

Telo med časom in spominom

Irena Štaudohar



foto: Diego Andrés Gómes

I.

Leta 1906 je W. B. Yeats v enem od svojih esejev o gledališču zapisal opažanja o tem, kako težko je dramatisirati obnašanje modernih ljudi, predvsem zaradi njihove navade, da veliko molčijo: "Kadar so močno razburjeni, molče opazujejo ogenj v kaminu." V tistem času se je Yeatsu ta konvencija obnašanja dozdevala tako usodna, da je napovedal smrt resni in tragični drami o sodobnem življenju, kajti po njegovem mnenju je dramatik v modernem času prisiljen ustvariti dramske karakterje, ki so drugačni kot v resnici, da bi se le-ti lahko izrazili znotraj dramskega dela. Uresničili pa sta se Yeatsova napoved in hkrati tudi njena alternativa, saj se je moderna drama razvila prav iz dejstva, da se sodobni gledališki karakter "ni sposoben izraziti" oziroma da se je skozi novo obravnavanje dramskih izraznih sredstev spremenila tudi konvencija dramskega dela.

Eden od glavnih elementov sodobnih gledaliških del je bilo ravno drugačno oziroma novo obravnavanje gledališkega časa. Iz klasične drame je namreč njena vzročno-posledična struktura iztisnila čas, ki je postal zgolj orodje za potek in razvoj zgodbe. Vendar bolj ko tako imenovana enotnost časa razpada na različna časovna pola družbenega procesa in individualne izkušnje, bolj stopa v ospredje drama kot paradigma časa. Spomnimo se samo dram Antona Pavloviča Čehova, v katerih poleg Maše, Irine, Olge, Veršinina, Astrova, Jelene Andrejevne, Nine ali Trigorina čas postane glavni protagonist dogajanja.

Aristotel v sedmem poglavju Poetike o dramskem času pravi: "Začetek je to, kar ni nujno, da bi bilo nadaljevanje nečesa, pač pa temu lahko nekaj sledi ali iz tega nastane. Konec pa je nasprotno, to, kar po neki nujnosti ali udomačeni zakonitosti nastane iz nečesa, čemur pa nič več

ne sledi." Drama Čehova časa ne ločuje na omenjeni način, temveč "se poraja iz časa in ponovno ponikne v čas". Čas je tu obravnavan kot velik naraven kontinuum, ki je omejen z okvirjem dramske zgodbe, v kateri neskončne konverzacije o človeških usodah in melanholijah padajo pred našimi očmi v horizont brezupa kot pesek v peščenih urah.

Čas je v polju sodobnega gledališča vse bolj postajal estetski objekt in emocionalna ali fizična izkušnja. Danes fragmentiranost tehnologije, sodobnih medijev in komunikacijskih sistemov ločuje meritveni čas od naše osebne izkušnje, ki s tem ravno tako postaja diskontinuirana, fragmentirana in lahko bi rekli na neki način tudi nehistorična.

Prostor in čas sestavljata koordinatni sistem, v katerega naš spoznavni aparat razvršča pojave občutenega sveta. V sodobnem svetu pa nam študije o urbanem prostoru, zgodovini tehnologije, vojn, ideologije, politike, fenomenov hitrosti, vožnje, interneta in kadriranost filmske umetnosti prikazujejo novo vrsto obravnavanja prostora in časa, ki korespondira s pojmi, kot so dislokacija, sinhronost, vsečasnost in brezčasovnost, globalnost in simulacija. Tako klasične modernistične dihtonomije subjekt/objekt, racionalno/iracionalno, individualno/ družbeno, elitno/popularno, estetsko/neestetsko, realnost/iluzija vse bolj postajajo brez pomena. Logistični prostor, pravi arhitekt Libeskind, ne obstaja več, ravno tako pa je zabrisana tudi jasna slika o pojmovanju časa, kajti globalni čas se je ločil od subjektivnega doumevanja časa. Utopljeni smo v estetiki izginevanja in kaj si lahko znotraj nje vzamemo za spomin?



