

PRIMER ODER 57: POSKUS REKONSTRUKCIJE ESTETIKE IGRALSKEGA GOVORNEGA IN TELESNEGA IZRAZA

Prispevek izhaja iz dejstva, da je Oder 57 z vidika obravnave oblikovanja igralskega govornega izraza precej zapostavljen. V slovenskem gledališkem prostoru primanjkuje raziskav, ki bi se nanašale izključno na obravnavo razmerja govornega (s poudarkom na glasovnem sloju govora) in telesnega izraza ter bile podprte z natančnejšimi analizami in jasno metodološko interdisciplinarno mislijo. Razprava prinaša poskus rekonstrukcije estetike igre Odra 57 s poudarkom na oblikovanju igralskega govornega in telesnega izraza ter fokusom na analizi in opisu njunega medsebojnega razmerja. Na konkretnem primeru (Dane Zajc: *Otroka reke*) ter skozi kritiški in igralski aspekt Vena Tauferja in Kristijana Mucka prinaša poskus definiranja razmerja med igralskim govornim (glasovnim) in telesnim izrazom v uprizoritvah Odra 57, predstavljena rekonstrukcijska metoda in ugotovitve pa bodo koristne za primerljive teatrološke raziskave.

Ključne besede: Oder 57, igralčev govor, igralčevo telo, glas

1 Uvod

Eksperimentalno gledališče Oder 57 (1957–1964) ter iz njega izhajajoča za takratni restriktivni čas povsem nova konceptualna izhodišča o artikulacijah igralčevega telesa in govora so slovenskemu gledališkemu prostoru znana že več kot pol stoletja. S ključnimi modernističnimi poudarki v estetiki igre je zarezal v tog slovenski gledališki prostor, razburkal urejen, predvidljiv, sistematičen dramski in miselni sistem ter povzročil destrukcijo okostenelih (tradicionalnih) vzorcev. Inspiriral je gledališko kritiko ter vzpodbudil številne teatrološke analize in raziskave, med katerimi izstopajo prav zapisi o Odru 57 kot fenomenu, avtorji katerih so predvsem Dominik Smole (1959), Andrej Inkret (1964), Taras Kermauner (1983, 1995, 2008),

Veno Taufer (1975), Žarko Petan (1988).¹ O redefiniranju slovenske gledališke estetike in funkcije besedila ter o Odru 57 kot znanilcu raznolikih možnosti igralske reprezentacije in novih uprizoritvenih konceptov pa razpravljajo tudi številni mlajši teatrološki misleci, ki se tematiziranja Odra 57 lotevajo z najrazličnejših aspektov (prim. Tomaž Toporišič, 2004; Maja Murnik, 2012; Gašper Troha, 2015; Primož Jesenko, 2015).

Pri tem velja poudariti, da so k destabilizaciji povsem statičnega in logično urejenega tradicionalnega gledališkega sistema prispevale tudi poetike ostalih dveh eksperimentalnih gledališč, ki sta nastali v enakem časovnem okviru: Eksperimentalno gledališče (1955) in Ad hoc (1958). Kljub izrazito represivnemu totalitarnemu političnemu aparatu, ki je onemogočal vsakršno svobodo kritičnega mišljenja, umetniškega delovanja in ustvarjanja,² so se konec petdesetih let dvajsetega stoletja v zelo kratkem časovnem razponu vzpostavila kar tri eksperimentalna gledališča, ki so v obstoječi, statični sistem nacionalnih gledališč vsaka na svoj način vnašala svojevrstni princip dinamike. Njihovo poslanstvo, poetiko in ideološko usmerjenost nazorno opredeli Tomaž Toporišič v monografiji *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* (2004):

Praviloma prva so vnašala repertoar absurdnega, eksistencialističnega gledališča in drugih sodobnih literarnih tendenc (Ionesco, Beckett, Sartre, Albee, Girandoux, Anouilh ...) ter postopno začela uvajati nove režijske in igralske principe ter s tem pokazala na nezadostnost tradicionalnega psihološkega (socialno)realističnega gledališča. Predvsem pa so ta leta generirala nastanek in uprizoritev sodobne slovenske dramatike, ki je pomenila popoln prelom s tradicijo socialnega in socialističnega realizma ter uveljavitev slovenskih variant sodobne poetične in filozofične drame, groteskne in absurde dramatike ter eksistencialistično obarvane politične dramatike (Smole, Kozak, Božič, Rožanc, Zupan, Zajc, Strniša, Jovanović). (Toporišič 2004: 57.)

Eksperimentalna gledališča so s svojim razvojem in procesom delovanja imela daljnosežne vplive na nove koncepte dramske forme in kasneje porajajoč se diapazon uprizoritvenih estetik v novonastalih skupinah (Pekarna, Glej, Mladinsko gledališče), pri čemer Odr 57 s trinajstimi krstnimi uprizoritvami (Jesenko 2015: 202–230) in po svojem izrazito eksistencialistično izpovedovalnem filozofskem principu velja za najbolj intenzivnega in za slovenski gledališki prostor daljnosežnega glasnika nove estetike igre (Toporišič 2004: 65). Pri preučevanju in opredeljevanju le-te pa

¹ Seznam avtorjev in navedbe najrelevantnejšega oziroma odmevnejšega gradiva o Odru 57 (pa tudi drugih eksperimentalnih gledališčih) navaja Primož Jesenko v svoji monografiji z naslovom *Rob v središču: Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji (1955–1967)*.

² Represija partijske ideologije je omejevala svobodo intelektualne ustvarjalnosti oziroma literarne, gledališke dejavnosti: leta 1964 je ukinila revijo *Perspektive* in z nasilno prekinitvijo premiere Rožančeve *Tople grede* tudi Odr 57. Okoliščine delovanja in zatiranja v svojih monografijah opisujeta T. Toporišič (2004: 73), Primož Jesenko (2015: 229), zelo živo pa so skozi pričevanja različnih takratnih akterjev (Žarko Petan, Peter Božič, Jurij Souček, Andrej Inkret, Jože Javoršek, Polde Bibič, Marjan Rožanc, Darijan Božič in Kristijan Muck) popisane tudi v knjižici spominskih zapisov *Oder 57* (1988).

se neizogibno dotikamo estetike igralskega govornega in telesnega izraza, ki pa do sedaj na opusu Odra 57 še ni bila sistematično preizpraševana in raziskana.

