

glu

5. Letnik / Volume 2 Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

am
fi
te
at
er

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT

Univerza v Ljubljani
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo



Ljubljana, 2017

5. Letnik / Volume

2 Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

am
fi
te
at
er

AMFITEATER

Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory

Letnik / Volume 5, Številka / Number 2

ISSN 1855-4539 (tiskana izdaja)

1855-850X (elektronska izdaja)

Glavna in odgovorna urednica / Editor-in-Chief: Maja Šorli

Uredniški odbor / Editorial Board: Bojana Kunst, Barbara Orel, Ana Perne, Blaž Lukan, Aldo Milohnič, Tomaž Toporišič, Gašper Troha

Mednarodni uredniški svet / International Advisory Board: Mark Amerika (University of Colorado, US), Marin Blažević (Sveučilište u Zagrebu, HR), Ramsay Burt (De Montfort University, GB), Joshua Edelman (Manchester Metropolitan University, GB), Jure Gantar (Dalhousie University, CA), Janelle Reinelt (The University of Warwick, GB), Anneli Saro (Tartu Ülikool, EE), Miško Šuvaković (Univerzitet Singidunum, RS), S. E. Wilmer (Trinity College Dublin, IE)

Soizdajatelj: Slovenski gledališki inštitut, (zanj Mojca Jan Zoran, direktorica) in Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (zanjo Tomaž Gubenšek, dekan)

Published by: Slovenian Theatre Institute (represented by Mojca Jan Zoran, Director) and University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television (represented by Tomaž Gubenšek, Dean)

Prevod v slovenščino / Translation to Slovenian: Kaja Bucik Vavpetič

Prevod v angleščino / Translation to English: Barbara Skubic, Jana Renée Wilcoxon

Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editing: Andraž Polončič Ruparčič

Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editing: Jana Renée Wilcoxon

Bibliotekarka / Librarian: Bojana Bajec (UL AGRFT)

Korektura / Proofreading: Maja Šorli, Jana Renée Wilcoxon

Oblikovanje / Graphic Design: Simona Jakovac

Priprava za tisk / Typesetting: Nina Šturm

Tisk / Print: CICERO, Begunje, d.o.o.

Število natisnjenih izvodov / Copies: 250

Revija izhaja dvakrat letno. Cena posamezne številke: 10 €. Cena dvojne številke: 18 €. Letna naročnina: 16 € za posameznike, 13 € za študente, 18 € za institucije. Poštnina ni vključena.

The journal is published twice annually. Price of a single issue: 10 €. Price of a double issue: 18 €. Annual subscription: 16 € for individuals, 13 € for students, 18 € for institutions. Postage and handling not included.

Prispevke, naročila in recenzentske izvode knjig pošiljajte na naslov uredništva / Send manuscripts, orders and books for review to the Editorial Office address:

Amfiteater, SLOGI, Mestni trg 17, Ljubljana, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: amfiteater@slogi.si

Ljubljana, december 2017 / Ljubljana, December 2017

Revija Amfiteater je leta 2008 ustanovila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. / Amfiteater - Journal of Performing Arts Theory was founded in 2008 by the University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television.

Revija je vključena v / The journal is included in: MLA International Bibliography (Directory of Periodicals).

Izdajo publikacije sta finančno podprla Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. / The publishing of Amfiteater is supported by the Slovenian Research Agency and the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

Kazalo / Contents

| | |
|--|-----------|
| Uvodnik | 9 |
| Preface | 11 |
| Razprave / Articles | |
| <i>Maja Šorli:</i> O lezbičnem gledališču v Sloveniji | 16 |
| On Lesbian Theatre in Slovenia | 36 |
| <i>Jure Gantar:</i> Il Capitanovi številni sovražniki. <i>Commedia dell'arte</i> kot politični komentar Evrope v zgodnjem novem veku | 56 |
| Il Capitano's Many Enemies: <i>Commedia dell'Arte</i> as a Political Commentary on Early Modern Europe | 70 |
| <i>Maja Murnik:</i> Performans in gravitacija | 86 |
| Gravity and Performance Art | 100 |
| <i>Milena Mileva Blažič:</i> Rokopisi in literarni začetki Ivana Hribarja v Dramatičnem društvu v Ljubljani | 102 |
| The Manuscripts and Literary Beginnings of Ivan Hribar in the Dramatic Society in Ljubljana | 117 |
| Recenzije / Book Reviews | |
| <i>Jasmina Založnik:</i> Vse je igra interpretacij; igra z razliko in do razlike, ki jo ustvarjamo (Bojan Anđelković: <i>Umetniški ustroj Noordung. Filozofija in njen dvojniki</i>) | 120 |
| <i>Jure Gantar:</i> Novi pogledi na stara vprašanja (Štefan Vevar in Barbara Orel, urednika: <i>Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe. Ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani</i>) | 128 |
| <i>Kaja Kraner:</i> Kako se kaže vladavina (Aldo Milohnić: <i>Umetnost v času vladavine prava in kapitala</i>) | 132 |
| <i>Gašper Troha:</i> Kako analizirati gledališče v družbenem kontekstu? (Joshua Edelman, Louise Ejgod Hansen in Quirijn Lennert van den Hoogen: <i>The Problem of Theatrical Autonomy – Analysing Theatre as a Social Practice</i>) | 138 |

| | |
|--|------------|
| How to Analyse Theatre in a Social Context? (Joshua Edelman, Louise Ejgod Hansen and Quirijn Lennert van den Hoogen: <i>The Problem of Theatrical Autonomy - Analysing Theatre as a Social Practice</i>) | 142 |
| <i>Katja Gorečan:</i> (Ne)slišnost krvavečih bradavic (Simona Semenič: <i>Me slišiš?</i> & Simona Semenič: <i>Tri drame</i>) | 146 |
| <i>Nataša Berce:</i> Precizno zgodovinjenje plesne moderne (Živa Kraigher: <i>Ko se zgodi ples. Zapisi, dokumenti, spomini.</i> Posthumno uredil Tomaz Kraigher) | 152 |
| Lojze Smasek: Izbrane gledališke kritike z mednarodnih festivalov / Selected Theatre Reviews from International Festivals | 162 |
| Philip Glass, Robert Wilson: <i>Einstein on the Beach</i> (<i>Einstein na plaži</i>); Islandsko narodno gledališče: <i>Inúk</i> | 163 |
| Jérôme Savary: <i>Les Mélodies du malheur</i> (<i>Melodije nesreče</i>) | 165 |
| William Shakespeare - Lindsay Kemp Company: <i>A Midsummer Night's Dream</i> (<i>Sen kresne noči</i>) | 166 |
| Enrique Vargas: <i>Preročišča</i> | 167 |
| Navodila za avtorice_je | 172 |
| Submission Guidelines | 174 |

Maja Šorli, glavna in odgovorna urednica

V drugi številki petega letnika Amfiteatra vam prinašamo štiri razprave, šest knjižnih recenzij ter zgodovinsko prilogo: štiri izbrane kritike Lojzeta Smaska.

V prvi razpravi Maja Šorli razišče pojav lezbičnega gledališča na Slovenskem. To je prva tovrstna razprava tako pri nas kot tudi v širši balkanski regiji in je zato v celoti prevedena v angleščino. V njej avtorica začrta metodološki okvir obravnave manjšinskega gledališča od devetdesetih let 20. stoletja dalje ter predstavi primere lezbičnega gledališča pri nas. Jure Gantar v zgodovinski razpravi o *commedii dell'arte* raziskuje razmerja med Capitanom in drugimi liki ter jih interpretira kot mikrokozmos italijanskega političnega položaja tistega časa. Sledi razprava Maje Murnik o performansu in gravitaciji, ki med drugim prinaša nekaj novih pogledov na performativno umetnost Dragana Živadinova. Z njim se v pričujoči številki ukvarja še recenzija knjige Bojana Anđelkovića *Umetniški ustroj Noordung. Filozofija in njen dvojniki*. Avtorica recenzije Jasmina Založnik zapiše, da je monografijo mogoče »brati hkrati kot pomembno analitično-teoretsko in interpretacijsko delo, hommage Draganu Živadinovu in hkrati tudi že kot predstavo, ki Živadinova na specifičen način ponavlja z razliko«.

Še ena knjižna recenzija se povezuje z razpravo. Leta 2017 smo obeležili 150. obletnico ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani, s čimer so bili postavljeni temelji za razvoj slovenskega gledališča moderne dobe. SLOGI in UL AGRFT sta združila moči in s sodelovanjem številnih raziskovalk in raziskovalcev pripravila zbornik z naslovom *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe. Ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani*. Znanstveno monografijo sta uredila Štefan Vevar in Barbara Orel, za pričujočo številko Amfiteatra pa jo je recenziral Jure Gantar. Označi jo za jasno zastavljeno in pregledno organizirano, oceni vsako razpravo, kot njen glavni doprinos pa izpostavi, da lahko »vidimo, kako je na naše gledališko zgodovino vplival razvoj novih znanstvenih metodologij in tehnologij«. Kot dodatek k zborniku lahko beremo zadnjo razpravo v tej številki Amfiteatra. Milena Mileva Blažič namreč piše o literarnih začetkih ljubljanskega župana Ivana Hribarja v Dramatičnem društvu v Ljubljani.

Poleg že omenjenih knjižnih recenzij so v Amfiteatru še štiri. Kaja Kraner pregleda knjigo Alda Milohnića *Umetnost v času vladavine prava in kapitala*, Gašper Troha pa monografijo z mestoma sorodno tematiko o avtonomiji umetnosti *The Problem of Theatrical Autonomy – Analysing Theatre as a Social Practice (Problem gledališke*

avtonomije – analiza gledališča kot družbene prakse) avtorjev Joshue Edelmana, Louise Ejgod Hansen in Quirijna Lennerta van den Hoogena. Katja Gorečan preuči dve knjigi: serijo performerskih besedil *Me slišiš?* ter *Tri drame* glavne slovenske dramateše Simone Semenič, katere gledališka besedila so prvič samostojno izšla letos. Nataša Berce v zadnji recenziji v tej številki označi knjigo Žive Kraigher *Ko se zgodi ples. Zapisi, dokumenti, spomini* za izjemno dragocen dokument, ki ponuja pregled premikov, ključnih za profesionalizacijo sodobnega plesa pri nas.

Za konec je Ana Perne, urednica dveh knjig izbranih kritik Lojzeta Smaska *Post scriptum*, za Amfiteater pripravila še štiri neobjavljene kritike, ki jih je avtor pisal med letoma 1976 in 1996 o produkcijah neslovenskih ustvarjalcev postdramskega gledališča.

Veliko novih uvidov ob branju pričujoče številke in naj bo leto 2018 polno gledališkega zanosu!

Maja Šorli, Editor-in-Chief

In the second issue of the fifth year of *Amfiteater* we bring you four articles, six book reviews and a historical supplement: four selected reviews of Lojze Smasek.

In the first article, Maja Šorli investigates the occurrence of lesbian theatre in Slovenia. It represents not only the first article of its kind in Slovenian language that deals with lesbian theatre but also the first of its kind published in the wider Balkan region. Thus we have also translated it into English. In the article, the author draws a methodological framework of the treatment of minority theatre from the 1990s onward and presents examples of lesbian theatre in Slovenia. Next, in his historical overview of *commedia dell'arte*, Jure Gantar researches the relations between Il Capitano and other characters, and interprets them as a microcosm of the Italian political situation of that era. Following is an article by Maja Murnik about performance and gravity, bringing, among other things, several new perspectives on the performative art of Dragan Živadinov. Bojan Anđelković also deals with Živadinov in his book *Umetniški ustroj Noordung. Filozofija in njen dvojniki* [The Artistic Machine Noordung. Philosophy and its Double], which has been reviewed by Jasmina Založnik, who writes that the monography is possible “to read as an important analytical-theoretical text and interpretative work, a homage to Dragan Živadinov and at the same time already as a performance, which repeats Živadinov in a specific way with a difference”.

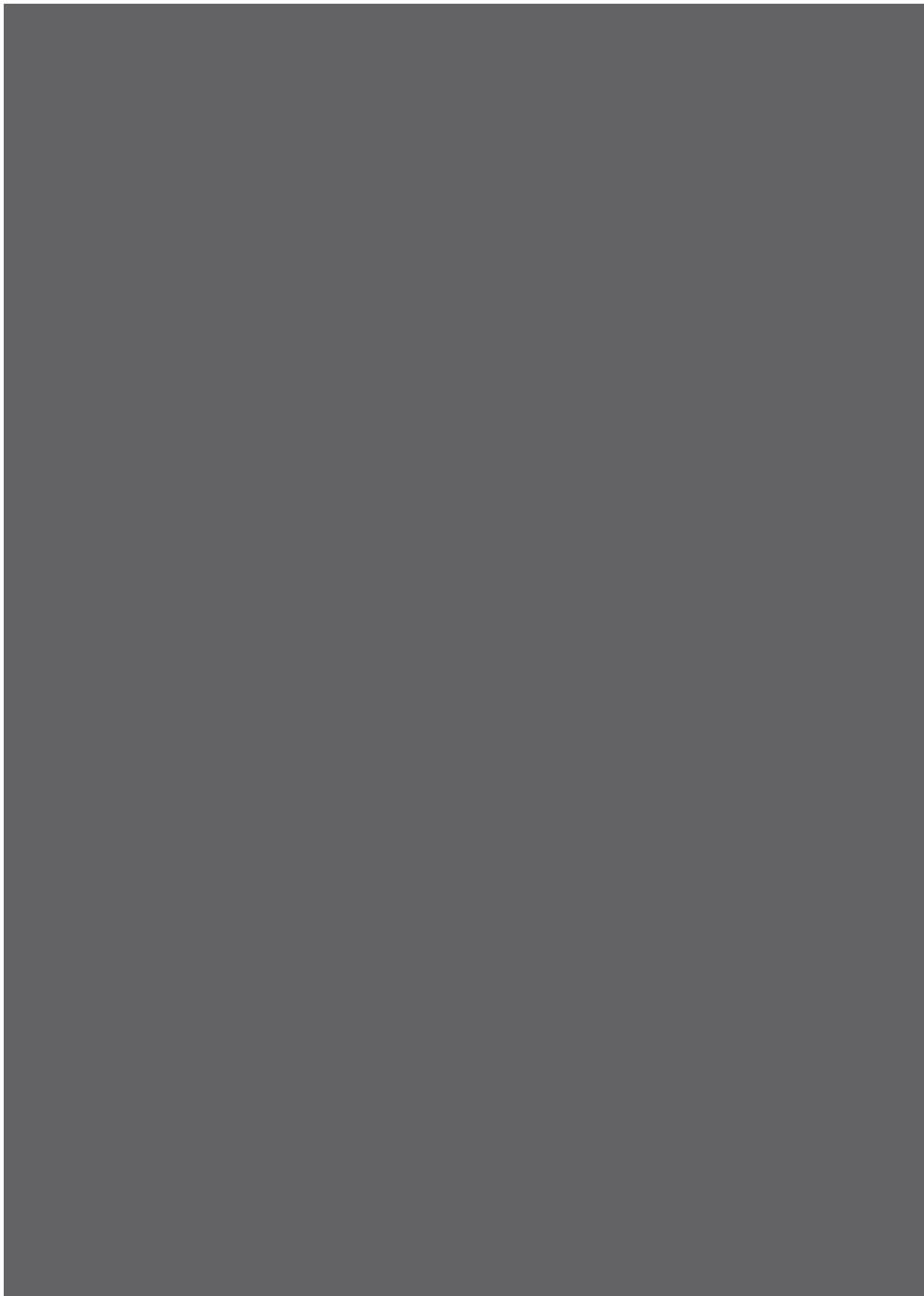
Yet another book review is related to an article. In 2017, we celebrated 150 years since the founding of the Dramatic Society in Ljubljana and the foundations it set forth for the development of modern Slovenian theatre. SLOGI and UL AGRFT combined forces and with the participation of many researchers have prepared a collection entitled *The Beginnings and Achievements of Slovenian Theatre of the Modern Era: On the 150th Anniversary of the Founding of the Dramatic Society in Ljubljana*. For the current issue of *Amfiteater*, Jure Gantar has written a book review of the resulting scientific monography that was edited by Štefan Vevar and Barbara Orel. He marks it as clearly structured and well-organised, evaluating every article, as its main contribution he stresses that we can “see how our theatre historiography has influenced the development of new scientific methods and technologies”. As an addition to the collection, we can read its final article in this issue of *Amfiteater*; Milena Mileva Blažič writes about the literary beginnings of the Ljubljana mayor Ivan Hribar in the Dramatic Society in Ljubljana.

Along with the mentioned book reviews, this issue of *Amfiteater* contains another four. Kaja Kraner looks at the book of Aldo Milohnić *Art in the Time of the Rule of Law and Capital* and Gašper Troha writes about *The Problem of Theatrical Autonomy – Analysing Theatre as a Social Practice* by authors Joshua Edelman, Louise Ejgod Hansen and Quirijn Lennert van den Hoogen, a monography with a partly related theme on the autonomy of arts. Katja Gorečan deals with two books: a series of performance texts *Me slišiš?* [Do you hear me?] and *Tri drame* [Three Dramas] by the main Slovenian dramatist Simona Semenič, whose theatrical texts have been published on their own for the first time this year. Nataša Berce in the final review of this issue labels the the book by Živa Kraigher *Ko se zgodi ples. Zapisi, dokumenti, spomini* [When Dance Happens. Notes, Documents, Memories] as an exceptionally valuable document that offers an overview of the transformations crucial for the professionalisation of contemporary dance in Slovenia.

To wrap things up, Ana Perne, the editor of two volumes of selected reviews by Lojze Smasek, *Post scriptum*, has prepared for *Amfiteater* an additional four unpublished reviews written by the author between 1976 and 1996 for productions of non-Slovenian creators of postdramatic theatre.

Wishing you many new insights while reading the current issue and may 2018 be full of theatrical zeal!

Translated by Jana Renéé Wilcozen



Razprave / Articles

Kaj je lezbično gledališče? Ali v Sloveniji ta kategorija sploh obstaja? Kako ga konceptualizirati in uprizarjati? Ta razprava ugotavlja, kam vse sega pojem lezbičnega gledališča tako v širšem sociološkem smislu – kot pojav v slovenski družbi – kot tudi v ozkem teatrološkem polju. Pregleda razmere (vznik aktivizma za pravice LGBTIQ) in nadaljuje s prostori, v katerih se skriva lezbično gledališče. Predstavi Monospolno gledališče ter druge primere gledaliških praks: komedijo, institucionalne uprizoritve, mednarodne festivale in mejne primere lezbičnih vsebin. Predlaga tudi model, kako raziskovati lezbičnost v slovenskem gledališču, ter smernice za prihodnost lezbičnega gledališča.

Ključne besede: lezbično gledališče, kvir (queer), homoseksualnost, sociologija gledališča, Monospolno gledališče, lezbijke, *Tatovi podob*

Maja Šorli dela kot raziskovalka na AGRFT UL ter kot samozaposlena v kulturi, dramaturginja. Leta 2014 je izdala monografijo *Slovenska postdramska pomlad* pri založbi Knjižnica MGL. Je članica mednarodne raziskovalne skupine STEP, Feministično raziskovanje (Feminist Research) pri IFTR ter Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. Je tudi glavna urednica Amfiteatra, revije za teorijo scenskih umetnosti.

maja.sorli1@guest.arnes.si

O lezbičnem gledališču v Sloveniji

Maja Šorli

Nobena subkultura se ne bi sprijaznila s privilegiji, izposlovanimi z zakonskim odlokom. (Sue-Ellen Case, »Postpolitični feminizem«)

Lezbičnost v slovenskem gledališču je tematika, za katero se zdi, da sploh nima zgodovine, da je zgolj košček mimobežne sedanjosti, morda prihodnost. Ta razprava je tako prva v našem prostoru, ki bo poskušala konceptualizirati, definirati in zamejiti lezbično gledališče, koliko in kako je prisotno v Sloveniji, kam vse sega pojem lezbičnega gledališča tako v širšem sociološkem smislu – kot fenomen v (slovenski) družbi – kot tudi v ozkem teatrološkem polju – kakšno mesto ima znotraj polja (slovenskega) gledališča in katerih področij v njem se dotika. Pojem lezbičnega gledališča se pogosto prekriva z oznako kvirovskega (ang. queer) ali LGBTIQ (lezbijk, gejev, biseksualnih, transspolnih, interseksualnih in kvir oseb) gledališča, zato bom zadnji dve poimenovanji uporabljala kot sinonima, razen kadar ne bom eksplicitno navedla, zakaj je razlika med izrazoma pomembna.

Lezbičnost je seveda negledališki izraz, nanaša se na lezbijko, izraz, ki je prevzet iz sodobnih evropskih jezikov in prilagojen. Kot je še zapisano v *Slovenskem etimološkem slovarju*, je poimenovanje »mlado tudi v drugih jezikih in temelji na imenu grškega otoka Lézbos, gr. Lésbos, na katerem je v 7. in 6. stol. pr. n. š. živel lirski pesnik Sapfo, ki je bila domnevno lezbijka« (dostop na jezikovnem portalu Fran, julij 2017). Lezbično gledališče v tej razpravi razumem kot krovno oznako za pisano paleto uprizoritvenih praks, katerih tematika je lezbična, torej prikazuje čustveno, seksualno, telesno, romantično, duhovno nagnjenost žensk/-e do osebe istega spola. Tovrstno gledališče lahko iščemo v solo performansih, drag king performansih, drag queen performansih, vampire-queen, fetišističnih, glasbenih performansih, v stand-up komediji, klovnstvu, sodobnem plesu pa tudi v reinterpretacijah klasičnega dramskega gledališča, v sodobnih dramskih besedilih ali drugih kvirovskih praksah. Vse to opiše Tatjana Greif v morda do sedaj najcelovitejšem slovenskem pregledu lezbične gledališke ustvarjalnosti z naslovom »Queer kulturne delavke«. Lezbično gledališče lahko imenujemo tudi tisto gledališče, ki ga ustvarjajo lezbijke, vsebinsko pa je pogosto vezano na negativne konotacije neženstvenosti, nevidnosti, zatiranja itd. (prim. tudi Sisley).

Zahvale: Raziskavo za to razpravo je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (projekt št. P6-0376, »Gledališke in medumetniške raziskave«). Nekatero vsebino iz te razprave sem prvič predstavila na simpoziju Dinamike prostorov v gledališču (2013) ter na festivalu Lezbična četrt (2014).

Od zgodovinskih zametkov do sodobnega aktivizma za človekove pravice

Izraza lezbično gledališče ne bi bilo brez poimenovanja »lezbijka«. Zato bom za začetek povzela zgodovino tega poimenovanja s pomočjo raziskav lezbične literature in gesel v gledaliških enciklopedijah (glej npr. Tratnik, *Lezbična zgodba*; Banhan 640–41; Kennedy 732–33). O družbeni kategoriji »lezbijke« lahko govorimo šele v poznem 19. stoletju, ob vzponu seksologije in psihoanalize. Poimenovanje homoseksualnosti, tj. spolne usmerjenosti, drugačne od heteroseksualnosti, je bilo izumljeno leta 1868. Takrat se torej od vprašanj (ženskega) spola loči vprašanje spolne usmerjenosti (Tratnik, *Lezbična* 6). Za čas pred tem lezbična gledališka zgodovina išče besedila in like, ki jih je mogoče brati kot homoerotične. Pravzaprav je tudi po vzniku poimenovanja ali opisa »seksualnih invertirank«, »tretjega spola«, »sapfistk« ipd. še vedno potrebno natančno ali medvrstično branje besedil, saj je bila na delu (samo)cenzura, ki včasih ni dovoljevala opisovanja in poimenovanja takšnega ekscesnega spolnega vedenja. Razvpiti roman Radclyffe Hall iz leta 1928 *The Well of Loneliness* (*Studenec samote*) je bil prepovedan v Veliki Britaniji (ne pa v Franciji in ZDA), čeprav avtorica npr. besede lezbijka sploh ne zapiše (Tratnik, *Lezbična* 8; Sinfield 72). Lezbično literaturo (v veliki večini prozo) so pisale zelo različne avtorice,¹ vsem pa je bil skupen odsev negativnih stališč do lezbičnosti. Podobe lezbijk, ki nastopajo v zgodnejših literarnih delih, so bolj ali manj stereotipni liki amazonk, vampirk oziroma pošasti, učiteljic, moških lezbijk, šolarik in učenk, zavedenih nedolžnih deklet, športnic, alkoholičark, aristokratinj (nav. po Tratnik, *Lezbična* 7). Podobno kot velja za literaturo, lahko rečemo, da se lezbično gledališče šele v drugi polovici 20. stoletja uveljavi na način, kot ga poznamo danes. Seveda to ne pomeni, da lezbijk v gledališču pred tem ni bilo. Npr. v Angliji so ključne figure feminističnega gledališča na prehodu iz 19. v 20. stoletja nedvomno lezbične, npr. Edith Craig, hči igralka Ellen Terry in sestra gledališkega reformatorja E. G. Craiga. A ko po prvi svetovni vojni v Evropi feministično gibanje ponikne, obenem razvodenijo tudi žensko gledališče in možnosti za lezbično dramatiko. Konec dvajsetih in v tridesetih letih 20. stoletja se pojavijo prva dela, kjer so lezbični liki jasno razvidni, a so vsi zaznamovani s psihoanalitičnimi in seksološkimi podobami (prim. Sinfield). Prav proti tem negativnim slikam lezbičnih predatork, histerije, prisilne ali neuspele heteroseksualnosti, kompleksa moškosti so bile uperjene prve faze resničnega lezbičnega gledališkega protesta v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih.

Lezbično gledališče v pravem pomenu besede je torej del zahodnih eksperimentalnih gledaliških praks, ki so odzvanjale skupaj z novimi družbenimi gibanji šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja. Sodobnega lezbičnega gledališča tako ni brez lezbičnega gibanja oziroma gibanja za človekove (lahko pa rečemo tudi politične) pravice lezbijk

¹ Ženske oblike so v razpravi uporabljene v generičnem smislu kot oblike nezaznamovanega slovničnega spola. Zgodnjo lezbično literaturo so pisali tako moški kot ženske.

in za javno prepoznavnost. V tem prizadevanju se lezbično gibanje na eni strani povezuje s feminističnim, na drugi pa z gejevskim gibanjem.

Pri nas za začetek organiziranega gejevskega in lezbičnega gibanja šteje leto 1984, ko je bil v Ljubljani organiziran festival Magnus: Homoseksualnost in kultura. Leta 1987 je bila ustanovljena lezbična sekcija ŠKUCA Lezbična Lilit (danes okrajšano ŠKUC LL), ki je bila prva slovenska lezbična skupina. Ta je izšla iz ženske skupine Lilit (ustanovljena 1985), spet ta pa iz Ženske sekcije pri Sociološkem društvu, ki je vzniknila leto prej (za podrobnejšo zgodovino glej npr. Jalušič).

Gejevsko in lezbično gibanje je bilo na začetku del novih družbenih gibanj in hkrati ljubljanske subkulturne scene. V umetnosti osemdesetih in devetdesetih let so bili v središču zanimanja novi mediji, video, eksplozija vizualnega. Gejevsko tematiko je naslavljal npr. multimedijaska skupina oz. videobend Borghesia, ki je nastala leta 1984, s predhodnicami v skupini Teater Performance (ki je prvo in edino predstavo odigrala leta 1980) oz. Gledališču FV 112/15.² Za Borghesio Marina Gržinić meni, da je v letih 1982 in 1983 uprizarjala tudi lezbično tematiko (»Intervju« 72–73). Lezbijke so v tem času približke svoje performativne subjektivitete lahko iskale še med maloštevilnimi ženskimi gledališkimi skupinami (npr. PPF ali Linije sile, glej razpravo B. Orel »Ženska perspektiva«) ali v gledališču z gejevsko tematiko.

Aktivistke, ki so si prizadevale za uveljavitev pravnih in drugih enakosti, so res že od samega začetka gibanja pripravljale tudi kulturni in umetniški performativni del, ki se je dogajal v lezbičnih ali gejevskih prostorih. Prostorji so se spreminjali, morda je najbolj znan ljubljanski Roza disko (ki je prav tako menjal lokacije), tako da šele z zasedbo Metelkove jeseni 1993 gejevski in lezbični aktivizem dobi stalni prostor, in sicer v stavbi Lovci. To sicer ni edini kraj, kjer se družijo homoseksualci, je pa edini, ki obstaja še danes, leta 2017. Gejevske in lezbične javne zabave še danes pogosto spremljajo dogodki, ki jih je mogoče označiti kot ljubiteljsko lezbično (in gejevsko ali kvirovsko) gledališče: performansi, drag šovi, video instalacije in ambientalne postavitve z gejevsko, lezbično ali kvirovsko tematiko. Del tega dogajanja je popisan v knjigi *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012 s predzgodovino* avtoric Tatjane Greif in Nataše Velikonja. Sodobnejše dogodke pa občasno beleži revija (oz. spletna stran) Narobe, v kateri so objavljene tudi recenzije širšega gledališkega dogajanja na Slovenskem.

Leto 2017 je v marsičem ključno za gibanje LGBTIQ, saj se je začel uporabljati Zakon o partnerski zvezi (ZPZ), ki za istospolne pare uzakonja enake pravice in dolžnosti, kot jih imata (raznospolna) zakonca in zunajzakonska partnerja, razen kar se tiče poroke na ravni poimenovanja (partnerska namesto zakonska zveza), skupne posvojitve otrok

² Za kontekst in več o sorodnih gledaliških praksah glej razpravo Barbare Orel »K zgodovini performansa«.

(ki ni dovoljena, medtem ko t. i. enostranska posvojitev je) in postopkov oploditve z biomedicinsko pomočjo. ZPZ je bil sprejet 21. aprila 2016 in je rezultat dolgoletnih prizadevanj na tem področju, konkretnije pa dveh spodletelih poskusov spreminjanja starega Zakona o zakonski zvezi in družinskih razmerjih (ZZZDR) oziroma sprejetja novega Družinskega zakonika v Sloveniji (ta je bil 21. marca letos končno sprejet, a zakonska zveza je ostala »življenjska skupnost moža in žene«). Z drugimi besedami, lezbijke in geji so v pravnem položaju že skoraj dohiteli tiste ljudi v Sloveniji, za katere se predvideva, da so heteroseksualno usmerjeni. Seveda pa to še ne pomeni, da je s tem zmanjkalo tovrstnih relevantnih tem za gledališče. Prej se zdi, da je bila sama tematika LGBTIQ do sedaj slabo zastopana in da je Slovenija na tem polju v zaostanku. Pregledu te teze se posvečam v naslednjih poglavjih.

Prostori za lezbično gledališče

Že zgoraj sem omenila, da imata gibanje in umetnost LGBTIQ skupne začetke: festival Magnus je bil pomemben širši družbeni pa tudi umetniški dogodek. Vsaka leta do danes je med vidnejšimi aktivistkami za pravice istospolnih tudi nekaj umetnic, ki pa po večini ne delajo v gledališču. Najbolj so izpostavljene literatke, npr. Suzana Tratnik, Brane Mozetič, Nataša Velikonja, Urška Sterle in druge. A lezbično gledališče je torej – do sedaj – neteoretizirana kategorija, ki jo v tej razpravi skušam vzpostaviti kot vidno in potentno.

Slovensko lezbično gledališče je mogoče najti v zelo različnih prostorih in v nadaljevanju jih bom poskusila odkriti čim več. Tega ne bom počela na kronološki način, pač pa po logiki širše prepoznavnosti in mesta znotraj kategorije lezbičnega gledališča. Predstavila bom Monospolno gledališče, ki je svoj domicil našlo v Ljubljani, nadaljevala s komedijo, za katero se zdi, da doseže najširše množice, ter orisala še nekaj prostorov, kjer nastaja lezbično gledališče, a za zelo specifično publiko. Nato se bom posvetila mainstreamovskemu gledališču, tistemu, ki ga v večji meri neposredno financirajo Ministrstvo za kulturo RS in mestne občine ter ima že zato posebno pomembnost v obravnavi lezbičnosti. Ker v Sloveniji primanjkuje avtohtonega uprizarjanja tematike manjšinskih spolnih praks, bom omenila še mednarodne festivale in njihov prispevek. Preden se bom lotila teoretiziranja tovrstnih praks, pa se bom dotaknila še nekaterih mejnih primerov obravnavane tematike.

Monospolno gledališče (MSG)

V duhu alternativnega gledališča je leta 2000 na Metelkovi v Ljubljani nastalo Monospolno gledališče, do sedaj najboljši primer slovenskega lezbičnega gledališča. Njegovi protagonistki sta bili Irena Duša in Nataša Jereb. Dvojec je najprej deloval na Metelkovi, v okviru Teatra Gromki. Monospolno gledališče – izraz si je izmislil Miha Zadnikar, je nastalo na pobudo novonastajajočega festivala Rdeče zore, ki je ženske iz Teatra Gromki (poleg že omenjenih protagonistk je bila to še Jana Menger) prosilo, ali bi naredile krajši skeč. Pripravili sta ga Irena in Nataša ter se na podlagi odziva odločili, da ga razvijeta v daljšo predstavo. Julija leta 2000 sta Irena Duša in Nataša Jereb pripravili gledališki komad *Ne bom več krvavela*, ki ga spletna stran jedrnato opiše:

Lezbična družinska tragikomedija izredno duhovito odslikava tipične zakonske zgođe povprečne družine. S strogo realističnimi postopki dosega direkt surealne učinke. Prva prava uspešnica Teatra Gromki.³

Monospolno gledališče je pripravilo še *Debbie da dol Dallas* (2001) ter predstavi pod producentkim okriljem ŠKUC LL *Tega ti nisem jaz povedala* (15. 5. 2002) in *Rdeči cmeri* (8. 12. 2014). V vseh predstavah dogajanje temelji na dveh likih. V prvi, *Ne bom več krvavela*, sta to ljubimki, ki se razhajata in še nimata imen. Naslednja, *Debbie da dol Dallas*, se vrne na začetek njune zveze, ki šele nastaja. V tem delu protagonistki dobita imeni, in sicer po razmisleku, kako ustrezno prevesti naslov porno filma *Debbie does Dallas*. Nataša postane Debbie, Irena pa dobi ime po mestu Dallas. Njuna tretja predstava, *Tega ti nisem jaz povedala*, se loteva instantnih psiholoških krožkov, na katere Debbie in Dallas prepogosto naletita v svojem odnosu in življenju. Žanrsko gre vedno za komedijo, vsaka predstava vključuje tudi improvizacijo, prostorsko pa se dogaja tudi med publiko in skupaj s publiko. Vsebinsko se Debbie in Dallas med drugim navdihujeta tudi pri radikalni feministki in lezbijki Valerie Solanas. Leta 2014 sta po trinajstletnem premoru na tretjem festivalu Lezbična četrt uprizorili še eno predstavo z naslovom *Rdeči cmeri*, pripravljeno prav za omenjeni festival.

