

Tomaž Toporišič

Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana

Fakulteta za humanistične študije UP, Koper

UDK 792(497.4)“196/20”:792.94

Semiotično in fenomenalno telo slovenskega gledališča

Prispevek se na podlagi raziskav Amelie Jones in Erike Fischer-Lichte ter ob izbranih primerih iz novejšje zgodovine gledališča in uprizoritvenih praks (Dušan Jovanović, Bojan Jablanovec, Matjaž Zupančič in Sarah Kane) posveča razmišljanju o telesu, ki se je tudi v slovenskem prostoru po performativnem obratu v šestdesetih letih 20. stoletja vzpostavilo kot eden bistvenih dejavnikov sodobnega gledališča. Vzporedno s številnimi odmiki od dramskega k nedramskemu, neliterarnemu, postdramskemu se je odvila tudi serija preobratov k fizičnemu, k telesu scene in telesu na sceni. Vzpostavila se je posebna politika uprizarjanja, značilna za performativno kulturo, v kateri eno središčnih vlog igra prav živo telo na sceni in v avditoriju, razumljeno skozi posebno razmerje med sosesubjekti, igralci in gledalci, ki si včasih celo izmenjajo vloge.

Based on research by Amelia Jones and Erika Fischer-Lichte, and with selected examples from recent history of the theatre and performing arts (Dušan Jovanović, Bojan Jablanovec, Matjaž Zupančič and Sarah Kane), reflection is offered on the body, which, following the performative turn of the 1960s, in the Slovene sphere as elsewhere, became one of the fundamental elements of contemporary theatre. Parallel with the many shifts from the dramatic to the non-dramatic, non-literary and post-dramatic, there also unfolded a series of about-turns towards the physical, the body of the stage and the body on the stage. A specific politics of performance characteristic of performative culture was put in place, in which one of the central roles was played by the live body on stage and in the auditorium, understood through the special relationship between the co-subjects – actors and audience – who sometimes even changed roles.

1 Preizpraševanje telesa odra

Ameriška teoretičarka body arta in velika poznavalka transformacij percepcij telesa v umetnosti XX. stoletja Amelia Jones v zadnjem poglavju knjige *Body Art, uprizarjanje subjekta* poudari, da sta drugo polovico stoletja označila dva vzporedna procesa:

- mehčanje modernističnega subjekta, »jaza« kartezijskega *cogito ergo sum*, v razpršeni postmoderni subjekt;
- osrediščanja pomembnosti vloge aktivističnega telesa v umetnosti šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja.¹

Tudi v slovenski kulturi, ki sicer za razliko od velikih držav (npr. Velike Britanije, Francije ...) na lastni koži ni občutila procesov dekolonizacije tretjega sveta in velikega premika proti globalnemu multinacionalnemu kapitalizmu, je pa občutila logiko t. i. tretje poti gibanja neuvrščenih, se je začela – če še naprej uporabljamo pojme Amelie Jones – majati iluzorna stavba avtonomnega individualizma.

Hkrati se je, če se tokrat dialoško naslonimo na teorijo performativnega obrata, kot jo razvija nemška teoretičarka gledališča in sodobne umetnosti Erika Fischer-Lichte, izvršil premik od tekstualne k performativni kulturi.² Po performativnem obratu v šestdesetih letih 20. stoletja umetni-

¹ Poglavje knjige ima izjemno poveden naslov: *Razpršeni subjekti in konec »posameznika«: telesa devetdesetih let 20. stoletja*.

ki ne delujejo več kot avtorji v tradicionalnem pomenu, koncept gledališča kot besedne umetnosti oziroma *tekstualni model* je zamenjal *performativni model*, znotraj katerega sta tako tekst kot referencialna funkcija izgubila svojo prevlado, izrazito moč pa je pridobilo semiotično, predvsem pa fenomenalno telo izvajalcev v performativni interakciji med odrom in občinstvom.³

Povedano v terminologiji poststrukturalističnega Rolanda Barthesa: literatura in druge umetnosti presegajo dominantni diskurz jezika kot sistema. Iz njega izstopa oziroma (če parafraziramo poznega de Saussura) *govori mimo avtorja* oziroma (po Jakobsonu) *kaže nezavedno*. Avtor je po performativnem obratu kot barthesovski pisar, ki ne reprezentira, ne obnavlja, njegov akt je produkcija, proizvodnja, performativnost.

Zgoraj opisana procesa nista potekala tekoče, tako kot si telo in performativna kultura nasploh v času študentskih gibanj in seksualne revolucije, poznega eksistencializma in poststrukturalizma nista zagotovila prevlade. Dejstvo pa je, da se je tudi v Sloveniji dogajalo nekaj podobnega temu, kar Amelia Jones ameriškega kontekstu ob rob opiše s tremi fazami:

- uveljavitev telesa kot središčne točke aktivistične kulture in družbenih gibanj v šestdesetih in sedemdesetih letih;
- obrat stran od telesa v osemdesetih letih;
- ponoven povratak k telesu v devetdesetih letih tako na področju umetniških praks kot pisnih diskurzov, ki so obravnavali telo (Jones 2002: 239–243).

