

O avdiovizualni enotnosti besedila in akcije na odru



Filip
Kalan

Iz napovedane in še ne izšle zbirke teatroloških esejev SCENA IN AVDITORIJ (CZ)

1

Berlin 1960, New York, Royaumont, London 1961 in Pariz, Bregenz, New York 1969 in vmes vsa ta leta maloda nepregledno število mednarodnih razpisov in razstav, simpozijev in kolokvijev o gledališki arhitekturi in o razmerju med sceno in avditorijem, o sorodnosti in o razlikah pri sodobni uprizoritveni dejavnosti od ekskluzivnih eksperimentalnih odrov do tako imenovanih ljudskih gledališč – takšen je kronističen oris raziskovalnega nemira, ki je zajel gledališke ljudi v šestdesetih letih našega stoletja samo v tistem območju gledališkega prostora, kjer morata igralec in gledalec kot osrednja soustvarjalca dramske uprizoritve premagovati sleherni večer antagonizme med zahtevami gledališke stvarnosti in možnostmi likovne umetnosti.¹

Svet teh antagonizmov je dan že z gledališkim prostorom, z drugo besedo: z razmerjem med sceno in avditorijem. Saj priznavamo že od nekdaj, da je aksiom sleherne uprizoritve v nerazdružni skupnosti igralcev in gledalcev, pa naj se ta skupnost izživlja v ubranem sožitju ali v polemičnem izzivanju. Res, da se vedemo v javnih razpravah o sceni in scenografiji malone vselej tako, kakor da smo že zdavnaj in za vselej preživeli vse stilne razsežnosti od historicizma do naturalizma, in da ne maramo ponavljati stare modrosti, ki jo je že pred prvo vojno zapisal tako zelo določno Adolphe Appia v Zapiskih o gledališču (*Notes sur le théâtre*), kako s tem, da skušamo na prizorišču ustvariti videz resničnosti, negiramo umetnost, saj se prava gledališka iluzija poraja samo z živo navzočnostjo igralca na odru, ali z avtorjevimi besedami: »donner l'illusion de la réalité – la négation de l'art«, zakaj »l'illusion scénique c'est la présence vivante de l'acteur«.² Vse to priznavamo, čeprav nam je »igralčeva navzočnost« v diskusijah o scenografiji nemalokdaj odveč, zato omenjamo le neradi tisto temeljno spoznanje, ki ga že od nekdaj obnavljajo na odru tako nazorno vsi akterji od plesalcev do komedijantov: da je pravi ustvarjalec dramskega ali komedijskega prostora vendarle igralec s svojim mimičnim izrazom – s pogledom, s kretnjo, z gibanjem, da, tudi z govorom.

Ta svet antagonizmov, ki je dan že z gledališkim prostorom, pa naj bo ta prostor en plein air ali v zaprti stavbi, omejuje tudi vse možnosti tako imenovanih scenografskih novosti na neogibno funkcionalno razmerje med

¹ Prvotna različica sedanjega besedila sodi med kongresne akte VI. kongresa FIRT, New York 1969 z objavami: Filip Kalan Kumbatović, *Sur le problème de l'entité audiovisuelle du texte et de l'action sur le théâtre*, Interscena, Praha 1970/3-IV; *On the problem of audiovisual unity of text and action in the theatre*, Innovations in stage and theatre design, ASTR, New York 1972; podrobnejši podatki o mednarodnih kolokvijih gl. med obvestili, referati in omenami v *Bühnentechnische Rundschau*, Berlin, v letnikih 1959–1972.

² Adolphe Appia, *Note sur le théâtre*, *La vie musicale*, Lausanne, 1. IV. 1908, p. 235; *Comment réformer notre mise en scène?* *La Revue Paris* 1904, 1. VI., p. 345.

igralcem in gledalcem, saj mora že arhitekt prilagoditi to razmerje zakonitostim vidnosti in slišnosti odrskega dogajanja in tudi režiser ubira zamisli svojih uprizoritev vselej na učinkovito razporeditev igralnih prizorišč pred gledalci ali celo med igralci. In igralec sam, če je količkaj pravega komediantskega zanosa v njegovi akciji, skuša ujeti gledalce v sleherni situaciji z vso psihofizično navzočnostjo svoje igre celo pri takšnih dramskih besedilih ali scenarijih ali skriptih brez govorenega besedila, ki zahtevajo brechtovski učinek tako imenovane »Verfremdung« ali kakršne koli sorodne ali drugačne »alienirane eksistence« na odru.

