



UDK 821.163.6.09-2:792(497.4)

*Tomaž Toporišič*

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani  
tomaz.toporistic@guest.arnes.si

## MEDMEDIJSKO NOMADSTVO BESEDILNIH IN UPRIZORITVENIH PRAKS

Prispevek raziskuje, na kakšen način lahko »multidisciplinarne« metodologije raziskujejo besedilnost v sodobnem mediatiziranem svetu in kako lahko preučujejo vezi med teksti in mediji, ki so (tako kot tiste v rizomu) heterogene, raznovrstne (Deleuze Guattari). Obravnava *Butnskalo* Marka Derganca in Emila Filipčiča, *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše, *zgodbo o nekem slastnem truplu* ter *5fantkov.si* Simone Semenič.

**Ključne besede:** slovenska dramatika, slovensko gledališče, medmedijskost, medbesedilnost, rizom

On the basis of concrete examples of textual practices of drama and no longer dramatic texts from Slovene drama and theatre production during the latest 10 years (*Butnskala* by Marko Derganc and Emil Filipčič, *5fantkov.si* by Simona Semenič, *Slovenian National Theatre* by Janez Janša ...) this article examines the intense dialogue between literature and other media, witnessed during recent decades both in the field of live and mediatized arts.

**Keywords:** Slovene drama, Slovene theatre, intermediality, intertextuality, rhizome

### 0 Uvod: (Inter)Medialno nomadstvo

Na podlagi konkretnih primerov besedilnih korpusov od dramskih in ne več dramskih do neliterarnih (*Butnskala* Marka Derganca in Emila Filipčiča, *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše in *zgodba o nekem slastnem truplu* ter *5.fantkov.si* Simone Semenič) bomo spregovorili o intenzivnem dialogu literature z drugimi mediji, ki smo mu priča v zadnjih desetletjih na področju živih in mediatiziranih umetnosti. Tako kot je literatura v prejšnjem stoletju vplivala na številne medije, so ti povratno vplivali nanjo, zato se tudi discipline, kot je literarna veda, ne morejo več obnašati monodisciplinarno.

Poskušali bomo odgovoriti na naslednji dve vprašanji:

1. Na kakšen način lahko »multidisciplinarne« metodologije raziskujejo besedilnost v sodobnem mediatiziranem svetu?
2. Kako lahko preučujejo vezi med teksti in mediji, ki so (tako kot tiste v rizomu) heterogene, raznovrstne in vpeljujejo »režime zelo različnih znakov in celo stanja ne-znakov«. (Deleuze Guattari 2000: 44–45)



Naša izhodišče pri tem bo, da (dramski) tekst in uprizoritvene prakse zavestno postajajo hipertekst, za katerega so značilne povezave: besedilni in medijski korpusi se odprejo v druge korpusi in tako naprej v neskončni verigi.

Nadaljujmo z Alainom Badioujem, njegovim odgovorom na krizo metodologij, še posebej estetike: »Strast do realnega je vedno strast do novega, toda, kaj je novo? In, kot se je spraševal Brecht, kdaj bo nastopilo ter za kakšno ceno?« (Badiou in Brecht v Badiou 2005: 78) Dvajseto stoletje nemira in strasti do novega in uničenja starega je prineslo številna utelešenja trditve: sodobno gledališče ali uprizorjanje nasploh obstajata toliko časa, dokler obstaja performativno dejanje. Gledališče obstaja, dokler ga lahko percipiramo kot dejanje, ki redefinira vse udeležene: govorniki in negovorniki tekst, izvajalce, občinstvo, prostor. Hkrati pa je 20. stoletje prineslo kult večne destrukcije starega, dekadentnega sveta in novega človeka, ki ga poganja posebna strast do realnega, po Badiouju ključ za razumevanje prejšnjega stoletja.

Tako kot druge evropske iniciative je tudi področje uprizoritvenih umetnosti v Sloveniji zaznamovala serija negacij ontološke funkcije avtorja in teksta na eni strani ter razbijanja odra in avditorija z namenom, da bi ustvarili »igre pokrajine« (Gertrude Stein), vizualno dramaturgijo, odrski esej, metonimični prostor kot povezavo realnega in simulakra, estetiko hitrosti in predvsem intermedialnost na drugi strani. Tako je nastala heterogena semiotična sfera s svojimi posebnimi mejami, robovi in središči, ki so bili vedno bolj nestabilni in so začeli vedno bolj delovati kot presečišča med različnimi umetniškimi ter neumetniškimi mediji, ki so vsi skupaj obogatili gledališče in dialektiko odra ter avditorija. V nadaljevanju si bomo ogledali tri primere repozicioniranja besedilne kulture v intermedialnih kreativnih odnosih.

## 1 Primer *Butnskala*

*Butnskala* je odrska priredba kulturne radijske igre v nadaljevanjih iz poznih 70. let Radia Študent in avtorske dvojice Marko Derganc in Emil Filipčič, ki jo je leta 2016 premierno postavil na odra Prešernovega gledališča Kranj in Slovenskega mladinskega gledališča v Ljubljani Vito Taufer. V Sloveniji je *Butnskala* več medijev pod enim geslom.

