

Tekst kot oder ali bralne uprizoritve v luči performativne ekonomije

BLAŽ LUKAN

1

»/.../ to, kar išče/.../, so nagonski incidenti, to je v kožo oblečeni jezik, tekst, v katerem lahko zaslišimo zrno iz grla, patino soglasnikov, strast samoglasnikov, celotno stereofonijo globoke telesnosti: artikulacijo telesa, jezika (*langue*), in ne pomena, govornice (*langage*)« (Barthes, 2013, 151).

»/.../ boriti /se/ z jezikom znotraj jezika in ga znotraj njega speljati na krivo pot: ne skozi sporočilo, temveč skozi besedno igro, kjer postane gledališki oder« (Barthes, 2003, 13).

2

Bralna uprizoritev ni nov uprizoritveni žanr.¹ Slovensko gledališče jo pozna že dolgo,² registriral jo je *Gledališki terminološki slovar* iz leta 2007, že nekaj časa bralne uprizoritve beleži tudi *Slovenski gledališki letopis*.³ Kljub temu v zadnjem času (oznaka je sicer ohlapna, vendar natančnejša časovna opredelitev ni predmet tega zapisa) opažamo razmah bralnih uprizoritev, redno jih pripravljajo študenti na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, skupaj z mentorico dramskega pisanja in dramatičarko Žanino Mirčevsko, postale so redni spremljevalec Tedna slovenske drame v Kranju oz. natečaja za nagrado Slavka Gruma za najboljše novo slovensko dramsko besedilo ter so oblika predstavitev nominiranih dram in nagrajenk(e) na omenjenem tednu, rodil se je festival dramske pisave Vzkrik in doživel že pet izdaj, bralne uprizoritve spremljajo predstavitve izdaj dramskih številkih revij (npr. *Adept*) ali druge dogodke.

Definicija iz *Gledališkega terminološkega slovarja*, namreč da je bralna uprizoritev »uprizoritev, pri kateri nastopajoči glasno interpretativno berejo dramsko besedilo, navadno še ne uveljavljenih avtorjev, ob minimalni uporabi gledaliških izrazil« (Sušec Michieli, 2007, 37), pri analizi sodobnih bralnih uprizoritev ne zadostuje več. Velja nemara samo prvi del slovarske definicije, namreč da je bralna uprizoritev »uprizoritev, pri kateri nastopajoči glasno interpretativno berejo dramsko besedilo«, pa še ta ne popolnoma. Sodobna bralna uprizoritev je sicer še vedno uprizoritev,⁴ vendar »glasno interpretativno branje dramskega besedila« pri njej ni več nujno, saj lahko praktično celoten tekst preide v uprizoritev, morda celo »brez besed«, torej v neverbalno postavitev, ki pa še vedno ostaja »bralna«. Tudi »branje« ni več pogoj za bralno uprizoritev, saj nastopajoči pogosto znajo tekst na pamet oz. se od besedila (»knjige«, tipkopisa) med izvedbo oddaljijo. Tudi trditev, da besedilo berejo »nastopajoči«, ni več točna in je v sodobnih bralnih uprizoritvah

- 1 Pogovorno se je zanjo uveljavil skrajšan izraz »bralka«.
- 2 Glej npr. poročilo »Nastop Ivana Mraka. Ivan Mrak: Van Goghov vidov ples« (Lukan, 1991, 23–24).
- 3 *Repertoar slovenskih gledališč* beleži zunajinstitucionalno produkcijo, v kateri nastaja največ tovrstnih uprizoritev, šele od sezone 1987/88, a od začetka še zelo selektivno. Bolj sistematično jo začne spremljati od sezone 1992/93 naprej. Kadar so bile bralne uprizoritve del programa gledaliških institucij, jih beleži pod nazivi, kakor so bile predstavljane, npr. »gledališki protokol« v Drami SNG Maribor v Štihovem obdobju (1978–81), ali kot »koncertne izvedbe« ipd.
- 4 Čeprav bi se že tu lahko vprašali, kaj sploh je uprizoritev, ali, bolje, kaj se zgodi s tekstom v uprizoritvenem procesu in ali ni res, da vsaka uprizoritev svojo predlogo v bistvu ukine: najsi ta preide v uprizoritvene znake in postane del označevalnega sistema, ki ga vzpostavi režija, najsi »nekje« še vedno »obstaja« (kot) tekst; pri bralni uprizoritvi tekst praviloma še vedno ostane v »ospredju«, pa čeprav bralno uprizorjen ... Paradoks je samo navidezen.

doživela temeljni obrat: besedilo lahko berejo tudi gledalci,⁵ ki na ta način postanejo novi »nastopajoči« ter se razmerje med nastopajočimi in gledalci v temelju transformira, lahko je vnaprej posneto in predvajano, tudi projicirano na prizorišče,⁶ lahko pa ga, kot rečeno, sploh nihče več ne bere ... Trditev o »še ne uveljavljenih avtorjih«, sicer omiljena s prislovom »navadno«, še drži, vendar le deloma, saj smo že poslušali/gledali tudi bralne uprizoritve že uveljavljenih, celo kanoniziranih avtorjev;⁷ drži pa, da je bralna uprizoritev (p)ostala domala matični poligon za predstavljanje mladih in najmlajših dramskih avtorjev in avtoric, o čemer bo prav tako še govor. Najbolj se je pri sodobnih bralnih uprizoritvah spremenila situacija glede »minimalne uporabe gledaliških izrazil«, saj pri posameznih bralnih uprizoritvah branje v celoti preide v gledališki izraz. To pa je tudi pravo izhodišče naše razprave.

