

V pričujočem prispevku bomo obravnavali koncept bralnih uprizoritev. Ugotavljali bomo, da gre v polju mlade dramske pisave za prevladujoč uprizoritveni format, ki pa ga ne gre razumeti kot vmesno stopnjo med branjem in uprizarjanjem, temveč kot povsem samostojen in polnokrven umetniški žanr. Mnoge bralne uprizoritve so zato opustile funkcijo »prve informacije« o tekstu in njegovem avtorju ter namesto tega postale čisto prava uprizoritev teksta, s čimer se je odprlo široko polje za gledališki eksperiment. To bomo preiščevali na primeru konkretnih praks, za katere je značilno, da besedilo postane glavno ali celo edino, kar je za gledališki dogodek potrebno, branje (na vse mogoče načine in oblike) pa zato ključno gledališko sredstvo.

---

**Ključne besede:** mlada generacija, bralna uprizoritev, eksperiment, generator, uprizarjanje, branje

---

**Varja Hrvatina** (1993), **Maša Radi Buh** (1998) in **Jakob Ribič** (1995) kot pisci sodelujemo že od leta 2018. Skupaj smo ustvarjali oddajo *Teritorij teatra* na Radiu Študent, pripravili kolektivno predavanje v okviru *Maskinega* seminarja sodobnih scenskih umetnosti, objavljamo pa tudi v revijah (*Maska*, *Amfiteater*) in gledaliških listih. V študijskem letu 2022/23 smo kot teoretsko-raziskovalni kolektiv postali štipendisti Sklada Jerneja Šugmana (ZDUS). Trenutno raziskujemo vidike nevidenega in kolektivnega dela v uprizoritvenih umetnostih ter ustvarjanje mlade generacije dramskih avtorjev in avtoric.

# GENERATOR:: za poljubno število bralnih uprizoritev

Varja Hrvatini, Maša Radi Buh, Jakob Ribič

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

## Uvod<sup>1</sup>

V zadnjem desetletju so se bralne uprizoritve v polju mlade dramske pisave vzpostavile kot prevladujoč uprizoritveni format, hkrati pa je za večino avtorjev to pogosto postal tudi edini način, da se njihovo besedilo sploh lahko uprizori. Prav zato se je skupaj s tem pojavila potreba, da bralna uprizoritev ne bi bila več le nekakšna vmesna faza v razvoju besedila, preludij k nečemu potencialnemu, kar naj bi še prišlo, kar je torej zgolj odloženo v prihodnost, saj ta za mlade avtorje pogosto ni nič drugega kot le nedoločljiv ali neizvedljiv jutri. Mnoge takšne uprizoritve so zato opustile funkcijo »prve informacije« o tekstu in njegovem avtorju in namesto tega postale čisto prava uprizoritev teksta, s čimer se je odprlo široko polje za gledališki eksperiment.<sup>2</sup>

Pojem gledališkega eksperimenta je tako širok, da ga na tem mestu skorajda ni mogoče pojasniti drugače kot s pomočjo velikega poenostavljanja, grobega zgoščanja množice divergentnih in razvejanih uprizoritvenih praks oziroma nenatančnega, skorajda že nasilnega poenotenja mnogih singularnosti pod le en skupni imenovalec. Toda kljub tej raznolikosti se zdi, da gledališka eksperimentalnost prejšnjega stoletja, vsaj v svojem prevladujočem delu, kaže na neko splošno naravnanoost, na neko rdečo nit, namreč na poskus detronizacije gledališkega besedila, torej na odvzem primata, ki ga je v odnosu do odra vzdrževala gledališka literatura. Kot je mogoče razumeti Blaža Lukana: zavezniški odnos med tekstom in odrom, ki je pomenil predvsem dominacijo prvega nad drugim, se je, čeprav nikoli ni bil zares zgleden in neproblematičen, v 20. stoletju spremenil v konkurenčni odnos, kar je šlo skupaj s konstitucijo gledališke režije in avtonomizacijo gledaliških sredstev (prim. Lukan, *Gledališka* 185–87). Prav

<sup>1</sup> Avtorji članka so v letih 2022/2023 štipendisti Sklada Jerneja Šugmana, ki ga je ustanovilo Združenje dramskih umetnikov Slovenije (ZDUS). Jakob Ribič (šifra 54771) je poleg tega vključen v program »Mladi raziskovalci« in (so) financiran s strani Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna ter v raziskovalni program »Gledališke in medumetniške raziskave« (P6-0376), (so)financiran s strani Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

<sup>2</sup> To seveda ne pomeni, da se bralne uprizoritve niso pojavljale že prej in da niso (bile) prisotne tudi v drugih kulturnih prostorih. Vendar to presega predvideni obseg in okvir naše raziskave, zato se v nadaljevanju namenoma osredotočamo na preučevanje bralnih uprizoritev zgolj v kontekstu dramske pisave mlade generacije.

zato v tem na novo vzpostavljenem odnosu morda ne bi smeli iskati ciljne usmerjenosti gledališke eksperimentalnosti, pač pa prej podlago, osnovo za to, da je lahko oder spregovoril s svojim lastnim jezikom oziroma z vsem, kar temu jeziku lahko pripada. S tem se je seveda odprla brezmejna kopica možnosti za raziskovanje uprizoritvenih potencialov, torej vsega tega, kar gledališče lahko je ali kar je z gledališčem mogoče početi, posledično pa se je temeljno spremenila tudi dramska pisava sama. Nemogoče je tu naštetati vse pomembne spremembe, ki so se zgodile, a že če jih omenimo samo nekaj, ena od tendenc postane zelo očitna: dramski avtor je izgubil prevladujočo vlogo, vzpostavilo se je režisersko gledališče, pojavile so se številne nove prakse, mnoge med njimi so razširile pomen gledališča ali pa so se celo pojavile iz, strogo vzeto, negledaliških umetniških sfer; med njimi denimo hepening in performans, konec koncev pa se je spremenilo tudi dramsko pisanje, kar je kmalu terjalo nove terminološke rešitve, kakršni sta bili denimo »ne več drama« ali »postdrama«, ki vsaka na svoj način pričata o domnevnem koncu (klasične) dramske pisave.

