

Zahteva po realnem v prostoru, ki je bazično lažen

Katarina Stegnar*

Prispevek analizira različna razmerja med besedilom, bolje rečeno med postopkom kreacije besedila, ter njegovo govorno izvedbo kot orodjem za želeni učinek. Preigrava različne poglede, ki vplivajo na odrski govor v sodobnem snovalnem gledališču, s poudarkom na dokumentarnem gledališču. Za osnovo analize si jemlje tri nagrajene predstave: *Človek, ki je gledal svet*, *6* in *Republika Slovenija*, ki so nastale v koprodukciji med Slovenskim mladinskim gledališčem Ljubljana in Zavodom Maska. Poigrava se z mislijo, da obstaja potreba po kodeksu o izvajanju dokumentarnih materialov.

Ključne besede: realno, besedilo, govorna izvedba, dokumentarno gledališče, kodeks

The article analyses different relationships between text, or rather the process of text creation, and its vocal realization as an instrument for reaching desired effect. It counterpoints various approaches that inform stage speech in contemporary conceptual theatre, with emphasis on documentary theatre. The material for the analysis is provided by three acclaimed performances: *The Man Who Watched the World*, *6*, and *The Republic of Slovenia*, all of which were co-produced by the Maska Association and Mladinsko Theatre. The paper plays with the idea of a need for producing a code of ethics for performing documentary materials.

Keywords: the real, text, speech performance, documentary theatre, code of ethics

* Katarina Stegnar
Slovensko mladinsko gledališče Ljubljana
kstegnar@gmail.com

Uvod

Naslov prispevka se zdi zapleten, če ga pripišemo danemu prostoru, v katerem imam kot umetnica največ izkušenj – torej gledališču. Vendar bi to diagnozo lahko postavili tudi v kontekst kontaminiranega političnega prostora, prostora postfaktične družbe, v katerem resnica več ne obstaja. Tako se zdi, da je umetnost obsojena na propad, ker so vsi drugi resorji poprijeli za njeno glavno orožje – za laž.

In čeprav je laž imanentna gledališču (laž je igra, ki se jo igramo skupaj z gledalci), se gledališče prek različnih orodij, od izbire teme, do mesta izjavljanja, načina dela in uporabe odrskih znakov, kar v nekaj primerih skuša predstaviti kot »realno«. Igralci pa avtentični. V dokumentarnem gledališču, kjer so nemalokrat za besedilo izbrani dokumenti, magnetogrami, transkripti, teme pa so družbeno občutljive, ima igralec še dodatno odgovornost pri njihovem uprizarjanju. Kot bi bilo treba za take dele besedila premisliti nov govor oziroma nov standard govora.

V razmišljanju o mojih odrskih izkušnjah ter razmerju med prostorom in govorom je izjemno zanimivo razmerje med besedilom, bolj rečeno med postopkom kreacije besedila, ter njegovo govorno izvedbo kot orodjem za želeni učinek. Prostor, ki ga razmerje ustvarja, je dejansko prostor za razmislek o funkciji umetnosti.

(Zato bi bilo morda treba prispevek podnasloviti: »Bolj ko se me ne razume, kaj govorim, bolj sem pristna.«)

Svojo tezo, da je nivo govora v odnosu do besedila pokazatelj stopnje realnega ali stopnje avtentičnosti, bom poskušala razviti na primeru avtorskih uprizoritev *Človek, ki je gledal svet* (2017), 6 (2018) in *Republika Slovenija* (2016).

Predstava *Človek, ki je gledal svet*

Človek, ki je gledal svet je niz prizorov, ki z različnih zornih kotov govorijo o globaliziranem svetu in o dejstvu, da si človeštvo ni tako različno, kot nas prepričujejo. Da je morda razlika med Zahodom in Vzhodom le v eni plači. Predstava svoj suspenz gradi počasi in eno za drugo niza zgodbe z različnih koncev sveta (znajdemo se na Kitajskem, v Indiji, v Siriji), prekinja pa jih z avtorskimi prizori oziroma prizori, katerih nosilec zgodbe je samo eden od izvajalcev.

V želenem razlikovanju med »osebnimi« izjavami ter bolj dramskimi prizori uporablja različne ravni jezika, da bi dosegla učinek.

