

Performans pisave

Sintagma *performans pisave* se nanaša na razmerje med zapisanim in govorjenim besedilom postdramskega gledališča. Razmišljanje želi predstaviti predvsem semantično in sintaktično funkcijo zapisa z ozirom na pojem performansa kot dogodka različnih emocionalnih vibracij. V interpretacijo sta vključeni dve drami: *Kot kaplja dežja v usta molka* Irene Tomažin ter *Obličje iz peska* Ivana Peternelja. Diskurz izpostavlja tudi problematiko miselne transformacije, izražene v mnogopomenski simbolni govorici. Posebna pozornost pa je namenjena fenomenu molka, ubeseditvi reminiscenc ter stilni funkciji performativnih izrekov.

Ključne besede: postdramsko gledališče, performans pisave, reminiscence, performativni izreki, Irena Tomažin, Ivan Peternelj.

The syntagma „performans of writing“ refers to the relation between a written and spoken wording of the post-drama theatre. This deliberation aims to present primarily the semantic and syntactic function of writing with regard to the notion of performance as an event of various emotional vibrations. Two dramas are included in the interpretation: *Obličje iz peska* (*Face in the Sand*) by Ivan Peternelj and *Kot kaplja dežja v usta molka* (*Like a Raindrop into the Mouth of Silence*) by Irena Tomažin. The discourse first of all exposes the problems of mental transfiguration, expressed by multi-notional symbol language. A special attention is paid to the phenomenon of silence, getting reminiscences into words and style function of performative utterances.

Keywords: post-drama theatre, performance of writing, reminiscences, performative utterances, Irena Tomažin, Ivan Peternelj.

Razmišljanje želi opozoriti na enega izmed vidikov postdramskega gledališča: na zapis dramskega teksta, ki ga teatrologi postdramatike poimenujejo s sintagmo *performans pisave*. Rizom sintagme se nanaša na pisno sporočilo dramskega teksta z razliko od njegove govorne podobe, v katero so zajete vse modukacije govornega aparata vključno z mimiko in elementi scenskega jezika. Zapisano besedilo, ki je sicer v postdramskem gledališču sekundarno, pa ima kljub temu svojo performativno vrednost in sicer kot razkritje različnih emocionalnih vibracij. Teatrolog Hans-Ties Lehmann primerja performans pisave z nepopisano steno kot palimpsestom; na njeni ploskvi so zarisane črte trpljenja, vijuge predsmrtnih blodenj, razkrivajo se negativni in pozitivni eksistenciali. S tega vidika ohranja pisava še vedno svojo performativnost, čeprav se je njena funkcija v postdramatiki spremenila. Teatrologi uporabljajo za pisno besedilo oznako „potopljeni svet“, kar pomeni, da dramski tekst ne izgine v celoti. Še vedno je subliminalno prisoten, le da ga prekrijejo elementi nejezikovnega sporočanja, ki celoto dopolnjujejo s simbolno mnogopomenskostjo. Dramska pisava, ugotavlja Lehmann, ostaja intenziteta komunikacije, ki se dokončno realizira v govornem dejanju. Posebno funkcijo zapisa opravljajo „performativni izreki“, katerih utemeljitelj je lingvist in filozof John L. Austin. Dramaturgija postdramskega gledališča opredeljuje izreke kot pragmatične izjave, ki morajo biti dosledno realizirane v poteku predstave, četudi so za gledalce lahko zelo šokantne. Teatrologinja Erika Fisher - Lichte pa utemeljuje performativne izreke s širšega sociološko – antropološkega vidika kot izjave, ki so vedno namenjene družbeni skupnosti; po svojem izvoru so izreki izrazito pragmatični, glede realizacije pa so lahko neuresničljivi. Vendar pa je potrebno izpostaviti tudi njihovo stilno funkcijo v dramskem zapisu. V dramah Irene Tomažin in Ivana Peternelja opozarja pragmatično izjavljanje na človekovo eksistenčno pozicijo, ki je postala problematična prav zaradi družbenega pragmatizma, ki je posameznikovo emocionalnost zreduciral do popolne apatije. Zato je toliko bolj razumljiva ukinitiv subjekta v ustvarjalnem procesu postdramskega gledališča. Z vidika metafizike ostaja subjekt še vedno kreator bivanja znotraj dualizma subjekt/objekt. Z ukinitvijo subjekta pa se postdramsko gledališče miselno usmerja k novim entitetam. Konec subjekta in metafizičnega dualizma pomeni tudi razpad jezikovne

