

# Adaptacija kot reaktualizacija antične dramatike

Aldo Milohnič, aldo.milohnic@agrft.uni-lj.si

Vayos Liapis in Avra Sidiropoulou, urednika. *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*. Cambridge University Press, 2021.

V začetku 21. stoletja sta dve letnici zaznamovali teoretsko produkcijo o sodobnih adaptacijah (prireditvah) starogrške dramatike: najprej leto 2006, ko sta bili objavljeni temeljni študiji na tem področju Linde Hutcheon (*A Theory of Adaptation*) in Julie Sanders (*Adaptation and Appropriation*), potem pa leto 2017, ko je izšlo kar pet pomembnih monografij: *Tragedy's Endurance: Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800* Erike Fischer-Lichte in *Greek Fragments in Postmodern Frames: Re-writing Tragedy 1970–2005* Eleftherie Ioannidou ter *Ethical Exchanges in Translation, Adaptation and Dramaturgy*, ki so jo uredili Emer O'Toole, Andrea Pelegri Kristić in Stuart Young, *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy*, ki jo je uredil George Rodosthenous, in *Adapting Translation for the Stage*, ki sta jo uredila Geraldine Brodie in Emma Cole. Naslednje leto je izšla tudi obsežna pregledna knjiga *The Routledge Companion to Adaptation*, ki so jo uredili Dennis Cutchins, Katja Krebs in Eckart Voigts. Vmes so seveda izšle tudi nekatere druge knjižne izdaje, ki so se tako ali drugače ukvarjale z adaptacijami in predelavami antičnih in drugih klasičnih besedil, med njimi študija Barbare Sušec Michieli »Težave s klasiko in z zgodovino: starogrška tragedija v slovenskem gledališču 20. stoletja«, ki je izšla kot poglavje v zborniku *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja* (AGRFT in Maska, 2010) in posredno tudi knjiga Andrijana Laha *Slovenska dramatika z antično tematiko* (Slovenski gledališki muzej, 2011). Zdaj se je temu obsežnemu korpusu pridružila tudi knjiga *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*, ki sta jo uredila Vayos Liapis in Avra Sidiropoulou.

V uvodnem poglavju urednika izpostavita, da sta v zadnjih desetletjih prejšnjega in v začetku 21. stoletja hkrati potekala dva procesa: razprave o adaptacijah antičnih besedil in premik od nekdanje osredotočenosti na besedilo k vizualnim prvinam uprizoritev antične dramatike. Uprizoritev tako ni več zgolj derivat dramskega besedila, saj sta za sodobne poglede na adaptacije klasične dramatike »besedilo in uprizoritev [performance] v nenehni interakciji, sta komplementarna in med njima prihaja do medsebojnega redefiniranja«. Zato se lahko zgodi, da »uprizoritev na razne načine aktualizira performativni potencial dramskega besedila, po drugi strani pa se

lahko besedilo na novo konceptualizira prav zato, ker je bilo uprizorjeno« (1). Temu skupnemu uvodu sledi še Liapisov dodatek (ali »preludij«, kot ga sam imenuje), v katerem pregledno predstavi ključna zgodovinska dejstva o adaptacijah starogrške tragedije od antike do danes, kar je vsekakor smiselno, saj so sicer vsa ostala poglavja v knjigi osredotočena na drugo polovico 20. in začetek 21. stoletja.

