

glu

5. Letnik / Volume **1** Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

am
fi
te
at
er

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT

Univerza v Ljubljani
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo



Ljubljana, 2017

5. Letnik / Volume

1 Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

am
fi
te
at
er

AMFITEATER

Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory

Letnik / Volume 5, Številka / Number 1

ISSN 1855-4539 (tiskana izdaja)

1855-850X (elektronska izdaja)

Glavna in odgovorna urednica / Editor-in-Chief: Maja Šorli

Uredniški odbor / Editorial Board: Bojana Kunst, Barbara Orel, Ana Perne, Blaž Lukan, Aldo Milohnić, Gašper Troha, Tomaž Toporišič

Mednarodni uredniški svet / International Advisory Board: Mark Amerika (University of Colorado, US), Marin Blažević (Sveučilište u Zagrebu, HR), Ramsay Burt (De Montfort University, GB), Joshua Edelman (Manchester Metropolitan University, GB), Jure Gantar (Dalhousie University, CA), Janelle Reinelt (The University of Warwick, GB), Anneli Saro (Tartu Ülikool, EE), Miško Šuvaković (Univerzitet Singidunum, RS), S. E. Wilmer (Trinity College Dublin, IE)

Soizdajatelja: Slovenski gledališki inštitut, (zanj Mojca Jan Zoran, direktorica) in Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (zanjo Tomaž Gubenšek, dekan)

Published by: Slovenian Theatre Institute (represented by Mojca Jan Zoran, Director) and University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television (represented by Tomaž Gubenšek, Dean)

Prevod v slovenščino / Translation to Slovenian: Barbara Skubic, Urška Zajec

Prevod v angleščino / Translation to English: Jana Renée Wilcoxon

Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editing: Andraž Polončič Ruparčič

Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editing: Jana Renée Wilcoxon

Bibliotekarka / Librarian: Bojana Bajec (UL AGRFT)

Korektura / Proofreading: Maja Šorli, Jana Renée Wilcoxon

Oblikovanje / Graphic Design: Simona Jakovac

Priprava za tisk / Typesetting: Nina Šturm

Tisk / Print: CICERO, Begunje, d.o.o.

Število natisnjenih izvodov / Copies: 250

Revija izhaja dvakrat letno. Cena posamezne številke: 10 €. Cena dvojne številke: 18 €. Letna naročnina: 16 € za posameznike, 13 € za študente, 18 € za institucije. Poštnina ni vključena.

The journal is published twice annually. Price of a single issue: 10 €. Price of a double issue: 18 €. Annual subscription: 16 € for individuals, 13 € for students, 18 € for institutions. Postage and handling not included.

Prispevke, naročila in recenzentske izvode knjig pošiljajte na naslov uredništva / Send manuscripts, orders and books for review to the Editorial Office address:

Amfiteater, SLOGI, Mestni trg 17, Ljubljana, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: amfiteater@slogi.si

Ljubljana, junij 2017 / Ljubljana, June 2017

Revija Amfiteater je leta 2008 ustanovila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. / Amfiteater - Journal of Performing Arts Theory was founded in 2008 by the University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television.

Revija je vključena v / The journal is included in: MLA International Bibliography (Directory of Periodicals).

Izdajo publikacije sta finančno podprla Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. / The publishing of Amfiteater is supported by the Slovenian Research Agency and the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

Kazalo / Contents

Uvodnik	9
Preface	11
Razprave / Articles	
<i>Anja Rošker:</i>	
Dialog z Vzhodom v uprizoritvah Jerneja Lorencija	16
The Dialogue with the East in the Performances of Jernej Lorenci	44
<i>Jure Gantar:</i>	
Dokler ju režiser ne loči: gledališče in diskurz zvestobe	46
Till Director Does Them Part: Theatre and Fidelity Discourse	62
<i>Angela Butler:</i>	
Sodobno irsko gledališče in digitalna kultura. Uprizoritveni odrazi spremenljive irske izkušnje	78
Contemporary Irish Theatre and Digital Culture: Performative Reflections of a Changing Irish Experience	92
<i>Tomaž Toporišič:</i>	
Kako zgodoviniti slovensko sodobno gledališče?	106
How to Historicise Contemporary Slovenian Theatre?	113
Recenzije / Book Reviews	
<i>Lev Kreft:</i>	
Glasovi s komunističnega horizonta (Darko Suvin: <i>Brechtovo ustvarjanje in horizont komunizma</i>)	116
<i>Eva Mahkovic:</i>	
Zasledovanje konstrukcije drugosti (Andrej Zavrl: <i>Christopher Marlowe, kanonični odpadnik</i>)	122
<i>Matej Bogataj:</i>	
Nevarna razmerja: dramatika, gledališče in oblast 1943-90 (Gašper Troha: <i>Ujetniki svobode: slovenska dramatika in družba med letoma 1943-1990.</i>)	128
<i>Tomaž Krpič</i>	
»Tako blizu, vendar tako daleč«: poskus retroaktivnega lova na izmuzljivo živo izkušnjo v sodobnem performansu (<i>Experiencing Liveness in Contemporary Performance. Interdisciplinary Perspectives.</i> Ur. Matthew Reason in Anja Mølle Lindelof)	132

“So Close and Yet So Far Away”: An Attempt to Retroactively Chase the Evasive Live Experience in Contemporary Performance (<i>Experiencing Liveness in Contemporary Performance. Interdisciplinary Perspectives</i> . Eds. Matthew Reason and Anja Mølle Lindelof)	138
Navodila za avtorice_je	146
Submission Guidelines	148
Kastracija političnega in sodobno slovensko gledališče	150

Maja Šorli, glavna in odgovorna urednica

Peti letnik Amfiteatra začnemo s štirimi razpravami, ki jih dopolnjuje še kvartet knjižnih recenzij. V prvi razpravi Anja Rošker obravnava segment opusa Jerneja Lorencija z vidika medkulturnih uprizoritev. Predstave, ki so nastale med letoma 2005 in 2011, še niso bile pregledane na tak način. Sledita razpravi, izvirno pisani v angleškem jeziku. Jure Gantar raziskuje uprizoritve, v katerih so režiserji in drugi sodelavci nujno izpostavljeni preizpraševanjem (ne)zvestobe izvirnikom. Osrednji primeri predstav izhajajo iz dramskega gledališča (natančneje Shakespearja) in opere, prostorsko pa iz Velike Britanije, Kanade in ZDA, z nekaj občasnimi postajami v Evropi. Razprava s pomočjo memetike ter fascinantnih zgodovinskih podrobnosti predlaga, da je prav odmik od tradicionalnih uprizoritvenih praks in branj tisti, ki omogoča dolgoročno preživetje iger. Razprava Angele Butler v središče postavlja vprašanje, kako se dublinski gledališki festival odziva na informacijsko intenzivno sodobnost, zaznamovano z digitalno kulturo in novimi oblikami pozornosti, ki jih avtorica imenuje protipozornosti. Poleg izpostavljenih vsebinskih plati ima objava njene razprave v Amfiteatru še en motiv – upam, da bo v prihodnosti koga spodbudila, da bi na soroden način pisal o Festivalu Borštnikovo srečanje ali Tednu slovenske drame oziroma podobnem preglednem festivalu na slovenskih tleh. Zadnji kratki znanstveni prispevek je nastal ob knjigi Iva Svetine *Gledališče Pekarna (1971–1978). Rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje*. Tomaž Toporišič v njem obravnava slovensko neoavantgardno gledališče in Pekarno razglasi za najbolj provokativnega znanilca »performativnega obrata in antropološkega gledališča, ki je v sedemdesetih letih pomagal prevetrili tudi pojem nacionalne identitete«.

Knjižne recenzije nadaljujemo s še eno knjigo iz Knjižnice Mestnega gledališča ljubljanskega, in sicer s pregledom izbora študij Darka Suvina *Brechtovo ustvarjanje in horizont komunizma*, ki ga je opravil Lev Kreft. Monografijo Andreja Zavrla *Christopher Marlowe, kanonični odpadnik* Eva Mahkovic bere kot »dragocen pripomoček za sodobno branje Marlowa in njegovega konteksta v slovenskem prostoru« in zaznava kot možnost spodbujanja uprizarjanja tega klasika. Matej Bogataj pregleda monografijo Gašperja Trohe *Ujetniki svobode: slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Zadnjo knjižno recenzijo v tej številki objavljamo tako v angleškem kot tudi v slovenskem jeziku, saj je Tomaž Krpič pod drobnogled vzel knjigo založbe Routledge *Experiencing Liveness in Contemporary Performance. Interdisciplinary Perspectives* [Izkustvo živosti v sodobnem performansu. Interdisciplinarne perspektive], ki sta jo uredila Matthew Reason in Anja Mølle Lindelof. Za zbirko razprav zapiše, da »pomeni še korak bliže k razumevanju živosti

sodobnega (gledališča in) performansa«, a izpostavi, da med različnimi avtorji prispevkov ni nikogar iz Srednje ali Vzhodne Evrope.

Da bi povečali vidnost slovenskih raziskovalk_cev in ustvarjalk_cev sodobnih uprizoritvenih praks, pa raziskovalna skupina UL AGRFT, Slovenski gledališki inštitut (SLOGI) in revija Amfiteater organiziramo prvi Amfiteatrov simpozij z naslovom *Kastracija političnega in slovensko sodobno gledališče*. Pridružite se nam 7. novembra 2017 v prostorih Slovenskega gledališkega inštituta, kjer bomo pretresali pristope, s katerimi se sodobno slovensko gledališče loteva ključnih družbenih vprašanj. Vabljeni_i k sodelovanju in prisostvovanju.

Maja Šorli, Editor-in-Chief

Our fifth year of *Amfiteater* starts with four articles and a quartet of book reviews to accompany them. In the first article, Anja Rošker deals with a segment of Jernej Lorenci's opus from the perspective of intercultural performances. Until now, his performances created between 2005 and 2011 have not been considered in such a way. Next are two articles that were written in English language. Jure Gantar investigates performances in which the directors and other collaborators are urgently exposed to the questions of (in)fidelity to the original. Using examples from productions of Shakespeare's plays as well as various operas staged in Great Britain, Canada and the USA, including a few occasional stops on the European continent, and with the help of memetics and fascinating historical details, he proposes that it is precisely the shift from the traditional performing arts practices and readings that enables the long-term survival of a play. The central question put forth in the article by Angela Butler is how the Dublin Theatre Festival is responding to today's information-intensive society, marked by digital culture and emergent attention modes, the latter of this which the author refers to as counter-attention. Besides these presented content layers, the publishing of this article in *Amfiteater* has still another motive – I hope that it will encourage someone to reflect on and write about the Maribor Theatre Festival or the Week of Slovenian Drama or a similar overview festival in a similar way. The fourth short academic contribution arose alongside Ivo Svetina's book *Gledališče Pekarna (1971–1978). Rojstvo gledališče iz duha svobode: pričevanje*. [The Pekarna Theatre (1971–1978). The Birth of Theatre from the Spirit of Freedom: A Testimony]. In his article, Tomaž Toporišič deals with the Slovenian neo-avant-garde theatre and declares Pekarna as the most provocative harbinger “of the performative turn and of anthropological theatre, which in the 1970s also helped to air out the concept of the national identity.”

Our book review section starts with a review of another book from the MGL Library. This time, Lev Kreft looks at the selection of essays by Darko Suvin entitled *Brechtovo ustvarjanje in horizont komunizma* [Brecht's Creativity and the Horizon of Communism]. Eva Mahkovic reads the monography of Andrej Zavrl *Christopher Marlowe, kanonični odpadnik* [Christopher Marlowe, A Canonical Dissident] as a “valuable aide for a contemporary reading of Marlowe and his context in the Slovenian space” and recognises it as a possibility for awakening future stagings of this classic. Matej Bogataj reviews the monography of Gašper Troha *Ujetniki svobode: slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990* [Prisoners of Freedom: Slovenian Drama and Society between 1943 and 1990]. The last book review featured in this issue is

published in both English and Slovenian language, since Tomaž Krpič has considered the book from Routledge *Experiencing Liveness in Contemporary Performance. Interdisciplinary Perspectives*, edited by Matthew Reason and Anja Mølle Lindelof. Although he writes that the anthology is “very valuable and one step further towards a better understanding of the liveness of contemporary (theatre and) performance”, he questions why there are no researchers from Central or Eastern Europe among the book’s authors.

On that note, in order to increase the visibility of Slovenian researchers and creators of contemporary performance practices, the research group of the University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television (UL AGRFT), the Slovenian Theatre Institute (SLOGI) and *Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory* are organising the first *Amfiteater* symposium entitled *Slovenian Contemporary Theatre and the Castration of the Political*. Please join us on 7 November 2017 at the Slovenian Theatre Institute, where we will examine and discuss the approaches in which contemporary Slovenian theatre is tackling key societal questions. You are invited not only to attend the symposium, but also to participate with your research and experience.



Razprave / Articles

UDK 792.071.2.027 Lorenci J.
792.02(497.4)“2005/2011”

Pričujoči prispevek obravnava medkulturne uprizoritve v dialogu z Vzhodom Jerneja Lorencija med letoma 2005 in 2011, v katerih režiser raziskuje različne načine upodabljanja arhetipskih predstav. Obdobje dialoga z Vzhodom prične z uprizoritvijo tibetanskega misterija *Črimekundan ali Brezmadežni* (2005), ki se kljub očiščenosti odrskih podob materializira s pridihom budistične tradicije, s čimer pritrjuje Jungovi tezi o kulturni obarvanosti arhetipskih podob. Uprizoritev slovenske dramatizacije mezopotamske pesnitve *Ep o Gilgamešu* (2005) sloni na uporabi znakov, katerih simbolni pomen je razširjen tako na Vzhodu kot na Zahodu, in se tako skupnim arhetipskim jedrom približuje s preseganjem kulturnih razlik. V uprizoritvi japonskih iger no, združenih pod naslovom *Veter v vejah borov* (2009), režiser ponovno ubere drugačno pot, saj nekatere prvine vzhodnih uprizoritvenih tradicij nadomesti z domačimi arhetipskimi predstavami. Lorenci ustvarjalno fazo dialoga z Vzhodom zaključí z uprizoritvijo evropske priredbe sufijskega epa *Zborovanje ptic* (2011), ki se zaradi uporabe znakov iz banalnega vsakdana na videz oddaljuje od vsebin kolektivnega nezavednega, a prav zaradi odsotnosti sakralnega zajema bistvo islamske mistike.

Analiza kulturno obarvanih znakov obravnavanih uprizoritev se naslanja na kontinuum medkulturnega povezovanja, ki sta ga zasnovali Helen Gilbert in Jacqueline Lo, ter na sedemstopenjski model Marvina Carlsona, ki opredeljuje možne relacije med kulturami znotraj uprizoritve. Razpravo sklene ugotovitev, da je Jernej Lorenci preko dialoga z Vzhodom izobilikoval avtorsko razpoznaven režijski slog, znotraj katerega poudarja kulturno raznolikost arhetipskih predstav in tako nenehno prehaja med sodelovalnim in imperialističnim polom kontinuuma medkulturnega povezovanja.

Ključne besede: Jernej Lorenci, arhetip, kolonializem, medkulturnost, *Črimekundan ali Brezmadežni*, *Ep o Gilgamešu*, *Veter v vejah borov*, *Zborovanje ptic*

Anja Rošker je samozaposlena v kulturi in deluje kot dramaturginja, teatrologinja in urednica. V sezoni 2016/2017 je urejala gledališki list Drame SNG Maribor, kot dramaturginja je sodelovala v avtorskem projektu Nataše Matjašec Rošker *Tukaj so levi*, v Gledališču Glej pa je soustvarjala performativno-gledališke dogodke *Kabare Kurac*. Razprave s področja scenskih umetnosti objavlja v revijah *Amfiteater*, *Dialogi*, *Maska* in v gledaliških listih. Je tudi prejemnica dveh študentskih Prešernovih nagrad.

anja.rosker1@gmail.com

Dialog z Vzhodom v uprizoritvah Jerneja Lorencija

Anja Rošker

V slovenskem gledališkem prostoru je Jernej Lorenci eden redkih režiserjev, ki jim srečanje z vzhodnimi uprizoritvenimi tradicijami in miselnimi sistemi ni pomenilo zgolj naključne zarezze v avtorsko poetiko, saj je ustvarjanje v dialogu z Vzhodom zaznamovalo širši del njegovega režijskega opusa. Čeprav se je v svojem medkulturnem ustvarjalnem loku, ki se razteza med letoma 2005 in 2011, soočal z različnimi načini dialoga med Vzhodom in Zahodom, je uprizoritvam iz tega ustvarjalnega obdobja skupno iskanje arhetipskih jeder in poigravanje z različnimi manifestacijami arhetipskih podob. Tako je z uprizoritvijo tibetanskega misterija *Črimekundan ali Brezmadežni* (2005) domačemu občinstvu ponudil pogled na duhovno izkušnjo, čeprav je bila odrska upodobitev tibetanskega gledališkega besedila prežeta z nekaterimi zahodnemu človeku nedoumljivimi segmenti budistične tradicije. Z uprizoritvijo priredbe sumersko-babilonskega junaškega epa, *Epa o Gilgamešu* (2005), se je od takšnega pristopa že precej oddaljil, saj je v območju uprizarjanja uporabljal predvsem znake, ki imajo arhetipski pomen tako za izvorno kot ciljno kulturo. Uprizoritev *Veter v vejah borov* (2009), odrska izvedba štirih dramskih besedil iz klasičnega japonskega repertoarja gledališča no, prevaja tujo tradicijo v domačo, kar pomeni, da vzhodne arhetipske manifestacije nadomešča z ustreznimi zahodnimi substituti arhetipskih podob. Uprizoritev evropske priredbe islamskega mističnega besedila *Zborovanje ptic* (2011) se z uporabo estetike popularne kulture na videz izmika izrekanju arhetipskega, a kot bomo z analizo pokazali, se prav v takšni drži razodeva bistvo sufijske mistike. Nadaljnja analiza kulturno obarvanih uprizoritvenih znakov s pomočjo kontinuuma medkulturnega povezovanja, ki sta ga zasnovali Helen Gilbert in Jacqueline Lo, ter sedemstopenjskega modela Marvinina Carlsona izpeljuje smisel obravnavanih uprizoritev.¹

Izbrani analitični modeli za analizo razmerij med kulturami

Helen Gilbert in Jacqueline Lo v razpravi »Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis« izpostavljata pogosto kolonialistično naravnost zahodnih medkulturnih uprizoritev, ki izrabljajo vzhodno kulturo kot estetsko noviteto v

¹ Avtorica razprave reflektira obravnavane uprizoritve na podlagi lastne (zahodne) pozicije vednosti, v kateri se občasno sklicuje na parametre iz vzhodne filozofije, ki so ji poznani zgolj iz besedilnih zapisov.

zahodnem uprizoritvenem prostoru. Takšno ravnanje je posledica (politične) dominacije Zahoda nad preostalim svetom, ki se odraža tudi v območju umetnosti, saj se na zahodnih odrih nemalokrat pojavljajo elementi vzhodnih kultur, ki jim je z izvzemom iz izvornega konteksta odvzeta sakralna vrednost.² Zaradi takšnega neenakovrednega razmerja med Vzhodom in Zahodom se avtorici zavzemata za obliko medkulturnega dialoga, ki omogoča obojestransko izmenjavo med izvorno in ciljno kulturo znotraj uprizoritve. Zato predlagata obliko kontinuuma medkulturnega povezovanja, ki temelji na dvosmernem toku,³ saj je bistveno, »da je kontinuum zasnovan bolj v procesnih kot v fiksiranih pogojih, z namenom, da bi postavil v ospredje medkulturno izmenjavo kot dinamičen proces in ne kot statično transakcijo« (Gilbert in Lo 38). Levi pol kontinuuma označujejo sodelovalni načini medkulturnih izmenjav, desnega pa imperialistični. Slednji izrabljajo elemente manjših kultur, da jih pred ciljnimi občinstvom dominantne (zahodne) kulture razgalijo kot eksotične, zaradi česar je »medkulturna izmenjava tega dela kontinuuma običajno usmerjana s strani zahodne kulture kot obubožane in potrebne okrepitve iz nezahodnih kultur. [...] Ta oblika gledališča se nagiba k produktu in je večinoma proizvedena za dominantno potrošništvo kulture« (prav tam 39). Sodelovalne oblike medkulturnega dialoga pa temeljijo na poudarku političnih izmenjav med kulturami in ne toliko na končnem produktu uprizoritve. Ker postavljajo v ospredje polnost medkulturnih izmenjav med samim procesom, je »tovrstno kulturno srečanje potencialno lahko protihegemonko: manjšim kulturam raje dopušča, da igrajo dominantno vlogo, kakor da bi jih podvrgla kulturni izgubi tekom transakcije« (prav tam). Sodelovalnemu polu kontinuuma se tako približujejo uprizoritve, ki izvorno in ciljno kulturo postavljajo v enakovredno pozicijo, ki omogoča obojestransko kulturno izmenjavo.

Gilbert in Lo na podlagi sodelovalnega pola kontinuuma oblikujeta mobilnosti ustrezen model, za prispodobo katerega uporabita avstralsko igračo, ki sestoji iz elastične vrvice, na katero je pripet disk – elastika se z rokami prime na obeh koncih in s krožnimi gibi po zraku disk na vrvi poganja v gibanje. Disk, ki predstavlja medkulturne procese znotraj ciljne kulture, slednjo iz statičnosti transformira v mobilno tvorbo, kar pomeni, da je v disku »medkulturna izmenjava predstavljena v dvosmernem toku. [...] Lokacija ciljne kulture ni fiksna: njena pozicija ostaja fluidna

2 Indijski teatrolog Rustom Bharucha tovrstno izrabljanje vzhodne kulture prepoznava v *Mahabharati* Petra Brooka: »Britanci so bili prvi, ki so nam v Indiji ozavestili ekonomsko prilastitev na globalni ravni. Vzeli so nam surove materiale in jih transportirali v tovarne v Manchesteru in Lancashiru, kjer so jih spremenili v uporabne proizvode in jih nato na silo prodali nazaj v Indijo. Brook pa trguje z drugačno vrsto prilastitve: ne jemlje naših tkanin, da bi jih obdelal v kostume in rekvizite. Brook je vzel naš najsvetejši tekst in ga dekontekstualiziral iz njegove zgodovine z namenom, da ga proda zahodnemu občinstvu« (»Peter Brook's« 67).

3 Helen Gilbert in Jacqueline Lo sta kontinuum zasnovali skozi kritiko Pavisovega modela medkulturnega povezovanja, ki ga je avtor razvil v monografiji *Theatre at the Crossroads of Culture* leta 1992. Pavisov analitični model se udejanja v obliki pečene ure, po grlu katere potujejo pečena zrnca z vrha proti dnu, oziroma iz območja tuje, izvorne kulture v območje ciljne kulture. Helen Gilbert in Jacqueline Lo v Pavisovi pečeni uri prepoznavata problem enosmernost toka od izvorne proti ciljni kulturi, zaradi česar slednja dominira nad izvorno: »Največji problem tega modela je, da prevzema enosmeren kulturni tok, ki je baziran na hierarhiji, kljub temu da Pavis poskuša relativizirati razmerje moči s trditvijo, da se pečena ura lahko obrne 'takoj, ko se uporabniki tuje kulture vprašajo, kako lahko svojo kulturo posredujejo skozi razmerje z njim tujo ciljno kulturo'« (Gilbert in Lo 42).

in se glede na to, kje in kako poteka proces izmenjave, premika vzdolž kontinuuma« (prav tam 44).

Kot dopolnilo modela Gilbert in Lo lahko izpostavimo sedemstopenjski model medkulturnega povezovanja Marvina Carlsona, v katerem avtor opredeljuje možne relacije med kulturami znotraj posamezne uprizoritve. Model, ki ga je Carlson razvil na podlagi analiz uprizoritev Petra Brooka in Ariane Mnouchkine ter ga objavil v prispevku »Brook and Mnouchkine. Passages to India?« leta 1996, je kljub imperialistični naravnosti – avtor piše z gledišča ciljne (zahodne) kulture – zaradi svoje razširjenosti prenosljiv tudi v sodelovalne oblike medkulturnih uprizoritev. Carlson navaja naslednja medkulturna razmerja.

1. Popolnoma znana, nam domača tradicija običajne predstave, ki je institucionalizirana v svoji najobičajnejši obliki (npr. gledališče no, Comédie Française).
2. Tuji elementi so vsrkani v tradicijo in vanjo asimilirani. Občinstvo jih običajno ne prepozna več kot tuje.
3. Celotne tuje strukture so asimilirane v tradicijo in ne samo izolirani elementi (Yeatsove igre no ali *Medeja* in *Macbeth* Ninagawe).
4. Tuje in domače ustvarjata novo zmes, ki se nato asimilira v tradicijo in postane domača (Molière je ustvarjal po vzoru italijanske komedije in preko tega razvil svojo komično zvrst).
5. Tuje se v celoti asimilira v tradicijo in postane domače (npr. commedia dell'arte v Franciji in Severni Evropi, italijanska opera v Angliji, ameriški western na Japonskem).
6. Tuji elementi ostanejo tuji znotraj domačih struktur in funkcionirajo kot potujitev.
7. Celotna uprizoritev je uvožena iz tuje kulture in predelana znotraj domače tradicije (npr. japonski ples buto v Ameriki) (82–3).

Vendar Carlsonovega modela ne moremo popolnoma enačiti z imperialističnimi umetniškimi praksami, ki se skladajo s tezami zahodnih orientalističnih študij o Vzhodu kot zaostalem svetu, ki jih je Edward W. Said zaradi prisvajanja vednosti nad Orientom poimenoval orientalizem.⁴ Carlsonov model podaja širši razpon

⁴ Said začetek orientalizma umešča v pozno 18. stoletje in ga obravnava kot »korporativno ustanovo za obravnavanje Orienta – obravnavanje v smislu dajanja izjav o njem, avtoriziranja pogledov nanj, opisovanja, poučevanja o njem, urejanja ali vladanja; orientalizem, skratka, kot slog Zahoda pri gospodovanju nad Orientom, restrukturiranju in izvajanju oblasti nad njim« (14). Avtorica te razprave zameške orientalizma prepoznava v uprizoritvah *Šeherezada* (1989) in *Babylon* (1996) Tomaža Pandurja. Obe uprizoritvi, oviti v estetiko vzhodnih gledaliških tradicij, se močno naslanjata na motive, prepojene z nasiljem in erotiko, ki so na odru neposredno uprizorjeni. Vzhodni ljudje so tako prikazani kot primitivni divjaki, nezmožni nadzora nad lastnimi goni. Superiorna pozicija zahodnega sveta pa je prignana do skrajnosti v *Babylonu* s Pandurjevo umestitvijo občinstva v sam babilonski stolp, ki je oblikovan kot benthamovski panoptikum. »Zahodni«

medkulturnega povezovanja in se ne osredotoča na eno izmed sedmih stopenj, zaradi česar opredeljuje različne možnosti sovpadanja kultur. Tako se izkaže kot primerno pomagalo za opredelitev razmerja med izvorno in ciljno kulturo, iz katerega vznikla smisel posamezne uprizoritve.

Jernej Lorenci se v medkulturnem uprizarjanju izogiba neposrednemu prevzemanju znakov iz vzhodnih uprizoritvenih tradicij in prikazovanju Vzhoda kot zaostalega sveta, zaradi česar se njegove uprizoritve v dialogu z Vzhodom približujejo sodelovalnemu polu kontinuuma Gilbert in Lo. Njegovo iskanje skupnih arhetipskih jeder se razteza vse od druge do četrte stopnje Carlsonovega modela, v katerih z različnimi prepletanji domačih in tujih tradicij raziskuje načine manifestacij arhetipskih podob.

Arhetipi v preobleki Vzhoda v tibetanskem misteriju *Črimekundan ali Brezmadežni*

Lorencijevo ustvarjalno obdobje uprizarjanja mitologije Vzhoda, v katerem skuša vzpostaviti stik z arhetipskim, je prve odrske sadove obrodilo z uprizoritvijo *Črimekundan ali Brezmadežni*,⁵ ki je nastala po večstoletnem tibetanskem gledališkem besedilu. Uprizoritev je pomembna tako za slovenski gledališki prostor kot za celotno zahodno zgodovino gledališča, saj ljubljanska odrska postavitev, kot v gledališkem listu piše poznavalec tibetanskega gledališča Antonio Attisani, pomeni »pogumno dejanje, ki na vsem Zahodu nima omembe vrednega predhodnika« (28). Tibetanska gledališka besedila, ki se jih je ohranilo le trinajst ali štirinajst, pripovedujejo pretežno o Budovih zemeljskih utelešenjih in njegovem širjenju nauka, da je tuzemsko življenje zgolj iluzija. Toda tibetansko gledališče, imenovano ače lhamo, katerega začetki segajo v 8. stoletje, kljub močnemu naslanjanju na budistično tradicijo ponuja plodna tla za raziskavo arhetipskega, saj so »snovi, ki sestavljajo ače lhamo, pravljične – ne gre za resnične ali preprosto domišljajske zgodbe, temveč za alegorične in simbolične predelave, ki skušajo ob močno čustvenem poteku pripovedovati o procesih osebne preobrazbe in jih predstaviti kot arhetipsko stanje, s katerim se mora soočiti vsako človeško bitje« (prav tam 32). Pravljičice, ki so po Jungu »v prvi vrsti psihične manifestacije, ki izražajo bistvo duše« (*Arhetipi* 41) tako obravnavajo občečloveške teme rojstva, smrti, dobrote in zla, ki zapolnjujejo kolektivno nezavedno. Toda tibetansko pravljično besedilo o preizkušnjah princa Črimekundana, ki na poti do nirvane v miloščino daruje najdragocenejši dragulj svojega kraljestva – Cintamani,

gledalec tako dogajanje na odru opazuje skozi line v konstrukciji stolpa, s čimer si prilašča pozicijo vednosti nad vzhodnim svetom. Orientalistični zametki, ki jih Pandur zastavi v obeh uprizoritvah, se postopoma zabrisujejo, saj se do konca uprizoritve obe kulturi zvedeta na enakovredno raven (Rošker 31–41).

5 Premiera 15. in 16. 4. 2005 v Mali drami SNG Drama Ljubljana. Igrajo: Petra Govc, Igor Samobor, Polona Juh, Marko Mandič. Glasbenik: Andraž Polič/Nebojša Pop Tasič. Scenograf Branko Hojnik, kostumografinja Belinda Škarica, avtor glasbe Andraž Polič, oblikovalec luči David Orešič, dramaturški svetovalec Ivo Svetina.

svojo ženo in otroka ter nazadnje še svoje oči,⁶ arhetipske vsebine ljubezni in dobrote prežema z nauki budistične tradicije o odrekanju vsemu zemeljskemu, zaradi česar se uprizarjanje poučne tibetanske parabole v kontekstu zahodne kulture sooča z vprašanjem o kulturni raznolikosti arhetipskih predstav.

Slovenska uprizoritev tibetanske pravljice o darežljivem princu Črimekundanu je zgrajena na minimalistični osnovi, ki se v naslanjanju na skupna arhetipska jedra izmika kulturni določljivosti. Toda uprizoritev kljub intenzivnemu iskanju vstopa v kolektivno nezavedno in izčiščenosti odrskih podob ostaja obarvana s pridihom vzhodne kulture, saj nastopajoči v dolgih vrečastih kutah spominjajo na vzhodne puščavske derviše, ki z dolgimi pripovednimi pasusi in meditativno glasbeno podlago v dvorano vnašajo duhovno vzdušje. Takšna vzpostavitev odrskih podob pa pritrjuje Jungovi tezi o arhetipskih oblikah kot kulturno pogojenih, čeprav območje kolektivnega nezavednega obsega vsebine, ki so skupne vsem bivajočim,⁷ kajti »*pojmem arhetipa*, ki je neizogibni korelat ideje o kolektivnem nezavednem, pomeni navzočnost določenih oblik v psihi, ki so povsod prisotne in razširjene« (Jung, *Arhetipi* 25). Toda miti, pravljice in druge podobne razlage nezavednih vsebin »seveda niso več vsebine nezavednega, ampak so se spremenile v formule, ki se prenašajo znotraj tradicije v večinoma skritih znanjih, ki so nasploh tipičen izraz posredovanja iz nezavednega prihajajočih kolektivnih vsebin« (prav tam 40–1),⁸ zaradi česar »arhetip v bistvu predstavlja nezavedno vsebino, ki se na način ozaveščanja in percipiranja spreminja, in sicer v smislu ustrezne individualne zavesti, znotraj katere se pojavlja« (prav tam 41). Ljubljanska uprizoritev tibetanskega misterija *Črimekundan ali Brezmadežni* tako arhetipa ljubezni in dobrote, izrazito obarvana s tradicionalnimi budističnimi nauki, upodablja v vzdušju vzhodnih tradicij. Začetek Lorencijevega ustvarjalnega opusa v dialogu z Vzhodom je zato zaznamovan z uprizoritvijo, ki sovpada s tretjo stopnjo Carlsonovega modela, po kateri so celotne tuje strukture vsrkane v tradicijo ciljnega občinstva brez poskusov podomačitev (Carlson 83).

Tibetanski misterij *Črimekundan ali Brezmadežni* ni razdeljen na glavni in stranski tekst, temveč je napisan v obliki epa, s čimer odrsko uprizoritev osvobaja od vnaprej

6 Črimekundanova samooslepitev, ki je zaradi junakove darežljivosti na koncu poplačana z vrnitvijo vida, spominja na mitsko zgodbo o tebanskem kralju Ojdiu, ki šele v slepoti uvidi resnico sveta. Uprizoritev *Kralj Ojdip* Tomija Janežiča (Slovensko mladinsko gledališče, 1998), ki grško tragedijo umešča v vzhodni tempelj, s posegom po zenovski kulturi postavlja pod vprašaj antično razumevanje o determiniranosti človeške usode (Rošker 63–70). Zenovska filozofija, ki življenje razume kot naključno in spontano potovanje brez cilja (Watts 215–16), je nasprotje antične tragedije, v kateri je človeško življenje odvisno od volje bogov. Zen poudarja neizbežnost spontanega toka življenja, kajti tudi Ojdipova vnaprej določena usoda se izvrši v spletu naključij, saj imajo prerokbe »splošno in obenem protislovno lastnost, da se uresničijo, pa hkrati presenetijo s samo uresničitvijo« (Rosset 17).

7 Kolektivno nezavedno, ki ga sestavljajo kolektivne vsebine oziroma arhetipi, si lahko predstavljamo kot »matrice, na podlagi katerih gradimo svoje osebne izkušnje. So kot vzorci ali sheme, po katerih se odvija življenje – rojstvo, odraščanje, iskanje partnerja in dvorjenje, razmnoževanje, skrb za svoje mlade, zrela leta, starost in smrt« (Kebe 56).

8 Jung razlikuje med arhetipom in arhetipskimi predstavami, kajti arhetip »označuje zgolj tiste psihične vsebine, ki še niso bile podvržene nobeni zavestni obdelavi, na ta način pa predstavljajo neko še vedno neposredno duševno danost« (*Arhetipi* 41). Če smo natančni, tako mit in pravljica nista arhetipa, temveč arhetipski predstavi, vendar tudi Jung sam ni dosleden pri razlikovanju, saj zapiše, da sta »dobro znana pojma za arhetip mit in pravljica« (prav tam).

predpisane razdelitve besedila posameznim vlogam. Tibetanska gledališka besedila, ki se običajno prenašajo ustno in tako postopoma zabrisujejo prisotnost (dramskega) avtorja,⁹ sovpadajo z avtonomnostjo tibetanskega gledališča, ki uprizoritveni izvedbi pripisuje večjo pomembnost kot besedilni predlogi, saj prav »odsotnosti [dramskega] avtorja [v tibetanskem gledališču] ustreza konkretnost odrske stvaritve, ki potisne besedilo v pozabo in poudarja skupino, kolektivnega avtorja vizualnega in glasbenega dela predstave« (Attisani 34). Pripovedna razsežnost tibetanskega gledališkega besedila pa ne dopušča samo svobode pri razdeljevanju teksta posameznim interpretom, temveč tudi nagovarja kolektivno nezavedno, saj »epska težnja [tibetanskega gledališča] ni posledica modernizacije, temveč pripada njegovim tradicionalnim, ljudskim koreninam; [...] in nenazadnje je treba upoštevati tudi to, da se epska težnja vedno spreminja v mitopoetsko stvaritev« (prav tam). Ustvarjalci ljubljanske uprizoritve *Črimekundana* epsko besedilno predlogo razbijejo na neosebne pripovedovalske in osebne, posameznemu dramskemu liku pripadajoče govorne pasuse, ki so razdeljeni med štiri odrske interprete: uprizoritev tako sestavljata dva tretjeosebna pripovedovalca (Petra Govc, Igor Samobor) ter vlogi Črimekundana (Marko Mandić) in njegove žene Mendezanmo (Polona Juh), ki prevzemata uprizarjanje dramskih likov, vpisanih v zgodbo tibetanskega misterija. Taka odrska postavitev, ki ji predhodi pripovedno zasnovano gledališko besedilo, zahteva igralca, ki ga Peter Brook imenuje »igralec kot pripovedovalec zgodb« (nav. po Williams 73). Take vrste igralec, ki v uprizoritvi ne gradi na identifikaciji z vlogo določenega lika, temveč distancirano pripoveduje zgodbo o dogodkih, ki jih oder uprizarja, se lahko vzpostavlja kot ostra potujitev glede na dogajanje ali pa se nevpadljivo zliiva v strukturo uprizoritve, kot pojasnjuje David Williams: »Idealno razmerje posameznika z vlogo v okviru pripovedovanja zgodb se lahko nanaša tako na Brechtovo gledališče kot na lutkovno uprizoritev: 'ločen brez ločenosti' lahko pripovedovalec zgodb svojo vlogo postavlja v ospredje ali pa z zabrisovanjem vloge drsi proti drži 'transparentnosti' in 'nevidnosti' ter daje prednost funkciji narativnega orodja, ki služi potrebam določenega trenutka in konteksta« (73–4).

Ljubljanska uprizoritev tibetanskega misterija vključuje obe vrsti odrskega pripovedovalca, ki ju glede na njuno izraznost imenujem *nevtralni* in *označevalni*. Prvi (Petra Govc) se osredotoča na svojo narativno funkcijo in nadvse izčiščeno pripoveduje zgodbo odrskega dogajanja, zaradi česar se izogiba vpadljivi ekspresivnosti tako na glasovni kot telesni ravni. *Označevalni* pripovedovalec (Igor Samobor) pa, ravno nasprotno, svojo naracijo dopolnjuje s stilističnimi grimasami

9 Domnevni avtor tibetanskega misterija o darežljivem princu Črimekundanu je dalajlama Tsang Jang Gjatso (1683–1708), a o točnem avtorstvu ne moremo govoriti, saj so se besedila v Tibetu prenašala ustno in se s pripovedovanjem iz roda v rod spreminjala in dopolnjevala. Antonio Attisani poudarja, da je »tibetanski narod v veliki večini nepismen, kar ne velja le za množico navadnih menihov, tudi v plemenitih družinah niso znali vsi brati in pisati« (34). Zapisana besedila so bila tako namenjena predvsem interpretom (igralci, pevci) in tistim, ki so jih sestavljali in izdajali (učenjaki z raznih področij, ki so običajno živeli in delovali v samostanih) (prav tam).

ter jo gradi z različnimi glasovnimi ritmi in jakostmi, s pomočjo katerih pripoved obdaja z napetostjo. Pripovedovalec, ki ga imenujem *označevalni*, prav tako občasno izstopi iz funkcije tretjeosebne pripovedovanja in prevzame vlogo katerega izmed stranskih likov v zgodbi. Razpon njegove igralske izraznosti je tako zelo širok in zaradi izrazite vpadljivosti v kontekstu celotne uprizoritve deluje kot potujitev. *Nevtralni* in *označevalni* pripovedovalec uprizoritvi postavljata narativno zasnovo in tako sestavljata ogrodje, iz katerega vznika slovenska uprizoritvena različica tradicionalne budistične pripovedi, ki prav z naslanjanjem na epsko razsežnost ohranja temeljno lastnost tibetanskega gledališča. Francoski tibetolog Jacques Bacot zaradi pripovedne zasnove, ki omogoča različne izvedbe istega besedila, ače lhamo prepozna kot »veličastne filozofske stvaritve, ki so kot take nabite z mističnimi in verskimi naboji, in so torej objekt, ki mu v zahodni kulturi ni para« (nav. po Attisani 30) – arhetipska jedra o dobroti, ljubezni, življenju in smrti, ki jih tovrstna besedila obravnavajo, pa se zato tudi v kontekstu zahodne kulture manifestirajo s pridihom budistične religije. Igralci ljubljanske uprizoritve *Črimekundana* so tako odeti v dolge rjave vrečaste kute, ki spominjajo na oblačila vzhodnih puščavnikov, moški del odrske ekipe ima lase natančno poglajene ob glavo in od zadaj povezane v čop, zaradi česar vzbuja asociacije na budistične menihe. Celotna uprizoritev zato spominja na sakralni obred budistične religije, saj odrske podobe kljub minimalistični estetiki, ki se izogiba intenzivni obarvanosti z določeno kulturo, ostajajo v preobleki Vzhoda.

Uprizoritev *Črimekundana ali Brezmadežni* je umeščena v izpraznjeno gledališko krajino, saj scenografijo, ki obsega zgolj frontalni del odra, sestavljata samo podolgovata lesena klop in kamnita tla. Dramsko dejanje in pripovedovanje, ki se v uprizoritvi neprestano prepletata in dopolnjujeta, tako potekata na rampi. Takšna postavitev ukinja četrto steno zahodnega gledališča, saj uprizoritev zaradi neposredne bližine odra in avditorija gradi na vzpostavljanju stika s publiko, a vendar gledalca v dogajanje ne vključuje neposredno, zaradi česar ne preseže konvencij gledališkega, kajti slednje »prične obstajati, ko se pojavi ločnica med gledalci in uprizoritvijo« (Schechner 126). Vznik rituala, kot ga definira Richard Schechner, pogojuje prav participacija vseh udeležencev, saj je ritual »dogodek, od katerega so njegovi udeleženci odvisni, medtem ko je gledališče dogodek, odvisen od svojih udeležencev [gledalcev]« (prav tam). Obredni prostor budistične ceremonije se tako v Mali drami vzpostavlja zgolj navidezno, saj se uprizoritev z odsotnostjo participacije kljub vzhodnemu pridihi izvršuje v okvirjih klasičnih zahodnih uprizoritvenih tradicij.

Budistična parabola o darežljivem princu, ki podari v miloščino vse svoje imetje, da bi se dvignil nad tuzemsko življenje, poudarja ničnost in praznino kot najvišji manifestaciji bivanja, kajti »praznina ima v budistični filozofiji pozitivno konotacijo, [...] saj označuje odsotnost ali izbris jaza (sebe), ki pa je posledica minljivosti vsega, saj so vse stvari prazne, ker nimajo sebi lastnega obstoja« (Milčinski, *Telo-duh* 165).

V skladu s tem se Lorencijeva uprizoritev tibetanskega misterija, v katerega so vpisani nauki budistične tradicije, kljub izrazitemu vzhodnemu pridihu omejuje na meditativno gledališko poetiko, ki skuša zajeti eksistenco v najčistejši obliki. Igralska tehnika se tako ravna po načelu *vie negative* Grotowskega, ki ne temelji na dodajanju, temveč na odstranjevanju vsakdanjega, saj je bilo poljskemu gledališkemu režiserju lastno prepričanje, da »oblike običajnega naravnega obnašanja temnijo resnico« (Grotowski 15). Da bi se odmaknil od realizma in prodrl pod površino zavesti, je Grotowski iskal navdih v vzhodnih uprizoritvenih tradicijah, osnovanih na kodeksih stiliziranih gibov, nasprotnim običajnemu obnašanju, »ki kažejo, kaj je za masko običajnega videza: dialektika človekovega obnašanja« (prav tam).¹⁰ Dramini odrski interpreti tibetanskega gledališkega besedila zato v namenu dosega učinka čiste eksistence k vlogam pristopajo potujitveno in igrajo stilizirano, da bi vzpostavili arhetipski svet, ki se skriva pod površino zavesti. Tako *nevtralni* kot *označevalni* pripovedovalec se gibljeta v polju brezosebne naracije in svoji vlogi gradita skozi niz umetniških govornih poudarkov in telesnih premikov. Polona Juh upodablja Mendezanmo izrazito gestično in čustveno ekspresivno, medtem ko je igra Marka Mandića neizrazita, izčiščena in nadvse ritmično nevtralna, saj se je kot razsvetljenec na poti do budovstva najbolj približal praznini brezjaznih dejanj.

Ljubljanska uprizoritev *Črimekundan ali Brezmadežni* se tako pred avditorijem razodeva kot poučna parabola, ki ponazarja nauk neke tuje, daljne kulturne tradicije, s katero ciljno občinstvo nima neposrednega stika. Lorenci miselnega sistema vzhodne kulture, ki je vpisan v besedilo tibetanskega misterija, ne skuša podomačiti ali približati gledalcu, saj uprizoritev ohranja v estetskih in duhovnih okvirih budistične kulture, čeprav se izvršujejo v formi klasičnega zahodnega gledališča. Razlog za takšno odrsko postavitev gre iskati v sami gledališki besedilni predlogi. Slednja, čeprav vključuje arhetipsko tematiko ljubezni, žrtvovanja in minljivosti vsega človeškega, obravnavane vsebine kolektivnega nezavednega pripoveduje skozi specifične nauke budističnega izročila o dajanju miloščine in odrekanju jaza, ki so nedoumljivi zahodnemu človeku: »V nizu nenehnega rojevanja in umiranja, ki nima konca, in v poteku našega sedanjega življenja so vsa naša dejanja ničeva,« je Črimekundanovo življenjsko vodilo, s katerim razsvetljuje svoje bližnje (»Črimekundan« 63). Črimekundan se je kot *bodhisattva* zaobljubil, da bo deloval v odrešitev vseh živih bitij in zato kljub razsvetljenju preložil svoj prehod v nirvano. Tako je vstopil v cikel ponovnih rojstev, da bi v času posameznega življenja širil Budov nauk, kajti »pomemben dejavnik, ki nastopa v ideji *bodhisattve*, je budistično pojmovanje zasluge, ki temelji na moralnih oziroma, bolje rečeno, brezjaznih dejanjih. *Bodhisattva* si je namreč v dolgih obdobjih pridobil ogromno zaslug, predvsem s prostovoljnim rojevanjem v *samsāri*, celo po tem, ko je dosegel razsvetljenje« (Milčinski, *Azijske* 297). Črimekundan se v času svojega

¹⁰ Grotowski je dialektiko človekovega obnašanja prepoznaval tudi v vsakdanjem življenju, saj se »v trenutku psihičnega šoka, v trenutku groze smrtne nevarnosti ali čudovitega veselja človek ne obnaša 'naravno'« (Grotowski 15).

tuzemskega bivanja otresa vsega zemeljskega in tako podarja v miloščino vse, za kar ga prosijo. Z lepoto darovanja opozarja, da je darežljivost največja krepost, hkrati pa se z odpovedjo vsemu, kar ljubi, pomika proti stanju brezželjnosti, ki pomeni popolno razsvetljenje in obliko čiste eksistence. V ta namen v miloščino podari tudi tisto, kar mu je res najdražje – svoja otroka. Taka žrtev je za zahodnega človeka nepojmljiva, s protagonistom ne more sočustvovati ali razumeti njegovega dejanja, kar je po mnenju kritičarke Vesne Jurca Tadel »verjetno glavni razlog za to, da besedilo ni bolj pogosto na evropskih odrih« (10). Ljubljanska uprizoritev tibetanskega misterija tako kljub izčiščenosti in težnji po podajanju arhetipskih slik, skupnih vsemu človeštvu, spominja na budistični ceremonial, ki se s poudarjanjem odrekanja vsemu zemeljskemu ne adaptira v potrošniško naravnani kulturni kontekst ciljnega občinstva, znotraj katerega je treba »prodati vse, samo da lahko povečujemo svoje imetje« (Svetina 6).