Spričo teh gibnih danosti so vse še tako nenavadne scenografske novosti le variacije na staro temo scena – avditorij, pa naj gre za še tako radikalno prenovitev preizkušene in obrekovane »scène à l'italienne«, za podedovane ali nove oblike odprtega ali zaprtega odra, za gledališča z »mnogonamenskimi« dvoranami ali za tako imenovani »théâtre transformable« z raznoterimi tehničnimi menjavami scene in avditorija po načelih gledališke kinetike, za uprizoritev v krogu ali za igranje v idealnem sferičnem prostoru z menjavami scene in avditorija v vsem obsegu tristošestdesetih stopinj, kakor je to duhovito obrazložil Jacques Polieri na simpoziju v Royaumontu leta 1961.³

Tako kaže, kakor da so vse novejšje raziskave o scenografskih problemih le odprte ali prikrite polemike zoper neogibno danost scene in avditorija, in vročni zagovori novega prostorskega razmerja med igralci in gledalci, žal vseskozi oprti samo na maloda neomejene tehnološke možnosti sedanjega časa, saj pričajo o tem katalogi in zborniki o razstavah in kolokvijih, pa tudi druge številne študije po vodilnih revijah s to tematiko, pa naj bodo to Spectacles ali Bühnentechnische Rundschau, Acta scenographica ali Interscena.⁴

Gledališki paradoks našega tehnificiranega časa je v tem, da prave scenografske probleme obravnavajo v vsej tej množici raziskav iz šestdesetih let le zelo obrobno, če izvzamemo nekaj takšnih temeljnih študij z zgodovinskimi dokazili, kakršna sta delo Denisa Bableta *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914* (Splošna estetika gledališkega dekora 1870–1914, Pariz 1965) ali uvodni esej Henninga Rischbieterja v monumentalnem zborniku *Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert* (Oder in likovna umetnost v XX. stoletju, Berlin 1968).⁵ Pretežna večina drugih avtorjev se vrača v svojih raziskavah znova in znova k dvema izhodiščema, ki vodita šele po zelo zamotanih ovinkih k čisti gledališki estetiki: ali se predajajo kulturnopolitični analizi družbenih ali celo razrednih struktur v polpretekli ali današnji gledališki dejavnosti – ali pa se ukvarjajo z nadrobnim zagovorom mehanizacije, tehnifikacije, elektronizacije gledališkega prostora v takšnem ali drugačnem razmerju med sceno in avditorijem.

Estetski učinki teh raziskav so naposled res zelo skromni, saj se da v navideznem pluralizmu teh projektov in realizacij od domiselno prenovljene baročne scene z amfiteatralnim avditorijem do nameravane igre v sfe-

³ Jacques Polieri, *L'image à 360° et l'espace scénique nouveau, Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris 1963, p. 131–148.

⁴ Navedene so le najaktualnejše strokovne revije iz šestdesetih let, dostopne tudi v Centru za teatrologijo in filmologijo pri Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani.

⁵ Rischbieter, o.c., Einleitung, s. 8–15; dokumentacija v tem zborniku: Wolfgang Stroch.

ričnem prostoru tristošestdesetih stopinj po Polierijevem predlogu zasledovati le ena sama skupna težnja – kako omogočiti s kar se da popolno tehnikacijo gledališkega prostora takšne scenske možnosti, da ne bi bilo več nikakršnih ovir ne za režiserja in ne za scenografa pri uprizarjanju vsestranskega sporeda od antike do današnjih avtorjev.

O dvomljivi novosti te očitne težnje po vsestranskem eklekticizmu je povedal že Pierre Francastel na mednarodnem simpoziju v Royaumontu leta 1961, da takšen repertoarni teater, ki ga naj spodbujajo ti projekti in te realizacije, prav gotovo ni niti gledališče prihodnosti niti gledališče sedanjosti, saj bi se takšno repertoarno gledališče izrodilo slej ko prej v nekakšen gledališki muzej, v »musée imaginaire« z igranimi posnetki nečesa, kar je že bilo, vendar je očitno, da to, kar hranimo v takšnem imaginarnem muzeju, ni ne slikarstvo in ne skulptura in ne teater, saj tu spoznavamo kulturo le nekako iz druge roke, to je tedaj le »une connaissance seconde de la culture«.⁶

