

Slovenska dramatika neabsolutnosti

Tajda Lipicer, tajda.lipicer@gmail.com

Tomaž Toporišič: *Dramske pisave stoletja: od Ivana Cankarja do Simone Semenič in naprej*, LUD Literatura, 2023

»Zgodovina slovenske dramatike že od Prešernove neuresničene ideje o zgodovinski tragediji naprej beleži zanimive poizkuse in preizkuse estetskih revolucij« (27). Prav te – torej »estetske revolucije« – so središčni predmet raziskave Tomaža Toporišiča, ki se v seriji »teoretiziranih branj« (188) *Dramske pisave stoletja: od Ivana Cankarja do Simone Semenič in naprej* sprehodi po sledih estetskih revolucij v stoletju, ki so ga zaznamovali nemir, vojne ter temeljno »iskanje novega na ruševinah starega« (Badiou, nav. po Toporišič 187). Kot ključno premiso pri tem vzpostavlja vmesnost dramatike kot forme med literaturo in gledališčem, ki se ji je posvečal že v svojem predhodnem delu *Nevarna razmerja med dramatiko in gledališčem XX. in XXI. stoletja* (Založba Univerze v Ljubljani, 2022). V aktualnem delu avtorja zanima, kako so dramske in besedilne taktike porajale potencialne estetske revolucije na ravni besedilnega, odrskouprizoritvenega, kulturnega ter mikropolitičnega. Te analizira na podlagi »izstopajočih 'teles' slovenske dramatike« (9), ki jih tudi gledališka zgodovina in literarna teorija povezuje s »transformacijami sodobne evropske drame v zadnjih sto letih« (188), a vendar je njegova metoda, kot to tudi sam opredeli, usmerjena iz prakse v teorijo in ne obratno. Ko sledi načinom, kako se je dramatika v iskanju novega oddaljevala od absolutnosti dramske forme, hkrati artikulira porajanje novih dramaturških postopkov ter drugačnih vrst besedilnosti in teatralnosti, ki svoje pojavne oblike »razgradnje klasične, na aristotelskih pravilih utemeljene zaprte forme« (10) vrstijo od osnovnih mutacij, avantgardističnih eksperimentov pa vse do ne več dramske, postdramske, »dramatično dramske« (Birgit Haas) ter »neodramske« (169) forme. Usmerjenost avtorjeve raziskovalne metode iz prakse v teorijo se najočitneje kaže v tem, da vsako obravnavano delo oziroma vsakega/-o avtorja/-ico obravnava kot svojevrsten in enkraten siže, ki kot tak vsakič znova predvideva svojevrstno obravnavo. Tako je ponekod potrebno branje s socialno-družbenega ali političnega vidika, drugič z lingvističnega, s perspektive časovnega konteksta in njegovih prevladujočih literarno-gledaliških usmeritev ali, še ožje, znotraj konteksta določenega avtorskega opusa. Spremenljivost kontekstov obravnave se kaže kot

nujna, da bi se avtor dokopal do specifičnega ter konkretno opredeljenega postopka, s katerim je obravnavani/-a avtor/-ica dosegel/-gla določeno stopnjo oddaljevanja od absolutnosti dramske forme v iskanju novega. Izhajanje iz prakse prav tako narekuje strukturo knjige, ki je sicer urejena po kronološki logiki (*Od Ivana Cankarja do Simone Semenič in naprej*), a pri tem znotraj posameznih poglavij ne ostaja absolutna. Bolj kot časovna bližina in kronologija pri Toporišiču avtorje in avtorice družijo sorodne avtorske premene oziroma postopki, s katerimi se oddaljujejo od absolutnosti znotraj dramske forme. Tako se v poglavju o poetični drami »Drugačna teatralnost poetične (ne več) drame« zvrstijo štiri generacije avtorjev in avtoric (Gregor Strniša, Svetlana Makarovič, Ivo Svetina in Urša Majcen), ki se vsak/-a na svoj način s poetizirano dramsko govorico oddaljujejo od absolutnosti dramske forme. Tovrstno medbesedilno branje, ki obenem izhaja iz avtorjevega bogatega referenčnega okvirja, poraja »nove teritorije drame, teksta in pisave« (189).

