



UDK 821.163.09-2:792(497.4):316.774:

Mateja Pezdirc Bartol

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si

VPLIV MEDIJEV NA OBLIKOVANJE PROSTORA IN ČASA V SODOBNI SLOVENSKI DRAMATIKI IN GLEDALIŠČU

Prispevek izhaja iz misli Patricea Pavisa, da so dramska besedila vedno samo sled določene uprizoritvene prakse, prav zato jih je potrebno brati tako, da si predstavljamo, kako so jih med nastajanjem oblikovale omejitve igre in uprizoritve. V zgodovini drame je imelo pomembno mesto pravilo o enotnosti kraja, časa in dejanja, ki je upoštevalo tako sprejemnikove zmožnosti kot nemožnost hitrih menjav prizorišč in časovnih preskokov. Danes medijska tehnologija omogoča vnosom mediatiziranega, posredovanega v živo uprizoritev gledališča, kar je močno razširilo razumevanje prostora in časa ter vplivalo tudi na pisanje dramskih besedil. Navedene procese bomo prikazali na primerih iz sodobne slovenske dramatike in gledališča (Dušan Jovanović: *Razodetja*, Simona Semenič: *tisočdevetstoenainosemdeset*, Neda R. Bric: *Eda: Zgodba bratov Rusjan*, Andrej E. Skubic: *Pavla nad prepadom*).

Ključne besede: sodobna slovenska dramatika, postdramsko gledališče, medijska tehnologija, prostor, čas

This article proceeds from Patrice Pavis's idea that dramatic texts are always only the trace of a performance practice, and that they must be read in such a way that one imagines how the limitations of the play and performance shaped their creation. In the history of theatre, the rule of unity of place, time, and action held an important place and took into account both the recipients' capacity and technological capacities, which were not capable of rapid scene changes and leaps in time. Today one is witness to the most varied input (from fictitious stories to documentary material), mediated with the aid of various media technology, into live theatre performance, which has greatly expanded the understanding of space and time, and has also had a reciprocal impact on writing dramatic texts. These processes are presented using selected examples from contemporary Slovenian drama and theatre: Dušan Jovanović's *Razodetja* (Revelations), Simona Semenič's *tisočdevetstoenainosemdeset* (nineteeneightyone), Andrej E. Skubic's *Pavla nad prepadom* (Paula Above the Precipice), and Neda R. Bric's *Eda: Zgodba bratov Rusjan* (Eda: The Rusjan Brothers Story).

Keywords: contemporary slovene drama, post-dramatic theatre, media technology, space, time

0 Dramatika kot večmedijska zvrst umetnosti

Dramatika je že od Aristotelove *Poetike* opredeljena kot večmedijska zvrst umetnosti, saj je Aristotel med šest temeljnih sestavin, to so mitos, značaj, dikcija, misel, melodija, uvrstil tudi spektakel (1982: 70). Večmedijskost drame je kot razliko-

valno lastnost izpostavil tudi Roman Ingarden: stransko besedilo, to so sporočila, ki jih daje avtor sam, v uprizoritvi odpade oziroma se pretvori v realne predmete, katerih status v stranskem besedilu je intencionalen (1987: 371). Prav zato sodi po Ingardnu drama med mejne primere literature, saj stransko besedilo iz območja jezika prestopa v konkretno materialnost, to je v nebesedna, večinoma vizualna sporočila, kar dramo loči od čistih literarnih del, ki so zgolj jezikovne tvorbe. Drama torej kot literarno delo obstaja v mediju jezika, kot uprizoritev pa vključuje predvsem vizualne in slušne znake hkrati, kot jih sporočajo oseba, govor, kostum, scena, glasba, mimika , zato zahteva multisenzorično percepcijo. Uprizoritev je »polifonija predstavnihih sredstev«, če uporabimo izraz Rolanda Barthesa.

Pravilo o enotnosti kraja, časa in dejanja, ki je imelo v zgodovini drame pomembno mesto, je upoštevalo sprejemnikove zmožnosti sestavljanja zgodbe in nje-govih časovnih in prostorskih predstav kot tudi omejitve uprizoritvene tehnologije, ki ni omogočala hitrih menjav prizorišča. Dramsko dogajanje ni dopuščalo simultane-ga dejanja ali pa skokov v preteklost v obliki »flashbackov«, kot je to značilno za roman, kjer bralca s svojimi komentarji usmerja fiktivni pripovedovalec (Kralj 1998b: 137). Zato je dogajanje v drami omejeno na odločilne trenutke, najpomembnejše epizode v življenju posamezne osebe, drama se začne tik pred usodnim dogodkom oziroma dramatikii ekonomičnost dogajanja dosežejo s posebnimi tehnikami gradnje drame (npr. analitična tehnika). Čeprav bi se lahko glede na bralne navade dolžina dram-skih besedil približala romanom, prav odrska postavitve dramatikie sili k zgoščenemu pisanju, saj se drame najpogosteje odvijajo v 2–3 urah, in to na zamejenem, nekaj kvadratnih metrov velikem odrskem prostoru.

Danes medijske tehnologije (video projekcije, računalniške animacije, mikrofoni in zvočniki, neposredni videoprenosi) vnašajo mediatizirano (posredovano) v živo uprizoritev gledališča (Roselt 2014:136), kar je močno razširilo razumevanje pro-s-tora in časa ter vplivalo tudi na pisanje dramskih besedil. Skozi zgodovino lahko opazujemo proces, v katerem nove tehnologije vplivajo na nastanek novih tekstnih praks, kot tudi obratno, nova estetika dramskih besedil zahteva nove uprizoritvene tehnologije. »Drugače rečeno: dramska besedila so vedno samo sled določene uprizo-ritvene prakse. Problem je v tem, da jih je treba brati tako, da si predstavljamo, kako so jih med nastajanjem oblikovale omejitve igre in uprizoritve.« (Pavis 2008:119) Navedene procese bomo prikazali na izbranih primerih iz sodobne slovenske drama-tike in gledališča.

