



Matej Bogataj

**Maja Šorli: *Slovenska postdramska pomlad*.
Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL), 2014.**

Vsak čas preži na tisto zgoščeno poimenovanje, ki ga najbolj zadeva in določa, to je tista vlaga, ki omogoča klitje in izbruh prezrtega in marginalnega, ki se kar naenkrat znajde v središču, kot nova smer in nova rešitev, nova linija bega; podobno kot danes pojem postdramskega v gledališču je recimo v osemdesetih letih prejšnjega stoletja široko in strokovno javnost mobiliziral postmodernizem kot umetniška smer oziroma postmoderna, ki naj bi zašpila in presegla vse tisto, za kar si je prizadeval moderni oziroma razsvetljenski projekt.

Maja Šorli svojo študijo po teoretskem uvodu in pojasnilu, da gre za predelano doktorsko disertacijo, zastavi tridelno: prerešeta sam obseg pojma postdramsko in pri tem izhaja in pritruje delu Hansa Thiesa Lehmana, ki je bilo spisano pred petnajstimi leti in je leta 2003 izšlo v prevodu Krištofa Jacka Kozaka ter je imelo nedvomen vpliv na naše razumevanje razvejane veje sodobnih gledaliških pojavov. Avtorica omeni nekatere ugovore in polemike ob prevodu Lehmannovega dela, recimo reakcije ob angleški izdaji, vendar jih nekako tudi ovrže, hkrati pa vidimo, da ji je postdramsko vrednota na sebi; gledališče naj bi se izvilo izpod diktata dramskega besedila, nastajala naj bi nova razmerja med ustvarjalci, ki so pogosto manj hierarhična in omogočajo večjo participacijo igralcev, ki postanejo tudi pisci fragmentov besedil, ki so potem uporabljeni v predstavi. Avtorica postdramsko stanje primerja z demokracijo; kot je v času osamosvajanja nastopil čas nove sproščenosti, tako naj bi bilo postdramsko nič manj kot ekvivalent te demokratičnosti. "Če s pojmom 'slovenska pomlad' poenostavljeno označujemo obdobje, ko se je začela zbirati kritična masa civilnodružbenih pobud, ki je spremenila politično podobo Slovenije, je mogoče na podoben način z dodatkom postdramskega poimenovati dogajanje, s katerim se je razcvetela produkcija, ki je spremenila gledališko podobo Slovenije."

Seveda se nam že na tem mestu pojavi vprašanje, ali je t. i. demokratizacija prinesla same spremembe na boljše, v nekaterih stvareh in nadaljevanju kulturnega boja, recimo pri pravicah manjšin ali v odnosu do tujcev, smo nedvomno padli v regresijo in dopuščamo ravni debate, ki so bile v osemdesetih osmešene, teoretsko sesekljanee in kritično ovržene. Hkrati pa se nam, če premislimo vse razsežnosti primerjave, po analogiji s politično pomladno opcijo zdi, da je postdramsko že tudi izčrpano, vsaj nekatere poteze pomladnega dela političnega spektra kažejo demagogijo, ponavljanje in epigonstvo. Kot je na drugi strani seveda res, da je zaradi splošne strankokracije civilna družba bolj pasivna, razpršena in kalkulantska, bolj previdna zaradi strahu pred restrikcijami, ki bi ji jih lahko v zneskih nakopala zmanjšana poslušnost. Mislimo si lahko, da se je nekaj podobnega zgodilo po pomladni evforiji s postdramskim, da ta in podobne razprave že količijo njegov obseg in domet, vsaj glede najkreativnejših in najprodnnejših izdelkov. Hkrati polemika med tistim prej in tistim po uporablja podobne postopke kot karikatura, ki nekoliko pretirava, da bi bolje zadela: tako se lahko strinjamo, da gre za demokratizacijo, saj je ustvarjanje in lepljenje besedil na podlagi fragmentov klasikov radikalnega modernizma, recimo Heinerja Müllerja z biografskimi drobci ali zelo osebnim gradivom izvajalk in izvajalcev, ob budni podpori režiserja in dramaturga zelo demokratično. Je pa res, da je to točno tista oblika demokracije, ki v političnem delu pripelje do tega, da recimo o arbitraži govorita kriminallec in nogometni huligan na eni in strokovnjak za mednarodno pravo na drugi strani, potem pa se publika odloči, da ji je militantni in neposredni, hujškaški in nestrpni govor prvega bolj všeč. Seveda je v tej luči zelo demokratično, če se besedila porajajo v samem procesu nastajanja uprizoritve, ne pomeni pa to nujno, da so zaradi dejstva, da jih dopisujejo gibalci ali igralci, tudi bolj učinkovita, bolje napisana od tistih, ki jih spišejo profesionalci s peresom/tastaturo – imenovani tako kljub temu, da se od dramskega pisanja ne da živeti. Ne nazadnje se lahko pri razumevanju pojava postdramski in njegovem opredeljevanju do obstoječih praks naslonimo tudi na izjavo Toneta Peršaka, da je takšno razmeroma ostro in nespravljivo razdeljevanje gledališkega prostora tudi posledica prizadevanj za položaj in moč v prostoru, ki se potem izrazi v od ministrstva podeljenih denarjih za projekte oziroma v razrezu proračunske torte med velike institucije in široko razvejano mrežo manjših in neodvisnih producentov.