Iz obravnave prve polovice 20. stoletja prek Cankarja do slovenskih avantgardistov vznika fascinacija obravnavanih avtorjev nad sanjskim, nezavednim ter predvsem temeljna preokupacija, kako spregovoriti o »paradoksih sodobnega sveta ter novega modernega doživljanja« (47–48) v »sodobni, modernistični in avantgardni drami« (27). Na premici avantgardistično naravnanih, a vseeno raznolikih avtorjev Kosovel-Mrak-Delak(-Grum) Toporišič beleži »hibridnost modernizma« (Juvan, nav. po Toporišič 47), kot se ta kaže znotraj posameznih dramskih opusov ali celo kar na ravni posamičnega dramskega teksta. Obenem gre pri poglavju »Zgodovinska avantgarda onstran drame: Kosovel, Mrak, Delak« za avtorje, ki jih ne družijo zgolj stilistične ali časovne sorodnosti, pač pa tudi dejstvo, da predmet obravnave postanejo dramski teksti, ki so bili bodisi odkriti ali izdani posthumno ali pozabljeni in sčasoma na novo odkriti: Kosovelovi dramski fragmenti iz zbirke *Vsem naj bom neznan* (Založba Goga, 2019), Mrakova *Obločnica, ki se rojeva*, ki je štirideset let veljala za izgubljeno, ter Delakova rokopisna drama *Serpente sulla volta del cielo* (*Kača na nebesnem svodu*), ki jo je Tea Štoka odkrila v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Izmed slednjih Toporišič kot v uprizoritvenem smislu najuspešnejšega prepoznava Ivana Mraka, ki je *Obločnico*, s futurističnimi metaforami zaznamovano besedilo, tudi uprizoril, a zaradi radikalno negativnih odzivov vseeno ni bil zmožen proizvesti nove matrice in gledališča. Očitnejši veliki met prepoznava pri Slavku Grumu, ki se je z dramo *Dogodek v mestu Gogi* od absolutne drame oddaljal prav zavoljo napajanja besedilnih postopkov iz odrskouprizoritvenega. Vertikalno razdelitev odra, kot jo je videl v uprizoritvi *Salomé* ruskega reformatorja Alexandra Tairova, je Grum »uporabil na telesu drame« (53). Z besedilom je obenem s »freudovsko dekonstrukcijo resničnosti« (53) ter s stilistično bližino »romanom notranjega monologa« (Borko, nav. po Toporišič 55) hkrati vršil estetsko revolucijo ter artikuliral temeljno »krizo novega sveta, ki ga zaznamuje odsotnost boga« (58). A kot je predvidel tudi Grum sam (»Tairov ima torej sceno, ki bi odgovarjala moderni drami, pa nima take drame, jaz pa imam tekst brez režiserja«,

Grum, nav. po Toporišič 63), Toporišič ugotavlja, da njegov program, ustvariti novo dramo in gledališče za novega človeka, zaradi neuspešno izpolnjene relacije z odrom na žalost ni močnejše vplival na sočasno slovensko dramatiko in gledališče – vse do prihoda kritične generacije modernistov po drugi svetovni vojni.

