

Primož Jesenko

VZGIBI KOMIČNOSTI
V PREDSTAVAH
VITA TAUFERJA

Fragmenti iz študije
o Tauferjevi režiserski poetiki*

izkušnje z fundamentalizmom

* Pričujoči tekst je skupek fragmentov iz celovitejše študije in ga gotovo kazijo tudi pomanjkljivosti t. i. ne-znanstvenega teksta, toda kot avtor se trudim čas dojemati kot kontinuum nepopolnosti, iz katerih se učimo, nihče od nas pa se ni že rodil kot polihistor.

Orkestrirati samega sebe

Režiserski jaz Vita Tauferja je v bistvenih potezah razcepljen na dva dela. Medtem ko eden posega na polje (re)interpretiranja dramskih izhodišč, je drugi sinonim za »emancipirano iskateljstvo«, ki pušča literarno moč obstati na knjižni polici - pri čemer sta oba zavezana utrjevanju avtonomnosti gledališkega izraza. Orkestriranje samega sebe v smislu (muzikalnega) razporejanja svoje ustvarjalne sile na več koncev je danes nujen pojav. Zato bo Tauferjev teater najbolje obravnavati skladno s to delitvijo.

Po obdobju začetnih predstav, signifikantov nekakšnega »jeznega mladenišva« (najbolj reprezentativen je bil *Razredni sovražnik*, Tauferjeva prva poklicna režija), Taufer odpre prostor gledališču inovativne forme in igralca, ki se izrecno ne dotika več globlje družbene problematike. Od tod naprej pa se kaže kot režiser, katerega edino pravilo je, da pravil(a) ni. Vsaka predstava išče svojo konvencijo od začetka, jo vzpostavi do stopnje, ko so vse druge konvencije brez smisla.¹ Vsaka predstava sama razlaga svoje konstitutivne elemente in zakone svojega funkcioniranja. Interesni kompas tega gledališča se simultano nagiba v več različnih smeri, čeprav so temeljno gorišče Tauferjevega raziskovanja (v risu od Filipčičevih »postmodernističnih fars« pa vsaj do Beckettovega *Konca igre*) določila in zakonitosti gledališkega smeha.

Izkustveni fundamentalizem

Tauferjeva gledališka pisava daje primat in postavlja v ospredje lastne teatsrke sestavine in ji v prvi vrsti ne gre za kar se da suženjsko predstavljanje literarnega besedila. Tudi tam, kjer navzven gravitira k dramski literaturi in iz nje izhaja, primarni namen ni podajati literaturo, pač pa poudariti teatralni koren avtentične gledališkosti. Taufer osvobaja gledališče od zgolj reprezentativne funkcije, od vloge nekakšnega servisa, ki bi dramskemu besedilu omogočal uresničitev vseh njegovih ontoloških razsežnosti.² Zato

¹ O tem na podoben način razmišlja Ljubiša Ristić v intervjuju z Radoslavom Lazićem v *Maskah* (letnik 1989, št. 14-15).

² Kot piše Ignacija Fridl v razpravi *Postmodernizem v dramatik in gledališču* (v: *Literatura* 77-78, november-december 1997, št. 77-78, letnik IX, 71), je takšno tudi sicer najbolj značilno razmerje med gledališčem in dramo znotraj postmoderne gledališke prakse.

»ontološki status« dramske predloge načanja tako, da jo prilagodi logiki teatralnega učinka.

Odločitev za režiranje neke določene igre ne sledi v embrionalni fazi načrtanemu ideološkemu ali estetskemu programu, ampak je seštevek impulzov dane situacije. K dramskim predlogam, ki so (vsaj deloma) zatopljene v prah časa, pristopa brez občutne pietete do tradicije. Toda pot od zgodnjih predstav (*Razredni sovražnik*, 1982; *Jaz nisem jaz*, 1983; *Noč gostov*, 1985; *Alica v čudežni deželi*, 1986) prek uprizoritev dramskega ludizma, kakor ga je uveljavil Emil Filipčič (*Altamira*, 1984; *Atlantida*, 1988; *Božanska tragedija*, 1989), do gledališčenja klasikov (*Revizor*, 1988; *Kralj Lear*, 1989; *Timon Atenski*, 1992, *Matiček se ženi*, 1994 in 1999; *Plešasta pevka*, 1995; *Sen kresne noči*, 1999; *Skopuh*, 1999 ali *Konec igre*, 1999) ni stvar nečesa, kar bi poimenovali Tauferjeva dialektika. Vsaj ne v smislu vnaprejšnje načrtanosti, do katere je vsakršna kreativna spontanost skeptična. Za Tauferja je veliko bolj značilna nekakšna »lahkost režiranja«. Njen ključ je v naključju, to pa samega sebe ne projektira vnaprej. Tudi takrat, kadar poskusi ustvarjati znotraj vnaprej načrtanega kreativnega okvira (kot ob projektu renovacij Molièrovih iger, ki pa se je 1993. zaključil na svoji polovici, po uprizoritvi *Tartifa* in *Psihe*), se umetniška gladkost te poti nekje zalomi oziroma raz-temelji.