1 Mediji v sodobni slovenski dramatikii

Dialog slovenske dramatikie z drugimi mediji v zadnjih dveh desetletjih poteka na različnih ravneh.

- a) Mediji so prisotni kot snov oziroma tema sodobne slovenske dramatikie, pri čemer je zavest o moči medijev najpogosteje povezana z motivom volitev, medijskim poročanjem, soočenjem kandidatov, ob tem je izpostavljen lik no-

vinarja in njegovi etični standardi, družbene vrednote ter vprašanje resnice. Naštete motive prikazujejo Vinko Möderndorfer v *Limonada slovenica*, Tone Partlič v *En dan resnice*, Matjaž Zupančič v *Padec Evrope ... Vpliv rumenih medijev ter vprašanje, ali živimo tuja življenja*, tematizira Matjaž Zupančič v *Goli pianist ali mala nočna muzika*.

- b) Če je sprva televizija posnemala gledališče (Auslander 2007: 50), je danes ravno obratno, saj gledališče posnema televizijo, film, digitalne medije in ob tem preizprašuje svojo lastno bit. Tudi v slovenski dramatikii smo priča vdorom televizijskih žanrov, ki značilno oblikujejo formo dramskih besedil. Andrej Rozman Roza v *Ana Migrena* posnema značilnosti telenovele s številnimi nadaljevanji, pri čemer prizore in replike prekinjajo reklamni oglasi. Matjaž Zupančič s *Hodnikom* posega v polje resničnostnih šovov in montirane konstrukcije realnosti. Dušan Jovanović s formo kratkih prizorov v *Ekshibicionistu* spominja na ameriške sitcome. Značilnosti medija elektronske pošte oblikujejo dramski svet Simone Semenič v drami *24UR*, saj paralelno dogajanje v rudniškem jašku in hotelski sobi prekinjajo dramske osebe SPAM 1 do SPAM16 v angleškem jeziku. Računalniške igrice ter filmi in stripi o superjunakih pa so inspiracija otroških iger v njeni drami *5fantkov.si*.
- c) S sodobno tehnologijo in mediatizacijo se je temeljno spremenila percepcija gledališkega dogodka, a ne zgolj zaradi tehničnih značilnosti posredovanja, temveč tudi zaradi kompleksnih sprememb v načinu razumevanja sodobnega subjekta, realnosti, ontologije človeka. (Kunst 2007: 21) Spremembe, ki jih prinaša sodobni tehnološki in mediatizirani svet, so torej že temeljito posegle v razumevanje realnosti: danes nimamo nikakršnih težav s preskakovanjem v prostoru in času naprej in nazaj. Z lahkoto preklapljamo med heterogenimi časi, v tem preklapljanju se časovna identiteta posameznih resničnosti izgubi ter postane sestavni del heterotopnega, elektronsko determiniranega časa, ki daje vtis vsestranske istočasnosti (Lehmann 2003: 228–29). Sodobne uprizoritve so preplet akcije v živo in vnaprej posnetega materiala, posredovanega s pomočjo medijske tehnologije. Takšen značilen primer je uprizoritev *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše, pri kateri igralci v živo komentirajo dogajanje, hkrati pa ponavljajo besedilo, sestavljeno iz zapisov replik udeležencev dogodkov v Ambrusu leta 2006, katerih posnetke simultano poslušajo preko slušalk. Nove tehnologije omogočajo tudi nove oblike interakcije z občinstvom, gledalci npr. s pametnimi telefoni in tablicami sodelujejo pri razvoju dogajanja. Kot primer navedimo uprizoritev *Ebola*, avtorja sta Luka Cimprič in Andrej Zupanec, ki je oblikovana kot videoigra, kjer gledalci sodelujejo pri zaustavitvi širjenja virusa ebole.

2 Prostor in čas: Analiza izbranih primerov

Prostor in čas sta, poleg telesa, tista elementa, ki sta iz soočenja gledališča, uprizoritve in digitalne kulture deležna največ raziskovalne pozornosti, pri čemer sega-

jo začetki rekontekstualizacije časa in prostora že v zgodnje 20. stoletje, tehnološki razvoj zadnjih petdesetih let pa je koncepte avantgarde in modernizma oživil v novi luči (Bay-Cheng 2010: 83). Analizirali bomo štiri izbrane primere, in sicer Dušan Jovanović: *Razodetja*, Simona Semenič: *tisočdevetstoenaosemdeset*, Neda R. Bric: *Eda: zgodba bratov Rusjan* ter Andrej E. Skubic: *Pavla nad prepadom*. Dramska besedila so nastala v zadnjem desetletju, bila vsa objavljena in uprizorjena¹ in presegajo tradicionalno dramsko formo, zato je zanje ustrenejša oznaka ne več dramski tekst (Gerda Poschmann). Še vedno pa ohranjajo tradicionalna produkcijska razmerja, saj imajo razvidno avtorstvo, nastala so pred uprizoritvijo in niso zgolj material za predstavo, temveč ohranjajo literarni vidik, vsa so bila poslana tudi na natečaj za Grumovo nagrado. Besedila povezuje dejstvo, da sta prostor in čas v vseh eksplicitno določena, tako ne gre za abstraktni prostor drame absurda niti za univerzalni prostor poetične drame, saj prostor in čas prispevata pomemben družbenopolitični kontekst, ki odločilno zaznamuje dramske osebe in navedenim delom doda dokumentarni vidik. Vsa štiri besedila prikazujejo daljše časovno obdobje, ki ga lahko v zamejenem uprizoritvenem času zaobjamejo s preskoki v času in prostoru ter tako nadaljujejo in stopnjujejo Brechtovo tradicijo diskontinuitete in fragmentarne dramaturgije. Ker je za dramatiko zaradi uprizoritvenih zakonitosti značilen stalni primanjkljaj časa, vsi štirje dramatikci uporabijo različne besedilne strategije, s katerimi zaobjamejo daljše časovno obdobje in geografsko ločene prostore, kar bo tudi predmet naše analize.