Pričujoči prispevek zato na podlagi analize tematizacij govora in telesa v naboru zapisov o delovanju Odra 57 ter s pomočjo pričevanj ključnih akterjev Odra 57 – predvsem gledališkega teatrologa in kritika Vena Tauferja ter dramskega igralca Kristijana Mucka – poskuša rekonstruirati estetiko igre Odra 57 skozi do sedaj še nepreverjen aspekt: oblikovanje igralskega govornega in telesnega izraza ter analiza in opis njunega medsebojnega razmerja, s poudarkom na glasovnem sloju govora v razmerju do telesa. Osredotoči se na definiranje razmerja med igralskim govornim (glasovnim) in telesnim izrazom v uprizoritvah Odra 57. Na konkretnem uprizoritvenem gradivu (Dane Zajc: *Otroka reke*) prikaže, katere manifestacije glasovnega sloja govora in telesa so se pojavljale v uprizoritvah Odra 57 in kakšna so bila njihova medsebojna razmerja.

V sklepnem delu povzamemo glavne ugotovitve raziskave in izpostavimo relevantnost opisane metode kot modela rekonstrukcije podobe igralskega govornega (glasovnega) in telesnega izraza za primerljive teatrološke raziskave.

2 Opredelitev igralskega govora – gledališče kot spoj diskurzivnega in vizualnega

Eksperimentalne gledališke prakse so se pojavile kot odraz novih oblik artikulacije telesa/jaza v gledališču in moderne zavesti o jeziku, ki presega jezikovne norme in govorne oblike izreke tradicionalnega gledališča. Osredinile so se na raziskave besednih ter zvočnih razsežnosti (glasbe, inštrumentov, tudi telesa) ob odprtosti v gledališki prostor ter razvile specifično govorico, zaznamovano tudi z recepcijo Heideggerjeve filozofije. Komunikacije gledališča torej niso razumele kot posredovanje informacij, kot površinski verbalizem, ampak kot nagovarjanje govorice, ki »govori kot zvonjava tišine« – z glasom, ki je tišina sama (Heidegger 1995: 182). Glas kot ontološko značilnost človeka, kot najbolj notranje notranjega, so pojmovalе kot živo razsežnost govorice, zven kot živo telo besede in kot moč, ki poglobi pomen. Izhajale so iz prepričanja, da govor izhaja iz telesa in duše in je zato onkraj časa. Glas se osvobaja telesnosti in telo glasovnosti, govorica prehaja v ustvarjalni trans, kjer se začne svoboda govora in celostnega izražanja. Bistva govorice, ki jo govori gledališče, se posameznik (izvajalec/gledalec) zave zaradi difference med ontičnim in ontološkim, ki jo vzpostavi raza oziroma zev med realnostjo in gledališčem. V heideggerjanski ontološki diferenci (med bitjo in bivajočim) se razpre celovitost, nenehno osmišljanje sebe in sveta v odnosu do drugega – sama bit bivajočega.

Kot zapiše Draga Ahačič, moramo pri igralski govorici upoštevati ne le igralčevo govorjenje, ampak njegovo celotno psihofizično izraznost:

za dramsko igro je poglobitnega pomena obvladanje izraznega instrumenta, to je igralčevega telesa z vsemi njegovimi psihičnimi in fizičnimi izraznimi lastnostmi in možnostmi, vštevši mehanične reflekse in spontane vzgibe podzvesti in predzvesti. (Ahačič 1998: 264.)

Igralčeva govorna izraznost se z mimiko obraza, kretnjami in gibanjem neločljivo povezuje v sestavljeno odrsko govorico (Ahačič 1998: 256). Gib kot enakovreden segment govorice (kljub manjši zastopanosti v posameznih uprizoritvah) podaljšuje zven oziroma podpira pomen osrednjega izraznega sredstva – besede, podpira glas ali tisto izrečeno. Govora in telesa torej ne moremo obravnavati kot nekaj abstraktnega ali kot ločeni (medsebojno neodvisni) prvini dramske uprizoritve. Igralčevo agiranje in s tem njegov govor je vselej popolnoma povezan s telesom. Izvira iz telesa in nastaja v tesni spojenosti s telesom, zato »mora slediti celotnemu *gestusu* govoreče osebe« (Milohnić 2012: 86). Pojem *gestus* zaobjema celotno igralsko govorico in igralec v svojih vlogah vselej uteleša spojenost diskurzivnega in vizualnega, kot izhaja iz opredelitve Alda Milohnića:

Gestus ni le fizični gib, individualna kretnja, marveč dejanje, ki združuje večpomenskost *geste*: ta je lahko enkrat docela fizična (v smislu kretnje, giba), drugič le nakazana v jeziku, v prozodiji, v retoričnih figurah, v (na primer sinkopirani) glasbi, naposled pa gesta napeljuje tudi na »simbolno gesto«, na gesto, ki izraža določena družbena razmerja. (Milohnić 2012: 86.)³

Igralske geste vedno izvirajo iz nekega notranjega oziroma vsebinskega razloga in bolj ko zmore igralec utemeljiti vzgib zanje v neposrednosti svoje prisotnosti, bolj so jasne in razvidne. Muck (Pori 2017b) iz osebne igralske izkušnje opiše, da mora »igralec iskati v sebi, v svojem telesu, energijske zgoščitve, vozlišča, sprostitve, ki sprožajo govor«, vselej je torej aktiviran človek kot celota, kot »resnično telo in kot iskanje resnice o njegovih mejah«. Da ne bi prihajalo do suhoparnega navajanja dejstev ali izrekanja faktov brez igralčeve osebnostne energije, čustev in izrazitih ritmov, je, kot poudarja Muck (Pori 2017b), pri raziskavi vsakega besedila pomembna intenzivna in poglobljena priprava na njegovo govorno uresničitev:

Igralec mora dobro premisliti, iz česa in zakaj so besede in zveze med njimi nastale, ter se poskusiti potopiti v to, kar je za besedilom, kakšen je ritem in zvok nastajanja misli oziroma čustev, nato pa mora to snov, zmes čutenja in občutenja v telesu, predelati, ponotranjiti ter izreči, kot da je v resnici nastala v njem.

