

Članek pokaže, da je zametke postdramskega gledališča na Slovenskem mogoče zaslediti že konec petdesetih let 20. stoletja v režijskem opusu Balbine Battelino Baranovič. Osredotoči se na analizo njenih uprizoritev v Eksperimentalnem gledališču, ki ga je ustanovila in vodila v obdobju 1955–1967. Repertoar je slonel na štirih prevladujočih sklopih besedilnih predlog, ki naznanjajo prehod v postdramsko gledališče kot gledališče »po« dramam: na priredbah pripovednih del; dramskih besedilih, ki zaobhajajo tradicionalno, v aristotelški dramaturgiji utemeljeno absolutno dramo; dramah absurda in pesniških delih. Značilnosti postdramskega gledališča so proučene z vidika dveh poglavitnih teženj; težnje po odtegnitvi označevanja, to je po odmiku od reprezentacije, in težnje po razhierarhizaciji gledaliških sredstev. V največji meri so bile uresničene v uprizoritvah, ki so bile izvedene kot gledališče v krogu. Načela paratakse, simultanosti in igra z gostoto znakov so bili najbolj razvidni v uprizoritvi Goethejevega *Fausta* (1959). Članek režiserko uvrsti med predhodnike postdramskega gledališča, ki ga avtor te terminološke oznake Hans-Thies Lehmann sicer umešča v sedemdeseta leta 20. stoletja, v slovenskem prostoru pa njegov odmevni začetek po doslej uveljavljenih interpretacijah označuje predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* v izvedbi Gledališča Pupilije Ferkeverk leta 1969.

Ključne besede: slovensko gledališče, eksperimentalno gledališče, postdramsko gledališče, gledališče v krogu, avtentičnost, Balbina Baranovič

Barbara Orel je izredna profesorica za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti ter vodja raziskovalne skupine na UL AGRFT. Osrednja področja njenih raziskav so eksperimentalne gledališke prakse, avantgardna gibanja in sodobne scenske umetnosti. Napisala je knjigo *Igra v igri* (2003) in uredila več znanstvenih monografij, nazadnje *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav* (2017). Kot raziskovalka sodeluje z delovno skupino Theatrical Event (v okviru International Federation for Theatre Research). Predavala je tudi na univerzah v tujini, med njimi na University of Warwick in University of Tartu.

barbara.orel@guest.arnes.si

Zametki postdramskega gledališča na Slovenskem:

Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranovič (1955–1967)

Barbara Orel

Nekatere značilnosti oziroma zametke postdramskega gledališča na Slovenskem je mogoče zaslediti že v Eksperimentalnem gledališču, ki ga je v letih 1955–1967 vodila Balbina Battelino Baranovič. To je še pred »uradnim« začetkom postdramskega gledališča, ki ga avtor te terminološke oznake Hans-This Lehmann sicer umešča v sedemdeseta leta 20. stoletja, in obenem tudi dobro desetletje pred predstavo *Pupilijski papa Pupilo pa Pupilčki* v izvedbi Gledališča Pupilije Ferkeverk leta 1969, ki po doslej uveljavljenih interpretacijah označuje odmeven začetek postdramskega gledališča na Slovenskem. Gradivo o opusu Balbine Baranovič, ki zgovorno priča o postdramskem zastavku njenega Eksperimentalnega gledališča, je bilo v slovenskem gledališkem zgodovinopisju prvič podrobno in pregledno predstavljeno v knjigi Primoža Jesenka *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji (1955–1967)*.

Sinergija med eksperimentalnimi gledališkimi praksami in institucionalnimi gledališči

Eksperimentalne gledališke prakse na Slovenskem so po drugi svetovni vojni delovale v svojevrstni sinergiji z institucionalnimi gledališči. To je osrednja misel, ki jo Primož Jesenko izpisuje v znanstveni monografiji in jo lucidno izpostavi že v naslovu: *Rob v središču*. O gledališkem eksperimentu smo doslej večinoma razmišljali kot o alternativni, ki se je oblikovala kot opozicija in je delovala na obrobju, ločeno, predvsem pa neodvisno od institucionalnih gledališč.¹ Jesenko, ki poglobljeno in

Zahvala: Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

¹ Kot ugotavlja Tomaž Toporišič, sta v slovenskem prostoru – tako kot v drugih vzhodnoevropskih državah – v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja soobstajala dva tipa gledališča, t. i. gledališče konsenza in gledališče opozicije (*Levitve* 139–141). Tako ju imenuje Valentina Valentini: »1. *Gledališče konsenza*, katerega dominantni orodji sta tekst in igralec. Tekst je socrealističen ali klasičen, igralec je utelešenje zvestobe političnega aktivista. 2. *Gledališče opozicije, ne-strinjanja (disidence)*. Njegova protagonista sta avtor in režiser; njegovi orodji prostor in telo« (prav tam 139). V skladu s tema modeloma je bila pri nas zgodovinjena tudi gledališka praksa.