Knjiga je razdeljena na dva dela. Prvi, nekoliko krajši del je namenjen oblikovanju problemskega polja – vzpostavitvi teoretskih orodij in metodoloških parametrov, ki naj služijo kot epistemološke podlage za analitično branje izbranih primerov adaptacij starogrške tragedije v drugem delu knjige. Urednika sta v prvi del knjige uvrstila štiri razprave, ki se ukvarjajo z definicijami, koncepti in etičnimi vprašanji prirejanja grške tragedije (»Adapting Greek Tragedy: Definitions, Conceptual Foundations, Ethics«). Katja Krebs, avtorica prvega poglavja, razpravlja o terminoloških vprašanjih, da bi lahko pojasnila, kako lahko ločimo adaptacijo od sorodnih konceptov, kot so »prevod«, »različica«, »predelava« itn. V naslednjem poglavju Peter Meineck vzame pod drobnogled vprašanje »zvestobe« originalu in zastavi provokativno tezo, da je to vprašanje že v osnovi napačno, saj nam originalne verzije starogrške tragedije sploh niso dostopne. Kar imamo, so le prepisi prepisov peščice ohranjenih tragedij, da o uprizoritvah teh besedil sploh ne govorimo – razen nekaj omemb v Aristotelovi *Poetiki* in drugih zapisih, nekaj ohranjenih mozaikov in poslikanih vaz (pri čemer je le nekaj takih, za katere smo lahko povsem prepričani, da so narisani prizori nastali na podlagi dejanskih uprizoritev in ne morda le kot slikarjeva upodobitev mitoloških zgodb), nimamo skoraj ničesar otipljivega. Zato Meineck meni, da priredba ne razvrednoti kanonskega besedila, temveč je ustvarjalno dejanje, ki pomembno prispeva k njegovemu ohranjanju in aktualizaciji. Sledi še eno rahlo »heretično« poglavje, v katerem Lorna Hardwick ne pristaja na okostenelo razumevanje razmerja med prevodom in adaptacijo v smislu njunega časovnega zaporedja. Njeno mnenje je, da sta postopka tesno povezana, nista pa konsektivna, pri tem pa v razpravo vključi dva pomembna elementa uprizoritve: performativnost in recepcijo občinstva. V zadnjem poglavju v tem delu njegova avtorica in hkrati sourednica knjige Avra Sidiropoulou piše o adaptaciji kot »ljubezenski aferi« med sodobnimi ustvarjalci in starogrško tragedijo. Avtorica se poigrava s to metaforo, da lahko opozori na zapletenost razmerja, ki nikakor ni enoznačno, saj ustvarjalci ostajajo zaljubljeni v tekst, objekt svoje ljubezni, tudi takrat, ko mu niso zvesti. V svoji natančni analizi, ki jo podkrepi tudi z nekaj primeri adaptacij starogrških tragedij v sodobnem gledališču, Avra Sidiropoulou še nekoliko izostri in utrdi Meineckovo stališče o adaptaciji kot rekuperaciji in reaktualizaciji antičnega kanona. Avtorica, tudi sama režiserka, je prepričana, da pri sodobnih adaptacijah – celo takrat, ko niso najbolj posrečene – ne gre za nekakšno »sovražno dejanje« ali »režisersko invazijo« na ranljivo antično besedilo, temveč nasprotno, sodobne priredbe prispevajo h krepitvi tega »ljubezenskega razmerja«.

Nedvomno imamo opravka s strastnim, vendar tudi težavnim razmerjem, ki je, zlasti v 20. stoletju, zaposlovalo mnoge gledališke umetnike in teoretike. Klasična dramatika naj bi se povzdignila nad svoj čas, naj bi postala nadčasovna, univerzalna, splošno veljavna, zato ji pogosto pripisujejo transhistorično vrednost. Tako kot je, denimo, Jan Kott v svoji že klasični knjigi *Shakespeare naš sodobnik* (1965) kritiziral tiste režiserje, ki so Shakespeara »posodabljali« na način, da so Hamletu oblekli kavbojke, ali pa so uporabljali podobne kostumografske prijeme. Za Kotta je Shakespeare sodoben zaradi imanentne političnosti njegovih dram, zaradi genialno opisanega »Velikega Mehanizma«, ki v vselej aktualnem, transhistoričnem vrtiljaku bojov za oblast kralje, tirane, politike in podobne veljake pripelje na krvavi tron. To mu je, po drugi strani, zameril György Lukács, eden prvih zvestih bralcev nemške izdaje njegove uspešnice, ker se je po njegovem mnenju Kott izognil historizaciji Shakespeareove dramatike. Ne glede na to, da Lukácsseva kritika ni brez zrnca soli, danes lahko ugotovimo, da si po tej znameniti Kottovi študiji nihče več ne upa opletati o zastarelosti velikega elizabetinca. Sicer pa gre za problem, ki je zaposloval že Marxa, ko se je v »Uvodu v Očrte kritike politične ekonomije« (MEID, Cankarjeva založba, 1968) vprašal, kako to, da sta nam grška umetnost in ep še vedno v umetniški užitek in »da v nekem smislu veljata kot pravilo in nedosegljiv vzor« (45). To je problem, s katerim se mora soočiti vsakdo, ki danes prireja in uprizarja antična in druga klasična dramska besedila. Kot je lepo ubesedil Dušan Jovanović v *Paberkih* (MGL, 1996), »brez projekcije dramskega dela v sedanji čas enostavno ni mogoče vzpostaviti komunikacije: ne z delom ne z gledalcem« (17); če klasičnega besedila ne priredimo za današnje gledališče, bo žal ostala le »mumificirana mojstrovina« (8).

