

Kriza brez konca

Tomaž Toporišič: *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja.*

Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 145)

Mateja Pezdirc Bartol

Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana

Mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si

Zgodovina drame predstavlja *zgolj* del zgodovine gledališča. Hkrati pa je *zgolj* del zgodovine literature ...

(Erika Fischer-Lichte)

Zgornji citat Erike Fischer-Lichte iz knjige *History of European Drama and Theatre* najdemo v najnovejši knjigi dramaturga in gledališkega teoretika Tomaža Toporišiča z naslovom *Ranljivo telo odra in teksta*. Toporišič se ne ukvarja z zgodovino drame, pojem drame, kakor ga opredeljuje tradicionalna teorija drame, postavi pod vprašaj, saj se vedno bolj kaže kot pomanjkljiv in nezadosten za analizo tekstovnega v sodobnem gledališču. Toporišiča tako zanima tisti del zgodovine gledališča, ki ni več zavezan aristotelovskemu gledališču pa tudi ne Brechtovemu konceptu epskega gledališča, temveč je onstran dramskega (Lehmann), je ne več dramski gledališki tekst (Poschmann). Toporišič v ospredje analize postavlja dramskega avtorja, ki pa ga ne obravnava v smislu prve metodološke paradigme, temveč izhajajoč iz poststrukturalizma, iz smrti avtorja (Barthes), izginjajočega avtorja (Foucault) ter pisave kot sledi brez avtorja (Derrida). »Poststrukturalistična, semiološka in eklekticistične teorije umetnosti so opozarjale na serijo 'smrti', najavljenih v 1970. in 1980. letih (avtorja, subjekta, zgodovine, dela, knjige). Drama in dramski avtor sta postala del te makrozgodbe najavljenih smrti.« (17) Čeprav Toporišič v podnaslovu težišče raziskovanja pomakne v 80. in 90. leta, posredno analizira celotno 20. stoletje, za katero ugotavlja, da ga je zaznamovala serija kriz dramskega avtorja in dramskega gledališča, ki je bila povezana s transformacijami tradicionalnih oblik drame. Kriza dramskega avtorja je tako nadaljevanje odtujevanja dramske pisave in gledališča od drame in dramskega gledališča in je kar najtesneje povezana s procesi deliterarizacije in reteatralizacije gledališča. To pa je tudi tista skupna točka, v kateri se Toporišič navezuje in nadaljuje svoje prejšnje teoretsko delo *Med zapeljevanjem in sumničavostjo*, kjer je opazoval krizo odnosa med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču od leta 1950 do 2000, pri čemer je izpostavil tista gledališča,

avtorje, predstave, ki so bili za dani odnos prelomni. Ob stalnem soočanju scenocentrizma in tekstocentrizma ob koncu sklene, »da sta tekst in uprizoritev v živem, dialektičnem razmerju, ki priča o njuni soodvisnosti, protislovnosti, včasih celo zanikujočem odnosu, iz katerega pa zrašča kreativen dialog med dvema 'fikcijskima univerzumoma' dveh različnih, a soodvisnih semiotičnih sistemov umetniške kreacije /.../, ekskurz v radikalni scenocentrizem je vedno le začasen in se nadaljuje v novih povratkih k avtorskim dialogom med tekstom in uprizoritvijo, avtorjem (modernim pisarjem) in režiserjem (inscenatorjem).« (*Med zapeljevanjem* 203).¹