s strastno akribijo razišče prvi val gledališkega eksperimenta po drugi svetovni vojni, to splošno razširjeno in uveljavljeno razlago ovrže oziroma temeljno korigira: gledališki eksperiment v Sloveniji se je tako v estetskem kot političnem pogledu sicer vzpostavljal kot alternativa gledališkim praksam v institucionalnih gledališčih, obenem pa so prav ta ponujala prostor in s svojo infrastrukturo omogočala, celo spodbujala njegovo delovanje ter skrbela za njegovo kontinuiteto. Avtorja pri tem sicer ni motiviralo »radikalno preoblikovanje razumevanja zgodovine gledališkega eksperimenta ali klic po prevrednotenju že znanega« (Jesenko 11), temveč potreba po ponovnem ozaveščenju dejstva, da ima eksperiment konstitutivno vlogo pri razvoju gledališke dejavnosti. V času, ko zavest o tem in ugled gledališkega eksperimenta drastično upadeta, je to – kot poudarja Jesenko (prav tam) – še posebej pomembno izpostaviti.

Raziskava izbranih poglavij o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji (kot točno sporoča že podnaslov knjige) je zamejena z letnicama 1955–1969. To je čas, v katerem je delovalo Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranovič. Vendar se avtor ne osredinja le na proučevanje njenih inovativnih pobud, temveč v raziskavo vključi tudi avtorice in avtorje ter skupine, ki so v tem času ustvarjali v zarisu eksperimentalnih gledaliških praks: Drago Ahačič in Gledališče Ad hoc, Oder 57, Žarka Petana, Mileta Koruna, Jurija Součka in njegovo skupino 312 860, imenovano tudi Stranski vhod ali Součkova skupina ter Študentsko aktualno gledališče – ŠAG. Kot poudarja Jesenko, mu ne gre za posredovanje vednosti o »zamolčani preteklosti«, temveč za »prikazovanje prezrtih in netematiziranih vmesnih prostorov in optik« (11), ki so se razpirali med eksperimentalno in mainstreamovsko gledališko produkcijo v repertoarnih gledališčih. Ob tem opozarja tudi, da nobeden od obravnavanih protagonistk in protagonistov ni ostal docela prezrt, pač pa je pomanjkljivo obravnavana, na površinske sodbe in pavšalno poznavanje pritrjena ostala dejavnost Balbine Baranovič in Drage Ahačič (27). Da je ustvarjalnost ženskih avtoric ostala pomanjkljivo obravnavana, ni le znak, temveč simptom prevladujoče moške linije v zgodovini in zgodovinjenu (ne le) slovenskega gledališča. Zato je toliko pomembneje opozoriti na (eno od) ugotovitev, ki jih prinaša knjiga in je bila doslej premalo poudarjena, včasih celo prezrta: gledališkemu eksperimentu sta v Sloveniji po letu 1945 pot utirali Balbina Baranovič in Draga Ahačič.

Jesenko uvodoma natančneje opredeli pojem gledališkega eksperimenta, ga prouči v razmerju do sorodnih praks, kot sta avantgarda in komorno gledališče, obravnavanim praksam v obdobju 1955–1967, ki so izhajale iz modifikacij dramskega modusa, pa poišče izhodišče v naturalizmu. Težnja po natančnem posnemanju resničnosti in stiku z realnim je očitno poganjala tudi gledališki eksperiment pri nas. »Predzgodovino« obravnavanemu obdobju izpiše v poglavju o Delavskem odru (1919–1939 in 1956–1960), pri čemer opozori na povezavo med eksperimentalno in amatersko gledališko

dejavnostjo, ki je zaradi vztrajanja pri oblikovanju profesionalnih standardov v institucionalnih gledališčih ostala slabo raziskana. Po temeljiti predstavitvi zgodovinskega konteksta, v katerem je delovala gledališka ustvarjalnost v petdesetih letih 20. stoletja, se posveti poglobljeni analizi del navedenih avtoric in avtorjev. Osredotoči se na odkrivanje razmerij med eksperimentalnimi in etabliranimi gledališkimi praksami ter pokaže, da jih ni urejalo načelo izključevanja, temveč načelo integralnega vključevanja eksperimenta v institucijo. To je potekalo predvsem na malih odrih, ki so bili ustanovljeni prav s tem namenom (v Drami SNG Maribor že leta 1959, v Drami SNG Ljubljana leta 1963).