2

Avtor te trezne ugotovitve ob sklepu svojega skeptičnega razmišljanja po pravici zatrjuje, da teater ni samo uprizoritev, marveč veliko več: to je dogodek – »le théâtre n'est pas seulement un spectacle, c'est un événement«. Tudi v tej nedvoumni, na videz samo po sebi umljivi izjavi Pierra Francastela se skriva eden izmed paradoksov naše dobe – tako vsaj ta, da mora ta stari ljubeznivi zgodovinar, izkušen v presojanju evropske minilsti, opomniti gledališke raziskovalce naših dni, naj ne pozabijo, da je »un événement« tudi »un acte«, da je sleherni »dogodek« tudi »dejanje«.⁷ Ali z drugo besedo – da je bil in da je in da bo pravi pomen gledališke stvarilnosti vselej le v njeni izraziti sodobnosti. V tem izziivalnem kontekstu se tudi francoska beseda »événement« ujema malone do črke z drugim, še do nedavnega tako aktualnim geslom anglosaškega izvora – »happening«.

Ob tej primerjavi med obema izrazoma gre res bolj za »geslo« kakor za »pojmem«, zakaj pojav happeningov estetsko še nikakor ni razčiščen in je še vse tako, kakor je po navadi s pojavi, ki o njih še ne vemo povedati, ali so le minljiv signum temporis ali zares že napoved nečesa novega – kolikor happeningov, toliko tudi razlag ali mitov ali celo mistifikacij:

Skupna je nemara vsem prirejevalcem takšnih gledaliških nastopov le ena sama težnja – protest zoper sleherni »musée imaginaire« današnjega gledališča. Zagovorniki tega protesta naglašajo z zgovornimi argumenti, da opuščajo izvajalci happeningov povsem zavestno vse, kar bi gledalce lahko zavajalo v območje tradicionalne igre s podedovano dramsko ali komedijsko shemo časa, kraja, karakterja. Temeljna težnja v tem protestu zoper gledališko izročilo je tedaj v doslednem zanikavanju te »sheme« ali, kakor ji pravijo happeningisti – »the matrix«. »Igralci«, če prireditelje teh nastopov lahko še opisujemo s tem nazivom, skušajo tedaj preurediti svojo javno ekshibicijo v »dogodek« brez ekspozicije, zapleta, vrha in razpleta, pa, kakor trdijo, tudi brez podedovanih »klišejev« ljubezni in ambicije in sporov med osebami. Vse, kar ostane, je le še alogična igra med predmeti iz

⁶ Prim. Pierre Francastel, *Le théâtre est-il un art visuel? Le lieu théâtral dans la société moderne* 1963, p. 82.

⁷ Francastel, o.c.p. 82–83.

vsakdanjosti in ti predmeti (med njimi je tudi »človek«) so slej ko prej »konkretni«, ali kakor pravi Michael Kirby – »the materials are taken from and related to the experiential world of everyday life.⁸

Tako prihaja Michael Kirby, zapisovalec in urejevalec znane antologije takšnih nastopov v duhovitem uvodu k tem Happenings (1965) do zelo učene, vendar tudi zelo previdne formulacije, da gre pri teh javnih ekshibicijah za namensko povezovanje raznih alogičnih prvin v neobvezno igralsko prikazovanje osamljenih gledaliških struktur – ali z avtorjevimi besedami:

»Happenings might be described as a purposefully composed form of theatre in which diverse alogical elements, including nonmatrixed performing, are organized in a compartmented structure.«⁹

To avtoritativno opredelitev happeningov velja obogatiti le še s tem podatkom, da prireditelji teh nastopov ne zanemarjajo zvočnih učinkov in da kdaj pa kdaj dražijo gledalce celo z dišavami, vendar je happening v bistvu samo »gledališče«, samo »vizualni teater« – »a new form of visuel art«, – in da gre pri teh nastopih le za načelno izločitev govornje besede (čeprav jo izjemoma tudi še uporabljajo), saj priznava celo Kirby povsem nedvoumno, da »happenings do have a nonverbal character.«¹⁰ Vse drugo, kar se da prebrati pri Kirbyju in drugih zagovornikih te nove vizualne umetnosti, pa je povedano v govorici izrazitega protesta zoper »musée imaginaire« gledališke proizvodnje v današnji potrošniški družbi:

Preživeli »naturalistični milieu« nekdanjih impresionistov je zamenjal izzivalni »environment« predmetov iz vsakdanjega življenja, kakor si to zamišljajo novi likovni umetniki, ki se ogrevajo za lepljenke in sorodne tehnike – za »collage« in »popart«. Nekdanje »dramaturško zaporedje gledaliških prizorov« se umika »organizaciji alogičnih elementov v izolirane strukture«. Vse kaže, da velja osrednji odpor happeningistov preizkušeni shemi devetnajstega stoletja z »dobro zgrajeno igro« in »odločilnim prizorom za vodilnega igralca« – ta učinkovita in obrekovana »pièce bien faite« s solistično »scène à faire« se razkrajja pri teh protestnih akcijah v kaos sadističnih in mazohističnih šokov tako imenovanega teatra krvoločnosti, pri tem pa se razlagalci happeningističnih nastopov ob tem »théâtre de la cruauté« radi sklicujejo na Antonina Artauda. Vendar to ni nova commedia dell'arte po znanih načelih improvizirane igre s stalnimi komedijskimi osebami ali, kakor je to zvrst tako duhovito razložil pokojni Léon Chancerel z besedo, da gre pri tej improvizaciji za smiselno vnaprej premišljeno igro, za »jeu bien prémédité«. ¹¹ Vse to, kar naj bi nadomestilo nekdanjo komedijsko improvizacijo, v govorici programatičnih happeningistov prevajajo v »igro brez predloge« – v »nonmatrixed performing«. In vseh teh gledališko prirejenih sestavljenk iz rekvizitov vsakdanjega življenja tedaj več ne opisujejo s staromodnim izrazom iz naturalistične minulosti, da so to »tranches de vie d'un milieu«: pravi opis naj bi bil tak, kakor ga podaja tudi Rischbieter v nemškem prevodu – »aus Wirklichkeitsfragmenten montierte Environments«. ¹²

Henning Rischbieter, ki razglablja v študiji iz leta 1968 o sožitju in

⁸ Michael Kirby, Happenings 1965, p.20.

⁹ Kirby, o.c.p. 21.

¹⁰ Kirby, o.c.p. 11–12.

¹¹ Leon Chancerel. Atti del II^o Congresso internazionale di storia del teatro, Venezia 1957 (Roma 1960), p. 231.

¹² Rischbieter, o.c.S. 15.

o nasprotovanjih med gledališkimi in likovnimi ustvarjalci v dvajsetem stoletju, je tudi eden med prvimi teoretiki, ki je dojel dovolj razločno izrazita notranja protislovja v tem protestnem gibanju happeningistov, saj ugotavlja, da se skuša v tem protestu zoper ustaljeno gledališko konvencijo uveljaviti dejavni nemir sodobnega intelekta tako, da se ta nemir spreminja v dogajanje na odru – »die tätige Reflexion, die in Handlung umgesetzte Unruhe des Intellekts« – dodaja pa tudi to izkušnjo o happeningih, da se ta »dejavna refleksija« kdaj pa kdaj sprevrže v čisto »meditativno stanje«, tako da se pred gledalci naposled nič več ne »dogaja«: »Es geschieht nichts mehr, nichts...«¹³

Z drugačno besedo, priostreno ad absurdum, bi moral avtor zapisati ugotovitev takole:

Sleherni happening – zares do kraja dosledno izveden po skriptih in v uprizoritvi – je hkrati tudi antihappening.

Takšna bo nemara tudi usoda teh na videz tako neobveznih in na videz tako izzivalnih, vse doslej resda le za senzacije željnim gledalcem prirejenih nastopov, zakaj sleherna živa protestna akcija, če se spočne v snobizmu ali v evforiji pod drogah, vsebuje vselej tudi svoje nasprotje – sleherni realistični protest zoper preživele vrednote napoveduje tudi odločno zahtevo po novih vrednotah. Kakšne bodo te nove vrednote, tega danes še ne vemo. Saj pravega izvora teh novih vrednot ne moremo najti v drugačnih gledaliških oblikah, zakaj te vrednote se porajajo v novih, danes še malodane povsem neznanih preobrazbah človeške družbe.