1. Najprej legendarna radijska igra Radia Študent, ki sta jo Emil Filipčič in Marko Derganc posnela iz čistega veselja do »zafrcancije«. Čeprav so nekateri mislili, da je šlo za aluzijo na takratno politično in kulturno sceno ter na takratne veljake, sama to zanikata. Ampak ne smemo jima zares verjeti. *Butnskala* je že med predvajanjem na Radiu Študent dobila kulturni status, ljudje so jo znali na pamet in jo iz radijskega etra snemali na kasete. Ob svojem nastanku leta 1979 je *Butnskala* s svojim absurdnim humorjem in predvsem z neverjetno lucidno kritiko družbenega sistema dodobra prebudila družbo, danes pa lahko presenečeni ugotavljamo, da sta tako njena fabula kot siže še kako aktualna. Več kot očitno je, da je *Butnskala* na neki nezaveden in ludističen način napovedala psihopatologijo nastanka, razvoja in kriz slovenske države, ki hodi v kolobarju in se zmeraj znova buta v Skalo.

2. Potem film. Po radijski igri je režiser Franci Slak leta 1985 posnel istoimenski film, v katerem sta med drugim nastopila oba avtorja kulturne radijske igre: Marko Derganc v vlogi Profesorja, Emil Filipčič v vlogi Ervina Kralja.
3. In potem strip. Marko Derganc je leta 2015 prenesel celoten zvočni zapis radijske igre v stripovsko obliko. Toda ni pripravil ponovitve, obnovitve, ampak (kot je zapisala *Mladina*)

najbolj nemogočo dekonstrukcijo – glas je zamenjal s podobo in pisano besedo. Butnskala igra je namreč pomenila udejanitev koncepta poststrukturalistične literarne teorije, ki je postavila, da umetnik napravi umetnino le na pol, saj do konca zaživi šele v bralcu oziroma poslušalcu. A za ceno, da njen fan v koži stripovskega bralca na mah izgubi kulturni objekt. Namesto predstav, ki si jih je ustvaril na podlagi glasov, pred njim poplesujejo risbe in kačasti tekst. Podobno, kot je pred desetletji storil film *Butnskala*, le da je strip avtorsko precej močnejši. Ohranil je idejo «iz enega več»: tako kot sta nekoč dva akterja s svojimi glasovi napolnila množstvo likov, tako zdaj dve osnovni podobi preljuje v različne obraze nastopajočih. Enako spretno je prestavil radijski govor mimo slovničnih in lektorskih pravil s pomočjo interpunkcije, multipliciranih vokalov in ljubljansčine. (Nežmah 2014: 56)

4. In nazadnje gledališka predstava *Vita Tauferja* po priredbi Emila Filipčiča in Marka Derganca, po stripu, delno tudi po radijski igri. Vse tri predhodne inkarnacije v treh negledaliških medijih so postale protobesedilno izhodišče in osnova, na kateri je nastala uprizoritev *Butnskale* v režiji verjetno največjega poznavalca opusa Emila Filipčiča.

Filipčič-Dergančeva *Butnskala* v vseh štirih inkarnacijah oziroma medijskih umestitvah in ne glede na medmedijske prehode namreč razpolaga z montypythonskim črnim humorjem, ki je za Slovenijo izjemno nenavaden in nadvse nalezljiv. Od smejanja se zresimo v postsocialistični turbokapitalizem vseh vrst butanja realnosti v našo glavo.

Zgodba je nadvse nenavadna, bizarna, a v njenem ogledalu lahko ugledamo Slovenijo in same sebe v njej. Pred nekaj desetletji, v času socialističnega samoupravljanja Jugoslavije, glasbenik Ervin Kralj sreča gospoda Profesorja, trikratnega doktorja znanosti, ta ga vpelje v skupino »intelektualcev«, ki se za sprostitev oziroma boljše počutje butajo z glavo v skalo. To je svet butnglavcev, ki se seznanjajo z resnico. Ta pa navadnim očem in ušesom ni dojemljiva. Absurd sledi absurd, v ozadju pa gledalec zasluži groteskno parodijo na totalitarne režime.

Zgodba sama sicer nima nobenih zares oprijemljivih in lepo razberljivih povezav s političnimi dogodki v tistem času in času pred tem:

Pri naju pa je šlo izključno za čisti ludizem, uživanje in zabavo, brez vnaprejšnjih konceptov in psihološko-političnih konstruktov. Niti pet minut naprej nisva vedela, kako se bo zadeva odvijala. Mnenja sem, da je imela igra tako močan in širok odziv predvsem mladega poslušalstva iz preprostega razloga, ker je nastala povsem spontano, popolnoma neobremenjeno. (Filipčič 2016: 12)

