

Rudi Šeligo – zametki lastne dramske poetike



Mojca
Jan

Malo je avtorjev, ki svoje praktično delo (pisanje) utemeljujejo tudi teoretično. Večina prepušča to delo literarnim, gledališkim ali drugim teoretikom. Poskus postaviti lastno, filozofsko in estetsko utemeljeno poetiko pa predstavlja prav gotovo redkost, posebno pri »klasičnih« avtorjih. Rudi Šeligo zagovarja zametke lastne poetike v delu *Identifikacija in katarza*.¹

Na začetku sedemdesetih let se je izrazito prozni avtor začel ukvarjati tudi z dramatikom. Njegov dramski opus do danes obsega sedem dram, ki so bile tudi vse uprizorjene v različnih gledališčih v Sloveniji in tudi drugje v Jugoslaviji. Teh sedem dram pomeni tudi praktičen prikaz njegove dramske poetike. Ustvarjati za gledališče mora pomeniti Šeligo poseben izziv, saj je le gledališče tisto, ki lahko nudi »biti vse hkrati, in to hkrati zdaj in v neposredni pričujočnosti.«² V pisanju proze kaj takega seveda ni mogoče.

Po letu 1964, kot pravi Šeligo sam, se je resneje spoprijel s poetiko novega romana. Vodila ga je »volja po produkciji dogodkov, posameznikov, posameznih delov človekovega telesa, razmerij med njimi, reči okrog nas – in nad nami.«³ Želja postaviti vse skupaj v kategorijo »zdaj trajanja« ga je prisilila v drugačno metodiko pisanja – premik iz preteklosti v sedanji čas. »Konstituiranje sveta brez vnaprej ekspliciranih pomenov mi je pomenilo v prvi vrsti vračanje teksta iz preteklosti v sedanji čas, narediti vse tisto, kar je že nekoč bilo, trmasto in nespodbitno pričujoče – brez pojasnjevanja, brez analize, brez pomenske interpretacije.«⁴ Tako sta pisani deli *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968) in *Ali naj te z listjem posujem* (1971). Vendar pa v prozi ni mogel doseči »zdaj trajanja«, saj zahteva metodika v pisanju proze nizanje eno za drugim ter ne dopušča sočasnosti. Možno je le opisovanje, ki pa avtomatično že z naslednjim stavkom poriva trenutek »zdaj trajanja« v preteklost. Tu so se avtorjeve želje in možnosti za pisavo v prozi razšle.

Leta 1973 je izšla Šeligova prva drama, *Kdor skak, tisti hlap*. V njej je podal, kakor sam pravi v opombi na koncu teksta, tri načine življenja in reagiranja mlade generacije ob vstopu v obstoječo družbo. Za teorijo pa je pomembnejša njegova pripomba, da ti trije načini niso le časovno, linearno zaporedno dogajanje, »gre tudi za tri plasti, ki so *sočasno in zdaj* pričujoče. (podčrtal R. Š.) Prav zato ... bi se morala igra zgoditi tako, da bi bilo vse, kar je v nji obenem, hkrati.«⁵ To hkratnost lahko sledimo tudi v drugih Šeligovih dramah, predvsem v *Lepi Vidi* in *Čarovnici iz Zgornje Davče*.

Vendar pa se te hkratnosti, tega »zdaj trajanja« ne da doseči s samim

¹ Rudi Šeligo: *Identifikacija in katarza* FF / oddelek za filozofijo / 1987 / Ljubljana