Črimekundan ali Brezmadežni Jerneja Lorencija tako pritrjuje Jungovi tezi o kulturno obarvanih arhetipskih predstavah, saj se slednje manifestirajo v preobleki Vzhoda tudi z uporabo metode *via negativa*. Slovenska uprizoritev tibetanskega misterija se zato na estetski in atmosferski ravni udejanja v tretji stopnji Carlsonovega modela, ki tuje tradicije umešča v domači kontekst brez poskusov podomačitev, čeprav ne izvaja budističnega rituala, saj zaradi ločnice med odrom in avditorijem ostaja v profanih okvirjih zahodnih gledaliških tradicij. Dramin *Črimekundan ali Brezmadežni*, ki elementov tibetanskega gledališča ne posnema neposredno, se tako razpira v sodelovalni medkulturni dialog, kot sta ga zasnovali Gilbert in Lo, saj z izčiščeno odrsko upodobitvijo zahodnemu gledalcu ponuja obogaten pogled na duhovno izkustvo, ki, kot poudarja kritik Blaž Lukan, skuša »značilno zahodnjaško raztresenost, materialno in miselno disperznost [...] zgostiti v točko, v kateri je zaobsežena tako absolutna duhovna pozornost kot tudi trenutek čiste zdajšnjosti, ki definira gledališče kot tako« (»Videti« 8).

Transkulturaciona Epa o Gilgamešu v peskovniku življenja

Lorenci je svojo ustvarjalno pot medkulturnega dialoga med Vzhodom in Zahodom nadaljeval še istega leta z uprizoritvijo priredbe najstarejšega junaškega epa v svetovni književnosti, *Epa o Gilgamešu*.¹¹ Sumersko-babilonska pesnitev o iskalcu večnega življenja se za razliko od tibetanskega misterija, ki vsebinsko obravnava specifične nauke budistične tradicije o ničnosti tuzemskega življenja, dotika bolj občih in univerzalnih tém življenja in smrti, ki se pojavljajo v mitih in pravljicah vseh svetovnih kultur. Mezopotamsko besedilo *Epa o Gilgamešu* je zato lažje prenesljivo v

¹¹ Premiera 9. 12. 2005 v Stari pošti SMG. Igrajo: Dario Varga (Šamaš, bog sonca), Primož Bezjak (Erakal, bog smrti in podzemlja), Damjana Černe (Aruru, boginja mati), Daša Doberšek (Tiamat, pramati bogov), Maruša Geymayer Oblak (Ištar, boginja ljubezni in vojne), Željko Hrs (Enlil, bog zračnega prostora), Ivan Peternelj (Anu, bog neba, kralj bogov). Dramatiziral, adaptiral in dopisal Nebojša Pop Tasić, dramaturg Nebojša Pop Tasić, scenograf Branko Hojnik, kostumografinja Belinda Radulović, skladatelj Branko Rožman, oblikovalec luči David Orešič.

različne kulturne kontekste, zaradi česar se tudi Lorencijeva uprizoritev ne naslanja v celoti na estetiko bližnjevzhodne kulture, temveč, kot bomo z Jungom v nadaljevanju pokazali, sloni predvsem na podobah, ki nosijo arhetipski pomen tako v vzhodni kot zahodni tradiciji.

Zgodba o junaku, ki ni hotel umreti, je zapisana v obliki epa, a po zvrsti ne sodi med gledališka besedila tako kot epski tibetanski misterij, zaradi česar pred postavitvijo na oder zahteva uprizoritveno adaptacijo. Nebojša Pop Tasić, prirejevalec besedila in dramaturg uprizoritve, je besedilo razdelil na igrane in recitativne pasuse, s čimer je slovenska dramatisacija ohranila vse lastnosti nekdanje pripovedne epike in uprizoritev obdala z vzhodnim pridihom. Toda uporaba »igralca kot pripovedovalca zgodb« je v *Epu o Gilgamešu* obsežnejša kot v tibetanskem misteriju, saj v njegovo vlogo občasno prestopajo vsi nastopajoči – vsak izmed igralcev predstavlja enega izmed mezopotamskih bogov in pripoveduje tiste epske pasuse, ki se vsebinsko nanašajo na dogodke, ki jih je spodbudilo ali omogočilo božanstvo, ki ga predstavljajo. Tako Aruru (Damjana Černe), ki predstavlja mater bogov, pripoveduje odlomke o Gilgamešu in njegovi materi Ninsun ter o nastanku Engiduja, ki ga je sama ustvarila. Tiamat (Daša Doberšek) kot pramati bogov pripoveduje zgodbe o nastanku in usodi mesta Uruk. Združitev pripovedovalca in reprezentiranih božanstev izpostavlja razmejitve med človeškim in božanskim – bogovi so tisti, ki si lastijo večnost in vsevednost o svetu, smrtnemu človeku pa slednji uhajata. Igralci iz pripovedovalcev zgodb prehajajo tudi v igrane vloge, v katerih predstavljajo umrljive, nevednosti podvržene osebe, katerih karakteristike se skladajo z lastnostmi božanstev, ki jih predstavljajo kot pripovedovalci. Tako je vloga Gilgameša (Dario Varga) združena s pripovedovalcem boga sonca Šamaša, ki kot predstavnik večne luči in svetlobe zaobjema tisto, kar si umrljivosti zapisani Gilgamešu skuša za časa svojega življenja pridobiti. Vloga Engiduja (Primož Bezjak) je spojena s pripovedovalcem boga smrti in podzemlja Erakala, saj je Engidu za razliko od Gilgameša podvržen temačnosti in podleže prezgodnji smrti zaradi kazni bogov. Engidu kot predstavnik smrti in temè je tako združen tudi z vlogami ostalih likov, ki jim je usojena prezgodnja in nenaravna smrt – z velikanom Humbabo, ki podleže v boju z Gilgamešem in Engidujem; ter z Gilgameševim dedom, ki ga, kot je bilo zapisano v prerokbi, sin umori in prevzame prestol mesta Uruk. Boginja Aruru kot mati bogov se iz pripovednih pasusov občasno prelevi v igrano vlogo Gilgameševe matere Ninsun. Slovenska dramatisacija *Epa o Gilgamešu* z združevanjem vsevednega pripovedovanja z igranimi vlogami slednje obda z arhetipskimi pridevki, h katerim je usmerjena tendenčnost reprezentiranega lika v posamezni vlogi.

Uprizoritveno dogajanje mezopotamskega epa je umeščeno v peskovnik. Prizorišče, oblikovano v ozek kvadrat, zapolnjen z belim peskom, uhaja kulturnim določitvam, saj lahko puščavo – čeprav v kontekstu ciljne kulture predstavlja eksotiko in vzbuja asociacije na neevropski način življenja – razumemo kot območje, v katero vplivi

civilizacije ne sežejo. Za kulturno nedoločljivost si prizadeva tudi kostumografija, saj vsi nastopajoči nosijo preproste in stilsko nezaznamovane črno-bele kostume, ki sestojijo iz črnih hlač in jope ter bele srajce, ki ji je lahko dodana še nevpadljiva črna kravata – toda kljub nevsiljivosti in minimalistični estetiki bežno spominjajo na modo zahodnega poslovnega sveta. Obraz igralcev prekriva bel puder, ki zabrisuje njihove individualne poteze, kar asociira na masko v japonski plesni buto tehniki, ki »pomeni priznavanje prvotnega telesa, ki prebiva pod kožo družbe – takšno telo odvrže oblačila konvencije in socialne konstrukcije« (Horton Fraleigh 65). Arhetipsko označene vloge, ki z asociacijami na vzhodno in zahodno estetiko pritrjujejo Jungovi tezi o kulturni obarvanosti arhetipskih predstav, tako zaživijo v prostorsko in časovno nedefiniranem peskovniku, s čimer Lorenci in ustvarjalna ekipa poustvarjajo odrsko manifestacijo kolektivnega nezavednega, saj je puščava po Jungu simbol arhetipskega območja, v katerem se zabrisujejo sledovi zavesti: »Šele v puščavi se zavemo svoje strahovite preprostosti, vendar se jo bojimo priznati. Zato se posmehujemo. Vendar posmeh ne doseže preprostega. Posmeh pade na zasmehovalca in se v puščavi, kjer nihče ne sliši in odgovarja, zaduši od lastnega posmeha« (*Rdeča* 147).

Tisto, kar se v puščavi zaduši s posmehom, je človeška zavest, ki prekriva globine nezavednega. Peskovnik slovenske uprizoritve mezopotamskega epa pa zaduši časovno-prostorske kulturne razlike med vzhodno in zahodno kulturo, s čimer uprizoritev razpira v medkulturni dialog, ki ga Pavis zaradi težnje po izbrisu razlik med kulturami označuje za transkulturnega, saj »transkulturne režiserje posebnosti in tradicije zanimajo samo, če jih je mogoče identificirati z vidika skupnega in ne razlikovanj« (»Introduction: Toward« 6).

Prisotnost scenskih elementov znotraj uprizoritve je zato zelo skromna in omejena zgolj na predmete, ki nosijo simbolne pomene v območju vzhodne in zahodne kulture. Tako je eden izmed ključnih scenskih elementov v uprizoritvi pomaranča, eksotični sadež po izvoru z Daljnega vzhoda, ki ga je zaznamovala močna simbolika v obeh kulturah. Pomarančevец je v antiki veljal za rajsko drevo, zaradi česar je simboliziral lepoto, bogastvo, plodnost in večno življenje (Germ 41–5). Drevo s temnozelenimi sijočimi listi, ki ne odpadejo niti pozimi, je bilo prav zaradi svoje zimzelene rasti simbol nesmrtnosti, ker pa je tudi njegova značilnost, da hkrati cveti in nosi zrele plodove, je antičnim piscem predstavljal podobo plodnosti in izobilja. Tako na Vzhodu kot na Zahodu je pomarančevец simboliziral razkošje, odličnost in kraljevsko oblast (prav tam). Pomaranča je primeren označevalec transkulturne uprizoritve prav zaradi svoje razširjene simbolike, ki se razteza od vzhodnih do zahodnih kultur, zaradi česar je ne moremo umestiti v kodeks znakov ene same kulture – eksotični sadež je tako postal univerzalna prisproda nesmrtnosti, razkošja in plodnosti. V kontekstu *Epa o Gilgamešu* ima vsekakor največjo pomensko vrednost njegov simbolni pomen nesmrtnosti in večnosti, saj je protagonistov glavni cilj izogniti se smrti in najti večno

življenje. Zato se pomaranča v Lorencijevi uprizoritvi pojavlja predvsem v prizorih, ki se nanašajo na minljivost človeškega življenja in iskanje nesmrtnosti umrljivega, ali pa se uporablja v funkciji igrače v rokah večnih bogov. Ko se Gilgameš in Engidu odločita za pot k velikanu Humbabi in skleneta večno prijateljstvo, si slednje zaobljubita s pomarančo – oba zagrizeta vanjo, nato jo boginja Tiamat kot nekakšna razsodnica prereže na pol. Sadež, ki simbolizira večnost, tako postane nekakšen amulet, ki bo zagotovil neskončno trajanje prijateljstva, ali pogodba, ki obvezuje k večnosti zaobljube. Pred odhodom v cedrov gozd, v katerem prebiva velikan Humbaba, k večnemu prijateljstvu zaprisežena Gilgameš in Engidu ritualno iztisneta sok pomaranče, da bi se s tekočino večnega življenja zaščitila pred nevarnostjo smrti. Tudi prizor umora Humbabe vključuje eksotični sadež z njegovo simboliko – Gilgameš po boju z velikanom slednjemu v usta vtakne pomarančo, saj se ima zaradi junaškega dejanja za enakega bogovom in verjame, da si je zmožen pridobiti večno življenje. Tako se pomaranča ponovno pojavi na koncu uprizoritve, kjer se Gilgameš po dolgem potovanju iskanja večnosti postaran in osamljen vendarle sreča s smrtjo. Gilgameševa smrt se torej odraža s paradoksom minljivosti in večnosti, saj junak mezopotamskega epa sreča smrt prav med zaužitjem soka sadeža, ki simbolizira nesmrtnost.

Drugi scenski element in rekvizit, ki pripomore h kulturno presegajoči arhetipski simboliki uprizoritve, je ogledalo. Voda, ki je zaradi svoje globine jungovska prispodoba za nezavedno, v svojem odsevu kaže, kaj se skriva pod površino zavesti: »Tisti, ki pogleda v ogledalo vode, bo zagotovo zagledal lastno podobo. [...] Ogledalo ne zna laskati, ampak pristno kaže tisto, kar se v njem ogleduje, kaže obraz, ki ga nikoli ne nosimo po svetu, saj ga skrivamo s persono, masko igralca. Ogledalo pa se kaže za masko in kaže pravi obraz« (Jung, *Arhetipi* 57).

Ogledalu se podobne lastnosti pripisujejo tudi v vzhodnih kulturah, saj je v japonskem izročilu povezano z razkrivanjem resnice in s čistostjo. Tibetanski budizem ga povezuje z idejo najvišje modrosti in spoznanja, v bližnjevzhodnih kulturah pa je zaradi čistosti odseva pogosto uporabljeno kot sredstvo prerokovanja (Chevalier in Gheerbrant 401–03). Simbolika ogledala je torej podobna simboliki puščave – tako kot se v slednji zavest duši s smehom zasmehovalca, se tudi v ogledalu vode kažejo arhetipske podobe, saj se skozi globinski odsev odstira tančica zavesti. V Lorencijevi uprizoritvi *Epa o Gilgamešu* so bogovi tisti, ki nastavljajo ogledala smrtnikom. Tako kot večna in vsevedna bitja predstavljajo poznavalce arhetipskih resnic, ki z zavestjo zaslepljenemu umrljivemu človeštvu ponujajo odsev ogledala, da bi v njem uzrlo globlje resnice kolektivnega nezavednega. Zlasti boginja Tiamat, ki pripoveduje zgodbo o nastanku mesta Uruk in o Gilgameševem prevzemu oblasti, se plazi po peščenih sipinah kvadratnega peskovnika z majhnim žepnim ogledalom, ki ga pridržuje pred obrazom Gilgameša. Pramati bogov želi z željo po nesmrtnosti zaslepljenega kralja razsvetliti s spoznanjem o minljivosti vsega človeškega in mu ponuja lasten odsev, da

bi v njegovi globini uvidel svojo smrtnost. Zgodba o junaku, ki ni hotel umreti, se na odru Slovenskega mladinskega gledališča pripoveduje z nizom arhetipskih podob, ki so uveljavljene tako v izvorni kot ciljni kulturi. Puščava kot prisposodba nezavednega, ogledalo kot globinska upodobitev notranjosti človeka in pomaranča, katere simbolika se razteza vse od Vzhoda do Zahoda, nakazujejo težnjo po upodobitvi arhetipskega onkraj meja prostora in časa.

Tendenca po združitvi obeh kultur znotraj transkulturnega razmerja se jasno kaže tudi na jezikovni ravni uprizoritve – ta se zaključi z Engidujevim monologom v sumerščini, s čimer je nakazana namera ustvarjalcev po dekonstrukciji besede kot pripovednega sredstva ter razširitev njene funkcije iz pomenske v glasovno-zvočno, ki skupaj z drugimi vizualnimi elementi pripomore k atmosferski podobi uprizoritve onkraj jezikovne pomenljivosti. Uprizoritev tako tvori zvočno steno z uporabo jezika izvorne in ciljne kulture, ki ju spaja znotraj arhetipske gledališke pripovedi, zgrajene na podlagi mezopotamskega epa o življenju in smrti. Gilgameš spozna resnico o svoji smrtnosti v arhetipskem peskovniku, katerega peščene sipine so zadušile njegove kričeče prošnje po večnem življenju: »Če sprejmeš smrt v sebi, je to kot zrela noč in tesnobna slutnja, a je kljub temu zrela noč v vinogradu, polnem sladkih grozdov. Kmalu se boš veselil svojega bogastva. Smrt zori. Človek potrebuje smrt, da lahko pobere sadeže. [...] Da lahko bivaš in svoje bivanje uživaš, potrebuješ smrt, in ta omejitev ti omogoči, da lahko izpolniš svoje bivanje« (Jung, *Rdeča* 266).

Arhetipski peskovnik tako postane peskovnik življenja, saj je junak, ki ni hotel umreti, v območju peščene razprostranjenosti sprejel dejstvo o svoji umrljivosti, s čimer je končno izpolnil svoje bivanje. Paradokсно prikazana Gilgameševa smrt, ki nastopi med zaužitjem pomaranče, s tem dobi smisel – sprejetje nepopolnega človeškega bivanja je kralja mesta Uruk izpopolnilo in ga preželo s sokom večnega življenja razkošnega sadeža. Slovenska uprizoritev sumersko-babilonske pesnitve vzhodno in zahodno kulturo povezuje v sodelovalno medkulturno razmerje, kot sta ga zasnovali Gilbert in Lo, saj z naslanjanjem na skupne arhetipske predstave ponuja odgovore na vprašanja o minljivosti in večnosti. Arhetipski peskovnik življenja je tako odprl pot transkulturaciji mezopotamskega epa, s katero je ustvarjalna ekipa *Epa o Gilgamešu* stkala arhetipsko gledališko pripoved, v kateri se po besedah kritika Blaža Lukana »neka daljna snov [...] pred gledalčevimi očmi izkaže kot povsem neposredna in bližnja sestavina njegovega življenja, in to brez kakršne koli zunanje 'aktualizacije' ali nasilne 'ponašitve'« (»Ep« 10).

Vzpostavitev načela *monomane* v igrah *no Veter v vejah borov*

Po uprizoritvi tibetanskega misterija in mezopotamskega epa se je leta 2009 Jernej

Lorenci soočil še s tradicionalno japonsko kulturo in na Mali oder Drame SNG Maribor postavil štiri drame iz približno 240 del obsegajočega repertoarja klasične japonske gledališko-literarne zvrsti, imenovane no.¹² Lorenci se v uprizarjanju dram no, združenih pod naslovom *Veter v vejah borov*,¹³ odreka vsakršni neposredni imitaciji izvorne kulture, a se v nizanju arhetipskih podob kljub temu opira na temeljno načelo azijskega gledališča, imenovano *monomane*. Vprašanje, na katerem temelji uprizoritev, je, kako drame no uprizoriti tukaj in zdaj, kako jih približati domačemu, nejaponskemu občinstvu. Lorenci odgovarja: »Najprej: nobenega sprenevedanja, saj bi bilo povsem nespoštljivo, neprimerno in celo samovšečno, ko bi se lotil kakršne koli imitacije izvornih uprizoritev japonskega gledališča. Uprizoritev bo torej naša, naš poskus materializacije arhetipskega duha no-drame. Iskanje stičnih točk – arhetipskih slik, a z našo izkušnjo, našo percepcijo, našo neposrednostjo« (11).

Zeami, oče japonskega gledališča no, kot njegovo temeljno načelo izpostavlja *monomane*, ki dobesedno pomeni posnemanje stvari in se »udejanja s skrajno zadržanimi in simbolnimi gibi ter ne teži k realistični upodobitvi, temveč k samemu bistvu osebe, demona ali boga, ki ga prikazuje« (Wilson 5). *Monomane* se tako razlikuje od evropskega mimezisa, saj si ne prizadeva posnemati otipljivo vidno resničnost kot tako, kajti *monomane* ne pomeni »premišljene ekspresije, ampak izpraznjenje jaza in sestva iz uma ter privzetje resničnega namena v reprezentativnem liku« (prav tam). Metafora igralca kot cveta, na katero se Zeami naslanja v svojem temeljnem spisu *Fūshikaden*, je ustrezna prisproda gledališke umetnosti, saj je cvet edinstven prav zaradi svoje minljivosti – tako tudi kodeks nespremenljivih stiliziranih gest gledališča no preko posameznega igralca postane edinstven.

Odrske znake, ki jih uporablja mariborska uprizoritev iger no, prežemajo tako vzhodna kot zahodna pomenska določila. Igralna površina odrskega prostora je oblikovana kot zaodrje – tudi vse funkcije gledališkega zaodrja se izvršujejo neposredno na odru, vsa gledališka mašinerija se razodeva v vidnem polju občinstva. Igralci skozi prehode iz ene igre no v drugo sami prerazporejajo scenske elemente in med prizori upravljajo svetlobo. Sredi odra je dolga lesena brv, ki po obliki spominja na brv iz gledališča no, imenovana *hashigakari*, po kateri igralci v igri no iz zaodrja prihajajo na oder. Podobno kot v uprizoritvi tibetanskega misterija so tudi v igr

12 Za obliko gledališča no, katerega začetki segajo v 14. stoletje in se je v svoji izvorni formi ohranilo vse do danes, sta zaslužna oče Kan'ami Kiyoutsugu (1333–1384) in sin Zeami Motokiyo (1363–ok. 1443). Slednji se ponaša tudi z avtorstvom prvega temeljnega spisa o azijskem gledališču, imenovanega *Fūshikaden*, ki ga lahko prevedemo kot »prenos/poučevanje sloga in sveta«. Ustanovitelj gledališča no sta tudi avtorja večine dram iz repertoarja tega gledališča.

Ključne sestavine gledališča no so mim, igra vlog, poetično petje in ples. Stilizirane geste, ki jih uporablja igralec gledališča no, so ohranjene vse od nastanka tega gledališča in se prenašajo iz roda in rod. Vsi igralci uprizoritve no so moški, glavni igralec se imenuje *shite*, njegov pomočnik, ki mu pomaga do duhovnega spoznanja, pa *waki*. Sestavni elementi uprizoritve no so umeščeni na prazen oder, ki ga obdajajo štirje stebri, na katerega je položena streha, edini scenski element je slika borovca v ozadju, ki se mu za potrebe uprizoritve doda še nekaj preprostih rekvizitov (Rovan 25–9).

13 Premiera 13. 3. 2009 na Malem odru SNG Maribor. Igrajo in pojejo: Nataša Matjašec Rošker, Mateja Pucko, Vladimir Vlaškalič, Matevž Biber, Matija Stipanič, Zvezdana Novaković k. g., Anush Apoyan k. g. Prevajalka Barbara Rovnan, dramaturg Nebojša Pop - Tasić, scenograf Branko Hojnik, kostumografinja Belinda Radulović, skladatelj Branko Rožman.

no ob robovih odrske igralne površine razporejena glasbila, ki pa jih ne uporabljata samo glasbenici (Zvezdana Novaković, Anush Apoyan), temveč tudi igralci – slednji, če v določenem prizoru ne igrajo nobene vloge, sedijo ob robu odra, kjer igrajo na najosnovnejša glasbila, značilna za gledališče no (bobenčki, lesene paličice ...), ali pa z glasom proizvajajo atmosferske zvoke. Čeprav glasbena partitura nastaja z glasbili, ki tkejo glasbeno pripoved japonske uprizoritve, glasba mariborskih iger no ne podleže posnemanju izvirnega gledališča no, saj jo sestavljajo partiture, ki po svoji ritmičnosti in melodičnosti spominjajo na glasbo evropskega baroka in ameriškega gospela, ki ju preveva pridih vzhodne spiritualnosti. Element glasbe torej iz izvorne kulture ni prevzet neposredno, temveč je adaptiran v kontekst, ki je bližji in bolj domač nejaponskemu gledalcu. Tudi kostumi so nekakšna mešanica evropskih in japonskih modnih kreacij. Mateja Pucko nosi dolgo belo obleko, ki po obliki spominja na japonski kimono ali na baročno dvorno obleko. Nataša Matjašec Rošker je, dokler ne prestopi v vlogo pesnice *shite* Ono no Komachi, oblečena v preprost črn suknič in črne hlače in tako spominja na odrskega asistenta *kurogo*, značilnega za japonske gledališke prakse, čigar funkcija je urejanje scenskih elementov po odrskem prostoru. Matevž Biber se za razliko od ženskega dela ansambla oddaljuje od japonske modne estetike – nosi športne copate Nike, ki so značilna potrošniška modna kreacija Zahoda. Telo pevke Anush Apoyan je prav tako ovito v bel kimono, njen obraz pa je prikrit z belim pudrom, kar poustvarja videz japonske gejše. Glasbenica Zvezdana Novaković z modro jakno iz džinsa tako predstavlja protipol svoji soustvarjalki – pevki se paradokсно združujeta v vzhodno-zahodnem modnem klišeju pa tudi zvočno podobo uprizoritve prevevajo japonsko-evropski glasbeni vzorci.

Lorenci iz uprizoritve *Veter v vejah borov* izbriše borovec, katerega slika se v japonskem klasičnem gledališču no nahaja na zadnji steni odra. Vendar podobo borovega drevesa, ki na Japonskem simbolizira mladost, moč in vrlino, nadomesti z za zahodno občinstvo ustreznim substitutom – majhno umetno smrečico, ki je v funkciji rekvizita in scenskega elementa. Zimzelena iglavec, ki se na krščanskem Zahodu uporablja kot božično drevesce, je imel pred vzponom potrošništva, ki je profaniralo božični praznik, sakralno vrednost, ki se v japonski kulturi pripisuje borovcu. Toda kljub nenadzorovanemu širjenju kapitalizma, ki je božičnemu drevescu odvzelo obeležje svetosti, ima božični praznik arhetipski pomen za zahodnega človeka, kajti zagotovo smo, kot poudarja Jung, »pravi dediči krščanske simbolike, toda to dediščino smo nekako zapravili« (*Arhetipi* 51). Nadomestitev borovega drevesa z umetno smrečico tako nakazuje namero uprizoritve po oživitvi krščanske arhetipske simbolike, saj se »tisti, ki je izgubil zgodovinske simbole, ne sme zadovoljiti z 'zamenjavo'; je sicer v težkem položaju, kajti pred njim se odpira nič, od katerega se človek s strahom obrača« (prav tam). Mariborska uprizoritev iger no z naslanjanjem na tradicionalno japonsko gledališče, ki ni podleglo komercializaciji, prebujata duhovno osiromašeno krščansko simboliko, ki je postala produkt potrošništva. Ne zadovoljuje se z uporabo borovca,

saj želi vrniti svetost našim arhetipskim predstavam. Vključitev božičnega drevesa v uprizoritev tradicionalnih japonskih gledaliških besedil jasno potrjuje režiserjevo težnjo po iskanju arhetipskega duha dram no znotraj naše izkušnje. *Veter v vejah borov* z mešanjem vzhodne in zahodne tradicije odpira pot novi obliki medkulturnega dialoga, ki ustreza četrti stopnji sedemstopenjskega modela Marvina Carlsona, po kateri tuje in domače ustvarjata novo zmes, ki se asimilira v tradicijo okolja, v katerem nastaja uprizoritev, zaradi česar slednja postane domača ciljnemu občinstvu (Carlson 83).¹⁴

Opiranje na načelo *monomane* se jasno izraža že v prvi izmed iger, naslovljeni *Hachinoki*. Gre za dramo o zvestobi, v kateri vladar, preoblečen v potujočega meniha (Vladimir Vlaškalić), ubožanega samuraja Tsuneyja (Matija Stipanič) postavi pred preizkušnjo – med snežnim metežem ga prosi za prenočišče. Samuraj ga sprva zaradi revščine zavrne, a ga kasneje po prigovarjanju žene (Mateja Pucko) sprejme. Da bi pregnal mraz, celo zažge svoja tri dragocena drevesa – slivo, češnjo in bor. V drugem dejanju vladar skliče vojsko in da predse poklicati najrevnejšega vojaka – Tsuneyja – ter ga nagradi za zvestobo. Mariborska uprizoritev preprosto moralko izgrajuje z nizom odrskih znakov, ki prav s svojo neposrednostjo izražajo bistvo stvari. Edini scenski element prizora je lesena brv *hashigakari*, klasičen scenski element gledališča no, ki med dogajanjem opravlja funkcijo hiše, poti in vojaškega bojišča – posamezen prostor opredeljujejo igralci s pripovedovanjem in z gestičnimi gibi telesa. Znakovnost prizora pa doseže vrh v trenutku upodobitve sežiga treh dreves. Lorenci slive, češnje in bora v uprizoritveni prostor ne vpelje s slikovno reprezentacijo v zadnjem delu odra, kakor je značilno za scenografijo gledališča no, temveč jih upodobi še bolj neposredno – namesto mimetičnega prikaza dreves kot scenski element in rekvizit uporabi plodove slive, češnje in bora. Sadeža sliva in češnja ter borov storž kot »cvetovi« predstavljajo *fūshikaden* dreves, s svojo enkratnostjo in minljivostjo zajemajo njihovo esenco, kajti »prav zaradi tega, ker cvet odpade, je roža tako edinstvena, ko zacveti,« pravi Zeami (110). Lorenci z uporabo plodov znotraj gledališke znakovne reprezentacije neposredno upodobi bistveni pomen treh dreves za samuraja Tsuneyja – sliva in češnja mu z dozorevanjem sadežev zagotavljata prehranjevalni vir, borovi storži pa

14 Igre no sta v slovenskem gledališču uprizorili tudi Meta Hočvar in Mateja Koležnik, vendar njuni uprizoritvi ne slonita na tekstih iz klasičnega repertoarja gledališča no kakor *Veter v vejah borov*, temveč na sodobnih dramah no Yukia Mishime, v katerih »liki ne nosijo več dramskega problema, ki je določen s tradicijo, temveč probleme, ki so sestavni del njihove sodobnosti, pravzaprav sodobnega človeka iz sredine 20. stoletja, ko so drame nastale« (Ferčec 6). Uprizoritev Mishimove drame *Hanjo*, ki jo Meta Hočvar naslovlila *Obisk* (SNG Drama Ljubljana, 1997; uprizoritev se je v nekoliko drugačni različici izvajala tudi v okviru Dunajskih slavnostnih tednov), postavlja v ospredje hlad in odtujenost medčloveških odnosov. Dogajanje, umeščeno v zgornji foaje Drame, preurejen v dnevno sobo, je »po zunanjih obeležjih sicer postavljeno v izviren (japonski) okvir, vendar bi se lahko odvijalo tudi v kakšnem niti ne preveč ekscentričnem dunajskem ali meščanskem stanovanju: nobene folklorne torej [...], temveč minuciozno, 'minimalistično' in abstraktno notranje dogajanje« (Lukan, »Hlad« 8). Uprizoritev *Moderne no drame* (SSG Trst, 2014) Mateje Koležnik, ki odpira dialog med sodobnostjo in tradicijo, pa neposredno prevzema nekatere elemente klasičnega japonskega gledališča no. Tako moški del ansambla odigra tudi nekaj ženskih vlog, s čimer se »razbija koncept realističnega gledališča, kar je še pomembnejše, ta način je neposreden citat klasičnega no gledališča, kjer so moški igrali vse vloge ter se pri predstavljanju ženskih likov posluževali mask in kostumov« (Ferčec 10). Gledališče no, ki ga je v naš prostor vpeljala uprizoritev *Veter v vejah borov*, se tako postopoma asimilira v slovensko gledališko tradicijo.

mu poleg svete vrednosti borovega drevesa omogočajo tudi vir toplote v zimskih časih. Sliva, češnja in bor se tako preko drevesnih plodov izpolnijo v svoji srži skozi odrske znake, ki se udeležujejo s privzetjem resničnega namena reprezentiranih dreves. V tej neposredni esencialnosti pa so vsebovani indici posnemovalnega načela *monomane*.

Nizanje znakov, ki posnemajo esencialnost reprezentiranega, se nadaljuje v naslednji igri, imenovani *Kantan*, ki se dogaja na Kitajskem. Rosei (Matevž Biber) se, iščoč smisla bivanja, odpravi k modremu starcu po nasvet. Na poti se ustavi v vasi Kantan, kjer mu krčmarica (Mateja Pucko) ležišče postilja s čudežno blazino, ki napoveduje prihodnost. Rosei zaspri in v sanjah dobi sporočilo, da je postal cesar. Petdeset let vlada v slavi in blišču, nato pa ga krčmarica zbudi. Rosei se prebujen zave dejstva o minljivosti življenja in se odloči, da ga ne bo zapravil z večnim iskanjem smisla, ter se vrne domov. V tem prizoru ima ključno scensko in pomensko vlogo lesena brv *hashigakari*, ki nastopi v vlogi postelje, uporabljena pa je tudi kot znak za prehod iz budnega v speče stanje. Rosei z blazino leže na brv, ki jo zatem drugi nastopajoči privzdignejo na strani, kamor je položena njegova glava. Nato se Rosei z vrha spusti po klančini navzdol. Tako zdrsi z višine v globino, iz zavesti v podzavest, iz budnosti v sanje, v globini katerih se »sanjajoči, ki želi prispeti do svetlih višin, sooča z nujnostjo pogrezanja v mračne globine, ki se kažejo kot nujni pogoj za višje vzpone« (Jung, *Arhetipi* 55–6). Po Jungu so sanje območje, v katerem se izražajo zavesti nedostopne arhetipske podobe, saj v sanjskih globinah »prežijo nevarnosti, ki se jim bo modri izognil, toda s tem bo tudi zaigral tisto dobro, ki bi ga čakalo s pogumnim in nemodrim dejanjem« (prav tam 56). Rosei se v sanjskih globinah sooči z nevarnostjo blišča in slave, z arhetipom človeškega materialnega egoizma, ki pogojuje sodobno pridobitniško tendenco, zaradi obsesije s katero človek zapravlja možnost izpolnitve minljivega življenja. Tako se Rosei po vrnitvi v budnost modro izogne nevarnosti, katere fantazijo je izživel v sanjskih globinah, saj se zave sanjskega sporočila in nadaljuje življenje brez težnje po moči in oblasti. V tem kontekstu je vredno izpostaviti tudi kostumografski detajl, saj Matevž Biber nosi športne copate Nike. Tako lahko predstavlja s pridobitniškim egoizmom obremenjenega sodobnega posameznika, ki z zdrsom v globine nezavednega doživi razsvetljenje, zaradi česar se odloči ubrati drugačno življenjsko pot.

Roseijevo razsvetljenje po stiku s sanjskimi arhetipi se dramaturško stopnjuje v naslednjo igro, naslovljeno *Kumasaka*, v kateri se arhetipske predstave Vzhoda in Zahoda najizraziteje soočajo. Matevž Biber se preobrazi v budističnega meniha – športni copati Nike izginejo, nadomestijo jih dolge lanene hlače, ki prikrivajo stopala. Igra pripoveduje o potujočem menihu (Matevž Biber), ki mu prenočišče ponudi drugi menih (Vladimir Vlaškalić) in ga prosi, naj moli za umrlo dušo. Ko potujoči menih stopi v bivališče, slednje izgine, ostanejo samo borovci. Izkaže se, da je menih, ki mu je ponudil prenočišče, v resnici duh Kumasake, med vojno ubitega samuraja. Borovca, pod katerim potujoči budistični menih moli, mariborska uprizoritev zamenja z

božičnim drevescem, s čimer znotraj odrskega znaka spoji vzhodno z zahodnim, budistično s krščanskim. Ta spojitve tuje in domače kulture pa odpira pot v območje arhetipskega, ki se v zavesti manifestira v različnih oblikah, kajti »življenje kolektivno nezavednega je skoraj brez preostanka vstopilo v dogmatske, arhetipske predstave in teče kot zajezni tok creda in rituala« (Jung, *Arhetipi* 48). Z združitvijo simbolike creda in rituala dveh različnih religij se v slovenski uprizoritvi iger no oblikuje reprezentacija arhetipa, ki opozarja na univerzalnost molitve in s spojem dveh arhetipskih predstav materializira arhetipskega duha drame no.

Uprizoritev *Veter v vejah borov* se zaključuje z dramo o staranju in minljivosti vsega tuzemskega, ki sta neizbežna tako za vzhodno kot zahodno kulturo. Igra *Sekidera Komachi* govori o praznovanju Tanbate, praznika zvezd. Menih iz templja Sekidera (Vladimir Vlaškalič) na praznični dan z otroki obiše staro pesnico (Nataša Matjašec Rošker). Ta pripoveduje zgodbo svojega življenja, menih pa med njenim pripovedovanjem spozna, da izžeta starka ni nihče drug kot slavna pesnica Ono no Komachi. Z otroki jo prepriča, da gre z njimi v tempelj, kjer po plesu mladega dečka (Matija Stipanič) zapleše še sama, ob zori pa se vrne v svoje samotarsko prebivališče. Zadnji prizor mariborskih iger no se gradi z znakovnostjo telesa Nataše Matjašec Rošker. Igralkino telo, ki se razgalja na leseni brvi, prehaja meje med individualnim in občim ter se tako nenehno giblje med območjema telesnosti, ki ju Erika Fischer-Lichte imenuje fenomenalno telo (igralčeva telesna bit-v-svetu) in semiotično telo (prikazovanje nekega lika) (124–28). Golota Nataše Matjašec Rošker, ki z izpostavljanjem ranljivosti in krhkosti človeškega telesa prodira pod utvaro tuzemske resničnosti, ni popolna – najintimnejši telesni predeli so prekriti s preprostimi belimi spodnjimi perilom. Razgaljeno igralkino fenomenalno telo z zakritjem intimnosti prestopa iz individualne v območje obče telesnosti, ki glede na kontekst uprizoritve predstavlja semiotično telo arhetipskega telesa. Toda semiotično telo, ki v uprizoritvi *Veter v vejah borov* pomeni obče Telo, je obenem prežeto tudi z edinstvenostjo igralkinega fenomenalnega telesa. Lorenci s telesom Nataše Matjašec Rošker vzpostavi edinstvenost, ki se izmika tekmovalnosti, zaradi česar vloga Ono no Komachi zapolnjuje tista edinstvenost, ki jo Barthes priznava kot značilno za Japonsko, območje kraljestva znakov:¹⁵ »Individualnost tukaj [na Japonskem] ne pomeni zapiranja, teatra, prekašanja, zmage: individualnost preprosto pomeni razliko, ki se brez privilegija lomi od telesa do telesa. Prav zaradi tega se lepota na

15 Barthes v japonskih znakovnih sistemih opaža prevlado znakov, v katerih zunanost dominira nad notranjostjo, zaradi česar na japonskem prepoznavna možnost uresničenja fantazije o presežku zahodnega dualizma (*Čarstvo* 7–8). Znakovna konstrukcija kulture japonskega vsakdana je zaznamovana z decentralizirano označevalno igro, ki jo omogoča odsotnost središča, kot Barthes prikaže na več primerih: središče mesta Tokio ni stičišče mestnega dogajanja, temveč je vanj umeščena železniška postaja. Razporeditev jedi na japonskem krožniku ni zaznamovana z neenakovredno delitvijo na glavno jed in prilogo, kakor je v navadi na Zahodu, temveč je vsaka jed na krožniku enakovredna in samostojna (prav tam 7–65). Za japonske predmete, zlasti za pakete in darila, je značilna uokvirjenost, saj so ovoji in škatlice obdelani z večjo natančnostjo kot njihova vsebina, kar nakazuje na dominacijo zunanosti nad notranjostjo, označevalca nad označencem. Za Barthesa japonski paket »ni prazen, ampak izprazen: najti predmet, ki je v paketu, ali označenca, ki je v znaku, pomeni zavreči ga« (prav tam 64–5). Japonski znaki so zato za Barthesa prazni znaki, zaradi česar Japonsko poimenuje kraljestvo znakov (prav tam).

Japonskem ne definira na zahodni način, skozi nedosegljivo edinstvenost, temveč se prikazuje tu in tam, prenaša se od razlike do razlike, razporejena je v veliki sintagmi telesa« (*Carstvo* 137).

Kot enega izmed primerov vzpostavljanja edinstvenosti znotraj japonske kulture Barthes navaja haiku – vsa japonska poezija z enako formo opeva rastline, vreme ali mestni vrvež, vsako pesem sestavljajo neposredne pesniške odslikave narave in družbe, ki pomenijo točno to, kar so, a jih obenem prav preko distance preveva močna impresija avtorja. Japonski haiku je edinstven znotraj svoje splošnosti, zaradi česar se ne vzpostavlja kot tekmelec ostalim haikujem, temveč se z njimi povezuje v mrežo obče pesniške izraznosti. Takšna je tudi edinstvenost telesa Nataše Matjašec Rošker. Njeno individualno telo se z distanco do vloge vzpostavlja tudi kot obče Telo, zaradi česar se igralkino fenomenalno telo spaja s semiotičnim telesom. Nataša Matjašec Rošker z vlogo Ono no Komachi ustvari arhetip človeka, ženske, starke, zlasti in predvsem pa arhetip utelešene minljivosti živega bitja. Ta materializirana občost pa se ponovno kroji z metodo posnemovalnega načela *monomane*.

Jernej Lorenci je z uprizoritvijo *Veter v vejah borov* napravil temeljni uprizoritveni premik ustvarjalne faze dialoga z Vzhodom, kajti če si je v predhodnih uprizoritvah iz tega obdobja, kot opaža kritik Rok Vevar, »zadajal nemogočo nalogo, da z arheološko režijo preko (bolj ali manj) ekspresivne igre koplje po predvidenih zgodovinskih sedimentih kulturnih in religioznih 'bistev', pa se v primeru štirih no dram [...] temu podjetju odpove« (14). Kombinacija vzhodnih in zahodnih uprizoritvenih tradicij, ki skuša obuditi duhovnosti odtujene zahodne arhetipske predstave, mariborske igre no razpira v sodelovalen medkulturni dialog, kot sta ga zasnovali Gilbert in Lo, saj uprizoritev *Veter v vejah borov* »ne koketira z izvornikom po sili, pač pa domiselno olajša percepcijo zahodnega gledalca in omogoči bolj pristno identifikacijo z dogajanjem na odru, ne da bi okrnila specifično sporočilnost večnih arhetipskih tem« (Rak 24). Takšen pristop, ki nagovarja senzibilnost ciljnega občinstva, pa zajema bistvo posnemovalnega načela *monomane*, kajti »roža se spreminja od človeka do človeka, od uma do uma« (Zeami 125). Tako je prav zaradi odsotnosti imitacije japonskega gledališča no na Malem odru mariborske Drame zacvetela edinstvena roža ustvarjalne ekipe *Veter v vejah borov*.

Banalizacija sakralnega v Zborovanju ptic

Dosedanji ustvarjalni lok Jerneja Lorencija v dialogu z vzhodnimi gledališkimi estetikami in miselnimi sistemi se sklene z uprizoritvijo *Zborovanje ptic*,¹⁶ ki je

¹⁶ Premiera 24. 9. 2011 na Malem odru SNG Maribor. Dramatizacija Jean-Claude Carrière. Prevajalka Danica Geršak. Igrajo: Eva Kraš (Čaplja), Mateja Pucko (Pav), Mirjana Šajinović (Papiga), Zvezdana Novaković k. g. (Slavec), Matevž Biber (Sokol), Davor Herga (Golob), Branko Jordan (Srnokavra), Viktor Meglič (Vravec), Matija Stipanič (Sova), Vladimir

nastala po evropski priredbi Jean-Clauda Carrièrja istoimenske pesnitve perzijsko-muslimanskega pesnika Farida ud-Din Attarja (1142–1220). Pesnik iz Nišapurja je iz stare sufijske zgodbe o pticah skoval pesnitev v verzih o iskanju resnice življenja in minevanja ter skoznjo utemeljil temeljne nauke sufizma.¹⁷ Ptice se po nagovoru Smrdokavre odločijo, da bodo poiskale mitskega ptiča Simorgha, ki razkriva resnico o smislu bivanja. Toda odprava na pot se ne začne zlahka, saj mnoge ptice iščejo različne izgovore, da bi se izognile potovanju. Najmočnejše izmed njih prečkajo puščavo in sedem dolin ter nazadnje pridejo do Simorgha – a kar zagledajo, je le svetloba, v kateri kot v ogledalu vidijo le same sebe, svojo pravo podobo, očiščeno maske, ki jo nosijo v vsakdanjem življenju. Jernej Lorenci v zgodbi »ne vidi politične konotacije, zgolj dejstvo, da izhaja iz sveta, v katerem živimo, zato išče stik med starimi snovmi, vrhunskimi klasičnimi besedili, temami, motivi ter poskusi, kako jih uprizoriti in misliti danes, tudi o tem, kaj še sploh pomeni duhovna drama« (Zemljč 14). A vendar, kot poudarja sam, »je včasih treba stvari postaviti tudi na glavo, da bi prišli do istega cilja« (prav tam). V skladu s tem se v uprizarjanju besedila odreka naslanjanju na islamsko mistiko ali katerokoli drugo obliko duhovnega življenja, kajti v uprizoritvi *Zborovanja ptic* po besedah kritičarke Nike Leskovšek »problematika v danes ni situirana prek elegantnega metaforičnega ovinka večnih vprašanj, ampak kmalu po uvodni spodobnosti zabrede globoko v balast vsakdana« (»Učinkovita« 17).¹⁸

Prizorišče mariborskega *Zborovanja ptic* je oblikovano kot sejna dvorana, v kateri se dogajanje uprizarja v formi sodobne tiskovne konference. Preko odra se razteza podolgovata sejna miza, za katero posedajo ptice, ki se v okviru seje dogovarjajo o potovanju k ptičjemu kralju Simorghu in na belo tablo v ozadju zapisujejo glasove za ali proti. Članice seje imajo na mizi pred seboj tablico s svojim imenom (na njej je napisana vrsta ptice, ki jo igralec ali igralka predstavlja) in stekleničko vode s kozarcem. Uprizoritev poteka v tesnem dialogu s publiko. Smrdokavra (Branko Jordan), ki je v vlogi voditeljice seje, občinstvo neposredno nagovarja in tako gledalcu daje občutek, da je enakovredni udeleženec tiskovne konference, na kateri se obravnava problematika, ki se nanaša tudi nanj. Smrdokavra občasno tudi izstopi iz svoje vloge in

Vlaškalič (Netopir). Scenograf Branko Hojnik, kostumografinja Belinda Radulović, skladatelj Branko Rožman, asistent režije in koreograf Gregor Luštek.

17 Sufizem je mistično-asketska doktrina islama, ki poudarja enost z bogom in odrekanje jazu. Prve sufijske skupnosti so začele nastajati že v 8. stoletju, nauk sufizma so širili potujoči beraški duhovniki ali derviši, ki so s svojim načinom življenja potrjevali in uresničevali predanost bogu. Sufijski mistiki so želeli boga izkusiti neposredno, zato so zavračali razumske pristope in se predajali umetnosti, zlasti plesu, glasbi in pesništvu, s pomočjo katerih so ustvarjali ekstatična stanja zamaknenosti, v katerih so opustili svoj jaz in se zedinili z bogom. Za islamske mistike je bog edina nujno bivajoča bit, ustvarjena bitja tako obstajajo le po njegovi zaslugi in po njem. Bog derviše iz stanja zamaknenosti vrača v treznost, po doživeti ekstazi jih vrne nazaj v svet, kajti »ko se človek odtrga od božanske Enosti, postane navzoč v svetu; ko se odtrga od sveta, pa je navzoč v Bogu. Tako niha med stanjema utopljenosti v Bogu in bivanju po Bogu« (Molè 70). To izmenjavanje stanj islamskemu mistiku omogoča, da širi svojo vero in vodi ljudi k bogu.