Kljub temu pa se dogodki v igri brez problema in skoraj srhljivo povežejo ne samo z dogodki v preteklosti, ampak tudi današnjimi, čeprav v povsem drugem družbeno-političnem okvirju. Zgodba se bere hkrati kot zgodovina in današnjost. Ta na prvi pogled zelo preprosta alegorija sproža v svojih ponavljanjih nove in nove absurde situacije. Radijska igra tako deluje odlično kot farsa, komedija in antidrama hkrati. Vse skupaj pa dodatno zakomplicira poseben absurd, ki ga proizvaja mediatizirani simulaker resničnosti, ki vztrajno proizvaja nove politike radijskega medija. Zgodba o butanju in skalah tako postane zgodba o trdi liniji fundamentalistov vseh barv, njihovem vzponu na oblast, boju s tekmeči »frotisti« (pučisti?), groteskne trilerske prvine vohunov in specialne vojne z uporabo steklih lisic. Filipčič-Dergančeva *Butnskala* je tako pravi hibrid in mešanec vseh možnih žanrov, podžanrov, zvrsti in medijev, od radia, fotoromana do stripa in konec koncev tudi serialk v radijski in TV varianti.

Režiser Vito Taufer to (post)radiofonsko in (ne več) dramsko besedilo uprizarja z vso resnostjo, v kateri se baročni besedni napalmi interpretirajo v maniri igralske metode Leeja Strasberga, kot realizem, ki je dvojno kodiran. Tako nastane resnoben, na trenutke nadvse smešen, hkrati pa tudi že skoraj ciničen pogled na revolucionarno in post-revolucionarno politiko in hiperrealno uprizarjanje današnjega sveta, v katerem pogoje realnega v družbi postavljajo mediji s svojimi manipulacijami.

Kot to lucidno zazna v svojem zapisu o predstavi Guardianov kritik Andrew Haydon, ki bere Tauferjevo predstavo iz leta 2016, koprodukcijo Slovenskega mladinskega gledališča in Prešernovega gledališča Kranj, nekontaminirano s slovenskim predznanjem:

*Butnskala* razumem kot močan opomin, da umetnost nima le uporabne vrednosti, ko poskuša spremeniti stvari, ampak je zelo dobra tudi kot le svetilnik nezadovoljstva in cinizma. [...] Ne glede na to, da se je vse, kar se zgodi v predstavi, zgodilo že pred štiridesetimi leti, danes še vedno odmeva presenetljivo močno in živo ter kaže na dejstvo, da sta Filipčič in Derganč znala in uspela detektirati nekaj bistvenih in trajnih resnic o nefunkcionalnosti družbe. (2016)

## **2 Slovensko narodno gledališče kot dokumentarni mediatizirani spektakel v živo**

Lahko procese, ki smo jih nakazali v dosedanem izvajanju, razumemo v smislu Lotmanove semiosfere, dinamičnega prostora prehodov in prestopov meja? Lahko zatrdimo, da sodobna besedilna in performativna praksa ustvarjata posebne vrste medmedijskega prostora živosti, v kateri se dogajajo centripetalni in centrifugalni dinamični procesi? Lahko rečemo, da je mogoče sodobno medmedijsko besedilo in predstavo razumeti kot semiosfero, znotraj katere meje obstajajo zato, da bi jih presstopili, in mediji nastajajo zato, da bi se transformirali v druge medije?

Nekaj delnih odgovorov na zgornja vprašanja bomo skušali najti s pomočjo drugega primera: ne več dramskega besedila ali dokumentarnega *patchworka* medijskih



navedb, uporabljenih v predstavi slovenskega postkonceptualističnega režiserja, vizualnega umetnika in teoretika Emila Hrvatina, ki se je pred nekaj leti znotraj umetniškega projekta preimenoval v Janeza Janšo.<sup>1</sup> S tem mislimo na celo na Tednu slovenske drame v ožji izbor nominirancev za slovensko dramo uvrščeno ne več dramsko dokumentaristično besedilo in predstavo *Slovensko narodno gledališče* (2008).<sup>2</sup> V spremnem besedilu k predstavi, ki je bilo dostopno na medmrežju v času igranja predstave, je neimenovani pisec zapisal:

Slovensko narodno gledališče rekonstruira realne zgodovinske dogodke: politične demonstracije, ki so se zgodile leta 2006 po nekaterih vaseh v Sloveniji. Zgodbo spopada dveh skupnosti, ki je bila prvovrstni medijski dogodek, uprizarja skozi gledališko obliko antičnega zbora in radijske igre ter televizijskega in radijskega prenosa. Kombinacija klasične gledališke forme in sodobne medijske posredovanosti ustvarja pretresljiv dogodek in ponovno odpira vprašanje tragedije v današnjem času.

Izjava natančno izpostavlja nekatere bistvene segmente predstave, ki govorijo o medmedialnosti uprizoritvenih postopkov predstave in že samega ne več gledališkega teksta kot osnove za predstavo, in sicer:

- na performativno in mešano ali hibridno naravo dogodka;
- na poseben status žive umetnosti v mediatizirani kulturi skozi princip povezave klasične gledališke (tragedijske) forme in sodobne medijske posredovanosti;
- na podvrženje referenčne narave dogodkov performativnemu s pomočjo uporabe različnih tehnik: ekscesnega ponavljanja, sempljanja, intertekstualnosti, hipertekstualnosti, citatnosti in napačnih citatov, prisvajanja različnih besedil in diskurzov, metagledališke reference.

