

**Tomaž Toporišič**

# BRATI DRAMATIKO, BRATI GLEDALIŠČE

Slovenska dramatika in gledališče  
zadnjih treh desetletij 20. stoletja kot  
razmerje med tekstom in uprizoritvijo

---

Znotraj obdobja druge polovice dvajsetega stoletja je osemdeseta in devetdeseta leta v slovenskem prostoru zaznamovala dokaj akutna, a nikoli jasno artikulirana in razrešena kriza odnosov med (slovensko) dramatikom in (slovenskim) gledališčem. Ti so v osemdesetih postali dedič temeljnih premikov odnosa tekst - uprizoritev v drugi polovici šestdesetih let, ko je Mile Korun leta 1965 s svojo interpretacijo Cankarjevega *Pohujšanja* »dokončno iztrgal dramsko besedilo literaturi in ga izročil gledališču v čisto njegovo, gledališko uporabo v njegovem čisto gledališkem sedanjiku« (Taufel, *Odrom ob rob*, str. 13). Potem preloma šestega v sedmo desetletje, ki ga je leta 1969 označil Dušan Jovanović z zakolom kure na predstavi gledališča Pupilija Ferkeverk. Veno Tafel je v uvodu v knjigo *Odrom ob rob* o dejanju te predstave zapisal: »Smrt, ne le simbolična gledališka smrt, temveč tudi dejanska smrt bitja na odru, na eksperimentalnem odru, je bila tudi smrt literarnega gledališča. To je bil tudi - vsaj tisti hip in za nekaj časa - konec vsega razen gledališča (...) Gledališče je spoznalo, da je lahko tudi samo in celo ves svet, samo in samo gledališče« (isto, str. 14).

Sočasni recepcijski obrat seveda ni sprejemal z lahkoto in odobravanjem teh premikov, ki jih je natančno evidentiral »razsvetljeni« gledališki kritik Veno Tafel. Slovenski gledališko-teatrološki, predvsem pa kritiški in laični obrat tudi v naslednjih desetletjih goji to, kar velika dama gledališke semiologije Anne Ubersfeld označuje kot »klasično intelektualen ali kvazi intelektualen« odnos med besedilom in uprizoritvijo, ki »priviligira tekst in v uprizoritvi ne vidi drugega kot upodobitev in prevod literarnega besedila« (Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, str. 13). Ubersfeldova nadalje opozarja, da je »največja nevarnost privilegirati ne besedilo, ampak historično interpretacijo tega besedila, historično kodirano, ki jo tekstualni fetišizem pomaga eternizirati (...) Tako vidimo ne samo, kako privilegij, ki ga dodelimo tekstu, povzroča rizik sterilizacije gledališča, ampak tudi, zakaj je znotraj gledališkega dejstva nujno potrebno razlikovati med tem, kar je besedilo, in tem, kar je uprizoritev« (isto, str. 14).

Sedemdeseta, leta še očitneje pa desetletji, ki jim sledita, začnejo zavestno gojiti tudi klasični praksi diametralno nasprotno interpretacijo in prakso odnosa tekst - uprizoritev, ki jo Ubersfeldova poimenuje z artaudovsko sintagmo »proti tekstu« in znotraj katere tekst ni več kot eden od elementov predstave, je mogoče med njimi celo najmanj pomemben.

Slovenska dramatika se v sedemdesetih letih začenja soočati s posledicami t. i. konca literarnega gledališča. S tem, kar Jean Pierre Sarrazac

v eseju *Une mise en pièce(s) du théâtre* poimenuje kot »krizo dramske forme«, ko »lahko rečemo, da ne obstaja dramska oblika kot interpretacijski dogodek sedanjosti, da na tem modelu ne moremo več izgraditi gledališkega komada« (Sarrazac, *Une mise en pièce(s) du théâtre*, str. 46). In tudi z bahtinovskim principom romanizacije gledališkega (npr. Rističevi *Missa in a minor, Resničnost...*), ki zaznamuje slovensko eksperimentalno odrsko prakso treh desetletij.

