavestno lotil tudi Brechtovega sistema epskega gledališča in njegovih specifičnih ne več dramskih postopkov v smislu odrskega prostora. Konvencijo epskega gledališkega prostora je na izviren način preoblikoval na podlagi *igre pokrajine*, v kateri odmevajo psihološka stanja protagonistov in njihove drobne mikro zgodbe.

V času vojne v Jugoslaviji je napisal tudi tretji del Balkanske trilogije *Kdo to poje Sizifa*, pri čemer je uporabil tisto, kar je sam opisal kot dialog z dramsko formo, ki se ukvarja z arhetipskimi situacijami. Zavestno se je odločil za dekonstrukcijo in rekonstrukcijo klasičnih antičnih in sodobnih iger in mitov: *Antigona*, *Sizif* in *Mati Korajža*.

Tudi njegova zadnja velika igra *Razodetja* (2009) je žanrski hibrid tesno in gosto prepletenih misli, samocitatov iz igre *Karamazovi* in nekaterih drugih njegovih dramskih del, kontaminiranih z današnjim žargonom avtentičnosti (v Adornovem smislu). Jovanovičeve igre, napisane v enaindvajsetem stoletju, so rezultat njegovega upora proti svetu neoliberalcev, proti telekraciji globalnega sveta, v katerem pisava ne more proizvesti svoje lastne razlike. Zato nam velikokrat priključijo v spomin

dramske in teoretske univerzume Petra Handkeja, Heinerja Müllerja ali Richarda Foremana. Vsaka njegova nova igra prinaša nov, alternativen poskus misliti gledališče in umetnost. Jovanović je bil prepričan, da po Shakespearu ne moremo več govoriti o novih, specifičnih avtorskih oblikah, da obstajata le dve veliki dramski obliki: gledališče noh in grška tragedija. Sodobnega avtorja (uporablja izraz svojega makedonskega kolega Gorana Stefanovskega) vidi kot *plough-wrighta*: »Ne pišem, ampak gradim igre« (Jovanović, »Muke z vojno« 4).

III. Milan Jesih: Zamolčani prevratnik na sledi nove pisave za gledališče nove dobe

Vzporedno z Jovanovićevimi estetskimi revolucijami na področju drame in gledališča so potekale tudi ne manj radikalne Milana Jesiha, s katerim sta sodelovala v Pupiliji, kasneje pa so se njune gledališke poti oddaljile druga od druge. Prav Jesih je s tem, ko je gradil svoje zgodnje igre, gradil tudi novo gledališče. Tako so Jesihov pomen in vloga pri dekonstrukciji dramske pisave, še bolj pa njegova vloga pri dekonstrukciji t. i. literarnega oziroma dramskega gledališča ter udejanjenju performativnega obrata na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja še do danes ostali tako rekoč neraziskani. Ne glede na to, da se trditev zdi paradoksalna, že po kratkem razmisleku potrdi svojo veljavnost. Tako kot tudi naslednja misel: Hkrati pa je njegova »ne več dramska pisava« (termin, ki ga je skovala nemška teoretičarka uprizoritvenih praks Gerda Poschmann, se zdi prav pri njem zelo primeren) v zadnjih desetletjih razcveta t. i. postdramskega gledališča ostala popolnoma v ozadju, tako rekoč neuporabljena, kar je, glede na bližino postdramskim praksam tega časa, nenavadno.

Vse preveč smo pozabili, kako njegovi zgodnji teksti udejanjajo nedramska tkanja dialoških tokov na različnih nivojih. Te ponovno prilaščene in razgrajene dialoške forme drame proizvajajo polifonični diskurz govornih ploskev, za katerega je – podobno kot pri Heinerju Müllerju, Petru Handkeju ali Elfriede Jelinek – značilen bahtinovsko razumljeni dialogizem. Poliloška forma, ki nastaja, je rezultat citatov, ki sestavljajo ekstremne in včasih celo nerazberljive kolaže. Toda ti kolaži – za veliko razliko od hermetičnih nemških vzporednikov, ki smo jih omenili maloprej – ne proizvedejo intelektualističnega labirinta, ampak labirint vsakdanjika v smešnosti njegovih psihopatologij in jezikovnih obrazcev ter avtomatizmov.

Jesih tako kot Handke z jezika sleče pomen, da bi poudaril današnje oblike jezikovnega odtujevanja: ljudje, ki so odtujeni od svojega jezika in svoje govornice, so odtujeni tudi od sveta:

D: Kaj bi še manjkalo človeku?

J: Na svetu nič.

D: Prav nič.

J: Nič.

D: Nič.

J: Nič?

D: Nič, sem rekel.

J: Kako: nič?

D: Nič! Nič! Nič!

J: Nič, praviš, srček?

D: Pustite me že na miru!

(Jesih, *Grenki* 24)

Jesihova besedila spodmikajo osnovne postavke absolutnosti drame: dialog, junake, dramsko zgradbo. Na prvi pogled se zdi, da ti bloki hitro izmenjujočih se kvazidialogov nastajajo kot *teksti - reaktorji*, ki se kuhajo sami, pisec ali (bolje) barthesovski pisar jih zgolj opazuje (Jelinek, *In den Alpen* 254). Nobene zgodbe, nobene akcije, nobene logike razvoja dogodkov in dialogov, nobenega stranskega teksta, skrajna pomnožitev oseb in centrifugalnost sklopov besed. *Grenki sadeži pravice* sistematično spodkopavajo dramaturške kategorije. Andrej Inkret je tako ob njih zapisal, da se »'nonšalantno', tako rekoč 'z enim zamahom' odvrtačajo od vsega tistega, kar smo si doslej mislili pod kategorijo drame; kljub temu (ali prav zato?) pa so se izkazali gledališko prav izjemno učinkoviti ...« (Inkret, »Igra z jezikom« 8).

