

Recepcija drame: procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance

Mateja Pezdirc Bartol

Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si

Članek analizira vlogo gledalca v gledališki uprizoritvi. Sodobne režije, ki gledališče prepletajo z novimi mediji, zlasti filmom in videom, gledalcu ponovno zastavljajo vprašanja o načinih njegovega gledanja in mu vrnejo pravico poljubnega pripisovanja pomenov. Zgled takšnega početja je uprizoritev dramskega besedila Fragile! Tene Štivičić v režiji Matjaža Pograjca.

Ključne besede: teorija drame / postmoderno gledališče / gledališke tehnike / gledalec / slovensko gledališče / Pograjc, Matjaž

I.

Na začetku svoje knjige *Teorija drame* Lado Kralj postavi definicijo drame: »Drama je literarni tekst, ki poleg branja omogoča ali celo zahteva uprizoritev. V ta namen je razdeljena na glavni tekst (fiktivni premi govor) in stranski tekst (didaskalije).« (5) Dvojni eksistenčni status drame (literarno besedilo, gledališka uprizoritev) pa zahteva tudi različne vrste naslovnikov. Bralec bere dramatikovo besedilo, medtem ko gledalec gleda uprizoritev, katere sestavni del je dramsko besedilo, a prebrano skozi oči režiserja in igralcev ter aktualizirano glede na pričakovanja in navade gledalca. Iz tega sledi, da je sprejemnik drame trojen: sestavljajo ga bralci dramskega besedila, režiser in igralci (oziroma celotna gledališka ekipa) ter gledalci uprizoritve.¹ Recepcijske zmožnosti tako bralca kot gledalca upošteva dramatik že pri pisanju drame. Prav gledalec je tisti element gledališke komunikacije, ki je v »postmoderni multimedijški civilizaciji«, če uporabimo Lehmannovo formulacijo (267) postal predmet zanimanja najrazličnejših znanstvenih disciplin.

Ker »živimo v družbi, ki ima raje podobe kot lastne izkušnje« (Copeland 114), je opaziti v zadnjih desetletjih porast zanimanja za raziskovanje vizualnih zaznav in procesov gledanja. Med prvimi so bile filmske študije, ki so zaradi nekaterih receptivnih podobnosti dale mnogo impulzov tudi za gledališke študije. Tako film kot gledališka uprizoritev se najpogosteje odvija v javnih, za to priložnost posebej zgrajenih prostorih.² V obeh primerih

publika gleda v temnem avditoriju in se odziva kot skupina. Bistvena razlika pa se kaže v statusu filma, ki je končni izdelek, neobčutljiv za odzive publike in se bo odvil na enak način pred polno ali prazno dvorano, pred navdušeno ali dolgočasno publiko, večer za večerom enako, medtem ko je gledališče umetnost živega stika med igralci in gledalci. Druga bistvena razlika je, da je film vedno interpretiran skozi oko kamere in tako gledalčevo pozornost bistveno bolj pritegne nase in jo vodi. Naše oko gleda skozi isto lino, kot sta skozi pred nami gledala režiser in snemalec, montaža se zgodi brez gledalčeve prisotnosti. V gledališču pa si gledalec iz najrazličnejših statičnih in gibljivih elementov vsak trenutek samostojno sestavlja podobo uprizoritve na podlagi avtonomije lastnega očesa, ali kot bi rekla Anne Ubersfeld, uživa v tem, »da si najslajše sam napravi iz elementov tistega, kar mu je bilo ponujeno« (209). Med zgodnejše in pogosto citirane filmske študije sodi članek Laure Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* iz leta 1975, ki je spodbudil porast tovrstnih razmišljanj. Mulveyjeva se sprašuje, kako gledalčeva podzavest strukturira gledanje: kontrast med temo v avditoriju in bleščečimi, migotajočimi vzorci svetlobe in sence na zaslonu povečuje iluzijo voajeristične ločenosti. Tako medij ekrana in narativne konvencije filma dajejo gledalcu občutek gledanja v privatni svet, prav to pa zadovoljuje eno od primarnih človekovih želja in vodi k užitku (Bennett 76).

