

Amelia Kraigher

Drama in gledališče, ujeta med knjižne platnice

26. oktober 2011

Zbudi me žvenket dežja na strešnih oknih. Novaško goro, ki jo vsako jutro pozdravim skozi okno svojega kabineta, prekriva gosta koprena oblakov. Ob močnem deževju, vetru ali snegu na naših koncih praviloma zavlada električni mrk. Za nekaj minut ali ur. Nikoli ni mogoče predvideti, kako dolgo bo trajal. Tako je tudi to jutro v hiši temno, računalnik, glasbeni stolp in televizor spijo. Okrog desete se po cesti, čez katero na raznih koncih derejo potočki deževnice, ker je tla ne zmorejo dovolj hitro požirati, odpeljem v dolino, da popišem prvi list svojega novega gledališkega dnevnika. V Slovenskem gledališkem muzeju me čaka predstavitev knjige Alenke Goljevšček *Od A(brama) do Ž(upančiča)*.

Med vožnjo se spomnim na znane fraze, ki govorijo o tem, da za vsakim uspešnim moškim stoji ženska. Ti klišeji imajo svojo sociološko razlago, ki korenini v meščanskem konceptu razumevanja družine. In natanko ta meščanska kultura, ki smo jo skozi socializacijo tako ali drugače spoznali in usvojili, nam že dolgo ponavlja, da so velikim mislecem, reformatorjem, politikom, državnikom, izumiteljem in tudi pisateljem in gledališkim inovatorjem pogosto stale ob strani močne in inteligentne ženske; bile so njihove zaveznice, prve sogovornice, najostrejšje kritičarke, bodrilke in soavtorice njihovih del. Že Perikleju, ki je vodil starogrške Atene v zlati dobi, naj bi politične govore pisala ženska, tudi na Brechta naj bi vsa leta odločilno vplivale široko razgledane ženske. O takšnih razmerjih nam govori tudi dramska literatura; na misel mi prihaja *Kopenhagen* sodobnega angleškega dramatika Michaela Frayna, ki so ga v sezoni 2006/2007 pod režijsko taktirko Sebastijana Horvata uspešno uprizorili v mariborski Drami. Zagonetna igra, ki s pomočjo časovnih preskokov z različnih, predvsem etičnih perspektiv rekonstruira možne dialoge in situacije ob

srečanju dveh znanih atomskih fizikov, Wernerja Heisenberga in Nielsa Bohra med drugo svetovno vojno. V ta osrednji motiv igre Frayn vplete še neko na videz "marginalizirano instanco", ženo starejšega znanstvenika Margarethe Bohr, ki jo nedvoumno prikaže kot asistentko in gospodinjno dveh genijev, kot tisto, ki zagotavlja varnost in racionalno oporo ...

Tako naj bi cela vrsta žensk povsem zadovoljno ostajala v senci svojih mož, skromno in potrpežljivo; ne želijo si posebnega izpostavljanja, raje delujejo v ozadju, pa vendar imajo pomembne zasluge za njihovo delo. Verjetno bi nekaj podobnega lahko rekli tudi za razmerje Kermauner-Goljevšček. Dobro se namreč spominjam Kermaunerjevega otvoritvenega predavanja na simpoziju, ki ga je v okviru Boršnikovega srečanja 2007 organizirala AGRFT, in potem še tistega, ki mu je kako leto pozneje sledilo na ljubljanski Filozofski fakulteti. S kakšno hvaležnostjo je vsakokrat govoril o svoji življenjski sopotnici, pomočnici in soavtorici veličastnega znanstvenega projekta reinterpretacij slovenske dramatike, Alenki Goljevšček! In s kakšnim žarom nam je utemeljeval svoje široko razumevanje pojma drame: o dialoških strukturah in neposrednih nagovorih kot temeljih dramskega, zaradi česar je k dramatiki prišteval že prve zapise v slovenskem jeziku, *Brižinske spomenike*, ter prvo slovensko tiskano knjigo, Trubarjev *Mali katekizem*, številne epske pesmi, odlomke iz proznih del ipd. V svojem razumevanju pojma dramskega besedila je bil Kermauner izrazito odprt, dejansko precej v skladu z najsodobnejšimi pogledi na dramski tekst; sicer pa že vsaj od šestdesetih let 20. stoletja vemo, da je predloga za gledališko uprizoritev lahko še vse kaj drugega kot drama ... A to je že neka druga zgodba.

