

Nekaj poglavij iz zgodovine (kratkih) stikov (post)semiotične uprizoritvene teorije in prakse

Tomaž Toporišič

Slovensko mladinsko gledališče, Univerza v Ljubljani, AGRFT, SI-1000 Ljubljana Krakovska ulica 27
tomaz.toporisc@guest.arnes.si

Prispevek s pomočjo nekaj primerov dramskih in uprizoritvenih praks ter njihovih možnih teoretizacij spregovori o transformaciji semiotičnih pristopov k obema, tesno povezanima poljema, od performativnega obrata šestdesetih let 20. stoletja do danes. Razišče, katere strategije reprezentacije in teoretizacije so se izkazale za plodne.

Ključne besede: semiotika / uprizoritvene umetnosti / postdramsko gledališče / (post) dramski tekst / mediatizirane umetnosti / umetnosti v živo

Zastavitev preleta

Namen prispevka je s pomočjo nekaj primerov dramskih in uprizoritvenih praks iz slovenskega in evropskega prostora ter njihovih možnih teoretizacij spregovoriti o transformaciji semiotičnih pristopov k obema, tesno povezanima poljema od performativnega obrata šestdesetih let 20. stoletja do danes. Povedano nekoliko drugače: v preletu kot dron pregledati semiotične pristope h gledališču (in tudi literaturi) od šestdesetih let 20. stoletja do danes ter nakazati, katere smeri so se v dialogu s prakso pokazale kot najbolj produktivne. Ali: skušali bomo ugotoviti, katere strategije reprezentacije in teoretizacije so se ob trkih oziroma preizkusih na fenomenih sodobnih uprizoritvenih praks izkazale za plodne.

Izhajali bomo in semiotične teorije (Ubersfeld, Eco, Fischer-Lichte), semiotike kulture (Lotman) ter postsemiotičnih poudarkov (Patrice Pavis, Fischer-Lichte) na eni strani in postdramskih in performativnih praks na drugi (Rudi Šeligo, Janez Janša, Elfriede Jelinek, Anja Hilling, Dušan Jovanović, Simona Semenič ...). Pri tem bomo preverjali vprašanje, ali je možno, da se iz Saussurja, Peirca, ruske in češke formalistične šole izhajajoča semiotika s strukturalno analizo pripovedi kot premik v smeri kibernetike in informacijske teorije lahko izogne temu, da bi postala suženj linearnega modela komunikacije. Kako lahko uide naivnosti vulgarne interpretacije kibernetičnega stroja gledališkega dogodka kot s strani režiserja

kodirane informacije, ki naj pride do sprejemnika (gledalca) s kar najmanjšo izgubo informacij. Hkrati pa bomo (denimo, na primeru dram Rudija Šeliga) opazovali, kako so umetniške prakse v zgodovini vplivale na razvoj teorije znaka in *vice versa*. In pa, kako in koliko so posamezni semiotično utemeljeni pristopi vplivali na dojetanje umetniškosti in literarnosti ter na širjenje ali spreminjanje njihovih definicij.

Semiotika in gledališče = poskus približka in mapiranja obeh polij

Začnimo s teoretičarko: Zoja Skušek Močnik v poglavju knjige *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, naslovljenem Gledališče in družba spektakla, začne argumentacijo takole: »Kako začeti razpravljanje o gledališču?« Vprašanje, ki si ga v podobnem smislu zastavljamo tudi mi, ko skušamo definirati, kako se semiotika lahko ukvarja z gledališčem, kaj je smiselno, zakaj je kot disciplina smiselna, čeprav se vedno znova sprašuje o svojem smislu in poslanstvu. Ker je misel Zoje Skušek Močnik sociološko naravnana, ugotovi, da razpravljanje o gledališču obvezuje že sam predmet, namreč gledališče. Prepričana je, da je treba gledališče vključiti v njegov širši kontekst. Tako postavi izhodišče, ki je zelo blizu izhodišču možne sociologije gledališča. In ko razpreda naprej, ugotovi naslednje:

Nemara bi si omogočili nekoliko jasnejši pregled, če bi gledališče vključili v njegov širši kontekst. S tem seveda ne mislimo na njegov splošni družbeni položaj, na njegovo morebitno družbeno vlogo (to bi bilo preveč posplošeno), pač pa na specifično družbeno »funkcijo«, ki jo gledališče opravlja, ki pa sama presega posebni gledališki način svojega udejanjanja, saj jo lahko nosijo tudi nekatere druge kulturne dejavnosti. Najprej bomo poskušali poiskati tisto kulturno civilizacijsko funkcijo, katere prevodnik je med drugimi tudi gledališče, potem pa bomo poskusili določiti, kaj je tisto, kar v okvirih same te funkcije še posebej opredeljuje gledališče v njegovi specifičnosti. To je seveda zgolj začetni prijem, zato je nujno nekoliko abstrakten: 1. predpostavljamo nekakšno družbeno funkcijo, čeprav je jasno, da dejavnosti, skoz katere naj bi se po naši začetni fikciji »izražala«, to funkcijo šele prav konstituirajo; 2. za začetek gledamo nezgodovinsko, tj., izhajamo implicite iz sodobnega položaja (z vso tradicijo, ki ga opredeljuje, ki pa ostaja še nerazčlenjena): jasno je namreč, da ni nikakršne vnaprejšnje, nadzgodovinske spektakelske funkcije, pač pa vsakokratna zgodovinska konstelacija razmerij med kulturnimi ali civilizacijskimi funkcijami temeljno opredeljuje tudi sam notranji ustroj teh funkcij. [...] Izhajamo iz podmene, da je gledališče del celote, h kateri v sodobnosti spadajo npr. film, radio in TV, opera, balet; pantomima – toda tudi športne igre; cirkus in, navsezadnje, spektakularna razsežnost drugih množičnih manifestacij, vse do religioznih obredov in političnih zborovanj. (8)

Na tem mestu se Zoja Skušek Močnik zelo približa presečišču med sociologijo gledališča, semiotiko in uprizoritveno vedo oziroma performance studies, tudi antropologijo. Tako zelo jasno nakaže eno od možnih teoretizacij gledališča in spektakla, ki je uporabna tako za semiotiko kot za sociologijo gledališča.

V našem ukvarjanju z gledališčem in njegovimi semiotično navdahnjenimi teoretizacijami bomo skušali slediti badioujevski skepsi do filozofije in teorij umetnosti. Iz prepričanja, da sta tako semiotika kulture kot uprizoritvena veda (podobno kot filozofija) zgolj posrednici za srečanja z resnicami oziroma »zvodnici resničnega«, kot ga Badiou razvije v knjigi *Mali priročnik o inestetiki*: »In tako kot mora biti lepota v ženski, ki jo srečamo, nikakor pa se je ne zahteva od zvodnice, so tudi resnice umetniške, znanstvene, ljubezenske ali politične, ne pa filozofske.« (19) Semiotika je, podobno kot številne druge metodologije, pristopi, ki jih je razvilo prejšnje stoletje, nekaj, kar (tako kot za Badiouja filozofija) pride za stvarmi, kot so ljubezen, umetnost, znanost, politika, ki so kreacije prvega nivoja, medtem ko semiotika pride v drugem polčasu, kar – spet po Badiouju – ne pomeni, da je sekundarna, ampak druga. Refleksija umetnosti torej opravlja funkcijo beleženja in prikazovanja resnice, ki jo kot imanentno singularno mišljenje proizvaja umetnost.

Ob Badiouju pa bo za ravnotežje naše misli o semiotiki in sodobni umetnosti ter kulturi na področju uprizarjanja poskrbel Adorno s svojim pred nekaj desetletji zapisanim stavkom: »Samo po sebi je očitno, da ni nič glede umetnosti več očitno, [...] celo niti njena pravica do obstoja« (Erjavec 187).¹ Gre za trditev, katere daljnosežnosti se ne moremo znebiti niti danes. Še več. Zdi se, da se stanje, ki ga je lucidno opisal nemški filozof, samo še stopnjuje. Podobno kot estetika se je semiotika gledališča in uprizoritvenih praks kot transverzalna vednost, ki preči ne le disciplinarne meje, ampak tudi kulturne razlike, danes, še očitneje kot v času frankfurtskega krožka, primorana soočiti s spremenjenim statusom svojega temeljnega predmeta raziskav: uprizoritvenih praks. Tako je še najbolj produktivna gesta, ki jo lahko izpelje, da badioujevsko čim bolj odprto, nedogmatsko beleži in se sooči s specifično dialoških odnosov med dvema sferama: umetnostjo in družbo.