Kontrast med svetlobo in temo, ki je nastal po uvedbi elektrike v gledališke dvorane, je tisti moment v zgodovini gledališča, ki je v veliki meri spremenil tudi pogoje produkcije in recepcije. Freddie Rokem v članku »Kako gledamo? Konstrukcije gledalca v sodobnem gledališču« meni, da je vpeljava elektrike v gledališče glavni razlog za strukturne in profesionalne spremembe, ki so se pojavile konec 19. stoletja bolj ali manj hkrati z uvedbo poklicnega režiserja, torej tistega, ki odloča, kaj se bo na odru videlo, in s prihodom novih oblik igralske zavesti ter gledalstva (8). Vprašanje, ki si ga zastavi, pa je, ali vidimo, kar hočemo videti (subjektivno), ali vidimo, kar se dejansko dogaja (objektivno). F. Rokem je mnenja, da je zaznavanje občinstva pogojeno in oblikovano s tem, kar lahko vidijo oziroma hočejo liki na odru, kako oni dojemajo (fikcijski) svet, ki jih obdaja. Uprizoritev je torej nekakšen vzorec ali navodilo gledalcem, kaj je mogoče videti in kakšne vrste je dojetje sveta, predstava torej ustvari svoje gledalce, s tem ko na odru prikaže načine zaznavanja (8). Navede dva primera. Prvi je Brecht, ki si ves čas prizadeva, da bi gledalca spremenil v opazovalca, torej ne le naučil gledati, temveč tudi kritično sprejemati videno, zato nenehno spodbija njegovo samozavest in ga postavlja pred nove možnosti razumevanja. Drugi, nasproten proces pa se dogaja znotraj realističnega, ibsenovskega tipa gledališča, kjer so gledalci privilegirani v primerjavi z

dramskimi osebami, saj vidijo in vedo več kot dramske osebe same. Te si po navadi zatiskajo oči pred dejstvi, gledalci pa razmeroma hitro razberejo varljivost njihovih iluzij.

Presenetljivo je, da so bili v študijah gledališča, torej študijah vizualnega medija, procesi gledanja toliko časa samoumevni in teoretsko nerefektirani. Christopher B. Balme (37) išče razloge v zgodovini – jezikovni vidik gledališča je bil dolgo časa privilegiran v primerjavi z vizualnim in tudi estetska razsežnost gledališča v širšem pomenu besede je bila pripisana dramskim besedilom, ne pa podobam, ki so nastale v njihovih uprizoritvah. Teoretske razloge pa vidi v vplivu semiotike, ki je prevajala vizualne elemente predstave v lingvistično terminologijo, pri čimer misli na pojme, kot so gramatika, fonem, kod. Tako je zanimanje za vizualno prisotno pri gledaliških praktikih šele zadnjih nekaj desetletij, z veliko zamudo pa je prodrlo tudi v teorijo.

II.

Vprašanje gledanja in s tem mesto in vloga gledalca v uprizoritvi je kar najtesneje povezano tudi z vprašanjem prostora, v katerem poteka uprizoritev, saj je gledalčevo razmerje do prostora odločujoče v njegovi percepciji uprizoritve.³ Tako je npr. antično gledališče, ki se je odvijalo na prostem v velikih odprtih amfiteatrih (npr. gledališče v Epidavrosu je lahko sprejelo tudi do 17000 gledalcev), bilo namenjeno vsem slojem, v gledališče so prišle tudi ženske in otroci. Gledališče je bilo kot del religioznega festivala namenjeno vsem in neločljivo povezano z družbeno, ekonomsko in politično strukturo polisa. Odzivi publike so bili bučni, navdušenje so kazali z aplavzom, nezadovoljstvo pa z žvižgi in topotanjem z nogami (Kindermann 5–7). Srednjeveški misteriji in moralitete so se dogajali na trgih in ulicah, igralci in gledalci pa so bili del skupnega občestva, ki je želelo doživeti zgodbo odrešitve. Prizori so potekali v obliki procesije in se odvijali simultano. Tudi elizabetinsko gledališče se je še vedno odvijalo podnevi, predstave so se začele ob dveh popoldne, gledalci so sedeli na prostem, del odra pa je bil že pokrit s streho. Odzivi publike so bili najbolj glasni v parterju, kjer so si za peni predstavo lahko stoje ogledali tudi revnejši sloji (Lennard 138). Vendar pa se v 17. stoletju že pričenjajo procesi, ki publiko čedalje bolj formalizirajo, ji določajo kode in pravila obnašanja, s tem pa postaja publika vedno bolj pasivna in elitistična. Nove, zaprte gledališke dvorane so razdeljene na parter, lože, balkone in galerije, kar povzroča precej večje socialno razlikovanje publike, komunikacija med obiskovalci različnih slojev pa je s tem onemogočena. Družabnim srečanjem so namenjeni še posebni prostori, foyerji. Tako postane gledališče

