

Premene razmerij med foničnim in vizualnim v (slovenskih) uprizoritvenih umetnostih druge polovice 20. stoletja

Eva Pori, Tomaž Toporišič***

Na podlagi izbranih primerov slovenskih uprizoritvenih umetnosti druge polovice 20. stoletja bomo raziskovali proces generiranja novega dialoškega odnosa prostorskega in glasovnega (zvokovnega), ki se je odvijal skozi preizpraševanje in reinterpretacijo tradicionalnih razmerij med gledališkim prostorom in funkcijo glasovnega. Temelj raziskave bodo poudarki, da je gledališče od 60. let naprej skozi različne spremembe razmerja glasovnega in prostorskega vzpostavilo dinamični fonično-prostorski model. Proces desemantizacije glasovnega in vizualnega je sprožil prestrukturiranje dialoga med označevalcem in označencem, skozi (derridaje-vsko) dekonstrukcijo pa se je vzpostavila nova vidna in slušna izkustvena perspektiva prostora. Zanimali nas bodo predvsem načini uprstorjanja ter učinki zvokovnega in gestičnega. Skozi *večdimenzionalne polilogične prostore artikulacije* (Lehmann) kot *prostore igre* (Meta Hočvar) žive igralske prezenze bomo sledili artaudovskemu razkrivanju metafizičnega, ki pripelje do uvida najbolj prvinske povezanosti glas – telo – prostor, tj. do bistva govornice gledališča, ki se kaže kot *vseobsegajoči govor* (Heidegger).

Ključne besede: igralčev glas, igralčevo telo, zvok, tišina, performativni prostor

On the basis of selected examples from Slovenian performing arts during the second half of the 20th century, the chapter looks into the process of generating a new dialogical relationship between the spatial and the vocal (auditory) that unfolded via a questioning and reinterpretation of traditional relationships between theatre space and the function of the voice. Our research is based on highlighting how theatre has established a dynamic phonic-spatial model since the 1960s through various shifts in the relationship between the vocal and the spatial. The process of desemantization of the vocal and the visual triggered a restructuring of the dialogue between the signifier and the signified, while (Derrida's) deconstruction established a new visual and auditory experiential perspective of space. We are mostly interested in the

* **Eva Pori**
Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta
Eva.Pori@ff.uni-lj.si

** **Tomaž Toporišič**
Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo
tomaz.toporisc@agrft.uni-lj.si

ways of performing and the effects of sounds and gestures. Through *multidimensional poly-logical spaces of articulation* (Lehmann) as *play spaces* (Meta Hočevar) of living actor presence, we pursue Artaud's disclosure of the metaphysical that brings us to the insight into the most primal interconnectedness of voice - body - space, i.e. to the very essence of theatre language that manifests itself as *all-encompassing speech* (Heidegger).

Keywords: actor's voice, actor's body, sound, silence, performative space

Uvodna izhodišča

Na prehodu iz 60. v 70. leta 20. stoletja, ko se je zgodil »premik od tekstualne k performativni kulturi« (Toporišič 2009: 110), se je težišče gledališča velikokrat preneslo s pomenskosti besede na njeno zvočno tkivo, na neomejene možnosti izrabe posameznih prozodičnih (glasovnih) prvin v igralskem govoru, ki temelji na igralčevi vsestranski občutenosti govora in telesa. Uprizoritvene umetnosti druge polovice 20. stoletja je vse bolj zanimal ustvarjalni umetniški govor in v govoru poudarjena čutnost – glas, ki izhaja iz telesa, torej heterogenost žive govornice, ki se veže na individualnost in prehaja v območje iracionalnega, osebnega, čutno-čustvenega sveta. Gledališče se je torej po t. i. performativnem obratu,¹ od konca 60. let 20. stoletja naprej, postopoma osvobajalo iz polja besedilnega in se odpiralo polju vizualnega, likovnega in gestičnega – polju nove in drugačne estetike:

Sedemdeseta leta so razprla polje raznolikih možnosti odnosa tekst – uprizoritev, dokončno ukinila vzročno in hierarhično razmerje med njima ter nakazala pot v eksperimente osemdesetih, ki so dokončno razprla polje gledališča in ga s približevanjem performansu odprla za dialog med pogledom in besedo. (Toporišič 2004: 106)

Za uprizoritve je bila značilna predvsem napetost med govorom in glasom, ki vodi v preobrat – v osvoboditev glasu izpod govora (Fischer-Lichte 2008: 210). Glas (pa tudi telo) je tako zaživel svoje lastno življenje in postal slišen, ni bil več medij za proizvodnjo govora, ampak je proizvajal samega sebe. S tem, ko se odlepi od besed, glas tako pridobiva svoje razsežnosti v intonaciji, poudarkih, višini tona, volumnu, »ne posreduje več govora, ampak je sam govor, v katerem se izreka telesna bit-v-svetu tistega, ki se v njem razglaša /.../ tistega, ki ga posluša, pa nagovarja v njegovi biti-v-svetu« (prav tam: 213).