² isto / str. 78

³ isto / str. 75

⁴ isto / str. 76

⁵ Rudi Šeligo: *Kdor skak, tisti hlap* Znamenja 43 / Maribor 1973 / str. 47

pisanjem ali branjem določenega teksta. Šele gledališče lahko postavi celotno dogajanje v »zdaj trajanje«. Ali kot pravi Šeligo: »Gledališče oziroma predstava oziroma uprizoritev naredi, da postane tekst prisoten v sedanjem času, oziroma – kot večkrat rečemo – da dramsko besedilo zaživi.«⁶ In dalje: »V gledališču je za razliko od pisave »novega romana«... mogoče brez umika v psihologistično transkripcijo brez predhodne interpretacije, brez razlage in analize uprizoriti še tako kompleksen čustveni proces in komplicirano doživljajsko celoto.«⁷ »Da bi bilo vse hkrati, in to hkrati zdaj in v neposredni pričujočnosti, v literarni pisavi ni mogoče. Pisatelj čustvo in celoto nevidnega le pripoveduje..., igralka na odru oziroma uprizoritev pa naredi celoto nevidnega pričujočo s sinhronizacijo vseh izraznih elementov..., s čimer se zgodi tisto najbolj zaželeno – namreč da čustvo zaživi v evidentni prisotnosti, kar pomeni, da je pričujoče v strogem sedanjem času.«⁸

Problem odnosa med literarno predlogo – dramo in gledališko uprizoritvijo teksta že od nekdaj buri duhove gledaliških in literarnih teoritikov. Drama je poseben, mejni primer literature, saj v njej, kot ugotavlja že Ingarden, jezik ni edino sredstvo kot v drugih oblikah literature. Za roman je tipična avtorjeva prisotnost v funkciji pripovedovalca, drama pa v govorenem delu – dialogu ne prenese pripovedovalca – avtorja. Avtor je v njej neposredno navzoč le v negovornem delu, v didaskalijah. V njih utemeljuje ali razlaga svoje ideje, ki jih poskuša dati osebam v dialogu kot njihov živ govori, kot njihove ideje... Šele gledališka uprizoritev s svojim posebnim govorom lahko združi oba glasova v celoto, v hkratnost. Dramsko besedilo je le del uprizoritve in ne nekaj samo po sebi zadostnega, čemur bi uprizoritev služila. Ali kot pravi Inkret: »Gledališke predstave ni mogoče pojmovati zgolj kot čutno nazorno konkretizacijo ali odrsko realizacijo, spektakelsko predstavljanje, igralsko in režijsko reprodukcijo oziroma prevod dramskega besedila iz jezika književnosti v paralingvistično govorico teatra – pač pa kot neposredno produkcijo in hkrati tudi že neposredno prezentacijo novega, samosvojega in specifičnega, na polifoničen način formiranega umetniškega dela. V tem smislu nastaja gledališka umetnina sicer praviloma na podlagi določenega... besedila, vendar pa se formira tako, da je potem »nazaj« na besedilo ni mogoče reducirati.«⁹

V gledališki uprizoritvi je torej vedno navzoč trenutek hkratnosti in »zdaj trajanja«. Ni preteklega in ne prihodnega časa. Vse se dogaja zdaj in tu. Le gledališka uprizoritev je sposobna potegniti preteklost v sedanost ali, kot pravi Šeligo, je sposobna »vračanja nazaj« preteklosti, »da bi v sedanjem času nekaj bilo pričujoče.« To vračanje potlačene preteklosti nazaj, da bi bila navzoča zdaj, tu v sedanjem času, imenuje Šeligo regres. »Regres mi pomeni vračanje na potlačeno. Želja, označena z regresom, teži po tem, da bi se čas izmerjenih potreb vrnil, da bi se princip realnosti zamenjal s principom zadovoljstva.«¹⁰ In kaj naj bi bila naloga takega gledališča in regresa kot njegove funkcije? Vzpostavitev celotnega, v sebi in v kozmosu enotnega človeka, z eno besedo vrnitev »poetičnega« človeka. »Pozabljeni, potlačeni človek, ki naj ga magijsko gledališče kliče v sedanji čas, je tako imenovani

⁶ Rudi Šeligo: Identifikacija in katarza str. 77

⁷ isto / str. 77

⁸ isto / str. 78

⁹ Andrej Inkret: Drama in gledališče Literarni leksikon 29 / Ljubljana 1986 / str. 73–74

