

Leta 2005 je skupina dramatikov in dramaturgov na pobudo dramatičarke Simone Semenič in v tesnem sodelovanju s teoretikom uprizoritvenih umetnosti Rokom Vevarjem v okviru Gledališča Glej osnovala PreGlej. Skupina se je ukvarjala s problematiko dramskega pisanja in v nekaj letih vzpostavila platformo za ustvarjanje, razvoj in mednarodno izmenjavo dramskih pisav. Njihovo delo je bilo zavezano vzpostavitvi samih pogojev za ustvarjanje dramskih besedil. S tem namenom so uporabili formo bralne uprizoritve – ne le kot javno predstavitev drame, temveč kot metodo za razvijanje drame, ki prinaša dramo kot delo v nastajanju. Članek pokaže, da ima tovrstna praksa dramskega pisanja na slovenskih odrih svoje predhodnike v eksperimentalnih gledaliških praksah šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja (v izvedbi neoavantgardnih skupin pesnikov 441/442/443, Nomenklatura in LKB – Literarni klub Branik ter v nastopih pisateljev, ki so predstavljali svoja literarna dela v Pekarni). Pesniki in pisatelji so uprizarjali svoja dela, ki prvenstveno niso bila namenjena uprizarjanju, pri tem pa ustvarili teatralne oblike pisanja za oder, s katerimi so izstopali tako iz konvencij dramskega ustvarjanja kakor tudi iz tradicije gledališča. Uprizarjanje literature in bralne uprizoritve so obravnavane v kontekstu uprizoritvenega pisanja, ki označuje raznovrstna razmerja med pisavo in uprizoritvijo, pri tem pa se osredotoča na proces pisanja kot uprizoritvenega dejanja.

Ključne besede: literatura, poezija, drama, uprizoritev, bralna uprizoritev, uprizoritveno pisanje

Dr. **Barbara Orel** je profesorica za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti ter vodi raziskovalne skupine na UL AGRFT. Osrednja področja njenih raziskav so eksperimentalne gledališke prakse, avantgardna gibanja in sodobne scenske umetnosti. Napisala je knjigo *Igra v igri* in uredila več znanstvenih monografij, med njimi *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*. Redno sodeluje pri mednarodnih raziskovalnih projektih, med njimi v delovni skupini Theatrical Event (v okviru International Federation for Theatre Research). Bila je tudi selektorica nacionalnih gledaliških festivalov Teden slovenske drame (2006–2007) in Festival Borštnikovo srečanje (2008–2009).

barbara.orel@agrft.uni-lj.si

Uprizarjanje literature in bralne uprizoritve

Barbara Orel

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

Skupina PreGlej¹ je leta 2005 začela organizirati dramske delavnice, v okviru katerih so potekale bralne uprizoritve novonastalih dramskih besedil. Bralno uprizarjanje je bilo zamišljeno kot način ustvarjanja drame – ne le kot njena javna predstavitev, temveč kot proces, v katerem imajo dramatik priložnost izkusiti, kako njihova drama učinkuje na gledališkem odru in kako jo doživlja občinstvo, po končani uprizoritvi pa jo v pogovoru z režiserjem, igralci in gledalci prediskutirati in na osnovi povratnih informacij dramsko besedilo izboljšati. Bralne uprizoritve v PreGlejevem Laboratoriju so vzpostavile pogoje za procesualno dramsko ustvarjalnost. Predhodnike takšnega načina dramskega pisanja je na slovenskih odrih mogoče prepoznati v eksperimentalnih gledaliških praksah šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja, ki so raziskovale razsežnosti besede v mediju gledališča in pri tem razvile raznovrstne oblike uprizoritvenega pisanja.

Uprizarjanje poezije v izvedbi skupin pesnikov

Predstavljanje literature na slovenskih odrih je privzemalo različne uprizoritvene oblike. Poleg tradicionalnih literarnih večerov (pesniških, proznih in – redkeje – dramskih del), ki redno spremljajo gledališko ponudbo v institucionalnih gledališčih, so se že vsaj od petdesetih let 20. stoletja, zlasti pa v šestdesetih in sedemdesetih, na eksperimentalnih odrih začele pojavljati raznovrstne inscenacije literature, ki so izkazovale težnje po gledališkem eksperimentu, kot uprizoritve pa so bile pogosto prezrte. Mednje se uvrščajo uprizoritve poezije v skupini 441/442/443 (ki se je preobrazila v Gledališču Pupilije Ferkeverk), raziskave zvočne podobe besed v skupinah Nomenklatura in LKB – Literarni klub Branik, predstavitve literarnih del slovenskih pisateljev v Pekarni. Njihovi avtorji so na gledaliških odrih preverjali razsežnosti besede in literarnih del, ki prvenstveno niso bila namenjena uprizarjanju. V gledališču so prepoznali privlačen in učinkovit medij za neposredno komunikacijo z občinstvom in prostor za raziskavo besede. Odrske izvedbe so vključevale različne

