

Nova vloga dramskega teksta v sodobnem slovenskem gledališču

Gašper Troha, gasper.troha@arsem.si

Maja Šorli: *Slovenska postdramska pomlad*.

Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2014 (Knjižnica MGL, 163).

Slovenska dramatika in gledališče sta na prelomu iz 80-ih v 90-a leta prejšnjega stoletja doživela fundamentalne premike. Zaključilo se je obdobje, ko sta bila tesno vezana na družbeno dogajanje, ko je slovenska dramatika imela celo status nekakšnega družbenega foruma in so intelektualci, združeni v različna civilnodružbena gibanja, veljali za kulturniško opozicijo (prim. Gašper Troha, *Ujetniki svobode*). Po letu 1991 se z osamosvojitvijo in prehodom v tržno gospodarstvo ta razmerja temeljito premešajo. Umetnost ne igra več vloge nadomestka politične opozicije, a na prvi pogled osvobodena te velike teže ne zna prav dobro definirati svojega družbenega mesta. To se predvsem v dramatiki kaže kot nekakšna ustvarjalna kriza uveljavljenih avtorjev in prihod nove generacije, ki se zgodi s skoraj desetletnim zamikom, o čemer je literarna zgodovina že razpravljala (prim. npr. Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, pa tudi Gašper Troha, »Kriza dramske književnosti«). Gledališče se v tem času močno odmakne od dramskih tekstov in se vsaj v svojem eksperimentalnem oz. raziskovalnem delu opre na telo igralca ali performerja, pa tudi na druge elemente uprizoritve. Postavlja se torej vprašanje, kako analizirati in teoretično misliti te spremembe v slovenskem gledališču?

Uspešen odgovor daje Maja Šorli v svoji knjigi *Slovenska postdramska pomlad*. Pri tem se nasloni na koncept postdramskega gledališča, ki ga je najobširneje obdelal Hans-Thies Lehmann v knjigi z naslovom *Postdramsko gledališče* (prvič izšla pri Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999; slovenski prevod pri Maski, 2003). Zanimivo je, da Šorli gledališke fenomene 90-ih razlaga s teorijo, ki je izšla ob koncu desetletja. Slednje pomeni, da so bili premiki spontani in so sledili splošnemu duhu časa, očitno pa so se ujeli s tendencami evropskega in svetovnega gledališča. O podobnih premikih namreč pišejo tudi številni drugi avtorji, od Erike Fischer Lichte (*Estetika performativnega*) do Gerde Poschmann in Jean-Pierra Sarrazaca.

Kljub temu pa Lehmannov koncept ni neproblematičen, kar dokazuje tudi njegova recepcija tako v Nemčiji kot pri nas. Gre namreč za dejstvo, da Lehmann postdramsko gledališče razume kot novo gledališko paradigmo in za njen začetek postavi t. i. performativni obrat leta 1970. S takimi epohalnimi tezami so seveda vedno težave, saj so nujno redukcioniistične, kot pokaže tudi Aldo Milohnič v spremni študiji k pričujoči knjigi: »Da bi ohranil časovno koherenco koncepta, je moral torej 'žrtvovati' zgodovinsko avantgardo z začetka stoletja« (229), kar pa seveda ni edino sporno obdobje. Maja Šorli se zaveda teh problematičnih mest, zato obširno predstavi recepcijo Lehmannove knjige pri nas in v tujini, razišče povezave koncepta z drugimi (npr. postmodernistično dramo, ne več dramskim tekstom ipd.), a se zdi, da je za njene namene postdramsko gledališče vendarle najustreznejše.

In kaj torej je bistvo postdramskega? Povedano zelo preprosto, gre za nov odnos do dramskega besedila, ki izgubi svojo primarno vlogo in postane le eden od elementov uprizoritve. Maja Šorli to uspešno opredeli z dvema vlogama besedila v postdramskem gledališču:

- »1. Besedilo, ki sestopi z vrha hierarhije gledaliških izrazil, omogoči rojstvo oziroma potrditev gledališča kot avtonomne umetnosti. To torej ni besedilo, ki bi ga režiser izgnal ali zlorabil v nekakšne didaktične namene, ampak besedilo, ki predvideva, načrtuje in pripomore k igri preostalih gledaliških elementov v uprizoritvi. [...]
2. Besedilo, ki ni več dramsko, ampak je mešano oziroma rapsodično ali omogoča besedilno pokrajino, je *postdrama* [...], preseže delitev v literaturi na tri glavne vrste: liriko, epiko in dramatiko, ter s tem spet vzpostavi literaturo kot celostno in enakovredno partnerko gledališču« (81–2).

V drugem delu knjige, ki je za nas bržkone še dragocenejši, saj prinaša natančno in subtilno analizo slovenskega gledališkega dogajanja v 90-ih, avtorica obravnava številne primere postdramskega gledališča pri nas. Tu izhaja iz spoznanja, da je skupna točka celotne produkcije pravzaprav »režiser. Ta je razumljen kot prvi avtor, branje uprizoritve pa predvsem kot branje režije in ideje, ki jo poganja« (88). Nič čudnega torej, če naslednja poglavja sledijo avtorskim opusom osrednjih režiserskih imen (Emil Hrvatin, Barbara Novakovič, Eduard Miler, Sebastijan Horvat, Tomaž Pandur in Vito Taufer). Ob tem se pokažejo različni postopki manipulacije teksta.

Najprej predstavi Hrvatinovo kolažiranje, ki zajema tako iz literarnih kot neliterarnih besedil. Vse skupaj pa seveda postavi v povsem nove kontekste in s tem uprizoritev gradi na součinkovanju različnih uprizoritvenih elementov. Celota se mu včasih posreči, včasih pa vzbudi tudi negotovanje in celo odpor (npr. pri *Ženska, ki nenehno govori* in *Pentagon*).