Matthaus Greuter, *Zdravnik zdravi fantazijo*, 17. stol. Gravura. Philadelphia Museum of Art, SmithKline Beckman Corporation Fund. (Foto: Courtesy Philadelphia Museum of Art.)

Gledališče kot umetniška zvrst, ki se dogaja tukaj in zdaj, se zaveda, da skozi konkretno prisotnost igralcev na odru in gledalcev v avditoriju na specifičen način z lovskami svojih elementov lovi časovne koordinate preteklosti, sedanjosti in prihodnosti v zavedanje o trajanju. Tudi Bergson v svojih zapisih o času pravi, da je ravno predočenje trajanja (*durée*) tisto, ki lahko s človeške duše sname obsesijo časa.

V sodobnem gledališču namreč ne gre več zgolj za opisovanje ali posnemanje človekovega početja, gre predvsem za dramatizacijo oblikovanja človekove biti in duhovnega načrta neke dobe. Čas v sodobnih predstavah je mnogokrat realen v smislu, da se čas dramskih izvajalcev stopi z gledalčevim časom in s tem izpostavlja element trajanja. Znotraj njega pa lahko gledališče kot medij iluzije ustvarja drugačno in nenaravno odtekanje – trajanje časa. Spomnimo se le večernih Wilsonovih sanjskih slik, polnih repetitive in upočasnjenega gibanja, ali pa na drugi strani skrčen in skozi hiter ritem pop glasbe tempiran čas iz Štruclovih predstav. Akter in gledalec sta ujeta v okvir gledališkega dogodka, njegovega prostora, ki ju vodi skozi labirintovsko občutenja časa. Bob Wilson, ta epikurejec trajanja, o gledališkem prostoru pravi, da je drugačen od vsakodnevnega prostora, kajti gledališče obravnava čas na drugačen način, kot ga obravnavamo v vsakdanjem življenju.

Na drugi strani trajanja pa preži minevanje. Efemernost je ena od osnovnih lastnosti gledališke umetnosti. Ravno minevanje in enkratnost posameznega dogodka pa zbudata željo, da se razprostiranje in neotipljivost časa znotraj gledališča spremeni v gledalčevo izkušnjo. Vsi veliki reformatorji gledališke umetnosti ali načrtovalci tako imenovanega utopičnega gledališča, ki so se v svojih študijah in zapisih največkrat

vračali nazaj, k tisti primarni stopnji gledališča – ritualu, so vedno želeli, da naj bi gledališka predstava aktivirala več kot le gledalčevo oko, da bi bila več kot le socialni dogodek določene publike, ki se zbere, da bi gledala/opazovala določeno predstavo. Enkratnost in minljivost gledališkega dogodka naj bi ponujala tako psihično kot tudi fizično izkušnjo. Proustovsko izkušnjo, ki se zapisuje v nagubane krivulje našega spomina ter podzvest in se zarisuje na zemljevid našega telesa; že Proust se je na primer veliko ukvarjal z mislijo o tem, da najgloblje izkušnje našega življenja niso shranjene v naši zavesti, temveč v naših udih, v komolcih, rokah, v kolenih ali ramah. Ravno zaradi specifične fizične in psihične gledalčeve izkušnje so se skozi zgodovino gledališča pojavljale ideje o transformaciji arhitekturnih oblik gledaliških stavb, avditorija ali odra, analize o perceptivnih lastnostih človeka etc.