Mimetična scena in dialog, monolog

V prizoru, imenovanem *Kitajska*, gledamo pretresljivo zgodbo kitajske družine, ki se zaradi krutih delovnih pogojev vidi samo enkrat ne leto, in sicer na kitajsko novo leto.

Nastopajo par, njuna otroka in babica. Prizor je zrežiran kot *kitchen drama* za mizo, z minimalno mizansceno ter natančno napisanim in zrežiranim dialogom, multilogom, ter občasnimi izstopi (kot zastranitvami), v katerih liki govorijo svoja razmišljanja.

V dialogu in multilogu so premori natančno določeni, tudi prekrivajoči se dialogi, nivo jezika je standardiziran in izjemno je treba paziti na ustrezno glasnost. Tehnično je to razmeroma zahtevno, ker igralci hkrati šivamo na šivalne stroje, govor pa je večino časa ozvočen. Pomembno dejstvo je nivo reprezentacije. Igralci igramo vloge. Torej je govor psihologiziran.

Monolog in zamik vloge (spremenjen nivo reprezentacije)

Drugi prizor, v katerem nastopam, je naslovljen *Zakaj nimam otrok* in je monološka zgodba o razlogih, zakaj 40-letna ženska še vedno nima otroka. Monološko strukturo razbijajo prihodi različnih likov, ki so pomembni za zgodbo. Kar zadeva uprizoritev, je »sodobnejša«, ne gre za mimetično uprizarjanje, če si dovolim primerjavo s prejšnjo Kitajsko, je tudi prostor abstrahiran, torej gre bolj za uprizorjen *storytelling*.

Na nivoju govora se začnejo kazati tri vprašanja; prvo je vezano na koncept uprizoritve prav tega prizora, drugo z mojo umeščenostjo v slovenski gledališki kontekst in tretje z avtorstvom teksta.

Prvič: Tekst je v primerjavi s prizorom *Kitajska* napisan v splošnem pogovornem jeziku, deloma celo v slengu. Režijski fokus se prenese iz perfektno režiranega dialoga na zasledovanje avtentičnosti. To pomeni, da ni v fokusu niti razumljivost niti glasnost niti natančnost pri izvedbi celotnega teksta. Še vedno smo zelo daleč od odrske tekstovne improvizacije.

Drugič: Dejstvo, da sem več kot deset let sodelovala z gledališko skupino *Via Negativa*, ki je kanonizirala gledalčevo vedenje, da so igralci avtorji tako svojih tekstov kot tudi svojih avtorskih prizorov (veliko uprizoritev pri *Vii Negativi* se je začelo s stavkom: »Jaz sem Katarina Stegnar.«), mi kot izvajalki daje proste roke, da sem pri svoji govorni izvedbi bolj površna. Morda to ni prava beseda, saj opisuje moj odnos do teksta, vendar ne gre za to. Pri govorni izvedbi sem lahko bolj sproščena. Kot sem že zapisala: »Bolj kot se me ne razume, kaj govorim, bolj sem pristna.« In če pozabim zdaj na izkušenega gledalca (ki je seznanjen s postopki *Vie Negative*) in mislim na popolnoma neobremenjenega, vseeno predvidevam, da bodo gledalci zaradi strukture predstave, ki sopostavlja gledališke prizore in pa bolj »izjavljalske« pozicije, zdaj že malo privajeni uprizoritve, morda lažje sprejeli dejstvo, da nečesa do potankosti ne razumejo ali ne slišijo.

Tretjič: Čeprav se zdi, da imam vse ase v rokavu in se lahko zanašam na svojo gledališko »zgodovinsko« prezenco, je dejstvo, da besedilo ni moje avtorsko delo, ampak je delo dramaturginje in režiserja, zame kot igralko frustrirajoče. Besedišče in besedni red je v nasprotju z mojim lastnim. Sleng je sleng deset let mlajše generacije. Tako

imam velike težave s pomnjenjem, občasne *blackoute*, celo med predstavo. Hkrati pa želim biti do teksta pravična in ga hočem izvesti do potankosti, tako kot je napisan. Gre za mojo tudi osebno igralsko željo, da je treba v besedilu, ki je kot glasbena partitura, vsako noto, torej fonem izvesti do perfekcije natančno.

Torej, tudi če vsi elementi kažejo v prid razpuščenemu govoru, celo pozabljanju in improvizaciji, to ni dogovorjena izvedbena strategija. Govor je še vedno natančno določen in obstaja zahteva po določenem izvedbenem nivoju. Predvsem od mene.