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

akcije, dejanja in situacije, ki so bile ožarjene z ustvarjalnim zanosom samih avtorjev in neločljivo povezane z vedenjskimi praksami. Obravnavane bodo v kontekstu t. i. uprizoritvenega pisanja (*performance writing*). Ali kot ta pojem opredeli Caroline Bergvall: »Uprizoritveno pisanje raziskuje razmerja med besedilnimi in na besedilih utemeljenimi deli, ki se razvijejo v povezavi z drugimi mediji in diskurzi«, pri tem pa odpira prostor za »preiskovanje formalnih in ideoloških strategij, ki jih pisatelji in umetniki razvijejo tekstualno, kot odgovor ali reakcijo na svoj lastni čas in svoja področja« (»What do We Mean«). Kot pojasni Ric Allsopp, oznaka uprizoritveno pisanje poskuša držati v napetosti »pisanje in njegovo uprizoritev, uprizoritev in njeno pisavo« ter vzpostavlja okvir za raznolike prakse pisanja in uprizarjanja, ki bi spričo tradicionalnih načinov gledanja in pisanja sicer ostale utišane ali prezrte (77). Gre za nenehno spreminjajoče se razmerje med pisavo in uprizoritvijo, ki vsaka s svoje strani označujeta dve skrajni točki, med katerima krožijo in se oblikujejo raznovrstne prakse uprizoritvenega pisanja. Pojem uprizoritveno pisanje ni časovno opredeljen ali vezan na določen slog uprizarjanja, saj zajema množstvo raznolikih razmerij med pisanjem in/kot uprizarjanjem oziroma uprizoritvijo kot pisavo, osredotoča pa se na »transformativno igro besedila kot uprizoritve« (prav tam).

Najprej se bomo posvetili skupinam pesnikov, ki so na gledaliških odrih uprizarjali svojo poezijo. Neoavantgardna skupina pesnikov 441/442/443 (ta je z vsako naslednjo uprizoritvijo poezije spremenila zadnjo številko v svojem imenu in se preimenovala v Gledališče Pupilije Ferkeverk) je poezijo razumela »v njeni 'uporabnosti' za javno uprizarjanje v podobi gledališkega dogodka« (Svetina, »Gledališče Pupilije Ferkeverk« 92). V težnji po komunikativnosti poezije so pesniki iskali »ustrezen prostor za svoj javni 'performance'« in v gledališču prepoznali medij, v katerem »lahko pesniška beseda dobi popolnoma novo razsežnost« (prav tam). Po pričevanju Iva Svetine so bili pri tem inspirirani tudi z javnimi branji poezije Allena Ginsberga in znamenitimi moskovskimi večeri Jevgenija Jevtušenka. Za našo razpravo sta zanimiva predvsem literarna nastopa na odru Male drame *V počastitev tisočletja nosečnosti in stoletja prve pomoči* maja 1968, ko je pesnikom pri odrski realizaciji pomagal Jurij Souček, in *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk*, ki jo je leta 1969 režiral Dušan Jovanović. V obeh so avtorji nastopili v vlogah pesnikov, ki sami uprizarjajo svojo poezijo.

Pomen premestitve poezije v medij gledališča v skupini 441 nazorno predstavi Ivo Svetina. Iz njegovega zapisa je dobro razvidno, kako je potekal proces »prevajanja« poezije v jezik gledališča, kot se izrazi, to je prenos in transkripcija jezikovnega znaka v znakovne sisteme odra. V njem je mogoče prepoznati sledi Barthesove semiologije. Kot pravi Svetina, je v »ugledališčenju« poezije v *Tisočletju nosečnosti*

vse bolj tudi »kretnja« postajala jezik, avtorji pesmi pa »igralci«, ki se sicer niso »vživljali« v like oziroma junake igre, dramskega teksta, ampak so prav z navzočnostjo na odru, vključeni v magični ris razsvetljene kocke, oživljali svoje besede, verze, pesmi.

To oživljanje je peljalo po poti »igre«, improvizacije in radosti nad jezikom, ki je širil odrski prostor in v hipu postavljaj pred gledalce ves svet, ujet v mrežo pesniškega jezika. V določenem trenutku se je poezija, njena literarnoestetska funkcija umaknila v ozadje in v ospredje je stopilo telo, glas, kretnja, šum ... (Svetina, »Prispevek« 88)

Živa navzočnost pesnika na odru je postajala pomembnejša od same pesmi, k čemur je pripomogla tudi glasba, ki je »pesniško tkivo razgrajevala, ovirala ali spodbujala njegovo interpretacijo, hkrati s to 'demontažo' poezije« pa je bledela podoba »aristokratskega pesnika« in poslušalci so »postajali vse bolj gledalci«. Svetina poudari, da je šlo za »kreacijo in manj za interpretacijo pesmi« (prav tam).