Podajanje besedila mora biti torej čim bolj neposredno, naravno, avtentično, iskreno ter v duhu določenega govora posamezne uprizoritve. Vse prvine glasovnih sredstev se tako izrazijo same po sebi, kar je tudi odraz urjenja in obvladovanja govorne tehnike ter igralčevega znanja o tem. Igralec pri oblikovanju celotnega izraza (govornega in telesnega) vzpostavlja do umetnine »intimni odnos« (Tiran 1965: 20),

³ O izostrovanju pojma *gestus* glej monografijo Alda Milohnića *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (2009: 73–89), tematizaciji Brechtovega pojma *gestus* pa je posvečena tudi celotna revija *Maska* 8/1–2 (1999).

kar terja tudi svojevrsten »napor« (Kunst 2008: 71), saj mora biti igralski govor prepričljiv, naraven, ritmično ter zvočno variiran, da se lahko neposredno dotakne občinstva. Igralski govor kot umetniška kategorija ima torej poseben status: trudi se biti učinkovit in pogosto skrivnostna izpoved, ki se je ne da razložiti z besedami, pač pa jo lahko le čutimo kot neizrekljivo občutje (Kuntner 2000: 29).

V govoru, ki ga pojmuje po Škariću kot sestav oziroma spoj dveh slojev – besedilnega in glasovnega – oziroma kot zvočno komunikacijo, so spojene besedilne in glasovne prvine, ki se medsebojno kontrastirajo, modulirajo, prepletajo in usklajujejo, se druga drugi prilagajajo in spajajo v nedeljivo celoto (Škarić 1991: 281–282).⁴ Razmerje med besedilnim in glasovnim slojem je lahko uravnoteženo ali pa porušeno, ko v posameznem govornem dejanju zaznavamo eno komponento govora bolj intenzivno izraženo od druge. V posameznih uprizoritvah je lahko bolj poudarjen oziroma intenziven besedilni ali glasovni sloj govora.

Z izpostavitvijo in opredelitvijo glasu kot specifične govorne prvine s posebno izraznostjo in sporočilno vrednostjo Škarić podeli glasu funkcijo samostojnega označevalca, z opredelitvijo govora kot zvočne komunikacije pa pokaže na pomen zvočnega tkiva besede. Delitev govora na dva sloja pravzaprav prinaša temeljno sporočilo, da tudi glas, s tem pa tudi besedni zven, pomen oblike, neizgovorjena beseda, nemo in nepremično telo, tišina ali molk lahko govori in pomeni.

Prav tovrstna uprizoritvena govorna estetika je bila značilna za estetiko govora Odra 57, katerega uprizarjanje je temeljilo na principu »beseda kot težišče in izvor« ter s tem prepuščanju razvoju nove, drugačne, za takratni čas moderne estetike igre.

3 Rekonstrukcija podobe igralskega govornega in telesnega izraza v uprizoritvah Odra 57

Na temelju izhodiščnih predpostavk in s pomočjo analize nabora obstoječih zapisov o delovanju oziroma uprizoritvah Odra 57 smo si zadali za nalogo rekonstruirati podobo igralskega govornega in telesnega izraza. Z namenom obogatitve dosedanjih raziskav in vpogleda v celostno podobo, ki bi vključevala tudi doslej še neraziskani prostor oblikovanja igralskega diskurzivnega in vizualnega izraza v tistem času, smo pregledali ključna dela, ki se ukvarjajo s to tematiko,⁵ pri čemer smo dosledno sledili omembam govora in telesa. Pokazalo se je, da le skopo podajajo informacije

⁴ O razmerju med besedilnimi in glasovnimi segmenti govora glej študijo Katarine Podbevšek *Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja* (2010) in njen članek *Semiotika glasa u kazališnoj predstavi* (2001).

⁵ *Gledališke kritike, Sinočnje premiere* (Predan, 1974); *Živo gledališče I–III* (1975); *Odrom ob rob* (Taufner, 1977); *Oder 57 (pričevanja)* (1988), *Resnica o Odru 57* (Kos, 1988); *Izgon: pripoved o uspehih, spopadih in padcih v Štihovem obdobju ljubljanske Drame, Prispevki (Izbor člankov in zapiskov)* (Bibič, 1989 in 2003); *Spomini ter pogledi na Oder 57* (Kermauner, 2008); *Še preden se je začel svet* (Peter Božič, *človek gledališča*) (2011); *Rob v središču: Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967* (Jesenko, 2015).

o oblikovanju diskurzivnega in vizualnega izraza v posameznih uprizoritvah Odra 57; malo omenjajo govor in le mestoma namenijo besedo oblikovanju igralskega glasovnega sloja govora pa tudi premikom (gibanju) telesa in funkciji neverbalne govorice, sploh pa ne obravnavajo razmerja med verbalno in neverbalno govorico.

Ker v gledaliških in teatroloških podatkovnih zbirkah ni ohranjenih zvočnih ali videoposnetkov uprizoritev Odra 57 in zato ni bilo mogoče izvesti slušnozaznavne ali vizualne analize odlomkov posameznih uprizoritev, smo se odločili ugotovitve, pridobljene s pomočjo analize omenjenega nabora besedil, podkrepiti s pričevanji dveh ključnih akterjev in poznavalcev Odra 57, Venom Tauferjem in Kristijanom Muckom. Pogovore z njima smo izvedli leta 2017, njune misli na več mestih smiselno vpletamo v analizo posameznih elementov uprizoritve. Da bi pridobili informacije o oblikovanju igralskega govornega in telesnega izraza ter definirali njuno razmerje, smo izhajali iz metode polstrukturiranega rekonstrukcijskega intervjuja, ki je temeljil na predhodno zasnovanih tematskih sklopih:

- osnovna uprizoritvena načela;
- razmerje med govorom in ostalimi elementi uprizoritve;
- oblikovanje igralskega govornega izraza;
- oblikovanje igralskega telesnega izraza;
- vpliv prostora na oblikovanje igralskega govornega in telesnega izraza.

Rekonstrukcijskemu intervjuju sta sledila izbor in analiza govorno-telesnega izraza v uprizoritvah, zanimivih za našo raziskavo. Na reprezentativnem primeru – poetičnem besedilu Daneta Zajca z naslovom *Otroka reke* – o katerem smo pridobili tudi največ relevantnih podatkov in informacij, so skozi kritiški in igralski aspekt prikazane opredelitve vizualnega in diskurzivnega.