Teatralnost se ne manifestira s pomočjo zgodbe, akcije in dialogov, ampak nastaja iz specifičnega sopostavljanja besed. Venio Taufer opozarja na dejstvo, da Jesih hipertrofira in množi pravila klasične dramske zgradbe:

Namesto enotnosti prostora, časa in dejanja smo priča 33 različnim prizoriščem, na katerih nastopi 140 govorečih figur v situacijah, ki v vratolomnem ritmu drznih kolažev in prehajanj iz prostora v prostor, časa v čas, spola govorcev v drugi spol govorcev izpiše paleto prizorov v najrazličnejših motivnih kombinacijah normativnih vrednot od lepote, smrti, izdajstva, ljubezni, hrepenenja, ljubezni do domovine ... (Taufer, *Odrom ob rob* 166)

Pri tem se poigra tudi z dramsko osebo, ki jo razprši na 140 vlog, za katere v edinih didaskalijah v igri zapiše: »Spol in sklon igravcev nista določena, želeti pa je, da so njihove duše široka in svetla pobočja, saj je sonce pokrovitelj življenja in njegov budni pastir« (Jesih, *Grenki* 6).



Milan Jesih: *Grenki sadeži pravice*, režija Zvone Šedlbauer, EG Glej, 1974. Ikonoteka SLOGI. Na sliki Božo Šprajc, Ivo Ban, Marko Simčič, Metoda Zorčič.

Jesih je v *Grenkih sadežih pravice* na sledi nove pisave za gledališče nove dobe, ki združuje inovativnost v obliki in politično angažiranost v vsebini. Razstavi, spodmakne koncept dramskega predstavljanja ter izgradi avtonomijo jezika, v kateri jezik ni več podvržen dramski formi. Če Dane Zajc v *Potohodcu* beckettovsko radikalno secira sodobno etiko, hkrati pa skorajda do popolnosti razrahlja ostanke klasične dramske strukture, ne da bi pri tem spodnesel moč jezika poezije, Milan Jesih – kot opozarja Lado Kralj – v *Grenkih sadežih pravice* res radikalno in dokončno sprejme absurdistično načelo razkroja jezika in ga preinterpretira v totalno igro jezika, ki s svojo neobveznostjo že presega horizont metafizičnega nihilizma (Kralj, »Sodobna« 107).

Tudi njegove osebe (podobno kot tiste od Jelinek, a vseeno veliko bolj umetelno in muzikalično) se pojavljajo kot predimenzionirani jezikovni stroji. Nenehno govorijo in govorijo o vsem. Nepretrgano bruhajo iz sebe resničnosti, ki jih psihološko pravilno zastavljena figura nikoli ne bi mogla izreči. Jesihovi gledališki teksti izbirajo različne načine obvozov ustaljene dramske forme. Zato pri analizi in interpretaciji tovrstnih besedil postane problematična uporaba klasičnih pojmov teorije drame, npr. oseba, dialog, monolog, glavni tekst in stranski tekst. Hkrati imamo namesto z eksplicitno opravka z implicitno teatralnostjo. Tako smo (kot npr. pri dramatikih absurda, zgodnjem Handkeju, Heinerju Müllerju ipd.) priča *gledališču glasov*, ki nadomeščajo

dramske osebe: »Jezik se bori proti svoji vsebini, ki je nadeta kot oblačilo (in ne obratno!), vsebini, ki je del mode« (Jelinek, »Brecht aus der Mode«).

Veno Taufer je zato v kritičnem zapisu ob premieri Jesihovega drugega dramskega teksta *Grenki sadeži pravice*, ki ga je pesnik nagajivo (politično provokativno, saj je šlo za svinčena sedemdeseta leta, ki niso dovoljevala nobenih interpelacij v smislu večstrankarske demokracije, hkrati pa tudi parataktično) zvrstno podnaslovil »interpelacija v enem nonšalantnem zamahu«, opozoril na dejstvo, da je avtor v tem gledališkem komadu »v dobršni in dovolj prepričljivi meri uveljavil prizadevanja tistega dela modernega leposlovja, ki odkriva, da jezik živi svoje življenje, predpostavlja svojo samostojno resničnost, se izpričuje kot lastna vsebina« (Taufer, *Odrom* 166).

Priča smo nastajanju govornih ploskev velike gostote, ki kot nekakšni gejzirji bruhajo maso zvočnega materiala, pri kateri ni več jasno, katerim označencem so namenjene te verige označevalcev. Jesihova besedilna praksa v *Grenkih sadežih pravice* tako predstavlja osvoboditev od modela, ki ga je Brecht imenoval aristotelovsko gledališče, in pa nastavek za nove modele gledališča onstran drame, blizu temu, kar je Brecht imenoval *nearistotelovsko*, Artaud pa *gledališče krutosti*. Sredstvo osvoboditve je jezik. Njegova taktika v *Grenkih sadežev pravice*, kot npr. tudi v *Limitah* (1973), *Brucki ali obdobju prilagajanja* (1976) ali *Trikoju* (1985), je preigravanje trivialnosti jezika. Dramske osebe v krizi, ki jih pisar Jesih označi s postbeckettovskimi imeni (Jemavec, Dajavec, Grbavec, Gobavec), se v verigi mini prizorov, temelječih na parodiji, igrical jezika, vratolomno gibljejo po prostorih - časih. Tekst igre pri Jesihu tako ne nastaja z namenom, da bi utelešal mimezis. Tempo je hiter, dogajanje je mehanizirano, reprezentacijo ves čas spodkopavajo ironični komentarji in potujitve. Tako kot pri Ionescu je tudi pri Jesihu jezik izrabljen, nepopravljivo kontaminiran s trivialnostjo.

Jesih tako izgradi ne več dramski gledališki tekst, ki razgradi vsakršno tradicijo in metafiziko, hkrati pa vedno znova udejanja jezik kot serijo označevalcev brez označencev. Njegova taktika je pri tem pastiš in citatno prisvajanje ter hkratna ironična predelava predvsem jezikovnih korpusov in leg tradicije, npr. pripovedništva prve polovice 19. stoletja, vzpostavitev palimpsestnega umetnega starinskega jezika, ki se meša z vsakdanjo govorico, z gostilniškim, pouličnim, političnim, filozofskim slengom:

GOBAVEC: Daj mi od svojega obeda, dobri pastir, lačen sem in žejen!