V *Žlahtni plesni Pupilije Ferkeverk*, ki so jo pripravili v sodelovanju z režiserjem Dušanom Jovanovićem, so se pesnikom pridružili novi člani, ki niso bili literarni ustvarjalci. Pesmi niso več interpretirali oziroma utelešali le njihovi avtorji, temveč tudi drugi nastopajoči. Kot opozarja Svetina, ni šlo več »zgolj za avtorsko interpretacijo pesmi določenega avtorja, ampak za proces, ko so vsi nastopajoči postali akterji, igralci novega tipa, ki se niso več utemeljevali na 'vživljanju' v posamezne dramske like, ampak so z individualno energijo in navzočnostjo, z gibom in besedo dajali novo podobo tako pesmim kot tudi njihovim avtorjem« (»Prispevek« 91). V procesu kolektivnega ustvarjanja predstave se je – povedano s Svetinovimi besedami – zgodila »'demokratizacija' pesniškega akta, saj pesniški akt ni le akt ustvarjanja, ampak tudi akt 'podajanja' pesmi, stik med pesnikom in 'občanom'« (prav tam). Življenje poezije kot gledališke predstave je pomenilo »odrekanje zahtevi pesmi kot absolutnega organizma jezika« (prav tam). V njihovi naslednji predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* so se pesniki prepustili uprizoritveni viziji Dušana Jovanovića, njihova poezija pa je bila le del besedilnega gradiva uprizoritve; postavljena je bila v kontekst drugih umetnostnih in raznovrstnih neumetnostnih besedil.² Za to priložnost so se preimenovali v 443 oziroma Gledališče Pupilije Ferkeverk. Opredelili so se kot »gibanje 443«, in sicer kot gibanje, ki »deluje na področju gledališča, literature, filma, likovne umetnosti in še vsepovsod« (Svetina, »Prispevek« 96).

V primeru skupine 441/442/443 je dobro razviden sam proces premeščanja poezije v medij gledališča. Pri skupini Nomenklatura pa se temu pridružuje teoretski premislek o zvočni podobi pesniške besede na odru. Gledališki eksperimenti skupine Nomenklatura temeljijo na preiskovanju odnosa med literaturo in glasbo, pri čemer sta beseda in zvok obravnavana kot enakovredna partnerja. Za konceptualna izhodišča na področju literature je skrbel Boris A. Novak, na področju glasbe pa Bor Turel. Za pričujočo razpravo so še posebej zanimivi začetki njihovega dela v času, ko so delovali kot literarna skupina in jih je – prav tako kot skupino 441/442/443 – vodila želja po komunikaciji z občinstvom.

² Besedilo so sestavljale: pesem Tomaža Kralja, ljudska pesem *Lepa Anka kolo vodi*, pesem Jovana Vesela Koseskega in Majakovskega, besedilo fotoromana v italijanskem jeziku, uganka, sporazumevanje v jeziku gluhozemih, besedilo reklame za Alpsko mleko, besedilo v latovščini, besedilo iz rubrike Zaupni pomenki v reviji rumenega tiska. Besedilo *Pupilije* je objavljeno v monografiji *Prišli so Pupilčki*.

Razmerje med pomenom in zvenom besed so igrivo preiskovali na glasbeno-literarnih dogodkih, na katerih so uprizarjali svojo poezijo.³ Na 3. kulturnem maratonu na Filozofski fakulteti, ki je bil zamišljen kot manifestacija študentske (sub)kulture in drugih študentskih dejavnosti, so leta 1973 svojo poezijo predstavili Boris A. Novak, Igor Likar, Milan Kleč in Jure Perovšek. Skupinski nastop so izvedli tako, da so okrog prizorišča razpeli vrvi in po vzoru boksarskega ringa ustvarili neke vrste pesniški ring. V njem so pesniki sočasno interpretirali vsak svoje pesmi, in sicer tako, da so si podajali verze svojih pesmi in si jih – kot udarce pri boksu – izmenjevali po načelu »verz za verz«. Tako je do polnega izraza prišla zvočna podoba pesmi, sam pomen pesmi pa je bil dekonstruiran.

V skladu s pesniškim credom Borisa A. Novaka, po katerem naj »zven besede pomeni in pomen besede zveni!«,⁴ se je Nomenklatura posvečala raziskovanju odnosa med zvokom in pomenom besede. To je v bistvu de Saussurjevo vprašanje o razmerju med označevalcem (zvočno in likovno podobo besede) in označencem (pomenom besede), na katero so se tudi teoretsko sklicevali. Usmerili so se v preiskovanje zvočne ravni jezika. To je dobro razvidno iz koncepta za hepening *Zvok, ne jezi se* (1974). Heping je potekal po zgledu igre Človek, ne jezi se. V Festivalni dvorani, kjer je bil izveden, so bila označena polja, po katerih so se pomikali udeleženci. Njihovo gibanje je določal met kocke, ki jo je metal član skupine Nomenklatura. Na poljih so bila navodila za izvedbo različnih nalog oziroma »zvočnih akcij«, njihov razpon pa je segal »od spočenjanja osnovnih zvočnih akcij preko vključitve pomensko še neformiranih glasov do glasbenega posredovanja pesmi, najvišje zvočne oblike pomensko razčlenjene govorice« (Nomenklatura, »Koncept« 189). T. i. »zvočne akcije s telesom« (kot je denimo plosk z rokami: plosk z ravnimi dlanmi, zaokroženimi dlanmi, plosk po vrhni strani zapestja; udarec dlani ob druge dele telesa, ob tla itd.) so se stopnjevale v zahtevnosti vse do »branja teksta« (razlikovali so karikirano branje, branje z različno hitrostjo, jakostjo, višino, petje teksta) (prav tam 195). Šlo je za uprizarjanje zvočnega telesa besede, sporočanja njene glasovne vrednosti. Izpostavljanje foničnega označevalca v razmerju do označene vsebine je odprlo pot t. i. zvočnemu pisanju.

