

OD DRAME DO USTVARJALNE IGRE IN NAZAJ.  
INTEGRATIVNI PRISTOP K OBRAVNAVI DRAMATIKE IN  
UPRIZORITVENIH DEJAVNOSTI V KONTEKSTU  
USTVARJALNO-IZOBRAŽEVALNIH PROCESOV

Prispevek predstavi dva pristopa k študijski obravnavi dramatike in gledališča (oz. uprizoritvenih umetnosti nasploh): prvi, na različnih ravneh slovenskega izobraževalnega sistema najpogostejši, dramo in gledališče obravnava v okviru študija književnosti. Ta tip analize se osredotoča predvsem na dramski tekst, z njegovo potencialno uprizoritvijo se ukvarja sekundarno; ker izhaja iz raziskovanja relacije tekst-uprizoritev, je njegova pozornost usmerjena predvsem na dramsko gledališče. Drugi pristop pa obravnava gledališče in dramatiko v okviru uprizoritvenih študijev: igro raziskuje kot element kulture, (samo)uprizarjanje pa kot komunikacijsko strategijo na različnih ravneh vsakdanjega življenja. V interdisciplinarni perspektivi (teorija drame in gledališča, antropologija, sociologija, psihologija ustvarjalnosti, umetnostne terapije) raziskuje uprizoritvene umetnosti kot specifičen modus uprizarjanja v kulturi.

drama, uprizoritev, igra, ustvarjalnost, izobraževanje

The paper outlines two different approaches to the study of drama and theatre (i.e. of performing arts in general): the first, which is also the most widely used at different levels of the Slovene education system, studies drama and theatre in the context of literature. This type of analysis concentrates chiefly on the dramatic text and gives only secondary importance to its potential staging. Furthermore, since it explores mainly the relation between text and performance, it focuses primarily on dramatic theatre. The second approach analyses drama and theatre in the context of performance studies, seeing the play as an element of culture and (self-) performance, as a communication strategy that is present at different levels of everyday life. In its interdisciplinary perspective (drama and theatre theory, anthropology, sociology, psychology of creativity, arts therapies), it studies performing arts as a specific mode of performance in culture.

drama, performance, play, creativity, education

1 S študijem dramatike in gledališča se slovenski učenci, dijaki in študenti praviloma srečujejo v okviru predavanj slovenskega jezika s književnostjo oz. študija književnosti (izjema so specializirani programi: dramsko-gledališka smer na Umetniški gimnaziji Nova Gorica in univerzitetni študijski programi Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani). Ta »literarni kontekst« je v primeru dramatike kot ene izmed treh literarnih nadzvrsti seveda povsem ustre-

zen, pri obravnavi gledališča v okviru književnosti pa se pojavi vprašanje, ali pod pojmom gledališče razumemo in obravnavamo uprizoritvene umetnosti nasploh ali predvsem dramsko gledališče. Navidezna samoumevnost sintagme »drama in gledališče« temelji na tradicionalnem evropskem (zahodnem) konceptu gledališča kot nekakšnega hibridnega umetniškega žanra, ki je v hierarhično podrejenem razmerju do dramskega teksta (literature) in predpostavlja, da je uprizoritev bolj ali manj avtonomna »materializacija« dramatike oz. njen prenos v drug umetnostni medij (gledališče). To pojmovanje odnosa med tekstom in uprizoritvijo pa je začelo razpadati s procesom avtonomizacije gledališča, ki je bil sprožen v začetku 20. stoletja in je postopoma vzpostavil področje uprizoritvenih umetnosti kot heterogeno polje umetniških praks (ples, gledališče in performans), ki so relativno (dramsko gledališče) ali povsem neodvisne od dramskega teksta; njihova skupna značilnost pa je *uprizarjanje*.

Vse oblike uprizoritvenih umetnosti definira *dejavnost uprizarjanja*. To je njihova *differentia specifica*, s katero se razločijo od drugih umetnosti (glasba, vizualne umetnosti kakor tudi beseda oz. literatura), katerih posamezni elementi so sestavni del uprizoritvenih umetnosti: »To zvrstno ime združuje vse umetnosti, ki temeljijo na uprizarjanju ali predstavljanju (obnovljenem predstavljanju) svojih gradiv (odra, nastopajočega, podobe, glasu itn.)« (Pavis 1997: 739). Nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann pa sodobne uprizoritvene prakse definira kot *postdramsko gledališče*: s tem krovnim pojmom skuša zaobjeti tako »močno razdramatizirane oblike klasičnega dramskega gledališča« kakor tudi raznovrstne uprizoritvene modele, »katerim se tradicionalni pojem gledališča, kot v temelju dramskega gledališča, ne prilega več« (Lehmann 2003: 11).