Strategijo Tauferjevih branj dramskih besedil določa zavest o odsotnosti njihove totalne analize. Njegovo polemiziranje s tradicijo prebiranja in razumevanja klasikov razmišlja na način, podoben tistemu, ki ga hipotetično zapisuje Calvino: *Vse, kar misli in počne Jean-Jacques Rousseau, mi je pri srcu, vendar me vse prav tako navdaja z neobvladljivo željo, da bi temu nasprotoval, ga kritiziral.*³ 'Tauferjevi' klasiki so »hrupni« predvsem, ko - prestavljeni v drug časovni kontekst - korespondirajo z gledalstvom svoje dobe. Tauferjevo razumevanje je do ustaljenih postulatov percepcije razpoloženo razbijaško v izvornem pomenu ludista, nezadovoljnega uničevalca tovarniških strojev, ki si, v Brechtovi dikciji, *prizadeva pregnati sedanjost na raven hrupa iz ozadja, čeprav hkrati brez tega hrupa iz ozadja ne more.*⁴ Taufer dramskih izhodišč ne obdela ne »arheološko« (velikih del preteklosti ne prezentira kot muzejske eksponate) ne po poti prisil(je)ne aktualizacije snovi. Ko jim nadeva svežo barvo, postane za metaforo značilna miselna dinamičnost, bistvo režije pa leži v (iz)gradnji atmosfere. Mistifikacije, ki obkrožajo kanonizirane tekste, so odpihnjene, duhovni kompleks časa, v katerega so dela izvorno umeščena, postavljen v oklepaje. Taufer kombinira tradicijo z novimi tehnikami in vsebinskimi niansami ter se podaja v *teatrski ikonoklazem starih dokumentov in običajev.*⁵ S taktiko »prilagoditve« izpostavlja relevantne točke zaprašene delo, ki korespondirajo z aktualnim časom. Znotraj fikcije, ki jo razvije posa-

³ Italo Calvino: *Zakaj brati klasike*. Literatura 26-27, letnik V, vol. 7/1993, 57.

⁴ Bertold Brecht: *Splašenost zaradi klasičnosti*. Problemi št. 1/1982, 16.

⁵ Iz upoštevanja tega postopka prevrednotenja starih razumevanj izhaja tudi članek Ivica Buljana o samotarskih umetnikih, ki se *ukvarjajo s seciranjem kože videza* (*Lone artists*, v: Frakcija, No. 14, July 1999, 39).

mežno protobesedilo, Taufer vzpostavlja, obnavlja in prekriva realnosti.

Tauferjev dispozitiv vrednoti aristotelizem kot neizogibno predpostavko celotnega novoveškega evropskega gledališča - da je celotna preteklost meščanskega gledališča aristotelovska, o tem pač ni dvoma. Zdi pa se, da je drugačen način zastavitve celotne optike opazovanja in presojanja omogočil prav postmoderni čas s svojim odprtjem (večje) distance, relativne nevtralnosti, neobremenjenosti analiziranja pojavov preteklega časa, transponiranih skozi vizuro sodobnosti. Tauferjev teater nič več ne proizvaja monumentalnih del modernistične vrste, pač pa upravlja s preeksistentnimi besedili, gradbenimi kamni starejše kulturne in družbene proizvodnje docela svobodno in lahkotno, čeprav nikoli ne negira njihove bazične poante. Režijsko jih nikoli ne zlo-rabi, kvečjemu upo-rabi.

