

---

## NOVA, URBANA DRAMATIKA PRAZnine

---

*Aleks Sierz: Gledališče »u fris«. Ljubljana: MGL, 2004.*

V času, ko na Slovenskem že dobro desetletje vlada kriza dramskega pisanja, je prevod knjige Aleksa Sierza *Gledališče »u fris«* dobrodošla informacija, ki nam pomaga razumeti renesanso dramatike v Veliki Britaniji devetdesetih in morda ponuja nekatere ideje za obnovo dramskega pisanja na Slovenskem. Sierzeva knjiga v našem prostoru ni popolna novost, saj so bili njeni odlomki prevedeni v gledaliških listih ob uprizoritvah posameznih dram, ki jih obravnava, z avtorjem je bil l. 2001 objavljen obširen intervju v *Maski*, sodeloval pa je tudi na okrogli mizi *Novi trendi v novi evropski dramatiki*, ki je potekala v okviru 33. Tedna slovenske drame v Kranju l. 2003. Ob tej priložnosti se je rodila ideja o prvem tujejezičnem prevodu Sierzeve knjige, ki je sedaj pred nami.

Na prvi pogled se vsiljuje primerjava *Gledališča »u fris«* s knjigo Martina Esslina *The Theatre of the Absurd*. Obe sta izšli v Londonu ob koncu pojavov, ki jih obravnava; drama absurda in drama »u fris« sta bili ob svojem nastanku šokantna novost (drama absurda s svojo dramaturgijo, drama »u fris« s svojo skrajno vsebino); za gledališče sta pomenili enega odločilnih prelomov, saj sta ga revitalizirali in vanj spet privabili publiko, ki se je odvrnila od teatra, nezmožnega tekrovati z novimi mediji (npr. filmom). Do neke mere sta podobni celo zgradbi obeh del, saj ju avtorja začenjata z opisom realne predstave (Esslin z uprizoritvijo Beckettovega *Godota* v zaporu San Quentin, Sierz z uprizoritvijo igre *Snatch* Petra Rosea v gledališču Pleasance), določita glavne predstavnike smeri in potem obravnava njihove opuse z navezavami na biografske podatke, usode prvih uprizoritev in analizo tekstov, ostale predstavnike pa združujeta bodisi geografsko (Esslin) bodisi tematsko (Sierz). Ob hitri primerjavi se pokaže tudi očitna razlika med obema deloma. Esslin namreč dramo absurda že na začetku jasno definira kot radikalni prelom z vso tradicionalno dramatiko, kar kasneje potrdi ob analizi konkretnih besedil, na koncu pa razmišlja še o družbeni vlogi novega pojava. Sierz je bržkone zaradi podobe dram »u fris« v bolj nezavidljivem položaju, saj so, kot poudarja sam, stilno eklektične, tako da najde edino združevalno lastnost v dejstvu, da so skušale biti do konca provokativne in da so vzpostavljale nov odnos med odrom in publiko, ki gledalcem ni dopustil zavzemanja estetske distance, ampak jim je tematiko drame brutalno zmetal »u fris«, iz česar izhaja tudi ime žanra. Primerjava drame absurda in drame »u fris«, ki nas bo morda pripeljala do jasnejše definicije slednje, bo torej naloga mojega pisanja.

Neposrednost in nekonformistična drža v evropski dramatiki nista nobena novost, saj je takšen njen dobrušen del, kar dokazuje Sierzeva *Kratka zgodovina provokacije*, ki vključuje gledališke pojave od antične tragedije, preko renesančne in jakobinske dramatike vse do 20. stoletja, ko se naveže na posebno družbeno situacijo v Veliki Britaniji. Tu so namreč l. 1737 uvedli cenzuro v gledališču, katere smernice so l. 1909 začrtali v parlamentu. Lord Chamberlain, glavni komornik na britanskem dvoru, je postal glavni gledališki cenzor, ki je moral predhodno odobriti vsak javno uprizorjeni dramski tekst. Sporne so bile žalitve verskih čustev ter omenjanje in prikazovanje spolnosti. Cenzura je

imela paradoksalne učinke, saj so imele probleme nekatere realistične in naturalistične drame, ki so bile drugod povsem uveljavljene (npr. Ibsnovi *Strahovi* ali Dumasova *Dama s kamelijami*), obenem pa je spornim besedilom delala dodatno reklamo. Uprizoritev muzikala *Hair* 28. 9. 1968 je pomenila konec cenzure, a ni povzročila radikalne preobrazbe londonske gledališke scene. Gledališča so bolj svobodno prikazovala spolnost, homoseksualnost in feministične teme, a so bili prikazi praviloma zelo oprezni, tako da so najbolj temačne predele človeške psihe in sodobnega življenja začela prikazovati na odru šele *Odurna devetdeseta*.