Tukaj pridemo do vprašanja prioritiet in pogajanja med njimi. Je pomembnejše v »dokumentarnem« snovanem gledališču dobro slišati dober tekst ali je važnejši vtis pristnosti in sporočilnosti?

Avtoreferencialnost, izjava in avtorski tekst

V zaporedju prizorov so se znašli tudi avtorski prizori, ki so si za maksimo vzeli: »Jaz Katarina Stegnar, stoječa tukaj pred vami, vam sporočam tole.« Vendar je bila uprizoritvena strategija tako natančna, zaporedje prizorov pa tako povedno, da je maksima performativnega gledališča lahko ostala neizrečena. Element prisotnosti, realnosti smo dosegli s kazanjem diapozitivov iz mojega življenja. Diapozitivov, na katerih je bilo dokumentirano moje zasebno življenje; jasno je bilo, da gre za pogled v intimo in s tem tudi za osebno izjavo. Tekst v tem prizoru je bil avtorski, zato se o njegovi izvedbi sploh nismo pogovarjali, nismo se pogovarjali niti o nivojih interpretacije. Lahko bi rekla, da tekst ni bil zrežiran. Podobne izkušnje imam s svojim delom pri *Vii Negativi*, kjer je bil princip: prizor, izjava, *punch line* na koncu prizora tako natančno določen, odrske akcije pa večinoma izčrpavajoče (s tem smo dokazovali, da ne igramo, temveč smo realni), režija teksta nikoli ni bila vprašanje, prav tako ne interpretacija. Edina pomembna stvar je bila slišnost. »Ko veš, kaj govoriš, je pomembno samo to, da se te sliši.«

Glasovna krajina in mikrofoni, premik pozicije moči

Predzadnja od zgodb v predstavi je zgodba sirskega mladeniča, ki se udeleži protestov proti vladi Al-Basharja. Zrežirana je kot zbor glasov na gledališki rampi, oboroženih z mikrofoni, ki z različnimi glasovnimi sredstvi ustvarjajo atmosfero, ki niha med pripovedovanjem in mimetično glasovno ponazoritvijo situacije. Skoraj bi lahko rekla, da gre za glasovno pokrajino, morda celo radijsko igro.

Mikrofonsko posredovan glas, ki ni na mestu zato, ker bi bila slišnost v gledališču problematična, ampak gre za režijsko sredstvo in za stvar koncepta uprizoritve v širšem kontekstu, je za igralca velika past in včasih tudi frustracija. Mikrofoni ne dovoljuje nobene napake. Vsak zamolk misli, vsak predolg predah se sliši, morda ne

v gledalčevem ušesu, vsekakor pa igralec točno ve (sliši), kdaj se je zmotil. Napaka se dogaja na več nivojih: včasih gre za slabo artikulacijo, včasih za napako v tekstu, včasih za neposrečen dialog, včasih pa je problem tako minimalen, kot je slišnost požiranja sline. Vse te napake je igralec v prejšnjih prizorih (neozvočenih) lahko izkoristil v kontekstu avtentične igre, v kontekstu realnega trenutka na odru, kot orodje, da na svojo stran pridobi gledalca, tudi v smislu, da metagledališko svoje napake ne skriva. Vsi znani privilegiji odrskega govora so zdaj posredovani prek mikrofona in igralcu dejansko nasprotujejo. Dekoncentrirajo ga, ga destabilizirajo. Napaka v govoru je tukaj samo napaka.

Predstava 6

Govor, dokumentarno gledališče, odgovornost

Predstava 6 obravnava primer poskusa naselitve in integracije šestih mladoletnih prosilcev za azil v Dijaškem in študentskem domu Kranj spomladi leta 2017. Ukvarja se s problematiko beguncev in postopnim pojavom fašizma v določeni skupnosti.

Uprioritiveno je predstava razdeljena na dva nivoja, in sicer smo igralci v dveh pozicijah. Prva je bolj v ozadju na mikrofoni in druga je spredaj na stoli, v ravni črti. Dramaturško je razdeljena tudi vsebina, ki jo uprizarjamo v eni ali v drugi poziciji. Zada ob mikrofoni se govorijo predvsem uradni teksti: zapisniki zasedanj občinskih svetov, izjave za medije različnih akterjev (Mestne občine Kranj, Ministrstva za notranje zadeve, Državnega panožnega nordijskega centra) ter elektronska korespondenca med ravnateljico doma in starši v dijaškem domu nastanjenih otrok. Gradivo za ta besedila vsekakor popolnoma ustreza definiciji dokumentarnega gledališča.