GRBAVEC: Moj oče Telefunken iz Massachussettsa je hrano, ki jo imam s seboj, namenil meni. In kar je mojega, bo ostalo moje, potepuški tujec, to si zapiši za uho.

GOBAVEC: In kako naj te za to nagradim?

GRBAVEC: Zaslužiš si, da mi živad pogine v hudi kugi, da mi moj oče v Massachusettsu vzame žlahtno ime, da me moja mati na Finskem prekolne in da ostanem sam in izobčen, celo od bridkih gorskih vetrov osovražen.

JEMAVEC: Daj mi od svojega obeda, zlatosrčni pastir!

GRBAVEC: Ne dam. Kar je moje, je moje, in se tebe nič ne tiče. Kar sem si jaz prinesel v planino, bom jaz snedel.

JEMAVEC: In kakšno nagrado dobiš za to?

GRBAVEC: Prav bo, če mi živina pogine, če jaz oslepim, in če moja noseča žena doli v dolini rodi kozla.

DAJAVEC: Daj mi od svojega malega obroka, pastir!

GRBAVEC: Prisedi! In vina ti bom nalil, ki ga hranim za goste in včasih za praznik. Jed je skromna, a tečna: mene glej, kako sem zdrav ob njej!

(Jesih, *Grenki* 28–29)

Jesih v *Grenkih sadežih pravice* uvede posebno, ne več dramsko taktiko dramaturgije hitrih prehodov med prizori. Osebe, označene z abstraktnimi oznakami, ki niso vezane na nikakršne dramske like, kot nekakšni nadomestki za dramske like skoraj neopazno prehajajo iz enega govornega položaja v drugega. Menjave položajev so poljubne, asociativne, tako kot so poljubne in asociativne menjave lokacij (ne več) dramske akcije. S tem ko jezik postavi za »protagonista« svoje drame, Jesih (podobno kot njegov francoski kolega Valère Novarina) ukine vsako dvojnost med tekstom in uprizoritvijo. Beseda sama postane spektakel, ona je tista, ki ustvarja strukturo besedila in uprizoritve. (Ne več) drama tako z *Grenkimi sadeži pravice* znotraj slovenske variante pride do svojega ekstrema, do točke, s katere je možna samo še vrnitev k elementom dramskega oziroma postdramskega.

IV. *Plough-wright* Matjaž Zupančič

Tudi enega najboljših opisov gledališkega dela Matjaža Zupančiča bi lahko povzeli prav v dvomestni besedni zvezi, ki jo je skoval Stefanovski: *plough-wright*. Gledališki režiser in dramatik, ki je študiral gledališko režijo in dramaturgijo v Ljubljani in Londonu, je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja postal direktor Eksperimentalnega gledališča Glej in svojo kariero nadaljeval kot dramatik in gledališki režiser ter profesor na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Kot avtor več kot petdesetih gledaliških uprizoritev je konec osemdesetih let prejšnjega stoletja začel pisati (ne več) dramska dela in kmalu postal eden ključnih sodobnih slovenskih dramatikov, ki je prejel več Grumovih nagrad za najboljšo slovensko dramo, postal pa je tudi največkrat uprizarjani slovenski dramatik v Evropi in širše. Za skorajda dvajset svojih dramskih del je prejel številne nagrade.

Njegove igre vstopajo v dialog z lacanovsko psihoanalizo, razkrivajo igre drsečih označevalcev in nove različice želje Drugega, označujejo radikalno drugost, drugost, ki presega iluzorno drugost imaginarnega. V svojih zgodnjih igrar, napisanih v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, uporablja in si prilašča samo naravo različnih

žanrov, vključno z *underground* kulturo trilerjev. To nakazujejo že naslovi njegovih iger: *Izganjalci hudiča* (1991), *Slastni mrlič* (1992), *Nemir* (1998) ali *Ubijalci muh* (2000). Igre Matjaža Zupančiča se odvijajo v vmesnih prostorih, na recepcijah in hodnikih, kjer so ljudje nenehno v gibanju, prihajajo in odhajajo v skrivnostni verigi dogajanja.

Zupančič se rad poigrava z različnimi dramskimi tehnikami in slogi, od hiperrealizma do misterijev in trilerjev, od neposrednega prikazovanja resničnosti do absurdnega pa tudi nenavadno poetičnega. V njegovi črni komediji *Bolje tič v roki kot tat na strehi* (2004), v kateri se slog Montyja Pythona sreča s slogom Harolda Pinterja, liki delujejo kot roboti, ki proizvajajo vrsto ponovitev, ki se končajo v nenavadnem občutju črne komedije z uporabo besedišča psihiatrije in nevrologije. V igri *Padec Evrope* (2011) komentira in razkriva ozadje sodobne družbe po mileniju. V majhnem lokalnem hotelu na obrobju s pomenljivim imenom Evropa poteka zasebna zabava, na kateri lokalni *jet set* pripoveduje umazane šale in sklepa poslovne dogovore. Toda ko vse kaže, da se bo precej opita zabavajoča se družba razšla, se zunaj odvije pravi globalni upor z demonstracijami in nemiri. Policija zapre vse vhode v mesto, ceste so blokirane, avtomobili gorijo. V teh brezupnih razmerah se razkrije lažnivost lokalne elite. Zupančič s svojim sarkastičnim črnim humorjem razkrije groteskno realnost sodobnega sveta in krizo etike v današnji družbi, v Evropi in drugod.