*SNG* tako v svoji medmedialnosti in medzvrstnosti poveže dve taktiki uprizarjanja, ki pripadata dvema različnima fenomenoma iz zgodovine evropskega in ameriškega gledališča: a) klasični tragedijski formi, v kateri igralci nastopijo kot zbor v antični ali klasicistični tragediji, ki komentira dogajanje, b) sodobni formi medijske posredovanosti, v kateri igralci ponavljajo oziroma v živo izvajajo dobesedno kopijo zvočnih zapisov televizijskih poročil o dogodkih v Ambrusu leta 2006, katerih posnetke simultano poslušajo preko slušalk.

V tako nastali hibridni gledališki obliki izvajalci nagovarjajo gledalce, jih emancipirajo v smislu Ranciérjevega »emancipiranega gledalca« tako, da medijsko rekon-

<sup>1</sup> Leta 2007 so se trije umetniki včlanili v Slovensko demokratsko stranko (SDS) in uradno prevzeli ime Janez Janša. Čeprav so to storili iz osebnih razlogov, so se njihova zasebna življenja prepletla z njihovim javnim umetniškim delovanjem na načine, ki jih nihče ni mogel predvideti. Preimenovanje, ki so ga označili kot umetniško dejanje, je sprožilo celo vrsto interpretacij v domačih in tujih umetniških krogih, novinarskih in političnih krogih ter v širši javnosti.

<sup>2</sup> Gledališka predstava, ki se ukvarja z zvočnimi dimenzijami političnega množičnega besa, koncept in režija Janez Janša. Igrajo Aleksandra Balmazović, Dražen Dragojević, Janez Janša, Barbara Kukovec, Matjaž Pikalo. Premiera 28. oktobra 2007, Stara mestna elektrarna – Elektro Ljubljana.



struirajo realne zgodovinske dogodke: politične demonstracije, ki so se zgodile po nekaterih vaseh v Sloveniji. Rekonstrukcija zgodbe spopada dveh skupnosti, večinske vaško-slovenske in manjšinske, privaško-romske, ki je bila prvovrstni medijski dogodek, se prelevi v uprizoritveni dogodek v živo, rekonstrukcijo zvočnih dokumentov verbalnega nasilja; ob tem pa živa, fenomenalna in semiotična govoreča telesa izvajalcev in izvajalk, auslanderjevski spoj gledališča v živo in mediatiziranega spektakla, performativnosti in reproduktivnosti. Ta spoj (v jeziku Viktorja Šklovskega) razbija avtomatizirano govorico in vzpostavlja sistem potujevanja, ki v gledalcu zbuja pozornost in posebno zmes lagodja in nelagodja. Predstava gledalca prav po brechtovsko prisili, da do dogajanja vzpostavlja stališča, se nanj odziva, obenem pa se postbrechtovsko zaveda svoje nemoči, lažne participativnosti, ki jo obljublja in hkrati vsiljuje mediatizirani dogodek.

Nastane situacija, ki jo ameriški teoretik spoja mediatizirane umetnosti in umetnosti v živo Philip Auslander v knjigi *V živo, uprizarjanje v mediatizirani kulturi* izpostavi kot proces, v katerem »živo uprizarjanje vsrkava iz medijev izpeljano epistemologijo.« (2007: 79)

Politika uprizarjanja se v predstavi Janeza Janše vzpostavlja na način hibridne kombinacije klasične gledališke forme in sodobne medijske posredovanosti, znotraj katere nastaja poseben proces »avtopoetične feedback zanke«, začasne skupnosti med performerji in gledalci (Fischer-Lichte). Ta proces sproža specifično gledališče upora proti temu, kar Auslander označi s sintagmami »razvrednotenje žive prezenca v mediatizirani kulturi« in »fuzija, ki jo vidimo potekati v digitalnem okolju, v okolju, ki vključuje žive prvine kot del svojega surovega gradiva v kulturno dominantno« (2007: 85).

Predstava, ki se kot tipično hibridna, bastardna zvrst ali medij zaveda, da živimo v obnebjui prevlade mediatizirane kulture, se tako hkrati namerno vrača k performativni kulturi, v kateri sta fenomenalno telo in glas izvajalca enako pomembna kot njuna semiotična dvojčka. Priča smo nastanku nekega novega, mediatiziranega obrednega gledališča, v katerem se izvede pravi »gledališki« in »katarzični« dogodek soočenja publike s fenomenom Ambrus in njegovimi posledicami.