V razpravi bom predstavila dva primera oz. dva različna pristopa k študijski obravnavi dramatike in gledališča (bolj ustrezna opredelitev bi bila uprizoritvenih umetnosti, saj je dramsko gledališče le eden izmed modusov uprizarjanja kot umetniške prakse):

1. *Drama in gledališče v okviru študija književnosti (tj. teorije drame)*. Smer obravnave poteka od dramskega teksta k njegovi (potencialni) uprizoritvi. Poudarek je na analizi teksta. Uprizoritev je v okviru tega pristopa praviloma obravnavana sekundarno; predvsem v perspektivi relacije oz. interakcije tekst-uprizoritev.
2. *Drama in gledališče v okviru uprizoritvenih študijev*. Ta pristop obravnava uprizoritvene umetnosti kot enega izmed modusov (samo)uprizarjanja v kulturi. V interdisciplinarni perspektivi raziskuje različne vidike igre in uprizarjanja v vsakdanjem življenju (igra kot komunikacijska in ustvarjalna dejavnost) kakor tudi uprizarjanje kot umetniško prakso.

### **1.1 Drama in gledališče v okviru študija književnosti: kako razbliniti »tujost« dramskega teksta**

V študijskih letih 2006/07 in 2007/08 sem bila izvajalka seminarskih vaj pri predmetu *Sodobna drama in gledališče*. To je izbirni predmet, ki ga lahko vpišejo

dodiplomski študenti vseh smeri Fakultete za humanistične študije (Univerza na Primorskem, Koper). Tako so bili seminaristi študenti 2., 3. in 4. letnika dodiplomskih programov slovenistika, kulturni študiji in antropologija, geografija ter zgodovina. Seminarski skupini sta bili v obeh študijskih letih relativno majhni (trideset in triindvajset študentov), kar je predstavljalo dobro osnovo za seminarsko delo in diskusije ob prezentacijah; bili pa sta zelo heterogeni, kar se je manifestiralo predvsem v velikih razlikah v poznavanju osnov teorije drame in gledališča. Predmet je zasnovan tako, da študenti poslušajo predavanja iz teorije drame pri nosilki doc. dr. Vidi Medved Udovič, vzporedno pa poteka seminar, ki je namenjen praktični aplikaciji pridobljenih znanj. Zato so se pri izbiri predlaganih seminarskih tem študenti najpogosteje odločali za vsebinsko-formalne analize modernih in sodobnih dramskih tekstov.

V uvodnih pogovorih s seminaristi sem v obeh študijskih letih naletela na nekaj skupnih značilnosti, ki so določile način našega nadaljnjega dela:

1. Študenti so povedali, da dramske tekste berejo zelo redko; pogosto dramatiko dojemajo kot neprimerno bolj »hermetično in tujo« kot pripovedništvo ali liriko. Zanimiv pa jim je bil dvojni eksistenčni status drame (funkcionira kot literarni tekst, ki se realizira skozi bralno dejanje; hkrati pa je vanjo na specifičen način vpisana tudi njena (potencialna) uprizoritvena razsežnost v drugem mediju, tj. gledališču).
2. Večina študentov ni znala definirati temeljnih kategorij (dramsko dejanje, oseba, čas, prostor, jezik), na podlagi katerih bi lahko samostojno analizirali vsebinsko-formalne značilnosti dramskega teksta.
3. Pojem *gledališče* so praviloma istovetili z dramskim gledališčem.
4. Pojem *uprizoritvene umetnosti* so definirali kot nadredni pojem, ki obsega različne zvrsti gledališča, kakor tudi ples in performans. Izkazalo pa se je, da njihova osebna izkušnja zajema predvsem obiskovanje dramskega gledališča; druge uprizoritvene prakse so pogosto opredeljevali kot nedefinirano intermedialno polje brez jasnih estetskih normativov »vse je lahko performans« ter izpostavljali problem recepcije sodobnih uprizoritvenih umetnosti: »kako razumeti predstave, ki za razliko od tradicionalnega dramskega gledališča nimajo jasno razvidne zgodbe«.