Težišče uprizoritve je lahko na izpovedovanju besed s čim manj zunanjimi sredstvi, pri čemer lahko pride do izraza igralski in govorni asketizem. V določenih uprizoritvah

1 O performativnem obratu in tem, da se je po njem vzpostavila »posebna politika uprizarjanja«, glej članek Tomaža Toporišiča *Semiotično in fenomenalno telo slovenskega gledališča* (2009).

glasovni sloj govora zasenči besedilnega, pridobi moč in lastno sporočilno vrednost. Beseda je lahko razgrajena na glasbene elemente ter zreducirana na glasove in zloge. Erika Fischer-Lichte navaja različne načine osvobajanja glasu izpod govora, značilne za gledališče in performans od 60. let dalje: »prisotnost momentov, ko govoreči ali pojoči glas ne artikulira več razumljivo, temveč preide v krike, visoke tone, smeh, stokanje, popačenje glasu (zaradi glasovne tehnike, rabe elektronske tehnike, ki volumen glasu povečajo, pomnožijo, razdelijo po prostoru, razkosajo)« (2008: 210). Uprizoritve se tako gibljejo na meji, kjer beseda izgubi pomen ali kjer se iz glasov porodi pomen in glas prevzema funkcijo samostojnega označevalca. Glas in telo v tovrstnih primerih ne govorita več namesto nekoga drugega, ampak spregovorita sama zase, s svojo prvinsko naravo oz. fizisom.

Po Fischer-Lichte glasovnost vedno proizvede tudi telesnost in prostorskost; v glasu se združijo vse tri vrste materialnosti: »telesnost (glas izhaja iz telesa), prostorskost (glas se razširi v prostoru) in zvočnost (glas zveni kot zvok); ko se glas izvije iz telesa, zaniha po prostoru, zazveni in postane slišen« (2008: 213). Zgodi se torej »umeščanje, uprizarjanje, uprostorjanje jezikovnega materiala« (Vitez 2011: 87). Mogoče najdemo najlepše primere tovrstnih premen prav pri v Sloveniji nekoliko pozabljenem dramatikumu Handkeju, npr. v njegovem *Kasparju*,² ali pa pri zgodnjem Milanu Jesihu.

Na oblikovanje govornega in telesnega igralskega izraza je torej pomembno vplival tudi prostor. Ena od vodilnih intenc uprizoritvenih praks po performativnem obratu je bila preseči oz. ukiniti tradicionalen umetnostni dualistični princip, ki ločuje gledalca od gledanega in poslušalca od poslušanega. Neposredno nagovarjanje in aktiviranje občinstva, vzpostavljanje povratne zanke, je lahko bilo doseženo zaradi nove obravnave besedila za uprizarjanje, ki po eni strani ni bilo več obvezujoče, po drugi strani pa je od dramatike absurda dalje prav njegova dramaturgija usmerjala nove koncepte gledališča. Hkrati pa zaradi na novo razumljene igralske izraznosti, od Odra 57 do Pekarne in naprej do teoretiziranega performansa v 90. letih.

V pričujoči raziskavi nas bo zanimala predvsem nova senzibilnost neoavantgardnega gledališča, ki se je začelo obračati vase, v globine nezavednega, ter je z izpostavljanjem vrednosti tišine foničnega in prostorskega vzpostavilo nove, drugačne razsežnosti in estetiko igre. Zanimale nas bodo oblike in načini performativnega razgaljanja jezika, telesa, prostora – ključnih elementov uprizoritve, ki jih gledališče na novo osmišlja in (o)vrednoti. Upošteva jih v novi vlogi; s tem, ko jih na različne načine navidezno desemantizira, jih pravzaprav raz-kriva v njihovi metafizičnosti, jih izpostavlja v zvočnem, ritmičnem, tonskem (in ne zgolj semantičnem) smislu in načinu izgovorjave, ki je »izraz nezavednega samega« (Artaud 1994: 27). Preiskuje različne

2 Uprizoritev v EG Glej, sezona 1969/1970, režija Iztok Tory, prevod in dramaturgija Lado Kralj, v vlogi Kasparja Kristijan Muck.

načine ozvočenja in uprostorjanja besed, zanima ga učinek izgovorjave besed, neodvisno od njihovega stvarnega pomena.