Od krize teksta v slovenskem gledališču se torej Toporišič preseli h krizi avtorja, ki pa jo ves čas opazuje skozi širši zgodovinski in konceptualni okvir, izhajajoč iz krize reprezentacije, mimezisa, prevlade besede in logosa, značilnih za aristotelovsko gledališče. Za cilj raziskave, ki jo je opravil v okviru doktorskega študija, si je zastavil: 1) razkriti vzroke za krizo dramskega avtorja in dramske forme, 2) analizirati 80. in 90. leta kot zaostritev krize, 3) detektirati povratke k logosu besede in govora, torej vrnitev v polje tekstovnega in s tem pokazati, da je bila dramska forma relativizirana, ne pa likvidirana. Izhajajoč iz splošnih ugotovitev R. Barthesa, M. Foucaulta in J. Derridaja ter opirajoč se na temeljno delo *Teorija sodobne drame* Petra Szondija oblikuje teoretična izhodišča, ki jih sooči in nadgradi z mrežo teoretskih pojmov šest teoretikov drame in gledališča ter njihovimi (post)semiotičnimi teoretsko-zgodovinskimi analizami statusa drame in dramskega avtorja v sodobnem gledališču. Upošteva že uveljavljene in v slovenskem prostoru dobro prepoznane in citirane teoretike, to so P. Pavis, E. Fischer-Lichte in H.-T. Lehmann, kot tudi manj poznana imena (ki pa jih v obrisih navaja Lehmann v *Postdramskem gledališču*), to so J.-P. Sarrazac, R. Abirached in G. Poschmann, pri čemer se naslanja na najnovejša dela naštetih teoretikov, saj velik del citirane literature nosi letnico po letu 2000. Mrežo teoretskih pojmov tako predstavljajo naslednji teoretiki in njihovi pogledi na krizo dramske forme in avtorja.

Robert Abirached (zlasti *La crise du personnage dans le théâtre moderne*) skuša prikazati, kako je v logiko dramatike in gledališča vpisan neizogibni povratek smisla in ohranjanje privilegija teksta znotraj procesa teatralnosti. Jean-Pierre Sarrazac (*Lexique du drame moderne et contemporain, L'Avenir du drame*) predlaga koncept krize brez konca, saj meni, da je kriza permanentna in brez (raz)rešitve, k transformacijam dramske pisave 20. stoletja pa pristopa s pojmom rapsodije, ta presega dramsko z epskim in lirskim in postane prostor napetosti in nasprotij, dramskega avtorja pa zamenja glas modernega rapsoda. Gerda Poschmann (*Der nicht mehr dramatische Theatertext*) izhaja iz spoznanja, da je pojem teksta za gledališče danes izjemno širok, zato uvede razlikovanje med teksti, ki uporabljajo dramsko formo, in tistimi,

ki jo ukinjajo oziroma presegajo, te poimenuje ne več dramski gledališki teksti, in prav ti so po njenem mnenju primeri tekstualne prakse, ki realno odlikavajo status teksta v sodobnem gledališču (84). Kot prelomni, reprezentativni primer ne več dramskega gledališkega teksta postavi *Opis slike* H. Müllerja iz leta 1984. Za ne več dramski gledališki tekst je značilna drugačna teatralnost od dramskih tekstov, namreč samorefleksivna, takšna, ki se vzpostavlja kot interakcija med akterji in gledalci: v središču ni več upodabljanje fikcije, temveč avtorefleksija gledališča. Zaveda se potrebe po novi terminologiji, klasični pojmi teorije drame, kot so oseba, dialog, glavni in stranski tekst ipd. postanejo problematični, zato uvede novo terminologijo: nosilci teksta, govorjeni tekst in dodatni tekst.² Hans-Thies Lehmann (*Postdramsko gledališče*) zgodovino evropskega gledališča razdeli v tri faze: preddramsko, dramsko in postdramsko. Zadnjo locira v 70. leta in povezuje s pojavom in vseprisotnostjo medijev v vsakdanjem življenju, vendar pa drama in njena tradicija, kot ugotavlja, tudi v tem času ne doživita popolne negacije. Erika Fischer-Lichte (*History of European Drama and Theatre*) deliterarizacijo gledališča postavlja v čas zgodovinskih avantgard, zasnovana je na krizi jezika in individua, zato na mesto jezika stopi človeško telo. Fischer-Lichtejeva opazuje spremembo od gledališča kot umetniškega artefakta h gledališču kot izvajanju, performativnosti (*Ästhetik des Performativen*). Performativni obrat datira v 60. leta, ko se poudarek s teksta prenese na skupnost igralcev in gledalcev, ki nastane s predstavo. Prav performativni obrat pa je tisti pojem, na katerega se v nadaljevanju Toporišič najbolj opre. Patrice Pavis (*Le théâtre contemporain*) zaznava izčrpanje vizualnega gledališča in povratek tekstovnega, ki ga razume kot tkanje citatov, pri čemer tekstovno prehaja različna kulturna, medijska in umetniška medbesedila, ne zgolj jezikovna, ampak tudi vizualna, gestična, medijska ali kulturna. Skozi interpretacijo francoskih gledaliških tekstov med leti 1982 in 1997 ugotavlja, da prihajajo do prvotne moči spet dialog, dejanje, oseba, zgodba, ki so tako daleč od tega, da bi izginili, a se pojavljajo v drugačnih okoliščinah, in sicer soočeni z odprto dramaturgijo, pri čemer opozarja tudi na spremenjeno vlogo dramskega avtorja, »ki velikokrat ustvarja vtis, da ne ve nič več kot bralec ali gledalec: uganka teksta je tudi njegova uganka.« (110).