konvencionalnosti in prehod v emocionalno govorico, ki je lahko jezikovna ali nejezikovna; temelj obeh je simbolna razsežnost giba, zvoka, svetlobe in besede. Prezenca navedenih elementov je prisotna tudi v dramskem zapisu obeh navedenih dram. V interpretaciji so posebej izpostavljeni emocionalni vidiki zapisa glede na stilno vlogo performativov ter semantičnih in sintaktičnih značilnosti prehoda k novim entitetam. Posebej pa je izpostavljen fenomen molka kot najvišje oblike komunikacije, s katero se človek obrača k transcendenci. Pozornost je namenjena tudi funkciji reminiscenc kot komunikaciji posameznika z njegovim emocionalnim spominom. Za oba dramska zapisa uporablja razmišljanje oznako drama; deli namreč ostajata zaradi vloge besedila na meji dramske uprizoritve in performansa.

Dramski tekst Irene Tomažin *Kot kaplja dežja v usta* molka izhaja iz fenomena molka kot najjasnejšega nagovora višji entiteti. Molka je dar tišine, ki ga je človek ga je prinesel s seboj v bivanje. Vsaka oblika govora pa je samo družbena konvencija, ki jo avtorica imenuje „besedičenje“. Molka je redukcija komunikacije do meje, ki jo Irena Tomažin označi kot „čistino tišine“. Rizom sintagme se skriva v levem prilastku. V „čistini“ namreč izgine vse bivanjsko, ostane samo intuitivna vez, ki v tišini poveže posameznika z višjo entiteto. Zato avtorica lahko zapiše lapidarno poved: „Samo tišina obliko dobi“. (I. Tomažin, 2009: 1).

Solilog drame je sestavljen iz dveh pomenskih delov govorne oziroma negovorne komunikacije. Temeljna misel obeh je tesnoba alienacije, ki pa je potrebna zato, da posameznik spozna resnico govora in molka sredi svoje eksistencialne določenosti. Prvi del soliloga pripada molku, ko se človek zavestno odloči pretrgati komunikacijsko vez in je govor kot sredstvo sporazumevanja ukinjen ter vrnjen na svoje izhodišče. Proces zavračanja govora drugih kot govora okolice je avtorica eksplicirala s sintaktično zvezo časovnega adverba in predikativne zveze; sintaktični vidik obojega pa je sporočilo popolne odtujenosti. Sintaktična zveza se glasi: „Besede za vedno ostanejo tuje.“ (I. Tomažin, 2009: 1). Misel se nanaša predvsem na govor kot obliko sporazumevanja; govor je namreč tuj tistemu posamezniku, ki se iz konvencionalnosti umika k višji entiteti. S prekinitvijo komunikacijskega procesa se prične ožiti in zapirati bivanjski prostor človeku, ki se je distanciral od svojega sporazumevalnega miljeja. Vendar pa je potrebno poudariti, da je distanca predstavljena kot pozitiviteta, kot meditativni prestop bivanjske meje in kot soočenje z višjim Jazom, s katerim je mogoče komunicirati izključno z molkom, ki odpira temeljna vprašanja bivanjske resnice. Nagovor višjega Jaza pomeni ubeseditev lastne emocije, zato je ta proces predvsem govorica mnogih vprašalnic. Ko avtorica poudari pomen komunikacije z višjo entiteto, uporabi verbum „nahriniti“ in sicer v semantičnem pogledu „obogatiti“. Z mnogimi vprašanji je torej potrebno „nahriniti“ govor, s katerim se posameznik obrača k transcendenci. Odgovori višje entitete so temelj komunikacije, ki ne predstavlja samo sporazumevalne vezi med govorcema, ampak obogati molka. Govorica višjega Jaza, beseda dejavne tišine, je odgovor na vsa vprašanja eksistence; je govor, ki realne bivanjske dimenzije spreminja v transcendentne razsežnosti, vključno s človeškim telesom, ki se šele ob tem glasu zave svoje časnosti in končnosti. Ekspresivnost komunikacije z višjim Jazom ubesedi avtorica z dinamiko verbumov: „dvigniti“, „utišati“, „preplaviti“. Glas višje entitete je ubeseden kot kataklizma totalnega prečiščenja: močno deževje bo dvignilo gladine, preplavilo realnost, utišalo praznost govorjenja in razprlo novo svobodo. Avtorica zapiše, da bo mogoče „splavati“ skozi meje lastnega telesa. Glagol „splavati“ vsebuje v svojem globljem pomenu odrešilen preboj skozi vse bivanjske vezi, ki so alegorično predstavljene kot uklenjenost v meje fizičnega telesa. „Splavati“ iz lastnega telesa pa za avtorico pomeni tudi začetek nove govorice kot nagovora transcendence.