Ni ekskluzivist - ne v smislu enoznačnega opredeljevanja za Artauda ali Brechta (od vsakega vzame le tisto, kar mu ustreza) ne v smislu opredeljevanja za zabavanje občinstva brez načenjanja stvari etičnega sveta. Njegov izraz je področje mešanih žanrov: najprej poskuša zabavati, v ozadju tega pa podati koherentno (razsvetljensko) idejo, misel. Celo Brecht v svojem *Malem gledališkem organonu* govori o tem, da je namembnost gledališča že od nekaj ta, da bi zabavalo. *Ta naloga mu zmeraj daje posebno čast; ni mu potrebna nobena druga legitimacija, samo zabava, ta pa brezpogojno.*⁶ Še na višjo raven bi gledališče povzdignila moralna snov, postavljena v kontekst zabavne kratkočasnosti za čutila, toda *gledališču mora biti namreč na prosto dano, da sme obstajati kot nekaj povsem nepotrebne... manj kakor vsemu drugemu je zagovor pač potreben razvedrilom.*⁷ Humor kot edini semafor, ki bo občinstvu narekoval, ali se spodobi kričati ali molčati, se krohotati ali biti povsem tiho, predvideva tudi Artaudevo *Gledališče Alfred Jarry*, ki načrtuje ustvariti gledališče »vseh vrst smeha«. In tudi téma, h kateri stremlje Taufer, je aktualnost, sredstvo humor v vseh njegovih odtenkih, cilj pa smeh vseh nians od okamnele nepremičnosti do solznih izlivov. Ironiziranje in groteskizacija, katerih strategija temelji na prepletanju značajske, besedne in situacijske komike (s posebnim poudarkom na izklesanosti značajev), naj odpre vpogled v tragiko bistva, ki kljub svoji navidezni ne-komičnosti učinkuje vsaj tragi-komično; tudi tedaj, kadar gre (kot v *Florentinskem slamniku*, 1996, ali *Bolhi v ušesu*, 1997) za vodviljsko komiko, katere učinkovitost raste z nezbrdanim stopnjevanjem dogajanja.

Taufer je v svojem temelju »fundamentalist« korunovskega tipa: *V zvezi z eksistenco in njeno brezsmiselnostjo se moram predvsem vprašati, kaj sem, kdo sem in kaj mislim o svetu.*⁸ Napačno bi se bilo zadovoljiti z realnim, nujno je biti vsaj malce nadrealističen, in medtem ko se literatura ponuja spredaj, iti zadaj, medtem ko se literatura ponuja nekje nad, iti

⁶ Bertolt Brecht: *Mali gledališki katekizem* (prev. J. Moder). V: Med Artaudom in Brechtom (ur. Andrej Inkret), Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. - [Knjižnica MGL; 59], 88.

⁷ Brecht, prav tam, 89.

⁸ »Jaz sem fundamentalist!« - intervju z Miletom Koronom. Literatura 107/108, maj-junij 2000, letnik XII, 75.

pod... Na tem mestu Korun, (zgodnji) Taufer in (zgodnji) Filipčič sovpadajo. Tip avantgarde, ki ga uteleša Tauferjeva naperjenost zoper sentimentalni humanizem, ne zahteva politične funkcije, čeprav razklepa sisteme gotovosti. Tu miselno delo *nastopa kot temeljna* (intelektualna) »disidenca«. ⁹ Julija Kristeva (na začetku sedemdesetih) agira, da ima intelektualec pravico do obstoja le, kolikor uveljavlja in razširja razliko. Toda v (današnjem) Tauferju je etična težnja po spreminjanju življenja zaznavna bolj bežno, angažmajska morala, »volja služiti« stoji pod izrazitim vprašanjem. Morala se tudi v njegovem teatru giblje okoli odnosa do občinstva, čeprav ne gre za kakšen »meščanski« odnos do teatra, ki je bolj v funkciji žgečkanja kot udarcev ali senzualnega božanja. Ob vsem tem pa je odnos do teatra, ki ga izkazuje Taufer sin, tuj poudarjeno stiliziranemu in formalističnemu izrazu izbranih režiserskih kaligul.

Žanrska prepustnost

Medtem ko je Taufer v *Razrednem sovražniku* ugotavljal, da živimo v praznini brez ciljev, kasneje za lep čas priseže na moč humorja in zabave, ki temeljna sporočila pretanjeno skriva za ozadje. Ludistična igra, ki je (nekako od postavitve *Noči gostov*) stalnica Tauferjeve režiserske perspektive, je (po definiciji Marka Juvana) namreč *na sami meji hedonističnosti, z nedoločljivostjo in odlaganjem pomena pa vabi bralca k uživanju*.¹⁰ Tauferja ne zanima pripovedovanje realistične zgodbe, zato jo (kot v *Timonu Atenskem*) razstavlja in se spušča v gledališke analize psihičnih fenomenov. Njegov pogled mehča tragičnost sleherne zgodovinske situacije. V grob(n)i mašineriji potrošniške družbe in postindustrijske kulture najdeva prostor za moralo. Prikazuje stanja in se ne želi opredeljevati oziroma dajati dokončnih odgovorov. Končno izravnavo lahko razume vsak po svoje. Navsezadnje je ob/po-navljajoči se ciklični tek časa kategorija, iz katere je človek s svojim vplivom izključen.