Do posebne zgostitve metagledališkega komentarja in hiperrealnosti sveta debordovske družbe spektakla pripelje Zupančič v nenavadni in radikalni igri - eseju o sodobni mediatizirani civilizaciji resničnostnih šovov in simulakrov, njegovi najbolj (post)dramski oziroma mediatizirani igri *Hodnik* (2003). Zupančič namenoma izbere uprizarjanje v živo, in sicer gledališče kot medij, ki komentira in dekonstruira trenutno zelo izpostavljeno obliko medija, natančneje resničnostno televizijo. Njegovo izhodišče lahko ponazorimo z izjavo Guillerma Gómez-Peña: »Vsak metier, jezik, žanr in/ali format zahteva različne strategije in metodologije« (73). Kot ustrezen medij uporabi »čisto gledališče«, pri čemer se namerno izogne mešanim medijskim sredstvom današnjega gledališča in uprizori koridor vseprisotnosti podob resničnostne televizije, sam prostor medijskega nasilja v dobi humanitarne nemoči.

Tako razkrije problematičnost subjekta, ki razpolaga s fiktivno svobodo, ki se ponuja kot iluzija interaktivnosti, odprtosti za sodelovanje, dialoga, ki se krepí z elektronskimi mediji televizije. Zupančič uprizarja resničnost, ki jo interpretira kot podobo Auslanderjevega univerzuma televizije, ki je sposobna »kolonizirati 'živost', edini vidik gledališke predstavitve, ki ga film ni mogel ponoviti« (Auslander 15). Dramatik se popolnoma zaveda problematičnega dejstva, da se je gledališče razvilo v posnemanje medijskih diskurzov in da okus današnje javnosti oblikuje televizija, ki je postala vzor in telos gledališča. Kapitala ne zanima več ekonomija reprezentacije žive predstave, ampak se intenzivno osredotoča na ekonomijo medijske reprezentacije, ki se predstavlja kot reprezentacija realnosti tukaj in zdaj.

Matjaž Zupančič izhaja tudi iz dejstva, da (kot opozarja Auslander) »danes velikokrat nismo več zgolj priče vdorom medijskih 'tehnik' in tehnik v kontekst živega performansa, temveč prej za to, da živi performans absorbira medijsko epistemologijo« (Auslander 16). A kljub temu se odloči za živo predstavo, natančneje gledališče, ki »v ekonomiji živega ponavljanja [...] ni kaj več kot ostanek prejšnjega zgodovinskega reda reprezentacije, zadržek, ki si ne more prilastiti veliko kulturne prisotnosti moči« (17). Ker se zaveda, da naš koncept bližine in intimnosti izhaja iz obnebjta televizije, izkorišča ta koncept in simbolno moč televizije kot medija, ki je deležen večje kulturne prisotnosti in prestiža kot gledališče, da bi intrigiral gledalce in jih spravil v stanje zavedanja o televizijski manipulaciji in njenem »elektronskem hrupu«, ki se predstavlja kot resničnost, resničnejša od resničnosti žive predstave.

Vprašanje, ki ga postavlja *Hodnik*, v veliki meri pa kar večina Zupančičevih dram, je torej ključno vprašanje, ki ga Auslander ves čas ponavlja in nanj odgovarja v svoji odlični knjigi *V živo*: ali predstava razpolaga z lastno ontologijo, ki je bolj iskrena od televizijskih ponovitev? Odgovor na to vprašanje je ne. Poleg tega Zupančičeva igra in predstava, ki jo je sam tudi režiral, izpostavljata ključno vprašanje o možnosti subvertiranja resničnostne televizije v živi uprizoritvi.

Hodnik tako – medtem ko govori o Velikem bratu – s pomočjo izključno gledaliških medijev odpira sliko deterritorializirane etike postmodernega sveta in njegovih kibernetičnih modelov organiziranja resničnosti, realnega, izdelanega elektronsko, iz matric in spominskih bank, ki se sesuje v črno luknjo, ki jo proizvajajo mediji. S tem pokaže, da je (kot bi rekel Debord), spektakel tudi v gledališču danes »hkrati rezultat in cilj prevladujočega načina produkcije«, je »srce neresničnosti te realne družbe« (Debord 6).

V. Živadinov in obred poslavljanja od NSK *Supremat*

Zgodbi dekonstrukcij nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo, značilni za postmimetično, lahko sledimo tudi v obredih poslavljanja Dragana Živadinova v njegovi postpostretrogardistični fazi. Naš predmet raziskave bo *Supremat*, podnaslovljen kot *Obred poslavljanja od Neue Slowenische Kunst in NSK* (ki ga Živadinov sopedpisuje z avtorsko ekipo kostumografke Dunje Zupančič, dramaturginje Jane Pavlič in koreografa Marka Mlačnika), premierno uprizorjen novembra 2002 v Slovenskem mladinskem gledališču. Predstava je del zapletene pripravljalne procedure njegovega velikega utopičnega projekta *1 : 1*, ki se je začel leta 1995. Kot nakazujeta naslov in podnaslov, se prvi nanaša na suprematizem Kazimirja Maleviča, drugi na slovensko retro- ali transavantgardno gibanje osemdesetih in devetdesetih let, ki mu je pripadal

tudi sam. *Supremat* je koncipiran kot novi personalizirani obred poslavljanja režiserja tako od ruske zgodovinske avantgarde kot tudi od slovenske neoavantgarde. Predstava uporablja tehniko pastiša in recikliranja tem in stilov v novem kontekstu.

Navdahnjen z dramo angleškega avtorja Dustyja Hughesa *Futuristi* iz leta 1986, se *Supremat* ukvarja s prvim pesnikom - žrtvijo postrevolucionarne Rusije, Nikolajem Gumiljovom, začetnikom akmeizma. S tem ko reintegrira zgodovinske trenutke leta 1921 v Sankt Peterburgu, ujame prav trenutek bistvenega konflikta avantgardne umetnosti s politično avantgardo ter sam začetek procesa iztrebljanja prve v procesu razvoja druge v obdobju po (sovjetski) revoluciji. Scenarij predstave, za katerega je značilna tehnika palimpsesta, pastiša in tehnike prisvajanja, lahko beremo kot postdramsko *opero aperto*, prepletajočo in mešajočo fragmente in parafraze ruske poezije te dobe (Majakovski, Ahmatova, Gumiljov, Blok ...) in *Spomine* Nadežde Mandelštam, transformirane z dekonstrukcijskimi intervencijami.