2.1 Dušan Jovanović: *Razodetja*

Razodetja Dušana Jovanovića prikazujejo usode treh generacij družine Karamazovih v časovnem razponu dobrega pol stoletja. Družinska saga v primežu zgodovinskih dogodkov je tipična za romaneskno formo, medtem ko v dramatiki zahteva posebne besedilne strategije. Fragmentarnost in montaža sta postopka, značilna za velik del dramskega opusa Dušana Jovanovića, v *Razodetjih* pa sta še stopnjevana. Besedilo je namreč sestavljeno iz 43 oštevilčenih in naslovljenih prizorov, dolgih v povprečju 1–2 strani, ki neprestano preskakujejo v prostoru in času, pri čemer dialog prehaja v notranji monolog, pripoved v izpoved, dokumentarno v fiktivno, poetično v sarkastično. *Razodetja* vsebinsko in v formalnih postopkih nadaljujejo, dopisujejo, parafrazirajo, komentirajo in citirajo avtorjeva predhodna dela, zlasti *Karamazove* in *Balkansko trilogijo*; so avtorjev obračun z lastno dramsko pisavo, samim seboj ter zgodovinskimi dogodki pred in po razpadu Jugoslavije, verjetno ni zanemarljiv podatek, da so nastala malo pred avtorjevo 70-letnico. Dvodelni zgradbi *Karamazovih*, zgodbi očeta Svetozarja, ki se mu zgodi informbiro, zato je poslan na prevzgojo na Goli otok, ko se vrne na prostost, umre, sinovom Dejanu, Branku in Janezu pa ostane, da se spopadejo in

¹ Dušan Jovanović: *Razodetja* (obj. 2009, premiera 24. 3. 2011, Mestno gledališče ljubljansko, režija Janez Pipan); Simona Semenič: *tisočdevetstoenaosemdeset* (obj. 2014, premiera 27. 1. 2014, Gledališče Glej, produkcija AGRFT, režija Nina Rajič Kranjac); Neda R. Bric: *Eda: zgodba bratov Rusjan* (obj. 2009, premiera 6. 5. 2009, Slovensko mladinsko gledališče in SNG Nova Gorica, režija Neda R. Bric); Andrej E. Skubic: *Pavla nad prepadom* (obj. 2014, premiera 5. 12. 2013, Slovensko mladinsko gledališče, režija Matjaž Pograjc). Razprava izhaja iz analize tipkopisov in objavljenih dramskih besedil, ogleda vseh štirih uprizoritev in videoposnetkov.

živijo s travmo očeta revolucionarja, sledi že v uvodnih didaskalijah natančno opredeljen čas: »Prvi del se godi v času od 1946 do 1956, drugi del 1968« (Jovanović 1981: 324). Drugače je čas oblikovan v *Razodetjih*, kjer nimamo časovnih oznak, te so prisotne le posredno, saj besedilo ves čas povezuje intimno z družbenim. Tako znotraj fiktivne družinske epopeje nenehno odzvanjajo realni zgodovinski čas in ključni dogodki: po drugi svetovni vojni informbiro in prevzgoja na Golem otoku, študentsko gibanje in hipijevska kultura, razpad države in vojna na Balkanu ter demokratizacija in kapitalistični sedanjik. Čas se razprši oziroma razpoči na okruške spomina, ki jih v celoto povezujeta prvi in zadnji prizor. Oba sta postavljena v sedanjik, v dom za ostarele, kjer biva Olga, Slovenka, ki je prišla v Beograd kot strojepiska za Tanjug. Zaaljubila se je v Svetozarja, preživela z njim devet najlepših mesecev svojega življenja, rodila sina Janeza, a obtičala v času, ki je zdrsel mimo. Zdaj želi še enkrat videti svoj rojstni kraj Log pod Mangrtom. Prostor in čas sta tako v nenehnem gibanju, večdesetletni časovni in večtisočkilometrski prostorski preskoki potekajo kot hipne asociacije, ponekod dogajanje teče vzporedno, celo znotraj istega prizora:

Svetozar: Naša družinska celica od danes naprej šteje enega člana več. To je moja nova zakonska tovarišica, o kateri sem vama že pravil; vajina nova mati in prijateljica.

