

**SNG Drama Ljubljana**Samuel Beckett: *O, krasni dnevi*

(premieri 19. decembra 2003 in 10. januarja 2004)

Besede so neizpodbitni dokaz za to, da obstaja drugi. Človekova sposobnost tvorjenja glasov (govorilni organi) je omogočila, da se ti razvrstijo v foneme (označevalci), ki materializirajo določen smisel (označenci). Besede so posledica potrebe, da bi neki smisel predali, sporočili drugemu. Da bi se srečali na teritoriju (vsaj približno) skupnega referenta.

Besede vsebujejo tega drugega na več načinov: vsebujejo svojega izumitelja (nekega virtualnega pragovorca), vsebujejo vse prejšnje govorce (uporabnike), ki so skozi čas s fonemsko sliko in kombinatoriko v besede odtiskovali spremembe, vsebujejo potencialne govorne položaje, v katerih na ta ali oni način nastopa drugi (tudi tako, da ga ni).

Jakobson v *Lingvistiki in poetiki* definira fatično jezikovno funkcijo kot tisto, ki obstaja pred smislom: navezovanje stika ali potreba po navezovanju stika obstaja tudi pri živalih in se pri človeku manifestira že v obdobju, preden z glasovi vstopi v polje smisla, govora ali celo govorice. Živali svojo teritorialno pozicijo označujejo z različnimi glasovi, otrok navezuje prve stike z okoljem takoj, ko pride na svet, če ne že v maternici. Zvok ali celo glas hkrati predpostavljata obstoj nekega prostora, v katerem lahko zazvenita: če nekaj zaslišimo, pomeni, da nekje obstaja tudi izvor zvoka. In če to za žival pomeni predvsem teritorij preživetja ali ugodja, pomeni za človeka (poleg tega) tudi neizogibni teritorij govorice.

Dramatika je od vseh treh literarnih vrst najbolj zavezana dejstvu drugega: odsotnost drugega v tej literarni vrsti proizvaja defekt, monološke dramske rešitve pa pri nosilcu takega govora praviloma predstavljajo določen manko. V zgodovini dramatike je monolog hkrati tudi prehod v drugačni notranji stil (epski ali lirični), kar pomeni hkrati tudi odmik od akcije, dogodka, sedanjika, se pravi: od dramatičnega.

Preteklo stoletje ali dve sta dramatiko označili predvsem z izgubo tistega, kar naj bi bilo njeno konstitutivno bistvo: dramatični dialog. (Zmotno) prepričanje dramskih junakov, da so se v dialogu med sabo v resnici tudi razumeli, razbrali, odčitali. Tako se metajezikovne funkcije v klasični dramatiki prepogosto realizirajo kot solistična kontemplacija sprejemnika sporočila (ne s 'Kaj ste mislili s tem, ko ste rekli ...?', ampak z zmotnimi, blodnimi ugotovitvami: 'Ko je rekel Tisto, je mislil To! In To ni dobro ...') oz. se odvijajo v različnih subjektivnih ritmih, s katerimi v faznih zamikih prihaja do usodnih nesporazumov. Pri klasični dramatiki gre vselej za prostor-čas določenih (konfliktnih) govoric (subjektivitet ali značilnih drž), ko pa te enkrat odpovejo, se za dramatiko odprejo prostori teles in telesa se začnejo razmeščati v prostor.

Če govorice vselej členijo čas v triado preteklosti (subjektive samopripovedi, se pravi: imena, ki so bila podeljena izkušnjam, dogodkom, neizrekljivemu), prihodnosti (prepričanj, idealov, načrtov, metafizičnih idej, strategij itd.) in sedanjosti, v kateri je subjekt s svojimi determinantami (preteklikov in prihodnjikov) predvsem operativen, aktualen, pa zunaj govoric čas predvsem stoji (ali teče mimo). Je prostor brez dogodkov, sprememb, je prostor čakanja, je prostor telesnega propadanja, jazovih psihopataloških simptomov. Če prostora ne orientira čas govoric, se njegov volumen razmahne, razprši in namnoži. V tem primeru postane za človeka edina orientacijska točka in edino zavetje njegovo lastno telo.