3

Preden se usmerimo v branje kot gledališko uprizarjanje in v njegovo »performativno ekonomijo«, ki jo bomo v nadaljevanju tudi kritično ovrednotili, hkrati pa ponudili nekatere izvedbene možnosti, ki jih bralne uprizoritve še ne izkoriščajo ali ne izkoriščajo dovolj, še nekaj »objektivnih« izhodišč. Samo poimenovanje bralne uprizoritve je opisno, »bralna uprizoritev« zajema branje (dramske predloge) in (njeno) uprizoritev. Zveza se lahko zdi paradokсна, saj branje v tradicionalnem teatrološkem pogledu izključuje uprizarjanje, vendar sodobna performativna estetika uprizoritveni potencial podeljuje že tudi samo bralnemu dejanju, kar je, praktično gledano, branje kot javna izvedba. V osnovi gre v bralni uprizoritvi, teoretsko rečeno, za prehod ali transformacijo dramske ali uprizoritvene predloge v uprizoritev, pri čemer sama gledališka, odrska uprizoritev ali izvedba te predloge ne črta ali izbriše (kar bi bil pogoj za teatralnost po znani formuli Rolanda Barthesa; 2002, 122-3), temveč jo v takšni ali drugačni obliki ohrani. Praktično gledano je bralna uprizoritev izvedba dramskega ali uprizoritvenega besedila v javnosti na način branja.⁸

5 Tak je bil primer pri izvedbi besedila Simone Semenič *Simona Semenič: drugič*, na kateri so besedilo brali gledalci, avtorica pa jih je v tišini opazovala (Arhar, 2014).

6 Tak je primer uprizoritve *Jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* avtorice Simone Semenič in režiserja Janeza Janše, SMG in Maska, 2018/19.

7 Tako smo na primer v bralnem ciklusu »Nova branja«, ki jih od sezone 2014/15 prireja SNG Drama Ljubljana, lahko gledali tudi bralne uprizoritve že znanih besedil Primoža Kozaka, Emila Filipčiča idr.

8 Angleška ustreznica za bralno uprizoritev je *stage(d) reading*, tudi *performative reading* (scensko branje); *bralni performans*, ki ga denimo omenja Hans-Thies Lehmann (2003, 183), pa evocira podobno pojmovno razliko, kot je tista med teatralnim in performativnim.

Branje (dramske) predloge je del uprizoritvenega procesa, hkrati pa že dolgo, kot rečeno, oblika uprizoritvenih ali prezentacijskih praks, na katerih se predstavljajo tako dramski avtorji kot tudi sami izvajalci in drugi soustvarjalci. V postdramskem času je branje postalo legitimna in morda celo privilegirana izvedbena forma ali format, skozi katerega se prezentirajo tako nove tekstne kot uprizoritvene strategije in prakse. Bralne uprizoritve izkazujejo sorodnost ali bližino žanra z epsko naravo sodobne postdramske pisave, v kateri se pripoved vzpostavlja kot modus prezentacije, hkrati pa je tekst tista instanca, ki praviloma določa uprizoritveni okvir bralne uprizoritve.

4

V funkcionalnem smislu je branje dramske ali uprizoritvene predloge najprej informacija o (novem ali pozabljenem, še neodkritem, na novo prevedenem ipd.) besedilu, pri kateri izvedba sledi njenemu čim objektivnejšemu, »neutrlnemu« podajanju, ki pa ne izključuje tudi rabe določenih (»minimalnih«) uprizoritvenih sredstev. Informacija je lahko tudi širša in v določenih primerih že prerašča svoje elementarne estetske okvire. Svojevrstna bralna uprizoritev je tako tudi t. i. »literarni večer«, na katerem dramski avtor ali avtorica v nekakšnem intimnem ozračju in okolju predstavlja (»bere«) svojo (novo) dramo. Take predstavitve so najpogostejše v polju poezije, v dramskem kontekstu so redkejšje, pravzaprav so njihova zamenjava nemara prav bralne uprizoritve. Kadar dramsko besedilo prebira njihov avtor, bi lahko rekli, da takrat golo informacijo nadgrajuje priložnost srečanja z – dobessedno – avtorskim glasom pisca ali piske, ki v svojem branju ponuja nekakšno »imanentno« interpretacijo ali videnje besedila s svoje strani, kar lahko ima »estetsko« vrednost samo po sebi (tako je bilo denimo na že omenjeni Mrakovi bralni uprizoritvi). Lahko pa avtorjevo branje in njegov interpretacijski prispevek postane del »estetske« vrednosti neke prihodnje uprizoritve prebranega in slišane besedila, v kateri režiser, dramaturg ali igralec zasluži »uporabno« možnost in nato v lastni konceptualizaciji izkoristi »spomin« nanj.