Poglede in pojme vodilnih teoretikov, ki smo jih zgolj informativno skicirali, Toporišič natančno predstavi v dopolnjujoči, nasprotujoči in tudi izključujoči si luči ter jih v nadaljevanju aplicira na analizo tekstov, pri čemer v svoj izbor uvrsti nekaj najbolj odmevnih in prepoznavnih evropskih dramskih avtorjev, poleg tujih upošteva tudi slovenske. Toporišič bere vse gledališke tekste skozi sopostavitev teorije in prakse, in sicer razvojno, kot proces krize, ki ima svoje temelje v delih A. Artauda, B. Brechta, E.

Ionesca in S. Becketta. Poudarek raziskave je na avtorjih 80. in 90. let, to so Peter Handke, Dane Zajc, Veno Taufer, Milan Jesih, Ivo Svetina, Dušan Jovanović, Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller, Elfriede Jelinek in Sarah Kane. Toporišič se torej osredotoči na dramske avtorje, ki so iskali različne rešitve krize dramske forme in reprezentacije ter spremembe estetskih paradigem, s svojim opusom prinašajo nove in izvirne formalne prvine, nekonvencionalne oblike teatralnosti ter željo po preseganju dramske forme. Temu cilju sledi tudi izbor tekstov posameznega avtorja, saj se Toporišič včasih odloči za analizo skoraj celotnega opusa, spet drugič posveti več pozornosti posameznemu tekstu. Tako ob Handkeju izpostavi predvsem problem jezika, ki postane subjekt in objekt drame, postane gospodar nad govorcem, ter njegova prizadevanja po čisti predstavi, očiščeni vsega nebitvenega in neavtentičnega. Podobno tudi ob Koltèsu opazuje spodkopavanje funkcije dialoga, ki postane kvazimonolog. Za Müllerja in Jelinekovo ugotavlja, da ustvarjata govorne ploskve, ki nadomeščajo dramsko dejanje in dialog in so nasledek prizadevanj po desemantizaciji jezika. Sarah Kane pa ustvarja scenarije za novodobne rituale in žrtvovanja ter skozi svoje kruto gledališče spregovori o resničnih ranah in reagiranju ljudi v popolnem kaosu, kar skuša doseči že s pomočjo nekonvencionalne forme.

V več pogledih je nekoliko izstopajoče poglavje o poetični drami. Če imamo v preostalih razdelkih poglavja v naslovu ime dramskega avtorja, se tukaj nahaja zvrstna oznaka, posledično imamo namesto enega avtorja na praktično enakem obsegu obravnavane štiri, in sicer na 18 straneh Daneta Zajca, Vena Tauferja, Iva Svetina in Milana Jesiha (za primerjavo naj navedemo, da analiza Petra Handkeja zaseda 16 strani), zato problematika tega razdelka ostaja zgolj nakazana, zaradi kratkosti in zgoščenosti deluje bolj kot dodatek, saj ostaja na ravni detektiranja problema, pri čemer velik del razpravljalnega besedila zajemajo citati iz primarne in sekundarne literature, zato je avtorjev delež v tem poglavju manjši. Toporišič pri Zajcu analizira fragmentarnost in dokazuje, da je absolutnost njegovih dram zgolj navidezna, pri Tauferju raziskuje drugačno teatralnost, Svetinovo Šeherezado pa navede kot primer specifične avtorjeve rapsodične medbesedilne igre. V tem smislu je seveda razdelek dragocen, saj pokaže na vzporednice z evropsko dramatikom in pogleda na slovensko poetično dramo z drugega zornega kota, predvsem pa nakazuje nove možnosti razmisleka in raziskovanja.