Peter Brook, gledališki vizionar šestdesetih let dvajsetega stoletja, ki ga bomo letos maja končno videli tudi v Ljubljani, je v delu *Prazen prostor* (1968) Beckettovo dramsko poetiko pri vprašanju o prihodnosti gledališča mirno postavil ob plesne rešitve ameriškega koreografa Mercea Cunninghama in ob dela poljskega raziskovalca gledališke igre Jerzija Grotowskega. Navidez izključujoče se odrske prakse postulirajo naslednje: dramatiko naenkrat uvrščajo v isti horizont, ki omogoča vznik tega, kar v dvajsetem stoletju poimenujemo sodobni ples, od akterja, umetnika gledališke prakse pa z laboratorijskim delom nujno zahtevajo center (orientacijo), ki ga njegove dramske osebe ne premorejo. Ko v moderni drami prostor (jaza) naenkrat zavzame glavno vlogo, se izkaže, da se njegova operativnost naenkrat odvija v istem polju kot sodobni ples (ali natančneje: tisto, kar zgodovina odrskih praks pozna pod oznako – plesno gledališče). Tako ni naključje, da ena od najpomembnejših predstav plesnega gledališča, predstava *May B.* (1981) francoske skupine Compagnie Maguy Marin, "ustvarja like, ki jih navdihuje Beckettov depresivni univerzum", kot temu pravi Patrice Pavis v svojem *Gledališkem slovarju*.

Zakaj omenjamo te povezave in kaj je Beckettov horizont? S plesom ponavadi povezujemo zelo sposobno telo, plesni tehniki podvrženo telo, gibko telo, hitro telo, virtuožno telo: lahko bi rekli tudi koreografiji podvrženo telo. In tu je kleč: ne Merce Cunningham, ampak njegovi učenci v Judson Church, v Evropi pa Pina Bausch, so prvi ugotovili, da pojem koreografije ni nikjer tako popolno in veličastno realiziran kot v vojaških paradah, vsakodnevnih delovnih urnikih

in medijskem programu zahodnjaškega, Prvega sveta. Po analogiji s slavnim Shakespearovim stavkom bi lahko rekli: Ves svet je koreografija in vsi možje in žene zgolj plesalci. Umik od koreografske urejenosti pa je proizvedel čisto neki drug tip gledališča – plesno gledališče, v katerem se je uprizarjal predvsem patološki simptom perfektne koreografije: napaka, histerija, telesni stik, značilna patološka telesna drža, čustveni izbruhi, propadlo telo, telesna hiba, nedotik, telo zunaj antropomorfizmov itd.

Beckett je vstopil na isti teritorij, a skozi neka druga vrata, in šele če oba fenomena motrimo skupaj, se slika izostrí. Izkaže se, da koreografija v svojih vrhuncih sovпада s pojmom ideološkega diskurza ("poslušnost in pridne noge", Nietzsche), da v resnici materializacija instrumentalne rabe neke ideje nastopi šele v trenutku, ko ji je popolnoma podvrženo tudi telo. To spoznamo na rokovskih koncertih, nogometnih tekmah, proslavah itd., kjer fizična gmota človeške mase poreže vsako individualizirano držo. Nenazadnje je nacistična Nemčija ideologijo v vseh možnih segmentih materializirala skozi izrazito telesno poslušnost (različne geste, proslave, treningi vojakov in Hitlerjevega podmladka, športna tekmovanja).

Propadajoče telo Beckettovih dramskih oseb je v resnici telo propadle govorice ideologije. Pri tem ni pomembno, katera od ideologij je to bila, gre preprosto za "svet potem"; volumen eksistencialne praznine pri Beckettju je zunaj strukture kontrasta nesmiseln, vendar je po drugi strani res, kar v spremni besedi k njegovim izbranim dramam v beograjski zbirki *Nolit* ugotavlja Jovan Hristić: teza, da se Beckettova dramatika dogaja v svetu, "ki so ga bogovi zapustili", ne zadošča.