Drugi del soliloga uvaja kondicional, ki zahteva razmislek o posledicah govorne komunikacije v bivanjskem okolju. Avtorica odgovarja, da je komunikacija tvegana igra, ki vodi v razpad človekovega intimnega sveta. Glagola „razpreti“ in „razkriti“ poudarjata s pomočjo pomenskega stopnjevanja tragično potezo komunikacije. Besede, ki jih izreče posameznik, najprej razprejo njegov intimni svet in ga nato razkrijejo. Meje intimne se porušijo, človek ostane razkrit, ranljiv v svoji resnici, ki postane predmet manipulativnosti. Kruto igro razkrivanja resnice je Irena Tomažin

ubesedila z verbomom „izdati“; jezik kot govor je v svoji družbenosocialni funkciji izdajalec človekovega intimnega sveta. Iz tega tragičnega zavedanja se avtorica ponovno zateče k molku. Izvede komparacijo, da je molk oaza v puščavi pragmatizma. Molk je namreč redukcija govorne navlake in pot stapljanja s transcendenco kot edino resnico. Verbum „osušiti“ in particip „molčeč“ sta rizoma nove entitete, kajti osušiti je potrebno vse besedičenje, da lahko molk napolni fizično telo in človek molče doživi dotik višjega Jaza.

Naslov drame se navezuje na fenomen molka kot edine oblike komunikacije, ki ohranja neokrnjenost človekovega intimnega sveta. S sintaktičnega vidika preseneča izpust predikata, zato dobi naslov smiselno podobo šele v eksplikaciji celotnega teksta. „Kaplja dežja“ je začetek prerajanja, začetek nove miselnosti, ki bo svoje temelje postavila na „ustih molka“. Zato bi ustrezal predikat, ki bi ponazarjal pravo kozmično prerajanje, da bi se človeška govorica spet lahko vrnila k svojemu prazviru – k intimnemu nagovoru transcendence. Miselna izhodišča avtorice so močno približana filozofiji indijskega misleca Osha, ki je o vprašanju govornice in tišine zapisal: „Ves trud meditacij je ravno to: kako skočiti iz jezika. Družba obstaja zaradi jezika. Ko komuniciram, postanem del družbe, ko ne komuniciram, postanem del vesolja. Tišino si prinesel s sabo na svet, jezik ti je bil dan kot družbena večina. Pridi spet do tiste tišine, postani spet otrok.“ (Osho, 1994: 207).