Tako smo bili v zadnjih desetletjih priča vedno »novim oblikam artikulacije telesa/jaza v vse bolj tehnologiziranem in urbanem okolju, v katerem živimo«. (Jones 2002: 240.) Povedano v terminologiji in logiki estetike performativnega: priča smo bili umetnosti prehajanja meja, ukinjanju dihotomije med semiotičnim telesom (Körper) in fenomenalnim telesom (Leib) igralca, vedno novim in vztrajnim stremljenjem k telesni soprisotnosti igralcev in občinstva, performativni interakciji med odrom in občinstvom, med subjektom in objektom, opazovalcem in opazovanim, fizično prezenco elementov, ki so predstavljeni, in njihovim semiotičnim karakterjem, materialnostjo in referencialnostjo, označevalcem in označencem, učinkom in pomenom. Po analogiji z Austinovo teorijo, lahko za sodobno gledališče po Lichtejevi postavimo naslednjo tezo: Tako kot izjave, ki jih interpretiramo kot performative, tudi performativna akcija na odru in interakcija med odrom in občinstvom poteka v znamenju nečesa, kar ni opisovanje nekega dejanja, hkrati tudi ni izrekanje, da bomo nekaj napravili, ampak je dejanje samo.⁴

-
- 2 E. Fischer - Lichte v svojih raziskavah *kultur performativnega* izhaja iz do danes tudi v slovenskem prostoru dodobra utaborjenega pojma performativ, kot ga je definirala britanski jezikoslovec in filozof J. L. Austin v razpravi in knjigi *Kako napravimo kaj z besedami*. Austinovo definicijo performativa, njegovo delitev izjav na konstative in performative, razlikovanje med konstativi kot izjavami, ki so lahko resnične ali neresnične, ter performativi kot izjavami, ki so lahko kvečjemu posrečene oziroma ponesrečene in za katere velja: reči je enako nekaj storiti, E. Fischer-Lichte razvije v teorijo oziroma estetiko performativnega.
 - 3 Estetiko performativnega je E. Fischer - Lichte razvijala predvsem v naslednjih monografijah: Erika FISCHER - LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004; *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms Of Political Theatre*, New York/London: Routledge, 2005; *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Fischer - Lichte, Erika / Kreuder, Friedemann / Pflug, Isabel (Hrsg.). Tübingen / Basel 1998.
 - 4 Tudi v tem smislu E. Fischer - Lichte izhaja iz Austina, točneje iz njegovih naslednjih izjav o značilnostih performativa, ki jih z lahkoto izstrelimo tudi izven polja jezika: »Ničesar ne opisujejo ali poročajo ali konstatirajo, niso resnični ali neresnični.« /.../ »Izreči stavek je opraviti neko delo ali del nekega dela, ki ga normalno ne bi opisali kot zgolj reči.« (Austin 1990: 17.)

Hkrati pa se je – na kar v slovitem spisu *Kiborški manifest: Znanost, tehnologija in socialistični feminizem v poznem dvajsetem stoletju* opozarja Donna Harraway – izkristaliziralo dejstvo, da je postala ideološko vprašljiva cela serija dihotomij, ki si jih je v svoji zgodovini zastavila evropocentrična patriarhalna novodobna kartezijanska tradicija: med duhom in telesom, živalskim in človeškim, organizmom in strojem, javnim in zasebnim, naravo in kulturo, moškimi in ženskami, primitivnim in civiliziranim. (Harraway 1999: 260–264.)

Slovensko gledališče in uprizoritvene prakse so v zadnjih desetletjih vztrajno spreminjali, mutirali in tematizirali odnos med nastopajočimi in gledalci, vzporedno s tem pa seveda ustrezno temu spreminjali tudi odnos med odrom in avditorijem, položaji in odnosi med telesi izvajalcev in občinstva. Od gledališča v krogu k praznemu prostoru, največji bližini, stikanju med akterji dogodka in gledalci, npr. v performansih skupine OHO, v Zajčevem *Potohodcu* (1972) v režiji Lada Kralja v gledališču Pekarna, Štihovem *Spomeniku G* (1972) v izvedbi Jožice Avbelj in režiji Dušana Jovanovića (Gledališče GLEJ).