Pri plastenju tega, kaj vse je lahko gledališki eksperiment, bomo v nasprotju s pravkar zapisanim na sledi določenemu obratu. To ne pomeni, da bomo ponovno skušali utrditi primat dramskega pisanja in se od uprizoritve vrniti nazaj k tekstualnosti. Ne bo nam šlo za advokaturu gledališkega teksta, ki bi v gledališče ponovno vrnila avtorja in njegovo besedilo ter napravila nekakšen obrat od performativnega obrata. To namreč ne bi bilo nič drugega kot konservativno pozivanje k vrnitvi v domnevno stare dobre čase, ko naj bi bilo vse tako, kot mora biti. Nasprotno od tega nas bodo še vedno zanimali uprizoritveni potenciali odra, le da bomo o teh razmišljali v nekakšnem presenetljivem zglobu med branjem in uprizarjanjem. Na sledi bomo ustvarjalskim praksam, ki ohranjajo zanimanje za uprizoritev, vendar ne na račun dramskega besedila, pač pa prav znotraj njegovega lastnega okvira. Za to pa bo potreben določen premik v osnovni paradigmi. Gledališko besedilo za nas ne bo več samo nosilec ali vir pomena, pač pa polnokrvni in samostojni akter. Bralne uprizoritve bomo zato razumeli kot neke vrste performans gledališkega teksta; performans, ki namesto igralčevega telesa uporablja telo besedila in njegovo materialnost, na tem preseku pa raziskuje, kaj vse je z njim mogoče napraviti ter kakšne vse uprizoritvene potenciale ima lahko preprosto branje.

Eksperiment bomo zato razumeli predvsem kot poskus in tveganje nekaj napraviti drugače. Če se eksperiment vzpostavlja kot odstopanje in alternativa že obstoječemu, predvsem pa tistemu, kar je v danem umetniškem, družbenem in političnem kontekstu prepoznano kot prevladujoče, potem se bomo v nadaljevanju spraševali, ali ni morda estetsko opolnomočenje in refunkcionaliziranje žanra bralnih uprizoritev prav takšno področje eksperimenta. Bralne uprizoritve se namreč kot alternativa obstoječemu stanju uveljavljajo vsaj na treh nivojih: v situaciji, v kateri večina besedil mladih avtorjev ostaja neuprizorjenih, najprej predstavljajo alternativno možnost,

morda celo »zasilni izhod« za uprizoritev teh besedil, hkrati pa so vendarle precej več kot samo »zasilni izhod«, saj z drugačnimi uprizoritvenimi postopki predstavljajo tudi alternativo prevladujočim uprizoritvenim metodam (za bralno uprizoritev namreč kostumi, scenografija, rekviziti, oder ipd. niso več potrebni; zdi se, da sta dovolj že samo tekst in njegovo potencialno občinstvo); dalje, bralne uprizoritve, ki se razumejo na tak način, torej kot polne in celostne *uprizoritve*, nasprotujejo in predstavljajo alternativo prevladujočemu razumevanju tega formata kot nečesa, kar je le vmesna stopnja v razvoju besedila in zato samo nekakšna »poluprizoritvena forma«; navsezadnje pa bralne uprizoritve omogočajo tudi alternativo obstoječim dramaturgijam gledaliških tekstov in možnost drugačne besedilnosti, saj odpirajo vprašanje, kaj tekst vse *lahko je* in na kakšne vse načine nam lahko sporoča. Če je prevladujoč način uprizarjanja besedil takšen, da se tekst poskuša prevesti v odrske znake in s tem razpustiti v »jezik odra«, bralne uprizoritve radikalno vztrajajo pri tem, da je besedilo glavno, bistveno in celo edino, kar je za gledališki dogodek potrebno, branje pa zato ključno gledališko sredstvo. To seveda omogoča razvoj bistveno drugačnih dramskih pisav, saj je s tem dokončno suspendiran do neke mere še vedno prevladujoč, zagotovo pa nadvse omejujoč kriterij uprizorljivosti.

V pričujočem zapisu se bomo posvetili prav bralnim uprizoritvam in to povezali z vprašanjem, kako danes še generirati eksperiment, kdo ga generira in kje se tu nahaja mlada generacija. Preverili bomo, ali so danes generator njenega eksperimenta prav bralne uprizoritve, hkrati pa to navezali na vprašanje siceršnjega statusa in pozicioniranosti dramatike in njenih avtorjev. Tako bomo najprej skušali definirati, kaj sploh razumemo pod pojmom »bralne uprizoritve« in kaj pomeni, če uprizoritve te vrste vzpostavimo kot samostojen uprizoritveni format. V nadaljevanju se bomo spraševali, zakaj se med mladimi avtorji v nekem obdobju pojavi pravi val bralnih uprizoritev, pri tem pa ugotavljali, da je popularizacija tega formata verjetno tesno povezana s sodobnimi prekarnimi ekonomskimi razmerami, v katerih trenutno delujejo (ne nujno samo) mladi ustvarjalci. Ker so za bralne uprizoritve potrebna kar najmanjša sredstva, so pogosto namreč sploh edina možnost za uprizoritev, ki pa je lahko kljub minimumu produkcijskih pogojev vseeno estetsko polna in zanimiva. To bomo v zadnjem delu skušali prikazati na konkretnih primerih različnih praks mladih dramskih avtoric.