Da pri tem postopku ne gre samo za problem mediatiziranega in živega, nas prepriča zanimiva podobnost *Slovenskega narodnega gledališča* z gledališko igro *Helldenplatz* (1988) avstrijskega dramatika Thomasa Bernharda, ki prav tako uporablja tehnike rekonstrukcije nekega zgodovinskega dogodka ter aktivacije publike skozi proces prepoznavanja oziroma distanciranja. Mark Anderson učinek Bernhardovega postopka opiše takole:

Občinstvo, ki se je zbralo za predstavo in med katerim so bili brez dvoma tudi Avstrijci, ki so nekoč predstavljali del množice, ki je izrekla dobrodošlico Hitlerju, se je bilo tako prisiljeno soočiti s svojim lastnim 'glasom', ko so iz zvočnikov, kot da bi prihajali s Trga Herojev (Helldenplatz), zadoneli posnetki pozdravov 'Sieg Heil'. Tako se je estetska sfera, ki jo je ustvaril gledališki dogodek, umaknila zgodovini in politiki; gledalci so postali igralci v neki igri, ki

se je odvila pred petdesetimi leti, in so se bili tako prisiljeni soočiti s tem, kar lahko imenujemo Prascena avstrijske politike: politika telesa je objela Hitlerja. (Anderson 2002: 132)

Predstava Janeza Janše se sicer ne ukvarja s sopostavitvijo dveh časov, nacizma in sedanosti, a s pomočjo dokumentarističnega gledališča in postopka rekonstrukcije realnega dogodka iz polpreteklosti izvede umik estetske sfere gledališkega dogodka aktualni politiki, ki je podoben Bernhardovemu. S tem pa (tako kot Bernhard) izpostavi enako akutno krizo etike, ki jo v kritičkem zapisu v časopisu *Delo* izpostavi Blaž Lukan:

Dogodek slovenskega naroda v režiji Janeza Janše (pomenljiva kolizija!) je torej »primer Ambrus«, povezan, kot vemo, z izgonom oz. deportacijo romske družine Strojani iz te vase in vseni spremljevalnimi pojavi, ki so se spicali v enega najtemnejših madežev v slovenski poosamosvojitveni zgodovini. [...] Scensko rekonstrukcijo Ambrusa v Elektrarni izvede režiser Janez Janša v neke vrste performativnem obratu, tako da nam izvorni dogodek vrne oziroma servira časovno in prostorsko iztrganega iz njegove izvorne dogodnosti, ter njegovo medijsko provenienco transkribira v slušni performans, distribuiran med štiri izvajalce in enega spremljevalca. A formalna plat dogodka (izvedenega skrajno profesionalno) je pri vsem skupaj še najmanj pomembna. Bolj pomembno je dejstvo, da Janša z rekonstrukcijo in transkripcijo dokumentarnega materiala obudi dejstvo, ki ga je naša politična (in medijska) realnost že v dobršni meri potlačila. Trganje Ambrusa iz (delno diktirane, delno spontane) amnezije politične in medijske stvarnosti je tako bistvena kvaliteta tega dogodka, ki se naseljuje v samem travmatičnem jedru slovenske politične mitologije, pa čeprav ne skriva svojih scenskih oz. konceptualističnih izvorov. (2007: 23)

Oba ustvarjalca torej predstave ne razumeta zgolj kot umetniško delo, ampak kot dogodek, ki nastane oziroma zaživi na način interakcije med igralci in gledalci. Oba poskušata gledalce postaviti v položaj negotovosti, nelagodja, a pri tem uporabljata različne postopke. Za nas je seveda neprimerno bolj zanimiv tisti, ki ga uporablja Janez Janša. Hkrati pa oba privedeta do podobnih rezultatov, proizvedeta posebno sesutje opozicij. Gledalci predstavo intenzivno sprejemajo kot estetski, družbeni in politični proces, v katerem se izgublja običajne opozicije subjekt proti objektu, prezenca proti reprezentaciji, umetnost proti družbeni realnosti, hkrati pa se pri Janši izgublja tudi opozicija živo in mediatizirano. S tem pride do procesa potujevanja ali potujitev, kar privede do transformacije publike, ta pa do tega, da se občinstvo znajde v stanju, ki ga odtuji od vsakdanjega življenja in družbenih norm. Posledica tega je (kot to analizira Erika Fischer-Lichte v knjigi *Estetika performativnega*) destabilizacija percepcije realnosti zaradi liminalnosti predstave kot dogodka, kar povzroči reorientacijo posameznika (ta pa je seveda, ne delajmo si utvar, zgolj časasna).

Janšev projekt izjemno razvidno izpostavlja večinskost mediatizirane percepcije, ki priča o tem, kako živi dogodek postane zgolj nekakšen začasni podaljšek mediatiziranega. S tem kaže na dejstvo, da gledališče ne verjame več (kot je verjela še Peggy Phelan), da je predstavo mogoče razumeti kot del drugačne reprezentacijske ekonomije, ki ni podrejena reprodukciji. Izpostavlja auslanderjevsko razumljeno dejstvo oziroma stanje, za katerega je značilno spoznanje o »nemogoči oscilaciji med dvema





poloma tega, kar je nekoč veljalo za jasno nasprotje: če mediatizirana uprizoritev črpa avtoriteto iz svoje reference na živo ali realno, zdaj živo črpa avtoriteto iz svoje reference na mediatizirano, to pa črpa avtoriteto iz svoje reference na živo itn.« (Ausslander 2007: 87)

Tako izpostavi dejstvo, da je tudi znotraj dominanc mediatizirane kulture možna enotnost med gledalci in performerji znotraj »avtopoetične feedback zanke« hibridno mediatizirano-živega dogodka.