2 Primer *Spomenik G*: zanikanje teksta kot literature

Vzemimo kot primer performativnega obrata oziroma uveljavitve telesa kot središčne točke kulture slednjega. Samo Gosarič v zapisu *Iskanje Spomenika G*, ki je izšel kot del gledališkega lista rekonstrukcije tega prelomnega performansa leta 2009 v soavtorstvu Janeza Janše⁵ in Dušana Jovanovića⁶, natančno analizira novo nastalo stanje tega močnega performativnega obrata od teksta k telesu:

Izhodišče *Spomenika G* ni bila drama oz. »satirični happening« *Spomenik* Bojana Štiha, temveč odločitev režiserja Dušana Jovanovića, da želi izhajati iz igralca in pripeljati vsebino predstave iz telesnega – zvoka, gibanja, igralčevega občutenja telesa in sebe. Ključna novost je bila, da je vodil delovni proces sam material oziroma igralčevo delo. Skozi njegov tok se je 70 strani dolgi tekst sčrtal na 15 stavkov ali izjav, zasedba pa se je z začetnih dvanajstih igralcev skrčila na eno samo igralko, 20-letno študentko drugega letnika AGRFT Jožico Avbelj. Kot celota je predstava skozi minimalizem in preciznost povezala drobce v organsko celoto. Pri tem je zanimivo, da je Štihov *Spomenik* kljub redukciji ostal rdeča nit predstave, se je pa povezoval z drugimi elementi uprizoritve na enakovredni ravni (Gosarič 2009: 9–10).

-
- 5 Janez Janša, režiser, teoretik in vizualni umetnik, rojen leta 1964 na Reki kot Emil Hrvatini, je leta 1989 diplomiral na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani, smer analitično-raziskovalna sociologija. Po izobrazbi je diplomirani sociolog. Šolal se je tudi na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo na Univerzi v Ljubljani. Podiplomsko se je izpopolnjeval na Univerzi v Antwerpnu – oddelek za gledališke študije. Je eden ustanoviteljev in direktor zavoda Maska. Janša je ustvaril 15 samostojnih avtorskih scenskih del.
 - 6 Dušan Jovanović, režiser, dramatik, esejist se je rodil v Beogradu (1939). Leta 1951 se je preselil v Ljubljano. Na Filozofski fakulteti v Ljubljani je diplomiral iz angleščine in francoščine, nato je študiral režijo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Najprej je bil gledališki kritik, nato pa je ustanovil Študentsko aktualno gledališče (ŠAG). Bil je med ustanovitelji Gledališča Pupilije Ferkeverk konec šestdesetih let in Eksperimentalnega gledališča Glej v začetku sedemdesetih. Med letoma 1978 in 1985 je zasedal položaj umetniškega vodje Slovenskega mladinskega gledališča. Leta 1989 je postal docent na AGRFT, kjer je do upokojitve predaval režijo. Je avtor grotesknega romana *Don Juan na psu*, sicer pa se je uveljavil z obsežnim opusom dramskih del. Jovanovićeve dramske besedila so bila uprizorjena tudi v tujini. Za drame kot tudi za režije je prejel številne nagrade. Sodi med najvidnejše slovenske in jugoslovanske gledališke režiserje.

Dramaturg originalne predstave Igor Lampret je v spisu, ki je spremljal gostovanje v Stalnem slovenskem gledališču v Trstu, razkril še nekaj pomembnih podrobnosti:

Predstava *Spomenik G* v celoti temelji na igralkinem dihu. /.../ Notranja struktura predstave temelji na dvojnem gibanju kakor samo dihanje: vdih in izdih. /.../ Zato ima dih dvojno funkcijo: fiziološko in vsebinsko. S fiziološkim dihom igralka nenehno odkriva nove dimenzije igranja (emocije, situacije itd.) in ga transformira v vsebine, ki se popolnoma oblikujejo v izraz za posamezne metafore. (Lampret 2009: 19.)

Besedilno predlogo, na kateri v dramskem gledališču običajno temelji predstava, je tokrat zamenjal igralkin dih oziroma telo, ki oblikuje strukturo performansa tako, da povezuje fiziološko in vsebinsko, duha in telo. Skozi dih kot dejavnost igralkinega fenomenalnega telesa se po Lampretu razkriva tudi dvojna narava igranja kot:

- instrumenta igralkine avtorske izpovedi (pogojno rečeno reprezentacije oziroma predstavljanja) in
- fizične vzdržljivosti igralkinega telesa.

Specifični gledališki jezik pri tem nastaja s pomočjo dramatičnosti oziroma tekmovanja vzdržljivosti in igre, reprezentacije in prezenze. Ali – kot je v kritiki natančno zapisal Venko Taufer:

To pot je naredil Jovanović avangardno gledališko predstavo brez kakršnih koli šokov, golote, seksa ali teh in drugačnih modnih ali tudi ne modnih efektov. Na prazni sceni je bilo eno samo, popolnoma civilno dekle in v kotu muzikant. /.../ Ni bilo nobene literature /.../ in vendar je bilo to absolutno /.../ gledališko doživetje totalnega teatra. /.../ človeškega telesa, njegovih gibov, plesa tega telesa, njegove spretnosti, ekspresivnosti, njegovih mišic, udov, prstov, obraza, ustnic, njegovih glasov in zvokov /.../ (Taufer 1977: 49–50.)

Dušan Jovanović je tako ukinil kartezijanski *ratio* kot posrednika med igralčevim telesom in njegovo igro, hkrati pa izpostavil avtonomno govorico telesa, ki je omogočila, da je, z besedami Antonina Artauda, oder spregovoril kot tak, s svojo lastno, ne več literarno govorico. Tudi tokrat je bila vrnitev k telesu kot nečem, kar je avtonomno, razumljena v smislu vzpostavitve telesa kot »ekskluzivnega nosilca estetskih strategij, vrednot in znakov.« (Kunst 1999: 167.) Hkrati pa je predstava vzpostavila govorico, ki je blizu Nietzschejevi definiciji plesa v *Rojstvu tragedije*: »luč iz sveta pred bogovi«.