Vitomil Zupan tako s pozicije dramatika v svoji na žalost preveč pozabljeni knjigi - razpravi *Sholion (- gledališče 1972, s posebnim ozirom na mehanizem postavitve in odnos do t. i. sporočila)* že leta 1973 kljub svoji tolerantnosti in celo občudovanju sodobnega režiserskega gledališča, opozarja, da je po njegovem »nezdravo stanje, v katerem režiser jemlje tekst kot mrtev material, ki mu lahko vdahne novo dušo - spremeni 'sporočilo' po svoji volji itd.« (Zupan, *Sholion*, str. 46). Prepričan je, da »ni mogoče kakega teksta realizirati na odru tako, da sta 'sporočilo' teksta in 'sporočilo' predstave - v diametralnem nasprotju... (isto, str. 67). Tendenca »izgona teksta z odra« torej zanj nikakor ne more dati dobrih rezultatov.« Režiser, ki odklanja tuj tekst, mora napisati tekst sam ali najti enakovrednega scenarista« (isto, str. 126).

Vitomil Zupan na tem mestu izreka misel, ki se bo v manj eksplicitnih oblikah dosledno pojavljala znotraj praviloma konservativne in velikokrat neupravičene kritike sodobnega slovenskega gledališča, namreč misel o razhajanju teksta in sloga režije, v katerem nastane »pravzaprav nekakšno nezdravo stanje 'posilstva' (režija posili tekst) - namesto združitve (pri kateri tekst oplodi režijo)« (isto, str. 130). Obenem pa z »enakovrednim scenaristom« že nakazuje pot nove oblike dialoga med dramatikom in gledališčem, ki so jo udejanjila predvsem osemdeseta in devetdeseta leta.

Slovenska dramatika obdobja krize ali konca literarnega gledališča kot vzdrževalca primata besedila desetletja živi v obnebjju Vitezovega znotraj teorije sodobnega gledališča največkrat citiranega stavka »Gledališče lahko delamo iz vsega« (Antoine Vitez ob *Catherine*, svoji adaptaciji *Les Cloches de Bale* Louisa Aragona leta 1975, citirano po *Théâtre en pièces*, str. 74). Se pravi, v času, ko v gledališču, kot pravi Robert Abirached, »nič ne ločuje teatralnega od neteatralnega (...) ko zgodba, pesem, osebni dnevnik, časopisni članek vsi predstavljajo material za predstavo prav tako dobro kot drama ali komedija. (Abirached, *Une poétique introuvable*, str. 9). Toda paradoksnost ta čas ne pomeni nujno njene krize znotraj sodobnega gledališča. Izgubo primata oziroma središčne in vnaprej dane funkcije znotraj gledališkega obrata lahko nadomestijo nove oblike odnosov med prakso dramskega pisanja in gledališča. Dramatika tako ne nastaja nujno več zgolj za pisalno mizo. Kreativni proces pisanja zaznamuje »eksplicitna dialektika med pisateljem in gledališkim umetnikom, med literarno inspiracijo in gledališko prakso, pisalno mizo in odrom« (Erwin Jans, *My answer will simply change your question*, str. 109). Pisatelj velikokrat postane del procesa študija predstave, ki kot feedback povratno deluje na pisanje. Vitezov stavek lahko obrne tudi sebi v prid, tako kot

---

prezgodaj umrli francoski pisatelj in režiser Didier Georges Gabily: »Sam bi raje rekel: zdaj je potrebno iz vsega delati besedo. Iz vsega je treba delati tekst« (Gabily v intervjuju za *Criptide* leta 1993, citirano po *Théâtre en pièces*, str. 74).

Kakorkoli že, tekst in uprizoritev, s tem pa tudi slovenska dramatika in gledališče lahko danes vstopata v kar se da raznolike dialoške odnose. Dramsko besedilo lahko seveda preživi tudi brez uprizoritve, tako kot lahko uprizoritev preživi brez dramskega ali sploh vsakršnega besedila. Toda na tem mestu nas zanimajo različne oblike njune interakcije, ki si jih bomo podrobneje ogledali na nekaj primerih dramatike in gledališča osemdesetih in devetdesetih let.