## Branje kot uprizarjanje

Pojem »bralne uprizoritve« takoj vzbudi pozornost. Med seboj namreč združuje tisto, kar naj ne bi bilo združljivo. Branje povezuje z uprizarjanjem, a po klasičnem teatrološkem modelu branje ravno ni uprizoritev, je prav radikalno nasprotje uprizoritve – uprizoritev naj bi se domnevno začela šele tam, kjer se konča branje,

torej s prevodom ali prenosom besed, zapisanih na papirju in namenjenih branju, v »jezik odra«, se pravi v mizanscenske premike, v režijo luči, koreografijo gibov in gest, v scenografske in kostumografske rešitve, tudi v glasbo ipd. Gledališke vaje – proces, ko dramsko besedilo svoj status literature zamenja za polnokrvno uprizoritev na odru – so zato običajno strukturirane prav po poti od branja do tistega, kar naj bi bilo pravo uprizarjanje. Tako se navadno začnejo z »branjem za mizo«, čez čas, v kasnejši in domnevno zrelejši fazi, pa »se gre v prostor«, najprej morda tako, da si igralci še pomagajo s tekstom v svojih rokah, nazadnje pa že popolnoma brez njega. Takrat je branja konec, s tem pa naj bi menda nastopil čas za pravi gledališki dogodek.

Zdi se, da je prav s tem razcepom povezan tudi dvojni status dramskega pisanja, razpetega med literaturo in gledališčem. Takšno aporijo precej značilno vzpostavljata dve veliki in vplivni estetski teoriji, Aristotelova in Heglova. Čeprav obe do tako vzpostavljene opozicije pristopata z nasprotnega konca in zagovarjata povsem različni stališči, imata vendarle skupno to, da »uprizarjanje« in »branje« razumeta kot ekskluzivni možnosti, pri čemer je mogoče izbrati le eno ali drugo, ni pa ju mogoče misliti na isti estetski premici, torej prepleteni v medsebojni odnos, *branje kot vrsto uprizoritve*. Aristotel, denimo, zagovarja prepričanje, da je spektakel, *opsis*, najmanj pomemben od šestih elementov tragedije, saj da »lahko tragedija naredi vtis tudi brez gledališke uprizoritve in igralcev« (84), »že ob samem branju spoznamo njeno vrednost« (137);<sup>3</sup> Hegel pa po drugi strani poudarja nujnost uprizoritve, češ da »nobene gledališke igre ne bi smeli natisniti, temveč bi moral biti rokopis [...] namenjen le odrskemu repertoarju« (44). Te njegove vrstice je morda treba brati v kontekstu časa, v katerem se je pojavila tako imenovana bralna drama (*Lesedrama* ali *Buchdrama*), ki je s tem, ko ni bila namenjena uprizoritvi, merila zgolj na bralce, ne pa tudi na gledalce. Toda v vsem tem se le ponavlja in utrjuje binarno razmerje med uprizoritvijo in branjem kot *opozicijsko* razmerje oziroma kot razmerje nasprotovanja in celo medsebojnega izključevanja. Čeprav med branjem in uprizarjanjem seveda obstaja razlika – tiho branje v samoti na primer še ne zadostuje za gledališki dogodek – in čeprav drži, da se pri »bralnih uprizoritvah« med njima vzpostavlja *določeno* razmerje, nas bo tu, med Heglom in Aristotelom, branjem in uprizarjanjem, literaturo in odrom zanimal spoj, nekakšna dialektika med obema poloma, poskus eno postaviti v drugo.

Dihotomija med tekstom in odrom se nam v današnjem času namreč zdi presežena, morda celo nesmiselna in zastarela, zato bi jo bilo morda koristno zavriniti. V polju gledališke teorije se je to pravzaprav že zgodilo, in to na obeh koncih, torej tako na strani besedila, ki ga je Gerda Poschmann opredelila s pojmom gledališki tekst in mu pripisala »imanentno performativno, teatralno dimenzijo« (102), kot na strani odra, ki ga je po mnenju Bruna Tackelsa mogoče razumeti kot prazno stran, na katero se režija nanaša

<sup>3</sup> Kot poudarja Florence Dupont, že naslov Aristotelovega besedila, *Poetika*, »napeljuje na tehniko pisanja gledališke igre ali epske pesnitve« (17) in ne na ritualni odrski dogodek.

kot »nekakšno pisanje, odrska pisava ali pisava odra (fr. *écriture de plateau*)« (81). Tako kot je torej teatralnost inherentna kvaliteta besedila samega, je tudi režija neke vrste odrska pisava, ki ima »samosvojo slovnico, jezik, besedišče, slog in ritem« (prav tam) in zato predpostavlja obstoj gledalca kot »odrskega bralca« (88). Skratka, namesto da bi še naprej vztrajali v aporiji med tekstom in odrom, je oder sam že mogoče razumeti kot vrsto teksta, hkrati pa tudi tekst obravnavati v njemu imanentni teatralni dimenziji.