Nadaljujmo z enostavnim vprašanjem, ki ga izreče Mark Fortier v knjigi *Theory / Theatre* in ki je svojevrsten odmev na vprašanje Zoje Skušek Močnik, naveden na začetku: »Katere teorije? Katere gledališče?« (11) Najenostavnejši odgovor na to vprašanje se, zgoščen v enem stavku, glasi

¹ Navedeno po Aleš Erjavec: *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti* (187).

nekako takole: Ob koncu prejšnjega stoletja smo bili priča krizi oziroma razpršenosti in parcialnosti teorije ter njenih metodoloških pristopov k fenomenoma gledališke in scenske prakse.

Pri tem je teorija včasih zaostajala za prakso, ki je večkrat sama izgradila svoje teoretizacije, s pomočjo katerih je npr. osmišljala svojo prozo in dramatiko eden najpomembnejših ustvarjalcev slovenskega neomodernizma Rudi Šeligo. Zanj je teorija postala nezamenljivo konstitutivno okostje literarne in spektakelske prakse. Tako je za izhodišče svoje knjige *Identifikacija in katarza*, hkrati pa tudi svojega avtopoetsko teoretiziranega pogleda na literaturo, umetnost in civilizacijo, izgradil značilen semiološko komunikacijsko ponazorjen dialoški odnos (če uporabimo terminologijo Jurija Mihajloviča Lotmana) prehajanja meja znotraj semiosfere:

Identifikacija in katarza sta procesnega značaja, dogajata se v "kanalu", ki teče med gledališko predstavo in (skupinskim) gledalcem; spadata v polje estetskega izkustva oz. estetskega doživljanja, ki ga ni niti v dramskem besedilu kot književni vrsti niti v gledališki predstavi kot takšni. Sta dogajanje v recipientu, to dogajanje pa je pogojeno s kvazi-realnostjo teksta kot tudi predstave. (Šeligo 11)

Šeligo se tako leta 1988 izjemno približa Rolandu Barthesu in njegovemu spisu *Smrt avtorja* s slovito izjavo: »Enotnost teksta ne obstaja v točki njegovega izvora, ampak v točki njegovega sprejema.« (Barthes 23) Ko poudarja dogajanje v recipientu, kot da bi barthesovsko izpostavljala tretjo paradigmo, recepcijo, bralca, ki je človek brez zgodovine, brez biografije, brez psihologije, je samo tisti *nekdo*, ki v sebi združuje vse sledi, ki tvorijo pisano delo.

Malo manj kot desetletje kasneje je slovenski teoretik in praktik uprizoritvenih umetnosti Emil Hrvatin v uvodu v *Maskin* zbornik *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, s podnaslovom *Razprave iz sodobnih teorij gledališča*, ugotavljal, da živimo v času po krizi semiotičnega reprezentativnega modela kot dominantnega akademskega diskurza o gledališču zadnjih desetletij prejšnjega stoletja. Patrice Pavis je v knjigi *Theatre at the Crossroads of Culture* to formuliral nekoliko drugače, »nahajamo se onkraj spopada med semiotiko besedila in semiotiko predstave« (2). Hkrati pa se po njegovem mnenju nahajamo tudi znotraj posledic Derridajevega in Lyotardovega spopada s semiotičnim oziroma teološkim v gledališču in njunih poskusov zamenjav le-teh z desemantiziranim energijskim in krutim gledališčem. V knjigi *Analiza predstav* je to ugotovitev še zaostрил z mislijo, da globalni model teorije gledališča sploh ne obstaja, da so med gledališko prakso in teorijo vedno razkoraki, ker slednja očitno potrebuje čas, da se prilagodi praksi.

Semiotika kulture, za katero se je še pred tremi desetletji zdelo, da lahko postane nekakšna univerzalna metodologija za kulturne fenomene od filma, množične kulture do gledališča in literature, se je (podobno kot druge vede, tudi primerjalna književnost, kulturni študiji, sociologija gledališča in drame) kar naenkrat spet znašla v krizi. Toda prav ta kriza je po našem mnenju pripomogla k razvoju (post)semiotične teorije, ki po svoji moči pripomore k boljšemu poznavanju prakse. Tako se ena hrani pri drugi; iz tega nastaja permanentna revolucija v naši analizi predstav (Pavis, *Lire le théâtre contemporain* 299).