Monospolno gledališče je bilo ob vstopu v novo tisočletje na Metelkovi zelo popularno, igralo pa je tudi po vsej Sloveniji, po študentskih klubih in drugih prostorih z majhnimi odri. Žal natančno število gostovanj ni nikjer zabeleženo, saj Repertoar oziroma Slovenski gledališki letopis (profesionalne produkcije) beleži prvo predstavo Teatra Gromki, kjer poleg Irene Duša in Nataše Jereb igra še Goran Medjugorac, predstav Monospolnega gledališča pa ne: ustvarjalci oziroma kdo drug iz Teatra Gromki se s tovrstno birokracijo ni ukvarjal. Hkrati pa je šlo za mejne primere produkcije, ki je ni mogoče suvereno uvrstiti v profesionalno sfero. Temu pritrjuje dejstvo, da sta bili Debbie in Dallas leta 2001 izbrani za Linhartovo srečanje amaterskih gledaliških

³ Glej: www.ljudmila.org/gromki/gledalisce.html. Dostop 10. feb. 2017.

skupin. Monospolno gledališče je bilo torej urbano snovalno gledališče, ki je delovalo po principu DIY, »naredi sama« (prim. Ana Duša in Kraigher). Irena Duša je bila pred MSG izkušena improligašica ter članica Teatra Gromki, Nataša Jereb pa plesalka sodobnega plesa. V Monospolnem gledališču je prevladovala beseda, a vitalni sestavini sta bili že omenjena improvizacija ter sodelovanje s publiko. Njegova značilnost je tudi, da si besedil nista zapisovali, saj se je Ireni zdelo pomembnejše, da veš, kaj hočeš povedati, in ne, katere besede so zdaj na mestu (Osebni intervju). Princip dela je bil torej zelo oddaljen od dramskega gledališča z njegovo klasično hierarhično razdelitvijo na režiserko, dramski tekst in izvajalke. Jereb in Duša sta skupaj ustvarjali predstave v celoti, bili sta avtorici vaj, produkcije in postprodukcije, marketinga, scenografije, kostumografije itd. Tak način ustvarjanja je bil značilen tudi za ženske in lezbične skupine drugod po svetu.

Kaj je v Monospolnem gledališču še lezbičnega, poleg tematike, nizkoprorračunskega formata po principu »naredi sama« in producentkega okrilja lezbične organizacije pri njihnjih zadnjih predstavah? Izstopata dve značilnosti. Naprej dejstvo, da je njuna pojavnost zaznamovala lezbično sceno, kar je vodilo v drugo značilnost: postali sta del aktivizma za pravice istospolnih oseb. Irena Duša je leta 2001 nastopila na Obvoznici mimo nestrpnosti oz. prvi slovenski paradi ponosa v Ljubljani, kot Debbie in Dallas sta nastopili tudi na drugi paradi ponosa leta 2002. Sedemindvajsetega januarja 2004 pa je Irena sodelovala tudi v akciji Darila za SLS, ki je bila zabeležena tudi v medijih (tudi s fotografijo, glej npr. Modic, prim. tudi Velikonja in Greif 246). V akciji je skupina aktivistk_ov nesla košaro koromača na sedež stranke SLS, članice koalicije, ki ni želela podpreti predloga Zakona o istospolni partnerski skupnosti in je tako ustavljala obravnavo zakona v parlamentu. Sodelovali so Mitja Blažič in Irena Duša v narodnih nošah ter aktivista LGBTIQ Tatjana Greif in Miha Lobnik kot posredovalca besednega sporočila.

Monospolno gledališče ni izšlo iz lezbičnega aktivizma ali lezbičnih praks, a je hitro postalo del lezbične scene, kar pa je prineslo tudi stigmo. Na vprašanje v časopisu Dnevnik »Kaj je treba vedeti, da monospolnega gledališča ne bi zamenjevali z lezbičnim?« je sicer Nataša odgovorila, da sta »to oznako dobili naknadno in da se v predstavah ukvarjava zgolj z odnosi med ljudmi«, Irena pa, da »sva hoteli pokazati lezbični par, ki se popolnoma v ničemer ne razlikuje od katerega koli drugega« in da »lezbičnost v nobeni od najinih predstav ni bila edina pozornosti vredna stvar« (Duša idr., »Nihče«). Hkrati pa sta v intervjuju izpostavili cel kup tem, ki se tičejo življenja lezbijk: od tega, da občinstvo najprej zanima, ali sta tudi zasebno lezbijki, do njunega dožemanja okolja, v katerem živimo. Irena je to ponazorila s primerom: »Preden sva z Natašo začeli delati te predstave, sva mislili, da je družba, v kateri živimo, bolj strpna, kot se nama je razkrilo pozneje. Po tistem, ko sva se spoznali in začeli družiti z lezbijkami, nama je postalo jasno, kako hude težave imajo v resnici.« Nataša pa je izpostavila še: »Lahko bi bili celo bolj provokativni, saj sta Debbie in Dallas manj

ranljivi kot 'prave' lezbijke. Kadar kdo napade slednje, jih lahko sesuje, njima pa nihče ne more nič.«

Monospolno gledališče najbrž ni imelo veliko vpliva na večinsko produkcijo v slovenskih mestnih in nacionalnih hišah, je pa v veliki meri podobno manjšim komičnim produkcijam, ki so se v tem času naselile predvsem v t. i. komercialne prostore. Zato bom v naslednjem poglavju najprej predstavila še ta vidik lezbičnih gledaliških praks.

Komedija in avtohtoni prostori

Humor lahko služi kot dober ščit, a tudi kot ostro politično sredstvo, saj da glas zaznamovanim skupnostim (prim. Wilson 237). V tem je učinkovit žanr stand-up komedije in trenutno v Sloveniji vsaj dve ženski v svojo produkcijo vnašata lezbične elemente. Od leta 2006 Martina Ipša v svoje nastope vključuje tudi lastno lezbično identiteto in tematiko ter tako skrbi za vidnost v tej dominantni moški panogi zabave, pridružila pa se ji je tudi igralka, stand-up komičarka in animatorica lutk Lucija Čirović.

Mešanico stand-up komedije in solo performansa pa uporablja tudi aktivistka in pisateljica Urška Sterle, a njeni nastopi so namenjeni predvsem kvirovski populaciji in po navadi predstavljeni v avtohtonih prostorih subkultur LGBTIQ.

Sorodna je zvrst improvizacijskega gledališča. To se je v Sloveniji začelo v devetdesetih letih 20. stoletja in je do danes zelo razširjeno in priljubljeno: imamo ŠILO, festival Goli oder pa tudi samostojne improvizacijske skupine, kot je Teater Narobov. Najbrž ravno zato, ker gre za mlado gledališko zvrst, brez težav vključuje sodobne teme, kot so lezbične identitete. Ta oblika je med lezbijkami priljubljena – tako s stališča gledalke kot ustvarjalke. Past tega gledališča pa je, da so lezbijke lahko hitro predstavljene stereotipno in negativno. Pred leti je delovala kvirovska skupina V peto gre rado, ki je nastopila tudi na festivalu Lezbična četrt. Značilnost tovrstnega delovanja pa je, da je – na ravni financiranja – ljubiteljske narave in se pojavlja sporadično. V knjigi *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012 s predzgodovino* avtoric Tatjane Greif in Nataše Velikonja tako lahko berete o dogodkih v avtohtonih prostorih LGBTIQ, kjer se izmenjujejo profesionalni in ljubiteljski dogodki: npr. o klubski sceni v K4, v Roza disku od 90-ih let dalje, omenjeni so nastopi Gledališča Ane Monro, Svetlane Makarovič, Katje Levstik, pa ad hoc skupin Wild Girlz, Amazonas, Golden Eye, pa dogodki na Metelkovi od leta 1993 itd. Za vse opisane različice komedije je značilno, da ne zadostujejo za večinski vir zaslužka – edina izjema je morda komičarka Martina Ipša. Podobno nastajajo predstave tudi v okviru študentskih dejavnosti Univerze v Ljubljani, na primer predstava *Skrito: spol* po besedilu transspolne performerke Kate Bornstein (KD Fantazija, FDV, 2005/06),

ki je naznanjala kvirspolno gibanje, ali pa v LGBTIQ klubih Monokel in Tiffany, kjer domuje tudi Cabaret Tiffany, kvirovski gledališki kolektiv.

Institucionalna produkcija lezbičnega gledališča pri nas

Od vseh tipov produkcije gledališča ima največji domet profesionalna produkcija, ki je danes v Sloveniji dostopna v več kot petnajstih hišah, ki so primarno namenjene gledališču. Za te hiše finančno skrbijo Ministrstvo za kulturo RS ter mestne občine. Prisotnost lezbičnosti na mestnih in nacionalnih odrih je pomembna zaradi več razlogov. Najpomembnejša sta vidnost in dostopnost, ki ju omogočajo profesionalni stalni prostori gledališč ter njihove marketinške službe in tudi abonmajska organiziranost. Predstave, ki so narejene v teh gledališčih, imajo poleg določenega števila publike zagotovljeno tudi kritiško refleksijo, medijsko predstavitev in s tem večjo odmevnost. Dostopne so za raziskovanje in zgodovinjene, v gledališčih pa so zaposleni tudi ljudje, ki so medijsko (in s tem) splošno prepoznavni. V teh predstavah je tudi največ možnosti, da bodo odsevale širšo slovensko (in svetovno) družbeno realnost, saj so njihova ciljna občinstva kar najširše množice ljudi. Samo dejstvo, da so uprizoritve namenjene različnim množicam, lahko uvršča tematiko v druge okvirje in omogoča primerjave ter kontekstualizacijo v različne prostore, npr. nacionalni, mikro in makro politični, ekonomski ... Večje gledališke hiše ob produkcijah izdajo tudi gledališke liste, v katerih je mogoče najti tehtna razmišljanja o lezbičnosti nasploh, ki jih pogosto pišejo lezbične aktivistke (glej npr. gledališke liste ob produkcijah, ki so naštetje v Preglednici 1).

A kako sploh detektirati lezbično gledališče? Beleženju profesionalne produkcije je namenjen Repertoar slovenskih gledališč oziroma Slovenski gledališki letopis (SGL), ki je tudi enostavno spletno dostopen na portalu SiGledal. A letopis ne omogoča iskanja predstav po tematikah, kot to ponuja na primer bibliografski servis oziroma skupni katalog slovenskih knjižnic COBISS+. Ta pri geslih, kot so lezbijke, gledališče, lezbično gledališče (poleti 2017) prikaže manj kot pet zadetkov. Podobno kot pri iskanju drugih lezbičnih umetnosti se torej poslužujem tujih virov ter ustnih virov, ki pišejo o lezbičnih dramatičarkah in drugih gledaliških ustvarjalkah ali dramah ter uprizoritvah z lezbično (in drugo kvirovsko) tematiko. Slednjo je seveda vedno mogoče najti tudi pri sorodnih tematikah, kot so ženske v gledališču ali umetnost LGBTIQ nasploh. Zatorej je spodnje beleženje lahko nepopolno in naj služi kot reprezentativni vzorec.

Pričakovano na slovenskih odrih ne najdemo veliko produkcije, ki bi jo lahko označili za lezbično. V predzgodovino lezbičnega gledališča najbrž spada uprizoritev Sartrovih *Zaprtilih vrat*, kjer je Ines, eno od treh likov, v pekel pripeljala ravno njena lezbična želja. V Sloveniji je bila praižvedba tega besedila odigrana leta 1958 v Viteški dvorani

Križank, v Gledališču Ad hoc in režiji Drage Ahačič, Slovenski gledališki letopis pa do danes beleži deset postavitev tega dela (poslovenjenega tudi *Za zaprtimi vrati*). Ampak na tem mestu bom *Zaprta vrata* ter predzgodovino, polno (samo)cenzure, pustila pri miru in se osredotočila na čas po začetku aktivističnega gibanja. To je čas, v katerem je lezbičnost že našla mesto v javnosti, a zelo redko v gledališču. Za potrebe tega prispevka pa bom izpustila tudi uprizoritve in besedila, ki lezbijke v tem času prikazujejo obrobno in zgolj negativno stereotipno.

V spodnji preglednici je nekaj uprizoritev, ki si jih velja ogledati s stališča lezbične tematike oziroma lezbičnosti avtoric.

Preglednica 1. *Poskus kronologije slovenske institucionalne lezbične produkcije.*

| <i>Sezona</i> | <i>Produkcija</i> | <i>Delo</i> |
|---------------|--|--|
| 1985/86 | Mestno gledališče ljubljansko | R. M. Fassbinder: <i>Grenke solze Petre von Kant</i> |
| 1995/96 | Cankarjev dom, Mesto žensk | U. Cetinski: <i>Alma</i> |
| 1999/00 | SNG Drama Ljubljana, Mala drama | E. Atkins: <i>Vita & Virginia</i> |
| 2000/01 | Prešernovo gledališče Kranj | P. Vogel: <i>Kako sem se naučila voziti</i> |
| 2001/02 | ŠKUC | S. Tratnik: <i>Ime mi je Damjan</i> |
| 2003/04 | Mestno gledališče Ptuj | P. Vogel: <i>Baltimorski valček</i> |
| 2008/09 | Zavod Imaginarni / CD / Mesto žensk | J. Shepard: <i>Zaciklani</i> |
| 2008/09 | SNG Drama Ljubljana, Mala drama | D. Mamet: <i>Bostonska naveza</i> |
| 2008/09 | Mestno gledališče Ptuj | P. Vogel: <i>Mama ni ena sama</i> |
| 2010/11 | SNG Drama Ljubljana, Mala drama | D. Mamet: <i>November</i> |
| 2013/14 | Mestno gledališče Ptuj | P. Vogel: <i>Najstarejša obrt</i> |
| 2015/16 | Lutkovno gledališče Ljubljana | <i>Lezbos. Erotični fragment</i> |
| 2015/16 | SNG Nova Gorica, Mestno gledališče Ptuj, Mini teater Ljubljana | R. M. Fassbinder: <i>Grenke solze Petre von Kant</i> |
| 2017/18 | Mestno gledališče ljubljansko | Jonathan Larson: <i>Rent</i> |

Grenke solze Petre von Kant R. M. Fassbinderja so bile leta 1985 praižvedene v Mestnem gledališču ljubljanskem (MGL), na mednarodnih odrih pa jih je mogoče videti kot gledališko igro, film ali opero. Še pa je živa koprodukcijaska predstava iz sezone 2015/16, v kateri se lezbični odnos razvije (in zaključi) med uspešno modno oblikovalko Petro von Kant (igra jo Helena Peršuh) in mlado Karin (igra jo Arna Hadžialjevič).

Alma, monodrama, ki jo je Uršula Cetinski napisala na podlagi gradiva o Almi Karlin, v izvedbi Polone Vetric, je bila odigrana na prvem festivalu Mesto žensk.⁴ V resnici se je *Almi* kljub obsežni publiciteti, ki jo je imel festival, uspelo izogniti kakršnikoli neposredni lezbični oznaki. Življenje Alme Karlin (1889–1950) je šele postajalo prepoznavno v javnosti, pravzaprav je prav ta uprizoritev prispevala k vključitvi te izjemne ženske v slovenski kanon. Dejstvo je, da je Alma Karlin dvajset let živela s prijateljico Theo Gammelin, a v predstavitvi in recepciji monodrame je najbližje namigom o lezbičnosti pojasnilo, da je šlo za intimno prijateljico. Monodramo tako dajem na seznam lezbične dramatike kot slabo raziskan primer (samo)cenzure (prim. Tratnik, »Alma«).

Dvanajst let po začetku organiziranega lezbičnega gibanja v Sloveniji, torej leta 1999 SNG Drama Ljubljana na malem odru uprizori *Vito & Virginio*, dramo iz pisem in dnevniških zapiskov Virginie Woolf (igra jo Silva Čušin) in Vite Sackville-West (igra jo Saša Pavček), njene ljubimke.

Slovenska gledališča so izvedla tudi štiri dela ameriške dramatičarke in lezbijke Paule Vogel, napisana med letoma 1984 in 1997, od katerih pa se le eno ukvarja z eksplicitno lezbično tematiko, in sicer *Mama ni ena sama* (ang. *And Baby Makes Seven*, izvorno iz leta 1984). V sezoni 2009/2010 so v Mestnem gledališču Ptuj uprizorili komedijo, v kateri dve lezbijki in gej pričakujejo rojstvo svojega otroka, še prej pa se morajo znebiti namišljenih otrok. Uprizoritev je imela 11 ponovitev, od tega dve na gostovanjih. Na Ptuju so uprizorili tudi *Baltimorski valček* ter *Najstarejšo obrt*, dramo *Kako sem se naučila voziti*, ki govori o incestu, pa so igrali v Kranju (o Pauli Vogel glej tudi Dolan 50–51).

Zelo pomembno je delo slovenske lezbične aktivistke in ustvarjalke Suzane Tratnik. Monodramo, ki jo je avtorica priredila po svojem romanu z istim naslovom *Ime mi je Damjan* iz leta 2001, je maja 2002 premierno uprizorila mlada igralka Neva Jana Flajs. Glavni lik Damjan na terapevtski skupini govori o svojih prigodah, a ne daje jasnega odgovora na vprašanje, kako popredalčkati identiteto govorke_ca. Damjan razkrije, da je imel prej žensko ime, da imajo z njegovo identiteto težave njegova družina in znanci, da pa ima tudi punco in zahaja v Roza disko. Monodramo lahko ves čas beremo v lezbičnem kontekstu. Uprizarjali so jo tudi v lezbičnem klubu Monokel, občinstvo je

⁴ Festival je na okrogli mizi »Ženske v gledališču« med drugim gostil tudi ameriško teoretičarko in lezbijko Sue-Ellen Case (glej publikacije v seznamu literature te razprave in tematsko številko revije Maska za zapis o okrogli mizi, letn. 6, št. 1/3, zima 1995/96).

sedelo v krogu skupaj z Damjanom, torej je Damjan lahko neposredno nagovarjal tudi lezbijke in druge ljudi z družbenega roba.

Decembra 2008 se je zgodila še ena premiera komorne igre za dve igralki, od katerih je en lik lezbijka. V produkciji zavoda Imaginarni sta delo lezbične avtorice Jane Shepard *Zaciklani (Commencing)* odigrali članici ansambla SNG Drama Ljubljana. Motivacija za to uprizoritev je na nek način sorodna vzrokom za nastanek Monospolnega gledališča. Igralki, ki sta sicer članici ansambla SNG Drama Ljubljana, sta poiskali besedilo s polnokrvnima ženskima likoma. Igra se odvija v mestnem stanovanju, kamor pride Arlin (igra jo Petra Govc) iskat svoj zmenek na slepo, pri čemer Kelli (igra jo Iva Babić) ne ve, da gre za zmenek z žensko. Na burnem začetku enodejanke protagonistki odpreta mnogo tem: lezbištvo, alkohol, omama, osamljenost, seks, herpes in HIV ... Konča se s spoznanjem, da je morda šlo za buren začetek nekega prijateljstva.

Bostonska naveza je komorna komedija popularnega ameriškega dramatika Davida Mameta. Premiera je bila marca 2009 v Mali drami SNG Drama Ljubljana, v njej pa se lezbične želje in življenjski slogi silovito in duhovito preigravajo med Anno (igra jo Silva Čušin) in Claire (igra jo Nataša Barbara Gračner).

V še eni komediji Davida Mameta v Mali drami SNG Drama Ljubljana z naslovom *November* Alida Bevk igra Clarice Bernstein, lezbijko (lik je tako tudi označen na seznamu oseb), ki piše govore predsedniku ZDA in se predvsem hoče poročiti s svojo partnerko, ima pa tudi posvojenega otroka iz Kitajske. Gre torej za lezbijko, ki igra po pravilih ameriške demokracije v 21. stoletju in si skladno z neoliberalističnimi vrednotami prizadeva za enakost glede pravice do zakonske zveze.

V predstavi *Lezbos. Erotični fragment*, ki je nastala v okviru projekta mladih gledaliških ustvarjalcev BiTeater, Barbara Ribnikar in Tajda Podobnik preigravata erotične odnose, oblikovane iz poezije grške pesnice Sapfo.

Najbolj pa je sveža uprizoritev mjuzikla iz prve polovice devetdesetih let 20. stoletja z angleškim naslovom *Rent*, ki izvira z newyorških off-broadwayskih prizorišč. Lezbično razmerje imata pravnica Joanne Jefferson (igra jo Ana Dolinar Horvat) in performerka Maureen Johnson (igra jo Lena Hribar).

Gostujoče lezbično gledališče in mednarodni festivali

Pregled slovenske profesionalne produkcije, torej od leta 1985 pa do 2017, pokaže na tako majhno pojavnost lezbične produkcije, da ni mogoče podati kakšnih pomembnejših zaključkov o kakršnemkoli vplivu na slovensko gledališče ali na

dogajanje v družbi nasploh. Slovensko lezbično gledališče se za razliko od skupin npr. v ZDA in Veliki Britaniji ni nikoli profesionaliziralo – morda bi to lahko izpodbijalo le delovanje komičarke Martine Ipše, ki pa se bolj nagiba k popularni kulturi kot h gledališki umetnosti.

Zato je toliko pomembnejše opozoriti na prostor, kjer se lezbično gledališče pogosteje pojavlja, a ne v izvedbi slovenskih ustvarjalk. Neslovenske lezbijke oziroma ustvarjalke lezbične umetnosti so svoje bolj ali manj stalno mesto našle le znotraj dveh mednarodnih festivalov: Mesto žensk in Rdeče zore. Poleg tega je leta 1997 na festivalu Lepota ekstrema v Cankarjevem domu nastopila lezbična bodiartistka Annie Sprinkle. Leta 2013 je na mednarodnem festivalu Mesto žensk gostovala Lois Weaver, ena od ameriških pionirk lezbičnega gledališča (prim. npr. Dolan 30–35). Performans, imenovan tudi šov z naslovom *Kaj je Tammy izvedela o ... kako je biti ženska*, je bil tipično lezbičen: prvoosebni, avtobiografski (in seveda istočasno fiktiven), z zgodbo o razkritju oziroma sprejemanju lezbične identitete. Podobne teme obravnava tudi Ursula Martinez, ki je na Mestu žensk gostovala leto kasneje z dogodkom *Moje zgodbe, vaši mejli* ter z delavnico burleske in nastopom v okviru slovenske tehno-burleske *Tatovi podob* (zavod Emanat).

Mejni primeri lezbičnih vsebin

V preglednico bi lahko uvrstila tudi pet uprizorjenih del britanske dramatičarke Sarah Kane: *Psihoza 4.48*, *Razdejani*, *Razmadežna*, *Sla* (prevedeno tudi kot *Skomine*) in *Fedrina ljubezen/Psihoza 4.48*. Uprizoritve so bile producirane v Mali drami SNG Drama Ljubljana ter v Slovenskem mladinskem gledališču med letoma 2001 in 2009 pa tudi na festivalu Exodos. Lezbičnost se pri Sarah Kane nanaša predvsem na zasebnost avtorice. Njene igre, ki smo jih v Sloveniji začeli uprizarjati šele po njeni smrti, so sicer prepojene s seksualnostjo, ki pa je že nekako postidentitetna, kvirovska.

Robne lezbične podobe pa je bilo mogoče zaslediti tudi v *Hiši Bernarde Albe* (Slovensko mladinsko gledališče, 1999/2000), *Iskanju izgubljenega časa* (SNG Drama Ljubljana, 2003/2004), *Devetih lahkkih komadih* (PreGlej, 2007), *Malfi* (Slovensko mladinsko gledališče, 2007/2008), *Mladem mesu* (Slovensko mladinsko gledališče, 2007/2008), *Hitchcocku* (Slovensko mladinsko gledališče, 2016/2017) itd. Največkrat gre za poljub ali telesno izkazovanje naklonjenosti med dvema igralkama ali za travestijo, kjer ženska igra moškega in obratno, lahko pa je lezbičnost inscenirana tudi s pomočjo glasbene podobe, kot npr. v *Paracelsusu in Frankensteinu* (koprodukcija Museuma in Cankarjevega doma, 1998/99), kjer je iniciacijski prizor štirih »tajnic« opremljen s pesmijo *Don't smoke in bed* lezbične k.d. lang (Jež, »Srce«).

Prav tako v preglednico nisem vključila tako imenovanega radikalnega gledališkega performansa *#pornographia* (Mini teater Ljubljana, 2015/16) po motivih filma *Adelino življenje* (*La vie d'Adele*, 2013), čeravno ta predstava na videz izpolnjuje osnovne kriterije lezbičnega gledališča. Izvajata jo dve igralki (takrat še študentki igre na UL AGRFT), vsebina je prirejena po filmu, ki se je proslavil z eksplicitnimi prizori lezbične spolnosti, in temu sledi tudi predstava. V čem je torej težava pri vključevanju v sklop lezbičnega gledališča? Predstava *#pornographia* v tej razpravi, ki poskuša afirmirati pojem lezbičnega gledališča, lahko služi le kot primer »antilezbičnega gledališča«. V to kategorijo bi lahko uvrstili psevdolezbično ikonografijo, ki je poglavitna snov heteroseksualne moške pornografije (prim. Wilson 240), in vse tiste podobe lezbičnosti, ki zgolj reproducirajo negativne stereotipe o lezbijkah (npr. drama D. Jovanovića *Ekshibicionist*, nagrajena z nagrado Slavka Gruma za najboljšo slovensko besedilo leta 2002). V *#pornographii* je med drugim težava v tem, da je naracija zgodbe sploščena v nekakšno kvazifreudovsko logiko, da gre za dekletki brez očetov (kar npr. ni istovetno s filmom), katerih razmerje se konča z maščevalnim odhodom v občinstvo ene izmed igralk po koncu seksa (prim. tudi Bobnič). Seveda pa ni nujno, da celotna uprizoritev na trenutke ni stimulatívna za lezbične želje.

Teoretiziranje lezbičnosti v uprizarjanju

Bralki, ki je do sedaj spoznala predstavljene vidike in primere lezbičnega uprizarjanja, najbrž ni ušlo, da v razpravi ves čas uporabljam morda že zastarelo poimenovanje, namreč kategorijo lezbičnosti. Raziskovanje lezbičnosti naj bi bilo v 21. stoletju že preseženo, na primer z oznako kvir (ang. queer) – krovno oznako za nebinarno in nehierarhično pojmovanje manjšinskih seksualnosti, a tudi za intersekcionalno obravnavo tematike spolov. Zato moram najprej zapisati, da lezbičnost vedno obravnavam intersekcionalno, torej v odnosu do drugih identitet – v našem prostoru predvsem do spolne in razredne identitete, a tudi nacionalne, rasne, starostne in drugih. Napetost med esencialističnim pojmovanjem lezbičnosti kot kot nečem stabilnim in kvirovsko oznako kot nečem bolj fluidnem naj razrešim z dvema tezama, s katerima Sara Werner začne knjigo *Acts of Gaiety: LGBT Performance and the Politics of Pleasure* (nav po. Sikes 299). Werner namreč opozori, da je kvirovska teorija z osredinjenjem na rušenje seksualnih kategorij in z označitvijo zgodnjih političnoseksualnih prizadevanj kot esencialističnih spregledala zgodovinske učinke teh intervencij. Nadaljnje Werner meni, da ta zgodovinska pozaba sovпада z današnjim zavezništvom aktivizma LGBT in neoliberalne politike, kar je v ostrem nasprotju z zgodnjimi feminističnimi ter lezbičnimi/gejevskimi aktivistkami (prim. tudi Case, *Feminist*). Z drugimi besedami – ko govorim o lezbičnosti v gledališču danes in v preteklosti, vidim aktivistični potencial, ki je skladen s kvirovsko teorijo in lahko

nasprotuje identitetnim politikam, zavrača asimilacijo in normalizacijo, nasprotuje konceptom normalnosti in je kritičen ne le do heteronormativnosti, temveč tudi do vojn, družine, istospolnih porok in asimilacijske politike lezbičnih in gejevskih gibanj. Na drugi strani pa ne morem zanemariti prizadevanj za »normalizacijo« lezbičnosti in manjšinskih spolnih identitet, prizadevanj, katerih posledice so dejanske spremembe zakonodaje in splošnih družbenih stališč. Gledališče ponuja prostor vsem tem tematikam in nujno je vsakokratno obravnavanje posameznih uprizoritev v širokem družbenem kontekstu tedanjega trenutka.

Pri opisovanju lezbičnogledališke zgodovine v Sloveniji sem že ponudila nekaj vsebinskih zamejitev, kako misliti in uprizarjati lezbičnost znotraj slovenskih sodobnih scenskih umetnosti. Seveda se je teoretiziranja mogoče lotiti z različnih vidikov, od že omenjenih kvirovskih in feminističnih teorij do dekonstrukcije, družbenega konstruktivizma, psihoanalize, fenomenologije itd. Pri tem ni omejitev, vseeno pa se lezbičnosti kot manjšinske spolne prakse drži nekaj značilnosti, ki jih ne gre spregledati. Za začetek je nujno razlikovati podobe, ki krepijo predsodke do LGBTIQ oseb ter heteronormativnost, od podob, ki kvir osebe predstavljajo kot polnokrvne državljanke tega sveta. Predlagam, da podobno kot pri postkolonialističnem pristopu pri uprizarjanju kvirovske tematike preverimo: 1) primere v predstavah (ali besedilih), v katerih imajo spolna usmerjenost (pa tudi razred, rasa in nacionalnost itd.) moč nad drugimi oziroma konstruirajo Drugega, da moč obdržijo; 2) kje v uprizoritvah vidimo dvojno zavest, ki je pogosto prisotna pri LGBTIQ osebah, ki lahko na eni strani posnemajo dominantno (torej heteronormativno) kulturo in istočasno želijo obdržati svojo kulturo; 3) kje v uprizarjanju, če kje, vidimo odpor do prevladujoče, heteronormativne ideologije in kakšne so posledice tega odpora.

Na ravni gledališkega medija kvirovska uprizarjanja po navadi zavračajo izključno realistične načine uprizarjanja, ker slednji utrjujejo prevladujoče ideologije, ki homoseksualnost in transspolnost zatirajo. Zato lezbične predstave poskušajo tudi v formi razviti nove prakse – in na ta način iščejo priložnosti za oplemenitenje gledališkega mainstreama. Če je v tuji literaturi mogoče zaslediti, da so LGBTIQ uprizarjanja ključna za preoblikovanje anglo-ameriških sodobnih scenskih praks (glej npr. Walsh), tega še ni mogoče trditi za slovensko pokrajino, ki ostaja prevladujoče patriarhalna (glej npr. Šorli in Dobovšek). V tej luči se sicer zdi, da ima nekaj več vidnosti moška (homo)seksualnost,⁵ počasi pa vplivi kvirovskih praks prihajajo tudi v glavne

5 V primerjavi z lezbičnim dramskim gledališčem so gejevski avtorji oziroma gejevska tematika veliko prej zasedli institucionalne in tudi alternativne odre. Za ponazoritev sledi le nekaj zgodnejših uprizoritev iz časa začetkov gejevskega in lezbičnega gibanja pri nas, seveda pa so naši odri že prej uprizarjali Shakespearja (travestije), Lorco, Geneta, T. Williamsa itd.: M. Sherman: *Rožnati trikotnik* (Glej, 1983), W. M. Hoffmann: *Tako kot je* (Drama SNG Maribor, 1986), J. Orton: *Kaj je videl Butler* (PDG, 1986) pa Genetov *Balkon* (SMG, 1988) in *Služkinji* (Koreodrama, 1989) ... Razloge za večjo vidnost gejevske tematike je treba iskati v dveh smereh: v siceršnji večji prisotnosti moških piscev ter v epidemiji aidsa, ki je prizadela gejevske skupnosti v zahodnem svetu in je bila v tem času hvaležen gledališki material. Gejevsko gledališče v Sloveniji je nedvomno tema, ki si zasluži nekaj samostojnih obravnav (prim. tudi študentska zapisa Ize Strehar in Jake Smerkolja).

slovenske hiše: v sezoni 2016/17 so v SNG Drama Ljubljana v predstavi *Merlin ali Pusta dežela* v travestitski maniri na velikem odru v tri glavne like uspešno zasedli tri ženske igralke (Barbara Cerar, Silva Čusin in Tina Vrbnjak), a se žal uprizoritev kot celota ni posrečila. Podobno in bolj celostno v konceptu celotne uprizoritve se s spolnimi vlogami igrajo v SMG v predstavi *Hitchcock*. V glavnih slovenskih nacionalnih in mestnih institucijah lahko torej pričakujemo lezbičnost (ali sorodne kvirovske taktike), kadar bo to motivacija za (žensko) igralsko izvrstnost in ustvarjanje, na pa nujno načrtno z mislijo na spremembe v pogledu na spol(nost) v slovenski družbi (pri čemer skuša predstava *Hitchcock* komentirati prav patriarhalno ideologijo in je torej bolj družbeno angažirana kot večina slovenske produkcije). Po drugi strani pa lahko tudi v slovenski zunajinstitucionalni produkciji, kjer prevladuje snovalni način ustvarjanja, zasledimo sveže in sodobne podobe lezbičnosti v tehnoburleski *Tatovi podob* (Emanat, 2013). Tehnoburleska, ki jo producira zavod Emanat pod vodstvom Maje Delak, vztraja že peto leto zapored, svoje točke pa ustvarja v sozvočju z vsakokratno družbeno klimo. Bivališče ima – tako kot prej Monospolno gledališče – na Metelkovi v Teatru Gromki. Leta 2014 je bila predstava izbrana v spremljevalni program 44. tedna slovenske drame (selektor Gregor Butala), produkcijo pa lahko označimo kot profesionalno, saj jo – kljub nizki ceni vstopnic – ustvarja uveljavljena ekipa performerk (zavod Emanat pa med drugim finančno podpirata tudi Ministrstvo za kulturo in Mestna občina Ljubljana). *Tatovi podob* se brezkompromisno ukvarjajo s telesnostjo, širijo obzorja uprizoritvenih praks in tako bogatijo samo gledališko umetnost. Ker so družbeno relevantni in obrtniško impresivni ter ustvarjalni hkrati, ves čas snujejo nove podobe. Zala Dobovšek *Tatove podob* označi za »osvežilni otok sredi oceana istosti«, pri čemer lahko kot ocean razumemo preostalo slovensko gledališko produkcijo, njihov intersekcionalni kvirovski tematski modus pa je tisti, s katerim večina slovenskih gledališč ne želi operirati (»Tehnoburleska« 164). Lezbičnost je nedvomno ena izmed teh tem, zato točka »Time of my life« sodi med nesporne vrhunce lezbičnega uprizarjanja pri nas. V njej (realno) noseči goli performerki (Urška Vohar in Nataša Živković) skupaj z drugimi tatovi v natančni in vrhunski izvedbi parodirata finale filma *Umazani ples* (Dirty Dancing, 1987) v trenutku, ko je v Sloveniji (spet) padla pobuda za spremembo zakonodaje, ki bi zakonsko zvezo razširila na osebi istega spola, s tem pa pravno izenačila istospolne pare z raznospolnimi.