Slovenskemu gledališču zadnjih treh desetletij stoletja gre kljub vdorom filmizacije in telekracije še vedno »vendarle neko posebno odlično mesto v celoti širše spektakelske 'funkcije' (Skušek, *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, str. 9). Ostaja privilegirana oblika spektakla, ki pa beleži krizo oziroma spremembo funkcije statusa slovenske dramatike kot konstitutivnega polja njegove privilegiranosti. Pri tem ostaja v slovenski gledališki kritiki in teatrologiji splošno sprejeto dejstvo tudi druga, v semiotični teoriji (Ubersfeld) do potankosti razdelana ugotovitev Zoje Skušek, da mora biti »že v mitu, tj. 'besedilu, tekstu', vpisana produkcija prostora scene, konstituirana *razlika* med sceno in nesceno: na ta vpis se mora opirati celotni uprizoritveni mehanizem, brez te 'podlage' nastane popolnoma drug tip gledališča, kakor kažejo nekatera avantgardna prizadevanja, ki uprizarjajo predloge, ki niso 'namenjene' uprizarjanju; ta naš aristotelizem ni naivna predpostavka, saj je *dejanska* predpostavka celotnega klasičnega evropskega novoveškega gledališča« (isto, str. 17). Kratek stik med gledališko prakso in kritiko, ob tem pa tudi med dramatikimi praktiki in gledališčniki praktiki nastaja znotraj drugega polja, ki ga v svojem spisu problematizira tudi Zupan, namreč spolzkega terena interpretacije oziroma izhodišča interpretacije o pravilnosti oziroma dopustnosti na eni ter nepravilnosti in nedopustnosti interpretativnega odnosa gledališča (režije) do teksta, še posebej sodobnega slovenskega teksta na drugi strani.

Radikalnost režijske obdelave tekstovnega gradiva najdemo že v šestdesetih, predvsem pa sedemdesetih letih, npr. v Jovanovičevi postavitvi Štihovega *Spomenika* v Eksperimentalnem gledališču Glej leta 1972, o kateri Venio Taufer zapiše: »Toda Jovanović je ohranil obe plati teksta (...) Le da je tekst zanikal kot literaturo, ga kot takega uničil, ga spet ustvaril kot gledališče. Tako Štih ostaja soavtor *Spomenika*, ki mu ga je režiser vrnil kot osebno doživetje totalnega teatra« (Taufer, *Odrom ob rob*, str. 50). Podobno radikalna je bila tudi Kraljeva krstna uprizoritev Zajčeve temeljne drame *Potohodec* v Pekarni. Prav »zanikanje teksta kot literature« je za polje dramatike, praviloma pa tudi za večino polja kritike problematično, včasih celo nesprejemljivo, za gledališko prakso in teorijo gledališča pa seveda ne. Odnos med njima je po Patricu Pavisu bolj enostaven in komplementaren: »Gledališka praksa s svojo zahtevo po novih, bolj pri-

---

lagojenih teorijah v stalnem procesu reaktualizacije pripomore k razvoju teorije, ki po svoji moči pripomore k boljšemu poznavanju prakse. Tako se ena hrani pri drugi; iz tega splošnega 'interkanibalizma' rezultira revolucija, ki se ne bo kmalu pretrgala. Permanentna revolucija v naši analizi predstav« (Pavis, *L'analyse des spectacles*, str. 299).

Prav odnos splošnega 'interkanibalizma', če uporabimo to lucidno Pavisovo oznako, in permanentne revolucije oziroma evolucije je na žalost iz različnih razlogov velikokrat umanjkal v dialoškem odnosu med slovensko dramatiko in gledališčem oziroma slovensko gledališko kritiko in gledališčem. Iskati krivca za to na eni ali drugi strani bi bilo seveda popolnoma neumestno. Kot vsak dialog je tudi dialog dramatike in gledališča odvisen od številnih faktorjev, ki onemogočajo kvalitetno komunikacijo. Komunikacijska veriga medsebojnih odnosov je zapletena, velikokrat ne vzpostavlja odnosov enakopravnosti in velikokrat je netransparentna tudi zaradi same narave umetniškega dialoga, ki uhaja teoretskim mrežam klasifikacije. Tekst in uprizoritev je potrebno zato ugledati kot dva samostojna fenomena, ki nista nujno povezana, sta relativno neodvisni celoti, za kateri ni nujno potrebno, da se vedno srečujeta zaradi zadovoljstva ilustracije, redundance ali komentarja.

Slovensko gledališče treh desetletij kot najbolj naravno utelešenje slovenske dramatike razpolaga z bogastvom realizacij različnih odnosov med samostojnima fenomenoma teksta in uprizoritve, ki rezultirajo v gledališki predstavi kot sistemu raznolikih znakov. Te lahko zvedemo na definicijo Ubersfeldove: »Znotraj scenskega prostora se gradi privilegirano območje, v katerem se gledališče izreka kot tako. Od Freuda dalje vemo, da v sanjah o sanjah sanje znotraj sanj govorijo resnico. Enako gledališče v gledališču govori o nerealnem, a resničnem tako, da zamenja znak iluzije in zanika le-to znotraj celotnega scenskega konteksta, ki ga obkroža« (Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, str. 39). Funkcija pisatelja in režiserja je tako vzpostaviti skupno delovanje dvojnega zanikanja in teatralizacije.