Stoletje gledališča kot umetnosti

Semiotika je brez dvoma samo del krize različnih metodoloških pristopov h gledališču, ki je zaznamovala drugo polovico dvajsetega stoletja in je tudi na začetku novega stoletja še zmeraj ostala nerazčiščena. Na eni strani se nahajamo v prostoru badioujevskih proklamacij o gledališču kot paradigmatični umetnosti XX. stoletja, za katero je značilna mnogoterost različnih, med seboj tudi konfliktno povezanih materialnih praks (definicija, ki priključuje v spomin Lotmanov pojem semiosfere kot dinamičnega sistema prehajanja meja). Na drugi strani pa smo (še vedno?) znotraj tega, kar Derrida v sloviti razpravi »Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation« Antoninu Artaudu ob rob označi takole: »'Gramatika' gledališča krutosti, glede katere je rekel, da jo bo 'potrebno najti', bo vselej ostala nedosegljiva meja predstave, ki ni ponovitev, nedosegljiva meja reprezentacije, ki je polna prisotnost, ki na sebi ne nosi dvojnika kot svoje smrti.« (Derrida 100)

Na Fortierovo vprašanje: »Katere teorije? Katero gledališče?« so tako uprizoritvene prakse v drugi polovici dvajsetega stoletja in v desetletju in pol tekočega, enaindvajsetega stoletja odgovarjale z medsebojnimi oplajanjem teorije in prakse znotraj univerzuma prve, druge in tretje paradigme: proizvodnje, dela samega, njegove recepcije.

Res pa je, da je semiotika kot ena izmed teoretizacij gledališča tudi danes povezana z zunajgledališkimi diskurzi. Zadnja desetletja prejšnjega stoletja so tako predvsem v slovensko teorijo drame in gledališča vnesla nekatere umirjene semiotične poudarke; ob Rudiju Šeligu, ki je vzporedno razvijal novo literarno prakso in semiotično obarvano refleksijo gledališča, predvsem pri Ladu Kralju, Andreju Inkretu in Denisu Ponižu. Vzporedno pa so nastajali (post)semiotični in poststrukturalistični poudarki, značilnost mlajše generacije, ki se je (če se malo pošalim, malo pa povem zares) kot »postsemiotična« bolj kot z ravnijo teksta ukvarjala z

gramatiko in politiko predstave in performansa ter s teatralnostjo. Tudi danes se nahajamo znotraj dediščine teoretske negotovosti, ki je zaznamovala konec zgodbe strukturalizma in prehod v relativizacijo poststrukturalizma.

Dvojici teorija in estetika ter umetniška in družbena praksa danes lahko vstopajo v zmeščane dialoge, poliloge. Psihoanaliza, marksizem, poststrukturalizem, kritična teorija, kulturne študije, materialistična teorija, sociologija kulture, recepcijska teorija, postkolonializem, (post)semiotika, študije spola itd. so možni pristopi k mreženju umetnosti in kulture. Še vedno precej semiotično obarvana teorija gledališča nastaja v izplenih dialogov teh diskurzov in umetniških praks. In pa iz spoznanja, da je postavljanje antagonizma med besedilnimi pisavami na eni-, in odrskimi pisavami na drugi strani, absurdno, saj meje med tema dvema vesoljema ne obstajajo več. Morebitne polemike o koncu dramskih pisav tako izgubijo svoj smisel, saj z današnje perspektive gledališče teksta ne izključuje, hkrati pa mu ne pripisuje več funkcije svetega in nedotakljivega elementa.

Kot smo pokazali v razpravi »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatik« se je status dramskega besedila ali besedila za gledališče v zadnjih desetletjih spremenil in »absolutna drama, kot jo je definiral Peter Szondi in v kateri je dialog poglavitna komponenta gradnje, je še očitneje postala ne več primaren, ampak zgolj eden od možnih dramskih diskurzov [...] hkrati s tem razgrajevanjem absolutnosti so se vedno očitneje začele manifestirati besedilne taktike, v katerih dialog ni več osrednji princip izražanja« (Toporišič 90).

Položaj te sodobne (ne več) dramske umetnosti, vzporedno s tem pa tudi dilem njenih teoretizacij, lahko tako ustrezno ponazorimo s pojmovnim in argumentacijskim aparatom dveh mislecev: ameriškega teoretika uprizoritvenih praks Philipa Auslanderja in nemškega teoretika postdramskega gledališča Hansa-Thiesa Lehmana, z njunima osrednjima pojmovoma *postdramsko gledališče* in *status žive umetnosti v mediatizirani družbi*.