Tauferjev Timon preide od lahkovereža v maščevalnega mizantropa in nato v resignirano zasanjanega Pierrota, čigar konec (po razumevanju Rape Šuklje) *ne more biti smrt, ker je ta lik v človeškem svetu večer*.¹¹ Taufer je radikalen na ta način, da Shakespearovo tragedijo preoblikuje v farso: vojskovodja Alkibiad, ki je v Šedlbauerjevi postavitvi *Timona Atenskega* 1977. (kot je zapisal Aleš Berger) obetal možnost vzpona v totalitarnega vojaškega oblastnika, je 1992. tako »degradiran« v komičnega kapetana z orjaškim mečem v roki in motociklističnimi očali na nosu.¹² Bistveni principi dramaturgije (kaj se bo zgodilo od tod naprej?) se pri

⁹ Čemu rabijo intelektualci? - pogovor z Julijo Kristevo. V: Problemi. Razprave. Št. 173-175 (5-7) 1977, 193.

¹⁰ Marko Juvan: *Poganjki ludizma v Šalamunovem Pokru*. V: M. Juvan: *Vezi besedila*, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000. - [Zbirka Novi pristopi], 273.

¹¹ Rapa Šuklje: *Metaforičnost Velikega mlina*. V: Naši razgledi 41/1992, št. 14 (17. 7.), 451.

¹² Aleš Berger: *Novi ogledi in pogledi*. Ljubljana: Slovenska matica, 1997. - [Razprave in eseji; 40], 172-175.

Tauferju pogosto umaknejo principu presenečenja, ki se sprašuje, »le kaj bo režiserju padlo na pamet?«.

V zgodovini evropske dramatike komedija ob koncu 19. stoletja s svojo tipsko formo ne zmore več prikazovati sveta v njegovi totaliteti. Človek se izkaže za seštevek razcepljenih delov komičnega in tragičnega, kot razcepljen pa se izkaže tudi svet, v katerem živi. Komedija vstopi v 20. stoletje na izrazito disperzen način: z deli Čehova, ki so bila opredeljena za komedije predvsem na ravni svoje imanence - kar je čez čas kulminiralo v dramatikii absurda, ki s svojim radikalnim poseganjem v problematiko komičnega na osnovi idejnih, filozofskih, estetskih, zunajsebinskih predpostavk zavzema osrednjo pozicijo v gledališču prejšnjega stoletja. Obnebje postmodernega trenutka, ko se na zgodovinski voz naveže Vito Taufer, pa preferira raznovrstne hibride in tako tudi ludistično intertekstualnost in žanrske amalgame. Ti postanejo po »prvem« obdobju Tauferjevega režiserskega detektiranja in reflektiranja bivanjske praznine osrednji izrazni »milje« Tauferjeve gledališke govorice. Adut tega izraza je neupoštevanje žanrskih predalčkov in vzpostavljanje lastnega aspekta.

Združevanje na prvi pogled nezdržljivih žanrskih nasprotij se zdi Tauferjevo izrazno prapodročje; gre za iskanje vmesne poti, sozvena komičnega in tragičnega. Enega brez drugega preprosto ni. Temeljna značilnost Tauferjevega jukstapozicioniranja dramskega teksta in njegove uprizoritve je ta, da kot alternativo mimetizmu uveljavlja model sobivanja (stilnih, žanrskih) paralelnih svetov. Komiški diskurz je tako amalgam ironije, posmeha, teatraliziranega pretiravanja in absurda, ki v tveganju ne kalkulira in gre do meja primernosti (negotovost je najbolj elegantno razrešiti v domeni pretiravanja, forsiranosti, metodično nedisciplino pa prevesti v ironijo). Na povrhnjici Tauferjevih komičnih ekskurzov prevladuje redukcionizem, drsenje po površini, ki pogojuje sposobnost doživljanja pred razumevanjem; v teh primerih so razumske sfere fakultativne. Ta pozicija pretirava v dimenzijah slike in občasno tudi besede; zavaruje se prav s pretiravanjem in z ironiziranjem. Temne plati psihe zavija v svetlobo tistih občutij, ki usodnost temin relativizirajo. Nad ludističnim prevajanjem usodne stvarnosti v igrivo virtualnost in utemeljenostjo na indiferenciaciji med stvarnim in izmišljenim - kot jo je v komentarjih k Jovanovičevi groteski *Znamke, nakar še Emilija* opredelil Taras Kermauner in ki preseva vse Tauferjeve predstave - pa vselej bdi krovno osebno stališče. Žanrska opredelitev in zavezanost ni najbolj opredeljiva. Nekje »zadaj« je duh (v najširšem smislu), ki se ne pusti preprosto prijeti. Taktika ideološke sproščenosti in slogovnega ludizma na prvi pogled ne prinaša nobenih velikih, usodnostnih, eshatoloških tem, pač pa izganjanje trpljenja in temin človeške psihe s smehom - prepričanje, da gledalec fenomenološko srž predstave najbolje zajame in dojame skozi haha-efekt. Toda tudi predstave, ki se zdijo navzven povsem »neapokaliptične«, skozi vzbujanje smeha pogosto *spregovarjajo o strahovih, upanjih in tragičnem današnjega sveta*.¹³ Manj zavezujoči toni znotraj Tauferjevega