Slovenska dramatika osemdesetih let s svojo rizomatično strukturo v veliki meri goji dialog literature z literaturo, ki velikokrat omogoča izjemna izhodišča za skupna delovanja dvojnega zanikanja in teatralizacije med 'modernim' pisarjem (scribe) in režiserjem (inscenatorjem). Dominik Smole v svoji dramatiki (*Igra za igro, Ljubezni, Zlati čevljički*) vzpostavlja dialog s tradicijo, zožuje tematski krog na svet absurdne intime, goji umetnost groteskne igre na meji pravljичnosti in grozljivke. Rudi Šeligo (*Svatba, Ana, Volčji čas ljubezni, Slovenska savna*) se spopada s folkloriko in renovira temo ljubezni, parafrazira kiševsko tematiko usode revolucionarjev, povezano s problematiziranjem sveta ženske, povezuje novodobno folkloriko in banalno grotesko sedanosti. Dušan Jovanović (*Karamazovi, Hladna vojna babice Mraz, Vojaška skrivnost, Jasnovidka ali dan mrtvih, Viktor ali Dan mladosti*) priključuje dialog z Dostojevskim, ustvarja miks različnih zvrsti, nivojev jezika, mehča žanr politične drame, uporablja tehniko parafraz kot sproščene Shakespearskega poigravanja s teatrom. Drago Jančar (*Disident Arnož in njegovi, Veliki briljantni valček,*

---

*Zalezujoč Godota*) najprej izgradi umirjeno, klasično avtorsko verzijo politične dramatike in se kasneje usmeri v interakcijo vzporednih, včasih tudi antagonističnih poetik, absurdne modernistične drame, osebne variante eksistencialistične proze, ki na grotesken način razvija tematiko posameznikove izgubljenosti v svetu neimenljivega totalitarizma. Milan Jesih (*Pravopisna komisija, Triko, Ljubiti*, radijske igre) razvija jezikovno bravuroznost, parataktičnost, spervertiranost groteskne komedije, melodrame, absurdne dramatike. Emil Filipčič (*Altamira, Bolna nevesta, Atlantida, Božanska tragedija*) še radikalizira parataktičnost, dekonstrukcijo, palimpsestnost, dialog literature z literaturo, parodizacijo, izgrajuje vratolomne mikse sublimnega in profanega.

Isto desetletje označuje tudi revival poetične drame kot specifičnega dialoga dramatike in poezije. Dane Zajc (*Kalevala, Medeja*) renovira finski mit *Kalevala*, mit o Argonavtih, da bi zaklinjal svet negativne transcendence, magičnosti Kirke in začaranega sveta Erosa. Venko Taufer v svojem avtorskem branju *Homerjeve Odiseje Odisej in sin ali Svet in Dom* ustvarja palimpsestno govorico prekrivajočih se pisav preteklega in sedanjega, v kateri se izrisuje sedanost. Ivo Svetina (*Lepotica in zver, Biljard na Capriju, Šeherezada*) kontaminira dramsko pisavo s poezijo, teorijo, pravljico in ustvarja srhljive podobe realnosti.

Devetdeseta nadaljujejo to tradicijo, a obenem beležijo umik ali le sporadično pojavljanje nekaterih najvidnejših avtorjev (Smole, Taufer, Zajc, Jančar, Jesih), ob tem prinesejo nekatera nova imena (Andrej Rozman, Iztok Lovrič, Matjaž Zupančič) in revival drugih (Evald Flisar, Vinko Möderndorfer), a ne uspejo vzpostaviti nove močne generacije dramatikov. Prav to dejstvo v veliki meri zmanjša polje možne žive interakcije med dramatikom in gledališčem znotraj istih generacij. Razlog za to je še neraziskan, a vsekakor ni primarno povezan zgolj s premiki znotraj odnosov tekst-uprizoritev v polju slovenskega gledališča in odrskih umetnosti devetdesetih.