Sodobno gledališče na obeh straneh Atlantika je v zadnjih desetletjih označilo dejstvo, na katerega opozarja tudi Auslander: »Gledališče je kljub izgonu dramskega avtorja kot glavnega usmerjevalca ostalo logocentrično, saj za logos predstave ni nujno, da prevzame obliko dramatikovega ali ustvarjalčevega teksta.« (Auslander, *Presence and Resistance* 29)

Kriza dramskega gledališča kot prevladujočega modela v zgodovini evropskega gledališča zadnjih nekaj stoletij je vzpostavila nove oblike uprizoritvenih praks, ki jih nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann poimenuje postdramsko gledališče. Pojem postdramskega je treba pri tem razumeti kot svojevrstno odpoved prisili totalitete gledališkega dogodka, podrejeni

in izhajajoči iz logosa besede; in pa kot gledališče, ki opozarja na svojo različnost od dramskega gledališča, zajema vase tudi mejne oblike, kot so performans, plesno gledališče, body art.

Tako kot Lehmann, Auslander, Fischer-Lichte, Pavis, Sarrazac, Shevtzova, Bourdieu, Badiou in drugi teoretiki, s katerimi sodobna umetnost vstopa v dvogovore, se moramo tudi mi zavedati, da lahko oblike gledališča in dramatike v dobi konca književnosti kot privilegirane in osrednje zvrsti umetnosti raziščemo s pomočjo eklektičnega metodološkega instrumentarija, s katerim se zgolj približamo pisani paleti novih iniciativ onstran dejanja in iluzije: od nomadskosti sodobne (ne več) dramske pisave, gledališča in uprizoritvenih praks, do raznolikih manifestacij politike subverzivnosti žive scenske umetnosti v mediatizirani družbi.

Naše raziskave terena (vsaj tako se mi trenutno dozdeva) vedno znova razkrijejo dejstvo, ki ga poudarja ameriški teoretik performansa in scenjskih umetnosti Marvin Carlson v knjigi *Performance, a critical introduction*, ko zapiše, da tudi realnost živih izvajalcev na odru postaja vedno bolj stvar izkušnje skozi reprezentacijo, ne pa nekaj, kar je neposredno, tukaj in zdaj. Iz tega Carlsonovega dvoma o tem, da sta živo in mediatizirano ontološko drugačni, izhaja njegov mlajši kolega Philip Auslander v knjigi *V živo: uprizorjanje v mediatizirani kulturi*, ko natančno secira koncepte uprizorjanja v živo, kot sta ga je zarisali teorija in praksa uprizorjanja zadnjih desetletij (predvsem Peggy Phelan in Eric Bogosian). Oba pokažeta, da se je s performativnim obratom publika znašla v liminalnem stanju, ki je proizvedlo v gledalcu destabilizacijo njegove percepcije samega sebe, drugih in realnosti nasploh. Znašla se je tudi znotraj posebne politike uprizorjanja, ki je značilna za performativno kulturo telesne so-prisotnosti kot novega odnosa (razmerja med so-subjekti, kot to opredeli Erika Fischer-Lichte). Uprizoritev je tako postala rezultat interakcije med izvajalci in gledalci. Toda enako res je, da se je dodobra sesulo tudi verjetje v avtentičnost živega in zgolj reprodukcijo mediatiziranega dogodka.

Nove teoretizacije uprizorjanja v živo

Devetdeseta leta so s ponovnim vznikom zanimanja za performativno, ki je povezano z mediji, vzpostavila novo razumevanje uprizorjanja v živo, ki je postalo zgolj ena od enakovrednih form in je izgubilo avratičnost. Prav Auslander tako skozi analizo odnosov med uprizorjanjem v živo in mediatiziranimi oblikami kulture na različnih področjih (od filma, televizije, rokofske kulture do tega, kar poimenuje *pravno živo*: TV-sodišče in uprizoritev kot intelektualna lastnina) opozori na ranljivost oziroma subverzivno

nemoč žive umetnosti. Opomni nas, da uprizarjanje v sodobni kulturi ne poteka več v znamenju naivne vere v dejstvo, da je del drugačne reprezentacijske ekonomije, ki ni podrejena reprodukciji. Danes mediatizirana uprizoritev črpa avtoriteto iz svoje reference na živo ali realno, tako kot tudi živo črpa avtoriteto iz svoje reference na mediatizirano.

Toda prav zavest o oscilaciji med mediatiziranim in živim lahko proizvede nekatere močne uprizoritvene dogodke oziroma primere živega uprizarjanja v mediatizirani kulturi. Ti dogodki črpajo svojo subverzivno moč iz nomadskih popotovanj po globalističnem sedanjiku in nacionalnih preteklostih, svoje rizome pa usmerjajo v nepredvidljive smeri.