Podobno bi lahko ugotovili za skupino LKB – Literarni klub Branik (njihovo ime je parodija na priljubljeni mariborski Športni klub Branik). Leta 1965 jo je v Mariboru ustanovil Miroslav Slana, zato da bi mladim ustvarjalcem zagotovil možnosti javnega nastopanja. V tretjem letu dejavnosti so Miroslav Slana, Andrej Brvar, Tone Partljič, Drago Jančar in Franček Hedl svoje literarne proizvode (tako so jih imenovali sami) odmevno predstavili na malem odru SNG Maribor dne 19. septembra 1968.

3 Nomenklatura je tudi pozneje, kot gledališka skupina oziroma »Laboratorij za alkimijo umetnosti«, občasno prirejala glasbeno-pesniške večere (tako so jih imenovali sami), med njimi: *Ogledalo tišine* oktobra 1974, poskus totalne improvizacije *Uho trenutka* decembra 1974, *Zven, ki vene* februarja 1976 itd. O eksperimentih skupine Nomenklatura sem natančneje pisala v razpravi »Raziskave besede in zvoka v skupini Nomenklatura«.

4 Citat je vzet iz zapisa »Poezija jezika«, ki ga je Boris A. Novak objavil ob izidu svojega pesniškega prvenca *Stihožitje* v Ljubljanskem dnevniku 31. decembra 1977.

Predstavljeni so bili kot reklama (v Brvarjevem primeru) in na način zlogovne členitve besednih zvez, vzetih iz telefonskega imenika (v Slanovem primeru).

Predstavitve literarnih del v Pekarni

V gledališču Pekarna (kot »poskusu vmesnega medija med gledališčem in drugimi umetniškimi izrazi«, ki je izkazoval težnjo k »totalnemu gledališču«, kot po Ladu Kralju povzame Ivo Svetina (*Gledališče Pekarna* 415)) so imeli posebno vlogo t. i. literarni večeri sodobnih slovenskih pisateljev. Natančneje jih predstavi Ivo Svetina v monografiji *Gledališče Pekarna*, v posebnem poglavju z naslovom »Gledališče in literatura« (415–420). To so bili gledališki dogodki, na katerih so ustvarjalci želeli na drugačen način predstaviti ustvarjalnost živih pisateljev in ki večinoma niso bili deležni gledaliških kritik.⁵ Kot pojasni Kralj, ni šlo »za tradicionalne literarne večere, ampak za neke vrste hepeninge«, le da tega imena niso uporabljali (prav tam 416). Osredotočimo se na tiste, v katerih so nastopili sami avtorji.

Ob izidu pesniške zbirke Iva Svetine *Vaša partijska ljubezen, očetje! Herojska smrt življenja ...* je avtor leta 1976 priredil dogodek, ki je prevzel formo gledališke predstave. Po Svetinovem pričevanju je dogodek vzbudil precejšnjo pozornost; najbrž tudi zaradi provokativne vsebine in same zasnove zbirke, ki je slavila oktobrsko revolucijo in jo hkrati ironizirala. To je bil tudi razlog, da zbirka ni izšla pri mariborski založbi Obzorja (leta 1972), temveč v samozaložbi (leta 1976). Svetina je v Pekarni zrežiral prizore, v katerih so nastopili Aleš Valič (kot Lenin), Jerca Mrzel (kot Leninova žena Nadežda Krupska) in tudi on sam. Za to se je odločil po zgledu predstave, ki si jo je nekaj let prej ogledal v Rimu v Teatru Laboratorio. Tam je videl recital pesmi Vladimirja Majakovskega v izvedbi znanega italijanskega igralca Carmela Beneja. Ta je s patosom in ironijo recitiral pesmi ob glasbeni spremljavi, kar je Iva Svetino tako navdušilo, da je takšen pristop v Pekarni ubral tudi sam. Oder je bil »okrašen z rdečimi zastavami, veliko Leninovo fotografijo, na kateri leži v ležalniku, in z diapozitivi z glavo Mossfilma, na katerem je značilen kip dveh borcev za lepšo prihodnost, za raj na Zemlji, moškega in ženske v značilni sorealistični ikonografiji, razgaljenih prsi in s kladivom in srpom v roki, v ozadju pa rdeča zvezda na enem od kremeljskih zvonikov« (Svetina, *Gledališče Pekarna* 419). Dramatičnost dogodka je nakazoval »velikanski ventilator, ki je občasno naredil (revolucionaren) veter, razgibal rdeče zastave in napovedal prihod novega časa« (prav tam).

⁵ Izvedeni so bili: *Večer Lojzeta Kovačiča* (1972), *Večer Daneta Zajca* (1972 v režiji Iva Svetine), *Večer Marka Švabiča ali »Predavanje o slovenski paranoji«* (1973 v režiji Lada Kralja), literarni večer Matjaža Kocbeka z naslovom *Smrt po smrti po bogu (literarno doživetje s toplim bifejem, žonglerjem, pesmicami, drobovino in zelnatimi glavami)* prav tako leta 1973, *Happening Iva Svetine ali »Tiskovna konferenca«* (1973 v avtorjevi režiji, ob izidu njegove knjige *Heliks in Tibija*), *Večer Ferdinanda Miklavca* (1973), *Vaša partijska ljubezen, očetje! Herojska smrt življenja ...* (1976 v režiji Iva Svetine, ob izidu njegove knjige s tem naslovom). V *Repertoarju slovenskih gledališč 1972–1977* v dveh primerih režiserja nista navedena.