¹⁰ Rudi Šeligo: Identifikacija in katarza str. 80

arhaični človek oz. človek magijsko-mitske kulture. To gledališče obuja v sedanost celotno polje iracionalnega, mitsko enotnost človeka, narave in kozmosa, vzpostavlja čustveni odziv na svet, združuje čustveno in intelektualno spoznavanje sveta, evocira človekovo celoto na račun delnih funkcij, ponovno sestavlja izgubljene tri četrtine človeka s sedaj, prerazvito, deformirano četrtino, čas upanja infiltrira v naš čas analitične izgubljenosti, znanstveno nadutost transformira v čas ponosa, ritualizira človekov optimizem, razpršuje človeka v svet in svet v človeka, ukinja bipolarnost subjekt (človek) – objekt (svet, narava), minira zaprtost železnega človeka (človek sedanje dobe – op. M. J.) v ideološko lupino, razkriva nihilizem njegove akcije, omogoča pretakanje energij med ljudmi in med stvarmi sveta, kozmosom in kaosom.¹¹

Želja po vzpostavitvi nečesa novega, celovitejšega, boljšega, po postavljanju preteklosti v zdaj in tu, je vodilo večine gledaliških poetik. Artaud pravi, da je gledališče tisto, ki omogoča »magičnim sredstvom umetnosti in besede, da se izrazijo organsko celovito kakor nova zaklinjanja.«¹² Njegova naloga je, da kliče, postavlja v našo zavest ideje, »... ki govore o Stvarjenju, Nastanku, Kaosu...«, da ustvari »... strastno enačbo med Človekom, Družbo, Naravo in Predmeti.«¹³ »Gledališče mora z vsemi sredstvi vedno znova vpraševati – ne le po vseh oblikah objektivnega in deskriptivnega sveta, temveč tudi po notranjem svetu, torej po metafizično pojmovanem človeku.«¹⁴ In v drugem manifestu gledališča krutosti: »Priznано ali nepriznано, zavestno ali nezavedno je poetično stanje, ki transcendirajo življenje, v bistvu tisto, kar občinstvo išče v ljubezni, zločinu, mamilih, vojni ali upor. Gledališče krutosti je bilo ustanovljeno z namenom, da bi se v gledališče vrnilo občutje strastnega in krčevitega življenja.«¹⁵ »Gledališče krutosti se bo poskušalo vrniti k starim, preskušanim in magičnim sredstvom, s katerimi je mogoče doseči senzibilnost.«¹⁶

Tudi Brechtovi kategoriji »čudenje« in »potujevanje« postavljata in kličejo potlačeno iz preteklosti ali sedanosti v zdaj in tu. Čudenje in potujevanje pripomoreta, da kakšna stvar postane iz domačega tuja. S tem postane vidna, tu pričujoča in odprta za spremembe. Spremeniti svet, vzpostaviti novega človeka pa je tudi Brechtov končni cilj. »Gledališče mora svojo publiko spravljati v začudenje, to pa se dogaja s tehniko, ki potujeje domače stvari.«¹⁷ »Nove potujitve naj bi le dogodkom, na katere je mogoče družbeno vplivati, odvzele žig nečesa domačega, ki jih danes varuje pred posegi.«¹⁸

Oba avtorja podrobno obravnava tudi Šeligo v svojem delu. Prav gotovo sta mu obe poetiki blizu, saj delno težita k istim ciljem. Kot pri Artaudu tudi pri Šeligu lahko opazimo veliko vlogo mita, mitskega in magije v njegovi poetiki. Prav magijski ritual je tisti, ki omogoča vračanje pozabljenega in izgubljenega. Umetnost in gledališče razume Šeligo kot

¹¹ isto / str. 80–81

¹² Antonin Artaud: Gledališče krutosti (prvi manifest) v Med Artaudom in Brechtom MGL 59 / Ljubljana 1972 / str. 67