Dragan Živadinov: *Supremat*, Slovensko mladinsko gledališče, 2002. Foto Miha Fras. Na fotografiji: Romana Šalehar (Ana Andrejevna Ahmatova) in Olga Kacjan (Ana Andrejevna Ahmatova).

Supremat označujejo tudi nekatera zelo personalizirana in individualizirana prisvajanja del, konceptov in misli avantgarde in neoavantgarde. Prvi in najpomembnejši je citat FLUXUS-ovega namiznega tenisa in njegovih loparjev z luknjo v sredini. Gre za prisvajanje in retrocitat znamenitih neoavantgardnih športnih iger »Fluxfest«. Točneje iger, ki so jih odigrali v Douglass Collegeu v New

Jerseyju februarja 1970. *Supremat* uporablja loparje za pingpong z luknjami kot osrednji vizualni simbol skupaj s prisvajanjem Meyerholdovih biomehaničnih gibov protagonistov predstave, vseh predstavnikov ruske umetnosti leta 1921.

Še bolj poudarjeno kot v predhodnih predstavah je tudi uporabljanje specifičnih »sestavin« Živadinova, ki je tako značilno za njegovo umetnost. Tokrat gre za čistilo PRIL, ki nas seveda spomni na Josepha Beuysa in njegovo uporabo medu, filca in masti v šestdesetih letih. Stavek iz predstave »Umetnost je samo začasna religija!« kot izjava spominja na in parafrazira znamenito Duchampovo izjavo o umetnosti: »Preprosto ne verjamem vanjo z vsemi njenimi mističnimi olepšavami. Kot droga je verjetno zelo koristna za številne ljudi, zelo sedativna, kot religija pa ni niti tako dobra kot Bog.«

Predstava povezuje med seboj dekontekstualizacije in rekontekstualizacije velikih, utopičnih spraševanj umetnosti. Fragmentira jih, dekonstruira in si jih prisvoja za svojo uporabo znotraj globalnega sveta postdramske in postgledališke menjave. Dehierarhizirana uporaba znakov zavestno uporablja koncepte simultanosti, se poigrava z gostoto znakov, muzikalizacijo, specifičnostjo vizualne dramaturgije, vdori realnega. Tako spodkoplje jedro gledališča kot posnemanja (mimezisa), hkrati pa tudi pojem logocentrizma, ki ga lahko razumemo kot osnovno gledališko dediščino koncepta dramskega gledališča.

VI. Dekonstrukcije in rekonstrukcije reprezentacij: Divjak, Morano - Frljić - Semenič

Dovolimo si na koncu še skok v sedanjost. Po številnih premenah, ki so jih prinesla sedemdeseta, osemdeseta in devetdeseta leta prejšnjega stoletja, se zdi, da se uprizoritvene prakse novega milenija vračajo k nekaterim postulatam eksperimentalnega gledališča in njegovih dekonstrukcij reprezentacije, hkrati pa tudi k želji po drugačnih, sodelovalnih in dokumentarističnih pristopih k materialu.

Vzemimo kot primer Žiga Divjaka in Katarino Morano. Avtorski duet lahko uvrstimo v skupino avtoric in avtorjev, ki uporabljajo različne oblike gledaliških taktik, da bi dosegli zaželene učinke na gledalca, bralca, npr. režiserjev Oliverja Frljića, Nino Rajić Kranjac, Boruta Šeparovića, Janeza Janšo, Simono Semenič, Sebastijana Horvata, Jerneja Lorencija ... Divjak in Morano preizprašujeta ustroj današnje družbe in vlogo posameznika v njej. V projektih izgradita svojo varianto dobesednega gledališča ter pri tem med drugim izhajata iz projektov Janeza Janše (predvsem predstave *Slovensko narodno gledališče*) in Oliverja Frljića (predvsem predstave *25.671* o izbrisanih). Njuno gledališče uporablja postopke verbatim gledališča, hkrati pa

izhaja tudi iz Brechtovih učnih komadov in Boalovega principa gledališča zatiranih.

Zvrst dokumentarnih uprizoritev in dobesednega gledališča je dosledno in radikalno raziskoval tudi Frljič v predstavi o izbrisanih *25.671* (PG Kranj, 2013), ki je temeljila na resničnih dogodkih in dokumentih. Te je prepletla s fikcijo in na neki način celo s kvazidokumentarnostjo ter dobršno dozo metagledališkega eseja. Tako je radikalno preizprašala status privilegirane pričevalca, ki si ga včasih prerado podeli dokumentaristično in verbatim gledališče. Prav Frljič je v slovenskem prostoru gotovo režiser, ki se nikakor ni zadovoljil z osnovno obliko dobesednega gledališča, ampak ga je ves čas povezoval z drugimi žanri, predvsem gledališkega eseja.

Tudi Divjak in Morano v predstavi *6* uporabita klasičen postopek tovrstnega gledališča, prepis intervjujev, njihovo kolažiranje in sestavljanje besedila predstave. Montaža poteka s pomočjo redukcije večjih količin zbranega materiala ter preoblikovanja v avtorski obris gledališkega besedila. Delovna predloga teksta nastaja sproti in se spreminja. Divjak in Morano ohranjata vloge igralca, režiserja, pisca in drugih ustvarjalcev v procesu, a hkrati so te nefiksirane, izmenljive in spremenljive. Ustvarjanje je hkrati individualno in kolektivno, pisec ali barthesovski pisar ni ločen od drugih ustvarjalcev, ni edninski, je del procesa, a v njem sodeluje ali sodelujejo predvsem kot urejevalec besedila, ne toliko kot dramatik.