Znanstveno razpravo dopolnjuje izdatno fotografsko gradivo. V Dodatku je poleg seznama režij Balbine Battelino Baranovič objavljen tudi seznam eksperimentalnih gledaliških predstav, uprizorjenih na odrih institucionalnih gledališč. Ta je za nadaljnje raziskave gledališkega eksperimenta izjemnega pomena, saj so bili raziskovalci doslej prepuščeni iskanju podatkov v zbirkah kritik, periodičnem tisku, redkih preglednih monografijah in različnih drugih virih.² V posebnem poglavju so ponatisnjene kritike izbranih uprizoritev, ki izostrujejo osrednjo rdečo nit v knjigi in izpostavljena raziskovalna vprašanja. Poleg preučitve vse razpoložljive literature, vključno s periodičnimi publikacijami, in arhivskih virov (v slovenskih gledališčih, Slovenskem gledališkem inštitutu, Centru za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT, Arhivu Republike Slovenije, Zgodovinskem arhivu Ljubljana, Zgodovinskem arhivu Celje in drugih, tudi zasebnih arhivih gledaliških ustvarjalcev) je Primož Jesenko kot metodo dela uporabil tudi intervju. Objavljeni pogovori s pričevalci dogajanja (Balbino Battelino Baranovič, Henrikom Neubauerjem, Kristijanom Muckom, Drago Ahačič, Žarkom Petanom, Mijo Janžekovič in Veljkom Rusom) odstirajo vpogled v zakulisje in osvetljujejo obravnavana vprašanja z osebnih perspektiv. Intervju kot delovna metoda ne daje le izjemno dragocenih podatkov, temveč raziskovalcu vzbuja tudi posebne vrste zavezo do obravnavanih vsebin, zgodovinskega obdobja in njihovih protagonistov. Rezultat te temeljito opravljene raziskave je znanstvena monografija, ki temeljno dopolnjuje zgodovino eksperimentalnega gledališča na Slovenskem. Izčrpna baza podatkov, ki s poglobljeno analizo ponuja obilje iztočnic za nadaljnje raziskave. Med drugim prinaša tudi gradivo, ki priča o zametkih postdramskega gledališča na Slovenskem. V nadaljevanju nameravam pokazati, da je nekatere značilnosti postdramskega gledališča mogoče zaslediti že v Eksperimentalnem gledališču Balbine Battelino Baranovič (1955–1967).

² O soočenju »s pomanjkanjem ali kar odsotnostjo sistematične in kontinuirane refleksije o eksperimentalnih tokovih« gl. Jesenko (25). Prim. tudi članek Tomaža Toporišiča »Kako zgodoviniti sodobno slovensko gledališče?« (106–113).

Postdramske značilnosti v Eksperimentalnem gledališču Balbine Battelino Baranovič

Hans-Thies Lehmann s pojmom postdramsko gledališče označi gledališče »po« drami oziroma »onstran« drame; to je gledališče, ki se vzpostavlja onkraj tradicionalnega razumevanja drame in hierarhije znakovnih sistemov v gledališču. Spremembo uprizoritvene paradigme v gledališču zahodnega sveta opazi v predstavah in performansih v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja ter jih prouči v monografiji *Postdramsko gledališče* (v nemškem izvirniku je izšla leta 1999, v slovenskem prevodu pa leta 2003).³ Pod to oznako uvršča »raznovrstne gledališke tokove po letu 1970, ki sledijo avantgardnim težnjam po reteatralizaciji gledališča ter poudarjeno izpostavljajo estetske kvalitete gledališča samega, zlasti čas, prostor in materialnost telesa« (Šorli 37). Postdramsko gledališče je sicer ohlapno definirana, a sprejeta in široko uporabljena oznaka, ki se je kljub svoji pomanjkljivi teoretski opredelitvi udomačila tudi v znanstvenih krogih.⁴ V monografiji *Performance Studies: Key Words, Concepts, and Theories* (2014), v kateri so predstavljeni ključni termini in koncepti za proučevanje scenskih umetnosti, ga Patrice Pavis predstavi kot gledališče, ki je emancipirano od dramskega teksta in uveljavlja odsotnost hierarhije med odrskimi sistemi, in kar je najpomembnejše, uveljavlja odsotnost hierarhije med odrom in tekstom (260). Gre za gledališče, ki ga temeljno zaznamujeta dve načeli: 1. »odtegnitev označevanja« (kot se izrazi Lehmann, 101), to je odmik od reprezentacije oziroma predstavljanja, nadomesti pa ga težnja po prezentaciji oziroma prisotnosti, in 2. »razhierarhiziranje gledaliških sredstev« (Lehmann 105).

Maja Šorli v monografiji *Slovenska postdramska pomlad* (v kateri razišče obdobje razcveta postdramskega gledališča v devetdesetih letih 20. stoletja) začetek postdramskega gledališča v Sloveniji umesti v predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969), oziroma kot se natančneje izrazi:

Kot prvega odmevnega predstavnika slovenskega postdramskega gledališča je mogoče imenovati Gledališče Pupilije Ferkeverk in njihovo danes že dodobra raziskano antologijsko uprizoritev iz leta 1969 *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, spektakelski uvod v razcvet postdramskega gledališča pa je odigral *Krst pod Triglavom* leta 1986. (Šorli 37–38)

³ Kot ugotavlja Patrice Pavis, Lehmann prouči spremembo uprizoritvene paradigme in jo utemelji na primerih gledaliških dogodkov in performansov, ki si jih je sam ogledal v sedemdesetih in osemdesetih letih v Nemčiji (zlasti v Theater am Turm v Frankfurtu), na Nizozemskem in v Belgiji (Pavis 262). V knjigi *Postdramsko gledališče* analizira tudi uprizoritve iz drugih držav, med njimi tudi iz Slovenije, in sicer predstave v režiji Tomaža Pandurja in Emila Hrvatina/Janeza Janše.