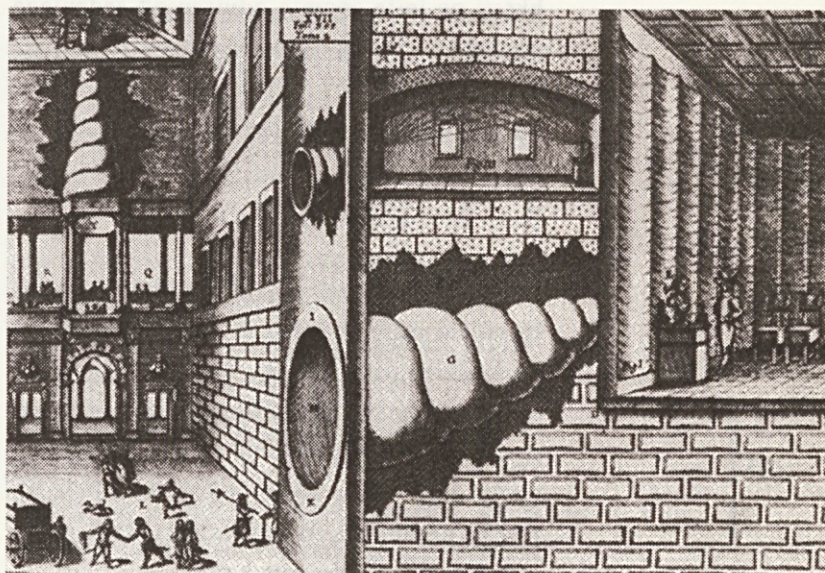
Na eni strani torej sodobni gledališki ustvarjalci skozi popolno aktiviranje gledaliških sredstev neposredno napadajo čutila gledalca in želijo razbiti njegovo uveljavljeno komoditeto (o tem smo veliko govorili v reviji Maska, ki je bila posvečena nasilju v gledališču), na drugi strani pa abstraktno gledališče prikazuje popolnoma drugačne sfere realnosti ter obravnavanje časa in prostora; s tem med publiko in dogajanjem na odru vzpostavlja specifično distanco. Kot pravi Vladimir Stojsavljevič v svojem tekstu *Tepsti svoje gledalce*: "Časa, ki je potreben za razumevanje neke abstraktne Picassove slike, ni možno prenesti na predstavo, ki se odvija v prostoru časa. Abstraktno sliko je možno 'dojeti', če povečamo čas opazovanja, predstava pa se v svojem prostoru časa odmika in 'nerazumevanje' gledalca raste."

“Tišina” oziroma “nerazumevanje” abstraktnega gledališča govori ravno o minevanju. V to tišino sta vkalkulirani tudi sama metoda umetniškega delovanja in umetnikova subjektivna izkušnja. Branje znakov je drugačno; umetnik nam skozi podobe prikazuje svoj individualen, lasten čas oziroma čas in prostor svoje umetnosti. Ko govori o nastajanju svojih abstraktnih slik, Picasso zapiše: “Moje slike so seštevek destrukcij. Narišem sliko, potem pa jo uničim. Na koncu pa vseeno ni nič izgubljeno, rdeča, ki sem jo od nekje odvzel, se spet prikaže nekje drugje. Zelo zanimivo bi bilo fotografsko prikazati ne stadije, temveč metamorfoze slike. Potem bi lahko odkrili, po kakšem principu možgani materializirajo sanje.” Ta Picassov predlog o metodi nastajanja neke umetniške vizije korespondira s podobami, ki jih lahko vidimo v sodobnem gledališču in katerih čas se razslaja na zrenja v določene gledališke elemente, ki vsak zase skozi preobrazbe trajanja ponujajo nov čas, ki se združuje nekje na horizontu gledalčevega pogleda. Med menjajočimi se slikami različnih gledaliških znakov in podob, gest, jezikov in simbolov, žive prisotnosti akterjev na odru, nekje med sublimnim prostorom, ki ločuje avditorij od dejanske prisotnosti v dogodku, gledalec skozi svojo prisotnost izoblikuje in projicira svoj lasten pomen – čas, v prostoru kibernetičnega stroja gledališke predstave. Gledalec aktivira svoj lasten odnos do prikazanega sistema oziroma sveta. Linija estetskega prostora – časa in vsakdanjega časa se združi.