Olga: Zakaj je rekel „mati“, ko pa sem vendar mačeha, ki niti kuhati ne zna? Nisem si mislila, da bom kdaj mačeha. Skrajno neprijetno je biti mačeha. Gotovo me imata za vsiljivo in hudobno. Gotovo pogrešata svojo mamo. Bog ve, kaj je z njo, kje je zdaj ona? (*Olga začne na roke prati perilo*)

Nataša: Jaz sem pri sestri v Londonu. Priskrbela mi je delo v bolnici Svete Ane. Edino, kar tu pogrešam, sta Branko in Dejan. Ko zjutraj vstanem, najprej pomislim nanju. Ali sta zajtrkovala? Sodišče ju je prisodilo očetu z obrazložitvijo, da jaz nimam službe in da ju ne bi mogla preživljati. Zdaj sem zaposlena, brez problemov ju lahko hranim in oblačim. Prosim, vrnite mi otroka.

Olga: (*otrokoma*): Jaz sem Olga, strojepiska, delam v Tanjugu, kot vajin oče. Srčno upam, da bomo sčasoma postali prijatelji. Prosim, imejta me za svojo sestro. (Jovanović 2009: 24)

Če *Karamazovi* sledijo kronologiji časa, potem lahko za *Razodetja* ugotovimo razpad doživljanja časa, saj je v ospredju hkratnost. Jovanović preklaplja med heterogenimi časi in se vse bolj oddaljuje od »reprezentacije homogenega časa«, »časovni prostori postdramskega gledališča odprejo večslojni čas« (Lehmann 2003: 203), »kolajzirani kratki prizori kažejo na soobstoj različnih časov in prostorov, vsi so enako blizu in enako neobstojniki« (Bogataj 2011: 8), prizori vsebujejo komentar s časovne ali prostorske distance družbenega in intimnega dogajanja, priča smo vdorom preteklega in prihodnjega. Čas tako postane ključen gradnik naslovnih razodetij, ko celoto uzremo s pomočjo fragmentov:

Moje pisanje je pravzaprav sosledje prizorov, ki so zapisani v obliki fragmenta, notranja intenca ali ambicija tega pisanja pa je, da se vsi ti drobci nekako zlijejo, prepletejo in zgnetejo v celoto. Ta celota pa seveda še zmeraj odraža razbitost, razčlenjenost skušnje, ki ni celovita, globalna, obča, ampak je posebna in subjektivna. (Jovanović 1994: 4)

2.2 Simona Semenič: *tisočdevetstoenainosemdeset*

Za razliko od Jovanovića se besedilo Simone Semenič *tisočdevetstoenainosemdeset*² dogaja v istem kraju, ki je eksplicitno izražen: »če bi bil prostor dogajanja nekje zunaj, nekje izven našega varnega sveta, se pravi, da bi ne bil tule na odru, potem bi bilo to na gregorčičevi ulici v ajdovščini« (Semenič 2013: 2). Da je dogajanje postavljeno v konkretno stvarnost, nakazujejo poimenovanja ulic, tovarn, kulturnih objektov, prav tako raba narečnih besed, gre za avtobiografske prvine, saj je tudi avtorica iz Ajdovščine. A hkrati je ves čas prisotno zavedanje, da se vse skupaj odvija v gledališču, tako smo priča metagledališkemu prepletu uprizoritvenega in uprizorjenega prostora. Osebe in kraj spremljamo skozi dvojne različnih časov, prvi je izražen že v naslovu, drugi je čas nastanka drame, leto 2013, kar nakazujejo različne starosti dramskih oseb. Časa ne tečeta linearno, temveč izmenično in preskakujoče naprej in nazaj, avtorica pa bralca oziroma gledalca vodi s posebno strategijo časovnih preskokov, izraženo v didaskalijah oziroma avtorjevem glasu:

in potem se vse zavrti
se zavrti nazaj in naprej, se zavrti kot v filmu
čeprav, roko na srce, ne more se zavrteti kot v filmu, kajne dragi gledalci, tule na odru
se lahko bolj klavrno zavrti
edino če imamo vrtljiv oder, potem ja, potem se lahko za spoznanje zavrti
ampak to bi bil bolj beden vizualni efekt, aneda
lahko se torej potrudimo s svetlobnim efektom
žmrk žmrk
lahko pa si vse skupaj samo predstavljamo, si predstavljamo borisa, kako sedi sredi
zakajene kavarne, si predstavljamo, kako se potem vse skupaj zavrti, se zavrti tako, da
boris ne ve več, kje je in kaj počne, se zavrti tako, da tudi mi ne vemo več, kje je boris
in kaj počne, se zavrti tako, da je boris kar naenkrat en gospod z redkimi sivimi lasmi,
gubami in rahlimi obrisi pivskega trebuščka
(Semenič 2013: 9)

Avtorica sledi principu filmske montaže (se zavrti kot v filmu), ki omogoča hipne preskoke naprej in nazaj, pri čemer film sledi idealu nevidnega reza, da so časovni preskoki čim manj opazni (Lehmann 2003: 238), medtem ko Semeničeva ta nevidni rez tematizira in verbalizira, poudari gledališko tehnologijo, se postavlja v vlogo izvajalcev in uprizoritve ter tako bralca in gledalca ves čas vodi med dvema časoma. Dogajanje je namreč postavljeno v Ajdovščino leta 1981, ko bodo nekatere dramske osebe sprejete v pionirčke, druge se srečujejo v bifeju, tretje spoznavajo prve ljubezni ..., potem pa se vse skupaj v besedilu večkrat zavrti, svetlobni žmrk žmrk prestavi osebe v sodobni čas, v leto 2013, ko gospodarstvo propada, priča smo brezposelnosti, zapiranju tovarn, izgubljenim ljubeznim, samomoru, lepše prihodnosti ni videti, obe ravni dogajanja pa ves čas povezuje burja kot večna zvočna kulisa. Soočenje preteklosti

² Besedilo Simone Semenič je bilo premierno uprizorjeno pod naslovom *1981*, v *Sodobnosti* pa objavljeno pod naslovom *tisoč devetsto enainosemdeset*. Pri analizi zato izhajam iz tipkopisa, saj izraža prepoznavno avtoričino pisavo.

s prihodnostjo povezujejo iste dramske osebe, vendar skozi dvoje perspektiv: mladostniško in odraslo. »Ukrivljanje časa nazaj in naprej omogoča kritičen pogled na različna družbenopolitična sistema in poraja vprašanja o zdajšnji brezperspektivnosti prihodnosti« (Podbevšek 2014: 317).