Spomnimo se samo projektov Janeza Janše *Slovensko narodno gledališče*² ali *Vsi za Berlusconi*³ skupine Betontanc, ki povezujeta klasično gledališko formo z mediatizirano percepcijo. Prvi s pomočjo dvojnosti igralcev, ki kot zbor v klasični tragediji komentirajo dogajanje, hkrati pa ponavljajo oziroma v živo izvajajo dobesedno kopijo zvočnih zapisov televizijskih in drugih medijskih poročil o dogodkih v Ambrusu leta 2006, katerih posnetke simultano poslušajo preko slušalk; drugi uporabijo bastardne povezave mehanizma televizijskih šovov in kvaziznanstvenih simpozijev, v hibridni gledališki formi, ki vedno znova nagovarja gledalce skozi auslanderjevski spoj gledališča v živo in mediatiziranega spektakla, performativnosti in produktivnosti.

Ali pa (ne več)dramskega primera klasika sodobne slovenske in evropske dramatike zadnjih petdesetih let, Dušana Jovanovića, njegove igre *Razodetja*, dramskega besedila, ki ga je napisal pred nekaj leti, dokončno knjižno obliko je dobilo avgusta leta 2009, uprizorjeno pa je bilo leta 2011 v režiji Janeza Pipana (MGL). To hibridno, divje tkanje misli, samocitotov iz njegovih iger, največ in najočitneje iz *Karamazovih ali Prevzgoje srca*, nastalih pred tridesetimi leti, ves čas vzpostavlja dialog s pomilenjskim svetom, v katerem živimo. Igra je strukturirana kot matrica teatralnosti, ki razvije »modele besedil za gledališče, ki z odprtimi rokami sprejemajo fragmente drugih besedil« (Sermon-Ryngaert 61). Avtor poveže zvrstno, vrstno in stilno zelo raznolika besedila. Ko križa različne dramske, televizijske in druge resne in trivialne žanre, Jovanović komentira čas prevlade mediatizirane kulture in družbe spektakla, v kateri mora gledališče izkoristiti neposredni stik igralcev in gledalcev na odru tukaj in zdaj, da bi lahko močneje kot mediatizirani mediji spregovorilo o realnosti. Tako iz medijev

² Premiera: 28. 10. 2007, Stara mestna elektrarna – Elektro Ljubljana, Ljubljana, produkcija Zavod Maska.

³ Svetovna premiera: 5. 11. 2004, Rotterdamske Schouwburg, Rotterdam; slovenska premiera: 30. 11. 2004, Stara mestna elektrarna – Elektro Ljubljana, koprodukcija Zavod Bunker in Jongholandia, Rotterdam.

prevzema in sprevrže njim lastno epistemologijo in jo uporabi kot orožje umetnosti v živo.

Tudi pri nekaterih besedilih Simone Semenič, ki jo omenjamo kot zadnji primer, gre (npr. v igrah *5fantkov.si* in *Zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima in tisočdevetstoenoainosemdeset*) za tekst kot medmedijsko tkanje citatov, z logiko digitalnih medijev, ki tekst ločijo od fizičnega predmeta. Hkrati pa, npr. v besedilu *tisočdevetstoenoainosemdeset* avtorica dramsko odpira v romaneskno in istočasno tudi metagledališko, gre za dramo kot metagledališki esej. Podobno kot pri njeni nemški sodobnici Anji Hilling ne več dramskega teksta ne moremo več razdeliti s pomočjo triade dialog, monolog, didaskalije. Dramska oblika se je razgradila, ukinjene so razlike med didaskalijami, v katerih govori avtor, in dialogom, v katerem govorijo osebe. Namesto tega imamo poliloške strukture in radikalno krizo fabule, ki »omogoča razcvet sodobnih dramatik 'fragmenta', 'materiala', 'diskurza'«, hkrati pa vpeljuje v pisavo za gledališče novo igro, ki ni več klasična dramska oseba, ampak »igra, recitirajoči, glas«. (Sarrazac 24) In pa to, kar Florence Baillet imenuje proces, v katerem »gledališki avtor izvaja posebno montažo, da bi pripeljal do rojstva dialogov, ki slonijo na učinkih šoka in kontrasta, nastajajočega med heterogenimi elementi« (Baillet 26–27).