18 *Zborovanje ptic* v priredbi Jean-Claudea Carrièrja je kot magistrsko produkcijo uprizorila tudi Nina Rajić Kranjac (Gledališče Glej, 2015). Uprizoritev se, čeprav »na ravni vsebine in forme išče smisel tukaj in zdaj« (Leskovšek, »Prizemljeno« 13), v veliko večji meri kakor Lorencijevo *Zborovanje* naslanja na islamsko mistiko. Prostor uprizoritve Nina Rajić Kranjac sugerira nekakšen islamski sakralni prostor, v katerem so v ospredju igralska telesa, očiščena balasti vsakdana, kar »predstavi uspeva ilustrirati z minimalnimi sredstvi, z le nekaj zgovornimi kostumskimi markacijami, s finesami frčечеga perja in z inspirativno podlago perzijskih prepreg za miselne polete gledalski domišljiji« (prav tam 13).

se transformira v pripovedovalca, ki razlaga mitsko ozadje uprizorjene zgodbe. Jezik uprizoritve je iz poetskega degradiran v pogovorno vsakdanjega, s čimer je besedilu odvzeta sakralnost, kar ga potiska v območje banalne vsakdanjosti, saj mistično govornico nadomešča formalni pogovorni jezik tiskovne konference. K demistifikaciji uprizorjenega materiala močno pripomore tudi kostumografija. Smrdokavra kot voditeljica tiskovne konference nosi belo srajco s črno kravato in suknjičem ter tako ustreza videzu sodobnega poslovneža. Pav (Mateja Pucko) se ponaša z razkošnim turkiznim pernatim plaščem, ki ga dopolnjuje baročno razbohoten klobuk, okrašen s pavjimi peresi. Vrabec (Viktor Meglič) kot protipol pavovemu razkošju nosi obleko industrijskega delavca. Sokol (Matevž Biber) je upodobljen v dresu italijanske nogometne reprezentance in tako izrazito konotira množično popularno kulturo. Čaplja (Eva Kraš) v kreaciji visoke modne industrije poustvarja videz zdolgočasene poslovne ženske – večino seje preživi z brskanjem po pametnem telefonu. Papiga (Mirjana Šajinović) je odeta v slovensko narodno nošo, s čimer je eksotičen ptič – papiga je edina ptica v uprizoritvi, ki v Sloveniji nima naravnega habitata – iztrgan iz svojega izvornega okolja, saj je njegova upodobitev podomačena z uporabo substituta iz ciljne kulture. Reprezentacija ptičev z znaki iz popularne kulture in površinskih vsakdana ustreza tudi njihovim značajskim potezam. Pavovo razkošje tako sovпада z njegovim pompozno vedenjem najlepšega izmed ptičev – v kostumu je moč zaznati izrazite reference evropskega baroka, ki podpirajo igralsko kreacijo nadutega, vase zagledanega ptiča. Iz čaplje, katere eleganca se giblje nekje med poslovno žensko in manekenko, vejeta vzvišenost in prevzetnost ptice ogrožene vrste – njeno prepričanje o lastni edinstvenosti in večvrednosti zaradi maloštevilnosti pripadnikov njene vrste je poudarjeno z zlato obleko, s katero se ponosno ponaša nad drugimi. Nogometni športni dres Sokola opozarja na tekmovalnost in napadalnost tega plenilskega ptiča. Vrabčeva industrijska delavska obleka kot protipol redkosti in edinstvenosti Čaplje označuje množično razširjenost tega ptiča, na katerem ni ničesar unikatnega. Smrdokavra, ki upravlja vajeti seje, prehaja od vloge komercialnega televizijskega voditelja resničnostnega šova do vloge komentatorja, ki občinstvu razlaga ozadje odrskega dogajanja. Mariborska demistificirana odrska uprizoritev priredbe sufijske pesnitve, ki uporablja domačemu občinstvu poznane znake popularne množične kulture, tako opozarja na prevlado slednje nad nacionalno kulturo in tradicijo, kar se najočitneje izpostavlja v upodobitvi papige, odete v slovensko narodno nošo. Papiga, kot je v besedilu in uprizoritvi večkrat poudarjeno, je ptič, ki živi v ujetništvu, eksotični ptič, ki je bil oropan svojega izvornega okolja in zaprt v kletko. Znak nacionalne kulture, ki obsega slovensko narodno nošo, je v uprizoritvi *Zborovanje ptič* v manjšinskem razmerju z znaki iz množične popularne kulture, kar lahko razumemo kot podrejenost nacionalne kulture množični, ujetost tradicije v okove komercialnega. Banalizacija sakralnega v mariborskem *Zborovanju ptič* tako izpostavlja izrinjenost svetega zaradi razprostranjenega širjenja profane vsakdanjosti, ki s svojimi neustavljivimi tokovi

odplavlja prvine duhovnega in mističnega.

Jernej Lorenci z uprizoritvijo *Zborovanje ptic* napravi miselno-estetski preobrat, saj sakralnost besedila na odru popolnoma profanira, uprizori ga v maniri tuzemske resničnosti, pod katero je do sedaj poskušal prodreti. Z odsotnostjo mističnega ali spiritualnega uprizoritev potisne v območje banalnega vsakdana, s čimer vzpostavi novo obliko medkulturnega dialoga. V primeru *Zborovanja ptic* je iz izvirne kulture prevzeta samo vsebina zahodni priredbi podvržene sufijske pesnitve, kajti znakovnost uprizoritve je strukturirana z znaki vsakodnevne potrošniške kulture, ki ciljnemu občinstvu ni tuja. Uprizoritev zato lahko umestimo v drugo stopnjo Carlsonovega modela medkulturnega povezovanja, po kateri so tuji elementi popolnoma absorbirani v tradicijo (Carlson 82), saj mariborsko *Zborovanje ptic* estetsko tako močno prežemajo znaki iz domače potrošniške kulture, da gledalec pozabi na njeno mistično literarno zasnovo, izhajajočo iz kulture Bližnjega vzhoda. Profanacija islamskega svetega besedila uprizoritev približa imperialističnemu polu kontinuuma, kot sta ga zasnovali Gilbert in Lo. Toda prav takšna s potrošništvom obarvana drža, paradokсно, kot bomo v nadaljevanju pokazali, zajema nekatere bistvene prvine islamske mistike.

Ko ptice dospejo do Simorgha, v odblesku svetlobe zagledajo same sebe, svojo zrcalno podobo, ki kaže očiščen obraz vsakodnevno banalnih klišejev, in se z njim spojijo. Tako se ponovno srečamo z jungovskim arhetipom vode, ki zaradi svoje globine, iz katere odseva zrcalna podoba, »v psihološkem smislu [...] pomeni duha, ki je postal nezaveden« (Jung, *Arhetipi* 55). A *Zborovanje ptic* se tudi na tej točki odreka materializaciji arhetipskega, ogledalo prav tako ni uporabljeno kot scenski element kakor v uprizoritvi *Epa o Gilgamešu*. Mariborsko zborovanje se zaključí tako, kakor se je začelo – s pticami, posedenimi za sejno mizo, le da se tablice z napisi vrst ptic zamenjajo z napisom »Simorgh«. V takšni postavitvi, ki s poenotenim imenovanjem članic seje nakazuje odrekanje individualnosti, pa je kljub uporabi sodobnega klišeja sugerirana groba povezava z islamskim sufizmom, kajti ko muslimanski mistik »stopi v ekstazo, se napolni z Bogom, tako da njegovi vzkliki ne izražajo več njegove lastne, individualne osebnosti« (Molè 61). Nekaj trenutkov tišine, ki nastopijo ob soočenju s Simorghom, napeljuje na doživljanje notranje ekstaze, ki pa se v uprizoritvi *Zborovanja* ne materializira s podobami arhetipov.¹⁹

Ustvarjalni lok Jerneja Lorencija v medkulturnem dialogu z Vzhodom se torej konča tam, kjer bi se pravzaprav moral začeti – z upodabljanjem banalnega vsakdana, ki ga je v tibetanskem misteriju, *Epu o Gilgamešu* in igratih no odstiral s poskusi materializacije

¹⁹ *Zborovanje ptic* Nine Rajić Kranjac se zaključí s povabilom občinstva na oder: Uprizoritev se tako v soočenju s Simorghom, ki se dogodi z objemi med igralci in gledalci, transformira iz gledališke v ritualno obliko, ki opominja na pomembnost vzpostavljanja skupnosti v dobi prevladujočega individualizma. Takšen zaključek predpostavlja tudi nepogrešljivo vlogo gledališke umetnosti pri podajanju odgovorov na takšna vprašanja ter »ne zahteva pretenciozne in v nebo leteče rešitve, ampak bistroumno opozarja na odgovore pred nami, v nas, gotovo pa med nami; ne zgolj v igralski in gledalski, ampak v gledališki skupnosti« (Leskovšek, »Prizemljeno« 13).

arhetipskega. Lorenci se je tako iz globine vrnil na površino in ne obratno, kot bi bilo pričakovati. Toda če se vrnemo v območje idej muslimanske mistike, lahko na banalizacijo sakralnega pogledamo tudi z drugačne perspektive. Za sufijske dervise je značilno, da zakrivajo svojo pobožnost, saj se ne želijo kazati drugačne od drugih – njihova naloga je skrajna ponižnost, s katero želijo prečistiti svojo dušo zla in strasti, prva stopnja tega očiščenja pa je »duša, ki se graja« (Molè 77–8). Mistiki se z grajajočo se dušo zadržujejo v drži skromnosti, ki jim z zakrivanjem pobožnosti onemogoča, da bi se povzdigovali nad druge.²⁰ Banalizacija sakralnega v *Zborovanju ptic* z odsotnostjo mističnih prvin zato lahko pomeni prav to držo skromnosti, preko katere se režiser in ustvarjalci kljub notranjemu potovanju na videz ne želijo predrugačiti od sveta, v katerem bivajo, kajti »cilj, za katerega si prizadeva muslimanska mistika – nasprotno od helenistične in krščanske mistike – ni to, da se človek pobóži, temveč da izgubi človeške pridevke in si privzame božanske« (prav tam 71). A božanski pridevki se izražajo v notranjem doživljanju ekstaze, zato lahko muslimanski mistik opusti zunanje prvine, ki nakazujejo na njegovo pobožnost. Na Malem odru Drame Maribor se tako prav z banalizacijo sakralnega udejanja bistvo muslimanske sufijske mistike in s tem njene nauke približuje zahodnemu občinstvu, s čimer se v uprizoritvi *Zborovanje ptic* odpira še ena dimenzija medkulturnega dialoga – ta iz druge stopnje Carlsonovega modela, po kateri so tuji elementi vsrkani v domačo tradicijo, prehaja tudi v četrto, ki s kombinacijo znakov izvirne in ciljne kulture ustvarja novo kulturno zmes (Carlson 83). Mariborsko zborovanje se tako oddaljuje od imperialističnega pola kontinuuma Gilbert in Lo ter vzhodno in zahodno kulturo ohrani v sodelovalnem razmerju, saj *Zborovanje ptic* po opažanjih kritičarke Petre Vidali prav zaradi odsotnosti posnemanja muslimanske mistike »postane vsebinsko in formalno prilika o novodobnih formah (nove) duhovnosti, ki se zavedajo možnosti in moči množične (medijske) komunikacije in mobilizacije nevernikov« (14). Mariborska odrska desakralizacija s sufijskim naukom prežetega besedila s tem postane ključna prvina medkulturnega povezovanja, saj slednjega znotraj uprizoritve razširi na dve stopnji. *Zborovanje ptic* kot sklepna uprizoritev dosedanje ustvarjalne faze dialoga z Vzhodom Jerneja Lorencija tako kljub odsotnosti prodiranja v globine kolektivnega nezavednega smiselno zaokroži režiserjev ustvarjalni lok, saj se prav v banalizaciji sakralnega udejanja večdimenzionalnost medkulturnega povezovanja.

Dinamika med sodelovalnim in imperialističnim polom

Iskanje skupnih arhetipskih jeder se v uprizoritvah dialoga z Vzhodom Jerneja

²⁰ »Duša, ki se graja« je neposredno prikazana tudi v *Zborovanju ptic* Nine Rajić Kranjac, v kateri si gola igralska telesa na poti samorazkrivanja zadajajo udarce. Takšen pristop pa se oddaljuje od muslimanske mistike, katere temeljni namen je »preprečiti sleherno razkazovanje pobožnosti« (Molè 77), in celo spominja na zahodne krščanske prakse telesnega kaznovanja.

Lorencija vzpostavlja kot mreža citatov različnih uprizoritvenih tradicij, kar sovпада z Barthesovim razumevanjem teksta kot prostora »s številnimi dimenzijami, v katerem se povezujejo in si nasprotujejo raznolika pisanja« (Barthes, »Smrt« 22). Barthesova teza o smrti avtorja sovпада s strukturo vzhodnih uprizoritvenih tradicij, ki pogosto nastajajo brez režiserja, saj temeljijo na kodeksu stiliziranih gibov, ki ostajajo nespremenjeni vse od nastanka posamezne uprizoritvene tradicije (Rovan 27). Toda citatnost vzhodnih gledaliških estetik na zahodnih odrih se prav zaradi zaznamovanosti z zahodno tradicijo ujema v paradokсно zanko. Zahodni gledališki ustvarjalci ne posegajo po znakih iz vzhodnih uprizoritvenih tradicij in kulturnih običajev, da bi gledališko uprizoritev osvobodili iz okovov avtorstva, temveč da bi izpopolnili svojo individualno gledališko poetiko in izoblikovali avtorsko razpoznaven režijski slog. Jernej Lorenci se zato v svojih medkulturnih uprizoritvah kljub prevladujoči sodelovalni obliki dialoga z Vzhodom oddaljuje od levega pola kontinuuma, kot sta ga zasnovali Gilbert in Lo, ter se približuje desnemu imperialističnemu polu, saj s citatnostjo ciljnemu občinstvu manj poznanih uprizoritvenih tradicij sproža rojstvo avtorja v mreži citatov. Njegov dialog z Vzhodom zato pomeni nizanje arhetipskih podob skozi ustvarjalčevo individualno (avtorsko) izkušnjo, ki paradokсно spaja sodelovalni in imperialistični pol medkulturnega povezovanja.

Toda prav izhajanje iz lastne (zahodne) pozicije, ki je Lorenci v soočanju z vzhodnimi uprizoritvenimi tradicijami ne zanika, napravlja medkulturno izmenjavo v njegovih uprizoritvah za dinamičen proces, v katerem se zahodna in vzhodna kultura nenehno prepletata in dopolnjujeta. *Črimekundan ali Brezmadežni* kljub izrazitemu vzhodnemu pridihu ostaja v okvirjih klasičnih zahodnih gledaliških tradicij, saj zahodnemu gledalcu ne vsiljuje nedoumljivih naukov budistične tradicije, temveč mu zgolj ponuja pogled na drugačno duhovno izkustvo. *Ep o Gilgamešu* z naslanjanjem na podobnosti med Vzhodom in Zahodom opozarja na vzajemne vplive med različnimi kulturami. Igre no *Veter v vejah borov* po navdihu tradicionalnega japonskega gledališča obujajo duhovno osiromašene zahodne arhetipske predstave. *Zborovanje ptic* premišljuje o sodobnih oblikah soočanja z duhovnostjo, v katerih so paradokсно zajete nekatere prvine sufijske mistike. Dialog z Vzhodom v uprizoritvah Jerneja Lorencija tako spodbuja interakcije med kulturami ter se izogiba neposredni kategorizaciji vzhodnega in zahodnega, katere rezultat je »praviloma polariziranje razlik – orientalsko postane še bolj orientalsko, zahodnjaško še bolj zahodnjaško – in omejuje človeško srečanje med različnimi kulturami, izročili in družbami« (Said 64–5). Raznolikost arhetipskih predstav, ki jih obravnavane uprizoritve preizprašujejo z različnimi kombinacijami tujega in domačega, se združuje v skupna arhetipska jedra z naslanjanjem na ireduktibilne specifičnosti posameznih kultur, kajti prav »proces izčiščenja [kulturnih specifičnosti] odpravi berljive znake kulture izvornega teksta, namesto da bi gledalca spodbudil k raziskovanju trenja med navzočima kulturama« (Gilbert in Lo 47). Odsotnost neposrednega posnemanja vzhodnih uprizoritvenih tradicij in uprizarjanje

njihovih vsebin z lastno izkušnjo, ki ne zanika družbeno-kulturne pozicije ciljnega občinstva, napravlja uprizoritve v dialogu z Vzhodom Jerneja Lorencija za mobilne transakcije, ki prehajajo v različne arhetipske predstave in tako potrjujejo, da skupna arhetipska jedra slonijo prav na kulturni raznolikosti. Trenja med kulturami, ki jih rojeva kulturna raznolikost, pa medkulturno uprizoritev napravljajo za »kraj srečanja nasprotujočih si diskurzov, pa čeprav razločno zaznamovan z znaki določene partikularne kulture« (prav tam). Uprizoritve *Črimekundan ali Brezmadežni*, *Ep o Gilgamešu*, *Veter v vejah borov* in *Zborovanje ptic* se tako udejanjajo kot dinamičen disk, ki se premika med sodelovalnim in imperialističnim polom kontinuuma, kot sta ga zasnovali Gilbert in Lo, saj prav s poudarjanjem raznolikosti spajajo polarizacijo med vzhodno in zahodno kulturo.

- Attisani, Antonio. »Med pravljicnim in čarobnim.« *Gledališki list SNG Drama*, let. 84, št. 10 (2004/2005), str. 28–43.
- Barthes, Roland. *Carstvo znakov*. August Cesarec, 1989.
- . »Smrt avtorja.« *Sodobna literarna teorija*, ur. Aleš Pogačnik, Krtina, 1995, str. 19–23.
- Bharucha, Rustom. »Peter Brook's *Mahabharata*: a view from India.« *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, Routledge, 1993, str. 68–87.
- Carlson, Marvin. »Brook and Mnouchkine: Passages to India?« *Intercultural Performance Reader*, ur. Patrice Pavis, Routledge, 2006, str. 79–93.
- Chevalier, Jean, in Alain Gheerbrandt. *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Mladinska knjiga, 1993.
- »Črimekundan ali Brezmadežni. Tibetanski misterij.« *Gledališki list SNG Drama*, let. 84, št. 10 (2004/2005), str. 45–68.
- Ferčec, Goran. »Dramaturška beležka ob uprizoritvi Petih modernih no dram Yukia Mishime.« *Gledališki list SSG Trst*, št. 4 (2013/2014), str. 6–10.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Študentska založba, 2008.
- Germ, Tine. *Simbolika cvetja*. Mladinska knjiga, 2002.
- Gilbert, Helen, in Jacqueline Lo. »Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.« *The Drama Review*, let. 46, št. 3, 2002, str. 31–53.
- Grotowski, Jerzy. »K revnemu gledališču.« *Revno gledališče*, Mestno gledališče ljubljansko, 1973.
- Horton Fraleigh, Sondra. *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*. U of Illinois P, 2010.
- Jung, Carl Gustav. *Arhetipi, kolektivno nezavedno, sinhroniciteta: izbrani spisi*. Katedra, 1995.
- . *Rdeča knjiga*. Beletrina, 2015.
- Jurca Tadel, Vesna. »Nedoumljiva lepota trpljenja.« *Delo*, let. 47, št. 90 (19. apr. 2005), str. 10.
- Kebe, Romana. »Arhetipi in kolektivno nezavedno.« *Kairos. Slovenska revija za psihoterapijo*, ur. Samo Pastirk, zv. 1, št. 3–4, 2007, str. 55–63.
- Lorenci, Jernej. »Poskus materializacije arhetipskega duha no-drame.« *Gledališki list Drame SNG Maribor*, št. 5 (2008/2009), str. 11–12.
- Leskovšek, Nika. »Prizemljeno in razgibano opozorilo.« *Delo*, let. 57, št. (2. dec. 2015), str. 13.
- . »Učinkovita zlepljenka čudnih tičev.« *Dnevnik*, let. 61, št. 229 (3. okt. 2012), št. 17.
- Lukan, Blaž. »Ep kot evokacija človeškega.« *Delo*, let. 47, št. 289 (14. dec. 2005), str. 10.
- . »Hlad, odvečnost in nesmisel.« *Delo*, let. 39, št. 231 (6. okt. 1997), str. 8.
- . »Videti predstavo.« *Delo*, let. 47, št. 11 (16. maj 2005), str. 8.
- Milčinski, Maja. *Azijske filozofije in religije*. Mladinska knjiga, 2013.
- . *Telo-duh v filozofsko-religijskih tradicijah*. Slovenska matica, 2013.

- Molè, Marijan. *Muslimanski mistiki*. KUD Logos, 2003.
- Pavis, Patrice. »Introduction: Toward a theory of interculturalism in theatre?« *Intercultural Performance Reader*, ur. Patrice Pavis, Routledge, 2006, str. 1–21.
- Rak, Peter. »Senzibilni odrski misterij.« *Delo*, let. 51, št. 64 (18. mar. 2009), str. 24.
- Rošker, Anja. *Medkulturne uprizoritve v slovenskem gledališču: dialog z Vzhodom*. Magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, 2017.
- Rovan, Barbara. »No in kyôgen.« *Gledališki list Drame SNG Maribor*, št. 5 (2008/2009), str. 25–32.
- Rosset, Clément. *Realno in njegov dvojnik. Esej o iluziji*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2009.
- Said, Edward W. *Orientalizem. Zahodnjaški pogledi na Orient*. Studia humanitatis, 1996.
- Svetina, Ivo. »Lepota trpljenja.« *Gledališki list SNG Drama*, let. 84, št. 10 (2004/2005), str. 6–14.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. Routledge, 1994.
- Vevar, Rok. »Sodobna gledališka prevetritev.« *Večer*, let. 65, št. 63 (17. mar. 2009), str. 14.
- Vidali, Petra. »Od Perzije do tiskovne konference.« *Večer*, let. 67, št. 225 (28. sept. 2011), str. 14.
- Watts, Alan. *The Way of Zen*. Arkana, 1990.
- Williams, David. »Transculturalism and myth in the theatre of Peter Brook.« *The Intercultural Performance Reader*, ur. Patrice Pavis, Routledge, 2006, str. 67–79.
- Wilson, William Scott. Introduction. *The Spirit of Noh. A New Translation of the Classic Noh Treatise Fushikaden*, ur. William Scott Wilson, Shambala, 2013, str. 1–45.
- Zeami. »Fushikaden.« *The Spirit of Noh. A New Translation of the Classic Noh Treatise Fushikaden*, ur. William Scott Wilson, Shambala, 2013, str. 45–127.
- Zemljič, Petra. »Zborovanje ptc na Malem odru.« *Večer*, let. 67, št. 219 (21. sep. 2011), str. 14.

The Dialogue with the East in the Performances of Jernej Lorenci

Keywords: Jernej Lorenci, archetype, colonialism, interculturalism, *Tchrimekundan* or *The Unblinded*, *Epic of Gilgamesh*, *Wind in the Pines*, *The Conference of the Birds*

This article discusses the performances directed by Jernej Lorenci between 2005 and 2011, in which he explores various modes of portraying archetypal conception in intercultural performances in dialogue with the East. The period of such dialogue with the East begins with the 2005 staging of the Tibetan mystery play *Tchrimekundan* or *The Unblinded*.²¹ Despite the depurated stage images, the play is materialised with a touch of the Buddhist tradition and thus consents to Jung's thesis of the cultural imbuelement of archetypal images. The 2005 staging of the Slovenian dramatisation of the Mesopotamian epic poem *Epic of Gilgamesh*²² uses signs that have a symbolic meaning which is recognised and spread throughout the East as well as the West, thus functioning as a means of surpassing cultural differences and thereby approaching the common archetypal cores. In the performance of Japanese Noh plays collected under the title *Wind in the Pines*, the director once again chooses a different path and substitutes certain elements of Eastern performance art traditions with local archetypal conceptions. Lorenci's creative phase of dialogues with the East ends with the staging of a European adaptation of the Sufi epic poem *The Conference of the Birds*. Since it operates with signs from the banal everyday life, the performance seemingly distances itself from the content of the collective unconscious. Nevertheless, it captures the essence of Islamic mysticism precisely in the absence of the sacral.

The analysis of the culturally imbued signs of the discussed performances is based on the continuum of intercultural connection, conceived by Helen Gilbert and Jacqueline Lo, and on the seven-step model by Marvin Carlson, which established possible relations between cultures within a performance. The article comes to the conclusion that through dialogue with the East, Jernej Lorenci has formed a distinct

21 See E-library of performing arts (ECLAP) for excerpts from the performance: www.eclap.eu/82108.

22 See E-library of performing arts (ECLAP) for excerpts from the performance: www.eclap.eu/82123.

directing style, which emphasises the cultural diversity of archetypal conceptions, thus continually traversing between the collaborative and imperialistic pole of the continuum of intercultural connection.

Več kakor stoletje po tem, ko so gledališke režiserke in režiserji postali bistveni udeleženci kreativnega procesa, je njihova umetniška avtonomija še vedno na stalni preizkušnji. Eno od najobičajnejših nasprotovanj njihovemu prispevku h gledališkim uprizoritvam je, da se njihove interpretacije klasičnih dram namenoma oddaljujejo od eksplicitnih navodil njihovih avtorjev. A uprizoritve klasikov že veliko pred izrabo režijskega koncepta kot priročnega grešnega kozla za vse, kar gre pri uprizoritvi narobe, niso ohranjale stopnje spoštovanja izvirnika, kakršno zahteva njihovo občinstvo. Z uporabo memetike kot metodološkega orodja in uprizoritev Shakespearovih dram kot študij primera ta razprava trdi, da je odmik od tradicionalnih uprizoritvenih praks in branj morda nujen za dolgoročno preživetje iger. Nakazuje, da je trajen uspeh iger bistveno bolj odvisen od njihove sposobnosti prilagajanja spremenjenim zgodovinskim okoliščinam kakor od njihove zvestobe izvirniku. V tem smislu na režiserja ali režiserko ne smemo gledati kot na inherentno nevarnost veličastnim mojstrovina, ampak bolj kot na osebo, ki zagotavlja, da bodo mutacije besedila njegov pomen ohranile svež in pripravljen na spremembe zgodovinskih, kulturnih ali političnih okoliščin.

Ključne besede: režiser, koncept, Richard Wagner, William Shakespeare, diskurz zvestobe, memetika, memi

Jure Gantar je diplomiral in magistriral na Univerzi v Ljubljani in doktoriral iz drame na Univerzi v Torontu. Od leta 1992 je profesor na Univerzi Dalhousie. Njegovo strokovno področje je teorija drame, predvsem teorija in kritika komedije, smeha, humorja in smisla za humor. Na to temo je objavil številne članke in tri knjige: *Dramaturgija in smeh* (1993), *The Pleasure of Fools* (2005) in *The Evolution of Wilde's Wit* (2015).

jgantar@dal.ca

Dokler ju režiser ne loči: gledališče in diskurz zvestobe

Jure Gantar

Četrtega maja 2013 je bila v Deutsche Oper am Rhein v Düsseldorfu premiera nove postavitve Wagnerjeve opere *Tannhäuser*. Dirigiral je Axel Kober, režiral Burkhard C. Kosminski, v glavni vlogi pa je nastopil Daniel Frank. Same po sebi so uprizoritve Wagnerja v nemških opernih hišah vsakdanji pojav in, kar se tiče njihove vrednosti za medije, niso dogodek. Ta uprizoritev pa se je v nekaj dneh znašla na kulturni strani številnih velikih časopisov in spletnih straneh po vsem svetu. Glavni razlog za to je bil zelo glasen protest düseldorfskega občinstva, ki ga je resno vznemirila grafična reprezentacija holokavsta na odru Rheinoper, ki je vključevala, med drugim, »prizor, [ki je] prikazoval, kako družini brijejo glavo, nato pa jo postrelijo« (Vasagar). Mediji so poročali, da je okoli dvanajst gledalcev iskalo zdravniško pomoč, da bi se spoprijeli s šokom zaradi tega, čemur so bili priča v gledališču. Drugi so, tako kaže, »žvižgali in loputali z vrati, ko so protestno zapuščali operno hišo« (nav. po Evans). Do 8. maja se je vodstvo odločilo, da bo prekinilo redne ponovitve uprizoritve in svojim abonentom namesto nje ponudilo koncertno izvedbo Wagnerjeve opere. »[Z] obžalovanjem se zdaj odzivamo na dejstvo, da so nekateri prizori, predvsem zelo realistično prikazani prizori streljanja, pri nekaterih gledalcih povzročili tako močne psihološke in telesne odzive, da so potrebovali zdravniško oskrbo,« je v obrazložitvi odpovedi navedlo vodstvo gledališča (nav. po Connolly). Četudi je bil po besedah Christopha Meyerja, umetniškega vodje družbe, namen produkcije »obžalovati, ne norčevati se« iz žrtev koncentracijskih taborišč (prav tam), je Deutsche Oper am Rhein končno »sklenila, da [ne morejo] upravičiti tako ekstremnega učinka [svojega] umetniškega izdelka« (nav. po Evans), in se odločila, da se bo raje izognila nadaljnji kontroverznosti.

Da bo prenos dogodkov iz Wagnerjeve opere v nacistično koncentracijsko taborišče problematičen, ne bi smelo presenetiti nikogar. Konec koncev je bil Wagner znan antisemit, ki ni objavil le eseja *Judovstvo v glasbi*, neusmiljenega in rasističnega napada na delo več judovskih skladateljev, ampak je nekoč menda celo rekel svoji ženi Cosimi, da »bi morali med predstavo *Modrega Natana* sežgati vse Jude« (nav. po Katz 91). Večina ljubiteljev glasbe ve, da je bil Wagner Hitlerjev najljubši skladatelj in da je njegova glasba neuradno še vedno prepovedana na izraelskih odrih in v koncertnih

Zahvala: Nekatere ideje iz tega članka sem prvič oblikoval leta 2008 v svoji kolumni za Mestno gledališče ljubljansko.

dvoranah (prim. Curtis 87). V tej luči je odločitev, da se dogajanje v *Tannhäuserju* iz legendarne srednjeveške Turingije prestavijo v Nemčijo dvajsetega stoletja, Tannhäuserja obleče v oficirja SS in predstavo začne z zelo realistično eksekucijo, po videzu sodeč, judovske družine, vsaj vprašljiva, če ne naravnost provokativna. Bolj presenetljivo pa je, da so številni kritiki nasprotovali ne samo žaljivosti prav te uprizoritve, ampak tudi sami ideji o režiserjevi pravici, da poseže v izvirnik, in s tem, posredno, umetniški legitimnosti tega, kar navadno imenujemo »režiserjev koncept« (Homan 16). Michael Szentei-Heise, vodja düsseldorfske judovske skupnosti, je tako, denimo, »nemškimi medijem povedal, da je postavitvev zašla tako daleč od izvirnega namena Wagnerja, ki jo je leta 1840 napisal kot romantično opero in jo postavil v srednji vek, da je neverjetna« (nav. po Connolly). Ljubitelji opere so morda vajeni nasprotovanja radikalnim konceptom s strani severnoameriških kritikov in občinstva, na primer Robertu Lepageu in njegovi abstraktni ter s tehnologijo podprti uprizoritvi *Prstana* v newyorški Metropolitanski operi ali Christopherju Aldenu in njegovi interpretaciji Mozartove *La Clemenza di Tito* v Canadian Opera Company, a očitno je, da je tudi v Evropi režiserjeva svoboda interpretacije redno pod vprašajem (glej Dundjerović 94).

Eden od najobičajnejših pomislekov pri postavitvah klasičnih del je, da se sodobne interpretacije namenoma oddaljijo od avtorjevih eksplicitnih navodil. Robert Harris je v kritiki postavitve Mozartove *resne opere* v Torontu leta 2013 v časopisu *Globe and Mail* zapisal, da »[n]a splošno, sta bili v nedeljo popoldne na odru centra Four Seasons dve operi *La Clemenza di Tito* – tista, ki sta jo napisala Mozart in njegov libretist Caterino Mazzola; in druga, ki jo je režiral Christopher Alden« (L5). Sodeč po reakcijah Szentei-Heiseja in Harrisa, tako občinstvo kakor kritike redno vznemirjajo netradicionalne zasedbe, črtanje znamenitih monologov, manjših likov in prenosi dogajanja iz enega zgodovinskega obdobja ali geografskega okolja v drugo. Četudi je mogoče takšne pomisleke pogosto upravičiti s kazanjem na neizogibne nekonsistentnosti radikalnih interpretacij – reduciranje Wagnerjevega Votana iz nordijskega boga besa v »generalnega direktorja korporacije Valhala« (Tommasini) lahko njegove ambicije in pohlep naredi verjetne, vendar zahteva precej možganske telovadbe, da bi sprejeli njegovo sposobnost, da pričara ogenj – ne moremo zanemariti dejstva, da so podobni protesti enako pogosto zakoreninjeni v trdni želji po zvestobi izvirniku. Skoraj se zdi, da je vez med izvirnim besedilom in njegovo uprizoritvijo pogodbeno razmerje, ki temelji na spoštovanju in zaupanju. Dokler Valkire jezdijo na Wagnerjevo glasbo, ljubitelji tistega, čemur Peter Brook reče »morivsko gledališče« (*Prazen* 7), od njih pričakujejo, da bodo sledile performativnim tradicijam zgodnjih bayreuthskih produkcij. Z drugimi besedami, nositi morajo rogate čelade in pozabiti na helikopterje.

Oseba, ki jo je najverjetneje mogoče kriviti za kakršno koli hermenevitično nezvestobo, je režiser ali režiserka. Ne glede na to, kako kontroverzna je operna

produkcija, pevci, orkester in dirigent navadno uidejo glavnini kritike, vsaj deloma zato, ker so sodbe o niansah glasbene in gledališke interpretacije strogo ločene. Kritike Lepageovega *Prstana* iz let 2010–2012, denimo, so se močno razlikovale v mnenjih o konceptih, vendar so skoraj enoglasno hvalile »posebej občutljivo izvedbo« orkestra Metropolitanske opere pod vodstvom Jamesa Levina in celo namigovala, da so »[i]z orkestrske jame prišli trenutki nežnosti, prostorni in polni čustev, kakor da bi gospod Levine želel povedati odru, v vsej njegovi pustosti, za kaj v tej operi sploh gre« (Waleson). Tudi ob düsseldorfski postavitvi *Tannhäuserja* je vodstvo v izjavi za javnost obvestilo občinstvo, da je poskušalo prepričati Kosminskega, naj spremeni uprizoritev, vendar se je čutilo dolžno dodati, da ko je »iz umetniških razlogov to zavrnil«, niso imeli druge izbire, kakor da »spoštujejo – ... tudi iz pravnih razlogov – režiserjevo umetniško svobodo« (nav. po Evans). Ker so režiserji tisti, ki imajo pri ključnih dramaturških odločitvah zadnjo besedo, so objektivno odgovorni za poglobljajoč razkol med izvornim besedilom, naj gre za libreto ali pa dramo, in njegovim odrskim udejanjenjem. In oni odgovarjajo, kadar uprizoritve zavijejo proč od tega, kar se šteje za tradicionalno interpretacijo, in se uprejo zapisanim željam svojih dramatikov ali libretistov (tj. didaskalijam) ali celo njihovim implicitnim napotkom (torej relevantnim odrskim konvencijam). Ker so gledališke predstave več kakor dva tisoč let uspešno uprizarjali brez režiserjev, se na njihov vpliv na umetniško formo včasih gleda kot na komaj kaj več kakor v končni fazi nepotreben, a žal neizogiben stranski produkt reform gledališke prakse poznega devetnajstega stoletja (glej Pavis, *Gledališki* 641–43).

Vendar režiser ni edini vzrok interpretativne nezvestobe. Celó pred pojavom poklica režiserja in eksperimentalnih pristopov, ki sta jih zagovarjala Edward Gordon Craig in Adolphe Appia, so bile produkcije klasičnih del, tako dram kakor oper, veliko manj zveste eksplicitnim in implicitnim zahtevam izvornega besedila in izvirnim uprizoritvenim praksam kakor mnoge današnje sodobne avantgardne interpretacije. Celó Wagner sam se ni vedno suženjsko držal lastne izvirne vizije. Vzemimo za primer samega *Tannhäuserja*. Svetovna praizvedba te opere se je zgodila 19. oktobra 1845 v Königliches Hoftheatru v Dresdnu, a ker ni bila tako uspešna, kakor bi si bil Wagner želel, se je nemudoma vrnil k partituri in libretu in ju začel spreminjati (glej Westernhagen 1: 78). Do pariške postavitve leta 1861, ki naj bi bila lakmusov test za *Tannhäuserjev* uspeh, je naredil vrsto pomembnih sprememb izvirnika: spremenil je uverturo; podaljšal prizor med Tannhäuserjem in Venero; dodal baletno sekvenco v prvem dejanju (ne zaradi svojih razlogov, ampak preprosto zato, da bi ugodil pričakovanjem pariške Opere); in še vrsto manjših sprememb, ki bi, če bi jih predlagal sodobni režiser, denimo Kosminski ali Lepage, morda ne bile sprejete kot upravičene. Kljub Wagnerjevi močni vpletenosti v uprizoritev je pariški *Tannhäuser* neslavno propadel (prav tam 290). Prav tako kakor postavitev Kosminskega so predstavo motili in prekinjali, takrat člani Jockey Cluba, ki jim ni bila všeč Wagnerjeva odločitev, da bo

baletna sekvenca v prvem, namesto v drugem dejanju. Wagner je na koncu odnehal in – kakor zanimivo preroško znamenje za leto 2013 – po tretji ponovitvi prosil odgovornega ministra, »naj umakne njegovo partituro kot edini način, da zaščiti svoje delo« (292).

Podoben trend brezvestnega pristopa k izvirnemu besedilu, posebej, kadar ga ni mogoče imeti le za eno od verzij avtorjevega dela, je mogoče opazovati skozi zgodovino in je še posebej viden pri produkcijah kanoničnih del. Celó v sedemnajstem in osemnajstem stoletju, precej preden so režiserski koncepti postali priročen grešni kozel za vse, kar gre pri uprizoritvah narobe, so predstave klasičnih del redno padale na testu ohranjanja stopnje spoštovanja izvirnika, ki so jo njihova občinstva pogosto zahtevala v svojem hrepenenju po estetski predvidljivosti. V nadaljevanju članka bom tako poskusil prikazati, kako malo je bila zvestoba pomembna v gledališču, za tem pa proučil razloge, zakaj to tako s težavo priznamo. V nasprotju s tem uvodom pa se bo moja analiza osredotočila na uprizoritve Shakespearovih dram in ne Wagnerjevih oper. Za to izbiro sta dva razloga: prvič, ker nujna vloga glasbe v operi in s tem povezano krhko ravnovesje med režiserjevo in dirigentovo kreativno avtonomijo bistveno zaplete diskusijo; in drugič, ker je Shakespeare najbolj izvajani klasični avtor na naših odrih in kot tak posebej primeren za tak pristop. Memetika kot teorija, razvita, da bi upoštevala vsa vprašanja reprodukcije in zvestobe, bo dala metodološki in terminološki okvir za mojo raziskavo.

Milo za drago je ena od Shakespearovih najbolj enigmatičnih dram in posledično ena od tistih, ki najbolj potrebujejo jasno interpretacijo, če nastopajoči želijo, da gledalci v njej uživajo. Z nenavadnim ravnovesjem tragičnih in komičnih elementov pa tudi s svojo odvisnostjo od odločno neokusne osrednje teme spolnega izsiljevanja je *Milo za drago* zgodovinsko predstavljala velik izziv, hkrati pa interpretom ponujala velike priložnosti. Še posebej v zadnjih sto letih je bila merilo izvirnosti shakespearevskega režiserja. Uprizoritev Petra Brooka iz leta 1950, denimo, je bila njegov prvi veliki uspeh in ga je postavila na pot slave dve desetletji pred njegovo prelomno interpretacijo *Sna kresne noči*.

Leta 2011 je Royal Shakespeare Company znova uprizorila *Milo za drago*, tokrat pod vodstvom svoje tedanje režiserke Roxane Silbert. Izhodišče za njeno interpretacijo drame so bile Izabeline replike iz četrtega prizora drugega dejanja: »nosila bi odtise korobača kot rubine, / slekla bi se za smrt kakor za postelj, / ki jo že komaj čakaš – prej kot sebe / oskrunila« (Shakespeare, *Milo za drago* 258). Kot je režiserka sama razložila v intervjuju za spletno stran Royal Shakespeare Company, je sadomazohizem videla kot najboljši ustreznik razuzdanosti, o kateri govori Knez, preden Dunaj prepusti razvratu. Tu Peter Kirwan opisuje, kako je bil ta dramaturški koncept preveden v gledališko prakso:

Dunaj iz te uprizoritve ima strukture seksualnega nadzora vgrajene v samo tkivo. Knez in Angelo sta oba nosila z jermeni pritrjene usnjene steznike kot del vsakodnevnih uniform, Knezu pa so stregle francoske sobarice in domine [sic]. Scena je vključevala žive rekvizite: dve ženski v S&M opravi sta stali na vsaki strani odra z bodičastima svetilkama na glavi, odšli sta na tlesk prstov, kadar njuna navzočnost ni bila potrebna. S stropa je viselo na stotine zravnanih bičev, ki so zagotavljali prosojno zaveso, ki je lahko zakrivala različne prisluškovalce, ki nastopajo v igri, pa tudi neme prizore dunajskega spolnega podzemlja. In v glasnih prizorih so se Lucio, Pompej in njuni tovariši zapletali v vrsto igrice podrejanja in dominacije in preigravali kolektivne fantazije nadzora. (Kirwan)

Dunajsko podzemlje v postavitvi Silbertove očitno več dolguje Sigmundu Freudu in njegovemu starejšemu sodobniku Leopoldu von Sacherju-Masochu kakor kateri koli lokaciji iz Shakespearovega časa. Je prostor jasno sodobne, s tabloidi navdahnjene hipokrizije in ne nejasno avstrijsko mesto, v katerem prežijo Shakespearovi spolni delavci. A prav toliko, kolikor so številni kritiki hvalili uprizoritev zaradi »inteligentnega« in »drznega« koncepta (Gardner in Mountford), so drugi nasprotovali njeni nezvestobi izvorniku in trdili, da je njen edini rezultat prekomerno poenostavljanje Shakespearovih kompleksnosti, in so jo imeli za poklon *Petdesetim odtenkom sive* (James) ne pa Bardu. Gledališki kritik časopisa *The Daily Telegraph* Charles Spencer tako svojo oceno začne z namigom, »da bi moral RSC spremeniti svoje ime v Res Sadistično Kompanijo« in se nato sistematično posmehuje večini režijskih prijemov Silbertove. Četudi se strinja, da »je seksualni naboj tisto, kar igro navadno naredi tako privlačno«, njegovo dojetje moralistične dvoličnosti knezovega namestnika Angela, ki se v izvedbi RSC izrazi v njegovem nagnjenju k spolni deviantnosti pod krinko spodobnosti srednjega razreda, sega precej preko lahke rešitve Silbertove, da vse obleče v vzburljive kostume (Spencer, »Measure«). V tej luči se celo postavitev Michaela Boyda iz leta 1998 – ki jo je Spencer, po naključju, prav tako razceftral (»Dispiriting«) – ki je bila zasnovana kot satira na temo nerazložljive sposobnosti konservativnih politikov okoli Johna Majorja, da jih ujamejo s spuščeni hlačami, zdi relativno spodobna izbira. »[T]ako režiser kakor zasedba,« se Spencer pritožuje nad zadnjo postavitvijo, »niso razumeli absolutno ničesar, kar je vrednega v tej fascinantni in osupljivi drami, in so se namesto tega zadovoljili s slaboumno komedijo in sumljivimi spolnimi igračami« (»Measure«).

Še radikalnejši odmik od Shakespearovega izvornika je bila verzija *Milo za drago* Pig Iron Theatra z naslovom *Isabella*, ki je premiero doživela na festivalu Live Arts v Filadelfiji v Pensilvaniji leta 2007. Uprizoritev je bila postavljena v mrtvašnico, kjer je bil pogrebnik in ne knez (kakor v uprizoritvi RSC) tisti, ki je metaforično vlekel vse vrvice marionet, ki so bile nekoč Shakespearovi junaki. Izhodišče za njihovo branje je bil prav tako monolog iz četrtega prizora drugega dejanja *Milo za drago*, iz enega od Angelovih monologov – »misel in molitev / sta mi navzkriž: Besede so pri Bogu, / moj

duh pa, ki jezika ne poslušā, / pri Izabeli« – vendar so Shakespearove besede tokrat zgolj sredstvo za pripovedovanje čudne, skoraj nekrofilmske zgodbe, vsi igralci pa so na odru večinoma gola. Celoten učinek uprizoritve je bil komičen, delno »da bi sprostil kakršno koli nelagodje, ki ga občutimo, ko gledamo gibanje golih ljudi po odru, vendar se je [občinstvo] prav tako smejalo, ker [mu] je bilo v olajšanje, da je mogoče napetost na delovnem mestu razpršiti z navzočnostjo drugih in da [je bil gledalcem] prihranjen spektakel spolnega napada« (Steffy 5). Vendar pa je, da bi podal komedijo, »Pig Iron izrezal vse stranske junake, vključno z Zvodnico, Pompejem, Komolcem, Peno in rabljem Grozunom. Escalus, Bernardin in Mariana se ne pojavijo na odru kot ločeni junaki, a nekaj njihovih replik preživi, denimo Angelo izgovori replike, ki jih *Milo za drago* pripiše sodniku [...]« (Steffy 7). Z drugimi besedami, odstranjevanje oblačil je odsevalo tudi v odstranjevanju besedila.

Adaptacija, kakršna je *Isabella*, je, seveda, že po definiciji še za korak bolj oddaljena od izvirnika kakor interpretacija (prim. Hutcheon 18). Tako bi lahko trdili, da je treba njene odmike od izvornega besedila obravnavati s prožnejšim odnosom in jih ne avtomatično presojsati glede na zvestobo izvirniku. A v gledališki praksi je meja med interpretacijo in adaptacijo zabrisana. Skoraj vsaka uprizoritev klasične drame črta nekaj replik iz izvirnika: kako se to razlikuje – razen v obsegu – od adaptacije, ki ne doda novih replik ali likov in ohrani, kar je pač ostalo od vira v izvirnem zaporedju? Kakor poudari Linda Hutcheon v enem od poglavji svoje knjige *A theory of adaptation* [Teorija priredbe], vprašanje avtorjevega namena ostaja ne glede na obseg sprememb (105–11; glej tudi Homan 15–25).

Ne glede na to, kako enostransko je *Milo za drago* interpretirala Silbertova in kako drastično so igro prebrali v Pig Iron Theatre Company – na ta seznam bi lahko dodal še politične variacije drame Charlesa Marowitza, objavljene v zbirki *The Marowitz Shakespeare* – postavitvi nista bistveno manj zvesti Shakespearovim izvirnikom kot predelave Sira Williama Davenanta, ki jih je skupina Vojvodovi moške prvič uprizorila v Lincoln's Inn Fields leta 1662. Davenantova predelava, poučno naslovljena *The Law Against Lovers* [Zakon proti ljubimcem], poskuša razsvetliti temno atmosfero na skorumpiranem Dunaju tako, da v dramo uvozi Beatrice in Benedikta, duhovita osrednja junaka Shakespearove komedije *Mnogo hrupa za nič*. V svojem prvem poskusu, da bi znova predstavil Shakespearove problemske drame na angleških odrih, je Davenant, čigar doprinos k samim uprizoritvam je bil nekoliko primerljiv z nekaterimi dolžnostmi sodobnih režiserjev, zlobnega Angela in bistrega Benedikta naredil za brata in, kakor Pig Iron Theatre Company, v celoti črtal komično stransko zgodbo, vključno z biričem Komolcem in pavliho Pompejem. V *The Law Against Lovers* je Angelovo zapeljevanje Isabelle zgolj preskus njene čednosti, Beatrice pa ima mlajšo sestro Violo, ki v prvem prizoru tretjega dejanja celo zapoje pesem (Davenant 5. del: 152–53). V nasprotju s sodobnim občinstvom, ki pogosto nasprotuje intervencijam v

klasična besedila, kaže, da so bili Davenantovi sodobniki bolj odpuščajoči. »Šel sem v opero in si ogledal *The Law Against Lovers*,« je zapisal dnevnikař iz obdobja restavracije Samuel Pepys v zapisku 18. februarja 1662, »dobra igra in dobro odigrana, še posebej deklica (ki je nisem še nikoli videl), ki je pela in plesala [...]« (117). Četudi je Davenant dramo uprizoril pod svojim imenom in se izognil vsaki referenci na Shakespearovo avtorstvo, adaptacija Davenantove adaptacije, ki jo je leta 1700 opravil Charles Gildon, ne le prizna Shakespearovo avtorstvo, ampak tudi znova vzpostavi izvirni naslov, četudi z novim podnaslovom (*Beauty, the Best Advocate* [Lepota, najboljši zagovornik]). Prav tako se znebi Beatrice in Benedikta, doda pa masko o Didoni in Eneju in epilog, ki ga pripoveduje duh.

Na splošno je bilo restavracijsko gledališče zelo znano po svojih modifikacijah Shakespearovih izvirnih besedil. Zelo malo njegovih dram so uprizarjali brez velikih sprememb v besedilih, ki so nam jih zapustili uredniki različnih izdaj. Večino restavracijskih interpretacij imamo danes za adaptacije, a s stališča same dobe so bile zgolj koncepti, ki so igram dovolili, da preživijo na notranjem proscenijskem odru s stranskimi kulisami, in to jim je pomagalo, da so se povezale z novim občinstvom, ki je bilo bolj željno spektakla. Najbolj razvpita od restavracijskih nezvestob je *The History of King Lear* Nahuma Tata iz leta 1681, v kateri Lear ne samo, da ne umre, ampak dejansko znova prevzame oblast, Kordelija pa se poroči z Edgarmem. Na odrih poznega sedemnajstega stoletja ni manjkalo drugih podobno kreativnih produkcij Shakespearovih dram. Romeo in Julija, denimo, redno preživita in se v adaptaciji Thomasa Otwaya *The History and Fall of Caius Marius* [Tragedija in padec Kaja Marija] celo preselita iz Verone v antični Rim, medtem ko izjemno uspešna Davenantova in Drydenova *The Tempest, or The Enchanted Island* [Vihar ali začarani otok] obogati Shakespearov izvirnik s tem, da Mirandi in Calibanu doda sorojence, Prosperu pa krušnega sina.