Povedano s parafrazo Paula Valeryja: *Spomenik G* se skozi vrnitev k telesu vzpostavil kot specifičen način no-



Bojan Štih/Dušan Jovanović: *Spomenik G*
Gledališče GLEJ, 1972
na fotografiji Dušan Jovanović, Andrej Jarc in
Jožica Avbelj
foto arhiv AGRFT

tranjega življenja, v katerem je fiziologija dominantna.⁷ V aktivnostih telesa Jožice Avbelj na odru torej ni bilo ničesar razen govorice njenega telesa samega.

Podobno radikalna je bila istega leta v gledališču Pekarna krstna uprizoritev poetične drame *Potohodec* Daneta Zajca v režiji Lada Kralja, ki se je še očitneje vezala na tradicijo ritualnega gledališča Jerzyja Grotowskega, teorijo in prakso Richarda Schechnerja. Peter Božič (ki je dejavno sodeloval v okvirjih eksperimentalnega gledališča sedemdesetih let ter o njem hkrati tudi pisal) je tako ob obeh predstavah ugotovil, da je »poudarek na gibu telesa pri obeh enak, vendar v skupinski igri (*Potohodca* op. p.) preraste v načelo rituala« (Božič 1986: 38), kar omogoča intenzivno kreativno energijo, ki se lahko širi od igralca do igralca in od gledalcev do gledalcev. Telesa igralcev so tako neposredno nagovarjala gledalstvo in tudi fizično velikokrat vstopala v prostore teles gledalcev.

Prevedeno v terminologijo Erike Fischer - Lichte in estetike performativnega: predstava vzpostavi performativno dejanje dogodka kot medsebojnega delovanja med izvajalci in gledalci, za katerega je značilna avtopoetična feedback zanka, ki provocira in integrira emergenco med akterji in gledalci.

Telo igralcev oziroma performerjev torej ni več razumljeno kot nosilec pomena, kot semiotično telo teksta, sestavljenega iz znakov za karakter, ki ga izvajalka ali izvajalec igra. Razumeti ga je potrebno v njegovi posebni materialnosti, ne več primarno kot označevalec oziroma semiotično telo, ampak realno telo igralcev, njihovo *telesno biti-na-svetu*. Pomeni, ki se pojavljajo znotraj procesa predstave, izvirajo in nastajajo primarno iz tega procesa predstave same.

3 Primer *Via Negativa*: telo označevalec in realno telo

Drugi primer si bomo izposodili iz bližnje preteklosti, točneje pri predstavi ali performansu konceptualističnega projekta *Via Negativa* režiserja t. i. tretje generacije, ki se je uveljavila na prelomu in osemdesetih v devetdeseta leta prejšnjega stoletja, Bojana Jablanovca.⁸ Naslov projekta je *Incasso*, letnica njegovega nastanka 2004. Marina Gržinič v razpravi *Reartikulacija zgodovine performansa* ugotavlja, da ta odrski dogodek predstavlja prisvojitve zgodovine performansa kot umetniške forme ali dejavnosti, ki izhaja iz »avantgardnih vizualnih umetnosti šestdesetih let 20. stoletja in obsega tradicijo, ki sega od konceptualne umetnosti in body arta do hepeningov, a tudi tradicijo, ki sega od uličnega gledališča do študentskih protestov, vse do pozicije ustvarjanja stvari z gestami in s telesnimi akcijami pred občinstvom.« (Gržinič 2005: 45–47.) S svojo izjavo je neverjetno blizu nemški kolegici Eriki Fischer - Lichte, ki govori o performativnem obratu kot bistvenem prelomu, ki se je izvršil prav znotraj performativnih praks (hepeninga, performansa, gle-

⁷ Parfraziramo misel iz Valeryjevega spisa *Philosophie de la danse* oziroma *Filozofija plesa*.

⁸ Bojan Jablanovec, rojen 1961 v Murski Soboti, diplomiral leta 1989 na Ljubljanski AGRFT. Že z diplomsko predstavo *Helios* nakaže interes za odpiranje gledališkega polja in raziskavo percepcije gledalca. V letih od 1993 do 1999 režira v večini slovenskih gledaliških hiš, leta 1999 prekine z režijsko prakso v slovenskih repertoarnih gledališčih in se posveti raziskavi gledališča. S tem namenom leta 2002 ustanovi mednarodni projekt *Via Negativa*. Gledališče ga v prvi vrsti zanima kot medij komunikacije in ne estetizacije. Prvih sedem let projekta Jablanovec posveti raziskavi sedmih človeških lastnosti, ki so splošno znane pod imenom sedem smrtnih grehov (jeza, požrešnost, pohlep, pohota, lenoba, zavist in napuh). Gre za ciklus performansov, v katerih se ustvarjalci vsako leto osredotočijo na enega izmed smrtnih grehov, kot na bazični agens, ki formira scensko akcijo in razmerje do gledalca.

