
NOV POGLED NA SLOVENSKO GLEDALIŠČE ZADNJIH 50 LET

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

Dvojni eksistenčni status drame, to je razmerje med dramo kot literarno umetnino in dramo kot gledališko uprizoritvijo, je skozi zgodovino izkazal različna razmerja. Prevlada besedila nad uprizoritvijo oziroma »gospodstvo teksta«, če uporabimo izraz Lada Kralja (30), je značilno za tradicionalno teorijo drame, medtem ko se poudarjanje uprizoritvenih razsežnosti tako v praksi kot na teoretični ravni začne s pojavom režiserjev konec 19. stoletja. Za priznavanje fluidnega razmerja med uprizoritvijo in besedilom pa ima velike zasluge semiotika gledališča, ki je izpostavila dejstvo, da je potrebno polje gledališča obravnavati kot avtonomno govorico in ne zgolj kot podaljšek oziroma prevod literature. Tukaj se prične tudi knjiga Tomaža Toporišiča, ki razmerje med tekstom in uprizoritvijo opazuje z vidika njunega medsebojnega zapeljevanja in sumničavosti, kot ga izkazuje v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja. Knjiga je predelava in razširitev avtorjevega magistrskega dela *Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču 1969–1994*, ki ga je avtor zagovarjal na Oddelku za primerjalno književnost leta 2003. Knjiga *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* je izšla pri založbi Maska v zbirki Transformacije, ki skrbi za seznanjanje slovenskih bralcev z najodmevnejšimi domačimi in tujimi razpravami s področja sodobnih odrskih praks. Toporišičeva knjiga se torej naslanja in nadaljuje Maskine publikacije, kot so pogosto citirani zbornik razprav *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost* ali Lehmannovo *Postdramsko gledališče*, med slovenskimi deli omenimo Lukanove *Dramaturške figure* pa *Nemogoče telo* Bojane Kunst itd.

Ukvarjanje z razmerjem med dramskim besedilom in gledališko uprizoritvijo sega v samo vprašanje bistva drame in nikakor ni novo v slovenskem prostoru, saj se ga iz takšne ali drugačne perspektive dotakne prav vsak raziskovalec dramatike. Andrej Inkret pa je navedenemu vprašanju posvetil monografsko publikacijo *Drama in gledališče*. Njegovo temeljno spoznanje se glasi: »Dramsko besedilo eksistira samo zase, toda tudi kot literarna umetnina se v polni meri izrazi šele v gledališki predstavi: kot neposredno razkrito, slikovito čutno nazorno dogajanje, ki ga na virtualen način seveda vzpostavlja sama s svojo specifično uporabo jezika.« (Inkret 116) Tomaž Toporišič si tega vprašanja ne zastavlja, saj je njegovo osnovno izhodišče, ki ga sporoča že tudi naslov knjige, da med obema pojavnima oblikama drame obstaja dialektično razmerje, ki se kaže v njenem neprestanem dialogu, včasih protislovnem, celo ukinjajočem, spet drugič spravljenem. In če že omenjena Lado Kralj in Andrej Inkret pri svojem pisanju ostajata predvsem znotraj literarnovednega in teoretičnega diskurza, je Tomaž Toporišič prvi v slovenskem prostoru, ki ta odnos sistematično preverja tudi v praksi, torej pri konkretnih uprizoritvah, režiserjih in usmeritvah gledaliških hiš. Ker ta odnos zasleduje strnjeno v daljšem obdobju 50 let, ki ga zaznamujejo najrazličnejše transformacije, dobi njegovo pisanje tudi zgodovinsko razsežnost.