V besedilu je tako poudarjeno načelo narativnosti, ki ustvarja nekakšen romaneskni kontekst. Didaskalije zavzemajo enakovreden del besedila, delitev na glavno in stransko besedilo v smislu Ingardnove opredelitve (1987: 252) je presežena (a še ohranjena v tipografiji ležečih čark), prav tako opredelitev Anne Ubersfeld, ki zapiše, da se didaskalije iz besedila preoblikujejo v svojo uporabo v uprizoritvi, kjer se ne pojavljajo kot besede (2002: 26). Didaskalije preraščajo uprizoritvene napotke, ob uprizoritvi jih nikakor ne moremo izpustiti ali materializirati v gledališke znake, saj postajajo enakovreden in konstitutiven del besedila: glas avtorja, ki bo govorjen na odru. Pri Simoni Semenič ne gre za ukinjanje didaskalij, temveč za revitalizacijo, pri čemer je izpostavljena njihova narativna funkcija (pripoved o dogodkih, komentar dogajanja, možnost vpogleda v misli in občutja oseb, posredujejo oznake časa in prostora ter zvočne in svetlobne učinke, so sredstvo komunikacije z občinstvom ipd.), hkrati pa ne gre le za njihovo pragmatično funkcijo, temveč so tudi estetsko oblikovane. Za pisavo Simone Semenič je značilno spodkopavanje ustaljenih bralnih konvencij kot tudi destabilizacija temeljnih pojmov teorije drame (Pezdirč Bartol 2016: 279). Z odsotnostjo velikih začetnic in ločil avtorica tesneje vključi bralca v proces dekodiranja in interpretacije besedila, dolžina vrstic pa deloma sledi premolkom pri govoru. »Opazen ubeseditveni postopek je načelo izbire (likov, njihovih akcij, načina govora, scenskih učinkov idr.), ki z ali-ali izražanjem in verjetnostnimi členki (mogoče, morda) ter pogojnikom ponuja različne možne poteke dogajanja in celoto umešča v polje hipotetičnosti, ki jo lahko konkretizira bralec/uprizarjalec.« (Podbevšek 2014: 322) Načelo izbire sledi logiki digitalnih medijev, digitalna besedilnost pa je opazna tudi v možnosti aktivnega poseganja v besedilo, saj bralec lahko tekst po potrebi tudi dopiše:

glede na to, da smo to informacijo pridobili že v prejšnjem prizoru; izvedeli smo, od kje je boris prišel,/s čim se je pripeljal in kdaj je prišel, lahko del njunega dialoga preskočimo/ v kolikor bi se komu zdel ta del dramskega besedila neobhodno potreben, si ga lahko na tak ali /drugačen način dopiše sam
(Semenič 2013: 21)

2.3 Neda R. Bric: *Eda: Zgodba bratov Rusjan*

Če prva dva primera kažeta dramaturgijo časovnih in prostorskih preskokov predvsem na ravni besedila in uprizoritvene rešitve prepuščata vsakokratnemu režijskemu branju, *Eda – zgodba bratov Rusjan* že na ravni besedila predvideva tudi načine uprizarjanja, kar je zagotovo posledica dejstva, da je avtorica besedila tudi njegova režiserka in je bila uprizoritev že od vsega začetka zamišljena kot njen avtorski projekt. Scenarij za film/predstavo, kot je podnaslovljeno dramsko besedilo, je sestavljen iz prepleta dveh zgodb: prva se naslanja na zgodovinska dejstva o Josipu in Edvardu Rusjanu, konstruktorjih in pionirjih slovenskega letalstva z začetka 20. stoletja, druga, izmišljena zgodba pa je postavljena v sedanost, večna absolutenka režije Eda razi-

skuje svoje korenine, ki jo vodijo k Adu, Josipovemu sinu, ta živi v Buenos Airesu, ob tem pa Eda razrešuje vprašanja o lastnem življenju in odnosu do mame, uspešne koncertne pianistke. Dokumentarno in fiktivno povezuje v celoto skupen idejni okvir, razmišljanja o meji med povprečnim in izjemnim, o odraščanju in sprejemanju odgovornosti, kar povzame Ado z zgodbo o sokolu in kokoši. Prav lik Ada poveže oba časa, preteklost in sedanost, resnične dogodke z izmišljenim, ter kraje, ki se raztezajo od Gorice, Brnika, Beograda, Zagreba do Buenos Airesa. Hitre preskoke v prostoru in času omogočata koncepta besedila in uprizoritve: prva zgodba je uprizorjena v živo na odru, pri čemer igralca vidimo skozi prosojno platno, na katero so projicirana dokumentarna dejstva in scensko ozadje, druga zgodba pa je posnet film glavne junakinje Ede, ki je tako uporabljen kot samostojna pripovedna raven:

EDVARD (*ves v zanosu*) Pepi, aviatika sva. In to je nevarno. Pa kaj. Zato pa bova nekaj dosegla. Jaz nočem sedet doma in bit na varnem. Razumeš? Jaz hočem letet, letet hočem ... JOSIP Prav, pa leti. Jaz ti bom pa pomagal. Zato, kot tukaj stojim, ti povem, jaz se v to trapolo ne usedem več. Nikdar več. Prisežem.