Uporabila bom svoj spomin in skušala še enkrat doživeti in razmišljati o neki gledališki predstavi. Ob zapisu tega stavka sem se spomnila zgodbe Laurie Anderson, ki govori o tem, da je človeški spomin najbolj estetski in natančen montažer in narator dogodkov.

Neki dogodek in dejanski pogled nanj je, kot

Govoreče statue. Spiralne cevi prevajajo zvoke glasov ipd. tako, da se zdi, kot da bi prihajali iz ust kipa (Athanasius Kircher, Mursurgia Universalis, II, str. 303)



pravi Andersonova, lahko zelo dolgočasen in nezanimiv. Spomin nanj pa uporablja najbolj dovršene perceptivne in celo filmske pripomočke; združuje različne asociacije in maksimalno vklaplja vsa čutila.

Večerja v restavraciji na primer, je lahko čisto navaden, banalen dogodek, kadar pa se tega dogodka spominjamo, postane popolnoma drugačen in mnogo bolj zanimiv. Vključimo spomin: close-up na lakaja, ki je takrat stal ob vratih restavracije, naš spomin se kot kamera v vožnji pripelje v prostor, katerega panoramo lahko objamemo s pogledom tik pod stropom ali iz žabje perspektive, tik nad tlemi. Spomnimo se drobnih detajlov; madeža na prtičku, bližnjih posnetkov naših rok in jedilnega pribora, obraza ženske, ki je sedela za sosednjo mizo, besed moškega, ki nam je sedel nasproti, njegovega pogleda, spomnimo se vonja jedi, misli, ki so se nam takrat motale po glavi, in dotikanja hladnega kozarca z rdečim vinom.

Vsako pisanje o neki gledališki predstavi vsebuje tudi tovrstno vklapljanje spomina na lasten čas, ki smo ga doživeli na gledališkem dogodku, hkrati pa je ta spomin odvisen od sedanjega trenutka in našega samozavedanja. Funkcija spomina je namreč v tem, da zaščiti vtise, spominjanje pa teži k njihovi razlagi.

II.

Predstava *Celica* režiserja Emila Hrvatina se na specifični način ukvarja z že omenjenimi novimi gledališkimi paradigmami. Tako kot vzpostavlja novo pojmovanje gledališkega prostora in časa, se ukvarja tudi z gledalčevo percepcijo, telesom igralca in gledalca, novim pojmovanjem gledališkega karakterja in navsezadnje tudi problematiko spomina ter narativnosti.

Predstava na dobesečen način izpostavlja formalni princip, s katerim se vedno opredeljuje nastanek meščanske oziroma naturalistične drame; gledališče je kukanje v stanovanja neke intime. Gledalec spremlja različna dogajanja v številnih celicah skozi špranje v steni in s tem je direktno aktivirana njegova voyeurska pozicija.

Kot pravi Camilia Paglia, je ravno oko tisti element, ki vzpostavlja ideologijo zahodne civilizacije. "Zahodno oko je kolekcionar," pravi. "Oko je tisto, ki izbira, kaj vidi in zakaj. Oko ustvarja stvari." Pogled je namreč, kot vemo že iz Hamleta, past, mišnica, v kateri se ujamemo v nekaj predočenega, v lasten spomin ali doživetje in hkrati se največkrat ravno skozi pogled tako radi predajamo nekakšnemu prividu posedovanja.