Smernice za prihodnost lezbičnega gledališča

Za LGBTIQ osebe je gledališče od nekdaj hkrati tudi pribežališče, v katerem se je mogoče soočiti s svojo manjšinsko seksualnostjo, a še večkrat je teater predvsem kraj cenzure. V razpravi sem predstavila temelje lezbičnega uprizarjanja, še vedno pa je ostalo precej neobdelanih vsebin, ki jih je nujno vsaj orisati. Še enkrat je treba

izpostaviti, da je v Sloveniji lezbičnost še vedno tvegana pozicija, saj nobene ženske na javnih mestih moči v gledaliških institucijah ne povezujejo z lezbičnostjo. Ne samo, da ni razkritih direktoric, režiserk ali igralk, zaposlenih v slovenskih hišah, celo za tiste v *klozetu* slišimo izjemno redko.⁶ Dodatno to zaplete tezo, ki jo zagovarjata Alyson Campbell in Stephen Farrier, urednika monografije *Queer dramaturgies*. Trdita namreč, da so sodobne kvirovske dramaturgije med drugim neločljivo povezane z identiteto ustvarjalck, ki se torej identificirajo kot kvirovske (13). Po njuni interpretaciji je to tudi glavna razlika v primerjavi z gejevskim gledališčem, kjer se z uprizarjanjem homoseksualnih likov išče empatija večinskega občinstva – kar lahko imenujemo tudi domačijski kvir. Če bomo tej tezi sledili tudi pri nas, bomo kvirovsko gledališče še nekaj časa lahko gledali zgolj v slabih produkcijskih razmerah zunajinstitucionalne scene ter občasno kvirovske entuziaste v kakem prostoru LGBTIQ. A ne bi smelo biti tako. Obstaja namreč kar nekaj tematik, ki bi si zaslužile širšo obravnavo: od izrazitih lezbičnih – prepoved oploditve z biomedicinsko pomočjo in s tem povezan referendum iz leta 2001 pa potreba po »normalizaciji« lezbijk za politične cilje – preko identitet, ki so še bolj manjšinske od lezbične, npr. transspolne, do konteksta revščine in podplačanosti žensk, ki seveda doleti tudi lezbijke. V slovenski družbi lahko pričakujemo tudi (za zdaj nevidne) zgodbe mater, ki so po ločitvi od moških partnerjev izgubile skrbništvo nad otroki, potem ko so sprejele novo, lezbično identiteto, večne pa se zdijo zgodbe o razkritju v družini, na delovnem mestu ipd. Tabuizirane so tudi teme lezbičnega seksualnega ugodja (glej Case, *Feminist*). Te so še posebej problematične zaradi zavračanja možnosti lezbičnega pogleda v zgodnjih feminističnih teorijah, češ da zgolj reproducira heteroseksualno dinamiko (Wilson 231–36). Z drugimi besedami, lezbijka je pogosto »tako njeno telo kot njen spol, obsojena na vlogo, ki nima reference do 'realnega'« (Greif, »Queer« 50). Na tem področju nas v Sloveniji čaka produktiven izziv, in sicer (potencialna) uprizoritev zadnjega besedila Simone Semenič *to jabolko, zlato* (2016, nominirano za nagrado Slavka Gruma) v Mestnem gledališču ljubljanskem, ki med drugim vključuje tudi prizore lezbične spolnosti.

Naj za konec opredelim še glavne funkcije lezbičnega gledališča. Ta naj omogoči in zagotovi občutje pripadnosti za manjšinsko, kvirovsko seksualnost, a naj tudi naslavlja sporne aspekte lastnih ideoloških formacij (npr. transspolnost, odnos do družinskega življenja, poligamije itd.). Lezbično gledališče naj bo politično tako po vsebini kot tudi po produkcijskem postopku – to pomeni vključujoče in demokratično v žlahtnem pomenu besede. Tako ga bodo prebivalke Slovenije lahko uporabljale kot model za razvoj demokracije in sodobnega gledališča, v katerih spol in spolnost ne bosta več določni kategoriji.

⁶ Za razliko od moški kolegov, kjer razkrito ali v polju »javne skrivnosti« deluje kar nekaj ustvarjalcev, na ženskem polu ne vem niti za eno *ikeo*. Na tem mestu moram seveda nujno pojasniti dva slengovska izraza (glej www.kulturcenter.org/lgbtqslovar/): *biti v klozetu* pomeni »skrivati svojo neheteroseksualno spolno usmerjenost ali spolno identiteto«, *ikea* pa označuje »zaklozetirano lezbijko (izvor po pohištvenem koncernu Ikea, ki izdeluje tudi omare)«, hrvaški izraz je kar »ormaruša«. Moje poznavanje slovenske gledališče sfere seveda ne more biti popolno, a naj povem, da že nekaj let sprašujem različne ljudi, da bi pridobila ustrezne informacije.

- Banham, Martin. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge UP, 1995.
- Bobnič, Robert. »#niti hibridno niti preveč radikalno.« *Teater v eter*, 14. apr. 2015. Radio Študent, radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/niti-hibridno-niti-prevec-radikalno. Dostop 30. jul. 2017.
- Campbell, Alyson, in Stephen Farrier, ur. *Queer dramaturgies: international perspectives on where performance leads queer*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Case, Sue-Ellen. *Feminist and queer performance: critical strategies*. Palgrave Macmillan, 2009.
- . »Postpolitični feminizem na odru? = Post-political feminism on stage?« Časopis za kritiko znanosti, letn. 23, št. 175, 1995, str. 120–131, www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-O2SO6RZ4. Dostop 30. jul. 2017.
- Dobovšek, Zala. »Paradoks učinkovite reciklaže in nujnost osvobajanja teles.« *Dialogi*, letn. 53, št. 9, 2017, str. 162–165.
- Dolan, Jill. *Theatre & sexuality*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Duša, Ana, in Amelia Kraigher. »Urbana gledališča.« *Maska*, letn. 18, št. 3/4 = 80/81, pomlad-poletje 2003, str. 96–100.
- Duša, Irena. Osebni intervju. 8. nov. 2013. Zvočni zapis pri M. Šorli.
- Duša, Irena, Nataša Jereb in Petra Pogorevc. »Nihče jima prav nič ne more.« Pogovor z ustvarjalkama. *Dnevnik*, 14. jan. 2003, www.dnevnik.si/40910. Dostop 31. jul. 2017.
- Gage, Carolyn, in Pat Cramer. »Interview with Carolyn Gage.« *Off Our Backs*, letn. 32, št. 1/2 (jan.–feb. 2002), str. 9–16. JSTOR, www.jstor.org/stable/20837505. Dostop 10. feb. 2017.
- Greif, Tatjana. »Queer kulturne delavke.« *Maska*, letn. IX (XV), št. 1–2 (60–61), pomlad 2000, str. 49–52.
- Gržinić, Marina. »Intervju z dr. Marino Gržinić, pobudnico in soavtorico filma 'Razmerja. 25 let lezbične sekcije Škuc LL'.« Spraševala T. Greif. *Lesbo*, št. 23, 2012, str. 72–77.
- Jalušič, Vlasta. *Kako smo hodile v feministično gimnazijo*. Založba /*cf., 2002.
- Jež, Jedrt. »Srce kot detektor.« *Razgledi*, št. 10, 12. maj 1999, str. 26.
- Kennedy, Dennis, ur. *The Oxford encyclopedia of theatre & performance*. Oxford UP, 2003.
- Lauretis de, Teresa. »Sexual Indifference and Lesbian Representation.« *Theatre Journal*, letn. 40, št. 2, maj 1988, str. 155–177. JSTOR, www.jstor.org/stable/3207654. Dostop 10. feb. 2017.
- Modic, Max. »Spolne prakse pod udari zakona.« *Mladina*, 2. feb. 2004, str. 8–9, www.mladina.si/96554/spolne-prakse-pod-udari-zakona. Dostop 31. jul. 2017.
- Orel, Barbara. »K zgodovini performansa na Slovenskem: eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli, UL AGRFT in Maska, 2010, str. 271–327.

- . »Ženska perspektiva: prispevek ljubljanske alternative osemdesetih.« *Dialogi*, letn. 46, št. 9, 2010, str. 36–50.
- Pirc, Vanja. »Tega vam nisem jaz povedala. Irena in Nataša, Monospolno gledališče.« *Mladina*, 13. maj 2002, str. 19, www.mladina.si/104262. Dostop 31. jul. 2017.
- Sikes, Alan. »*Acts of Gaiety. LGBT Performance and the Politics of Pleasure*. By Sara Warner.« Knjižna recenzija. *Theatre History Studies*, letn. 33, 2014, str. 299–302.
- Sisley, Emily, L. »Notes on Lesbian Theatre.« *The Drama Review: TDR*, letn. 25, št. 1, Sex and Performance Issue, mar. 1981, str. 47–56. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1145343. Dostop 10. feb. 2017.
- Sinfield, Alan. *Out on stage: lesbian and gay theatre in the twentieth century*. Yale UP, 1999.
- Smerkolj, Jaka. »Kako se homoseksualnost umešča v slovenski gledališki prostor? (vprašanje brez odgovora).« *Adept*, letn. 3, št. 2, 2016/2017, str. 14–20.
- Strehar, Iza. »O teatru, filmih, gejih, homoseksualcih, lezbijkah, pedrih, tribadah ipd.« *Oderuh: gledališki list AGRFT*, letn. 7, št. 1, 2012/2013, str. 119–121.
- Šorli, Maja, in Zala Dobovšek. »*Kralj Ubu* – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji.« *Amfiteater*, letn. 4, št. 2, 2016, str. 14–35, 140.
- Tratnik, Suzana. »Alma Karlin: Boj za interpretacijo.« *Narobe*, 21. jan. 2010, narobe.si/portret-alma-karlin. Dostop 31. jul. 2017.
- . *Lezbična zgodba: literarna konstrukcija seksualnosti*. Škuc, 2004.
- Velikonja, Nataša, in Tatjana Greif. *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012 s predzgodovino*. Škuc, 2012.
- Walsh, Fintan. »Performance and Queer Praxes: Recent Paradigmatic Shifts.« *Theatre Research International*, letn. 36, št. 3, okt. 2011, str. 283–285.
- Wilson, Tam. »Lezbijke študirajo kulturo.« *Časopis za kritiko znanosti*, letn. 25, št. 185, 1997, str. 229–252, www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-B3J8QK43. Dostop 31. jul. 2017.

What is lesbian theatre? Does this category even exist in Slovenia? How to conceptualise and perform it? This article investigates the reach of lesbian theatre in both the wider sociological view – as a phenomenon in the Slovenian society – as well as in the narrower theatre studies field. It reviews the conditions (the origin of the LGBTIQ rights movement) and continues with the spaces in which lesbian theatre hides. It presents the Monospolno gledališče (Monosexual Theatre) and other examples of theatre practices: comedy, institutional performances, international festivals and marginal cases of lesbian contents. It also proposes a model of how to research lesbianism in the Slovenian theatre and guidelines for the future of lesbian theatre.

Key words: lesbian theatre, queer, homosexuality, sociology of theatre, Monospolno gledališče (Monosexual Theatre), lesbians, *Tatovi podob* [Image Snatchers]

Maja Šorli works as a researcher at UL AGRFT and as a freelance dramaturg. In 2014 her monograph *Slovenska postdramska pomlad* [The Slovenian Postdramatic Spring] was published by MGL Library. She is a member of the international research group STEP – Project on European Theatre Systems, the IFTR Feminist Research Working Group as well as of the Association of Theatre Critics and Researchers of Slovenia. She is also the editor-in-chief of the journal of performing arts theory *Amfiteater*.

maja.sorli1@guest.arnes.si

On Lesbian Theatre in Slovenia

Maja Šorli

No sub-culture could accept those legislated privileges.
(Sue-Ellen Case, "Post-political feminism")

Lesbianism in Slovenian theatre is a topic that appears to have no history at all, just a sliver of an ephemeral present, and perhaps a future. This article is thus the first in our territory that will try to conceptualise, define and delineate lesbian theatre as well as discuss to what extent and how lesbian theatre is present in Slovenia. The article will consider the notion of lesbian theatre both in the wider sociological sense – as a phenomenon in (Slovenian) society – as well as in the narrower scope of theatre research. The notion of lesbian theatre often overlaps with the label queer or LGBTIQ (lesbian, gay, bisexual, transsexual, intersexual and queer persons) theatre, so I will use the two latter names as synonyms, unless I explicitly state why the difference between the expressions is important.

Lesbianism is of course a non-theatre expression referring to a lesbian, an expression which was adopted and adapted from contemporary European languages. As the *Slovenski etimološki slovar* [Etymological Dictionary of the Slovenian Language] states, such a name is "also new in other languages and stems from the name of the Greek island Lesbos, where the Greek poet Sappho, allegedly a lesbian, lived in the 7th and 6th century B.C." (accessed via the linguistic web portal *Fran.si* in July 2017). In this study, I understand lesbian theatre as an umbrella tag for a spectrum of performative practices with lesbian themes, presenting emotional, sexual, physical, romantic, spiritual affection of women (or a single woman) towards (a) person(s) of the same sex. This type of theatre can be staged in solo performances, drag king performances, drag queen performances, vampire-queen, fetishist, music performances, stand-up comedy, clown shows, contemporary dance, as well as in reinterpretations of classical drama theatre, in contemporary plays or in other queer practices. All these are described by Tatjana Greif in perhaps the most comprehensive overview of lesbian theatre art and activity written in Slovenian language thus far, entitled "Queer kulturne delavke". Theatre created by lesbians can also be called lesbian theatre, while thematically and in its contents it is often linked to the negative connotations of non-femininity, invisibility, oppression (compare also Sisley).

Acknowledgements: The research for this article has been supported by the Slovenian Research Agency (project No. P6-0376, Theatre and Transars Research programme). I first introduced some parts of this discussion at the symposium *Dinamike prostora v gledališču* (The Dynamics of Space in Theatre, 2013) and the Lesbian Quarter Festival (2014).

From historic beginnings to contemporary human rights activism

The term lesbian theatre would not exist without the word “lesbian”. I will sum up the beginnings with the help of the research into lesbian literature and the entries in theatre encyclopaedias (see, for example Tratnik, *Lezbična zgodba*; Banhan 640–41); Kennedy 731–33). We can only talk about the social category of “lesbian” from the late-19th century onwards, parallel to the rise of sexology and psychoanalysis. The term “homosexuality”, a sexual orientation different from heterosexuality, was invented in 1868. It was then that the distinct question of sexual orientation appeared separately from (female) gender questions (Tratnik, *Lezbična* 6). Before that time, lesbian theatre history searched for texts and characters that could be read as homoerotic. In fact, even after persons started to be called or described as “sexual inverts”, “the third gender”, “Sapphists”, etc., a detailed, in-between-the-lines reading of texts was still necessary, because (self-)censorship was at work, which at times did not allow describing or naming such excessive sexual behaviour. The infamous 1928 novel *The Well of Loneliness* by Radclyffe Hall was banned in the United Kingdom (yet not in France and the USA), although, for example, the author never uses the word lesbian (Tratnik, *Lezbična* 8; Sinifield 72). Lesbian literature (mostly prose) has been written by very different authors,¹ but they all had in common the negative reflection of attitudes towards lesbianism. The images of lesbians who appear in early literary works are more or less stereotypical characters of Amazons, vampires or monsters, teachers, male lesbians, female students, deceived innocent girls, athletes, alcoholics, aristocrats (qtd. in Tratnik, *Lezbična* 7). Like literature, lesbian theatre was only established in its incarnation of today in the second half of the 20th century. Of course, that does not mean there were no lesbians in theatre before that. In England, for example, the key figures of feminist theatre at the turn from the 19th to the 20th century were undoubtedly lesbian, for example, Edith Craig, the daughter of the actress Ellen Terry and the sister of the theatre reformer E. G. Craig. But when the feminist movement in Europe withered in the years after World War I, the same happened to the female theatre and the possibilities for lesbian drama. At the end of the 1920s and the 1930s, the first works appeared where lesbian characters are clearly distinguishable, but they were all “burdened” with psychoanalytical and sexological images (compare Sinifield). The first phases of the true lesbian theatre of protest in the late 1960s and early 1970s aimed its revolt against such negative images of lesbian predators, hysteria, forced or unsuccessful/failed heterosexuality and the manhood complex.

Lesbian theatre in the true meaning of the word is thus a part of the Western experimental theatre practices that arose together with the new social movements

¹ The original Slovenian article uses the female form throughout the paper as a generic non-marked grammatical gender. Early lesbian literature was written by both women and men.

of the 1960s and the 1970s. The contemporary lesbian theatre does not exist without the lesbian movement or the movement for human (or we can say – political) rights of lesbians and their public recognition. In this endeavour the lesbian movement on the one hand links to the feminist movement and on the other to the gay liberation movement.

In Slovenia, the beginning of the organised gay and lesbian movement can be traced to 1984 when the MAGNUS Festival: Homosexuality and Culture was organised in Ljubljana. In 1987, a lesbian section at ŠKUC was established, *Lezbična Lilit* (Lesbian Lilith), today abbreviated as ŠKUC LL, which was the first lesbian group in Slovenia. This emanated from the female group *Lilit* (est. 1985), which in turn started within the women’s section of the Sociological Society that had begun a year earlier (for a more detailed history, see Jalušič).

The gay and lesbian movement was at the same time at the front line of the new social movements and of the Ljubljana sub-culture scene. New media, video, and the explosion of the visual were at the centre of attention of the art scene in the 1980s and 1990s. Gay themes were thus addressed by, for example, the multi-media group or videoband *Borghesia*, created in 1984, with its predecessors in *Teater Performance* (which put on its first and only performance in 1980) or *Theatre FV 112/15*.² For *Borghesia*, Marina Gržinić believes that in 1982 and 1983 it also performed works with lesbian themes (“Intervju” 72–73). At that time, lesbians could also find approximates of their performative subjectivity in the rare female theatre groups (see Barbara Orel’s study “Ženska perspektiva”) or in theatre with gay themes.

Since the beginning of the movement, the activists who fought for the materialisation of legal and other equalities have prepared the cultural and artistic performative part that has taken place in lesbian or gay spaces. The places have changed; perhaps the best-known space was the Ljubljana *Roza disko* (Pink Disco, which also changed locations) and it was only with the squatting of the *Metelkova* complex in the autumn of 1993 that the gay and lesbian activists received a permanent space, in the building *Lovci*. This is not the only place where homosexuals assemble, but it is the only one that still exists today, in 2017. Gay and lesbian public parties continue often to be accompanied by events that could be labelled as amateur lesbian (or gay or queer) theatre: performances, drag shows, video installations and ambiental performances with gay, lesbian or queer topics. A part of these activities is documented in the book *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012 s predzgodovino* [The Lesbian Section LL: Chronology 1987–2012 with a Prehistory] by Tatjana Greif and Nataša Velikonja. More contemporary events are occasionally documented in the magazine (or web portal) *Narobe*, which also

² For the context and more about related theatre practices see B. Orel’s study “K zgodovini performansa”.

publishes reviews of broader theatre activity in Slovenia.

In many aspects, 2017 was a key year for the LGBTIQ movement in Slovenia, as the *Zakon o partnerski zvezi* (ZPZ, Civil Union Act) came into effect, which legalises the same rights and duties for same-sex couples as the (heterosexual) spouses or common law partners have, except for marriage on the nominal level (civil partnership instead of marriage), the joint adoption of children (not allowed, but unilateral adoption is) and reproduction procedures using assisted reproductive techniques. The ZPZ passed on 21 April 2016 and is a result of years-long work in the field – more concretely, of two failed attempts to change the old Family Code (ZZZZDR) or to implement a new Family Code in Slovenia (it was finally instituted on 21 March 2017 – yet in it, a marriage remains described as a “life-long community of a husband and a wife”). In other words, gays and lesbians in Slovenia have, legally speaking, almost caught up with the people assumed to be heterosexually oriented. Of course, this does not mean that relevant topics for theatre have been exhausted. It rather seems that the very LGBTIQ topics have been poorly represented so far and that Slovenia is lagging behind in this field.

I will study this hypothesis in the following sections.

Spaces for lesbian theatre

As I have mentioned above, the LGBTIQ social-political movement and LGBTIQ artistic movement share their beginnings: the Magnus Festival was thus an event that was important for the wider society as well as for art. In all these years, among the most visible activists for the rights of LGBTIQ persons have been several artists, who generally do not work in theatre. The most prominent ones are literary writers, for example, Suzana Tratnik, Brane Mozetič, Nataša Velikonja, Urška Sterle and others. Lesbian theatre has therefore been a non-theorised category until now, which through this paper I attempt to establish as visible and potent.

Slovenian lesbian theatre can be found in very different spaces, and in the continuation I will try to locate as many as possible. I will not chart them out chronologically, but will follow the logic of wider recognition and the place within the category of lesbian theatre. First, I will introduce the Monospolno gledališče (MSG, Monosexual Theatre) that found its seat in Ljubljana, followed by comedy, which seems to reach the widest audience, and then describe some other places where lesbian theatre is created for very specific audiences. Then I will move on to the mainstream theatre, the one that is primarily financed directly by the Ministry of Culture and the municipalities and, by the virtue of that, has a special importance

in dealing with lesbianism. Because Slovenia lacks autochthonous performing of the themes of minority sexual practices, I shall also mention international festivals and their contributions. Before I delve into theorising such practices, I will mention some marginal cases of the studied topic.

Monospolno gledališče (MSG, Monosexual Theatre)

In the spirit of alternative theatre, the MSG was established in 2000 at the Autonomous Cultural Zone Metelkova mesto (Metelkova City) and has remained the best example of the Slovenian lesbian theatre to this day. Its protagonists were Irena Duša and Nataša Jereb. The duo first worked at Metelkova as a part of Teater Gromki. Monospolno gledališče – an expression coined by Miha Zadnikar – was created on the initiative of the newly established festival Red Dawns that asked the women of Teater Gromki (which included Jana Menger in addition to the already mentioned protagonists) if they were prepared to create a short comic skit. Irena and Nataša prepared one, and based on the audience reaction decided to develop it into a longer performance. In July 2000, Irena Duša and Nataša Jereb prepared the theatre piece *Ne bom več krvavela* [I'll Bleed No More], which the website succinctly describes as:³

a lesbian family tragicomedy [which] wittily mirrors the typical conjugal shenanigans of an average family. Following a strictly realistic procedure it achieves flat out surreal effects. The first true hit of Teater Gromki.

Monospolno gledališče (MSG) also prepared *Debbie da dol Dallas* [Debbie Does Dallas] (2001) and two performances that were produced by ŠKUC-LL: *Tega ti nisem jaz povedala* [You didn't hear this from me] (15 May 2002) and *Rdeči cmeri* [Red Wussies] (8 December 2014). In each of the performances, the story is based on two characters. In the first, *I'll Bleed No More*, the two un-named characters are two lovers in the process of breaking up. The next, *Debbie Does Dallas*, returns to the beginning of their newly-emerging relationship. Here, the protagonists get names, and this happens following the deliberation of how to appropriately translate the title of the porn film. Nataša becomes Debbie, Irena is named after the city of Dallas. Their third performance, *You didn't hear this from me* wades into the world of pop-psychology groups, which Debbie and Dallas often encounter throughout their relationship and their life. Genre-wise, it is still a comedy and each performance includes improvisation, space-wise, it happens among the audience and with the audience. In contents, Debbie and Dallas are inspired, among others, by the radical feminist and lesbian Valerie Solanas. In 2014, after a thirteen-year gap, they performed *Red Wussies* at the Lesbian Quarter Festival, created specifically for the festival.

3. www.ljudmila.org/gromki/gledalisce.html

Monospolno gledališče was very popular at Metelkova in the beginning of the millennium. The group also toured to student clubs and other small stages all over Slovenia. Unfortunately, the precise number of performances has not been recorded, because the Repertory, or the Slovenian Theatre Yearbook (of professional production) registered only the first performance of Teater Gromki, in which Goran Medjugorac performed together with Irena Duša and Nataša Jereb, but not the performances by Monospolno gledališče: neither the artists nor anyone else from the Teater Gromki ever bothered with this kind of bureaucracy. At the same time, this was a case of a marginal production, that could not be firmly placed within the professional sphere. This is corroborated with the fact that *Debbie does Dallas* was selected in 2001 to the Linhart Encounter of amateur theatre groups. Monospolno gledališče was thus an urban concept theatre that operated on DIY, “do it yourself”, principles (compare Ana Duša and Kraigher). Before the MSG, Irena Duša was a seasoned member of improv league and a member of Teater Gromki, and Nataša Jereb a contemporary dancer. In Monospolno gledališče the word ruled, but the already mentioned improvisation and cooperation with the audience were vital. Another characteristic was that they did not write down their texts, because for Irena it was more important to know what you want to say and not which words are appropriate now (“Interview”). Their work method was far removed from the drama theatre, with its classical hierarchical division into director, text, performers. Jereb and Duša created their performances together as a whole, they were the authors of the rehearsal process, production and post-production, marketing, scenography, costumes, etc. This kind of creativity was characteristic for female and lesbian groups elsewhere in the world, too.

What else is lesbian in Monospolno gledališče, in addition to the themes, low-budget format based on the DIY principle, and the production within a lesbian organisation of their final performances? There are two traits that stand out. First, the fact that their appearance left a mark on the lesbian scene, which led to the other trait: they became a part of the activism for the rights of homosexual persons. Irena Duša performed in 2001 at the event *Obvoznica mimo nestrpnosti* (By-pass road past intolerance), that is, the first Pride Parade in Ljubljana, and they performed as Debbie and Dallas at the second Pride Parade in 2002. On 27 January 2004, Irena Duša also participated in the action *Gifts for the SLS*, which was recorded in the media (including a photo, see, for example, Modic, compare also Velikonja and Greif 246). A group of activists took a basket of fennels to the seat of the Slovenian People’s Party (SLS), a coalition member who did not want to support the bill of *Zakon o istospolni partnerski skupnosti* (Civil Union Act) and had thus blocked the reading of the bill in parliament. The participants were Mitja Blažič and Irena Duša in the traditional national costume and the LGBTIQ activists Tatjana Greif and Miha Lobnik as those conveying the verbal message.

Monospolno gledališče thus did not originate from lesbian activism or lesbian practices, but it quickly became a part of the lesbian scene, which brought along stigmatisation. Nataša answered the question in the daily newspaper *Dnevnik* that they “got this label later, we only deal with relationships between people in the text,” and Irena stated “we wanted to show a lesbian couple that doesn’t differ in anything from any other couple” and that “lesbianism was not the only noteworthy issue in any of our shows” (Duša et al. “Nihče”). At the same time, they emphasised a pile of topics relating to the life of lesbians: from the fact that the audience was most interested if they were lesbians in their personal life, to their perception of the environment in which we live. Irena illustrated this with an example: “Before Nataša and I started working on these performances, we thought that the society in which we lived was more tolerant than it disclosed itself to be. After we met and started to hang out with lesbians, we realised what immense problems they really face.” Nataša also pointed out that: “We could be even more provocative, because Debbie and Dallas are less vulnerable than ‘actual’ lesbians. When someone attacks the latter, it can break them, but nobody can hurt Debbie and Dallas.”

Monospolno gledališče probably did not have a lot of influence on the mainstream production in Slovenian city and national theatre houses, but it is very similar to smaller comedy productions that settled around that time in mostly commercial venues. For this reason, I will first introduce this aspect of lesbian theatre practices in the next section.

Comedy and autochthonous spaces

Humour can serve as a good protective shield, but also as a sharp political tool, as it gives a voice to the marked communities (compare Wilson 237). The stand-up genre works very well for that and right now in 2017 at least two women in Slovenia are using lesbian elements in their comedy production. Since 2006, Martina Ipša has been including her own lesbian identity and themes in her act and thus takes care for visibility in this dominantly male discipline. In this, Ipša is joined by the actress, stand-up comedian and puppet animator Lucija Čirović.

Urška Sterle, an activist and a writer, also uses a mix of stand-up comedy and solo performance, but her acts are mostly aimed for the queer population and usually take place in autochthonous places of LGBTIQ subcultures.

A related genre is improvisation theatre. Improv theatre in Slovenia started as a genre in the 1990s and continues to be widespread and popular: it is organised into ŠILA (School Improvisation League), the Goli oder (Naked Stage) Festival and

independent improv group, for example, Teater Narobov. Perhaps because as a genre, improvisation is young, it effortlessly incorporates contemporary themes, which lesbian identities are. This form is very popular among lesbians – they participate both as spectators and as creators. The trap of this theatre is that lesbians can easily be presented as stereotypical and negative. Some years ago there was an active queer group called “V peto gre rado” (Fifth time lucky) which also performed at the Lesbian Quarter Festival. A characteristic of such activity is, that it is – on the financial level – considered amateur, and thus appears sporadically. In their book *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012*, Tatjana Greif and Nataša Velikonja write about the events in autochthonous LGBTIQ places in which professional and amateur events take place: for example, the club scene in K4, Roza disko from 1990s onwards, etc. They mention the performances by the Ana Monro Theatre, Svetlana Makarovič, Katja Levstik, and LGBT stage performers Wild Girlz, Amazonas, Golden Eye, and the events at the Metelkova from 1993 onwards, etc. For all the described versions of comedy, it holds true that they are not a principal source of one’s earnings – the only exception to this is perhaps the comedian Martina Ipša. The performances within student activities of the University of Ljubljana are created in a similar manner, for example, the performance *Skrito: spol* [Hidden: Gender] based on the text of Kate Bornstein, a transsexual performer who was a harbinger of the queer movement, (KD Fantazija, FDV, 2005/06) or in the LGBTIQ clubs Monokel and Tiffany, the home of Cabaret Tiffany, a queer theatre collective.

Institutional production of lesbian theatre in Slovenia

Of all the types of theatre production, professional production has the largest reach, and it can be accessed in over 15 institutions in Slovenia that are primarily intended for theatre. These institutions are financially supported by the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia and the local municipalities. The presence of lesbianism on the city and national stages is important for several reasons. The most important two are the visibility and accessibility that permanent professional theatre spaces allow for, along with their marketing departments and annual subscription system. Performances created in these theatres also have, in addition to a certain amount of audience, a guaranteed critical reflection, media introduction and, thus, a wider reach. They are accessible for research and historisation, and theatres employ people with media (and general) recognition. These performances also have the most chance to reflect a wider Slovenian (and world) social reality, as their target audience is quite wide. The very fact that the performances are aimed at different segments can place the themes into other frames, allowing for comparisons and

contextualisation into different spaces, for example, national, micro and macro-political, economic ... Larger theatre houses publish programmes to go with their productions, in which valid reflections on lesbianism in general can be found, often written by lesbian activists (see, for example, the theatre programmes for productions listed in Table 1).

But how to even detect lesbian theatre? The *Slovenian Theatre Yearbook* (SGL) is intended to record the professional theatre production, and is also easily accessible at the portal sigledal.org. But the yearbook does not allow to search the performances based on a theme, unlike a bibliographic service or the joint catalogue of Slovenian libraries COBISS+. The latter offers fewer than five hits for entries using the keywords such as lesbians, theatre, lesbian theatre (in summer 2017). As in the search for other lesbian art, I use foreign sources and oral sources that write about lesbian playwrights and other theatre artists or plays and performances with lesbian (or other queer) themes. This can of course always be found in related themes, such as women in theatre or LGBTIQ art in general. Hence my records can also be incomplete and may thus only serve as a representative sample.

As expected, we do not find a lot of production that could be characterised as lesbian on Slovenian stages. The pre-history of the lesbian theatre probably consists of the staging of Sartre's *No Exit* (Huis clos, translated into Slovenian as *Zaprta vrata*, literally meaning closed doors), in which Ines, one of the protagonists, is brought to hell by her lesbian desire. In Slovenia, the first performance of this play was in 1958 at the Knights' Hall in Križanke, at the Ad Hoc theatre, directed by Draga Ahačič. The *Slovenian Theatre Yearbook* records ten stagings of this play until today (also with the title *Za zaprtimi vrati*, meaning behind closed doors). But here, I will leave *No Exit* and the pre-history – full of (self-)censorship – be and focus on the time following the beginning of the activist movement. This is the time in which lesbianism has already found its place in public, but rarely in theatre. For the purposes of this article, I will also leave out the stagings and texts that in this time that show lesbians as marginal and merely as negative stereotypes.