### 3 Simona Semenič in izhajanje iz primata logike elektronskih medijev

Zaključili bomo s Simono Semenič, z njenima (ne več) igrama *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima in 5fantkov.si*, ne več dramskimi govornimi ploskvami raznolikih, velikokrat mediatiziranih diskurzov. Za začetek odlomek iz prve (ne več) igre:

v tej drami je sedem likov, eden izmed sedmih likov sem jaz  
jaz, sedmi lik v tej drami, stopim pred vas, spoštovano (zahodno)gledalstvo, stopim  
pred vas s pipo v  
roki  
jaz, sedmi lik v tej drami, nimam nobenega imena, sem brezimni lik, takorekoč nezna-  
nec, lahko bi se  
reklo john doe, če bi bila to ameriška drama, pa ni, torej nisem john doe, ker ni ame-  
riška drama  
je slovenska drama, tako da nimam imena, ali pa mogoče, mogoče sem vsa imena, kar  
jih želite ali  
pa tisto, ki si ga predstavljate, ko me zagledate  
stopim pred vas s pipo v roki in mornarsko majico na sebi  
modra  
bela  
modra  
bela  
modra kot morje  
bela kot sneg  
s pipo v roki, iz katere gre dim  
iz pipe, ne iz roke  
mislim, dim  
proti vam, cenjeno občinstvo  
trakec sivega dima se vije proti vam, cenjeno občinstvo  
trakec sivega dima in potem  
vdih  
izdih





oblaček sivega dima  
stopim na rampo  
vas strmo pogledam  
bolj ali manj strmo, edino, kar je tu pravzaprav pomembno, je to, da vas pogledam  
se pravi vas, velespoštovana publika  
vas pogledam v oči, v kolikor mi odrski reflektorji to dopuščajo, bilo bi fino, da bi mi  
dopuščali  
vas pogledam  
strmo  
mogoče se vam nasmehnem  
se odkašljam  
se odkašljaš tudi ti, imenitni gledalec  
dlje ko te gledam, bolj se odkašljuješ  
in potem, potem pogledam v horizont  
tja nekam visoko nad tabo  
gledam v horizont in si nadenem veliko bolj resen obraz, kot pristoji moji mornarski  
majici  
modra  
bela  
modra  
bela  
kot sneg kot morje kot nebo kot oblaki  
veliko bolj resen obraz, kot pristoji moji pipi  
dim v trakcu in dim v oblačku  
veliko bolj resen obraz, kot pristoji moji gosti sivi bradi  
trakec dima  
vdih  
izdih (<http://sigledal.org/w/images/0/09/Gostija.pdf>)

Simona Semenič podobno kot Filipčič-Derganc in Janez Janša, o katerih smo že govorili, absorbira iz medijev izpeljano epistemologijo. Njene »igre« v vseh antropoloških pomenih besede so nastale v obnebjju po performativnem obratu in vzniku postdramskega ter po prevladi mediatizirane kulture. So besedilna tkanja citatov, hkrati pa tudi nekakšni medmedijski labirinti, za katere je značilno, da izhajajo iz časa digitalne besedilnosti, hkrati pa tudi iz časa spremenjene senzibilnosti. Na to opozarja tudi Mateja Pezdirc Bartol, ko govori o iskanju formalno in jezikovno izvirnega izraza pri Simoni Semenič in drugih, večinoma nekoliko manj formalno radikalnih sodobnih dramskih avtoricah. Simona Semenič je v intervjuju dejala, da se je ob nastajanju drame *5fantkov.si* ukvarjala predvsem z dvema vprašanjema: »kaj je danes lahko zgolj gledališki tekst (ne pa hkrati predloga za TV-dramo na primer) in drugič – na kakšen način lahko še teme, kot so vojna, zlorabe v družini in podobno, pridejo do vsega navajene publike« (Semenič v Plahuta Simčič 2009: 15). Gre za dve ključni vprašanji današnjih dramatikov, in sicer vprašanje dramske forme in vprašanje naslovnika oziroma recepcije.