Gledališče, ki začne intonirati na hibridnih in mešanih formah, vedno bolj postaja govorjeno gledališče – uhaja mreži razumskega, »preobrača prostor« (Novarina) v heideggerjansko praznino in tišino, govori iz vsakokrat novih in drugačnih perspektiv in položajev – je svobodno, osvobojeno, večpotezno ali *realno gledališče* (Novarina). Na podlagi primerov slovenskih uprizoritvenih umetnosti druge polovice 20. stoletja, ki so preiskovale različne možnosti širitve razmerja med zvokom in besedo v gib in prostor (Odra 57, Pekarne, Nomenklature ter postdramskih uprizoritvenih umetnosti 90. let), bomo poskušali pokazati, kako se skozi nove dimenzije retorike gledališkega prostora in transformacije uprizarjanja, ki temeljijo na zavračanju oz. preseganju binarnih opozicij, gledaliških konvencij igralca in lika, igralca in gledalca ipd., v gledališču vzpostavlja posebna dialektika, temelječa na dinamičnem, intermedialnem prepletu zvokovnih in vizualnih dramaturgij.

Skozi proces desemantizacije glasovnega in vizualnega ter (derridajevsko) dekonstrukcijo se je sprožilo razbijanje tradicionalnega in zgodil preboj v kreativni *novum*. Ta preboj iz tradicionalnega razumevanja sveta se je manifestiral v prestrukturiranju dialoga med označevalcem in označencem ter vzpostavil novo vidno in slušno izkustveno perspektivo prostora.

Performativno razgaljanje govora, telesa in prostora

Nove dimenzije igralskega ustvarjanja ter razsežnosti in funkcije govora, telesa in prostora v slovenskem gledališču od 60. let naprej so temeljile na drugačnih konceptualnih izhodiščih o artikulacijah igralčevega govora in telesa. V navezavi na različne teorije (Fischer-Lichte, Lehmann, Pavis, Lotman, Novarina, Heidegger, Hočevar) in mestoma tudi na ugotovitve iz intervjujev o konceptualnih izhodiščih Odra 57 in Nomenklature (z Venom Tauferjem, Kristijanom Muckom in Borisom A. Novakom) se bomo osredinili na uprizoritvene raziskave in projektne akcije, ki so preiskovale nove pozicije in razmerja gledaliških elementov v verigi govor/glas – telo – prostor. Zanimali nas bodo primeri modifikacij razmerja glasovnega in prostorskega, projekti oz. uprizoritve, katerih programska izhodišča so temeljila na uresničevanju performativnega razgaljanja temeljnih gledaliških elementov: govor/glas, telo, prostor.

Prezentni prostor: Oder 57 (1957–1964)

Za uprizoritve Odra 57 je bila značilna estetika govora, kjer je imela beseda/misel privilegirano funkcijo. Težišče uprizoritev je bilo na izpovedovanju besed s čim manj

zunanjsimi sredstvi, da je lahko prišel do izraza igralski in govorni asketizem. Oder 57 se je odrekel igri, vezani na scenski prostor ali odvisni od vnanjih elementov (odrske tehnike, telesne estetike, likovnega, scenskega razkošja, glasbe, gibanja).

Raziskava, ki je prinesla temeljitejšo obravnavo estetike Odra 57 z vidika oblikovanja igralskega govornega in telesnega izraza (Pori 2020), je potrdila, da sta se znotraj verige beseda/glas – igralec – telo – prostor vzpostavila dva temeljna odnosa: (a) igralčev glas (beseda) in (b) igralčevo telo (glas) v prostoru (prav tam: 59).

Glasovni in besedilni sloj igralčevega govora sta bila spojena, uravnotežena in usklajena z drugimi elementi uprizoritve oz. gledališkimi znaki (prostor, gib, rekviziti ...). Glas ni bil izpostavljen segment govora, ki bi funkcioniral samostojno, bil izstopajoči, prevladujoči gledališki znak z lastno sporočilnostjo. Je bil pa pomemben segment govora, ki je s prozodičnimi sredstvi (intonacija, barva in višina glasu, način izgovora ...) kljub discipliniranemu telesnemu izrazu ustvarjal dramatičnost in dinamičnost odrskega dogajanja (Pori 2020: 59).

Oder 57 je razvil močno prezentno igro, z izčiščenim, minimalnim, zelo premišljenim in discipliniranim gestikuliranjem. Oblikovanje govora in gestikulacije se je prilagajalo oblikovanosti prostora (na bistvene elemente izčiščeni scenografiji) ter bilo odvisno od interakcij med igralci in gledalci. Nekonvencionalen pogled na prostor se je v slovenskem gledališču zgodil že z Eksperimentalnim gledališčem Balbine Battelino Baranovič v Križankah, ki je vpeljalo gledališče v krogu in je bilo osnovano pred nastankom Odra 57.