Njegovi junaki niso nekdanji nosilci ideoloških projektov, oni so tisti, ki so pomagali izvajati njihov ritual. Oni niso aristokrati, oni so v najboljšem primeru "vrhunsko povprečje" nekega srednjega meščanskega sloja, ki nikoli niso pomenili operativnega vrha ideoloških in političnih projektov. Zato Beckett uhaja metodološkim umestitvam in zato je opredelitev časa v Beckettovem opusu problematična: njegova pisava je onstran časa (ideoloških) govoric. Njegova pisava je prostor časa, ki je nehal teči, ker je bil podvržen ritmu nekega načrta, neke strategije; projekt, ki se je končal in pustil posledice. In tu se odpre polje absurda: red, ki ga je govorica skušala vzpostaviti, je nastajal tam, kjer red ni bil mogoč; racionalizacija iracionalnega.

Zato Beckettovih junakov ne moremo umeščati v dramsko-teoretski koncept "centralnega ega" (Volker Klotz), pri katerem se govorica nikoli ni vzpostavila (*Woyzeck*), in zato ne more sodelovati pri projektu Sveta. Pri Beckettju gre za disociacijo govorice, ki nikoli ni premogla niti Resnice niti resnice, ampak je zgolj izvajala njen materializirani ritual; plesala je koreografijo Sveta in tako delala Svet. Ko je ritual izgubil svoj 'človeški' glas, s katerim je bilo mogoče identificirati določeno skupnost, je nastal molk, v katerem so ostale Beckettove osebe – same (s svojim propadajočim telesom).

Mi jih začnemo gledati, kot ugotavlja tudi Hristić, v trenutku, ko so se drame že končale. Njihove besede pa imajo več funkcij: (1) da bi vzpostavile stik z drugim (edina manifestacija volje pri Beckettovih osebah), (2) da bi se skozi njihov govor razkril propad govornice (sovpadajoč s propadom telesa) in (3) da bi intervenirali v neznosni MOLK (propad govorice), ki so ga Beckettove drame polne in ki je zelo pomenljiv. Verjetno so tudi zato dramatikovi režijski napotki skrajno natančni; s tem ko piše besedilo, ga praktično že režira.

Beckettova drama *O, krasni dnevi* (*Oh les beaux jours*, 1963) svojo glavno osebo, Winnie, instalira na griček, medtem ko "platno v ozadju precej kičasto prikazuje nebo brez oblakov in neporaslo ravnico, ki se stikata nekje daleč". Uvodni akord je prepuščen budilki, ki dvakrat zazvoni (od nekod onstran), Winnie pa "*strmeč v zenit*" ugotovi: "Spet en božanski dan". Tako dobimo bralci drame z glavno junakinjo vred ozadje ali zaslon: utrujeno (brez oblakov, neporasla ravnica) zračno perspektivo klasičnega slikarstva, vse skupaj za nameček še inscenirano (platno, se pravi: kulisa) in uokvirjeno. Tako že takoj na začetku dobimo z Winnie tisto, kar želi mobilizirati: željo drugega. Scena, kakršno je zarisal Beckett s svojimi didaskalijami, je slika kot past, metafora obupanega prizadevanja Winnie, da bi ohranila stik, da bi ujela pogled ("Misliš, Willie, da bi me od tam, kjer si, lahko videl, če bi pogledal proti meni? *Se še malo obrne*. Poglej proti meni, Willie, in povej, a me vidiš, naredi to zame, nagnila se bom, kolikor se da. *Tako stori*."), glas – svoje občinstvo. Da bi bila tisto, kar predvideva, da si drugi želi ali bi si utegnil od nje želeči – da bi jo videl in da bi mu ugajala. In navsezadnje, da bi bila tisto, kar je prav, da je: tisto, kar je nekaj drugega – nekdo drug (kot to, kar je).

Kaj uprizarja Winnie drugega kot ikono? A kakšno ikono? Vrednost ikone je v tem, da jo bog, ki ga predstavlja, tudi gleda, pravi nekje Lacan. A Winnie ni le uprizoritev ikone nekega hiastičnega sveta s svojim platnenim ozadjem, ona je ikona tudi brez platna, saj je po Beckettu "petdesetletnica, dobro ohranjena, po možnosti svetlolasa, rahlo okrogla, z golimi rokami in rameni, v precej izrezanem životku, bujnih prsi, z biserno ogrlico", se pravi anticipacija videza kakšne Marylin Monroe ali Jayne Mansfield pri petdesetih.