Leta 1973 je bil izveden *Večer Marka Švabiča ali »Predavanje o slovenski paranoji«* (1973), in sicer v obliki predavanja (danes bi ga označili za predavanje - performans, *lecture performance*). Pisatelj se je gledalcem predstavil kot predavatelj, »ki 'v asketski pozi' stoji za pultom z mikrofonom in kozarcem vode ter predava o 'slovenski paranoji'« (prav tam 416). Izkaže se, da gre za »predavanje 'o paranoji Marka Švabiča' oziroma razkrivanje njegovega pisateljskega procesa pred javnostjo« (prav tam). Ta je na obiskovalce učinkoval osupljivo, saj je avtor spregovoril »o svojih kar najbolj intimnih doživetjih, sanjah, morah, obsesijah«, v nadaljevanju pa odgovoril še na nekaj novinarjevih vprašanj. Kot ugotavlja Svetina, je bila »'predstava', ki jo je uprizoril Švabič, nekaj popolnoma drugačnega od dolgočasnega branja, ki se skoraj po pravilu godi na običajnih literarnih večerih,« in jo označi za obliko totalnega gledališča (prav tam 417).

Nastop Matjaža Kocbeka *Smrt, po smrti, po bogu* pa je bil »pravi hepening«, o čemer zgovorno priča tudi oznaka dogodka: *Literarno doživetje s toplim bifejem, žonglerjem, pemicami, drobovino in zelnatimi glavami* (1973). Sredi bogato aranžiranega dogajanja, »okrašenega« s precejšnjimi količinami mesa, je Kocbek interpretiral svoje pesmi, nastop pa je navezal na »nesramne ekshibicije« v predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* v izvedbi Gledališča Pupilije Ferkeverk, v kateri je pred leti tudi sam nastopil (prav tam 417).

Konec šestdesetih in v sedemdesetih letih 20. stoletja so pesniki in pisatelji v uprizoritvah svojih literarnih del igrivo preiskovali življenje jezika na gledaliških odrih, zvočno in vizualno podobo besede ter opazovali, kako učinkuje na gledalce. Kako ugledališčiti poezijo in prozo? To je bilo osrednje vprašanje, s katerim so se ukvarjali: kako lingvistični znak prenesti in preobraziti v znakovne sisteme odra.

Tri desetletja pozneje je skupina dramatikov in dramaturgov v PreGleju razprla problematiko ustvarjanja dramskih besedil. Če je literate neoavantgardnih skupin gledališče zanimalo kot prostor, ki omogoča raziskavo novih razsežnosti literarne besede, in kot medij, ki (drugače kot knjižna objava) omogoča neposredno komunikacijo z občinstvom, je bilo avtorjem PreGleja gledališče primarni medij, v katerem so uresničevali svoje zamisli. V PreGleju so se ukvarjali z vprašanjem: kako napisati dramo? Osredotočili so se na vprašanje, kako premestiti logiko odra v dramsko besedilo, in na strategije prenosa znakovnih sistemov odra v lingvistični znak.

Bralne uprizoritve v PreGleju

Leta 2005 je skupina dramatikov in dramaturgov mlajše generacije, zbranih okrog Simone Semenič, osnovala skupino PreGlej. V sodelovanju s teoretikom Rokom Vevarjem so v okviru Gledališča Glej v nekaj letih vzpostavili platformo za ustvarjanje,

razvoj in mednarodno izmenjavo dramskih pisav. PreGlej je nastal iz želje po pridobitvi znanj in veščin iz dramskega pisanja, pa tudi kot kritika obstoječih razmer na področju gledališkega izobraževanja in samega vrednotenja dramskih del. V tistem času se je bilo v slovenskem prostoru mogoče seznaniti z veščinami dramskega pisanja na delavnicah, ki jih je organiziral festival Teden slovenske drame v Kranju, ne pa tudi na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo.⁶ Iz potrebe po razvijanju dramskih besedil so organizirali vrsto dejavnosti, ki so spodbujale in zagotavljale kontinuirano in sistematično delo na dramskih besedilih.

PreGlejčki (kot jih po analogiji s Pupilčki imenuje Maja Šorli, tudi sama aktivna članica PreGleja) so o dramskem besedilu razmišljali kot o potencialni uprizoritvi. V PreGlejevem Laboratoriju so vsako drugo soboto v mesecu obdelovali nova oziroma nastajajoča dramska besedila, se o njih pogovarjali in jih nadgrajevali. Organizirali so predavanja, ki so spodbujala teoretsko premišljevanje dramskega ustvarjanja. Poleg tega so vpeljali bralne uprizoritve kot učni proces ustvarjanja drame, ki omogoča procesualno dramsko pisavo in prinaša dramo v razvoju kot delo v nastajanju. Oder so uporabili kot medij za komunikacijo z občinstvom – s prvimi bralci, poslušalci oziroma gledalci. Bralne uprizoritve so bile zastavljene kot nadaljevanje dramske delavnice, na kateri dramatik sprevidi, kako dramska beseda učinkuje na odru, in ima priložnost skupaj z režiserjem, igralci pa tudi z gledalci predebatirati svoje delo. Pripravljali so jih v sodelovanju z režiserji in igralci svoje generacije. Po bralni uprizoritvi kot prvi javni predstavitvi novega dramskega dela je stekel pogovor, v katerem so bili k izmenjavi mnenj povabljeni vsi prisotni. Na ta način so PreGlejčki poskušali v proces nastajanja drame vključiti tudi gledalce. Z uprizoritvenega vidika so bile to neke vrste aranžirke, ki so po eni strani zagovarjale preprostost bralnouprizoritvenih prijemov, kot pravi Simona Semenič (Jesenko 27), po drugi strani pa nedovršenost samih uprizoritev. Ali kot bralno uprizoritev opredeli Blaž Lukan: »gre za vrnitev k tekstu, ki pa ne pomeni revitalizacije nekakšne anahronistične dramskogledališke paradigme, temveč za metodološko vzpostavitev teksta kot uprizoritvenega polja, ki za svojo uprizoritev potrebuje le svojo 'tekstualnost'« (194).