¹³ V družbo režiserjev, za katere je značilna ta »kontradiktorna« ustvarjalna metoda, Tauferja uvršča Boris Pintar (v: *Kastracijski stroji*. Maska, letnik XV, št. 60-61, pomlad 2000, 59).

režiserskega historiatu variirajo; kar pa nikakor ne pomeni, da so razporejeni in strogo ločeni po predstavah. Tudi oni so del slogovnega amalgama, ki se giblje med komičnim, ironijo in absurdiziranjem situacij. Temačna spoznanja tipa *Nikjer ni odrešitve za človeka* (iz Zajčevega *Potohodca*) so prekrita s humornim pogledom, ki si utopitve v črnem pesimizmu ne dovoli. V izgrajevanju svojega gledališkega mehanizma gre do infantilnosti, groteskno nasmeje, nato pa vse skupaj zvede v umirjen, melodičen kontrapunkt, v melodijo, v melodramo človeške eksistence, v karnevalski preobrat tradicionalnih pomenov v živost. Postopek prikazovanja se ne ozira na čas in prostor, sega tja, kjer smešne figure vstajajo kot stereotipi.

Tauferjev komiški postopek temelji na izmisleku in vzpostavitvi specifičnega konteksta, drugačnega izvirnega reda. Resda izključuje ta postopek pomislek, koliko skuša ekskluzivna vzpostavitev nekega reda za-se ustreči ideologiji gledališke komunikacije; čeprav se zdi, da komedijski žanr z gibanjem v *trikotniku ethosa, erosa in polisa* (Lukan) nagovarja v vsakem primeru. Lukan zaznava med prostoroma tragedije in komedije vedno *neko (drsečo) točko, kjer se obe žanrski naravnosti stakneta*¹⁴ in se, kot se zdi, tam navežeta na neki etičen korektiv. Slednjega komediji običajno sicer ne pripisujemo, vendar je kljub temu znano, da *funkcija komedije ni nikdar samo v goli zabavi, vzbujanju užitka ali »čustveni anesteziji«* (Pavis). V temelju je komedija dejansko konformistična, saj streže željam in ponuja užitke občinstvu, ko obenem prikriva pravi ustroj sveta - posebej danes, ko je, kot opaza Lukan, večinoma *subverzivna samo na nivoju besedne igre, nikdar pa na ideološkem ali celo metafizičnem nivoju*.¹⁵ Obenem Taufer zabrisuje apriornost pojmovne celote »tragična katarza«. Kajti učinki, ki nastajajo pri gledanju komičnih in zabavnih prizorov, v gledalcu brez dvoma strukturirajo svet na podoben način, kot smo tega vajeni iz »resne« dramske poezije.¹⁶ Šteje predvsem podtekst, ki je lahko, kot poudarja Denis Poniž, prav tako *avtonomna estetska struktura z »moralnim« sporočilom*.¹⁷

Če upoštevamo aksiomatiko Nietzschejevega *Rojstva tragedije iz duha glasbe* (1872), je Tauferjevo gledališče žanrski amalgam polarnih različnosti: po eni strani silnic apoliničnega, čiste forme volje, obrnjene k svetosti v iskanju definicije življenja, resnice, rituala, in na drugi silnic omamne, orgiastične pozunanjenosti. Žanrska pripadnost teh predstav se giblje krožno in želi vselej tvoriti presečno množico z drugim krogom; popolnemu zlitju dveh prekrivajočih se krogov se izogiba. Režije se tematsko gibljejo naprej in nazaj z različnih pozicij, čeprav gravitirajo in se gibljejo okoli enega miselnega centra - človekove usojenosti svetu in sočasnosti absurdnega reda

¹⁴ Blaž Lukan: *Dvakrat komedija*. V: Dramaturške figure: eseji o današnjem gledališču. Ljubljana: Maska, 1998. - [Transformacije], 53.

¹⁵ Lukan, prav tam, 55.

¹⁶ Bolj obširno piše o tem vprašanju Denis Poniž v poglavju *Komična katarza - katarzična komika* v študiji *Komedija in mešane dramske zvrsti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1995. - [Sophia; 1995, 2].