3.1 Osnovna uprizoritvena načela Odra 57

Takoj na začetku je treba poudariti, da je Odr 57 z generacijo takratnih mlajših igralcev (Jurij Souček, Rudi Kosmač, Štefka Drolc, Danilo Benedičič, Iva Zupančič, Polde Bibič, Dare Ulaga, Mija Janžekovič, Tone Slodnjak, Brane Ivanc) redefiniral klasično formo dramske pisave, presegel togost in razvodenelost konvencionalnih uprizoritvenih konceptov starejše generacije, ki je snovala estetiko običajnega življenjsko okorelega gledališča in delovala v slovenskem institucionalnem gledališču – ljubljanski Drami. Po Muckovih besedah (Pori 2017b) je mlajša generacija doživljala in živela gledališče na nov način – *in medias res*. Pokazala je, da je gledališče lahko izraz resničnosti, zavzete energije in življenjske izkušnje, ki jo z vso svojo odgovornostjo uteleša igralec. Razvijala je koncept novega gledališča in s tem jezikovno-govornega modela, saj je uveljavljala izrazito naraven (govorni in telesni) igralski izraz, temelječ na miselni in idejni plasti uprizoritve, kot potrjuje Tauferjev zapis:

opazna značilnost je askeza, intelektualna, racionalizirana askeza, ki se je očistila vsega čutnega in emocionalnega v svoji gledališki asketičnosti, da bi prišla do razbeljene in razžarjene besede, misli; do njune gledališkosti, njune gledališke akcije in evokacije v dogodek geste, zvoka, eksistencialne usodnosti logosa. /.../ ta zagnanost v ugledališčenje besede, ki pa ni suženjska podredivost besedilu, ampak samostojna gledališka ustvarjalna koncepcija /.../ ocenjevalci so čutili to kot izrazito gledališko oblikovalsko, igralsko, režijsko strast. (*Živo III* 1975: 110.)

Osrednjega pomena je bila beseda in s tem igralec kot glasovni podajalec uzvočene besede oziroma ubesedenih misli (*Živo III* 1975: 111), kar pa ni zmanjševalo vrednosti pomena drugih elementov uprizoritve: gest, mimike, gibanja telesa ali scene.

Muck (Pori 2017b) opisuje, da je estetika igre Odra 57 temeljila na uresničevanju dveh temeljnih konceptov, ki sta jih vpeljala France Kosmač in Jurij Souček. Za prvega je bila značilna »zagnanost, notranja zagretost ter malo zunanjih sredstev«. Šlo je za »pristop z izrazito miselno disciplino in govorno perfektnostjo, za naravni, ampak temeljito izčiščen govor«. Drugačno govorno izraznost pa je uresničeval Jurij Souček, ki se je od drugih razlikoval po posebnem načinu igre – »enostavne, istočasno pa ironične ali sarkastične, ki je zmeraj vsebovala še nekaj, kar je bilo prisotno, zgneteno in obenem oblikovano na poseben, presenetljiv način«.

Za govorno estetiko Odra 57 je bila značilna posebna disciplina, ki pomeni izčiščeno govorjenje, čim bolj izrazito osredotočenost na misel z malo gibanja, na kar je vplivala tudi oblikovitost in predvsem majhnost prostora Viteške dvorane v Križankah. Dodaten inovativen element ustvarjanja uprizoritve, ki ga omenja Muck (Pori 2017b), pa je bila tudi vzpostavitev t. i. energetskega polja med igralci na vajah, kar je bilo pri Odru 57 posebno intenzivno, bolj neposreden, pristnejši in naravnejši pa je bil med samo uprizoritvijo tudi stik gledalcev in igralcev.

3.1.1 Beseda kot težišče in izvor uprizoritve

Za nas je bil užitek najbolj prepovedana beseda; sam sem jo postavljaj kot tretjo v vrsti negativitet: oblast, last, slast. Bili smo izrazito nagnjeni k askezi. Vse se torej dogaja in kaže z besedo – s kritično in analitično besedo. Beseda je bila za nas osrednja, ker je beseda nosivka diskusije, dialoga. (Kermauner 1988: 108–109.)

/.../ askeza. Morda še bolje intelektualna, racionalizirana askeza, ki se je očistila vsega čutnega in emocionalnega v svoji gledališki asketičnosti, da bi prišla do razbeljene, razžarjene besede, misli; do njune gledališkosti, njune gledališke akcije in evokacije v dogodek geste, zvoka, eksistencialne usodnosti logosa. Ta zagnanost v ugledališčenje besede, ki pa nikakor ni suženjska podredivost besedilu, ampak samostojna, tako rekoč ne glede na tekst in ob tekstu samostojna gledališka ustvarjalna koncepcija. /.../ (Taufner v Toporišič 2004: 65.)

/.../ psihologija ad acta, karakterji ad acta«; igralec se je lahko oprijel besede, samo z besedo in odnosom drug do drugega; samo z odzivi, s čutenjem drug drugega; poslušali smo drug drugega, drug drugemu smo odgovarjali – prenos težišča na besedo! (Janžekovič 2011: 89.)

Zgornji citati, izbrani iz zapisov o igralski govorici Odra 57, kažejo, da je le-ta temeljila na besedi kot osrednjem izraznem sredstvu ter intenzivni notranji igralski izrazni moči (*Živo III* 1975: 126). Razkrivajo, da je bilo težišče uprizoritev na izpovedovanju besed s čim manj zunanjimi sredstvi, da bi lahko prišel do izraza igralski in govorni asketizem, kar pa ne pomeni, in to je ključno, da je bila beseda izgovorjena »mrtvo« oziroma »suho« brez vsakršne globine in miselnega žara. Nasprotno, kot poudarja Muck (Pori 2017b), je bil »govorni izraz zelo intenziven intonacijsko in artikulacijsko zelo dinamičen, beseda pa izrečena s posebnim energijskim nabojem in strastjo, da je skozi njo pronicala globoka misel in skozi misel globlja vsebina«.