Podobno tudi bralnih uprizoritev ne bomo obravnavali kot pojava, razpetega med ti skrajnosti. Kajti če med branjem in uprizarjanjem postavimo zarezo in ju ločimo na nasprotna si pola, potem bralna uprizoritev ne more biti zares ne eno ne drugo, lahko je samo nekaj vmesnega, nekakšna tretja pot, ki *ni več samo* branje (tu so vendar igralci oziroma performerji in njihovo občinstvo, branju pa je pogosto dodana interpretacija in nemalokrat tudi že kakšna režijska intervencija), niti *še ne* prava uprizoritev, saj je to navsezadnje še vedno pač »le« branje besedila. Bralna uprizoritev se tako v procesu od nastanka besedila, ki se običajno piše v samoti avtorjevega delovnega prostora, do njegove javne uprizoritve pred gledališkim občinstvom nahaja nekje na polovici in je tako pač le nekakšna vmesna faza v še nedokončanem delovnem procesu. Avtor svoj tekst sicer res že ponudi javnosti, a še ne tako, da bi šlo za čisto »pravo« uprizoritev, funkcija bralne uprizoritve pa je zato le informativna. Pisec dobi informacijo o svojem tekstu, ki ga preveri tako, da po eni strani svoje besede prvič položi v usta igralcev, po drugi pa tako, da zbere odzive občinstva in morda tudi že njihova kritična mnenja. Hkrati informacijo o tekstu in nemalokrat tudi o njegovem avtorju dobi tudi »zainteresirana« javnost, med njimi seveda predvsem tisti, ki bi tekst potencialno lahko uprizorili oziroma vsaj sprejeli odločitev o njegovi uprizoritvi ali tiskani objavi, torej režiserji, producenti, direktorji gledaliških hiš in uredniki. Bralna uprizoritev tako za avtorja pomeni zgolj razvojno stopnjo v pisanju, saj z njeno pomočjo dobi pomembne in nemalokrat sploh prve povratne odzive o napisanem, na tej podlagi pa lahko svoje besedilo nato dopolni, popravi, izboljša in spremeni, za potencialne »gledališke agente« pa je to prav tako le nekakšna vmesna faza pri odločitvi o uprizoritvi besedila in/ali angažmaju njegovega avtorja. To spomni na podobo gledališkega trga, na katerem avtorji potencialnim strankam ponujajo in prodajajo svoje blago, najsi bo to njihov tekst ali kar oni sami.<sup>4</sup>

Stranski učinek tako razumljenega koncepta »bralnih uprizoritev« je, da ta umetniški žanr postane tako uprizoritveno kot teoretsko precej nezanimiv, saj je zreduciran le na funkcijo in namenjen zgolj temu, da gre besedilo skozi prvo (pre)izkušnjo odra, ki pa je le

4 O tem je sicer obširno pisal že Blaž Lukan, ki v misel priključuje tudi precej zgovorno podobo trga: »Problematičen je tako lahko, prvič, odnos samih, praviloma še neuveljavljenih avtorjev, ki z bralnimi uprizoritvami v resnici skoraj brez sredstev ali z minimalnim materialnim vložkom možnim 'kupcem' ponujajo potencialno 'vrednost', ki jo ta lahko pridobi na estetskem ali realnem trgu. Od nje torej pričakujejo 'profit', ki se lahko udejanji kot možni angažma, 'odkup' ali samo kot prepoznanje estetske vrednosti ponujenega kot naložba v prihodnost, v vsakem primeru pa gre za same negotove (ekonomske) kategorije. Ali pa se, drugič, kot problematičen izkaže odnos naslovnikov ali potencialnih 'kupcev', ki s pomočjo bralnih uprizoritev, ki jih ne pripravljajo sami, na dovolj preprost in lagoden način (torej brez posebnega lastnega vložka in truda, kakršnega denimo predstavljajo poizvedbe, natečaji, štipendije, vlaganja v 'talente') pridejo do razloga in podlage za lastno investicijo (in intervencijo), ki jim bo prinesla drugačen 'profit' kot samim ustvarjalcem.« (Lukan, *Gledališka* 176, 177)

eden od korakov na poti h končnemu cilju, torej k objavi ali uprizoritvi besedila. Takšne »poluprizoritve« so lahko zanimive za avtorje in za redko, predvsem pa pragmatično naravnano občinstvo, torej tisto, ki si obeta kakšno novo kvalitetno besedilo ali vsaj potencialno zanimivega gledališkega sodelavca, ter v najboljšem primeru še za nekaj gledaliških entuziastov, ki se iz nepojasnjenih razlogov radi seznanjajo s tekočo in novo produkcijo dramskih besedil. Ker pa so bralne uprizoritve za mnoge (pretežno mlade) avtorje edina možnost, da se njihovo besedilo sploh uprizori, se mnogi med njimi takšnemu funkcionalističnemu načinu razumevanja odreka in namesto tega vzpostavljajo estetsko avtonomijo tega umetniškega žanra. Le tako se namreč lahko izognejo temu, da bi bile bralne uprizoritve samo slaba tolažba, zasilni nadomestek za avtorje, ki težko upajo na tisto, kar naj bi bila domnevno prava dovršitev teksta, to je bodisi njegova uprizoritev na gledališkem odru bodisi njegova objava v kakšni od publikacij ali knjižnih izdaj.

Namesto da bi branje in uprizarjanje postavljali v medsebojno nasprotje in namesto da bi vztrajali pri tem, da se med seboj nujno izključujeta, torej predlagamo, da ju postavimo v isti estetski kontinuum. Morda bi to razmerje najučinkoviteje ponazorila podoba Möbiusovega traku, pri katerem se pri postopnem napredovanju z izhodiščne točke prej ali slej najdemo na nasprotni strani. Na tem traku nas bo zanimalo mesto intersekcije, tisti spoj, pri katerem ena ravnina preide v drugo, ko torej branje postane popolnoma avtonomna uprizoritev.<sup>5</sup> To bi pomenilo, da bi lahko branje pod določenimi pogoji postalo čisto pravi gledališki dogodek. Ti pogoji so presenetljivo minimalni: Blaž Lukan je denimo že v osemdesetih letih ob javnem branju Ivana Mraka ugotavljal, da se je razkrilo »gledališče v svojem izvornem pomenu«, čeprav je bilo za to potrebno tako malo, kot so denimo samo »stol in miza, odprta knjiga na njej, skromna razsvetljava ter oddaljena muzika« (Lukan, *Dramaturške* 23). To je v prekrasnih razmerah, v katerih delujejo (mladi) dramski pisci, opogumljajoče, saj jim za uprizoritev svojega besedila pogosto ne preostane drugega, kot da delajo v komaj ustreznih produkcijskih pogojih. Honorarji so nizki, zato časa za vaje ni veliko, prav tako je lahko zelo skromen tudi nabor avtorskih sodelavcev. Poleg tega je premalo denarja tudi za razkošne (ali sploh kakršne koli) kostume, scenografijo in rekvizite, pogosto pa ni niti odra, saj si avtorji namesto institucij svoj prostor običajno izborijo le v kakšnih zelo obrobni in alternativnih prostorih, kjer so tudi možnosti osvetlitve borne in minimalne. V takšnih pogojih je lastno besedilo nemogoče uprizoriti na način »velikih« gledaliških produkcij. Ti poskusi se lahko končajo samo zelo klavrno, poleg tega pa so tudi ideološko problematični, saj so v popolnem sozvočju s prevladujočo logiko kapitala, ki si s čim manj vložka želi