Za Oder je bila značilna težnja po ukinjanju rampe med igralci in gledalci ter vzpostavljanja interakcije, zato je bila tudi igralčeva verbalna in neverbalna govorica v celoti (govor, vključno z gestami) usmerjena v gledalca. Taufer interakcijo in atmosfero, ki sta se vzpostavili v prostoru Križank, pojasni takole:

To, da smo šli čez rampo, direktno v publiko, je bilo možno tudi zaradi prostora, ker je bilo vse na isti višini. Da bi obkolili publiko in šli v krog, tega pa se ne spomnim. Vodila nas je temeljna intenca, da je igra del publike, dogajanja, ki ga je publika doživela, da so ideje oziroma spori, o katerih smo govorili, konfrontacije, o katerih so govorile igre, del njihovega življenja, zato smo uživali, kadar so gledalci igro »zagrabili«. In so jo. Oder 57 je imel izjemen vpliv, igralci so uživali in čutili, da je bila publika z njimi. V Drami so bile iste uprizoritve razvodenele, ni bilo čutiti intenzitete, mogoče tudi zaradi publike. Tudi igralci so se drugače počutili na odru v Drami, kot v Križankah sredi publike, kjer je bil stik direktn. V Drami še niso znali delati na tak način, niso znali preseči rampe. (Pori 2017a)

Da je šlo za uresničevanje žive odrske govorice – neposredne in naravne, temelječe ne le na igralčevem govorjenju, pač pa tudi na njegovi celotni psihofizični izraznosti in prisotnosti v prostoru, potrjuje Muckov opis:

Moja osnovna gledališka izkušnja je torej bila, da naj igram za celoten prostor okrog sebe, energije naj sploh ne usmerjam zgolj v prostor pred sabo, frontalno in, kot se dogaja, včasih v forsiranem kontaktu s publiko (čeprav vemo, da neposredni stik z občinstvom obstaja že od gledaliških začetkov), ki jo imaš pred sabo, ampak s prezenco, ali bolj natančno, z golim, neposrednim in v prostor ter čas predanim obstojem. To se mi zdi ključno: igrati s telesno in govorno prezenco tudi za svet, ki je onkraj realnega odrskega. (Pori 2017b)

Po Muckovih besedah so bili igralci pri Odru 57, ob tekstih, kot so Kozakovi *Dialogi*, Smoletova *Antigona*, Zajčev *Otroka reke*, postavljeni *in medias res*. Vsebina besedil oziroma ideje, ki so bile prisotne v uprizoritvah, so bivale neposredno s prostorom in družbo tistega časa. O vzpostavljanju igralskega dialoga z gledalci v prostoru Križank pojasni:

Bilo je pretresljivo, kako je (igralec) razmišljal, diskutiral in ob tem živel v prostoru, kjer so bili gledalci na vseh straneh. In, tako sem čutil, za njimi, za zidovi Križank, vsi, ki niso bili prisotni, a se jih je nežna in obenem zavzeta energija, življenjska izkušnja tega igralca vseeno dotikala. (Pori 2017b)

Metafizični, ritualni prostor: Gledališče Pekarna (1971–1978)

Mejo med igralci in gledalci je ukinjalo tudi Gledališče Pekarna. Uprizoritve so temeljile na tesni interaktivnosti igralcev-izvajalcev in gledalcev, ki je vzpostavljala ritualni dogodek (npr. začetne predstave *Potobodec* (1972), *Gilgameš* (1972), *Ali naj te z listjem posujem?* (1974)) in dinamične oblike mimično-tekstualno-gestičnih gledaliških akcij. Tako igralci-izvajalci kot udeleženci dogodka so imeli možnost razvijati svojo aktivno vlogo pri oblikovanju skupinske dinamike ritualnega dogajanja, igralci-izvajalci pa še posebej raziskovati, kako skozi dih in lastno govorico telesa ter prek prostorskega zavedanja razvijati oz. krepiti svojo prezenco. Utesnjen pekarniški prostor je imel potencial za ustvarjanje specifičnih atmosfer in je inspiriral principe oblikovanja prostora vsakokratne uprizoritve. Proizvajal je intenzivno kroženje energije, vzpostavljal pogovor vseh udeležencev s celotnim prostorom in intenzivnost govorne atmosfere (npr. *Potobodec* (1972) z izvajalci v sredini in ritualno bližino izvajalcev in občinstva ter *Tako, tako!* (1974) s simultano (štiridelno) sceno in s po diagonali izmenjujočimi se dialektalno obarvanimi dialogi, med katere se je po drugi diagonali istočasno vpenjalo proizvajanje različnih zvokov, ki so delovali kot podlaga govoru).

V središču zanimanja je bil ritualni jezik in ukvarjanje s telesom. Ritualni gib je oživil besedo na poseben način in ji podelil magično moč; zgodil se je prenos težišča

z besede na zven/zvok, ki prevzame funkcijo nosilca pomena/sporočila (npr. v *Gilgamešu* človeški glas kot inštrument). Jezik in govor, ki ju igralec proizvaja, tako postaneta del prostorskega, ne več tekstovnega, z novo pozicijo in funkcijo telesa pa igralci-izvajalci doživljajo predstavo v svoji notranjosti, skozi fizično izkušnjo – tekst postane neka nova realnost, v kateri zaživijo »ne le besede, ampak predvsem deli teles in gibi v neposredni pričujočnosti« (Svetina 2016: 179).