V *Celici* skozi mobilnost svojega telesa – hojo



od špranje do špranje, ritmom dovoljenega pogleda – kajti čas pogleda je časovno omejen, gledalec spremlja na videz nepovezana dogajanja v posameznih prostorih. Tekst, ki ga govorijo igralci v celicah, predstavlja tekst-čas. Njegova oblika ni dialog, temveč bolj ali manj enosmerni govor. Klasični lik razpade v pomenske fragmente, ki jih napolni z jezikom. (Ni naključje, da smo na začetku teksta omenjali ravno Čehova in njegove drame, kajti senzibilnosti, ki jih vsebujejo "karakterji" sodobnih gledaliških predstav, niso tako zelo daleč od karakterjev, ki jih je ob koncu stoletja ustvaril.) Tako kot je v modernih predstavah gledališki čas spojen z drugačnim obravnavanjem prostora, se povezuje tudi z obravnavanjem novega, modernega dramskega karakterja. V Hrvatinih predstavi so karakterji uokvirjeni z glasom in razslojeno prisotnostjo, ki vse podobe pred nami urejata v subjektivne prostore celic, v katere lahko opazovalec/gledalec prodre le, če skozi svojo percepcijo snuje svoj lasten tekst. Ti karakterji so ujeti v prostore, so psihološko izolirani, in včasih se zdi, kot da bi skozi špranje kukali v njihove glave. To so osebe, ki so tako kot pri Čehovu ali Beckettu nezmožne premikanja in obstajajo le v jeziku. Prostorski princip celic in špranja v steni omogočata, da opazujemo fragmentirano telo igralca, ki je razslojeno na kadre približevanja in oddaljevanja; v nekem trenutku vidimo le oko igralca, drugič spet samo roko etc. Četudi vemo, da se na drugi strani nahaja igralec v vsej svoji celovitosti, je njegovo telo zaradi omejenosti našega pogleda skozi špranjo vseskozi fragmentirano na posamezne delce, ne-celo in nastopa kot neoprijemljiva iluzija. V nekaterih celicah je povezovalni element, ki združuje njihovo telo in prisotnost, le njihov glas, ki se izmika optični prevari. Lukac v svoji knjigi *Razvoj moderne drame* o monologu zapiše: "V monologu se

nahaja izraz določene situacije osamljenosti in vse to, kar je zaradi te osamljenosti nezmožno izreči.”

V okolju, v katerem živimo, nenehno komuniciramo na tako imenovani “enosmerni” način. Nenehno proizvajamo na prvi pogled nepovezane monologe, pa najsi bo to prek telefona, domofona, e-maila, faxes ali interneta. Komuniciramo z ljudmi, ki niso skupaj z nami v istem prostoru, v našem mestu, naši celini ali celo v istem času.

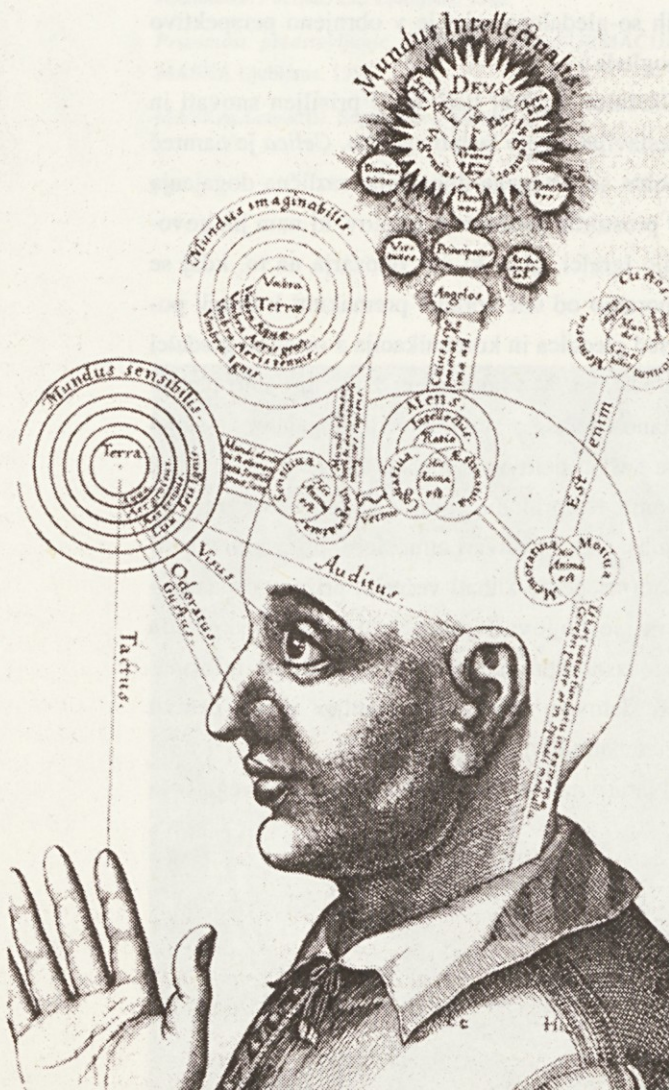
Prav tako nam princip filmske montaže omogoča, da v filmih spremljamo navidezno kontinuirane dialoge med glavnimi liki, ki pa jih zelo redko vidimo skupaj v istem kadru. Princip filmske montaže in kadriranja raztelesa igralcev na posamezne fragmente bližnjih in daljnjih planov, pa vendar v filmskih zgodbah natančno vemo, čigav pogled nam kaže oko kamere tudi takrat, kadar se nam obraz lika ne odkrije.