¹³ isto / str. 68

¹⁴ isto / str. 70

¹⁵ isto / str. 79

¹⁶ isto / str. 82

¹⁷ Bertolt Brecht: Mali organon za gledališče v Bertolt Brecht: Umetnikova pot, Ljubljana 1987 / str. 382

¹⁸ isto / str. 382

tisto, kar življenje dopolnjuje, kar išče in prikazuje tisto, česar v življenju ni, kar dejanskemu času najbolj manjka. Gledališče lahko to stori s posnemanjem magijsko-mitskega časa in rituala. Zato imenuje Šeligo takšno gledališče magijsko gledališče. Magija je »simulacija dogodkov, ki si jih mag (magijski človek) želi in jih hoče izzvati.«¹⁹ »Če naj magično gledališče prikljče na dan izrinjene človekove in kozmične sfere, če naj združi razkosanega človeka železnega časa, če naj torej odigra simbolno (simbolizirajočo?) funkcijo, mora fascinirati, posnemati magijo in magijski ritual.«²⁰ Tu je Šeligo zelo blizu Artaudu, ki pojmuje gledališče kot odsev magije in obredov. Vseeno pa Šeligo ne enoti magijskega obreda in gledališke predstave tako kot Artaud. Šeligo opozarja na bistveno razliko, ki loči magijski obred od gledališke predstave. To je izguba čarobne besede v gledališču. V magijskem obredu »čarobna beseda prenaša moč iz svetega/močnega časa v laični sedanji čas.«²¹ In, kot pravi Šeligo: »Dejstvo te izgube narekuje gledališču funkcije in naloge, ki jih tekst kot tekst ne more izpolniti. Uprizoritev mora z jezikom simbolov, mimiko, gibi, celotno mizansceno, gibanjem v prostoru, masko, lučjo, sceno, intonacijami glasu, torej s kompleksnim gledališkim jezikom, ki je nekakšna kemija različnih jezikov, klicati izgubljene in zatrte energije. To dejansko pomeni, da z vsemi možnimi »sredstvi«, ki so ji na voljo, najprej izziva ekstatično, emocionalno razpetost »našega« človeka, in potem simulira, kot da sta ta energija kaosa in red kozmosa dejansko prisotna.«²² Tudi v tej formulaciji lahko sledimo nujni po enotnosti teksta in uprizoritve. »Magijsko gledališče samo zanikuje kraljestvo literature« v uprizoritvi... ali celo njen diktat in hkrati producira svet, v katerem se vsi posamezni jeziki – literarni, jezik telesa, gib, scena ipd. – zlijejo v enotni jezik gledališča brez razpada v posamezne sestavne dele (jezike). Šele skozi tak »metajezik« magijsko gledališče inspirira besedo, da bi postala sveta beseda.«²³

Šeligova zahteva takega gledališča se stika z Artaudovo zahtevo gledališča režiserja. Artaud pravi o režiji: »Prav na režiji, pojmovani ne le kot navadni stopnji prelamljanja besedila na sceni, temveč kot izhodiščni točki celotnega gledališkega ustvarjanja, bo utemeljen tipičen gledališki jezik. In ravno v uporabi ter izkoriščanju tega jezika bo izginil stari spor med pisateljem in režiserjem, ker ju bo nadomestil edinstveni Ustvarjalec, ki bo dvojno odgovoren: za gledališki prizor in za dramsko dogajanje.«²⁴ In Šeligo: »V okviru navedenih ciljev magijskega gledališča je režiserju – ali bolje rečeno gledališki predstavi – vse dovoljeno... Vse tisto, kar z besedo ni izrekljivo, pa zato ni nič rečeno, da je o tem treba molčati... ali pa dramatik ni hotel povedati, je pa spodaj kot magma, kot žarišče bivajočega, mora predstava producirati z drugimi jeziki. Tako je dilema, ali gledališče pripada režiserju ali dramatik, presežena. Magijsko gledališče se mora uresničiti samo s produkcijo predstave, ki je rezultat dela »enotnega ustvarjalca«, kot bi rekel Artaud. Ta pa ni ne dramatik niti režiser, niti nista oba skupaj, ampak je zlitje vseh jezikov, ustvarjalne volje, inspiracije in slutnje vseh akterjev.«²⁵