Glede na to, da je bil namen seminarja raziskovati sodobno dramo in gledališče, večina seminaristov pa je šele pridobivala osnovna znanja iz teorije drame, je bilo najprej potrebno poiskati metodo, ki bi konstruktivno delovala na več nivojih hkrati: študentom je bilo potrebno predstaviti takšen model dramske analize, ki bi jih seznanil s temeljnimi dramskimi kategorijami kakor tudi s primerjavo med tradicionalnimi in modernimi dramskimi modeli, katerih značilnost je prav fragmentacija tradicionalnih dramskih kanonov. Izbrani model analize naj bi pomagal pri soočenju s prvo izpostavljeno »tujostjo«, tj. navidezno »hermetičnostjo« dramskega teksta ter seminaristom z različnimi nivoji predznanja pomagal pri branju in analizi

dramskega teksta; poleg tega pa naj bi predstavljal dovolj trden teoretski okvir, ki bi vzpodbujal samostojno vsebinsko-formalno analizo obravnavanih dram.

Kot primerna metoda analize se je izkazala tipologija zaprte in odprte forme v drami (Klotz 1996), ki prav preko raziskovanja temeljnih kategorij (dramska oseba, dejanje, prostor in čas, jezik) nazorno predstavi značilnosti tradicionalnih in novejših dramskih modelov. Zaprta in odprta forma ne predstavljata rigidnih in absolutnih konceptov, saj »[...] obe dramaturški obliki ne obstajata v čistem stanju. Gre bolj za priročno sredstvo vzporejanja obeh oblikovnih tendenc zgradbe igre in njenega načina uprizarjanja. Tovrstno razlikovanje je smiselno samo v primeru, če lahko vsako od oblik povežemo z značilno dramaturško vizijo in celo z zasnovo človeka in družbe, ki jo vključujeta.« (Pavis 1997: 772.) Zaprta forma drame (Klotz 1996: 206–208) ustreza tradicionalnim dramskim modelom (paradigmatski primer predstavljajo npr. atiške in klasicistične tragedije) kot odprte drame (Klotz 1996: 208–211) pa bi lahko opredelili vse dramske tekste, v katerih je mogoče zaznati fragmentacijo kanonov zaprte forme.

Klotzova tipologija je omogočila analizo modernih in sodobnih dramskih tekstov, ki smo jih praviloma obravnavali v komparativni perspektivi: večina seminarskih tem je bila zasnovana kot primerjava med dvema dramskima obdelavama istega motiva, pri čemer je en dramski tekst ustrezal zaprti, drugi pa odprti formi drame (npr. Sofoklova *Antigona* : *Antigona* Dušana Jovanovića (gl. tudi Schuller 2002), *Hamlet* Williama Shakespeara : *Stroj Hamlet* Heinerja Müllerja). Tako so seminaristi skozi študij značilnosti zaprte in odprte dramske forme nadgrajevali tudi svoje poznavanje teorije drame. Vsebinsko-formalna primerjava dveh dramskih tekstov je bila pogosto interpretacijski ključ za novejše drame, katerih številne specifičnosti bi bile brez poznavanja referenčne obdelave mnogo manj prezentne. Slednje je še toliko bolj pomembno pri intertekstualnih obdelavah (npr. v primerih zgoraj navedene Jovanovićeve in Müllerjeve drame), ki jih ni mogoče ustrezno analizirati brez poznavanja referenčnih (dramskih) tekstov in njihovih vsebinsko-formalnih značilnosti.

Müllerjeva drama *Stroj Hamlet* (1999) je primer skrajno fragmentirane dramske strukture (ni več delitve na dejanja; drama nima linearne in jasno razvidne »zgodbe«; Hamlet kot dramska oseba vzpostavlja distanco do lastnega statusa – nima notranje integritete, temveč preigrava različne realnosti (Hamlet kot dramska oseba, Hamlet kot igralec, Hamlet kot avtor); jezik je močno fragmentiran, sestavljen iz montaže navidez nepovezanih citatov; Müller uporablja različne grafične zapise teksta, izpušča ločila ipd.). Z usmeritvijo pozornosti na te formalne značilnosti ugledamo tudi tesno povezavo med formo in vsebino drame: fragmentacija v formi je zmeraj v interakciji s temami oz. »ideologijo« dramskega teksta. Tako Müllerjev Hamlet deluje kot nekakšen »razpadli subjekt«, ki se ne zmore več prepoznati niti skozi svojo referenco, Shakespeareovega Hamleta, svoje lastne identitete pa ni sposoben zgraditi; podobno velja tudi za Ofelijo. Vsa ta notranja stanja oseb v drami *Stroj Hamlet* so tesno povezana z Müllerjevo avtorsko koncepcijo dramskega sveta,

s katero poda svoje kritično videnje degeneriranih aspektov evropske (zahodne) kulture in se odražajo tudi v formalni strukturi drame.

