

Tomaž Toporišič

Drama in gledališče

Razmerje med tekstom in uprizoritvijo kot razmerje med dramskim in gledališkim prostorom

UVOD

Dvajseto stoletje so znotraj polja dramatike in gledališča zaznamovali tektonski prelomi, ki so krhali logiko primata besede ter naznanjali čas druge polovice stoletja kot čas izstopa iz "polja logocentrizma" (Derrida), prevlade vizualnega in okularocentrizma. Objem pogleda in besede, ki je po temeljnih samo-spraševanjih zgodovinske avantgarde prvih desetletij stoletja postajal vedno očitnejši v polju scenskih umetnosti, je sprožil semiološke in poststrukturalistične analize razmerja med dramo in prostorom, ki so pomembno osvetlile razmerje dramatik – režiser oziroma drama (literarni tekst nasploh) – uprizoritev. V našem razmišljanju o fenomenih dramskega in gledališkega prostora bomo izhajali iz temeljnih premis, ki jih v svoji razpravi *Drama in prostor* razvija Lado Kralj. Posvetili se bomo tudi analizam dramskega in gledališkega prostora, ki jih razvijajo Manfred Pfister, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Andrej Inkret in Roman Ingarden, ob teh pa s posebnim poudarkom na postdramskem gledališču Hans Thies Lehmann. Njihova teoretična izhodišča bomo aplicirali na korpus (slovenske in neslovenske) dramatike (ob tej tudi literature) druge polovice prejšnjega stoletja in pa seveda na korpus slovenske (in neslovenske) gledališke produkcije istega obdobja ter na njuno razmerje, ki in kot se odslikava skozi razmerje tekst – uprizoritev. Zaris in analiza razmerja med odrskim in gledališkim prostorom

nam bosta služila kot metonimična osvetljava in zamenjava dela sodobne dramske in gledališke umetnosti za celoto. Osvetljava, v kateri se zrcalijo fenomeni sodobne dramatike in gledališča v času hiperprodukcije vizualnega in ki skozi del spregovori o celoti, namreč statusu sodobne (dramske in gledališke) umetnosti v času po moderni.

1 TEORETIČNE ANALIZE

1.1 ODRSKI PROSTOR KOT OZNAČEVALEC IN OZNAČENEC

Kralj ugotavlja, da ima dramski prostor dva pomena:

- prizorišče, ki ga evocira dramski tekst;
- odrski prostor kot nekaj realnega, materialnega, kar zadeva sprejemnika.

Odrski prostor ima funkcijo označevalca, fiktivno prizorišče označenca.

(Kralj: *Drama in prostor*, str. 77)

Že za Aristotela, ki je v mnogočem zaznamoval pojmovanje razmerja med dramo in uprizoritvijo, je imela "tragedija neko živo izrazno moč, ki jo čutimo že ob branju, še bolj pa ob uprizoritvi" (Aristotel: *Poetika*, str. 13). Se pravi, da je predpostavljal pomen dramskega prostora, ki je bil vkomponiran v znamenito zahtevo po treh enotnostih (čas, prostor, dogajanje). Kralj v svoji razpravi (*Drama in prostor*) natančno definira razmerje med dramskim prostorom fikcijskega dramskega teksta (označencem) in odrskim prostorom kot nečim realnim (označevalcem):

Fikcijski dramski tekst se gledalcu ne želi prikazati kot gola resničnost, temveč uporablja svojo fikcijskost kot del komunikacijskega procesa v gledališču in tudi kot sredstvo za zbujanje gledalčevega užitka. In pri tem se močno naslanja na čudovite in neskončne možnosti, ki jih nudi odrski prostor – tam se z vso močjo realizira vizualna razsežnost dramatike.

(Kralj, str. 94)

Odrski prostor v drugem pomenu, kot označenec, se lahko materializira v različnih oblikah, kot:

- iluzionistični oder,
- simultani oder,
- elizabetinski oder kot posebna oblika simultanega odra,
- gledališče v gledališču,
- abstraktni oder,
- epsko gledališče.

1.2 KONVENCIJA O ODRSKEM PROSTORU

Kralj opozarja, da na pisanje drame učinkuje tudi sočasna konvencija o odrskem prostoru, ki lahko pomembno vpliva na koncept in izpeljavo dramskega prostora v posameznem dramskem korpusu ali celo določenem časovnem obdobju ali "stilski formaciji" (Flaker). Iluzionistični oder, na primer, je v svojih zgodovinskih inkarnacijah znotraj polja teorije in pragmatike gojil zahtevo po enotnosti prostora (kraja) od renesanse, Corneilla, Castelveta, Boilleauja, v francoskem prostoru do Zolaja in Scriba, od katerega jo je prevzel Ibsen, po njem v slovenskem prostoru Cankar, za njim še natančneje Primož Kozak. Srednjeveška oblika simultanega odra se je po drugi strani pomembno reinkarnirala v primerih Strindberga in Brechta, v slovenskem prostoru Gruma in Jovanovića, v polju režije kot montaže ekstaze pa Ristića in Živadinova, ki sta razvila najčistejše oblike specifične različice ambientalnega gledališča "drugega sveta" (Erjavec). Richard Schechner kot utemeljitelj sintagme "ambientalno gledališče" v svoji znameniti knjigi *Performance Theory* poda zanimivo razmišljanje o stanju odrskega, posredno pa tudi dramskega prostora v času po razcvetu performancea in "gledališča podobe":

Celo v tem bolj ali manj mirnem trenutku (1974) je jasno, da je z ortodoksno dramaturgijo – gledališčem iger za proscenij, v fiksiranih scenografijah, za ustaljeno publiko, predstavljajočih zgodbe, kot da bi se dogajale drugim – konec. Tovrstno gledališče vsaj ne zadovoljuje potreb velikega števila ljudi, ki so stare toliko, kot je staro gledališče, povezave ritualnega in zabavnega ... (Schechner: *Performance ...*, str. 146)

Po drugi strani pa seveda lahko dramatik zaradi notranje zgradbe drame izberejo posebno določeno zunanjo zgradbo, ki predpostavlja natančno določeno razmerje med glavnim in stranskim tekstom in tudi zgradbo slednjega. Tako Kralj navaja primer Primoža Kozaka, ki v uvodu v svojo dramo *Kongres* zapiše, da skuša dramske učinke doseči 'z minimalnimi sredstvi', se osredotoča na vsebino, disput pa pomeni skorajda popolno odsotnost didaskalij, obenem pa ne uporablja menjavanj prostora, ki bi diskurz begala (Kralj: *Drama ...*, str. 94), kar predpostavlja tudi režijsko uporabo določenega tipa odrskega prostora.

Funkcija prostora je "v drami skromna" (isto, str. 75), večinoma označena v obliki didaskalij ali "stranskega teksta" (Ingarden), ki "določa kontekst komunikacije" (Ubersfeld), toda ta prostor je virtualen in relativen, konkretizira ga šele dejanje predstave in njene recepcije. Kralj opozarja na dejstvo, da je že Ingarden v *Literarni umetnini* poudarjal, da Don Carlos, ki ga beremo, ni identičen s tistim na odru, da se "v uprizoritvi pojavljajo strukturne razlike, zaradi katerih jo moramo šteti za drug tip dela, za novo delo" (Kralj: *Teorija drame*, str. 34).