priložnost za srečevanje, sklepanje poslov in porok ter razkazovanje ugleda buržoaznih slojev. Prav družabni vidik gledališča postane pomembnejši od same uprizoritve. Italijanski baročni oder v obliki škatle brez četrte stene se je v nekoliko dopolnjeni različici ohranil kot najpogostejši arhitekturni model gledališča vse do 20. stoletja.⁴ Gledalčev pogled je tako dokončno usmerjen v zaprt in intimen prostor odra. V gledališču italijanske škatle je gledalcu vsiljena nepremična točka gledanja, ki določa kot, pod katerim vidi oder. Središčni točki na odru v dvorani ustreza privilegirana gledališčna točka, namenjena kralju, kasneje pomembnejšem, s katere je odrski prostor ves čas viden in lepo urejen. Zaznavanje predstave je torej odvisno od umestitve gledalca v družbeni in politični hierarhiji. Bolj ko je oddaljen od središča moči, bolj deformirano je njegovo gledanje (Bauchard 25).

Cilj večine gledaliških reformatorjev z začetka 20. stoletja je bil zato iskanje različnih alternativnih prostorskih ureditev, ki bi razpočile optično škatlo in zlomile tradicionalni pogled, s čimer bi prebudili publiko iz otopenosti in brezbržnosti. Na nivoju gradnje odrskega prostora, torej med arhitekturnimi inovatorji, omenimo Tairova, ki je oder členil vertikalno s pomočjo lesenega ali jeklenega ogrodja in barvnih platen, Gropiusovo Totalno gledališče, ki predvideva vrtljivi oder brez globine, značilne za baročni škatlasti oder, ter Meyerholdove predstave o gledališču, ki ni vnaprej prostorsko oblikovano, temveč je kreirano glede na zahteve izvedbe posamezne uprizoritve (Batušić 276).

Drugi cilj gledaliških reformatorjev pa je bil gledalca prebuditi iz otopenosti, ga postaviti v vlogo (fizično) aktivnega udeleženca, ne le konzumenta, spremeniti njegove ustaljene zaznave in ga s tem ozavestiti o njegovem mestu v uprizoritvi. V zgodovini drame so zagotovo najbolj odmevali tako idejni spisi kot praktično delovanje Antonina Artauda in Bertolta Brechta.

V knjigi *Gledališče in njegov dvojniki* beremo: »Da bi z vseh strani zaobjeli gledalčevo občutenje, se zavzemamo za predstavo v krogu, ki ne bo iz odra in dvorane naredila zaprtih svetov brez možnosti sporazumevanja, ampak bo svoj vidni in zvočni blesk razsipala po vseh gledalcih.« (Artaud 109). Za Artauda je ideal gledališče v krogu, pri čemer gledalci in igralci šele v medsebojnem učinkovanju ustvarjajo gledališki dogodek. Zato je Artaud za gledalce predvideval vrtljive sedeže, ki bi jim omogočali nemoteno spremljanje predstave iz vseh smeri. Njegovo gledališče krutosti je obredno, svečeniško gledališče, ki gledalca spremeni iz opazovalca v prizadetega udeleženca. Blaž Lukan opozarja, da krutost ni razumljena v telesnem, temveč moralnem smislu, krutost gledalcu ne bo dopustila, da bi zapustil dvorano nedotaknjen, temveč ga bo morda celo spremenila (»Uvod« 27). Da pa bi to dosegla, je Artaud želel svojega gledalca prese-

netiti, ga spraviti v stanje transa, uročitve in hipnotične obsedenosti, kar je med drugim dosegel z optičnimi in zvočnimi napadi na publiko in njeno čustveno senzibilnost (npr. zvočne vibracije, specifična osvetlitev, fizične podobe, nenadne spremembe ritma, govorjenje brez pavz ipd.).