Dramatiki »u fris« so sprejeli številne vplive drame absurda. Dramatizacija *Trainspottinga* Irwina Welsha, ki jo je napisal Harry Gibson, citira Beckettove *Neimenljive* (Sierz 94), *Razdejani* Sare Kane citirajo situacijo iz Beckettovih *Srečnih dni* – glavna junakinja Winnie je v začetni didaskaliji do pasu zakopana v pesek, na začetku drugega dejanja pa že do vratu – z Ianovim pogrezanjem v tla hotelske sobe (Sierz 144), avtorji med svojimi vzorniki pogosto navajajo Becketta, Bonda ipd.

Da bi lahko primerjali oba pojava, moramo najprej zelo shematično in na hitro definirati dramo absurda. Gre za dramski žanr, ki izhaja iz metafizičnega nihilizma oz. spoznanja o absurdnosti sveta. Njegova prelomna novost v primerjavi s predhodno eksistencialistično dramo je bila v tem, da stanje absurda ni skušal prikazati v tradicionalni, realistično-naturalistični obliki, ampak jo je do konca razsul. V drami absurda je absurd temeljni princip gradnje na vsebinski in formalni ravni. Gre za to, da se na obeh ravneh vzpostavi situacija, v kateri hkrati delujeta dva pogleda na realnost (verjetni in neverjetni), česar posledica je tragikomičnost drame, možnost družbene kritike, ki ji ni mogoče racionalno oprekatati itd.

Za drame »u fris« se zdi, da predstavljajo nadaljevanje in zaostritev drame absurda na vsebinski oz. duhovnozgodovinski ravni. Če je drama absurda skušala samozadostnemu in srečnemu malomeščanu pokazati, da njegov svet nima temelja in je vse le slaba fasada, v kateri ni mogoča komunikacija, dogodek in sploh karkoli esencialnega, potem pa ga s pomočjo komične komponente pripraviti do sprejemanja situacije, gre drama »u fris« dlje. Skrajna absurdnost sveta je sedaj realnost, ki je avtorji ne sprejemajo več s pomočjo komike, ampak raziskujejo, kam je absurd pripeljal sodobnega človeka. Za Sarah Kane so *Razdejani* »drama o krizi življenja. Kako živeti naprej, ko postane življenje tako boleče, tako neznosno? Razdejani so vsekakor optimistična drama, saj si osebe v njej prizadevajo postrgati življenje iz ruševin. Obstaja slavna fotografija obešenke iz Bosne, ki binglja z drevesa. To je brezup. To je šokantno. Moja drama je samo mračen prikaz resničnosti, ki pa je za želodec veliko bolj neprijeten« (Sierz 151). Metafizični nihilizem ukinja vsakršno etiko in moralo, junaki dramatike 90-ih jemljejo znano maksimo, da je po smrti boga vse dovoljeno, povsem zares, a hkrati v tem brezupu nasilja, spolnosti, psihičnih frustracij ipd. iščejo neko osnovno, neznatno in nedoločljivo človečnost, zaradi katere vztrajajo in si prizadevajo postrgati življenje iz ruševin. Absurd je v osnovi nekaj grozljivega in že v začetnih Camusovih razmišljanjih – pri Camusu je treba opozoriti, da je vplival na dramo absurda le s svojimi filozofskimi teksti, ki jih je skušal ilustrirati tudi v dramatiki, ki pa spada v domeno eksistencialistične drame – vodi v popolni brezup in samomor, a obenem se človek nenehno