1.3 GLEDALIŠČE KOT MEJNI PRIMER LITERARNEGA DELA

Roman Ingarden, ki je s svojo fenomenološko analizo literarnega dela, še bolj pa s tistim poglavjem tretjega dela svoje slovite knjige *Literarna umetnina*, ki se pod naslovom *Gledališka umetnost* ukvarja z dramo in gledališčem kot "mejnim primerom" literarnega dela, pomembno zaznamoval tudi semiološke ter druge poznejše obravnave dramskega in odrskega prostora, razvije tezo, da v uprizoritvi dramskega dela "odpade stransko besedilo kot besedilo" (Ingarden: *Literarna umetnina*, str. 371), zasnovalno funkcijo, ki jo to opravlja v branih dramah pa prevzemajo "kvalificirani in v ustreznih videzih pojavno oblikovani /.../ realni predmeti" (prav tam), ki opravljajo posnemovalno in reprezentacijsko funkcijo za predmete, ki so v drami bodisi s stranskim bodisi z glavnim tekstom intencionalno zasnovani. Ingarden v nadaljevanju ugotavlja, da vsi predmeti dramskega prostora niso predstavljeni v konkretni obliki znotraj tega, kar Pavis pozneje označi kot "odrski prostor", kar je logična posledica dejstva, da razlikuje med literarnim in gledališkim delom kot mejnim primerom literarnega dela, ki že tvori prehod k delom drugačnega tipa, med katerimi našteje pantomimo in film. S tem postavi teze, ki jim v slovenskem prostoru najbolj sledi Andrej Inkret, Lado Kralj pa jih nadgrajuje in revidira.

Prelet čez Ingardnovo pojmovanje gledališkega dela in funkcije prostora v njem ter Kraljevo analizo funkcije prostora v drami in gledališču napoti na dejstvo, da je nujno potrebno ločevati bodisi med "dramskim prostorom v dveh pomenih besede" (Kralj) oziroma med "dramskim in odrskim prostorom" (Pavis), ki nista identična, se ne prekrivata, sta strukturno različna in pripadata dvema "različnima semiotičnima sistemoma" (Pavis): drami in gledališču (uprizoritvi).

1.4 MULTIMEDIJSKI DRAMSKI TEKST

Manfred Pfister v svoji knjigi *Teorija in analiza drame* navaja citat Eugèna Ionesca "... moje besedilo ni zgolj dialog, sestavljajo ga tudi odrski napotki. Te scenske napotke je potrebno upoštevati prav tako kot tekst, so nujno potrebni" (Pfister: *Theory ...*, str. 13), da bi iz njega izpeljal pomembnost didaskalij in odrskega prostora za to, kar sam poimenuje "multimedijski dramski tekst", sestavljen iz:

- izgovorjenega dialoga ali primarnega teksta;
- verbalnih tekstovnih segmentov, ki niso reproducirani na odru v izgovorjeni obliki (naslov, inskripcije, posvetila, predgovori, *dramatis personae*, najave dejanj, scen, napotki za postavitev), ali sekundarnega teksta.

Pfister tako kot večina teoretikov izhaja iz Ingardnove členitve na primarni (glavni) in sekundarni (stranski) tekst, pri tem pa napoti na dve najvidnejši izjemi, pri katerih sekundarni tekst postane primarni: Beckettove *Acte sans*

paroles I in II ter Handkejev *Das Mündel will Vormund sein*, saj je izgovorjena beseda popolnoma odsotna. Tako kot Ubersfeldova Kralj in Pfister opozarjata, da razmerje med dramskim in odrskim prostorom oziroma med literarnim tekstom in njegovo uprizoritvijo ni "določeno zgolj s strukturo teksta, ampak tudi s stopnjo, do katere je gledališka praksa postala stvar konvencije" (Pfister: *Theory ...*, str. 17). Določena obdobja, kot na primer klasicizem, gojijo veliko stopnjo kodifikacije izrazov. S tem postaja funkcija dramskega prostora izjemno vplivna in skorajda določujoča za realizacijo predstave v odrskem prostoru. V obdobjih, ki niso občutno kodificirana, je ta določujočnost skorajda odsotna. S tem "avtor natisnjene in literarnega substrata teksta ni nič več kot zgolj eden od nekaj 'avtorjev' multimedijskega, udejanjenega teksta" (isto, str. 29).

1.5 DRAMA IN GLEDALIŠČE

Andrej Inkret se v svoji knjigi *Drama in gledališče* dotakne vprašanja drame in prostora v poglavju *Fenomenološke značilnosti: glavni in stranski tekst drame*. Že naslov izdaja, da v svojih izvajanjih izhaja iz terminologije in temeljnih tez Romana Ingardna, ob tem pa iz reinterpretacije nekaterih dognanj dveh vodilnih francoskih semiologov drame in gledališča: Tadeusza Kowzana in Anne Ubersfeld, delno tudi nekaterih elementov Heglove *Estetike*. Na podlagi trditve, da drama hkrati pripada besedni in gledališki umetnosti, postavlja tezo o "eminentni teatralnosti dramskega besedila" (Inkret: *Drama ...*, str. 48) oziroma o drami kot o "imaginarni, virtualni gledališki predstavi" (isto, str. 61).

V nadaljevanju razvije tezo, ki je podobna tisti Ubersfeldove o "praznih mestih" v dramskem besedilu, ki jih zapolnjuje uprizoritev, ter ugotavlja, da didaskalije v dramskem tekstu nimajo estetske vloge (to v celoti prevzema glavni tekst). Imajo vlogo, ki je funkcionalna, to pa v gledališki predstavi "prevzamejo namreč 'realne predmetnosti', kakor to imenuje Ingarden, se pravi 'stvari, ljudje, procesi, dogodki', ki v celoti nadomestijo odpravljeni tekst" (isto, str. 51). Prav didaskalije so zanj del besedila, ki najbolje omogoča njegovo teatralizacijo. Teza o avtonomnosti gledališke umetnosti pa po njegovem mnenju izhaja predvsem iz specifične jezikovne strukture drame. V primerih, ko uprizoritev sploh ne upošteva dramatikovih didaskalij, se pravi, ko ne izhaja iz dramskega prostora, po njegovem mnenju ne moremo govoriti o "odrski predstavi dramskega besedila, ampak o samostojni umetnini, ki je zgolj 'inspirirana pri dramskem besedilu'" (isto, str. 55). Transformacija odrskih opomb iz besedila v "fizično stvarno predmetnost odra" je tako zgolj sledenje zahtevam "eksplicitnega avtorjevega 'glasu', ki je v dramskem tekstu individualiziran prav v didaskalijah (in zgolj v njih)" (prav tam).

1.6 DIDASKALIJE, NOTRANJE DIDASKALIJE IN KOD OBJEKTOV

Po Anne Ubersfeld je "gledališki tekst še bolj plosk kot drugi literarni svetovi, saj ima manj opisov" (Ubersfeld: *Lire le théâtre I*, str. 114). Njegova pomanjkljivost se

nahaja prav na ravni prostora, v prostoru neizrečenega teksta. Po njenem prepričanju je "naloga semiologije na področju gledališča, da znotraj teksta najde prostorske elemente ali elemente, zmožne prostorizacije, ki bodo lahko zagotovili posredovanje med tekstem in uprizoritvijo. Afirmirati odnos med tekstovnimi in prostorsko-časovnimi strukturami uprizoritve ..." (isto, str. 123).

Ubersfeldova je namreč prepričana, da je delovanje prostora v polju gledališča tudi delovanje dveh temeljnih figur poetike literature: metonimije in metafore. Tako "(tekstovno-scenski) dramski prostor daje videz metonimije določenega števila negledaliških realnosti in metafore drugih tekstualnih in netekstualnih elementov, pripadajočih ali ne sferi gledališča" (isto, str. 120). Prostor je lahko vpisan v didaskalijah, dialogu ("notranjih didaskalijah") ali tudi v kodu objektov.