⁴ O razvoju termina postdramsko gledališče gl. Pavis (258–259), Toporišič (*Ranljivo telo teksta in odra* 89–94), Šorli (40–44), Milohnič (331–332). Lehmannova opredelitev postdramskega gledališča je bila deležna številnih kritik in tudi konstruktivnih dopolnitev. Avtor sam je po izidu knjige korigiral vrsto svojih trditev v člankih in knjigi *Das politische Schreiben* (2012). Kljub temu da postdramsko gledališče izziva in kliče po natančnejši terminološki opredelitvi, je navdse uspešen krovní pojem. Kot ugotavlja Pavis, se po petdesetih letih 20. stoletja, ko je bil iznajden termin »gledališče absurda«, do devetdesetih let, ko je Lehmann konceptualno osmislil »postdramsko gledališče«, ni pojavil noben tako prodoren termin, ki bi zajemal veliko večino eksperimentalne gledališke produkcije.

Na osnovi podatkov, ki jih prinaša Jesenkova knjiga *Rob v središču*, je mogoče nekatere značilnosti postdramskega gledališča prepoznati že pred letom 1969, in sicer v izbranih uprizoritvah, ki jih je v Eksperimentalnem gledališču režirala Balbina Baranovič.

O postdramski zastavitvi njenega gledališča kot gledališča »po« dramati oziroma onkraj tradicionalnega razumevanja dramskega gledališča zgovorno priča že sam izbor uprizorjenih besedil. V repertoarju Eksperimentalnega gledališča (1955–1967) je mogoče izpostaviti štiri prevladujoče sklope besedilnih predlog:

1. priredbe pripovednih del: Zolajevega romana *Thérèse Raquin* v dramatisaciji Marcelle Maurette (1955), Platonovih dialogov *Poslednji dnevi Sokrata* (1957), *Requiema za vlačugo* Williama Faulknerja (1958), v katerem je avtor dramatisiral svoje lastno pripovedno delo in pri tem eksperimentalno s pripovednimi tehnikami ter ustvaril tekst, ki je delno drama in delno roman;
2. dramska besedila, ki zaobhajajo tradicionalno, v aristotelski dramaturgiji utemeljeno absolutno dramo: Goethejev *Faust* (1959), *Mrtvo pismo* Roberta Pingeta (1962), pesniško besedilo v dramski obliki Dylana Thomasa *Pod mlečnim gozdom* (leta 1963 je bila v Eksperimentalnem gledališču na ogled prva uprizoritev te drame v Jugoslaviji);
3. drama absurda: Beckettovi igri *Konec igre* (leta 1969 je bil to slovenski krst in obenem prvi Beckett pri nas) in *O, lepi dnevi* (1964);⁵
4. pesniška dela: uprizoritev poezije Silvija Strahimira Kranjčevića *Vizije*, 1958; uprizoritev Lorcove poezije *Pesem hoče biti luč*, 1960; uprizoritev pesmi socialnega protesta in ljudske vstaje *Kri v plamenih* (uprizorjena ob 20-letnici narodnoosvobodilnega boja leta 1961).

Odtegnitev označevanja

Odmik od reprezentacije oziroma odtegnitev označevanja (kot ena izmed poglavitnih značilnosti postdramskega gledališča) je bila najjasneje razvidna predvsem v načinu igranja. Kot opozarja Lehmann, postdramsko gledališče »ni samo novi način uprizoritvenega teksta (kajšele novi tip gledališkega teksta), marveč je tip uporabe znaka v gledališču, ki obe plasti gledališča temeljito prežame s strukturalno spremenjeno kvaliteto dogodkovnega teksta, ki postane bolj prezenca kot reprezentacija« (105). Načelo, ki vodi k postdramskemu, je strategija odtegnitve označevanju. Ali kot se izrazi Lehmann: »Dovolj je, da moramo dati gledališkemu znakom možnost, da delujejo ravno z *odtegnitvijo* označevanju« (101). To pomeni brisanje intencionalnosti znaka in odvzemanje reprezentacijskega značaja gledališkemu dogodku.⁶

⁵ Uprizorjena je bila tudi drama *Zgodba o živalskem vrtu* Edwarda Albeeja, vendar je bila to edina predstava v Eksperimentalnem gledališču, ki je ni režirala Balbina Baranovič. Režiral jo je Žarko Petan.

⁶ To se v polni meri uresničuje zlasti v primeru t. i. estetike vdora realnega (Lehmann 118–123), na primer v avtobiografskih performansih. Primeri vdora realnega, ki zabrisujejo intencionalnost gledaliških znakov, zasledimo tudi v dramatikah, denimo v opusu gledališča v gledališču Luigija Pirandella.