Zgoraj le v obrisih skicirana raznolikost slovenske dramske produkcije zadnjih dveh desetletij potrjuje tezo, da slovenska dramatika v svoji specifičnosti goji različne literarne taktike in se sodobnemu gledališču lahko predstavlja kot dovolj zanimiv dialoški partner. V zadnjem desetletju je sicer izgubila nekoliko svoje kvantitativne intenzivnosti, toda obenem se začne sesuvati samoumevnost njene moči revolucioniziranja gledališkega obrata, ki je bila značilna za drugo polovico petdesetih, še očitnejša v šestdesetih in veliki meri sedemdesetih ter še vedno splošno priznana v osemdesetih letih. Znotraj polja sodobnih odrskih umetnosti začne očitno nastajati razkorak med uprizoritvenimi taktikami in koncepti le-teh in dramatikom, ki je izhajala iz drugačnega, praviloma v interpretaciji odnosa tekst - uprizoritev bolj klasičnega pristopa. Če Ubersfeldova razume funkcijo dramatika znotraj komunikacijskega procesa uprizoritvenih umetnosti kot funkcijo nekoga, ki ne piše brez poznavanja gledaliških kodov svoje dobe in je tako kot pisatelj vezan na »enciklopedični univerzum« (Eco) svojega eventualnega gledalca, devetdeseta leta znotraj slovenskega gle-

dališkega prostora označuje kratek stik med večjim delom gledaliških ali scenskih kodov na eni in pisateljskih kodov na drugi strani. Ta temeljni kratki stik, ki velikokrat onemogoča vzpostavitev ustvarjalne komunikacije med obema poljema, ki vsak zase vztrajata pri svoji »resnici« in avtonomiji, praviloma pretrga vzpostavitev novih, vnaprej nedefiniranih pravil dialoga med pisarjem (dramatikom) in režiserjem (inscenatorjem). Ta »interkanibalizem« (Pavis) ali »združitev« (Zupan) sicer v nekaterih primerih in večinoma znotraj polja tradicionalnejšega gledališča nastaja tudi na klasične načine, kar nikakor ne prejudicira kvalitete uprizoritve in samega dialoga med literaturo in gledališčem. Večinoma pa ubira poti, za katere je značilna vzpostavitev močne interaktivnosti dialoga in ki se oblikujejo vzporedno s procesom kreacije uprizoritve. Oglejmo si nekaj specifičnih primerov vzpostavitve dialoga med pisavo in inscenacijo.

### **Ivo Svetina: Šeherezada, režija Tomaž Pandur (SMG, 1989)**

Ivo Svetina je v drugi polovici osemdesetih let napisal *Vzhodno-Zahodno opero Šeherezada*, ki jo je v Slovenskem mladinskem gledališču režiral mladi režiser Tomaž Pandur. Svetinov tekst črpa iz širokega referenčnega okvirja, ki ga avtor nikakor ne skriva, ga v enem izmed intervjujev celo izpostavi z besedami: »Veliko dozo stimulacije mi je dala *Struktura seraja* Grosricharda, kjer postavlja problem despotizma. ...« (Mladinin literarni dodatek, *Mladina* št. 13, 1988). Sopostavitev pravljčnosti *Tisoč in ene noči* in analize vzhodnjaškega despotizma pesnik-dramatik izvede s pomočjo renovacije prototekstov, vnosa sveta seraja v svet pravljice. Če Grosrichard prikazuje »strukturo despotske oblasti v njeni čistosti, ne takšno, kakršna je morala biti v realnosti, temveč kot so si jo zamišljali v začetku osemnajstega stoletja« ter s tem prikazuje »kako deluje ta despotski dispozitiv, ki pripada imaginarnemu, a zato nič manj ne razkriva realnega v oblasti« (Grosrichard, *Struktura seraja*, str. 60), tudi Svetina vzpostavlja poseben odnos do realnega, ki se zrcali skozi medbesedilno igro. »Svetinova *Šeherezada* kot metatekst, kot eden od prototekstov prve stopnje *Struktura seraja* kot teoretski diskurz, kot prototeksti druge stopnje se pojavljajo besedila iz začetka osemnajstega stoletja, ki pripadajo različnim zvrstnim in vrstnim usmeritvam« (Toporišič, *Dramatika na poti nomadov*, str. 940).