Določena obdobja in avtorji gojijo različen odnos do didaskalij. Včasih so neprisetne (starogrško gledališče), skrajno pičle (francoska klasicistična dramatika) ali zgolj notranje didaskalije (Shakespeare in elizabetinska dramatika), včasih izjemno izčrpne (naturalistično gledališče, G. B. Shaw, Strindberg, Strniša), privedene do skrajne inflacije (Beckett, Handke), pa spet tehnično skorajda neizvedljive (Sarah Kane, Biljana Srbljanović) ter včasih namenoma odprte in nejasne (Koltès, Sarah Kane).

V svojem ljubljanskem predavanju Anne Ubersfeld, ko govori o obliki tekstov sodobne francoske dramatike zadnjih dvajsetih let med letoma 1980 in 1999, v analizi prostora kot enega od segmentov teh oblik, poudarja, da je prvi element vsakega gledališkega teksta prostor, predviden za uprizoritev. Ugotavlja, da je prostor sodobne dramatike vedno bolj virtualno prazen, kar je posledica sledenja lekcijam o odrski revoluciji, ki jo je Peter Brook analiziral v svojem temeljnem delu *Prazen prostor*. Ubersfeldova poudarja, da gre v besedilih Koltèsa in Yasmine Reza za "ples prostorov, ki za scenske umetnike ostaja problem, ki ga morajo rešiti: kako ohraniti enotnost in obenem prikazati potovanje ..." (Ubersfeld: *Sodobno francosko ...*, str. 36). Tako je režiser tisti, ki mora zgraditi odrski prostor predstave, ob tem pa "tekst oskrbi s pomenskimi prvini, ki ga lahko razjasnijo ali za katere se mu zdi, da jih vsebuje" (prav tam).

Tekst kot scenarij, ki pa ne določa prostora in se prepušča v branje kot odprta forma, zavedajoča se, da jo didaskalije kot podrobno definiranje elementov dramskega prostora ovirajo, da njihova določitev ne pomeni zmage dramskega prostora nad odrskim. Ta zmaga ni potrebna, saj je matrica teksta močna prav v svoji odprtosti in nesamozadostnosti.

1.7 MED TEKSTOCENTRIZMOM IN SCENOCENTRIZMOM

Patrice Pavis utemeljuje postopno razširjanje didaskalij v času od Marivauxa, Diderota in Baumarchaisa naprej, se pravi predvsem v osemnajstem in devetnajstem stoletju, kot posledico spoznanja, da gledališka pisava ni več samozadostna, da potrebuje uprizoritev, zato je najboljša za avtorja, da skuša s

pomočjo didaskalij čim bolj natančno usmerjati oziroma definirati postavitev na oder. "Kot bi besedilo skušalo zapisati svojo bodočo uprizoritev" (Pavis: *Gledališki slovar*, str. 497). Z intenzivno uporabo didaskalij pa se dramska forma začenja nevarno približevati pripovedni. Toda seveda se tudi še tako natančna in izčrpna "paratekstovna virtualnost dialogiziranega besedila (Thomasseau)" (isto, str. 497) ne razvija nujno v znake predstave, saj režija deluje znotraj polja, ki je avtonomno in velikokrat didaskalijam tudi na ravni definicije prostora celo nasprotno.

Pavis razume funkcijo drame in prostora kot del globalnega diskurza predstave, ki ga poimenuje kot "igro med dvema praksama: tisto teksta in tisto odra. Obe sta v dialektičnem razmerju: pragmatična situacija odra je definirana z branjem teksta, katerega branje je tudi samo pod vplivom situacije odra. / Hipoteza / rezultat. / Globalni diskurz ni nič drugega kot teatralnost: istočasno (družbena in diskurzivna) režija teksta in postavitve (odra) v tekst (*mise en texte*)" (Pavis: *Vers ...*, str. 26).

Zato striktno ločuje med dramskim prostorom na eni ter odrskim oziroma gledališkim prostorom na drugi strani. "Slednji je viden in se konkretizira v režiji, dramski prostor pa vzpostavlja gledalec oziroma bralec ..." (Pavis: *Gledališki slovar*, str. 174). Pri tem odrski napotki delujejo kot metatekst, kot nekakšna "predrežija", ki jo režiser lahko upošteva ali ne. Dramski prostor, ki ga definirajo odrski napotki, je namreč fikcija, ki je "v nasprotju z odrskim oziroma gledališkim prostorom" (isto, str. 174). Pripada dramskemu besedilu in bralec (gledalec) ga izgrajuje (s pomočjo domišljije), si tako ustvari "prostorsko podobo dramskega univerzuma" (isto, str. 175). Pri tem si lahko pomaga z "odrskimi napotki" (didaskalijami) in "prostorsko-časovnimi napotki" (notranjimi didaskalijami).

Tudi Pavis ugotavlja, da sta "odrski prostor in režija vselej delno odvisna od strukture dramskega prostora besedila" (isto, str. 175). Različne estetike predpostavljajo različne zasnove prostora, od prostorov klasicistične tragedije kot abstraktnega in simboličnega prizorišča spopada, prek romantičnega prostora do naturalističnega, ki do potankosti natančno posnema realni svet in se osredotoča na okolje, potem simbolističnega prostora kot dematerializacije prizorišča in ekspresionističnega prostora ter množstva prostorov sodobnega gledališča, ki z vsako predstavo posebej preizkuša nov prostor v njegovem delovanju.

Toda Pavis na drugem mestu (*Od besedila ...*) postavlja nekoliko drugačno hipotezo: opozarja na pasti tega "tipično zahodnjaškega vidika" povezovanja v soodvisnost teh dveh različnih semioloških sistemov, za katera je bolj kot pretvorba enega v drugega značilno njuno soočenje:

Vsaka gledališka semiologija, ki *a priori* predpostavlja, da dramsko besedilo vsebuje neko gledališkost, ki jo je za vsako ceno treba iz njega izrjavati, da bi se lahko izrazila na odru, neko gledališko matrico oziroma partituro, ki dramskemu besedilu zagotavlja obstoj izključno v neki prihodnji predstavi,

po našem mnenju režijo zmotno omejuje na posnemanje besedila in implicitno zatrjuje, da je režija izražanje besedila, da jo besedilo implicitno vsebuje in da torej obstaja ena sama prava režija, ki je že vsebovana v besedilu.”
(Pavis: *Od besedila ...*, str. 144)

Tako kot režija ne more biti vsebovana oziroma kodirana v besedilu, v dramskem prostoru ne more biti vsebovan in predoločena odrski prostor. In tako kot obstajajo neenake režije istega besedila, obstajajo neenaki gledališki prostori istega dramskega prostora in besedila. Pavis na tem mestu v opombi k zgornjemu citatu poudarja dejstvo, da sicer ne oporeka temu, “da so v didaskalijah ali besedilu elementi, ki prispevajo k oblikovanju podobe njegove možne predstave, toda nič, popolnoma nič (celo avtorska agencija ne) ne more prisiliti režiserja, da se ravna po njih” (isto, str. 144). Se pravi, da še tako izoblikovan in določen dramski prostor ne more povzročiti usmerjenega “prevoda” v gledališki prostor. Dramski prostor je tako “fikcijski univerzum, ki se strukturira na osnovi besedila” (isto, str. 146), gledališki prostor pa “fikcijski univerzum, ki ga proizvaja oder” (prav tam). Odnos med njima je odnos prenosa in sopostavitve.

Pavis tako na eni strani izpelje radikalno kritiko “tekstocentrizma”, na drugi strani pa nakaže tudi dileme in nevarnosti, ki jih sproža “scenocentrizem”, a v nasprotju s Pfisterjem, Kowzanom, Inkretom, ob teh pa delno tudi Ubersfeldovo, poudarja, da “režija ni performativna izvedba besedila” (isto, str. 147). Ugotavlja, da za režijo nikakor ni potrebno, da sledi vrsti režijskih napotkov in didaskalij, ki “obložijo besedilo z nizom direktiv, ki vnaprej določajo tip izjavljanja, znotraj katerega bo dialoško besedilo dobilo smisel, kakršnega je bolj ali manj ‘načrtoval’ avtor”. Režijski napotki niso “nepogrešljiv prehod med besedilom in odrom /.../, diskurz, ki ga je nujno prevesti v predstavo” (isto, str. 147).