The table below lists several performances that are worth looking at from the point of view of lesbian themes or lesbian authors.

Table 1. An attempt of the chronology of lesbian production in Slovenian theatre institutions.

| Season | Production | Work |
|---------------|---|---|
| 1985/86 | Ljubljana City Theatre | R. M. Fassbinder: <i>The Bitter Tears of Petra von Kant</i> |
| 1995/96 | Cankarjev dom, City of Women | U. Cetinski: <i>Alma</i> |
| 1999/00 | SNT Drama, Small Stage | E. Atkins: <i>Vita & Virginia</i> |
| 2000/01 | Prešeren Theatre Kranj | P. Vogel: <i>How I Learned to Drive</i> |
| 2001/02 | ŠKUC | S. Tratnik: <i>My Name is Damjan</i> |
| 2003/04 | Ptuj City Theatre | P. Vogel: <i>The Baltimore Waltz</i> |
| 2008/09 | Imaginarni Institute / Cankarjev dom / City of Women | J. Shepard: <i>Commencing</i> |
| 2008/09 | SNT Drama, Small Stage | D. Mamet: <i>Boston Marriage</i> |
| 2008/09 | Ptuj City Theatre | P. Vogel: <i>And Baby Makes Seven</i> |
| 2010/11 | SNT Drama, Small Stage | D. Mamet: <i>November</i> |
| 2013/14 | Ptuj City Theatre | P. Vogel: <i>The Oldest Profession</i> |
| 2015/16 | Ljubljana Puppet Theatre | <i>Lesbos. An Erotic Fragment</i> |
| 2015/16 | SNG Nova Gorica, Ptuj City Theatre, Mini teater Ljubljana | R. M. Fassbinder: <i>The Bitter Tears of Petra von Kant</i> |
| 2017/18 | Ljubljana City Theatre | Jonathan Larson: <i>Rent</i> |

The Bitter Tears of Petra von Kant by R. M. Fassbinder can be seen on world stages as a theatre play, film or opera and was first performed in 1985 at the Ljubljana City Theatre (MGL). Still being performed is the SNG Nova Gorica production from the season 2015/16, in which a lesbian relationship develops (and ends) between a successful fashion designer Petra von Kant (played by Helena Peršuh) and the young Karin (played by Arna Hadžialjević).

Alma, a monodrama written by Uršula Cetinski on the basis of the material about Alma Karlin and performed by Polona Vetrih, was performed at the first City of Women festival.⁴ Truth be told, *Alma* managed to eschew, despite the widespread publicity

⁴ At the round table "Women in Theatre" the festival also hosted the American theorist and lesbian Sue-Ellen Case (see publications in the bibliography section of this paper and the thematic issue of the *Maska* journal for the report on the round table, vol. 6, no.1/3, winter 1995/96).

that the festival received, any direct lesbian label. The life of Alma Karlin (1889–1950) was only becoming recognisable for the wider audience and it was this performance that contributed to the inclusion of this incredible woman into the Slovenian canon. The fact is that Alma Karlin lived with her friend Thea Gammelin for twenty years, but in the presentation and in the reception of the monodrama, the closest it came to the hints of lesbianism was the explanation that she was an intimate friend. I am thus listing the monodrama on the list of lesbian drama as a poorly researched case of (self-)censorship (compare Tratnik, “Alma”).

Twelve years after the beginning of the organised lesbian movement in Slovenia, in 1999, the SNT Drama staged on its Small Stage *Vita & Virginia*, a drama made from the letters and journal entries of Virginia Woolf (played by Silva Čušin) and Vita Sackville-West (played by Saša Pavček), her lover.

Slovenian theatres also performed four works of the American playwright and lesbian Paula Vogel, written between 1984 and 1997, of which only one, however, deals with an explicitly lesbian thematic, *And Baby Makes Seven* from 1984. In the season 2009/2010 the Ptuj City Theatre staged a comedy in which two lesbians and their gay friend are waiting for the birth of their baby, but before that, they have to get rid of their imaginary children. The performance had 11 reprises, two of them on tour. The theatre in Ptuj also staged *The Baltimore Waltz* and *The Oldest Profession*, while *How I Learned to Drive*, which deals with incest, was staged in Kranj (about P. Vogel see also Dolan 50–51).

A very important work is a play by the Slovenian lesbian activist and artist Suzana Tratnik. The monodrama *Ime mi je Damjan* [My Name is Damjan], which the author adapted from her novel of the same name from 2001, was first staged by the young actress Neva Jana Flajs in May 2002. The protagonist Damjan speaks about his adventures in a therapy group, but leaves open how to file the identity of the speaker. During his speech, Damjan reveals that he used to have a female name, that his family and acquaintances have problems with his identity, and that he also has a girlfriend and goes to Pink Disco. The monodrama can all the time be read within the lesbian context. It was also staged at the lesbian club Monokel, where the audience sat in a circle together with Damjan, so Damjan could directly address also lesbians and other people from the social margins.

In December 2008, a chamber play for two actresses premièred, in which one of the characters is a lesbian. Produced by the Imaginarni Institute, the play *Commencing* by the lesbian author Jane Shepard was performed by two members of the SNT Drama Ljubljana. The motivation for this performance was in a way similar to the reasons for the establishment of the Monospolno gledališče. The actresses, otherwise members of the SNT Drama Ljubljana, were searching for a text with two complex

female characters. The play takes place in a city flat where Arlin (Petra Govc) comes to pick up her blind date, Kelli (Iva Babić), who does not know that she is about to go on a date with a woman. In this one-act play the protagonists open many topics in the forceful beginning: lesbianism, alcohol, intoxication in general, loneliness, sex, herpes and HIV ... It ends with the possibility that this was a rough beginning of a friendship.

The Boston Marriage is a chamber comedy by the popular American playwright David Mamet. The première was in March 2009 on the Small Stage of the SNT Drama Ljubljana, and in it, lesbian wishes and lifestyles powerfully and wittily unfold between Anna (played by Silva Čušin) and Claire (played by Nataša Barbara Gračner).

In *November*, another comedy by David Mamet, also on the Small Stage of SNT Drama Ljubljana, Alida Bevk plays Clarice Bernstein, a speech writer for the American president, a lesbian (thus listed in the dramatis personae) who in the first place wants to marry her partner and who has also adopted a child from China. She is thus a lesbian who plays by the rules of the American democracy of the 21st century and strives, in accordance with the neoliberal values, for equality in the right to marry.

In the performance *Lesbos. An Erotic Fragment*, which was created within the project BiTeater by young theatre artists, Barbara Ribnikar and Tajda Podobnik play through erotic relationships created from the poetry by the Greek poet Sappho.

The freshest staging, however, is that of *Rent*, a musical from the first half of the 1990s, which comes from the New York off-Broadway scene. The lesbian relationship is between the lawyer Joanne Jefferson (played by Ana Dolinar Horvat) and performer Maureen Johnson (played by Lena Hribar).

Guest productions of lesbian theatre and international festivals

The overview of the Slovenian professional production from 1985 to 2017 shows such a small incidence of lesbian production that it is not possible to make meaningful conclusions about any kind of influence on the Slovenian theatre or events in the society in general. Unlike the groups in the USA or the UK, Slovenian lesbian theatre has yet to become professionalised – the only exception to this is the enterprise of the stand-up comedian Martina Ipša, which leans more towards pop culture than theatre art.

Therefore, it is all the more important to remind of the place in which lesbian theatre appears often, rather on the productions of Slovenian artists. Lesbians or creators of lesbian arts from outside of Slovenia have found their more or less permanent

space only within two international festivals that take place in our country: the City of Women and Red Dawns. Although, the lesbian performance artist Annie Sprinkle appeared at the Beauty Extreme festival in Cankarjev dom in 1997.

In 2013, Lois Weaver, one of the pioneers of the American lesbian theatre (compare, for example Dolan 30–35), appeared at the international festival City of Women. The performance, also called a show, with the title *What Tammy Found Out ... About Being a Femme*, was a typically lesbian one: first-person, autobiographical (and at the same time, of course, also fictional), with a story about the disclosure or acceptance of a lesbian identity. Similar topics are also the focus of Ursula Martinez, who appeared at the City of Women a year later with her event *My Stories, Your Emails*, as well as the burlesque workshop and performance within the Slovenian techno-burlesque *Image Snatchers* (Emanat).

Borderline cases of lesbian contents

This chart could also easily include five performed plays by the British playwright Sarah Kane: *4.48 Psychosis*, *Blasted*, *Cleansed*, *Craves*, *Phaedra's Love*/*4.48 Psychosis*. The plays were staged at the Small Stage of the SNT Drama Ljubljana and the Mladinsko Theatre between 2001 and 2009, and also at the Exodus Festival. Lesbianism in Sarah Kane is linked primarily to the author's private life. Her plays, only staged in Slovenia after her death, are imbued with sexuality, but this sexuality is somewhat post-identity already, a little queer.

Marginal lesbian images can also be observed in *The House of Bernarda Alba* (Mladinsko Theatre, 1999/2000), *Remembrance of Things Past (In Search of Lost Time)* (SNT Drama Ljubljana 2003/04), *Nine Easy Pieces* (PreGlej, 2007), *Malfi* (Mladinsko Theatre, 2007), *The Young Flesh* (Mladinsko Theatre, 2007/08), *Hitchcock* (Mladinsko Theatre 2016/17), etc. In most cases, the image includes a kiss or some physical expression of affection between two actresses or a travesty where a woman plays a man or vice versa, or lesbianism is inscenated with the help of the soundscape, like, for example in *Paracelsus and Frankenstein* (a co-production by Muzeum and Cankarjev dom, 1998/99) where the initiation scene of the four secretaries is accompanied by the song "Don't Smoke in Bed" by the lesbian singer k. d. lang (Jež, "Srce").

Likewise, I have not included the so-called radical theatre performance *#pornographia* (Mini teater Ljubljana, 2015/16) based on the motives of the film *Blue is the Warmest Colour* (*La vie d'Adèle*, 2013), although this performance seemingly meets the basic criteria for lesbian theatre. It is performed by two actresses (at the time, still students at UL AGRFT), and the contents are adapted from the film made famous by explicit

scenes of lesbian sexuality, which the performance follows. So what is the problem with including it into the lesbian theatre? In my study, which attempts to affirm the notion of lesbian theatre, *#pornographia* can only serve as an example of the “anti-lesbian theatre”; namely, the theatre in which we could include pseudo-lesbian iconography, which is the chief ingredient of the heterosexual male pornography (compare Wilson 240), and all those images of lesbianism that merely reproduce the negative stereotypes of lesbians (for example, D. Jovanović’s play *Exhibitionist*, winner of the Grum Award for the best new Slovenian play in 2002). In *#pornographia*, the problem is also that the narration of the story is flattened into a somewhat quasi-Freudian logic that these are two girls without fathers (which is not the case in the film, for example), whose relationship ends with the vindictive departure into the audience by one of the actresses after the sexual act (compare also Bobnič). But of course that does not necessarily mean that the staging as a whole is not at moments simulative of lesbian desires.

Theorising lesbianism in performing

The reader who has thus far learnt about the presented aspects and cases of lesbian performance has most likely noticed that in my paper I have consistently been using a perhaps antiquated term, namely the category of lesbianism. The research of lesbianism is supposed to be surpassed in the 21st century, for example, by using the word queer – an umbrella label for non-binary and non-hierarchical notions of minority sexuality, but also intersectional study of gender topics. Hence, I must first state that I always treat lesbianism intersectionally, that is, in its relationship to other identities – in our territory mostly in relation to sexual and class identity, but also national, race, age and others. I would like to resolve the tension between the essentialist notion of *lesbianism* and the label *queer* as more fluid with two theses with which Sara Werner opens her book *Acts of Gaiety: LGBT Performance and the Politics of Pleasure* (qtd. in Sikes 229). Werner warns that queer theory, by focusing on deconstructing sexual categories and explaining the early political-sexual endeavours as essentialist, overlooked the historic effects of these interventions. Further, Werner believes that this historic oblivion coincided with the present-day alliance of the LGBT activism and neoliberal politics, which is in sharp opposition with the early feminist and lesbian/gay activists (compare also Case, *Feminist*). In other words, when I speak about lesbianism in theatre today and in the past, I see the activist potential congruent with the queer theory that can oppose identity policies, reject assimilation and normalisation, oppose the concepts of normality and be critical not only of heteronormativity, but also of wars, family, same-sex marriage and assimilatory policies of lesbian and gay movements. On the other hand, I cannot neglect the endeavours for “normalisation” of lesbianism and minority sexual identities, endeavours that have as a consequence

actual changes in legislation and general societal attitudes. The theatre offers space to all these themes and the study of each individual performance within a wider social context of the given moment is essential.

When describing the theatre-lesbian history in Slovenia, I have already offered several thematic frames of how to think and perform lesbianism within the Slovenian contemporary stage arts. Of course, the theory can be approached from different directions, from the already mentioned queer and feminist theories to deconstruction, social constructivism, psychoanalysis, phenomenology, etc. There are no limitations here, and yet lesbianism as a minority sexual practice had certain characteristics that cannot be overlooked. To begin with, it is essential to distinguish between the images that strengthen prejudice against the LGBTIQ persons and reinforce heteronormativity from the images that present queer persons as full citizens of the world. I suggest that, similar to the post-colonial approach, in staging queer topics, we check 1) the examples in performances (or texts) in which sexual orientation (as well as class, race, nationality, etc.) have a power over others, or construct the Other in order to keep the power; 2) where in the performances we see double consciousness often present in LGBTIQ persons who can on the one side adopt the dominant (that is, heteronormative) culture and at the same time want to retain their own culture; 3) where in performing – if at all – we see resistance to the dominant heteronormative ideology and what are the consequences of such resistance.

On the level of the theatre medium, queer performances usually reject the exclusively realistic methods of performing, as these reinforce the mainstream ideologies which suppress homosexuality and transsexuality. Hence, lesbian performances try to develop new practices in form as well – and thus search for opportunities to enrich the theatre mainstream. If in foreign literature it is possible to read that LGBTIQ performances are key to the reformation of Anglo-American contemporary theatre practices (see, for example, Walsh) the same cannot yet be said for the Slovenian landscape, which remains predominantly patriarchal (see, for example, Šorli and Dobovšek). In this light, it seems that male (homo)sexuality is more visible,⁵ yet the influences of queer practices have slowly penetrated the main Slovenian theatre houses: in the season 2016/17 the SNT Drama successfully, in a transvestite manner, cast three actresses (Barbara Cerar, Silva Čušin and Tina Vrbnjak) as the three main characters in the performance *Merlin or Wasteland* on the main stage, but unfortunately the entire performance was not a success; similarly, and with a more comprehensive

5 Compared to the lesbian drama theatre, gay authors or gay themes have found their place on the institutional and alternative stages much earlier. To illustrate this, here are some earliest performances from the beginning of gay and lesbian theatre in Slovenia, with our stages, of course, having staged Shakespeare (travesties), Lorca, Genet, T. Williams, etc.: M. Sherman: *Bent* (Glej, 1983), W. M. Hoffmann: *As Is* (Drama SNT Maribor, 1986), J. Orton: *What the Butler Saw* (PDG, 1986), and Genet's *The Balcony* (SMG, 1988) and *The Maids* (Koreodrama, 1989) ... The reasons for greater visibility of gay themes are to be searched for in two directions: the generally greater presence of male writers and in the HIV/AIDS epidemics that affected the gay community in the Western world and was at the time popular theatre material. Gay theatre in Slovenia is undoubtedly a topic deserving more research (compare also student texts by Iza Strehar and Jaka Smerkolj).

concept *Hitchcock*, at the Mladinsko Theatre plays with gender roles. In the main Slovenian national and municipal institutions we can thus expect lesbianism (or related queer tactics) when this is a motivation for (female) acting excellence and creativity, but not necessarily planned with a thought to alter the view of sex(uality) in Slovenian society (*Hitchcock* does try to comment on the very patriarchal ideology and is thus more socially engaged than most Slovenian productions). On the other hand, in the non-institutional Slovenian production, where the conceptual way of creation is dominant, we can find fresh and contemporary images of lesbianism in the techno burlesque *Image Snatchers* (Emanat 2013). The techno burlesque, produced by Emanat Institute led by Maja Delak has been persisting for five consecutive years, and it creates its skits as a reaction to the daily social climate. It has its home – like the Monospolno gledališče before it – at Metelkova in Teater Gromki. In 2014, the performance was selected to the accompanying programme of the 44th Week of Slovenian Drama (selector Gregor Butala), and the production can be described as professional, because – despite the low ticket prices – it is performed by an established team of performers (and Emanat is financially supported also by the Ministry of Culture and the Municipality of Ljubljana). *Image Snatchers* non-compromisingly deals with physicality, widening the horizons of performing practices and thus enriches the very theatre art. Because it is socially relevant and impressively well-crafted and creative, it creates new images constantly. Zala Dobovšek called *Image Snatchers* “an isle of freshness in the ocean of sameness” where we can understand the ocean to be the remaining theatre production in Slovenia, while its intersectional queer modus is the one that most of the Slovenian theatre will not operate with (“Tehnoburleska” 164). Lesbianism is undoubtedly one of those themes, so the skit “The Time of my Life” belongs to the undisputed peaks of lesbian performing here. In it, the (really) pregnant performers (Urška Vohar and Nataša Živkovič) together with other snatchers parody the finale of the film *Dirty Dancing* (1987) in a precise and superb performance in the moment when in Slovenia the initiative to change the legislation to expand marriage to same-sex persons and thus legally equalise same-sex couples with couples of different sexes was (again) taking place.

Directions for the future of lesbian theatre

For LGBTIQ persons, theatre has always been at the same time a haven in which it is possible to face one’s own minority sexuality, yet often primarily a place of censorship. In this paper I have presented the foundations of lesbian performing, but there are still many contents that I have not studied that must at least be outlined. It is necessary to point out that in Slovenia, lesbianism is still risky, as no woman in a position of power in public theatre institutions is associated with lesbianism. Not only are there not any managers, directors or actors working in Slovenian theatre houses

who identify as lesbians, we only extremely rarely hear about the *closeted* ones.⁶ This further complicates the thesis championed by Alyson Campbell and Stephen Farrier, the editors of the monograph *Queer Dramaturgies*. They suggest that contemporary queer dramaturgies are among other things inseparably tied to the identity of the creators, who thus identify as queer (13). According to their interpretation, this is the main difference from the gay theatre, where the staging of homosexual characters seeks empathy from the mainstream audience – we can also call this “domesticated” queer (16). If we follow this thesis in Slovenia, we’ll be able to watch queer theatre for a long time merely in the poor production conditions of the non-institutional scene and occasionally some queer enthusiasts in some LGBTIQ place. But it should not be like this. There are several themes that deserve wider treatment – from the pronouncedly lesbian ones: a ban on artificial insemination in conception and the connected referendum from 2001, the need for a “normalisation” of lesbians for political goals, to identities that are even more minority than lesbians, for example, transsexual, to underpaying women, which of course is a lesbian problem, too. In the Slovenian society we can also expect the (thus far) invisible stories of mothers who have lost custody of their children after adopting a new, lesbian identity, while the stories of coming out to family or in the work place also seem eternal. Likewise taboo are the topics of lesbian sexual pleasure (see Case, *Feminist*). These are particularly problematic because they reject the possibility of a lesbian view in early feminist theories, claiming that it only reproduces heterosexual dynamics (Wilson 231–36). In other words, a lesbian is often, “both her body and her gender, preordained to the role that has no reference to ‘the real’” (Greif, “Queer” 50). Here, in Slovenia we are expecting a productive challenge, namely a (potential) production at the Ljubljana City Theatre of Simona Semenič’s latest play *this apple, made of gold* (2016, nominated for the Grum Award), which among other things includes scenes of lesbian sex.

To finish, let me define the main functions of lesbian theatre. This should provide and allow the sensation of belonging for minority, queer sexualities, but also address the controversial aspects of its own ideological formations (for example, transsexuality, attitude towards family life, polygamy, etc.) Lesbian theatre should be political in its contents and in its modes of production – this means inclusive and democratic in the noblest meaning of the word. This way, it can also serve those living in Slovenia as a model for the development of democracy, for the development of contemporary theatre in which gender and sexuality will no longer be determined categories.

Translated by Barbara Skubic

⁶ Unlike the male colleagues, where several artists are either out or their homosexuality is a “public secret”, I do not know of a single *ikea* among women. Here I must of course explain two slang expressions (see www.kulturnicenterq.org/lgbtqslorvar/): *to be in the closet* means “to hide one’s non-heterosexual sexual orientation or sexual identity”, while *ikea* is a name for a “closeted lesbian” (thus named after the furniture company that also produces closets), the Croatian expression is simply *ormaruša*. My knowledge of the Slovenian theatre scene of course cannot be complete, but I have been asking people for several years to gain the appropriate information.

Bibliography

- Banham, Martin. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge UP, 1995.
- Bobnič, Robert. "#niti hibridno niti preveč radikalno". *Radio Študent*, 14 April 2015, radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/niti-hibridno-niti-preveč-radikalno. Accessed 30 July 2017.
- Campbell, Alyson, and Stephen Farrier, editors. *Queer dramaturgies: international perspectives on where performance leads queer*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Case, Sue-Ellen. *Feminist and queer performance: critical strategies*. Palgrave Macmillan, 2009.
- . Postpolitični feminizem na odru? = Post-political feminism on stage? *Časopis za kritiko znanosti*, vol. 23, no. 175, 1995, pp. 120–131. www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-O2SO6RZ4. Accessed 30 July 2017.
- Dobovšek, Zala. "Paradoks učinkovite reciklaže in nujnost osvobajanja teles." *Dialogi*, vol. 53, no. 9, 2017, pp. 162–165.
- Dolan, Jill. *Theatre & sexuality*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Duša, Ana, and Amelia Kraigher. "Urbana gledališča." *Maska*, vol. 18, no. 3/4 = 80/81, spring–summer 2003, pp. 96–100.
- Duša, Irena. "Interview." An interview with Maja Šorli, 8 Nov 2013. Recording at M. Šorli.
- Duša, Irena, Nataša Jereb and Petra Pogorevc. "Nihče jima prav nič ne more." An interview with the artists. *Dnevnik*, 14 Jan. 2003, www.dnevnik.si/40910. Accessed 31 July 2017.
- Gage, Carolyn, and Pat Cramer. "Interview with Carolyn Gage." *Off Our Backs*, vol. 32, no. 1/2 (Jan.-Feb. 2002), pp. 9–16. JSTOR, www.jstor.org/stable/20837505. Accessed 10 Feb. 2017.
- Greif, Tatjana. "Queer kulturne delavke." *Maska*, vol. IX (XV), no. 1-2 (60-61), spring 2000, pp. 49–52.
- Gržinič, Marina. "Intervju z dr. Marino Gržinič, pobudnico in soavtorico filma 'Razmerja. 25 let lezbične sekcije Škuc LL.'" Interviewed by T. Greif. *Lesbo*, no. 23, 2012, pp. 72–77.
- Jalušič, Vlasta. *Kako smo hodile v feministično gimazijo*. Založba /*cf., 2002.
- Jež, Jedrt. "Srce kot detektor." *Razgledi*, no. 10, 12 May 1999, pp. 26.
- Kennedy, Dennis, editor. *The Oxford encyclopedia of theatre & performance*. Oxford UP, 2003.
- Lauretis de, Teresa. "Sexual Indifference and Lesbian Representation." *Theatre Journal*, vol. 40, no. 2 May, 1988, pp. 155–177. JSTOR, www.jstor.org/stable/3207654. Accessed 10 Feb. 2017.
- Modic, Max. "Spolne prakse pod udari zakona." *Mladina*, 2 Feb. 2004, pp. 8–9, www.mladina.si/96554/spolne-prakse-pod-udari-zakona/. Accessed 31 July 2017.
- Orel, Barbara. "K zgodovini performansa na Slovenskem: eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986." *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ed. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan and Maja Šorli, UL AGRFT and Maska, 2010, pp. 271–327.

- . "Ženska perspektiva: prispevek ljubljanske alternative osemdesetih." *Dialogi*, vol. 46, no. 9, 2010, pp. 36–50.
- Pirc, Vanja. "Tega vam nisem jaz povedala. Irena in Nataša, Monospolno gledališče." *Mladina*, p. 19, 13 May 2002, www.mladina.si/104262/. Access 31 July 2017.
- Sikes, Alan. "Acts of Gaiety. LGBT Performance and the Politics of Pleasure. By Sara Warner." A book review, *Theatre History Studies*, vol. 33, 2014, pp. 299–302.
- Sisley, Emily, L. "Notes on Lesbian Theatre." *The Drama Review: TDR*, vol. 25, no. 1, Sex and Performance Issue (March 1981), pp. 47–56. JSTOR, www.jstor.org/stable/1145343. Accessed 10 Feb. 2017.
- Sinfield, Alan. *Out on stage: lesbian and gay theatre in the twentieth century*. Yale UP, 1999.
- Smerkolj, Jaka. "Kako se homoseksualnost umešča v slovenski gledališki prostor? (vprašanje brez odgovora)." *Adept*, vol. 3, no. 2, 2016/2017, pp. 14–20.
- Strehar, Iza. "O teatru, filmih, gejnih, homoseksualcih, lezbijkah, pedrih, tribadah ipd." *Oderuh: gledališki list AGRFT*, vol. 7, no. 1, 2012/2013, pp. 119–121.
- Šorli, Maja, and Zala Dobovšek. "Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji." *Amfiteater*, vol. 4, no. 2, 2016, pp. 14–35, 140.
- Tratnik, Suzana. "Alma Karlin: Boj za interpretacijo." *Narobe*, 21 Jan. 2010, narobe.si/portret-alma-karlin/. Accessed 31 July 2017.
- . *Lezbična zgodba: literarna konstrukcija seksualnosti*. Škuc, 2004.
- Velikonja, Nataša, and Tatjana Greif. *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012 s predzgodovino*. Škuc, 2012.
- Walsh, Fintan. "Performance and Queer Praxes: Recent Paradigmatic Shifts." *Theatre Research International*, vol. 36, no. 3 Oct. 2011, pp. 283–285.
- Wilson, Tam. "Lezbijke študirajo kulturo." *Časopis za kritiko znanosti*, vol. 25, no. 185, 1997, pp. 229–252, www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-B3J8QK43. Access 31 July 2017.

Commedia dell'arte je bila z naborom tipiziranih likov, ki prihajajo z vseh koncev Italije, od nekdanj tako estetski fenomen kot tudi izrazito političen gledališki žanr, ki je ponujal nadomestno bojno polje za reševanje regionalnih zamer in plačevanje neporavnanih političnih računov. Članek poskuša pokazati, kako lahko občinstvo navidezno neškodljive prepire med *vecchiji* in *zanniji* pravzaprav bere kot odraz *Realpolitik*. Na podlagi štirih scenarijev iz zbirke Flaminia Scala za skupino Gelosi članek raziskuje razmerja med Capitanom in drugimi liki in jih interpretira kot mikrokozmos italijanskega političnega položaja tistega časa. Ena najočitnejših posledic italijanskih vojn je bila prerazporeditev politične moči. To novo resničnost jasno odraža struktura scenarijev *commedie*, kjer stereotipni bahavi vojščak, ki služi Španiji, podleže celi vrsti preobrazb. Najzanesljivejši namig na njegov značaj je prav dogajalni prostor scenarija. Capitani iz rimskih ali beneških scenarijev so pogosto povsem drugačni od tistih, ki so postavljeni v območje španskega vpliva, npr. v Neapelj ali Genova, toda v obeh primerih zvesto odražajo politična prepričanja ciljne publike *commedie* in njenih vplivnih pokroviteljev. Potem ko se v sedemnajstem stoletju središče dogajanja *commedie* premakne iz Italije v Francijo, se spremeni tudi politična dinamika zgodb, premeščeni žanr pa postane predvsem eskapistična oblika zabave.

Ključne besede: *commedia dell'arte*, Capitano, politika, Gelosi, Flaminio Scala, Italija

Jure Gantar je diplomiral in magistriral na Univerzi v Ljubljani in doktoriral iz drame na Univerzi v Torontu. Od leta 1992 je profesor na Univerzi Dalhousie. Njegovo strokovno področje je teorija drame, predvsem teorija in kritika komedije, smeha, humorja in smisla za humor. Na to temo je objavil številne članke in tri knjige: *Dramaturgija in smeh* (1993), *The Pleasure of Fools* (2005) in *The Evolution of Wilde's Wit* (2015).

jgantar@dal.ca

Il Capitanovi številni sovražniki

Commedia dell'arte kot politični komentar

Evrope v zgodnjem novem veku

Jure Gantar

Uvod

Commedia dell'arte tradicionalno opisujejo kot »fantazijski svet, v katerem živijo mikavni liki, ki so konvencionalni, a polni življenja« (Duchartre 17) ali kot »alternativo gledališču intelektualne in družbene elite« (Molinari 159). Nekateri so pisali, da je »opozka in prostaška« (Sprinchorn xi), spet drugi pa, da temelji na »brezhibni tehniki« (Meyerhold 129), vendar jo le redko obravnavajo izven gledaliških okvirov. Toda *commedia* že od samega začetka ni zgolj estetski, nepristranski fenomen, temveč je imela vedno tudi izrazito politično dimenzijo. Tukaj ne razmišljam o njej kot o bahtinovski prenašalki karnevalskega – čeprav je zaradi uprizarjanja na sejmiščih in trgih vsekakor dobro izpolnjevala to vlogo – temveč o zanimivem dejstvu, da je bila pogosto zlovesča spremljevalka zgodovinskih katastrof. Ker so bile skupine, ki so igrale *commedie*, dobrodošle gostje na raznih plemiških praznovanjih od porok do krstov, so se stalno vmešavale v zelo javne polemike. Leta 1567 so celo člane slavne in izjemno priljubljene skupine Gelosi »hugenoti ustavili in prijeli v La Charité-sur-Loire, izpustili pa so jih šele, ko je sam kralj plačal odkupnino« (Henke, »Border-Crossing« 28). Čeprav je težave z različnimi vejami mestnih oblasti prej mogoče pripisati trudu lokalnih umetniških tekmecev kot aktivizmu potujočih igralskih družin, še posebej v Franciji, kjer so italijanskim komedijantom pogosto prepovedali nastopati v javnosti, je težko oporekati potencialnemu političnemu podjetju *commedie*.

Kot piše Robert Henke, je »*commedia dell'arte* že od samega začetka popoln mednarodni stroj« (»Border-Crossing« 19), vendar ne smemo pozabiti, da je odigrala tudi pomembno vlogo pri oblikovanju naroda. Bila je ena redkih oblik italijanske skupinske identitete v času, ko bi bil Apeninski polotok po razvlečenih italijanskih vojnah, ki so trajale od leta 1494 do 1559, lahko znova miren, a je bil še vedno politično razdeljen (prim. Clivio 210–11). Italijanske mestne države so bile šest desetletij šahovnica, na kateri so Francija, Sveto rimsko cesarstvo in Španija poskušali razvozlati dinastične spore in si zagotoviti nadvlado v Evropi, zato so bile izčrpane in

Zahvala: Rad bi se zahvalil dr. Gregoryju Hanlonu z Univerze Dalhousie za neprecenljive nasvete o italijanski zgodovini zgodnjega novega veka.

povsem pripravljene sprejeti tuje vplive, če so le obdržale območno neodvisnost (glej Hanlon, *Twilight* 55–57). Ameriški strokovnjak Paul C. Castagno pravzaprav trdi, da je *commedia* neposredna posledica ekonomske krize, ki je v šestnajstem stoletju prizadela precejšen del regije (57–58). Čeprav so Italijo obšli travmatični spori reformacije, je plačala ceno svojega geografskega položaja na križišču valoijskih in habsburških strateških interesov. Sosednje vojvodine in republike so se morale pripajati različnim zavezništvom in so se nazadnje sprijaznile z vlogo vojaških posrednikov za odsotne gospodarje. S te perspektive je *commedia* z naborom tipiziranih likov, ki prihajajo z vseh koncev Italije, pomagala združiti nekdanje nasprotnike, obenem pa je ponujala nadomestno bojno polje za reševanje preostalih regionalnih zamer, kar je bilo za vse udeležene bolje od pravih vojn.

V članku se bom posvetil prav temu vidiku *commedie* in poskušal pokazati, kako lahko občinstvo navidezno neškodljive prepire med *vecchiji* in *zanniji* pravzaprav bere kot odraz renesančne *Realpolitik*, s katero so se morali gledalci iz šestnajstega stoletja soočiti v vsakdanjem življenju. Zbirka Flaminia Scale za skupino Gelosi je najslavnejši in najstarejši dokument te vrste in je bila prvič objavljena leta 1611. Na podlagi štirih scenarijev iz zbirke bom raziskal razmerje med Capitanom in drugimi liki ter poskušal ugotoviti, ali je mogoče zgodbe iz *commedie* res razumeti kot mikrokozmos italijanskega političnega položaja tistega časa. Ena najočitnejših posledic italijanskih vojn je bila prerazporeditev politične moči. To novo resničnost jasno odraža struktura scenarijev *commedie*, kjer stereotipni bahavi vojščak, ki služi Španiji, podleže celi vrsti preobrazb. Najzanesljivejši namig na njegov značaj je prav dogajalni prostor scenarija. Capitani iz rimskih ali beneških scenarijev so pogosto povsem drugačni od tistih, ki so postavljeni v območje španskega vpliva, npr. v Neapelj ali Milano, toda v obeh primerih zvesto odražajo politična prepričanja ciljne publike *commedie* in njenih vplivnih pokroviteljev. Moje ugotovitve o Capitanovih političnih zavezništvih so po svoji naravi lahko zgolj domneve, saj so namenoma zakoreninjene v besedilih scenarijev in ne v drugih zgodovinskih primarnih virih. Toda to ne pomeni, da ne morejo razložiti nekaterih zapletenih preobrazb tega žanra.