Branje je lahko tudi (edina) oblika ali uprizoritvena možnost za »uprizarjanje« t. i. bralne drame (nem. *Lesedrama* ali *Buchdrama*), ki je dramaturški pojav, izvirajoč iz (nemške) romantike, in je striktno namenjena branju, ne uprizarjanju, na ta način pa je v današnjem času po eni strani anahronizem, po drugi strani pa ravno eminentna uprizoritvena predloga,

ki je z branjem tudi že »idealno« uprizorjena.⁹ Z druge strani je bralna uprizoritev lahko namenjena tudi preizkusu uprizoritvenih možnosti (celote ali izbranega odlomka besedila), v katerem ustvarjalci, ki se bodo morda predloge nekoč lotili tudi v »pravi« uprizoritvi, preizkušajo njene uprizoritvene kakovosti in na ta način pripravijo »preduprizoritev«. Lahko pa uprizoritvene kakovosti predstavijo možnim drugim ustvarjalcem in besedilo dajejo v uprizoritveni razmislek umetniškim direktorjem ali režiserjem, s čimer bralna uprizoritev postane nekaj, kar v filmskem svetu imenujejo *pitching*, torej dogodek, na katerem avtorji ponujajo svoje ideje, osnutke, *treatmente*, scenarije ali že izdelane projekte zlasti producentom, pa tudi igralcem, režiserjem ipd.

Navsezadnje je danes bralna uprizoritev še vedno tudi tisto, kar o njej pravi omenjena slovarska definicija, namreč preizkusni teren za mlade, neuveljavljene ustvarjalce. Mogoče je to vedno bolj in zdi se, da je postala celo najustreznejša oblika za prezentacijo mlade, nove (post)dramske pisave, ki je – seveda ne vsa – kritična do tradicije/konvencije in iz takšnih ali drugačnih razlogov ne najde poti na institucionalne odre oz. v repertoarje gledaliških institucij. Bralna uprizoritev je tako postala eminenten festivalski format, »festival bralnih uprizoritev« ali »festival nove dramske pisave« pa prototip dogodka, ki promovira neuveljavljene avtorje in njihove še nepreverjene in nepreizkušene dramske pisave ter ki v tem pogledu zavzema dvojni status: po eni strani je namenjen promociji avtorjev zunaj svojih okvirov, po drugi strani pa »notranji« utrditvi nove pisave, ki v resnici ne potrebuje nobene dodatne potrditve, saj je dogodek-po-sebi.

5

Kolikor je zgornja, inavgurativna definicija lahko povsem objektivna, saj sledi reklu, da je »nekje treba začeti«, pa se – v kritičnem pogledu – kmalu izkaže za problematično, saj postaja »idealni« format za prekarne čase. Problematičen je tako lahko, prvič, odnos samih, praviloma še neuveljavljenih avtorjev, ki z bralnimi uprizoritvami v resnici skoraj brez sredstev ali z minimalnim materialnim vložkom močnim »kupcem« ponujajo potencialno »vrednost«, ki jo ta lahko pridobi na estetskem ali realnem trgu. Od nje torej pričakujejo »profit«, ki se lahko udejanji kot možni angažma, »odkup« ali samo kot prepoznanje estetske vrednosti ponujenega kot naložba v prihodnost, v vsakem primeru pa gre za same

9 Že veliko pred postdramskim časom sta kot legitimni uprizoritveni predlogi »postali« dve bralni drami, ki sta pogosto navedeni kot najbolj značilni: Goethejev *Faust* in Schillerjevi *Razbojniki*.

negotove (ekonomske) kategorije. Ali pa se, drugič, kot problematičen izkaže odnos naslovnikov ali potencialnih »kupcev«, ki s pomočjo bralnih uprizoritev, ki jih ne pripravljajo sami, na dovolj preprost in lagoden način (torej brez posebnega lastnega vloška in truda, kakršnega denimo predstavljajo poizvedbe, natečaji, štipendije, vlaganja v »talente«) pridejo do razloga in podlage za lastno investicijo (in invencijo), ki jim bo prinesla drugačen »profit« kot samim ustvarjalcem.

S pravkar povedanim se znajdemo na gledališkem trgu oz. v polju performativne ekonomije, ki ga bomo skušali v nadaljevanju preseči – nato pa se bomo k njemu ponovno vrnili. Sami – in ob pomoči nekaterih izrazitih primerov preseganja navedenih okvirov – namreč poskušamo misliti bralno uprizoritev kot avtonomen žanr. To pomeni, da gre za legitimni format znotraj polja sodobnih performativnih praks, ki ni v nobenem smislu »okrnjen«, »pomajšan« ali »nepopoln«, temveč nasprotno, v svojih žanrskih okvirih najde možnosti za »popolno« (samo)realizacijo; bralna uprizoritev torej ni neke vrste »promocijska«, »tolažilna« ali »provizorična« performativna oblika prezentacije dramske pisave ali, bolje, dramske ali gledališke materije, temveč performativna forma per se. Kot taka seveda zahteva maksimalen produkcijski, organizacijski, kreativni angažma, saj noče ostati le »približek« nečesa večjega, »pravega« ali, z eno besedo, *drugega*, čeprav, če nanjo pogledamo z realnimi, »praktičnimi« ekonomskimi očmi, ta pogosto ni realen ali izvedljiv. Kot bo razvidno iz nadaljevanja, pa je izvedljivo nekaj drugega.