dališča). Z izrazom »ponovna prisvojitve zgodovine preformansa« pa opozarja, da smo v zadnjem desetletju tudi v slovenskem prostoru priča ponovnemu vzniku fenomenalnega telesa oziroma tega, kar lahko poimenujemo s sintagmo »sledi performativnega obrata« v sodobnih scenskih umetnostih.⁹

Jablanovec v projektu *Via negativa*, katerega ime povzema po Jerzju Grotowskem in njegovem revnem gledališču, poskuša artaudovsko osvoboditi gledališče od reprezentacije, ga odrešiti služenja zgolj enemu samemu jeziku, namreč besede in njene logične diskurzivnosti. Povedano z besedami Rolanda Barthesa, ki govori o Antoninu Artaudu: radikalizirati skuša gledališko izkušnjo, od nje zahteva, da si upa izvesti popolno preobrazbo vseh naših načinov življenja za ceno novih pravil, ki bodo v veliki meri pravila avantgarde:

Misel mora biti popolnoma absorbirana v sami fiziki dramske akcije: nič notranjosti, nič psihologije, in celo /.../ nič simbolizma. /.../; in temu gledališču antikulture /.../ je potreben prav tako osvobojen jezik: ne samo, da mora biti beseda »poetična« (se pravi neposredna, odvezana od vsake racionalnosti), temveč mora jezik brez vsakršne hierarhije vključevati krike, gibe, hrup in akcijo, katerih mešanica mora na odru povzročiti splošen masaker; ali če povemo z eno sintagmo: »gledališče krutosti«, ki je postalo Artaudova najslavnejša formula. (Barthes 2002: 300.)



Via Negativa: *Incasso*, 2004
na fotografiji Katarina Stegnar
foto Marcandrea

Hkrati pa poskuša Jablanovec poiskati nove gledališke oblike, ki bodo dosegle »reaktivacijo udeležbe gledalcev« (Lehmann 2003: 234), nove povezave privatnega in javnega, intimnega in odprtega, ki so odsev raziskav, kako se igravec uglesi v razmerju z gledalcem. Eno bistvenih sredstev za doseg tega cilja je igralčevo telo. Podobno kot njihove predhodnike, o katerih smo govorili malo prej, tudi *Via negativa* bolj kot telo, ki je označevalec, zanima realno telo igralcev. Zato hipertrofira procesnost in performativnost, s tem pa se seveda zavestno vključuje v verigo performativnih poudarkov, v to, kar E. Fischer - Lichte poimenuje »estetika performativnega«, M. Gržinič pa »reartikulacija zgodovine performansa«.

Toda, ko reartikulira zgodovino performansa, Jablanovec s svojo skupino ne proizvede tega, kar Amelia Jones razume kot temeljno razliko med *body artom* šestdesetih in tistim od devetdesetih do danes. *Via negativa* sicer zanimajo »nove oblike artikulacije telesa/jaza v vse bolj tehnoložiranem okolju, v katerem živimo« (Jones 2002: 240–241), toda pri tem ne raziskuje medseboj-

⁹ Več o tem v Tomaz Toporišič, *Ranljivo telo teksta in odra: performativni obrat in njegove sledi v slovenskem gledališču po letu 2000« V: Sodobne scenske umetnosti.*

nega delovanja med multimedijo, instalacijami, fotografskimi in drugimi tehnologijami, s katerimi bi se izognili živemu performansu oziroma neposrednemu stiku živih teles izvajalcev na odru in gledalcev v avditoriju. Ne zanima jih več – tako kot npr. Stellarca, Garry Hilla, Jamesa Luno ali celo Laurie Anderson – telo/jaz kot tehnologizirano, nenaravno, pomnoženo v videopodobah, posredovano. Namesto tega, kar je Derrida ob Hillu označil s stavkom, da pri njem »nikoli ni bilo neposrednega, živega predstavljanja«, ga zanima predvsem realno telo izvajalca in gledalca v živo.¹⁰

Kot zanimiv primer tega avtentičnega telesa, ki ni v funkciji označevalca, hkrati pa specifične avtopoetične feedback zanke (E. Fischer - Lichte), ki pri tem nastane, vzemimo prizor iz predstave *Incasso*, ko performerka Katarina Stegnar prepoji bankovce s kapljicami svoje krvi, jih zavije v plastične vrečke in jih kot umetniško delo prodaja občinstvu. S tem izvede variacijo umetniških akcij Fluxusa, npr. italijanskega konceptualista Piera Manzoni, njegovega projekta *Umetnikov drek* (1961), v katerem je napolnil devetdeset škatlic s svojimi izločki in jih postavil na prodaj po ceni zlata.¹¹ Če se je Manzoni poigral z gledalcem tako, da ga je opozarjal, kako bo škatlica, če jo odpečatimo, izgubila svojo umetniško vrednost, v *Incassu* Katarina Stegnar v svoji akciji gledalca napade, ga destabilizira z izpostavljanjem svoje fizične bolečine, hkrati pa ga s svojim besednim napalmom, kot to opiše Blaž Lukan, »v skladu z neusmiljeno logiko predstave – do kraja (lahko bi rekli do krvi) razgali, zastavi niz temeljnih vprašanj, zaradi katerih se nenadoma znajde pred njo bolj gol, kot je ona sama.« (Lukan 2004: 10.)