Capitano v Rimu

Prve igralske skupine, ki so se posvečale *commedii dell'arte*, so bile ustanovljene v severni Italiji. Igralci iz skupine Ser Maphio, ki je domnevno najstarejša poklicna italijanska igralska družina (najzgodnejši pisni vir, ki priča o njenem obstoju, je iz leta 1545), so bili npr. iz Padove, Benetk, San Luce in Trevisa (glej Henke, *Performance* 69–70). Tudi člani skupine Gelosi, ki je bila prava ekipa za *commedie*, so bili večinoma severnjaki: Giulio Pasquati, Orazio de Nobili in Isabella Andreini so

bili iz Padove, Adriano Valerini in Prudenzia sta bila iz Verone, Girolamo Salimbeni je bil iz Firenc, Francesco Andreini iz Pistoie, Silvia Roncagli iz Bergama, medtem ko so bili Lodovico de Bianchi, Simone Basilea in Gabrielle Panzanini iz Bologne (Andreini 70). Tako torej ni presenetljivo, da precej osrednjih likov *commedie* prav tako izhaja iz severne Italije. V tipični igralski družini iz šestnajstega stoletja je običajno delovalo deset članov: dva starejša moška, dva komična služabnika in ena dekla, dva para ljubimcev ter Capitano. Od teh so bili vsaj trije prebivalci Beneške republike (Pantalone prihaja prav iz Benetk, medtem ko sta Arlecchino in Brighella iz Bergama), pet iz Toskanske vojvodine (štirje *innamorati* in Colombina), Dottore pa prihaja iz Bologne v Papeški državi.

V zgodnjih scenarijih *commedie* se Španci najpogosteje pojavljajo v vlogi tujcev. Čeprav scenariji pogosto vključujejo stereotipne prikaze Francozov, Nemcev, Švicarjev, Turkov, Armencev in Judov (v Scalovi zbirki je Turchetto Turk, Claudione Francoz, Hibrachim pa Armenec), jih igralske skupine v *commedii* niso enako obravnavale. Erith Jaffe-Berg namiguje, da so se le redko norčevali iz bolj eksotičnih likov z bližnjega vzhoda (111–15). Morda je temu botrovala njihova politična moč ali ekonomski vpliv, morda pa občinstvo v italijanskih mestih preprosto ni bilo dovolj dobro seznanjeno z njihovimi navadami, toda očitno niso bili dovolj bogat vir posmeha. Po drugi strani so se gledalci vsak dan srečevali z Benečani, Firenčani in Bolognčani, pa tudi s španskimi najemniškimi vojaki ali vsaj z domačini, ki so služili španskemu kralju (glej Meehan 210), zato so si zlahka ustvarili mnenje o njihovem skupinskem značaju in uživali v gledaliških kaznih, ki so jih prestajali stereotipni predstavniki teh mest oziroma držav. Oglejmo si primer, ki nam bo dal prvi vpogled v potencialne politične namige takšne produkcije *commedie dell'arte*.

Scalov *Il cavadente* ni zgolj zelo tipičen scenarij, temveč tudi eden najuspešnejših (primerjaj Andrews, *Commedia* 68). Postavljen je v Rim in vključuje zahtevano deseterico: dva *vecchija* (Pantalone in Dottore), Capitana Spaventa, dva para ljubimcev (brata in sestra Orazia in Flaminio ter Flavia in Isabello), *zannija* Arlecchina in Pedrolina ter *servetto* Franceschino. Edini dodatni lik je starka Pasquella, ki se spozna na mešanje napojev. Zlikovec v igri je očitno Pantalone, ki nasprotuje sinovi odločitvi, da bi dvoril odvedovi Isabelli, saj si jo želi zase. Dogajanje se prične s sporom med Pantalonejem in Pedrolinom. Benečan izkoristi nadrejen družbeni položaj in poškoduje svojega reggionellemilijskega uslužbenca (trgovec nenadoma ugrizne služabnika). To nasilno dejanje zažene kolesje zgodbe: Pedrolino se odloči za maščevanje, pri čemer mu pomaga Franceschina, ki je bila v skupini Gelosi morda iz Bergama. Benetke znova zlorablajo tako delavski razred kot svoje sosede, za kar bodo kmalu drago plačale. Dottore, ki je sicer komaj vpleten v zgodbo igre *Il cavadente*, pristane na načrt, ker mu Pantalone dolguje denar. Tako že vidimo, kako se oblikuje miniaturna Kambrejska liga, ki bo pomenila popoln poraz prevzetnih Benetk.

Potencialne žrtve beneškega pohlepa v tem scenariju so štirje Toskanci, maščevanje pa omogoči še en Bergamčan, Arlecchino, ki se poslužuje najbolj beneškega načina za doseganje ciljev: krinke. Ko vsi na odru prepričajo Pantaloneja, da mu smrdi iz ust – metaforični razkroj starega mesta tu postane precej dobeseden – Arlecchino, preoblečen v strokovnjaka za puljenje zob, starcu brez lokalnega anestetika izpuli štiri zdrave zobe. Kot pravi Niccolò Machiavelli: »[Č]loveku prizadejana žalitev mora biti takšna, da se ji ni treba bati maščevanja« (*Vladar* 13). Prav to se zgodi ob koncu prvega dejanja: čeprav Pantalone Arlecchinu odtrga umetno brado, je bolečina zaradi izpuljenih zob prehuda, zato mu Arlecchino pobegne.

V drugem dejanju se pojavi domačinka Pasquella, ki je zdravilka, in se ponudi, da bo težave rešila s pomočjo klasičnega rimskega zdravila: napoja za norost in njegovega protistrupa. Dodatni zaplet se pojavi, ko se tako Flavio kot Capitano preoblečeta v nekoga drugega in ju po krivici pretepejo. Španci so bili sicer precej prisotni v Rimu (glej Dandeleto), a so pazili, da niso preveč očitno kazali svoje moči: Capitano ima morda v delu *Il Cavadente* sicer res monolog o »le sue bravure« (o »svojih vojaških podvigih«; Scala 37A; Andrews, *Commedia* 63), vendar se izogiba močnejšemu vmešavanju v potek igre. Ta spor je zelo očitno severnjaški problem. Igra se zaključi z vrsto likov, ki so po nesreči zaužili Pasquellin napoj in se na odru pojavljajo v različnih stopnjah norosti. Bolonjski Dottore je nemočen in se zateka k neškodljivim pravnim grožnjam, ko si poskuša povrniti izgubljeni denar. Šele prebrisana Isabella iz Firenc nazadnje prepriča Pantaloneja, naj se odreče spletkam in sprejme zahteve svojih nasprotnikov.

Čeprav igri *Il cavadente* ne moremo zagotovo določiti datuma nastanka, kar sicer velja za večino scenarijev *commedie*, je politična dinamika prikazane situacije na las podobna razmerjem moči po letu 1580. V Benetkah je bil med letoma 1575 in 1577 hud izbruh kuge, zato je bilo povsem sprejemljivo, da je bogat beneški trgovec živel v Rimu. Poleg tega je beneško, papeško in špansko zavezništvo, ki je botrovalo sloviti zmagi pri Lepantu leta 1571, v letih po bitki začelo razpadati, kar bi lahko pojasnilo sumničave odnose med Pantalonejem, Dottorejem in Capitanom Spaventom. Temu lahko dodamo še napetost med Benetkami in sosednjimi mesti (prim. Lane, *Venice* 243), ki je obarvala razmerje med Pantalonejem in Pedrolinom.

Capitano v Neaplju

Ena najočitnejših posledic italijanskih vojn je bila prerazporeditev politične moči. Beneški ekonomski vpliv je bil vsaj še stoletje precej močan (Jordan 63) in rimska ideološka moč je v Italiji pomembna še danes, toda po letu 1559 so bili resnični mogočnejši v Italiji pravzaprav habsburški cesarji in španski kralji oziroma, če smo

bolj natančni, tisti veljaki, ki so vodili španske najemniške vojake v tej regiji. Politično realnost zelo jasno odseva struktura scenarijev *commedie*, kjer je stereotipni bahavi vojščak, ki služi Španiji, prisoten že od samega začetka. Capitano, ki je sicer potomec Plavtovega *Miles Gloriosus*, postane pravi lik v *commedii* šele takrat, ko začne namigovati na sodobne sovražnike, kakršni so bili Turki in Francozi. Nekateri Capitani, na primer Giangurgolo in Fanfarone, so bili Kalabriji (in tako tudi pokorni Španiji), toda večina je bila pretirano kastiljska. Pravo ime Capitana iz igre Fabrizia de Fornarisa je bilo:

Don Alonso Cocodrillo, hijo d'el Colonel don Calderòn de Berdexa, hermano d'el Alférez Hernandico Mandrico destrico de Lara de Castilla La Vieja Cavallero de Sevilla, hijo d'Algo verdadero, trinchador de tres cuchillos, copier major de la reyna de Guindaçia, saccador de coraçones, tomador de tierras, lançador de palos, cavalcador de janetes, jugador de pelota, enventor de justras, ganador de torneos, protetor de la ley Christiana, destruidor de los Luteranos, signor y Rey de l'arte militante, terror de los traydores, matador de los bellacos, socorro de los tribulados, capitán y Lugar-teniente general de toda l'armada ansí de tierra, como de la mar d'el gran Rey de Cappadocia, maestro de çerimonias, Príncipe d'el collegio de los matadores, dotado de muchas gracias, servidor de Damas, enemigo de los bellacos, y amigo cordialíssimo de don Garavite Ponces de León, y de don Rebalta Salas de Castannedo. (Fornaris 28–29)

Don Alonso Cocodrilo, sin polkovnika dona Calderòna de Berdexa, brat podporočnika Hernandeza Mandrica, modrec iz Lare v Stari Kastilji, seviljski vitez, pravi gospod, rezbar s tremi rezili, višji čašonosilec kraljice Guindaçie, srčni tat, zavojevalec dežel, metalec sulic, mojstrski jezdec med jahači, igravec z žogo, izumitelj dvobojevanja s kopji, zmagovalec turnirjev, zaščitnik krščanskega zakona, klavec luteranov, gospod in kralj vojaške umetnosti, groza izdajalcev, morilec strahopetnežev, pomočnik prizadetih, stotnik in glavni poročnik vse vojske velikega kralja Kapadokije tako na zemlji kot na morju, mojster obredov, princ ceha morilcev, obdarjen z milino, služabnik gospem, sovražnik strahopetnežev in najsrčnejši prijatelj dona Garavita Poncesa de Leóna ter dona Rebalta Castanneda de Salasa.

Vpliv takratne politične situacije na lik Capitana najočitneje kaže prav večplastna narava vloge. Andreinijev Capitano Spavento da Vall'Inferna, na primer, je »vključeval elemente Dottoreja, večjezičnega čarodeja [Falsironeja] in pastirja« (Henke, *Performance* 175). Capitani so bili bojazljivi ali popolnoma lahkomiselni, bedasti ali zgolj brezupno zaljubljeni. Andreini je na primer svojega Spaventa da Vall'Inferna opisal kot »ponosnega, prizadevnega in bahavega« (7), medtem ko je Capitano Matamoros Silvia Fiorilla prav tako domišljav, le da je obenem obubožan in boječ (Sand 1: 145). Celó v Scalovi zbirki scenarijev, ki so bili večinoma namenjeni Andreiniju, je raznolikost Capitanovih značilnosti presenetljiva. V istoimenski igri *Il capitano* je Spavento zelo priljuden lik, italijanski pobegli sin, ki služi Španiji in se v razpletu zgodbe poroči s Pantalonejovo hčerjo Flaminio. V delu *Il fido amico* se, nasprotno,

Capitano najprej ustraši Pedrolina, ki mu na videz grozi z mušketo, v drugem dejanju pobegne Flavio, v tretjem pa se pojavi na odru »tutto infasciato, e caminado con le ferle« (»ves v povojih in opirajoč se na bergle«; Scala 88A; Andrews, *Commedia* 178), preden je znova tepen – tokrat je kriv Arlecchino s svojo palico.

Morda je še najboljše merilo za raven Capitanovega poguma prav dogajalni prostor scenarija. Delo *Il fido amico*, v katerem je Capitano večkrat ponižan, je postavljeno v Neapelj, ki je bil takrat del Neapeljskega kraljestva, države, ki so ji pravzaprav vladali španski podkralji. V scenariju je nekaj neposrednih namigov na tamkajšnjo politično situacijo. Pedrolino, na primer, »e lo manda á travestirsi alla Spagnola per condurla via, sapendo quanto gli Spagnoli siano temuti in Napoli« (»pošlje [Orazia], naj se preobleče v Španca, da bi jo odpeljal, saj ve, da se v Neaplju vsi bojijo Špancev«; Scala 86B; Andrews, *Commedia* 175), medtem ko stražni stotnik »imponendole sotto pena de la vita, da parte del Vicerè, che la mattina seguente debba trovarsi innanzi à S. E.« (»v podkraljevem imenu zapove [Oraziju], da bo ob glavo, če se naslednje jutro ne zglesi pri njegovi visokosti«; Scala 87A; Andrews, *Commedia* 176).

Španci so v Neaplju vladali po svojih pravilih, ki so na primer dovoljevala, da so zaprli ženske, ki so hotele pobegniti in se skrivaj poročiti. Tako hočejo zapreti tudi Pedrolina, »per haver tenuto mano alla fuga« (»ker je pomagal pri pobegu«; Scala 87B; Andrews, *Commedia* 177). Španska različica miru je bila v nekaterih delih Italije dobrodošla – Gregory Hanlon trdi, da je »večina sodobnikov imela dobro mnenje o španskem režimu« (*Twilight* 50) – toda v igri *Il fido amico* je španska vladavina tako nasilna, da se v tretjem dejanju Flavio, Pedrolino in Arlecchino odprto uprejo in se začnejo boriti tako proti Capitanu kot tudi proti podkraljevim miličnikom. V takšnem kontekstu je Pantalonejeva odločitev, da hčer Isabello obljubi Capitanu, ki je predstavnik tuje oblasti, pravzaprav kolaboracionistično dejanje in hladnokrvno preračunana politična poteza. Ker je njen namen predvsem prilizovanje oblastem, je jasno, da spletkarskim Benečanom popolnoma spodleti. Pantalonejev in Dottorejev pretep ob koncu drugega dejanja lahko vidimo kot naravno posledico spora med italijanskimi državami, ki so imele različen odnos do španskih intervencionistov.

Obenem je neposredni vpliv oblasti Capitana spremenil v precej bolj napadalen in razdražljiv lik, kot je tisti iz igre *Il cavadente*. Navsezadnje ni nič nevarnejši kot prej, toda drugi liki mu vse bolj zamerijo zoprno prevzetnost in pohlep. Skopuški Dottore Graziano si tako na vse kriplje prizadeva, da mu ga ne bi bilo treba povabiti na večerjo, ženske pa nočejo poslušati njegovih podoknic. Finančni napor, ki je bil posledica podpore regimentom Karla V. in Filipa II., je moral biti res težaški, da so se v igrah tako norčevali iz Špancev.

Capitanovo vedenje v delu *Il fido amico* dobi še eno novo značilnost: dvoličnost. Najprej

se pretvarja, da je Orazio, in pozneje še, da je ranjen. V obeh primerih ne gre toliko za nepoštenost kot za špansko navado, da so v mednarodnih sporih vedno vzvišeno trdili, da so poštene, in so prezirali zahrbtnejše oblike vojskovanja. Ko jih torej posredno obtožijo hinavščine, je to huje od očitkov, da je njihova moč prevelika. Zanimivo je, da zadnji zaznamek v scenariju kliče po prijateljstvu: Orazio »cede Isab. à Flavio, & egli si piglia Flamin.« (»prepusti Isabello Flaviu in sam sprejme Flaminio«; Scala 88B; Andrews, *Commedia* 179), čeprav je bil sprva tudi sam zaljubljen v Isabello. Drugače povedano, Toskanci (ki naj bi bili vzorni, vzorčni Italijani) lahko premagajo ovire, ki jim jih na pot postavljajo Benečani in Španci, če le sodelujejo in žrtvujejo svoje sebične želje.

Capitano v Firencah

Scenariji, kakršen je *Il fido amico*, so bili morda napisani prav za neapeljsko občinstvo, morda pa so zgolj izkoriščali občasna protišpanska čustva italijanske publike. Vsekakor pa velja, da je obravnava lika Capitana zelo različna in odseva politična prepričanja ciljne publike in mecenov *commedie*. Oglejmo si naslednji primer iz Scalove zbirke, delo *Li tragici successi*. V tem scenariju je dogajanje postavljeno v Firence in Capitano Spavento je sin Dottoreja Graziana. Sicer je mreža likov enaka kot pri igri *Il cavadente*, le Isabella je tukaj Dottorejeva hči, Flavio pa ni v sorodu z nobenim od likov. Prvo dejanje se začne, ko se Orazio po izgnanstvu zaradi spopada s Capitanom vrne v Firence. Andreinijeva Isabella se znova zateka k prepovedanim substancam: tokrat je vzela uspavalni napoj, zaradi katerega vsi mislijo, da je umrla. Dodatni zaplet se pojavi, ker Capitanu grozi smrtna kazen »per certi amorosi accidenti« (»zaradi nekkih ljubezenskih dogodkov«; Scala 53; Andrews, *Commedia* 106). Ko hoče Orazio pobegniti z Isabello, ga razkrijejo in zaprejo. Ob začetku tretjega dejanja se firenške oblasti pripravljajo, da bodo oba ljubimca usmrtili. Presenetljivo je, da ju ne reši čudežno naključje ali razkrita identiteta, temveč prošnje njunih najbližjih. Zgodba se zaključi s spravo Pantaloneja in Dottoreja ter z obveznimi tremi porokami, čeprav Pedrolino dobi Franceschino šele s srečnim žrebom.

Dinamika medosebnih razmerij v tem scenariju je povsem drugačna kot v prejšnjih dveh. Ker je Capitano Dottorejev sin, lahko sklepamo, da je Italijan, ne Španec. Morda res služi Španiji, vendar je zelo priljuden – med igro celo »domanda perdono alla casa, à Pant. alla figlia, & à tutti« (»prosi Pantalonejevo gospodinjstvo, njegovo hči in vse druge za odpuščanje«; Scala 54B; Andrews, *Commedia* 110). Glede na negotovi odnos med Firencami in Španijo ga je občinstvo sprejelo le zato, ker ni bil tujec.

Poleg tega je Dottore precej aktivnejši in se zares upre napadalnemu Pantaloneju. Lahko iz tega razberemo začasni porast vpliva Papeške države, morda v času papeža Gregorja XIII. (1572–85), ki je bil iz Bologne? Ali je morda odgovor bolj vsakdanji in

razlog za spremembe tiči v noveli Mattea Bandella, ki je navdihnila zgodbo *Li tragici successi* (in morda tudi Shakespearovo delo *Romeo in Julija*)? So se morali v skupini Gelosi potruditi, da so like iz novele stlačili v že obstoječo igralsko zasedbo, ki je sicer igrala scenarije *commedie*? Glede na to, da sta tako Dottore kot Pantalone oborožena in odkrito grozita, da se bosta pobila, je politična razlaga za njun spor povsem verjetna. Papež Gregor XIII. se je sicer večino časa res posvečal nevarnosti, ki so jo predstavljali protestanti, ne pa italijanskim notranjim sporom, a je bil nagnjen k mednarodnim zarotam in je, na primer, finančno podprl dva neuspela poskusa odstavitve angleške kraljice Elizabete I. Vsekakor je težko zanikati, da je politični podton dela *Li tragici successi* povsem drugačen od tistih v igrh *Il cavadente* ali *Il fido amico*.

V splošnem so Capitani iz rimskih in beneških scenarijev drugačni od tistih, ki so postavljeni na območje španskega vpliva, na primer v Neapelju ali Milano. Neapeljski in milanski Capitani so bolj čustveni in vsekakor bolj dovzetni za ženske čare. Toda celo takrat, ko so zelo glasni in grozeči in ne dobijo dekleta, po navadi sprejmejo razplet raznih ljubezenskih trikotnikov: njihovi sentimentalni vzgibi premagajo napadalnost. Morda so najizvirnejši prav Capitani, namenjeni firenškemu občinstvu. Po letu 1580 je bila Toskanska vojvodina pravno del Svetega rimskega cesarstva in je bila tako zavezana Habsburžanom, toda družinske vezi med Firencami in Francijo so bile zelo močne (francoska kralja Henrik II. in Henrik IV. sta se poročila z medičejskima princesama). Zato so si igralske skupine lahko občasno privoščile prezreti čustva španskih diplomatov na dvoru. Tako ni nenavadno, da je igro *L'Angelica*, ki je bila zasnovana, da bi prikazala sposobnosti »enega najzgodnejših prepoznanih španskih stotnikov, Capitana Cocodrilla«, Fornaris napisal prav takrat, ko so Confidenti delali za Medičejce v Parizu (Katritzky 216). Medičejci morda res niso mogli kljubovati *terciem* Filipa II. na bojnem polju, a so jih zlahka premagali v bistroumnih spopadih na odru, tako v prenesenem kot v dobesednem pomenu.

Capitano v Genovi

Capitanov glavni zaveznik v *commedii* je Pantalone. Njunemu brezbožnemu zavezništvu sicer pogosto primanjkuje spoštovanja, toda njuna brezsramna koristljubnost po navadi prevlada. Španija je bila evropska vojaška velesila in Spavento, Cocodrillo ter Matamoros njeni najsrditejši odposlanci, toda Benetke so bile najpremožnejša italijanska država v šestnajstem stoletju, Pantalone pa neizogibno najbogatejši in najbolj skopuški lik v *commedii*. Po letu 1560 Benetke niso imele več tolikšnega političnega vpliva in njihova ekonomska moč je bila vsekakor manj izrazita kot v prejšnjih stoletjih, a so bile še vedno pomembne pri trgovanju z Levantom, še posebej, če je šlo za razkošne dobrine (primerjaj Lane, *Venice* 293–94 in Hanlon, *Early* 78–79).

To jim je omogočilo, da so si plačale pot iz marsikaterega političnega spora ali vojne.

Prav tako se vede tudi Pantalone: zanaša se na mešanico beneške pameti in španskih mišic. Pogosto se mu zdi, da je sam pametnejši od vseh in poskuša nadzirati druge s finančnimi sredstvi. V Scalovem scenariju *Il pelegrino fido amante* poskuša Pantalone znova splesti zvezo med svojo hčerjo Flaminio in Capitanom. Ker je zgodba postavljena v Genovo, ki je bila oddaljena španska posest in pomembno bančno središče, je Pantalonejevo odločitev najbrž delno navdahnila želja po večjem vplivu na lokalno oblast, deloma pa tudi napačno prepričanje, da je Spavento osupljivo bogat (na kar je namigoval Capitanov služabnik Pedrolino). Dario Fo trdi, da je Magnifico, generični beneški plemič in prednik bolj oblikovanega Pantaloneja, pravzaprav karikatura »obubožanega aristokrata«, bančnika, ki je izgubil ves kapital (42), toda Pantalone nikdar ne prizna poraza – nasprotno, vedno je založen z denarjem in poln bergsonovskega »élan vitala«. V šestnajstem stoletju so Benetke morda res dojemali kot evropskega starca (glej Lane, *Studies* 325–26) in Pantalone je ves čas sključen, a ima kljub temu precej velik falus. Morda je ostarel, a nikakor ni impotenten. Četudi izgubi ljubezensko bitko, navsezadnje pogosto pridobi po finančni plati.

Toda Pantalone je le redko tiranski vladar svojega gospodinjstva. Ne glede na to, kje v Italiji živi njegova družina v različnih scenarijih, Pantalone kljub vsemu sledi skrivnostnim načelom beneškega sloga diplomacije, ki v svojem bistvu namiguje, da so zakulisne spletke in nominalna nevtralnost boljše od grobih spopadov. Tako kot doži, ki so se na vso moč trudili, da bi se izognili odkritemu nasilju, vsaj kadar je šlo za njihove podanike (primerjaj Hanlon, *Early* 49–50), skopuški Magnifico le redko telesno kaznuje svoje lene služabnike. Pantalone je pohoten in pohlepen, a le redko napadalen – ko ugrizne Pedrolina v igri *Il cavadente*, je to redka izjema. Če se mora Pantalone nujno spopasti s katerim od likov, ki ni Dottore, nanovači lahkovernega Capitana, kot se zgodi v delu *Il pelegrino fido amante*, kjer Spavento grozi Oraziju, da ga bo ubil, in na smrt prestraši Flavievega služabnika Arlecchina. K sreči bahač laja, a skoraj nikoli ne grize. Ko se zaplete v pretep z Orazijem ob koncu tretjega dejanja in ta pobesnelo napade, saj tekmuje za Flaminioino naklonjenost, Capitano »senz'altra replica gliela cede« (»brez besed odneha in mu jo prepusti«; Scala 44A; Andrews, *Commedia* 76).

Zaradi Pantalonejevega hlapčevskega odnosa in Capitanovih zvez prave težave, s katerimi se srečujeta, niso zunanje, temveč notranje, domače. Mar ni jasno, da so notranji boji v gospodinjstvu komentar na politično situacijo, kjer so domača nasprotja pogosto težavnejša od mednarodnih sporov? V geopolitiki *commedie* Turki le redko povzročijo pravo škodo – za zmedo pri Pantaloneju so krivi predvsem najeti podeželski služabniki in vzpenjajoči se *Lumpenproletariat*. Pravi nasprotniki bogatih Benečanov in mogočnih Špancev niso bili njihovi tekmeci v Sredozemlju, temveč njihovi marginalizirani državljani, ki so bili tako ekonomsko zapostavljeni (glej

Pullan 213–36), da so se morali neizogibno maščevati in so spodkopavali moč svojih gospodarjev v zavetju njihovega doma. Ni boljšega primera razpleta teh medrazrednih družbenih bojev, kot so razmerja, ki jih imata Pantalone in Capitan z Arlecchinom, Pedrolinom, Brighello, Franceschino, Colombino ter drugimi *zanniji* in *servettami*.

Zaključek

Najhujši sovražnik, s katerim se zaveznika Pantalone in Capitanu spopadata na odru *commedie*, ni Bergamčan, temveč južnjak Pulcinella. Ta se ne pojavi v nobenem od Scalovih scenarijev in se rednemu repertoarju likov pridruži šele v zgodnjem šestnajstem stoletju, a je morda eden najstarejših tipov lika, ki se pojavi v *commedii*: nekateri kritiki izvor te maske pripisujejo Maccusu ali Buccu iz rimskih atellanskih fars (prim. Fantham 24–25). Ne glede na to, ali je »že obstajal v zelo podobni obliki z imenom Pascariello«, kot trdi Antonio Fava (112), ali ga je izumil komediograf Silvio Fiorillo, ki je zaslovel s Capitanom Matamorosom, kot trdijo drugi kritiki (glej Marotti in Romei 2: 90 ter Fava 112), je neizpodbitno neapeljskega izvora. Zato je še bolj kot drugi *zanniji* naravni nasprotnik španskih zavojevalcev. Ker ni delavski imigrant kot Arlecchino ali Brighella, temveč brezpraven domačin, je še toliko bolj nastrojen proti osovraženim gospodarjem, vsekakor pa jim precej težje odpusti. Pulcinella je pogosto precej nevaren in v svoji kasnejši angleški inkarnaciji (ko nosi ime Punch – Udarec) dobesedno premlati vsakogar, ki mu pride na pot. Vsekakor se ne boji Capitana tako hudo kot nekateri drugi liki. V igri *La Lucilla costante* (1632), ki jo je napisal sam Fiorillo in jo presenetljivo posvetil španskemu guvernerju Milana donu Gomezu Suarezu de Figueroi, v osemnajstem prizoru četrtega dejanja Pulcinella obmetava Capitana Matamorosa z zmerljivkami, ne da bi spoštoval njegov družbeni in politični status. Španca ozmerja, da ima »cula di scignia« (»opičjo rit«; Fiorillo 72), in oponaša njegov naglas. Nobeden od likov v tem prizoru ne popusti, zato gledalci sploh ne bi bili presenečeni, če bi se zmerjanje zares končalo s krvavim spopadom.

V mnogih pogledih je odnos med Capitanom in Pulcinello enak tistemu med zatiralcem in upornikom. Pulcinella »morda res ni na strani zakona«, navaja Michael Byrom, »vendar ga [...] prav grozljivo zatirajo« (Byrom 18). Toda po drugi strani je »divji sadist, predan grožnjam in nasilju. Upira se prav vsemu, še smrti in hudiču« (Byrom 15). Pravzaprav nekatere teorije namigujejo, da je bil navdih za ta lik »nemiren in grotesken veronski domoljub iz trinajstega stoletja, Pulcinella dalle Carceri«, kar bi pomenilo, da je Pulcinella prvi Carbonaro in se s tem zelo približa Bahtinovemu idealu grotesknega, a osvobajajočega smeha (Smith 11 in Bakhtin 247). Pulcinella je zatirani revolucionar z juga, nekakšen teatralni Masaniello, krvoželjni italijanski *sansculotte*. Njegove nesramne šale so Italijanom omogočale, da so sočustvovali z zatiranimi

rojaki. Kolikor bolj so bili prebivalci Neaplja nezadovoljni s Španci, toliko bolj nasilne so postajale Pulcinellove šale.

Po letu 1625 se je središče dogajanja za *commedie* počasi premaknilo iz Italije v Francijo (primerjaj Scott). Korenito spremenjena politična pokrajina, v kateri je zatem delovala *commedia dell'arte* – v nasprotju z Italijo je bila Francija pod Ludvikom XIV. centralizirana, stabilna in absolutistična monarhija – je botrovala nujnim spremembam politične dinamike v zgodbah. Nekaj starih mask je izginilo ali so se spremenile. Jecljavi Tartaglia je zamenjal Dottoreja, čigar pravno znanje je bilo v Parizu nepotrebno, radostni Scapino in nežni Mezzetino pa sta nadomestila Brighello in druge bergamske *zannije*. »Capitano je bil zelo zaželen lik v 'klasični' dobi žanra, a je do osemnajstega stoletja že povsem izginil,« piše Richard Andrews (*Scripts* 186). Ker je bil po poreklu španski najemniški vojak, je bil na francoskih odrih povsem nesmiseln, zato sta ga počasi nadomestila Coviello ali Scaramuccia. Scaramuccia, »pol zanni, pol stotnik« (Scott 31), je v interpretaciji Tiberia Fiorillija pod imenom Scaramouche postal eden najuspešnejših uvoženih likov *commedie*. Toda sredi sedemnajstega stoletja so dnevi *commedie*, ki je služila kot odraz sodobne politične dinamike, vsekakor minili. Namesto tega je premeščena italijanska komedija postala eskapistična zabava, medtem ko so se razprave o mednarodnih hierarhijah in odnosih moči umaknile v sobane diplomatov in zaupanja vrednih svetnikov.

Prevedla Kaja Bucik Vavpetič

Literatura

- Andreini, Francesco. *Le bravure del capitano Spavento*. Ur. Roberto Tessari, Giardini, 1987.
- Andrews, Richard, ur. in prev. *The Commedia dell'Arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 Scenarios*. Scarecrow Press, 2008.
- . *Scripts and Scenarios: The Performance of Comedy in Renaissance Italy*. Cambridge UP, 1993.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Prev. Hélène Iswolsky, Indiana UP, 1984.
- Bandello, Matteo. *Novelle*. Ur. G. Vigorelli, Garzanti, 1945.
- Bergson, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. A. Skira, 1945.
- Byrom, Michael. *Punch in the Italian Puppet Theatre*. Centaur, 1983.
- Castagno, Paul C. *The Early Commedia dell'Arte (1550–1621): The Mannerist Context*. Peter Lang, 1994.
- Clivio, Gianrenzo P. »The Languages of the Commedia dell'Arte.« *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, ur. Domenico Pietropaolo, Dovehouse editions, 1989, str. 209–38.
- Dandeleat. Thomas James. *Spanish Rome, 1500–1700*. Yale UP, 2001.
- Duchartre, Pierre Louis. *The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes, Portraits, and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*. Prev. Randolph T. Weaver, Dover, 1966.
- Fantham, Elaine. »The Earliest Comic Theatre at Rome: Atellan Farce, Comedy and Mime as Antecedents of the Commedia dell'Arte.« *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, ur. Domenico Pietropaolo, Dovehouse editions, 1989, str. 23–32.
- Fava, Antonio. »Official Recognition of Pulcinella: The One Who Saved the Commedia from Extinction by Securing Its Continuity to the Present Day.« *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, ur. Judith Chaffee in Olly Crick, Routledge, 2015, str. 108–13.
- Fiorillo, Silvio. *La Lucilla costante*. CorriereSPETTACOLO, [copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/FIORILLO%20Silvio__La%20Lucilla%20costante__null_U\(13\)-D\(2\)_Unavailable_5a.pdf](http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/FIORILLO%20Silvio__La%20Lucilla%20costante__null_U(13)-D(2)_Unavailable_5a.pdf). Dostop 9. jul., 2017.
- Fo, Dario. *The Tricks of the Trade*. Prev. Joe Farrell, ur. Stuart Hood, Routledge, 1991.
- Fornaris, Fabrizio de. *L'Angelica*. Francesco Bariletti, 1607.
- Hanlon, Gregory. *Early Modern Italy, 1550–1800: Three Seasons in European History*. St. Martin's, 2000.
- . *The Twilight of a Military Tradition: Italian Aristocrats and European Conflicts, 1560–1800*. UCL Press, 1998.
- Henke, Robert. »Border-Crossing in the Commedia dell'Arte.« *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, ur. Robert Henke in Eric Nicholson, Routledge, 2008, str. 19–34.
- . *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*. Cambridge UP, 2002.