1.8 MED DRAMSKIM IN POSTDRAMSKIM PROSTOROM

O dramskem in gledališkem prostoru, s posebnim poudarkom na novih odrskih praksah zadnjih desetletij in na njihovem odnosu do tekstovnega, spregovori v svoji knjigi *Postdramsko gledališče* tudi Hans Thies Lehmann, najjasneje v poglavju s pomenljivim naslovom *Dramski in postdramski prostor*.

Ugotavlja, da v gledališču hkrati soobstaja več prostorov:

- prostorski prostor scenarija,
- duševni prostor uprizoritve,
- prostor dramskega dejanja (poteka).

Po Lehmannu “mora dramsko gledališče favorizirati ‘vmesni’ prostor. Za dramo sta v tendenci nevarna prostor potovanja in zelo intimni prostor” (Lehmann: *Postdramatisches ...*, str. 285). Kot nasprotje klasičnega gledališkega

prostora, ki deluje po principu zrcaljenja, odra, koncipiranega kot ogledalo, in v katerem je dosledno uveljavljana "varnost meje med oddajo in recepcijo znakov" (prav tam), postavi dva principa:

- centripetalno dinamiko odrskega prostora npr. Grotowskega, ki ukinja distanco med igralcem in gledalcem, odrom in avditorijem ter vzpostavlja fizično in psihološko bližino;
- centrifugalno dinamiko zelo velikega prostora, npr. berlinskega olimpijskega stadiona v Grüberjevi postavitvi *Winterreise*.

Gledališka predstava včasih radikalno zamegli mejo med realnim in fiktivnim doživljajem, da se posledično spremeni tudi funkcija prostora, ki namesto metaforično simboličnega postane metonimičen. V smislu (znamenju) tega "metonimičnega oziroma kontiguitetnega odnosa (zveze) lahko scenski prostor" (isto, str. 288) razumemo kot realni del in kot nadaljevanje gledališkega prostora. Metonimično zasnovan prostor deluje kot "referenca gledališke situacije, ki referira kot *pars pro toto* realni prostor 'igrišča' (Spielfeld) in *a fortiori* gledališča in obdajajočega ga prostora skupaj" (isto, str. 289). V nasprotju s tem metonimičnim značajem scenskega prostora lahko klasični (metaforični) dramski prostor razumemo skozi primerjavo s perspektivo: "prostor je tukaj tako v tehničnem kot v mentalnem pomenu okno in simbol, ki je analogen realnosti 'zadaj'" (isto, str. 288).

Poseben preobrat v umevanju gledališkega prostora ter prehod k "post-dramski estetiki prostora" postavi Lehmann na začetek osemdesetih let, ko so režiserji kot Grüber, Stein in Mnouchkinova na različne načine realizirali velike tabloje ter na novo akcentuirali podobo odra ter s tem končali s principom stika s publiko, ki ga je udejanjila "aktivistična epoha šestdesetih in sedemdesetih let" (isto, str. 291). Kot temeljne premise oziroma označevalce tega novega pojmovanja odra poudari principe tabloja, igre s prostorom in ploskvijo (površino), scenske montaže, novega odnosa čas-prostor, gledališča "na lokaciji", heterogenega prostora ...

2. PRAKTIČNE IZPELJAVE

2.1 OBDOBJE DRAMSKIH PISCEV IN OBDOBJE REŽISERJEV

Analiza dramske in gledališke prakse preteklega stoletja opozori na dejstvo, da je druga polovica dvajsetega stoletja vzpostavila dva diametralno različna pristopa do dramskega prostora, njegovega naznačevanja in transformacije v gledališki prostor, ki sta povezana s tem, kar Mirjana Miočinović v svoji knjigi *Surovo pozorišče* označi kot dve jasno razdeljeni obdobji: "prvo, ki pripada dramatikom, in drugo, v katerem režiserji, tako kot režiserji iz dvajsetih let,

dajejo osnovni ton gledališki umetnosti. Petdeseta leta so leta dramskih piscev, medtem ko šestdeseta leta nesporno pripadajo režiserjem" (Miočinović: *Surovo pozorište*, str. 363).

Prvo obdobje primata močnih imen dramatikov izjemno lucidno opiše Jan Kott v svojem spisu *Gledališče in literatura*:

V našem času dobivajo stili – ne samo dramaturgije, ampak tudi spektakla – imena pisateljev. Obstaja Beckettovo gledališče, Ionescovo gledališče, Genetovo gledališče, celo gledališče Marat-Sada. Ti izrazi pomenijo več kot Brechtovi, Beckettovi, Ionescovi ali Genetovi komadi. Nič manj kot drame so tudi modeli gledališča.

(Kott, str. 363)

Dramski prostor nastopa v tem obdobju in teh primerih skupaj s preostalimi avtorskimi navodili kot temeljni generator literarne in vsaj v času prvih uprizoritev tudi gledališke poetike. Ti dramski korpusi so zahtevali določen slog predstave, generirali so prave modele gledališča, nastalega na njihovi podlagi, ki je določala model drame in gledališkega prizora, se pravi dramski in odrski prostor obenem. Dramatik je tako postal nekako režiser lastne igre. Beckett pa je velikokrat zavestno postal tudi realni režiser svojih dramskih tekstov.

2.2 LITERATURA KOT GENERATOR GLEDALIŠKEGA PROSTORA

Na podoben proces, tokrat konkretno ob Ionescu in slovenskem gledališču petdesetih let, opozarja Peter Božič v svojem eseju *Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od leta 1945 do današnjega dne*, ko zapiše:

Malo prej smo rekli, da je bila gledališka literatura tista, ki je povzročala in povzročila spreminjanje gledaliških sredstev in malokdaj je kako gledališko besedilo v razvoju povojnega slovenskega gledališča povzročilo tak radikalen premik, kot ga je uprizoritev *Učne ure* Eugèna Ionesca na odru 57 v režiji Žarka Petana.

(Božič: *Razvoj I*, str. 15)

Struktura Ionescove danes že klasične igre absurdnega gledališča leta 1958 je namreč po Božičevem pričevanju in interpretaciji temeljno zaznamovala režijske in konceptualne rešitve Petanove postavitve, ki je s spremenjenimi gledališkimi sredstvi ustvarila pomemben presedan, "predvsem v tem, da literatura ni bila več dominantni del gledališke predstave, saj je prav tako napisano besedilo zahtevalo tako radikalne spremembe" (isto, str. 16). Radikalen

preobrat v gledališki poetiki oziroma, kot to označi Božič, "uporabi gledaliških sredstev /.../ je bil še bolj viden in razpoznaven v sami dramaturgiji besedila ..." (prav tam).

2.3 PRIMAT REŽIJE IN GLEDALIŠKEGA PROSTORA

Tako je dramatik – "predrežiser" daljnosežno zaznamoval razvoj dramatike in gledališča šestdesetih let. Toda gledališka kreacija je morala nujno začeti negirati dramski prostor in dramsko pisavo, da bi se lahko dokopala do novih interpretacij. Tako so šestdeseta ob tem, da so nadaljevala že zastavljene dramaturgije (tudi po mnenju Miočinovičeve) pripadla režiserjem: gledališču Grotowskega, Petra Brooka, Juliana Becka in Judith Maline, pri nas vsaj začetkom opusa Dušana Jovanovića. Ti so označevali vrnitev k Artaudu, sicer *implicito* navzočem že v zavezujočih gledaliških modelih absurde dramatike petdesetih let.