<sup>5</sup> To je mogoče razumeti tudi povsem dobesedno, saj nekatere bralne uprizoritve ne vključujejo več glasnega interpretativnega branja ali pa se poigravajo s tem, kdo bere (prim. Lukan, *Gledališka* 174). Lukan izpostavi nekaj sodobnih primerov bralnih uprizoritev, ki se jim slovarska definicija ne prilega več (prim. 173, 174), kar ne odpira le potrebe po spremenjenem slovarskem geslu, temveč morda tudi vprašanje ustrezne terminologije. Morda bi nekateri primeri sodobnih bralnih uprizoritev, ki presega klasično definicijo tega pojma, potrebovali nov terminološki pojem ali pa bi bilo treba obstoječemu vsaj dodati kakšno predpono (npr. postbralna uprizoritev ali ne več bralna uprizoritev). To vprašanje na tem mestu ponujamo samo v premislek.

čim več izkupička, to pa je prav zato tudi kontraproduktivno: če je mogoče s tako malo denarja ustvarjati predstave, potem pač ni potrebe, da bi ga bilo kadar koli več. Če pa v nasprotju s tem predpostavimo, da so lahko bralne uprizoritve popolnoma samostojen in polnovreden umetniški žanr, potem s tem izgubimo tudi potrebo, da se iz njih dela nekaj »več« od tega, kar je mogoče napraviti glede na dane (predvsem finančne) zmožnosti. Tako so lahko uprizoritve te vrste docela iskrene v tem, da nastajajo v prekarnih pogojih, da gre v nekem smislu celo za revno gledališče, a revno le glede produkcijskih pogojev in nikakor ne glede svoje estetske vrednosti. Spet pa je slednjo mogoče ustvariti le pod pogojem, da se bralni uprizoritvi kot umetniškemu žanru najprej sploh prizna, da ima kakršen koli uprizoritveni potencial. Prostor za raziskovanje se namreč odpre šele z opustitvijo ideje o tem, da gre pri bralnih uprizoritvah le za vmesno fazo med branjem in uprizarjanjem. Šele tako se lahko branje dojame kot potencialno zanimivo gledališko sredstvo, ki ga je vredno raziskati in ki obeta stvaritev povsem celostnega gledališkega dogodka.<sup>6</sup> To torej pomeni, da se je treba vztrajno upirati kakršni koli pretenziji po tem, da bi bralne uprizoritve vzbujale vtis, da nastajajo v dobrih, morda celo institucionaliziranih pogojih dela, hkrati pa se na račun skromnih pogojev tudi ne gre vnaprej resignirano odpovedati kakršnim koli uprizoritvenim ambicijam. Poanta je v tem, da so bralne uprizoritve, prav kolikor so zares *bralne* (in nič več kot to), tudi uprizoritveno zanimiv umetniški format, hkrati pa svojo estetsko dimenzijo podkrepijo tudi s politično, saj s tem, ko ne prikrivajo svojih produkcijskih pogojev nastanka, sporočajo nekaj v smislu: evo, to so pogoji, v katerih trenutno lahko delujemo.

## Generatorji eksperimenta

Kot eksperimentalna forma so se bralne uprizoritve pojavljale v različnih obdobjih, v nadaljevanju pa bomo premislili, kdaj se ustvarjalci k takšnemu formatu zatekajo in zakaj.

Eksperimentalne in celo gverilske bralne uprizoritve so se pojavile že v času delovanja skupine PreGlej. Njeni takratni člani (dramski pisci, med katerimi so bili Simona Semenič, Simona Hamer, Peter Rezman idr.) so format bralnih uprizoritev razumeli predvsem kot odziv, komentar ali celo kritično gesto, s katero so problematizirali stanje slovenske sodobne dramatike, njenih piscev ter predvsem načinov in postopkov njihovega uprizarjanja. PreGlejevi ustvarjalci so si zaradi ekonomskih pogojev, še bolj pa zaradi okrnjenosti produkcijskih sredstev prisvojili format bralne uprizoritve, ki

<sup>6</sup> O tem je Blaž Lukan pisal in govoril na različnih mestih, med drugim tudi na okrogli mizi o neodvisnosti bralne uprizoritve, ki jo je KUD Krik leta 2019 organiziral na Novi pošti: »Bralna uprizoritev išče možnosti uprizoritve znotraj samega besedila in to na več ravneh. Ne samo na ravni interpretacije besedila, ampak tudi na ravni samega nosilca, grafičnega zapisa, načina podajanja besedila, projekcije, vzpostavljanja odnosa do besedila, vključitve občinstva v to nastajanje besedila pred nami. V bistvu smo priča rojstvu gledališča iz duha besedila, ampak prav v tej primarni obliki. Odpira se veliko polje, ki pa zahteva čas. Najhujša oblika bralne uprizoritve so bralke, ki so provizoriji, nadomestki, tolažilne mini predstave. To je degradacija bralke.« (Potočan 21)



je postal njihov zaščitni znak, iz avtorske svobode, ki jo je ponujal, pa so se sčasoma razvili nekateri najprezentnejši sodobni dramski pisci pri nas.