Svetinova umetelna igra s protobesedili in njegov prenos despotizma na raven filozofičnega diskurza ter interpretacije sveta Pandurju služi kot prototekst, s katerim in s pomočjo medbesedilne igre katerega stopa v nove dialoge, ki so tokrat intermedialni, usmerjajo svoje rizome v različne, včasih samosvoje smeri. Pandurjeva *Šeherezada* črpa svojo moč gledališke norosti iz rizomatične in odprte forme Svetinovega teksta. Polje poetične dramatike izbija iz orbite estetiziranega in kolektivnemu duhu zapisanega sočasnega političnega gledališča, vzpostavlja sebi lasten, specifičen in avtonomen gledališki organizem. Znotraj uprizoritve *Šeherezade* tako na-

---

staja »interpretacija, ki je nov tekst, v katerega so vpisani elementi interpretiranega teksta in katerega vsaka interpretacija je kontekstualizacija teksta objekta« (*Théâtre, Modes d'approche*, str. 121).

Predstava vzpostavlja dialog jezika telesa in jezika teksta, ki si ne nasprotujeta niti se ne postavljata v hierarhično razmerje. Ne eden ne drugi nista matrica drugemu. V aktu medsebojnega oplajanja se srečujeta dve vzporedni poti, tista teksta in tista telesa in drugih gledaliških kodov. Razcvet vizualnega in gestnega tudi v primeru Pandurjeve *Šeherezade* ne pomeni smrti gledališča ali knjige, niti ne kataklizme ali sprave človeka s samim seboj. Pomeni zgolj »vzpostavitev privilegiranega območja, v katerem se gledališče izreka kot tako« (*Ubersfeld, Lire le théâtre I*, str. 39).

### **Dušan Jovanović: Uganka korajže, režija Meta Hočevar (SNG Drama Ljubljana, 1994)**

»Brechtovo besedilo *Mati Korajža* me je zanimalo že nekaj let, predvsem tema ženske v vojni, tema matere, ki se ne more odločiti med otroki in profitom. Toda bližje ko mi je bila tema, bolj sem se oddaljevala od teksta. Brecht kar naenkrat ni več funkcioniral. Zato sem prosila Dušana, če bi jo hotel predelati po svoje« (Meta Hočevar v intervjuju ob *Uganki korajže*, *Gledališki list SNG Drama, Ljubljana*, str. 7). *Uganka korajže* je tako kot tudi *Antigona* in *Družinski album* iste režiserke nastala iz potrebe po parafrazi, po drugačnem pogledu na določen klasičen tekst. Meta Hočevar pri svojem dialogu z literaturo izhaja iz temeljnega zanimanja za določeno temo, ki jo uteleša in simbolizira določeno besedilo: »Najprej me je zanimala tema, potem avtorjeva literarna obdelava te teme« (isto, str. 7).

Dialog literature in gledališča mora po njenem mnenju potekati znotraj polja avtonomije obeh polj. Uprizoritve ne razume kot upodobitev ali prevod literarnega teksta, ki ga s svojim postopkom ne degradira, a se bori proti njegovi historični ali kakršni koli klasično intelektualni interpretaciji varuhov pečatov. Njen odnos do teksta je izrazito subjektiven, personaliziran. Tekst je pač eden od materialov za predstavo. Funkcijo modernega pisarja bodisi opravlja sama (s svojo umetniško ekipo), tako kot, npr. v *Družinskem albumu* kot parafrazi Ibsenove *Divje račke*, bodisi jo zaupa pisatelju, tako kot v *Antigoni* in *Uganki korajže* Dušanu Jovanoviću.

Pisar - dramatik je v funkciji tistega, ki zagotavlja odprto formo pisanja. To je v osnovi že usmerjeno z željo režiserke. Jovanovićev tekst parafrazira Brechta kot material, ki mu omogoča temeljni razmislek o stanju sveta in gledališča danes. Njegova parafraza Brechta ne vzpostavlja ironične distance do prototeksta, noče biti boljša od njega, ampak samo-svoja, personalizirana, tako kot bo samo-svoja, personalizirana, partikularizirana interpretacija režiserke. Za Hočevarjevo svet ni več predstavljev, obvladljiv v svoji totaliteti. »Kar ostaja, je mozaik fragmentov, individu-



---

alnih optik. Njihovega soobstoja, (nezmožnosti) dialoga, ki ne more in noče več zarisati kakršnega koli obrisa velike zgodbe« (Toporišič, *Teater*, str. 11).

Brechtovi označevalci so se razpršili, pot do označencev je postala stvar maničnih iskanj. Gledališče se koncipira kot personaliziran poizkus izrisave lastnega pogleda. Uprizoritev lahko govori o svetu le skozi govor o sami sebi. Kot dialoški odnos s tekstovno predlogo (Jovanović) in propredlogo (Brecht), Brechtovim epskim gledališčem, temeljnimi tehnopoetikami in fenomenom gledališča in odrskih umetnosti dvajsetega stoletja.