Medsebojno vplivanje tekstovnega in scenskega Toporišič opazuje na dveh ravneh. Najprej z vidika teorij, ki segajo od formalizma preko strukturalizma, krize znaka in semiologije ter poststrukturalizma do metodološkega pluralizma. V prvem poglavju z naslovom »Metodologije od formalizma k semiotiki ter metodološkemu pluralizmu in obnovi teorij« tako vzpostavi kompleksno mrežo teoretičnih pojmov. Natančneje se ustavi pri Rolandu Barthesu, Tadeuszu Kowzanu, Anne Ubersfeld, Eriki Fischer-Lichte, Patriceu Pavisu, podrobneje predstavi tudi gledališke teoretike in estetike, npr. Richarda Schechnerja, Miška Švakoviča ter Hansa-Thiesa Lehmana, od slovenskih pa Lada Kralja in Andreja Inkreta ter mlajše gledališke kritike in teoretike, zlasti Emila Hrvatina. Podobno kot večina publikacij o sodobnem gledališču tudi Toporišič sklene, da je semiotika tista disciplina, ki je v veliki meri pripomogla k revitalizaciji teorije gledališča in z odprtjem v polje metodološkega eklekticizma in pluralizma omogoča uporabo v širokem korpusu sodobne gledališke/scenske umetnosti.¹ Avtor tako z natančnim branjem in povezovanjem najrazličnejših teoretskih konceptov vzpostavi mrežo pojmov, ki jih v nadaljevanju aplicira na prakso.

Druga raven torej zadeva slovensko gledališče in njegov odnos do dramskega besedila, pri čemer je izhodiščna avtorjeva perspektiva vseskozi postavljena v polje gledališča. Toporišič se ne ukvarja z vsemi besedili oziroma uprizoritvami nekega obdobja, temveč izpostavi tista, ki so bila v odnosu tekst-uprizoritev drzna, inovativna, eksperimentalna. Avtor vseskozi zasleduje spremembo funkcije teksta v gledališču, pa tudi, kako nove gledališke prakse povratno vplivajo na tehniko in poetiko pisanja dramskih besedil.

V poglavju »Od petdesetih do konca šestdesetih, od primata sodobne dramske pisave proti smrti literarnega gledališča« ugotavlja, da sta za to obdobje značilna dva osnovna odnosa med tekstom in uprizoritvijo. Prevladujoče in tudi pri kritiki privilegirano je dramsko besedilo, gledališka uprizoritev je le njegov podaljšek oziroma upodobitev. Vzporedno pa je znotraj eksperimentalnih (npr. Eksperimentalno gledališče, Oder 57, Ad hoc) in institucionalnih odrov opaziti »mehčanje« privilegirane funkcije teksta, ki je bilo velikokrat povezano prav s sodobnimi slovenskimi besedili (npr. Božič, Hieng, Zajc, Jovanović), pa tudi s Cankarjevimi dramami (npr. v Korunovi režiji) ter teksti svetovne klasike.

Poglavje »Sedemdeseta leta: gledališče kot ritual in smrt literarnega gledališča« govori o tistem obdobju, v katerem gledališče prestopi lastne meje in postane hepening in performans. Namesto tradicionalno vnaprej napisanega dramskega besedila Toporišič zaznava uveljavljanje kolektivne kreacije teksta in predstave, rodi se moderni barthesovski pisar (npr. Milan Jesih: *Limite*), predstave nastajajo kot neverbalna artikulacija teksta s pomočjo postopne redukcije teksta in transformacije v neverbalne znake (npr. Štih/Jovanović: *Spomenik G*), drame postanejo lepljenka predhodno selekcioniranih dramskih fragmentov (npr. Kermauner: *Črtomirke*) ipd. Eksperimentalno gledališče Glej in Pekarna pa postaneta glavna generatorja novih estetik.

Režiserji, kot so Dušan Jovanović, Ljubiša Ristić, Vito Taufer, Tomaž Pandur, Dragan Živadinov ipd. so zaznamovali poglavje »Osemdeseta leta: v objemu pogleda in besede«. Tomaž Toporišič za to obdobje navaja najrazličnejše odnose med tekstom in uprizoritvijo, od klasične privilegiraniosti teksta do osvo-

bajanja vizualnega in spektakelskega (npr. Pandur), pomembno mesto dobi (post)modernistična oblika politične dramatike (npr. Jovanović, Jančar, Šeligo), značilni so inovativni odnosi med režiserjem in barthesovskim modernim pisarjem (npr. Taufer in Filipčič) ter uveljavitev teksta kot koncepta, ki je na razpolago igri drsečih označevalcev in dvojnega kodiranja (npr. Živadinov: *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*).