Kermauner je predaval na enak način, kot je pisal. Po principu asociacij je vijugal med (lastno) primerjalno zgodovino drame, njenimi sociološkimi razumevanji, fenomenološko-filozofskimi branji in tudi osebnimi spomini, vselej angažirano, zavzeto, kot izjemen erudit. Bil je manični pisar, skriboman so mu pravili; v najintenzivnejšem ustvarjalnem zagonu je v petih letih napisal kar petdeset dolgih razprav, po eno knjigo na mesec. Ivo Svetina je za njegovo specifično raziskovalno metodo našel posrečen izraz – micelijska. Gre za poseben način celostnega pogleda na predmet obravnave (to pa je celotna slovenska dramatika), za katerega je značilno izrazito mrežno razmišljanje, tako mišljenje pa je do bralca, ki mora vsaj do neke mere poznati Kermaunerjeve številne literarne reference, izjemno zahtevno. Za svoj velikanski projekt pod skupnim naslovom *Rekonstrukcija in/ali reinterpretacija slovenske dramatike*, ki obsega kar 114 knjig in še 31 elektronskih publikacij, je sproti izumljal tudi jezik. Ustvaril je vrsto novih literarno-zgodovinskih pojmov in imen, na novo je zgodovinil

celotno slovensko dramatiko in književnost nasploh, jo prevpraševal in dopolnjeval, prevetрил že postavljene aksiome in jih osvetljeval z vedno novih zornih kotov, z novimi povezavami. Nazadnje je dopisoval in včasih revidiral, demantiral oziroma popravljaj tudi samega sebe, svoje stare teze in trditve. Kermaunerjeva izjemna raziskovalna širina (odprtost do različnih mnenj, pogledov, vključevalnost) je zajela na stotine del, ki jih je naš književni kanon po neki (ne)vprašljivi samoumevni logiki zaobšel, segla pa je tudi na področje dramske ustvarjalnosti slovenske ekonomske ter politične emigracije, ki jo je pionirsko obravnaval v vrsti razprav. Njegovim posrečenim poimenovanjem za literarne tokove, gibanja, smeri, ki so se že dodobra ustalila v naših strokovnih besednjakih, značilnim reizmom, ludizmom, karnizmom, misticizmom, lingvizmom, hipermodernizmom ... so pozneje logično sledile številne kratice in okrajšave za izvirno sestavljene pojme, pa tudi abstraktne sheme v obliki plastičnih organogramov, nekakšnih piramidnih struktur, ki prikazujejo zapletene odnošaje in povezave med izbranimi predmeti obravnave. Kermaunerjeve razprave so skratka zapletene polifone strukture, ki jih ni lahko brati: so metateksti, nastali kot replike ali komentarji drugih besedil; so medsebojno prepleteni in mrežno povezani interteksti; številne kratice, ki se pojavljajo v njih, pa niso samo abstraktni znaki in simboli za izbrane pojme, ampak nekakšna vozlišča, v katerih se stekajo razni pomeni, vsebine, vidiki, svetovni nazori ... Ob branju teh razprav je (ne samo) meni zelo pogosto umanjkal (literarni) kontekst, iz katerega je avtor zajemal, kar me je zafrustriralo do te mere, da sem z branjem preprosto odnehala.