Dramski tekst Ivana Peternelja *Obličje iz peska* je zamišljen kot govorica simbolov transformacije človeka, ujetega v labirint zahodne metafizike. Celota je realizirana kot solilog glavnega junaka Zemljemerca, ki je stopil na pot novih miselnih spoznanj. Temeljna vprašanja eksistence rešuje s pomočjo dialoga s Senco in z žensko junakinjo Živo, vendar pa je dialog samo fiktiven. Dileme o zavednem in nezavednem mora reševati z nenehnim samoizpraševanjem, pri čemer zelo jasno izstopa njegova nemoč v iskanju lastne resnice znotraj trdno začrtanih mej metafizike. Celoten prizor je oblikovan kot drobec dogajanja, ki na svojstven način miselno dopolnjuje Borghesovo novelo *Krožne razvaline*, ki je dodana kot posebne vrste prolog. Dramatik vstopi v sporočilnost Borghesovega besedila z vidika gnostičnih spoznanj tako, da izjemno subtilno dodaja lastne izkušnje sanjalca, izgubljenega v labirintu realnosti in irealnosti. Borghesova novela temelji na preseganju zahodne metafizike in odpira pot gnosticizmu. Z vidika gnostikov pa je človek kot zemeljski Jaz samo projekcija univerzalnega Uma, njegova senčna slika. Pri gnostikih subjekt izgubi vlogo kreatorja bivanja, s tem pa je ukinjen tudi metafizični dualizem. Tudi glavni junak Peterneljeve drame je prisposodba zemeljskega Jaza. Njegovo ime se nanaša na človeka kot zemeljsko bitje v nenehnem gibanju in spreminjanju svojega bivanjskega prostora. Zloženska Zemljemerec opozarja s svojo semantično vlogo na slehernika kot popotnika skozi vse faze realnega bivanja na Zemlji. Pojav Sence, ki ga neprestano spremlja in nastopa kot dramska oseba, je potrebno razumeti v širšem konceptu gnostičnega spoznanja kot simbol nezavednega, ki se manifestira predvsem v sanjah. Senca nastopa v funkciji posredovanja in odkrivanja resnice zavednega in nezavednega, zato se v sanjah pojavlja kot oseba; sanjalec in Senca sta zlita v celoto. Človekov pogovor s Senco je zato izjemno emocionalen trenutek soliloga, ki poteka kot poskus razjasniti temeljne resnice eksistence. Osrednja beseda soliloga je substantiv „pesek“, katerega semantična vloga je skrita v njegovi temeljni značilnosti: v sestavi. Pesek je skupek neštetihih zrn, njihov simbolni pomen pa je povezan z mnogimi leti preteklosti. Poleg tega pa pesek simbolizira tudi iskanje bivanjske varnosti, zato je njegova vloga med drugim tudi „regresus ad uterum“. Šele skupaj s semantično vlogo ustreznih substantivov in adjektivov, ki predstavljajo eksistencialno varnost in vračanje na embrionalni začetek, dobi sintagma „obličje iz peska“ svoj pravi performativni zapis. „Obličja iz peska“ so v metonimičnem pomenu znane in varne poteze bivanja, ki se Zemljemercu vračajo v sanjah kot želja po varnosti embrionalnega začetka. Pot, ki vodi Zemljemerca iz mišljenja zahodne metafizike v nova spoznanja gnostikov, je poimenovana s sintagmo „prejšnje sanje“. Semantična vloga adjektiva „prejšnji“ ni samo v zaznamovanju časovne dimenzije, ampak vsebuje tudi aleatoričnost, saj še ni pretrgana vez med zemeljskim Jazom in labirintom metafizike. Pomenske razsežnosti substantiva „labirint“ so vezane na vse oblike bivanja,