Radikalno nasprotni princip uvede Bertolt Brecht, saj si želi gledalca, ki se ne bo predajal čustvom in identifikaciji z junaki, temveč bo predvsem mislil in do videnega na odru zavzel kritično stališče, o čemer piše v *Malem organonu za gledališče* in drugih spisih. Tudi Brecht želi aktivno sodelovanje gledalca, vendar si za razliko od Artauda ne želi zlitja igralcev in gledalcev v ritualno skupnost, temveč želi ravno obratno, da bi se gledalec vsak hip uprizoritve zavedal gledaliških konvencij (četrti stena) in parcialnosti iluzije. Za doseglo potujitvenega efekta je Brecht predlagal številne tehnike, npr. direktni nagovor publike, zaključeno strukturiranost posameznih prizorov, ki vsebujejo naslove z družbeno poanto, oder brez realistične scenografije, songe ipd. (Brecht 390–392). Njegov gledalec je tako kritični opazovalec in Brecht je verjel, da bo takšen gledalec, ki mu je zgodba posredovana v svoji osupljivosti in nenavadnosti (126), spremenil svoje avtomatizirano zaznavanje in zavzel aktivno držo tudi v podobnih primerih v lastnem, realnem življenju. Brecht je verjel, da gledališče lahko izzove družbene spremembe, s tem pa njegovo epsko gledališče premesti odnos oder – publika v politični kontekst (Bennett 22).

Gledališče po drugi svetovni vojni skuša na najrazličnejše načine vključiti občinstvo v uprizoritev, gledalca uporabi celo kot element uprizoritve, s čimer gledalec prestopi v dramsko fikcijo. Marco de Marinis v članku *Dramaturgija gledalca* navaja dva takšna primera: uprizoritev *Antigone* (1967) Living Theatra, pri kateri so gledalci postali prebivalci Argosa v vojni s Tebanci, ki so jih igrali igralci, in še podobne zgodnejše poskuse Jerzija Grotowskega, ko so bili npr. v *Faustu* (1960) gledalci gostje za mizo glavnega junaka. Vendar je že konec 60. let Grotowski razmišljal o prehodu od gledališča, v katerem bi gledalci sodelovali, h gledališču, kjer bi bili le priče dogajanja. Menil je, da je pričevanje bolj avtentično in tudi produktivnejša oblika sodelovanja kot dejansko vključevanje (Marinis 196).

Erika Fischer-Lichte pa poudarja že tudi razlike med avantgardnimi reformatorji in današnjim gledališčem, ki ga imenuje postmoderno. V knjigi *The show and the gaze of theatre: a European perspective* zapiše (56–60), da je avantgardno eksperimentiranje z novimi prostori želelo ustvariti enotnost igralcev in gledalcev ter gledalce preoblikovati v nova bitja. Gledalci so tako izgubili varno mesto v temi avditorija in se globlje zavedali, da se gledališki dogodek odvija tukaj in zdaj. Postmoderno gledališče pa se po mnenju Fischer-Lichtejeve do neke mere od teh postopkov tudi razlikuje, saj za razliko od avantgardnih prednikov, ki so imeli za cilj umetnost približati ži-

vljenju, šokirati gledalce, jih spraviti v stanje transa in omam ter spremeniti v nova bitja, nima takšnih ciljev, temveč gledalcu vrne svobodo poljubnega pripisovanja pomenov. Postmoderno gledališče gledalcu vrne pravico, da je gledalec v pravem pomenu besede: gledalci svobodno povezujejo vse z vsem in ustvarjajo pomen po lastni volji, lahko celo zavrnejo pripisovanje kakršnegakoli pomena in predstavljene predmete preprosto doživljajo v njihovi konkretni biti (58). Če so avantgardisti želeli, da gledalec postane igralec, v postmodernem gledališču gledanje postane ustvarjalno dejanje. Postmoderno gledališče povzdigne gledalce v popolne gospodarje možne semioze, ne da bi imelo še kak drug končni cilj (59). Prav najnovejše elektronske in multimedijske režije z uporabo novih tehnologij ustvarjajo prava vizualna potovanja in znova zastavljajo gledalcu vprašanja o načinih njegovega gledanja (Bauchard 28).