EDVARD Kakor hočeš, jaz bom pa letel, letel bom ... (*z razprtimi rokami se obrača okoli svoje osi in na ves glas kriči*)

5. PRIZOR: LETALIŠČE. INT. LETALIŠČE BRNIK. DAN.

Vidimo letalo, kako vzleti, nato se kamera obrne na mamo. [...] Eda jo ves čas snema s kamero.

MAMA (*tik preden da rogljiček v usta*) A lahko nehaš, prosim? Kam mi boš še zlezla? Pejd raje posnet Edvardovo letalo!

EDA (*off*) Edvardovo in Josipovo!

MAMA Dej, ne komplicirat ves čas. Mi bo še žal, da sem te vzela s sabo.

EDA (*off*) Ni blo treba, dobro veš! Grem z veseljem kar zdej nazaj domov, če me pustiš.

(Rusjan Bric 2009: 25–26)

Uprizoritev ves čas poteka »med odrsko tridimenzionalnostjo in dvodimenzionalnim filmskim platnom« (Toporišič 2009 : 10), »istočasnost govornih dejanj in video posnetkov ustvari interferenco različnih časovnih ritmov, povzroči konkurenco telesnega in tehnološkega časa« (Lehmann 229–230). Hkrati pa smo soočeni z različnimi zornimi koti gledanja: v gledališču sedež določa pozicijo gledanja in je skozi celotno predstavo isti; pri posnetem gradivu pa sledimo očesu filmske kamere (McAuley 1999: 245), pogled od blizu razkriva bolečo intimo v odnosu mati – hči, kar režiserka še poudari z načinom snemanja, material je »posnet iz roke« in sledi principom danske *Dogme 95*. Sodobne režije, ki gledališče prepletajo z novimi mediji, zlasti filmom in videom, gledalcu tako zastavljajo tudi vprašanja o načinih njegovega gledanja (Pezdirc Bartol 2007: 198). Jens Roselt se sprašuje, kaj se bolj dotakne gledalčevega pogleda: telo na odru ali telo na zaslonu na odru, kaj je izvirnik in kaj kopija, takšne režije subtilno preizprašujejo vsakdanje, na videz samoumevne strategije pozornosti (2014: 136).

2.4 Andrej E. Skubic: *Pavla nad prepadom*

Na podlagi dokumentarnega gradiva in režijskega koncepta Matjaža Pograjca je pisatelj in dramatik Andrej E. Skubic v značilni avtorski poetiki napisal biografsko

dramo o Pavli Jesih (1901–1976). Bila je izobrazena poslovna ženska, ki se ni ozirala na družbene konvencije, pred drugo svetovno vojno in med njo je bila lastnica največje verige kinematografov v Jugoslaviji. Bila je zagrizena alpinistka, s številnimi prvenstvenimi vzponi in hudo nesrečo v steni Velike Mojstrovke leta 1933. Avtor so postavlja prostorsko in časovno ločene dogodke, ki se pripenjajo na njen zadnji veliki vzpon leta 1945. »V to dramatično utiranje nove smeri v Severni triglavski steni so vpeti vsi drugi prizori in prizorišča, ki se vpenjajo in odpenjajo kot simultani prostori časi [...]. Dokumentaristični prizori so tako vpeti v že skorajda simbolistično sanjsko igro, v kateri kot da bi vse zgodovinske dogodke in pripetljaje videli skozi nekakšen tok zavesti protagonisticke igre.« (Toporišič 2015: 97) Besedilo je nastalo po naročilu, na pobudo režiserja, tako da je avtor že pri pisanju upošteval specifičen proces upripravljanja, to je vizualne pristope in plezalno koreografijo: režiser namreč ni želel na oder prenesti le scenografije gora, temveč tudi fizične napore plezanja. Izhodišče za oblikovanje prostora predstavlja previsna plezalna stena, na katero so projicirane računalniško generirane virtualne scenografije: animirane ilustracije omogočajo hipne prostorske in časovne premike iz gora v sodno dvorano, na železniško postajo, plesno dvorano, mansardno sobo v stari Ljubljani, prikazujejo let golobov, rušenje skal idr.:

ČOP: Evo! To je moja Jesiharca! Jaz grem naprej, da se ne bo tebi preveč koleno treslo! Ima šlingar še zmeraj več moči. (*Preverja si vrv, potem pogleda Pavlo.*) Z nobeno drugo ne bi šel tega plezat.

PAVLA: Daj, nehaj, ker bom solzna ratala.

ČOP se loti stene. Pleza. PAVLA sede in ga opazuje.

5. PRIZOR

Medtem ko ČOP pleza, k sedeči PAVLI prikoraka KHAM. Prisede. Gala obleka, očitno starejši čas (leto 39).

KHAM: Kaj si se mi tako tečna slišala po telefonu?

PAVLA: Saj ti ne bi bilo treba hodit. Samo meni ta politika ni jasna.

KHAM: Eh, daj, Pavlinka ...

PAVLA: A se ti s Prosvetno razumeš? Menda ti njih poznaš, kakor je treba.

KHAM: Oni se ne vtikajo vame, jaz pa v njih ne. Solastniki so, pol dobička dobijo, pa so zadovoljni, tako kot zmeraj cerkev.