3.1.2 Razmerje med govorom in ostalimi elementi uprizoritve

Znotraj odrskega dogajanja je imel govor osrednjo funkcijo, težišče je bilo na govornem dejanju oziroma besedi. Neposrednost igralskega izraza je bila dosežena z izčiščeno in disciplinirano igro izrečenih besed in misli, ostali uprizoritveni elementi, kot so gestikulacija, scena, kostumi, maska, glasba ipd., so se prilagajali asketskemu; »preciznemu, predvsem intelektualnemu, besedno intenzivnemu, telesno na bistveno simboliziranje situacij izčiščenemu, teatrsko pa asketskemu, golemu uprizarjanju« (*Živo III* 1975: 126).

Iz kritičnih zapisov in pričevanj je razvidno, da je bilo gestikulacije malo, telo je bilo disciplinirano in zadržano, sicer statično, ne pa zateglo, kar pomeni, da je v sebi obdržalo žar dinamičnosti; lahko bi rekli, da je šlo za neke vrste dinamiko v statiki.

Muck omenja (Pori 2017b), da ples kot samostojen izrazni element (kot se je kasneje pojavil v Gledališču Pekarna in Eksperimentalnem gledališču Glej) pri Odru 57 ni bil prisoten in kot tak tudi ni bil zaželen, saj je bil za uprizoritve, kjer je vse izviralo v moči besede, nefunkcionalen. Pojavljalo pa se je gibanje telesa, vendar po načelu izogibanja vsakršni patetiki in pretirani izraznosti telesa. Geste so bile redke, če so že bile, so bile pomenljive in pomenske geste, uporabljene in narejene premišljeno in z določenim namenom – da bi podpirale pomen izrečenega. Podobno označi asketski slog Odra Kermauner: »(Č)im manj odrskih premikov in gest! Nobenega razkošja v sceni! Ples je prepovedan! Telo mora biti do kraja zadržano! Vse se dogaja z besedo.« (1988: 108) Vsak premik in gib je bil nadvse premišljen in pomemben, zaradi neposredne bližine občinstva pa je bilo možno s komaj opaznimi detajli zasnovati posebnosti dramskega lika (Taufer in Muck v Pori 2017a, 2017b).

Pregledani zapisi ter Tauferjeva in Muckova pričevanja potrjujejo, da je bila scena skopa, čista in minimalna, brez motečih elementov – dekoracije ali nepotrebne »navlake«, saj je moral biti igralec vseskozi osredotočen na misel. »Glasbenih intervencij ali zvočnih efektov ni bilo, če pa že, so bile zelo skope, z jasnim namenom in so učinkovale ostro« (Taufer v Pori 2017a). Skratka, Odr 57 se je izogibal

patetičnemu izrazu ter s tem, ko je podaril moč besedi in se odrekel igri, vezani na scenski prostor ali odvisni od vnanjih sredstev (sredstev odrske tehnike, telesne estetike, likovnega razkošja, glasbe, gibanja), razvil prezentno igro, z izčiščenim, minimalnim, zelo premišljenim gestikuliranjem.⁶

3.1.3 Oblikovanje igralskega govornega izraza

Za igralski govorni izraz je pri Odru 57 skrbela lektorica Majda Križaj, sicer pa je (tako Taufer in Muck v Pori 2017a, 2017b) za govorno podobo posamezne uprizoritve večinoma odgovarjal režiser. Vaje so bile skupinske in so igralcem dopuščale veliko svobode pri iskanju in oblikovanju govornega in telesnega izraza, pri čemer ni nepomembno, da so pri Odru 57 sodelovali izobraženi in izvrstni igralci, z dobrim poznavanjem jezika in govora, ki so obvladali govorno tehniko. Igralci so lahko svobodno kreirali svoj govorni izraz, pri tem izhajali iz sebe, svojih najbolj notranjih čutenj in misli. Na odru so govorili zborni knjižni jezik, ker takrat pogovorni v gledališki praksi še ni bil uveljavljen, kljub temu da je bila potreba po drugih zvrsteh in oblikah govora v zavedanju ustvarjalcev že močno prisotna. Neknjižnemu in s tem avtentičnemu (naravnemu) govoru so se približevali na različne načine, na primer z drugačno mizanscensko postavitvijo oseb, zamenjavo besednega ali stavkovnega reda, zamenjavo povedi (Taufer v Pori 2017a). Po Muckovem opisu (Pori 2017b) dramaturškega črtanja skorajda ni bilo, igralci so lahko oblikovali, prilagajali besedilo svojemu izrazu, pri čemer pa ga niso spreminjali, saj je bilo sveto in so do njega gojili spoštljiv odnos.

Posebno pozornost so posvečali glasovnemu oblikovanju govora – vlogi prozodije in izrabi glasovnih sredstev (barvi, jakosti, registru, tempu, intonaciji, premoru). Izogibali so se recitiranju, deklamiranju, vsakršni ponarejenosti govora, patetiki, izkričavanju, nepotrebnemu povzdigovanju glasu, govorili so zelo jasno, čisto in razločno, z ustrezno intonacijo in jakostjo glasu (vse to tudi v primeru šepetanja ali tihega govora). Igralci so vselej govorili z zavedanjem, da podajajo »besedo, ki je nosilec čustva in misli, ne pa prazna fraza« (Taufer v Pori 2017a). Kljub temu, da so besede izrekli v duhu zbornega knjižnega jezika, je bila izraba glasu zelo pomembna. Besedilo so govorili z izrazito subjektivno noto in energijo, v svojem telesu, kot izvoru, ki rojeva besedo, so poskušali odkrivati ozadje – ritem, zvok oziroma zven, podton besede, in jo izreči v skladu z občutenjem (Muck in Taufer v Pori 2017a, 2017b).⁷

⁶ S tem je Oder 57 programsko in dejansko izpostavljal tudi performativno dimenzijo slovenske sodobne dramatike, uprizarjanje katere je bila ena temeljnih njegovih ciljev. Več o tej performativni dimenziji v razpravi Tomaža Toporišiča: *Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami: Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo* (Toporišič 2011: 357–372).

⁷ To je tudi zelo pomembna misel, ki negira pogosto jezikoslovno postavko o tem, da knjižni jezik ni naraven. O razmerju med pravilno zborna izreko in živim govorom glej razprave Hotimirja Tivadarja, predvsem *Slovensko pravorečje kot samostojna kodifikacijska knjiga?* (Tivadar 2018: 158–171).