Zdi se, da je z uveljavitvijo omenjenih ustvarjalcev in s pogostejšim uprizarjanjem njihovih besedil v institucijah nastopilo obdobje zatišja, ko se bralne uprizoritve niso pojavljale tako pogosto. To se je spremenilo z vzpostavitvijo revije Adept in festivala dramske pisave Vzkrík, sčasoma pa tudi z drugimi pobudami, s katerimi se je nova generacija piscev uprla prevladujočemu stanju. Med letoma 2017 in 2021 so se v okviru različnih festivalov in projektov bralne uprizoritve ponovno pričele množično pojavljati: prisotne so bile na Novih branjih v SNG Drama Ljubljana ter v drugih podpornih programih institucionalnih gledališč; med koronskim obdobjem so se v produkciji Prešernovega gledališča Kranj pod naslovom *Monologi s kavča* pojavili celo videoprenosi bralnih uprizoritev; tradicionalno so bralne uprizoritve potekale v okviru Tedna slovenske drame, svoje sta organizirala tudi revija Adept in Vzkrík, pojavljale so se platforme, kot je bila denimo *Instant drama* ipd. Kljub temu so bralne uprizoritve pogosto ostajale na nivoju klasičnega interpretativnega branja brez konceptualnih ali performativnih premislekov. Zapolnile so manko v podpornih programih, obenem pa vzbujale občutek, da se stanje sodobne slovenske dramatike in pozicija dramskih piscev bistveno izboljšuje. V resnici so takšne uprizoritve najpogosteje še vedno le nadomeščale domnevno »prave« uprizoritve besedil, zato so bile le nekakšno uprizarjanje v odlogu, samo potencial, ki se še mora zares realizirati. Podobno velja tudi za tekočo gledališko sezono, v kateri je sicer aktivno odprtih več kot pet natečajev za dramska besedila, kar je rekordno veliko, a le redki od njih poleg denarne nagrade omogočajo tudi uprizoritev izbranih besedil. Zdi se torej, da je pojavljanje bralnih uprizoritev povezano predvsem s tem, kako pogosto se besedila avtorjev objavljajo in uprizarjajo oziroma kakšne so sploh možnosti za kaj takega, vsaj deloma pa tudi z osebnimi ambicijami in voljo določenih posameznikov. Morda prav zato z menjavo generacije (Jernej Potočan, Nina Kuclar Stiković, Iza Strehar itn.), predvsem pa z njihovo postopno uveljavitvijo v bolj institucionaliziranih prostorih, potreba po takšnih eksperimentalnih gestah postopoma ponikne.

Pri tem sta posebej zanimiva primera Festival dramske pisave Vzkrík in akademijska revija Adept.<sup>7</sup> Obe pobudi sta namreč nastali v času, ko se je začelo zanimanje za dramsko pisanje med mladimi avtorji vztrajno povečevati, hkrati pa je vse očitneje postalo, da manjka takšen prostor, kjer bi lahko svoja besedila nato tudi javno predstavili. Na neodvisni sceni avtorsko besedilo namreč skoraj v celoti nastaja tekom ustvarjalnega procesa, v institucionalnih gledališčih pa se avtorski projekti kombinirajo s starejšimi (pogosto kanoniziranimi) besedili ter vnaprej naročenimi teksti praviloma že uveljavljenih avtorjev. Prav zato se je izkazalo, da bi morala takšno platformo, ki bi

<sup>7</sup> Vzkrík je potekal od leta 2017 do 2021 in imel štiri festivalske edicije, v tem času pa je nastalo kar 28 novih dramskih besedil. Prva številka revije Adept je bila objavljena leta 2014, revija pa izhaja še danes.

skrbela za kontinuirano uprizorjanje besedil, vzpostaviti kar generacija sama. Festival Vzkrík je tako vrsto let nastajal pod zgovornim geslom »Če nas ne boste uprizarjali, se bomo pa sami!«, na podoben problem pa sta z naslovom »Ne samo berite, uporabite!« v uredniškem uvodniku inavguracijske številke Adepta opozorila tudi Nina Ramšak in Žan Žveplan. Revija, ki je bila zamišljena tako, da bi bila vsako leto ena od dveh številčk namenjena prav objavi dramskih besedil avtorjev mlade generacije, se je že spočetka uprla temu, da bi bila namenjena samo »linearnemu branju od začetka do konca« (Ramšak, Žveplan 3), namesto tega pa je spodbujala branje v razmerju do potencialne uprizoritve. Prav zato je vsaki številki, v kateri so bila objavljena dramska besedila, sledila tudi njihova javna predstavitev v obliki bralnih uprizoritev, te pa so bile že od začetka zamišljene v širšem smislu, torej »ne le kot korak do končnega izdelka, ampak kot samostojn[a] form[a], vredn[a] raziskovanja« (prav tam). Prav to je bilo tudi temeljno izhodišče Vzkríka, v sklopu katerega so celo leto pod mentorskim vodstvom uveljavljenih dramskih avtorjev in avtoric potekale delavnice, na katerih so udeleženci pisali in izpopolnjevali svoja besedila, ob zaključku delavnic pa so bila nato tudi bralno uprizorjena. Da te uprizoritve niso bile namenjene le funkciji prve informacije, pač pa da je šlo za pravi in samostojni uprizoritveni dogodek, je bilo nakazano že s samoopredelitvijo projekta kot *festivala* dramske pisave, navsezadnje pa sta to ambicijo potrjevali tudi njegova siceršnja odmevnost in dobra obiskanost.