Odtegnitev označevanja je v Eksperimentalnem gledališču pomenila stremljenje k prisotnosti, ki se je družila s težnjo po avtentičnosti in kar najbolj pristni oživitvi odrskega dogajanja.⁷ Te značilnosti postdramskega gledališča seveda ni mogoče pripisati vsem uprizoritvam v Eksperimentalnem gledališču. Iz kritiških zapisov in drugih dokumentarnih gradiv (fotografij in pričevanj) je mogoče ugotoviti, da so bile najzorneje izražene v nekaterih uprizoritvah, ki so bile zastavljene kot gledališče v krogu. Krožna postavitev, ki »odrska dela prikazuje publiki z rentgensko močjo, saj se vidi slednja koščica in slednje tkivo, iz katere je delo sestavljeno«, kot se izrazi Jože Javoršek⁸ (nav. po Taufer 21), je pomenila novost, s katero je mogoče doseči avtentičnost prikazanega. Natančneje, šlo je za ponovno odkritje načina predstavljanja v krogu (znanega že v antiki), ki je bilo v petdesetih letih aktualno kot eksperimentalna oblika uprizarjanja tudi v tujini. Balbino Baranovič je na študijskem obisku v Parizu očarala predstava, ki jo je kot gledališče v krogu odigrala skupina iz Filadelfije. Predstava jo je »popolnoma prevzela«, kot je povedala v intervjuju Primožu Jesenku:

[B]ila sem presenečena nad močnim učinkom tega teatra. Ugotovila sem, da se to zgodi zaradi bližine igralca. Ko sem predstavo gledala v drugo, sem se znova počutila neposredno vključeno v dogajanje, ne kot običajno, ko iz parterja gledaš na oder s prostorsko, a tudi z interno človeško distanco. Ko sem prišla naslednji dan preverit izkušnjo, sem ugotovila, da siloviti vtis ni popustil, znova sem začutila isto. Rekla sem si, da bi se to morda dalo preizkusiti pred domačim občinstvom, posebno če se umaknem klasičnim tekstom. (Jesenko 295)

Ob vrnitvi domov je Lojzetu Filipiču, takratnemu umetniškemu vodji celjskega gledališča predlagala to novost. Filipič, ki je bil naklonjen inovacijam, je njeno ponudbo takoj sprejel in tako je leta 1953 v Celju nastala prva uprizoritev v krogu v Sloveniji, psihološka kriminalka Willyja Oscarja Somina *Atentat*.

Dve leti pozneje, junija 1955, je bil kot otvoritvena predstava Eksperimentalnega gledališča uprizojen Zolajev roman *Thérèse Raquin* v režiji Balbine Baranovič. V Slovenskem poročevalcu je bila pred premiero objavljena (nepodpisana) napoved, ki je v predstavitvi značilnosti uprizarjanja v krogu izpostavila prav avtentičnost dogajanja in načina igranja:

[G]ledalci in igralci niso ločeni med seboj, marveč povezani v celoto ... Ta način uprizoritve zahteva od igralca intenzivnejšo koncentracijo in večjo poglobitev v igro, ker ni scenerije in drugih običajnih gledaliških rekvizitov ... igralec (je) edini objekt, ki gledalca zanima. Okolje pa samo zahteva, da je podajanje dejanja *naravno* in *pristno*. (nav. po Taufer 15, poudarila B. O.)

⁷ Premislek o razumevanju prisotnosti, pristnosti in avtentičnosti sem z vidika vprašanja o izvornosti gledaliških dogodkov razgrnila v razpravi »Vprašanje izvornosti: travmatična točka gledališča in performansa na prelomu tisočletja« (Orel 75–96). Služi lahko kot primerjava med uresničevanjem prisotnosti v petdesetih letih 20. stoletja in po letu 1990.

⁸ Tako je Javoršek zapisal v oceni uprizoritve Roussinove komedije *Mož, žena in smrt*, premierno uprizorjeni leta 1956 v Eksperimentalnem gledališču.

Miloš Mikeln je v kritiki opozoril, da v tem gledališču »med igralcem in gledalcem ni rampe (rampa pa pomeni razdaljo). Torej se mora igralec vesti popolnoma *naturalno*, 'neprivzdignjeno« (nav. po Taufer 16, poudarila B. O.). Zato uprizarjanje v krogu »odpravlja 'privzdignjeno igro', prirojeno za galerijo, da igralca razbremeni še zadnje ovire na poti do *naturne, sproščene*, po vsebini prav tako umetniške kot na starem odru, po obliki pa *običajnemu človeškemu govoru in gibanju podobne odrske stvaritve*« (prav tam, poudarila B. O.). Slog igre na krožnem odru je primerjal s filmsko igro, pri kateri gledalcu ne uide »noben drget ustnic, noben pogled« (prav tam).⁹ Potencial avtentičnosti, ki ga omogoča bližina med vsemi prisotnimi oziroma »hotenje po najbolj intimnem zblizanju odrskega ustvarjalca z gledalcem soustvarjalcem« je v gledališču v krogu prepoznal tudi Vasja Predan in novi način igre opisal kot »*intimno, komorno (ne tihotno, marveč preprosto, neposredno), tako rekoč 'domačnostno', 'privatno' igro*« (nav. po Jesenko 397, poudarila B. O.).