4 Sarah Kane in Matjaž Zupančič: skrajna fizičnost telesa in (ne)uprizorljivost didaskalij

Kot zadnja dva primera vzemimo dve besedili sodobnih dramatikov, britanske na žalost prežgoda umrle predstavnice gledališča »u fris« in pa vsestranskega slovenskega dramatika ter režiserja: *Razdejadi* ali (v originalu) *Blasted*, ob nastanku škandalozno sprejeto prvo igro Sarah Kane¹² iz leta 1995; in pa *Hodnik*, eno zadnjih dramskih besedil Matjaža Zupančiča,¹³ z Grumovo nagrado leta 2003 ovenčano igro. Vzporedno z igrama pa dve konkretni uprizoritvi: slovensko prvo izvedbo *Razdejanih* iz leta 2008 v režiji Vinka Möderndorferja (Slovensko mladinsko gledališče) ter praiizvedbo *Hodnika* (SNG Drama Ljubljana) v avtorjevi režiji iz leta 2004.

¹⁰ Navedek je iz spisa Jacquesa Derridaja, *Video*, objavljenega v zborniku *Resolutions: Contemporary Video Practices*, ki je leta 1996 izšel pri University of Minnesota Press.

¹¹ Originalni naslov akcije je bil »Merda d'artista«, prvič jo je izvedel 12. avgusta 1961 v Galeriji Pescetto, Albisola Marina.

¹² Sarah Kane je mitska figura današnjega evropskega gledališča. Rodila se je leta 1971 v angleški grofiji Essex in študirala dramaturgijo v Bristolu in Birminghamu. Med leti 1995 in 1999 je napisala pet dramskih besedil, nekaj priredb in filmski scenarij. Konec februarja leta 1999 je naredila samomor v eni od londonskih klinik, kamor se je zatekla v hudi depresiji. Mnogi jo umeščajo v kontekst dramatike »krvi in sperme«, čeprav je njeno delo zelo samosvoje. V *Razdejanih* izjemno intenzivno začutimo fizično bolečino, ki ni zgolj posledica prikaza (vojnih) grozot in skrajnosti – od spolnega nasilja do kanibalizma –, kamor v igri rablja in žrtve zaidejo trije njeni junaki.

¹³ Matjaž Zupančič, dramatik, prozaist, režiser in predavatelj se je rodil leta 1959 v Ljubljani, študiral je gledališko režijo in dramaturgijo v Ljubljani in Londonu. Vodil je Eksperimentalno gledališče Glej. Je redni profesor za režijo na ljubljanski AGRFT. Napisal je dva romana: *Obiskovalec*, *Sence v očesu* in 11 dram: *Izganjalci hudiča*, *Slastni mrič*, *Nemir*, *Vladimir*, *Ubijalci muh*, *Goli pianist*, *Hodnik*, *Bolje tič v roki kot tat na strehi*, *Igra s pari*, *Razred in Reklame*, *seks in požrtija*. Režiral je številne drame. Je štirikratni dobitnik Grumove nagrade za najboljšo dramo. Njegove igre so uprizarjali v Franciji, Luksemburgu, na Poljskem, v Italiji, Nemčiji, na Hrvaškem, v Bosni, Veliki Britaniji.

Razdejani, drama ali bolje ne več drama, sprva navidezno veristični, potem popolnoma izstopajoči iz oprijemljivo realnega, so dobesedno prepojeni z jezikom močnih podob teles: živih, mrtvih, v bolečem užitku in bolečini, razdejanih. Sekundarni tekst ali didaskalije so polne skorajda neuprizorljivih napotkov za različna dejanja široke palete trpečih teles. Replike so izjemno skope, dialog je zgoščen, iztisnjen, zveden na bistveno. Režijski napotki so skrajno ostri in konkretni: masturbacija, posilstvo, oslepitev. Priča smo besedilni predlogi za predstavo, ki izhaja iz skrajne fizičnosti teles protagonistov v krutem gledališču, ki govori o krutosti vsakdana tudi skozi in s pomočjo telesa, ki ga postavlja v nemogoče, skorajda neuprizorljive položaje. Vse zato, da bi dosegla kar se da največjo pozornost bralca in gledalca, ki se je primoran skorajda z bolečino in gnusom spustiti v dantejevski inferno in eliotovsko *Pusto deželo* njene dramske govornice. Sarah Kane skozi skrajno fizičnost in nasilje teles skuša doseči kar se da močno govornico ali že kar zaklinjanje gledališča kot performativnega dejanja, katerega katapult je tekst za gledališče in katerega instrument so telesa igralcev v nemogočih in včasih skorajda neuprizorljivih prizorih.