III.

Vse želje po vključevanju občinstva pa niso nič drugega kot želja pordeti temeljno gledališko konvencijo, ki jo najpogosteje poimenujemo s pojmom distance.

Gledališko dogajanje samo po sebi predpostavlja distanco in odrska igra od gledalca zahteva, da se njene igrivosti in simulacije realnosti v njej neprenehoma zaveda: da torej ve, da ima pred seboj skonstruirano, umetelno ustvarjeno, kvazirealno ali estetsko resničnost ljudi, predmetov, dogodkov itd.: realnost, ki je sicer fizična in konkretna, v katero pa je gledalcu principielpno prepovedan vstop (Inkret 109).

Prav to pa zaobjema tudi Szondijev pojem absolutnost drame (30).

Izčrpna študija, ki se ukvarja s problemom distance v gledališču, je študija Daphne Ben Chaim *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response* (1981). Pojem distance že v uvodu nazorno opiše s primerom: mi lahko jokamo, ko Desdemona umira, vendar ne tečemo na oder, da bi jo rešili (IX). Ugotavlja, da je distanca eden ključnih pojmov percepcije gledališkega dogodka, a si ga teoretiki skozi zgodovino različno razlagajo. Pojem distance analizira pri Kantu, Nietzscheju, Bulloughu in za vse tri ugotavlja, da je koncept distance psihične narave. Nadaljuje s Sartrom, zanj je distanca dejanje volje. Daphna Ben Chaim se izčrpno posveti raziskavam Brechta, Artauda in Grotowskega. Če je Brecht z različnimi tehnikami želel ovirati gledalčevo emocionalno vključenost in s tem povečati distanco, pa sta jo Artaud in Grotowski želela izničiti, s tem pa, ko izgine distanca, izgine tudi umetnost in gledališče postane le še skupna psihoterapija (48). Iz tega sledi, da je določena stopnja distance nujen pogoj za

gledališče. Prav gledalčevo zavedanje, da je gledališki dogodek fikcija, temeljno določa gledalčevo izkušnjo. Zavedanje fiktivnosti je tako temeljna distanca, ki je, opirajoč se na ugotovitve Rogerja Scrutona, sestavljena iz treh različnih, a medsebojno povezanih komponent (Ben Chaim 73–76), to so, da (1) se gledalec zaveda fiktivnosti podob, da so torej ljudje na odru igralci, vendar pa do predstavljenih junakov in njihovih usod čuti strah, sočutje, upanje – gledalec ve, da lahko doživi emocije brez nevarnosti; (2) gledalec se zaveda, da je podoba neresnična, vendar pa jo obravnava z vso resnostjo, predpogoj je gledalčeva prostovoljna privolitev, da sodeluje v kreaciji fiktivnega sveta; (3) z gledalčevim molčečim zavedanjem fiktivnosti umetniškega dela ter hotenjem po predstavljanju je njegova zavest osvobodena meril, ki veljajo v resničnem svetu. Dogodkom na odru gledalec tako ne verjame dobesedno. Fenomen distance torej vključuje dvojno napetost: molčeče zavedanje fikcije in pogojna verjetnost predstavljenega gledalcu zagotavljata psihološko zaščito, ki mu omogoča intenzivnost čustvovanja, kar povratno vpliva na povečanje verjetnosti predstavljenega. Tako intenzivnost gledalčevega sodelovanja pri kreaciji fiktivnega sveta določa njegovo zadovoljstvo oziroma užitek (76). Zato je določena stopnja distance nujen predpogoj za gledališče, kajti če distanco izničimo, izničimo fiktivni svet, če pa je distanca prevelika, to onemogoča sodelovanje pri predstavljanju. Sodobno gledališče manipulira z distanco in tako izmenično uporablja oba principa, princip vključenosti, empatije, ter princip razdalje, objektivnosti – distanca se spreminja iz trenutka v trenutek znotraj posamezne igre (takšne so npr. igre Harolda Pinterja). Tako postane distanca eden od pomembnih določujočih faktorjev sodobnega gledališča.