## Geste in vzkríki

Takšnim bralnim uprizoritvam je skupno, da si branja niso vzele le kot interpretacije besedil, pač pa kot svoj glavni uprizoritveni koncept, s čimer je besedilo postalo najpomembnejše (ali celo edino) gledališko sredstvo. Takšnih primerov bralnih uprizoritev je seveda še več. Eden od njih je predstava bolgarskega dramatika Alexandra Manuiloffa *Država*, ki je na Novi pošti gostovala leta 2019. Publika je bila v dvorani posedena v krog, na sredi nje pa je bila postavljena škatla s pismi. Gledalci so kot skupnost ali država sami odločali o tempu, dramaturgiji in poteku izvedbe, sami so tudi brali besedilo in ga nazadnje tudi zaključili. Čeprav se je *Država* samoopredeljevala kot celovečerna gledališka predstava, je bilo v njej vseeno mogoče najti tudi glavne elemente tistega, kar sami razumemo pod pojmom eksperimentalne bralne uprizoritve, saj je bil tekst postavljen v ospredje in uporabljen kot edino gledališko orodje, zato sta bila na odru med seboj soočena le tekst in gledalec.

Kar zadeva naš prostor, se eksperimentalnost, sploh v polju mlade dramske pisave, najočitneje pojavlja z vključevanjem avtobiografskih elementov ter vpletanjem avtorjeve prezenca in telesnosti v akt javnega branja. Slednje s tem ni več le branje besedila, temveč tudi branje oziroma razbiranje avtorja in njegovega statusnega konteksta. Takšen je bil denimo bralnouprizoritveni cikel *Ko se žgem* na 57. Festivalu

Borštnikovo srečanje, v okviru katerega so Nina Kuclar Stiković, Urša Majcen, Helena Šukljan in Manca Lipoglavšek predstavile svoje interpretacije in adaptacije znane Andersenove pravljice *Deklica z vžigalicami*, Šukljan in Lipoglavšek pa sta nekaj podobnega napravili tudi pri uprizoritvi njunega teksta *Dramakurbija*. Ker gre v omenjenih primerih predvsem za poskuse, ki so nastajali v študijskem okviru, je morda zanimivo omeniti tudi performativna branja avtorice Anje Novak, ki je že v svojo tiskano pesniško zbirko *Ranerane* na QR-kodah vstavila sočasna tekstovna, vizualna, zvočna, interaktivna in uprizoritvena branja drugih ustvarjalcev njenih pesmi. S tem je nadaljevala tudi v kontekstu javnih predstavitev in branj te zbirke, ko je v vlogi alterega *Anjute* kot nevesta s svojo poezijo intervenirala v javne dogodke in tako v branje ponudila sebe in svojo subjektiviteto. Novak se je zvočnosti in glasbe kot enega od glavnih principov branja besedil – nekakšnih koncertnih bralnih uprizoritev – poslužila tudi v delu *Moje telo, moja kletka*, v katerem je bilo besedilo izčiščeno na nekaj deset besed in stavkov, branje pa je bilo dopolnjeno z ozvočenim pokanjem njenih kosti in uporabo špagetov kot zvočnega orodja, s čimer je ustvarjalka podčrtala svoje notranje stanje anoreksije. Podoben primer koncertnega branja je bila tudi uprizoritev Nine Dragičević, ki je branju dodala spremljavo bas kitare in s tem svoje besedilo *Ljubav reče greva* zasnovala kot partituro ritma in atmosfer.

Vsi navedeni primeri so eksperimentalni po tem, da svojo domnevno primarno funkcijo bralnih vaj in interpretacij opustijo ter namesto tega zapopadejo celostno performativnost besedila. Hkrati pa so lahko bralne uprizoritve eksperimentalne tudi glede na to, kakšne družbene geste producirajo. Tu se njihov eksperiment nanaša predvsem na pozicijo dramskega besedila in njegovega avtorja. Eno od takšnih gest je z nizom participatornih bralnih uprizoritev besedila *Delo in deklica I–V: Drame tlačank* ustvarila Nika Švab. Avtorica se je namreč kot dramaturginja in književnica odločila kandidirati na razpisu Avtorski opus Ministrstva za kulturo, na katerega se sicer s svojimi idejami za celovečerne uprizoritve in performanse praviloma prijavljajo predvsem režiserji in performerji. Švab se je temu uprla tako, da se je prijavila z dramskim besedilom in s konceptom serije bralnih uprizoritev, s čimer se je zoperstavila prevladujočemu pojmovanju razpisnih izvedbenih produkcijskih enot, hkrati pa je s tem bralno uprizoritev vzpostavila tudi kot samostojni uprizoritveni format, ki se na razpisu enakovredno bori z ostalimi performativnimi in gledališkimi dogodki.

