

Matej Bogataj



Svetlana Slapšak: *Mikra theatrika; Antropološki pogled na antično in sodobno gledališče.*

Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL; 156), 2011.

Svetlana Slapšak tokrat v knjigi združi dve vrsti besedil o dramatik in gledališču. V prvem delu se ukvarja z “branjem mitov in dramo” ter pri tem uporabi kar najširši nabor znanj s področja klasične filologije in antropologije. Besedila, ki so nastajala pretežno kot kolumne za časnik Večer, zajemajo z različnih področij antike, od predstavitve nekaterih najbolj reprezentativnih junakov in heroin, do občih mest; tako so drug zraven drugega Ojdip in Odisej, Protej in Hekaba, Kreont in Hektor, Heraklej, Medeja in Jazon, vsak s svojo zgodbo oziroma več različicami le-te. Pri tem primerja s širino vpogleda, kakršno ima recimo Mircea Eliade, tudi ta svoje razumevanje mitologije in obredov vedno nasloni na različne in pogosto nasprotne, Slapšakova bi rekla politično nasprotujoče variante in izpeljave, da bi se videli družbeni premiki, ki so zahtevali in omogočali spremembo; sprememba družbenih odnosov, predvsem moško-ženskih, ali odnosa do seksualnosti in spolnih vlog namreč omogoči nove, novim razmeram prilagojene interpretacije. Slapšakova razume tragedijo oziroma gledališče kot spopad med starimi in novimi silnicami v družbi, ki niso mogle biti artikulirane drugače kot skozi ugledališčenje mita; antični družbi je kljub njeni demokratičnosti pač manjkalo nekaj družbenih slojev, ki niso mogli sodelovati pri demokratičnih ritualih, niso volili in niso mogli biti izžrebani z volilnim strojem – ti sloji dobijo v gledališču svojo artikulacijo ali gledališče vsaj opozori na zadrego z njihovim izločenjem in neparticipacijo v sferi javnega. V *Mikri theatriki* nekje preberemo, da je nekaj mitov in njihovih tragijskih izpeljav pravzaprav zapisanih šele za 20. stoletje, da šele danes – še to verjetno ne za večne čase, dodajmo – lahko razumemo nekatere nianse v mitološkem gradivu, pomeni, da vsakič znova ustvarjamo svoje predhodnike in v njih iščemo oporo za potrditev današnjih teorij.

Primerjalna religiologija bi lahko imenovali področje pisanja Slapšakove v prvem delu *Mikre theatrike*, gre za zoperstavljanje različnih interpretacij s skoraj obvezno ugotovitvijo, da je današnja evropocentričnost s pomočjo zacemenetirane filologije in popreproščenih podob in izpeljav, namenjenih malomeščanskim ali akademskim slojem, če ne že kar s predsodki, stvari antike zbanalizirala, kastrirala mite ter iz produktivnih, ambivalentnih in nič kaj popeglanih junakov in bogov, recimo iz Apolona, naredila famo o skladnosti in lepoti ter na drugi strani prezrla žensko in/ali nedoločno spolno identiteto Dioniza, njegovo protejsko neulovljivost, divjo naravnost in kar je še tega. Potem so ob junakih in junakinjah, bogovih in nesmrtnikih še nekatera obča mesta iz antike; poglavja o drogah in samomarih, o zasmehovanju bogov na odru, obdela Tebe in Mikene kot dve obrobni mesti – glede na centra, Šparto in Atene, vendar za dogajalni prostor tragedije in razvoj ločene kulture pomembni mesti, pa o maski kot prvemu pogoju gledališča.

Kot Slapšakova razloži v dveh uvodnih pojasnilih, se s preteklim ukvarja zato, da bi obudila in revitalizirala potencial, ki ga imata mitologija in tragedija kot njena ubesedena in dramatizirana oblika; že v uvodnem pojasnilu zapiše, da je “knjiga osebna zgodovina razumevanja gledališča kot antropološke prakse, ki ‘prevaja’ družbene realnosti. Preprosteje povedano; knjiga je osebna zgodovina gledališča kot politike, torej predvsem političnega gledališča”. Oziroma še natančneje: gledališče je za Slapšakovo četrta veja oblasti, ki odigra podobno vlogo kot (danes vse bolj množični in rumenizirani) mediji. V skladu s to nalogo poskuša vnovič vrniti politično dimenzijo predvsem marginaliziranim, dati torej post festum in vsaj teoretsko glas vsem tistim, ki niso smeli sodelovati v antičnem gledališču, niti kot gledalci in še manj kot igralci, torej ženskam, sužnjem in ostalim nedržavljanom. Čeprav, pravi, je gledališče govorilo tudi o njih – in predvsem gledališče.

Slapšakova se nedvomno navdihuje pri tistem razumevanju antike, ki so ga pregnetil feminizem in sorodni emancipatorični projekti v časih, ki še niso dokončno pristali na smrt utopij, ki se niso predali in niso razglasili kapitulacije oziroma nezmožnosti napredovanja proti bolj odprti in pretočni družbi. V tem je izrazito protifreudovska, njena naslonitev na psihoanalizo oziroma antropologijo spola in spolnih vlog hoče dopolniti in znova, s sproščene točke zrenja premislisti tiste partiarhalne zmote, ki so jih v prvi polovici 20. stoletja zagrešili pretežno moški interpreti mitologije in antične dramatike.