A kaj je v resnici tisti bog, ki je bog Winnijine ikone? Kaj drugega kot – pogled ("*Potihem*. Čuden občutek. *Premor*. *Enako*. Čuden občutek, da me nekdo gleda. Razločna sem, potlej zabrisana, potlej ne več, potlej spet zabrisana, potlej spet razločna, in tako naprej, enkrat tako in drugič drugače, enkrat razločno in drugič zabrisano me vidijo neke oči. *Premor*. /.../ *Si ogleduje nohte, ki jih je opilila*. So že malo bolj spodobni."). Pogled, ki Winnijino telo opredeljuje kot gledano. Ta abstraktni vseobsegajoči pogled na množico zbranih oči in svetlobo (dva dokaza, da je gledana), ki jima je Winnie (glede na svojo preteklost in na svoja aktualna sprenevedanja) želela in znala ugoditi, pogled, ki Winnie absolutno določa: pogled drugega ali drugi pogled. Čemu drugemu se Winnie tako pošastno izpostavlja sredi pustinje kakor svoji žalostni, absurdni metaralizaciji omniprezentnega pogleda (Maurice Merleau-Ponty), ki jo tvori ("*Premor*. In če

mi bo nekega dne zemlja prekrila prsi, potem nisem nikoli videla svojih prsi, nobeden jih nikoli ni videl. Premor.”)? In kaj je v resnici njena dejanskost, kakor življenje, ki je izključilo dejstvo, da se telo stara in da se ob staro telo (v kulturi, ki slavi mladost) ne podrsa več noben pogled (“Kaj ni naravno, da v tej žerjavici, ki je vsak dan bolj vroča, zagorijo stvari, ki se jim to še ni zgodilo, hočem reči, takole, ne da bi jih kdo zakuril? Premor. Kaj se ne bom tudi jaz na koncu stalila ali zagorela, ah, ne rečem, da nujno v plamenih, ne, preprosto pomalem spremenjeno v črn pepel vse to – Široka kretnja z rokama. – telo, ki se ga vidi. Premor. Po drugi strani pa, a sem kdaj poznala zmerno podnebnje?”)?

Verjetno ni potrebno posebej poudarjati, da Winnijino pozicijo zlahka povežemo z usodo igralka. Winnie JE na neki način igralka. Natančneje: njeno telo deli usodo igralka. Lacan v poglavju o *Shizi očesa in pogleda* (*Štirje temeljni koncepti psihoanalize*), v katerem kot glavno referenco razvija Merleau-Pontyjevo študijo *Vidno in nevidno*, pravi: “Reči hočem, in Maurice Merleau-Ponty nam to dopoveduje, da smo v svetovnem spektaklu gledana bitja. To, kar nam daje zavest, nas v istem trenutku vzpostavlja kot *speculum mundi*. /.../ Svetovni spektakel se nam v tem smislu kaže kot vsevidec. To je tista fantazma, ki jo najdemo v platonski perspektivi, fantazma o absolutnem bitju, ki mu je dana kvaliteta vsevidečega.”

V uprizoritvi *O, krasni dnevi* v Mali Drami režiserka in scenografinja Meta Hočevar tisto Beckettovo platno-izza-Winnie uprizori kot prosojni zaslon med odrom in gledalci. Če je – po klasični shakespearejski izpeljavi – ves svet oder in tudi predstava na svoj način ves svet, nas gledalce ta zaslon (kritično?) definira kot ta vsevideči pogled, Winnijino zgodbo pa kot zgodbo igralka in njene efemerne umetnosti, ki z umikom nekega pogleda za vselej izgine. In če se na Beckettove krasne dneve ozremo iz aktualne uprizoritve *O, krasni dnevi* v SNG Drama Ljubljana, nam igralski opus Štefke Drolc nemara lahko osvetli Beckettovo Winnie.

Od kod torej besedna fragmentarnost Beckettove Winnie? Lahko bi rekli, da od vsote vlog, ki jih je igrala in ki so obstajale zgolj pod razsvetljava pogleda, dokler je obstajal “očesni apetit”. Kaj ostane od vlog, ko pogled odide drugam? Negotovi drobc, reminiscence, delci tekstov (“... razločna sem, potlej zabrisana, potlej ne več, potlej spet zabrisana ...”) in “čuden občutek, da me nekdo gleda”.

Uprizoritev torej ni samo poklon veliki igralki, ampak predvsem poklon velike igralka vsem nam.