pri čemer pa prevladuje predvsem negativni vidik, ki je izražen s substantivoma „zmedenost“ in „izgubljenost“. Po svoji morfološki funkciji sta oba samostalnika rezultat glagolskega dejanja; njuna časovna dimenzija pa je atemporalnost. Izhod iz labirinta metafizike simbolizirata numerali „sedem“ in „štiri“ ter substantiv „vrt“. Semantična razsežnost števila sedem je zelo široka; v dramskem prizoru se nanaša na proces pozitivne obnove mišljenja. V tem smislu se dopolnjuje s številom štiri, ki predstavlja vidik univerzalnosti pa tudi sintezo mišljenja in čustvovanja. Vsi navedeni principi so v drami eksplicirani kot odklon od zahodne metafizike in prehod v dinamično spremembo mišljenja. S simboliko obeh števnikov je povezana tudi semantika substantiva „vrt“, katerega temeljna pomenska razsežnost je prispodoba Kozmosa. Kot prostranost Univerzuma je „vrt“ tudi simbol prostosti in novih miselnih spoznanj. Kljub prizadevanju, ustvariti nov koncept eksistence na podlagi gnostičnega mišljenja, pa ostaja Zemljemerec še vedno ujet v brezizhodnost metafizike, kar je izraženo z gerundijem „mrgolenje“ v pomenskem odtenku drhtavice, ki ga prešine vselej ob spominjanju na labirint. Kot princip brezizhodnosti je arhitektura labirinta popolnoma ustrezna, saj je sestavljen iz koncentričnih krogov. Prestop ene izmed krožnic pomeni samo vrnitev v ponavljanje, kot je prikazano v novem prizoru, v dogodku Zemljemerca in dramske junakinje Žive.

Njun poskus, prestopiti mejo labirinta, uvaja verbum „bežati“, ki je vezan z modalnikom „morati“ in izraža nujnost takojšnje odločitve. Nujnost pobega jima narekuje prisotnost „pajčevine“; semantična vloga tega substantiva odkriva dvojje: kazen za ambicije in prikritost resnice. Kot zemeljska Jaza sta Zemljemerec in Živa človeka novih ambicij, med katerimi prevladuje odkrivanje eksistencialnih resnic - še posebej resnice mišljenja; kot zagovornika novih miselnih spoznanj pa sta še vedno ujeta v labirint metafizike. Dramski prizor je sicer zasnovan kot prestopanje krožnice enega izmed koncentričnih krogov labirinta; toda ko junaka po pobegu že pričakujeta novo eksistenco v smislu miselne transformacije, se krožnica labirinta zapre. Semantično vlogo brezizhodnosti nosita substantiva „volk“ in „sneg“ ter števnik „osem“. Samostalnik „volk“, ki simbolizira emocionalnost, dobi v prizoru negativno konotacijo; pojavi se v trenutku, ko sta junaka prepričana, da jima je pobeg uspel. Ironičnost nemoči je izražena s števnikom „osem“. Njegova simbolna vloga označuje sicer miselno transformacijo; toda dramska junaka sta zašla v labirintu samo nekaj minut prej, preden je ura odbila osem. Ostala sta znotraj krožnice, v objemu pozabe, nemoči in izginjanja, ki ga simbolizira sneženje. Prizor, ki se izteče v tragično spoznanje nemoči, je samostojna izpovedna enota, miselno zaokrožena eksistencialna izkušnja, ki se začne in konča v labirintu metafizike. Dramski prostor je zdaj odprt za nov prizor, oziroma za dopolnitev Zemljemerčevega soliloga z vidika reminiscenc. S pomočjo Sence, kot novega zavedanja, prepozna Zemljemerec vse bivanjske razsežnosti v jasnini emocionalnosti. Reminiscence, pri gnostikih pogosto imenovane kot „spomin duše“, se razprejo Zemljemercu v trenutku absolutne nemoči, da bi ubežal metafizičnemu racionalizmu. Temeljni nosilci reminiscenc so substantivi: „morje“, ki simbolizira dvom in negotovost, „zarja“, prispodoba življenjskih priložnosti, „piramida“, simbol integracije in konvergence, „praproč“, ki simbolizira domovanje umrlih ter „pesek“, simbol varnosti in prenove. Negativni vidik reminiscenc pa predstavlja množica „mravelj“, ki so podoba navezanosti na materialne dobrine. Semantično težo ubeseditve nosi preteklik glagola „videti“: šele po razgovoru s Senco, s svojim višjim Jazom, se je odprlo tudi novo videnje onstran metafizičnega ratia. V odprtosti novega mišljenja je Zemljemerec ugledal z očmi emocije novo podobo bivanja, ki se je začelo na razvalinah labirinta. Čeprav se morda zdi, da v ubeseditvenem postopku reminiscenc prevladuje naštevalnost z elementi deskriptivnosti, pa je znotraj procesa ohranjen premik od realnosti h kozmični razsežnosti. Emocionalna videnja so vibracije pozitivnih in negativnih zaznav, vse pa se zlijejo v svoj Pravir – v „nedoumljivo vesolje“. V sintaktičnem pogledu poteka ubeseditvev reminiscence kot ena sama pomensko izredno razvejana hipotaksa. Od interpunkcij nastopa samo vejica in na koncu soliloga tropičje, ki pušča odprto pot naslednjemu videnju. S takim postopkom je avtor realiziral reminiscence kot nepretrgan niz emocionalnih videnj.