Prve impulze gledališča, ki se je začelo resneje ukvarjati s transformacijo odrskega prostora, lahko po interpretaciji Vasje Predana v knjigi *Slovenska dramska gledališča* v slovenskem prostoru umestimo že v drugo polovico petdesetih let, ko je Balbina Baranović v leta 1955 'spočetem' Eksperimentalnem gledališču (inspiriranem z newyorškim Living Theatrom) začela uveljavljati t. i. gledališče v krogu, odpravljanje bariere med odrom in avditorijem ter participacijo občinstva. Toda šele v šestdesetih letih je dramatika – "predrežiserja", ki zavezujočnost svojega gledališkega modela gradi predvsem na podlagi konceptualno zastavljenega in izjemno minuciozno dodelanega sekundarnega teksta in natančne izdelave dramskega prostora, zamenjal Artaudu vdani režiser ali gledališka skupina (družina), ki zavrača tekst. Ga zvede na zvočni element, postavi v prvi plan telo in fizični angažma igralca, instinkt in ne razum, favorizira ritual, skuša odpraviti razliko med igralnim prostorom in prostorom občinstva ...

Ta model ostaja močan tudi v naslednjih desetletjih, dobro pa ga v pogovoru s Tonetom Peršakom ilustrira eden najradikalnejših reformatorjev slovenskega gledališča šestdesetih in sedemdesetih let Dušan Jovanović:

Moram reči, da je delež literature v mojih projektih včasih silno skromen /.../ Večkrat gre za projekte, kot je bilo pri *Pupili* ..., pri *Žrtvah mode bum bum* in še kje, v katerih je literatura prisotna kot scenarij, kot delež tiste pomenske oziroma minimalne jezikovne mreže, ki jo je pač potrebno vzpostaviti, da dobi projekt določeno teatrsko, izkustveno, družbeno itn. izhodišče. (Peršak: *Pogovori* ..., str. 207)

Odnos režiserja do dramske predloge, ki je zdaj razumljena kot scenarij, in ne kot nekaj zavezujočega, je očitno spremenjen. Dramski prostor nikakor ne zavezuje ali določa gledališkega, dialog med njima pa se spreminja v spopad:

Toda v vsakem spopadu z dramsko obliko človek išče določeno možnost soočenja, določeno obliko sporočilnosti v tem spopadu z obliko, z načinom mišljenja in s samim seboj.
(isto, str. 207)

2.4 PRIMAT REŽIJE IN SPREMEMBE DRAMSKE FORME

Dejstvo, da zunanja določila didaskalij kot določevalci dramskega prostora v nekodificiranem obdobju (slovenskega) neomodernizma in razcveta eksperimentalnih odrov ne morejo določevati odrskega oziroma gledališkega prostora, odslikavajo edine didaskalije oziroma uvodne opombe *Grenkih sadežev pravice*, Jesihove "interpelacije v enem nonšalantnem zamahu", katere prelomnost Taras Kermauner v svoji knjigi *Dialektika ideje od skrivnosti do jezika* označi takole:

Zato se ni čuditi, da se je navsezadnje našel tudi dramatik, ki je šel sicer po sledeh svojih dramskih predhodnikov /.../, je pa radikalno zavrzel dramsko zgradbo, ki se je vlekla že oddavno, in jo prilagodil omenjenim režiserskim prenovitvam.
(Kermauner: *Dialektika ideje* ..., str. 146)

Kermauner kot dramske predhodnike Milana Jesiha označi Becketta, Ionesca, Handkeja (*Kaspar*) ter Arrabala, ob teh pa tudi Rudija Šeliga (*Kdor skak, tisti hlap*), Pavleta Lužana in Frančka Rudolfa, kot režiserje, ki so neposredno vplivali na novo dramaturgijo in tudi novo režijo (tudi prostora), pa Marka Pogačnika (hepeningi skupine OHO), Dušana Jovanovića, Zvoneta Sedlbauerja ter Boža Šprajca.

Spremembe dramske forme, ki jo je izvedel Jesih, so očitne tudi v izraziti minimalizaciji sekundarnega teksta, ki je zveden na navajanje *dramatis personae* in pa uvodno pojasnilo:

Spol in sklon igravcev nista določena, želeti pa je, da so njihove duše široka in svetla pobočja, saj je sonce pokrovitelj življenja in njegov budni pastir.
(Jesih: *Grenki sadeži pravice*, str. 6)

Skrajno zminimalizirana sta sekundarni tekst in določitev dramskega prostora, ki je, kolikor lahko sklepamo iz "notranjih didaskalij", izjemno razčlenjen. Veno Taufer v svoji kritiki našteje "58 prizorov, ki imajo 35 prizorišč, kjer nastopi 140 vlog: v najrazličnejših situacijah od ljubezenskih, političnih, pretepaških, spolnih, meščanskih, huliganskih, nacionalnih, gospodarsko kriminalnih itd ..." (Taufer: *Odrom ob rob*, str. 166). Prizori so razvrščeni poljubno, okvirja jih zgolj smrt treh protagonistov in pričakovanje smrti četrtega, ki se bo vrgel pod Pohorje-express.

Jesih v *Grenkih sadežih pravice* noče označevati dramskega prostora, saj bi s tem zamejeval odprto formo dramskega besedila kot scenarija za gledališki

dogodek ali zgolj branju namenjenega korpusa, znotraj katerega naj si bralec sam s pomočjo svoje domišljije ustvari svojo "prostorsko podobo dramskega univerzuma" (Pavis). Toda njegova dramska pisava v mozaični zgradbi babilona prizorov in protagonistov izgrajuje dramske prostore s pomočjo moči jezika: jezikovne bravuroznosti, ki s pridom ustvarja tipiko vsakega prizora s pomočjo tipike babilona jezikov: parafraz in persiflaž bodisi "žargona" literarne klasike bodisi slengov in žargonov pogovorne sedanjosti. "Prostorska podoba dramskega univerzuma" nastaja v bralčevem sledenju prostorsko-časovnim napotkom, položenim v primarni tekst, dialoge in silovite premene dialogov in govorcev, ki ustvarjajo dinamiko sprememb prostorskega univerzuma dramskega teksta.

2.5 DIMENZIJA PROSTORA, KI "UBIJE LITERATURO"

V približno istem času Mile Korun kot starosta slovenske (neo)modernistične režije v pogovoru s Tonetom Peršakom izjavi:

Jaz si kot režiser tekst na nek način prilščam /.../ Zame je tekst vedno neka odskočna deska za spočetje gledališke predstave. /.../ Prav dimenzija prostora, kot se mi zdi, ubije literaturo in jo spremeni v gledališče. Mislim seveda prostor-čas kot osnovno kategorijo.

(Peršak: *Pogovori z režiserji*, str. 26–28).

S tem opozori na dejstvo, da mora režija, če hoče ugledališčiti oziroma vzpostaviti avtonomen odrski prostor, nujno ubiti dramski prostor, s tem literaturo in jo spremeniti v gledališče. Tudi bolj tradicionalni režiserji, kot npr. Jože Babič, se namreč zavedajo, da je čas t. i. literarnega gledališča, ko je bilo to "res samo nekakšen prevodnik avtorjevih dialogov v prostor brez slehernih ambicij" (isto, str. 497), mimo in da je režija "pogledališčenje ..., ko je uprizoritev vsaj enakovredna ali celo močnejša od avtorjevega sporočila" (isto, str. 497).

S tem se radikalno spremeni odnos akterjev gledališča do didaskalij oziroma vseh avtorjevih napotkov znotraj sekundarnega teksta, katerih pomembnost poudarja npr. Ionesco s sintagmo nujne potrebnosti odrskih napotkov za režijo.