Dramatičarke ne samo ponudijo izjemno inovativne odgovore [...] V dramah je ves čas prisotna zavest o krizi dramske forme, dramatičarke problematizirajo status drame in raziskujejo nekonvencionalne oblike dramske pisave: neki ideji, podobi, čustvu, ki služi kot primarni impulz, skušajo najti ustrezen formalni izraz, saj forma v veliki meri opredeljuje vsebino del. (Pezdirc Bartol 2016: 279)

Gre za zavestno izhajanje iz primata logike elektronskih medijev, ki tekst ločijo od fizičnega predmeta, hkrati pa gre tudi za ne več igre kot metagledališke in medmedijske eseje. Na to ob Zgodbi o nekem slastnem trupu opozarja Blaž Lukan:

Videz besedila se sicer [...] ne razlikuje veliko od videza modernistične drame, vendar z izenačenjem različnih nivojev in dramaturških postopkov besedila avtorica ponuja enovit dramsko-uprizoritveni korpus, v katerem ni nič predpisano vnaprej oz. (skoraj) nič ne ustreza vnaprejšnjim predstavam ali dramskim konvencijam, ki naslovniku olajšajo razumevanje. Besedilo je treba šele (raz)ločiti, skozi branje v njem razbrati sestavne dele in jih nato usmeriti v »stransko« ali »glavno« smer oz., točneje, najti načine njihovega bralnega ali uprizoritvenega udejanjenja. Bralca oz. uprizorjevalca v to silo tudi poglobitvena črta besedila, to je njegova organizacija v/kot pripoved. (2012: 170)

Podobno kot pri njeni nemški sodobnici Anji Hilling je tudi pri Semeničevi tekst intermedialni intertekst, ki preči meje besedil in medijev, prečka meje znotraj semi-sfere besedilnega in uprizoritvenega. Fizičnost knjige je zamenjala rizomatičnost in medmedijskost besedila, ki vzpostavlja dialog ne samo med protagonisti, bralci-gledalci in izvajalci predvidene predstave, ampak tudi med različnimi medijskimi realnostmi elektronskih iger, medmrežja, elektronskih medijev itn.

Tudi v *5fantkov.si* Simona Semenič absorbira iz medijev izpeljano epistemologijo. Podnaslovljena kot *igra za pet igralk s prologom in epilogom* ta »realistična« igra povezuje fizični svet vsakdanjika in simulaker iger, ki ga v tem sedanjiku igrajo protagonisti. Medmedijskost je osnovno gradivo igre. Tako Simona Semenič npr. v prologu in epilogu dialoško prikljuje sižejske zakonitosti filma in se poigrava z brechtovskim potujitvenim efektom. Hkrati pa skozi mladostniško »igro« mladih fantov, ki jo »igrajo« odrasle, izkušene igralk, prikljuje medmedijske odnosnice in raznolike preskoke iz dramatike oziroma gledališča v svet računalniških animacij, video igrice, stripov, prevzetih lažnih medmrežnih identitet ipd. *5fantkov.si* deluje kot tkanje citatov, že kar medmedijski labirint, za katerega je značilno, da izhaja iz časa digitalne besedilnosti v času spremenjene senzibilnosti, za katero je značilna logika elektronskih medijev, ki besedilo ločijo od fizičnega predmeta. To je očitno že pri imenih protagonistov, izhajajočih iz svetnikov mučencev, ki so priprošnjiki v stiski. Vse zato, da bi Semeničeva (kot v intervjujih poudarja sama) v živo zadela sodobnega gledalca v času, ko gre praviloma vse hudo tako zlahka mimo njega.

V besedilo je torej vložen pravcati medmedijski mrežni sistem reprezentacije tako, da nastane dvojna potujitev igre žensk, ki igrajo otroke, ti pa se igrajo svoje igre in igre odraslih. Kljub »optiki in dramaturgiji priljubljenih računalniških iger« (Pezdir 2010: 15) smo gledalci soočeni z izjemno močno »avtopoetično feedback zanko«, ki jo proizvede spoj na videz realistične igre protagonistk, skozi katero pa ves čas pre-



sevajo njihova osebna stališča do materiala, ki ga upodablja, tako da dobimo hkrati artaudovsko gledališče krutosti in brechtovsko potujitev epskega gledališča.

Taktike Simone Semenič se razlikujejo od igre do igre. Včasih gre za poudarek na epizaciji (*tisočdevetsto enainosemdeset*), drugič na metagledališkosti in metafikcijskosti, včasih na mediatizaciji (*Sfantkov.si*), včasih dokumentarističnosti in performertvu (*Jaz žrtev*). Toda zmeraj sledimo poskusom najti pisavo za novo dobo, ki ne bo več zgolj dramska, ampak odprta za medmedijske preskoke. Ob tem ne moremo zanemariti še ene posebnosti njene pisave: prisotnost avtorice, bodisi kot glasu »rap-soda« (Sarrazac) bodisi kot nevidne usmerjevalke in nekakšne »didžejke« diskurzov in zgodb. Tako radikalna dekonstrukcija fabule »omogoča razcvet sodobnih dramatik 'fragmenta', 'materiala', 'diskurza', hkrati pa vpeljuje v pisavo za gledališče novo figuro, ki ni več klasična dramska oseba ampak »figura, recitirajoči, glas«. (Sarrazac 2008: 24)

#### 4 Medmedijska rizomatičnost

Simona Semenič, Janez Janša in avtorska dvojica Emil Filipčič ter Marko Der-ganc so s svojimi medmedijskimi in medbesedilnimi igrami dokazali, da sta se tudi slovensko gledališče in (ne več) dramska pisava usmerila v vode, ki jih je razburkalo postdramsko, da je za besedila v gledališču po postdramskem obratu značilno, da so nenehno v gibanju, procesu semioze, znotraj katerega katero koli točko nekega rizoma lahko spojimo in jo moramo spojiti s katerim koli drugim rizomom (Deleuze-Guattari). [Ne več] dramski tekst v gledališču tako danes predstavlja enega izmed elementov tkanja različnih medbesedil v rizomski strukturi znotraj semiosfere literature, gledališča in kulture kot rizoma z vedno bežečim robom. Vezi med dramskimi in drugimi teksti ter mediji so – podobno kot tiste v rizomu – heterogene tako kot so raznovrstne taktike (ne več) dramskega pisanja.