In če se vrnemo k filmskim študijam, lahko zapišemo, da je ena od razlik med obema medijema tudi v stopnji distance. Daphna Ben Chaim navaja ugotovitve dveh filmskih teoretikov, Christiana Metza in Andréja Bazina. V gledališču realno vdira v fiktivno – vse, kar publika zaznava, se dogaja v njeni prisotnosti s pomočjo živih bitij, realnih predmetov, scene, avditorija ... Pri filmu pa je vse odsotno, filmski trak je le sled realnega. Če gledalec v gledališču na odru dejansko vidi stol, vidi gledalec v filmu samo njegov odsev. Filmska superiornost se tako kaže v minimalni distanci, ki dovoljuje intenzivnejšo povezanost z neresnično fikcijo. Gledalci dobijo večji vtis resničnosti in se lažje identificirajo, ker »zaznavajo fotografirani objekt kot odsoten, fotografijo kot prisotno in odsotnost prisotnega kot pomen« (54). Razlika pa je tudi v tem, da pri filmu iluzija ni osnovana na konvenciji, sprejeti s strani publike, kot je to značilno za gledališko publiko, temveč izhaja iz samega medija. Proizvajanje umetniškega predmeta je torej lažje, če je fikcionalnost neločljivo povezana s samim medijem. Zato

je pri večini filmov potrebna nižja mentalna aktivnost sprejemnika kot pa za gledališče ali branje literarnih del, kjer je obratno potreben večji mentalni napor, da ustvarimo pomen tistemu, kar smo videli oziroma prebrali.

IV.

Sodobne režije, ki gledališče prepletajo z novimi mediji, zlasti filmom in videom, gledalcu ponovno zastavljajo vprašanja o načinih njegovega gledanja in se poigravajo s pojmom distance. Zgled takšnega početja v slovenskem gledališkem prostoru zadnjih nekaj let je uprizoritev dramskega besedila *Fragile!* mlade hrvaške avtorice Tene Štivičić v režiji Matjaža Pograjca.⁵ Dramsko besedilo pripoveduje sodobno zgodbo o sedmih emigrantih, ki pridejo v London iz Srbije, Hrvaške, Bolgarije, Rusije, Norveške in Avstralije, pri čemer vsakega opredeljuje potni list in njegov naglas ter združuje dejstvo, da so vsi tujci, ki želijo v globalni metropoli uresničiti svoje sanje in upe. Koncept odrske režije temelji na estetskem prepletu gledališkega in filmskega jezika, saj uprizoritev dramskega besedila poteka na več ravneh – je gledališka igra, ki se hkrati snema in predvaja na velikem platnu kot neposreden televizijski prenos odrskega dogajanja, dopolnjen s posnetki miniaturnih kulis in drugega materiala. Tako dobimo »film v živo ali: gledališče v neposrednem prenosu na platno« (Lukan, »Dom« 9). Matjaž Pograjc se ves čas poigrava s pojmom distance kot tudi s prepletom in rušenjem konvencij obeh žanrov, gledališkega in filmskega. Sam proces snemanja ustvarja distanco in povečuje zavedanje, da je dogajanje pred nami fikcija, pri čemer se ves čas spreminja tudi vloga nastopajočih, ki so enkrat interpreti gledaliških vlog, spet v drugem trenutku snemalci, torej nekakšni odrski delavci. Končni izdelek, ki se vrti na platnu, ni neobčutljiv na odzive publike in se ne odvija večer za večerom enako, kot je to značilno za film, ampak so vanj vtisnjeni tudi odzivi gledalcev, ki ustvarjajo gledališko komunikacijo z igralci. Po drugi strani pa oko kamere spremlja detajle, razkriva intimo, pogled od blizu, ki ga gledališki medij izjemno težko doseže in je v najboljšem primeru rezerviran le za gledalce prvih vrst. Tako imamo »film«, pri katerem je večina elementov prisotnih, imamo vpogled v zakulisje in gledamo, kako film nastaja pred našimi očmi, a hkrati imamo gledališče, kjer oko kamere zmanjšuje distanco in povečuje vtis resničnosti ter tako ustvarja intenzivnejšo povezanost s fikcijo.