zaveda, da je življenje vendarle vredno živeti, zato v obravnavah in prikazih absurda praviloma najdemo odločilni preobrat, ki brezup preobrne v upanje in bralcu, gledalcu oz. prejemniku pomaga sprejeti prikazano stanje. Pri Camusu je to vztrajanje v absurdu; drama absurda vgradi v svoj osnovni konstrukcijski princip neverjetno komponento, ki ima komične učinke; za dramo »u fris« je slednji spričo genocidov na Balkanu, urbanega nasilja ipd. preveč naiven, zato poudarja breztemeljnost z izpostavljanjem nasilja kot edine urejevalne sile sveta v dobi metafizičnega nihilizma. Nasilje kot temeljni princip in urbano okolje postavljata gledališče »u fris« v bližino *pripovedništva praznine*, ki je na njegov razvoj vplivalo tudi povsem neposredno. Dramatizacijo Welshevega romana *Trainspotting* (roman *pripovedništva praznine*), ki je doživela premiero na glasgowškem Mayfestu 1. 1994, Sierz razume kot predhodnico obravnavanega gibanja (Sierz 87-97), med vplivi na dramo *Shopping and Fucking*, enega najbolj reprezentativnih tekstov »u fris«, pa dramatik Mark Ravenhill navaja zlasti ameriške romane iz poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih let, ko je bilo *pripovedništvo praznine* v polnem razmahu (najvidnejši predstavnik je Bret Easton Ellis, ki ga Ravenhill omenja eksplicitno) (Sierz 175). Povsem nasilna in pesimistična slika sveta je realizirana le v redkih primerih (npr. Jez Butterworth: *Mojo*), ob večini ostalih dram »u fris« pa Sierz poudarja njihove poetične pasaje, ki nakazujejo možnost preživetja v mračni sliki resničnosti. S tem uvajanjem nove in nedoločljive perspektive (metafizike?!) gledališče »u fris« posega nazaj k postopkom simbolistične poetične drame, kar spričo njegovega postmodernističnega pristopa do tradicije in stilnega eklekticizma ni nič nenavadnega. Gledališče »u fris« torej skupaj s pripovedništvom praznine tvori najnovejše literarno dogajanje, ki prikazuje nasilje kot glavno gibalo družbe; radikalizira metafizični nihilizem, ki ga je podedovalo od modernizma; in prostorsko-časovno postavlja svoje tekste v sodobno urbano realnost. Zdi se, da Sierz vseskozi vidi pojav dramatike »u fris« kot del postmodernizma, a je ta teza problematična, saj realnost teh tekstov njihovim avtorjem ne predstavlja konstrukta oz. igre, ampak jim gre še kako zares, podobne občutke pa pojav zbujata tudi pri gledalcih. Glavna lastnost drame »u fris« namreč je, da »gledalca zgrabi za goltanec in ga stresa tako dolgo, dokler ne dojamе njenega sporočila. (...) Z drugimi besedami, to gledališče ni spekulativno, temveč izkustveno« (Sierz 22, 23). Gre za to, da drama »u fris« zaradi svoje neposrednosti (majhne dvorane) in ekstremne vsebine ne predstavlja več spopada idej, ki gledalcu omogočajo zavzemanje distance, ampak deluje na čustveni ravni. Gledalcu posreduje tako ekstremne podobe (posilstva, iztikanje oči na odru, umori ipd.), da v njem zbudi grozo in nelagodje, s čimer postane bistvo te dramatike izkustvo in ne njene spekulativne ideje.

Kaj torej prinaša *Gledališče »u fris«* Aleksa Sierza? Nedvomno izčrpen prikaz renesanse dramskega pisanja v Veliki Britaniji 90-ih let, opis novega pojava, ki spada v širše literarno dogajanje skupaj s *pripovedništvom praznine* in t.i. urbano literaturo, ki se v zadnjem času pojavlja tudi na Slovenskem (Andrej Skubic, Mojca Kumerdej, Jani Virk). Slaba stran Sierzeve analize je dejstvo, da gledališča »u fris« ne uspe natančneje definirati in raziskati njegovih razmerij do sorodnih dramskih žanrov. Vztrajanje na spremenjenem odnosu do gledalca, ki to gledališče spreminja iz spekulativnega v izkustveno, se zdi preveč splošno, saj velja za večino tradicionalne evropske dramatike, ki je temeljila na življenju gledalca in njegovem izkustvu, ki ga je s pojmom katarze opredelil

že Aristotel v *Poetiki*. Kljub temu Sierzev pregled ponuja številne nastavke, ki nam omogočajo izpeljavo definicije drame »u fris« kot tematskega nadaljevanja in zaostritve drame absurda, ki ga na formalni ravni zaznamuje stilni eklekticizem. Kaj bo pričujoči prevod prinesel slovenski dramatiki in gledališču, je težko napovedati. Po besedah prevajalke Petre Pogorevc naj bi pod vplivom gledališča »u fris« nastali številni teksti, ki še niso prišli na odrske deske, jih je pa tja treba vsekakor postaviti, če hočemo dati slovenski dramatiki nov zagon.

Gašper Troha

Maj, 2005