Z beleženjem pomena recipročnosti med dramatiko in odrom se poglavje o Odru 57 kaže kot ključno, saj vršenje estetske revolucije zaznamuje programsko opredeljena naveza dramatike in odra, kot jo je zasledoval Oder 57. Toporišič opaža, da je s tem »prvim valom kulturniške opozicije« tudi slovensko gledališče dobilo priložnost, da »sicer z veliko zamudo uveljavi revolucijo form, ki so jih že osvojili slikarstvo, kiparstvo ali glasba« (81). Imperativ novega, ki je na oder vpeljal novonastalo slovensko dramatiko, je posledično uveljavil tudi »taktiko nove teatralnosti« (91) ter »postopno uveljavitev avtonomije polja režije« (91). Gledališče je »povečalo primat teksta« (82), a obenem opustilo idejo gledališča kot reprodukcije literature in posnemanja realnosti. Drama se je osvobodila absolutnosti tudi z vpeljavo rapsodičnosti (Sarrazac) ter z zabrisovanjem mej med dramo, pesmijo in pripovedjo, med lirskim, epskim in dramskim, s čimer je naznačila postopen konec »reprezentacijskemu konceptu gledališča« (85). Prav prehajanje med dramskim, lirskim in epskim avtor na številnih mestih prepozna kot temeljni postopek oddaljevanja od absolutnosti dramske forme, ki ga sporadično, a vseskozi beleži med izpostavljenimi primeri slovenske dramatike od avantgardistov pa vse do kasnejših primerov, kjer je brisanje meja zavestno, točke prestopa niso več vidne – niti niso več pomembne, saj meje razume kot »nasprotje od vezljivosti medijev in njihovega tkanja« (161), dramatika pa ga, kot avtor v zaključku izpostavi sam, zanima z vidika njene »vmesnosti« (čeprav se pri tem nanaša na vmesnost dramske pisave med besedno in gledališko umetnostjo, se vmesnost, predvsem stilistična, vseskozi kaže kot njena ključna komponenta). Ker prehajanje meja najprej predvideva soobstajanje ali sopostavitev več različnih tipov vsebin, načinov reprezentacij vsebine skozi formo, stilističnih potez ali besedilnih form, Toporišič uvede koncept teksta kot rizoma, pri katerem je dialog »zgolj eden od mogočih dramskih diskurzov« (105). Tudi samo besedilo se v gledališču vpenja v »rizomsko strukturo« (106), katere del so lahko raznovrstni kulturni teksti ter mediji, povezave med njimi pa so »podobno kot v rizomu – heterogene, prav tako kot strategije (ne več) dramskega pisanja« (106). Besedilo, ki postaja hipertekst, »se odpre v drugo besedilo in tako naprej v neskončno verigo« (prav tam), besedilnost za gledališče pa postaja podobna rizomu, za katerega sta značilni polifonija in intertekstualnost (Kristeva).

Oddaljevanje od reprezentacijskega, strogo mimetičnega modela gledališča predvideva oziroma je pogojeno z izjavljanjem novega tipa jezika drame. Slednje Toporišič beleži prek večjega števila avtorjev v drugem delu knjige (Matjaž Zupančič, Gregor Strniša, Ivo Svetina, Simona Semenič ...), med drugim pri Jesihu, pri katerem zaznava avtonomizacijo jezika, ki ga sestavlja »polifonični diskurz govornih ploskev«

(126), ki obenem predvideva ukinitev aristotelovskega tipa junaka, dramske zgodbe in freytagovske dramaturgije. Jezik tako postavi za »protagonista svoje drame« (131). V luči tega, da dramatiko in gledališče na prehodu iz 20. v 21. stoletje zaznamuje vrnitev k »verbalnemu« tipu gledališča (Élisabeth Angel-Perez predlaga pojem »In Yer Ear«), kot njegovo skrajnost pa besedilnost v *verbatim* slogu, se kaže točnost Toporišičeve trditve – za katero sicer pripomni, da se morda sliši nenavadno – in sicer, da je Jesihova vloga »pri dekonstrukciji tako imenovanega literarnega oziroma dramskega gledališča ter udejanjanju performativnega obrata« (126) še nezadostno raziskana. Poseben tip avtonomizacije jezika avtor beleži tudi pri pesnici, dramatičarki in dramaturginji Urši Majcen, ki s ponavljanji »proizvede poseben odmik od reprezentacije in dramskosti« (163), prav tako pa to dosega s podobno delitvijo dialoga kot Maeterlinck, in sicer na dialog prve in druge stopnje, pri čemer se »dialog velikokrat spusti pod površje« (164), kar Toporišič poimenuje »pred- ali za-dialog« (prav tam), značilen za logodrame (Pavis). Z dramsko strukturo, ki se »odmika od dramskega k lirskemu ter se namenoma odreka kavzalni logiki zgodbe in razvidnemu dramskemu značaju« (165), ter z »dekonstrukcijo nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo« Toporišič prepozna Majcen kot značilno postmimetično.