Preplet gledališke in filmske govorice v tej uprizoritvi na novo oblikuje tudi koncept gledališkega prostora. Gledališko dogajanje je res zamejeno na velikost nekaj deset kvadratnih metrov, kolikor je velik oder, in z minimalnimi odrskimi rekviziti, kot so miza, stol, pult, odeja, kozarec ... ustvarja dogajalne prostore, npr. gostinski lokal, pisarno socialne delavke, zasebno

sobo ipd. Vendar pa ima isti prostor tudi vlogo snemalnega studia, ki je potem skupaj s posnetki miniaturnih kulis, računalniško animacijo, vnaprej posnetim gradivom in drugim materialom projiciran na veliko platno, s čimer se prostor razpre in omogoča hitre preskoke. Namesto preproste odrske scenografije imamo do podrobnosti opremljeno pisarno socialne delavke, različno opremljena stanovanja, pogled v hladilnik, prizore z vojnih žarišč, pristanek na letališču, celo sprehod ob Ljubljani. Opisan koncept uprizoritve pa ni samo režijsko-tehnični domislek, ampak je najtesneje povezan s sporočilnostjo drame, saj tako doseže večjo intenziteto zaznavanja in zavedanja o skupnem občutju samotnosti in tujstva v sodobnem svetu ter krhkosti, lomljivosti oziroma »fragilnosti« naše identitete.

Takšen koncept uprizoritve vpliva tudi na gledalca, postavi ga namreč pred temeljno vprašanje, kaj naj torej gleda: gledališko predstavo, proces snemanja ali pa montirano celoto na projekcijskem platnu. Uprizoritev spodkopava ustaljene načine gledanja, gledalcu povsem prepušča odločitve, čemu naj da prednost, kar v njem povzroči tudi negotovost. Za uprizoritev velja na prejšnjih straneh zapisana misel Erike Fischer Lichte, da je gledalec gospodar možnih pomenov, njegovo gledanje pa ustvarjalno dejanje. Matjaž Pograjc namreč gledalcu vrne pravico, da je gledalec v pravem pomenu besede. Gledalec ni pasivni sprejemnik, ki so ga skušali iz otopenosti prebuditi avantgardisti, niti režiser noče vplivati nanj in ga spremeniti v novega človeka, temveč je svoboden v svojem gledanju, postane kreator lastne zgodbe, je dejaven, čeprav mirno sedi na svojih sedežih v tradicionalno oblikovanem gledališču.

Uprizoritev *Fragile!* v režiji Matjaža Pograjca je tako primer sodobne režije, ki poveže v celoto vse obravnavane pojme: gledališki jezik prepleta s filmsko govorico, ves čas se poigrava s pojmom distance, uporaba novih medijev oblikuje drugačen koncept prostora, nastala uprizoritev pa zahteva gledalčev pogled, ki je dejaven, ustvarjalen in svoboden, a zato tudi negotov v svojem temeljnem početju.

OPOMBE

¹ Do podobnih zaključkov pride tudi Una Chaudhuri v članku *The Spectator in Drama/ Drama in the Spectator* (1984), kjer navedeno trojico naslovnikov še dodatno časovno ločuje, in sicer jo najprej postavlja v čas nastanka drame, nato pa ločuje še vsa kasnejša branja.

² Erika Fischer-Lichte zapiše, da ne obstaja več prostor, kjer se gledališče ne bi moglo odvijati, pa naj bodo to tovarne, ruševine gradov, parki, trgi, ulice, gozdovi, cirkuški šotari ... (56).

³ Različen tip gledališča ni privabljal le različnih vrst publike, temveč je povratno s svojimi različnimi tehničnimi zmožnostmi in prostorskimi kodi usmerjal tudi same pisce dramskih besedil, o tem glej članek L. Kralja *Drama in prostor*. Natančnejše zapise o različnih tipih

gledališča skozi zgodovinska obdobja in v odnosu do publike najdemo skupaj z modelnimi ilustracijami v knjigi Nikole Batušiča *Uvod u teatrologiju* (227–285). Postdramski prostori pa so opisani v knjigi Hansa Thiesa Lehmana. Prostor kot eden ključnih elementov tako dramskega besedila kot gledališke uprizoritve je izhodišče knjige *Space in Performance: Making meaning in the theatre* (1999) Gaya McAuleya.