Barbara Novakovič gradi predvsem na igralcu in njegovi improvizaciji, v celotno podobo desetletja pa kot edina ženska prinaša drugačen pogled. Slednji je avtorici povsem razumljivo blizu, saj predstavlja, kot pravi sama, antimačistični pogled oz. žensko senzibilnost.

Sledi opus Eduarda Milerja, ki se zdi morda najbolj tradicionalen, saj izhaja iz dramskega opusa nemškega dramatika Heinerja Müllerja. Vendar pa Miler skupaj z dramaturginjo Žanino Mirčevsko Müllerjeve tekste fragmentira, razkriva medbesedilne reference ipd. Poleg tega gre v osnovi za rapsodične tekste, ki bi jih lahko imenovali tudi post- ali ne več dramske.

Sebastijan Horvat se je z ekipo E.P.I centra posvečal predvsem raziskovanju gledališkega medija, pri katerem ga še posebej privlači igralec s svojim živim telesom. Šorli ga citira takole: »Gledališče vedno vidim skozi bližino nekega telesa, ki nastopa v posvečenem prostoru; ampak to telo je živo, diha, se poti ...« (181).

Morda najbolj kontroverzen del obravnavanega obdobja predstavlja Tomaž Pandur oz. njegovo vodenje Drame SNG Maribor. Slednje je najprej pomenilo navdušenje in mednarodni interes za produkcijo mariborskega gledališča, kmalu pa se je pokazalo, da nacionalno gledališče ne prenese tako specifične estetike. Tu Šorli zagovarja tezo, da je nacionalno gledališče pri nas tako zelo obremenjeno z ohranjanjem nacionalne identitete, da v svojem bistvu nujno temelji na besedi. Ko je ta iz njega izgnana oz. je degradirana v enega od elementov uprizoritve, je to lahko zanimiv kuriozum, nikakor pa ne more biti daljša repertoarna stalnica. Zapiše: »Strokovna javnost je bila sposobna vrednotiti *Šeherezado* in *Fausta* kot izjemna gledališka dogodka, ko pa se je s *Hamletom* potrdilo, da bo v Slovenskem narodnem gledališču Maribor postdramska estetika prevladujoč stil, so se začeli odpori« (190). Gre res za vprašanje nacionalne identitete ali preprosto za dejstvo, da povprečni gledalec v institucionalnem gledališču še vedno pričakuje dramsko gledališče in je bil preboj horizonta pričakovanja prevelik, je vprašanje, ki presega pričujoče pisanje. Zdi pa se, da je prav to vprašanje ključno za razumevanje uspešnosti dramskih eksperimentov v naših institucijah danes. Glede na dejstvo, da nacionalna identiteta vse bolj izginja iz kulturnega besednjaka, bi veljalo premisliti prav to drugo možnost.

Zadnje poglavje je posvečeno uprizoritvi *Silence Silence Silence*, ki je po avtoričinem mnenju »morda najbolj čista, reprezentativna uprizoritev postdramske estetike« (192) v režiji Vita Tauferja. Tu gre za uprizoritev, ki se ukvarja s tišino, njenimi potenciali komunikacije in uprizoritve.

Za konec se moramo seveda vprašati, kaj se je zgodilo po pomladi. Zanimivo je, da, kot ugotavlja tudi Maja Šorli, ni prišlo do nekakšnega poletja in bujne rasti ter kasneje jeseni ali zatona tega toka, ampak v veliki meri do delnega vračanja k tekstu in

aktivaciji gledalca. »Postdramsko gledališče 21. stoletja pa je bolj kot njegova različica v devetdesetih letih zavezano dobresednemu sodelovanju igralcev in občinstva ter iskanju situacij, v katerih so vsi soodgovorni za nastajajoči dogodek« (198). Morda bi lahko rekli, da se ob soočenju z zgodovinskim dogajanjem pokaže glavna problematičnost Lehmannovega koncepta. Bolj kot za menjavo paradigme gre namreč za nekakšen nihaj znotraj dvojice tekst-oder. V 90-ih se je gledališče nagnilo v smer odra, kasneje je zanihalo nazaj in ponovno iskalo večjo vlogo dramskih besedil. Res pa je, da ta nihanja nikoli niso ponovitve enakega, ampak s seboj prinašajo neko novo izkušnjo. Maja Šorli na koncu knjige zapiše: »Današnje institucionalno gledališče v najboljših produkcijah zna ponosno pokazati, kaj se je naučilo o gledališču s pomočjo postdramske refleksije« (198). Lahko bi dodali, da prav knjiga Maje Šorli pomaga razumeti, kaj se je iz te epizode naučila tudi slovenska teatrologija. Na celosten prikaz gledališkega razvoja od leta 1991 na žalost še čakamo, a pomemben del tega dogajanja je Maja Šorli v pričujoči knjigi prepričljivo opisala in analizirala.

Literatura

Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Mladinska knjiga, 2001.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Maska, 2003.

Milohnič, Aldo. »O sodobnem slovenskem gledališču v 'stanju postmodernega'.« *Slovenska postdramska pomlad*, Maja Šorli, MGL, 2014, str. 221–239.

Troha, Gašper. »Križa dramske književnosti devedesetih i nove matrice angažovane drame i pozorišta u Sloveniji.« *Sarajevske sveske*, št. 29–30, 2010, str. 508–516.

–. *Ujetniki svobode: slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Aristej/Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2015.