Res pa je, da je vsakršna živa gledališka stvarilnost izrazit *signum temporis*, saj se ne poraja nikoli in nikjer zunaj časa in prostora. In če je že tako, tedaj ne moremo zanemariti Rischbieterjeve ugotovitve, ki trdi, da so celo happeningovski poizkusi nekakšne sintetične umetnine, čeprav so hkrati tudi izrazite anti-umetnine, saj pisec razbira to protislovje nazorno s to razlago, da so happeningi nekakšne sintetične umetnine, kolikor se v njih združujejo sredstva in strukture iz vseh območij umetnosti, čeprav le v rudimentarni in simplificirani obliki, so pa po piščevem mnenju tudi anti-umetnine, saj s tem, da spreminjajo prvinske oblike posameznih zvrsti v skupen zvrstek, ne izničujejo le te zvrsti, marveč tudi umetnost samo:

»Sie sind Gesamtkunstwerke, insofern Mittel und Strukturen aus allen Kunstbereichen, wenn auch in rudimentärer oder simplifizierter Weise, daran beteiligt sind – und sie sind Antikunstwerke. Sie heben nicht nur die Gattungen auf, indem sie ihre elementare Formen verschmelzen, sie heben die Kunst selbst auf.«¹⁴

3

S to novo žalostinko na staro temo o zatonu umetnosti smo zajeli tudi obe očitni skrajnosti v današnji gledališki dejavnosti:

Tako živi vsaj v evropski zavesti še zmerom nešteto priznanih in nepriznanih različic nekdanjega ideala o takšni gledališki uprizoritvi, kakršna naj družni v popolno organsko enotnost vsa avdiovizualna izrazila od poezije in glasbe in plesa do arhitekture in slikarstva in plastike ne glede na

¹³ Rieschbieter, o.c.S. 7.

¹⁴ Rieschbieter, o.c.S. 7.

to, ali sodi ta uprizoritev na dramski ali na operni oder. Prvi zapis te romantične vizije o nujni enotnosti vseh umetniških izrazil na gledališkem odru je objavljen že davno, leta 1850 – v znanem zapisu Richarda Wagnerja *Das Kunstwerk der Zukunft* – Umetnina prihodnosti. Odštejmo pri tem Wagnerjevem eseju in tudi pri vseh drugih teoretičnih zapiskih tega izrazitega teatromana, ki je imel gledališko dejavnost za najvišjo možnost umetniške stvarilnosti, vso tisto avtobiografsko ihto avtorjeve govornice, ki naj bi pro domo obrazložila veljavo lastnega opusa: ideja o organskem sožitju vseh avdiovizualnih izrazil v vsestransko dognani gledališki uprizoritvi je še danes živa – das Gesamtkunstwerk.¹⁵

Ob tem estetskem načelu, ki ga niso mogli razveljaviti ne v praksi ne v teoriji vsi številni »izmi« od romantike do naturalizma in od simbolizma do nadrealizma in od ekspresionizma do nihilističnih različic absurdnega gledališča, je zatonila v pozabo marsikatera vznemirljiva gledališka novost, kakor da je nikoli ni bilo – tako tudi malone vse nekoč tako senzacionalne praižvedbe Wagnerjevih lastnih del navzlic nesmiselnim historicističnim obnovam zveste gospe Cosime:

Veljavnost Wagnerjeve ideje o sintetični umetnini je v tem, da se ne veže na stilne menjave pri uprizoritvah gledaliških del. To načelo, ki vztrajno poudarja prednost poetične besede v sožitju z drugimi izrazili na odru, je rezultat dvatisočletnega izročila v evropski gledališki kulturi, zakaj v evropski zavesti se začenja »prava« gledališka stvarilnost šele tedaj, ko igralec pred gledalci – spregovori.

Res, da je to podedovan predsodek, saj vendar vemo iz zgodovinske in iz sodobne izkušnje, da je bila in da je in da bo na odru vselej mimika pred besedo, vselej maska pred govorom, zakaj v začetku ni bila »beseda« – bila je vselej »igralčeva živa navzočnost«. Wagnerjevo načelo o prednosti poezije velja tedaj le za govorni ali péti teater. V tem primeru pa se je v zavesti evropskega gledalca vsekakor ustalilo aksiomatično mnenje, da je gledališka uprizoritev umetniško dognana šele takrat, kadar se ujemajo v organsko celoto govor in mimika, ritem in melodika govora in kretnje in gibanja, prostorsko razmerje med sceno in avditorijem do ustreznega barvnega ekvivalenta v tem razmerju.