Proces dokončne uveljavitve razlikovanja med tradicionalnim »čistim« gledališčem ter paletu hibridnih scenskih umetnosti, ki so fascinirane s podobo, telesom in (psihološkim) teoretskim diskurzom ter se podajajo v polje interdisciplinarnosti in intermedialnosti, Toporišič analizira v poglavju z naslovom »Devdeseta leta: kriza teksta in 'hegemonija heterogenosti'«. Avtor prepričljivo pokaže, kako je nastala najradikalnejša kriza odnosov med poljem literature in gledališča, ki se posledično kaže tudi v upadu živega dialoga med slovenskimi dramatikami in gledališčem ter posledično manku novih piscev. Želja po razrešitvi krize pa je pripeljala do izjemno zanimivih in raznolikih odnosov med tekstem in uprizoritvijo, ki jih je ob že omenjenih režiserjih v svojih avtopoetikah udejavnila tudi nova generacija režiserjev: Damir Zlatar Frey, Emil Hrvatina, Martin Kušej, Matjaž Berger, Vlado Repnik, Matjaž Pograjc, Barbara Novakovič idr.

V sklepnem poglavju »Med tekstocentrizmom in scenocentrizmom« avtor zaključuje, da se je slovensko gledališče v drugi polovici prejšnjega stoletja razvijalo podobno kot v širšem evropskem prostoru, a obenem izgrajevalo specifično, ki je značilna za umetnost majhnega naroda v zgodovinskem kontekstu mehke variante socializma in postsocializma Drugega sveta. Primatu pisave, ki je bil dominanten v petdesetih in šestdesetih letih, sledi v sedemdesetih letih redukcija teksta in njegova transformacija v neverbalne znake, prelom, smrt literarnega gledališča ter uveljavitev avtonomije gledališča in primata režije. Vendar pa ima dramsko besedilo skozi vse obravnavano časovno obdobje močno funkcijo in gledališče do njega goji bolj zavezujoč, včasih celo »fetišističen« odnos, kot je to značilno za gledališča velikih narodov. Na strani 203 beremo: »Ekskurz v radikalni scenocentrizem je vedno le začasen in se nadaljuje v novih povratkih k avtorskim dialogom med tekstem in uprizoritvijo, avtorjem (modernim pisarjem) in režiserjem (inscenatorjem).«²

Tomaž Toporišič si je pri svojem pisanju pomagal z najrazličnejšimi viri: zgodovinskimi študijami o posameznih gledališčih (takšna je npr. knjiga Vasje Predana *Slovenska dramska gledališča*), sočasnimi kritičnimi zapisi o posamezni uprizoritvi v dnevnem časopisju oziroma gledaliških listih in knjižnih izdajah (izpod peresa Josipa Vidmarja, Andreja Inkreta, Vena Tauferja, Aleša Bergerja, Marka Slodnjaka, Tarasa Kermaunerja, Ede Čufer, Blaža Lukana, Emila Hrvatina, Stojana Pelka idr.), spomini in razmišljanji igralcev in režiserjev (npr. Poldeta Bibiča, Mileta Koruna, Dušana Jovanovića) ter analizami sociologov, filozofov in estetikov (zlasti Aleša Erjavca). Njegovo znanstveno razpravljanje je ves čas vpeto v diskurz semiotičnih in drugih teorij (post)dramskih odrskih praks ter v širši družbeno-kulturni prostor. Ob dinamiki odnosov med literaturo in gledališčem tako vzporedno opazuje tudi dinamiko odnosov med umetnostjo na eni in politiko (ideologijo) ter njenim represivnim aparatom na drugi strani. Dogajanje na slovenskih odrih pa preverja in povezuje z dogajanjem v svetu, kjer išče navdihe in postavlja vzporednice z najod-