(Skubic 2014: 879–80)

Montaža prizorov oziroma sopostavljanje različnih časov in prostorov proizvaja hitrost, Lehmann govori o estetiki pospeška (2003: 228–29).

Poleg utrinkov iz življenja Pavle Jesih besedilo prinaša bogat vpogled v družbenopolitični in kulturni kontekst, alpinistično rivalstvo in podobo izobrazene in podjetne ženske med 2. svetovno vojno in po njej, ki se želi uveljaviti v pregovorno moškem svetu. Pavla Jesih je prikazana kot legenda, pionirka, ikona, predvsem pa tudi kot človek, zato Skubic njen lik podvoji že na ravni besedila, režiser pa ga v uprizoritvi celo potroji (Mlada Pavla, Pavla in Stara Pavla), tako spoznamo zagrizeno pionirko slovenskega alpinizma, prodorno in uporniško poslovno žensko ter osamljeno, nekoliko čudaško in zagrenjeno starko. Posebej pomenljiv je prizor, ko vse tri Pavle iz treh različnih časovnih obdobij skupaj stojijo na odru in se pomenkujejo, saj ta prizor najboljše ilustrira Lehmannov pojem o simultanosti heterogenega časa.

4 Zaključek

»Razsvetljenje torej osvobodi odrski prostor spon klasicizma – in nadaljevanje gre lahko samo še v ekspanzijo vizualnosti. [...] Ta poskus osamosvajanja vizualnosti in prostora traja še danes in končni izid ni povsem predvidljiv.« (Kralj 1998a: 94)

»Z občasnim, a vztrajnim ponavljanjem nekega prizora je npr. mogoče doseči iterativni oz. ciklični čas; sukcesivno časovno zaporedje je mogoče spremeniti v obrnjenega; s skoki v preteklost (flash backi) je mogoče doseči časovno dinamiko, ki je podobna filmski. In verjetno je, da se bodo ti postopki kmalu začeli odražati tudi v tehniki pisanja drame.« (Kralj 2000: 148)

Takole je na prelomu stoletja Lado Kralj opozoril na soodvisnost dramske pisave in odra ter predvidel spremembe, ki jih odražajo tudi analizirani štiri primeri. Pri analizi smo izhajali iz dramskega prostora in dramskega časa (Pavis 1997: 602–603), ki pripadata besedilu, pri čemer v drugih dveh primerih večjo pozornost namenjamo tudi odrski postavitvi, saj sta besedili nastali pod močnim vplivom uprizoritvenega koncepta. Vsi štiri primeri nadaljujejo in stopnjujejo fragmentarno dramaturgijo časovnih in prostorskih preskokov, značilno že za tradicionalno dramatiko, vendar so ti preskoki naprej in nazaj bistveno gostejši in se oddaljujejo od linearnega časa in reprezentacije homogenega časa. Danes so tehnike in prakse drugih medijev postale integralni del gledališča, priča smo performativnim dejanjem mešane ali hibridne realnosti, za katero so značilna časovna in prostorska prehajanja med realnim, virtualnim, lokalnim in globalnim, fikcijo in dejstvi, osebnim in kolektivnim (Toporišič 2012: 38). Navedeni primeri nazorno ilustrirajo v uvodu zapisano Pavisovo misel, da so dramska besedila le sled določene uprizoritvene prakse in da nove tehnologije vplivajo na nastanek novih tekstnih praks. Hkrati pa soočenje z mediji (od telefona, televizije, kina, videa, fotografije, računalnika ...) vpliva na naš način dojemanja in konceptualiziranja resničnosti, zato tudi uprizoritveno resničnost dojemamo drugače kot pred dvajsetimi, petdesetimi ali stotimi leti, pri čemer razlogi za te spremembe niso toliko psihološki, kot so nevrokulturni (Pavis 1996: 45).

V tehniki pisanja drame oziroma besedilnih strategijah, ki jih uporabljajo Dušan Jovanović, Simona Semenič, Neda R. Bric in Andrej Skubic, torej lahko zaznamo dvoje: besedila upoštevajo izvedbene možnosti sodobne tehnologije, ki omogočajo hipne preskoke v prostoru in času, hkrati pa odsevajo tudi recepcijske značilnosti današnjega gledalca, katerega zaznavanje resničnosti vedno bolj temelji na principu razbitosti in diskontinuitete. Za *Razodetja* je tako značilen razpad doživljanja časa oziroma drobljenje časa, saj je v ospredju hkratnost, *tisočdevetstoenaosemdeset* izmenično upoveduje dvoje časov in tematizira tudi časovne preskoke ter bralca oziroma gledalca napeljuje k razmišljanju o premorih in o naravi gledališkega časa, *Eda* – *zgodba bratov Rusjan* že na ravni besedila predvidi dvoje pripovednih ravni – prva je uprizorjena v živo na odru, druga je vnaprej posneta in projicirana na filmsko platno, kar zastavlja gledalcu tudi vprašanja o načinih njegovega gledanja, *Pavla nad prepadom* pa s potrojitvijo naslovnega lika doseže simultanost heterogenega časa, računalniško generirana scenografija pa omogoča simultanost in montažo časa oziro-

ma prostora. Besedilne strategije dramskim besedilom omogočajo, da kljub stalnemu pomanjkanju časa v uprizoritvi zaobjamejo daljše časovno obdobje in se približujejo filmski govorici oziroma po količini snovi spominjajo na roman.