Bralna uprizoritev zaradi svoje obstranske, marginalne pozicije, pa zato, ker stoji na nekem (ustvarjalnem, produkcijskem) začetku ali robu, ki še ni na noben način stigmatiziran ali »omadeževan«, vsebuje določen subverzivni moment, kar pomeni, da ji marginalizirana pozicija omogoča suveren(ejši) govor o prevladujoči produkciji, estetiki, politiki. Produkcija bralnih uprizoritev praviloma – razen kadar kot nekakšen odvod, ki pa ga bi bilo treba posebej ovrednotiti, nastaja kot paralelna dejavnost velikih gledaliških institucij – izkazuje nujnost aktivacije alternativnih oblik produkcije, in to na celotni produkcijski liniji: tako je (lahko) zastavljen že sam akt dramskega pisanja od konceptualizacije naprej, ki predvideva bralno uprizoritev oz. angažma povsem drugih, alternativnih uprizoritvenih sredstev, kot bi jih zahtevala uprizoritev v instituciji, prek sistema in metodologije vaj vse do (prve) izvedbe in ponovitev, ki bralno uprizoritev postavljajo v večjo bližino performansu kakor (gledališki) predstavi. Zakaj? Zaradi narave dela in specifične konceptualizacije tovrstnih projektov ti ne predvidevajo velikega števila ponovitev, čeprav se včasih zdi, da je razlog za to ravno njihovo materialno pomanjkanje; bralne uprizoritve se v resnici maksimalno uresničujejo natančno s svojo enkratnostjo in »neponovljivostjo«. Končno pa

lahko kot alternativne in subverzivne prepoznavamo tudi različne promocijske strategije, s čimer bralne uprizoritve postanejo avtentična prizorišča preizkušanja možnosti robnega, antimainstreamovskega angažmaja kritičnih potencialov uprizoritvenih praks.

6

Bralna uprizoritev ima tudi večje možnosti, da na drugačen način kot dramska uprizoritev angažira občinstvo. K temu jo »silijo« že prostori, v katerih se prikazuje, ki so navadno alternativni, obrobni, kadar pa izvedbe potekajo v instituciji, so to mali, levi odri, klubi ali foajeji gledališč. Po uprizoritveni ali mizanscenski zasnovi bralne uprizoritve predpostavljajo komorno (raz)postavitev, ki omogoča razgrnitev intimnih, angažiranih, marginalnih, subverzivnih tem in pisav. Bližnji stik s tekstom omogoča tudi bližnji stik z gledalcem in artikulacijo občutka povezanosti, skupnosti, ki prinaša s seboj tudi večje možnosti za izraz kritičnega stališča in emancipatornega potenciala besedila ter njegovega subverzivnega naboja, hkrati tudi (samo)kritične opredelitve do samega besedila, možnost njegovega »popravljanja«, »dopisovanja« skozi bralno uprizoritev, morda celo ob pomoči občinstva, in navsezadnje samokritiko lastne uprizoritvene, estetske ali »moralne« pozicije. Gledalec lahko zavzame v bralni uprizoritvi poljubno držo: lahko je »samo« poslušalec, lahko »tudi« gledalec, lahko aktivni sodelavec ali celo soustvarjalec, in participacija se včasih kaže celo kot nujna – le kot možnost konstantne izbire, torej kot nenehna možnost pristajanja ali odrekanja sodelovanju, ali pa kot poudarjanje povezave ali ločitve med tekstom in bralcem. Branje se lahko izkaže kot užitka polna ali boleča intimna izkušnja, kot zavest o (ne)moči temeljnega vstopa ali vdora v tekst, torej tudi kot (ne)moč njegovega razkritja ali izčrpanja. Bralna uprizoritev preverja uprizoritvene limite branja ali uprizarjanja vse do skrajnega roba ponotranjene izkušnje, ki se upira vsemu performativnemu, vse do »cilja«, ki ga najde v »izvedbi« ali identifikaciji subjekta ...

Ob izvajalcih in gledalcih lahko bralna uprizoritev tematizira tudi specifično pozicijo avtorja besedila, najsi bo, v že preizkušenem smislu, »literarnega večera«, ali v zavzetju nove, performativno bolj ali manj izpostavljene funkcije, v kateri je lahko avtor izvajalec, simultani poslušalec, oddaljeni naslovnik ali zgolj posrednik dramske »predloge«, dialog z avtorjem pa je lahko vzpostavljen z obeh strani: z izvajalske in gledalske. Kot radikalna, vendar povsem imanentna se kaže tudi možnost sprotne produkcije besedila, torej njegovo živo pisanje, kamor je lahko vključen tudi gledalec (odločanje za variante, zbiranje predlogov, asociacij ipd.), sama izvedba pa lahko obsega tudi sprotno ali post festum analizo produkcije in recepcije.