Na splošno velja, da se je spoštovanje Shakespearovih izvirnikov v angleško gledališče vrnilo šele z delom Davida Garricka, znamenitega igralca iz osemnajstega stoletja (prim. Cunningham 5). Njegova sposobnost razumevanja Shakespeara velja za legendarno in bil je prvi igralec, ki je lahko resnično napolnil Shakespearove like in ne zgolj reproduciral njihovih besed in dejanj. Po besedah Georgea Winchestra Stona ml. je bilo pred Garrickovim obdobjem redno uprizarjanih le sedem Shakespearovih iger, za »katere je bilo mogoče reči, da so ušle peresu izboljševalcev (*Hamlet, Othello, Julij Cezar*, prvi in drugi del *Henrika IV*, *Vesele žene windsorske* in *Henrik VIII*)« (186-87). »Po drugi stani pa,« nadaljuje Stone, »je bilo v petintridesetih letih Garrickovega odrskega delovanja odigranih 1448 ponovitev sedemindvajsetih Shakespearovih del, in samo za osem od njih je mogoče reči, da so doživele resne spremembe« (187). Ta premik jasno kaže nov pristop h klasičnim besedilom in Garricka bi lahko imeli za glasnika interpretacijske zvestobe, če ga ne bi spodnašala pomembna podrobnost: osem dram,

v katerih je »tako zagrešil, kot dovolil določene posege v [Shakespeareova] besedila« (prav tam). Kakor je bilo veliko njegovih uprizoritev zvestih izvirnikom, tako je Garrick ostal pragmatik in se je k izvirnemu besedilu vrnil le, če je to pomenilo ustrežnejše gledališče. Kadar je, nasprotno, verjel, da njegovi gledalci ne bodo sposobni razumeti izvirnika, se je mirno držal preverjenih restavracijskih predelav ali celo pripravil svoje, prav tako oddaljene od Shakespeara.

Garrickovo raziskovanje lika pri pripravi na predstavo *Kralj Lear* redno navajajo kot predhodnika realistične igralske tehnike Konstantina Stanislavskega (prim. Auburn 164), a prav tako pogosto spregledajo, da je Garrick »svojo kariero začel z verzijo Shakespeareove tragedije *Nahuma Tata*« (A. Harris 57). Prav tako je *Romea in Julijo* skrbno očistil vseh opolzkih replik, in, v čudnem kontrapunktu z burkami iz obdobja medvladja, ki so *Sen kresne noči* skrčile na igro v igri, ignoriral Shakespeareovo kritiko o amaterskem igranju in svojo komedijo priredil v sentimentalno vilinsko igro brez mehanike. Celó pri postavitvah, kjer ni posegal v Shakespeareove izvirnike, si je Garrick vzel precej manevrskega prostora. Njegove uprizoritve so bile tisto, čemur bi danes rekli predstave v sodobnih kostumih, in ni uporabljal podaljšanega odra. Moj najljubši primer Garrickove umetniške svobode pa je njegov pristop k *Hamletu*. Da bi občinstvo bolj prepričljivo prestrašil, je Garrick lasuljarju Perkinsu naročil, naj v njegovo moderno napudrano lasuljo vstavi majhno zračno tlačilko (Roach 58). Ko je tako opremljen melanholični danski princ v četrtem prizoru prvega dejanja prvič srečal Duha, so se mu lasje od groze dobesedno postavili pokonci. Če je verjeti pričam, je »strašljiva lasulja« definitivno dosegla učinek (Roach 60), vendar jo je le težko imeti za zgodovinsko točno ali zvesto duhu izvirnika.

Tako se zdi, da je odstopanje od izvirnika v gledališču prej pravilo kakor izjema. Pravzaprav je po mnenju vrste sodobnih raziskovalcev morda bistveno za preživetje igre. V svojem članku »On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and 'Success' – Biologically« [O izvoru adaptacij: ponoven premislek o diskurzu zvestobe in 'uspehu' – biološko] kanadska akademika, biolog Gary R. Bortolotti in literarna kritičarka Linda Hutcheon, ponujata zanimivo alternativo »teoretski slepi ulici [...] ki jo predstavlja nepretrgana prevlada tega, čemur običajno rečemo 'diskurz zvestobe'« (444). Četudi se njuna hipoteza ukvarja s filmskimi priredbami klasičnih dram in ne z izzivi, ki jih predstavlja njihova postavitve na oder, lahko njuno memetsko metodologijo brez težav uporabimo v gledališču in za vprašanje zvestobe gledaliških interpretacij. Osrednja premisa argumenta Bortolottija in Hutcheonove je, da je »uspeh« naracije določen z njeno sposobnostjo prilagajanja spremenjenim zgodovinskim okoliščinam in ne z zvestobo izvirniku. Klasični fenotip svojega ugleda ne dolguje zvestobi literarnemu genotipu, ampak svoji interpretativni gnetljivosti. Ni reprodukcije brez adaptacije. Prav kakor je glavna vloga genov, da se podvajajo skozi DNK in tako zagotovijo prenos dednih lastnosti ne glede na mutacije, ki so se morda na

poti zgodile, tako so memi kot »osnovne enote kulturnega prenosa« (Dawkins, *Selfish* 192) odgovorni za dolgoročno ohranjanje kulturnih vzorcev. Skrivnost zgodovinske kontinuitete igre ni v eksaktnem ponavljanju izvirnika, ampak v njegovem rednem repliciranju. S tega gledišča neštete konceptualne zlorabe besedil, kot so *Kralj Ojdip*, *Hamlet* ali *Tartuffe*, niso simptom pomanjkanja spoštovanja s strani gledališča, ampak znamenje notranje moči dramskega DNK posameznih besedil (glej tudi Fortier 90).

Bortolotti in Hutcheonova v svojem članku sugerirata, da »se uspeh podvojevalnika (naracije) meri z njegovim preživetjem v obliki dolgoživih kopij in verzij sebe: tj. z njegovo trdoživostjo, obiljem in raznolikostjo« (452). Če to logiko apliciramo na gledališče, lahko igro štejemo za uspešno, če njene uprizoritve uspejo ostati na repertoarjih, če so priljubljene pri občinstvu in kadar preživijo različna branja in uprizoritve. Sofoklejev *Ojdip* je boljši od Senekovega, ker ga še vedno uprizarjajo in ne le prevajajo; *Cyrano de Bergerac* Edmonda de Rostanda je uspešnejši od njegovega besedila *L'aiglon*, ker ga je mogoče videti na odrih po vsem svetu in ne le v Franciji; in Shakespearove sredozemske komedije so se obdržale bolje od mestnih komedij Thomasa Dekkerja in Bena Jonsona, ker jih je mogoče predstavljati iz enega okolja v drugo brez opazne škode za njihovo strukturo in ne zahtevajo podrobnega poznavanja londonske geografije, da bi jih lahko cenili. To pomeni tudi, da režiser ni virus, ki razžre izvornik, ampak katalizator njegovega nepretrganega podvajanja. Režiser je oseba, ki zagotavlja, da mutacije izvirnega teksta ohranjajo njegov pomen svež in pripravljen na spremembe zgodovinskih, kulturnih in političnih razmer.

Od kod torej izhaja latentna želja občinstva po ohranitvi literarnega genotipa? Ali, z drugimi besedami, zakaj toliko nezadovoljnih, vendar načitanih gledalcev in kritikov hrepeni po izjemno zvestih reprodukcijah? Na to vprašanje bomo najlažje odgovorili, če se vrnemo k izumitelju koncepta »mema«, angleškemu razvojnemu biologu Richardu Dawkinsu, in njegovi knjigi *Sebični gen*. Dawkins v svoji študiji trdi, da je zgodovinski transfer kulturnih informacij v načelu konservativen postopek, podobno kakor je dedovanje genskega materiala inherentno konservativno. V zadnjem poglavju svoje knjige Dawkins definira podvojevalnik kot glavni nosilec prenosa memske informacije z naslednjimi besedami: »[M]emi pa se po memskem skladu širijo tako, da iz enih v naslednje možgane potujejo na način, ki bi mu na splošno lahko rekli oponašanje« (*Sebični* 220). Ker je glavni cilj kulturne evolucije razširjanje memov, je želja po zvesti reprodukciji izvirnika bistvenega pomena za umetnost kot zgodovinski fenomen. Občinstvo na splošno želi videti natančne kopije memov, ker so oni tisti, ki sestavljajo njegovo kulturno identiteto. Gledalcev ne zanimajo mutacije in inovacije, kajti te jim grozijo; namesto tega želijo videti, da bi se njihov lastni sistem vrednot ohranil daleč v prihodnost (glej tudi Hutcheon 114–20).

Tradicija je torej fluiden koncept, ki je odvisen bolj od trenutnega memskega stanja

občinstva kakor od resničnega razumevanja zgodovinske preteklosti. Kakor lahko potrdijo številni režiserji, ki so specializirani za pristop k Shakespearu, imenovan izvirna praksa, bo zgodovinsko natančna rekonstrukcija elizabetinske igre, ki v ženske vloge zaseda moške, ne omejuje igralčevega gibanja in porabi zelo malo časa za izdelavo likov, enako verjetno razburila sodobnega gledalca kakor določene modernistične produkcije (prim. Lopez 309–10). Za britanskega specialista za izvirno prakso Tima Carrolla so tako, denimo, rekli, da je »seksističen, rasističen in reakcionaren« (Nestruck, »What« R4). Gledalci, ki so nezadovoljni z belim Othellom ali s slepim Knezom, bi bili prav tako nejevoljni, če bi opazili, da Kordelijo in Norca v *Kralju Learu* igra isti igralec, še posebej, če bi bil ta igralec, kakor je bila navada v Shakespearovem času, nezrel najstnik. Mainstreamovsko občinstvo pogosto ni zainteresirano za zgodovinsko natančnost svojih klasikov, vseh pa jim je nostalgična obnova Shakespeara iz srednješolskih učbenikov, ki ali vzbuja prijetne spomine na mladost ali pa potrjuje vrednote tega, kar smo sprejeli kot visoko kulturo. V tem smislu ideal zvestobe, ki preveva toliko jeze občinstva zaradi režiserjevega poseganja v izvirnik, ni včasih nič drugega kakor obnova osnovnih postulatov viktorijanske estetike. Tisto, k čemur poziva toliko pisem bralcev po še eni kontroverzni uprizoritvi priljubljene klasike, ni vračanje k izvoru, ampak pobeg v romantiziran svet naše lastne preteklosti.

Leta 1823 se je angleški igralec Charles Kemble odločil drzno tvegati in je v Covent Gardnu uprizoril eno manj znanih Shakespearovih iger *Kralj Janez* v avtentičnih, tj. srednjeveških kostumih. Njegov kostumograf James Robinson Planché je izid njunega eksperimenta opisal takole:

Nastopajoči niso imeli nobenega zaupanja vame in so kujavo prevzeli svoje nove in čudne kostume, popolnoma prepričani, da bo občinstvo rjavelo nanje. In je; vendar bolj spodbudno, kakor so mislili. Ko se je zastor dvignil in razkril kralja Janeza, oblečenega tako, kakor je oblečen njegov kip v Worcesterški katedrali, in obdanega z baroni, odetimi v gibljive oklepe, s cilindričnimi čeladami in pravimi ščiti, in z dvorjani v dolgih tunikah in ogrinjalih iz trinajstega stoletja, je prišlo rjovenje odobravanja, ki so ga spremljali štiri razločni aplavzi, tako vseobsegajoči in tako bučni, da so bili igralci osupli, jaz pa sem se počutil bogato nagrajenega za vse težave, tesnobo in nadloge, ki sem jih izkusil med delom. Prejemki od 400 do 600 *šilingov* na noč so vodstvu hitro povrnili stroške uprizoritve in od tistega trenutka je bila popolna preobrazba dramskega kostuma na angleškem odru neizogibna. (415–16)

Idealna uprizoritev Shakespeara za naše občinstvo je pogosto presenetljivo podobna antikvarni, ki jo je predlagal Planché. Gledalci si še vedno želijo videti vizualni spektakel, ki ne zahteva niti intenzivne uporabe domišljije niti prevelikega intelektualnega napora. Vseh jim je, če so kostumi pisani in bogati, oder pa masiven in poln rekvizitov. Pred devetnajstim stoletjem in njegovim vztrajanjem pri splošni

izobrazbi kot najbolj otipljivem dokazu o uspehu projekta razsvetljenstva se je inherentna potreba občinstva po vzdrževanju tradicije lahko zanašala le na kolektivni spomin in ne na podrobne zgodovinske študije preteklih stoletij. Ko pa so enkrat Sofoklej, Shakespeare, Molière in drugi klasiki postali del obveznega učnega načrta in se o njih poučuje tako rekoč vse v posameznem kulturnem okolju, niti literarne niti gledališke tradicije niso več neoprijemljivi, nekoliko arbitrarni fenomeni, ampak popolnoma preverljivi in do neke mere institucionalizirani sistemi védenja. Nenadoma ima vsak gledalec vnaprej izdelano predstavo o tem, kakšna naj bo uprizoritev in kaj je – oziroma ni – sprejemljivo na odru. Od uprizoritev se nič več ne pričakuje, da bodo replicirale izvajalčev genotip, ampak gledalčevega, gledališka evolucija pa mora tekmovati z novo silo, ki poskuša upočasniti njeno neizogibno gibanje naprej. Zato se včasih zdi, da so okusi večine obtičali nekje v poznem devetnajstem stoletju. V ironičnem obratu usode je zdaj poklic režiserja, izumljen v vojvodini Saška-Meiningen, da bi olajšal uvajanje historicizma in realizma na zahodne odre, zdaj pogosto dojet kot glavni oponent hegemoniji teh dveh slogov in kot glavni agent neprestanega razvoja gledališča kot umetniške forme.

V poglavju »Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation« [Preko zvestobe: dialog o priredbah] ameriški filmski kritik Robert Stam obravnava diskurz zvestobe kot fundamentalno zgrešen teoretični konstrukt. Njegova največja slabost je, da se zanaša na »moralistični« jezik (Stam 54) in zvestobo jemlje kot etično in ne strukturno kategorijo. Torej je biti zvest (izvirniku) videti kot vrednota, nezvestoba pa je višek izdaje integritete dela. A celo če je Stamova kritika krivična, dokler sprejemamo osnovne premise diskurza zvestobe, je misel, da je lahko v gledališču uprizoritev zvesta svojemu viru, logično pomanjkljiva: ideja zvestobe predpostavlja, da objekt vere hoče, da mu njegov subjekt ostane zvest. V gledališču izvirnik nima nobene volje, razen do lastnega preživetja: vera je vedno enostranska in počiva zgolj pri ustvarjalcih. In vendar, kakor nam kaže polemika v zvezi z uprizoritvijo *Tannhäuserja* Kosminskega, celo Nemci, ne glede na to, kar trdi naslov članka J. Kellyja Nestrucka o Thomasu Ostermeierju v *The Globe and Mail*, niso vedno »boljši« (»Germans« L1). Režiser ni nikoli in nikjer popolnoma varen pred moralističnim pogledom občinstva.

Prevedla Barbara Skubic

Literatura

- Appia, Adolphe. *The Work of Living Art. Man Is the Measure of All Things*. Prev. H. D. Albright in Barnard Hewitt, ur. Barnard Hewitt, U of Miami P, 1981.
- Auburn, Mark S. »Garrick at Drury Lane, 1747–1776.« *The Cambridge History of British Theatre*, ur. Joseph Donohue, 2. del, Cambridge UP, 2004, str. 145–64. 3 deli.
- Bortolotti, Gary R. in Linda Hutcheon. »On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and 'Success'—Biologically.« *New Literary History*, let. 38, 2007, str. 443–58.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. Penguin, 1990.
- . *Prazen prostor*. Prev. Rapa Šuklje. Mestno gledališče ljubljansko, 1971.
- Connolly, Kate. »German Nazi-Themed Opera Cancelled after Deluge of Complaints.« *The Guardian*, 9. maj 2013, www.guardian.co.uk/world/2013/may/09/german-nazi-opera-cancelled-wagner-tannhauser. Dostop 29. maj 2013.
- Craig, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. Heinemann, 1980.
- Cunningham, Vanessa. *Shakespeare and Garrick*. Cambridge UP, 2008.
- Curtis, Michael. *Jews, Antisemitism, and the Middle East*. Transactions, 2013.
- Davenant, William. *The Dramatic Works of William D'Avenant, with Prefatory Memoir and Notes*. Ur. W. H. Logan in James Maidment, Edinburgh, 1872–74. 5 delov.
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene: 30th Anniversary Edition with a New Introduction by the Author*. Oxford UP, 2006.
- . *Sebični gen*. Mladinska knjiga, 2006.
- Dekker, Thomas. *The Dramatic Works of Thomas Dekker*. Ur. Fredson Bowers, Cambridge UP, 1964–70. 4 deli.
- Dundjerović, Aleksandar Saša. »Silviu Purcărete: Contemporising Classic.« *Contemporary European Theatre Directors*, ur. Maria M. Delgado in Dan Rebellato, Routledge, 2010, str. 87–102.
- Evans, Steve. »Nazi-Themed Wagner Opera Cancelled in Dusseldorf.« *BBC News*, 9. maj 2013, www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-22461400. Dostop 29. maj 2013.
- Fortier, Mark. *Theory/Theatre: An Introduction*. Routledge, 2002.
- Garrick, David. *Romeo and Juliet; A Tragedy*. William Shakespeare, predelana izdaja Romea in Julije Williama Shakespeara J. P. Kemble, London, 1811.
- Garrick, David in George Colman. *A Fairy Tale: In Two Acts. Taken from Shakespeare*. London, 1763.
- Gardner, Lyn. »Measure for Measure – Review.« *The Guardian*, 24. nov. 2011, www.guardian.co.uk/stage/2011/nov/24/measure-for-measure-review. Dostop 29. maj 2013.
- Gildon, Charles. *Measure for Measure: Beauty, the Best Advocate*. London, 1700.
- James, E. L. *Fifty Shades of Grey*. Vintage, 2012.

- Jonson, Ben. *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*. Ur. David M. Bevington, Martin Butler in Ian Donaldson, Cambridge UP, 2012. 7 delov.
- Harris, Arthur John. »Garrick, Colman, and *King Lear*: A Reconsideration.« *Shakespeare Quarterly*, let. 22, 1971, str. 57–66.
- Harris, Robert. »Imperfect, Sure, But Not to Be Missed.« *The Globe and Mail*, 5. feb. 2013, str. L5.
- Homan, Sidney. *Staging Modern Playwrights: From Director's Concept to Performance*. Bucknell UP, 2003.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.
- Katz, Jacob. *The Darker Side of Genius: Richard Wagner's Anti-Semitism*. UP of New England, 1986.
- Kirwan, Peter. »Measure for Measure (RSC) @ The Swan Theatre, Stratford.« *The Bardathon*, 17. feb. 2012, blogs.nottingham.ac.uk/bardathon/2012/02/17/measure-for-measure-rsc-the-swan-theatre-stratford/. Dostop 29. maj 2013.
- Lopez, Jeremy. »A Partial Theory of Original Practice.« *Shakespeare Survey*, let. 61, 2008, str. 302–17.
- Marowitz, Charles. *The Marowitz Shakespeare: Adaptations and Collages of Hamlet, Macbeth, The Taming of The Shrew, Measure for Measure, and The Merchant Of Venice*. Boyars, 1978.
- Molière. *Oeuvres completes*. Ur. Georges Mongrédien, Garnier-Flammarion, 1964–5. 2 dela.
- Mountford, Fiona. »Measure for Measure, RSC Swan, Stratford upon Avon – Review.« *The London Evening Standard*, 25. nov. 2011, www.standard.co.uk/goingout/theatre/measure-for-measure-rsc-swan-stratford-upon-avon--review-7427770.html. Dostop 29. maj 2013.
- Nestruck, J. Kelly. »Germans Do It Better.« *The Globe and Mail*, 23. maj 2013, str. L1.
- . »What Would Shakespeare Do?« *The Globe and Mail*, 25. maj 2013, str. R4.
- Otway, Thomas. *The History and Fall of Caius Marius: A Tragedy*. London, 1704.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Prev. Christine Shantz, uvod Marvin Carlson, U of Toronto P, 1998.
- . *Gledališki slovar*. Prev. Igor Lampret. Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
- Pepys, Samuel. *The Diary and Correspondence*. Braybrook, London, 1870.
- Planché, James Robinson. »Recollections by J. R. Planché.« *London Society*, let. 19, maj 1871, str. 412–21.
- Roach, Joseph R. *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. U of Delaware P, 1985.
- Rostand, Edmond. *L'Aiglon: drame en six actes*. Fasquelle, 1916.
- . *Cyrano de Bergerac: comédie héroïque en cinq actes en vers*. Fasquelle, 1930.
- Seneca, Lucius Annaeus. *Oedipus; Agamemnon; Thyestes; Hercules on Oeta; Octavia*. Prev. John G. Fitch, Harvard UP, 2004.
- Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*. Ur. G. Blakemore Evans in dr., Houghton Mifflin, 1974.

- . *Milo za drago. Zbrana dela (Troilus in Kresida, Dober konec vse povrne, Milo za drago)*, prev. Matej Bor s sodelovanjem Anuše Sodnik, Državna založba Slovenije, 1970.
- Sophocles. *Oedipus the King*. Prev. Diskin Clay in Stephen Berg, Oxford Paperbacks, 1988.
- Spencer, Charles. »Dispiriting Plod through the R.S.C.'s Theatrical No-Man's-Land.« *Daily Telegraph*, 5. maj 1998.
- . »Measure for Measure, RSC, Swan Theatre, Stratford-upon-Avon, Review.« *The Telegraph*, 24. nov. 2011, www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/8913932/Measure-for-Measure-RSC-Swan-Theatre-Stratford-upon-Avon-review.html. Dostop 29. maj 2013.
- Stam, Robert. »Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation.« *Film Adaptation*, ur. John Naremore, Rutgers UP, 2000, str. 54–76.
- Steffy, Rebecca. »Inventing Isabel: Pig Iron Theatre Company (Re)Imagines *Measure for Measure*.« *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*, let. 4, št. 1, 2008–09, str. 1–13, www.borrowers.uga.edu/782037/show. Dostop 29. maj 2013.
- Stone, George Winchester, Jr. »David Garrick's Significance in the History of Shakespearean Criticism: A Study of the Impact of the Actor upon the Change of Critical Focus during the Eighteenth Century.« *PMLA*, let. 65, št. 2, 1950, str. 183–97.
- Tate, Nahum. *The History of King Lear: Acted at the Duke's Theatre; Reviv'd with Alterations by N. Tate*. London, 1681.
- Tommasini, Anthony. »Met's 'Ring' Machine Finishes the Spin Cycle.« *The New York Times*, 25. april 2012, www.nytimes.com/2012/04/26/arts/music/robert-lepages-first-complete-ring-concludes-at-met.html?pagewanted=all&r=0. Dostop 29. maj 2013.
- Vasagar, Jeevan. »Nazi-Themed Opera Production Canceled in Germany.« *Los Angeles Times*, 9. maj 2013, www.latimes.com/world/worldnow/la-fg-wn-nazi-themed-opera-canceled-20130509-story.html. Dostop 14. apr. 2017.
- Wagner, Richard. *Das Judentum in der Musik*. Leipzig, 1869.
- . *Werke in Zwei Bänden*. Ur. Peter A. Faessler, Stauffacher, 1966. 2 dela.
- Waleson, Heidi. »Where Intimacy Walked the Plank.« *The Wall Street Journal*, 26. apr. 2012, online.wsj.com/article/SB10001424052748704132204576284911746214404.html. Dostop 29. maj 2013.
- Westernhagen, Curt von. *Wagner: A Biography*. Prev. Mary Wittall, Cambridge UP, 1978. 2 dela.

More than a hundred years after theatre directors became an essential participant in the creative process, their artistic autonomy is still regularly challenged. One of the most common objections to their contribution to theatre productions is that their interpretations of classical plays deliberately deviate from their authors' explicit instructions. Yet performances of classics have failed to maintain the degree of respect for the original that their audiences often demand even well before directorial concepts became the convenient scapegoat for everything that goes wrong in a production. Using memetics as its methodological tool and productions of Shakespeare's plays as its case study, this article argues that a departure from the traditional staging practices and readings may actually be essential for the long-term survival of a play. It suggests that a play's continued success depends much more on its ability to adjust to the changed historical circumstances than to its fidelity to the original. In this sense, the director should not be seen as an inherent danger to the great masterpieces but rather as a person who ensures that the mutations of the source text will keep its meanings fresh and ready for the changes in historical, cultural or political circumstances.

Keywords: director, concept, Richard Wagner, William Shakespeare, fidelity discourse, memetics, memes

Jure Gantar holds BA and MA degrees from the University of Ljubljana, Slovenia, and a PhD in Drama from the University of Toronto. He has been a professor at Dalhousie University since 1992. His area of expertise is the theory of drama, in particular the theory and criticism of comedy, laughter, humour and wit. He has published numerous articles as well as three books on this subject: *Dramaturgija in smeh* (1993), *The Pleasure of Fools* (2005) and *The Evolution of Wilde's Wit* (2015).

jgantar@dal.ca

Till Director Does Them Part: Theatre and Fidelity Discourse

Jure Gantar

On 4 May 2013, a new production of Richard Wagner's opera *Tannhäuser* opened in the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf. It was conducted by Axel Kober, directed by Burkhard C. Kosminski, and featured Daniel Frank in the leading role. A production of Wagner in a German opera house is, on its own, a routine occurrence and, in terms of its newsworthiness, a non-event. Yet, within a few days, this particular production made it to the Arts and Entertainment pages of a number of major newspapers and news websites around the world. The main reason for this was the very vocal protest of the Düsseldorf audience which was seriously disturbed by the graphic representation of the Holocaust on the Rheinoper stage that included, among other things, a "scene [which] showed a family having their heads shaved and then being shot" (Vasagar). According to the media reports, up to twelve spectators sought medical help to cope with the shock of what they had witnessed in the theatre. The rest apparently "booed and banged the doors when they left the opera house in protest" (qtd. in Evans). By 8 May, the management decided to stop the regular run of the production and offer their subscribers a concert performance of Wagner's opera instead. "[I]t's with great regret that we now react to the fact that some scenes, in particular the very realistically portrayed shooting scene, caused such strong psychological and physical reactions in some visitors that some of them had to be taken into medical care," the management of the theatre wrote in its explanation of the cancellation (qtd. in Connolly). Though, according to the company's artistic director Christoph Meyer, the production's intention was to "mourn, not mock" concentration camp victims (qtd. in Connolly), the Deutsche Oper am Rhein eventually came "to the conclusion that [they could not] justify such an extreme impact of [their] artistic work" (qtd. in Evans) and determined that it was best to avoid any further controversy.

That relocating the events in an opera by Wagner to a Nazi concentration camp would be problematic should not have surprised anyone. After all, Wagner was a well-known anti-Semite who not only published the essay *Judaism in Music*, a scathing and racist attack on the work of several Jewish composers, but also once allegedly said to his wife Cosima that "one should burn all the Jews at a performance of *Nathan*

Acknowledgement: Some of the ideas in this article were first articulated in one of my 2008 columns for the Ljubljana City Theatre.

the Wise" (qtd. in Katz 91). Most music lovers know that Wagner was Adolf Hitler's favourite composer and that his music is still unofficially banned from Israeli stages and concert halls (compare Curtis 87). In this light, the decisions to move the action of *Tannhäuser* from the legendary medieval Thuringia into twentieth-century Germany, to dress Tannhäuser as an SS-officer, and to begin the production with a very realistic execution of what appears to be a Jewish family are at least questionable choices, if not an outright provocation. What is more surprising is that a number of detractors objected not only to the offensiveness of this particular staging but to the mere notion of the director's right to intervene in the original and thus, indirectly, to the artistic legitimacy of what is usually called "the director's concept" (Homan 16). Michael Szentei-Heise, a leader of Düsseldorf's Jewish community, for instance, "told German media that the production had strayed so far from the original intentions of Wagner, who wrote it as a romantic opera in the 1840s and set it in the Middle Ages, that it was implausible" (qtd. in Connolly). Opera buffs are perhaps used to North American critics and audiences objecting to radical concepts, for example, to Robert Lepage's abstract and technologically driven staging of the *Ring* cycle at New York's Metropolitan Opera or to Christopher Alden's interpretation of Wolfgang Amadeus Mozart's *La Clemenza di Tito* at the Canadian Opera Company, but it is obvious that even in Europe the director's freedom of interpretation is regularly questioned (see Dundjerović 94).

One of the most common popular objections to productions of classical works is that contemporary interpretations deliberately deviate from their authors' explicit instructions. Robert Harris in the *Globe and Mail* review of the 2013 Toronto production of Mozart's *opera seria*, for instance, writes that "[b]y and large, there were two *La Clemenzas di Tito* presented on the stage of the Four Seasons Centre on Sunday afternoon – the one Mozart and his librettist, Caterino Mazzola, wrote; and the one that Christopher Alden directed" (L5). As Szentei-Heise and Harris's reactions indicate, both audiences and critics are regularly disturbed by non-traditional casting, by the cuts to famous monologues, by the elimination of minor characters, and by transpositions of action from one historical era or geographical environment to another. Though such reservations are often justified by pointing out the inevitable inconsistencies of radical reinterpretations – reducing Wagner's Wotan from a Norse god of fury to "the C.E.O. of the Valhalla Corporation" (Tommasini) may make his ambition and greed plausible, but requires all kinds of mental contortions to accept his ability to conjure fire – we cannot ignore the fact that similar protests are just as frequently rooted in a staunch desire for fidelity to the original. It is almost as if the affiliation between the source text and its production were a contractual relationship based on respect and trust. As long as Valkyries are riding to Wagner's music, the fans of what Peter Brook calls the "Deadly Theatre" (11) expect them to follow the performative traditions of early

Bayreuth productions. In other words, they have to wear horned helmets and forget about helicopters.

The person who is most likely to be blamed for any hermeneutic infidelity is the director. No matter how controversial an operatic production is, the singers, the orchestra and the conductor usually escape the brunt of the criticism, at least in part because the decisions about the nuances of musical and theatrical interpretations are strictly separated. The reviews of Lepage's 2010–2012 *Ring* cycle, for instance, differed widely in their opinions on his concept, but were virtually unanimous in praising the "particularly sensitive performance" of the MET Orchestra under the guidance of James Levine and even suggested that "[m]oments of tenderness came welling out of the pit, spacious and full of feeling, as if Mr. Levine were trying to tell the stage, in all its bleakness, what this opera is about" (Waleson). In the Düsseldorf production of *Tannhäuser*, too, the management in its press release informed the public that they tried to convince Kosminski to make changes to his staging but felt compelled to add that once "he refused to do this for artistic reasons," they had no choice but "to respect – ... also for legal reasons – the artistic freedom of the director" (qtd. in Evans). Because the directors are the ones who have the final say on all crucial dramaturgical decisions, they are the ones assigned the objective responsibility for the deepening chasm between the source text, be it libretto or a play, and its theatrical realisation. And they are the ones who are held accountable when productions stray from what is considered a traditional interpretation and defy their playwrights' or librettists' written wishes (that is, stage directions) or even their implied instructions (that is, the relevant stage conventions). Since for more than two thousand years theatrical productions were staged successfully without the help of directors, their influence on the art form is sometimes seen as little more than an ultimately unnecessary but unfortunately inevitable by-product of late nineteenth-century reforms of theatrical practice (see Pavis 104–05).

Yet, the director is not the only cause of interpretive infidelity. Even before the appearance of the profession of the director and the experimental approaches advocated by Edward Gordon Craig and Adolphe Appia, productions of classical works, both plays and operas, were much less faithful to the explicit and implicit requirements of the source text and original staging practices than many contemporary avant-garde interpretations of today. Even Wagner himself did not always slavishly adhere to his original vision. Take, for example, the early productions of *Tannhäuser* itself. The world première of this opera took place on 19 October 1845 in the Königliches Hoftheater in Dresden, but since it was not as successful as Wagner would have liked it to be, he immediately returned to his score and libretto and started to modify them (see Westernhagen 1:78). By the time of the 1861 Paris production, which was meant to be a litmus test of *Tannhäuser's* success, he made a number of significant changes

to the original: he modified the overture; extended the scene between Tannhäuser and Venus; added a ballet sequence in the first act (not for any of his own reasons but simply in order to meet the Paris Opéra's expectations); and he made several other minor alterations that, had they been suggested by a contemporary director, say Kosminski or Lepage, might not have been accepted as justified. Despite his intensive involvement in the production, however, the Paris *Tannhäuser* failed miserably (290). Just as Kosminski's production, it too was heckled and disrupted, this time by the members of the Jockey Club, who disliked Wagner's decision to place the ballet sequence in Act One rather than in Act Two. Wagner eventually gave up and, in a curious portent of 2013, asked the minister responsible after the third performance "to withdraw his score as the only means of protecting his work" (292).

A similar trend of a cavalier approach to the source text, especially when it cannot be treated as just another draft of an author's work, can be observed throughout history and is particularly noticeable in productions of canonical works. Even in the seventeenth and the eighteenth centuries, well before directorial concepts become the convenient scapegoat for everything that goes wrong in a production, performances of classics regularly failed to maintain the degree of respect for the original that their audiences often demanded in their yearning for aesthetic predictability. In the continuation of my article, I will, therefore, try to demonstrate how little fidelity matters in theatre and, later on, to examine the reasons why we are so reluctant to admit this. Unlike this introduction, however, my analysis will focus on productions of Shakespeare's plays rather than Wagner's operas. There are two reasons for this choice: first, because the essential role of music in opera and the affiliated precarious equilibrium between the director's and the conductor's creative autonomy substantially complicate the discussion; and second, because Shakespeare is the most commonly performed classical author on our stages and as such lends himself particularly well to this kind of approach. Memetics as a theory developed in order to account for issues of reproduction and fidelity will provide the methodological and terminological framework for my inquiry.

Measure for Measure is one of Shakespeare's most enigmatic plays, and consequently also one of those that are most in need of a clear interpretation if the performers want their audiences to enjoy it. With its unusual balance of tragic and comic elements, as well as with its dependence on the decidedly unsavoury central theme of sexual extortion, *Measure for Measure* has historically posed a great challenge, but also offers a great opportunity for its interpreters. In the last hundred years in particular, it has been a yardstick by which the originality of Shakespearean directors has been assessed. Peter Brook's 1950 production, for example, was his first major success and set him on the path to fame two decades before his ground-breaking interpretation of *A Midsummer Night's Dream*.

In 2011, the Royal Shakespeare Company staged a new production of *Measure for Measure*, this time under the guidance of its then associate director Roxana Silbert. The starting point for her interpretation of the play were Isabella's lines from Act Two, Scene Four: "Th' impression of keen whips I'd wear as rubies, / And strip myself to death, as to a bed / That, longing, have been sick for, ere I'd yield / My body up to shame" (Shakespeare, *MM* 2.4.101–04). As the director herself explains in an interview for the RSC's website, she saw sadomasochism as the best equivalent of the licentiousness to which Duke Vincentio refers before he leaves Vienna to its own vices. Here is Peter Kirwan's description of how this dramaturgical concept was translated into theatrical practice:

The Vienna of this production had structures of sexual control built into its very fabric. The Duke and Angelo both wore strap-on leather corsets as part of their daily costume, and the Duke was attended by French maids and dominatrices [sic]. The set included living props: two women in S&M gear stood either side of the stage with spiked lampshades on their heads, departing at the click of a finger when their absence was required. Upstage, hundreds of straightened whips hung from the ceiling, providing a translucent curtain behind which could be concealed the play's various eavesdroppers, as well as silence scenes of Vienna's underworld sex scene. And in noisy sequences, Lucio, Pompey and their fellows engaged in a series of submission and domination games, playing out collective fantasies of control. (Kirwan)

The Vienna underworld in Silbert's production clearly owes more to Sigmund Freud and his older contemporary Leopold von Sacher-Masoch than to any location in Shakespeare's time. It is a place of a distinctly contemporary, tabloid-inspired hypocrisy rather than the vaguely Austrian city where Shakespeare's sex-trade workers lurk. But inasmuch as many critics hailed the production for its "intelligent" and "bold" concept (Gardner and Mountford), others objected to its disloyalty to the original, arguing that its only result is the oversimplification of Shakespeare's complexities and treated it as a tribute to *Fifty Shades of Gray* (James) rather than to the Bard. The *Daily Telegraph's* theatre critic Charles Spencer thus begins his review of the production by suggesting "that the RSC should change its name to the Really Sadistic Company" and then goes on to systematically ridicule most of Silbert's directorial interventions. Though he agrees that it "is the sexual charge that usually makes the play so compelling," his understanding of the moralistic Lord Angelo's duplicity, which in the RSC's production expresses itself in his propensity for sexual deviancy under the guise of middle-class respectability, goes well beyond Silbert's easy solution to dress everyone in titillating costumes (Spencer, "Measure"). In this light, even Michael Boyd's 1998 production – which Spencer, coincidentally, also shredded to pieces ("Dispiriting") – that was conceived as a satire on the uncanny ability of John Major's Conservative politicians to get caught with their pants down seems a relatively respectable choice. "[B]oth director and cast," Spencer complains

about the later production, “have entirely failed to comprehend almost everything that matters about this fascinating and perplexing play, contenting themselves instead with fatuous comedy and dodgy sex toys” (“Measure”).

An even more radical departure from Shakespeare’s original was the Pig Iron Theatre Company’s take on *Measure for Measure* entitled *Isabella* which they premièred at the 2007 Live Arts Festival in Philadelphia, Pennsylvania. This production was set in a mortuary, with a mortician rather than the Duke, as in the RSC’s version, metaphorically pulling all the strings of the marionettes that were once Shakespeare’s characters. The starting point for their reading was also a speech from Act Two, Scene Four of *Measure for Measure*, from one of Angelo’s soliloquies – “When I would pray and think, I think and pray / To several subjects. Heaven hath my empty words / While my invention, hearing not my tongue / Anchors on Isabel” (2.4.1–4) – except that this time, Shakespeare’s words were merely a vehicle to narrate a strange, borderline necrophiliac story, with all the actors on the stage naked for much of the play. The overall effect of the production was comic, in part “to release any awkwardness we feel in watching nude people move around onstage, but [the audience] also laugh[ed] because [it was] relieved that the tension in the work space [could] be diffused by the presence of others and that [the spectators would] be spared a spectacle of sexual violation” (Steffy 5). Yet, in order to get the comedy across, “Pig Iron cut all auxiliary characters, including Mistress Overdone, Pompey, Elbow, Master Froth, and Abhorson the executioner. Escalus, Barnardine, and Mariana do not appear onstage as discrete characters, but some of their lines survive, as when, for example, Angelo voices lines that *Measure* assigns to the legal clerk...” (Steffy 7). In other words, the stripping down of the actors was mirrored by the stripping down of Shakespeare’s text.

An adaptation such as *Isabella* is, of course, by the very definition of the term a step further removed from the original than an interpretation (compare Hutcheon 18). One could, therefore, argue that its departures from its source text should be treated with a more flexible attitude and not automatically assessed according to their fidelity to the original. Yet in theatrical practice the lines between what constitutes an interpretation and when an interpretation becomes an adaptation are blurred. Almost every production of a classical play cuts some of the lines from the original: how does this differ – other than in scale – from an adaptation that adds no new lines or characters and maintains whatever is left of the source in its original order? As Linda Hutcheon points out in one of the sections in her book *A Theory of Adaptation*, the question of the author’s intentions remains no matter the extent of changes (105–11; see also Homan 15–25).

As one-sided as Silbert’s interpretation and as drastic as the Pig Iron Theatre Company’s reading of *Measure for Measure* are – I could also add to this list Charles Marowitz’s

political variations on the play published in the collection *The Marowitz Shakespeare* – they are not substantially less faithful to Shakespeare’s original than Sir William Davenant’s reworking that was first performed at the Lincoln’s Inn Fields in 1662 by the Duke’s Company. Davenant’s adaptation, entitled informatively *The Law Against Lovers*, tries to brighten the dark atmosphere in the corrupt Vienna by importing into the play Beatrice and Benedick, the witty central heroes of Shakespeare’s comedy *Much Ado About Nothing*. In his first attempt to reintroduce Shakespeare’s problem play on the English stages, Davenant, whose contribution to the actual production would have been vaguely comparable to some of the contemporary director’s responsibilities, made the wicked Angelo and the clever Benedick brothers and, just like the Pig Iron Theatre Company, entirely eliminated the comic subplot involving constable Elbow and clown Pompey. In *The Law Against Lovers*, Angelo’s pass at Isabella is merely a test of her virtue, while Beatrice has a younger sister Viola, who in Act Three, Scene One even sings a song (Davenant 5:152–53). Unlike contemporary audiences that frequently object to interventions in classical texts, Davenant’s peers seem to have been more forgiving. “I went to the Opera, and saw *The Law against Lovers*,” the Restoration diarist Samuel Pepys writes in his entry on 18 February 1662, “a good play and well performed, especially the little girl’s [sic] (whom I never saw act before), dancing and singing...” (117). Though Davenant produced the play under his own name and omitted any reference to Shakespeare’s authorship, the 1700 adaptation of Davenant’s adaptation by Charles Gildon not only acknowledges Shakespeare’s authorship but also restores the original title, albeit with a new subtitle (*Beauty, the Best Advocate*). It also gets rid of Beatrice and Benedick, but adds a masque about Dido and Aeneas and an epilogue spoken by a ghost.

In general, Restoration theatre is well known for its modifications of Shakespeare’s original texts. Very few of his plays were performed without major changes to the text left to us by the editors of the various Quartos and Folios. In most cases, Restoration interpretations are today treated as adaptations, but from the period’s own point of view they were simply concepts that enabled the plays to stay alive on an indoor proscenium stage equipped with winged scenery, and that helped them relate to a new, more spectacle-hungry audience. The most notorious of the Restoration infidelities is Nahum Tate’s 1681 *The History of King Lear*, in which King Lear not only does not die but actually resumes his rule while Cordelia ends up marrying Edgar, but there was no shortage of other, similarly creative productions of Shakespeare’s plays on late seventeenth-century stages. *Romeo and Juliet*, for instance, regularly survive and, in Thomas Otway’s adaptation *The History and Fall of Caius Marius*, even move from Verona to ancient Rome, while the hugely successful Davenant’s and John Dryden’s *The Tempest, or The Enchanted Island* embellishes Shakespeare’s original by adding siblings both to Miranda and Caliban, and a foster son to Prospero.

It is usually argued that the respect for Shakespeare's originals is only recovered in the English theatre with the work of the famous eighteenth-century actor David Garrick (compare Cunningham 5). His ability to understand Shakespeare is considered legendary, and he was the first actor who could truly inhabit Shakespeare's characters rather than merely reproduce their words and actions. According to George Winchester Stone, Jr., before Garrick's era only seven of Shakespeare's plays that were regularly performed "can be said to have escaped the pens of the improvers (*Hamlet*, *Othello*, *Julius Caesar*, *1 Henry IV*, *2 Henry IV*, *The Merry Wives* and *Henry VIII*)" (186–87). "On the other hand," Stone continues, "for the thirty-five years of Garrick's connection with the stage, 1,448 performances of twenty-seven Shakespeare plays were given at his theatre alone, of which only eight can be said to have undergone serious alteration" (187). This shift clearly demonstrates a new attitude towards classical texts and could make Garrick into a poster boy for interpretive fidelity, except for one significant hiccup: the eight plays where he "both committed and permitted certain tamperings with [Shakespeare's] texts" (Stone 187). As faithful to the original as many of his productions were, Garrick remained pragmatic and only returned back to the source texts when this made for a more relevant theatre. When, conversely, he believed that his spectators would not be able to understand the originals, he calmly stuck with the tried Restoration adaptations or even provided his own, equally distanced from Shakespeare.

Garrick's character research in preparation for his performance of *King Lear* is regularly quoted as the predecessor of Konstantin Stanislavski's realistic acting technique (compare Auburn 164), yet it is just as often overlooked that Garrick "began his career with the Nahum Tate version of Shakespeare's tragedy" (A. Harris 57). He also meticulously purged *Romeo and Juliet* of all bawdy lines and, in a strange counterpoint to the Interregnum drolls that reduced *A Midsummer Night's Dream* to the play-within-the-play, ignored Shakespeare's critique of amateur acting and adapted his comedy into a sentimental fairy play without the mechanicals. Even in productions where he did not intervene in Shakespeare's originals, Garrick still allowed himself substantial leeway. His productions were what we could call today modern-dress stagings and did not use a thrust stage. My favourite example of Garrick's poetic licence, however, comes from his approach to *Hamlet*. In order to frighten his audiences more convincingly, Garrick commissioned the wigmaker Perkins to install into his fashionable powdered wig a small air pump (Roach 58). When the so-equipped melancholy Danish prince encountered the Ghost for the first time in Act One, Scene Four of the play, his hair literally stood on its ends in horror. If we can trust the eyewitness accounts, the "fright wig" definitely achieved its effect (Roach 60), but it could hardly be considered historically accurate and true to the spirit of the original.

It seems then that a departure from the original is the rule rather than the exception in theatre. In fact, in the opinion of a number of contemporary scholars it may actually be essential for the survival of a play. In their article entitled “On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and ‘Success’ – Biologically”, two Canadian scholars, the biologist Gary R. Bortolotti and the literary critic Linda Hutcheon, offer an interesting alternative to “the theoretical impasse ... represented by the continuing dominance of what is usually referred to as ‘fidelity discourse’” (444). Though their hypotheses deal with film adaptations of classical plays rather than the challenges posed by attempts to stage them, their memetic methodology can also be easily applied to theatre and to the question of the fidelity of theatrical interpretations. The central premise of Bortolotti’s and Hutcheon’s argument is that the “success” of a narrative is determined by its ability to adjust to the changed historical circumstances and not by its fidelity to the original. The classical phenotype does not owe its reputation to its fidelity to the literary genotype but to its interpretive pliability. There is no reproduction without adaptation. Just as the main role of genes is to replicate themselves through DNA and in this way ensure a transfer of hereditary characteristics regardless of the mutations that might happen along the way, so memes as the basic “unit[s] of cultural transmission” (Dawkins 192) are responsible for the long-term preservation of cultural patterns. The secret of the historical continuity of a play is not in the exact repetition of the original but in its regular replication. From this point of view, the countless conceptual abuses of texts such as *Oedipus Rex*, *Hamlet* or *Tartuffe* are not a symptom of the theatre’s lack of respect but an indication of the inner strength of the plays’ dramatic DNA (see also Fortier 90).

Bortolotti and Hutcheon suggest in their article that the “replicator’s (narrative’s) success is measured by its survival in the form of long-lived copies and versions of itself: that is, by its persistence, abundance, and diversity” (452). If this logic is applied to theatre, a play can be considered successful when its productions manage to stay on the repertoires, when they are popular with their audiences, and when they survive a variety of readings and stagings. Sophocles’ *Oedipus* is better than Seneca’s because it is still being performed and not just translated; Edmond de Rostand’s *Cyrano de Bergerac* is more successful than his *L’Aiglon* because it is seen on stages throughout the world and not just in France; and Shakespeare’s Mediterranean comedies have endured better than Thomas Dekker’s and Ben Jonson’s city comedies because they can be transposed from one environment to another without noticeable structural damage and do not require a detailed knowledge of London’s geography in order to be appreciated. This also means that the director is not a virus which decays the original but a catalyst of its continued replication. The director is the person who ensures that the mutations of the source text will keep its meanings fresh and ready for the changes in historical, cultural or political circumstances.

Where then does the audiences' latent desire for the preservation of the literary genotype originate? Or, in other words, what makes so many unhappy, but well-read, spectators and critics yearn for high-fidelity reproductions? This question is best answered if we return to the inventor of the concept of "meme", the English evolutionary biologist Richard Dawkins, and his book *The Selfish Gene*. He claims in his study that the historical transfer of cultural information is, in principle, a conservative process, in a similar fashion as is essentially conservative the inheriting of the genetic materials. In the last chapter of his book, Dawkins defines a replicator as the main carrier of the transfer of memetic information with the following words: "memes propagate themselves in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, can be called imitation" (192). Because the main objective of cultural evolution is the dissemination of memes, the desire for a faithful reproduction of the original is of crucial significance for art as a historical phenomenon. The audience generally wants to see the exact copies of memes because they are what constitute its cultural identity. The spectators are not interested in mutations and innovations since these threaten them; instead, they want to see their own value systems preserved well into the future (see also Hutcheon 114–20).