**Emil Filipčič: Psiha, režija Vito Taufer (SMG, 1993)**  
**Andrej Rozman: Tartif, režija Vito Taufer (SMG, 1993)**

Vito Taufer je v svojih projektih druge polovice osemdesetih in devetdesetih let v svojem dialogu z literaturo (praviloma dramatikom) razvil specifično obliko sodelovanja s sodobnimi dramatikom, največkrat z Emilom Filipčičem in Andrejem Rozmanom. Oglejmo si projekt znotraj njegovega dialoga oziroma renovacije francoske klasicistične komedije, ki ga je izpeljal v devetdesetih in je bil zamišljen kot svojevrsten hommage Molièrovim klasicistično-baročnim gledališkim iskanjem.

Tako Rozmanov *Tartif* kot Filipčičeva *Psiha* sta nastala kot avtorski in samovoljni renovaciji Molièrovih besedil, ki sta funkcionirali kot besedilo - material za predstavo. Oba avtorja sta kreativno sodelovala znotraj celotnega uprizoritvenega procesa, njuna tekstovna predloga se je transformirala v skladu s specifikom tega procesa. Oba sta nastopila v vlogi rezidenčnih pisateljev, za oba se je Taufer odločil namenoma, jima naročil tekst. Oba sta v neposrednem dialogu z režiserjem, igralci in drugimi akterji kreativnega procesa sprejemala njihove uprizoritvene sugestije. Tekst, ki sta ga predložila, je tako predstavljal barthovskega »moderne pisarja« in njegov tekst, ki nista več enaka klasični poziciji avtorja in knjige.

Filipčič in Rozman kot pisarja (scribe) ne reprezentirata, ne obnavljata, njun akt je produkcija, proizvodnja. Tekst kot material znotraj kreacije gledališke predstave torej lahko povežemo s smrtjo avtorja: »Tekst sestavljajo mnogoteri pisanja, ki izhajajo iz številnih kultur in vstopajo v medsebojni dialog, parodijo, oporekanje. Toda obstaja neko mesto, na katerem je ta mnogoterost združena, in to mesto ni avtor, to mesto je bralec (...) Enotnost teksta ne obstaja v točki njegovega izvora ampak v točki njegovega sprejema« (Barthes, *Smrt avtorja*, str. 23). Točka sprejema je znotraj gledališke komunikacije točka različnih sprejemnikov, ki postajajo oddajniki, da bi spet postali sprejemniki.

Gledališče Vita Tauferja se zaveda, da enkratnost teksta (spet po Barthesu) počiva v njegovi igrivosti, nezmožnosti recepcijskega zvajanja na točno določen pomen. Filipčič in Rozman ustvarjata »pisljive tekste«, ki za razliko ob »berljivih« (ki imajo točno določen pomen in strukturo) niso produkt, ampak produkcija, za katero je (namesto) strukture značilna diferenca, nenehno drsenje označevalcev, ki zamenja končnega označenca

klasičnega teksta. Ko je pomen v gibanju, del procesa, označenec ni več pomemben, priča smo temu, kar je Eco označil kot »odprto delo«, termin, ki je uporaben ne samo za poststrukturalizem ampak je še kako dobrodošel in nujen za vsakršen sodoben literarno-vedni ali teatrološki pogled na sodobno dramatiko in gledališče, predvsem pa na njun dialog.

V sodobnem slovenskem gledališču delo velikokrat zamenja tekst in intertekst, katerega citatov se ne da strukturalistično rekonstruirati, analizirati, ker so anonimni. Tekst ni več fiksno uokvirjen v fiziko knjige, je zgolj proces branja kot intertekstualne igre, produkcije. Bralec tako ne išče več pomenov, ampak uživa v igri razlike pomenov, odprtosti pomenov. Tekst v gledališču je še bolj svoboden, tako kot je gledališče svobodno s tekstom in zaradi teksta. Ni več fizično uokvirjen in fiksiran v fiziko predstave, ampak se skupaj z njo in kot njen del, včasih tudi v svoji neprisotnosti, izpostavlja recepciji kot pogledu in branju kot intertekstualni in intermedialni igri med različnimi znakovnimi sistemi. Sodobno gledališče se, tako kot Taufer s Filipčičem in Rozmanom, podaja na pot užitka razlik pomenov, da bi v njihovi odprtosti odprlo polje kreativnosti in se iz bralca spremenilo v kreatorja uprizoritve, ki bo kot odprto delo popolnoma na voljo gledalcu.