7

Iz povedanega sledi, da je v resnici treba bralno uprizoritev še bolj etablirati v njeni žanrski avtonomiji. Izhajamo namreč iz prepričanja, naj ponovimo, da bralna uprizoritev ni zasilna, začasna, nadomestna, provizorična forma, in tudi ni sredstvo ali pot za uveljavljanje znotraj prevladujoče, etablirane uprizoritvene norme, temveč legitimna možnost za iskanje in razvijanje izvirnih žanrskih specifik ali razlik v odnosu do uprizoritvenih konvencij.¹⁰ Da bi se to zgodilo, bi bilo nujno, da bi se refleksija samega žanra ali formata bralne uprizoritve začela – sliši se samoumevno – pri njenem odnosu do teksta. Bralna uprizoritev, to je več kot očitno, vselej vzpostavlja relacijo s tekstom, tudi če se od njega a priori odlepi in pristane v polju avtonomnega performativnega dogodka, kjer tekst nastopa samo še kot provokacija, sled ali »spomin« na konkretno tekstualno izhodišče. Taka, radikalizirana forma, seveda že zastavlja vprašanje o mejah žanra ali formata bralne uprizoritve, ki ni nepomembno in bi se vsekakor moralo vsakokrat znova zastaviti; dejstvo pa je, da se v tem primeru izgubita informativna in prezentacijska funkcija bralne uprizoritve, kar pa je spet pomembno pri definiciji namena (ali interesa) tako izvajalcev kot producenta.

Ohranjati odnos do teksta ne pomeni morebitne »vrnitve k tekstu«, ki je po »performativnem obratu« in »smrti literarnega gledališča« praktično nemogoča. Oziroma točneje: gre za vrnitev k tekstu, ki pa ne pomeni revitalizacije nekakšne anahronistične dramskogledališke paradigme, temveč za metodološko vzpostavitev teksta kot uprizoritvenega polja, ki za svojo uprizoritev potrebuje le svojo »tekstualnost«. Ta konceptualni obrat se seveda ne odpoveduje aktiviranju teatralnih, spektakelskih sredstev pri uprizarjanju, gre predvsem za to, da jasno definira sidrišče svoje temeljne uprizoritvene odločitve. Z drugimi besedami: bralna uprizoritev bi se morala trdneje ideološko pozicionirati v samem tekstu in iz njega začeti črpati uprizoritvene odvode. Če si izposodim neko Althusserjevo misel in jo nekoliko prilagodim, lahko rečem, da bi ideologija bralne uprizoritve morala golo individualnost dramske ali uprizoritvene predloge, z drugimi besedami, njeno pre-tekstualnost, interpelirati v subjekt, to pomeni, v uprizoritveno vsebino, v smisel (Althusser, 1980, 76). Branje naj postane vsebina, smisel, in ne le forma bralne uprizoritve, potemtakem tudi njena izvirna performativna ideologija. To še posebej velja za bralno uprizarjanje sodobnih postdramskih besedil, ki jih bralne uprizoritve pogosto vzamejo za izhodišče, in za katera teorija pravi, da gre zaradi specifične dramske – performativne – pisave pri njih v bistvu že za »samouprizarjanje« in da konkretne gledališke uprizoritve sploh ne potrebujejo več.

¹⁰ V slovenskem prostoru te prakse uveljavljajo npr. režiserji Ivica Buljan, Jernej Lorenci, Tomi Janežič, Žiga Divjak idr.

Če si izposodim besede Walterja Benjamina: (postdramski) tekst je že sam po sebi dovolj gledališki (ali performativen), da bi ga bilo treba (na silo) teatralizirati.¹¹

Gre torej za vrnitev k branju. Sam – marginalni – akt branja je lahko subverziven po sebi, saj kot prekarna izvedbena praksa pomeni negacijo pozunanjene neoliberalne spektakelske logike. Pomislimo na tiho, nevidno branje, kjer je performativnost enaka nič in je hkrati najbolj radikalna, kot taka pa tudi najbolj posega v utečena ekonomska razmerja performansa, saj ukine objekt ekonomske menjave, ni proizvoda, ki bi ga lahko tržil, ni profita, samo tiho, nevidno delo. Resda ga, kot nevidno delo v kapitalizmu, bržkone ne bo nihče pripravljen plačati, vendar že samo po sebi ponuja kreativni – in morda tudi recepcijski – užitek ... Bralna uprizoritev naj gre dlje, udejanji naj in naredi vidne vezi, ki povezujejo tekst in njegovo govorno interpretacijo. Izkoristi naj performativno moč besede v odrskem volumnu, a besede v dveh dimenzijah performerjeve govorne izvedbe. Govor iz bralnoprizoritvene margine je lahko ostrejši in glasnejši od govora iz teatralne sredine. Pomanjkljivosti bralne uprizoritve je treba izkoristiti kot njene prednosti, sledeč (retoričnemu) vprašanju: kako z minimalnimi sredstvi doseči maksimalen učinek. Zavest o robni poziciji omogoča bralni uprizoritvi reartikulacijo vseh kreativnih in produkcijskih razmerij ter njihovo kritično ovrednotenje.