Priredbe antičnih besedil so seveda nekaj povsem običajnega v sodobnem gledališču, vendar bi pri tem morali biti pozorni, da klasične avtorje sodobnemu občinstvu ne »približujemo« na način, poguben za tisto razsežnost, ki jih je bržkone naredila za naše sodobnike. O tem, ali bo neki klasik naš sodobnik ali le zastarela zgodovinska šara, odločamo sami, kolikor znamo v njegovem delu prepoznati tisto, zaradi česar se je lahko oddaljil od svojega časa. Kot pravi Alain Badiou v knjigi *20. stoletje* (Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005), »miselni podvig« pomeni »pripadati svojemu času, vendar tako, da mu na neki nezaslišani način ne pripadamo«, tako kot je za »vsako pravo pesem« značilno, da je »času neprimerno razmišljanje« (36). Podobno stališče je zagovarjal tudi Roland Barthes v svoji znameniti študiji o Racinu: velikega dramatika bomo razumeli, kolikor bomo pripravljeni sprejeti njegovo tujost, in ne obratno, če ga bomo skušali »udomačiti«.

Dramatik Charles L. Mee in režiserja Tadashi Suzuki in Ivo van Hove so se mestoma dotaknili teh vprašanj že v pogovorih z Avro Sidiropoulou, ki so svojevrstni interludij na začetku drugega dela knjige (»Adaptation on the Page and on the Stage: Re-inscribing the Greek Classics«), obširneje pa o tem lahko beremo v prispevku Adama

Lecznarja, v katerem – na podlagi »forenzične« analize ohranjenega arhivskega gradiva – poskuša rekonstruirati ozadje nekaterih uprizoritev antičnih tragedij v Kraljevem narodnem gledališču v Londonu v drugi polovici 20. stoletja. Med njimi je še posebej zanimiv primer uprizoritve Senekovega *Ojdipa*, ki ga je leta 1968 režiral Peter Brook. V zaključnem »karnevalskem« prizoru namreč zbor pleše okrog zlatega falusa, ki so ga seveda v antiki pogosto upodabljali kot simbol fertilnosti, za del londonskega občinstva pa je bil ta prizor »too much«. O tem pričajo nekateri arhivski dokumenti, npr. protestno pismo vodstvu gledališča zaradi obscenosti in dopisovanje med vodstvom in Brookom o tem, ali naj za ponovitev, ki je bila namenjena šolarjem, vendarle nekoliko »prilagodi« ta prizor. Iz režiserjevega odgovora bi lahko posredno sklepali, da se ni uklonil tem pritiskom, vendar je pri tem Lecznar previden, saj v arhivu epilog tega primera žal ni dokumentiran.