Na tej točki pa v zgodbo o rekonstrukciji slovenske dramatike odločno in tvorno vstopi nova knjiga Alenke Goljevšček *Od A(brama) do Ž(upančiča)*. Delo, ki obsega skoraj tisoč strani in prinaša vsebine 765 slovenskih dram, je nujna popotnica za razumevanje Kermaunerjevih dramskih analiz, a ne samo to; je tudi neprecenljiv priročnik za vse, ki se tako ali drugače ukvarjamo s slovensko dramatiko in gledališčem. Nastajala je dolgo, kakih trinajst let, kot vzporedni projekt in obenem integralni del Kermaunerjevega epohalnega dela. Že ob prvem listanju se razveselim njene uporabnosti: knjiga obnavlja zgodbe znanih, manj znanih in tudi povsem neznanih, nikoli objavljenih ali pozabljenih dramskih del, ki so natančno razčlenjena po posameznih dejanjih, aktih, prizorih, slikah, in – kar se mi zdi še pomembnejše ter za gledališke ustvarjalce in premišljevalce še posebej dobrodošlo – vsebine dram vselej spremlja tudi seznam oseb, ki jih v *500 dramskih zgodbah* tako zelo pogrešam.

O tem, s kako velikim in obsežnim projektom imamo opravka, govori tudi preprosto dejstvo, da je vsebine *500 dramskih zgodb* pripravljalo šest

različnih sodelavcev, vsebine 765 zgodb slovenskih dram pa je – očitno oborožena z železno disciplino – povzela ena sama avtorica. Po mnenju Iva Svetine je velika vrednost in nadvse posrečena posebnost nove knjige Alenke Goljevšček tudi ta, da je že iz samih povzetkov besedil mogoče zaznati čas nastanka dram in družbene razmere, v katerih so bile napisane. Kako je avtorica to dosegla? Ne le skozi zgodbe, ki so vsaj do določene mere zavezane sočasnim družbenim, političnim in zgodovinskim kontekstom; pri pisanju dramskih vsebin je avtorica kolikor je bilo mogoče prisluhnila avtentičnim jezikom in posebnim govoricam njihovih avtorjev. Zlila se je z njimi, povzemala in prevzemala je specifični slog pisanja, zvesto je sledila tako dikciji kot kompoziciji dram. Četudi v knjigi letnice ob naslovih obravnavanih dram niso sistematizirane in tako dosledne kot vsebinski povzetki (ni vselej jasno, ali navedene letnice pomenijo leto nastanka ali leto prve izdaje dela ali – pri nekaj novejših igrach – celo čas, ko je tipkopise, ki so se nabirali v predalih, dobil v roke Taras Kermauner), je to knjiga, ki ima vse možnosti, da postane uspešnica med študenti, raziskovalci, dramaturgi, med ljudmi različnih gledaliških profilov. Zato me toliko bolj preseneča njena nizka naklada, le 350 izvodov. Morda sklepam preveč idealistično, morda celo naivno, a prav mogoče se mi zdi, da bi ta obsežna zbirka, ki nam na novo odkriva vrsto neznanih dram in avtorjev, spodbudila njihova nadaljnja branja in sveže interpretacije, ne le pri raziskovalcih slovenske dramatike in gledališke zgodovine, ampak tudi skozi kakšno svežo, sodobno uprizoritev. Prvo, česar se lahko nadejamo, pa je seveda to, da bo knjiga kmalu pošla in da bodo sledili ponatisi.

6. november 2011

Tudi med prazniki in krompirjevimi počitnicami me preganjajo roki. Imam privilegij, da sem med prvimi bralci knjige, ki v tem trenutku še nima naslova, a bo v kratkem izšla pri založbi Litera. Kolega in prijatelj Rok Vevar je v pet poglavij zbral različne vrste besedil: gledališke in plesne kritike, spremne besede, eseje, portrete izbranih umetnikov, celo nekrologe velikanom modernega plesa, kolumne, pregledne, problemske ali mnenjske članke, ki jih je pisal ob različnih priložnostih in za različne medije med letoma 2005 in 2010, ter me poprosil, naj jih lektorsko pregledam, želel pa si je tudi mojih uredniških pripomb in sugestij. Zato sem mu med branjem ob rob člankov pisala vsebinske komentarje, mnenja, medklice, predlagala sem nekaj tehničnih izboljšav in rešitev, ob običajnih lektorskih posegih pa sem skrbno preverjala in popravljala tudi zapise