»Smrt avtorja« (Barthes) znotraj slovenske literature zato ne pomeni smrti dramatika, tako kot teatralnost ni več Barthesovo »gledališče minus tekst«. Nahaja se znotraj teksta in znotraj jezika, a se je ne da zvesti na avtomatično prevajanje v jezikovne označence. Recepcija in interpretacija sodobne dramatike in gledališča zato ne smeta biti obsedeni z željo opisati vse, še manj vse prevesti v besede. Gledališka predstava je neulovljiva, neopisljiva. Ne moremo je tako kot jezik razdeliti na neomejeno množico enot in fonemov. »Gledališki jezik« (v Artaudovem smislu besede) je specifičen in dramatika ostaja ena njegovih temeljnih, čeprav ne več za vse oblike spektakelske funkcije znotraj gledališča nujna komponenta. Zato je nujno desemiotizirati naš pogled, preseči saussurovsko binarnost, se približati temu, kar Lyotard imenuje gledališče energij, ki je desemiotizirano: »Energijskemu gledališču ni treba sugerirati, da pomeni to ali ono; tudi povedati tega mu ni treba, kakor si je želel Brecht. Brez posebnega namena mora ustvarjati največjo možno intenziteto (...) tega, kar je v njem« (Lyotard, *Zob, dlan*, str. 81).

In to, kar je v njem, je tudi tekst in ta tekst je tudi slovenska dramatika, ki v interakciji in avtonomiji lahko oplaja gledališče, tako kot gledališče oplaja dramatiko.

## Bibliografija

- Robert Abirached: Une poétique introuvable. V: Théâtre en pièces, Le texte en clats.  
Roland Barthes: Smrt avtorja, prev. Suzana Koncut. V: Sodobna literarna teorija.  
Emil Filipčič: Psiha. V: Gledališki list SMG, Ljubljana, november 1993.  
Alain Grosrichard: Struktura seraja, Ljubljana, 1985, Studia Humanitatis.  
Erwin Jans: 'My answer will simply change your question', Notes on Flemish Dramaturgy, 1980-1995. V: Balkon/Balcon, les arts de la scène en Belgique, št. 1, avgust 1996, Bruxelles, 107-117.

- 
- Dušan Jovanović: Uganka korajže. V: Gledališki list SNG Drama, Ljubljana, sezona 1994/95, uprizoritev 4.
- Jean-François Lyotard: Zob, dlan. Prev. S. Koncut. V: Prisotnost, predstavljanje, teatralnost.
- Patrice Pavis: L'analyse des spectacles, Paris, 1996, Nathan Universite. .
- Prisotnost, predstavljanje, teatralnost, ur. Emil Hrvatin, Ljubljana, 1996, Maska.
- Andrej Rozman: Tartif (malodane tragedija iz polprihodnje zgodovine v treh dejanjih. V: Revija Mentor 14, št. 3/4 in 4/6, Ljubljana, 1993.
- Jean-Pierre Sarrazac (avec Helene Kuntz et David Lescot): Une mise en pièce(s) du théâtre. V: Théâtre en pièces, Le texte en éclats.
- Zoja Skušek: Gledališče kot oblika spektakelske funkcije, Ljubljana, 1980, zbirka Analecta.
- Sodobna literarna teorija, ur. Aleš Pogačnik, Ljubljana, 1995, Krtina.
- Ivo Svetina: Biljard na Capriju, Šeherezada, Maribor, 1989, Založba Obzorja.
- Veno Taufer: Odrom ob rob, Ljubljana 1977, DZS.
- Théâtre en pièces, Le texte en éclats, ur. Emmanuel Wallon, Etudes Thtrales 13/1998, Louvain-la-Neuve.
- Théâtre, modes d'approche, Helbo, Pavis, Johansen, Ubersfeld (ur. ), Bruselj, 1987, Archives du futur, Labor.
- Tomaž Toporišič: Dramatika na poti nomadov. V: Nova revija 1989, št. 87/88.
- Tomaž Toporišič: Teater. V: Dušan Jovanović: Uganka korajže, Gledališki list SNG Drama, Ljubljana, sezona 1994/95, uprizoritev 4.
- Anne Ubersfeld: Lire le théâtre I, Pariz, 1996, Editions Belin.
- Vitomil Zupan: Sholion, gledališče 1972. Maribor, 1973, Založba Obzorja.