V dramskih prizorih pa je mogoče opaziti tudi rabo performativnih izrekov, ki so nosilci posebne

stilne funkcije. Struktura performativnega izreka je struktura rečenice. Njihovo pojavljanje je sprotno in na videz nima nikakršne povezane z nosilnim tekstom. Semantično vlogo performativnih izrekov je potrebno iskati izven dramskega dogajanja. Njihov nastanek je vedno povezan z določenimi eksistencialnimi spoznanji, z racionalnim razumevanjem bivanja. Kot elementi racionalnih presoj nastopajo performativni izreki tudi v Peterneljevi drami. Dramatik pa je z njimi močno poudaril poseganje racionalnega v občutljivo emocijo glavnih junakov. Performativni izreki so pragmatične strukture duhovno izpraznjenega sveta, hkrati pa so tudi dokaz o brezizhodnosti labirinta.

Razmišljanje je želelo prikazati enega izmed vidikov komunikacije v postdramatiki, kjer dramski zapis izgublja vlogo, ki jo je imel v tradicionalnem gledališču. Primarnost komunikacije prevzame neverbalno sporočanje oziroma široka paleta scenskega jezika. Tudi v obravnavanih dramah je besedilo skrčeno na minimum; izstopajo namreč besede, katerih semantična vloga zajema celotno sporočilnost dogajanja. V scenskem jeziku pa je besedna simbolika eksplicirana tudi vizualno kot preplet giba in svetlobe. Šele v tem kontekstu lahko govorimo o dramski pisavi kot performansu. Dramski deli Irene Tomažin in Ivana Peternelja sta v slovenskem postdramskem gledališču zanimiv primer nove komunikacije; njen temelj je solilog kot ubeseden notranji glas, ki je v svojem najglobljem pomenu intuitivni razgovor posameznika z njegovo emocijo.

Viri in literatura

1. Chevalier, Jean, 1993: *Slovar simbolov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
2. Ffischer-Lichte, Erika, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Koda.
3. Lehmann, Hans-Ties, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
4. Osho, 1994: *Knjiga o ničū*. Ljubljana: Satja.
5. Peternelj, Ivan, 2006: *Obličje iz peska*. Ljubljana: tipkopis Mladinskega gledališča.
6. Ravnjak, Vili, 2005: *Spoznavanje višjega jaza*. Ljubljana: Gnostica.
7. Schechner, Richard, 2006: *Performance studies*. New york.
8. Tomažin, Irena, 2009: *Kot kaplja dežla v usta molka*. Ljubljana: tipkopis Mladinskega gledališča.