¹⁷ Poniž, prav tam, 159.

sveta. Šele dosledna odrska realizacija Beckettovega miselnega obnebjva v *Koncu igre* prida podtekstu tega slogovnega konglomerata napoved vsesplošnega razkroja. Tudi tam se najdemo v območju komedije, čeprav bolj v smislu razumevanja komedije, ki ga je na začetku dvajsetega stoletja svojim igram nadeval Čehov. Ta koncept umetnosti sežemanja nasprotnosti je, kot kaže, večer. Delitve na komedijo in nekomedijo ni, pola komedije in tragedije sta preveč prepletene. Človeška resnost je preveč smešna. Tudi ko se Taufer ukvarja s tragičnim »patosom«, vanj transponira »razorožujočo ideologijo« humornih detajlov in možnost razbiranja konteksta kot humornega. Z uporabo redukcionističnega prijema dosega vizualno dinamiko slik, podprtih s komično močjo absurda in asociativnostjo »komičnega alogizma«. Tauferjeve komedije niso »Zeitsatire« z omejenim časom uporabnosti. So nekakšen permanenten odraz notranje svobode, ki skuša vsaj posredno spremeniti vtis o nespontani in tesnobni drži slovenskega duha, ki se šibi pod težo zgodovine. Po svoje je Tauferjev »zabavizem« tudi replika na pomanjkanje optimističnih tonov v slovenskem gledališču, o katerem je ob koncu gledališke sezone 1981/82 govoril Andrej Inkret: ...*Predvsem pa je bilo v novejši slovenski dramatikii premalo kritičnega in skeptičnega ali vsaj ironičnega duha, kakršen sicer nemara že po definiciji pripada komedijantom.*¹⁸ V času, ko je komercializacija gledališča vstopila tudi v tiste institucije, ki so se v osemdesetih ukvarjale izključno z velikimi temami, Taufer uporablja strategijo distance, ki se, analogno opredelitvi Petra Weissa za pisanje, odloča za režiranje namesto za dejanje. Funkcionira kot postmodernist, komentator, ki prikazuje *ново* (v sebi že razloženo in razčlenjeno) *realnost*, iz katere je mogoče dobiti *ново analizo, nove norme in nove ideje*.

»Ironični naklon«

Ironijo (gr. »pretvarjanje«) - kot racionalizirano inačico humorja s subverzivno močjo, obliko zasmehovanja in vedre ali trpke kritike, ko zafrkljivo, na videz resno govorimo prav nasprotno, kot mislimo - je s pridom izkoriščal Sokrat, ko je v navidezni nevednosti nenehno zastavljal sogaovorniku vprašanja, pri tem pa mu je dokazal, da pravzaprav ničesar ne ve. Romantika je razumela ironijo kot neresnost ustvarjalnega človeka, kot izraz premoči nad njegovim lastnim delom; od Heineja in moderne naprej raba ironije v literaturi služi zlasti kritični deziluziji in satiri. Thomasu Mannu, ki že napoveduje današnjo ustoličenost ironije med vrhnje plasti komike, je prav ironija (kot sredstvo racionalno diferenciranega spoznanja in duhovne distance) temeljni pogoj za pripovedovanje. In tudi za humor Tauferjevih predstav je značilna nekakšna »nemška« (mannovska) ironija, ki je nasploh karakteristična za razvoj modernega duha. Izhodišče te

¹⁸ Kam se je zgubil ironični duh, ki po definiciji pripada komedijantom? - Nekaj novih dosežkov ne more prikriti pomanjkljivosti, zlasti usihanja volje po tveganju. V: Delova Sobotna priloga, 24. 7. 1982.

humoristične optike je vezano na nekakšen »ironični naklon«, katerega bistvo stoji samo zase. Ironija je po Ihabu Hassanu značilen element postmodernizma, in sicer sprevača enoznačne pomene in tako odpira prostor za mnogosmiselnost. Pot ironije je vratolomna, zdrs v skepso je zelo blizu, od njega vodi neposredna pot v cinizem - toda tam Tauferja ne najdemo. Kako se (sploh) ne zateči v *izražanje odklonilnega odnosa do nekega pojava z vsebinsko pozitivnimi besedami*, se sprašuje Zorko Simčič v svoji kolumni.¹⁹ Taufer lastno občutljivost kastrira. Ironija namreč *ni zdravilo, je kvečjemu tabletko, ki človeka obvaruje pred padcem v krizo*.²⁰