Tradition is, therefore, a fluid notion that depends more on the audience's current memetic state than on a true understanding of the historical past. As many directors specialising in the so-called Original Practice approach to Shakespeare can testify, a historically accurate reconstruction of an Elizabethan play that casts men in women's roles, does not block the actors' movements, and spends very little time on character work is just as likely to upset a contemporary spectator as certain modernist productions (compare Lopez 309–10). The British Original Practice specialist Tim Carroll, for instance, has been called "sexist, racist and reactionary" (Nestruck, "What" R4). The spectators who are unhappy with a white Othello or a blind Duke Vincentio would also be annoyed were they to notice that Cordelia and the Fool in *King Lear* are played by the same actor, especially if this actor, as was the habit in Shakespeare's own time, is an immature adolescent boy. The mainstream audience is frequently not interested in the historical accuracy of their classics but prefers the nostalgic revival of Shakespeare from our high-school textbooks that either evokes the pleasant memories of our youth or reaffirms the values of what we have been conditioned to accept as high culture. In this sense, the ideal of fidelity that pervades so much of the public's anger towards the director's interference with the original is sometimes nothing but a revival of the basic tenets of Victorian aesthetics. What so many letters to the editor after yet another controversial production of a well-loved classical play call for is not a return back to the source but a retreat to a romanticised world of our own past.

In 1823, the English actor Charles Kemble decided to take a bold risk and stage his Covent Garden production of one of Shakespeare's least known plays, the history

King John, in authentic, that is, medieval costumes. This is how his designer James Robinson Planché describes the outcome of their experiment:

The performers had no faith in me, and sulkily assumed their new and strange habiliments, in the full belief that they should be roared at by the audience. They *were* roared at; but in a much more agreeable way than they had contemplated. When the curtain rose, and discovered King John dressed as his effigy appears in Worcester Cathedral, surrounded by his barons sheathed in mail, with cylindrical helmets and correct armorial shields, and his courtiers in the long tunics and mantles of the thirteenth century, there was a roar of approbation, accompanied by four distinct rounds of applause, so general and so hearty, that the actors were astonished, and I felt amply rewarded for all the trouble, anxiety, and annoyance I had experienced during my labours. Receipts of from 400*l.* to 600*l.* nightly soon re-imbursed the management for the expense of the production and a complete reformation of dramatic costume became from that moment inevitable upon the English stage. (415–16)

Our audiences' ideal production of Shakespeare is often surprisingly similar to the antiquarian one advocated by Planché. The spectators are still hoping to see a visual spectacle that requires neither an intensive use of imagination nor too much intellectual exertion. They like the costumes colourful and rich, and the stage solid and full of props. Before the nineteenth century with its insistence on universal education as the most tangible evidence of the success of the Enlightenment project, the audience's inherent need for maintaining tradition could only rely on collective memory and not on detailed historical studies of previous centuries. Once Sophocles, Shakespeare, Molière and other classics become a part of required curriculum and are taught to virtually everyone in a given cultural environment, both literary and even theatrical traditions are no longer vague, somewhat arbitrary phenomena, but perfectly verifiable and to a degree institutionalised systems of knowledge. Suddenly, every spectator has preconceived notions about how a production should look and what is, or is not, acceptable on the stage. Productions are no longer expected to replicate the performers' but rather the spectators' genotypes, while theatrical evolution has to contend with a new force that attempts to slow down its inexorable motion forward. That is why it sometimes seems as if the mainstream taste were stuck somewhere in the late 1800s. In an ironic twist of fate, the director, the profession that was invented in Saxe-Meiningen to facilitate the introduction of historicism and realism on Western stages, is now often seen as both the main opponent of the hegemony of these two styles and as the main agent of the continued development of theatre as an art form.

In his chapter "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", the American film critic Robert Stam considers the discourse of fidelity a fundamentally misguided theoretical construct. Its main weakness is that it relies on "moralistic" language (Stam 54) and

treats fidelity as an ethical rather than a structural category. That is to say, being faithful (to the original) is seen as a value, while being unfaithful is tantamount to a betrayal of a work's integrity. But even if Stam's critique is unfair, as long as one accepts the basic premises of the discourse of fidelity, the suggestion that in theatre a production can be faithful to its source is logically flawed: the idea of fidelity assumes that the object of faith wants its subject to remain loyal. In theatre, the original has no will of its own beyond survival: the faith is always one-sided and resides with performers alone. Yet, as the controversy surrounding Kosminski's production of *Tannhäuser* shows, even Germans, despite what the *Globe and Mail's* headline to J. Kelly Nestruck's article on Thomas Ostermeier proclaims, do not always "do it better" ("Germans" L1). The director is never and nowhere entirely safe from the audiences' moralistic gaze.

Bibliography

- Appia, Adolphe. *The Work of Living Art. Man Is the Measure of All Things*. Translated by H D. Albright and Barnard Hewitt, edited by Barnard Hewitt, U of Miami P, 1981.
- Auburn, Mark S. "Garrick at Drury Lane, 1747–1776." *The Cambridge History of British Theatre*. Edited by Joseph Donohue, Cambridge UP, 2004, pp. 2:145–64. 3 vols.
- Bortolotti, Gary R. and Linda Hutcheon. "On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and 'Success'—Biologically." *New Literary History*, vol. 38, 2007, pp. 443–58.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. Penguin, 1990.
- Connolly, Kate. "German Nazi-Themed Opera Cancelled after Deluge of Complaints." *The Guardian*, 9 May 2013, www.guardian.co.uk/world/2013/may/09/german-nazi-opera-cancelled-wagner-tannhauser. Accessed 29 May 2013.
- Craig, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. Heinemann, 1980.
- Cunningham, Vanessa. *Shakespeare and Garrick*. Cambridge UP, 2008.
- Curtis, Michael. *Jews, Antisemitism, and the Middle East*. Transactions, 2013.
- Davenant, William. *The Dramatic Works of William D'Avenant, with Prefatory Memoir and Notes*. Edited by W. H. Logan and James Maidment, Edinburgh, 1872–74. 5 vols. Print.
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene: 30th Anniversary Edition with a New Introduction by the Author*. Oxford UP, 2006.
- Dekker, Thomas. *The Dramatic Works of Thomas Dekker*, edited by Fredson Bowers, Cambridge UP, 1964–70. 4 vols.
- Dundjerović, Aleksandar Saša. "Silviu Purcărete: Contemporising Classic." *Contemporary European Theatre Directors* edited by Maria M. Delgado and Dan Rebellato, Routledge, 2010, pp. 87–102.
- Evans, Steve. "Nazi-Themed Wagner Opera Cancelled in Dusseldorf." *BBC News*, 9 May 2013, www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-22461400. Accessed 29 May 2013.
- Fortier, Mark. *Theory/Theatre: An Introduction*. Routledge, 2002.
- Garrick, David, adaptor. *Romeo and Juliet; A Tragedy*. By William Shakespeare, rev. ed. J.P. Kemble, London, 1811.
- Garrick, David and George Colman. *A Fairy Tale: In Two Acts. Taken from Shakespeare*. London, 1763.
- Gardner, Lyn. "Measure for Measure – Review." *The Guardian*, 24 November 2011, www.guardian.co.uk/stage/2011/nov/24/measure-for-measure-review. Accessed 29 May 2013.
- Gildon, Charles. *Measure for Measure: Beauty, the Best Advocate*. London, 1700.
- James, E. L. *Fifty Shades of Grey*. Vintage, 2012.
- Jonson, Ben. *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*. Edited by David M. Bevington, Martin Butler and Ian Donaldson, Cambridge UP, 2012. 7 vols.

- Harris, Arthur John. "Garrick, Colman, and *King Lear*: A Reconsideration." *Shakespeare Quarterly*, vol. 22, 1971, pp. 57–66.
- Harris, Robert. "Imperfect, Sure, But Not to Be Missed." *The Globe and Mail*, 5 Feb. 2013, p. L5.
- Homan, Sidney. *Staging Modern Playwrights: From Director's Concept to Performance*. Bucknell UP, 2003.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.
- Katz, Jacob. *The Darker Side of Genius: Richard Wagner's Anti-Semitism*. UP of New England, 1986.
- Kirwan, Peter. "Measure for Measure (RSC) @ The Swan Theatre, Stratford." *The Bardathon*, 17 February 2012, blogs.nottingham.ac.uk/bardathon/2012/02/17/measure-for-measure-rsc-the-swan-theatre-stratford/. Accessed 29 May 2013.
- Lopez, Jeremy. "A Partial Theory of Original Practice." *Shakespeare Survey*, vol. 61, 2008, pp. 302–17.
- Marowitz, Charles. *The Marowitz Shakespeare: Adaptations and Collages of Hamlet, Macbeth, The Taming of The Shrew, Measure for Measure, and The Merchant Of Venice*. Boyars, 1978.
- Molière. *Oeuvres complètes*. Edited by Georges Mongrédien, Garnier-Flammarion, 1964–65. 2 vols.
- Mountford, Fiona. "Measure for Measure, RSC Swan, Stratford upon Avon – Review." *The London Evening Standard*, 25 November 2011, www.standard.co.uk/goingout/theatre/measure-for-measure-rsc-swan-stratford-upon-avon--review-7427770.html. Accessed 29 May 2013.
- Nestruck, J. Kelly. "Germans Do It Better." *The Globe and Mail*, 23 May 2013, p. L1.
- . "What Would Shakespeare Do?" *The Globe and Mail*, 25 May 2013, p. R4.
- Otway, Thomas. *The History and Fall of Caius Marius: A Tragedy*. London, 1704.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Translated by Christine Shantz, preface by Marvin Carlson, U of Toronto P, 1998.
- Pepys, Samuel. *The Diary and Correspondence*. Braybrook edition. London, 1870.
- Planché, James Robinson. "Recollections by J. R. Planché." *London Society*, vol. 19, May 1871, pp. 412–21.
- Roach, Joseph R. *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. U of Delaware P, 1985.
- Rostand, Edmond. *L'Aiglon: drame en six actes*. Fasquelle, 1916.
- . *Cyrano de Bergerac: comédie héroïque en cinq actes en vers*. Fasquelle, 1930.
- Seneca, Lucius Annaeus. *Oedipus; Agamemnon; Thyestes; Hercules on Oeta; Octavia*. Translated by John G. Fitch, Harvard UP, 2004.
- Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*. Edited by G. Blakemore Evans et al, Houghton Mifflin, 1974.
- Sophocles. *Oedipus the King*. Translated by Diskin Clay and Stephen Berg, Oxford Paperbacks, 1988.
- Spencer, Charles. "Dispiriting Plod through the R.S.C.'s Theatrical No-Man's-Land." *Daily Telegraph*, 5 May 1998.

- . "Measure for Measure, RSC, Swan Theatre, Stratford-upon-Avon, Review." *The Telegraph*, 24 November 2011, www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/8913932/Measure-for-Measure-RSC-Swan-Theatre-Stratford-upon-Avon-review.html. Accessed 29 May 2013.
- Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation." *Film Adaptation*, edited by John Naremore, Rutgers UP, 2000, pp. 54–76.
- Steffy, Rebecca. "Inventing Isabel: Pig Iron Theatre Company (Re)Imagines *Measure for Measure*." *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*, vol. 4, no. 1, 2008–09, pp. 1–13, www.borrowers.uga.edu/782037/show. Accessed 29 May 2013.
- Stone, George Winchester, Jr. "David Garrick's Significance in the History of Shakespearean Criticism: A Study of the Impact of the Actor upon the Change of Critical Focus during the Eighteenth Century." *PMLA*, vol. 65, no. 2, 1950, pp. 183–97.
- Tate, Nahum. *The History of King Lear: Acted at the Duke's Theatre; Reviv'd with Alterations by N. Tate*. London, 1681.
- Tommasini, Anthony. "Met's 'Ring' Machine Finishes the Spin Cycle." *The New York Times*, 25 April 2012, www.nytimes.com/2012/04/26/arts/music/robert-lepages-first-complete-ring-concludes-at-met.html?pagewanted=all&r=0. Accessed 29 May 2013.
- Vasagar, Jeevan. "Nazi-Themed Opera Production Canceled in Germany." *Los Angeles Times*, 9 May 2013, www.latimes.com/world/worldnow/la-fg-wn-nazi-themed-opera-canceled-20130509-story.html. Accessed 14 Apr. 2017.
- Wagner, Richard. *Das Judenthum in der Musik*. Leipzig, 1869.
- . *Werke in Zwei Bänden*. Edited by Peter A. Faessler, Stauffacher, 1966. 2 vols.
- Waleson, Heidi. "Where Intimacy Walked the Plank." *The Wall Street Journal*, 26 Apr. 2012, online.wsj.com/article/SB10001424052748704132204576284911746214404.html. Accessed 29 May 2013.
- Westernhagen, Curt von. *Wagner: A Biography*. Translated by Mary Wittall, Cambridge UP, 1978. 2 vols.

Članek raziskuje, kako sodobno irsko gledališče premaguje izzive sveta digitalne kulture in nastajajočih tipov protipozornosti ter kako se nanj odziva. Natančneje povedano, obravnava, kako irsko gledališče nagovarja, preizprašuje in izkorišča strategije novih komunikacijskih tehnologij, da bi zadostilo sodobnemu irskemu občinstvu. Za začetek bom analizirala nekaj predstav s programa Dublinskega gledališkega festivala v letih 2015 in 2016, in sicer *Prvo drama Čehova* skupine Dead Centre, *Te sobe*, ki je nastala v sodelovanju skupin ANU Productions in CoisCéim, ter *Labodje jezero/Loch na hEala* Michaela Keegana-Dolana. Navedene predstave se ukvarjajo z učinki obrata digitalne kulture na Irskem. Pokazala bom, da je ta obrat vplival na to, kako sodobno irsko občinstvo pristopa k določenim vrstam predstav in kako jih doživlja.

Ključne besede: irsko gledališče, Dublinski gledališki festival, digitalna kultura, afekt, *Prvo drama Čehova*, *Te sobe*, *Labodje jezero/Loch na hEala*

Angela Butler je absolventka doktorskega študija na Oddelku za dramo na univerzi Trinity College Dublin (Irski). Osredotoča se na fenomenološko usmerjeno raziskavo potopitvenega senzoričnega spektakelskega uprizarjanja. Pri senzoričnem spektakelskem uprizarjanju so v ospredju utelešeno izkustvo in občuteni vidiki uprizarjanja, pri čemer sta poudarjena doseganje soočenja z afektom in komunikacija občutenja. V disertaciji Butlerjeva raziskuje povezave med izkustvom afekta, ki ga omogoča senzorično spektakelsko uprizarjanje, ter vplivom, ki ga ima na tovrstno uprizarjanje digitalna kultura. Njeno raziskovalno področje obsega povezavo med uprizarjanjem in digitalno kulturo, afekt, estetsko izkustvo, zaznavanje, pozornost in fenomenologijo.

butlerab@tcd.ie

Sodobno irsko gledališče in digitalna kultura

Uprizoritveni odrazi spremenljive irske izkušnje

Angela Butler

Kulturne spremembe lahko opišemo kot spremembe v triadnem razmerju zaznavanja, telesa in jezika. To triadno razmerje je bistveni sestavni del gledališča. (Fischer-Lichte, *Show 9*)

Christopher Murray v domiselni novi razlagi enega najbolj znanih gledaliških citatov zapiše, da irsko gledališče drži »ogledalo narodu«, pri čemer še zlasti poudarja zgodovinsko odzivnost in reflektivnost gledališča na Irskem. Koncept držanja ogledala narodu se ne odraža le v številnih irskih dramah dvajsetega stoletja, ki so raziskovale in izzivale politični milje in irsko kulturo svojega časa (po tem najbolj slovijo dela avtorjev, kot so J. M. Synge, Seán O'Casey, Lady Gregory, Brian Friel, Frank McGuinness, Tom Murphy, Samuel Beckett in Marina Carr). Apliciramo ga lahko tudi v primeru na tekstu manj temelječega, bolj eksperimentalnega irskega gledališča zadnjega desetletja; sem prištevamo dela gledaliških skupin Corn Exchange, Blue Raincoat, Pan Pan Theatre, Brokentalkers in ANU Productions. Ker irska družba postaja vedno bolj »informativno intenzivna« – nasičena z mediji, podobami, tehnologijo, digitalnimi interakcijami in novimi komunikacijskimi tehnologijami – je irsko gledališče pod pritiskom, naj se oblikovno prilagaja in tako odraža to izkušnjo na Irskem. To prilagajanje se kaže v bolj eksperimentalnem, afektivnem načinu uprizarjanja, ki odraža značilnosti oziroma predvsem *občutje* življenja v intenzivno informativni družbi.

Članek raziskuje, kako sodobno irsko gledališče premaguje izzive sveta digitalne kulture in nastajajočih tipov protipozornosti ter kako se nanj odziva. Natančneje povedano, obravnava, kako irsko gledališče nagovarja, preizprašuje in izkorišča strategije novih komunikacijskih tehnologij, da bi zadostilo sodobnemu irskemu občinstvu. Za začetek bom analizirala nekaj predstav s programa Dublinskega gledališkega festivala (angl. Dublin Theatre Festival – op. prev.) v letih 2015 in 2016, in sicer *Chekhov's First Play* [Prva drama Čehova] skupine Dead Centre, *These Rooms* [Te sobe], ki je nastala v sodelovanju skupin ANU Productions in CoisCéim, ter *Swan Lake/Loch na hEala* [Labodje jezero/Loch na hEala] Michaela Keegana-Dolana. Navedene predstave se ukvarjajo z učinki obrata digitalne kulture na Irskem. Pokazala bom, da je ta obrat vplival na to, kako sodobno irsko občinstvo pristopa k

določenim vrstam predstav in kako jih doživlja.

V članku bom obravnavala določeno smer razvoja v sodobnem irskem gledališču, na katero vplivata digitalna kultura ter vedno bolj intenzivna interakcija z multiformnimi, informacijsko intenzivnimi okolji. Pri tem bom kot študije primerov analizirala specifične programske izbire Dublinskega gledališkega festivala v letih 2015 in 2016. Dublinski gledališki festival ima najdaljšo tradicijo v Evropi in je osrednje prizorišče sodobnih umetnosti na Irskem. Murray piše, da lahko irsko gledališče opredelimo kot »dolgotrajen, buren spor s spreminjajočim se občinstvom glede vedno istih temeljnih vprašanj: od kod prihajamo, kje smo in kam gremo« (224). Organizatorji Dublinskega gledališkega festivala zagotovo razmišljajo enako, kar se leto za letom odraža tudi v izbiri programa. Poleg tega, da na program uvrščajo mednarodno produkcijo, si prizadevajo tudi za predstavljanje irske; glavni namen pri slednjem je vedno odzivnost na vprašanja, ki so pomembna za irsko družbo tako na lokalni kot tudi na mednarodni ravni. Direktor Dublinskega gledališkega festivala Willie White to tudi poudarja: »Festival je zasnovan z mislijo na lokalno občinstvo« (2016 *Dublin 2*). Dublinski gledališki festival že od vsega začetka bistveno prispeva k stalnemu spreminjanju definicije irskega gledališča; to povezavo med njima obravnava tudi pričujoči članek. Sama se bom osredotočila na program festivala iz zadnjih dveh let in na tej podlagi poskušala kakovostno orisati sodobni gledališki milje na Irskem ter svojevrstno ukvarjanje sodobnega irskega gledališča z digitalno kulturo.

Digitalna kultura in protipozornost

Murrayjevemu konceptu ogledala narodu je podobna tudi trditev Erike Fischer-Lichte, da je v zaznavanju, telesih in jeziku evropskih družb prišlo do obrata zaradi širnega razvoja umetnosti, industrije in kulture na prelomu dvajsetega stoletja. Med dejavniki Fischer-Lichte navaja vpliv impresionizma, kubizma, železnice, avtomobila, industrijskih inovacij Fredericka Taylorja, uvedbo tekočega traku v industriji ter reformo bivalnih pogojev, prehrane in higiene. Zaključí, da je ta razvoj »od človeškega telesa zahteval, da se gibalno prilagodi danemu ritmu stroja« (*Show 5*). Telo in okolje sta v zavezujočem in dinamičnem odnosu; da lahko uspevata, se morata stalno prilagajati drug drugemu. Populacija je še naprej zatopljená v digitalno kulturo, zato bo ta kultura vplivala na percepcijo, telo in jezik ter posledično od družbe zahtevala, da se prilagodi danemu ritmu mediatiziranega, tehnološko usmerjenega okolja.

Primer tega ritma so tudi nastajajoče oblike protipozornosti. Prevladujoče nove komunikacijske tehnologije, kot so internet, elektronska pošta in prostori družbenih medijev, človeški spoznavnosti postavljajo dodatne zahteve, s tem pa tudi precejšnji izziv temu, kako posvečamo in usmerjamo pozornost. Zato so se pojavile oblike

protipozornosti, kot so hiperpozornost in transu podobni tipi nizke stopnje pozornosti, ki se vzdržujejo in sprožajo zaradi dolgotrajnih interakcij s tehnologijo. Da bi upoštevale ta obrat, se morajo tudi predstave odzivati na edinstvene in eksperimentalne načine.

V knjigi z naslovom *How We Think* [Kako razmišljamo] iz leta 2012 N. Katherine Hayles trdi, da je – drugače kot v državah v razvoju, kjer so redki viri na primer hrana, voda in zatočišče – v razvitih državah redek vir zagotovo človeška pozornost. Hayles trdi, da »je vse to bombardiranje z informacijami pripeljalo do situacije, ko je omejujoč dejavnik človeška pozornost. Tistega, čemur se je treba posvetiti, je preprosto preveč, časa za to pa premalo« (12). Ker okolje od nas stalno zahteva več stvari hkrati in so ljudje vedno dosegljivi, da bi te zahteve izpolnili, lahko domnevamo, da se bodo spoznavni vzorci in pristopi, pa tudi načini pozornosti, prilagodili in se tudi v prihodnje še naprej prilagajali spremembam v okolju. V nadaljnji raziskavi Hayles identificira dva tipa pozornosti – globoko pozornost in hiperpozornost. Trdi, da slednja zdaj bolj prevladuje zaradi vpliva informacijsko intenzivnih okolij. Razliko med navedenima tipoma pozornosti opredeli takole: »[Pri globoki pozornosti je potrebno] osredotočenje na en sam objekt za dolga obdobja [...], z visoko toleranco na čas osredotočenja« (»Hyper« 9), hiperpozornost pa je povezana s tem, da »hitro preklapljam med različnimi nalogami, dajemo prednost več informacijskim tokovom hkrati, iščemo visoke stopnje stimulacije ter imamo nizek tolerančni prag glede dolgočasja« (»Hyper« 12).

Hayles potegne neposredno vzporednico med tipi hiperpozornosti ter ponavljajočimi se digitalnimi interakcijami, za katere je pogosto treba preklapljati med nalogami; svoj učinek imajo tudi informacijsko intenzivna okolja, ki jih naseljujemo in se prav tako hitro spreminjajo. Hiperpozornost, še v mnogo večji meri pa pojem protipozornosti, sestavljata novo vrsto zavesti; na prvi pogled se ta zdi avtomatizirana, vendar je globoko utelešena. Zato si sodobno gledališče prizadeva, da bi z multifornnimi sredstvi ponudilo bolj afektivno estetsko izkušnjo in se na ta način navezalo na digitalno kulturo v njenih raznovrstnih manifestacijah.

Pri soočenju z afektom v uprizarjanju gre predvsem za občuteno, telesno soočenje med predstavo in gledalcem. V referenčnem delu *The Affect Theory Reader* je afekt opisan kot »ime, ki ga dajemo tistim silam – visceralnim silam, ki se nahajajo pod površino ali poleg zavestnega védenja oziroma so v splošnem *druge kot zavestno védenje*, življenjsko pomembnim silam onkraj čustev – ki lahko služijo temu, da nas peljejo h gibanju, misli in ekstenziji« (1). Do afekta pride na intenzivni, neoznačevalni ravni, ki obstaja le v sedanji izkušnji. Brian Massumi pojasnjuje, da je »za primat afektivnega značilna vrzel med *vsebino* in *učinkom*« (»Autonomy« 84). Drugače povedano, afekt se nahaja med označevalskim potencialom podobe in čustvom, ki ga lahko ta

označevalska podoba povzroči. Zato do soočenja z afektom pride v sedanjem trenutku in začutimo ga, še preden se ga zavemo oziroma ga prepoznamo. Afekt razumemo ter njegovo konceptualno pomembnost oziroma pomen določamo na podlagi resonance, ki ostane po dejanskem soočenju z afektom.

Iz navedene definicije soočenja z afektom v uprizarjanju, ki se dogaja »v sedanjem trenutku«, je razvidno, da gre za časovno, odnosno in telesno stanje. Kot piše Josephine Machon, gre pri prezenci ter pri potopitvi, ki jo ta povzroči, za »zelo realno izmenjavo energije med ljudmi, [ki] obstaja v neposrednosti žive in stalno potekajoče sedanosti uprizarjanja« (39). Koncept prezence kot izmenjave energije je pomemben, ker ne poudarja le globoko afektivnega značaja soočenj, do katerih pride v sedanji izkušnji, temveč tudi nediskurzni, izkustveni prostor, ki ga prezenca naseljuje. Ker se afekt zgodi v sedanjem trenutku, njegov pomen ugotavljamo prek njegove resonance v telesu. Soočenje z afektom povzroči utelešeno izkušnjo in v ospredje postavlja čutne vidike uprizarjanja. Pri tem je pri uprizarjanju vedno poudarek na stimulaciji čutov gledalca in komunikaciji čutenja. K pojmu soočenja z afektom se bom vrnila, ko se bomo ukvarjali z vrsto estetske izkušnje, ki se v analiziranih predstavah vzpostavlja za gledalca.

Če pogledamo še nekoliko širše, Hans-Thies Lehmann pri predstavljanju značilnosti postdramskega gledališča začrta naslednji razvoj, ki na tekstu temelječe gledališče vodi v smer bolj izkustvenega, afektivnega načina uprizarjanja: »[B]olj prezenca kot reprezentacija, bolj razdeljeno kot posredovano izkustvo, bolj proces kot rezultat, bolj manifestacija kot pomen, bolj energetičnost kot informacija« (*Postdramsko* 105). Lehmann omenjeni razvoj povezuje s prevlado tehnologije in medijev ter pojavom novih komunikacijskih tehnologij. Te značilnosti močno poudarjajo izkustvene vidike uprizarjanja, ki so pod vplivom digitalne kulture, in spodbujajo soočenje z afektom v uprizarjanju.

Če povzamemo: vzpostavljanje soočenja z afektom v uprizarjanju se lahko uporabi kot metoda povezovanja s tipi protipozornosti, in sicer tako, da sta v ospredju telesni učinek predstave in utelešeni odziv gledalca, ne pa osredotočanje na to, da gledalca konceptualno povežemo s podrobno izdelano pripovedjo. Zato v tem članku trdim, da številne sodobne irske gledališke predstave, ki se ukvarjajo z digitalno kulturo, uporabljajo multiformna in multimedijška sredstva z namenom, da bi na gledalčevo telo učinkovale afektivno in ne konceptualno prek močno strukturirane pripovedi. S tem želijo zadostiti oblikam protipozornosti, in sicer tako, da hkrati posnemajo in izzivajo strategije novih komunikacijskih tehnologij. V nadaljevanju bom trditve Hayles in Fischer-Lichte aplicirala na predstave v irskem kontekstu, pri čemer bom kot ilustrativno osnovo uporabila programa Dublinskega gledališkega festivala iz let 2015 in 2016. Na ta način bom podrobneje raziskala kulturni obrat na Irskem proti

digitalni kulturi in njegov vpliv na to, kako opredeljujemo, ustvarjamo in tržimo irsko gledališče.

Uprizoritveni odrazi spremenljive irske izkušnje

Da bi lahko razumeli spremenljivo definicijo irskega gledališča ter njen dialoški in formativni odnos z Dublinskim gledališkim festivalom, se je koristno vrniti k Murrayjevemu konceptu irskega gledališča, ki deluje kot ogledalo narodu. V opisu koncepta ogledala narodu Murray trdi:

[Z]rcalo ne vrača realnega; vrača podobe neke zaznane realnosti [. . .] Zato preskriptivni pristop k razmerju med umetnostjo in družbo v irski drami ne deluje. Zdi se, da je primernejša odprta, pluralna oblika dramske kritike. Drama pomaga družbi najti kompas; nacionalno identiteto hkrati ritualizira in preizprašuje. (9)

Programa Dublinskega gledališkega festivala iz let 2015 in 2016 sta si dejansko prizadevala tako za ritualizacijo kot za preizpraševanje nacionalne identitete, in sicer s prikazovanjem del, ki se zelo očitno ukvarjajo z digitalno kulturo in raziskujejo njen vpliv na irsko družbo. Vendar ni šlo za na tekstu temelječe drame, ki bi se z digitalno kulturo ukvarjale kot z osrednjo temo pripovedi; tega niso izražali z neposrednim zrcaljenjem realnega. Kazalo se je v predstavah, pri katerih je bila v ospredju afektivna komunikacija ter je bilo sporočilo posredovano z multimedijskimi in multiformnimi sredstvi. Drugače povedano, z načinom uprizarjanja so nagovarjale in analizirale sredstva protipozornosti, ki jih sproža digitalna kultura z integracijo izkustvenih, afektivnih in potopitvenih tehnik v uprizarjanju.

V predgovoru k programu Dublinskega gledališkega festivala za leto 2015 je navedeno, da je cilj izbranih predstav promovirati »odlično dramatiko, po kateri slovimo«, nato pa, da »umetniki uporabljajo tudi nove oblike in se s tem odzivajo na izziv, kako opisati sodobni svet, v katerem bivajo« (2). Naslednje leto je Willie White v intervjuju za dnevnik *The Irish Times* izjavil, da se leta 2016 festival osredotoča na »premik naprej«, v predgovoru k programu pa navaja tudi naslednje: »Iz del so razvidne skupne skrbi glede tega, kako živimo, kako si osmišljamo preteklost in kako lahko skupaj živimo zdaj in v prihodnje« (2). Čeprav je bilo na programu obeh festivalov po pričakovanjih veliko tradicionalnih, na tekstu temelječih dram, so številne predstave podrobno komentirale sodobno irsko življenje – zlasti potopitev v digitalno kulturo in ukvarjanje z njo – komentar pa je bil podan z izrazito multiformnimi in afektivnimi sredstvi.

V naslednjem delu bom analizirala *Prvo dramo Čehova* skupine *Dead Centre*, na festivalu prikazano leta 2015, nato pa *Te sobe* v koprodukciji skupin *ANU Productions*

in CoisCéim ter *Labodje jezero/Loch na hEala*, ki sta bili prikazani leta 2016. Vrnimo se k citatu Fischer-Lichte z začetka članka. Vse naštete predstave lahko štejemo za abstrakcije sodobnega irskega življenja; gre za odraz precejšnje kulturne spremembe, do katere je prišlo na Irskem in na globalni ravni – in sicer v smeri kulture digitalnega. Glede na triadno delitev, ki jo navaja Fischer-Lichte, omenjene predstave podajajo svojevrsten komentar o zaznavanju, telesu in jeziku sodobne irske družbe.

Ko je Anton Čehov napisal prvo dramo, je bila po navedbah deležna slabih kritik; od tedaj ni deležna velike pozornosti. Zato se je zdelo nenavadno, da si je Dead Centre, irska gledališka skupina, ki je znana po eksperimentalnem, vizualno privlačnem stilu, za (čeprav zelo prosto) priredbo izbrala prav to dramo; predstavo je poimenovala *Prva drama Čehova*. V promocijskem besedilu o drami piše, da je ob odkritju teksta leta 1921 »manjkala prva stran. V najdeni drami je bilo preveč likov, preveč tém, preveč dogajanja. Na splošno se zavrača kot neuprizorljiva. Kot je življenje« (2015 *Dublin 17*). *Prvo dramo Čehova* lahko razdelimo na dva dela. Prvi del predstave sestavlja razmeroma konvencionalna uprizoritev drame s tradicionalnimi kostumi in sceno ter pomembno izjemo. Ob vstopu v gledališče občinstvo prejme navodila, naj ima na glavi slušalke, ki jih takrat dobi. Nato se občinstvu predstavi so režiser *Prve drame Čehova* Bush Moukarzel in izjavi: »Najbrž se sprašujete, čemu imate na glavi slušalke. *Prva drama Čehova* je zelo zapletena in zmedena, zato sem mislil, da bi podajal režijski komentar in pojasnjeval, kaj se dogaja, za kaj gre in zakaj naj bi vam bila všeč.« Moukarzel v prvem delu drame stalno ostro komentira tekst, igralce in dogajanje; zada si funkcijo vodiča skozi to neuprizorljivo dramo.

Odločitev za slušalke in komentar vzbujata pozornost na številnih ravneh, če o njej razmišljamo v povezavi z odzivom irskega gledališča na digitalno kulturo in njegovo ukvarjanje z njo. Najprej gledalca povabi, naj bo hiper občutljiv glede svoje vloge opazovalca, pri čemer poleg moči, ki jo lahko ima komentar, dobi prostor tudi kritičnost glede pristranskosti določenih pogledov in njihovega ozadja. Poleg tega je zvok po naravi invaziven, vsiljiv, intimen in telesen. Zato lahko dejanje poslušanja štejemo za dinamično ukvarjanje materije s telesom in obratno. Kot zapiše Fischer-Lichte:

[Z]voki vstopijo v telo in mu rušijo meje. Ko zvok poslušalcem rezonira v prsih ter jim pri tem povzroči fizično bolečino ali vzbudi kurjo polt, ga ne slišijo več kot nečesa, kar v uho prihaja od zunaj, temveč ga občutijo od znotraj, v fizičnem procesu, ki vzbudi oceanske občutke. S pomočjo zvoka vzdušje gledalcu odpre telo in vstopi vanj. (*Transformative 119*)

Prva drama Čehova ne preizkuša le meja invazije čutov, temveč tudi prepričuje občinstvo, naj se z resonanco te invazije poveže na afektiven in izkustven način.

Kot da bi neposredno prikazovala odmik sodobnega gledališča od na tekstu temelječih

dram proti bolj telesnim, izkustvenim oblikam komunikacije, druga polovica *Prve drame Čehova* zapade v kaotično, veseljaško vzdušje. Nekateri liki si začnejo slačiti kostume in jih zamenjevati z modernimi oblačili, kot so nahrbtniki in volneni puloverji. Poleg besedila iz drame začnejo omenjati podatke o svojem življenju, pri čemer se realno življenje meša s fikcijo. V predstavi se predvajajo tudi sodobne pesmi in liki pogosto iznenada preidejo na koreografirane plesne točke. Ob koncu predstave z navodili prek slušalk člana občinstva povabijo, naj prevzame eno izmed vlog. V vrhuncu vseh teh vidikov se ne odražata le premik od reprezentacije k prezenci ter poudarjanje procesa pred izdelkom v sodobnem gledališču, temveč predvsem nagovarjanje gledalca, naj sprejme odsotnost upomenjanja in se namesto tega ukvarja s ponujeno afektivno komunikacijo.

Povezava med omenjeno dramo in kompleksnostjo življenja je že od vsega začetka vzpostavljena v promocijskem besedilu skupine Dead Centre. Če zapisano drži in se *Prva drama Čehova* na splošno zavrača kot neuprizorljiva zaradi obilice likov, tém in dogajanja, potem že omenjeno stalno komentiranje (poleg vse bolj nezanesljivih opazk ter nepredvidljivega odnosa med zvokom in podobo) nosi tudi namerno sporočilo glede varljivosti in širnega vpliva sodobnih medijev. *Prva drama Čehova* tako omogoča vpogled v spremenljivo irsko izkušnjo pa tudi v spremenljiv koncept irskega gledališča. Iz predstave je razvidno, da se irsko gledališče tematsko in oblikovno odziva na kulturne spremembe ter poskuša zadostiti porajajočim se načinom pozornosti in se ukvarjati z digitalno kulturo. Zaradi vsega naštetega se ustvarjajo bolj izkustvene, telesne, afektivne, multiformne in multimedijske predstave.

Gledališka skupina ANU Productions je mednarodno znana po potopitvenih, lokacijskih delih na temo socialnih vprašanj, ki jih družba zlahka spregleda. *Te sobe*, koprodukcija ANU Productions in irske plesne skupine CoisCéim, je nastala v počastitev spomina na irsko velikonočno vstajo leta 1916, osrednji dogodek v irski zgodovini, ko so irski republikanci v Dublinu organizirali upor, da bi končali britansko vladavino in ustanovili irsko republiko. V predstavi je posebna pozornost namenjena ženskam in moškim, ki so izgubili življenje zaradi vstaje oziroma njenih posledic za mesto in državo v obračunu, ki je sledil. *Te sobe* se poigrava s tremi časovnicami – 1916, 1966 ter s sedanjim trenutkom leta 2016, ko je bila predstava premierno izvedena. Večina predstave se dogaja leta 1966, ob petdesetletnici dogodkov; spomini še vedno bolijo in besno rezonirajo od vsakega performerja in kota stavbe, kjer poteka predstava.

Te sobe je ambiciozno delo, v katerem se občinstvo sprehaja po baru in hiši, kjer je vsaka soba povezana z določeno skrivnostjo glede omenjenih zgodovinskih dogodkov. Tudi vpliv skupine CoisCéim ima precejšnjo težo: kadar besede v *Teh sobah* odpovedo, kar se rado zgodi ob raziskovanju tovrstnih dogodkov, spregovorijo telesa. Izkušnje, ki se porajajo v *Teh sobah*, se prepletajo z brezhibno koreografiranimi plesi; nekateri

izražajo popolno agresijo in upodabljajo trenutek upora, nekateri pa govorijo o nepremostljivi žalosti in izgubi. Telesa performerjev in uprizarjajoče telo prostora govorijo v afektivnem in intenzivnem registru. Želijo se povezati z utelešenim spominom na velikonočno vstajo, za katerega lahko trdimo, da živi naprej v telesih, umih, ulicah in prostorih v državi vse do danes, tako da vsak gledalec predstavo razume po svoje.

Glavni lik v predstavi je prostor uprizarjanja, saj razkriva rane in skrivnosti velikonočne vstaje, medtem ko se občinstvo spreheja po zgradbi. V svoji fenomenološki študiji prostora Gaston Bachelard razpravlja o prostorih, ki lahko povzročijo kvalitativno spremembo v telesu. Zapiše: »S spremembo prostora, z zapuščanjem prostora običajnih občutljivosti se povežemo s psihično novotarskim prostorom [...] Ne spremenimo namreč prostora, temveč svojo naravo« (206). Bachelard torej meni, da imamo v različnih prostorih različne telesne izkušnje. Ta koncept je jasno prikazan v *Teh sobah*. Prvič, predstava je sestavljena iz čutno pozornost vzbujajočih vinjet, ki gledalca pričakujejo v vsaki od sob uprizoritvenega prostora in spodbujajo utelešeno gledalstvo. Poleg tega glede na premišljeno uporabo prostora in ustvarjanje lokacijskih predstav Brian Singleton komentira skupinino uporabo »mikrolokacij«, ki »imajo materialno 'gostiteljsko arhitekturo'«, vendar »imajo tudi 'duhove' včasih odsotnih pripovedi, ki jih skupina želi razkriti« (6). Na pojem spominov, ki rezonirajo iz uprizoritvenega prostora, dejansko lahko pogledamo še nekoliko širše: stavba na naslovu Dorset Street št. 85, prizorišče predstave *Te sobe*, je rojstna hiša irskega dramatika Seana O'Caseya, avtorja številnih znanih dram na temo irskega nacionalizma in irske velikonočne vstaje. Ta vidik predstavi doda še eno plast, novo resonanco, ki jo lahko občutimo v prostoru; odsotno pripoved predstavlja z afektivnimi sredstvi in nakazano prezenco.

Labodje jezero/Loch na hEala Michaela Keegana-Dolana temelji na določenih vidikih *Labodjega jezera* in irske legende *Lirovi otroci*. Namesto jasne pripovedi, ki bi bila kombinacija obeh zgodb, Keegan-Dolan v ospredje postavi afektivni, utelešeni potencial predstave; s tem pridejo do izraza njegove bogate plesne in koreografske izkušnje. *Labodje jezero/Loch na hEala* se dogaja na področju Irske, ki se imenuje Midlands; znano je po turobni, liminalni, mistični pokrajini, ki jo najbolj poznamo iz del Marine Carr. Lik princa Siegfrieda iz *Labodjega jezera* si je Keegan-Dolan zamislil kot Jimmyja, klinično depresivnega moškega, ki žaluje za izgubo očeta. Jimmyjeva mama se odloči, da bo prodala hišo, kar Jimmyja spravlja v hudo stisko. Da bi si vzel življenje, obišče bližnje jezero, kjer naleti na štiri labode. Sledi vizualno osupljiva in afektivna predstava z močno potopitveno noto, v njej pa prevladujeta ples in glasba.

Scenografsko je predstava *Labodje jezero/Loch na hEala* zasnovana tako, da prikazuje prostor, ki se šele gradi. V zadnjem desnem delu odra stoji lestev, na drugih mestih pa

so tudi stopnice, ki predstavljajo različne fizične strukture v zgodbi, na primer avto občinskega svétnika ter hišo, v kateri živita Jimmy in njegova mati. Iz zadnje stene molí odrska struktura. Vsak od teh delov scenografije sporoča, da gre za nek prostor, ki je predmet transformacije, vendar najbolj osupljiva komunikacija o prostoru poteka prek teles in premikov performerjev. H komunikaciji o prostoru prispeva tudi bend, ki ves čas v živo igra na odru ter v zgodbo vplete tudi nordijsko-irsko ljudsko glasbo.

Še enkrat se vrnimo h konceptu ogledala naroda. Predstava *Labodje jezero/Loch na hEala* načne nekaj pomembnih vprašanj za irsko družbo, kot so depresija, stanovanjsko vprašanje, osamljenost in cerkvene zlorabe, ter nam jih posreduje z izrazito afektivnimi sredstvi. Lahko trdimo, da je raziskovanje teh tem s pomočjo performerjevih gibov ob glasbeni spremljavi privlačnejše, kot bi bil opis ali reprezentacija. Kot piše Fischer-Lichte: »Imamo posebno sposobnost, da zaznavamo ritme in se z njimi telesno uglasimo. Ko se časovnost predstave organizira in strukturira na podlagi ritma, pride do trčenja različnih 'ritmičnih sistemov'. Ritem predstave trči z različnimi ritmi vsakega posameznega gledalca« (*Transformative* 136). Ta trk, ki ga razumemo kot vrsto soočenja z afektom, doseže gledalca na kvalitativni, telesni ravni; zato se z njim zmešajo resonance in odmevi iz preteklosti ter ga odnesejo v prihodnost, vse to pa omogoči močnejše razumevanje predstave.

V *Poetiki prostora* Bachelard raziskuje sposobnost prostorov (zlasti sob in drugih točk doma), da priključijo vrsto poezije, ki rezonira, odzvanja in odmeva skozi telo. Ti globoko občuteni odmevi ponovno prihajajo na površje in se prenesejo na prihodnja soočenja. Bachelard skozi celotno študijo omenja intimno izmenjavo med telesom, mislimi in prostorom, ki nas obdaja. Z *Labodjim jezerom/Loch na hEala* je Keegan-Dolan ustvaril predstavo, ki je prisluhnila poetiki prostora okoli nas; še zlasti se osredotoča na irsko področje Midlands ter mogočne resonance in odzvene, ki jih ta kraj sporoča telesu. Keegan-Dolan to prikaže tako utelešeno, da gledalec kljub precej abstraktni in nelinearni pripovedi nima nikakršnih dvomov o tem, kaj je njeno bistvo. Tudi sam je namreč povabljen, da občuti, kako spregovorijo telesa in prostori – povabljen, da občuti, kako se resonance in odzveni premikajo skozi njegovo telo.

Če povzamemo: *Prva drama Čehova, Te sobe* in *Labodje jezero/Loch na hEala* predstavljajo oblike uprizoritvenih odrazov irske izkušnje, ki iščejo svoj prostor v sodobnem irskem gledališču. Omenjene tri predstave lahko prištevamo k tistim, ki se ukvarjajo z digitalno kulturo, ne nazadnje tudi zaradi oblike, v kateri podajajo pripovedi. Vse odražajo odločitev, da bodo v središču afektivne in ne konceptualne možnosti uprizarjanja. Vse prikazujejo tudi globoko izkustveno soočenje, soočenje z afektom, pri čemer je fokus na telesni komunikaciji med performerji in gledalci. Če razmišljamo o učinku mediatiziranih okolij in dolgih digitalnih interakcij na zaznavanje, telo in jezik, *Prva drama Čehova, Te sobe* in *Labodje jezero/Loch na hEala*

ponujajo dragocen vpogled v to, kaj pomeni naseljevati informacijsko intenziven svet, se z njim ukvarjati in – kar je najpomembnejše – ta svet izkušati.

»Govori[ti] svetu z lastnim naglasom«

Strokovnjaki za področje uprizarjanja, zlasti tisti, ki se ukvarjajo z digitalno kulturo in raziskovanjem uprizarjanja, so se začeli ukvarjati s stili uprizarjanja, katerih cilj je izkoriščati prednosti telesne izkušnje. Pričenjajo se osredotočati na oblike, ki bi lahko pomagale pri izpostavljanju čutnih vidikov uprizarjanja. Rosi Braidotti, znana strokovnjakinja na področju posthumanizma, piše:

Sodobne informacijske in komunikacijske tehnologije pozunanajo in elektronsko podvajajo živčni sistem. To je sprožilo premik v percepciji: vizualne načine reprezentacije so zamenjali senzoričnonevronske načini stimulacije. Kot piše Patricia Clough, smo postali »biomediatizirana« telesa. (90)

Trditev Braidotti napeljuje na širšo razpravo o tem, kako so telesa povezana z mediatiziranim svetom, v katerem prebivajo. Poleg tega pa v središče pozornosti postavlja tudi s tem povezani obrat v zaznavanju in izkustvu, do katerega je prišlo zaradi načinov simulacije in stimulacije; to vodi k vprašanju, kako se bo uprizarjanje še naprej ukvarjalo s strategijami novih komunikacijskih tehnologij ter jih izkoriščalo, da bi zadostilo tipom protipozornosti, ki se dobro odzivajo na soočenje z afektom. Vsaka od predstav, ki sem jih analizirala v tem članku, je prikaz izrazito afektivnega in pogosto potopitvenega izkustva kot načina ukvarjanja s kulturnim obratom, ki je opazen na Irskem in tudi v mednarodnem merilu.

Tipi protipozornosti zdaj bolj prevladujejo, saj se sprožajo zaradi dolgih časovnih obdobij, ki jih preživimo ob ukvarjanju z digitalnimi interakcijami. V članku sem analizirala, kako se irsko gledališče odziva na te tipe pozornosti, ki se porajajo in razvijajo zaradi obrata proti digitalni kulturi, in kako se jim prilagaja. Analizirala sem tudi predstave, katerih cilj je, da se z občinstvom povežejo na telesni ravni, in sicer s pomočjo soočenja z afektom in izkustvenih načinov uprizarjanja. Pri tem uporabljajo multiformna sredstva, ki ustrezajo tipom protipozornosti, pri katerih se daje prednost več informacijskim tokovom hkrati in ne eni sami pripovedi, ki bi se odvijala dalj časa.

V članku trdim, da irsko gledališče izkorišča strategije novih komunikacijskih tehnologij, da bi komentiralo njihove učinke v družbi. Najprej sem analizirala programa Dublinskega gledališkega festivala iz let 2015 in 2016 kot skupinska primera predstav na Irskem, ki se osredotočajo zlasti na učinke digitalne kulture. Iz *Prve drame Čehova*, *Teh sob* in *Labodjega jezera/Loch na hEala* sta razvidna intenzivnejše ukvarjanje s telesnimi izraznimi oblikami in precejšen obrat k njim kot najučinkovitejšemu načinu

komuniciranja z občinstvom. Omenjene predstave tako na različne načine prikazujejo spremenljivi pojem, kaj je irsko gledališče in kaj bi lahko bilo. Irsko gledališče se pričinja ukvarjati z digitalno kulturo, cilj pa so bolj izkustvene, telesne, afektivne, multiformne in multimedijske predstave.

Fischer-Lichte zapiše, da se kulturne spremembe kažejo v triadnem razmerju zaznavanja, telesa in jezika družbe. Irsko gledališče poskuša razpravo o tem odpreti v samem uprizarjanju, in sicer tako, da ustvarja bolj multiformne, afektivne in potopitvene predstave, ki preizprašujejo in odražajo različne stile uprizarjanja ter občutje življenja v pretežno mediatiziranih okoljih. Zato se zdi primerno, da sklenemo z razmišljanjem Willieja Whita, ki je povezano s predstavami, ki so bile na Dublinskem gledališkem festivalu prikazane leta 2016, širše gledano pa tudi z naravo sodobnega irskega gledališča: »Naši umetniki so potopljeni v sedanost in dojemljivi glede možnosti za prihodnost; samozavestno ustvarjajo delo, ki ima korenine tam, kjer živijo, ter govori svetu z njihovim lastnim naglasom« (2). Ta naglas se jasno kaže v afektivnih, telesnih načinih komunikacije, ki se odražajo v irskem gledališču.