Besedilni korpusi pri Divjaku in Morano nastajajo na različne načine. Postdramska dokumentarna obdelava Cankarjevega *Hlapca Jerneja in njegove pravice* je plod raziskovanja resničnih zgodb brezpravnih delavcev. Predstava sledi sodobnim hlapcem Jernejem, ki jih najde na terenu, z obiski podjetij, združenj, obalne sindikalne konfederacije KS 90 in Delavske svetovalnice. Skozi dokumentarno gradivo spoznamo pričevanja delavcev v Luki Koper, čistilk iz čistilnih servisov, gradbenih delavcev, voznikov tovornjakov in kombijev, medicinskih sester, prekarnih študentov arhitekture v arhitekturnih birojih. Nastane namerno precej grobo obdelan material, ki ga v ritmu dela za tekočim trakom interpretirajo, pripovedujejo igralci. Nič spektakularnega ni v montaži in uprizoritveni taktiki, a po principu manj je več gledalca predstava potegne vase. Ne da bi opazil, postane priča in hkrati že tudi pričevalec preknosti.

Projekt *6* je zasnoval dramaturško-režiserski tim skupaj z delom igralcev (Iztok Drabik Jug, Alja Kapun, Katarina Stegnar, Vito Weis in Gregor Zorc) ter sodelovalno raziskal nestrpnosti resničnih dogodkov v Dijaškem in študentskem domu Kranj februarja 2016. Zgodba je naslednja: ravnateljica doma se je odločila, da bo v praznem in neizkoriščenem nadstropju študentskega dela dijaškega doma sprejela šest mladoletnih prosilcev za azil brez spremstva. To je sprožilo verigo dogodkov, ogorčenje in nasprotovanje dela staršev, krajevne skupnosti ... Ustvarjalno ekipo je zanimal konflikt med delom kolektiva, dijaškega doma, »ki v osnovi podpira idejo, da je treba sočloveku pomagati, da je treba otroke nastaniti v tem domu, ker pač v

končni fazi je bil ta dom zgrajen zato, da gosti mladoletnike, ki se šolajo izven kraja [...] svojega rojstva. In potem zaradi pritiskov okolice na nek način podvomi v [...] to svoje osnovno prepričanje, da je treba pomagat« (Pograjc). Ekpa se je povezala z raziskovalno novinarko Majo Avo Žiberna in ravnateljico doma Judito Nahtigal ter na podlagi raziskave pripravila dokumentarni material. Približno štiri mesece trajajoča raziskava je bila del kreativnega procesa, v katerem so na terenu skušali priti v stik s temi mladoletniki, jo razširili na domove v Novi Gorici in Postojni. Dokumentarne materiale so v teku procesa začeli povezovati s fiktivnimi, temelječimi na verodostojnih dokumentih, a izhajajočih iz igralske imaginacije in improvizacij. Tako sta nastala scenarij in predstava, v kateri se ves čas izmenjujeta igra in neigra.



Žiga Divjak: 6, Slovensko mladinsko gledališče, 2018. Foto Matej Povše, Arhiv SMG.

Iz povedanega je razvidno, da Divjak in Morano v predstavi 6 (podobno kot Oliver Frljić v predstavi o izbrisanih 25.671 ali *Naše nasilje in vaše nasilje*) ne vzpostavljata čiste oblike verbatim gledališča. Gre za tipično sodelovalno gledališče z elementi ali deli postopkov gledališča zatiranih. Njuno gledališče tako strukturira posebno ne več dramsko matrico, pri kateri prihaja do drznih prepletov dokumentarnega in fikcije, zaradi katerih slednja mestoma postane prepričljivejša kot resničnost in druga bolj nadrealistična od fikcije. Pri tem, spet podobno kot Frljić, z metagledališkim diskurzom, ki ga vpleteta v svoje predstave - eseje, sproti komentirata družbeno umeščenost predstave, pogoje njene produkcije in možne politične učinke. Hkrati pa dosledno utelesita osnovno definicijo dokumentarnega gledališča, kot jo je v razpravi »Notizen

zum dokumentarischen Theater« podal Peter Weiss: »Dokumentarno gledališče se izogiba vsaki iznajdbi, uporablja pristna gradiva, ki jih potem – v nekoliko predelani obliki, toda vsebinsko nespremenjena – ponovno pokaže na odru« (Weiss 293–94).

Kot primer eksperimentalnih pisav za gledališče v tem času izpostavimo za konec še Simono Semenič, ki jo v igrh - scenarijih zanimajo radikalne inverzije dramskega in postdramskega. Pri Semeničevi smo izpostavljeni dekonstrukciji nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo, značilni za postmimetično. Toda kljub temu da avtorica vztrajno ustvarja motnje v fikcijskem besedilnem kozmosu, igra vseeno vzpostavlja močan proces redramatizacije, ustvarjanja intenzivnih zapletov in razpletov. Kot da bi hkrati z dekonstrukcijo dramskega vbrizgali v postdramsko tkivo iger dramsko in dramatično. Postmimetično tako soobstaja s predmimetičnim, »slečenje« drame privede do vzpostavljanja fikcije.

Semeničeva v svojih igrh, npr. *tisočdevetstoenainosemdeset* (2013) problematizira lastni medij in status avtorja, dela in bralca oziroma gledalca ter hipertrofira proces same kreacije. Tematizacija in hkratna samorefleksija in samoironija statusa avtorja proizvede vzporedno problematizacijo ontološkega statusa umetnosti, hkrati pa tudi realnosti same. Zanima jo, kaj se skriva za videzi in videzi videzov, zato njena dekonstrukcija dramskega in fikcijskega proizvaja posebno postbrechtovsko kritiko realnega. Dialoško obliko predeluje v družbi z raznorodnimi besedilnimi strategijami: od odrskih smernic do opisov, ki so bližje romanu in prozi, pripovednih, esejističnih, teoretičnih in drugih tehnik, ki občinstvo opominjajo, da to, kar bere ali gleda, ni več realen dialog. Toda pri tem proizvede izrazito dramatične učinke, ki bi jih Birgit Haas najbrž imenovala »dramatično dramske« (Haas 45).