Funkcijo dramatika razume kot nekakšno zapeljevanje, ki sproži močno medsebojno delovanje med igro in publiko: poetično, a hkrati tudi dobesedno, dionizično trganje in žrtvovanje telesa drame, govorečih teles in razpršenih subjektov, ki jih utelešajo protagonisti njenih dram.

Slovenska praižvedba kot eno izmed možnih utelešenj te igre, teče natančno po napotkih Sarah Kane, ki jim sledi tudi takrat, ko so absurдни (npr. didaskalije, ko lan kanibalsko uživa meso mrtvega dojenčka) ter nas tako prisili, da na prizorišču neke hotelske sobe fizično okušamo potek razčlovečenja ljudi, zvedenosti telesa na gon po samoohranitvi, golem preživetju. S prihodom vojaka, ki kot bomba zareže v navidezni psihološki realizem, se telesnost kot nosilec nasilja radikalno stopnjuje. Vse do tega, kar je kritičarka časopisa *Indirekt* označila z naslednjimi stavki:

Razpoloženje? Veliko hujše kot ob gledanju televizijskih prenosov vojnih pokolov, že bliže občutju ob poročanju o avstrijskem očetu – posiljevalcu iz kleti, še najbolj pa telesni zakrknjenosti, topi notranji bolečini, ki jo doživi bralec romanov Elfriede Jelinek. (Ana Ivančič, *Indirekt*, 10. 7. 2008.)

Tudi *Hodnik* Matjaža Zupančiča se ukvarja s fizičnim, telesnim, performativnim dejanjem razčlovečenja ljudi. Tako kot Sarah Kane, pa tudi tako kot Jovanovića in Jablanovca, ga zanima predvsem realno: neposredni stik živih teles izvajalcev na odru in gledalcev v avditoriju. Pri tem izhaja iz naslednje predpostavke, ki jo je avtor lepo skiciral v naslednji izjavi: »V moji /.../ drami se ukinja razlika med intimnim in javnim, med zasebnim in družbenim. Živimo za pogled Drugega, zato me je pri pisanju drame zanimalo, kaj se zgodi, ko ta pogled umanjka.« (*Dnevnik*, 21. 9. 2004.) V času popolne mediatiziranosti družbe in vseprisotnosti simulakrov obrne shemo televizijskih resničnostnih šovov na glavo: Pred nami zato niso elektronsko manipulirana telesa igralcev v posebej za TV izgrajenem simulakru resničnega življenja. Ne, njegova igra se dogaja v nekakšnem notranjem, skritem hodniku televizijskega šova, v katerem so igralci skriti pred TV občinstvom.

Zupančič tako na odru z živimi telesi spregovori o razčlovečenju, ki ga vedno znova proizvajajo medijski simulakri. Kot prostor oziroma orodje dekonstrukcije televizijskega simulakra si izbere čisto performativno situacijo gledališča, v katerem ni prostora za tehnicizacije, video pomno-

žitve in spreminjanja teles. Osredotoči se na intimnost telesa, ko ni izpostavljeno pogledu drugega oziroma medijski kameri.

Izhajajoč iz dejstva, da v času mediatizirane kulture živo telo igralke in igralca postaje vedno bolj marginalizirano, saj ga preglasijo medijsko manipulirana telesa TV in računalniških ekranov, vzpostavlja fenomenalno in semiotično telo v sodobnem gledališču kot nekaj, kar v svojem razgaljenju, privatnosti lahko vznemiri, šokira gledalca. Zupančič tezo ameriškega teoretika mediatizirane družbe in spektakla Philipa Auslanderja, da umetnost v živo znotraj ekonomije vseprisotnosti medijev pomeni »le malo več kot zakrnel ostanek prejšnjega zgodovinskega reda reprezentacije«

(Auslander 1997: 42), spremeni v njeno nasprotje, ki postane orožje žive umetnosti.

Hodnik je tako živ dokaz tega, kar Peggy Phelan razume kot dokaz za dejstvo, da se uprizoritev, katere »edino življenje poteka v sednjosti« (Phelan 1993: 146), lahko izmakne ekonomiji reprezentacije ter ideologiji množičnih medijev. Tako Zupančič znotraj pogojno še vedno dramske matrice zelo jasno in glasno razižče in pokaže bistveno dilemo sodobne umetnosti, ki jo francoski filozof Alain Badiou označi z naslednjimi besedami: »Kakšno je razmerje umetnosti do realnega oziroma, kaj je realno umetnosti?« (Badiou, 2005: 76.)

5 Zaključek: ranljivo telo teksta in odra

Dejstvo je, da tako Sarah Kane kot Matjaž Zupančič zavestno nadaljujeta s tradicijo pisanja za gledališče, pri katerem računata in izrabljata igralčevo telo kot bistveni del performativnega dejanja predstave. Tako ob vseh primerih, ki smo jih uporabili za naše razmišljanje o telesu, njegovi ranljivosti in subverzivnosti v sodobnem slovenskem gledališču (in širše kulturi nasploh), lahko izpeljemo nekakšno delno sklepno tezo.