2.6 RAZCEP MED VIZUALNIM IN ZVOČNIM KANALOM

Če Jovanović doživlja soočenje z dramsko obliko kot spopad, njegov sodobnik Bob Wilson odnos med tekstom in uprizoritvijo oziroma dramskim in gledališkim prostorom, besedo in podobo, razume kot povsem svobodno, nezavezujočo igro, ki vzpostavlja dialog vizualnih in slušnih kanalov. Priča smo scenski dvojnosti:

Razcep med vizualnim in zvočnim kanalom simbolizira razdelitev med delom, ki je pred predstavo, in predstavo, ki se nanj, bolj kot da bi ga nadgrajevala, dodaja. Tako režija, kot jo koncipira Robert Wilson, ni več proces interpretacije

teksta ali partiture, prostor prevoda nekega branja, postavitve variacije.
Prej vrašča iz umetnosti citata.
(Maurin, str. 147)

Wilson ne skuša uprizoriti teksta, ga odigrati, ga postaviti v situacije, ki so verjetne, ki izhajajo iz avtorjevih didaskalij, celo iz avtorjevega ideološkega ali filozofskega izhodišča. Ignorira zgodovinsko in politično težo teksta (npr. tekstov Heinerja Müllerja, *Hamletmaschine* ...) ter ga povsem izriva iz polja skopičnega. Tekst se tako artikulira na nov način, podoba (gledališki prostor) in geste mu niso podrejene, režija se vrača k njemu, da bi komentirala podobe. Heiner Müller svoj specifični odnos do Wilsona ter odnos režije do teksta duhovito označi takole:

Wilsonov glavni namen je, da najde prostor za vse elemente v svoji glavi in fantaziji. In prav to me zanima. Moja besedila lahko zadihajo, imajo prostor ... Dober tekst mora biti kot stvar, trden kamen ali skala. Ta kamen lahko vržeš z gore in mogoče odleti kakšen prah, a nič več. Ostane enak. Gledališčniki v Nemčiji znotraj teksta vedno poskušajo nekaj najti, Wilson pa ga samo vzame, kot otrok, ki se frnikola.
(Fuchs, str. 98)

Wilson je torej kontekstualno in ideološko neobremenjeni bralec, ki "odrski prostor kot nekaj realnega (označevalec)" (Kralj) koncipira kot neobvezujočo igro, v kateri vzpostavlja dialog z dramskim prostorom (označencem), ki se tako artikulira in deartikulira na nov način, ki ni prevod nekega branja, ampak se vpisuje v predstavo kot "pokrajino" (Gertrude Stein, Wilson).

Njegova estetika tako počiva na globoki shizi: ločitvi med tem, kar sam imenuje vizualni in zvočni kanal:

V trenje vstopata dva prostora-časa, dva sistema reprezentacije (vizualno in vokalno) v tenziji ali v konfrontaciji. Podoba ne zaigra ponovno, niti ne onemogoča glasu. Ne prinaša mu niti potrditve, niti kontradikcije, niti ne odgovora. Se zgolj enostavno doda ob njega v belinah, tako kot se glas doda podobi v njenem kadru in na njenih robovih. Med pleonazmom redundance in dvojnega zanikanja kontrasta se vmeša prostor ločitve, ki *a priori* ne prepoveduje ne ujemanja ne neujemanja, a jih obenem tudi ne določa vnaprej.
(Maurin, str. 143)

Wilsonovo "gledališče podob" (Marranca), ki je na specifičen način tudi gledališče teksta plus podobe, ali prej, gledališče podobe teksta, gledališče akustične podobe – seveda ne v saussurjevskem pomenu besede, temveč v smislu, da tekst – v skladu s svojim lastnim solipsizmom – dela podobo zahvaljujoč besedi, ne da bi potrebovala vizualno transmutacijo ali pomoč predstave, tako da se podoba "predstavi na sceni besede kot razporek v blagu

vidljivega" (isto, str. 154), je pomembno vplivalo na razvoj slovenskega gledališča osemdesetih let, predvsem Ristića in Živadinova, ki sta v svojih invencijah odrskega prostora bodisi v obliki citatnosti bodisi v obliki renovacije njegovih "iznajdb" pomembno reformirala avtonomijo gledališkega prostora kot pokrajine, npr. v predstavah *Missa in A minor* in *Krst pod Triglavom*.

Gledališče podob se predvsem navezuje na "oder pokrajino" oziroma "gledališko pokrajino", kot so jo zasnovali simbolisti in Gertrude Stein. Znotraj oblikovanja specifičnega dramskega prostora, ki je bil na izrecno insistiranje avtorja (ki je še najraje sam režiral svoje tekste) zavezujoč tudi za formacijo odrskega prostora, pa je gotovo najradikalnejše izpeljave ponudil Samuel Beckett, na primer v *Čakajoč Godota* kot do skrajnosti (in skorajda že parodičnosti) priganem modelu panoramskega prostora; na drugi strani pa v *Koncu igre* kot do skrajnosti in absurda konsekvntno izpeljani enotnosti prostora, časa in dogajanja, ki se transformira v koncentriranost.

2.7 POETIKA FRAGMENTARNOSTI

Drugi veliki reformator dramske pisave druge polovice prejšnjega stoletja, Heiner Müller, je k oblikovanju dramskega prostora pristopal diametralno nasprotno Beckettu in uveljavil radikalno obliko poetike fragmentarnosti, izhajajoč iz ekspresionistične dramatične postaj. Didaskalije je večinoma zmanjševal na minimum ali jih (kot v *Zapuščeni obali*) kar izpustil. Obenem je minimaliziral dialoge, jih spreminjal v monologe, citate ali pripovedne tekste, tako da je včasih popolnoma zabilisal razliko med primarnim in sekundarnim tekstom ter radikalno epiziral dramsko formo. V pogovoru z Vladom Obadom je poudaril:

Danes ne vidim nobene možnosti, da bi, glede na material, s katerim se ukvarjam v zadnjih letih, in glede na način predstavljanja le-tega, kar koli trdno predpisal. /.../ Ne morem predpisovati ne arhitekture ne opreme prostora ... /.../ Morda je bilo to še mogoče v času Ibsena. Takrat je še obstajal ali pa se je imelo med aktom pisanja v mislih določen tip odra: trdno postavljen meščanski salon. Danes je to enostavno preteklost.

(Obad, str. 38)

Toda ne glede na to, da je sam minimaliziral pomembnost sekundarnega teksta, njegova fragmentarna besedila proizvajajo množico močnih dramskih prostorov, slik, ki jim bračeva domišljija komajda sledi, tako da slikovni potencial njegovih besedil ni izčrpan niti po več branjih, bralec pa se znajde ujet v teh prostorih hiperprodukcije slik fragmentov. Heiner Müller producira dramski prostor s pripovedmi, dolgimi monologi, opisi. Kadar se poslužuje didaskalij, te beremo kot sekundarni tekst, ki je še najbližje filmskemu scenariju.

Ta zgoščeni princip dramskih besedil, nanašanja različnih pisav in citatov, je zato lahko izjemno plodna podlaga za Wilsonov dialog z dramsko pisavo in

dramskimi prostori, ki režiserju omogočajo veliko svobodo in prostor. Tako v njenih skupnih predstavah lahko neodvisno koeksistirata "Müllerjeva besedna poezija in Wilsonov vizualni svet podob" in formirata "kot ločeni polovici metafore prekrivajoče se sloje znaka proti označevalcu, vsebine proti formi, kjer so raznoliki možni pomeni več kot vsota izjav in je proces razumevanja na ravni intelekta skorajda nemogoč" (Innes, str. 204).