Klotzova tipologija zaprte in odprte forme v drami se je pokazala kot uspešen pripomoček v (verjetno precej pogosti) pedagoški situaciji, kjer je potrebno v relativno kratkem času predstaviti osnove teorije drame, da bi bilo sploh mogoče vstopiti v analizo dramskega teksta; prepoznati njegove temeljne formalne značilnosti in ga brati tudi skozi njegov kulturni oz. družbeno-zgodovinski kontekst. To pa je v primeru moderne in sodobne dramske produkcije mogoče predvsem skozi analizo relacije novjših tekstov (odprta forma) do tradicionalne tehnike drame (zaprta forma), saj brez poznavanja značilnosti tradicionalnih dramskih kanonov ni mogoče identificirati in razumeti funkcije njihove fragmentacije v novejši dramski produkciji.

Vsekakor pa je predstavljena metoda le eden izmed možnih načinov približevanja (oz. razblinjanja recepcijske »tujosti«) dramskega teksta; v praksi jo je mogoče kombinirati z različnimi drugimi strategijami, med katerimi naj izpostavim predvsem soočanje drame kot literarnega teksta in drugih (tudi popularnih) medijev, ki so študentu morda bližji od literature. V prvi vrsti je tukaj interakcija med tekstem in njegovo uprizoritvijo v dramskem gledališču, saj lahko (vendar nikakor ne nujno) uprizoritev približa dramski tekst; podobno je s filmskimi obdelavami. Tovrstne primerjave omogočajo tudi dodaten vidik analize – spoznavanje specifik različnih umetniških medijev ter primerjavo med njimi.

Pristop, ki sem ga kratko predstavila, izhaja iz dramskega teksta in se k njemu zmeraj tudi vrača: njegov cilj je, da študenti pridobijo osnovna znanja iz teorije drame, zato se prvenstveno osredotoča na dramski tekst; posredno se lahko ukvarja tudi z njegovo uprizoritveno razsežnostjo (ki je implicitno prisotna že v sami dramski strukturi), vendar jo analizira predvsem v relaciji do dramskega teksta. Zato je v okviru študija književnosti najpogosteje obravnavana zvrst uprizoritvenih umetnosti prav dramsko gledališče. Ne glede na nujnost zamejitve področja raziskovanja, ki je zmeraj vsaj delno pogojena s študijskim programom, pa prav razmerje med tekstem in uprizoritvijo predstavlja način, kako študente seznaniti tudi z zgodovino gledališča; s pozicijo tradicionalnega dramskega gledališča v zahodni kulturi, s procesom avtonomizacije gledališča (gl. Kralj 1998: 29–33, Lehmann 2003: 64–66, Schuller 2006: 179–181), kakor tudi s sodobnimi uprizoritvenimi praksami.

## 1.2 Drama in gledališče v okviru uprizoritvenih študijev

Uprizoritveni študiji so mlada akademska disciplina, ki v interdisciplinarni (teorija drame in gledališča, antropologija, sociologija, psihologija, kulturni študiji idr.) in transkulturalni perspektivi raziskuje širok spekter *uprizarjanja* v kulturi (Schechner 2002: 2): od uprizarjanja v vsakdanjem življenju (najrazličnejše oblike iger, ritualov, kakor tudi družbenih, tj. profesionalnih, spolnih, rasnih in razrednih vlog), medijske produkcije realnosti (radio, televizija, film, internet), uprizoritvenih umet-

nosti do kreativnih (umetnostnih) terapij. Uprizoritveni študiji so intencionalno interdisciplinarni, saj proučujejo področja, ki so primarno predmet drugih znanosti, njihova specifika pa je v tem, da se osredotočajo na *uprizoritveno razsežnost* človekovega delovanja oz. vedenja in da vsako zavedno človekovo dejanje razumejo kot potencialno (samo)uprizoritev (Carlson 1996: 4).