Prevedla Urška Zajec

Literatura

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Prev. Maria Jolas, Beacon P, 1969.
- . *Poetika prostora*. Prev. Tanja Lesničar - Pučko, Študentska založba, 2001.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Polity P, 2013.
- Centre, Dead. »Chekhov's First Play.« *2015 Dublin Theatre Festival Programme*, 2015.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Prev. Jo Riley, U of Iowa P, 1997.
- . *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Prev. Saskya Iris Jain, Routledge, 2008.
- Gregg, Melissa, in Gregory J. Seigworth, urednika. *The Affect Theory Reader*. Duke UP, 2010.
- Hayles, N. Katherine. *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. U of Chicago P, 2012.
- . »Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes.« *Profession*, let. 13, 2007, str. 187–99.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Prev. Karen Jürs-Munby, Routledge, 2006.
- . *Postdramsko gledališče*. Prev. Krištof Jacek Kozak, Maska, 2003.
- Machon, Josephine. »Watching, Attending, Sense-Making: Spectatorship in Immersive Theatres.« *Journal of Contemporary Drama in English*, let. 4, št. 2, 2016, str. 34–48.
- Massumi, Brian. »The Autonomy of Affect.« *Cultural Critique*, št. 31, 1995, str. 83–109.
- . »Avtonomija afekta. The Autonomy of Affect.« *Maska*, let. 24, št. 125/126 (jesen 2009), str. 60–87.
- Murray, Christopher. *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror up to Nation*. Manchester UP, 1997.
- Singleton, Brian. *ANU Productions: The Monto Cycle*. Palgrave Macmillan, 2016.
- White, Willie. »Opening Note.« *2015 Dublin Theatre Festival Programme*, 2015.
- . »Opening Note.« *2016 Dublin Theatre Festival Programme*, 2016.

This article will explore the question of how contemporary Irish theatre navigates and responds to digital culture and emergent counter-attention modes. More particularly, how does Irish theatre appeal, interrogate and exploit the strategies used by new communication technologies in order to appeal to a contemporary Irish theatre audience? I will begin to tease out this enquiry by examining a number of performances programmed as part of the 2015 and 2016 Dublin Theatre Festival, namely Dead Centre's *Chekhov's First Play*, ANU Productions and CoisCéim's *These Rooms*, and Michael Keegan-Dolan's *Swan Lake/Loch na hEala*. These performances engage specifically on the effects of the digital culture shift in Ireland – a shift, I will argue, that has affected the ways contemporary Irish theatre audiences approach and experience certain types of performance. The article focuses on several performances from the Dublin Theatre Festival 2015 and 2016 programmes in order to explore the cultural shift in Ireland towards digital culture and how it has transformed the way contemporary Irish theatre is defined, created and consumed. Looking at specific programming choices for the 2015 and 2016 Dublin Theatre Festival, the article traces the pervasive nature of information-intensive environments in Ireland and links it to the bodily, immersive and affective performances programmed as part of the Festival.

Keywords: Irish theatre, Dublin Theatre Festival, digital culture, affect, *Chekhov's First Play*, *These Rooms*, *Swan Lake/Loch na hEala*

Angela Butler is a PhD candidate in the Department of Drama at Trinity College Dublin. Her doctoral research presents a phenomenologically guided study of immersive sensory spectacle performance. Sensory spectacle performance aims to foreground the embodied experience and felt aspects of performance whereby the emphasis is always on the establishment of an affective encounter and communication of sensation. Angela's thesis considers the connections between the affective experience offered by sensory spectacle performance and the influence of digital culture upon it. Her research interests include performance and digital culture, affect, aesthetic experience, perception, attention and phenomenology.

butlerab@tcd.ie

Contemporary Irish Theatre and Digital Culture

Performative Reflections of a Changing Irish Experience

Angela Butler

Cultural change can be described as a change in the triadic relation formed by perception, body, and language. This triadic relation is unequivocally constitutive of theatre. (Fischer-Lichte, *Show 9*)

In a clever revision of one of theatre's most recited lines, Christopher Murray proposes that Irish theatre holds a "mirror up to nation", placing particular emphasis on the historically responsive and meditative nature of theatre in Ireland. This mirror up to nation concept is not only demonstrated in a multitude of twentieth-century Irish plays that sought to explore and challenge the political milieu and Irish culture of the time, displayed most notably in the works of J.M. Synge, Seán O'Casey, Lady Gregory, Brian Friel, Frank McGuinness, Tom Murphy, Samuel Beckett and Marina Carr, but can equally be applied to the less text-based, more experiential Irish theatre of the last decade, exhibited in productions by Corn Exchange, Blue Raincoat, Pan Pan Theatre, Brokentalkers and ANU Productions. As Irish society becomes increasingly "information-intensive" – saturated with media, images, technology, digital interactions and new communication technologies – Irish theatre comes under pressure to adapt its form to reflect this experience of Ireland. This adaptation is reflected in the form of a more experiential, affective mode of performance; a mode that reflects what it is and above all what it *feels* like to live in an information-intensive society.

This article will explore the ways in which contemporary Irish theatre navigates and responds to digital culture and emergent counter-attention modes. More particularly, it will consider how Irish theatre appeals, interrogates and exploits the strategies used by new communication technologies in order to appeal to a contemporary Irish theatre audience. I will begin to tease out this enquiry by examining a number of performances programmed as part of the 2015 and 2016 Dublin Theatre Festival, namely Dead Centre's *Chekhov's First Play*, ANU Productions and CoisCéim's *These Rooms* and Michael Keegan-Dolan's *Swan Lake/Loch na hEala*. These performances engage with the effects of the digital culture shift in Ireland – a shift, I will argue, that has affected the ways contemporary

Irish theatre audiences approach and experience certain types of performance.

This article will trace a particular development in contemporary Irish theatre informed by digital culture and our ever-increasing engagement with multi-form, information-intensive environments, whileby commenting on specific programming choices for the 2015 and 2016 Dublin Theatre Festival as demonstrative case studies. Dublin Theatre Festival is the longest running theatre festival in Europe and a central fixture in the contemporary arts scene in Ireland. Murray observes that Irish theatre can be defined as “a long energetic dispute with a changing audience over the same basic issues: where we come from, where we are now, and where we are headed” (224), and Dublin Theatre Festival certainly embraces this idea as demonstrated in their programming choices year on year. In addition to programming international work, the Festival seeks to showcase Irish productions, always with the prevailing agenda to respond to issues that are pertinent to Irish society, both at a local and global level. Willie White, the director of Dublin Theatre Festival, emphasises this point by noting, “The festival is conceived with a local audience in mind” (*2016 Dublin 2*). Since its inception, the Festival has been fundamental to the continually shifting definition of Irish theatre; this article draws upon this connection. By focusing on the Dublin Theatre Festival programme from the past two years, I hope to provide a valuable indication of the contemporary theatrical milieu in Ireland and demonstrate contemporary Irish theatre’s particular engagement with digital culture.

Digital culture and counter-attention

In a similar vein to Murray’s mirror up to nation proposal, Erika Fischer-Lichte suggests that a shift occurred in European societies’ perception, bodies and language as a consequence of substantial developments in art, industry and culture at the turn of the twentieth century. Amongst other factors, she cites the impact of Impressionism, Cubism, railways, automobiles, the industrial innovations of Frederick Taylor, the adoption of conveyor belts in industry and the reform of housing, nutrition and hygiene. Fischer-Lichte concludes that these developments “required the human body to adapt its movements to the given rhythm of a machine” (*Show 5*). A binding and dynamic relationship exists between our bodies and our surroundings; each must continually adapt to the other in order to thrive. Therefore, as digital culture continues to engage the population, so too will it affect perception, bodies and language requiring society to adapt to the given rhythm of a mediated, technology-driven environment.

One of the ways this rhythm is illustrated is in emergent forms of counter-attention. The prevalence of new communication technologies such as the Internet, email

and social media places additional demands on our cognition and thus introduces a significant challenge to the ways in which we delegate and direct our attention. Consequently, counter forms of attention have emerged, such as hyper attention and modes of low-level attention similar to trance, which are maintained and precipitated by long periods of time interacting with technology. Accordingly, performances must respond in unique and experimental ways to recognise this shift.

In her 2012 book, *How We Think*, N. Katherine Hayles suggests that, in contrast to the developing countries where scarce resources are identifiably food, water and shelter, the scarce resource in the developed countries is incontrovertibly human attention. Hayles contends that, “the sheer onslaught of information has created a situation in which the limiting factor is human attention. There is simply too much to attend to and too little time to do it” (12). Thus, when our surroundings continue to make multiple demands and people are always contactable in order to carry out these demands, it is reasonable to assume that cognitive patterns and approaches, as well as attention modes, will adjust and continue to adjust to the changing environment. In a further study, Hayles identifies two modes of attention – deep attention and hyper attention – suggesting the latter mode has grown in prominence due to the influence that information-intensive environments exert. She notes the difference in the two attention types as follows: “[Deep attention involves] concentrating on a single object for long periods [...] having a high tolerance for focus times” (“Hyper” 9), while hyper attention involves, “switching rapidly among different tasks, preferring multiple information streams, seeking high levels of stimulation, and having low tolerance for boredom” (“Hyper” 12).

Hayles draws a direct link to the rise of modes of hyper attention with our repeated digital interactions that require switching between tasks frequently, in addition to the effect of the information-intensive environments we inhabit which are also changing rapidly. Hyper attention, and more widely, the notion of counter-attention constitutes a new type of consciousness that, although on first enquiry may seem automated, is in fact deeply embodied. For that reason, contemporary theatre is seeking to offer a more affective aesthetic experience through multi-form means in order to tap into digital culture in its various manifestations.

Affective encounter in performance is a primarily felt, bodily encounter between the performance and the spectator. *The Affect Theory Reader* describes affect as “the name we give to those forces—visceral forces beneath, alongside, or generally *other than* conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion—that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension” (1). It occurs on an intensive, asignifying plane only available in present experience. Brian Massumi explains that the “the primacy of the affective is marked by a gap between *content* and *effect*” (84).

In other words, affect is located between the signifying potential of the image and the emotion that this signifying image may instil. Thus, affective encounter occurs within the present moment and is felt prior to being known or identified. We understand the affect and seek out conceptual significance or meaning from the resonance left by the affective encounter subsequent to the event.

This reference to affective encounter in performance occurring in “the present moment” indicates a temporal, relational and bodily state. According to Josephine Machon, presence, and the consequent immersion it delivers, is “A very real exchange of energy between humans [that] exists within the immediacy of the live and ongoing present of performance” (39). The concept of presence as an exchange of energy is significant because it not only highlights the deeply affective nature of encounters that occur within the present experience but also the non-discursive, experiential space that it inhabits. As affect occurs within the present moment, meaning is accessed through the resonances in the body. Affective encounter establishes an embodied experience and foregrounds the felt aspects of performance. In doing so, the performance’s emphasis will always be on the stimulation of the spectator’s senses and communication of sensation. I will return to the notion of affective encounter in reference to the mode of aesthetic experience that the performances which I reference construct for the spectator.

By extension, in setting out the characteristics of postdramatic theatre, Hans-Thies Lehmann charts the following developments that move text-based theatre towards a more experiential, affective mode of performance: “more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information” (85). Lehmann connects these developments to the pervasiveness of technology and media as well as the emergence of new communication technologies. These characteristics place a considerable emphasis on the experiential aspects of performance influenced by digital culture and promote the establishment of affective encounter within performance.

In sum, the establishment of affective encounter in performance can be used as a way to connect to modes of counter-attention by foregrounding the bodily impact of the performance and the embodied response of the spectator rather than focusing on the conceptual connection of the spectator to an elaborate narrative. It is therefore the argument of this article that many contemporary Irish theatre performances which engage with digital culture employ multi-form, multi-media means to impact the spectating body affectively rather than conceptually through a highly structured narrative in order to appeal to forms of counter-attention by simultaneously imitating and challenging the strategies used by new communication technologies. In what

follows, I will apply the proposals of Hayles and Fischer-Lichte to performances within the Irish context, using the 2015 and 2016 Dublin Theatre Festival programmes as an illustrative anchor, in order to further explore the cultural shift in Ireland towards digital culture and how it has transformed the way contemporary Irish theatre is defined, created and consumed.

Performative reflections of a changing Irish experience

In order to understand the shifting definition of Irish theatre and its dialogic and formative relationship with Dublin Theatre Festival, it is valuable to return to Murray's proposal of Irish theatre acting as a mirror up to nation. In his outline of the mirror up to nation concept, Murray notes:

[T]he mirror does not give back the real; it gives back images of a perceived reality [...] Therefore, a prescriptive approach to the relations between art and society in Irish drama is unfruitful. An open, pluralist form of dramatic criticism seems preferable. Drama helps society find its bearings; it both ritualises and interrogates national identity (9).

The 2015 and 2016 Dublin Theatre Festival programmes indeed sought to both ritualise and interrogate national identity by presenting works that distinctly engage with digital culture and explore its impact on Irish society. However, these were not text-based plays that engaged with digital culture as a central narrative subject; they did not demonstrate by directly mirroring the real. Rather, the performances displayed digital culture by foregrounding affective communication and employing multi-media and multi-form means to deliver their message. In other words, the mode of performance sought to both appeal and examine modes of counter-attention precipitated by digital culture through an integration of experiential, affective, immersive techniques within performance.

The opening note of the 2015 Dublin Theatre Festival programme remarks that the performances chosen aimed to showcase the "excellent play writing that we are renowned for", before noting that "artists are also taking on new forms to respond to the challenge of describing the contemporary world in which they find themselves" (2). The following year, in an interview with the *Irish Times*, Willie White observed that the 2016 Festival was focusing on "forward momentum" and in the prefatory note to the 2016 programme, he further states, "What is evident in the works are common concerns about how we live, how we make sense of the past and how we can live together now and in the future" (2). Indeed, while the 2015 and 2016 festivals chose to programme a number of traditional text-based plays as anticipated, a large number of the performances presented a detailed

commentary on contemporary Irish life, particularly society's engagement and immersion in digital culture, delivered through distinctly multi-form, affective means.

In the section that follows, I will examine Dead Centre's *Chekhov's First Play* from the 2015 Festival followed by ANU Productions and CoisCéim's *These Rooms* and Michael Keegan-Dolan's *Swan Lake/Loch na hEala*, both of which were presented at the 2016 Festival. To return to Fischer-Lichte's proposal referenced at the beginning of this article, each of these performances can be seen as an abstraction of contemporary Irish life; they are a reflection of the substantial cultural change that has occurred in Ireland, and globally, towards a culture of the digital. Therefore, based on Fischer-Lichte's proposed triadic relation, these performances present a distinct commentary on contemporary Irish society's perception, bodies and language.

When Anton Chekhov wrote his first play, it was reportedly met with poor reviews; since then, it has received little attention. Thus, it seemed unusual that Dead Centre, an Irish theatre company recognised for their experimental, visually compelling style, had chosen to adapt this play, albeit in a loose fashion, calling it *Chekhov's First Play*. In their blurb for the play the company note that when the text was discovered in 1921, "The title page was missing. The play they found had too many characters, too many themes, too much action. All in all, it's generally dismissed as unstageable. Like life" (2015 Dublin 17). *Chekhov's First Play* can be broken down into two parts. The first part stages a relatively conventional presentation of the play complete with traditional costumes and set, with one notable exception. Upon entering the theatre, the audience are instructed to wear the headphones that are provided. Then, Bush Moukarzel, the co-director of *Chekhov's First Play*, introduces himself to the audience, stating, "You're probably wondering why you're wearing headphones. *Chekhov's First Play* is really complicated and messy so I thought I'd set up a director's commentary to help explain what's going on, what it's about, and why you should like it." Moukarzel continues through the first half of the play to provide a sharp commentary about the text, the actors and the action; he appoints himself as a guide through this unstageable play.

The choice to use headphones and commentary in the performance is striking on a number of levels particularly when considered in relation to Irish theatre's response to and engagement with digital culture. Firstly, it invites the spectator to be hypersensitive of their role as an observer while also allowing for a critique surrounding the bias of certain perspectives and their motives in addition to the power that commentary can exert. Furthermore, sound by its nature is invasive, intrusive, intimate and bodily. Therefore, we can consider the act of listening as a dynamic engagement between matter and body. As Fischer-Lichte points out,

sounds enter the body and break down its limits. When a sound resounds in the listeners' chests, inflicting physical pain or stimulating goose-bumps, they

no longer hear it as something entering their ears from outside but feel it from within as a physical process creating oceanic sensations. Through sound, the atmosphere opens and enters the spectators' bodies (*Transformative* 119).

Chekhov's First Play not only tests the boundaries of sense invasion, it also convinces the audience to connect with the resonance of this invasion in an affective and experiential manner.

As though directly demonstrating contemporary theatre's move away from text-based plays towards more bodily, experiential forms of communication, the second half of *Chekhov's First Play* descends into a chaotic party-like atmosphere. Some of the characters begin to remove their costumes and replace them with modern garments such as backpacks and wool sweaters. The characters begin to refer to information about their own lives alongside lines from the play, mixing real life with fiction. In addition, the performance plays contemporary songs and the characters on numerous occasions break into choreographed dance routines. Finally, at the end of the play, a member of the audience is invited, through an instruction on the headphones, to fill a role in the play. These aspects culminate not only in displaying a move from representation to presence and an emphasis on process over product in contemporary theatre, but foremost in asking the spectator to embrace the lack of signification and instead engage with the affective communication on offer.

The connection between the play and the complexity of life is established from the outset in the blurb provided by Dead Centre. If, as it suggests, *Chekhov's First Play* is generally dismissed as unstageable due to its multitude of characters, themes and action, then the commentary throughout, in addition to the growing unreliability of the observations alongside the unpredictable sound/image relationship, carries a deliberate message concerning the deceptive nature of contemporary media and its extensive influence. Thus, *Chekhov's First Play* offers insight into a changing Irish experience and in turn, a changing concept of Irish theatre. What is evident in this performance is that Irish theatre, in subject and form, is responding to cultural change and is seeking to appeal to emergent attention modes and to engage with digital culture by creating more experiential, bodily, affective, multi-form, multi-media performances.

ANU Productions are recognised internationally for their immersive, site-responsive work that explores social issues that have been largely overlooked by society. *These Rooms*, a co-production between ANU Productions and Irish dance company CoisCéim, seeks to commemorate the 1916 Easter Rising in Ireland, a pivotal occasion in Irish history whereby Irish republicans staged a revolt in Dublin city in an attempt to end British rule and establish an Irish republic. The performance pays particular attention to the men and women who lost their lives as a result of the Easter Rising and the

effect on the city and country in the aftermath. *These Rooms* plays with three timelines – 1916, 1966 and the present moment in 2016 when the play premièred. The majority of the performance is set in 1966 during the fifty-year commemoration of the events; the memories are still raw, resonating furiously from each performer and each corner of the building in which the performance takes place.

These Rooms is an ambitious piece, involving the audience wandering around a bar and a house that holds a secret of the historic events in every room. Significantly, a mark of the influence of CoisCéim, when words fail in *These Rooms*, as they often do when exploring events such as this, bodies speak. The experience created in *These Rooms* is interlaced with tightly choreographed dances, some of which express sheer aggression and capture the rebellious moment, and some of which speak of unbearable grief and loss. The bodies of the performers and the performing body of the space speak on an affective and intensive register. They seek to connect to the embodied memory of the Easter Rising, which arguably lives on in the bodies, minds, streets and spaces of the country to this day so that each spectator has a unique understanding of the piece.

The performance space is the dominant character as it uncovers the wounds and secrets of the Easter Rising as the audience wander through the building. In his phenomenological study of space, Gaston Bachelard discusses spaces that can induce a qualitative change in our bodies. He proposes, “By changing space, by leaving the space of one’s usual sensibilities, one enters into communication with a space that is psychically innovating. For we do not change place, we change our nature” (206). Therefore, for Bachelard, there is a difference in how particular spaces are experienced on a bodily level. This notion is demonstrated distinctly in *These Rooms*. In the first instance, the performance consists of sensorially-striking vignettes awaiting the spectator in each room of the performance space which encourage embodied spectatorship. Additionally, noting ANU Productions’ considered use of space and the creation of a site-responsive performance, Brian Singleton comments on the company’s use of “micro-sites” that “have a material ‘host architecture’” but “also have the ‘ghosts’ of sometimes absent narratives that the company seek to uncover” (6). Indeed, expanding upon the notion of memories resonating from the performance space, the building in which *These Rooms* takes place, 85 Dorset Street, is the birthplace of Irish playwright Seán O’Casey who wrote a number of notable plays surrounding Irish nationalism and the Easter Rising. This aspect adds another layer to the performance; another resonance to be felt in the space. It presents an absent narrative through affective means and implied presence.

Michael Keegan-Dolan’s *Swan Lake/Loch na hEala* draws on aspects of the Irish legend “The Children of Lir” and *Swan Lake*. Rather than presenting a straightforward

narrative that combines the two pieces, Keegan-Dolan demonstrates his expertise as a dancer and choreographer by choosing to foreground the performance's affective, embodied potential. *Swan Lake/Loch na hEala* is set in the Midlands of Ireland which is known for its bleak, liminal, mystical landscape, most famously encapsulated by Marina Carr's writing. The character of Prince Siegfried from *Swan Lake* is re-imagined as Jimmy; a clinically depressed man in his mid-thirties grieving the loss of his father. Jimmy's mother has decided to sell the family home which deeply distresses Jimmy. In an effort to end his life, Jimmy visits a nearby lake where he encounters four swans. What follows is a visually striking, affective and phenomenally immersive performance dominated by dance and music.

The stage design of *Swan Lake/Loch na hEala* presents a place that is under construction. A large ladder stands upstage right, flight cases populate the stage at various points representing different material structures in the story such as the town councillor's car and the house in which Jimmy and his mother live. An exposed stage structure juts out from the back wall. While each of these pieces communicates an unspecified place undergoing transformation, the most striking communication of place is through the bodies and movements of the performers. The live band that plays onstage throughout the performance also contributes to the communication of the space, weaving Nordic-Irish folk music into the story.

Returning once again to the notion of mirror up to nation, *Swan Lake/Loch na hEala* raises several issues pertinent to Irish society such as depression, housing, loneliness and clerical abuse, and communicates these issues through distinctly affective means. The performer's movements working in parallel with the live music arguably explore the subjects in a more compelling manner than description or representation might achieve. Fischer-Lichte proposes, "We have a particular capacity for perceiving rhythms and tuning our bodies to them. When the temporality of a performance is organized and structured through rhythm, different 'rhythmic systems' clash. The rhythm of the performance collides with the various rhythms of each individual spectator" (*Transformative* 136). This collision, understood as a type of affective encounter, reaches the spectator on a qualitative, bodily level, allowing for resonances and reverberations of the past to mingle with it and to carry into the future, therefore allowing for a more potent understanding of the piece.

In *The Poetics of Space*, Bachelard explores the ability of spaces, particularly rooms and places in the home, to evoke a type of poetry that resounds, reverberates and echoes through the body. These deeply felt echoes resurface and apply themselves to future encounters. Throughout his study, Bachelard refers to the intimate exchange between the body, thoughts and the space that surrounds us. In *Swan Lake/Loch na hEala*, Keegan-Dolan has created a performance that has listened to the poetics of

space that surrounds us, focusing specifically on the Midlands of Ireland, and the powerful resonances and reverberations that this place communicates to the body. Keegan-Dolan presents this in such an embodied manner that, while the narrative is at times quite abstract and non-linear, the spectator is left in no doubt of its essence because they too are invited to feel the bodies and spaces speak, they too are invited to feel the resonances and reverberations move through their body.

In sum, *Chekhov's First Play*, *These Rooms* and *Swan Lake/Loch na hEala* are representative of the forms of performative reflections on the Irish experience that are finding their place in contemporary Irish theatre. These three performances can be viewed as an engagement with digital culture, not least for the form in which they deliver their narrative. Each of the performances chose to centre in on the affective possibilities of performance over the conceptual. What is being presented in each is a deeply experiential, affective encounter where bodily communication between the performers and the spectators lies at the heart of the piece. If one considers the effect of mediatised environments and prolonged digital interactions on our perception, body and language, *Chekhov's First Play*, *These Rooms* and *Swan Lake/Loch na hEala* offer valuable insights into what it means to inhabit, engage and most importantly experience an information-intensive world.

“Speak[ing] to the world in their own accent”

Performance scholars, particularly those engaged in the field of digital culture and performance research, have begun to explore performance styles which aim to capitalise on bodily experience and are turning their attention towards the forms that may assist in enhancing the felt aspects of performance. Rosi Braidotti, a noted scholar within the field of posthumanism, contends that:

Contemporary information and communication technologies exteriorize and duplicate electronically the nervous system. This has prompted a shift in our perception; the visual modes of representation have been replaced by sensorial-neuronal modes of stimulation. As Patricia Clough puts it, we have become “biomediated” bodies (90).

Braidotti’s observation foremost provokes a wider discussion about the way in which bodies relate to the mediatised world in which they inhabit. But furthermore, her statement highlights an inherent shift in perception and experience through modes of simulation and stimulation which in turn raises the question of how contemporary performance will continue to engage with and exploit the strategies used by new communication technologies to appeal to modes of counter-attention which thrive on affective encounter. Each of the performances discussed in this article present a

distinctly experiential, affective and often immersive experience as a way of engaging with the cultural shift that can be observed in Ireland and internationally.

Modes of counter-attention have become more prevalent compelled by the extended periods of time we spend engaged in digital interactions. This article has examined the ways in which contemporary Irish theatre is responding and adapting to these attention modes precipitated and developed by the shift towards digital culture. It has also examined the performances that aim to connect on a bodily level with the audience by means of affective encounter and experiential modes of performance using multi-form means, thus responding to modes of counter-attention, which favour many streams of information rather than one narrative unveiled over an extended period of time.

This article has suggested that Irish theatre is exploiting the strategies used by new communication technologies in order to comment on their effects on society. I began my enquiry by referencing the 2015 and 2016 Dublin Theatre Festival programmes as a cluster-example of performances in Ireland that focused particularly on the effects of the digital culture. *Chekhov's First Play*, *These Rooms* and *Swan Lake/Loch na hEala* display a progression in the engagement and a considerable shift to bodily forms of expression as the most effective way to communicate with their audiences. Consequently, these performances, in various ways, present a shifting notion of what Irish theatre is and what it could be. Irish theatre is beginning to engage with digital culture thereby aiming to deliver more experiential, bodily, affective, multi-form, multi-media performances.

Fischer-Lichte suggests that cultural change manifests itself in the perception, body and language of a society in a triadic relation. Irish theatre is attempting to open a performative conversation by delivering more multi-form, affective, immersive performances that interrogate and reflect different attention styles and what it feels like to live in largely mediatised environments. Thus, it seems appropriate to end on a reflection posed by Willie White in reference to the performances presented as part of the Dublin Theatre Festival in 2016 and, more widely, on the constitution of contemporary Irish theatre: "Our artists are immersed in the present day and alive to the possibilities for the future, they are confidently making work that is rooted in where they live and that speaks to the world in their own accent" (2). This accent is manifestly conveyed in affective, bodily modes of communication displayed in contemporary Irish theatre.

Bibliography

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas, Beacon P, 1969.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Polity P, 2013.
- Centre, Dead. "Chekhov's First Play." *2015 Dublin Theatre Festival Programme*, 2015.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Translated by Jo Riley, U of Iowa P, 1997.
- . *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain, Routledge, 2008.
- Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth, editors. *The Affect Theory Reader*. Duke UP, 2010.
- Hayles, N. Katherine. *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. U of Chicago P, 2012.
- . "Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes." *Profession*, vol. 13, 2007, pp. 187–99.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby, Routledge, 2006.
- Machon, Josephine. "Watching, Attending, Sense-Making: Spectatorship in Immersive Theatres." *Journal of Contemporary Drama in English*, vol. 4, no. 2, 2016, pp. 34–48.
- Massumi, Brian. "The Autonomy of Affect." *Cultural Critique*, no. 31, 1995, pp. 83–109.
- Murray, Christopher. *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror up to Nation*. Manchester UP, 1997.
- Singleton, Brian. *ANU Productions: The Monto Cycle*. Palgrave Macmillan, 2016.
- White, Willie. "Opening Note." *2015 Dublin Theatre Festival Programme*, 2015.
- . "Opening Note." *2016 Dublin Theatre Festival Programme*, 2016.

Članek se na primeru inovativnega gledališča slovenske neoavantgarde Pekarna, ki mu je posvečena pred kratkim izdana prva celostna obdelava v knjigi enega njenih ustanoviteljev Iva Svetine, ukvarja s problematiko zgodovinenja sodobnega slovenskega gledališča druge polovice dvajsetega stoletja. Ugotavlja, da Svetinova knjiga natančno, z angažmajem, avtorsko noto in s posebno odprto esejistično formo na telesu performativnega obrata slovenske dramatike in gledališča 1970-ih let prikaže, kako je morala sodobna umetnost socializma drugega sveta vedno znova dokazovati svojo pravico do obstoja. Zato je samo delno in nepopolno zgodovinjena, kar je posledica njene obrbnosti znotraj nacionalnega gledališkega prostora. Tako je gledališka zgodovina že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja dodobra pozabila na temeljne premike Pekarne, Gleja, Pupilije in celotnega performativnega obrata, ki so ga začeli ponovno odkrivati, interpretirati in zgodoviniti šele na prelomu stoletja in tisočletja. Svetinova knjiga riše do sedaj velikokrat nevidne ali zabrisane zgodovine umetniškega, produkcijskega in teoretskega ustvarjanja in mreženja postdramskega gledališča Pekarne in ob njej tudi EG Glej ter drugih eksperimentalnih iniciativ v Sloveniji, ki so nastale v posebnem političnem, kulturnem in intelektualnem prostoru socialistične samoupravne Slovenije in Jugoslavije sedemdesetih let, med vzhodom in zahodom, severom in jugom.

Ključne besede: performativni obrat, Gledališče Pekarna, Lado Kralj, Ivo Svetina, slovensko gledališče, eksperimentalno gledališče, zgodovinenje gledališča

Tomaž Toporišič je dramaturg in gledališki teoretik, izredni profesor za področje dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT Univerze v Ljubljani, kot gostujoči predavatelj pa izvaja tudi predmet Sociologija gledališča na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je avtor številnih razprav in znanstvenih monografij. Njegova primarna področja raziskovanja so teorija in zgodovina uprizoritvenih praks in literature (predvsem interakcije med obema področjema), semiotika kulture in kulturne študije.

tomaz.toporisc@agrft.uni-lj.si

Kako zgodoviniti slovensko sodobno gledališče?

Ob knjigi Iva Svetine *Gledališče Pekarna (1971–1978). Rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje*. Mestno gledališče ljubljansko, 2016 (Knjižnica MGL, 167).

Tomaž Toporišič

Intonacija: Nič v zgodovini umetnosti ni več očitno

Verjetno bi le s težavo našli knjigo, ki bi bila primernejša za premislek o zgodovinenju slovenskega sodobnega gledališča, dramatike in uprizoritvenih umetnosti, kot je izvrstna esejistična monografija enega izmed ustanoviteljev, umetniško-programskih akterjev in tudi najdejavnejšega akterja zgodovinenja Gledališča Pekarna, mogoče najbolj radikalnega reza v tkivo dramskega gledališča sedemdesetih let prejšnjega stoletja in performativnega obrata. Prav Svetina s svojo odprto, esejistično formo, ki taktike pisanja ves čas prilagaja predmetom svojega raziskovanja, obenem pa ne pozablja na svoj »pesniški« kreda, priča o tem, da je tudi danes treba zelo resno vzeti Adornov pred tremi desetletji in pol zapisani stavek »Samo po sebi je očitno, da ni nič glede umetnosti več očitno, [...] celo niti njena pravica do obstoja« (1).

Svetinova knjiga na telesu performativnega obrata slovenske dramatike in gledališča 1970-ih let prikaže, kako se je morala sodobna umetnost socializma drugega sveta boriti za obstoj in vedno znova dokazovati svojo pravico do obstoja. Skozi insidersko samoopazovanje in samorefleksijo literarne in uprizoritvene prakse ter njihovih dilem od poznega modernizma do zgodnjega postmodernizma beleži in prepričljivo interpretira fenomen, ki ga je prepoznal le del takratne kritike, mogoče še najbolj Veno Taufer, ko je ob uprizoritvi Šeligove *Naj te z listjem posujem* v režiji Lada Kralja zapisal, da je »Pekarna izoblikovala že dovolj izrazit in prepoznaven profil gledališča, ki bi ga najbrž lahko imenovali svojo varianto obrednega gledališča, iščočega nekatera temeljna gledališka znamenja oziroma igralska in mizanscenska izrazja teh znamenj človekovega bivanjskega početja« (154–55). Bolj kot praviloma nekoliko zmedena sočasna kritika so tako prelomnost svojega početja razumeli Pekarnini akterji, o čemer priča tudi spominjanje enega igralskih nosilcev gledališča, »naturščika« Zdenka

Kodriča - Kočija:

Pekarna se je lepo uprla gledališkim mastodontom in z nekaj dinarji kulturne skupnosti, z duhom Stanislavskega, Grotowskega in Brooka pognala novo gledališko kolo zgodovine, ki ga je politika nasilno ustavila z Odrom 57. [...] To slovensko gledališče je imelo originalno fizionomijo, super igralce in režiserje, vratarje, glasbenike, scenografe in publiko. (Slana 27)

Toda gledališka zgodovina je že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja dodobra pozabila na temeljne premike Pekarne, Gleja, Pupilije in celotnega performativnega obrata. Ponovno so jih začeli odkrivati, interpretirati in zgodoviniti šele po prelomu stoletja in tisočletja.

Zgodovinska pričevanja kot lakmusov papir

Svetinova knjiga je kot lakmusov papir, ki v dialogu z zgodbami, ki so se oblikovale ob fenomenu Pekarna, riše do sedaj velikokrat nevidne ali zabrisane zgodovine umetniškega, produkcijskega in teoretskega ustvarjanja in mreženja postdramskega gledališča Pekarne in ob njej tudi EG Glej ter drugih eksperimentalnih iniciativ v Sloveniji, ki so nastale v posebnem političnem, kulturnem in intelektualnem prostoru socialistične samoupravne Slovenije in Jugoslavije sedemdesetih let, med vzhodom in zahodom, severom in jugom.

Pri tem Svetina izhaja iz temeljne zavesti o manku zgodovinenja slovenske sodobne umetnosti, ki ga v zapisu za revijo Poglеди »Je že napočil čas? O zgodovini slovenskega gledališča« uokviri v provokativno izjavo:

Dokler ne bomo zmogli napisati zgodovine lastnega gledališča, nam ne bodo pomagali ne tedni slovenske drame, ne dnevi komedije, ne Boršnikov festival, ne adaptacije gledaliških stavb, ne mednarodna gostovanja in priznanja, saj bomo živeli in ustvarjali potopljeni v hoteno pozabo, ker pač med nami ni (več) Martina Krpana, ki bi posekal lipo na cesarskem vrtu evropske zavesti in se spopadel z velikanom, ki se mu reče slovensko gledališče. (17)

Prav z generacijo Pekarne in Gleja se je namreč začelo intenzivno delovanje navzven, zunaj Slovenije, po evropskih festivalih. O tem priča npr. uspeh Gledališča Pekarna, ki je s predstavo *Tako Tako!* v režiji Ljubiše Ristića konec 1970-ih let gostovalo na prestižnem festivalu v francoskem Nancyju. O tem je na zelo zanimiv način poročal zagrebški časopis Vjesnik v izdaji Vjesnika u srijedu:

Na samem robu propada je Pekarna ponovno oživila. [...] Jurišala je na največje uspehe, gostovala v Zagrebu, Beogradu in Sarajevu ter prejela nagrade, zlati lorvorjev venec. Zdaj pa so jo povabili še na renomirani festival svetovnega

gledališča v Nancy. [...] Pekarna je tako postala sinonim žilavosti in vzdržljivosti malih gledaliških skupin, ki jih je vse več in ki zmagujejo tam, kjer težka, dobro dotirana gledališča s tradicijo in elitno obravnavo padajo na kolena. Strateško vojno tako dobiva »gledališka gverila«, in ne paradna »gledališka konjenica«. (»Kazališna«)

Izhajanje iz evropskega in svetovnega konteksta

Hkrati pa se je še stopnjevalo izhajanje iz evropskega in svetovnega zemljevida gledališkega eksperimenta, ki je bilo sicer že očitno pri Odru 57, Eksperimentalnem gledališču Balbine Baranovič in gledališču Ad Hoc Drage Ahačič, a je bilo še vedno predvsem stvar gledališko manj drznih in prelomnih privzemanj in adaptacij evropske dramske (gledališče absurda, eksistencializem) in gledališke avantgarde (Living Theatre). Tako je Lado Kralj v programu Gledališča Pekarna zapisal:

Gledališče Pekarna se skuša naslanjati na tradicijo slovenskih eksperimentalnih gledališč, predvsem Odra 57, Eksperimentalnega gledališča [Balbine Baranovič] in gledališča Ad hoc, pri tem pa iskati današnjemu trenutku ustrezen izraz predvsem v takih posebnih metodah, kot so: participacija publike v igri; poseben psihofizičen trening igralcev; ritualni elementi gledališča; teamsko (grupno) ustvarjanje predstave; nove možnosti, ki jih nudijo vizualni in avditivni elementi predstave; takšne gledališke metode so sestavni del sodobnih gledaliških trendov, kakor se uveljavljajo tako na vzhodu kot na zahodu, vendar pa jim skuša gledališče Pekarna najti in določiti domača tla, jih prevetriti, preoblikovati v skladu s potrebami naše publike in družbenega prostora, jih pri tem spremeniti ali pa morda nekatere od njih celo zavreči. (nav. po Andres 112)

Gledališče Pekarna se je zavedalo, da izhaja iz dotedanjih eksperimentov slovenskega gledališča, predvsem pa, da se mora ostriti v ustvarjalnem dialogu s poljsko (Grotowski, Kantor) in ameriško gledališko avantgardo (Schechner, Chaikin ...). Tudi to skušnjo najnatančneje povzema Lado Kralj v spremnih besedah na zavihku Svetinove knjige o Pekarni:

Richard Schechner, moj mentor, je Grotowskemu odvzel avreolo religiozne zamaknjenosti in dodal prvine teatra absurda, očitno tudi ironije in groteske, in še dodal antropološke raziskave plemen iz Nove Gvineje in Avstralije ter bizarnih vidikov ameriškega načina življenja (americana) [...] In kar sem se pri Schechnerju naučil in tudi po svoje predelal, sem prinesel v Slovenijo, kjer sva z Ivom Svetino ustanovila Pekarno. (nepaginirano)

Iz Kraljevih opazk je lepo razvidno, da se je Pekarna v procesu kreacije kot tudi igranja oziroma diseminacije svojih predstav zavestno vklapljala v geografije kompleksnih, včasih tudi kontrastnih in izključujočih se ikonografij, fabul, podob sodobnih

uprizoritvenih praks med vzhodom in zahodom, socializmom in kapitalizmom, ter premikala meje recepcije in interpretacije sodobne umetnosti. V nekakšnem mozaičnem *melting potu* so te meje recepcije pomagale ukiniti hierarhijo in dihotomijo med visoko in popularno kulturo, kar je hvaležen, a še neobdelan zgodovinski fenomen znotraj slovenskega gledališča.

O radikalnem rezu znotraj zgodovine slovenskega gledališča, ki se je zgodil s prvo predstavo Gledališča Pekarna, Zajčevim *Potohodcem*, premierno uprizorjenim 2. marca 1972, pričajo že sama dejstva, ki jih ob svoji lucidni interpretaciji niza Svetina, a so še danes premalo prisotna znotraj poskusov pisanja zgodovine slovenskega sodobnega gledališča. Lado Kralj je pod vplivom tega, kar je sam imenoval »grupno gledališče«, ki ga je uvedel Grotowski, in Schechnerjevega ambientalnega gledališča za temelj novega gledališča postavil ritual in skupino. Zanimalo ga je nekaj, kar je bilo neprimerno bolj radikalno od Glejevega koncepta: razredno gledališče, ki je estetska akcija nekega sloja, in sicer v Sloveniji takrat še neozaveščene subkulture. Ni ga zanimal eksperimentalni ali avantgardni teater, ki si po njegovem mnenju umišlja, da je »teater, ki hoče biti boljši in naprednejši od tradicionalnega« (Zajec 21), ampak novo gledališče, ki ne bo več samo gledališče, ampak bo estetska revolucija ali »estetska akcija, kot ritual, kot izgovarjanje neizgovorljivega« (prav tam).

Poudarjanje rituala je bilo zato za Kralja kritika družbenih vrednot. Z njim je hotel, kot je to takrat zelo natančno povedal v intervjuju za Mladino, ki pa najbrž ni bil pravilno razumljen oziroma zaznan in je nanj slovenska gledališka zgodovina pozabila, ritual in gledališče opredeliti kot »dogajanje, v katerem ni bistvenih razlik med izvajalci in udeleženci, ni časovno do konca določljiv, racionalno se ga ne da do kraja definirati, zato pa tem bolj emocionalno, in skuša najti simboličen korelat bistvenim življenjskim preokupacijam sloja, ki mu je ta ritual namenjen« (prav tam). Gledališče je za Pekarno pomenilo »proučevanje fenomena igre kot socialne akcije in kot temelja gledališke kreacije in pa s proučevanje rituala kot optimalne oblike igre« (prav tam).

Gledališče kot avtoterapevtska izkušnja

Tako kot Richard Schechner in ameriške gledališke avantgarde tistega časa je tudi Pekarna izhajala iz radikalne kritike industrijske družbe, ki posamezniku odreka izkustva celotnosti, procesa, organskih rasti, konkretnosti, religioznega, transcendentalnega izkustva. Na drugi strani pa je Lado Kralj zavzel temeljni položaj Grotowskega: ukvarjanje gledališča predvsem s samim sabo, z lastnim razvojem in z lastno avtoterapevtsko izkušnjo, ki je usmerjena v kolektivni način ustvarjanja in presega logiko ustvarjanja predstav kot proizvodov. Bolj kot končni rezultat je bil torej pomemben proces, eksperiment »o bistvu igrilstva in človeškega imitatorstva,

o odnosu med fizičnim in psihičnim« (Kralj, *Hipijevsko nepag.*). Hkrati pa je Pekarna stavila na to, kar Erika Fischer-Lichte prepozna kot temeljno lastnost performativnega dogodka oziroma gledališča po performativnem obratu: avtopoetično feedback zanko. Na lastnost predstave kot performativa, ki jo je Kralj poimenoval »udeleženos gledalca v procesu predstave [...] občutek enotnosti prostora, igralcev, gledalcev, scene« (»Čutil« 10). Z ukinitvijo četrte stene se je odprla možnost za močno avtopoetično feedback zanko, ritual, v katerem so gledalci postali aktivni udeleženci gledališke predstave. *Potohodec* je to zanko udejanjil v najbolj čisti obliki: izvajalci so zavzeli prostor v sredini, gledalci pa so bili razporejeni vzdolž vseh štirih sten, ujeti v zanko povratnega učinka in povabljeni k sodelovanju v ritualu, hkrati pa so, kot zapiše Svetina, postali »del rituala, ne glede na to, ali si to želijo ali ne, ali se tega zavedajo ali ne« (»Gledališče Pekarna« 131).

Zgodovinenje gledališkega stroja Pekarne

Kakšen način zgodovinenja nam torej ob ukvarjanju s Pekarninim prelomnim obratom v slovenskem gledališču in kulturi sedemdesetih let ponudi Svetinova knjiga? Brez dvoma relevanten, esejističen, primarno literaturi zavezan pogled, ki pa je izrazito fasciniran z odrom in ritualnim. Svetina nam uspe prikazati Pekarno kot nekakšno tovarno podob. Kot gledališki stroj, ki je produciral načine gledanja, ti pa so vplivali na širšo kulturo. Pokaže in izpostavi dejstvo, ki je bilo do izida njegove knjige bolj ali manj spregledano: Pekarna je bila najbolj provokativen znanilec performativnega obrata in antropološkega gledališča, ki je v sedemdesetih letih pomagal prevetrirati tudi pojem nacionalne identitete.

Prav to tovarno podob, ki je vtisnila močan pečat v slovensko kulturo in državo zadnjih desetletij prejšnjega stoletja, se zdi, da danes skušajo zamenjati nove (»množičnomedijske«) tovarne, ki producirajo nove in nove simulakre na videz provokativnih podob. Status sodobne umetnosti in uprizarjanja znotraj že tako minimaliziranega kulturnega obrata v postsocialistični Sloveniji je izrazito ranljiv. Toda prav ta ranljivost izpostavlja temeljne kvalitete fenomena Pekarna, kot ga neideološko, a skozi svojo poetiko, ki je osebna, namerno partikularna, hkrati pa omogoča tudi drugačne interpretacije bralcev, zgodovini, problematizira in interpretira Ivo Svetina.

Moč Pekarne avtor najdeva v inovativnih in propulzivnih načinih gledanja, ki vplivajo na širšo kulturo. Prav tega se mora skupaj z gledališčem naučiti iz lastne zgodovine, ki jo reflektirata in interpretirata zgodovina in teorija drame ter gledališče. Zato je Svetinov pristop k zgodovinenju produktiven, saj razpira polje gledališča izven dramskega in literarnega, hkrati pa ne negira besede, za katero se zdi, da je bila znotraj slovenskega gledališča tudi *per negationem* vedno bistvena. Tudi takrat, ko

je bila zamenjana s korelati, npr. v Zajc-Kraljevem *Potohodcu* ali Štih-Jovanovičevem *Spomeniku*.

Njegova knjiga tako predstavlja prvi celostni pogled na zgodovino Pekarne, ob tem pa tudi slovenskega eksperimentalnega gledališča sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Upajmo, da se bodo temu pogledu kmalu pridružili novi, ki bodo z vsem potrebnim znanstvenim aparatom, hkrati pa tudi vsaj z nekaj Svetinovega neujemljivega erosa do gledališča uspeli zaobjeti in uokviriti izjemno bogato desetletje za sodobno uprizoritveno in druge umetnosti na prehodu iz moderne v postmoderno

Literatura

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Continuum, 2004.

Andres, Rok. *Gledališče Pekarne: (1972–1978)*. Diplomsko delo, UL AGRFT, 2014.

Fischer-Lichte, Erika. *Eстетika performativnega*. Prev. J. Drnovšek, Študentska založba, 2008.

Graham-White, Anthony. »'Ritual' in Contemporary Theatre and Criticism.« *Educational Theatre Journal*, let. 28, št. 3, 1976, str. 318–24.

Jesenko, Primož. »Potohodec kot ritualni fragment gledališke neoavantgarde na Slovenskem: (prvi fragment o Gledališču Pekarne).« *Maska*, let. 24, št. 123/124, 2009, str. 20–49.

»Kazališna gerila dobiva rat.« Nepodpisano, *Vjesnik*, 12. avg. 2016, www.kpgtyu.org/pressarhiva/displayimage.php?album=lastup&cat=7&pid=8015#top_display_media. Dostop 23. april 2017.

Kralj, Lado. »Čutil sem, da v slovenskem prostoru manjka ritualni ustvarjalni princip. Pogovarjal se je Primož Jesenko.« *Dialogi*, let. 45, št. 11–2, 2009, str. 5–37.

— . Program za Pekarino Lada Kralja. Zasebni arhiv Mojce Kreft, v: Andres: *Gledališče Pekarne*, str. 112.

— . »Hipijevsko, čutno, razpuščeno.« *20 let EG Glej*, ur. Marko Crnkovič idr., EG Glej, 1990, nepag. Slana, Miroslav. »Zdenko Kodrič - Koči.« *Stop*, let. 23, št. 27, 1990, str. 10–11.

Svetina, Ivo. »Gledališče Pekarne (1971–1978).« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, let. 38, št. 78, 2002, 111–32.

— . »Je že napočil čas? O zgodovini slovenskega gledališča.« *Pogledi*, let. 6, št. 7, 8, 2015, str. 17.

— . *Gledališče Pekarne: (1971–1978): rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje*. Mestno gledališče ljubljansko, 2016.