2.8 DRAMATURGIJA SLIK

Slovenski prostor, ki je zaradi specifičnosti svoje kulturne zgodovine znotraj evropske zgodovine novoveške umetnosti trmasto samosvoj, ne da bi bil zaradi tega konzervativen, je znotraj polja ideološko in poetično neobremenjenih pristopov k modernemu umevanju polja gledališke umetnosti neomodernizma in časa zadnjih dveh desetletij prejšnjega stoletja, ki sta mu sledila, oblikoval nekatere bistvene premike in specifičnosti v razumevanju odrskega prostora prav skozi dialog z arhitekturo. Po Miletu Korunu v šestdesetih se je njegova tesna sodelavka in prav tako tesna sodelavka Dušana Jovanovića, drugega radikalnega prenovitelja slovenskega sodobnega gledališča, Meta Hočevnar, prav tako kot Korun (in Bob Wilson), spustila v vode gledališke režije kot arhitektka. Oblikovalka odrskega prostora kot pokrajine, izhajajoče iz vizualnega, slike kot personaliziranega sveta intuitivnega in racionaliziranega dialoga s toposi realnosti.

Hočevnarjeva tako v intervjuju ob uprizoritvi *Uganke korajže*, Jovanovićeve parafraze Brechtove *Matere Korajže*, teksta, ki ga je Jovanović napisal na naročilo Hočevnarjeve kot scenarij za njeno predstavo, v na videz nepretenciozni, a izjemno natančni dikciji poda izjavo, ki natančno spregovori o genezi njenih predstav, primera *Družinskega albuma*, tokrat njene lastne avtorske adaptacije Ibsenovega klasičnega teksta *Divja račka*:

Pri Ibsenovi *Divji rački* me ni zanimala celotna zgodba, ampak predvsem osebni pogled adolescentne deklice Hedvig in njen samomor. Odvijale so se mi slike tega dekleta v družini. Ko se lotim neke teme, vedno gledam skozi slike. Ko sem začela režirati, sem se tega načina otepala, zdaj pa se mi je izkristaliziral in se ga ne bojim več. V *Družinskem albumu* ni nobenega mojega stavka, ves tekst je Ibsenov, to ni adaptacija in nikakor si ne predstavljam, da bi jaz to znala narediti.

(Jovanović: *Uganke korajže*, str. 7)

Hočevnarjeva – podobno kot Wilson – izhaja iz slike ali podobe, toda njeno delo na tekstu ni "frnikolanje", ampak intimno soočanje s temo, ki si jo zada večinoma prav na podlagi določenega teksta. Ta tekst je primarno ne zanima kot forma in vsebina hkrati. V primeru Ibsena in Brechta, pred njima pa grške klasične tragedije, jo zanima tema, ki je tekstu inherentna, a ni nujno glavna

tema samega besedila. Besedilo za Hočevarjevo ni določujoče za predstavo, dramski prostor se direktno ne transformira v odrskega. Tekst je prototekst, na podlagi katerega mora nastati nov tekst, ki ga določa njena osebna perspektiva, njeno branje prototeksta, ki je praviloma drama ali dramsko besedilo. Pri tem ne skuša napisati novega teksta, ampak vzpostavlja dialog s prototekstom in ga na podlagi slik, fragmentov odrskega prostora, odrskih predprostorov, ki nastajajo v njeni glavi, bodisi naroči sodobnemu dramatik bodisi ga selekcionira in postavi v montažo fragmentov sama. Tako je ob *Uganki korajže* svoj princip priprave tekstovnega materiala za predstavo definirala z naslednjimi besedami:

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. (isto, str. 7)

Najprej jo je torej zanimala tema, na podlagi katere je izbrala avtorja, ki je glede na njeno temeljno izhodišče to temo literarno obdelal. Tako je nastala parafraza, ki jo je v procesu dela na predstavi postavljala v dialog s slikami, temeljnim izhodiščem za uprizoritev. Kadar se adaptacije teksta oziroma bolj montaže fragmentov teksta, ki sestavljajo mozaik uprizoritve in njenega odrskega prostora, loteva sama, svoje funkcije režiserja ne jemlje kot funkcijo samovoljnega posega v besedilo, zato tega ne dopisuje, na nivoju prostora izhaja iz intimnih prostorov, ki jih generira protobesedilo, ter te sestavlja v avtorski mozaik slik fragmentov. Pri *Divji rački*, npr., so se ji pojavile tako močne slike, ki si jih lahko razlagamo kot dramske prostore, da je zanje z lahkoto našla Ibsenove besede. Proces režije je bil personaliziran in intimen:

Zato se mi zdi, da je mogoče k antiki, Ibsenu, ki ima tako močno strukturo, pa tudi k Brechtu pristopiti osebno. Morda tudi zaradi moje neobremenjenosti z dramaturško ali režijsko izobrazbo. Ker se stvarjem bližam s pomočjo slike in prostora, mi tudi režija pomeni nekaj drugega, zelo osebni stik, osebni prevod slike, zvoka v neko posameznost, ki je zmeraj specifična, zmeraj enkratna, ki je po svoje neka drobnarija, ne sistem. Seveda pa se tudi te drobnarije na koncu slike sestavijo v nekakšno celoto. Vendar me celota pravzaprav ne skrbi, skrbi me posameznost, izjemnost stvari. (isto, str. 8)

Pri *Uganki korajže* se na nivoju odrskega prostora Hočevarjeva načrtno ukvarja tudi z Brechtovim sistemom epskega gledališča in njegovih specifičnih odrskih postopkov. Bodisi s historicizmom, ko tekst postavlja na Brechtov način, kot *homage*, uporablja brechtovske znake, bodisi s svojimi lastnimi rešitvami, ki palimpsestno prekrivajo brechtovski označevalni sistem epskega gledališča. Brechtovo konvencijo o odrskem prostoru renovira na avtorski

način, ki izhaja iz odra kot pokrajine, za katero pa kljub močnim arhitekturnim poudarkom v pristopu k elementom odrskega prostora ni značilna urejena, ampak neurejena (po)krajina kot element, ki podvaja psihična stanja junakov in njihovih mikrozgodb. Odrski prostor *Uganke korajže* tako izhaja iz brechtovske scene epskega gledališča, kot jo opiše Peter Szondi v svoji knjigi *Teorija sodobne drame*:

Oder je osvetljen z reflektorji s strani gledalcev kot očiten znak, da jim bo tukaj nekaj prikazano. Scenografija je potujena tako, da ne simulira nobenega resničnega kraja, ampak kot samostojen element epskega gledališča žcirtira, pripoveduje, pripravlja gledalca in spominja'.
(Szondi, str. 101)

Toda dvojna zgodba Jovanovičevega teksta, ki vzpostavlja hkrati dramski prostor realnosti in dramski prostor gledališča (in gledališke vaje), že reinterpretira Brechta, njegovo epsko gledališče in njegove postavke komentira skozi dejstvo, da je realni prostor gledališkega odra hkrati tudi prostor, ki označuje neki drugi gledališki oder, namreč tisti dramskega prostora Jovanovičeve drame. Poudarja, da očiten znak občinstvu, da jim bo nekaj prikazano, obenem kaže na dejstvo, da scenografija ne simulira gledališkega odra, ampak to neizbežno realno je.