PreGlejeve bralne uprizoritve izkazujejo razumevanje dramskega ustvarjanja kot uprizoritvenega pisanja, ki pojmuje dramo kot zmeraj že premeščeno v medij gledališča ter transkribirano v jezik odra. To je bilo razvidno tudi v izvedbi *Devetih lahkkih komadov* (2007), zastavljenih kot provokativna politična gesta in kritika vrednotenja dramskih besedil v slovenskem prostoru. Kot pravi Rok Vevar, je bil v Sloveniji eden osrednjih problemov ta, »da gledališka elita zelo natančno 've, kaj je dobra drama'« (»PreGlej« 19). Po njegovem mnenju je bil v slovenskem prostoru takrat najbolj cenjen »dramski realizem, tekoč dialog, jezik v funkciji okoliščin,

⁶ Predmet dramsko pisanje se je na UL AGRFT začel izvajati ob uvedbi bolonjske reforme na Univerzi v Ljubljani v študijskem letu 2009/10.

situacije in intence ter ne niti preveč kompleksne niti komplicirane strukture. Skratka: nekaj, kar se da nategniti na metodološke klišeje psihološkega realizma« (prav tam). V preučevanju in teoretskem premišljevanju drame kot literarne zvrsti in uprizoritvenega dogodka so na dramskih delavnicah v PreGlejevem Laboratoriju raziskovali, kaj vse je lahko drama. Vevar je dal udeležencem nalogo, naj raziščejo, kaj bi po analogiji z Duchampovim pisoarjem v dramatiki lahko pomenil *ready-made*. Rezultat je bil zbirka besedil – *Devetih lahkih komadov*, vzetih iz različnih kontekstov vsakdanjega življenja (kot so navodila za uporabo pralnega stroja, poljudnoznanstvena besedila, medicinska besedila, prepis strokovne debate, *chata*, foruma itd.), ki so jih udeleženci delavnice nato avtorsko obdelali.⁷ Njihova uprizoritev je prevzela hibridno obliko bralne uprizoritve in performansa, ki so ga izvedli 1. aprila 2007, na dan, ko je v Kranju potekala zaključna slovesnost Tedna slovenske drame in so podelili tudi Grumovo nagrado za najboljše izvirno dramsko besedilo.⁸ *Devet lahkih komadov* je bilo zamišljenih kot »akcija«, s katero so »poskušali zmotiti red, ki narekuje kriterije za slovensko dramsko pisanje« (Šorli, »Političnost« 18). Hkrati pa je šlo za temeljito preizpraševanje ne več dramskih gledaliških besedil. Maja Šorli PreGlejčke primerja s Pupilčki, ki so leta 1969 v predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* prav tako uporabili raznovrstna umetnostna in neumetnostna besedila, vzeta iz drugih medijev in njihovih kontekstov, vendar njihova premestitev na oder ni bila sporna. Pravzaprav besedilo za *Pupilijo* in njegova sestava sploh nista bila deležna pozornosti. Šokanten je bil sklepni prizor, v katerem je bila obredno zaklana kokoš, ki je po presoji Vena Tauferja pomenila »smrt literarnega, samo estetično funkcionalnega gledališča na Slovenskem« (42). Štiri desetletja pozneje je izvedba t. i. *ready made* besedil v PreGleju dodatno razvnela v tistem času žgoče razprave o tem, kaj je drama. Osredinjala so jih vprašanja, kaj je izvirna drama in kaj je slovenska izvirna dramatika.⁹ To je bil čas krize dramskega pisanja in pomanjkanja novih dram, ko so repertoarna gledališča izdatno uprizarjala dramtizacije proznih del (te so bile sicer stalnica na slovenskih odrih), sočasno pa je porast uprizoritev snovalnega gledališča porodil vrsto t. i. ne več dramskih gledaliških besedil.

Skupina PreGlej je formo bralne uprizoritve popularizirala tudi na prvem festivalu dramske pisave v slovenskem prostoru PreGlej na glas! (leta 2006), ki je prerasel v mednarodni festival. V osmih letih svojega delovanja je uspešno spodbujal izmenjavo dramskih besedil (na relaciji Ljubljana–New York–Ljubljana – mesta v nekdanji

7 Postopke avtorske obdelave *ready-made* besedil predstavi Maja Šorli (»Dva primera« 76). Avtorji so bili: Zalka Grabnar Kogoj, Iztok Ilc, Jerneja Kušar, Miha Marek, Janko Oven, Peter Rezman, Simona Semenič, Maja Šorli in Rok Vevar.