Če povzamemo razmišljanje W. Benjamina, bi lahko dejali, da se skozi zgodovinski čas, s celotnim načinom življenja spreminja tudi način našega čutnega zaznavanja in hkrati tudi način, na katerega čutno zaznavanje organiziramo v določen medij. Skozi zgodovino umetnosti lahko zasledujemo, kako družbene spremembe vpeljujejo spremembo same recepcije, ki jo prevzema jo nove umetniške forme.

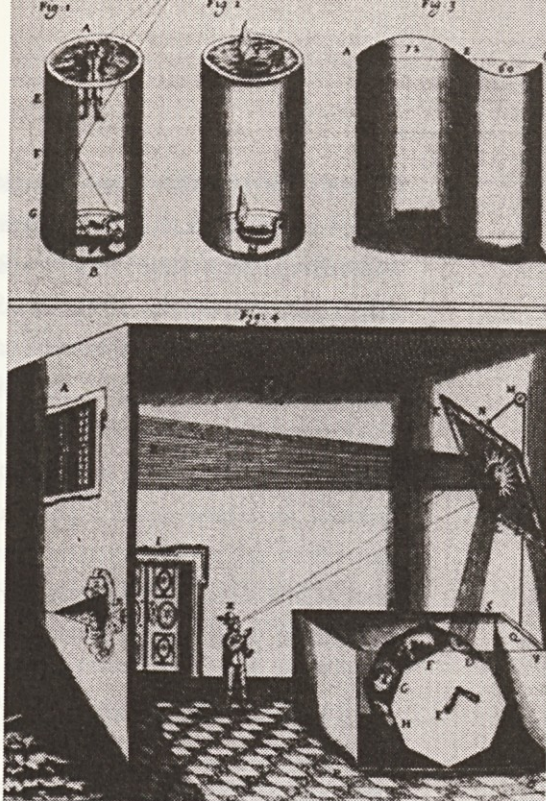
Naš perceptivni aparat se je naučil, da različne fragmente in delce spaja, organizira in ustvarja v uravnovešeno in celovito logiko. Vse zgodbe so prekinjene – diskontinuirane in zasnovane na tistem dogovoru o tistem, kar ni izrečeno, o tistem kar spaja, povezuje posamične prekinitve. Toda ali obstaja za vsemi temi okvirji videnega in razumljenega nekaj kar vedno zgrešimo?