¹⁹ Rudi Šeligo: Identifikacija in katarza str. 82

²⁰ isto / str. 82

²¹ isto / str. 82

²² isto / str. 83

²³ isto / str. 85

²⁴ Antonin Artaud: Gledališče krutosti str. 71

²⁵ Rudi Šeligo: Identifikacija in katarza str. 85–86

Ustvarjalec – pisatelj, ki ni režiser, ki pride do takega zaključka svoje poetike, mora biti zelo pogumen. Saj nekako zanikuje svoje delo, če gledamo le skozi optiko pisanja. Svoje pisateljsko delo izroča na milost in nemilost gledališki uprizoritvi in s tem (po današnji praksi) režiserju. Po drugi strani pa pomeni tako pojmovanje tudi preskok teksta v novo kvaliteto. Saj prek enotnega ustvarjalca, ki je zlitje »vseh jezikov, ustvarjalne volje, inspiracije in slutnje vseh akterjev«, dramski tekst pridobi tudi nove razsežnosti, nove kvalitete in nova spoznanja, novo celovitost. S tem pa tudi dramatik stopa v kvalitativno višjo sfero ustvarjanja, enotnosti in celosti. »Verjamem pa, da je z ritualnim posnemanjem rasti žita mogoče doseči, da bo žito zraslo v klas...«²⁶



Barbara Sušec
Michieli

Usodno srečanje

SARTRE IN DAMA S KAMELIJAMI –

1.

Medtem ko je angloameriška vojska prodirala v Normandijo in je Rdeča armada pomikala vzhodno fronto vse bolj na zahod, je eden od vidnih članov francoskega odporniškega gibanja pisal dramo z naslovom *Huis Clos*. To je bil seveda Jean Paul Sartre, ki je kasneje postal šef francoske eksistencialistične šole in najimpresivnejša osebnost poveljne francoske književnosti.

Huis Clos, *Zaprta vrata*, so njegova najbolj znana in popularna drama. Znamenita formula drame – pekel so drugi – je v petdesetih in šestdesetih letih našla kopicco naslovnikov, ki so iz Sartra naredili »živo legendo«. Slavni avtor tudi danes zbuja občudovanje, čeprav omenjeni izrek zveni kot aforizem izgubljene filozofije. Jean Paul Sartre je postal del tiste dvoumne, polpretekle zgodovine, ki je sicer še vedno preblizu, da bi jo kar pozabili, a hkrati dovolj daleč, da lahko postane predmet kritičnega premišljevanja.

2. Obrat

Kritiki Sartrovih dram so največkrat enostranski. Drame zvedejo na intelektualizem, teze in konverzacijo, pri tem pa praviloma prezrejo, od kod besedilom njihova scenska učinkovitost... *Zaprta vrata* niso nobena izjema.

Na eni strani imamo nepregledno množico razlag, na drugi pa ozek krog ključnih besed, ki se ponavljajo iz analize v analizo. Če smo še bolj natančni, ugotovimo, da obstajata v bistvu samo dva različna tipa interpretacij. Ločita se po tem, ali pekel razumeta metaforično – le kot prisposodbo – ali pa dobesedno – kot dejansko prizorišče Sartrove igre.

V prvem primeru se je treba spoprijeti z veristično igro, ki se na žalost kmažu raztrešči ob Sartrovem intelektualizmu in filozofskih težah. Gostobesednost in retorika postaneta nepremagljivi oviri, ko je treba besedo preoblikovati v govor in predstavo iz naslonjača preseliti na gledališki oder.

²⁶ isto / str. 86