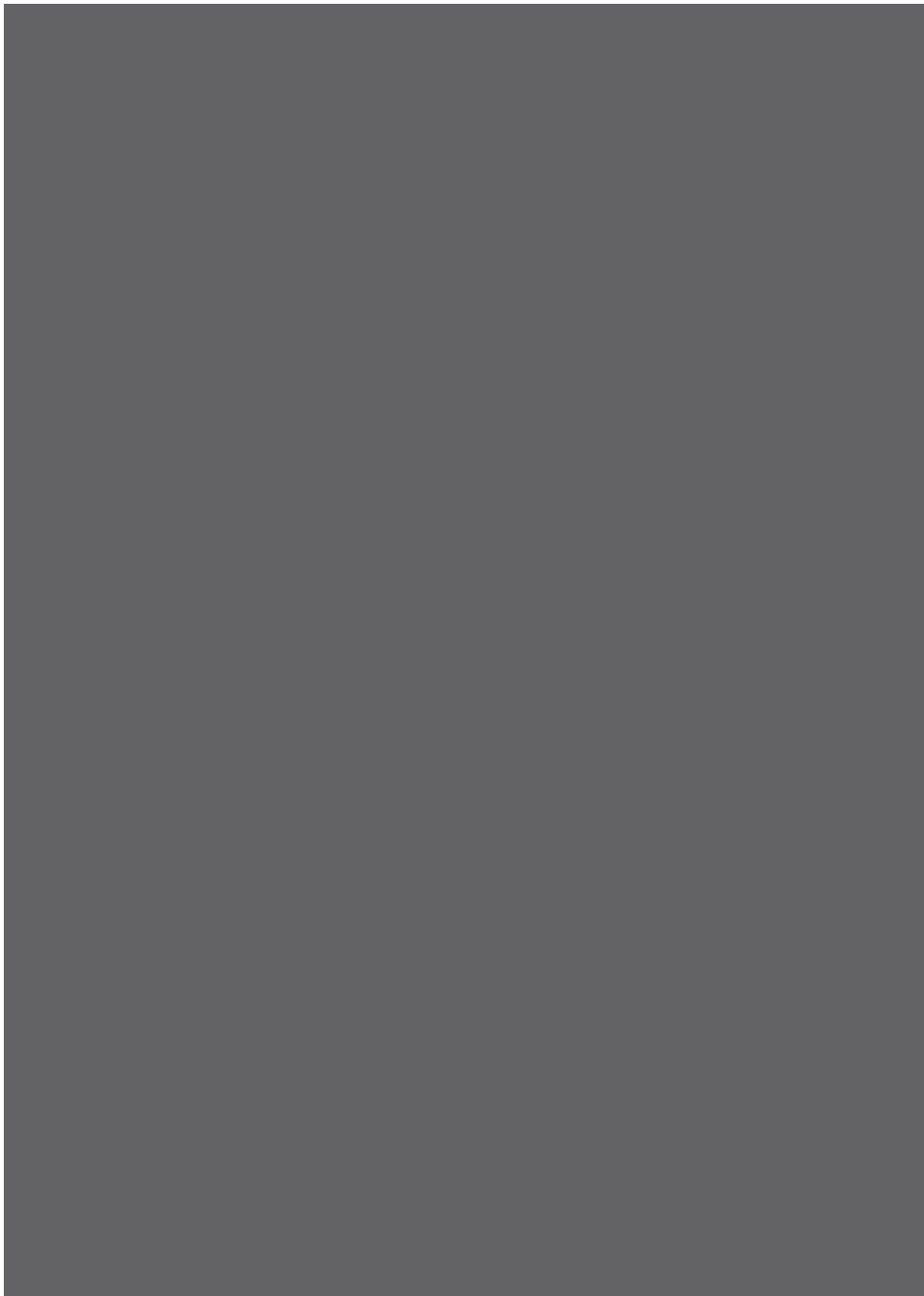
Taufer, Venó. »Rudi Šeligo: Ali naj te z listjem posujem?« *Naši razgledi*, let. 22, št. 3, 1974, str. 154–55.

Zajec, Matjaž. »Zanima me razredno gledališče; razgovor z Lado Kraljem.« *Mladina*, 21. dec. 1971, str. 20–1.

How to Historicise Contemporary Slovenian Theatre?

Keywords: performative turn, Pekarna Theatre, Lado Kralj, Ivo Svetina, Slovenian theatre, experimental theatre, historicising art

The essay deals with the question of how to historicise the innovative theatre of the Slovenian neo-avant-garde group *Pekarna*. The starting point is the book of Ivo Svetina *Gledališče Pekarna (1971–1978). Rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje* [The Pekarna Theatre (1971–1978). The Birth of Theatre from the Spirit of Freedom: A Testimony], which marks a first attempt to give an outline and insight into this theatrical phenomena of the contemporary Slovenian theatre in the second half of the twentieth century. It concludes that Svetina's book historicises the phenomenon with a precise, engaging, original approach and a specific openness of the essayistic form enabling a new insight into the body of the performative turn of Slovenian drama and theatre in the 1970s. The book shows how the contemporary art in the time of socialism had to struggle for its very existence. Because of the marginal position of the Slovenian experimental theatre, already in the 1980s the history of the theatre had nearly forgotten the fundamental shifts of the Pekarna Theatre, the Glej Theatre and the Pupilija group. Thus these important artistic phenomena that changed the history of Slovenian theatre had to be reinterpreted and rediscovered much later: after the turn of the century and millennium. In its attempt to historicise the neo-avant-garde, Svetina's book discloses the thus far often hidden or blurred histories of art, produced and also theoretically manifested by the postdramatic performative group Pekarna as well as some other experimental initiatives in Slovenia, which occurred in the specific political, cultural and intellectual space of the self-managing socialist Slovenia and Yugoslavia of the 1970s, between East and West, North and South.



Recenzije / Book Reviews

Glasovi s komunističnega horizonta

Lev Kreft, lev.kreft@guest.arnes.si

Darko Suvin. *Brechtovo ustvarjanje in horizont komunizma.*

Mestno gledališče ljubljansko, 2016 (Knjižnica MGL, 166).

Izbor brechtovskih študij Darka Suvina, ki sta ga skupaj pripravila avtor in urednik knjige Aldo Milohnič, prevedla pa Seta Knop, je izšel kot 166. knjiga Knjižnice Mestnega gledališča ljubljanskega. Skoraj štiristo strani besedila ponuja v branje kompleksno predstavitev Brechtovega gledališča, ki se začne z uvajanjem v Brechtovo estetsko stališče, nadaljuje z razčlemba ključnih gledaliških del (*Kavkaški krog s kredo*, *Sveta Ivana Klavniška* in *Galileo Galilei*), preide k razčiščevanju nekaterih temeljnih prijemov (drža, razum in čustva, življenje in sočustvovanje, metoda) in sklene z obravnavo Brechtovega komunizma in odnosa do žensk. Ta lok, ki temeljito uvaja v Brechta, pa je napet še z drugim, Suvinovim lokom, saj si študije sledijo kronološko skozi čas druge, postbrechtovske polovice dvajsetega stoletja pa tja do naše sodobnosti, ko je Suvin napisal ta besedila, nato pa naveže ta lok v sodobnost še urednik Aldo Milohnič.

Pri branju knjige torej slišimo tri glasove. Prvi glas je glas Darka Suvina, glas preiskovalca in pojasnjevalca, ki z natančnostjo in odkritostjo pripoveduje, razčlenjuje, raziskuje in plete veliko, verjetno tudi najbolj brechtovsko interpretacijo dramskega opusa Bertolta Brechta. Drugi glas, ki nas neprestano spremlja zaradi Suvinove metode – svojevrstnega zgodovinsko materialističnega prijema nekje med Marxom in Šklovskim, je Brechtov glas avtorja, s pomočjo katerega je knjiga svojevrsten primerek *Brecht par-lui-même* pisanja. Svojevrsten že zato, ker gre res za glas avtorja Berta Brechta, torej za tisti glas, ki ga slišimo in skušamo prepoznati, ko beremo njegova dela, ne pa za tisti glas, ki pripada osebi Bert Brecht izven njegovega dela. Seveda bi nas mestoma zanimalo, kako je bilo s to Brechtovo erotiko v njegovem zaresnem intimnem življenju, še posebej pa, ali je šla njegova pot od mleka in kosa kruha do gosjih jeter ali obratno. Ampak tega nam tisti prvi glas, glas Darka Suvina, ki režira to predstavitev Brechta, ne privošči, ker razen pri razmerju do Elisabeth Hauptmann trdno vztraja pri avtorju v delu kot edini osebi, ki ga zanima, in to zato, ker mu pač le ta, v delu prisotni avtor, lahko pomaga pojasniti delo. Ta *par-lui-même* je torej avtor-v-delu, torej Brecht v svojem delu, pa vendar tudi Darko Suvin sam kot avtor v svojem delu, saj nam je njegov življenjski brechtovski opus predstavljen kronološko, kot so študije izhajale, in hkrati v povezavi splošnejših trditev s povsem konkretnimi razčlembnimi

raziskavami in študijami komadov. Zato tudi Darko Suvin ni samo običajno prisoten avtor, ki izgovarja/piše tekst in biva zgolj v tekstu samem, ampak je pred nami tudi kot oseba svojega lastnega *Bildung* (ko bi se dalo izbirati prevod za neprevedljivo, bi se sam najraje odločil prosto po Jakobu Alešovcu za *likanje*, saj likanje lahko pomeni hkrati glajenje in upodabljanje v liku). Pri kar zahtevnem branju tega dvoglasja, ki pa se dovolj blagoglasno ujema, nam na težjih mestih pomaga tretji glas, glas op. ur. in op. prev., ki omogoči, da se branje brez preskakovanja nerazumljivih mest gladko giblje naprej. To sta seveda glasova prevajalke Sete Knop in urednika Alda Milohnića, pri čemer je prevajalka prisotna z opombami, ki nas napotujejo na slovenske prevode citiranih del, urednik pa se na koncu izkaže še s spremno besedo »O prometejski brechtologiji Darka Suvina«.

Te osebe so vpletene v medsebojne odnose, ki jih bralec odkriva, medtem ko bere besedilo in z branjem prihaja do zaključkov, kdaj katera od teh oseb nastopa v besedilu in kakšen odnos zavzema do drugih oseb. Ampak v središču vseh teh razmerij je v resnici bralec oziroma bralka, ki vzpostavlja lasten odnos do besedila na osnovi njegove privlačnosti, dostopnosti in izzivalnosti. Glavna glasova sta seveda Darko Suvin – avtor, ki govori besedilo, in Bert Brecht – avtor, ki nastopa v besedilu. Nista edina. Če cela vrsta drugih je, ki se pojavijo z lastnim glasom – Marx in Lenin, Korsch in Benjamin, in cela vrsta brechtologov, povečini pohvaljenih za svoje prispevke, včasih pa tudi zavrženih. Zgodba, ki jo spletejo, ima širok, celo obletniški časovni razpon – od leta 1967, ko je nastal prvi prevedeni tekst, do danes, tako da se obe poglavitni osebi imata čas tudi razviti v svojih raznolikih držah in vztrajati pri nekaterih ključnih zamislih. Ko bi se branje osredotočilo na odločitev, s kom se poistovetiti – s Suvinom ali z Brechtom, bi se verjetno na koncu poistovetilo z – brechtovsko distanco. Nekaj Suvinovih dramaturških razčlemb v sredici dela (*Kavkaški krog s kredo*, *Sveta Ivana klavniška* in *Galileo Galilei*) je tako spretno in prepričljivo izpeljanih, da bi se radi kar vživeli v tega Suvinovega Brechta. Ampak to bi bila gotovo napaka, ki bi utegnila oba razreziti in na katero ne eden ne drugi ne napeljujeta. Do odločitve o načinu branja lahko pridemo, če se najprej lotimo podpoglavja o vživljanju vs. sočustvovanju: stvar kritične distance, ki sledi filozofsko-psihološki analizi zmotnega ločevanja razuma od čustev in konkretno napačnega razglašanja Brechtovega gledališča kot čisto racionalističnega. Tu, kjer Suvin v oporo razumevanju Brechtovega potujitvenega učinka vpokliče Maxa Schelerja in Georga Simmla, smo soočeni s tremi držami (*Haltung* kot še en Brechtov gledališki pojem in prijem, ki ga obravnava predhodno, peto poglavje): »ravnodušnost brez čustev; polno čustveno okužbo (*Mitleiden* ali *Mitfreude*), ki se ponavadi imenuje *empatija*; sočustvovanje, za katero predlagam uporabo izraza *simpatija*« (244). Brechtov potujitveni učinek pomeni, »da bi moral gledalec (in povsem odkrito tudi družbeni agens zunaj gledališča) do dogajanja in obstoječega stanja *zavzeti distanco, ki je primerna za razumevanje*, tako da bi lahko bil presenečen nad njuno posebno nepodobnostjo temu, kar poznamo« (245). Da bi

bili zmožni zavzeti kritično stališče, kakršnega Darko Suvin zavzema do Brechta že petdeset let in kakršnega Brecht realizira v gledališču namesto vživljanja, potrebujemo distanco. Glede te distance, dodaja Suvin v opombi, si prideta Brecht in Aristotel bližje, kot bi pričakovali, saj Aristotel »pravilno opaža, da trpljenje brez distance ne vzbuja sočutja, temveč le grozo. Sočutje (denimo v gledališču) se lahko pojavi le tedaj, kadar je opazovalec dovolj blizu trpljenju drugih ljudi, vendar ni popolnoma poistoveten z njim« (Suvin 246-47). Pa vendar je v Aristotelovi distanci prisotno nekaj drugega kot v Brechtovi. Še bolje od Aristotela to distanco pojasni Immanuel Kant, ko za doživetje sublimnega, ki pomeni soočenje z grozo, zahteva, da smo pri tem na varnem, saj sicer prehoda od groze k uživanju, ki ga vpelje Um tako, da posili upodobitveno moč, ne more biti. Ne le, da Brecht skuša preprečiti vživljanje; ne le, da potujitveni učinek uporablja tako, da upodobitvena moč ubeži posilstvu Uma za ceno vnovičnega padca iz ugodja v grozo, ki terja, da se zgrozimo sami nad seboj; ampak pri njem prav zato, ker nas iz udobne zvaljja v aktivno vlogo, nismo nikdar na varnem. In to velja tudi za branje te knjige: distanca, primerna za razumevanje, je distanca, pri kateri občutimo in se zavedamo, da nismo na varnem. Tako kot smo na varnem v meščanskem gledališču, kjer si lahko po prosti izbiri enkrat volimo ugodje v vživljanju in drugič ugodje v zainteresiranost brez vsakega interesa, smo na varnem tudi pri prebiranju kakega čisto tehničnega priročnika za uprizarjanje Brechta ali skorajda naravoslovno znanstvenega pozitivističnega pristopa, ki skuša Brechta rekonstruirati s pomočjo izpričanih dejstev. Tudi o Brechtu in njegovem gledališču je bilo že napisanih kar nekaj takih knjig, ki skušajo pomagati pri uprizarjanju njegovih komadov tako, da poenostavijo tistih nekaj skrivnostnih Brechtovih pojmov.

Ampak čemu uprizarjati Brechtove komade? Tu je Suvin skozi vse pisanje o Brechtu pa tudi v drugih svojih delih vseh petdeset let neverjetno dosleden: zato, ker nismo na varnem in tudi ne bomo na varnem, dokler bodo iz (Marxovega in) Brechtovega *Manifesta* še bolj občutno in neposredno nevarno odmevali verzi:

Stavba gigantska vse družbe, s tolikšnim trdom zgrajena,
z žrtvami mnogih rodov, pogreza se v davno barbarstvo. (320)

Ta nevarnost, ki je po krvavem dvajsetem stoletju dobila zdaj še konkretnije in obupnejše potrditve, gre z roko v roki z Walterjem Benjaminom – to zdaj že vemo. Benjamin in Brecht pa sta oba vedela, da tu ne pomaga nikakršna razsvetljena diktatura Države ali Partije in da tudi duhovno vsemogočni intelektualni modreci, med seboj sprti glede pravih količin v receptih za spremembe, ne morejo niti proizvesti »pravičnega spoznanja« niti zaustaviti napredovanja barbarstva. Kajti – in tu navezujemo na Brechta z Benjaminovo, a zato nič manj Brechtovo postavko o spoznanju: »Subjekt zgodovinskega spoznanja je bojujoči se, zatirani razred sam« (Benjamin 221). Brechta torej velja uprizarjati, ker smo še vedno in še bolj v

situaciji, v kateri je živel in delal, in to situacijsko dejstvo predstavlja izhodiščno, že v šestdesetih letih skorajda kultno aktualno Suvinovo maksimo, ki se ji ni odpovedal vseh petdeset let, ker za to ni bilo nobenega razloga. Tisto, čemur se nista odpovedala oba avtorja v tej knjigi, je v naslovu: horizont komunizma. A za ta horizont ne zadošča več Brechtova upesnitev, ki dekanonizira Marxovo in Engelsovo v zgodovinskem povzdigovanju že »pošolano« besedilo *Komunističnega manifesta*. Odlični prevod Sete Knop (ki se zahvali Borisu A. Novaku za usmeritev) omogoči, da se zavemo na prvi pogled žalostnega dejstva, da je moč Brechtove zgodovinsko materialistične pesnitve po nekaj več kot treh četrtinah stoletja prav tako zakrnela, kot je bil ob času nje nastanka *Manifest komunistične stranke*. Ne, ni komunizem tisti, ki je zastarel, zanj je – kot med vrsticami, pod vrsticami in v kasnejših besedilih vedno bolj neposredno o Brechtu priča Darko Suvin – še mnogo več razlogov, kot jih je bilo leta 1847 ali 1947. Horizont komunizma ostaja aktualen preprosto zato, ker ne gre več le za komunizem ali barbarstvo in niti ne več zgolj za razredni boj. Gre za to, ali bo preživel kapitalizem ali bo preživelo človeštvo: oba skupaj preživeti ne moreta več prav dolgo. Tisto, kar zveni proti koncu *Manifesta* kot klic iz starine, je vloga proleta oziroma proletariata, ki se »lastnega hlapčevstva zmore [...] otresti edino tako, da otrese se vsakega hlapčevstva vseh« (326). Takega proletariata, ki bi se borbeno otreasal slehernega hlapčevstva, ni videti niti z marksističnim, kaj šele s prostim očesom. To ne jemlje teže ne Brechtu ne Suvinovim argumentom zanj, narobe, rehabilitacija komunizma je v obdobju totalitarne anestetiziranosti še vedno učinkovito orodje za vznik potujitvenega samozavedanja.

Ampak komunizem terja pojasnilo. Brecht ni zahodni marksist, kakršnega bi z lahko v svojo razpredelnico uvrstil Perry Anderson kot intelektualca brez vpletenosti v zgodovinska gibanja. Brecht je do vseh gibanj, še najbolj pa do strank s komunistično vred, gojil lastno potujitveno distanco, ki je več kot utemeljena, vendar je bil bolj kot te ali tudi one druge, socialno demokratične stranke vpet v gibanja svojega časa, in to ne le v zgodnjem, revolucionarnem in avantgardističnem obdobju, ampak zlasti v kasnejšem, ko se je tako neposredno odzival na dogodke in osebe, da bi ga (če je Cankar res prepesnil *Manifest komunistične stranke* že pred Brechtom) lahko imeli za tistega, ki je *Razredne boje v Franciji*, *Osemnajsti brumaire Ludvika Bonaparta*, *Državljansko vojno v Franciji* in seveda *Kapital: kritika politične ekonomije* uprizoril kot učne komade. Danes so Brechtove igre težko uprizorljive, ker so težko razumljive – ne zato, ker smo presegli njegov čas, ko je nekaj osnovnih dejstev o kapitalistični ekonomiji poznal vsak delavec ali delavka, ampak ker smo padli globoko podenj, tako da so izbruhi krize ali igre na srečo pri *futures* videti nekaj presenetljivo nepričakovanega in neobvladljivega – bolj nepričakovanega od cunamija in manj obvladljivega od izbruha vulkana. Iz Brechta se danes lahko res česa naučimo, in Suvin dela v tej smeri vse življenje. Najprej seveda zato, da bi ostal na horizontu komunizem kot možnost in da barbarstvo, ki ni in ni nehalo zmagovati, dobi vsaj nekaj strahu v kosti, če se že ni sesedlo po prvem udarcu.

Kakšen pa je ta Brechtov horizont komunizma? Kot ga nekajkrat opredeli Suvin, gre za komunizem *Spartakusa* in Roze Luxemburg (iz njene formulacije prihaja tudi alternativa med komunizmom in barbarstvom), ki mu je filozofsko utemeljitev in kritično politično ekonomsko razsežnost dal Karl Korsch. Prav zato pa ostaja vprašljivo, do kolikšne mere lahko imamo Berta Brechta za pristaša leninizma. Karl Korsch, ki je zapustil Nemčijo takoj po požigu parlamenta leta 1933, namreč ravno ni bil leninist, ampak je razvil kritiko ruske revolucije, kot jo je zastavila Roza Luxemburg, v smeri, ki jo Suvin upravičeno navaja kot »komunizem svetov«. Če pustimo ob strani vse druge razlike in razpoke med Leninom, je le-ta prav s pamfletom *O otroških boleznih levičarstva v komunizmu* (1920) potegnil ostro črto med enopartijsko vladavino in komunizmom svetov, hkrati pa tudi v revolucionarni praksi odpravil ne le sleherni strankarski parlamentarni pluralizem, nad čemer se do danes hudujejo socialni demokrati sveta, ampak ukinil tudi iz revolucije nastali samoupravni organizem ljudstva, in sicer tako, da je svete povsem podredil partijskim navodilom in piramidalni hierarhiji od zgoraj navzdol. Lenin namreč kljub nekaj zanimivim mislim iz *Države in revolucije* (1917) nikdar ni zaupal množicam, in tudi delavskemu razredu ne – iz lastnega življenja se delavci po njegovem lahko naučijo le zahtevati večji kos kruha in lažje breme dela. Pristaši komunizma svetov, in Suvin upravičeno mednje šteje tudi Brechta, pa so ravno narobe zaupali množicam nasploh in delavskemu razredu še posebej, kajti kdor nosi glavo, kaj glavo, celo telo naprodaj, ima takrat, ko se začne upirati, pred seboj najboljši študijski program, kar jih je mogoče sestaviti. Brechtov marksizem ni niti leninizem z Vzhoda niti zahodni marksizem, je pa vsaj v enem pogledu izrazito diderotovski. Tako kot Diderot meni, da je treba strastem pustiti prosto pot, da se razživijo in s tem unesejo, ne pa jih utesnjevati z nadzornim primežem razuma, in za to predlaga, naj čim več uporabljamo gledališče kot učitelja, da se ne bi uničevali čisto zares, tako Brecht meni, da je po porazu revolucije v izteku prve svetovne vojne, po vzponu fašizma in nacizma, drugi svetovni vojni in njenem izteku v možnost atomskega uničenja vsega sveta gledališče prava učna delavnica komunizma – tistega samoupravnega, kot ves čas poudarja Suvin.

V spremni besedi »O prometejski brechtologiji Darka Suvina« urednik Aldo Milohnič večstransko prikaže Suvina kot Prometeja, ki je v jugoslovanski prostor prinesel ogenj brechtovstva, in opozori na dejstvo, da je ta ogenj na slovenskih tleh premalo prisoten, saj Brechta nimamo kaj dosti prevedenega, Suvinovo raziskovanje Brechta imamo torej prvič pred seboj v slovenščini šele s to knjigo, vendar je treba dodati, da smo njegova dela brali že prej in sproti, tako kot so izhajala v srbohrvaškem – hrvaškosrbskem jeziku. Med razlogi, da je tako in da je ta knjiga zapolnila le del vrzeli, je verjetno tudi prometejska usoda ohranjanja horizonta komunizma.

Literatura

Benjamin, Walter. »O pojmu zgodovine.« *Izbrani spisi*. SH - Zavod za založniško dejavnost, 1998, str. 215-25.

Zasledovanje konstrukcije drugosti

Eva Mahkovic, eva.mahkovic@mgl.si

Andrej Zavrl. *Christopher Marlowe, kanonični odpadnik.*

Založba ZRC, ZRC SAZU, 2016.

Če Shakespeare po splošnem konsenzu velja za največjega avtorja angleške renesančne književnosti in je kot tak od svoje dobe do danes središče zanimanja nepreštvenih strokovnih analiz, uprizoritev, predelav, hipotez, pa bi za drugo največje ime elizabetinske dramatike, ki ne vzbuja le zanimanja strokovne, ampak tudi širše javnosti, lahko veljal prav Christopher Marlowe, pri čemer se zdi, da je razlog za zanimanje zanj prav njegova *drugost*, odstopanje od Shakespearja, drugačnost, odklon od norme (A kaj pa norma je? O tem se sprašuje tudi Zavrl.). Čeprav se predznak in ožji fokus zanimanja v različnih obdobjih spreminjata, je Marlovov odpadniški status skozi zgodovino literarne vede priljubljeno stališče – oziroma izhodišče – mnogih raznorodnih strokovnih raziskovalcev avtorja. Priljubljene so teorije, po katerih naj bi bil Marlowe celo avtor ali soavtor številnih Shakespearjevih del. Jeseni 2016 je skupina triindvajsetih akademikov v novi publikaciji zbranih Shakespearjevih del *New Oxford Shakespeare*, ki je pri založbi Oxford University Press izšla ob štiristoti obletnici dramatikove smrti, prvič v zgodovini kot soavtorja Shakespearjeve zgodovinske igrice *Henry VI.* (prvi, drugi in tretji del) navedla Christopherja Marlowa. Njegova biografija in opus, ki je sicer veliko manj obsežen od Shakespearjevega (Marlowe naj bi umrl pred svojim tridesetim letom), se zdita tudi v nestrokovnem kontekstu predmet nenehnega ugibanja: zdi se, da je Christopher Marlowe v popkulturi skrivnostna, skoraj mitološka figura, romantiziran lik »drugačnega« pesnika, katerega dela vsebujejo prevratniške teme in vsebine (ki naj bi govorile o prevratniških nazorih in lastnostih avtorja), resnični pionir dobe, ki pa je umrl prekmalu, da bi zasedel prvo mesto med elizabetinskimi avtorji, na katero se je potem povzpел Shakespeare. Tako se je lik Marlowa v zadnjem času kot (skoraj) nesmrtni vampir na primer pojavil v nedavnem filmu Jima Jarmuscha *Only Lovers Left Alive* (2013; v fiktivni zgodbi se vampir Marlowe izkaže za avtorja večine Shakespearjevih del) ali pa v prihajajoči TV-seriji *Will*, ki se sicer osredotoča na zgodnja Shakespearjeva leta. Prav presojanje Marlowa kot drugačnega, kot univerzalnega odpadnika, je ključni koncept, ki ob obravnavi Christopherja Marlowa zanima Andreja Zavrla v monografski publikaciji *Christopher Marlowe: kanonični odpadnik.*

Christopher Marlowe je v slovenskem literarnem in uprizoritvenem sistemu razmeroma nepopolno, sporadično pokrit avtor. Če omenjamo dramska dela, sta prevedeni le dve, iz katerih so do danes na slovenskih odrih nastale tri uprizoritve njegovih del: kot prva pred več kot štirimi desetletji leta 1972 *Tragedija o dr. Faustu* (v prevodu Janeza Menarta) v režiji Francija Križaja v SLG Celje, bolj nedavno leta 2005 v SNG Drama Ljubljana *Edvard Drugi* v prevodu Srečka Fišerja in režiji Diega de Bree, leto kasneje, leta 2006, pa v SNG Nova Gorica še en *Faust*, tokrat skrajšano naslovljen *Doktor Faust* (spet je bil uporabljen Menartov prevod), prav tako v režiji Diega de Bree. Ob tem je v spremljajočih gledaliških listih nastalo nekaj člankov. Razen tega daljših študij o Christopherju Marlowu v slovenski literarni vedi ni bilo. Študija *Christopher Marlowe: kanonični odpadnik*, ki je nastala na osnovi Zavrlove doktorske disertacije *Recepcija Christopherja Marlowa na Slovenskem s posebnim ozirom na njegovo odpadništvo*, je tako dragoceno delo z dveh vidikov, ki sta obenem tudi dve vsebinski plati knjige. Po eni strani je študija prva monografska publikacija o Marlowu na Slovenskem, prvo delo, ki se v slovenščini obširno in usmerjeno ukvarja z Marlowom. Ker avtor o dramatiku spregovori skozi sistematično komparativno obravnavo kritiške recepcije Marlowa od njegovih sodobnikov do 21. stoletja, pa gre po drugi strani tudi za delo, ki ima mesto v kontekstu mednarodnega marlowoslovja. V prvi polovici knjige avtorja zanimajo predvsem biografski, literarnozgodovinski in tekstnokritiški vidiki Christopherja Marlowa, zgodovina in potek njegove recepcije in kanonizacije, v drugem pa prevodni in uprizoritveni vidiki, vezani na slovenski prostor. Zavrli vse vidike preučevanja Marlowa obravnava skozi prizmo Marlowovega domnevnega »verskega, spolnega in seksualnega ter ideološko-političnega odpadništva«, se pravi mesta, ki je Christopherju Marlowu kmalu po smrti pripadlo v svetovnem literarnem kanonu, čeprav omenjeni koncept vseskozi obravnava kot konstrukt, ne pa kot objektivno dejstvo.

Marlowov »odpadniški« status znotraj elizabetinske dramatike naj bi podpirala številna področja, ki tvorijo njegovo identiteto: družbeni položaj, pesniški/dramski opus, odnosi z oblastmi, spolna orientacija in religiozna identiteta. Posebej zakoreninjene so trditve o njegovi domnevni homoseksualnosti, številnih moških ljubimcih, političnih nalogah od angleške vlade, ki naj bi mu plačevala šolanje, vohunskih dejavnostih, domnevnem uboju pa o sumljivih okoliščinah njegove smrti (po predpostavki večine biografov naj bi umrl v gostilniškem pretepu). Čeprav se zdi torej sloves Marlowa kot »večplastnega odpadnika« pri njegovih razlagalcih in analitikih vseprisoten, Zavrli že v uvodu opozarja, da morda temelji na velikem posploševanju in zaključevanju brez poznavanja dejstev, ki jih je zaradi pomanjkanja dokazov o skoraj čemer koli v Marlowovem življenju nemogoče poznati. Sam koncept Marlowovega »odpadništva« je tako vprašljiv: za definicijo »odpadništva« je najprej treba jasno definirati normo, kar pa je pri zgodnjenovoveških avtorjih, kot je Marlowe, tvegano početje, obremenjeno s številnimi predpostavkami in ugibanji.

Študija se nadaljuje s kratko biografijo Marlowa, pri čemer avtor vseskozi opozarja na omejenost takega početja: »pisanje biografij je neizogibno sestavljanje konstruktov«, pri čemer se zdi, da zaradi prej omenjenega pomanjkanja preverljivih podatkov in navdušenega mitologiziranja pesnikovega lika pri Christopherju Marlowu to še posebej drži. Ob pomanjkanju dejstev kot viri za Marlowove biografe poleg uradnih in sodnih zapisov ter zapisov Marlowovih sodobnikov večkrat služijo tudi avtorjeva lastna besedila, pri čemer Zavrl ugotavlja, da se je »pogosto, a poenostavljeno prepletanje Marlowove biografije in besedil začelo že kmalu po njegovi smrti in traja še danes«. Kot vira za sklepanje o dramatikovem življenju sta pri številnih biografih posebej priljubljena prav *Tragedija o doktorju Faustu* in *Edvard Drugi*, v katerih naj bi bila naslovna lika prežeta z biografijo svojega avtorja.

Kot je dvoumna in nezanesljiva Marlowova biografija, Zavrl kot dvoumne dokumente navede tudi njegova literarna dela (skupno sedem dramskih besedil, tri pesniška besedila, dva prevoda in latinsko posvetilo Mary Sidney Herbert k latinski pesnitvi Thomasa Watsona *Amintae Gaudia*). Kot lahko Marlowove biografije več kot o predmetu svojega raziskovanja povedo o biografih in biografijnah, tako se zaradi izrazite besedilne in interpretativne heterogenosti, tako različne pisce citira Zavrl, namesto »za 'Marlowa' odločajo za 'Marlowov učinek' ('the Marlowe effect')«, ki naj jasno poudari, da z različnimi uredniškimi in interpretacijskimi konstrukti nastajajo različni Marlowi«. V poglavju »Marlowova besedila« Zavrl opiše vsebino in nastajanje vseh Marlowovih ohranjenih besedil, pri čemer posebno pozornost posveti *Tragediji o dr. Faustu* in *Edvardu Drugemu*. *Faust* je ena najpogosteje tiskanih elizabetinskih iger, za katero obstajata dve ohranjeni različici temeljnega besedila (različica A, ki je prvič izšla leta 1604, in B, ki je prvič izšla leta 1616), ki imata vsaka od dve do šest različnih izdaj. Zavrl natančno in s citiranjem številnih virov navaja in med seboj primerja različici A in B in iz njiju izhajajoče interpretativne razlike med posameznimi verzijami, pri čemer opozarja tudi na pomembnost spremnih besed in opomb, včasih obsežnejših od samih besedil, ki so za razumevanje in interpretacijo bralca ključne, ker skrbijo za kontekstualizacijo besedil. Z ozirom na Marlowov odpadniški status Zavrl posebno pozornost smiselno posveti analizi kritiške recepcije komičnih (burkaških) prizorov, ki jih različica B vsebuje, različica A pa ne in ki so največkrat predmet ugibanj, da ne morejo biti Marlowovo delo. V zaključku poglavja o *Faustu* Zavrl komentira tudi slovensko recepcijo različic *Fausta*, ki jih redki slovenski o Marlowu pišoči avtorji do zdaj niso resno metodološko obravnavali. Besedilo *Edvard Drugi* je označeno za besedilnokritiško manj problematično od *Fausta*, Zavrl pa besedilo obravnava tudi v relaciji do Marlowovega vsebinskega vira za *Edvarda Drugega*, Holinshedovih *Kronik*. Z vsebinske plati Zavrl pri analizi kritiške recepcije *Edvarda Drugega* posebno pozornost posveti prizoru Edvardove smrti oziroma posilstva z razbeljenim železom, ki naj bi po številnih analitikih govorilo o parodiji homoerotičnega spolnega akta. Zavrl opozarja, da je Edvardova smrt tako opisana že pri Holinshedu, in navaja tudi

pisce, ki so do tovrstne interpretacije Edvardove smrti bolj skeptični.

V poglavju o recepciji in kanonizaciji Marlowa Zavrl sistematično analizira razvoj recepcijskega loka Marlowa od njegovih sodobnikov do sodobne literarne teorije. Tako se je njegova domnevna neortodoksnost v različnih dobah obravnavala različno, strmo naraščanje zanimanja za avtorja pa se je začelo na začetku 19. stoletja z angleškimi romantiki, ki so v Marlowu prepoznali sorodno dušo. Pomembno je h kanonizaciji Marlowa prispevala viktorijanska kritika, še bolj pa s številnimi avtorji 20. stoletje. V sedemdesetih letih je preučevanje Marlowa z nastopom novega historizma, kulturnega materializma, postkolonialnih študij, feministične teorije, queerovske teorije in podobnih novih metodoloških principov doseglo nove vrhove. Zavrl analizira avtorje, ki tovrstno branje Marlowa podpirajo (na primer novohistoristično branje Marlowa Stephena Greenblatta in Emily Bartels), obenem pa tiste, ki tako branje zavračajo, češ da je zgolj »sodobna različica romantičnega pojmovanja Marlowa kot enakega svojim junakom«. V feminističnih interpretacijah Zavrl analizira predvsem recepcijo lika Helene Trojanske v *Faustu* in moških homoerotičnih razmerij v *Edvardu Drugem*, za katerega ugotavlja povečano zanimanje prav z razvojem študij spolov na koncu 20. stoletja. Na koncu poglavja se Zavrl posveti še ciljnemu literarnemu sistemu, preučevanju Marlowa na Slovenskem. Ugotavlja, da se je na Slovenskem Marlowe prebival počasi, čeprav obstajajo možnosti, da so ga Matija Čop in romantiki vsaj poznali, nemogoče pa je ugotoviti, kako dobro. Pomemben premik v slovenski kritiški obravnavi Marlowa naredi šele Janez Menart, ki je v slovenščino prevedel *Tragedijo o dr. Faustu* in ki Marlowa tudi obravnava v spremni besedi k zborniku *Drame angleške renesanse* (1976) »Pregled angleške renesančne dramatike«.

V naslednjem poglavju se Zavrl posveti različnim vidikom Marlowovega odpadništva: religioznemu, spolnemu in seksualnemu. Obravnava na omenjene teme vezane motive iz Marlowove biografije in opusa ter poudarja pomembnost kontekstualnega razumevanja omenjenih motivov in razlikovanja med pomenom pojmov (kot sta na primer ateizem in sodomija) in praks (kot so na primer sodomija, politično prevratništvo in verska heterodoksnost) v Marlowovem času in danes.

V zadnjem delu študije se Zavrl ukvarja z Marlowom na Slovenskem, in sicer tako z literarnokritiškega, prevodoslovnega kot tudi z uprizoritvenega vidika. Kot je bilo do tega trenutka v študiji že večkrat ugotovljeno, da se pomen producira skozi naslovnika, Zavrl do podobnih ugotovitev prihaja tudi ob leksikalno-semantični analizi treh slovenskih prevodov Marlowa, namreč da v prevodu ob razlikah med izhodiščnim in ciljnim literarnim sistemom prihaja do prevodnih dejanj, kot so razdvoumljanja, poenostavitve, izgubljanje izhodiščne mnogopomenskosti, na drugi strani pa do vzpostavljanja lastne mnogopomenskosti novega literarnega sistema. V nadaljevanju Zavrl natančno analizira obstoječa prevoda Marlowovih dram: *Tragedijo o dr. Faustu* Janeza Menarta in *Edvarda Drugega* Srečka Fišerja, ter pesnitve *The Passionate*

Shepherd to His Love/Zaljubljeni pastir svoji dragi (prav tako Menartov prevod). Poleg mnogih manjših pomenskih razlik med izvornikom in prevodom pri Faustu in Edvardu, ki ju označi kot ustrezna, Zavrl ugotavlja pomembno pomensko razliko med izvornim in prevodnim besedilom v Marlowovi pesnitvi: namreč spolno nedoločenoost objekta pesmi v originalu, ki je v Menartovem prevodu določen z ženskim spolom. V nadaljevanju Zavrl na podlagi obstoječih kritiških zapisov, gledaliških listov oziroma (nekje) lastnega spomina analizira vse tri uprizoritve Marlowa na Slovenskem: oba *Fausta*, 1972 v SLG Celje oziroma 2006 v SNG Nova Gorica, in *Edvarda Drugega* 2005 v SNG Drami Ljubljana.

V Zavrluvi študiji o Marlowu poleg celostne analize recepcijskega loka biografije in opusa Christopherja Marlowa v mednarodnem in slovenskem literarnem sistemu skozi zgodovino prevladuje zanimanje za dve njegovi deli: *Tragedija o dr. Faustu* in *Edvard Drugi*. Avtor v zaključku knjige pogrša interes za druge Marlowove drame v slovenskem literarnem sistemu. Ob poudarku na fluidnosti opomenjanja literarnega besedila koncept odpadništva razume kot »interpretacijo, konstrukt, ne pa kot objektivno besedilno dejstvo«. Zavrl je do nekaterih slovenskih prispevkov o Marlowu zaradi izrazite biografske interpretacije Marlowovih besedil kritičen, vendar opozarja, da so se ti prispevki zaradi pomanjkanja domačih besedil in prevodov prisiljeni naslanjati na izhodiščni literarni sistem in njegove ugotovitve. Zavrl ugotavlja, da v primerjavi s prevodi Marlowa pomembnejše nove mnogopomenske potenciale in premike v razumevanju Marlowa generira njegovo odsko uprizarjanje in da so jih že ustvarile tri »nikakor ne enoznačne« slovenske uprizoritve. *Christopher Marlowe: kanonični odpadnik* poleg natančne sistematične analize obstoječih podatkov in evolucije literarnokritiških interpretacij konkretnega avtorja (Marlowa) v skladu z ugotovitvami sodobnih literarnih ved spregovori o fluidnosti pomenov in poudarja težavnost kakršne koli določenosti in konkretizacije pomena pri renesančnih avtorjih, pri prevodnih avtorjih oziroma tudi literaturi širše. Študija je dragocen pripomoček za sodobno branje Marlowa in njegovega konteksta v slovenskem prostoru in bi lahko oživila zanimanje za dramatika in njegove sodobnike tudi v uprizoritvenem smislu.

Nevarna razmerja: dramatika, gledališče in oblast 1943–90

Matej Bogataj, mat.bogataj@gmail.com

Gašper Troha. *Ujetniki svobode: slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990.*

Aristej in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2015 (Zbirka Dialogi; let. 15).

Troha v svoji obsežni in poglobljeni študiji ugotavlja, da sta tako slovenska dramatika kot tudi gledališče v obravnavanem obdobju, ki se začne s prvimi gledališkimi predstavami na osvobojenem ozemlju in se končuje s slovensko osamosvojitvijo po razpadu nekdanje skupne države, »dosegla neverjeten razcvet tako s številom predstav in gledališč«, kar vse nekajkrat utemelji s številom profesionalnih gledališč, ki je naraslo s tri na med sedem in dvanajst. Hkrati pa ugotavlja, da je prišlo tudi do kakovostnega napredka, in se sprašuje, ali je sploh mogoče vzpostaviti takšno stanje tudi po letu 1990, ko prihaja do manjšega obiska gledališč pa tudi do zmanjšane vloge gledališča v družbenem življenju.

Njegovo raziskovalno teoretsko izhodišče ob pregledu stanja na terenu kronološko obravnava ne samo posamezne drame in celotne opuse posameznih avtorjev, ki jih razvrsti v štiri temeljne žanrske sklope in glede na filozofska izhodišča dramatike (agitka, poetična, eksistencialistična in drama absurda), ampak tudi pregled delovanja gledališč in odnos med oblastjo ter dramatiko. Za takšen pregled se teoretsko nasloni na novi historicizem in povzema Harolda Arama Veeserja, da novi historicizem predpostavlja, da je vsako izrazno dejanje umeščeno v mrežo materialnih praks, da lahko vsaka kritika, ki je v opoziciji z ustavljenimi razmerji moči, hitro sama postane žrtev prakse, ki jo napada, da ni nadrejenega diskurza, ki bi omogočal dostop do nespremenljivih in večnih resnic, in da literarni ter neliterarni teksti sobivajo. Tako teoretsko izhodišče dopolni in obogati z empirično literarno znanostjo; Troha priklicuje najprej Carolyn Porter in njene ugotovitve, potem pa pregleda tudi delo Siegfrieda J. Schmidta ter na podlagi takšnih teoretskih izhodišč ugotavlja, da je mogoče s takšnim teoretskim aparatom opremljen hoditi po tistem robu, ki ločuje različne družbene sisteme, recimo družbeni sistem literature, politični sistem oblasti in sistem javnega mnenja, ki ga predstavlja gledališče kot predstavnik civilne družbe.

Preden se loti svojega pregleda, se Troha ozre in predstavi delo svojih predhodnikov, torej različne celovite in pregledne pristope k obravnavanju povojne slovenske dramatike, od Jožeta Koruze iz leta 1967 do Denisa Poniža in Silvije Borovnik, ki sta svoji študiji objavila leta 2001 in 2005.

Povojno – in malo medvojne – dramatiko do osamosvojitve Troha razdeli na pet obdobji, zadnja tri so dolga po desetletje, prvi dve pa zajemata leta 1943–55 in 1955–60. Kronologije ne jemlje mehanično, temveč za določanje posameznih obdobji uporabi njihove najbolj izstopajoče in dominantne specifične tako v kulturnem kot političnem življenju. Prvo obdobje se recimo začne z ustanovitvijo Jermanove skupine na osvobojenem ozemlju, imenovane po igralcu in ne, recimo, po liku iz Cankarjevih *Hlapcev*, ki je uprizorila Klopčičevo *Mater* in Kocbekovo agitko *Večer pod Hmeljnikom*. Njeno predhodnico so v eni od ofenziv razhajkali, preden je uspela uprizoriti karkoli, in ta partizanska in pionirska leta gledališča se končajo z natečajem, ki ga je Lojze Filipič razpisal 1955 in ki je z besedili Jožeta Javorška, Dominika Smoleta in Igorja Torkarja dejansko prelomil s socialnim realizmom in dal nastavke za razvoj treh nadaljnjih usmeritev dramske pisave; leta 1960 nastopi zrelo dramsko obdobje s pojavom Smoletove *Antigone*, verjetno paradigmatškega povojnega besedila, nekoliko, kot ugotavljajo nekateri raziskovalci, recimo Goran Schmidt, tudi zato, ker je na to branje *Antigone*, v kateri se Antigona ne pojavi, ključno vplivalo branje, ki ga je z bratomornostjo ponujala argentinska politična emigracija, čeprav naj bi bile Smoletove intence tej pravzaprav nasprotno oziroma naj bi bil do takšnih interpretacij brezbrizen in v času nastanka brez stika z njimi. Troho zanimajo dramska besedila predvsem v razmerju do oblasti. Ko zakoliči pojem oblasti, se loti posameznih obdobji in jim poskuša določiti dominantno, recimo v prvem obdobju, ki se začne med vojno in konča leta 1955, naj bi prevladovala socialni realizem in agitka kot njegov reprezentativni žanr, ki se opira predvsem na naturalistično-realistično tradicijo, ki jo je predstavljal s svojimi *Celjskimi grofi* recimo Bratko Kreft. Najbolj reprezentativni avtorji tega žanra so bili Vitomil Zupan, Matej Bor in Mile Klopčič, za obravnavo posameznih besedil pa v tem prikazu, kot še za marsikatero podrobnost, enostavno ni prostora. Naj omenimo morda le to, da teh besedil danes ne uprizarjajo več, kot tudi ne mnogih, ki so bila na strani, ki je bila prepoznana kot družbena opozicija, in ki so bila tako ali drugače onemogočena ali pa vsaj do te mere napadana, da so bila tudi v primeru, da so uprizoritev doživela, hitro umaknjena z repertoarja. Pripadnost dominantni ali eni od stranskih dramatičnih struj torej ne govori niti o kakovosti niti o morebitni sodobnosti oziroma klasičnosti teh del; poleg tega ima s svobodo medijev danes stran, ki bi hotela opozarjati na napake prejšnjega sistema, da bi prikrila pomanjkljivosti današnjega, popolnoma drugačna in bistveno učinkovitejša fikcijska sredstva, kot je dramatika. Trenutno je dominanten žanr takšnega prevrednotenja zgodovine fikcijsko zgodovinpisje ljubiteljske provenience. Naslednja obravnavana dramatika z nemajhnima opusoma, Mraka in Zupana, recimo, uprizarjajo predvsem

komemorativno in jubilejno, ob stoletnici Zupanovega rojstva so recimo uprizorili tri enega v drugega zložene in prepletene tekste.

Troha se v teh časih, ko zgodovinarji govorijo o totalitarizmu, torej v prvih povojnih letih vzpostavljanja nove oblasti pod diktatom partije, posveti predvsem dvema opusoma, Ivanu Mraku in Vitomilu Zupanu, in ugotavlja, da njuna dela niso bila tiskana ali uprizarjana vse do sedemdesetih, in sicer zaradi različnih vzrokov, šlo pa je večinoma za oblasti neprijetno razgaljanje bistva revolucije.

V naslednjem obdobju, torej do leta 1960, Troha vidi iskanje alternativ, ki jih predstavljajo že omenjena, na Filipičevem natečaju izpostavljena dela Torkarja, Smoleta in Javorška. Pri vsakem posameznem besedilu ugotavlja, v čem je bila njegova spornost; dve sta bili uprizorjeni, eno od njih umaknjeno po nekaj ponovitvah zaradi odziva publike oziroma javnosti, Torkarjevo pa uprizorjeno šele 1959. leta.

V naslednjih sklopih obravnava ostale dramske žanre, od eksistencialistične dramatike prek poetične drame do dramatike absurda, z natančno naslonitvijo na njihovo izvorno pojavljanje v svetovnem kontekstu in teoretske ubeseditve pojavov in miselnih tokov, iz katerih so izhajali: iz simbolistične poetične drame, eksistencializma sartrovskega in camusovskega tipa in absurdizma, kakršnega v dramatiki predstavljata predvsem opusa Ionesca in Becketta. Troha ugotavlja, da čeprav so vsi trije modeli soobstajali, so najkakovostnejša besedila nastala znotraj poetične drame in izpostavlja Smoletovo *Antigono*, Zajčeva *Otroka reke* in Strniševega *Samoroga*.

Troha prikaže zadrego pri sprejemanju eksistencializma, ki je izhajala predvsem iz takrat prevladujoče marksistične misli, seveda pa je bil eksistencializem napadan tudi s strani drugih filozofskih šol in se pojem, pri čemer Troha citira predvsem Marjeto Vasič, ni uporabljal v afirmativnem smislu s strani zagovornikov, takrat je bil predstavljen predvsem na ravni idej, pojem pa so zato lažje uporabljali njegovi miselni nasprotniki.