Takšne so bile namere Balbine Baranovič, ki so jih kritiki z veliko naklonjenostjo pozdravili. Do njihovih uresničitvev pa so bili prizanesljivi. Če povzamemo z besedami Vasje Predane, je bil to v primeru *Thérèse Raquin* poskus »s polovičnim umetniškim uspehom« (nav. po Taufer 18). Režiji je očital šibkost »v izredno intenzivnem, kompliciranem forsiranju dramatične koncentracije«, igralcem pa »neintimni« način igre, vendar – kot je poudaril – so se mu »marsikdaj izredno toplo izvili J. Hahnova (Thérèse), Maks Bajc (Camille) in zgolj spočetka Lojze Rozman (Laurent)« (prav tam 17–18). Podobnega mnenja je bil Mikeln: novi način igre je v nekaterih prizorih uspelo ujeti Tkačevi, Hahnovi in Rozmanu (prav tam 17). Strategija odtegnitve označevanju je bila sicer programsko vpisana v uprizoritev, vendar je novi način uprizarjanja od vseh ustvarjalcev terjal več vaje in uigranosti.

To jim je uspelo v uprizoritvi Platonovega dela *Poslednji dnevi Sokrata* (1957), ki je bila velik uspeh Eksperimentalnega gledališča, pravzaprav prava uspešnica. Doživela je več kot petdeset ponovitev, kar je izjemno visoka številka, sploh če pomislimo, da je šlo za eksperimentalno uprizoritev. Presenetljivo je, da se je prvi »odmeven – programski, gledališkoeksperimentalni, režijski in igralški uspeh« Eksperimentalnega gledališča (Taufer 22) posrečil na primeru filozofskega dela in ne na primeru Zolajevega romana, ki je z naturalistično zastavitvijo podajanja vsebin predstavljal adekvatno izhodišče za gledališče v krogu. V vlogi Sokrata je nastopil Lojze Potokar in – kot je zapisala Stanka Godničeva – ustvaril »kreacijo, kakršnih v naši gledališki zgodovini še nismo veliko zabeležili« (nav. po Taufer 23). V igri je »razvil presenetljivo obsežno skalo nians, od retoričnih, a stilno pogojenih, antičnih retoričnih učinkov,

⁹ Jože Javoršek je igranje in režiranje v gledališču v krogu prav tako primerjal s postopki pri filmu. V kritiki *Atentata* leta 1953 v Celju je zapisal: »Pod reflektorji igrajo na okrogli plošči igralci. A kje je kamera? Kamera so bleščeče oči številnih gledalcev. Nekatere oči so od igralca oddaljene pol metra (veliki plan), nekatere ga gledajo diagonalno, nekatere so od nje oddaljene spet tako daleč, kot kamera, kadar snema v drugem ali tretjem planu. Zato mora režija s tem novim položajem, ki ga prinaša 'gledališče v krogu' računati, še bolj pa igralec, ki je postavljen dobesedno in od vseh strani pod povečevalno steklo svojega občinstva« (nav. po Jesenko 396).

pa do najbolj rahlih čustvenih odtenkov« (prav tam). O Potokarjevem pristopu k oblikovanju vloge zgovorno priča naslednji odlomek iz intervjuja, objavljenega v gledališkem listu. Sokrat je bil zanj lik, »ki je daleč izven vseh kalupov povprečnosti, nad vsemi zapisanimi sistemi srca in pameti, v pravem pomenu idealni lik, ki je več ko kakšna uspela literarna podoba, saj je istočasno umetniško-literaren in življenjsko pristen in preprost ... to je moja doslej največja vloga. *Ko jo igram, je ne igram: na vse pozabim izven sebe, živim le kot Sokrat*« (nav. po Taufer 22–23, poudarila B. O.). Da ga je zasnoval s »strogim realizmom«, potrjuje tudi Miklavž Prosenč, sicer avtor neprizanesljive kritike v študentski Tribuni.¹⁰ Več o samem načinu igre iz kritik ni mogoče razbrati, a težnja po pristnosti, avtentičnosti Platonovega, Sokratovega in Potokarjevega retorično spretnega in človeško prepričljivega zagovora je iz njih dobro razvidna. Uprizoritev je bila zasnovana kot odrski esej, kar je na slovenskih odrih pomenilo novost, s katero so se – kot ugotavlja Jože Javoršek – ustvarjalci »vključili v splošno smer današnje omike, ki teži v esej« (nav. po Taufer 26). Ni šlo samo za nov način uprizarjanja tragičnosti, ki so jo dotlej oblikovali »z monumentalnostjo, miti, z besedo in filozofsko poetično mislijo« (Taufer 25), temveč za »esejistično gledališče«, ki se postavlja v smer »sodobne esejistične dramatike«, kot se izrazi Javoršek (prav tam 26). V njem je mogoče prepoznati novo odrsko kvaliteto in senzibilnost, ki je naznanila estetiko postdramskega gledališča kot postbrechtovskega, antiiluzionističnega, v ne-več-dramskem besedilu zasidranega gledališča, ki deluje s strategijo zabrisovanja intencionalnosti gledališkega znaka in razhierarhizacije gledaliških sredstev.