Slediti modelu neskončne knjige

Pravkar navedeni primeri pričajo o kompleksnosti zapeljevanja in sumničavosti med poljema umetniških in teoretskih praks. Na eni strani smo soočeni s krizo logocentrizma in primatom vizualnega, ki prinašata zaton književnosti kot privilegirane in osrednje zvrsti umetnosti, na drugi strani pa lahko sledimo posledicam nezadostnosti teorije (in kritike), izhajajoče iz hegemonije tekstovnega, besede, tega, da vse obravnavamo kot jezik. Od tod tudi kriza semiotike in »prestop« avtoritete semiotike gledališča Erike Fischer-Lichte v polje študij performativnosti. In pa dejstvo, na katerega v razpravi »Branje dramskega besedila: primer empirične raziskave« opozarja Mateja Pezdirc Bartol, da sta se recepcijska estetika in teorija bralčevega odziva, ki bi lahko predstavljali prepotrebno metodološko osvežitev za teorije uprizarjanja, tudi znotraj literarne vede le redko ukvarjali z dramatiko, še redkeje gledališčem:

Recepcijska estetika in teorija bralčevega odziva sta tisti dve smeri literarne vede, ki sta izpostavili aktivno vlogo bralca v bralnem procesu in izdelali različne konstrukte bralcev. Pri svojih analizah sta se ukvarjali zlasti s prozo in liriko, medtem ko je

bralec/gledalec drame redko predmet njihovih raziskav. Kljub številnim očitkom in pomanjkljivostim sta bili obe disciplini zelo vplivni tako z novim raziskovalnim področjem (tretjo metodološko paradigmo) kot z uvedbo novih pojmov, ki so se izkazali za uporabne tudi v teoriji drame in so jih izrazito gledališko usmerjeni teoretiki vključili v svoja razmišljanja. (Pezdirc Bartol 126)

Vse to je nedvomno povezano z dejstvom, da je, tako Badiou, »20. stoletje stoletje gledališča kot umetnosti« in je kot tako » izumilo pojem režije«, ustvarilo »tip umetnika, ki ne izhaja iz pisateljske niti iz igralske umetnosti, ki pa ustvari v misli in prostoru neko posredovanje med obema« (Badiou, *XX. stoletje* 58). Tudi semiotične teorije gledališča so tako doživele svojo krizo, ki pa je šele zares omogočila vpogled v dialoški odnos med gledališčem in njegovimi teoretizacijami oziroma estetizacijami. Tako kot je prinesla na plano zavest, da je – tako kot teorija – tudi gledališče aparat za konstrukcijo resnic.

Če je iz de Saussurja, Peirca, ruske in češke formalistične šole izhajajoča semiotika omogočila metodo, za katero se je zdelo, da lahko tudi na področju literature in gledališča ter njunega dialektičnega razmerja preseže nezadostnost in relativnost tradicionalne teoretske misli, je zgodovina pokazala, da tudi tovrstni premiki v smeri kibernetike in informacijske teorije lahko zelo hitro postanejo sužnji linearnega modela komunikacije (Pavis); da semiotika prepogosto zgolj vulgarno interpretira zapleten uprizoritveni kibernetični stroj kot s strani režiserja kodirane informacije, ki naj pride do sprejemnika (gledalca) s kar najmanjšo izgubo informacij. Na to je opozorila že semiološka misel Anne Ubersfeld, ki je poudarila, da je gledališče možno in nujno brati skupaj z dramatiko, hkrati pa je gledališko predstavo uveljavila kot sistem raznolikih znakov, ki je posledica skupnega delovanja zanikanja in teatralizacije, znotraj katerih avtonomno opravljata svojo funkcijo tako pisatelj kot režiser. Hkrati pa je postalo jasno, da je potrebno prekiniti z binarnimi opozicijami, predvsem tisto najbolj vztrajno, med umetnostjo in družbo. Zato je Pavis prepričan, da je treba semiotiko nujno povezati s sociologijo v socio-semiotiko.

Toda mar nista tudi pojmovni in argumentacijski aparat Philipa Auslanderja in Hansa-Thiesa Lehmana, ki smo ju skicirali, da bi se približali okviru sodobne (ne več)dramske in uprizoritvene prakse ter poskusov njenih teoretizacij v obnebu semiotike, predvsem opomnika, da je sleherni profesionalni bralec in interpret sodobne umetnosti podoben francoskemu pisatelju in teoretiku Pascalu Quignardu, ki skuša pri svojem delu zasledovati model neskončne knjige, izpisovati nujno nedokončano verzijo (Eco bi ji rekel potomko) *The Book of Kells*: te knjige-blodnjaka? Zdi se, da je danes vsakršen poskus pisanja o umetnosti in skoznjo nekaj, kar sestavljajo zvrstno raznoliki in ves čas stapljajoči se načini pisanja.