Temeljni elementi uprizoritev so bili glas/zvok, oblika, barva, gibanje, osnovna težnja pa vzpostavljanje nove senzibilnosti, razkrivanje metafizične strani besed, vračanje nazaj k prvobitnemu izvoru gledališča. Pekarno sta fascinirali tišina in praznina prostora, katerih glavna intenca je bilo preusmerjanje pozornosti na govoreče telo igralca in vzpostavljanje t. i. metafizičnega oz. *abstraktnega prostora* (Pavis) ali po Eriki Fischer-Lichte *atmosferskega oz. performativnega prostora*, ki ima dogodkovni značaj, proizvaja pa ga vsakokrat drugačna – specifična energija, ki jo izžareva prostor (Fischer-Lichte 2008: 188–189).

Zvokovni prostor in tišina prostora: Nomenklatura (1973–1979)

Gledališče kot ritual in dogodek socialnega združevanja oz. skupinskih akcij je raziskovala tudi gledališka skupina Nomenklatura.³ Intenzivno se je posvečala ustvarjanju intermedialnih in improviziranih dogodkov ter pri tem izkoriščala potencial različnih lokacij javnega prostora. Razvila je nove pristope k vizualnemu in diskurzivnemu izrazu ter gojila poseben odnos do literature in glasbe: preiskovala je razsežnosti besede in zvoka ter s tem razmerje med grafičnim in foničnim označevalcem. Njeno eksperimentiraje z jezikom (tudi telesnim) je bilo osredinjeno na zvočno ustvarjanje, ki je temeljilo na besednih in telesnih zvočnih akcijah različnih kombinacij elementov zvočnega dogodka. V središču zanimanja so bile različne prakse tedanje avantgardistične glasbe: od minimalizma, ki se je takrat pojavljal, do tehnik in poslušanja tišine na sledi Johna Cagea⁴ in tudi odkrivanje zenovskih modrosti, umetniško pozornost pa je pritegnilo tudi (po)snemanje živih zvokov različnih okolij, predvsem nestrukturirani zvoki, in odkrivanje zvočnih razsežnosti telesa. Konceptualna izhodišča vseh Nomenklaturinih projektov temeljijo na Novakovem ustvarjalnem (pesniškem)

3 O podrobnejših raziskavah delovanja skupine Nomenklatura in razmerju beseda–zvok glej prispevek Barbare Orel: *Raziskave besede in zvoka* v skupini Nomenklatura (2012).

4 Gledališki eksperimenti Johna Cagea potrjujejo raznorodnost oz. razliko med glasbeno, pevsko, plesno in govorno izraznostjo. Kot navaja Draga Ahačič, je Cage sicer priznaval besedi v glasbi izreden pomen, vendar je odklanjal njen striktno literarni namen (Ahačič 1998: 297). Usmeril se je torej v raziskovanje ritma, zvočnosti, glasbe besed, ni pa ga zanimalo posredovanje njihovega smisla ali pomenske vsebine.

načelu: pomen, ki zveni v tišino, in zven, ki tišino pomeni (Novak 1981: 75), ki izhaja iz dialoškega razmerja med zvenom in pomenom.

Spodbude za raziskovanje je skupina našla v stiku z naturalistično literaturo, predvsem pa v Saussurjevi in Jakobsonovi teoriji znaka ter ruskem formalizmu. Glede na izpostavljenost posameznih ontoloških razsežnosti oz. kategorij ter razmerij med njimi (molk, tišina,⁵ neizrekljivo, prisotnost/odsotnost) pa so navdih nedvomno iskali tudi v Heideggerjevi hermenevtični misli (npr. *Manifest tišine*), ki se mestoma spaja tudi z Novarinajevo metafizično mislijo o gledališču kot govorici oziroma *vseobsegajočem govoru* (govor, ki se izliva v prostor) ter prinaša temeljno sporočilo, da tudi tišina ali molk govori in pomeni.

Beseda je ohranila določen pomen, vendar je bila zelo pogosto razgrajena na glasbene elemente ter zreducirana na glasove in zloge. Pogosto so se gibali na meji, kjer beseda izgubi pomen ali kjer se iz glasov porodi pomen, glas (in s tem vsi zvočni pojavi) pa je kot označevalec z avtonomno vrednostjo tudi prinašalec smisla in nosilec pomena. Podobno kot Pekarno je tudi Nomenklatura zanimala druga perspektiva besed, raziskovanje njihove prvobitnosti, tj. zvoka. Preiskovala je zmožnost ozvočenja besed, različne načine uprostorjanja, leganja glasov v prostor ali intonacije, zanimal jo je način izgovorjave besed, neodvisno od njihovega stvarnega pomena. Projekti so temeljili na nerazumljivosti izrekljivega in alogičnosti oz. nesmiselnosti izrečenega, skozi katerega se je porajal smisel, in sledili lehmannovski dekonstrukcijski logiki, da »razpad smisla sam po sebi ni nesmiseln« (Lehmann 2003: 179). Na vajah v Festivalni dvorani ali v drugih prostorih, ki so jih ustvarjalci imeli na voljo (denimo prostori Krajevne skupnosti Gradišče na Rimski cesti), so dosegli prefinjenost zvoka, ki je zvenel na robu tišine (primer *Zvok, ne jezi se* (glej dokument Nomenklatura 1974a)).⁶