Zdi se, da se Šorlijeva zaveda provizoričnosti svoje razprave: "Dejstvo je, da z izjemo omenjenih študij Barbare Orel in Tomaža Toporišiča v slovenski teatrologiji (še?) nimamo celostnih pregledov postdramske

produkcije in posledično tudi ne pregleda pojavljanj sodobnih besedil z analitične pozicije postdramskega gledališča. To seveda ni presenetljivo, saj je bazen slovenskih teatroloških študij majhen sam po sebi, predvsem pa brez preglednih študij sodobnega gledališča, hkrati pa utegne biti koncept postdramskega gledališča preobsežen za takšne projekte. Res pa je, da so (nacionalni) pregledi v času hipertrofije tako različnih teorij kot tudi gledaliških praks nevhvaležno delo.”

Kot z vsemi postizmi se je tudi k postdramskemu nabralo marsikaj in tudi Lehmannove opise je mogoče aplicirati na marsikaj, predvsem pa se zdi, da v tej fazi kartografiranja, ko je prikazano frontno delovanje nasproti diktatu dramskega, manjka nujno ovrednotenje nekaterih pojavov; zaenkrat so frontno skupaj, drug ob drugem, včasih celo polemično združeni proti neustreznim kritičnim pristopom; če publika in kritika katerega od pojavov nista sprejela, toliko slabše za kritiko. Strinjamo se lahko, da bi pregled različnih pristopov zahteval širšo ekipo strokovnjakov, vendar Maji Šorli z evidenco ustvarjalcev in ustvarjalk, ki jih sploh prepozna kot nosilke nove senzibilnosti in novih pristopov, uspe načrtati zemljevid, ki morda potrebuje le povečanje nekaterih detajlov.

Slovenska postdramska pomlad je razdeljena na nekaj sklopov, najprej avtorica pregleda gledališko krajino, evidentira prostore igre, pregleda produkcijske pogoje za nastanek postdramskega gledališča, potem se obsežno in žanru, torej doktorski disertaciji primerno loti teoretskega odnosa med postdramskim in dramskim, pa tudi nekaterim predhodnim mejnim oblikam, pri čemer sledi Lehmannovi diskontinuiteti z Brechtom, ki še ni prepoznan kot odskočišče za postdramsko in s tem za avtorja, ki igra in je uporabljen kot žeton na isti način, kot je bil Beckett ali Heiner Müller v debati o (post)modernizmu. Zanimivo je, da je v tej pretežno nemški debati kot referenca in predhodnik popolnoma izpuščen Pirandello, ki z združevanjem različnih plasti fiktivnosti prikaže močno ontološko negotovost likov, ta negotovost pa je produktivna za pomnožitev glasov in poigravanje z razmerjem med fikcijo in realnostjo na odru. V knjigi Maje Šorli je kar nekaj iz produkcije devetdesetih citiranih stavkov, ki s samozanikanjem obstoja kažejo na radikalizacijo tovrstnih trendov in s paradoksalno samonanašalnostjo kažejo novo preizpraševanje subjektivitete oziroma njenih ostankov. Kot je morda presenetljivo, da ob omembi Pupilije Ferkewerk, paradoksalno, nabrane iz literarne in pesniške družčine iz skupine 402 in režijskega motorja Dušana Jovanovića ni omenjen njegov – in Jožice Avbelj – radikalen prispevek k postdramskemu Spomenik G, kjer so Štihovo besedilo demontirali in iskali zvočne in 'zaumske' vzorce, ki so bili nabrani in postrgani iz igralkinega izkustvenega sveta.

Kot je nekako pomenljivo, kar omenja Aldo Milohnič v spremni besedi, da je že Lehmann izpustil in ignoriral postdramske pristope obeh valov avantgarde, pri čemer je postdramska gledališka produkcija depolitizirana, umaknjena v intimo in raziskujoča predvsem gledališki medij, vsaj glede na predhodne oblike političnega gledališča v sedemdesetih.

Postdramsko Maja Šorli ogradi in določi glede na postmodernizem, nedramsko produkcijo, spregovori o načinih produkcije besedil za postdramske uprizoritve, pojem razmeji od performansa.

Zadnji veliki del knjige je posvečen štirim gledališkim avtorjem, ki so v devetdesetih ustvarjali na področju postdramskega, Emilu Hrvatinu, Barbari Novakovič, izbranim režijam Eduarda Milerja in njegovemu ukvarjanju z Müllerjem ter Sebastijana Horvata, pri tem pa ošvrkne tudi postdramski opus Tomaža Pandurja in kot najbolj reprezentativno prepozna predstavo *Silence Silence Silence* Vita Tauferja v izvedbi Slovenskega mladinskega gledališča. Predvsem v tem delu knjige je avtorica zelo podrobna, prerešeta odzive na predstave in jih sooči s tistim, kar so o nastanku izrekli sami ustvarjalci. Pri tem navaja dokumente in predloge, ki so priloženi, vendar tudi neberljivi zaradi nerazumnega pomanjšanja. Ravno ta gledališko-zgodovinski del je ob tistem, v katerem ošvrkne polemiko med tvorcem pojma postdramsko Lehmannom in njegovimi oponenti, najbolj zanimiv; nudi obilo gradiva za premislek, tudi natančno umesti avtorje na zemljevid gledališke krajine, vse skupaj pa kar kliče po razširitvi in novih teoretskih videnjih, ki bodo povezala in določila vrednost tako širokemu obsegu različnih pojavov in uprizoritev v gledališkem prostoru. In morda razširila premislek o postdramskem na predhodna obdobja in na tista, ki sledijo.