⁴ Gre za t. i. iluzionistični tip odra, ki ima svoje začetke že v renesansi, vrh pa doseže z naturalizmom.

⁵ Besedilo je bilo uprizorjeno v Slovenskem mladinskem gledališču, in sicer je doživelo premiero decembra 2005. Na Borštnikovem srečanju leta 2006 je bilo razglašeno za najboljšo uprizoritev v celoti.

LITERATURA

- Artaud, Antonin: *Gledališče in njegov dvojniki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1994. (zv. 119).
- Balme, Christopher B. »Prizorišče vida: Podoba, telo in medij v sodobnem gledališču.« *Maska* 18.2–3 (2003): 37–41.
- Batušič, Nikola. *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1991.
- Bauchard, Franck. »Gledališče kot aparat za gledanje.« *Maska* 18.2–3 (2003): 25–28.
- Ben Chaim, Daphna. *Distance in the Theatre: The Aesthetic of Audience Response*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.
- Bennet, Susan. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. New York: Routledge, 2001.
- Brecht, Bertolt. *Umetnikova pot*. Ljubljana: CZ, 1987.
- Chaudhuri, Una. »The Spectator in Drama/Drama in the Spectator.« *Modern Drama* 17.3 (1984): 281–297.
- De Marinis, Marco. »Dramaturgija gledalca.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatini. Ljubljana: Maska, 1996. 189–204.
- Fischer Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.
- Inkret, Andrej. *Drama in gledališče*. Ljubljana: DZS, 1986. (Literarni leksikon 29).
- Kindermann, Heinz. »Pozorišna publika antike.« *Novi Sad: Scena* 26.5 (1990): 4–12.
- Kralj, Lado. »Drama in prostor.« *Primerjalna književnost* 21.2 (1998): 75–96.
- — —. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998. (Literarni leksikon 44)
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.
- Lennard, John in Mary Luckhurst. *The Drama Handbook. A Guide to Reading Plays*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2002.
- Lukan, Blaž. »Dom v srcu.« *Delo*, 29. 12. 2005. 9.
- — —. »Uvod v Artauda.« Artaud, Antonin. 6–3.
- McAuley, Gay. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1999.
- Rokem, Freddie. »Kako gledamo? Konstrukcije gledalca v sodobnem gledališču.« *Maska* 18. 2–3 (2003): 7–10.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000. (zv. 130).
- Ubersfeld, Anne. »Gledalčev užitek.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatini. Ljubljana: Maska, 1996. 205–218.

The Reception of Drama: Viewing Processes, Theatrical Space, and the Concept of Distance

Key words: theory of drama / postmodern theatre / stage techniques / audience / Slovene theatre / Pograjc, Matjaž

The double existential status of drama (literary text and theater performance) requires various types of recipients. There are three different types of drama recipient: the readers of the dramatic text, the director and actors (or the entire theater crew), and the audience watching the performance. The audience as an element of theater communication has become the subject of interest of various disciplines in the multimedia civilization. Among the first of these disciplines was film studies. Due to certain receptive similarities, this provided a great deal of impetus for theater studies. This article analyzes how the issue of watching and the place and role of the audience in the performance has changed through history. The main factors in this were the electrification of theaters, the appearance of professional directors at the end of the 19th century, and the efforts of theater reformers at the beginning of the 20th century. These reformers wanted to rouse the audience out of their numbness and indifference, and so they sought various alternative spatial arrangements to shatter the optical box of the Italian stage and break the traditional view of the audience. On the other hand, they wanted to demolish the basic theater convention most frequently referred to as distance. According to Erika Fischer Lichte, postmodern theater differs somewhat from its avant-garde predecessors, whose goal was to bring art close to life, shock the audience, make them fall into a trance and daze, and transform them into new beings. Postmodern theater does not share these same goals, but offers the freedom of randomly ascribing meaning back to the audience. By using the concrete example of Matjaž Pograjc's direction of *Fragile!* by Tena Štivičić, this article demonstrates how modern direction combines theater with new media and thus poses questions for the audience about the way they watch, and at the same time plays with the concept of distance because it alternately uses the principles of inclusion and separation. As a result, such performances demand a view of the audience that is active, creative, and free – but, because of this, uncertain in its basic operation as well.

April 2007