Razhierarhizacija gledaliških sredstev

Težnja po razhierarhizaciji gledaliških sredstev je bila dobro razvidna denimo v uprizoritvi Goethejevega *Fausta* (1959). Kot je mogoče razbrati iz zapisa Balbine Baranovič v gledališkem listu, je bila v osnovi zamišljena kot gledališče v krogu. Na premieri v Viteški dvorani Križank sicer ni bila igrana krožno, pač pa so jo kot gledališče v krogu igrali v predverju Križank, ko je bila predstavljena v okviru Ljubljanskega festivala (iz intervjuja s Henrikom Neubauerjem, Jesenko 313). Ne glede na to, kje so bili razmeščeni gledalci, je uprizoritev očitno režijsko stavila na nehierarhično uporabo znakov, raznosmerno razporejenih na odru. Ali kot je izpostavil Venó Taufer: na »kontrastiranje nekakšne odrske teatralike z govorno, besedno askezo pesniškega teksta«¹¹ (31).

¹⁰ Po Prosenčevem mnenju so se na odru režijsko in igralsko »prepletali vsi stili od reinhardtovskega klasicističnega patosa preko romantične vzvišenosti do pri nas modernega antoinovskega realizma« (nav. po Taufer 24).

¹¹ Taufer sicer pravi, da navedena namera Balbine Baranovič iz zapisa v gledališkem listu ni čisto jasna. A na osnovi kritik, pričevanj in fotografij je s precejšnjo gotovostjo mogoče trditi, da je šlo prav za to. To se dobro vidi tudi na fotografiji, posneti na ponovitvi v predverju Križank (gl. Jesenko 184).

Balbina Baranovič je v gledališkem listu zapisala:

Stil naše uprizoritve, ki se v eni smeri približuje epskemu gledališču, naj bi bil artističen in hkrati naraven; *zavestno izkoriščanje nasprotij, združenih v celovitost*, nam je narekovalo umetniško oblikovano stvarnost in naravno umetnost. (nav. po Taufer 31, poudarila B. O.)

V tem je mogoče prepoznati razhierarhizacijo gledaliških sredstev, kot v postdramskem gledališču. Lehmann kot temeljni postopek razhierarhizacije izpostavlja priredno razporejanje gledaliških elementov oziroma paratakso, ki »eklatantno nasprotuje tradiciji« (105). Ta je »dajala prednost hipotaktičnemu povezovalnemu načinu, ki je uravnaval nadrejanje in podrejanje elementov. Pri parataksi v postdramskem gledališču pa elementi niso povezani enopomensko« (prav tam). Paratakso dodatno pojasnjuje s simultanostjo znakov:

Medtem ko se dramsko gledališče loteva razporeditve tako, da so iz množice signalov, posredovanih v vsakem trenutku, vsakokrat izpostavljeni in v središču le nekateri signali, vodita parataksična valenca in razvrstitev k izkušnji simultanege, ki zaznavni aparat pogosto – in kot je treba dodati: s sistematično namero – preobremenjuje. (Lehmann 106–107)

K temu je (v preddverju Križank) prispevala tudi razmestitev gledalcev okrog prizorišča, tako da režija, koreografija in igra niso bile zastavljene frontalno, temveč raznosmerno. Po pričevanju Henrika Neubauerja je ples potekal »vzporedno z dramskim dogajanjem« (Jesenko 313). Skladno z režijskim konceptom so pri modernem plesnem izrazu uporabili »nujno tudi nekatere elemente današnje rock'n'rollovske obsedenosti«, v dogajanje pa vgradili mesta za improvizacijo:

Dopustili smo razne prehode, ki jih je moral vsak igralec – plesalec sam najti, na nekaterih mestih smo predpisali le ritmično osnovo in pazili le na skladnost individualno porojenih gibov. S tem smo hoteli doseči to, da je vsak plesalec čim bolj individualno gradil svoj plesni lik in da je imel vedno manj občutek naučenega in s tem nenaravnega. (Neubauer nav. po Taufer 31–32)

Vilko Ukmar je pri komponiranju glasbe izhajal iz premisleka, »da mora scenska glasba spremljati tok dogajanja in krepiti učinek dramske igre«, pri čemer je abstraktno, »izrazito nenaturalistično« moderno glasbo, ki raziskuje tonske zveze in zvočno materijo, opremil tudi z izrazi čustvene vsebine (Taufer 31). Po presoji Stanke Godničeve igralci »niso teatralno napihovali (teksta), ampak skrbno, z notranjo intenzivnostjo preprosto recitirali« (prav tam 32). Epski, lahko bi rekli tudi romaneskni zamah Goethejevega besedila je bil ustrezna podlaga za »igro z gostoto znakov«, kot bi dejal Lehmann. V postdramskem gledališču se praviloma »kršijo konvencionalizirana pravila in bolj ali manj etabrirane *norme znakovne gostote*« (Lehmann 108). Kršitev lahko poteka bodisi v smeri preobilice bodisi primanjkljaja znakov. *Faust* v režiji Balbine Baranovič je s preobiljem gledaliških znakov kršil oziroma izstopal iz estetike

odrskega realizma, ki je v tistem času prevladovala na slovenskih odrih. Tako je uprizoritev *Fausta* izzivala in obenem segala čez horizont pričakovanja gledalcev.