Pierre Francastel obnavlja ta »podedovani predsodek« o prednosti besede pred drugimi izrazili na odru dokaj domiselno, ko razmišlja o tem, ali je gledališče vizualna umetnost, saj zagovarja govorni teater s argumentom, da gledališče navsezadnje ni samo vizualni pojav, čeprav ni teatra, kadar ni vizualizacije, vendar moramo za vizualizacijo nekaj imeti, torej: besedilo – »en dernière analyse le théâtre n'est pas seulement une chose visuelle; toute fois il n'est théâtre que quand il est visualisé«, vendar »pour qu'il y ait visualisation, il faut qu'il y ait une chose à visualiser« – »il faut qu'il y ait un texte«.¹⁶

Vse kaže, da gre pri Pierru Francastelu v tem duhovitem zagovoru govornega teatra za bistveno nasprotje med »čistim« vizualnim in »navadnim« avdiovizualnim teatrom, to pa bi pomenilo, priostreno ad absurdum, da se »vizualni teater« brez »besedila za vizualizacijo« že izmika pravi gledališki stvarilnosti.

V oklepaju povedano in z »nezgodovinsko« prispodobo:

¹⁵ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850.

¹⁶ Francastel, o.c.p. 82.

Richard Wagner zoper happening.

Res, da je tako priostren zagovor gledališke avdiovizualnosti povsem očitno – predsodek:

Saj vemo iz izkušnje, da je pristni Homo ludens od davnine do Charlieja Chaplina vselej tako živ v svoji navzočnosti na odru, da mu ni treba govoriti, in vendar si domišljamo, da lahko priznoma zadnjo veljavo šele tistemu komedijantu, ki se vede kakor Homo sapiens – tistemu, ki tudi govori. Paradoks tega »predsodka« se je do znatne mere uveljavil celo v tedanjem znamenitem predelu evropske gledališke kulture, ko so si igralci sami izmišljali besedilo za stalne osebe v komediji. Commedia dell'arte: vsa zaresna sporočila o poklicni spretnosti teh komedijantov govore o tem, da ni bilo pravega artista med temi improvizatorji, ki bi ne bil znal spremljati svojih mimičnih in gestikulativnih umetnij – z neugnano zgovornostjo.

4

In še druga skrajnost v evropskem gledališkem izročilu:

Vsi vemo, kako žive ob »govornem teatru« že od nekdaj številne in raznorodne zvrsti »nemega teatra« od plemenskih obredov do vsega tistega, kar danes združujemo pod naziv folklorja, in od mima do pantomime in od različnih družabnih plesov do podedovane konvencije klasičnega baleta. In tudi to vemo povsem zanesljivo navzlic drugačnim »predsodkom«, da je bila v vsem svetu stare in nove mimezis kretnja pred besedo in da je še za današnjo teatrološko presojo pravi komedijant, ki je zares Homo ludens, le tisti igralec, ki se mu zgovornost poraja povsem organsko, nujno in nevsiljivo, iz mimike in gestike. Ali poljudno in v zakulisnem žargonu povedano – vsekakor ni »pravi igralec« tisti, ki mimiko in gestiko »natika« govorni repliki, pa naj bo še tako odličen »govorec«.

Vse to vemo prav tako zanesljivo, kakor smo z racionalnimi argumenti ohranili znani predsodek, da je »pravo gledališče« šele tedaj, kadar igralci tudi govore. Vendar je ta vednost v zavesti evropskega gledalca že tako stara, da jo dojemamo le še v komaj zaznavnih odmevih iz podzavesti. Vsi vemo, da je bila »vizualnost« vselej pred »avdiovizualnostjo«, kadar koli se je spočela tako imenovana »gledališka situacija« v znani trojnosti Igralec – Vloga – Gledalec. Le tega se premalo zavedamo, da ne znamo več dovolj nazorno razločevati te situacije od negledaliških ali predgledaliških pojavov, navzlic marljivim in številnim semantikom in semiotikom, ki tako radi prehajajo iz gledaliških sfer v negledališke predele obredov, ritualov, kultov. Le tako je mogoče, da celo teatrologi dokaj pogosto enačijo tako imenovani nonverbalni teater s tistimi pojavi, ki jih zaznavamo pri kulturnih nastopih – iracionalna evforija kakor pri množičnih psihozah, mimični in gestikulativni spored podedovanih magičnih obredov, spolnost brez erosa, čutnost brez čustvenosti, razosebljeni individuum v kolektivnem aktivizmu.¹⁷