mevnejšimi pojavi, kot so npr. Artaudovo gledališče krutosti, Living Theatre Judith Maline in Juliana Becka, Schechnerjevo ambientalno gledališče, gledališče pokrajine Roberta Wilsona ipd. Avtorju se pozna, da dodobra obvlada diskurz sodobnih gledaliških teorij in estetik ter da je odličen poznavalec sodobnega slovenskega gledališkega prostora, pri čemer ne smemo pozabiti, da je bil soustanovitelj festivala sodobnih odrskih umetnosti Exodos ter med leti 1997–2003 tudi programski direktor Slovenskega mladinskega gledališča, torej gledališča, v katerem je dialog med jezikovnim in vizualnim še posebej intenzivno potekal.

Avtor ne skriva želje po preglednem in sistematičnem ukvarjanju z izbrano problematiko, ki se sama po sebi upira klasifikaciji in historizaciji. Knjiga je urejena po poglavjih – ta sledijo periodizaciji po desetletjih (za katero se avtor zaveda, da je zgolj zasilna). Vsako poglavje se zaključí s sklepom, ki sistematično po točkah in alinejah predstavi, kakšne vrste in izpeljave je ta dialog v posameznem časovnem obdobju dosegel. Prav zaradi avtorjeve zavzetosti za preglednost bi bilo smiselno ob koncu dodati še slovarček nekaterih pojmov, ki so kar najtesneje povezani s sodobnimi gledališkimi praksami in na katere se avtor pogosto sklicuje ter jih razpršeno pojasnjuje na več mestih (v mislih imamo pojme, kot so performans, hepening, performativno gledališče, energijsko gledališče, body art, gledališče podob, ambientalno gledališče ipd.).

Knjiga pa se lahko pohvali še z eno odliko. Tako kot smo to navajeni pri nekaterih tujih edicijah, npr. tudi izdajah Patricea Pavisa ali Anne Ubersfeld, je tudi pričujoče delo opremljeno z ilustrativnim gradivom, in sicer črno-belimi fotografijami z uprizoritev, ki so predmet avtorjeve analize. Tako v objektiv fotoaparata ujeti trenutki minljivih predstav bralcu približajo gledališko delo in hkrati s svojim smiselnim izborom dopolnjujejo avtorjevo teoretično razpravljanje. Vsebinski knjige ustreza tudi vizualno opazna zunanja oprema knjige, ki pritegne pogled. Erotično zapeljevanje moškega in ženske ter sumničavi opazovalci v ozadju naslovnice pa duhovito parafrazirajo naslov dela (fotografija je namreč s predstave Dušana Jovanovića *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*). Toporišičeva analiza, ki se ves čas nahaja znotraj diskurza teorij, se z letom 2000 zaključí, odnos zapeljevanja in sumničavosti med literarnim besedilom in gledališko uprizoritvijo pa se, kot nakaže tudi sam avtor v dodatku k 90. letom, nadaljuje v 21. stoletje.

OPOMBE

¹ Čeprav je semiotika pripomogla k revitalizaciji teorije gledališča in pokazala številne nove možnosti raziskovanja, pa se del teorije drame znova vrača k dram-skemu besedilu, takšne so npr. novejšje študije Erike Fischer-Lichte.

² Moderni pisar, ki se po Barthesu rodi hkrati s svojim tekstom in je tako naspro-tje vnaprej obstoječega avtorja, je pojem, ki je prikladen tudi za opis nekaterih oblik nastajanja gledališkega teksta, res pa je, da je na nekaterih mestih v Toporišičevi knjigi njegova raba preveč splošna in že tudi nekoliko oddaljena od Barthesovega izhodiščnega pomena.

CITIRANA LITERATURA

Inkret, Andrej. *Drama in gledališče*. Ljubljana: DZS, 1986. (Literarni leksikon 29).

Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998. (Literarni leksikon 44).

Mateja Pezdirc Bartol

September 2005