Postmoderni nasmešek

Medtem ko provokacija osemdesetih let danes ni več provokacija in sta postala šok in kriza celo v tako imenovanih »avantgardnih« delih zane-marljiva, je Taufer odrasel in prestopil k poglobljanju v baze prototekstualnih besedilnih vzorcev. Lahko si predstavljamo, da je njegovo naravno stanje zdaj nasmeh, analitični nasmešek v kotičkih ustnic, ki je redko ciničen in motri situacije s pomočjo ironije. Takšen (po Umberto Ecu) postane smeh, ko se osvobodi strahu in pomeša s sočutjem.²¹ Kot meni Matej Bogataj v refleksiji *Čez sedem let vse prav pride*, postane smeh takšen, razumevajoč in sočuten, *v prekucnjenem svetu, v svetu brez hierarhije in navpičnice... Ost smejočega je uperjena zgolj na trdne in toge pojave, ki jih s svojim videnjem mehča, omogoča drugačno, alternativno videnje pojavov, z zoperstavljanjem svoje smešne resnice dopolnjuje resnico in mehča njeno ujetost, dokončnost*.²² Taufer je novodobni avantgardist, ki zgodovine ne želi odpraviti in je ne uničuje, pač pa preteklost rekonstruira, jo interpretira z nasmehom na ustih. Tudi iz tega razloga je smeh, dvoumnen, celo pieteten, vzorčno orožje v Tauferjevem definiranju lastnega odnosa do zgodovine. Njegova namera ni razbijaška, saj se na sklepni točki zgodovinskih stilnih usmeritev zaveda vzporednosti in enakovrednosti možnih poti. Tam koreni ni privilegirana njegova pozicija, ki med stanjem na križišču in odločanjem, po kateri umetniški poti naj gre, razpolaga s (spekulativnim) védenjem o cilju eventualno izbranih poti, o izkušnji prehojenih poti.

Komika Emila Filipčiča

Filipčičev komiški milje je asociativna komika intelekta.²³ Temelji na neobičajnih besednih povezavah in spajanju njihovih pomenov z nepri-

¹⁹ Zorko Simčič: *O ironiji*. V: Delo, 28. 2. 2000.

²⁰ Simčič, prav tam.

²¹ Umberto Eco: *The Frames of Comic »Freedom«*, v: Umberto Eco, Monica Rector, V. V. Ivanov: *Carnival!*, Berlin, Amsterdam, New York, 1985.

²² Matej Bogataj: *Čez sedem let vse prav pride II*. V: Literatura št. 7 (Problemi 13/1988, letnik XXVI), 139.

²³ Bližnji sorodnik Tauferjevih gledališčenj Filipčičevih del se zdi Radio Ga-Ga, ki je v poznih osemdesetih postal nekakšna slovenska različica sarajevske humoristične skupine Nadrealistov.

čakovanim, celo bizarnim, na *izumljanju svojega jezika in postavljanju koordinat, ki jih po želji spet premakne*.²⁴ Takšen humor, ki je praviloma razumljen kot inteligenten (ali »intelektualen«), izvira iz prestavljanja znanih fenomenov v druge, navidez povsem tuje koordinatne sisteme, pri čemer je le redko elementarno neposreden. Na Tauferjevem odru bi se lahko tako znašla horda slonov ali razred dvojnic Marilyn Monroe - kot je ugotovila hrvaška gledališka kritika, *bi se redki vprašali za razlog, nihče pa ne bi protestiral*.²⁵ Humor Tauferjevih gledališčenj Filipčičevih iger je blizu komiških osnov »letečih cirkusantov Montyja Pythona« (običajno v režiji Terryja Gilliama, ki isti komiški liniji sledi tudi v večini svojih preostalih filmov).²⁶ Dozdevno ni meja, ki bi v teh reprezentativnih postavitvah ludistične filozofije ločevale ali prepovedovale sekundne preskoke iz enega zgodovinskega konteksta v drugega, iz ene vloge v drugo, v travestizem in nazaj, prav tako ni zgornjih meja neposrednosti komike, ki v najbolj ekstremnih trenutkih preide meje grobega in neokusnega; tam postanejo kategorije grobega, umestnega ali normalnega neveljavne, stvar učinka. Nadvse pripraven za prezentacijo takšne aksiomatike je (čeprav asketiziran) znanstvenofantastični milje; najbolj trden argument za to je *Atlantida*, ki pomeni vrhunec ustvarjalnega tandema Taufer-Filipčič.

Karnevalskost

Komika je posledica spusta z vzvišene zgodovinske pozicije. Tauferjeva teorija smešnega razume smeh kot silo, ki je zmožna omogočiti paralelno ugledanje realnosti in ni vezana na izklicavanje družbene krize. Šokirati je premalo. Pomembnejši je odziv, komunikacija z gledalstvom. Komedija terja, da gledalci na dogajanje reagirajo nemudoma. Tako izzvani smeh pa je primerljiv z (avantgardnimi) gibanji, katerih namen je (z)rušiti oklepe navad in s tem vzpostaviti novo življenjsko prakso.