Jezik, v katerem so teksti napisani, je večinoma zborni (seveda z izjemo dela korespondence). V njem smo namenoma ohranili tudi vse slovnične in druge napake. Kot tak odpira izvajalske probleme, ki sem jih nakazovala že prej. Prvič: Take tekste si je zelo težko zapomniti, ponavadi je treba uporabiti strategijo ponavljanja (po domače piflanja) in strategijo »nadzora«, s tem mislim na prisotnost lektorja, ki natančno spremlja vaje in po vsaki igralcem predloži seznam napak in predlog za popravilo. Drugič: Struktura jezika onemogoča kakršnokoli improviziranje, majhna napaka ponavadi povzroči kolaps v smislu logike povedanega, ustavitve teksta. Govorna situacija je govorjenje na mikrofoni, kar omenjene težave še povečuje. Na tem mestu je upravičeno govoriti tudi o odgovornosti do teksta. Ker gre za dokumentarni material, se zdi, da je perfektna izvedba nujna, da je vsaka napaka lahko razlog za argument o nepravilni obravnavi teme. Kot da bi potrebovali kodeks o izvajanju dokumentarnih materialov.

Na drugi strani, spredaj na stoli, pa so uprizorjena razmišljanja fiktivnega kolektiva, ki dela v dijaškem domu. Gre za besedila, ki so bila strukturirana in pridobljena

na podlagi improvizacij,¹ kjer smo najprej izhajali iz problemov majhnih skupnosti, v katere postopno vdre nestrpnost. Šele pozneje smo tekste priredili na dotični dogodek v Kranju. Razmišljanja likov smo pozneje strukturirali in dopolnjevali glede na njihovo psihologijo, temu primerno je bilo izbrano tudi besedišče in nivo jezika.

Tako bi lahko rekla, da gre v »sprednjem« delu za dramsko strukturo. Pri tem delu se v razmerju med besedilom in govorom ne vzpostavlja nek problem. Morda je zanimiv primer, ko zaradi nivoja jezika uprizoritev prestopi iz okvira gledališča v polje realne izjave. Pojavi se zanimivo vprašanje v zvezi s konstrukcijo teksta in nivojem reprezentacije.

V predstavi 6 preigravam več pozicij: izjavljam uradne tekste, interpretiram vse tekste ravnateljice doma, igram pomočnico ravnateljice. Največ zmede je povzročilo zlitje lika govorke tekstov ravnateljice in lika pomočnice ravnateljice.

Čeprav smo se trudili, da bi z vsebino govorjenega naredili veliko razliko, prav tako smo delali razliko v nivoju jezika, sta se lika v gledanju/recepciji nekaterih gledalcev združila. Gotovo se je tudi nekajkrat pripetil izstop iz lika in iz območja simulakra, čeprav predstava sama tega ni »želela«. Po mojem se je to zgodilo zaradi stopnje interpretacije, nivoja jezika in osebne umeščenosti lokalni gledališki kontekst.²

Predstava *Republika Slovenija*

Kodeks o izvajanju dokumentarnih materialov

Republika Slovenija, predstava anonimnih avtorjev, je šolski primer dokumentarnega gledališča. Predstava SMG Ljubljana in Maske je za izhodišče predstave uporabila pričevanje bivšega uslužbenca obveščevalne službe Braneta Praznika o štetju denarja, dobljenega od prodaje orožja, dokument *Magnetogram s sestanka pri predsedniku republike dne 6. 1. 1993* ter dele sodbe o aferi Depala vas. Sestavljena je bila iz treh delov in je med drugim problematizirala različne interpretacije kaznivih dogodkov. V gledališkem listu je izšel tudi celotni magnetogram.³

Sama v predstavi nastopam v dveh delih in to v več vlogah. Najprej kot *kontekstualizatorica* ali, kot smo ljubkovalno rekli, *wikipedia* v delu *Magnetogram*, kot sodnica Barbara Brezigar in kot specialna obveščevalka-komentatorica v uprizoritvi več različic dogodka v Depali vasi.