Nekoliko ohlapna ostaja tudi raba samega pojma poetična drama, ki je uporabljen enkrat v širšem, drugič v ožjem smislu, kar se pokaže zlasti pri Jesihovih *Grenkih sadežih pravice*. Toporišič tukaj ne izhaja iz opredelitve poetične drame, kot jo npr. razume Jože Koruza (*Sodobna slovenska poetična drama*) ali med mlajšimi Gašper Troha (*Problemi poetične drame*), ampak izha-

jajoč iz francoske teorije (navaja Geneviève Jolly in A. Moreira da Silva) ter navezujoč se na opredelitve Lada Kralja (*Sodobna slovenska dramatika*), ki *Grenke sadeže pravice* našteje sicer v okviru poetične drame, a ob njih opozori predvsem na »totalno igro jezika« (Kralj 107). Toporišič razume poetično dramo 20. stoletja (za razliko od njene variante v 19. stoletju) kot bolj eksperimentalno in odprto zvrst, ki napoveduje nastanek današnjih hibridnih form in je ena od možnih manifestacij krize drame. (176) Dobro opozori tudi na vzporednice z zgodnjim Handkejem, kar bo v prihodnje zagotovo še predmet natančnejše analize. Razdelek zaključí z ugotovitvijo: »Poetična drama tako z *Grenkimi sadeži pravice* znotraj slovenske variante pride do svojega ekstrema, do točke, s katere je možna samo še vrnitev k elementom dramskega oziroma postdramskega«. (187)

Strinjamo se s T. Kermaunerjem, ki je zapisal: »Jovanovičeva dramatika je zame najbolj živa v vsej slovenski povojni dramatiki« (Kermauner 133), in L. Kraljem, ki meni, da Jovanoviča danes »lahko štejemo za najpomembnejšega sodobnega slovenskega dramatika« (Kralj 112), kot tudi s Toporišičevim novim branjem Jovanovičevega opusa skozi pojme performativnega obrata, polifoničnega jezikovnega diskurza, neponovljive hibridne forme, metagledališkega diskurza, fragmentarne dramaturgije ipd., ki tako z drugačnim metodološkim pristopom pride do podobnih zaključkov: da se, če povzamemo, skozi Jovanovičev opus zrcali kriza reprezentacije, a hkrati tudi dinamika vzponov in padcev, saj Jovanovič ves čas prestopa meje med dramskim in epskim, literarnim in medijskim, realnim in hiperrealnim ter znotraj prestopanj vedno najde nove niše, s čimer nastajajo križanci različnih žanrov, ki utemeljujejo gledališče kot umetnost neposrednega stika igralcev in gledalcev. Za Jovanovičev opus je torej značilno stalno zavedanje performativne narave gledališkega medija.

Ob analizi dramskih avtorjev 80. in 90. let se Toporišič ves čas zaveda vpetosti obravnavane problematike v širši zgodovinski in konceptualni okvir, zato se srečuje s temeljnimi vprašanji gledališča, literature in kulture 20. stoletja: smrt avtorja, kriza subjekta, vprašanja reprezentacije in mimezisa, transformacije dramske forme, kriza jezika oziroma izpraznjenost jezika. Ob tem razmišlja tudi o vlogi in pomenu gledališča v mediatiziranem svetu, kjer ni ogrožen le avtor, temveč je ogroženo vse živo s strani »hiperrealnega medijskega simulakra« (209). V tem kontekstu so zanimiva zlasti prizadevanja S. Kane, Toporišič citira njeno znano misel, da hoče napisati dramo, »ki je ne bi mogli prirediti za film, ki je ne bi mogli posneti za televizijo, ki ne bi mogla biti nikoli roman.« (252) Tako so prizadevanja dramskih avtorjev ves čas usmerjena v ponovna spraševanja in odkrivanja specifičnosti gledališkega medija, ki se kaže v njegovi performativni naravi.