Ta pristop uporabljam pri izbirnem veččinskem predmetu *Človek in igra: uprizarjanje kulture*, ki ga na Fakulteti za humanistične študije Koper izvajam od študijskega leta 2005/06. Predmet ima tridelno strukturo: predavanja slušatelje seznanijo z osnovami uprizoritvenih študijev (Schechner 2002, Carlson 1996), v seminarjih študenti samostojno analizirajo različne aspekte uprizarjanja v kulturi (od kulturoloških teorij igre in ustvarjalnosti, socialno-psiholoških in antropoloških obravnjav igre ter uprizoritvenih dejavnosti; do uprizoritvenih umetnosti in konceptov igre kot kreativno-terapevtske metode, ki so jih razvile umetnostne terapije). Tretji segment predmeta pa je t. i. praktikum, ki se izvaja v obliki izkustvene delavnice, v kateri skupina študentov ustvarja v različnih umetnostnih medijih (gib-ples, zvok-glas, likovno izražanje), vzporedno s tem pa piše t. i. dnevnik, s katerim vzpostavlja refleksijo lastnega in skupinskega ustvarjalnega procesa – vse to pa poteka v dialogu s temami, ki jih obravnavajo predavanja oz. seminarji.

Integracija teoretskih znanj in praktičnega (osebnega) izkustva poteka na več nivojih: na delavnici se študenti soočajo z vzpostavljanjem relacij (posameznik in njegov/skupinski ustvarjalni proces; jaz-drugi; jaz-skupina), ki so na nek način zgolj preslikava različnih nivojev komunikacije in raznovrstnih »vlog«, ki jih prevzemamo v vsakdanjem življenju; ko ustvarjajo krajše gibalno-vokalne strukture, se izkustveno srečajo tudi z osnovnimi principi oblikovanja performativnih akcij (kar jim pogosto približa sodobne uprizoritvene prakse, ki ne temeljijo na besednem materialu in od receptorja terjajo drugačno senzibiliteto zaznavanja kot npr. tradicionalno dramsko gledališče) ipd. Udeleženci sami pa izpostavljajo tudi »kreativno-terapevtski« potencial takšnega pristopa: ker tovrstno delo zaobide vsakršno estetsko vrednotenje, posameznika spodbuja k čimbolj neobremenjenemu razvijanju in preizkušanju novih ustvarjalnih izrazov; v ospredju je neverbalna komunikacija, ki odpira pozornost za druge načine in kvalitete medosebnih interakcij.

Predstavljeni model sicer ne izhaja iz dramskega teksta, toda to ne pomeni, da ga ni mogoče aplicirati v okviru pouka književnosti (tovrstni integrativni pristopi so pogosti v vrtcih in osnovnih šolah; na višjih ravneh vzgojno-izobraževalnega sistema se le redko uporabljajo): dramsko ali katerokoli drugo literarno besedilo lahko postane izhodišče za ustvarjanje v drugem kreativnem mediju. To je lahko vzporedna ustvarjalna spodbuda, ki lahko razpre recepcijsko »tujost« drame: delamo lahko s temo drame, z nepovezanimi fragmenti besedila, z dramsko situacijo ipd. – s tem, ko izbrani segment uprizorimo tako, da ga »prevedemo« v gibalni, zvočni ali likovni material (ki je morda posamezniku bližji kot beseda), tekst ugledamo v številnih novih perspektivah. Lahko ga povsem dekonstruiramo, toda ne glede na

postopek, ga na ustvarjalni način vsaj delno razrešimo njegove »tujosti«: bližji postane že zato, ker smo z njim v ustvarjalni interakciji. Četudi se kdaj v temu procesu zazdi, da ne vodi nikamor drugam kakor stran od dramskega teksta, se je k slednjemu zmeraj mogoče povrniti: strukture, ki se ustvarijo v drugih medijih, vsebujejo vsaj nekaj referenčnih točk, ki jih pozorni pedagog lahko zmeraj usmeri nazaj k izhodišču.

## Literatura

- CARLSON, Marvin, 1996: *Performance. A Critical Introduction*. London, New York: Routledge.
- FREYTAG, Gustav, 1976: *Tehnika drame*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- KLOTZ, Volker, 1996: *Zaprta in odprta forma v drami*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- KRALJ, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- MÜLLER, Heiner, 1999: Stroj Hamlet. *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj* 6. 8–12.
- PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- SCHECHNER, Richard, 2002: *Performance Studies. An Introduction*. London, New York: Routledge.
- SCHULLER, Aleksandra, 2002: »Hočeš kaj več kot moja smrt?« Sofoklova in Jovanovičeva *Antigona*. *Slavistična revija* 50/4. 521–537.
- SCHULLER, Aleksandra, 2006: Art as a Vehicle. Performing Arts and Arts Therapies Between Ritual and Aesthetics. V: Scoble, Sarah: *European Arts Therapy. Grounding the Vision to Advance Theory and Practice*. Plymouth: University of Plymouth Press. 179–185.