1 Takrat smo pri improvizacijah sodelovali vsi udeleženci Nove pošte, tako so soavtorji teksta tudi Primož Bezjak, Daša Doberšek in Uroš Kaurin.

2 Pomočnica ravnateljice v nekem trenutku komentira protibegunski shod na Zlatem polju z besedami: »Pol pa gledam po televiziji posnetke s Šenčurja ... Uuuuuu, kaj mi je nrdil ... Nujno morajo prit, čim več jih mora prit ... Pička jim materna ... bojo oni nam s traktorji prihodnost gradil ... Faking fašisti ... brez vprašanja ...«

3 Gledalec bi načeloma lahko preverjal vsako besedo izrečenega teksta.

Kot *wikipedia* imam nalogo pojasnjevati dele seje pri predsedniku republike. Gre za novinarske tekste, ki razjasnjujejo zgodovinske in politične kontekste magnetograma, dolge nekaj vrstic, ki prekinjajo sejo, govoreni so po mikrofONU. In poleg vseh naštetih težav pri izvajanju dokumentarnih tekstov se pojavlja vprašanje kodeksa o izvajanju dokumentarnih materialov.

Čutim precejšnjo, skoraj novinarsko odgovornost, da bi vse bilo izvedeno stoodstotno natančno, tako vsebinsko kot govorno. In ker nisem stroj, se seveda zmotim in motim. »Svoje napake – četudi nenamerne – mora [novinar] priznati in popraviti«, navaja drugi del 1. člena novinarskega Kodeksa.⁴ V gledališki situaciji nimam možnosti popravka. Ne morem izstopiti, gledalcem celo pojasniti, da sem se zmotila, ne morem s tem dejanjem še enkrat poudariti, da gre za dokumentarne materiale, kjer je element realnega nujen.

Vendar je treba priznati, da tole načelno odgovornost do materiala uporabljam enostransko, celo malo patetično, upoštevajoč lastne ideje o moči in funkciji umetnosti. Moje orodje gotovo ni samo vsebina tekstov, govor, ampak tudi interpretacija. In tako bi se morala po novinarskem Kodeksu izogibati osebno žaljivemu predstavljanju podatkov in dejstev (2. člen). Pa tega ne storim vedno, saj nismo na sodišču, ampak v gledališču. Je interpretacija tisto, kar iščemo tudi v dokumentarnem gledališču?

Morje premičnih delcev

Čeprav imam neko tezo, se mi vseeno zdi, da je gledališče morje premičnih delcev in da obstaja na vsak moj argument prav tako močan protiargument. Da bi dosegli zeleni cilj (morda cilja sploh ni), gre v gledališču gotovo za množico pogajanj med postopkom nastanka besedila, besedilom samim, tehnično platjo izvedbe besedila, postavitvijo igralca, postavitvijo izvajalca ter nenazadnje gre za pogajanje med vsem prej naštetim in gledalcem. Njegovim gledanjem, njegovim vedenjem, njegovim pričakovanjem. Tako bi se najbrž o vsakem omenjenem pojmu lahko razvila vroča debata. In tako je prav.

Zaključek

Moj pogled je najbrž pogled naivnega idealista, ki upa, da gledališče še ima nekaj politične in družbene moči. Moči, ki vodi k spremembi. Spremembi skozi razkrivanje vsakdanjih patologij našega okolja. Da ima beseda *realen* potencial spremeniti *realno*.

4 *Kodeks* »vsebuje etične standarde kot usmeritve in zavezo za delo novinarjev in drugih ustvarjalcev vsebin, ki so objavljene v slovenskih medijih« (<https://novinar.com/drustvo-novinarjev-slovenije/o-nas/dokumenti/kodeks/>).

Morda bi mi bilo lažje (tako me ponavadi tolažijo starejši kolegi moškega spola), če bi sprejela dejstvo, da smo igralci zabavljači, teater pa večerna sprostitev. In da si gledalci po nekaj letih zapomnijo samo, kakšni so bili kostumi, približno. Čeprav bi hotela besedilo še vedno povedati do zadnje pike pravilno.

Viri

Človek, ki je gledal svet, režija Žiga Divjak, SMG Ljubljana, 2017.

6, režija Žiga Divjak, SMG in Maska Ljubljana, 2018.

Republika Slovenija, SMG in Maska Ljubljana, 2016.