Dramaturški strukturi besedila, razdeljenega na pet prizorov, je sledila tudi konceptualna zasnova bralnih uprizoritev. Teh je bilo namreč pet, tako da se je vsak dan med 15. in 19. novembrom 2022 prebral en prizor, vsak od večerov pa je potekal pred novo publiko in drugimi povabljenimi gledališkimi ustvarjalci, ki so, sedeč na tribuni v avditoriju, prebirali besedilo in ga skupaj z avtorico tudi komentirali. Dogodki so bili organizirani na Novi pošti, kjer razen velikega platna, na katerem se je projiciralo besedilo, ni bilo ničesar drugega. Edini gledališki element, ki je ostal na

odru, je bilo tako prav besedilo, ki se ga je prebiral *prima vista*, brez kakršnih koli interpretacij ali študijskih priprav. Potek branja ni bil določen vnaprej, pač pa so se bralci sami odločali, kdaj bodo branje zaustavili s svojimi vprašanji, premisleki in pomisleki o kvaliteti in razumljivosti besedila ter s predlogi o potencialnih načinih njegove uprizoritve. Tako branje kot pogovori, ki so se sprožali ob njem, so bili posneti in nato transkribirani v novo dokumentarno uprizoritveno besedilo z naslovom *Nevarno razmerje dramatike in gledališča*. To je torej nastalo *in medias res*, med bralnim uprizarjanjem in sočasnim analitičnim komentiranjem nekega drugega besedila. Dogodek sam – branje in analiza prebranega – sta tako postala material (in ne le osnova) za nastanek novega gledališkega teksta. Če torej Lukan pravi, da smo pri bralnih uprizoritvah, kadar te potekajo na več ravneh, ne le na ravni interpretacije besedila, »priča rojstvu gledališča iz duha besedila« (Potočan 21), potem smo bili v primeru te bralne uprizoritve priča ne le rojstvu gledališča, pač pa tudi rojstvu povsem novega besedila. Logika je torej tu zaobrnjena: kar naenkrat bralna uprizoritev ni več »zasilni izhod« za tekste, ki so sicer napisani, a neuprizorjeni, pač pa zdaj sama postane tako samostojen gledališki dogodek kot celo generator novega teksta. Ne le torej, da bralna uprizoritev lahko deluje kot polnokrven uprizoritveni format. Kot vse kaže, lahko deluje tudi kot povsem samostojen gledališki tekst.

## Sklep

Skratka, očitno je, da se bralna uprizoritev kot mesto eksperimenta (in morda tudi kot gesta upora) vzpostavi takrat, ko se tisto, kar naj bi bilo polarizirano, preseže, a ne tako, da se oba domnevno nasprotujoča si pola opusti, pač pa da se ju radikalno spravi na isto mesto. Tako so najboljše bralne uprizoritve tiste, ki v razmerju med bralnim in uprizorjenim niso nekaj vmesnega, pač pa so hkrati tako eno kot drugo, a spet ne način, da bi preprosto združile en pol z drugim, pač pa tako, da en pol vzpostavijo *znotraj* drugega. To smo poskušali ponazoriti s podobo Möbiusovega traku. Ne gre torej za to, da se vključi malo branja in malo uprizarjanja, pač pa da se branje – pod določenimi pogoji, seveda – lahko vzpostavi kot samostojna oblika uprizarjanja in da se eksperiment lahko začne prav tu, pri raziskovanju, kakšne vse oblike uprizoritve branje lahko proizvede. Podobno velja tudi za opozicijo med literarnim in gledališkim, kajti kot smo videli na primeru projekta Nike Švab, je lahko gledališki dogodek – spet seveda pod določenimi pogoji – tudi generator novega literarnega besedila. Ne gre torej za to, da sta si gledališče in literatura povsem nasproti, da je med njima nepremostljivo brezno, pač pa, da se lahko v nekem hipu med seboj pokrijeta in da se nemara prav na tej točki odpira neskončno polje eksperimenta.

Hkrati ima lahko vzpostavljanje bralnih uprizoritev kot povsem samozadostnega gledališkega dogodka tudi pomembne posledice za prekarno situacijo (mladih)

ustvarjalcev. Kajti če bralne uprizoritve niso zgolj nekaj tranzitnega, vmesnega in začasnega, če je z njimi moč generirati eksperiment in če so lahko povsem celovit način uprizarjanja dramskih besedil, potem ne bi smele ostati odvisne le od partikularne volje posameznika, da se takšnega projekta loti, in še manj od žalostnega dejstva, da se besedila mladih avtorjev na »velikih odrih« praviloma ne uprizarjajo. Namesto tega bi morale postati ustrezno finančno podprte in s tem sistemsko spodbujene, saj je očitno, da so lahko generator novih in drugačnih pisav, morda pa tudi njihovih avtorjev. S tem bi se preprečilo, da bi se bralne uprizoritve pojavljale in presihale v bolj ali manj kontingentnih valovih, trajnostno pa bi se vzpostavilo polje za raziskovanje novih oblik dramskega pisanja. Ker pa se je paradoksalno izkazalo, da so bralne uprizoritve lahko pričele eksperimentirati ravno zaradi svoje samozadostnosti, saj ustvarjalci razen nase niso bili vezani na nikogar drugega, sistemska spodbuda, čeprav dobrodošla, nikakor ne bi smela iti na račun njihove avtonomije. Kajti šele v polju, ki lahko deluje avtonomno in neomejeno, se eksperiment zares lahko začne.

- Aristoteles. *Poetika*. Študentska založba, 2012.
- Dupont, Florence. *Aristotel ali vampir zahodnega gledališča*. Knjižnica MGL, 2019.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Predavanja o estetiki: dramska poezija*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.
- Lukan, Blaž. *Dramaturške replike*. Knjižnica MGL, 1991.
- Lukan, Blaž. *Gledališka sinteza: razprave o drami, gledališču in performansu*. Založba Univerze v Ljubljani, 2022.
- Poschmann, Gerda. »Gledališki tekst in drama: k uporabi pojmov.« *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, Knjižnica MGL, 2008, str. 97–116.
- Potočan, Jernej. »Vprašanje bralne uprizoritve.« *Adept*, letn. 6, št. 2, 2020, str. 16–22.
- Ramšak, Nina, in Žan Žveplan. »Ne samo berite, uporabite!« *Adept*, letn. 1, št. 1, 2014, str. 3.
- Tackels, Bruno. »Desakralizacija teksta, vendarle.« *Drama, tekst, pisava 2*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, Knjižnica MGL, 2021, str. 79–96.