Posamezni elementi uprizoritve (gib, glas, zvok, scena, glasba, luč) so bili enakovredni fenomeni in niso bili v hierarhičnem razmerju, podrejeni literaturi ali režiserjevemu konceptu. Pri uprizoritvi *Spati v barvi* (1975) je bila npr. zelo pomembna luč, pa tudi vse zvočne in likovne razsežnosti, *Manifest tišine* (1976) pa je bil odraz enakovrednega razmerja med vsemi elementi uprizoritve: glasu, zvoka in giba.

Omeniti velja še poskus totalne improvizacije *Uho trenutka* (1974), ki je temeljil na vpeljavi tretje komponente (poleg zvoka in glasu še gib) in uresničitvi ideje t. i. »trikotniške oblike« gledališča, v katerem posamezne kote predstavljajo zvok, beseda in prostor oz. gib (v prostoru). V dokumentu *Nomenklatura* je zapisano:

Iz časovne dimenzije zvoka hočemo prodreti v prostor. Osrednja pot združevanja zvoka in besede poteka preko obdelave teksta kot zvočnega fenomena in njegovega zvajanja

5 Tišina je bila izredno pomembna. Boris A. Novak in Bor Turel sta bila pod vplivom knjige Johna Cagea *Silence* (1961) in njegovih eksperimentov.

6 V pogovoru o uprizoritvenih načelih Nomenklature 31. maja 2017.

na konstitutivne elemente. Produkcija *Uho trenutka* se dogaja na drugem nivoju, nivoju sprotnega spočenjanja zvoka in besede ter njunega dialoga v prostoru totalne improvizacije. /.../ Zvok in beseda zrasteta iz nič, zažarita v luči trenutka in omahneti spet v nič. Ostaja le spomin, odmev zvokov, ki tonejo čedalje globlje v preteklost. (Nomenklatura 1974b: 1)

Ena od vodilnih intenc Nomenklature je bila tudi proizvajanje specifične prostorski, s čimer je presegala frontalni prostor. Zaradi osvobajanja od tekstovnega in improviziranega načina igralske izraznosti je lahko dosegala neposredno nagovarjanje in vstopanje dotedanjega pasivnega občinstva, poslušalstva v aktivno vlogo, kar je vplivalo na oblikovanje besedne in nebesedne govorice. Interakcija je npr. v primeru glasbeno-pesniškega hepeninga *Zvok, ne jezi se* (1974), tako Boris A. Novak (Pori 2017), celoten dogodek spremenila v popolno kakofonijo kričanja, raznovrstnih zvokov, kakovost zvoka pa se je hitro izgubila.

Nomenklatura je, podobno kot Pekarna, s projekti zbrisala tradicionalno mejo med življenjem in umetnostjo (med spontanostjo življenja in igralskim) – umetnost je bila izraz načina življenja. Zavračala je ujetost v ustaljene izrazne načine in zaprtost v institucionalni prostor ter s tem prisegala na živo izkušnjo in ne več samo predstavo.

Postdramsko gledališče 80. in 90. let: deteritorializacija teksta in oder pokrajina

Pomaknimo se v preletu za nekaj desetletij naprej. V primerjavi z dvojnimi parafraziranjem in personalizacijo interpretacijske mreže režije, ki jo je uporabljala repertoarna gledališka inovacija v 80. letih ter tako izgrajevala svojo svojevrstno mehko dekonstrukcijo tekstovnega materiala, ne da bi tega izganjala iz znakovnega nabora gledališča, Pandurjevim dvojnimi kodiranjem klasike in uporabo teksta kot izgovora, je začetek 90. let prinesel tudi močan val deteritorializacije teksta, nezaupanja vanj in v najbolj radikalnih primerih celo njegovega izгона z odra, ki je vedno očitneje postajal oder pokrajina.