Poglavje, ki ga je prav tako vredno izpostaviti in s katerim Toporišič tke »nove teritorije drame« (189), je prav zadnje poglavje »Pomilenijska (post)dramska pisava od Žanine Mirčevske do Katarine Morano«, v katerem avtor artikulira in s tem zgodovini pomilenijske, pravzaprav sočasno nastajajoče dramske premene aktivnih avtoric Žanine Mirčevske, Simone Semenič, Simone Hamer, Jere Ivanc, Varje Hrvatin, Katje Gorečan, Katarine Morano, Ele Božič ter Nine Kuclar Stiković. Pomilenij definira kot čas »po postdramskem« (169) in s tem potrdi zastavljeno tezo, da tako kot 20. tudi 21. stoletje, čeprav se je že docela oddaljilo od absolutnosti v dramski formi, išče nove principe dramskosti, besedilnosti, rapsodičnosti in teatralnosti ter še vedno posega po novih estetskih revolucijah, ki so jim pot utirale prav »mikrorevolucije« 20. stoletja, ki so se sicer v večini izkazale za utopične, a vendarle niso ostale tudi brez posledic. Kot dve večji usmeritvi, ki sta se izrazili v pomileniju in ki ju lahko razumemo kot »dediščini postdramskega gledališča« (169), opredeli t. i. »odrsko pisavo« (Tackels), ki »pojmu pisave (a ne izključno tekstualne) vrne osrednje mesto v ustvarjalnem procesu« (169), ter »neodramsko gledališče« (169). Katjo Gorečan in Katarino Morano obravnava z vidika konstrukcije dramskega jezika, ki je pri Gorečan »polifonski« (171), zajema »simbiozo govornih ploskev« ter »izrazito lirizirano dramsko govorico« (172), medtem ko pri Morano prepozna popolnoma drugačno, nepoetično, skorajda dokumentarno oziroma *verbatim* dramsko govorico v (hiper) naturalističnem slogu. Semenič obravnava z vidika »posebne oblike rapsodične prisotnosti« (177), v čemer Toporišič ne vidi zgolj mehanizma preigravanja sebe kot osebe in sebe kot lika, temveč kot postopek »spodkopavanja statusa dramatika« (178), ki s tem »problematizira tudi status gledalca in gledališča« (178) ter (post)

mimetične (re)prezentacije. Avtorice Varjo Hrvatini, Elo Božič in Nino Kuclar Stiković uvrsti v generacijo, »ki izhaja iz logike medmrežja in digitalnih tekstualnih praks« (179), med katerimi »najbolj radikalno s perceptivnimi taktikami« operira Hrvatini, ki iz logike medmrežja črpa na raven same dramaturške strukture, Božič na ravni vsebine, referenčnega korpusa (spremljamo vsakdanjik slovenske youtuberke) ter jezika, ki s pogovorno izpisanimi dialogi ter transkripcijami youtube videoposnetkov uvaja »dramaturgijo branja interneta« (182) z »dokumentaristično rabo citatov in predelanih citatov hiperteksta« (prav tam). Podobno citatnost pa prepoznava tudi pri Kuclar Stiković ter njenem »hibridno zasnovanem ready-made« (182) besedilu *deklici* (2022), ki ga opredeli kot »montažo faction in fiction« (183) s postbrechtovskim učinkovanjem. Čeprav so podpoglavja, v katerih se Toporišič posveti omenjenim avtoricam, glede na predhodna poglavja v knjigi razmeroma krajša in bolj strnjena, vseeno poantirano poimenujejo postopke avtoric in jih s tem potrjujejo v smeri pomena, kot ga za slovensko dramatiko izkazujejo predhodno obravnavani avtorji in avtorice, ki so že del »kanona« slovenske dramatike.

»Nova drama« (Lukan, nav. po Toporišič 184) proizvaja specifičen tip gledališkosti, ki besedilne postopke vpenja med konstrukcijo in dekonstrukcijo, a obenem nakazuje tudi na »preizpraševanje osrednjega mesta teksta« znotraj gledališke ekonomije. Tako lahko spremljamo premik od dramskih pisav 20. stoletja k »odrskim pisavam« pomilenija. Tudi prvi desetletji 21. stoletja še vedno na nek način zaznamuje razdvojenost med »uničiti staro« in »ustvariti novo«, včasih se zdi, da to velja celo do mere popolnega samopredruženja, ne le vsebine in forme, pač pa tudi vloge in pomena. A kot v zaključku k zadnjemu poglavju zapiše Toporišič, iskanje nove teatralnosti in spremembe znotraj gledališkouprizoritvene ekonomije »ne zmanjšujejo moči sodobne drame oziroma dramskih avtoric in avtorjev« (185). Besedilo resda ostaja »enačba, ki jo je potrebno razrešiti z odrom« (Tackels, nav. po Toporišič 185), vendar pa se gledališča samega brez avtorjev in avtoric »ne da misliti ali zamisliti« (prav tam).