- Jaffe-Berg, Erith. *Commedia dell'Arte and the Mediterranean: Charting Journeys and Mapping »Others«*. Ashgate, 2015.
- Jordan, Peter. *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte*. Routledge, 2014.
- Katritzky, M. A. *The Art of Commedia: The Study in the Commedia Dell'arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*. Rodopi, 2006.
- Lane, Frederic Chapin. *Studies in Venetian Social and Economic History*. Ur. Benjamin Kohl in Reinhold C. Mueller, Variorum, 1987.
- . *Venice: A Maritime Republic*. Johns Hopkins UP, 1973.
- Machiavelli, Niccolò. *Vladar*. Prev. Niko Košir, Slovenska matica, 2006.
- Marotti, Ferruccio in Giovanna Rome. *La commedia dell'arte e la società barocca*. M. Bulzoni, 1991. 2 zvezka.
- Meehan, Kate. »The Rise of Commedia dell'Arte in Italy: A Historical Perspective.« *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, ur. Judith Chaffee in Olly Crick, Routledge, 2015, str. 207–12.
- Meyerhold, Vsevolod. *Meyerhold on Theatre*. Prev. in ur. Edward Braun, Eyre Methuen, 1969.
- Molinari, Cesare. *Theatre through the Ages*. Prev. Colin Hamer, McGraw-Hill, 1975.
- Plautus, Titus Maccius. *Miles gloriosus*. Ur. in predgovor napisal Mason Hammond, Arthur M. Mack in Walter Moskalew, Harvard UP, 1970.
- Pullan, Brian. »Town Poor, Country Poor: The Province of Bergamo from the Sixteenth to the Eighteenth Century.« *Medieval and Renaissance Venice*, ur. Ellen E. Kittell in Thomas F. Madden, U of Illinois P, 1999, str. 213–36.
- Sand, Maurice. *The History of the Harlequinade*. Martin Secker, 1915. 2 zvezka.
- Scala, Flaminio. *Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boscarecia e tragica: divisa in cinquanta giornate*. G. B. Pulciani, 1611.
- Scott, Virginia. *The Commedia dell'Arte in Paris 1644–1697*. U of Virginia P, 1990.
- Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*. Ur. G. Blakemore Evans et al., Houghton Mifflin, 1974.
- Sprinchorn, Evert. »Introduction.« *The Commedia dell'Arte*, avtor Giacomo Oreglia, prev. Lovett F. Edwards, Hill and Wang, 1968, str. xi–xvi.
- Smith, Winifred. *The Commedia Dell'Arte: A Study in Italian Popular Comedy*. Columbia UP, 1912.

With its cast of stock characters who come from all parts of Italy, *commedia dell'arte* was from the very beginning not only an aesthetic phenomenon but also an intensely political genre of theatre that offered a virtual battleground for resolving regional grievances and settling outstanding political accounts. This paper demonstrates how the seemingly innocuous quarrels between the *vecchi* and the *zanni* could be read by their original audiences as a statement of *Realpolitik*. Using four scenarios from Flaminio Scala's collection for the Gelosi company, the paper explores the relationships between the Capitano and the rest of the characters, and interprets them as a microcosm of the Italian political situation of the era. One of the most obvious consequences of the Italian Wars was the shift in the distribution of political power. This new reality is very clearly reflected in the structure of *commedia* scenarios where a stereotypical braggart warrior in Spanish employ undergoes a series of transformations. Perhaps the most reliable clue to his character is the location of the scenario. Capitanos from Roman and Venetian scenarios often substantially differ from those set in cities within the Spanish sphere of influence such as Naples or Genoa, but in both cases they reflect faithfully the political views of *commedia's* target audience and its influential patrons. After the centre of *commedia* activity moves from Italy to France in the seventeenth century, the political dynamics of its plots changes, too, and the transplanted genre now becomes a primarily escapist form of entertainment.

Keywords: *Commedia dell'arte*, Capitano, politics, the Gelosi, Flaminio Scala, Italy

Jure Gantar holds BA and MA degrees from the University of Ljubljana, Slovenia, and a PhD in Drama from the University of Toronto. He has been a professor at Dalhousie University since 1992. His area of expertise is the theory of drama, in particular the theory and criticism of comedy, laughter, humour and wit. He has published numerous articles as well as three books on this subject: *Dramaturgija in smeh* (1993), *The Pleasure of Fools* (2005) and *The Evolution of Wilde's Wit* (2015).

jgantar@dal.ca

Il Capitano's Many Enemies

Commedia dell'Arte as a Political Commentary on Early Modern Europe

Jure Gantar

Introduction

Commedia dell'arte has been described in the past as a “world of fantasy peopled with quaint characters, conventionalised but full of life” (Duchartre 17) or as “an alternative to the theatre of an intellectual and social élite” (Molinari 159). It has either been seen as “raunchy and vulgar” (Sprinchorn xi) or as based on “faultless technique” (Meyerhold 129), but it is rarely considered outside its theatrical confines. Yet, from its very beginnings *commedia* was not only an aesthetic, disinterested phenomenon but also had an intensely political dimension. I am thinking here less of its role as a Bakhtinian purveyor of the carnivalesque – though in its participation on fairgrounds and marketplaces it certainly fulfilled this role as well – than of its curious position as an ominous companion of historical calamities. Because *commedia* troupes were welcome guests at various aristocratic celebrations, from weddings to christenings, they consistently managed to involve themselves in very public controversies. In 1576, for instance, even the members of the famous and hugely popular Gelosi company “were stopped and arrested by Huguenots in La Charité sur Loire, and only freed by a ransom from the king himself” (Henke, “Border-Crossing” 28). While their troubles with various forms of civic government can often be attributed to interventions by their local artistic rivals rather than to the travelling troupes’ activism, especially in France where Italian comedians were repeatedly banned from performing publicly, the *commedia*’s potential political agency is nonetheless hard to dispute.

As Robert Henke writes, “*commedia dell'arte* was from its very inception the perfect transnational machine” (“Border-Crossing” 19), but we should not forget that it also played an important nation-building role. It was one of the few expressions of Italian collective identity at a time when the Apennine peninsula may have been peaceful once again after the protracted Italian Wars of 1494 to 1559 yet remained politically divided (compare Clivio, 210–11). The six decades of being the chessboard on which France, the Holy Roman Empire and Spain tried to disentangle their dynastic disputes

Acknowledgment: I would like to thank Dr. Gregory Hanlon of Dalhousie University for his invaluable advice on Italian early modern history.

and win their fight for European supremacy had left most of the Italian city states exhausted and perfectly willing to accept foreign influence, as long as regional autonomy was maintained (see Hanlon, *Twilight* 55–57). The American scholar Paul C. Castagno actually contends that *commedia* is a direct consequence of the economic crisis that afflicted much of the region in the sixteenth century (57–58). Inasmuch as Italy was bypassed by the traumatic divisiveness of the Reformation, it nonetheless paid the price for its geographical position at the intersection of the Valois and Habsburg strategic interests. The neighbouring duchies and republics were more or less forced to keep committing themselves to various alliances and eventually resigned to the role of proxy warriors for the absent landlords. In this perspective, *commedia*, with its cast of stock characters who come from all parts of Italy, not only helped to bring together former rivals but also offered a surrogate battleground for resolving residual regional grievances that was far preferable to real wars.

In the remainder of this paper, I will focus on this particular aspect of *commedia* and will try to demonstrate how the seemingly innocuous quarrels between the *vecchi* and the *zanni* could be read by their audiences as a reflection of the Renaissance *Realpolitik* with which the sixteenth-century spectators had to contend on a daily basis. Using four scenarios from Flaminio Scala's collection for the Gelosi company, the best known and oldest document of its kind that was first published in 1611, I will explore the relationship between the Capitano and the rest of the characters, and attempt to determine whether or not the *commedia* narratives really can be interpreted as a microcosm of the Italian political situation of the era. One of the most obvious consequences of the Italian Wars was the shift in the distribution of political power. This new reality is very clearly reflected in the structure of *commedia* scenarios where a stereotypical braggart warrior in Spanish employ undergoes a series of transformations. Perhaps the most reliable clue to his character is the location of the scenario. Capitanos from Roman and Venetian scenarios often substantially differ from those set in cities within the Spanish sphere of influence such as Naples or Milan, but in both cases they reflect faithfully the political views of *commedia*'s target audience and its influential patrons. Rooted deliberately in the texts of the scenarios rather than in the other available historical primary sources, my observations about the Capitano's political alliances are inevitably speculative in their nature, yet this does not mean that they cannot explain some of the intricate transformations of the genre.

The Capitano in Rome

The first *commedia dell'arte* troupes were formed in northern Italy. Actors in what was arguably the oldest Italian professional acting company, the Ser Maphio troupe – the earliest written record of its existence dates back to 1545 – for instance,

came from Padua, Venice, San Luca and Treviso (see Henke, *Performance* 69–70). Even members of the Gelosi as the fully-fledged *commedia* outfit were still mostly northerners: Giulio Pasquati, Orazio de Nobili and Isabella Andreini were from Padua, Adriano Valerini and Prudenzia from Verona, Girolamo Salimbeni from Florence and Francesco Andreini from Pistoia, Silvia Roncagli from Bergamo, while Lodovico de Bianchi, Simone Basilea and Gabrielle Panzanini all came from Bologna (Andreini 70). It is no wonder, then, that so many of the central *commedia* characters, too, belong to the north of Italy. Of the ten core members of a typical sixteenth-century troupe, which usually consisted of two old men, two comic servants and one serving girl, two sets of lovers, and a Capitano, at least three are almost always citizens of the Venetian Republic (Pantalone is from Venice proper, while Arlecchino and Brighella are from Bergamo), five of the Grand Duchy of Tuscany (the four *innamorati* and Colombina), while the Dottore comes from Bologna in the Papal States.

Of international characters, by far the most common foreigners in the early *commedia* scenarios are the Spaniards. Though scenarios regularly include stereotypical representations of French, German, Swiss, Turkish, Armenian and Jewish characters (in Scala's collection, Turchetto is Turkish, Claudione French and Hibrachim Armenian), *commedia* troupes did not treat all of them in the same fashion. As Erith Jaffe-Berg suggests, the more exotic Middle Eastern characters were rarely ridiculed (111–15). Whether this happened because of their political power or economic influence, or simply because the audiences in Italian cities were not familiar enough with their habits, is hard to determine, but they were clearly not seen as sufficiently rich subjects of laughter. On the other hand, the everyday exposure to Venetians, Florentines and Bolognese as well as to Spanish mercenaries, or at least to the local men who fought for the king of Spain (see Meehan 210), made it easy for spectators to form an opinion of their collective character and enjoy the theatrical retribution inflicted on their stereotypical representatives. Let us take a look at one such example that can give us the first taste of the potential political implications of a *commedia* production.

Scala's *Il cavadente* is not only a very typical scenario, but also one of the most successful ones (compare Andrews, *Commedia* 68). It is set in Rome and includes the required two *vecchi* (Pantalone and the Dottore), Capitano Spavento, two sets of lovers (brothers and sisters Orazio and Flaminia, and Flavio and Isabella), the *zanni* Arlecchino and Pedrolino, and *servetta* Franceschina. The only additional character is the old woman Pasquella who specialises in mixing potions. The villain of the piece is clearly Pantalone, who objects to his son's courtship of the widowed Isabella because he wants her for himself. The action begins with a disagreement between Pantalone and Pedrolino. The Venetian uses his superior social position and hurts his Reggiano employee (the merchant from La Serenissima literally bites the servant from the middle of nowhere). This violent act puts the wheels of the plot into motion: Pedrolino,

with the help of Franceschina, who in the Gelosi troupe may have been Bergamese, opts for revenge. Venice is again mistreating both its working class and its neighbours, and is about to pay price for this. The Dottore, who otherwise has very little direct involvement in the plot of *Il cavadente*, agrees to participate in their scheme because he is owed money by Pantalone. We can already see a miniature League of Cambrai forming that will result in a disaster for the arrogant Venice. The potential victims of Venetian lust in this particular scenario are the four Tuscans, the tool of revenge another Bergamese, Arlecchino, who resorts to the most Venetian of means that justify the end, to a disguise. After everyone on the stage persuades Pantalone that his breath smells – the metaphoric decay of the old city is becoming quite literal here – Arlecchino, dressed as a tooth-puller, extracts, without any local anaesthetic of course, four of the old man's healthy teeth. According to Niccolò Machiavelli, "Any harm you do to a man should be done in such a way that you need not fear his revenge" (7). And this is precisely what happens at the end of Act One: even though Pantalone pulls off Arlecchino's fake beard, the pain from the pulled teeth is so strong that Arlecchino manages to escape him.

In the second act, the one local character, Pasquella the herbalist, appears and offers to solve the problems by the help of a classic Roman medicinal remedy: a madness potion and its antidote. The added complication is that both Flavio and the Capitano dress up as someone else and are mistakenly beaten. Though the Spanish maintained a relatively substantial presence in Rome (see Dandele), they were careful not to throw their weight around too openly: the Capitano may have a place reserved in *Il cavadente* for a monologue on "le sue bravure" ("his military exploits"; Scala 37A; Andrews, *Commedia* 63), but he refrains from any forceful intervention in the action of the play. This conflict is obviously a northern affair. The play concludes with a sequence of characters, who have all mistakenly taken Pasquella's potion, appearing on the stage in various stages of madness. The Dottore of Bologna is powerless and is, in his attempt to recoup his money, reduced to harmless legal threats. It is the cunning Florentine Isabella who eventually manages to convince Pantalone to give up his intrigues and accept the wishes of his adversaries.

Though *Il cavadente*, like most *commedia* scenarios, cannot be reliably dated, the political dynamics of the situation depicted resembles closely the balance of powers in the 1580s. Because there was a severe outbreak of the plague in Venice between 1575 and 1577, it was perfectly acceptable for a rich Venetian merchant to live in Rome. In addition to this, the Venetian, Papal and Spanish cooperation that resulted in the famous victory at Lepanto in 1571 started to disintegrate in the subsequent years, which may explain the mutually suspicious relationship between Pantalone, the Dottore and Capitano Spavento. And one can add to this the tension between Venice and its neighbouring cities (compare Lane, *Venice* 243) that colours the relationship between Pantalone and Pedrolino.

The Capitano in Naples

One of the most obvious consequences of the Italian Wars was the shift in the distribution of political power. While Venetian economic power remained substantial for at least another century (Jordan 63) and while Rome's ideological pull is still substantial in Italian society today, after 1559 the true powerbrokers in Italy were the Habsburg Emperors and Spanish kings or, more precisely, whoever led the Spanish mercenaries in the region. This political reality is very clearly reflected in the structure of *commedia* scenarios where a stereotypical braggart warrior in Spanish employ is present virtually from the very beginning. Inasmuch as he is a direct descendent of Plautus' *Miles Gloriosus*, the Capitano only becomes a true *commedia* character when he starts making references to contemporary enemies, to the Turks and to the French. Though some Capitanos, for instance Giangurgulo and Fanfarone, were from Calabria (and as such also Spanish subjects), the majority were exaggeratedly Castilian. The full name of Fabrizio de Fornaris' Capitano, for example, was

Don Alonso Cocodrillo, hijo d'el Colonel don Calderòn de Berdexa, hermano d'el Alférez Hernandico Mandrico destrico de Lara de Castilla La Vieja Cavallero de Sevilla, hijo d'Algo verdadero, trinchador de tres cuchillos, copier major de la reyna de Guindaçia, saccador de coraçones, tomador de tierras, lançador de palos, cavalcador de janetes, jugador de pelota, enventor de justras, ganador de torneos, protetor de la ley Christiana, destruidor de los Luteranos, segnor y Rey de l'arte militante, terror de los traydores, matador de los bellacos, socorro de los tribulados, capitán y Lugar-teniente general de toda l'armada ansí de tierra, como de la mar d'el gran Rey de Cappadocia, maestro de çerimonias, Príncipe d'el collegio de los matadores, dotado de muchas gracias, servidor de Damas, enemigo de los bellacos, y amigo cordialíssimo de don Garavite Ponces de León, y de don Rebalta Salas de Castannedo. (Fornaris 28–29)

Don Alonso Cocodrilo, son of Colonel Don Calderòn de Berdexa, brother of ensign Hernandez Mandrico, wise man from Lara in the Old Castile, knight of Seville, true gentleman, three-blade carver, higher cupbearer for the Queen of Guindaçia, robber of hearts, conqueror of lands, lancer of spears, master-horseman of riders, player of ball, inventor of jousting, winner of tournaments, defender of the Christian law, slayer of the Lutherans, lord and King of the military arts, terror of traitors, killer of cowards, helper of the afflicted, captain and lieutenant-general of the whole army, both of the land and of the sea, of the great King of Cappadocia, master of ceremonies, Prince of the assassins' guild, endowed with many graces, servant of Ladies, enemy of cowards, and the most cordial friend of Don Garavito Ponces de León and of Don Rebalta Castannedo de Salas. (my translation)

The extent to which the character of the Capitano depends on the politics of the time is most obvious from the ambiguous nature of the role. Andreini's Capitano Spavento da Vall'Inferna, for instance, "incorporated elements of the Dottore, the polylinguistic

magician [Falsirone], and the shepherd” (Henke, *Performance* 175). Capitanos could be either cowardly or entirely reckless, stupid or merely hopelessly infatuated. Andreini, for instance, describes his Spavento da Vall’Inferna as “proud, ambitious and boastful” (7), while Silvio Fiorillo’s Capitano Matamoros was equally pompous, but impoverished and fainthearted (Sand 1: 145). Even within Scala’s collection of scenarios, which were mostly intended for Andreini, there is a surprising variety of nuances to the Capitano’s character. In the eponymous *Il capitano*, Spavento is an entirely likeable character, an Italian runaway son serving with the Spanish, who ends up marrying Pantalone’s daughter Flaminia at the denouement of the play. In *Il fido amico*, on the other hand, the Capitano is first frightened by Pedrolino’s pretend blunderbuss, runs away from Flavio in Act Two, and then appears on the stage in Act Three “tutto infasciato, e caminando con le ferle” (“all bandaged up and walking on crutches”; Scala 88A; Andrews, *Commedia* 178), before he is beaten once again, this time by Arlecchino’s slapstick.

Perhaps the most reliable clue to the Capitano’s level of courage is the location of the scenario. In *Il fido amico*, where the Capitano is repeatedly humiliated, the action is set in Naples, which at the time was a part of the Kingdom of Naples, a monarchy effectively ruled by Spanish viceroys. There are several direct references in the scenario to the political situation there. Pedrolino, for example, “e lo manda á travestirsi alla Spagnola per condurla via, sapendo quanto gli Spagnoli siano temuti in Napoli”, (“sends [Orazio] off to disguise himself as a Spaniard in order to take her away, knowing how much Spaniards are feared in Naples”; Scala 86B; Andrews, *Commedia* 175), while the Guard Captain “imponendole sotto pena de la vita, da parte del Vicerè, che la mattina seguente debba trovarsi innanzi à S. E.” (“charges [Orazio] on the pain of death in the name of the Viceroy to present himself before His Excellency the following morning”; Scala 87A; Andrews, *Commedia* 176).

Spaniards administer their own form of justice in Naples that allows for eloping women to be imprisoned and are set on arresting Pedrolino “per haver tenuto mano alla fuga” (“for having aided the elopement”; Scala 87B; Andrews, *Commedia* 177). As welcome as their brand of peace may have been in some parts of Italy – Gregory Hanlon argues that “[m]ost contemporaries saw the Spanish regime in a positive light” (*Twilight* 50) – at least in *Il fido amico*, the Spanish are ruling with such a heavy hand that, in Act Three, Flavio, Pedrolino and Arlecchino openly rebel and start a fight not only with the Capitano but also with the Viceroy’s policemen. In such a context, Pantalone’s decision to promise his daughter Isabella to the Capitano as a representative of a foreign power is an act of collaboration and a cold-blooded political calculation that, in its effort to ingratiate, is bound to backfire on the scheming Venetians. The fight between Pantalone and the Dottore at the end of Act Two, for example, could be seen as the natural consequence of the disagreement

between various Italian states on how to handle the Spanish interventionists.

At the same time, the Capitano's direct influence with the authorities makes him far more assertive, and angrier, than in *Il cavadente*. Though he is, ultimately, no more dangerous than before, his annoying sense of entitlement and growing greed generate resentment among other characters. The stingy Dottore Graziano, for example, goes to great lengths to avoid inviting him for a meal while the women refuse to listen to his serenades. The financial strain of supporting Charles V's and Philip II's regiments must have been considerable to expose the Spanish to this kind of ridicule.

And there is one other new feature in the Capitano's behaviour in *Il fido amico*: his duplicity. First, he pretends that he is Orazio and then that he is wounded. In both cases, the issue is not so much that he is dishonest as that Spain tended to claim a higher moral ground in international conflicts and scorned the more perfidious forms of warfare. An implicit accusation of hypocrisy is, therefore, more damning than the mere use of force. Interestingly, the final note in the scenario is a call for friendship: Orazio "cede Isab. à Flavio, & egli si piglia Flamin." ("concedes Isabella to Flavio and himself accepts Flaminia"; Scala 88B; Andrews, *Commedia* 179), even though he, too, was initially in love with the former. In other words, the Tuscans (as the model mainstream Italians) can overcome the obstacles placed in their paths by the combination of Venice and Spain only if they work together and sacrifice their own selfish interests.

The Capitano in Florence

Regardless of whether a scenario such as *Il fido amico* was written with a Neapolitan audience in mind or simply to capitalise on the Italian public's occasional anti-Spanish sentiments, the fact remains that the treatments of the Capitano vary significantly and do appear to reflect the political views of *commedia's* target audience and its patrons. Think, for instance, of another example from Scala's collection, *Li tragici successi*. In this scenario, the action actually takes place in Florence, and Capitano Spavento is Dottore Graziano's son. Otherwise, the matrix of characters is the same as in *Il cavadente*, except that Isabella is now the Dottore's daughter and that Flavio is not related to anyone. Act One starts with Orazio's return to Florence from where he was banished after his fight with the Capitano. Once again, Andreini's Isabella is indulging in substance abuse: this time, she has taken a sleeping potion that convinces everyone she is dead. An added complication is the impending death sentence that hangs over the Capitano, "per certi amorosi accidenti" ("because of some events connected with his love"; Scala 53; Andrews, *Commedia* 106). When Orazio is about to run off with Isabella, he is discovered and arrested. By Act Three, the Florentine authorities are ready to execute

both lovers. Somewhat surprisingly, they are not saved by a miraculous coincidence or by a disclosed identity, but by the petitions of their beloveds. The plot concludes with the reconciliation of Pantalone and the Dottore, and with the compulsory three marriages, though Pedrolino only gets Franceschina because he draws the right lot.

The dynamics of relationships in this scenario is entirely different than in the previous two. First of all, since the Capitano is the Dottore's son, it can be assumed that he is an Italian rather than a Spaniard. He might be in Spanish service, but he is so sympathetic – he actually “domanda perdono alla casa, à Pant. alla figlia, & à tutti” (“asks forgiveness from Pantalone's household, from his daughter, and from everyone”; Scala 54B; Andrews, *Commedia* 110) – that, given Florence's ambivalent relationship with Spain, the audience could only accept him if he was not a foreigner.

Second, the Dottore is far more active and can actually stand up to the aggressive Pantalone. Can we deduce from this the temporary rise in influence of the Papal States, perhaps around the time of Pope Gregory XIII (1572–85), who was actually from Bologna? Or is the answer more prosaic, namely that the story of *Li tragici successi* is based on a Matteo Bandello novella (the same one that might have served as a source for Shakespeare's *Romeo and Juliet*) and that the Gelosi had to squeeze it into the same cast as the other *commedia* scenarios? Since the Dottore and Pantalone are both armed and openly threatening to kill each other, a political interpretation of their conflict may not be wholly implausible. While Pope Gregory XIII was indeed predominantly preoccupied with the dangers posed by the Protestants and not by Italian internal affairs, he did have a propensity for international conspiracies and, for instance, sponsored two abortive attempts to depose Queen Elizabeth I of England. Whatever the case, it is hard to deny that political implications of *Li tragici successi* are radically different from either *Il cavadente* or *Il fido amico*.

In general, Capitanos from Roman and Venetian scenarios are different from those set in locations within the Spanish sphere of influence such as Naples or Milan. If nothing else, the Neapolitan and Milanese Capitanos are more emotional and certainly more susceptible to female charms. Yet, even when they are very loud and menacing and do not get the girl, they tend to accept the resolution of the various love triangles: their sentimental streak usually overcomes their aggression. Perhaps the most unique are Capitanos from scenarios intended for Florentine audiences. Though in the 1580s, the Grand Duchy of Tuscany was nominally a part of the Holy Roman Empire and, therefore, owed allegiance to the Habsburgs, the family ties between Florence and France were so strong (both Henry II and Henry IV of France married Medici princesses) that *commedia* troupes could occasionally afford to ignore the feelings of Spanish ambassadors in their court. No wonder then that *L'Angelica*, the play written to showcase the talents of “one of the earliest identified Spanish captains,

Capitano Cocodrillo,” was written by Fornaris when the Confidenti were working for the Medici in Paris (Katritzky 216). The Medici might not have been able to compete with Philip II’s *tercios* on the battlefield, but they could beat them in the clash of wits on the stage, sometimes both metaphorically and literally.

The Capitano in Genoa

The Capitano’s main ally in *commedia* is Pantalone. Though their unholy alliance is often characterised by a mutual lack of respect, the unashamed pragmatism eventually carries the day. Just as Spain was the European military superpower, and Spavento, Cocodrillo and Matamoros its most ferocious emissaries, so was Venice perceived as the most prosperous of sixteenth-century Italian states, and Pantalone invariably the wealthiest and most tight-fisted of *commedia* characters. After the 1550s, Venice was no longer the political heavyweight, and its economic power was definitely less pronounced than in the previous centuries, but it was still an important player in trade with the Levant, especially in luxury goods (compare Lane, *Venice* 293–94 and Hanlon, *Early* 78–79), which enabled it to buy its way out of many political conflicts and wars.

And this is exactly how Pantalone behaves, too: he counts on the combination of Venetian brain and Spanish brawn. He regularly sees himself as the most intelligent person present and attempts to control everyone around him through financial means. In Scala’s scenario *Il pelegrino fido amante*, Pantalone is once more trying to set up a match between his daughter Flaminia and the Capitano. Since the location of the story is Genoa, another of the Spanish satellites and a major banking centre, Pantalone’s decision is probably in part motivated by his need for influence with the authorities but also by his mistaken belief, encouraged by the Capitano’s servant Pedrolino, that Spavento is outrageously rich. Whereas Dario Fo argues that the Magnifico, the generic Venetian noble who is the predecessor of the fully-fledged Pantalone, is essentially a caricature of “an impoverished nobleman”, a banker who lost his capital (42), Pantalone himself never acknowledges defeat and is always full of money and Bergsonian “*élan vital*”. Venice may have been seen as the old man of Europe in the sixteenth century (see Lane, *Studies* 325–26), and Pantalone does walk with a permanent stoop, but he still sports a pretty serious phallus. He may be decrepit, but he is certainly not impotent. Even when he loses the romantic battle, he often ends up profiting financially.

Yet, Pantalone is rarely the tyrannical ruler of his household. No matter where in Italy his family lives in various scenarios, Pantalone in a strange way still follows the arcane principles of the Venetian brand of diplomacy, which essentially implied that

backroom intrigue and nominal neutrality are preferable to brute force. Just like the doges, who went to great lengths to avoid overt violence at least when it came to their own populace (compare Hanlon, *Early* 49–50), the miserly Magnifico seldom punishes his lazy servants with physical force. Pantalone is lustful and greedy, but he is rarely belligerent, the biting of Pedrolino in *Il cavadente* a rare exception to this rule. If Pantalone absolutely has to fight anyone but the Dottore, he drafts the gullible Capitano, as happens in *Il pelegrino fido amante* where Spavento threatens to kill Orazio and terrifies Flavio's servant Arlecchino. Fortunately, the braggart's bark is almost always worse than his bite. When he does get involved in a scuffle with Orazio at the end of Act Three and is attacked by the furious competitor for Flaminia's affections, he, "senz'altra replica gliela cede" ("without another word, yields her to him"; Scala 44A; Andrews, *Commedia* 76).

Because of Pantalone's servility and the Capitano's connections, the main difficulties they encounter are not external but internal, domestic. Is it not possible to see in their constant struggles within their own households a commentary on the local politics where in-house dissent is often more problematic than any international issue? In the geopolitics of *commedia*, Turks rarely do real damage: it is usually the hired rustic help and the emerging *Lumpenproletariat* that wreak havoc in Pantalone's home. The true antagonists of the wealthy Venetians and mighty Spaniards were not their rivals in the Mediterranean but their own marginalised citizens, who were so economically disadvantaged (see Pullan 213–36) that they inevitably had to avenge themselves by undermining their masters' power from the inside, from within the family itself. And there is no better example of how this class struggle unfolded than the relationship that Pantalone and the Capitano have with Arlecchino, Pedrolino, Brighella, Franceschina, Colombina, and other *zanni* and *servette*.

Conclusion

The most formidable enemy that the alliance of Pantalone and Capitano faces on the *commedia* stage is, however, not a Bergamasque but a southerner, Pulcinella. Though Pulcinella does not appear in any of Scala's scenarios and is only added to the regular repertoire of characters sometime in the early seventeenth century, he may actually be the most ancient of the *commedia* types: some critics trace this mask back to the Maccus and Bucco of the Roman Atellan farces (compare Fantham 24–5). Regardless of whether "[h]e had already existed, in a very similar form, under the name of Pascariello" as Antonio Fava contends (112), or was invented by the comedian Silvio Fiorillo, who was also famous for his Capitano Matamoros, as some other critics contend (see Marotti and Romei 2: 90 and Fava 112), his Neapolitan provenance is

undeniable. As such he is, even more so than other *zanni*, a natural antagonist of the occupying Spanish. Because he is not a working immigrant like Arlecchino or Brighella but a disenfranchised native, his dislike for his masters is often much more profound and hostile, and certainly far less forgiving. Pulcinella is frequently quite dangerous and, in his later English incarnation as Punch, literally bludgeons everyone in sight. He is certainly not as afraid of the Capitano as some other characters are. In *La Lucilla costante* (1632), a play written by Fiorillo himself and, interestingly, dedicated to the Spanish governor of Milan Don Gomez Suarez de Figueroa, in Act Four, Scene Eighteen, Pulcinella trades insults with Capitan Matamoros without any respect for his social and political status. He describes the Spaniard as having “culo di scignia” (“a monkey’s ass”; my trans.; Fiorillo 72) and imitates his accent. Neither character backs down in this scene, and the spectators would not be surprised at all if this exchange of insults really ended in blood.

In many respects, the relationship between the Capitano and Pulcinella is that between an oppressor and a rebel. Pulcinella “may not be on the right side of the law,” suggests Michael Byrom, “but he is ... most dreadfully oppressed” (Byrom 18). Yet, he is also “a ferocious sadist dedicated to the might of the Big Stick. A rebel in revolt against everything, including Death and the Devil” (Byrom 15). In fact, some theories even suggest that his inspiration was “a restless and grotesque patriot of thirteenth century Verona, Pulcinella dalle Carceri’, which makes Pulcinella the first Carbonaro and very close to Mikhail Bakhtin’s ideal of grotesque, yet liberating, laughter (Smith 11 and Bakhtin 247). Pulcinella is the downtrodden revolutionary from the south, a kind of theatrical Masaniello, a bloodthirsty Italian *sansculotte*, through whose rude jokes the Italians could sympathise with their repressed brethren. The more frustrated the Neapolitans were with the Spanish, the more violent Pulcinella’s gags became.

After 1625, the centre of *commedia* activity gradually moves from Italy to France (compare Scott). The drastic change in the political landscape within which *commedia dell’arte* operates – unlike Italy, France under Louis XIV was a centralised, stable and absolutist monarchy – necessarily results in the changed political dynamics of its plots. Several old masks either disappear or transform. The stammering Tartaglia supplants the Dottore, whose legal expertise is not needed in Paris, while the joyful Scapino and the gentle Mezzetino displace Brighella and other Bergamese *zanni*. “The Capitano,” Richard Andrews writes, “was a role much in demand during the ‘classic’ period of the genre, but had disappeared entirely by the eighteenth century” (*Scripts* 186). His Spanish mercenary lineage just does not make sense on the French stages, and he, too, is gradually replaced either by Coviello or by Scaramuccia. The latter, in particular, “half *zanni*, half captain” (Scott 31), becomes in Tiberio Fiorilli’s interpretation as Scaramouche perhaps the most successful of all imported *commedia* characters.

Yet, by the mid-seventeenth century, the days of *commedia* as a reflection of current political dynamics are definitely gone; instead, the transplanted Italian comedy becomes an escapist entertainment, while discussions of international hierarchies and power relations retreat to the chambers of diplomats and privy councillors.