imen, naslove del, letnice, poenotiti je bilo treba različne načine njihovega zapisovanja, formate ipd. To delo zahteva posebne vrste koncentracijo, je strahotno utrujajoče, a včasih tudi slastno. Potem sva z Rokom dodobra premislila tudi zaporedje člankov znotraj njihove sistematizacije v petih poglavjih, ki naj bi knjigi priskrbela neko urejenost in logiko: gledališče, dramatika, performans, balet in sodobni ples; ker gre za vsebinsko in žanrsko precej raznovrstna in raznorodna besedila, sva jih nekaj sporazumno črtala v korist celote ter nekatere po notranji dramaturški logiki preme-stila. Pregovorila sva način opreme posameznih prispevkov s podatki o njihovih prvih objavah, pri čemer so dnevne kritike še posebej občutljivo tkivo, saj gre pri njih za hiter odziv na neki gledališki dogodek takoj po premieri, s časovno distanco pa se ti zapisi spremenijo v dokumente o predstavah, ki jih ni več na sporedu, ki so nam dostopne kvečjemu kako posredno, in so torej dragoceni pričevalci danega gledališkega trenutka. Prav zato je poseganje v njihovo tkivo za nazaj lahko problematično, večinoma se je treba omejiti na tisto najnujnejše, dopisovanja za nazaj pa prihraniti za kako drugo priložnost, četudi se je z nekajletno distanco naš odnos do materiala in obravnavanih del spremenil in se nam zdi, da bi bilo treba nekaterim tezam priskrbeti dodatno razlago ali vsaj pojasnilo ali da bi morali nekatere predstave vnovič zgrabiti z nekega povsem drugega konca.

Naj na kratko predstavim avtorja. Rok Vevar se je s svojim širokim delovanjem na slovenski gledališki sceni, s svojimi številnimi (meta) teksti, refleksijami, predavanji, nastopi in pobudami tudi aktivno vključil v sodobno gledališko sceno in iniciiral več pomembnih projektov. Kot sopotnik mladih dramatikov je odloč(il)no pomagal pri afirmaciji novih dramskih pisav, ki se od leta 2004 rojevajo znotraj delavnic laboratorijsko zastavljenega programa dramskega pisanja PreGlej, katerega pobudnica in glavni motor je dramska avtorica, dvakratna Grumova nagrajenka in dramaturginja mlajše generacije Simona Semenič. Pomembno je sodeloval pri reformiranju bienalnega festivala in platforme slovenskega sodobnega plesa Gibanica; bil je med ključnimi akterji pri vzpostavljanju projekta Mreža sodobnega plesa, ki skrbi za postprodukcijo in distribucijo predstav nevladnega sektorja po vsej Sloveniji; še prej je v Plesnem teatru Ljubljana po kuratorskem in delavniškem principu utemeljil in umetniško vodil dva komplementarna festivala plesnih perspektiv Ukrep in Medukrep; sooblikoval je festival PLESkavica, ki po obliki še najbolj spominja na delovna srečanja različnih ustvarjalcev v okviru umetniških rezidenc; nenazadnje pa je bil in je še vedno eden ključnih sodelavcev in promotorjev mednarodno zastavljenega plesno-izobraževalnega in produkcijskega

projekta na področju Balkana Nomad Dance Academy. Vsem tem projektom je skupno to, da gre pri njih za nekakšna kreativna gojišča, (samo)izobraževalna medgeneracijska srečanja, za programsko iskanje in izumljanje novih dramskih, gledaliških, plesnih ali festivalskih formatov, ki se razvijajo in ostrijo skozi dialoge s povabljenimi gosti, strokovnjaki ali naključnim občinstvom. Osredotočeni so na proces dela oziroma ustvarjanja, kar predstavlja svojevrsten upor ali vsaj zoperstavljenje znani logiki našega neoliberalnega kapitalizma, ki nas neumorno in za vsako ceno žene v produkcijo rezultatov, v produkcijo komercialno zanimivih, potrošniku prijaznih zaključnih izdelkov. Uspešnost omenjenih projektov se je večinoma izkazala ravno v odpiranju prostora za nove možnosti ustvarjanja in mišljenja (v) umetnosti (kar se je v zgodovini nešteto izkazalo za progresivno silo, za gonilo napredka in razvoja), v iskanju alternativ utečenim produkcijskim strojem, ob trdem in entuziastičnem delu številnih vpletenih pa tudi umetniški rezultati in kvalitativni preboji niso izostali.