VII. Zaključek: sledi eksperimentov in tektonskih premikov v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja

Na podlagi preteklih in sodobnih primerov smo zarisali zemljevid tistih praks ustvarjanja avtorskega gledališča, ki jih Badiou v *Rapsodiji za gledališče* poimenuje splošna nihanja. Gledalec se mora odločiti, ali se prepustiti tej praznini in sodelovati v neskončnem postopku. Ni pozvan k užitku, pač pa k razmišljanju. Primeri in taktike, ki smo se jih dotaknili, kažejo, kako so bile uprizoritvene prakse v dvajsetem stoletju vzporedno z drugimi umetnostmi v živo in z literaturo podvržene posledicam tega, kar Mladen Dolar poimenuje »stoletje postopne in katastrofično naraščajoče mediatizacije, ko so mediji tako rekoč prekrili in virtualizirali sam pojem realnosti, odeli v podobe in docela zastrli, tako da kriza reprezentacije še nikoli ni bila večja« (Dolar; »Gledališče ideje« 118). Tako smo se v enaindvajsetem stoletju znašli znotraj obdobja, ki ga izjemno natančno v pogovoru z Nicolasom Truongom v knjigi *Eloge du*

théâtre definira Badiou s sintagmo »izjemno konfuzen čas«, v katerem se zdi, da je prevladal občutek, da smo popolnoma brez idej: »Ta zmedenost sodobnosti je tista globokega nihilizma, ki ne samo, da oznanja, kako so ideje izginile, ampak tudi, da se bomo na to stanje brez težav navadili tako, da bomo živeli v čisti sedanosti, ki nikakor ne sproža problema sprave med imanenco in transcendenco« (Badiou, *Eloge du théâtre* 69). In po mnenju Badiouja je ena bistvenih nalog gledališča v tem obdobju zmedenosti, da »pokaže zmedenost kot zmedenost« (prav tam 70).

Današnji čas tako brez dvoma beleži sledi eksperimentov in tektonskih premikov v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja. Uprizoritev in tekst različni tipi postdramske gledališkosti na novo postavljajo in preizprašujejo. Gledališče se oddaljuje od pojma dramskega, medtem ko družba postaja vse bolj dramtizirana. V zadnjih približno desetih letih sta se na evropskih odrih izrisali dve večji usmeritvi, ki ju lahko razumemo kot dediščini postdramskega gledališča. Prvi tip je »odrska pisava«, kakor jo definira filozof in gledališki kritik Bruno Tackels in jo utelešajo npr. Simona Semenič, Milena Marković in Anja Hilling. Ta odrska pisava (ki ni izključno tekstualne vrste) tekstu vrne osrednje mesto v ustvarjalnem procesu. Drugi tip, ki ga utelešajo npr. Frljič, Divjak, Milo Rau in drugi, pa pisave uporablja kot matrice, ki so lahko likovne, koreografske ali transdisciplinarne. Pisanje, pa tudi morebitno pripoved, tu torej opravlja režija v širšem pomenu besede, in sicer z vsemi sredstvi, uporabljenimi v predstavi. Ali pa snovalna oziroma sodelovalna kreacija, ki ukinja hierarhične in cehovske delitve med igro, režijo, dramsko pisavo in drugimi segmenti kreacije.

Ne glede na zgoraj skicirano možno delitev pa vse oblike, ki izhajajo iz postdramskega, poleg pojma mimezis zelo radikalno preizprašujejo tudi reprezentacijo in verjetje gledalca v obstoj vzporednega sveta zunaj našega. To preizpraševanje konvencionalne pogodbe med igralcem in občinstvom velikokrat prevedejo v vprašanje: sem igralec torej jaz ali nekdo v publikli?

Zgodbi dekonstrukcij nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo, značilni za postmimetično, smo sledili od neoavantgarde do postmilenija. Neoavantgarda performativnega obrata, tako Jesih kot Jovanović, je s svojimi besedilnimi in gledališkimi dejanji zaznamovala prehod iz tekstovne v performativno kulturo, za katero je značilna prav performativna narava *telesne so-prisotnosti*. Jesih z *Limitami* in *Grenkimi sadeži pravice*, Jovanović pa z ritualnim klanjem kure v dvorani Križank (podobno kot Handke v *Zmerjanju občinstva*) ter z doslednim prevodom besedilnega v ritualno-telesno v *Spomeniku G Jožice* Avbelj dokončno udejanjata preobrat od gledališča kot umetniškega dela, fiksiranega artefakta, k performativni telesni so-prisotnosti so-subjektov (igralcev in gledalcev) dogodka / hepeninga.

Tako predstavo Pupilije Ferkeverk kot performativno naravnost Jesihove in Handkejeve drame absurda lahko interpretiramo tudi znotraj koncepta sodobnega

performansa in gledališča po performativnem obratu v šestdesetih letih 20. stoletja: kot različni inačici postdramskih (Lehmann) ali energijskih (Lyotard) umetniških korpusov ali dejanj, ki po mnenju Fischer-Lichtejeve »nočejo, da bi jih razumeli, ampak da bi jih doživeli. Ne pustijo se podrediti paradigmi hermenevtične estetike« (Fischer-Lichte, *Ästhetik* 276). Zato – kot izpričuje Peter Božič ob *Spomeniku G* – »ukinjajo tistega posrednika med igralčevim telesom in njegovo igro, ki mu pravimo intelekt oziroma ratio« (Božič, »Razvoj« 37).

Besedilne in uprizoritvene ter konceptualne inovacije obravnavanih avtorjev in avtoric lahko torej razumemo kot del specifične zadnjih petdesetih let, ki sta jo zaznamovala nemir in badioujevska nezmožnost odločitve med koncem starega in začetkom novega. Priča smo bili vrsti estetskih revolucij, ki so zamajale konfiguracijo drame in gledališča. Lahko bi rekli, da avtorji, ki smo jih obravnavali v razpravi, razmišljajo o drami, gledališču in družbi v (post)dramski obliki zaradi potrebe po pripovedovanju novih in novih zgodb o postmilenijski krizi etike in družbe, ki jo pogojujeta neoliberalna in postsocialistična družba. Iz geografije njihovih literarnih in gledaliških procesov je očitno, da se je tudi slovenska pisava za gledališče podala v vode, ki jih je označil tako postdramski kot performativni obrat. To priča o tem, da se obravnavani umetniki in skupine gibljejo od lokalnega (Slovenija) do globalnega (kjerkoli na svetu), od dramskega do postdramskega, od realističnega do absurdnega, od fizičnega do metafizičnega, od gledališkega do metateatralnega, da bi zajeli ostanke razbitih in razdrobljenih pomenov, ki jih proizvajajo drsni označevalci, ki se le občasno in začasno srečujejo z označencem.

- Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojniki*. MGL, 1994. Knjižnica MGL, 119.
- Auslander, Philip. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, 2. izdaja. Routledge, 2008.
- . *V živo: uprizorjanje v mediatizirani kulturi*. Prevedla Aleksandra Rekar, MGL, 2007. Knjižnica MGL, 146.
- Autant-Mathieu, Marie-Christine. »Auteurs, écritures dramatiques.« *Écrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, CNRS, 1995, str. 13–28.
- Badiou, Alain. *Eloge du théâtre*. (Avec Nicolas Truong). Flammarion, 2013.
- . *Rapsodija za gledališče*. Prevedla Katja Zakrajšek, MGL, 2020. Knjižnica MGL, 176.
- Božič, Peter. »Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču.« *Maske*, št. 1, 1986, str. 37–42.
- Debord, Guy. *Družba spektakla*. Prevedla Meta Štular, Študentska založba, 1999.
- Divjak, Žiga, in Katarina Morano. »Med obupom in upom s pogumom za spremembe, intervju z Žigo Divjakom in Katarino Morano.« Intervjuval Igor Kavčič. *Gledališki list PG Kranj, Kons: Novi dobi*, 2021, str. 13–15.
- Dolar, Mladen. »Gledališče ideje.« *Rapsodija za gledališče*, Alain Badiou, prevedla Katja Zakrajšek, MGL, 2020, str. 109–123.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp, 2004.
- . *Estetika performativnega*. Prevedel Jaša Drnovšek, Študentska založba, Koda, 2008.
- . *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. Routledge, 2005.
- Gómez-Peña, Guillermo. »Navigating the Minefields of Utopia – A conversation with Lisa Wolford.« *The Drama Review*, letn. 46, št. 2 (T 174), New York, 2002, str. 66–96.
- Haas, Birgit. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Passagen Verlag, 2007.
- Hammond, Will, in Dan Steward, ur. *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. Oberon, 2008.
- Inkret, Andrej. »Drama in teater med igro in usodo.« *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*, Dušan Jovanović, Mladinska knjiga, 1981, str. 391–412.
- . »Igra z jezikom.« *Delo*, št. 13, 17. jan. 1974, str. 8.
- Jelinek, Elfriede. »Brecht aus der Mode.« *Berliner Tagesspiegel*, 10. febr. 1998, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/brecht.htm>. Dostop 25. mar. 2006.
- . *In den Alpen*. Berlin Verlag, 2002.
- Jesih, Milan. *Grenki sadeži pravice, interpelacija v enem nonšalantnem zamahu*. Založba Obzorja, 1978.

- Jovanović, Dušan. »Muke z vojno: pogovor z avtorjem Dušanom Jovanovićem.« *Uganka Korajže, Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, T. Toporišič, D. Dominkuš in D. Koloini, december 1994, str. 4–6.
- Klaić, Dragan. »Utopianism and Terror in Contemporary Drama: The Plays of Dušan Jovanović.« *Terrorism and Modern Drama*, uredila Dragan Klaić in John Orr, Edinburgh UP, 1999, str. 123–137.
- . »The Crisis of Theatre? Theatre of Crisis?« *Theatre in crisis?: performance manifestos for a new century*, uredila Maria M. Delgado in Caridad Svich, Manchester UP, 2002. str. 144–160.
- Kralj, Lado. »Goli otok literature.« *History of the literary cultures of East-Central Europe*, uredila Marcel Cornis-Pope in John Neubauer, J. Benjamins, 2004–2010, str. 478–483.
- . »Slovenia. Artistic profile, Directors, directing and productional styles.« *The world encyclopedia of contemporary theatre*, uredil Don Rubin, Routledge, 1994, str. 773–775.
- . »Sodobna slovenska dramatika: 1945–2000.« *Slavistična revija*, letn. 53, št. 2 (apr.–jun.), 2005, str. 101–117.
- Monfort, Anne. »Après le postdramatique: narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique.« *Trajectoires*, št. 3, 2009. Na spletu. <http://trajectoires.revues.org/392>.
- Pogorevc, Petra, in Tomaž Toporišič, ur. *Drama, tekst, pisava 2*. MGL, 2021. Knjižnica MGL, 178.
- Pograjc, Darja. »Intervju: režiser Žiga Divjak.« *Radio Slovenija 1*, 30. okt. 2018, <https://radioprvi.rtv slo.si/2018/10/reziser-ziga-divjak/>. Dostop 14. avg. 2020.
- Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Niemeyer, 1997.
- Reiter, Wolfgang. *Wiener Theatergespräche. Über den Umgang mit Dramatik und Theater*. Falter Verlag, 1993.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame*. Prevedel Jacek Kozak, MGL, 2000. Knjižnica MGL, 130.
- Tackels, Bruno. *Les Écritures de plateau. État des lieux*. Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- Taufer, Venio. *Odrom ob rob*. DZS, 1977.
- Toporišič, Tomaž. *Ranljivo telo teksta in odra*. MGL, 2007. Knjižnica MGL, 145.
- . »Strategije (politične) subverzije v sodobnih uprizoritvenih umetnostih: Pograjc, Zupančič, Hrvatini: trije primeri v Sloveniji.« *Maska*, letn. 20, št. 3–4 (poletje 2005), str. 64–70.
- Weiss, Peter. »Notizen zum dokumentarischen Theater.« *Theater im 20. Jahrhundert*, uredil Manfred Brauneck, Rowohlt, 1989, str. 293–30