8

Performativne možnosti branja se zdijo neizčrpne. Naj jih nekaj navedemo:

- branje kot »skrivna«, intimna izkušnja (upoštevajoč nelagodje, ki ga spremlja in o katerem govori Barthes; 2013, 123), in branje kot javna izkušnja s poudarjanjem retoričnih znakov,
- branje v nastajanju, z vsemi okornostmi, surovostmi, napakami, nedoslednostmi, jecljanjem, spodrsljaji, nezavednimi zdrsni vred, in branje v razpadanju, razgradnja »smisla«, branje ne kot tkanje, temveč kot »paranje« teksta, kot odzemanje, ne spodbujanje govornice,
- ločevanje govora od pisave, govor je navezan na grlo, pisava na roko,
- poigravanje s tekstom v materialni obliki, z njegovim nosilcem: s knjigo, tipkopisom, z listom papirja, bralnikom, s tablico, telefonom, njegovo trganje, razbijanje, brisanje, prepisovanje,

11 Benjamin sicer govori o *Hamletu* (cit. v Tackels, 2015, 26).

- naselitev v tekstu in izselitev iz njega, slepo sledenje napisanemu in odvrčanje od zapisa, uhajanje zapisanemu in invencija novega besedila na podlagi starega, ukinitvev zapovedi (modernistične) zvestobe besedilu in vzpostavitev pogojev za novo (postmoderno) erotično razmerje z njim,
- uprizarjanje procesnosti, vzvodov prehoda, postajanje tako teksta kot branja – in bralca – samega, razmerje med branjem in interpretacijo (npr. dramske vloge),
- projekcija besedila na ozadje, poigravanje z njegovo grafično, likovno vrednostjo,
- artikuliranje novih relacij med bralci in gledalci, med performerji in poslušalci, skupno branje, menjavanje vlog, artikulacija povezanosti, skupnosti-v-branju,
- izkoriščanje teksta kot polja izvedbenih intervencij: ponavljanje prebranega, vračanje k že povedanemu, razgaljanje zadreg pri razumevanju, izrekanju, primeri eliminacije, izpuščanja nepotrebne, neprijetnega besedila, dopisovanje, vse do njegove abruptne ironizacije, destrukcije,
- dialog z (živim, prisotnim?) avtorjem, bralčevi spontani komentarji, kritika in polemika, samokritika, metakritika,
- zapeljevanje gledalca, možnost vzpostavljanja nekonvencionalnih odnosov z njim, vpletanje gledalca v produkcijo, soavtorstvo pri nastajanju besedila in uprizoritve, muke in slasti teksta,
- preverjanje možnosti rojstva mizanscene iz duha besedila ...

Nove možnosti pa ponuja tudi povezava med tekstom in telesom-v-branju (Lehmann, 2003, 183), ko denimo performerjevo telo občuti fizične muke pri branju, izgovarjanju teksta, ali, nasprotno, ko mu branje daje neskončen užitek; odnos se lahko celo zaostri in je branje uprizarjanje boja s tekstom, ki vodi v bolečo razklanost – ali morda s težavo doseženo enotnost; in učinki prisilnega branja ali celo bralne torture lahko privedejo do skrajno nepredvidljivih posledic.

9

Razmislek o žanrskih in estetskih okoliščinah bralne uprizoritve pa se ne more izogniti analizi produkcijskih okoliščin ali posledic, ki jih ima »revolucija« branja v bralnih uprizoritvah. V produkcijskem smislu se tako v fenomenu bralnih uprizoritev – v mislih imam najprej tiste, ki se odvijajo znotraj institucije in jih institucija spodbuja kot integralni, čeprav obrobni

del svojega programa, pri čemer so interesi za to različni: angažma mlajših sodelavcev, preverjanje določenih dramskih naslovov kot možnih poznejših uprizoritev v »glavnem« programu, nagovarjanje tistega segmenta občinstva, ki je bližje literaturi kot gledališču ipd. – dogodi trk dveh interesov ali aspektov, interesa ustvarjalcev in interesa gledališča kot institucije. Ko institucija – po eni strani ustrezno – razume specifični format bralne uprizoritve kot prostor in sredstvo za uveljavitev mladih gledaliških ustvarjalcev, morda celo cele generacije, po drugi strani tega svojega interesa praviloma jasno ne definira. To pomanjkanje definicije ni predpostavka, ampak se povsem konkretno odraža v skromnih, prekarnih produkcijskih pogojih, v katerih tovrstna produkcija nastaja: minimalno število vaj, minimalna sredstva za opremo, skromni honorarji, če sploh, in majhno število ponovitev. Kar institucija vendarle ponuja, in seveda ni zanemarljivo, je prostor, so termini za ponovitve, po potrebi profesionalna igralška zasedba in utečena promocija. Med interesom institucije po tovrstni produkciji in njenim vložkom pa slejkoprej zazeva razpoka, ki bi jo lahko zapolnila samo jasna definicija namena in ki bi morala rezultirati v reartikulaciji produkcijskih pogojev.