V *Družinskem albumu* oder ne izgubi absolutnosti in rampe, kar bi bilo značilno za brechtovsko različico epskega gledališča. Gledalci, ki so postavljeni v funkcijo voajerjev, so od odra tudi fizično ločeni z elementom kletke iz gumijastih trakov, ki poudarja njihov vdor v zasebnost družine in prav tako tragičnost zgodbe *Divje račke*, fokusirane skozi psiho in doživljanje mlade Hedvig. Toda kljub temu da Hočevarjeva ne upošteva striktno strukture drame Henrika Ibsena, odrski prostor, v katerega zremo kot nepovabljeni gledalci, predvsem uporablja elemente "prostorske podobe dramskega univerzuma" (Pavis) Ibsenovega teksta. Kljub konceptualnemu "arhitekturnemu" okvirju, ki na novo postavlja odnos prizorišče – občinstvo in zgodba – recepcija zgodbe, njegova vsebina ni abstraktna in geometrična kot pri Wilsonu, ampak konkretna, stvarna, realistična, kot je realistično prizorišče, ki ga evocira Ibsenov dramski tekst ali ga vzpostavlja bralec.

3. SKLEP

Razmerje med dramskim in odrskim prostorom v drugi polovici dvajsetega stoletja zrcali dinamiko in protislovnost razmerja med tekstom in uprizoritvijo. Znotraj polja teorije, ki seveda v svojem "interkanibalističnem odnosu" do prakse odraža temeljne dileme in premike tako dramske kot odrske pisave in prakse, postaja v tem času dominantno prepričanje, da je funkcija prostora "v drami skromna" (Kralj), da se pojavlja primarno v obliki "stranskega teksta" (Ingarden) in določa zgolj "kontekst komunikacije" (Ubersfeld). Dramski in odrski prostor zato nista identična, tako kot ne moreta biti identična tekst in uprizoritev oziroma kot ne obstaja avtentična uprizoritev (branje) določenega teksta, saj dramski in odrski prostor pripadata "različnima semiotičnima sistemoma" (Pavis), drami in gledališču. Dramski in odrski prostor sta "v dialektičnem razmerju", "situacija odra je definirana z branjem teksta", branje tega pa je "pod vplivom situacije odra" (Pavis). Dramski prostor je tako "fikcijski univerzum, ki se strukturira na osnovi besedila", gledališki prostor pa je "fikcijski univerzum, ki ga proizvaja oder" (Pavis). Tako ni nujno, da odrski prostor sledi režijskim napotkom oziroma didaskalijam, ki določajo in gradijo fikcijski dramski prostor, saj "režija ni performativna izvedba besedila" (Pavis). Razvija se lahko v različne oblike, od klasične, ki "uveljavlja varnost meje med oddajo in recepcijo znakov" (Lehmann), do centripetalne in centrifugalne dinamike odrskega prostora oziroma metonimično zasnovanega prostora, ki radikalno zameji mejo med realnim in fiktivnim doživljanjem ter sfero odrskega prostora potisne zunaj polja "metaforičnega" (Lehmann).

Praksa v svojih raznolikih udejanjanjih razmerij med dramskim in odrskim prostorom predvsem potrjuje teze in analize semiološke teorije, ob tem pa priča o živosti dialektičnega razmerja med dramskim in odrskim prostorom: med tekstom in uprizoritvijo. V petdesetih letih ugotavlja izjemno moč literature kot generatorke odrskega prostora, od šestdesetih let naprej pa vedno očitneje udejanjanja primat režije in odrskega prostora, ki lahko pomembno spreminjata dramsko formo, tako kot je ta v petdesetih generirala novo gledališče in nov odrski prostor. Tako v modernističnem gledališču režiserjev "dimenzija prostora /.../ ubije literaturo in jo spremeni v gledališče" (Korun). Toda tudi tokrat je smrt le simbolična in priča o dejstvu, da sta tako kot tekst in uprizoritev tudi dramski in odrski prostor v živem, dialektičnem razmerju, ki priča o njuni soodvisnosti, protislovnosti, včasih celo zanikujočem odnosu, iz katerega pa vzrašča kreativen dialog med dvema "fikcijskima univerzumoma" dveh različnih, a soodvisnih semiotičnih sistemov umetniške kreacije.

BIBLIOGRAFIJA

- Aristoteles. *Poetika*. Kajetan Gantar (prev.). Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Božič, Peter. *Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od leta 1945 do današnjega dne*. Maske 1 (1985): 11–22.
- Erjavec, Aleš. *K podobi*. Ljubljana: ZKOS, zbirka Umetnost in kultura, 1996.
- Flaker, Aleksander. *Stilske formacije*. Zagreb: Liber, 1976.
- Fuchs, Elinor. *The Death of a Character, Perspectives in Theater after Modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- Hočvar, Meta. *Prostori igre*. Ljubljana: Knjižnica MGL 127, 1998.
- Hočvar, Meta. *Verjamemo samo osebnemu, Uganka korajže*, Gledališki list SNG Drama, 1994/95. št. 4: 7–10.
- Inkret, Andrej. *Drama in gledališče*. Ljubljana: DZS – Literarni leksikon 29, 1986.
- Innes, Christopher. *Avant Garde Theatre (1892–1992)*. London, New York: Routledge, 1993.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- Jesih, Milan. *Grenki sadeži pravice, interpelacija v enem nonšalantnem zamahu*. Maribor: Založba Obzorja Maribor, 1978 (zbirka Znamenja 55).
- Jovanović, Dušan. *Paberki*. Ljubljana: Knjižnica MGL 123, 1996.
- Jovanović Dušan. *Uganka korajže*. Ljubljana: Gledališki list SNG Drama, sezona 1994/95, uprizoritev 4.
- Kermauner, Taras. *Dialektika ideje od skrivnosti do jezika*. Maribor: Založba Obzorja Maribor, 1978.
- Kowzan, Tadeusz. *Semiologie du théâtre*. Paris: Nathan Université, 1992.
- Kralj, Lado. *Drama in prostor*. Primerjalna književnost (Ljubljana): 21/1998. številka 2: 75–96.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS – Literarni leksikon 44, 1998.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- Marranca, Bonnie. *The Theatre of Images. Theaterwritings*, New York, PAY Publications, 1984.
- Maurin, Frédéric. *Robert Wilson (Le temps pour voir, l'espace pour écouter)*. Arles: Actes Sud, 1998 (zbirka Le temps du théâtre).
- Miočinović, Mirjana. *Surovo pozorište*. Novi Sad: Prometej, 1993 (1976).
- Obad, Vlado. *Poetika fragmentarnosti. Prolog / teorija / tekstovi 1*, 1985 (Zagreb): 32–41.
- Pavis, Patrice. *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène 3*. Villeneuve-d'ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- Pavis, Patrice. *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan Université, 1996.
- Pavis, Patrice. *Od besedila do odra, težaven porod*. Suzana Koncut (prev.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Hrvatini (ur.): 141–158.

- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Igor Lampret (prev.). Ljubljana: Knjižnica MGL 124, 1997.
- Peršak, Tone. *Pogovori z režiserji*. Ljubljana: Knjižnica MGL 77, 1978.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1988.
- Predan, Vasja. *Slovenska dramska gledališča*. Ljubljana: Knjižnica MGL 122, 1996.
- Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Emil Hrvatin (ur.) Ljubljana: Maska, 1996.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988 (1977).
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame (1880–1950)*. Ljubljana: Knjižnica MGL 130, 2000.
- Švaković, Miško. *Paragrami tela / figure*. Beograd: Cenpi, 2001.
- Taufer, Veno. *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS, 1977.
- Toporišič, Tomaz. *Teater. Uganka korajže*, Gledališki list SNG Drama, 1994/95, št. 4: 10–13.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I, II, III*. (Lire le théâtre, L'école du spectateur, Le dialogue de théâtre). Paris. Editions Belin, 1996.
- Ubersfeld, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Editions du Seuil, 1996.
- Ubersfeld, Anne. *Gledalčev užitek*. S. Koncut (prev.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*: 205–220.
- Ubersfeld, Anne. *Sodobno francosko gledališče je gledališče besede*. Jana Pavlič (prev.). Maska, letnik XVI., št. 5–6, poletje–jesen 2001: 36–39.