Kriza oziroma krize, o katerih piše Toporišič in se posledično nahajajo v naslovihih vseh treh temeljnih poglavjih knjige, so tako, naslanjajoč se na Sarazzaca, brez konca, zato zapiše, »da je kriza dramske forme permanentna in nerazrešljiva, toda nujna in neizogibna, tako kot so nujnočasne njene razrešitve v opusih dramskih, antidramskih, nedramskih in postdramskih avtorjev.« (119) Kriza je tako povsem normalen in pričakovan evolucijski proces v zgodovini drame, zato besede ne smemo razumeti v njenem slovarskem pomenu kot neko neugodno stanje, saj kot pokaže Toporišičeva raziskava, je prav kriza predpogoj za nastajanje novih form, originalnih odnosov in taktik, ki dramsko formo dekonstruirajo in rekonstruirajo, opusi navedenih avtorjev pa so verige eksperimentiranja z dramsko formo in njeno renovacijo, za katero je značilen povratek k tekstovnemu.

Skozi Toporišičevo knjigo se, sicer posredno, zrcali še ena kriza, ki je povezana z vsemi naštetimi, to je kriza osnovnih znanstvenih disciplin. Toporišič se tu naslanja na Pavisovo ugotovitev, da je semiologija zavračala razumevanje dramatike kot literarne vrste, s čimer je prispevala k upadu zanimanja za besedilo in njegovo analizo, posledično v 80. letih, ko je zaradi izčrpanja vizualnega besedila prišlo spet do moči, teorija ni sledila »novim pisavam«, ki zahtevajo nove inštrumente analize (103). Pavisu se zdi tako nujen povratek k raziskavam dramskih besedil, fluidno razmerje pa tako ne velja le za besedilo in uprizoritev, temveč tudi v znanosti, ki se kljub izhodu iz analize besedila vedno vrača v njegovo polje. Vendar, kot opozarjajo Poschmannova, Ficsher-Lichtejeva in Pavis, je analizo sodobne dramatike in tekstov za gledališče potrebno povezovati s teorijo drame in kontekstom teorije gledališča, saj so sodobni dramski avtorji, kot poudarja Pavis, »ponotranjili zakone odra«. (109) Kriza, ki proseva skozi knjigo in jo Toporišič nakaže, je kriza inštrumentarija za analizo ne več dramskih gledaliških tekstov oziroma postdramskih tekstov ali kakor koli poimenujemo nove destabilizirane oblike dramske forme, skratka, potrebne so nove definicije tekstovnega, za katere je tradicionalni aparat za analizo drame nezadosten, prav tako je potrebno na novo premisliti koncept pojma drame. Toporišičeva knjiga *Ranljivo telo teksta in odra* z naslonitvijo na tuje teoretike in z analizo dramskih avtorjev 80. in 90. let vsekakor pomeni uvod v tovrstno početje.

OPOMBE

¹ Blaž Lukan predlaga model gledališča, ki presega Pavisovo razklanost med tekstocentrizmom in scenocentrizmom, na katero se naslanja Toporišič, in uvede pojem presežnega gledališča, zanj je značilna nova paradigma razumevanja dramskega: torišče idej ni več drama, ampak prehajanje dramskega v scensko in nazaj. (Pogorevc 60)

² Našteti pojmi, ki jih Poschmannova predlaga, vsaj na prvi pogled izgledajo privlačni za analizo, zato v Toporišičevi knjigi pogrešamo njihove natančnejše opredelitve, prav tako tudi predstavitev pojma decentrirana branja. Ključna pojma ne več dramski gledališki tekst (Poschmann) in postdramsko gledališče (Lehmann) pa sta predstavljena tudi v avtorjevem članku v prejšnji številki *Primerjalne književnosti*.

LITERATURA

- Kermauner, Taras. »Skozi kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran«. Dušan Jovanović: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997. 133–151.
- Koruza, Jože. »Sodobna slovenska poetična drama«. *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač, 1997. 178–191.
- Kralj, Lado. »Sodobna slovenska dramatika«. SR 53/2, 2005. 101–117.
- Pogorevc, Petra. »Politično onkraj modernega«. *Sodobne scenske umetnosti*. Ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc. Ljubljana: Maska, 2006. 59–77.
- Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004.
- Troha, Gašper. »Problemi poetične drame«. SR 53/2, 2005. 85–99.

November 2007