Sami ustvarjalci razumejo bralno uprizoritev kot uprizoritev v malem, kot komorno uprizoritev, kot priložnost par excellence, ki jo je treba v največji možni meri izkoristiti. In tu je točka, v kateri se dogodi trk produkcijskega minimuma in maksimuma ustvarjalne želje. Večina bralnih uprizoritev se namreč od samega akta branja (pre)hitro odlepi in prestopi v uprizorjanje, v prostor, v mizansceno, v scenografijo in kostumografijo, med rekvizite in glasbo, vendar brez ustrezne materialne podpore in pogosto z le zasilnimi, improviziranimi, slabo preišljenimi rešitvami ter brez ustrezne dramaturške in uprizoritvene analize, prvič, kaj bralnouprizoritveni format sploh je, in, drugič, kakšno besedilo sploh uprizarjamo. Kot rečeno, jasno je izražen samo namen. Tako v bralnih uprizoritvah prepogosto gledamo približke »velikih« gledaliških produkcij, nekakšne pred- ali protooblike gledališča, ki naj bi bile na dobri poti, da bodo nekoč postale Gledališče (v redkih primerih se to vendarle zgodi), gledamo še-ne-gledališče, ki pa v resnici ni-več-gledališče, saj navidezna ekspanzija ustvarjalnosti v njem, ki sledi enormni želji po uveljavitvi, kombinirana z materialnim pomanjkanjem, dejansko pomeni njegovo blokado.

V povedanem se kažeta dva problema, hkrati pa dve možnosti izhoda ali rešitve. Prvi problem je poleg jasne definicije namena tudi jasna definicija prostora, v katerem bralna uprizoritev nastopa, torej same gledališke institucije. Bralna uprizoritev, kot rečeno, v svoji primarnosti in iniciativnosti – kot priložnost za uveljavitev novih generacij in hkrati za temeljni razmislek o »rojstvu gledališča« ali za invencijo žanra – vsebuje kritični potencial ali celo možnost subverzije, zlasti če vzamemo v račun slabo definiran

namen same institucije in njeno zagotavljanje skromnih produkcijskih pogojev. Povedano z vprašanjem: ali ne ponuja bralna uprizoritev s tem, ko se integrira v konkreten in na prvi pogled estetski, v resnici pa kulturnopolitični in ideološki kontekst, možnosti, da tega razgali? In to, če nekoliko obrnem znano Althusserjevo formulo, namreč da neka kritična praksa, ki je tudi sama ideologija, ob trku z drugo ideologijo to naredi vidno, lahko bralna uprizoritev naredi tako, da izkoristi ravno svoj še-ne-ideološki potencial, svojo ideološko »nedolžnost«, ranljivost in »naivnost«, in skozi proces razgali vso ideološko navlako, s katero je prekrita gledališka institucija (Althusser, 1980, 169). V to »navlako« sodijo tako slabo artikularana programska izhodišča, ki so pogosto le nasledek neke samoumevne in zdravorazumske tradicije, za katero pa vemo, kako polna različnih nereflektiranih nanosov je, kot ekonomska razmerja, v katera pada gledališka produkcija.

Bralna uprizoritev ima torej idealno priložnost, da razgali performativno ekonomijo v njenem temelju. S tem, ko tako rekoč »iz nič« ali iz produkcijskega minimuma proizvede »nekaj« ali estetski maksimum, torej estetsko, simbolno – in tudi tržno – vrednost, ter se integrira v sistem blagovne menjave, omenjene procese naredi vidne. Včasih niti ni treba, da se do njih opredeli, dovolj je, da jih predstavi skozi svoj pojav, skozi lasten proces, dovolj, da predstavi samo-sebe-kot-proces. Na ta način lahko izpolni nek ključni moment teorije performativne ekonomije, ki pravi, da ekonomija v resnici ustvarja fenomen, ki ga opisuje, oziroma da ekonomski modeli kot ekonomski »performansi« pravzaprav spreminjajo družbo, v kateri nastopajo (Callon, 2006, 23). Bralna uprizoritev bi tako lahko ponudila izviren, epohalen in konkreten primer prilagajanja institucionalne gledališke – produkcijske – prakse bralnouprizoritvenemu modelu. Bralna uprizoritev seveda ni in noče biti zamenjava za regularno gledališko produkcijo. Lahko pa se vanjo penetrira kot njena »vest« in izvorna kreativna možnost ter znanilec nujnih sprememb v razumevanju gledališke produkcije kot umetnosti po eni in emancipatorne družbene sile po drugi strani. Druga produkcijska možnost je še bolj povezana s premislekom o samem žanru ali formatu bralnih uprizoritev. Ta nas približa funkciji ali mestu bralne uprizoritve v neinstitucionalni produkciji, kjer zanjo sicer veljajo drugačne okoliščine in je »revnost« te produkcije pogosto rezultat ali odraz »revnosti« same neinstitucije, hkrati pa tudi zanjo bralna uprizoritev predstavlja ustrezen – prekarni – žanr ali format, saj z njo dovolj zlahka, ob prav tako minimalni investiciji, izpolni programske zahteve financerja. Vlogo razgaljanja produkcijskih in ekonomskih mehanizmov bralna uprizoritev v neinstituciji opravlja nemara že kar po definiciji, saj se neinstituciji po svojem formatu, kot rečeno, natančno prilaga. Tako o njej niti ni potreben ekspliciten razmislek, temveč učinkuje že kot »stvar sama«.