8 Besedilo *Devet lahkih komadov* je konkuriralo tudi za Grumovo nagrado. Zanimivo je, da je bilo tri leta pozneje za Grumovo nagrado nominirano *ready-made* besedilo Janeza Janše *Slovensko narodno gledališče*. Uprizoritev (v formi dobesečnega gledališča, t. i. *verbatim theatre*) je sicer že leta 2008 prejela Borštnikovo nagrado za gledališke inovacije in estetski preboj. To je bilo eno od petih dramskih besedil, ki so bila v letu 2010 nominirana za Grumovo nagrado. Podeljene so bile tri enakovredne nagrade: Ivu Prijateljju za dramo *Totenbirt*, Simoni Semenič za *24ur* in Ivu Svetini za dramo *Grobница za Pekarno*.

9 Ta vprašanja so pregledno analizirana v tematskem bloku »Literatura in teater« v reviji Literatura (januar/februar 2006, letn. 18, št. 175–176, str. 67–190).

Jugoslaviji idr.) in pospešil uprizarjanje novih dram v slovenskih gledališčih. PreGlej je z entuziastično kulturno-umetniško gverilo, kot se izrazi Rok Vevar (»Za dramsko pisavo« 3), sprožil pravi trend bralnih uprizoritev. Kot oblika javne predstavitve drame se je uveljavila na festivalu Teden slovenske drame, na katerem vsako leto bralno uprizorijo nominiranke za Grumovo nagrado za najboljše dramsko besedilo; prav tako na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, kjer jih kontinuirano pripravljajo študentje (bodisi pod mentorstvom Žanine Mirčevske bodisi samostojno). Dramatiki in dramaturgi mlade generacije so vzpostavili tudi novo platformo dramske ustvarjalnosti in ustanovili festival dramske pisave Vzkrik (leta 2017).

Dramatičarka in pobudnica PreGLEja Simona Semenič je bralno uprizarjanje uporabila kot postopek pri snovanju dram tudi zunaj PreGLEja, denimo pri pisanju besedila za uprizoritev *še ni naslova* v režiji Tomija Janežiča in izvedbi Slovenskega mladinskega gledališča (2018). Besedilo je pisala sproti, ko so že potekale vaje in je bilo v sodelovanju z igralci mogoče preveriti njegovo odrsko dimenzijo ter ga uskladiti, ali bolje, razvijati v dialogu z režiserjem in uprizoritvenim konceptom. Čeprav takšen način uprizoritvenega pisanja redko zasledimo v repertoarnih gledališčih, je bil v zgodovini gledališča pogosta praksa. Kot opozarja Rok Vevar, je »klasična dramatika nastajala sproti, se pravi: skupaj s prakso«, se pravi s sprotnimi »bralnimi uprizoritvami«, ki so sugerirale popravke (»PreGLEj« 20). Kot zgled izpostavi Shakespearjevo dramatiko.

V slovenskem gledališču so na takšen način nastajala denimo besedila Emila Filipčiča za uprizoritve v režiji Vita Tauferja: *Altamira* (SNG Drama Ljubljana, 1984), *Atlantida* (Slovensko mladinsko gledališče, 1988) in *Božanska tragedija* (Prešernovo gledališče Kranj, 1989). Tomaž Toporišič navaja, da je Filipčič nastopil kot rezidenčni pisatelj, njegovo vlogo v procesu ustvarjanja uprizoritve pa primerja z Barthesovim modernim pisarjem (129). Ob tem ugotavlja, da je to vlogo pred njim prevzel tudi Milan Jesih, ko je v Eksperimentalnem gledališču Glej pripravljal besedilo za *Limite* (1973) v režiji Zvoneta Šedlbauerja, v devdesetih letih pa Andrej Rozman, denimo ko je v Slovenskem mladinskem gledališču pisal besedilo za *Tartifa* (1993) v režiji Vita Tauferja (prav tam 129–130). Na takšen način so v SMG nastale tudi *Žrtve mode bum-bum* (1975) Dušana Jovanovića. Produkcija dramskih besedil kot praksa uprizoritvenega pisanja se je uveljavila tudi v snovalnem gledališču.

Sklep

Neoavantgardnim gledališkim praksam in PreGleju je bilo skupno zanimanje, kako njihova (pesniška, prozna in dramska) dela učinkujejo na občinstvo. Povezovalo jih je vprašanje o naravi odrskega znaka. V šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja so se pesniki in pisatelji ukvarjali s tem vprašanjem z vidika premestitve lingvističnega znaka v znakovne sisteme odra. V prvem desetletju 21. stoletja pa so dramatik in dramaturgi v PreGleju pristopili k temu vprašanju prav z nasprotnega vidika: kako naseliti logiko znakovnih sistemov odra v lingvistični znak? Oziroma drugače povedano: kako misliti dramo, kot da bila že ugledališčena, in napisati dramsko besedilo?