Nima ne središča ne obrobja. Knjige barthesovsko neprestano napotujejo druga k drugi, tako kot napotujeta druga k drugi teorija in praksa sodobnih uprizoritvenih umetnosti. In te napotitve, aluzije, ciklična pojavljanja tem, fragmentov, citatov iz bogate zgodovine njegovih branj se vztrajno pojavljajo znotraj segmentov posameznih delov različnih opusov, tako da se to, kar pišemo in kar prebiramo (povedano z besedami Quignarda), ne zapisuje v določen diskurz, ne pripada temu diskurzu, ampak hkrati pripada in ne pripada različnim diskurzom.

LITERATURA

- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 1999.
- — —. *V živo*. U: *Uprizarjanje v mediatizirani kulturi*. Prev. A. Rekar. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007. Knjižnica MGL 146.
- — —. *Presence and Resistance: Postmodernism and Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- Badiou, Alain. *XX. stoletje*. Prev. A. Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005.
- — —. *Mali priročnik o inestetiki*. Prev. S. Koncut. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.
- Baillet, Florence. »L'hétérogénéité«. *Nouveaux territoires du dialogue*. Ur. J. P. Ryngaert. Pariz: Actes Sud, 2005.
- Barthes, Roland. »Smrt avtorja«. Prev. S. Koncut. *Sodobna literarna teorija*. Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995. 19–25.
- Carlson, Marvin. *Performance, a critical introduction*. London, New York: Routledge, 1996.
- Derrida, Jacques. »Gledališče krutosti in zapora predstave«. Prev. U. Grilc. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 1996. 82–103.
- Erjavec, Aleš. *Ljubezan na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- Fortier, Mark. *Theory / Theatre, an introduction*. London, New York: Routledge, 1997.
- Jovanović, Dušan. *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba, 2009.
- Lukan, Blaž. »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja«. *Slovenska dramatika*. Ur. M. Pezdirc Bartol. Ljubljana: ZIFF, 2012. 167–73.
- Pavis, Patrice. *Le théâtre contemporain*. Pariz: Armand Colin, 2011.
- — —. *Theatre at the Crossroads of Culture*. New York: Routledge, 1992.
- Pezdirc-Bartol, Mateja. »Branje dramskega besedila«. *Primerjalna književnost* 34.2 (2011): 125–135.
- — —. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 1996.
- Quignard, Pascal. *Sovražstvo do glasbe*. Prev. S. Koncut. Ljubljana: Študentska založba, 2005.
- Sarrazac, Jean-Pierre. »Križa drama«. Prev. T. Lesničar Pučko. *Drama, tekst, pisava*. Ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008. 13–26.
- Semenič, Simona. *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*. Tipkopolis, 2010.
- Sermon, Julie in Jean-Pierre Ryngaert, *Théâtres du XXI e siècle. Commencements*. Pariz: A. Colin, 2012.
- Skušek-Močnik, Zoja. *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*. Ljubljana: Univerzum, 1980.

Šeligo, Rudi. *Identifikacija in katarza*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1988.
Toporišič, Tomaž. »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatik (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič)«. *Slavistična revija* 1 (2015): 89-102.

A Few Comments on the History of (Mis)Understanding between (Post-)Semiotic Performance Theory and Practice

Keywords: semiotics / performative arts / postdramatic theatre / (post)dramatic text / media arts / arts live

This paper discusses the transformation of semiotic approaches to drama and performance practice and theory, two closely related fields, that both underwent major changes following the performative turn during the 1960s. It also examines which strategies of representation and theorization proved to be fruitful. The tools and field of examination are semiotic theories (Ubersfeld, Eco, and Fischer-Lichte), semiotics of culture (Lotman), and post-semiotic highlights (Patrice Pavis and Fischer-Lichte) on the one hand, and (post-)dramatic and performative practices (Rudi Šeligo, Janez Janša, Betontanc and Jongholandia, Elfriede Jelinek, Dušan Jovanović, Anja Hilling, Simon Semenič, and others) on the other. It is asked whether it is possible for a theory of signs that originated in Saussure, Peirce, and the Russian and Czech formalist schools with a structural analysis of narrative that is applicable to a wide range of phenomena from literature, comics, film, painting, and theater to a specific form of cybernetics and information to avoid becoming “a slave to a linear model of communication” (Pavis). How can this (post-)post-semiotic theory escape the naiveté of vulgar interpretation of the cybernetic machine of the theater event as a process of coded information, which originates in the theatre director and slowly but gradually makes its way to the receiver (i.e., the audience) with a minimal loss of information?