Postdramsko razhierarhizacijo znakov, ki vključuje strategijo paratakse, simultanosti in igro z gostoto znakov, je mogoče pripisati tudi uprizoritvam pesniških del v Eksperimentalnem gledališču. To so bili večeri poezije, ki so bili kot uprizoritve večinoma prezrti in niso bili deležni kritičnih ocen. O njihovem gledališkem značaju in pomenu zgovorno priča notica, ki je bila objavljena v najavi Kranjčevićeve poezije *Vizije* in pravi, da si »moderne gledališkega življenja v tujini (!) skoraj ni mogoče predstavljati brez negovanja pri nas dokaj zanemarjene gledališke zvrsti: komornih koncertov umetniške besede« (nav. po Taufer 30). Najverjetneje so bile to eksperimentalne uprizoritve »recitacijsko-glasbeno-plesnega značaja«. Tako je odrsko postavitev Lorcove poezije označila Marina Golouhova (nav. po Taufer 35) in verjetno so bile po tem ključu ustvarjene tudi druge uprizoritve poezije. To je mogoče sklepati iz zasedb, saj so pri uprizoritvah pesniških del poleg interpretov – igralcev in plesalcev – sodelovali tudi koreografi (Henrik Neubauer in Kristina Piccoli, sicer stalna sodelavca Balbine Baranovič) ter izvajalci glasbe, ki so v živo spremljali dogajanje na odru. Po vsej verjetnosti je šlo za odrsko priredbo pesmi, plesa in glasbe, urejeno s postopkom simultanosti. Več kot to pa o uprizoritvah poezije ni mogoče reči.

Sklep

Postdramske značilnosti so se v Eksperimentalnem gledališču Balbine Battelino Baranovič kazale v težnji po odtegnitvi označevanja in težnji po razhierarhizaciji gledaliških sredstev, to je v dveh težnjah, ki po Lehmannu temeljno določata postdramsko gledališče. V največji meri sta se uresničevali v uprizoritvah, ki so bile izvedene kot gledališče v krogu. Ta forma je že z »ukinitvijo« rampe med odrom in avditorijem pozivala ustvarjalce k odmiku od reprezentacije in h kar najbolj pristnemu, avtentičnemu prikazovanju dramskega dogajanja. Razmestitev gledalcev okrog krožnega odra pa je zahtevala raznosmerno ureditev gledaliških sredstev, ki jih je režiserka uporabila skladno z načelom paratakse in simultanosti, najbolj evidentno v uprizoritvi Goethejevega *Fausta* (1959). Odmik od konvencije in tradicionalne hierarhije gledaliških znakov je bilo opaziti pri (izbranih) uprizoritvah v vseh štirih izpostavljenih sklopih besedilnih predlog, na katerih so slonele uprizoritve v Eksperimentalnem gledališču: pri priredbah pripovednih del, pri dramskih besedilih, ki zaobhajajo tradicionalno, v aristotelski dramaturgiji utemeljeno absolutno dramo, pri dramah absurda in pri uprizoritvah poezije. Že njihovo vsebinsko in zvrstno poreklo potrjuje premik v postdramsko gledališče kot gledališče »po« dramati. Onkraj tradicionalnega razumevanja dramskega gledališča pa jih je privedla uporaba postdramskih uprizoritvenih postopkov v konceptualni zamisli Balbine Battelino

Baranovič. Prehod v paradigmo postdramskega gledališča je v slovenskih uprizoritvenih umetnostih tedaj začel potekati že v drugi polovici petdesetih let, zagotovo v izpostavljenih obravnavanih uprizoritvah v Eksperimentalnem gledališču (1955–1967), morda pa tudi v uprizoritvah, ki jih je Balbina Battelino Baranovič v tistem času vzporedno režirala na odrih drugih repertoarnih gledališč. A to vprašanje sega že onkraj zastavljenega okvira pričujočega članka in ostaja predmet za nadaljnje raziskave.

- Jesenko, Primož. *Rob v središču: Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Slovenski gledališki inštitut, 2015.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. Krištof Jacek Kozak, Maska, 2003.
- Milohnić, Aldo. »Performativni rez postdramskega gledališča.« *Postdramsko gledališče*, Hans-Thies Lehmann, prev. Krištof Jacek Kozak, Maska, 2003, str. 329–339.
- Orel, Barbara. »Vprašanje izvirnosti: travmatična točka gledališča in performans na prelomu tisočletja.« *Hibridni prostori umetnosti*, ur. Barbara Orel, Maja Šorli in Gašper Troha, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani in Maska, 2012, str. 75–96.
- Pavis, Patrice. »Postdramatic Theatre.« *Performance Studies: Key Words, Concepts, and Theories*, ur. Bryan Reynolds, Palgrave Macmillan, 2014, str. 258–272.
- Šorli, Maja. *Slovenska postdramska pomlad*. Mestno gledališče ljubljansko, 2014.
- Tauber, Veno. *Avantgardna in eksperimentalna gledališča. Živo gledališče III – Pogledi na slovensko gledališče v letih 1945–1979*. Ur. Dušan Tomše, Mestno gledališče ljubljansko, 1975.
- Toporišič, Tomaž. *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*. Mestno gledališče ljubljansko, 2007.
- . *Levitve drame in gledališča*. Aristej, 2008.
- . »Kako zgodoviniti slovensko sodobno gledališče?« *Amfiteater*, letn. 5, št. 1, 2017, str. 106–113.