Muck lucidno oriše nekdanjo igralsko prakso z vidika te mlajše generacije:

Bila je večinoma takšna, da so se igralci nekako skrivali za t. i. »prednašanjem« besedila, tudi za poudarjenimi gestami in gibanjem, ter s tem prikrivali svojo izpostavljenost in ranljivost, ki je sicer vselej prisotna. Oder 57 je npr. zavestno in odločno presegal s takšno tradicijo. Včasih je sicer zašel v preveč izrazito zagrizenost ali, nasprotno, v suho navajanje dejstev, brez čustev, izrazitih ritmov ali širših kompozicij. Lahko je bil izrečen samo fakt, samo tisto, kar je bilo zapisano, ampak če je bila prisotna igralčeva osebnostna energija, izjava ni povsem izgubila pomena. Misel je bila ostra (kot v variacijah), vsebovala je tone in ritme, ki so dajali osnovnemu pomenu širši smisel oziroma globlji pomen. Besede so imele zvočno spremljavo podtona, izražene so bile skozi igralčev osebni doživljajski prizvok, v katerem se je uveljavljala notranja oblikovanost igralskega lika in igralčevega osebnega odnosa do izrečene besede, zato so zvenele odrsko resnično in umetniško prepričljivo. (Muck v Pori 2017b.)

3.1.4 Oblikovanje igralskega telesnega izraza

Iskanje in oblikovanje telesnega izraza je bilo prepuščeno igralčevim zamislim in občutenju ter tesno prežeto z oblikovanjem govornega izraza. Oder 57 je zavračal igralsko tipiziranje, šabloniziranje in rutinsko ponarejanje, razvil je izrazito individualen igralčev telesni izraz, odvisen od posamezne uprizoritve. Tako kot pri govornem so tudi pri telesnem izrazu zanikali nepristnost, patetiko, nabreklo, prenapeto in »klepetavo« (*Taufer*) govorico telesa.

O igralčevi individualnosti in svobodnem kreiranju telesnega izraza na zanimiv in relevanten način razmišlja tudi Jurij Souček v zapisu o *Antigoni*:

Odločil sem se, da bom vso vlogo Kreona, z monologom vred, igral brez gestikulacije [poud. E. P.]. Da se bom osredotočil samo na misel in besedilo. /.../ poskušali smo z nekakšnimi diagonalnimi premiki in naglimi obrati in pokazalo se je, da smo na pravi poti do uprizoritve te poetične grško-slovenske intrige. /.../ Premikali smo se le v diagonalah, vadil sem v »novem stilu«, brez gest, brez medmetov in brez poudarjenih čustev in prigarali smo do kontrolne vaje... /.../ Za ves monolog sem si določil samo tri geste z roko, samo trikrat se mi je zdela gesta zares upravičena [poud. E. P.]. Selekcional sem tudi gibanje in se ves usmeril samo na misel in tehniko. Besedilo sem si kot glasbeno partituro razdelil na posamezne sekvence in doledno upošteval notranji ritem, ki ga narekuje pesnik. (1988: 135–136.)

Iz zapisa je razvidno, da sta bila gibanje telesa in gestikulacija skopa. Telo je bilo disciplinirano in zadržano, vendar v svojem izrazu ne statično in zateglo. Gest je bilo malo, tiste, ki pa so bile, so bile ostre in intenzivne, narejene z določenim namenom in vedno z notranjim oziroma vsebinskim razlogom. Po pričevanju Vena Tauferja (Pori 2017a) so bile razumljene kot osebne prezence nekega lika, ki je s pomočjo medsebojno usklajenih in skrbno izdelanih pantomimičnih izraznih sredstev plastično in notranje doživeto s svojo celotno pričujočnostjo oživiljal neko dejanje in ponazoril na odru lik ter izoblikoval povsem osebni in naravni izraz.

Kljub skoposti je imela govorica telesa posebno težo in v razmerju do govora ni bila nepomembna. Temeljila je na jasnosti in razločnosti ter na pomembnih mestih podpirala pomen izrečenega.

Tudi Muck in Taufer (Pori 2017a, 2017b) izpostavljata pomenljivost igralske govorice, ki jo je predstavljala igralčeva nema in/ali celo negibna odrska navzočnost oziroma statičnost igralcev na odru, ki je bila zgovorna s svojo notranjo napetostjo in silovitostjo.-

3.1.5 Vpliv prostora na oblikovanje igralskega govornega in telesnega izraza

Oblikovanje govora in gestikulacije je bilo odvisno tudi od oblikovitosti prostora (scenografije), od interakcij med igralci in gledalci. Za Oder 57 je značilna težnja po ukinjanju rampe med igralci in gledalci ter vzpostavljanja interakcije, zato je bila tudi igralčeva verbalna in neverbalna govorica v celoti usmerjena v publiko.

Ravno oblikovitost prostora Viteške dvorane v ljubljanskih Križankah je igralcem omogočala, da so šli čez rampo, ker sta bila uprizoritveni prostor in prostor za občinstvo v isti ravnini. Pri ukinjanju meje med igralci in gledalci jih je vodila temeljna intenca, da je igra del publike, dogajanja, ki ga je publika doživela, da so ideje oziroma spori, konfrontacije, o katerih so govorile uprizoritve, del njihovega življenja. Oder 57 je z ukinjanjem distance in vpeljevanjem novih elementov, kot je vzpostavljanje aktivne vključitve gledalcev v uprizoritev, imel izjemen in daljnosežen vpliv na nadaljnji proces oblikovanja slovenskega gledališkega prostora in razvoja uprizoritvenih praks. (Muck in Taufer v Pori 2017a, 2017b)

4 Primer Dane Zajc: *Otroka reke* – poskus teatralizacije poezije

Dober primer uprizoritve, ki izkazuje prepletenost oziroma zlitost igralskega govora z drugimi gledališkimi prvinami in elementi, je uprizoritev izrazito poetičnega in dramatičnega besedila *Otroka reke*.⁸ Kot je ugotavljala takratna kritika, so bili vsi elementi uprizoritve – govor, scena, kostumi, glasba, luč – v enakovrednem razmerju. Uprizoritev je nagovorila tako z oblikovanjem igralskega govornega kot telesnega izraza in predstavlja z ustvarjanjem specifične dramatičnosti in atmosfere inovativen način uprizarjanja in uprostorjanja poezije.