Lado Kralj je tako na začetku 90. let izpostavil, da se znotraj neodvisne produkcije vzpostavlja »antinomna situacija«. Na eni strani (appijevsko in craigovsko) zmanjšanje funkcije besede, po drugi strani pa se »avantgardistične zahteve izvajajo tako radikalno, da vodijo v avtodestrukcijo. /.../ Tekst je reduciran. To je v redu. Ta redukcija ima največkrat komične učinke.« (Kralj 1993: 13) Problem pa je dejstvo, da je ta komičnost včasih neprostoVOLjna in da patetična, vznesena forma manifesta po njegovem mnenju ni več primerna za »današnji horizont pričakovanja. /.../ Skratka, ni se še pojavil novi pisec govornega dela predstave« (prav tam). Kralj je verjel, da je tekst tudi v tovrstnem gledališču potreben: »nov tekst bo seveda fragmentaren, alogičen in

akavzalen /.../, vendar pa bo imel svoje trdno mesto v uprizoritvi in pripravljati ga bo treba z isto skrbjo kot sceno ali gib« (prav tam).

Danes, skorajda trideset let pozneje, v novem mileniju, lahko z zgodovinske distance ugotovimo, da se je ta tekst zares zgodil šele po nekaj desetletjih, npr. z generacijo Simone Semenič. Nesporno pa so prav 90. leta prejšnjega stoletja prinesla široko paleto hibridnih scenskih umetnosti, ki so praviloma uveljavila devalvacijo diskurzivnega govora, bila fascinirana s podobo, telesom in (psihoanalitičnim) teoretskim diskurzom ter se (praviloma znotraj primata konceptualnega gledališča) podajala v polje interdisciplinarnosti in intermedialnosti. Tekst se je razumelo bodisi znotraj tega, kar Šuvaković poimenuje evolucijski in transformacijski modusi dramskega teksta (scenarij, koncept, ideografski zapis), bodisi znotraj pojmovanja teksta kot gledališkega dogodka ali performansa, ki se ga bere kot tekstualni razvoj, determiniran z dramskimi indeksi.

Za ilustracijo novega razmerja med besedo in prostorom v drugi polovici 20. stoletja si pomagajmo s »klasičarko« sodobne misli in kreacije prostorov igre, Meto Hočevar. V intervjuju *Prostor je ujeta svetloba* izpostavlja:

Ne strinjam se s trditvijo, da je bila najprej beseda. Ni bila najprej beseda; najprej je bila tema, potem se je nekaj videlo. Potem, čez dolgo časa, je prišla beseda. In mislim, da je postopek v teatru ravno tak. Režiser zmeraj najprej vidi, potem sliši. Potem poišče besedo. (Hočevar 1992: 105)

K njenim besedam ni kaj dodati. Izjemno jasno govorijo o specifičnosti gledališke kreacije: o tem, da je gledališče v prejšnjem stoletju artaudovsko postalo nekaj čisto drugačnega od govorice, ki je bila zapisana in je potem enostavno predpostavljala, da se jo prenese na oder. Meta Hočevar dosledno briše klasične meje med scenografijo in režijo. Izhaja iz dejstva, da gledališče že dolgo ni več zgolj prostor, v katerem ljudje komunicirajo izključno z uporabo besed. Gledališče je danes prostor, v katerem teksta ne uporabljamo več zgolj kot sredstvo za prenašanje stališč, ampak kot ritem in melodijo, ki se svobodno premika po prostoru. Ko prostorska podoba v gledališču ni več v službi tega, da bi občinstvu posredovala zvesto in prepoznavno kopijo realnosti, se lahko napolni z notranjimi pomeni, zunanji referencami in abstraktnimi konotacijami.

Sklep: Polilogični metonimično delujoči prostori

Pregled izbranih primerov v slovenskem gledališkem prostoru druge polovice 20. stoletja s fokusom na raziskovanju novih dimenzij diskurzivnega in vizualnega ter pozicij oz. razmerja gledaliških elementov v verigi govor/glas – telo – prostor je pokazal, da so se projekti oz. uprizoritve od 60. let naprej razmejile od tradicionalnih konceptualnih

estetskih izhodišč, temelječih na »zunaj«. S programskimi izhodišči, ki so temeljila na uresničevanju desenantizacije in de(kon)strukcije ter procesu performativnega razgaljanja temeljnih gledaliških elementov govor/glas – telo – prostor, so posegle na heideggerjansko hermenevitično-fenomenološko polje: v odprtost za drugo v govoru in telesu, v »notranjost«, kjer se telo in glas spojita, zavedno poveže z nezavednim, gibanje/govorica telesa in glasu pa s prostorskim, ki se pojavi kot interakcija med zunanjim in notranjim svetom. Novarinajevsko rečeno, je gledališče *vseobsegajoči govor*, ki je osredotočen na eno samo gibanje: odtekanje, izlivanje v (tišino) prostora, ki je edina (izven govora neobstajajoča) realnost – nova realnost, ki jo gledališče ustvarja vsakokrat na novo.