Vse te pobude so v Rokovem primeru vstale iz potrebe po preseganju produkcijskega mrtvila, ali bolje, utečenosti preverjenih produkcijskih vzorcev, iz želje po hitrejšem razvoju potenciala sodobnih gledaliških umetnosti, polet pa so jim dale drznost v načinu mišljenja in utopične ideje, ki so se sčasoma vsaj delno izkazale za uresničljive, predvsem pa jih je podžigala Rokova velika strast do teorije. Prodornost njegove misli se napaja v dobrem poznavanju gledaliških teorij, filozofije, psihoanalize, lingvistike, semiotike, zgodovine moderne in sodobne umetnosti nasploh, še posebej pa njenih likovnih teorij. Ta široka humanistična izobrazba v temelju oblikuje in odlikuje tudi njegovo pisavo, teoretsko misel, kot jo razvija v svojih člankih, študijah in refleksijah in skozi katero natančno razbira in lucidno interpretira obravnavane gledališke fenomene.

Njegov znanstveni in jezikovni aparat, fundament, v veliki meri predstavljajo psihoanalitični koncepti, zahtevno teoretsko besedišče, ki je polno intertekstualnih nanosov, zaradi česar se med njegovimi bralci najdejo tudi taki, ki se pritožujejo, da je Rokova pisava, tudi kadar gre le za krajše gledališke in plesne kritike, zapletena, težko razumljiva celo samim ustvarjalcem predstav. Rok s svojim značilnim, prepoznavnim psihoanalitičnim diskurzom že presega žanr kritike. Gledališke predstave so zanj iztočnice za postavljanje vprašanj; na primer v kolikšni meri vsakodnevne igralčeve levitve iz vloge v vlogo vplivajo na konstitucijo njegove lastne osebnosti? Ali jim drame, ki jih igrajo na odru, kdaj zlezejo pod kožo ali v podzavest do te mere, da jih tudi osebnostno preoblikujejo? Kritike skratka preraščajo v kratke protoznanstvene eseje. Z lektorskega

gledišča je zanimivo predvsem to, da Rok svoje zapise podaja v izjemno kompleksnih stavčnih strukturah, pri čemer uporablja razmeroma malo pridevnikov, kar je še posebej pomenljivo tam, kjer imamo opravka z žanrom kritike. To utegne bralca zvesti. Še več: v poglavjih, v katerih so zbrane ocene gledaliških ter plesnih predstav in performansov, ne gre le za njihove natančne analize, ampak še bolj za lucidne interpretacije, ki ohranjajo odprtost in posluš za to, na kakšen način nas določen avtor ali predstava nagovarjata, kako gledališko delo komunicira v danem prostoru in času. Vevarjeva kritika premišljuje logiko režije, igre, uprizoritveni koncept tako, da želi vselej prisluhniti "pogledu Drugega", ali – kot bi se sam izrazil – zanima ga, na kakšen način predstava vrača gledalcu njegov lastni pogled, kako "nas predstava zagleda". Navadno je podana brez eksplicitne sodbe v okvirih dihotomij dobro/slabo, uspešno/neuspešno, prepričljivo/neprepričljivo ... Ocena predstave in njenih posameznih delov je razberljiva iz celotnega besedila, redkeje je izpisana neposredno, kot sodba. V tem je Vevar kot kritik poseben, v našem prostoru edinstven, zato sem ob popravljanju in urejanju zbirke večkrat pomislila, da je pravzaprav škoda, ker je v zadnjem času nehal pisati dnevne kritike.