Bibliography

- Andreini, Francesco. *Le bravure del capitano Spavento*. Edited by Roberto Tessari, Giardini, 1987.
- Andrews, Richard, editor and translator. *The Commedia dell'Arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 Scenarios*. By Flaminio Scala, Scarecrow, 2008.
- . *Scripts and Scenarios: The Performance of Comedy in Renaissance Italy*. Cambridge UP, 1993.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Hélène Iswolsky, Indiana UP, 1984.
- Bandello, Matteo. *Novelle*. Edited by G. Vigorelli, Garzanti, 1945.
- Bergson, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. A. Skira, 1945.
- Byrom, Michael. *Punch in the Italian Puppet Theatre*. Centaur, 1983.
- Castagno, Paul C. *The Early Commedia dell'Arte (1550–1621): The Mannerist Context*. Peter Lang, 1994.
- Clivio, Gianrenzo P. “The Languages of the Commedia dell'Arte.” *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, edited by Domenico Pietropaolo, Dovehouse editions, 1989, pp. 209–38.
- Dandeleat. Thomas James. *Spanish Rome, 1500–1700*. Yale UP, 2001.
- Duchartre, Pierre Louis. *The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes, Portraits, and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*. Translated by Randolph T. Weaver, Dover, 1966.
- Fantham, Elaine. “The Earliest Comic Theatre at Rome: Atellan Farce, Comedy and Mime as Antecedents of the Commedia dell'Arte.” *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, edited by Domenico Pietropaolo, Dovehouse editions, 1989, pp. 23–32.
- Fava, Antonio. “Official Recognition of Pulcinella: The One Who Saved the Commedia from Extinction by Securing Its Continuity to the Present Day.” *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, edited by Judith Chaffee and Olly Crick, Routledge, 2015, pp. 108–13.
- Fiorillo, Silvio. *La Lucilla costante*. *Corriere spettacolo*, 9 July, 2017, [copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/FIORILLO%20Silvio__La%20Lucilla%20costante__null_U\(13\)-D\(2\)_Unavailable_5a.pdf](http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/FIORILLO%20Silvio__La%20Lucilla%20costante__null_U(13)-D(2)_Unavailable_5a.pdf)
- Fo, Dario. *The Tricks of the Trade*. Translated by Joe Farrell, edited by Stuart Hood, Routledge, 1991.
- Fornaris, Fabrizio de. *L'Angelica*. Francesco Bariletti, 1607.
- Hanlon, Gregory. *Early Modern Italy, 1550–1800: Three Seasons in European History*. St. Martin's, 2000.
- . *The Twilight of a Military Tradition: Italian Aristocrats and European Conflicts, 1560–1800*. UCL Press, 1998.
- Henke, Robert. “Border-Crossing in the Commedia dell'Arte.” *Transnational Exchange in Early*

- Modern Theater*, edited by Robert Henke and Eric Nicholson, Routledge, 2008, pp. 19–34.
- . *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*. Cambridge UP, 2002.
- Jaffe-Berg, Erith. *Commedia dell'Arte and the Mediterranean: Charting Journeys and Mapping "Others."* Ashgate, 2015.
- Jordan, Peter. *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte*. Routledge, 2014.
- Katritzky, M. A. *The Art of Commedia: The Study in the Commedia Dell'arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*. Rodopi, 2006.
- Lane, Frederic Chapin. *Studies in Venetian Social and Economic History*. Edited by Benjamin Kohl and Reinhold C. Mueller, Variorum, 1987.
- . *Venice: A Maritime Republic*. Johns Hopkins UP, 1973.
- Machiavelli, Niccolò. *The Prince: A New Translation, Backgrounds, Interpretations*. Translated and edited by Robert M. Adams, Norton, 1977.
- Marotti, Ferruccio and Giovanna Rome. *La commedia dell'arte e la società barocca*. M. Bulzoni, 1991. 2 vols.
- Meehan, Kate. "The Rise of Commedia dell'Arte in Italy: A Historical Perspective." *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, edited by Judith Chaffee and Olly Crick, Routledge, 2015, pp. 207–12.
- Meyerhold, Vsevolod. *Meyerhold on Theatre*. Translated and edited by Edward Braun, Eyre Methuen, 1969.
- Molinari, Cesare. *Theatre through the Ages*. Translated by Colin Hamer, McGraw-Hill, 1975.
- Plautus, Titus Maccius. *Miles gloriosus*. Edited and introduced by Mason Hammond, Arthur M. Mack, and Walter Moskalew. Harvard UP, 1970.
- Pullan, Brian. "Town Poor, Country Poor: The Province of Bergamo from the Sixteenth to the Eighteenth Century." *Medieval and Renaissance Venice*. Edited by Ellen E. Kittell and Thomas F. Madden, U of Illinois P, 1999, pp. 213–36.
- Sand, Maurice. *The History of the Harlequinade*. Martin Secker, 1915. 2 vols.
- Scala, Flaminio. *Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boscarecia e tragica: divisa in cinquanta giornate*. G. B. Pulciani, 1611.
- Scott, Virginia. *The Commedia dell'Arte in Paris 1644–1697*. U of Virginia P, 1990.
- Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*. Edited by G. Blakemore Evans et al. Houghton Mifflin, 1974.
- Sprinchorn, Evert. "Introduction." *The Commedia dell'Arte*, Giacomo Oreglia, translated by Lovett F. Edwards, Hill and Wang, 1968, pp. xi–xvi.
- Smith, Winifred. *The Commedia Dell'Arte: A Study in Italian Popular Comedy*. Columbia UP, 1912.
- Italian early modern history.

Članek se ukvarja z umetnostjo »nad tlemi« (s poudarkom na performansu), katere razmah opazamo v zadnjem času. Obravnava nekaj značilnih primerov tovrstne umetnosti, ki si prizadeva premagati gravitacijo: zračno umetnost ali *teatro aereo* (del italijanskega futurizma), vesoljsko umetnost oz. *space art* in postgravitacijsko umetnost Dragana Živadinova. Ob primerih razpravlja o treh temeljnih temah, ki jih imamo za ključne pri razumevanju tovrstne umetnosti: 1) gravitacija, ki jo ustvarjalci razumejo kot temeljno silo, ki nas določa in vzpostavlja v Zemljinem okolju, in obenem kot usodno silo, ki stoji na poti k osvoboditvi človeka, umetnosti in mišljenja. S sposobnostjo človeka, da se izmuzne na »odprto nebo« (Virilio), se vzpostavi podlaga za drugačno dojetje prostora in za reorganizacijo pogleda. To vpliva na 2) spremenjeni koncept človekove telesnosti, ki je v pričujočem članku (v nasprotju z drugimi obravnavami zračne in vesoljske umetnosti, ki se osredotočajo predvsem na opis posameznih umetniških projektov, performansov ali umetniških vizij) interpretirana s filozofskega stališča, in sicer s pomočjo razširjenega koncepta telesa (Merleau-Ponty). Tretja tematika je 3) vprašanje znanstvene abstrakcije.

Ključne besede: postgravitacijska umetnost, telo, performans, Maurice Merleau-Ponty, Dragan Živadinov, *teatro aereo*, vesolje, gravitacija

Maja Murnik je diplomirala iz dramaturgije na UL AGRFT in iz primerjalne književnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani ter doktorirala iz filozofije in teorije vizualne kulture na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem. Zaposlena je bila kot asistentka na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem in kot urednica revije *Maska* ter njenega knjižnega programa, zdaj pa je samozaposlena v kulturi (kot kritičarka/recenzentka). Zanimajo jo telo, performans in novomedijska umetnost.

Performans in gravitacija

Maja Murnik

V zadnjem času si umetnost prizadeva odlepiti se od tal tudi v povsem konkretnem, dobesednem smislu, ne več zgolj v prenesenem pomenu in skozi daljnosežne, pretežno utopične vizije, ki so jih na začetku 20. stoletja snovali avantgardistični umetniki (npr. *teatro aereo* v italijanskem futurizmu ali pa Malevič z željo po vstopu umetnosti v prostranstvo neskončnega kozmosa). Območje nad tlemi, nebo ali kar vesolje se izkazujejo za nov prostor, primeren za umetniško kolonizacijo.

V članku se bomo posvetili dvojemu: na eni strani bomo predstavili nekaj značilnih umetniških projektov (zlasti performansov, pa tudi pesniških primerov) umetnosti, ki si prizadeva premagati gravitacijo; posebej bomo osvetlili koncept in kontekst postgravitacijske umetnosti Dragana Živadinova. Ob tem bomo skušali določiti nekaj značilnih tem in problemov, ki definirajo tovrstno umetnost in prek katerih se ta loči od umetnosti, ustvarjene na Zemlji in narejene za recepcijo na njej. Šele od tal osvobodjena umetnost lahko v drugačni luči razkrije težnje in omejitve terestrične umetnosti. Vesolje je namreč prostor za ponoven premislek o vsem, kar mislimo, da vemo o človeškem. Umetnost onstran gravitacije namreč izhaja iz povsem drugih podlag, ki so onstran terestričnih omejitev, ki vladajo na Zemlji. Smo pri vprašanju prostora in silnic, ki delujejo v njem – in ne le delujejo, temveč ga v temelju definirajo in vzpostavljajo kot takega.

Morda se na prvi pogled zdi, da smo razmahu tovrstne zračne (oz. *teatro aereo* v italijanskem futurizmu), vesoljske (oz. *space art*, ki je vezana na vesolje) ali postgravitacijske umetnosti (Živadinov) – kakorkoli jo pač imenujemo – priče predvsem zaradi razvoja tehnologije, ki je bistvena podlaga in neločljivi del teh procesnih umetniških projektov, a odgovor ni tako preprost. Čeprav je vesoljska umetnost pogojena s tehnološkim razvojem in na specifičen način tudi odvisna od njega, pa pri njej nimamo opraviti z nereflektirano fascinacijo umetnikov nad tehnološkimi dosežki in njihovo estetiko. Že Heidegger je v »Vprašanju po tehniki« zapisal, da bistvo tehnike ni nič tehničnega, prav tako pa ga ne smemo iskati v instrumentalni rabi tehnike.

Pri premisleku o umetnosti v breztežnosti nas zanima le tista umetnost, ki je temeljno oblikovana s (pametnimi) tehnologijami in namenjena prav okolju nad tlemi. Neba oziroma kozmičnega prostora namreč ne razumemo kot še enega v vrsti nekoliko obskurnih galerijskih »prostorov« za razstavljanje del, ki so bila narejena na Zemlji in

nato lansirana na »odprto nebo«. Poznamo namreč tudi klasične, z oljem ali akvareli naslikane slike, ki so jih umetniki naslikali na Zemlji in nato razstavili v orbiti; pri tem nikakor ne gre za vesoljsko umetnost, temveč zgolj za prenos dela v drug medij, na drugo prizorišče, ki pa njegovih lastnosti in bistva prav nič ne spreminja. Razlika je podobna tisti med *art on the net* in *net.art*, tj. med umetnostjo na spletu in spletno umetnostjo: medtem ko je prva narejena z logiko in s sredstvi drugih, nespletnih, po navadi tradicionalnih medijev ter nato preprosto prenesena na splet, pa gre pri drugi za umetnost, ustvarjeno z upoštevanjem inherentne specifične spletnega medija, tako da je tako rekoč zraščena z njim, vključujoč vase logiko in modus spleta. Podobno kot *net.art* je zračna, vesoljska ali postgravitacijska umetnost umeščena na »odprto nebo«, kot bi zrasla na njem; to je zanjo bistvena in neločljiva platforma.

»Pasti gor«

Zdi se, da je gravitacija tista temeljna sila, ki nas določa in vzpostavlja v Zemljinem okolju, in obenem tista usodna sila, ki stoji na poti k osvoboditvi človeka, umetnosti in mišljenja, kot jo zaznavajo tudi sami umetniki, ki se ukvarjajo z umetnostjo v vesolju. Za Dragana Živadinova je gravitacija »poslednja problematična planetarna sila« in »ena od temeljnih mimetičnih oblikoslovnih sil«, kot zapiše v manifestu *50 koordinat postgravitacijske umetnosti* (10. in 28. koordinata). Ameriško-brazilski intermedijski umetnik Eduardo Kac pa v svojem manifestu *Space Poetry* (2007) uporablja pojma *gravimorphism* oz. *gravitropism*, s katerima označuje »proces, s katerim gravitacija določa vse oblike in vedênja, ustvarjene na Zemlji, vključno z umetnostjo in poezijo. Preprosta in očitna resnica je, da gravitacija temeljno učinkuje na našo sposobnost čutenja ter na fizični svet in da nujno določa tudi umetnost in poezijo«.

Vprašanje gravitacije je dejansko vprašanje natanko določene postavitve telesa v prostoru in njegove vključenosti v razmerja zgoraj in spodaj, levo in desno. Naša najzanesljivejša točka so trdna tla pod nogami in sila gravitacije je tako tista, ki nas dobesečno vz-postavlja (kot ljudi). Že italijanski futuristi so se v manifestu *Perspektive letenja* iz leta 1929 zavedali, da »spreminjajoče se perspektive letenja ustvarjajo popolnoma novo realnost, ki nima nič skupnega z realnostjo, kot jo tradicionalno konstituira terestrična perspektiva« (nav. po »Aeropittura«), in slikarstvo, ki bo govorilo o tej realnosti, zahteva transfiguracijo prav vsega. Tudi Paul Virilio na primer trdi, da »naše videnje določa prav naša teža, usmerjena z zemeljsko težnostjo« (Virilio 15), ta nam določa perspektivo gledanja in s tem pogleda na svet v širšem smislu. »Prvi oprijem vida potemtakem niso – kot so si prizadevali italijanski mojstri – bežiščne, ki konvergirajo proti obzorju, temveč fina peza univerzalne privlačnosti, ki nam narekuje svojo orientacijo proti središču Zemlje, ob tveganju padca« (prav tam 15–16).

Z bežiščnicami, ki konvergirajo proti obzorju, Virilio meri na abstrahirani in geometrizirani prostor linearne perspektive, iznajdbe (ali ponovnega odkritja, stroka si o tem ni edina) mojstrov italijanskega *quattrocenta*. S takim konceptom prostora so si prizadevali na platnu (ali v arhitekturi) ustvariti iluzijo homogenega tridimenzionalnega prostora. V spisu »Skopični režimi modernosti« Martin Jay renesančno pojmovanje perspektive v vizualnih umetnostih povezuje s kartezijanskimi idejami subjektivne racionalnosti v filozofiji; oboje ima za pglavitna elementa kartezijanskega perspektivizma, dominantnega vizualnega modela moderne dobe.¹ Jay pri tem izhaja iz znane teze o okularocentričnosti moderne dobe, torej teze o tem, da moderni dobi, katere začetke vidi v renesansi in v znanstveni revoluciji, »gospoduje čut vida« na poseben način (Jay 53). Skozi novi koncept renesančnega perspektivnega prostora, skozi sliko kot albertijevsko okno se jasno izrazi okularocentrična paradigma. Gre namreč za enoten in racionaliziran prostor, urejen po matematičnih razmerjih, ki ga obvladuje pogled od daleč, s privilegirane izhodiščne točke slikarjevega (ali znanstvenikovega) pogleda. To je pogled monokularnega, statičnega, nemežikajočega, netelesnega, hladnega in vzvišenega pogleda, ki svet motri nadvse objektivno in nevpleteno. Kar je pri tem pomembno, je to, da ne gre le za vprašanje golega gledanja, temveč za širšo problematiko videnja in razlaganja sveta nasploh, za epistemološke, vrednostne, politične in etične implikacije pogleda.²

V sodobni vmesniški (prim. Johnson) in algoritemski kulturi (prim. Galloway; Strehovec, »Algorithmic«) pa se opazovalec ne nahaja več v evklidskem prostoru merljivih razmerij, niti ni več fiksiran in pasiven gledalec pred podobo/objektom, ki ga motri. Danes je paradigmo statičnega, kontemplativnega opazovalca pred renesančno sliko zamenjala paradigma aktivnega uporabnika, ki je zaposlen s celim nizom aktivnosti in ki se nahaja celo v »nomadskem kokpitu«, kot trdi Strehovec (je torej opremljen s številnimi navigacijskimi in kontrolnimi mobilnimi napravami, od mobilnih telefonov do konzol, kamer itd.). Nove mobilne tehnologije oblikujejo način komunikacije in percepcije resničnosti. Ne le uporabnikov mentalni in intelektualni angažma, temveč njegova kompleksna čutna, telesna in gibalna vključenost v današnji svet povečane in mešane resničnosti prihaja danes do izraza (Strehovec, *Text as Ride* 189 *et passim*). Sodobni uporabnik je dinamičen in aktiven, s svojo telesnostjo potopljen v »meso sveta« (Merleau-Ponty), ves čas menja pozicije glede na podatke, ki jih pridobiva s kibernetično feedback zanko. Takšna potopljenost je v nasprotju z recepcijo klasične iluzionistične slike ali klasičnega ekrana, kjer sta bila tako gledalec kot upodobljeno dejansko zamrznjena.

¹ Jay v omenjenem tekstu obravnava tudi dva alternativna, a manj vplivna skopična režima modernosti, in sicer se eden kaže skozi holandsko umetnost opisovanja, drugi pa skozi baročno vizualno izkušnjo.

² Tudi Jay je obširno razložil implikacije takšnega pogleda in epistemološko problematičnost monokularnega očičča, ki je skonstruirano in nenaravno (podobno – da so videnje in vizualne podobe nasploh skonstruirani – trdi tudi William J. Thomas Mitchell v delu *What Do Pictures Want?* (2005)) ter je v skladu z duhovno usmerjenostjo neke dobe.

Šele razvoj naprav, ki lahko dosežejo hitrost 28.000 kilometrov na uro (kar je hitrost osvoboditve od sile težnosti), do katerega pride v drugi polovici dvajsetega stoletja, omogoči totalno reorganizacijo pogleda. V nebesnem svodu se tako odpre okno, ki pa nas navdaja z obratno vrtočlavo, piše Virilio. Ta luknja nam omogoča, »da se izmuznemo *realnemu prostoru* našega planeta in tako zares 'pademo gor'« (Virilio 16) – v območje, ki je bolj kot prostor-čas neka povsem nova, glede na naše zemeljske pojme težko umljiva kategorija. Virilio jo imenuje materija-prostor-čas ali pa tudi čas-svetloba (prim. 17–19). V zvezi z Viriliovim razglabljanjem naj navedem zanimivo definicijo bita, osnovne enote informacije v računalništvu, ki je dejansko breztežnostni objekt *par excellence*: »[B]it nima barve, teže ali velikosti in lahko potuje s svetlobno hitrostjo« (Negroponte 14).

Naša vizualna percepcija, kot obširno pokaže Merleau-Ponty v *Fenomenologiji percepcije* (1945), gradi na razločevanju med likom in podlago (ozadjem), med spredaj in zadaj, med bližnjimi in bolj oddaljenimi predmeti. Lahko bi zapisali, da je naše terestrično dojetje predvsem horizontalno, da se širi po površini. Ko pa se človeku nebo »odpre«, ko torej človek zmore premagati silo težnosti, ki ga drži v objemu Zemlje in horizontalnega pogleda, se mu odpre tudi vertikalnost. Takrat se zanj dejansko šele vzpostavi zgoraj in spodaj. Vertikalizacija človeka s tem ni več zgolj duhovna, temveč postane fizična, dobesedna. Vstopiti v breztežnostni prostor pa pomeni, kot v svoji knjigi ves čas implicira Virilio, zapustiti *realni prostor* našega planeta in vstopiti v virtualni. Tega sta se teorija in umetnost lahko zavedeli šele z razvojem tehnologij proti koncu dvajsetega stoletja. Toda poskusi premagati silo težnosti in vzpostaviti nebo kot legitimen prostor umetnosti segajo že na začetek prejšnjega stoletja, v zgodovinske avantgarde.

Telesa-v-svobodi: od futurističnega *teatro aereo* k poeziji v vesolju

Enega od predhodnikov (scenskih) umetnosti, ki se lotevajo premagovanja gravitacije, moramo iskati v italijanskem futurizmu, prvem v vrsti avantgardnih gibanj 20. stoletja. Ne le, da so si futuristi v svojem obratu k modernemu življenju, hitrosti in tehniki zadali nalogo vzpostaviti odnos med performansom in tehnologijo ter si v manifestih (npr. *Varietejsko gledališče* iz leta 1913 in *Futuristično sintetično gledališče* iz leta 1915) in v praksi (*serate* in *sinteze*) prizadevali za vzpostavitev nove sintetizirajoče, hibridne in tehnološko usmerjene uprizoritvene oblike, ampak so zasnovali tudi t. i. zračno gledališče (*teatro aereo*), kar je manj znan del zgodovine italijanskega futurizma. Koncept futuristične zračne umetnosti, katere eno glavnih vodil je bilo relativno novo navdušenje nad občutkom letenja, so aplicirali na različna umetnostna področja (gledališče, ples, slikarstvo, poezija in dramatika), v nekem smislu pa je vsebovan že v Marinettijevem konceptu »besed v svobodi« (*parole in libertà*), težnji po osvoboditvi

sintakse, jezika in imaginacije, kar se je udejanjilo v Marinettijevi knjigi *Zang Tumb Tuuum* (1914), tako v njenih tipografskih eksperimentih kot v celotni zasnovi te zgodnje »umetniškove knjige« (*artist's book*, kot bi rekli danes).

Fedele Azari, ki je bil med prvo svetovno vojno pilot, je leta 1919 objavil *Il teatro aereo futurista*, manifest zračnega gledališča. V njem je, podpisan kot futuristični pilot-aviatik, za novo gledališko prizorišče razglasil nebo, na katerem kot igralci nastopajo letala. Azarijevega manifesta (in futurizma nasploh) ne označuje le gola fascinacija nad dosežki sodobne tehnike, temveč v njej išče nek nov sentiment, možnosti za izražanje občutenja novega, tehnološko spremenjenega sveta: »Mi, futuristični aviatiki, smo danes z letenjem sposobni ustvariti novo umetniško obliko z izrazi najbolj kompleksnih stanj duha. / Kričimo svoje občutke in liričnost naših aviatikov od zgoraj z zibanjem in z drznostjo naših letal [...]« (Azari 218–19). Opiše tudi slovar letalskih manevrov, ki bodo izrazili ta »stanja duha« – na primer »luping pomeni srečo, spini pomenijo nestrpnost ali vznemirjenje« itd. (prav tam 219).

Letenje kot nova umetniška oblika, ki jo predlaga Azari, je s svojimi koreografijami »blizu plesu, a ga obenem neizmerno presega zaradi svojega grandioznega ozadja, zaradi svojega nenadkriljivega dinamizma in močno raznolikih možnosti, ki jih dovoljuje« (prav tam). Skozi koreografije letenja pilot izraža svoja stanja duha, toda to se lahko zgodi le skozi »popolno poistovetenje pilota in letala, ki postane podaljšek njegovega telesa: njegove kosti, kite, mišice in živci se raztezajo v ogrodje in kovinske žice« (prav tam).³ Azari poda tudi nastavke za to, kako naj bi bil videti tak performans v zraku: predlaga »zračne dialoge« in skupinske performanse več letal hkrati, pantomimo in ples v zraku, predelavo zvoka letalskih motorjev, ki prav tako izraža karakter; sodelovanje s futurističnimi slikarji kot kostumografi avionov, ki bi jih pobarvali in okrasili, ekspresivni nabor posebnih učinkov tega totalnega gledališča ipd. Nekaj vrstic v manifestu je posvečenih tudi vlogi občinstva. Zračno gledališče je zasnovano zelo demokratično, namenjeno milijonom gledalcev brezplačno (prav tam 221), zamišljeno torej kot resnično popularno gledališče.

Medtem ko so se ideje zračnega slikarstva (*aeropittura*), ki je svoj manifest dočakalo leta 1929, kasneje konkretizirale tudi na samih slikah (slikarji Tullio Crali, Guglielmo Sansoni - Tato, Enrico Prampolini idr.), pa je zračno gledališče, nasprotno, z nekaj izjemami ostalo bolj ali manj na ravni manifesta. Kljub temu da je leta 1918 Azari sam izvedel »številne ekspresivne polete in primere osnovnega zračnega gledališča nad poljem Busto Arsizio« (prav tam 219), kot je izjavil v svojem manifestu, pa je bilo

³ Navedek je zanimiv tudi zato, ker predstavlja aviatorja kot sodobnega kentavra in s tem »mehanizacijo telesa in utelešenje mehaničnega« (Brandstetter 331), značilno tematiko futurizma, ki pa jo lahko najdemo tudi v drugih zgodovinskih avantgardah in njihovih spremljivih pojavih (npr. Craigovi spisi o igralcu in nadmarioneti). Glej tudi nadaljevanje tega članka – Merleau-Pontyjev koncept razširitev telesne sheme.

zračno gledališče v tistem času brez večjih učinkov in je ostalo pretežno anticipacija tematik, ki se jih je umetnost dejansko lotila šele desetletja kasneje. Na Azarija in futuristične zračne performanse se je kot na svoje predhodnike skliceval ameriški umetnik Stephen Poleskie, ki je od sedemdesetih let dalje (predvsem pa v osemdesetih letih) izvajal performanse v zraku: z akrobatskim dvokrilcem, ki je spuščal dim, je Poleskie z različnimi manevri na nebu ustvarjal štiridimenzionalne oblike.⁴

Azarijev koncept zračnega gledališča je logično nadaljevanje in razširitev težnje futuristov po razpiranju dimenzij uprizoritve in razbitju njene statičnosti, predvidljivosti, linearnosti ter realistične dramaturgije. Futuristični napad na institucijo umetnosti je bil uperjen na reprezentacijski tip gledališča, ki je bil prevladujoči, splošno sprejeti model tedanjega meščanskega gledališča, v katerem je občinstvo po konvenciji pretežno pasivno in voajersko skozi četrto nevidno steno spremljalo uprizorjeno dramo (po navadi napisano v realistični ali naturalistični maniri). Tovrstno naturalistično gledališče, ki se je ukvarjalo predvsem s prenosom realnosti na oder s čim večjo fotografsko natančnostjo in je bilo zgrajeno po določenih vzorcih linearne psihologije in dramaturgije (npr. po vzročno-posledičnem načelu), so futuristi kritizirali v praktično vseh elementih uprizoritve – tako v besedilu in likih kot v scenografiji, luči ali pasivni vlogi občinstva.

V luči teh prizadevanj predstavlja Azarijev koncept zračnega gledališča izpolnitev futuristične vizije *par excellence*. Dobro namreč ustreza njihovemu navdušenju nad hitrostjo, dinamizmom in simultanostjo (eksperimenti s časom), kot jih slavijo v svojih manifestih, posebej Marinettijevih. Obenem pa so zračni performansi razširili in prevpraševali tedanje meje uprizoritve v celem nizu zgoraj omenjenih elementov.

Zanimanje futuristov za zračno umetnost je treba razumeti tudi v kontekstu njihovega odklanjanja tradicije, konservativnosti in okostenelosti institucije umetnosti, katere simbol je bila tudi gravitacija. Brandstetter to razloži takole: »Gravitacija in trajanje sta bila zaščitna znaka konservativnega, 'pasatističnega' pristopa. Futurizem je odgovoril z estetiko dinamizma, mobilnosti, tehnologije« (327).

Še ena poteza Azarijevih aeropermansov se zdi zanimiva in daljnosežna: ti performansi vsebujejo elemente pesniškega (pa tudi slikarskega in celo skladateljskega)⁵ akta – letala namreč nastopajo kot velikanska pisala na ogromni nebesni podlagi. Aeroestetika je navdihnila tudi futuristične pesnike. Leta 1931 je Marinetti objavil *Manifest futuristične poezije*, v katerem je pozval pesnike, naj sledijo

⁴ Obstaja seveda vrsta drugih potez in tematik, na katere so vplivale futuristične ideje in ki jih na tem mestu ne bomo obravnavali, saj presegajo temo in obseg tega članka. Futuristično gledališče odzvanja tudi v sodobnem digitalnem performansu in celo v nelinearnih računalniških paradigmah ter hipermedijskih strukturah (kot trdi Dixon 49).

⁵ Kot trdi Azari v manifestu, naj bi skupaj z Russolom skonstruirala poseben pokrov (s katerim bi povečala resonanco motorja) in izpušno cev (ki bi uravnavala njegovo sonornost), kar naj bi ustvarilo pogoje za aerverzijo »intonarumori«.

aeroslikarjem in pišejo o letenju, »prikličejo naj fizični in psihološki občutek letenja« (nav. po Bohn 103). Za Marinettija je bil najprimernejši medij takšne aeropoezije radio. Vsaj teoretično je bilo zamišljeno, da se aeropoezija »poslušša in ne gleda« (prav tam).

Logično nadaljevanje teh prizadevanj se zdi *space poetry*, vesoljska poezija, poimenovanje si je izmislil Eduardo Kac. Izhajal je iz opažanja, da se vesolje spreminja v novo kulturno okolje in da se tako materiali kot živi organizmi drugače obnašajo v breztežnosti. Zanj je vesoljska poezija tista »poezija, ki je zasnovana, realizirana in izkušana v pogojih mikro ali ničelne gravitacije«. Ni »mišljena, da obstaja v knjigi, temveč v breztežnosti«, »zahteva in raziskuje breztežnost [...] kot pisni medij« (Kac). V osemdesetih letih prejšnjega stoletja je Kac ustvaril nekaj primerov holopoezije, s katerimi je že artikuliral nekatera vprašanja poezije, osvobojene učinkov gravitacije. Holografske pesmi so namreč zapisane s svetlobo in kot take osvobojene gravitacijskih omejitev.

Naj na tem mestu omenim zanimiv projekt, ki ga je izvedla skupina z japonske Tama Art University in s Tokijske univerze. Pod vodstvom Akihira Kubote je skupina razvijala satelite za umetniške misije. Prvi tovrstni satelit, ARTSAT1: INVADER, je bil izstreljen februarja 2014 in velja za prvi umetniški satelit, drugi, ARTSAT2: DESPATCH, pa je v vesolje poletel decembra istega leta. Slednji, ki je velik 50 x 50 x 45 cm, je po besedah ustvarjalcev hommage Tatlinovemu *Spomeniku III. internacionali* (1919) na eni in Smithsonovi land art instalaciji *Spiral Jetty* (1970) na drugi strani. Nanju spominja dizajn tega miniaturnega satelita. ARTSAT2 pa tudi generira poezijo v globokem vesolju in jo oddaja na Zemljo. Umetniška satelita sta del iniciative za odprtje vesolja za civilno rabo – iniciative torej, katere izvirna različica je znana kot kulturalizacija vesolja (Živadinov::Zupančič::Turšič).

Vprašanje osvoboditve od gravitacije tematizira tudi ena prvih gledaliških predstav v breztežnosti, *Biomehanika Noordung* Dragana Živadinova in Kozmokinetičnega kabineta Noordung.⁶ Izvedena je bila decembra 1999 v stratosferi nad Moskvo, in sicer v posebnem paraboličnem letalu, namenjenem urjenju kozmonavtov. Vsaka od dveh predstav (premiera in repriza) je imela deset parabol (v paraboli postane prostor v letalu za 20 sekund breztežnosten). Na krovu je bilo sedem performerjev in osem gledalcev. Predstava, ki je nastala v sodelovanju s Centrom za urjenje kozmonavtov Jurij Gagarin (CPK) v Zvezdnem mestu blizu Moskve, se je ukvarjala s spremembami, ki so jim podvrženi izvajalci in gledalci v breztežnosti v elektronski eri. Dosežena je bila reorganizacija pogleda, o kateri je pisal Virilio. V breztežnostnem prostoru, v

⁶ Ustanovljen 1990. Ime se nanaša na Hermana Potočnika Noordunga (1892–1929), slovenskega pionirja astronavitike in raketne tehnologije, avtorja knjige *Problem vožnje po vesolju – raketni motor* (*Das Problem der Befahrung des Weltraums – der Raketen-Motor*, Berlin, 1929) in enega prvih inženirjev, ki je izrisal natančne načrte za vesoljsko postajo.

katerem se je meja med performerji in gledalci zabrisala, so oboji prek svojega telesa izkusili izgubo trdne referenčne točke, ki jo sicer omogoča gravitacija. Koreografija v *Biomehaniki Noordung* nikakor ni bila mimetična; reprezentirala ni ničesar, zgolj slovo od terestrične umetnosti (tj. mimetične oziroma iluzionistične umetnosti). Lahko bi rekli, da so bili izvajani strogo zadostni pripravljalni (celo strojni) gibi za novo življenje v postgravitacijskem prostoru.⁷

Biomehanika Noordung je eden v nizu številnih predstav, performansov, »informansov« (informacija + performans) in predavanj, katerih namen je posloviti se od različnih oblik mimetične umetnosti, ki jo Živadinov povezuje s tradicionalnostjo ter gravitacijo in jo nasploh prepozna kot problematično. Je del prizadevanj za postgravitacijsko umetnost, h kateri se bomo še vrnili.

Naj omenim še en umetniški projekt, ki tematizira vprašanja Zemljinih silnic, s tem pa preizprašuje mesto opazovalca v Zemljinem sistemu in mesto opazovalca, subjekta v kateremkoli sistemu. Leta 2010 švicarski umetnik Christian Waldvogel izvede skorajda poetičen performans *Zemlja se vrti brez mene* (*The Earth Turns Without Me*). V njem se pridruži pilotu v vojaškem letalu, ki leti nad čudovitimi in samozadostnimi švicarskimi Alpami s hitrostjo Zemlje na tem območju (to je 1158 km/h), toda v nasprotni smeri gibanja Zemlje, torej proti zahodu. S perspektive Sonca je videti, kot da je Waldvogel, ki vse skupaj posname na video, pri miru, Zemlja pa potuje mimo njega. Kje se sedaj nahaja trdna točka, na kateri bi stal opazovalec, ne da bi imel vrtoglavico? Kajti tudi hitrost ni nekaj trdno določenega in objektivnega. Kaj je mirovanje in kaj hitrost, če gibanju nikoli ne moremo ubežati?

Telo in njegove razširitve

Vesolje je abstrakten, konstruiran prostor, nedosegljiv našemu neposrednemu čutnemu in telesnemu izkustvu. Vanj ne moremo poseči neposredno s svojimi čuti in telesi, nasprotno, obsojeni smo na to, da je naše izkustvo vselej posredovano. V vesolju človek trči ob omejitve svojega telesa, ki mu je vesolje tuje, nevarno okolje, v katerem brez izdatne pomoči tehnoloških protez ne more preživeti dlje kot le bežen hip. A ob tem se ponujajo druge možnosti, h katerim je treba preusmeriti pogled. Ni nujno, da človek v vesolje vstopi s svojim fizičnim, aktualnim telesom; minili so tudi časi zanimanja za človekovo telo v vesolju, povezani so bili s pionirskim osvajanjem vesolja, s prvim poletom na Luno (1969), z raziskavami obeh sond Voyager (od njune izstrelitve leta 1977 dalje), katerih prvotna naloga je bilo iskanje komplementarnega

⁷ Izraz »biomehanika« je pri Živadinovu precej kompleksen pojem, izhaja pa iz Mejerholdove biomehanične metode. Organizirane nemimetične, stilizirane in učinkovite gibe igralcev na odru je Mejerhold primerjal s podobno natančnimi in učinkovitimi gibi delavca v tovarni (ki so poznani kot tayloristični gibi). V 20. koordinati (»Biomehanika«) svojega manifesta Živadinov piše, da mora igralec uporabiti svoje telo pred občinstvom kot stroj in proizvesti izdelek (svojo vlogo).