Medialnost oziroma intermedialnost ali medmedijskost je torej potrebno razumeti v smislu prostora, v katerem se v smislu Lotmana in njegovega koncepta semiosfere podirajo in prestopajo meje. Oziroma tako, kot jo definirata v knjigi *Intermediality in Theatre and performance* Freda Chapple in Chief Kattenbelt:

Najina teza je, da je intermedialno prostor, v katerem meje postanejo mehkejše – nahajamo se med in znotraj mešanja prostorov, medijev in resničnosti. Tako intermedialnost postane proces transformacije misli in procesov, v katerem skozi predstavo nastaja nekaj drugačnega. Znotraj takšnega koncepta intermedialnosti se nanašava na zgodovino idej, da bi locirali intermedialnost kot re-percepcijo celote, ki se rekonstruira skozi predstavo. (12)

Iz besedilne enote, ki jo prebiramo ali uprizarjamo, se razgrinjajo vedno novi teksti in ti lahko vodijo k nepredvidenim ciljem in digresijam. Branje (dramskih, gledaliških, radijskih, medmedijskih) hipertekstov je zato podobno Deleuzovi in Guattarijevi konceptiji nomadstva: je nelinearno, večsmerno, nehierarhično. In tako kot digitalna tekstualnost je tudi tekstualnost, namenjena uprizarjanju v živo ali v kombinaciji z elektronskimi mediji, podobna njenemu rizomu.



VIRI IN LITERATURA

- Mark ANDERSON, 2002: *Fragments of Deluge: The Theater of Thomas Bernhard's Prose. A Companion to the Works of Thomas Bernhard*. Ur. M. Konzett. Rochester: Camden House. 119–35.
- Philip AUSLANDER, 2007: *V živo: Uprizarjanje v mediatizirani kulture*. Prev. A. Rekar. Ljubljana: MGL.
- Alain BADIOU, 2005: *20. stoletje*. Prev. A. Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Gilles DELEUZE in Felix GUATTARI, 2000: *Micelij*. Prev. J. Pavlič. Koper: Hyperion.
- Emil FILIPČIČ, 2016: Stvari sva peljala tako, kot so prihajale: Emil Filipčič in Marko Derganc, avtorja Butnska. Pogovarjale se je Patricija Maličev. *Pogledi* 7/6. 12–13.
- Erika FISCHER-LICHTE, 2004: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp.
- Andrew HAYDON, 2016. Butnska – Prešernovem gledališču, Kranj. Postcards from the gods. Blogspot.si.
- Blaž LUKAN, 2007: Janša v Ambrusu. *Delo* 2. 11. 2007. 23.
- , 2012: Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja. *Slovenska dramatika*. Ur. M. Pezdir Bartol. Ljubljana: FF. 167–73.
- Bernard NEŽMAH, 2014: Marko Derganc in Emil Filipčič, Butnska. *Mladina* 21. nov. 2014. 56.
- Slavko PEZDIR, 2010: Igre - otroške in odrasle. *Delo* 11. 5. 2010. 15.
- Mateja PEZDIR BARTOL, 2016: Slovenske dramatičarke v 21. stoletju: Med teorijo, prakso in inovativno pisavo. *Slavistična revija* 64/3. 269–82.
- Valentina PLAHUTA SIMČIČ, 2009: Grumovi in še tri druge nagrade. *Delo* 51/79. 15.
- Jean-Pierre SARAZAC, 2008: Kriza drame. Prev. Tanja Lesničar Pučko. *Drama, tekst, pisava*. Ur. P. Pogorevc, T. Toporišič. Ljubljana: MGL. 13–26.

SUMMARY

On the basis of concrete examples of textual practices of drama and no longer dramatic texts from Slovene drama and theatre production during the latest 10 years (*Butnska* by Marko Derganc and Emil Filipčič, *5fantkov.si* by Simona Semenič, *Slovenian National Theatre* by Janez Janša ...) this article examines the intense dialogue between literature and other media, witnessed during recent decades both in the field of live and mediated arts. Our starting point is the following statement: If during this period literature affected many types of media, these media also responded to this process in a reverse way; they influenced and affected both textual practices and the theoretical disciplines dealing with these practices of art. Literary criticism or performance criticism therefore cannot operate and behave as if the multidisciplinary nature of artistic production and its reception did not exist.