Troha torej uporabi kronologijo, vendar jo prilagodi tipologiji. Ugotavlja, kar povzema na koncu prvega dela, da so dramski žanri sicer soobstajali, vendar je imelo vsako obdobje svojo dominantno, ki je šla od bolj vznesenih in afirmativnih žanrov proti vse večji kritičnosti do oblasti, kar je bilo odvisno od vsakokratne politične klime, ki je nihala tudi glede na zunanje dogajanje: povezava, recimo, odstranitve Staneta Kavčiča iz političnega vrha s sočasnim hrvaškim nacionalističnim prebujenjem, ki se je hitro vezalo na skupine iz tujine prispelih teroristov iz vrst ustaške emigracije ali pa na zaostritev ob razrešitvi Rankovića, ki je pregloboko zajahal policijsko in zastraševalno državo in je bil odstavljen, bi seveda presegala okvire knjige, ki se ukvarja predvsem z razmerjem med dramatiko in oblastjo. Bi pa morda zaostritvam in ohladitvam dala nove razsežnosti, saj je splošna politična klima, ki se je gibala proti demokratizaciji

in otoplitvi, dala političnemu dogajanju širši jugoslovanski okvir; Slovenija, čeprav gospodarsko najrazvitejša, je predstavljala le deset odstotkov prebivalstva in njena vloga v širšem političnem prostoru je bila podrejena. Vendar, kot rečeno, takšna zgodovinska podlaga bi presejala namen te študije, ki je bolj usmerjena v dramatiko in kulturo. Na koncu prvega dela je tako pregled najbolj udarnih in prelomnih dramskih del, ki se zaključijo v osemdesetih z dramskim postmodernizmom, ki mu Troha nameni nekaj strani in mu pripiše, da je bil poudarjeno družbenokritičen. S tem pa smo prišli do novih težav: o dramskem postmodernizmu še vedno ni konsenza, predvsem zato, ker je v dramatiki vse »premi govor«, kot je svojo zbirko radijskih iger naslovil Milan Jesih, ki bi ga nedvomno lahko imeli za postmodernista v poeziji zaradi priklicevanja preteklih pesniških oblik, predvsem prešernovskega soneta. Vendar pa je sama parazitska narava postmodernizma nekaj, kar v dramatiki težje prepoznamo, ker dramatika zelo pogosto izrablja ne samo stare mite (Antigona, antični mit, pravzaprav je že poetična drama na mitski okvir napeta pesniška govornica, kot je nekje zapisal Taras Kermauner) ali mitologijo nasploh (Kalevala in mit o Zlatorogu pri Danetu Zajcu, reprezentativnem predstavniku žanra), temveč je dramatika pogosto kroženje motivov in tem. Zaradi potreb gledališča je tudi pri najbolj inovativnih avtorjih pogosto črpala iz predelav že obstoječega, priklicevala kronike in geografska poročila (Shakespeare) in podobno. Vendar se je za razliko od predhodnih smeri in gibanj ravno postmodernizem na področju ostalih literarnih vrst, torej v poeziji in v prozi, pokazal kot izrazito neangažiran. Kolikor je njegovega zastavka, je usmerjen predvsem proti togosti in enoznačnosti resnice, torej proti vsakršni avtoritarnosti in trdosti. Zdi se torej, da je veliko tistega, kar se nam kaže kot angažirani postmodernizem, s formalnimi postopki oživiljen eksistencializem, kamor bi recimo sodila ne samo Jančarjeva proza tudi takrat, kadar priklicuje in citira Borgesove pripovedne postopke in invencije, temveč predvsem njegova dramatika.

V naslednjih razdelkih svoje študije se Troha posveti analizi »štirih obdobjih kulturne politike na treh ravneh«, namreč na ravni občne slovenske zgodovine s poudarkom na odnosu med umetnostjo in oblastjo, na ravni kulturne politike, kakor se kaže v spremembi zakonov in oblastnih praks, in na odnosu med oblastjo in slovensko dramatiko, ki se v kulturni praksi kaže skozi dogajanje v gledališču. Dvojni odnos, pritrjevanje kot mobilizacijo proti poskusom jugoslovanskega centralizma in zavračanje zaradi konstituiranja navznoter, na račun poskusov kritike, je skoraj nemogoče povzeti v tem prikazu. Stanje se je menjavalo tudi glede odnosa republiškega vodstva do federacije in teženj v njej, ugotavlja pa, da z osamosvojitvijo oblast kulture ni več potrebovala in da je gledališče v trenutku, ko je bilo mogoče s političnimi sredstvi dosegati tisto, kar je bilo prej v domeni kulture in dramatike, doživelo osip publike in zmanjšano financiranje, ki se kaže tudi v manjši količini izdanih knjig z dramskimi besedili. Zaskrbljenost glede stanja gledališča in dramatike, s katero Troha zaključuje svojo študijo, nas tako napotuje k nadaljnjim premislekom.

»Tako blizu, vendar tako daleč«: poskus retroaktivnega lova na izmuzljivo živo izkušnjo v sodobnem performansu

Tomaž Krpič, tomaz.krpic@guest.arnes.si

Experiencing Liveness in Contemporary Performance. Interdisciplinary Perspectives. Ur. Matthew Reason in Anja Mølle Lindelof.

Routledge, 2016

Že pred časom sem se začel zanimati za delo ameriškega performerja Chrisa Burdena. Ko pa sem o njem iskal dokumentacijo – predvsem knjige, članke, videe in različne spletne dokumente – sem opazil določen razkol med njegovimi zgodnjimi umetniškimi projekti, kjer je raziskoval in premikal meje performansa v zvezi s performerjevim telesom, in njegovimi poznejšimi deli, kjer se v celoti osredotoča na umetniške instalacije. Če je poznejše obdobje njegove umetniške poti dobro dokumentirano, pa sem imel težave pri pridobivanju vizualnih dokumentov, slik in videov o performansih body arta. Tako, na primer, njegov prelomni performans *Shoot* (1971) ni bil dokumentiran tako celostno, kakor bi bil, če bi ga izvedel danes. Najti je mogoče lahko samo nekaj fotografij slabe kakovosti in nekaj, podobnega »zvočnemu zapisu« performansa. In nič več. Podobno velja za *Bed Piece* (1972), performans, ki je na več ravneh še zanimivejši, pa tudi za številne druge njegove performanse. To domnevno neskrbno vedenje glede dokumentacijskega procesa pri tako velikem številu umetnikov v sedemdesetih letih minulega stoletja, v tako imenovani zlati dobi performansa, ima le malo opraviti s takrat manj razvitimi sredstvi za tehnično reprodukcijo, več pa z globoko zakoreninjenim prepričanjem umetnikov in teoretikov performansa, na primer Amelie Jones in Peggy Phelan, da je edini resnični in pošteni performans tisti v živo in da performans »ni mogoče v celoti ujeti v dokumente, ker se zablešči v obstoj in nato zbledi« (glej 192, Westerman; 115, Lu). Takšni teoretiki so verjeli, da morata biti, da bi dosegli stopnjo živosti performansa, na prizorišču hkrati navzoči dve skupini ljudi – izvajalci na eni strani »četrtle gledališke stene« in gledalci na drugi – in da performans dejansko izhaja iz vizualne in včasih haptične interakcije med obema skupinama.

A morda je čas, da se vprašamo, ali je to za ustvarjanje žive umetnosti res potrebno. Najnovejša knjiga v zbirki Routledge *Advances in Theatre and Performance Studies*, ki sta jo uredila Matthew Reason (Univerza York St John) in Anja Mølle Lindelof (Uni-

verza Roskilde), izpodbija številne tihe in nevidne predpostavke o živosti v sodobnem (gledališču in) performansu, s tem da zavzema kritično distanco do pogledov in teorij sodobnih strokovnjakov, kot so Erika Fischer-Lichte, Richard Schechner in Peggy Phelan, in razume performans kot nekaj esencialno in nujno telesnega (glej na primer 224, Eirini Nedelkopoulou; 230, Anja Mølle Lindelof; 191, Westerman) in kot nekaj, kar je torej prostorsko in časovno bolj, in ne manj, strogo locirano. Avtorji knjige premaknejo predmet raziskave o živosti v smeri Auslanderjevega razumevanja performansa kot večnega fenomena, kot nečesa, kar s časom ne zbledi, ampak ostane z nami zaradi uporabe (predvsem moderne) medijske tehnologije: od tiskanja knjig do spleta. Z več kot 30 avtorji knjiga predstavlja vreden vpogled v nove trende pri ustvarjanju in raziskovanju živosti v modernem (gledališču in) performansu.

Knjiga je razdeljena na dva dela, v katerih naslavlja dve različni vprašanji, povezani z živostjo: delovanje občinstva («audiencing» oz. »občinstvovanje») in materializacijo. Vsak del knjige je naprej razdeljen v dva segmenta: enega, v katerem avtorji govorijo o teoretičnih dimenzijah živosti v sodobnih performansih, in drugega, kjer različni prominentni umetniki performansa in kritiki predstavljajo in razlagajo svoje izkušnje z živostjo. Taka struktura knjige, v kateri gledališke izkušnje in primeri performansov podpirajo in nadgrajujejo koncepte in teorije o živosti in obratno, se mi zdi izjemno primerna za bralčevo globlje in širše razumevanje teme, s katero se knjiga ukvarja. Vendar pa bralec ne sme pričakovati jasne razdelitve med članki o teoriji in praksi. Zdi se, da uredniki sledijo strukturnemu pravilu, ki poudarja en ali drug princip, in zato je, po mojem skromnem mnenju, knjiga še koherentnejša.

Prvi del knjige o delovanju občinstva v ospredje postavlja vlogo občinstva za doseganje živosti v sodobnih performansih. Stanja živosti ni mogoče doseči zgolj z izvajalčevo dejavnostjo na odru (4, Reason in Molle Lindelof). Nasprotno: občinstvo, najsi gre za gledališke ali glasbene predstave, je enako, če ne še bolj pomemben element živosti same predstave. S tem stališčem se ne bi mogel bolj strinjati. Kakor koli, kot sem demonstriral drugje v svoji analizi slovenske gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralcev* (2012) o odsotnem fenomenalnem performerjevem telesu in o gledalčevem poskusu, da bi ga kognitivno nadomestil (glej Krpič, »Gledalčeva«), so lahko igralci in performerji na nek način odsotni celo v dramskem gledališču, za gledalce ali poslušalce pa to ne velja.

Četudi ta knjiga dejansko presega še vedno afirmirano tradicionalno razumevanje gledalčeve vloge v sodobnem (gledališču in) performansu, predlagam, da bralec upošteva, denimo, prispevek Anje Mølle Lindelof, Ulrika Schmidta in Connie Svabo (232-39), saj ilustrira nepredstavitveni, nepredvidljivi in duracijski značaj dehumaniziranega okoljskega performansa. Da je navzočnost gledalcev in poslušalcev na prizorišču za vzpostavitev živosti v sodobnem performansu vseeno nujna, je odlično

razkrito in razdelano v eseju Katje Hilevaara, ki predlaga dejanski, četudi »neustrezen spomin na originalni dogodek [...] kot izhodišče za novo kreativno dejanje« (38). Ni pomembno, ali se gledalec ali poslušalec dejansko pravilno spominja performansa; veliko pomembneje je, da si zgradi zasebno kognitivno in čustveno prizorišče, v katerem si skonstruira svoj zasebni dogodek performansa (glej tudi 110, Lu). Bralec lahko najde še en, do neke mere podoben pristop k vprašanju živosti v sodobnem performansu v prispevku Mathiasa Maschata in Christopherja Williama, le da se tu sledi performansov ne shranjujejo v spomin, ampak v zapis dogodka, v tako imenovani »drugi performans« (246). Zgolj z dejanjem brani se bralec začasno spremeni v »sodelujočega«. V tem smislu je epigraf »Ta knjiga je gledališče«, zapisan na začetek temeljne knjige Livie Pandur (*Pandurjevo gledališče*) o zgodnjem delu slovenskega gledališkega režiserja Tomaža Pandurja, preroški.

Drugi del knjige govori o materializiranju sodobnih performansov in njegovem vplivu na njihovo živost. V nekem smislu je lahko performans iz-oči-v-oči tehnološko zelo enostaven. Vse, kar potrebujemo, je podvojeno performativno telo – telo performerja in telo gledalca, ki si delita prostor in čas. In pravzaprav niti ni nujno, da sta navzoči dve ločeni fizični telesi. V posebnih okoliščinah sta lahko obe performativni telesi »združeni« v eno samo človeško telo, kakor v primeru Burdenovega *Bed Piece*, v času trajanja katerega je performer zaspal, njegove sanje pa so spremenile skupni zunanji gledališki oder (odnos performer-gledalec) v zasebni oder v performerjevem telesu in je posledično tudi sam postal gledigralec (ang. *spectator*; Krpič, »Sleeping«; glej tudi Hrvatini, »Terminal«). Ta situacija nekoliko spominja na primer koncepta Imogen Newland (117) o plesalcu kot gledalcu. Plesalec, ki se giblje skozi prostor in čas, shranjuje svoje somatske in družbene izkušnje plesa v svoje misli, ki so dejansko umeščene v posameznikovo telo tako, da plesalec postane arhiv lastne umetnosti. Na splošno, da bi se ohranil, spomin zasluži kraj, v katerem bo shranjen. Najsi bo v človeškem telesu (na ravni »imeti telo« v nasprotju z »biti telo«, glej Turner, *Body*) ali v kateri od sodobnih (medijskih) tehnologij (150, Schneider), ampak oba lahko dobro služita svojemu namenu. In vendar, kakor vidimo zgoraj, ne samo, da lahko plesalec-kot-gledalec poskrbi za kinestetični arhiv performansa – tudi člani občinstva lahko svoja telesa uporabijo na tak način. Svoje izkušnje shranjujejo kot člani občinstva (144, Reading) in se, kadar je primerno, uskladijo s performerjem s pomočjo uporabe zrcalnih nevronov v procesu gradnje selektivne empatije s performerji na odru (10, Lu).

Vendar pa kljub dejstvu, da lahko v potopitvenem in uporabnem gledališču ali v predstavi iz-oči-v-oči gledalec ali sodelujoči istočasno postane izvajalec predstave (137, Hogarth in Bramley), uporaba opazovalčevega telesa za doseganje stanja živosti s pomočjo telesnega stika ne zagotavlja nujno uspeha (142, Hogarth in Bramley). Konec koncev fizično, torej meseno telo opazovalca (gledalca ali poslušalca) ni edino telo, ki je v procesu performansa v tehnološkem smislu problematizirano, saj je prav tako

lahko problematizirano tudi telo performerja (kakor smo videli že zgoraj). Ali pa ga je mogoče nadomestiti z drugim telesom, celo s telesom najetega performerja, kakor se je zgodilo v delu *The Artist is Present* [Umetnik je navzoč] Marine Abramović. Slednje avtomatično postavi vprašanje, ali je umetnik še vedno »navzoč«, in če je odgovor »da«, potem se pojavi vprašanje, kako je to sploh mogoče ob pogoju živosti in najeti delovni sili v neoliberalni ekonomiji (202–04, Newman).

Kaj pa, če se predstava zgodi v breztežnostnem prostoru, kakor pri performansu Dragana Živadinova *Biomehanika Noordung*, ki je bil izveden v Središču za usposabljanje kozmonavtov Jurij Gagarin? Že za samo umestitev performansa v okolje, kjer pride do breztežnosti, in tamkajšnje doseganje živosti na bolj tradicionalen gledališki način je potrebno kar precej napredne tehnologije in ne samo telesa performerjev in gledalcev ali poslušalcev. Vendar pa Živadinov premika meje živosti še dlje s svojim gledališkim projektom *Noordung: 1995–2045*, kjer bodo telesa preminulih igralcev nadomeščena z njihovimi biotransmitterji, postavljenimi na 14 satelitih, njihovo besedilo pa bo nadomestil značilen ritem (za igralce) ali melodija (za igralke). Sateliti bodo nato izstreljeni v vesolje in bodo krožili okoli Zemlje.

Vprašanje tukaj ni, kako bosta konstrukcija občinstva in, posledično, živosti predstave v takem primeru mogoči brez moderne komunikacijske tehnologije. Edini smiselni odgovor je spletno občinstvo, ki »je odsotnost, ki je navzoča« (54, Bennett). Prenašanje glasbe od izvajalca do občinstva pa tudi njena mehanska reprodukcija imata dolgo zgodovino. Vse od predstavitve prvih fonografov in gramofonov je bilo vprašanje živosti v ospredju. Področje glasbe je bilo tisto, na katerem je medij umetniškega dela samega najprej postal manj pomemben, kakor je bil v preteklosti (178, Tromans), vendar mu je hitro sledilo izboljšanje tehnologije za vizualno reprodukcijo likovne umetnosti. Sodobna komunikacijska tehnologija, posebej mobilni telefoni in uporaba različnih aplikacij, je na plan prinesla novo socialno dimenzijo živosti predstave. Nekoč je bil odnos na koncertu ali v gledališču skoraj v celoti omejen na odnos med občinstvom in izvajalcem, zdaj pa mobilne aplikacije odpirajo širok prostor za komunikacijo med člani občinstva in jim omogočajo izmenjavo izkušenj med predstavo (69, Pitts).

Delovanje občinstva in materializiranje v sodobnem performansu sta zagotovo pomembni za vzpostavljanje živosti. Vendar pa je vez med obema epistemološka. Osrednji epistemološki obrat, okoli katerega se suče knjiga, je vprašanje, ali je živost v sodobnem (gledališču in) performansu dejansko dostopna sodelujočim, to je občinstvu, in če je, pod katerimi pogoji. Ta epistemološki problem odlično reflektira kratek uvod v knjigo, v katerem uredniki definirajo koncept smrtonosnosti, to je stanje, nasprotno živosti, v katerem je »smrtonosnost produkt spodletelega razmerja med performansom in občinstvom« (2, Reason in Mølle Lindelof; glej tudi 99, Soloski). Pozabimo na »nenavaden« razkol subjekta med performansom (umetniško obliko) in občinstvom

(družbeno kategorijo), kajti večina avtorjev v knjigi vključuje občinstvo (gledalce in poslušalce) kot element performansa, bistvo je, da je živost trenuten in končen dogodek, ki zbledi, takoj ko se konča, kakor glasbena nota, ki jo je treba zaključiti, da je lahko primerno izvedena (178, Tromans). Strogo vzeto, se vsak sodobni performans konča kot odsotnost dogodka, ki ga konstituira (164, Peters). Ta značilnost performansa je znana tudi kot »nasilje živega dogodka« (75, Scannell); občinstvo je dobesedno prisiljeno v temeljit proces poskušanja ujeti velike dele performansa. Nič čudnega, da nekateri udeleženci upravičeno govorijo o post-priznavanju umetniškega dogodka, dogodek sam pa je bil »neulovljiv« (175, Peters).

Četudi se mi je zdela knjiga dragocena in pomeni še korak bliže k razumevanju živosti sodobnega (gledališča in) performansa, je vseeno potrebnih nekaj besed kritike. Tako knjiga, na primer, komaj omeni lutkovno gledališče; zgolj bežno se pojavi v kratkem poglavju Allena S. Weissa (280) o srečnem naključju. A bilo bi precej koristno vedeti več o navzočnosti in nenavzočnosti lutkarja in njegovega oziroma njenega odnosa z gledalcem. Drugo precej presenetljivo dejstvo je, da niti eden od avtorjev ne prihaja iz Srednje ali Vzhodne Evrope. Zakaj? Ali je mogoče, da vsa ta regija ne premore enega samega strokovnjaka, ki bi se lahko ukvarjal z vprašanjem živosti v gledališču in performansu? To je težko verjeti. Žal nam uredniki ne povedo nič o brez dvoma skrbnem postopku izbora sodelavcev.

Poleg tega knjiga na žalost ne razloži, zakaj je za živost v gledališču in performansih tako dolgo veljalo, da je zanj potrebno časovno in prostorsko tesno razmerje med izvajalci in gledalci ali poslušalci. Ali zakaj je nova teorija živosti tako nujno potrebna, razen zaradi uporabe novih komunikacijskih tehnologij. Vendar pa bralec lahko najde dve »zgodbi«, ki odsevata to vprašanje: eno, ki krepi bolj tradicionalno razumevanje živosti, in drugo, ki omogoča premik koncepta živosti v novo smer. Koncept Walterja Benjamina o avratični umetnosti (»Umetnina«) je v knjigi nekajkrat na kratko omenjen. Do nedavnega je bila ideja o ekstinkciji umetniške avre med raziskovalci umetnosti močno prisotna, predvsem kot rezultat rušilnega razvoja sredstev za reprodukcijo umetnosti. V preteklosti je umetnost performansa veljala za priložnost, da se ta avra znova pridobi. Vendar pa se razvoj moderne (komunikacijske) tehnologije zdi neustavljiv in le nekaj točk je še, kjer bo v prihodnosti umetnost še vedno v položaju uspešnega upora proti njeni uporabi. Če pa bo umetnost z novim razumevanjem živosti na splošno pridobila, je še eno, še neznano področje.

Prevedla Barbara Skubic

- Benjamin, Walter. »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati.« *Izbrani spisi*, ur. Bratko Bibič, Studia humanitatis, 1998, str. 145–76.
- Hrvatini, Emil. »Terminal SpectActor.« *Janus*, št. 9, 2001, str. 62–7.
- Krpič, Tomaž. »Gledalčeva spoznavna nadomestitev odsotnega performerjevega telesa.« *Amfiteater*, let. 4, št. 1, 2016, str. 15–26.
- . »The Sleeping Spectactor in Her/His Body-Home. Some Reflections on the Public Performance of Private Dreams.« Neobjavljeno.
- Pandur, Livia, ur. *Pandurjevo gledališče sanj*. Sevenheaven, 1997.
- Turner, Bryan S. *The Body and Society*. SAGE, 1984.

“So Close and Yet So Far Away”: An Attempt to Retroactively Chase the Evasive Live Experience in Contemporary Performance

Tomaž Krpič, tomaz.krpic@guest.arnes.si

Experiencing Liveness in Contemporary Performance. Interdisciplinary Perspectives. Editors Matthew Reason and Anja Mølle Lindelof.

Routledge, 2016.

Quite some time ago, I became interested in the work of American performance artist Chris Burden. While I was searching for documentation about his work – mainly books, articles, videos and various Internet documents – I noticed a certain split between his early art projects, where he explored and pushed forward the performance boundaries in terms of the performer’s body, and his later works, where he entirely focused on art installations. While the later period of his artistic life was quite well-documented, I had problems acquiring visual documents, images and videos about his body art performances. His seminal performance *Shoot* (1971), for instance, was not fully documented as perhaps it would be, if it were to take place today. One can find only several images of poor quality and something like a “sound track” of the performance. But nothing more. The same goes for his *Bed Piece* (1972) too, a performance which is even more intriguing on so many levels, as well as for many of his other performances. The allegedly negligent behaviour regarding the documentation process of so many artists in the 1970s, the so-called golden era of performance art, has little to do, however, with the less-developed means of technical reproduction at the time, but more with the deeply engraved belief of artists and performance scholars, like Amelia Jones and Peggy Phelan, that the only true and honest performance is a live one, and “that the performance cannot be wholly captured by documents, that it flashes into existence only to fade away” (see 192, Westerman; 115, Lu). Such scholars believe that in order to achieve a state of liveness in performances, two groups of people need to be simultaneously present at the venue – the performers on one side of the “fourth theatrical wall”, and the spectators on the other – and that the performance actually originates from the visual, and sometimes also haptic, interaction between these two groups.

But perhaps it is time to question whether this is really necessary for creating live art. The latest book published in Routledge’s collection *Routledge Advances in Theatre*

and Performances Studies, edited by Matthew Reason (York St John University) and Anja Mølle Lindelof (Roskilde University) contests many of the quiet and invisible assumptions about liveness in contemporary (theatre and) performance, by taking a critical distance from views and theories of some contemporary scholars like Erika Fischer-Lichte, Richard Schechner and Peggy Phelan, and understanding performance as something essentially and necessarily bodily in its character (see, for instance 224, Eirini Nedelkopoulou; 230, Anja Mølle Lindelof; 191, Westerman), and something which is thus spatially and timely more than less strictly located. The book contributors shift the research interest of liveness towards Philip Auslander's understanding of performance as an eternal phenomenon, as something which does not fade in time, but stays with us due to the use of (above all, modern) media technology: from printing books to the Internet. With more than thirty contributors, the book represents a valuable insight into new trends in producing and researching liveness in contemporary (theatre and) performance.

The book is divided into two parts in which two different issues related to liveness are addressed: "audiencing" and materialising. Each part of the book is further divided into two segments: one, in which the authors talk about the theoretical dimensions of liveness in contemporary performances, and another, in which various prominent performance artists and critics depict and explain their own experiences with liveness. I find this structure of the book, in which theatrical experiences and examples of performances support and upgrade the concepts and theories about liveness, and vice versa, extremely suitable for the reader's deeper and wider comprehension of the object of the book's interest. However, the reader should not expect a clear division among the articles on theory and practice. The editors seem to follow a structural rule that accentuates one or another principle and, in my modest opinion, that makes the book even more coherent.

The first part of the book on audiencing puts in front the role of the audience for gaining liveness in contemporary performance. A state of liveness cannot be reached solely by the performers' agency onstage (4, Reason and Mølle Lindelof). On the contrary, the audience, whether in a theatre or musical performance, is as much, if not even more, an important element of liveness than the performance itself. I cannot agree more with this point of view. Anyway, as I have demonstrated elsewhere in my analysis of the Slovenian theatre play *Feng Shui in the Theatre without an Actor* (*Feng šus v gledališču brez igralcev*, 2012) on the absent phenomenal body of the performer and the spectator's attempt to cognitively substitute it (see Krpič "Spectator's"), the actors and performers can be in some sense absent even from dramatic theatre, yet the same cannot be true for the spectators or the listeners. Although this book indeed goes beyond the still-affirmed traditional understanding of the spectator's role in contemporary (theatre and) performance; I suggest that the reader consider, for

example, the contribution of Anja Mølle Lindelof, Ulrik Schmidt and Connie Svabo (232–39) as it illustrates the non-representational, unpredictable and durational character of dehumanised environmental performance. That the presence of the spectators and listeners at a venue is nevertheless essential for the establishment of liveness in contemporary performance is excellently exposed and dissected in Katja Hilevaara’s essay, where she proposes an actual, though “inadequate memory of the original event [...] as a starting point for a new creative act” (38). It is not that important whether the spectator or listener actually correctly remembers the performance; it is far more important that one builds a private cognitive and emotional venue in which one constructs one’s own private performing event (see also 110, Lu). The reader can find another, somewhat similar, approach to the question of liveness in contemporary performance in Mathias Maschat’s and Christopher Williams’s contribution to the volume, except here, the traces of performances are not stored in memory, but in the transcription of the event, the so called “second performance” (246). Simply by the act of reading, a reader is temporarily transformed into a “participant”. In this sense, the epigraph “This book is theatre” noted at the beginning of Livia Pandur’s seminal book (*Pandur’s Theatre*) about the early works of Slovenian theatre director Tomaž Pandur is prophetic.

The second part of the book is on the materialising of contemporary performances and its impact on liveness. In some sense, a face-to-face performance can be technologically very simple. All one needs is a doubled performing body – the body of the performer and the body of the spectator – in a shared space and time. And, as a matter of fact, it is not even necessary that two distinct physical bodies are present. Under certain conditions both performing bodies can be “united” into a single human body, like in the case of Burden’s *Bed Piece*, when during his durational performance the performer fell asleep and his dreams turned the common external theatre stage (the performer–spectator relationship) into a private stage inside the performer’s body, and as a consequence, he also became a spectator (Krpič, “Sleeping”; see also Hrvatin “Terminal”). This situation somehow resembles the case of Imogen Newland’s (117) concept of dancer-as-spectator. A dancer moving through space and time stores one’s own somatic and social experiences of dance inside one’s mind, which is actually placed in one’s body in such a way that the dancer becomes an archive of one’s own art. In general, in order to be preserved, memory deserves a place to be stored in. Either in a human body (on the level of having a body contrary to being a body, see Turner *Body*), or in some modern (media) technology (150, Schneider), but both can serve the purpose well. Yet, as we can see above, not only can the dancer-as-spectator provide the kinaesthetic archive of the performance – members of the audience can use their bodies in such a way, too. They store their experiences as members of an audience (144, Reading) and then when appropriate, they sync with the performer by the use of mirror neurons in a process of building a selective empathy with the

performers on the stage (110, Lu).

However, despite the fact that in the immersive and applied theatre or in a one-to-one performance the spectator or participant can simultaneously become the producer and the consumer of performance (137, Hogarth and Bramley), the application of the observer's body in order to gain a state of liveness through physical contact does not necessary guarantee success (141, Hogarth and Bramley). After all, the physical, that is, the carnal body of the observer (the spectator or the listener) is not the only body which is contested in the process of performance in terms of technology, for the body of the performer can be problematised as well (as we already have seen above). Or it can be substituted with another body, even with the body of a hired performer, like it was in Marina Abramović's *The Artist is Present*. This automatically raises question if the artist is still "present", and if the answer is "yes", then the question arises as to how this can be possible at all in terms of liveness and hired labour in the neoliberal economy (202–04, Newman).

But what if the performance takes place in zero gravity, as did Dragan Živadinov's performance *Biomehanika Noordung* carried out at the Yuri Gagarin Cosmonaut Training Centre? Just to place a performance into the setting to achieve zero gravity and to gain there a performance liveness in a more traditional theatrical way, one needs quite a lot of advanced technology and not just the bodies of the performer and the spectators or the listeners. However, Živadinov pushes the boundaries of liveness even further with his theatrical project *Noordung: 1995–2045*, where bodies of the deceased actors will be replaced with their bio transmitters located in 14 satellites and their texts replaced with distinctive rhythm (for actors) or melody (for actresses). The satellites will then be launched into space and orbit the Earth.

The question here is not about how the construction of the audience and, as a consequence, the performance's liveness, in such a case is possible without modern communication technology. The only sensible answer is the online audience, who "are an absence that has a presence" (54, Bennett). The transmission of music from performer to the audience, as well as its mechanical reproduction, has a long history. Ever since the introduction of the first phonographs and gramophones, the issue of liveness was in the forefront. It was in the realm of music that the medium of the artwork itself first become less important than it was in the past (178, Tromans), yet the improvement of technology for visual reproduction of the fine arts followed very quickly. Modern communicational technology, especially mobile phones and the use of various applications, resurfaces a new social dimension of performance's liveness. Once, the relationship at a concert or in the theatre was limited almost entirely to the relationship between the audience and the performers, but now mobile applications open up a wide space for communication among the members of the audience, and

enable an exchange of their experiences during the performance (69, Pitts).

Audiencing and materialising in contemporary performance are certainly important for establishing liveness. However, the link between both is on the level of epistemology. The central epistemological pivot around which the book revolves is the question whether liveness in contemporary (theatre and) performance is actually accessible to the participants, that is, to the audience, and if it is, under what conditions. This epistemological problem is excellently reflected in the editors' short introduction to the book, in which they define the concept of deadliness, that is, the opposite state to liveness, according to which "deadliness is the product of a failed relationship between performance and audience" (2, Reason and Mølle Lindelof; see also 99, Soloski). Lay aside the "unusual" split of the subject between the performance (the art form) and the audience (the social category), as most authors in the book include the audience (spectators and listeners) as an element of performance, the bottom line is that liveness is a momentary and terminal event that fades away as soon as it ends, like a musical note which must eventually end to be properly performed (178, Tromans). Strictly speaking, every contemporary performance terminates as an absence of the event that constitutes it (164, Peters). This characteristic of performance is also called "the terror of the live event" (75, Scannell); the audience is literally forced into the painstaking process of trying to catch the endless number of chunks of a performance art. Small wonder some of the participants rightly speak about the post-acknowledging of the artistic event, while the event itself is "uncatchable" (175, Peters).

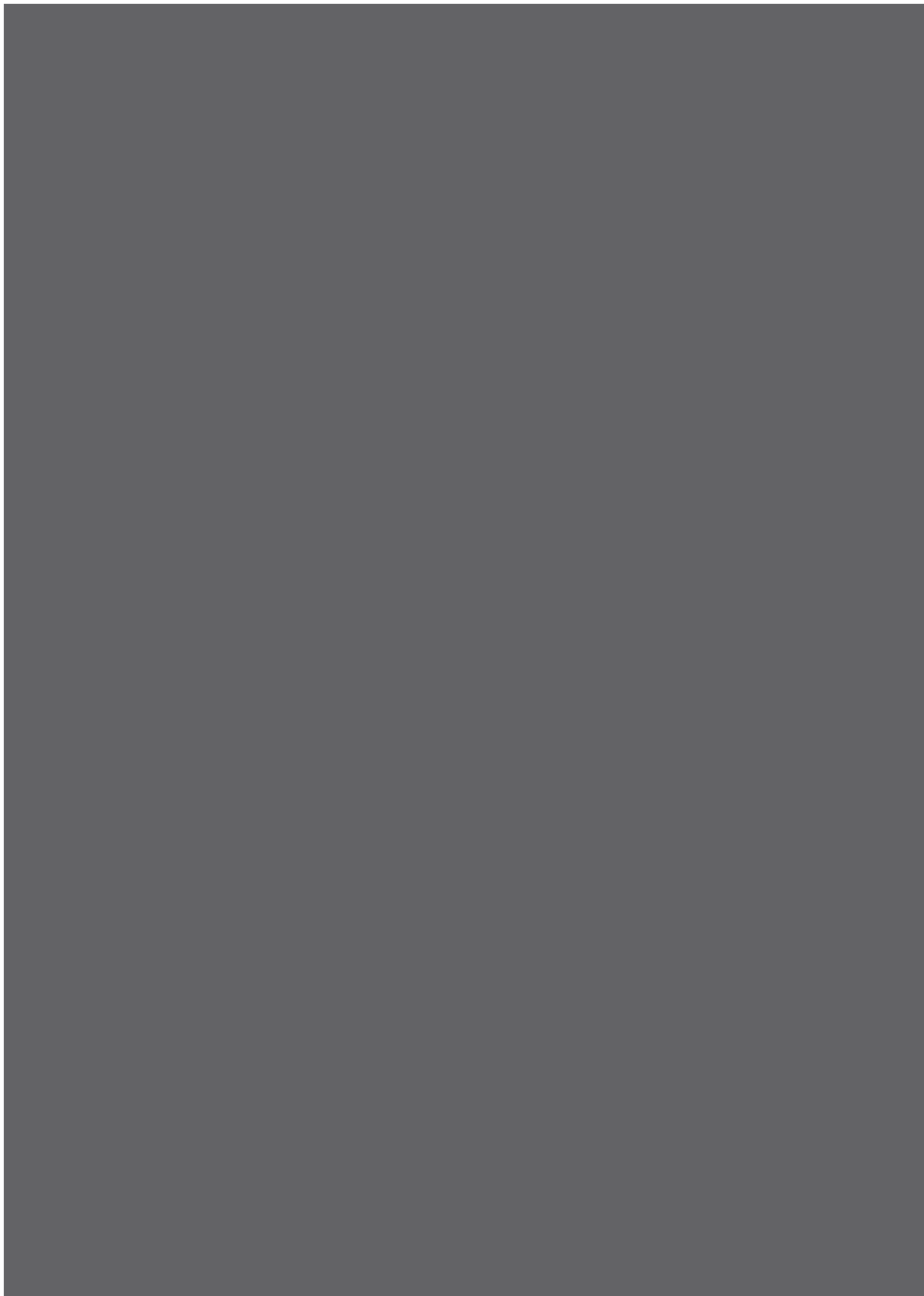
Although I find the book very valuable and one step further towards a better understanding of the liveness of contemporary (theatre and) performance, a few words of criticism, nevertheless, are needed. For instance, the book hardly mentions the puppet theatre; it only incidentally pops out in a short chapter by Allen S. Weiss (280) on serendipity. But it would be rather useful to know more about the presence of non-presence of puppeteer and his or her relation to the spectator. Another rather surprising fact is that not a single author in the book comes from Central or Eastern Europe. Why? Is it possible that the entire region cannot produce one scholar who could address the issue of liveness in theatre and performance? This is something hard to believe. Unfortunately, the editors do not tell us anything about the process of the undoubtedly careful selection of the contributors.

In addition, the book unfortunately does not explain why, for such a long time, liveness in theatre and performances has been considered as something that is a simultaneously timely and spatially necessary close relationship between the performers and the spectators or the listeners. Or why a new theory of liveness is so urgently necessary other than because of the application of new communicational technologies. However, a reader can find two "stories" that reflect this issue: one that empowers a more

traditional understanding of liveness and another that enables shifting the concept of liveness towards new directions. Walter Benjamin's concept of auratic art ("Work") is briefly mentioned a few times in the book. Until recently, the idea of the extinction of the artistic aura was very strongly present among scholars of art, mainly as a result of the devastating development of the means for the reproduction of art. In the past, performance art was considered as an opportunity to regain that aura. However, the evolution of modern (communication) technology seems to be unstoppable and there are only a few spots out there where, in the future, art will be still in the position of successful resistance to its application. Whether art in general will benefit from a new comprehension of liveness is yet another, still unknown, territory.

Bibliography

- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Art in Theory: 1900-1990*, edited by P. Wood and C. Harrison, Blackwell, 1993, pp. 512-20.
- Hrvatín, Emil. "Terminal SpectActor." *Janus*, no. 9, 2001, pp. 62-67.
- Krpič, Tomaž. "The Spectator's Cognitive Substitution of Absent Performer's Phenomenal Body." *Amfiteater*, vol. 4, no. 1, 2016, pp. 28-41.
- . "The Sleeping Spectactor in Her/His Body-Home. Some Reflections on the Public Performance of Private Dreams." Unpublished.
- Pandur, Livia, editor. *Pandur's Theatre of Dreams*. Sevenheaven, 1997.
- Turner, Bryan S. *The Body and Society*. SAGE, 1984.



Navodila / Submission Guidelines

Navodila za avtorice_je

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Priporočena dolžina razprav je približno 30.000 znakov s presledki (5000 besed). Na prvi strani naj bodo navedeni podatki o avtorstvu (ime in priimek, elektronski naslov) in objavi namenjena biografija v obsegu do 550 znakov s presledki. Razprave naj vsebujejo izvleček (do 1500 znakov s presledki) in ključne besede (5–8), oboje v slovenskem in angleškem jeziku. Morebitne zahvale in podatki o financiranju naj sledijo ključnim besedam.

Članek je lahko tudi daljši, a naj ne presega 45.000 znakov s presledki (vključno z opombami). Zapisan naj bo v programu Microsoft Word ali Open Office, v pisavi Times New Roman z velikostjo črk 12 ter z medvrstičnim razmikom 1,5. Vsak novi odstavek naj bo označen z vrinjeno prazno vrstico. Daljši citati (nad pet vrstic) naj bodo samostojni odstavki z velikostjo pisave 10, od preostalega besedila pa naj bodo ločeni z izpustom vrstice in zamaknjeni v desno. Okrajšave in prilagoditve citatov naj bodo označene z oglatimi oklepaji [...]. Opombe niso namenjene sklicevanju na literaturo in vire. Natisnjene so kot sprotne opombe in zaporedno oštevilčene.

Kadar navajamo avtorja in citirano delo med besedilom, v oklepaju označimo samo strani, npr. (161–66). Kadar avtor citata v stavku ni omenjen, zapišemo njegovo ime in številko strani v oklepaju, med njima pa ne postavimo ločila, npr. (Reinelt 161–66). Različne bibliografske enote istega avtorja poimenujemo z okrajšanimi naslovi, npr. (Reinelt, *Javno* 161–66).

- Naslove knjig in umetniških del (dramskih besedil, uprizoritev, raznovrstnih umetniških dogodkov, slik itd.) zapisujemo ležeče: Cankarjeva *Lepa Vida*.
- Naslovi člankov naj bodo zapisani pokončno in v narekovajih kot na seznamu literature: Draga Ahačič je v članku »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja« zapisala, da ...
- Besedilo v citatu naj bo navedeno z vsemi posebnostmi (arhaizmi, velikimi črkami, kurzivami itd.), npr.: ... sta dognala, da »če reče sodnik: 'dovolim', noče 'govoriti o veršitvi' dovoljevanja, temuč dovoljenje v resnici dati, s to besedo dejanje zveršiti« (Škrabec 81).
- Pri zaporednem citiranju iste bibliografske enote (članka, knjige) v besedilu uporabljamo besedno zvezo: (prav tam 20).
- Pri posrednem navajanju uporabimo: (nav. po Reinelt 10).

- *Za zbornik z več uredniki:*
Sušec Michieli, Barbara, Blaž Lukan in Maja Šorli, ur. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo/Maska, 2010.
- *Za knjigo:*
Reinelt, Janelle. *Javno uprizarjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006.
- *Za del knjige:*
Auslander, Philip. »'Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory.« *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, ur. Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, str. 59–67.
- *Za članek v reviji:*
Bank, Rosemarie. »Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming.« *Amfiteater*, let. 1, št. 2, 2008, str. 13–30.
- *Za članek v gledališkem listu:*
Kermauner, Taras. »Nova Sizifova viža.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, let. 76, št. 5, 1996/97, str. 10–15.
- *Za članek v časopisu:*
Ahačič, Draga. »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja.« *Delo*, 6. jul. 1996, str. 37.
- *Za članek na internetu:*
Čičigoj, Katja. »Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?« *SiGledal*, 17. maj 2011, veza. sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Dostop 23. jul 2013.
- *Za ustne vire oz. intervju:*
Korda, Neven. »Intervju.« Intervjuvala Tereza Gregorič. Ljubljana, 28. apr. 2011. Zvočni zapis pri T. Gregorič.

Zahvale

Lahko navedete ljudi ali organizacije, ki so finančno podprle razpravo, ter tiste, ki so bili posredno vpleteni v raziskavo (npr. tehnično pomoč, izposojo tehnične opreme, posnetkov ipd., nasvete, ki ste jih dobili med pisanjem razprave). Pomembno je, da vsakogar, ki ga imenujete, tudi predhodno obvestite o omembi njegovega prispevka. Ne vključujte posvetil.

Submission Guidelines

The journal *Amfiteater* publishes articles in the field of the performing arts in the context of different media, cultures, social sciences and arts. Articles are accepted in Slovenian and English languages. It is expected that any manuscript submitted has not been previously published and has not been simultaneously submitted for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The recommended length of articles is approximately 30,000 characters including spaces. The author's name, postal address and e-mail address are to be specified on a cover sheet along with a short biography for publication that does not exceed 550 characters including spaces. An abstract of up to 1,500 characters (including spaces) and a list of keywords (5–8) are to be added at the end of the article. A list of acknowledgements or funding should follow keywords.

Submit articles as an attachment file in Microsoft Word or Open Office format, in the Times New Roman font, 12 point, with 1,5 line spacing. Each new paragraph is marked with an empty line. Quotations longer than five lines are placed in separate paragraphs, in 10 point size, without quotation marks. Abbreviations and adaptations of quotations are marked in square brackets. Notes are not meant for quoting literature; they should appear as footnotes marked with consecutive numbers.

When quoting an author and related work within the text, state only the page numbers in brackets, e.g., (161–66). When the author of the quoted work is not mentioned in the sentence, state the author's name and the page numbers in brackets without punctuation between them, e.g., (Reinelt 161–66). For different bibliographical entries by the same author, include a shortened title of the work, e.g., (Reinelt, *Javno* 161–66).

The in-text citations and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

- *Book with editors:*

Jones, Amelia, and Adrian Heathfield, editors. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect, 2012.

- *Book:*
Reinellt, Janelle. *Javno uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006.
- *Book Article or Chapter:*
Auslander, Philip. "‘Just Be Your Self’: Logocentrism and difference in performance theory." *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, edited by Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, pp. 59–67.
- *Journal Article:*
Bank, Rosemarie. "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming." *Amfiteater*, vol. 1, no. 2, 2008, pp. 13–30.
- *Newspaper or Magazine Article:*
Ahačič, Draga. "Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja." *Delo*, 6 Jul. 1996, p. 37.
- *Article with URL:*
Čičigoj, Katja. "Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?" *SiGledal*, 17. maj 2011, veza.sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Accessed 23 Jul. 2013.

Acknowledgements and Funding

The acknowledgements section is where you may wish to thank people indirectly involved with the research (e.g., technical support; loans of material; comments or suggestions during the creation of the manuscript). However, it is important that anyone listed here knows in advance of your acknowledgement of their contribution. Do not include dedications.

Amfiteatrov simpozij na temo KASTRACIJA POLITIČNEGA IN SODOBNO SLOVENSKO GLEDALIŠČE

ki ga organizirajo

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo,

Slovenski gledališki inštitut in

revija Amfiteater v prostorih Slovenskega gledališkega inštituta v

Ljubljani, v torek, **7. novembra 2017.**

Videti je, da sta se v zadnjem desetletju ponovno okrepili angažiranost in političnost slovenskega gledališča, ki lastne umetnostne prakse konceptualno povezuje s političnim aktivizmom. Kot da bi se gledališče spet začelo akutno zavedati, da je »aparatus za konstrukcijo resnic« (Badiou), iz česar po eni strani izhaja etična odgovornost, po drugi pa zavest o politični moči, ki je vpisana v uprizoritvene postopke. Čeprav se sodobno slovensko gledališče zaveda svoje družbene funkcije, je vprašljiv njegov realni politični doseg, saj je zadovoljitev potrebe po kritičnosti lahko tudi generator zgolj navidezne političnosti, ki nima dejanskega, materialnega vpliva na družbene spremembe.

Nove manifestacije političnega v gledališču so vedno manj dramske in vedno bolj postdramske. Prehajajo v postdramski performans, ki uveljavlja novo obliko političnosti, postavlja jo v središče »diskurz gledališča, zaradi česar upošteva besedilo le kot element, plast in 'material' odrske stvaritve, ne kot njenega vladarja« (Lehmann). A političnost postdramskega gledališča je apolitična (kastrišana), če njegove strategije uprizarjanja – kljub neposrednemu nagovarjanju občinstva – ostajajo onkraj prostora skupnega premišljevanja o ključnih družbenih vprašanjih. Vprašanja, ki se zastavljajo o sodobnem gledališču in njegovi političnosti, so torej naslednja:

1. Kako se v obdobju »tekoče moderne« (Zygmunt Bauman) obnaša gledališče kot nekoč »privilegirana oblika spektakelske funkcije« (Zoja Skušek)?
2. Mar živimo v svetu, v katerem je kastracija političnega popolna, moč posamezniku, gledališču in kulturi (ne glede na spol) pa odvzeta, tako kot tudi izvor moči?
3. Mar živimo v svetu, v katerem kapital kot abstraktna (toda še kako dejavna) avtoriteta daje potrditve izključno tistim, ki ga reproducirajo in povečujejo?
4. Na kakšen način je sodobno slovensko gledališče izpostavljeno simbolni kastraciji, zaradi katere ne more prepričljivo odgovoriti na vprašanje, ki mu ga nalaga simbolni mandat: kako biti in kako delovati politično v globaliziranem svetu tekoče moderne?
5. Koliko in zakaj se večja prepad med nazivom politično gledališče oziroma politika gledališča in tem, kar tovrstna umetnost lahko naredi? Zakaj politična umetnost ne more zapolniti te vrzeli?
6. Aktivna participacija gledalca, ki je pogosta uprizoritvena metoda sodobnega političnega gledališča, naj bi prispevala k njegovi večji kritičnosti. A hkrati se zastavlja vprašanje, ali ni ta (za)igrana subverzivnost zgolj potuha gledalcu, da svoj angažma opravi kar v gledališču in se tako prepusti politični pasivnosti v vsakdanjem življenju?
7. Kakšno je torej stanje političnega v sodobnem gledališču v Sloveniji?

Delovni jezik simpozija bo slovenščina, dolžina referata naj ne bi preseгла 20 minut. V konferenčni dvorani bo na voljo računalnik z LCD-projektorjem. Število referentk in referentov je omejeno.

Vabimo vas, da na naslov **tomaz.toporisc@agrft.uni-lj.si** do 15. julija pošljete naslov in povzetek referata (do 250 besed), CV (do 100 besed) ter ime in naslov ustanove, pri kateri ste zaposleni (oz. svoj domači naslov, če niste zaposleni). Izbrani prispevki bodo po opravljenem recenzentskem postopku objavljeni v reviji *Amfiteater*.

Vodja simpozija: Tomaž Toporišč

Pripravljalni odbor: Mojca Jan Zoran, Aldo Milohnič, Maja Šorli, Tomaž Toporišč



ISSN 1855-4539



Cena: 10 €