Posebna odlika Vevarjevih člankov je tudi njegova pozornost do tega, kako obravnavana umetniška dela, predstave, knjige, drame in avtorski opusi rezonirajo v odnosu do drugih žanrov, kakšno razmerje vzpostavljajo do svojega časa in prostora ter kako ga obravnavajo. Pomemben je torej kontekst, znotraj katerega avtor dramska in gledališka razmerja v najširšem smislu razbira kot nekakšne kazalnike freudovskega nelagodja v kulturi. Kritike, študije avtorskih opusov (režijskih, plesnih, koreografskih, dramskih) in razprave so zaradi analitične naravnosti ter zaradi lucidnih premislekov o razmerjih med posameznimi elementi znotraj njih izjemno zgovorne, poučne; veliko povedo tako tistim, ki so se z obravnavanimi deli seznanili neposredno, kot tistim, ki se (še) niso. Ko jih beremo eno za drugo, to postane še bolj očitno in tako povsem upraviči njihovo knjižno izdajo.

V reflektivnih metateksth se Vevar osredotoča na posebnosti obravnavanih del, na tisto, kar v njih izstopa; premišljuje o vlogi dramskega teksta v sodobnem gledališču, o pojmu režije, ki danes ni več samo orkestracija stališč, glasov, ritmov predstave, ampak tudi uprizarjanje problematizacije tega početja; osredotoča se na sam akt gledanja predstav, preprašuje gledališke protokole in kaže, kako delujejo ideologije celo tam, kjer jih običajno ne pričakujemo in se jih zato sploh ne zavedamo. Tako Vevar – dopuščajoč različne načine in režime gledanja na umetnost – sproti ustvarja lastno teorijo, tipologijo in sistematiko razn(lič)ih gledaliških

fenomenov in praks. Četudi je v filozofiji in psihoanalizi našel domač teren za mišljenje scenskih umetnosti (najpogostejše reference so Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Alain Badiou, John Berger, od slovenskih teoretikov pa Slavoj Žižek, Mladen Dolar in Bojana Kunst), se Vevarjeva interdisciplinarna odprtost in širina pogleda še posebej dobro kažeta v preglednih člankih, kjer v obravnavo izbranega avtorja ali teme spretno vpleta reference z drugih področij umetnosti, kot so film, književnost, arhitektura, glasba, vizualne umetnosti in podobno. V prispevkih se mestoma kot medklici ali kot zaključni komentarji, drugod kot povsem organski deli člankov oglašajo lucidni komentarji sodobnega časa, aktualnih ali (pol)preteklih kulturno-političnih in družbenih razmer, še najraje tistih pojavov, ki proizvajajo naše frustracije, jezo, bolezenske simptome, anomalije in s tem seveda tudi takšne in drugačne – drame.

Rokovi članki so skratka lucidne interpretacije izbranih umetniških del. Zbrani na enem mestu, v knjigi, pa se zlijejo v nekakšen postmoderni učbenik izbranih poglavij zgodovine in teorije modernega in sodobnega plesa, gledališča, drame, performansa. Odlikujejo jih mnogi intertekstualni nanosi in reference, zato je njihovo branje zahtevno, vendar ponuja tudi velik užitek v spozna(va)nju novega. Prednost takšnih zbirk je tudi v tem, da lahko objavljena besedila beremo v poljubnem zaporedju, zabavno pa postane takrat, ko začno vsa ta besedila medsebojno komunicirati. Osrednje teze o gledališču in plesu, citati nekaterih Rokovih ključnih referenc se v knjigi pojavljajo na več mestih, v različnih člankih, med sabo tudi interferirajo in zaživijo po svoje, začno posegati drug v drugega ter se na dovolj posrečen način medsebojno dopolnjevati in razlagati. Vse te ponovitve v sebi nosijo tudi neko razliko, permutacije znanega pa bralcu nudijo spoznavni prebitek, ki pogloblja njegovo razumevanje sodobnih gledaliških fenomenov.