Gledališka kritika je poudarila, da je režijskemu konceptu kljub primoranemu sledenju klasičnemu realističnemu slogu uspelo vzpostaviti intenzivnost govorne atmosfere, zahvaljujoč poetičnemu besedilu v verzih in nenavadnosti efektov (zatemnitev, način interpretacije, scena) kot enakovrednih gradnikov uprizoritve. Vasja Predan je v *Ljubljanskem dnevniku* režijski koncept označil z besedami:

⁸ Režija Taras Kermauner, Oder 57, sezona 1961/62.

režija je poudarila skrivnostno in težko atmosfero z igro polsvetlobe in mraka, s statiko in predvsem z razčlenjenim govorom, ki je bil domala recitalno zasnovan. Igralci so se silnicam takšnega koncepta ne podredili, marveč so ga tvorno gradili. (Taufer *Živo III* 1975: 138.)

V kritikah je mogoče zaslediti tudi nekaj omemb oblikovanja igralskega govora, predvsem izrabe glasovnih sredstev (jakost, barva, ton in intonacija, register, način izgovora), pri čemer je pomembno, da so ob tehniki govora vseskozi posebno pozornost namenjali tudi oblikovanju telesnega izraza.

Iva Zupančič je nihala med čustvenim in stilnim podajanjem, Danilo Benedečič je bil dober v pianissimu in fortissimu, medtem ko se v srednji legi ni polno znašel /.../ Dare Ulaga – nekateri govorni zatiki /.../ igralci so besedilo kljub obširnosti in abstraktnosti dobro obvladali /.../ kostumi so bili poenostavljeni, glasba je bila pretresljiva, a skopa /.../ [vse poud. E. P.] (*Živo III* 1975: 139.)

Več pričevanj v kritičnih zapisih tudi razkriva, da je bila igralska govorica izrazito prezentna. Posebej pomenljive so Muckove in Tauferjeve besede, ki se povežejo v misli o izraziti naravnosti igre in popolnoma oživiljenih, čutno doživetih ali kreativnih verzificiranih dialogih ljubezenskega besedila, katerega silovitost izpovednosti je občinstvo povsem notranje prevzela:

Nič ni bilo zaigrano, igralci so se znali naravno izraziti, polastili so se igre, igra je zlezla v njih, spravili so jo vase, jo vzeli osebno in jo živeli zelo intenzivno. (Muck v Pori 2017b.)

Ob Zajčevih *Otrocih reke* sem z veliko tremo čakal, da ja ne bodo začeli klepetati. Poslušali so tiho kot miške in odšli totalno prevzeti. To je bil težek, ljubezenski tekst, ampak ni bila nobena romanca. Dva močna govorca sta znala ljubezenski dialog v igri oživiti tako, da so pozorno poslušali, bil sem osupel. Igralca sta to začutila in igrala še bolj intenzivno. V tako abstraktnem poetičnem tekstu, kot je *Otroka reke*, sta govorila poezijo skrajno normalno, na nek način strastno ali pa z zadržano strastjo, ki je še močnejša, ostrejša. (Taufer v Pori 2017a.)

Zasledimo pa lahko tudi nekaj bolj kritičnih obravnav posameznih elementov uprizoritve, ki se osredinjajo predvsem na igralsko govorno (glasovno) interpretacijo besedila. V *Naši sodobnosti* med pričevanji o uprizoritvi in njeni interpretaciji zasledimo luciden opis Franceta Novaka, v katerem je poudaril, da je uprizoritev temeljila predvsem na:

glasovni izrazitosti, vendar je režiser vsaj na nekaterih mestih gradil nekoliko previsoko že v patetiki, pomagal pa si je tudi z igro luči in teme. Igralci so svoje vloge odigrali izrazito zavzeto in disciplinirano in prepričljivo. Rudi Kosmač je bil preveč retoričen, glas Mije Janžekovič ni ustrežal tekstu, ker je imel preozek razpon in je zato na poslušalce deloval neprijetno s svojo monotonostjo. Pri Ivi Zupančič je včasih motilo preglasno dihanje. [vse poud. E. P.] (1975: 141.)

Slogovna elegantnost, čista emocionalnost in lahko bi rekli hölderlinovska svetost oziroma skrivnostna neizrekljivost poezije, ki so jo osebno doživeli tako igralci kot gledalci uprizoritve, je bila posredovana z naravnostjo, pristnostjo govora (glasu), mimike in gest. Priča o fenomenalni ravni Zajčevega teksta in se v raznolikih aspektih spogleduje s Heideggerjevo mislijo, da je poezija (*poiesis*) kot pretakanje in valovanje, ki nas dosega od znotraj in navznoter, bistvo jezika in govora, ki se protipostavlja tradicionalnim jezikovnim predsodkom, avtomatizmu in logiki.

5 Sklep: Oder kot živa igralska govorica

Na podlagi pregleda nabora obstoječih zapisov o delovanju Odra 57, podkrepljenega z rekonstrukcijskimi intervjuji Vena Tauferja in Kristijana Mucka, smo ugotovili, da je bilo za estetiko Odra 57 značilno uresničevanje načela avtentičnosti in naravnosti in v skladu s tem sta igralski tako govorni kot telesni izraz temeljila na konceptu igralske individualnosti, načelu jasnosti in razločnosti in spontane, avtentične igralske govorice. Raziskava je pokazala, da je govorico Odra 57, ki je temeljila na konceptu »igrati s telesno in govorno prezenco v celotnem prostoru«, ustvarjala mreža ključnih segmentov: beseda/glas – igralec – telo – prostor, znotraj katere se kažeta dva temeljna odnosa, ki ju je vzpostavil Oder 57:

1. igralčev glas (beseda): beseda je imela privilegirano funkcijo, vendar je znotraj govora bil pomemben tudi glas; igralec ni bil zgolj podajalec »suhe« besede, pač pa je s prozodičnimi prviniami ustvarjal dinamičnost, plastičnost in dramatičnost v govoru; s svojim glasom je podelil besedi moč, poglobil in razširil njen pomen; glasovni in besedilni sloj igralčevega govora sta bila spojena, uravnotežena in usklajena z drugimi elementi uprizoritve (prostor, gib, rekviziti, kostumi ...);
2. igralčevo telo (glas) v prostoru: gestikulacija je bila skopa, telo je bilo disciplinirano in zadržano, vendar v svojem izrazu ne statično in zateglo, geste in mimika so bile intenzivne, narejene z določenim namenom in vedno z nekim notranjim oziroma vsebinskim razlogom; podpirale so izrečeno besedo in bile razumljene kot osebne prezence nekega lika/igralca; značilna je bila kreativna drža telesa in svojevrstna dinamičnost v telesnem izrazu ter odvisnost igralske govorne in telesno-gibalne izraznosti od oblikovitosti prostora.