V neinstituciji pa se bralna uprizoritev včasih močneje kot na sam estetski ali performativni format nasloni na publiko, s katero pogosto že a priori ustvari solidarno in tolerantno skupnost. Pri tej interakciji so manj pomembna izrazna sredstva, bolj je važen cilj, ki ga definiramo v konstituciji omenjene skupnosti in njene kolektivne ideologije (ali pripadnosti), ki seveda ni več zgolj estetska, temveč seže iz samega dogajalnega prostora v družbo.

10

Za konec moramo navesti nekaj pasti, v katere se lahko ujame bralna uprizoritev, ki pa nanjo prežijo tako v žanrskem ali kreativnem kot produkcijskem smislu. Pretvarjati se, da je bralna uprizoritev samo ena od oblik dramskega uprizarjanja (v tradicionalnem ali modernističnem smislu), je nevarno, saj tako bralna uprizoritev postane samo »pomanjšana« uprizoritev, še-ne-Uprizoritev (z veliko začetnico), ki to nekoč »nedvomno« bo. Kadar s to podmeno bralne uprizoritve pripravlja institucija, jim odvzema njihov subverzivni naboj, kadar ji nasedajo sami ustvarjalci, pa se izneverijo njeni izvirni estetiki. Zavedati se je treba, da je skromna ustvarjalna in produkcijska investicija v bralni uprizoritvi njena prednost in ne nemoč, saj se uprizarjanje na ta način lahko bolj približa sami »esenci« gledališča, tistemu »praznemu prostoru«, ki šele omogoča udejanjenje njegovega »bistva«; po drugi strani pa je enako nevarna iluzija, da je mogoče z zmanjšanimi produkcijskimi sredstvi doseči toliko večji spektakelski učinek kot v regularni produkciji: bralna uprizoritev svojo spektakelsko funkcijo podreja uprizarjanju teksta, v katerem pa, kot je zdaj najbrž že jasno, najde svoje idealno prizorišče, »spektakel branja«. In ne nazadnje: pristajanje ustvarjalcev na prekarne kreativne pogoje in neoliberalno logiko produkcije (»delo za lasten užitek«) je treba tematizirati, samo uprizoritev integrirati v kritični miselni proces oz. vanjo strukturirati emancipatorne mehanizme, ki so sposobni proizvesti nove modele upora, organizacije, skupnosti. Geslo »manj je več« v postdramskem času ne velja več, saj je vedno bolj prisotno spoznanje, da je manj vedno samo manj in da si je več treba vsakokrat znova priboriti.¹²

12 Dober primer, kako maksimalno izvesti bralno uprizoritev v prekarnih razmerah, z minimalnim proračunom, vendar z veliko invencije, ponuja uprizoritev *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* avtorice besedila Varje Hrvatin in režiserke Eve Kokalj (KUD Krik v koprodukciji z JSKD in Novo pošto, 2019/20). Pri njej smo pričé paradoksu, ko žanr nenadoma sploh ni več pomemben, ko štejejo predvsem asociativno močna predloga, izvirna uprizoritvena ideja in adekvatna performativna izvedba ter sposobnost »primarne« mobilizacije občinstva. Vendar reči, da žanr izgine, ne bi bilo ustrezno, saj uprizoritev proizvede omenjene učinke ravno skozi svoj izhodiščni žanr.

LITERATURA

- Althusser, L.** (1980): »Ideologija in ideološki aparati države«. Prev. Z. Skušek-Močnik. V: L. Althusser, E. Balibar, P. Macherey, M. Pêcheux: *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Zbirka Marksistična teorija kulture in umetnosti, 37–99.
- Arhar, N.** (2014): »Ocenjujemo: Simona Semenič: drugič«. *Delo*, 28. okt. 2014. Dostopno na: <https://old.delo.si/kultura/oder/ocenjujemo-simona-semenic-drugic.html> (11. 2. 2021).
- Barthes, R.** (2002): *Écrits sur le theatre*. Pariz: Éditions du Seuil.
- Barthes, R.** (2003): *Učna ura*. Prev. B. Pogačnik. Ljubljana: Društvo Apokalipsa. Zbirka Fraktal, 1.
- Barthes, R.** (2013): *Užitek v tekstu. Variacije o pisavi*. Prev. Š. Žakelj. Ljubljana: Beletrina. Knjižna zbirka Koda.
- Callon, M.** (2006): »What does it mean to say that economics is performative?« V: *HAL-archives ouvertes*. Dostopno na: <https://hal-shs.archives-ouvertes.fr/halshs-00091596/document> (11. 2. 2021).
- Lehmann, H.-T.** (2003): *Postdramsko gledališče*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana: Maska. Zbirka Transformacije, 12.
- Lukan, B.** (1991): *Dramaturške replike*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1991. Knjižnica MGL, 112.
- Sušec Michieli, B.** et al. (2007): *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC. Zbirka Slovarji.
- Tackels, B.** (2015): *Les Écritures de plateau. État des lieux*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.