Analizirane besedilne strategije in uprizoritveni koncepti niso sami sebi namen, temveč so kar najtesneje povezani z vsebino oziroma idejo navedenih besedil: prikazati daljše časovno obdobje, kjer se spajata preteklost in sedanost, družbeno in intimno, tukaj in tam, dokumentarno in fiksijsko, kar avtorjem omogoča kritičen pogled in (ironičen) komentar družbenih sistemov in družbeno političnih dogodkov ter prikazati usode oseb, fiktivnih ali resničnih, ki sta jih čas in prostor odločilno zaznamovala. Fragmentarnost pa omogoča tudi intenzivnejšo emocionalno in kognitivno vključenost bralca oziroma gledalca, kar zaobjame Rancière s pojmom emancipirani gledalec.

VIRI IN LITERATURA

- ARISTOTEL, 1982: *Poetika*. Ljubljana: CZ.
- Philip AUSLANDER, 2007: *V živo: Uprizarjanje v mediatizirani kulturi*. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, 146).
- Sarah BAY-CHENG idr. (ur.), 2010: *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: University Press.
- Matej BOGATAJ, 2011: Prihodnost, ki je ni bilo. *Gledališki list MGL* 61/10. 5–9.
- Roman INGARDEN, 1990: *Literarna umetnina*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Dušan JOVANOVIĆ, 1981: *Osvoboditev Skopja in druge igre*. Ljubljana: MK.
- , 1994: Muke z vojno. Pogovor z avtorjem Dušanom Jovanovićem. *Gledališki list SNG Drama* 74/4. 4–6.
- , 2009: *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba.
- Lado KRALJ, 1998a : Drama in prostor. *Primerjalna književnost* 21/2. 75–96.
- , 1998b: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon, 44).
- , 2000: Čas drame je zmeraj sedanost. *Zbornik predavanj* 36. *SSJLK*. Ur. I. Orel. Ljubljana: FF. 139–48.
- Bojana KUNST, 2007: Živo v kulturi sodobnih medijev. P. Auslander. *V živo: Uprizarjanje v mediatizirani kulturi*. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, 146). 11–26.
- Hans Thies LEHMANN, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- Gay McAULEY, 1999: *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Michigan: University Press.
- Patrice PAVIS, 1996: *L'Analyse des spectacles*. Pariz: Editions Nathan.
- , 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, 124).
- , 2008: Teze za analizo dramskega teksta. *Drama, tekst, pisava*. Ur. P. Pogorevc in T. Toporišič. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, 148). 117–148.
- Mateja PEZDIRC BARTOL, 2007: Recepcija drame: Procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance. *Primerjalna književnost* 30/1. 191–201.
- , 2016: Slovenske dramatičarke v 21. stoletju: Med teorijo, prakso in inovativno pisavo. *Slavistična revija* 64/3. 269–82.
- Katarina PODBEVŠEK, 2014: Recepcija slovenskega postdramskega besedila (Simo-

- na Semenič: tisočdevetstoenaosemdeset). *Recepcija slovenske književnosti*. Ur. A. Žbogar. Ljubljana: FF, (Obdobja 33). 315–23.
- Jacques RANCIÈRE, 2010: *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska.
- Jens ROSELT, 2014: *Fenomenologija gledališča*. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, 162).
- Neda RUSJAN BRIC, 2009: Eda – zgodba bratov Rusjan. *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča* 5. 17–6.
- Simona SEMENIČ, 2013: *tisočdevetstoenaosemdeset*. Tipkopis.
- Andrej E. SKUBIC, 2014: Pavla nad prepadom. *Sodobnost* 78/7–8. 867–920.
- Tomaž TOPORIŠIČ, 2009: Med strahom in strastjo do letenja. *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča* 5. 9–11.
- –, 2012: Gledališče kot nedokončana arhitektura – hibridni prostori performativnih praks. *Hibridni prostori umetnosti*. Ur. B. Orel idr. Ljubljana: Maska, (Zbirka Transformacije, 33). 37–51.
- –, 2015: (Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatik (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič). *Slavistična revija* 63/1. 89–102.
- Anne UBERSFELD, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, 135).

SUMMARY

Today, we witness different mediatized inputs, transmitted through diverse media technologies, into the live theatre performance. This has greatly expanded the understanding of space and time, in return influencing the way plays are written. The texts take into consideration the performance capabilities offered by modern technologies, enabling sudden leaps in time and space, and reflecting at the same time the receptive abilities of the contemporary spectator, whose perception of reality is increasingly based on the principle of fragmentation and discontinuity. We illustrate those processes with four examples of contemporary Slovene drama and theatre: *Razodetja* (Revelations) by Dušan Jovanović distances itself from chronological time and the representation of time as homogenous; it features the unravelling of the experience of time, as it foregrounds simultaneity. *tisočdevetstoenaosemdeset* (nineteeneightyone) by Simona Semenič alternates between two different times and problematizes time leaps, leading the reader/spectator to think about pauses and the nature of theatrical time. *Eda: Zgodba bratov Rusjan* (Eda: The Rusjan Brothers Story) by Neda R. Bric presupposes two narrative levels already on the textual level: the first one is presented live on stage while the second one is projected on the big screen, confronting the spectators with their ways of spectating. *Pavla nad prepadom* (Pavla Above the Precipice) by Andrej Skubic achieves simultaneity of heterogeneous time by triplicating the main character, while the digitally generated scenography enables the simultaneity and editing of time and space. The textual strategies and performance concepts analysed are closely linked to the content and idea of the texts: to present a longer period of time in which the past and the present, the social and the intimate, the documentary and the fictional all merge, enabling the authors to critically look and (ironically) comment on history and the current socio-political situation.