V Tauferjevo komiško perspektivo vtihotapljeni karnevalski smeh, ki je pretežno »ludistične« provenience, predstavlja cel svet kot smešen in je (po Bahtinu) univerzalen, saj je usmerjen na vse in vsakogar. *Hkrati negira in potrjuje, zasmehuje in priznava, ruši in vzpostavlja, ubija in obuja od mrtvih, pokopava in ponovno rojeva, psuje in blagoslavlja, uničuje in obnavlja*.²⁷ Pri tem se »karnevalnež« ne postavlja nad pojave, kot počne satirik; ta zgolj negira tisto, čemur se smeji, s tem pa razbija celost sveta, saj smejočega izključuje iz samega pojava. Tudi pri Tauferju je karnevalski smeh naravnost konstitutiven, saj s svojo ambivalentnostjo kaže na nedovršenost, stalno spreminjanje, imanentno fluidnost razvoja, vseprisotno

²⁴ Formulacija je povzeta iz definicije lastnega imitatorskega glasu, kakor jo je podal Sašo Hribar (*Tako sem postal biblijski*. V: Sobotna priloga, Delo, 27. maja 2000).

²⁵ Goran Sergej Pristaš: *Čarolija u sivom*. V: Novi Prolog 12/13, Zagreb, ljetno 1989, 176.

²⁶ Med filmi, napovedanimi za skorajšnjo Gilliamovo realizacijo, najdemo ekranizacijo *Dogodivščin barona Münchausna*, kar prav tako kaže na analognost interesov Tauferjevega »dvornega lažnivca« Filipčiča in uspešnega angleškega filmskega režiserja.

²⁷ Bogataj, prav tam, 143.

umiranje in porajanje, levitev novega izpod oklepa starega. V Tauferjevem primeru je bistvena sploh Bogatajeva teza, da je karneval *način gledanja na svet, ki spozna čas kot vseuničujočo in hkrati vseobnavljajočo silo*.²⁸ Kaže na relativnost vsega in je antagonističen do vsakega poskusa zadržanja vedno zmuzljive resnice, ob vsem tem pa za sabo ne pušča razdejanja. Ta tip smeha osvobaja strahu pred vsem visokim, posvečenim in prepovedanim, pred smrtjo, pred zapovedmi avtoritet, pred kakršnokoli avtoriteto. Izganja privzgojeni strah pred preteklostjo in pred notranjo nujnostjo, s čimer odpira oči za novo in prihodnje, pa tudi za preteklo. Učinek takšnega smeha je blizu občutju grotesknega, kot je prisotno v sodobni gledališki umetnosti.

Interes za slovensko dramatiko

Za velik del dramatike avtohtonega slovenskega porekla lahko ugotovimo, da njen temperament, psihologija in splošno občutje (ki ga marsikdo dojema kot »regionalnega«) Tauferju ne imponirata. Deloma je tako iz razloga, ker poskuša slovenska dramatika zadostiti vlogi, ki (naj) jo ima literatura v duhovnem prostoru naroda, skupnosti. Ta funkcija pa je v marsičem zožena, sicer skladna s kriteriji visoke literature, a svojemu značaju (brez premisleka) pripisuje usodno pomembnost. Tauferjev interes za uprizorjanje slovenske dramatike ni nič(e)ln, vendar eksistencialni koncept njegovega zrtja nanjo učinkuje »neprilagojeno«.

Tauferjevi inscenaciji Linhartovega *Matička*, ki se kažeta kot najizrazitejši signifikant Tauferjevega odnosa do slovenske dramatike, nista le aktualizaciji za sodobno rabo, ampak sta v prvi vrsti del gledališke taktike, ki jo Lev Kreft vidi kot posledico *potrebe po dekanonizaciji nacionalne kulture in nacije naploh*.²⁹ V Tauferjeve uprizoritve železnega repertoarja namreč vstopa samoironija teatra, ki zase ve, da je »muzealski primerek«, in prav Tauferjeve predstave sodijo v vrhno pomensko plast »gledališča v gledališču« oz. dejavnosti, ki ji je gledališče predmet avtorske obdelave. Logos teh renovacij ni aprioristično vzgojen in zato ni nikoli mlačen ali »grozljivo dolgočasen«. Kreft v tem razbira *analogijo s stanjem, v katerem se nacionalno gledališče igra mišnico s svojo nacionalno funkcijo* - to pa naj bi bila že *eklatantna posledica postosamosvojitvene dobe*.³⁰ Tradicionalno prevajanje gledališkega železnega repertoarja pač ne prodira v nobeno relevantno polje več, zato Taufer njegove nacionalno-kurikularne funkcije ne mistificira več. Pač pa postavlja nacionalno funkcijo gledališča v optiko razkrinkavanja in relativizacije.

²⁸ Bogataj, prav tam, 144.

²⁹ Lev Kreft: *Dober glas gledališča*. V: *Maska*, letnik VIII, št. 5-6, 30.

³⁰ Kreft, prav tam.