Če je to, kar v nekem filmu umanjka naši vednosti, že v naprej vkalkulirano v narativno strukturo oziroma preprosteje rečeno v zgodbo, potem medij gledališča prepušča gledalcu možnost naključja in prostora, v katerem on sam sestavlja fragmente, ki so mu ponujeni. Podobno kot delujejo pripovedi o sanjah. Kot pravi Freud, so sanje sestavljene iz različnih in nepovezanih podob in kadar jih želimo nekomu povedati, jih skozi ubeseditev sestavimo v kontinuirano zgodbo. Manjkajoče delce med podobami zapolnimo z materialom, ki se nahaja v naši zavesti, podzavesti ali spominu.

Tako tudi predstava *Celica* temelji ravno na gledalčevem suspenzu, kaj smo ob našem premikanju od špranje do špranje zamudili, kaj je bilo tisto, kar je lahko videl neki drug gledalec in ne mi. Ta radovednost in dinamika zapolnjevanja manjkajočih delcev je osnovni gibalec doga-



Robert Fludd, *Skrivnost človeškega uma*, iz *Utriusque cosmi majoris, minorisque secretus theatrum*, 1617-1621, II, str. 217. Gravura (Foto: Courtesy National Library of Medicine, Bethesda, Md.)



janja v prvem delu predstave. (V nekem momentu je tudi sam gledalec kot v past ujet v eno izmed celic, kjer je izpostavljen pogledom svojih so-gledalcev; ujet je v obrnjeno perspektivo pogleda.)

Gledalec je torej tisti, ki je prisiljen snovati in sestavljati svojo lastno zgodbo. *Celica* je namreč polna simultanege dogajanja; različna dogajanja v prostorih, poslušanje tekstov, ki nam jih govorijo igralci, glas, ki nas opozarja na to, kdaj se moramo od ene špranje premakniti k drugi, pogled gledalca in komunikacija z ostalimi gledalci predstave. V vsakdanjem življenju smo neprestano soočeni s simultanostjo dogajanj, ne samo na našem delovnem mestu, temveč tudi v intimi doma. Ko pridemo domov, najprej izberemo najljubši CD, ki ustvari atmosfero, prižgemo televizor, pričnemo kuhati večerjo, prižgemo računalnik, se pogovarjamo po telefonu in skorajda istočasno sprejemamo vso to količino informacij, delovanj in različnih medijev v neki celovit in nenatrpan redosled dogajanj.

“Narativna” struktura *Celice* nas iz prvega dela

razdrobljenih pogledov, teles in objektov v drugem delu pripelje do združene slike. Dogajanje se premakne na prizorišče, ki gledalce in dogajanje na odru ločuje z zastekljeno četrto steno. Distanca stekla ustvarja neke vrste ekran, po katerem potujejo koreografirane podobe igralcev, ki smo jih prej spremljali v posameznih celicah.

Prizori, ki se odvijajo pred nami, pa nikakor ne zlepijo prejšnjega zdobljenega dogajanja; napolnjeni so z estetiziranimi motivi odnosov med moškim in žensko, dobrim in zlom, pogledom in očesom, prevaro in histerijo, z zamrznjenimi slikami arhetipskih momentov (npr. zadnja večerja) in podobami, ki smo jih poznamo že iz prejšnjih Hrvatinovih predstav. Na kratko; podobe in karakterji se pred nami pojavljajo v dvodimenzionalni razosebljeni obliki, nezmožni komuniciranja, nastopajo le kot neoprijemljiv vtis – odtujena senzacija. Četudi se nam je v prvem delu predstave v individualiziranih prostorih celic v katerem smo zasledovali misli posameznih “karakterjev” in podob, zdelo, da jih bomo v nekem momentu lahko združili v enovito in prepleteno zgodbo, se nam to upanje o celovitosti v drugem delu predstave izmakne. Ves suspenz, ki nam ga je prej ponujala dinamika gledališkega prostora, postane naša lastna zanka, mišnica – skonstruirali smo podobe v neko “zgodbo”, za katero v tem osrednjem prizoru zvemo, da je bila zgodba nekoga drugega. To kar smo prej gledali sedaj gleda nas. Oko predstave je vseskozi bilo naše lastno oko.