Drugi del njenega pisanja predstavljajo utrinki z ogledov predstav nekje od devetdesetih let prejšnjega stoletja in prispevki za gledališke liste, kjer

je posebej plodno pred-pisala ob uprizoritvah *Mačke na vroči pločevinasti strehi* Tennesseeja Williamsa, Jovanovičevih *Podeželskih plejbojev*, Cankarjevega *Pohujšanja*, Ravnjakovega *Tugomerja*, ob uprizoritvi Bizetove *Carmen* in *Madam de Sade* Jukia Mišime; uprizoritve sta največkrat režirala Ivica Buljan, tudi pisec spremne besede k *Mikri theatriki*, in Dušan Jovanović. Pravzaprav je metoda ista kot v prvem delu, le bolj naravnost je aplicirana na sodobnost; če je v prvem delu, ob pisanju o antični dramatik in mitskih junakih, na koncu vedno sklep, ki naj poveže preteklo s sedanjim in nas opozori na emancipatorični potencial zamolčanega v mitu oziroma tragediji, če se kolumne končajo s pozivom, ki naj se odpre možnost interpretacije preteklega v današnji čas in se s tem preteklo obrusi nesorazmernosti in samoumevnosti, je v drugem delu že izhodišče provokativno. Slapšakova hoče pogledati na stvari gledališča z drugega, še neetabliranega zornega kota, zato se ukvarja predvsem z drugačnimi seksualnimi strategijami: ob Williamsovi *Mački na vroči pločevinasti strehi* tako zagovarja *queer* kulturo, kulturo razprtih, razgibanih in obheteroseksualnih praks in prezentacij; ob *Carmen* zagrebe v izvorni mit in izkoplje poskuse, da bi zajezili žensko seksualnost, njeno drugačnost, jo operacionalizirali in si jo podredili; njeno videnje 'razbojnika' Petra in njegove Jacinte iz *Pohujšanja* je izrazito provokativno do uveljavljenih in pri nas kanoniziranih branj. Zdi se, da je ravno to njena glavna odlika: na slovensko razumevanje nekaterih kulturnih vsebin gleda od zunaj, brez strahu, da bi bila zato izločena, in pri tem lahko v duhu andersenovskega poba iz *Cesarjevih novih oblačil* vzklikne, kdaj je veličina pomanjkljivo teoretsko oblečena. Kdaj je teoretska preja v službi nacionalnega in s tem nujno zožanega pogleda na umetnino.

Eden od segmentov knjige se nanaša na grške poletne festivale in različne uprizoritvene kode tragedije, in takrat lahko iz pisanja Slapšakove vidimo, kako je lahko tudi nesporazum produktiven, recimo ko tragedijo igrajo kitajski operni profesionalci; takrat zaslutimo, da beremo dopisnico iz nekega drugega gledališčenega poldnevnik.

Enako, vendar morda z več zadržki, sprejemam tudi njeno videnje nekaterih uprizoritev iz devetdesetih; saj ne, da bi gledališču Ane Monro oporekal vlogo pri demitologizaciji gledaliških in družbenih fenomenov, *San Remo* je že en tak poskus sklatenja popevkarskega panteona na raven travestije in parodije, vendar so trditve, da bi bila Ljubljana brez tega gledališča dolgočasno mesto, verjetno malce pretirane. Oziroma drugače; učinkovita retorika, morda namenjena predstavitvi kakemu drugemu kulturnemu prostoru, na kar nas napeljuje poimenovanje predstave *Rdeči žarek kot Rdeči zrak (zraka?)*, je tisto, kar večinoma napada, ko govori

o spogledovanju z vsečnostjo celo pri antičnih propagandistih, potem pa zdrkne v podobna pavšaliziranja, ki niso brez retorične ostrine, vendar morda zgrešijo cilj, vsaj po dobrih dvajsetih letih se nam tako zdi. Pa nisem proti Ani Monro, da se razumemo, je pa takšno razumevanje tisto, kar je v zadnjem času, ki se vse bolj posveča marginalnemu in izveninstitucionalnemu, vsaj na področju daljših in bolj poglobljenih kritik in teorije, odvrnilo pozornost od moderne klasike, ki ni nujno neproduktivna in redundantna, predvidljiva. Sicer pa nekaj te psevdoinstitucionalnosti in prezaresnosti, ki potem toliko bolj pokaže rebra in slabo pripetost mesa nanje, opazi tudi pri *Krstu pri Triglavu* NSK, in se, za razliko od nas, ki smo bili skrušeni nad patosom in hrupom ter temu primerno fascinirani, ne pusti speljati na led. Ampak, ali ni bilo rečeno, da je tragedija (oziroma umetnost sploh) sicer laž, vendar je tisti, ki se pusti nategniti, na boljšem od tistega, ki se ne?

Mikra theatrika je nedvomno pomembna zbirka besedil, enovita v poskusih, da bi staro, nikakor pa ne ostarelo in neučinkovito, prilepila na sedanje in da bi sodobnost brala skozi oči preteklega. Antična komedija je Slapšakovi še vedno neponovljiv ideal demokratičnosti in ritualnosti, pri čemer morda rahlo zanemari ravno tisto anarhoidno nadaljevanje *com-medie dell'arte*, ki ga je zganjal Dario Fo, pa še kdo; ne nazadnje imamo tudi pri nas burkače, res da omejene na razne kabaretne in televizijske nastope, ki znajo dvigniti glas in se potem pretežni del Slovenstva priduša, da navzoči tega niso prekinili, da so se celo smejali, oni pa versko in sploh razžaljeni. Hočem reči, da tudi danes obstajajo komedijski fenomeni, sicer morda fragmentizirani, ki so splošno družbeno nesprejemljivi, zato pa toliko bolj nujno potrebni. Toliko slabše za čase in razmere, ki komedijo nujno potrebujejo, pa je ne dobijo v zadostni meri.