Pesniki in pisatelji, ki so predstavljali svoja literarna dela občinstvu, so utelešali samo pisavo, ob tem pa dopuščali, da jih presega in se razrašča v druge znakovne sisteme odra. Pri tem so ustvarili raznovrstne oblike uprizoritvenega pisanja, ki so porajale zgodnje primere ne več dramskih gledaliških besedil na slovenskih odrih, in z njimi oblikovali odrske estetike v zarisu postdramskega gledališča. Tri desetletja pozneje so udeleženci PreGleja uporabili formo bralne uprizoritve kot metodo za procesualno dramsko ustvarjanje. Na bralnih uprizoritvah so v dialogu z uprizoritelji in gledalci preverjali, kako njihove drame delujejo na odru, z namenom, da bi usvojili tehnike dramskega pisanja in vzpostavili dramo kot predstavo. Z uprizoritvenim pisanjem so funkcijo dramskega avtorja delili z ustvarjalci uprizoritve in tudi z gledalci. Zavezani raziskovanju drame kot zvrsti in v iskanju inovativnih pristopov k oblikovanju ne več dramskih gledaliških besedil, so povezovali prakso dramskega pisanja s teorijo drame in gledališča. S celoto svojih dejavnosti (z organizacijo prvega slovenskega festivala dramske pisave PreGlej na glas!, konstruktivno kritiko sistemov vrednotenja dramskih besedil, popularizacijo bralnih uprizoritev) so med mlajšo generacijo gledaliških ustvarjalcev vzbudili zanimanje za dramsko pisanje kot trendovsko dejavnost, v slovenskem prostoru pa pomembno prispevali k revitalizaciji samega področja dramske ustvarjalnosti. Raznolikim umetniškim interesom neoavantgardnih skupin in skupine PreGlej navkljub pa so njihovi avtorji izstopali iz konvencij pisanja oziroma produkcije gledaliških besedil ter z uprizoritvenim pisanjem utirali poti novim pristopom in estetikam uprizarjanja.

- Allsopp, Ric. »Performance Writing.« *PAJ – A Journal of Performance and Art*, letn. 21, št. 1, 1999, str. 76–80.
- Barthes, Roland. *Užitek v tekstu. Variacije o pisavi*. Prev. Š. Žakelj. Beletrina, 2013. Knjižna zbirka Koda.
- Bergvall, Caroline. »What Do We Mean by Performance Writing?« Uvodno predavanje na prvem simpoziju na temo *Performance Writing*. Dartington College of Arts, Velika Britanija, 12. apr. 1996, docplayer.net/38120436-Caroline-bergvall-keynote-what-do-we-mean-by-performance-writing-w.html. Dostop 25. feb. 2023.
- Jesenko, Primož. »Da bi se dolgoročno pisalo več in tudi vse bolje. Pogovor s Simono Semenič, koordinatorico projekta PreGlej.« *Dialogi*, št. 7–8, 2006, str. 23–28.
- Literatura in teater*. Tematski blok v reviji *Literatura*, letn. 18, št. 175–176, 2006, str. 67–190.
- Lukan, Blaž. »Tekst kot oder ali bralne uprizoritve v luči performativne ekonomije.« *Umetnost med teorijo in prakso: teoretski pogledi na umetnostno realnost na pragu tretjega tisočletja*, ur. Jožef Muhovič, Založba Univerze v Ljubljani, 2021, str. 187–200.
- Milohnič, Aldo, in Ivo Svetina, ur. *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Maska, Slovenski gledališki muzej, 2009.
- Nomenklatura. »Koncept in pravila igre happeninga 'Zvok, ne jezi se'.« *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov: slovenski eksperimentalni dramski in uprizoritveni teksti iz obdobja modernizma (1966–1986)*, ur. Blaž Lukan, Slovenski gledališki inštitut, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2021, str. 189–195.
- Orel, Barbara. »Raziskave besede in zvoka v skupini Nomenklatura.« *Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 215–221. Obdobja, 31.
- Svetina, Ivo. *Gledališče Pekarna (1971–1978): rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje*. Mestno gledališče ljubljansko, 2016. Knjižnica MGL, 167.
- Svetina, Ivo. »Gledališče Pupilije Ferkeverk ali vprašanje rituala.« *Literarni modernizem v »svinčeni« letih*, ur. Gašper Troha, Študentska založba, Društvo Slovenska matica, 2008, str. 79–99.
- Svetina, Ivo. »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk.« *Maske*, št. 4, 1986, str. 86–101.
- Šorli, Maja. »Dva primera ready-made besedila v slovenskem gledališču.« *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, Mestno gledališče ljubljansko, 2008, str. 69–86. Knjižnica MGL, 148.

Šorli, Maja. »Političnost in teatralnost v slovenskih postdramskih besedilih.« *Dialogi*, letn. 44, št. 3–4, str. 15–32.

Taufer, Veno. *Odrom ob rob*. Državna založba Slovenije, 1977.

Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Maska, 2004. Transformacije, 14.

Vevar, Rok. »PreGlej.« *Dialogi*, št. 7–8, 2006, str. 18–20.

Vevar, Rok. »Za dramsko pisavo s PreGlejem na glas!« *Daj Dramo!: deset dramskih besedil*, ur. Ana Perne in Iztok Ilc, Kulturno društvo Integrali, Gledališče Glej, Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, WaxFactory, 2007, str. 3.