Vendar presega dialektična dvojica vizualnosti in avdiovizualnosti metaforo o nasprotovanju med Wagnerjevo zamislijo sintetične umetnosti in protestnimi akcijami happeningistov:

Vse kaže, da sodi prirejanje happeningov v tisto območje današnje

¹⁷ Prim. Filip Kalan, O presoji igralčeve stvarilnosti, 3 in 4. poglavje Sodobnost XXXVI, 1988/1, str. 43–45.

uprizoritvene dejavnosti, kjer ni prave ločnice med »gledališko situacijo« in »kulturnimi manifestacijami«, saj zatrjujejo zagovorniki happeningovskih »antiumetnin«, da gre pri teh javnih nastopih za izrazito »gledališče«, za izzivalno pašo za oči brez govornih »motenj«, za novo obliko vizualnega teatra – »a new form of visual theatre« – ter da se vse »dogajanje« razvija v tako alogičnem zaporedju, da je pravi sklep teh ekshibicij »dogodek brez dejanja« – »un événement sans acte«. Ob teh »nemih« demonstracijah vizualnih presenečenj se gledalcu vsiljuje vprašanje, ali velja v opisu takšnega »dogajanja brez dogodka« rabiti takšne izraze, kakor jih beremo pri Henningu Rischbieterju – »intelektualni nemir«, »refleksija«, »meditacija«. Saj sodi to besedišče v sfero preizkušenih miselnih kategorij: »namerna alogičnost osamljenih gledaliških struktur«, prikazovanih v stilu »neobveznega igralskega izraza« pa nakazuje, da gre pri teh protestnih manifestacijah za prikazovanje izrazito nagonskih akcij in reakcij.¹⁸

Richard Wagner ali happening:

Med tema dvema skrajnostma lebdi današnja scenografija v brezračnem prostoru.

Happening ne zahteva nikakršnega opredeljenega gledališkega prostora in v tej neopredeljenosti tudi ni pravih akustičnih problemov, saj gre pri teh ekshibicijah le za izrazito »vizualni teater« brez melodičnega in ritmičnega navodila pesniške besede – prostorsko razmerje med »igralci« in »gledalci« se da poljubno spreminjati kar med »dogajanjem«, saj si scensko opremo sestavljajo in razstavljajo »igralci« sami in jo kdaj pa kdaj tudi uničijo, če jim tako vелеva »dogovor« ali »skript« za ta »environment«. Scenograf je v takšnem »gledališču« kratko in malo odveč, saj ustvarjajo prireditelji teh nastopov sceno že sami s svojo igro. In tako tudi ni naključje, če so ali če so bili vsaj prvi znani happeningisti sami ali kiparji ali slikarji ali kakor že koli vezani na likovno umetnost – da se le spomnimo imen, kakršna so Jim Dine, Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Robert Whitman.¹⁹

Ali drastično povedano:

Za čisti happening zadoščata že dva elementa – goli človek v praznem prostoru.

Na drugi strani pa je povsem očitno, da se scenografu in kostumografu odpirajo z današnjim tehničnim razvojem neomejene možnosti za likovno interpretacijo gledaliških uprizoritev. Prostor, barva, zvok v razmerju med sceno in avditorijem danes ni več problem, če nameravamo ta problem reševati z znanstveno akribijo in s tehničnimi pomagali astronavske dobe.

Vprašanje je drugačno:

Ali ta naša doba nasploh še teži k tisti sintezi vseh avdiovizualnih izrazil, ki se je nakazovala že v Wagnerjevi romantični viziji o Gesamtkunstwerk, kjer je igralec osrednji posredovalec te vizije?

Za avdiovizualno sintezo zadoščajo do znatne mere že znane različice vznemirljivega gledališča brez igralcev po visoko tehnificiranem načelu »son et lumière«, ki so ga že v šestdesetih letih uveljavili tako učinkovito v Franciji – ne le z znanim spektaklom v Versaillu z dvojno svetlobno in govorno igro, prvo z razgledom v nočni park, drugo s pogledom na kraljevo palačo; obnavljali so to dvojno igro tudi drugje, tako v Parizu z nenavadnim

¹⁸ Prim. Rischbieter, o.c.S. 18.