Uprizoritvene estetike od 60. let naprej so torej prinesle nove odrske izkušnje, vzpostavljale nov prostorski odnos oz. svobodno skupnost igralcev in gledalcev, raziskovale tišino prostora, prvinskost, vračanje k ritualizaciji – k samemu sebi. Ali, povedano s Pavisom (2012: 133– 140): zgodi se proces opomenjanja na začetku diskretnega in v tišino zavitega prostora, ki v ospredje postavlja govoreče telo igralca-izvajalca: vzpostavljajo se skrivne povezave, ponotranjeni prostori oz. zavesti, zgodi se premik v nove dimenzije – v »igro odmevov med zvočnimi in vizualnimi označevalci« (prav tam: 135). Med gledališkimi elementi (gledalci in igralci, tudi med glasbo, prostorom ali telesom) ni več hierarhije ali razlike. Uprizoritve torej vsakokrat na novo kreirajo govorno-prostorske situacije, proizvajajo specifične atmosfere (glasbene ali zvokovne prostore, včasih telesne ali gestične prostore, ki glasno spregovarjajo in izžarevajo svoj smisel) ter skozi premene formirajo dinamičen fonično-prostorski model oz. polilogične, ne več metaforične, ampak *metonimično delujoče prostore* (Lehmann).

Sodobno gledališče se zaveda, da igralci-izvajalci suvereno gradijo oder, gledalci pa so aktivni interpreti, ki kreirajo lasten prevod, za katerega je značilen kreativen preplet med besedo in sliko, časom in prostorom. V smislu Bonnie Marranca (1984) in njenega razumevanja gledališča podob ter Lotmanovega razumevanja umetniških del kot sistemov delovanja jezikov, ki zapolnjujejo »semiotično prostranstvo« predstave, nastane v tovrstnih gledaliških korpusih posebna dinamika prostora in časa, za katero je značilno prehajanje oziroma prebijanje meja znotraj polja kreacije in recepcije.

Sodobno gledališče v procesu semioze tke oziroma prepleta prostor, svetlobo, besedo, zvok in gibanje v odprto, nenavadno tkanino, ki na eni strani proizvaja pomen, na drugi pa estetski užitek, oba pa spremlja postbrechtovska drža zavedanja o tem, da umetnost kljub vsemu lahko vzpostavlja vsaj začasno skupnost med igralci-izvajalci in gledalci v skupnem prostoru odra in avditorija, ki omogoča začasno povratno zanko.

Literatura

- AHAČIČ, Draga, 1998: *Gledališče besede*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ARTAUD, Antonin, 1994: *Gledališče in njegov dvojnik*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 119).
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.
- HEIDEGGER, Martin, 1995: *Na poti do govorice*. Ljubljana: Slovenska matica.
- HOČEVAR, Meta, 1992: Space is captured light/Prostor je ujeta svetloba. Gledališka scenografija. *Piranesi* 2/104–107. 105.
- JAKOBSON, Roman, 1996: *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- KRALJ, Lado, 1993: Dekadenca? *Maska* 3/4–5. 13.
- LEHMANN, Hans Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- MARRANCA, Bonnie, 1984: The Theatre of Images. *Theater writings*. New York, PAY Publications.
- NOMENKLATURA, 1974a: *Koncept in pravila igre happeninga »Zvok, ne jezi se«*. [Hepening je bil izveden 18. junija 1974 v Festivalni dvorani v Ljubljani.] Tipkopis v svojem zasebnem arhivu hrani Boris A. Novak.
- NOMENKLATURA, 1974b: *Uho trenutka (ad hoc zvoka in besede)* [Uprizoritev je bila na Šubičevi gimnaziji v Ljubljani leta 1974.] Tipkopis v svojem zasebnem arhivu hrani Boris A. Novak.
- NOVARINA, Valère, 2010: *Govorjeno telo*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 153).
- OREL, Barbara, 2012: Raziskave besede in zvoka v skupini Nomenklatura. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika. Simpozij Obdobja 31*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 215–221.
- PAVIS, Patrice, 2012: *Sodobna režija*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 157).
- PORI, Eva, 2017: Intervju z Borisom A. Novakom. Ljubljana, 31. 5. 2017. Posnetek in zapis pogovora pri avtorici.
- PORI, Eva, 2017a: Intervju z Venom Tauferjem. Ljubljana, 2. 5. 2017. Posnetek in zapis pogovora pri avtorici.
- PORI, Eva, 2017b: Intervju s Kristijanom Muckom. Ljubljana, 16. 5. 2017. Posnetek in zapis pogovora pri avtorici.
- PORI, Eva, 2020: Primer Oder 57: poskus rekonstrukcije estetike igralskega govornega in telesnega izraza. *Jezik in slovstvo* 65/2. 47–61.
- ŠUVAKOVIČ, Miško, 2001: *Anatomija angelov: razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2009: Semiotično in fenomenalno telo slovenskega gledališča. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 45. SSJLK. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 110–119.
- VITEZ, Primož, 2011: Teater, govor, luč. *Ars & Humanitas: revija za umetnost in humanistiko*. 84–90.