Ob koncu predstave izstopimo iz prostora skozi avenijo negibnih (“mrtvih”) teles igralcev, ki ob našem dotiku spregovorijo; nekontinuirane zgodbe in razlage lastnih, nikoli ulovljenih vlog. Gertruda Stein je vedno trdila, da je edina možna oblika pripovedi v dvajsetem stoletju le kriminalka, kjer je glavna oseba, oseba, okoli katere

se razpleta celotna zgodba, že mrtva.

Živo telo, igralec na odru je tisti element, ki ločuje gledališče od ostalih medijev, je hkrati njegovo prekletstvo in fascinacija. Skozi celotno predstavo nam je Hrvatini to telo oddaljeval, ga skozi optične prevare raztelesal na posamezne telesne dele, ga dvodimenzional in koreografiiral ter nam ga na koncu negibnega ponudil v dotik. V dokaz. *Corpus delicti*. Mrtvo telo s spominom.

Gledališka predstava *Celica* je na neki način razkosala in spreobrnila narativno strukturo kriminalke; vseskozi smo bili prisotni v zgodbi, skušali smo jo ujeti, ustvariti, povezati svoje in nove smisle, vodila nas je skozi svoje zapletene prostore, lovila poglede, stopnjevala napetost in nas pripeljala na začetek konca – do negibnega telesa. Anne Ubersfeld v tekstu *Gledalčev užitek* pravi: "V našem odnosu do gledališča, v našem pogledu in poslušanju je nekje nekakšna pavza, nekakšen suspenz smisla. Igralčevo telo ustavlja smisel in nam prepoveduje, da bi ga še naprej iskali. /.../ Telo drugega je nerazložljivo, tako kot naše lastno telo; še toliko bolj, ker telesni znaki ne ustrezajo več tistemu pomirljivemu kodu, ki telesa spravi v mirovanje, organe pa na njihova mesta: ta telesa se premikajo kot se ponavadi ne premikamo. /.../ Telo drugega je naše lastno telo." Ali, če parafraziramo neki znani rek: Oko s katerim Bog gleda nas, je naše lastno oko.

Predstava *Celica* ustvarja zanimiv gledališki in univerzalni prostor specifične dramaturgije, ki razstavlja, da bi zopet združil, ki individualizira, da bi objektiviziral, ki določa in prepušča izbiro. *Celica* je pravzaprav "zgodba" o telesu in spominu. In če nadaljujemo in končamo z Ubersfeldovo: "... In naš pogled igralca ne vidi

niti ne zazna kot drugo telo, kot drug glas: še več, vidimo ga v profilu, ne tako kakor tiste, ki se obračajo na nas, ampak prej tako, kot se nam kažejo bitja, ki v svojem daljnem bivanju nerazložljivo potujejo daleč stran od nas – kot na primer mrtvi."

Literatura:

Herschel B. Chipp; *Theories of Modern Art*, Berkeley, Los Angeles, 1968

Walter Benjamin; *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974

György Lukács; *Istorija razvoja moderne drame*, Nolit, Beograd, 1978

Gertrude Stein; *Everybody's Autobiography*, Virago, London, 1985

Jovan Hristić; *Čehov dramski pisac*, Nolit, Beograd, 1981

Camilia Paglia; *Sexual Personae*, Penguin Books, London, 1985

Aristoteles; *Poetika*, CZ, Ljubljana, 1982

Prisotnost, predstavljanje, teatralnost, transFORMACIJE, MASKA Ljubljana, 1996

MASKA; Letnik III, September-Oktober, 1993

Oko kot kamera (model obdelave dražljajev). Fritz Kahn, *Das Leben der Menschen. Eine volkstümliche Anatomie...*, Stuttgart 1926-1932.