¹⁹ Prim. Kirbyjeve spise; tudi Rischbieter, o.c.S. 257.

uspehom vsaj pred katedralo Notre-Dame, saj so tu ob svetlobnih čarovnijah sodelovali glasovi znanih igralcev v skupni prireditvi La Féerie de Notre-Dame: Pierre Fresnay, Madeleine Renaud, François Périer, Pierre Brasseur, Susanne Flon, Jean Marchat, Serge Reggiani, Catherine Sauvage, Pierre Vaneck, Pierre Mondy, Jean-Louis Barrault.²⁰

Res, da se s takšnim sožitjem zvokov in luči vračamo v barvni ekvivalent zvočnih senzacij, kakor ga je napovedoval že Arthur Rimbaud v prvih sedemdesetih letih minulega stoletja s sinestetično »audition colorée« in zapisano že v Blodnjah (Délires) ob Alkimiji glagola (Alchimie du verbe) z zanosnim vzklikom: Iznašel sem barvo vokalov! – A črn, E bel, I rdeč, O moder, U zelen. – J'ai inventai la couleur des voyelles! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu. U vert. Ta Rimbaudova iznajdba, tako domiselno upesnjena v znamenitem sonetu o vokalih (Voyelles),²¹ se obnavlja vsekakor še v čarovniški barvitosti versajskih verzov Jeana Cocteauja, ki spremljajo z virtuožno recitacijo samega pesnika privlačno igro barv v spektaklu Son et lumière ob razgledu na nočni park.

Takšno je gledališče brez igralcev z avdiovizualnim učinkom, le da vizualnost nadomešča igra elektronsko usmerjenih reflektorjev z domiselno menjavo barvnih filtrov, avditivnost pa zvočna čarovnija človeškega glasu. Za »gluhonemi teater« brez vsakršne besedne umetnosti, le da z vizualnim učinkom brez slušne čarovnije igralčevega glasu, zadošča že happening, to dogajanje brez dogodka, saj to »nedogajanje« se da uprizoriti z minimalnimi tehničnimi pomagali na kakršnem koli prostoru ob kakršni koli razporeditvi »igralcev« in gledalcev.

S to gluhonemo negacijo igralske umetnosti se bližamo semantičnemu absurdu takšnega gledališča, ki ni več gledališče, saj tu ni več sporazumevanja med sceno in avditorijem z metaforiko mimičnih znakov, kakršno pozna sleherna še tako nekonvencionalna uprizoritvena dejavnost:

Mehanizirani, tehnicirani, elektronizirani teater astronavske dobe resda dopušča vse kompromisne možnosti gledališkega »musée imaginaire« od antike do antidrame – ta modernizirani »muzej« pa vsekakor ni ne gledališče prihodnosti ne gledališče današnje dobe, saj je to navsezadnje le eklektična obnova nečesa, kar smo znali v minulih dveh tisočletjih uprizoriti tudi z zelo preprostimi avdiovizualnimi izrazili, le da vselej po načelu gledališke trojnosti Igralec – Vloga – Gledalec.

Tako je tudi z vsemi problemi sodobne scenografije:

Prav nič ne vemo, kakšno bo novo gledališče, zakaj drugačna umetnost se poraja le v drugačnem razmerju med ljudmi, v humanizaciji družbene dinamike.

²⁰ Versailles – besedilo je delo dveh avtorjev: pri pogledu v nočni park Jean Cocteau, pri pogledu na palačo André Maurois.

²¹ Arthur Rimbaud (Poetes d'aujourd'hui) 1956, p. 114 (Voyelles), faksimile po str. 48; prim. tudi uvodno študijo v tej izdaji: Claude Edmonde Magny, Arthur Rimbaud, p. 29 etc, in še: Rimbaud, Delires, p. 163.

Pripis

Za ta esej velja tako kakor za Kalanov prispevek v Sodobnosti 1988/1 – v reviji žal ne objavljamo ilustrativnega gradiva, vendar upamo, da bo Kalanovo besedilo doživelo to ikono-grafsko obogatitev vsaj v zborniku desetih teatroloških esejev SCENA IN AVDITORIJ, pripravljenem za tisk pri Cankarjevi založbi v Ljubljani.