Tudi v naslednjem poglavju spremljamo zanimivo gledališko »kriminalko«. V njem Jane Montgomery Griffiths oriše nastanek adaptacije Sofoklejeve *Antigone* in njeno uprizoritev leta 2015 v gledališču Malthouse v Melbournu. Avtorica prispevka, ki je bila obenem avtorica adaptacije, je namreč odigrala vlogo Kreona, kar je bil seveda radikalen poseg v besedilo in obenem subverzivna gesta z vidika spolne politike. Uprizoritev je očitno požela simpatije občinstva, saj je bila kar nekaj časa razprodana, kritika pa se je ostro razdelila po spolni ločnici: kritiki so jo neusmiljeno raztrgali, kritičarke pa izrazito pohvalile. Na prvi pogled je feminizacija tebankega vladarja res nekoliko odbita, morda celo predrzna domislica, vendar avtorica natančno in argumentirano razloži, zakaj je bilo to potrebno in kaj je bila konceptualna podlaga za to odločitev. Zaradi vladarjeve spremembe spola je namreč v njeni adaptaciji *Antigone* »družbeni spol [*gender*] postal bolj – in ne manj – politično potenten«. Adaptacija, ki je stavila na odsotnost patriarha, je »občinstvu odvzela možnost varnega poistovetenja in udobne recepcije ter ga provocirala, da se znebi vnaprej oblikovanih idej« (225).

Del zgodbe o adaptacijah starogrške tragedije je tudi uporaba tehnologije in novih medijev. To temo je obdelal Peter A. Campbell in pri tem izpostavil nekaj paradigmatičnih primerov: najprej seveda znamenito The Wooster Group (*Fedra*), potem pa tudi uprizoritve, ki so jih režirali Katie Mitchell (*Oresteja*), Jay Scheib (*Medeja*) in Jan Fabre (*Prometej*). Simon Perris je prispeval poglavje, ki se ukvarja s še eno specifično temo – nasiljem, ki so se mu antični avtorji (razen redkih izjem) izogibali in so o njem raje le posredno poročali, sodobne adaptacije in predelave pa tej konvenciji niso več zavezane in se nasilna dejanja, tudi najbolj radikalna in krvava (kot npr. v *Fedrini ljubezni* Sarah Kane), čedalje pogosteje uprizarjajo.

Sledijo tri dokaj obsežna poglavja, v katerih avtorice razpravljajo o adaptacijah starogrške tragedije v različnih okoljih: Erika Fischer-Lichte, tudi pri nas znana in prevajana nemška teatrologinja, piše o adaptacijah v azijskem gledališču in se le

bežno ustavi pri afriškem, na katero se osredotoči Elke Steinmeyer v kontekstu postkolonialnega gledališča, ta trojček pa sklene Anastasia Bakogianni s prispevkom o recepciji antične grške tragedije v sodobnem grškem gledališču, ki nekako omahuje med tradicionalnim ali celo kanonskim uprizarjanjem in veliko bolj svobodnimi, inovativnimi prijemi, ki so značilni zlasti za novejšje produkcije. Pika na i te obsežne (436 strani) in smiselno strukturirane monografije je poglavje »Adaptation and the Transtextual Palimpsest«, v katerem avtor in sourednik knjige Vayos Liapis minuciozno analizira nenavadno adaptacijo *Antigone* z enigmatičnim naslovom *Antigonick*, ki jo je Anne Carson zasnovala kot svojevrstni besedilno-vizualni hibrid ali, kot pravi Liapis, »nenavadno zver, križanca med prevodom, adaptacijo in predelavo« (355). Kot se spodobi za znanstveno temeljito in študijsko zasnovano izdajo, sta na koncu še nepogrešljivi pritiklini: izčrpna bibliografija ter kazalo imen in pojmov.

Knjiga *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts* je nastajala v daljšem časovnem obdobju (kar deset let!), kar je gotovo prispevalo h kakovosti posameznih prispevkov in celotne knjige. Urednika Vayos Liapis in Avra Sidiropoulou sta sestavila smiselno celoto iz dvanajstih zgledno napisanih člankov, k temu dodala še uvod, »preludij« in tri intervjuje z vrhunskimi ustvarjalci ter poskrbela, da je nastala temeljito in natančno urejena znanstvena monografija, ki bo pomembno prispevala k premisleku o pasteh in priložnostih sodobnih adaptacij klasičnih besedil ali, z besedami Dušana Jovanovića, »projekcijah klasike v sodobnost«.