Na podlagi raziskave lahko sklenemo, da je Oder 57 v slovenski gledališki prostor vnesel nove nekonvencionalne uprizoritvene načine: Razvil je več oblik izraznosti igralčevega telesa: mimično in gibalno interakcijo z besedo, posebne izrazno zgovorne neme in mimične poudarke, kretnje, premike, tudi molk in negibnost; telesne akcije, če so bile, so bile vezane na govorno besedo, igralsko intenzivneje izražene in so imele poseben pomenski poudarek, zgovorna in pomembna je bila tudi nema statičnost igralcev na odru. S konceptom izpovedne moči, umirjenih

premikov telesa, besedno silovitostjo, notranjo napetostjo in dinamičnostjo, ki jo ustvarjata glas in telo, je Oder 57 oblikoval živo odrsko govorico, ki spaja igralčevo govorjenje z njegovo psihofizično izraznostjo v uprizoritvi in prostoru. Razvil je svojevrstno igralsko estetiko: dinamičnost v izrazu, ki se čuti in sliši, četudi se ne vidi – prisotnost v odsotnosti.

Raziskava predstavlja dobro izhodišče za nadaljnja definiranja razmerja med igralskim govornim (glasovnim) in telesnim izrazom v gledaliških uprizoritvah, opis metode kot modela rekonstrukcije pa bo koristen za primerljive poglobljene teatrološko-praktične analize.

Viri

Pori, Eva, 2017a: Intervju z Venom Tauferjem. Ljubljana, 2. 5. 2017. Posnetek in zapis pogovora pri avtorici.

Pori, Eva, 2017b: Intervju s Kristijanom Muckom. Ljubljana, 16. 5. 2017. Posnetek in zapis pogovora pri avtorici.

Zajc, Dane, 1963: *Otroka reke*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Literatura

Ahačič, Draga, 1998: *Gledališče besede*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Artaud, Antonin, 1994: *Gledališče in njegov dvojniki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 119).

Bibič, Polde, 1989: *Prispevki (Izbor člankov in zapiskov)*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 107).

Bibič, Polde, 2003: *Izgon: pripoved o uspehih, spopadih in padcih v Štíhovem obdobju ljubljanske Drame*. Ljubljana: Nova revija: Slovenski gledališki muzej (Pričevanja).

Heidegger, Martin, 1995: *Na poti do govorice*. Prevedli Dean Komel idr. Ljubljana: Slovenska matica, 1995.

Jesenko, Primož, 2015: *Rob v središču: Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji (1955–1967)*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut.

Kermauner, Taras, 2008: *Spomini ter pogledi na Oder 57*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Kos, Janko, 1988: Resnica o Odru 57. *Sodobnost* 36/8–9. 815–32.

Kos, Janko: Resnica o Odru 57 (Konec). *Sodobnost* 36/10. 938–51.

Kunst, Bojana, 2008: Telo in govor. Primož Vitez (ur.): *Spisi o govoru*. Ljubljana: 63–72.

Kuntner, Tone, 2000: Umetniška beseda. Podbevšek, Katja in Gubenšek, Tomaž Gubenšek (ur.): *Kolokvij o umetniškem govoru*. Ljubljana: AGRFT, Katedra za odrski govor in umetniško besedo. 26–29.

Milohnič, Aldo, 2009: *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska.

Muck, Kristijan, 1983: Nekaj misli o notranjosti govora, nekaj pogledov. V: *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 92). 91–97.

Murnik, Maja, 2012: Oder 57: začetki gledaliških inovacij v specifičnih družbenopolitičnih razmerah. *Borec: revija za zgodovino, literaturo in antropologijo*. 64/690–693. 209–222.

Oder 57, 1988. Žarko Petan, in Partljič, Tone (ur.). Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL 103).

Podbevšek, Katarina, 2010: Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja. Sušec Michieli, Barbara, Lukan, Blaž, in Šorli, Maja (ur.): *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: AGRFT, Maska. 197–238.

Podbevšek, Katja, 2001: Semiotika glasa u kazališnoj predstavi. *Zbornik radova 1. Znanstvenoga skupa s međunarodnim sudjelovanjem Glas/Voice*. Zagreb: Odsjek za fonetiku Filozofskog fakulteta, Hrvatsko filološko društvo. 63–68.

Predan, Vasja, 1974: *Sinočnje premiere*. Ljubljana: Knjižnica Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 62).

Še preden se je začel svet (Peter Božič, človek gledališča). Toporišič, Tomaž, in Svetina, Ivo (ur.). Ljubljana: Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, št. 87, 2011.

Škarić, Ivo, 1991: Fonetika hrvatskoga književnog jezika. Babić, Stjepan, Brozović, Dalibor, Moguš, Milan, Pavešić, Slavko, Škarić, Ivo, in Težak, Stjepko (ur.): *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskog književnog jezika*. Zagreb: HAZU Globus. 63–376.

Taufer, Veno, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Tiran, Jože, 1965: *Umetniško pripovedovanje*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 30).

Tivadar, Hotimir, 2018: Slovensko pravorečje kot samostojna kodifikacijska knjiga? *Slavia Centralis* 11/2. 158–171

Toporišič, Tomaž, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska.

Toporišič, Tomaž, 2009: Semiotično in fenomenalno telo slovenskega gledališča. Pezdirc Bartol, Mateja (ur.): *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (45. SSJLK). 110–119.

Toporišič, Tomaž, 2011: Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami: Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo. *Slavistična revija* 59/4. 357–372.

Troha, Gašper, 2015: *Ujetniki svobode. Slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Dialogi, XV. Ljubljana: Aristej, AGRFT.

Živo gledališče III, 1975. Dušan Tomše (ur.). Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL 63, 64, 65).