Tudi v slovenskem prostoru se je telo po performativnem obratu v šestdesetih letih vzpostavilo kot eden bistvenih dejavnikov sodobnega gledališča, ki so pripomogli k temu, da se je občinstvo znašlo v liminalnem stanju. To je v gledalcih proizvedlo destabilizacijo njihove percepcije žive umetnosti, realnosti, iz katere je ta izhajala, ter njih samih kot dejavnih sprejemnikov oziroma soudeležencev gledališkega dogodka. Priča smo posebni politiki uprizarjanja, značilni za performativno kulturo, v kateri eno središčnih vlog igra prav živo telo na sceni in v avditoriju, razumljenih (po Eriki Fischer - Lichte) kot razmerje med subjekti, igralci in gledalci, ki si včasih celo izmenjajo vloge.

Dvajseto stoletje nemira, badioujevske nerazrešljive razdvojenosti med končati staro in začeti z novim, je torej tudi na področju slovenskega gledališča in uprizoritvenih praks potekalo v znamenju »serije revolucij«, ki so dodobra razburkale valovno konfiguracijo gledališkega odra in dvorane. Vzporedno s številnimi odmiki od dramskega k nedramskemu, neliterarnemu, postdram-



Matjaž Zupančič: *Hodnik*, SNG Drama Ljubljana, 2004, na fotografiji Ana Ruter, Gorazd Logar, Primož Bezjak foto Peter Uhan in arhiv SNG Drama, Ljubljana

skemu se je odvila tudi serija preobratov k fizičnemu, k telesu scene in telesu na sceni. Po tem, kar lahko skupaj z Lehmannom imenujemo »aktivistična doba šestdesetih in sedemdesetih let« (Lehmann 2003: 197) in po obratu stran od fizičnega telesa k primatu pogleda, vizualni kulturi in gledališču podob v osemdesetih letih, se danes kot nasledniki prejšnjega desetletja, ki je oznanilo nov povratak k tokrat velikokrat mediatiziranemu telesu, nahajamo znotraj dediščine teh premikov. Moč gledališča tako vzrašča prav iz zavedanja o svoji ranljivosti, prehodnosti, vdorih mediatiziranega v živo telo na odru in telo odra, hkrati pa tudi teksta za oder in na odru.

Literatura

- AUSLANDER, Philip, 1997: *From Acting to Performance: Essays in Modernism and PostModernism*. London, New York: Routledge.
- AUSTIN, John L., 1990: *Kako napravimo kaj z besedami*. Bogdan Lešnik (prev.) Ljubljana: Studia humanitatis.
- BADIOU, Alain. 2005: *20. stoletje*. Ana Žerjav (prev.). Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- BARTHES, Roland, 2002: *Ecrits sur le théâtre*. Paris: Editions du Seuil.
- BOŽIČ, Peter, 1986: Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču. *Maske* 1. 37–42.
- DERRIDA, Jacques, 1990: Videor, Peggy Kamuf (prev.), Paris: *Passages de l'image*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. 158–161. Ponatis v: Hill, Gary, Morgan, Robert C. (ur.), 2000. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 20–26.
- FISCHER - LICHTÉ, Erika, 2005: *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms Of Political Theatre*, New York/London: Routledge.
- GOSARIČ, Samo, 2009: Iskanje Spomenika G. V: *Spomenik G*, Gledališki list MGL, Letnik LIX, sezona 2008/2009, št. 9. 7–16.
- GRŽINIČ, Marina, 2005: Rearticulation of the history of performance art. *Maska*, poletje 2005, let. 20, št. 3/4 = 92/93.
- HARRAWAY, Donna, 1999: Kiborški manifest: Znanost, tehnologija in socialistični feminizem v poznem dvajsetem stoletju. V: *Opice, kiborgi in ženske: reinvincina narave*, Ljubljana: Studentska založba (Zbirka Koda). 241–292.
- JONES, Amelija, 2002: *Body art. Uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Koda in Maska.
- LAMPRET, Igor, 2009: Spomenik G. V: *Spomenik G*, Gledališki list MGL, Letnik LIX, sezona 2008/2009, številka 9. 17–21.
- LEHMANN, Hans Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- LUKAN, Blaž, 2004: Nataša in Katarina. *Delo*. Ljubljana, 29. 12. 2004. 10.
- PHELAN, Peggy. 1993: *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- TAUFER, Veno, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2006: Ranljivo telo teksta in odra: performativni obrat in njegove sledi v slovenskem gledališču po letu 2000. V: *Sodobne scenske umetnosti*. Bojana Kunst in Petra Pogorevc (ur.). Ljubljana: Maska (Zbirka Transformacije, 20). 142–155.
- VALÉRY, Paul, 1936: Philosophie de la danse. V: *Oeuvres, tome I, Vairété*, »Théorie poétique et esthétique«, Nrf, Gallimard, Nrf, 1956, 1857. 1390–1403.