življenja v vesolju ipd. Človek lahko v vesolje vstopi tudi posredno, prek razširitev svojega telesa, prek podaljškov, pomagal, sond in avatarjev. Ti širijo njegovo percepcijo, spoznavanje in delovanje ter postajajo do neke mere njegovi osamosvojeni deli, ki so v breztežnostnem okolju podvrženi drugačnim pravilom kot na Zemlji. Človekova prisotnost v vesolju je obsojena na to, da je posredovana; a kljub temu ne moremo trditi, da tam ni telesno prisoten – toda ta telesna prisotnost je precej drugačna od poznane in premisliti jo je treba na novo.

Vesoljska sonda, na primer, je inteligentna razširitev človeškega telesa, neke vrste virtualno telo, avatar. Čeprav gre za umetno ali tehnološko telo, je to ohranilo nekatere poteze, ki jih imajo človeška telesa (opremljeno je s senzorji, ki ji pomagajo, da zaznava, se giblje in se orientira v prostoru pa tudi komunicira z Zemljo). Četudi izgubimo stik z njo ali nadzor nad njo, ne bo prenehala biti oddaljeni, razširjeni del človeka, človeških teles, človeškosti nasploh. Še zmeraj ostaja sonda v dobesednem pomenu – priprava za merjenje in raziskovanje težko dostopnih ali nedostopnih mest ter področij (SSKJ). Obenem pa je tudi sonda v simboličnem pomenu – narejena za raziskovanje in potapljanje v nova, skrita in neznana področja, bodisi v fizične prostore bodisi v virtualne ali imaginarne svetove.

Osvetlimo pravkar zapisano še s koncepti francoskega filozofa Mauricea Merleau-Pontyja. Čeprav je večino svojih del napisal v 40. in 50. letih prejšnjega stoletja, se zdi njegov prispevek k razumevanju percepcije in telesa/telesnosti dosti uporabnejši za našo problematiko kot novejša razprave o telesu v kulturnih študijih, ki telo razumejo kot »konstruirano« z zunanjimi mehanizmi družbenih sil, dejansko kot »diskurzivno« telo.

Za našo razpravo se zdi uporaben njegov koncept telesne sheme. Izhaja iz ene temeljnih Merleau-Pontyjevih idej, namreč te, da je naše izkustvo sveta v temelju telesno ter da med telesom in zunanjim svetom ni trdne in določene meje. Tu nastopi tudi možnost širjenja telesa, njegovega vpliva in delovanja. Razširitve telesne sheme (pri čemer se sam pojem telesne sheme pri Merleau-Pontyju nanaša na notranja izkustva telesa in njegovih delov v določeni gibalni konstelaciji) se navezujejo na izurjeno rabo in integracijo orodij. Eden znamenitejših Merleau-Pontyjevih primerov za širitev telesne sheme je tipkovnica, ki jo strojepiska prek navade vključi v svojo telesno shemo. Strojepisica dobro ve, kje se nahajajo črke, brez težav se naglo prilagodi drugačni tipkovnici, večji ali manjši od tiste, ki je je navajena. Prilagoditev poteka onkraj eksplicitne zavesti; telo se na nek način prilagodi »sámo«, brez posebnega, zavestnega razmisleka.

Podobno tudi palica (in to je še en Merleau-Pontyjev primer), ki se jo slepec navadi uporabljati in jo vključi v svojo telesno shemo, izgubi status pomožnega predmeta in

postane legitimen del slepca, njegov čutilni podaljšek (Merleau-Ponty 160). Takole zapiše: »Če se navadimo na klobuk, na avto ali na palico, to pomeni, da se vanje namestimo ali da jih vključimo v prostorskost lastnega telesa« (prav tam).

Omenimo še en vidik človekove »vertikalizacije«, ki jo poudarjajo Živadinov::Zupančič::Turšič. Za raziskovanje veselja je torej značilna odsotnost osebne izkušnje opazovanja. Človeška percepcija je bila razvita za življenje na Zemlji. Skozi zgodovino se je razumevanje prostora, ki leži zunaj človekove osebne percepcijske izkušnje, spreminjalo skupaj s spremembami pomena in vloge duhovnosti, umetnosti in znanosti (pomislimo na Heglovo fenomenologijo duha). Današnje razumevanje veselja temelji predvsem na znanstvenih podatkih, ki so bili pridobljeni z rabo znanstvenih tehnologij, metodologij in protokolov. Ti podatki, nosilci današnje »resnice«, so izrazito abstraktni in odtrgani tako od naše vsakdanje percepcije kot od našega razumevanja naravnih pojavov na Zemlji, tako da morajo biti »interpretirani« in vizualizirani; podobno pa tudi astrofizikalnih pojavov ni mogoče ilustrirati z izkustvenimi prisposodobami: »Zato se za potrebe znanstvene vizualizacije uporabljajo različne reprezentacijske oblike, računalniške animacije podatkov ali algoritmov, računalniške simulacije, informacijske vizualizacije, površinski in prostorninski renderji ter kompozitne fotografije« (Ksevt). Umetniki iniciative za kulturalizacijo veselja (Živadinov::Zupančič::Turšič) se v nadaljevanju sprašujejo, kako človek vidi nevidno in kakšne so sploh razlike med znanstveno in umetniško abstrakcijo.

Postgravitacijska umetnost: 50-letni gledališki projektil *Noordung*

V 1. koordinati manifesta *50 koordinat postgravitacijske umetnosti* Živadinov začrta izhodišča in temeljne teze postgravitacijske umetnosti: »Postgravitacijska umetnost je kategorično::vsa umetnost, ki se bo izoblikovala v pogojih breztežnosti ter bo v novih pogojih bivanja oblikovala sisteme, ki jih še ne poznamo.« In še: »Tisočletja v gravitaciji '1' so izoblikovala vse živo in neživo ter posredno in neposredno tudi umetnost, predvsem pa njene strukturne elemente. Šele umetnost XX. stoletja je z mišljenjem o antimimezisu, konceptualizaciji in telelogiji odprla polje 'gravitaciji 0'. XXI. stoletje iz avantgardnih metodologij prejšnjega stoletja razvija mišljenje o postgravitacijski umetnosti.«

Omenjeni manifest je refleksija koordinat postgravitacijske umetnosti – koncepta, temeljnih točk, idej, vizij, pa tudi razlaga zgodovinskih podpor in izvirov postgravitacijske umetnosti. Gradi na tradiciji zgodovinskih umetniških in znanstvenih avantgard z začetka dvajsetega stoletja (suprematizem, ruski in slovenski konstruktivizem, ruski kozmizem in transhumanizem idr.), še posebej pa na Malevičevi ideji, da mora umetnost vstopiti v prostranstvo kozmosa, kjer bo

šele dosegla svojo resnično dovršitev kot popolna abstraktna umetnina.⁸

Manifest postgravitacijske umetnosti se umešča v kompleksno umetniško raziskavo, v katero je Živadinov s sodelavci vstopil v devetdesetih letih. Z njo bo v končni fazi ukinitel umetnost in jo poslal v kozmos, kjer naj bi zaživela novo, neodvisno življenje-kot-ga-še-ne-poznamo in osvobodeno sile gravitacije (ki ni razumljena le v strogo fizikalnem smislu, temveč zlasti kot ujetost v terestrične načine zaznavanja, mišljenja in ustvarjanja). Osrednji projekt teh prizadevanj je 50-letna gledališka predstava *Noordung:: 1995–2045*, ki se bo od leta 1995 dalje ponovila vsakih 10 let. Prva predstava je bila 20. aprila 1995 ob 22. uri v Ljubljani, druga natančno deset let kasneje v modelu Mednarodne vesoljske postaje v hidrolaboratoriju v Zvezdnem mestu blizu Moskve, tretja pa leta 2015 v Kulturnem središču evropskih vesoljskih tehnologij (KSEVT) v Vitanju. Če bo kdo od 14 igralcev umrl, bo na preostalih predstavah nadomeščen s svojim simbolom, umbotom. Tako sta preminulo Mileno Grm nadomestila syntapiens/umbot in melodija. Med peto in zadnjo reprizo, načrtovano 20. aprila 2045, bodo vsi igralci preminuli, oder pa bo poln simbolov, ritmov in zvokov in edini živ bo Živadinov. Ta, ki je od 1998 kozmonavt kandidat v Vadbenem centru za kozmonavte Jurij Gagarin v Zvezdnem mestu, bo vseh 14 satelitov/umbotov (tehoostanki preminulih igralcev) z vesoljskim plovilom odpeljal v geostatično orbito (gl. Živadinov, 2. koordinata; Pranjić 156). Tam bodo zaživeli svoje lastno (umetno) življenje, Živadinov pa se bo izstrelil v orbito.

To je na kratko načrt te predstave v nastajanju, s katero ne bo ukinitel le samega sebe, temveč predvsem mimetično, reprezentacijsko gledališče in umetnost postavil v območje gravitacije nič, kjer bo dosegla svojo končno in resnično dovršitev kot absolutna abstraktna entiteta (v čemer odzvanja referenca na Malevičev sen o samoizpolnitvi abstraktne umetnosti v vesolju). Eden od osrednjih elementov tega projekta je postala iniciativa za kulturalizacijo vesolja (Živadinov::Zupančič::Turšič), ki izhaja iz dejstva, da je bilo vesolje v preteklih desetletjih namenjeno vojaški, znanstveni in v zadnjem času tudi komercialni rabi, toda ob tem ni bilo praktično nobenega prostora za umetnost in humanistiko. Koncept kulturalizacije vesolja naslavlja prav ta družbeni vidik (ne glede na to, da snovalci tega koncepta ne delujejo več v stavbi KSEVT-a v Vitanju, ideja in prizadevanja ostajajo).

Tematika nestabilnosti, ki jo naslavlja projekt *Noordung*, vključno z vprašanjem najave atraktorjeve lastne smrti in z njeno (ne)predvidljivostjo, sproža številne druge teme: (človeško) telo in njegova gravitacija, razširjeni koncept percepcije, emancipirana tehnologija, razširjene oblike živega, polživega in kot-da-živega pa tudi družbene in postpolitične teme.

⁸ O zgodovinskih podlagah projekta *Noordung* pa tudi o celotnem opusu Živadinova izčrpno in izvirno piše Bojan Andelković: *Umetniški ustroj Noordung. Filozofija in njen dvojnik* (2016). Gl. tudi Pranjić, »Ruski kozmizem«.

Tako 50-letna gledališka predstava *Noordung* kot drugi obravnavani projekti in performansi se ukvarjajo s preizpraševanjem kategorij, kot smo jih vzpostavili na Zemlji, pod okriljem gravitacije. Obravnavane so tako, da rušijo naša pričakovanja, ki temeljijo na terestričnih omejitvah. Ponovno nas vabijo k premisleku o človeku in njegovi telesnosti, sploh v odnosu do tehnologije in njenega skokovitega razvoja. Ob tem se pojavlja še ena tematika, ki je bistveno prepletena z našim dožemanjem vesolja in s posredovanostjo njegove izkušnje – namreč vprašanje virtualnih prostorov, digitalnega sveta, povečane in mešane resničnosti, v katere smo vrženi. V tej luči sta tako vesolje kot virtualni prostor med seboj izkustveno in strukturno povezana.

- »Aeropittura.« *Wikipedia*, en.wikipedia.org/wiki/Aeropittura. Dostop 28. jun. 2016.
- Andelković, Bojan. *Umetniški ustroj Noordung. Filozofija in njen dvojnik*. Založba ZRC, 2016.
- Azari, Fedele. »Futurist aerial theatre.« *Futurist Performance*, ur. Michael Kirby, 1986, str. 218–221.
- Bohn, Willard. *Reading Visual Poetry*. Fairleigh Dickinson University Press, 2011.
- Brandstetter, Gabriele. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. Prev. Elena Polzer in Mark Franko, Oxford UP, 2015.
- Dixon, Steve. *Digital Performance*. The MIT Press, 2007.
- Galloway, Alexander R. *The Interface Effect*. Polity Press, 2012.
- Jay, Martin. »Skopični režimi modernosti.« *Horizonti*, priloga *Likovnih besed*, št. 1, 2 (pomlad, poletje), 2004, str. 53–59.
- Johnson, Stephen. *Interface Culture: How New Technology Transforms the Way We Create and Communicate*. Harper, 1997.
- Kac, Eduardo. *Space poetry*. Kac Web, 2007, www.ekac.org/spacepoetry.html. Dostop 8. marec 2017.
- Kirby, Michael. *Futurist Performance*. Prev. Victoria Nes Kirby, PAJ Publications, 1986.
- Ksevt. »Ksevtov Vesoljski vid. Video: Breztežnost, 'najdražja droga na svetu'.« MMC RTV Slovenija, 19. sept. 2015, www.rtv slo.si/znanost-in-tehnologija/video-brezteznost-najdrazja-droga-na-svetu/374323. Dostop 10. maj 2017.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija zaznave*. Študentska založba, 2006.
- Negroponte, Nicholas. *Being Digital*. Alfred A. Knopf, 1995.
- Poleskie, Stephen. »Reasons for aerial theatre.« *Stephen Poleskie*, 1986, www.stephenpoleskie.com/reasons_for_aerial_theatre_118368.htm. Dostop 18. marec 2017.
- Pranjić, Kristina. »Ruski kozmizem kot vektor petdesetletnega projektila postgravitacijske umetnosti.« *Slavistična revija*, letn. 62, št. 2 (april–junij), 2014, str. 147–161.
- Strehovec, Janez. »Algorithmic culture and e-literary text semiotics.« *Cultura: International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, let. 10, št. 2, 2013, str. 141–156.
- . *Text as Ride*. West Virginia UP, 2016.
- Virilio, Paul. *Hitrost osvoboditve*. Študentska založba, 1996.
- Živadinov, Dragan. *50 koordinat*. SCRIBD, 2010, www.scribd.com/document/31097592/50-koordinat. Dostop 22. junij 2016.

Gravity and Performance Art

Keywords: postgravity art, body, performance art, Maurice Merleau-Ponty, Dragan Živadinov, *teatro aereo*, outer space, gravity

The article discusses the increasing number of artworks "above the ground" (with an emphasis on performance art) that have been produced recently, focussing on several striking examples of art that strive to lift up off the ground: aerial theatre or *teatro aereo* (in Italian Futurism), *space art*, and the postgravity art of Dragan Živadinov. The examples are discussed in relation to three key issues crucial for the understanding of such art: 1) gravity, which is understood by these aerial (or space) artists not only as a fundamental force that establishes our place in the Earth's environment but also as a fatal force that obstructs the liberation of man, art and thinking. Humankind's ability to escape to the "open sky" (Virilio), establishes a different perception of space and a reorganisation of the view. This also implies 2) a transformation of the traditional notions of body and embodiment. Contrary to prevalent interpretations of aerial and space art that focus first and foremost on the description and interpretation of individual art projects, performances and visions, this article examines the issue of body from a philosophical perspective with the help of the extended notion of the body (Merleau-Ponty). The third issue discussed is 3) the question of scientific abstraction.

Razprava obravnava odnos Ivana Hribarja, znanega ljubljanskega župana (1896–1910), do literature in njegovo literaturo od začetkov v Dramatičnem društvu v Ljubljani (1867) in libreto *Kralj Matijaž* (1868). V tem besedilu so nakazani literarni motivi, ki se ponavljajo v naslednjih Hribarjevih besedilih: omenjena enodejanka o Kralju Matjažu, *Fragment neugotovljene povesti* (1915), obsežen rokopisni roman *Gospod Izidor Fučec: srednjeveška povest naših dni* (1916–29) in poslovilno pismo (18. april 1941). Literarna besedila Ivana Hribarja so dosegljiva le kot rokopisi v Zbirki rokopisov, redkih in starih tiskov Narodne in univerzitetne knjižnice. Razprava se zaključuje z mnenjem, da bo Hribarjevo podoba v slovenski zgodovini treba redefinirati tudi glede na njegov literarni opus, v katerem se zrcali zgodovina Slovenije.

Ključne besede: Ivan Hribar, Dramatično društvo v Ljubljani, *Kralj Matijaž*, libreto, rokopisni roman, poslovilno pismo

Milena Mileva Blažič je redna profesorica na Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani za področje humanistike oz. strokovno področje literarne vede. Njena strokovna podpodročja so slovenska književnost, didaktika slovenščine, mladinska književnost, medkulturnost, pravljice in slikanice.

Rokopisi in literarni začetki Ivana Hribarja v Dramatičnem društvu v Ljubljani

Milena Mileva Blažič

Življenjepis

Ivan Hribar (Trzin, 19. september 1851–Ljubljana, 18. april 1941) je v slovenski javnosti znan kot dolgoletni ljubljanski župan (1896–1910). Ljudsko šolo (trivialko) je začel obiskovati v Mengšu leta 1859/60 in zaradi izjemne nadarjenosti šolanje nadaljeval na ljubljanski normalki (1860/61–1862/63). Leta 1863 se je vpisal na ljubljansko nižjo gimnazijo. Zaradi naprednosti je formalno šolanje končal v šestem razredu gimnazije. Kasneje je v Ljubljani stanoval na Študentovski ulici pri gospodinji v Peharčevi hiši pod grajskim hribom. Življenje in delo Ivana Hribarja je v obsežni monografiji *Ivan Hribar: »jediní resnični radikalec slovenski«* zajel Igor Grdina, ki je napisal tudi scenarij za dokumentarni film z naslovom *Ivan Hribar: župan za vse čase*.

Na rokopisnem oddelku Narodne in univerzitetne knjižnice (v nadaljevanju NUK) hranijo obsežen Hribarjev (literarni) arhiv, ki ga sestavlja deset kategorij. Prvi del obsega osebne dokumente: avtobiografijo (dve enoti), častna članstva (pet enot), dokumente o premoženju (69 enot), službovanju in javnem delovanju (11 enot), sodnih procesih ipd. (124 enot) ter razne druge dokumente (28). Drugi del arhiva je literarni arhiv, ki obsega naslednje enote: poezija (3 enote), proza (26 enot),¹ fragment neugotovljene povesti (ena enota), prevode v slovenščino in iz nje (38 enot), govore, članke ipd. (deset enot), dnevniške zapiske (dve enoti) in razne krajše zapiske (devet enot). Tudi druge arhivske enote so zanimive za raziskovanje, vsebujejo pa pisma (35 naslovnikov) in obsežno korespondenco (okrog 700 naslovnikov, več kot 2000 pisem) in drugo gradivo.

Ivan Hribar je začel objavljati leta 1867 v periodičnem tisku, in sicer v časopisih *Domovina*, *Učiteljski tovariš* in *Zgodnja Danica*. Pod psevdonimom Bogomil Trzinski je Hribar v časopisu *Učiteljski tovariš* objavil članek »Govor« in leta 1868 napisal libreto za opero *Kralj Matijaž: izvorni libreto v enem dejanju* (36 str.), ki ga hrani Slovenski

¹ V katalogu je v enoti »Proza« navedeno »proza (26)«, kar pomeni 26 zvezkov rokopisnega romana *Gospod Izidor Fučec: srednjeveška povest naših dni*, ki ga je pisal v letih 1916–29.

Zahvala: Zahvaljujem se mag. Marijanu Rupertu, vodji Zbirke rokopisov, redkih in starih tiskov v Narodni in univerzitetni knjižnici, ki me je seznanil z rokopisnim romanom in mi omogočil njegovo raziskovanje.

gledališki inštitut.² S Filipom Haderlapom je v pesniški zbirki *Brstje* (1872) objavil dvanajst pesmi.³ Tudi v začetnih literarnih enotah se motivno-tematsko navezuje na motive iz Prešerna, slovenstvo, slovanstvo in nacionalni simbol – zastavo, saj je tudi sam zapisal:

Ko sem – še mlad dijaček – takorekoč požiral Prešernove poezije, napravile so name najmogočnejši vtis vrstice iz uvoda h Krstu pri Savici.

'Največ sveta otrokom sliši Slave.

Tje bomo našli pot, kjer nje sinovi

Si prosto vol'jo vero in postave.'

(Hribar, *Moji spomini I* 321)

V Hribarjevi literarni mapi so pesmi (*Na slovenskem Parnasu, Njega ni*), prevodi⁴ iz francoščine (La Fontainove basni), italijanščine (npr. Boccaccio) in ruščine (Puškin: *Bronasti jezdec, Obrekovalcem Rusije, Tri dehteče gredice iz pesniškega vrta Aleksandra Sergejeviča Puškina*), dnevniški zapiski (*Pripomnje*, 1910, 1917) in razni krajši zapisi, npr. *Fragment neugotovljene povesti* (1917), ki vsebuje 15 tipkopijskih strani in je uvod v znanstvenofantastično prozo. Najobsežnejša mapa nosi naslov »Proza«, v njej je roman v nadaljevanjih v 26 zvezkih. Hribar je skrbno zapisoval datume, naslove, podnaslove, vnašal popravke, se samocenzuriral (celo izrezal nekaj strani), saj so popravki mestoma neberljivi.

Hribarjevi literarni začetki, posebej libreto o Kralju Matjažu in poznejši rokopisni roman, so se porajali v družbenopolitičnem času, ko je bilo slovenstvo pojmovano predvsem v razmerju do slovanskih narodov in v kontekstu germanske kulture. V libretu so tudi osrednji dramski liki, t. i. (Kralj) Matjaževi poslanci v slovanske dežele, poimenovani slovansko – po deželah, npr. Bugarin, Čeh, Hrvatovič, Poljakovski, Rusov in Srbić. V rokopisnem romanu *Gospod Izidor Fučec: srednjeveška povest naših dni* z naklonjenostjo obravnava temo slovanstva, negativno pa germansko kulturo, Dunaj

2 V nadaljevanju je v razpravi uporabljena modernizirana oblika zapisa Kralj Matjaž.

3 *Izgubljeni sin, Jaka Življenjasit, Peter Pavlovič Rožanec Kozlovski, Pismo Kijijana Koščaka, Vihar, O Tomšičejev smrti, Goratan, Sonet, Prihodnosti obzor, Pri slovesu, Ilja in Maščevanje* štokljke.

4 Na rokopisnem oddelku NUK v Hribarjevi mapi s signaturo Ms 1411 je tudi mapa z njegovimi prevodi. Prevod iz slovenščine v francoščino (proza): Josip C. Oblak: *Parmi les frères bosniacs*. V zvezku so prevodi v francoščino s Hribarjevo oznako VI. Prevodi iz francoščine (proza in dramatika): Prevedeni avtorji: Paul Bourget, François Coppée, Comte d' Hérisson, Alphonse Daudet, Émile Erckmann in Alexandre Chatrian, Gustave Flaubert, Eugénie Foa, François H., Ludovic Halévy, Savinien Lapointe, Guy de Maupassant, Molière, Victorien Sardou, Émile Souvestre, André Theuriet, Émile Zola (31). Kot zanimivost je treba omeniti, da je leta 1917 Hribar objavil tudi La Fontainove basni v treh zvezkih, s predgovorom. Prvo knjigo je objavil leta 1917, drugi dve pa 1931. Hribar je prevedel 245 basni. Dragoceno je splošno kazalo s Hribarjevo pripombo, od kod je La Fontaine zajemal snov (Ezop, Feder, Abstemij, Horac, Bidpaj, Teokrit, Diogen iz Laercija idr.). Kratke opombe, podrobne opombe in celotni prevod pričajo o Hribarjevem posebnem odnosu do literature. Prevodi iz italijanščine (proza): F. Dall'Ongaro: *Spisi* (4), Amelia Rosselli: *Nevedno ljudstvo, Barbieri Attilio: Spisi* (5), Giovanni Boccaccio: *Il Decamerone* (3). Prevodi iz ruščine (proza): A. I. Maksimov: *Pohajkovelec*, Aleksander Sergejevič Puškin: *Bahčisarajski vodnjak* (2 + 2 priloge: korespondenca s Tineto Debeljakom, 1940. Leta 1942 je bila objavljena *Bahčisarajski vodomet: pesniška povest* z ilustracijami Bare Remec in uvodom Tineta Debeljaka (tiskar V. Remec).

in uporabo nemščine. Ivan Hribar se je v svojih rokopisnih delih skladno s časom, v katerem je živel, zavzemal za uveljavitev slovenske besede v javnem prostoru, Dramatičnem društvu v Ljubljani in na gledališkem odru. Tudi v rokopisnem literarnem arhivu (libreto, pesmi, roman) je to stalnica njegovega zasebnega literarnega in javnega političnega življenja.

Prve objave

V prvem delu *Mojih spominov* Hribar avtobiografsko piše o svojih prvih objavah in spodbudah trnovskega kaplana Luke Jerana. Prevajal je za Zgodnjo Danico (1867). Potem je začel »zlagati izvirne pesmice« (Hribar, *Moji spomini I* 36) za Učiteljskega tovariša (1867). Poleg gimnazijskih profesorjev so bili zanj pomembni tudi literarni stiki, med katerimi izstopa prijateljevanje z Janezom Trdino (1867, 1868), s katerim sta ostala prijatelja do smrti. Objavljal je tudi v Jadranski zarji, in sicer podlistke z naslovom »Nefrankirani listi«. Omenja tudi profesorja nemščine, patra Stanislava Škrabca, za katerega pravi: »Obžalovali smo le, da je podučeval nemški jezik in ne slovenskega mesto dolgočasnega in malopodkovanega patra Bogomirja Hlebca. [...] Mož mi je ostal vedno v ugodnem spominu in – kakor sem kasneje videl, ko sem ga obiskoval na Kostanjevici – se me je spominjal tudi on rad« (Hribar, *Moji spomini I* 46).

Hribar omenja tudi svoje slovenske šolske naloge in citira zaključek svoje petošolske naloge, v kateri so nakazane motivno-tematske stalnice: Slovenci, Slovani, Slava.

Podajmo si torej vsi Slavjani roke in prisezimo stati vsi za jednega, jeden za vse, da bo naše delo dober uspeh imelo, da procvete naša narodnost, naša omika, naša moč. Složno bratje, hajd junaci – – (Hribar, *Moji spomini I* 47)

»Slovensko Dramatično Društvo«

Dramatično društvo v Ljubljani, ki je le eno izmed dramatičnih društev na Slovenskem, je bilo ustanovljeno 24. aprila 1867. Društvo je organizirala skupina intelektualcev, ljubiteljev gledališča, in je prirejalo gledališke igre v slovenščini, kar se je ujemalo z vseslovenskimi prizadevanji za slovenščino namesto nemščine, saj je bilo tedanje slovensko ozemlje del avstro-ogrske monarhije (1848–1918). Ustanavljanje dramatičnih društev, posebej Dramatičnega društva v Ljubljani, je bilo osnova za kasnejšo institucionalizacijo in profesionalizacijo poklicnih gledališč. V monografiji z naslovom *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe: ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani* (2017) Štefan Vevar v poglavju »Mejniki v razvoju Dramatičnega društva v Ljubljani (1867–1918)« piše o dramsko-gledaliških

dejavnostih, ki so imele pomembno vlogo pri razvoju literarnega in kulturnega življenja na Slovenskem (prim. tudi Perenič 365). Tudi razstava *Béseda dá besedo in igro: 150 let Dramatičnega društva v Ljubljani* nazorno prikaže vpliv Dramatičnega društva na slovensko gledališče in kulturo.

V *Mojih spominih I–IV* Hribar pogosto omenja sodelovanje v Dramatičnem društvu. Piše, da se je udeleževal vseh prireditev narodnih društev in da ni bil delaven le v Ljubljani, ampak po vsej Sloveniji.

V *Mojih spominih I* v poglavju »Slovensko Dramatično Društvo« Hribar piše o »užitkih«, ki jih je imel v Pragi, ko je zvečer, ob nedeljah in praznikih, obiskoval »Narodno gledališče«.

Ko sem prišel v Ljubljano, pristopil sem takoj k 'Dramatičnemu društvu' in sem kmalu nato bil izvoljen v odbor ter v kratkem tudi za podpredsednika društva, dočim je predsednik bil Ivan Murnik, blagajnik pa dr. Josip Stare. Odborove seje nisem menda nobene izpustil in pri marsikateri seji sem vplival odločilno. Tista leta je v pisarni banke 'Slavije' služil I g n a c i j B o r š t n i k, doma iz meni sosedne hiše v Cerkljah. Spoznal sem njegov igralski talent iz privatnih nastopov po gostilnicah v družbi uradnikov banke 'Slavije'. Prepričan, da se brez strokovno podgotovljenega vodje predstave 'Dramatičnega društva' ne dajo povzdigniti na višjo stopinjo, izposloval sem mu v odboru 'Dramatičnega društva' podporo, da se je podal na Dunaj v dramatično šolo v ta namen, da po končanih študijah prevzame vodstvo predstav. Ko se je vrnil z Dunaja, bil je angaževan pri 'Dramatičnem društvu', kasneje pa pri slovenskem gledališču ter je brez dvojbe še danes najboljši slovenski gledališki umetnik. (Hribar, *Moji spomini I* 80–1)

Hribar v prvi knjigi spominov v poglavju »Slovensko gledališče« (317–18) poleg višje deklishe šole omenja pomen slovenskega gledališča za »narodno odgojo« (prav tam 317). Zapisal je, da se zaveda pomena slovenskega gledališča.

Poleg višje deklishe šole zdelo se mi je za narodno odgojo važno tudi gledališče. Saj sem vedel, da mora na naše ljudi obiskovanje nemških gledaliških predstav v tem smislu demoralizujoče vplivati, da se v njihovih očeh še povdigne že brez tega tako velika veljava nemškega jezika, kar mora naravno imeti za posledek zmanjšanje veljave slovenskega. Zlati pri ženskah sem se bal tega učinka. (Hribar, *Moji spomini I* 317–18)

Hribar kritizira tudi dr. Šušteršiča in njegov negativni odnos do slovenskih gledaliških predstav ter to, da se kljub svoji visoki inteligentnosti in izobrazbi ne zaveda, »da je razvoj naše dramske literature brez stalnega [slovenskega] gledališča nemogoč [...]« (prav tam 318). Kritiziral je še Šušteršičev zapis, da gledališče »za večno izveličanje ni potrebno«, in navaja besede frančiškanskega župnika v Pragi: »Saj čevlji tudi niso potrebni za večno izveličanje, pa jih vendar nosimo« (prav tam 318).

Kot član odbora Dramatičnega društva je Hribar poskušal pomagati s predlogi, kasneje pa je kot župan v svoj program sprejel tudi »razvoj naše dramske umetnosti« (prav tam 318) v smislu večje mestne podpore (26.000 kron) zaradi ukinjene deželne podpore. Za gledališko vodstvo je predlagal Frana Govekarja zaradi splošne izobrazbe in »umetniške dovtetnosti«.

V četrti knjigi *Mojih spominov* zapiše, da je dvanajstletna mestna podpora v višini 26.000 kron omogočala slovenske predstave v gledališču, ki bi sicer izvajalo le nemške.

In vendar je ta podpora celih dvanajst let omogočala slovenske predstave v gledališču, katero bi bilo sicer imelo samo nemške predstave. Kaj bi to bilo v tedanjih političnih razmerah pomenilo, mora biti vsakemu političnemu otroku jasno. Da so poleg tega slovenske predstave bile neprecenljive vrednosti v dobi, ko smo se borili za zagospodovanje našega jezika v vsem našem življenju in smo se prizadevali polagoma priti tako daleč, da gledališče popolnoma spravimo v svoje roke, moral bo priznati vsak razsoden človek. (Hribar, *Moji spomini IV* 18)

Libreto *Kralj Matjaž*, 1868

Pod psevdonimom Bogomil Trzinski je Hribar objavil dve besedili, članek »Govor« in libreto *Kralj Matjaž*. Prvega v Učiteljskem tovarišu leta 1867. V njem mladi Hribar razmišlja, da je »govor pomoč nebeškega do srečnega življenja«. France Koblar omenja, da je Ivan Hribar napisal libreto za opero *Kralj Matjaž* tudi pod psevdonimom Bogomil Trzinski (*Slovenska* 76). Hribar psevdonim omenja v *Mojih spominih*: pravi, da je Andreju Praprotniku nesel pesem *Domovini* za objavo v Učiteljskem tovarišu, kjer je objavljena pod psevdonimom Trzinski (*Moji spomini I* 37).

Igor Grdina v monografiji *Ivan Hribar: »jediní resnični radikalec slovenski«* iz leta 2010 psevdonim Trzinski razlaga s pojasnilom, da je bil Hribar rojen v Trzinu oz. je bil prebivalec Trzina, rojen v hiši »pri Boldinčkovih« (11).

Rokopis, 36 strani, hrani Slovenski gledališki inštitut pod signaturo Dramatičnega društva v Ljubljani, ki jo omenja Koblar. Ta pravi, da je pisatelj leta 1871 libreto *Kralj Matjaž* dvakrat izdal v samozaložbi v Gradcu (Koblar 234). Besedilo je napisano v verzni obliki z rimami, nekaj je tudi proznih odstavkov.

Na začetku je seznam štirinajstih dramskih oseb: Kralj Matjaž, Svetovid (Matjažev stražnik); potem so Matjaževi poslanci v slovanskih deželah: Čeh, Poljakovski, Hrvatovič, Srbić, Bugarin, Rusov in Ostrovski (Slovenec) ter edina ženska dramska oseba Bogomira (Matjaževa soproga) in pevec. Hribar je spremenil Alenčico, ženo

Kralja Matjaža v ljudskem slovstvu, v soprogo Bogomiro, kar se intertekstualno nanaša na Prešernovo Bogomilo iz *Krsta pri Savici*. Hribarjev *Kralj Matjaž* ohranja intertekstualno povezanost z ljudskim slovstvom in arhetipom kralja Salomona, ker je zelo pameten, preudaren oziroma moder. V skladu z ljudskim izročilom je omenjena tudi lipa kot simbol »kozmičnega drevesa« (Kropej Telban, *Od ajda* 262).

Sledijo množinske književne ali stranske dramske osebe, in sicer: pevci, vojaki in sluge. Osnovna značilnost besedila je, da napoveduje motivno-tematsko stalnico oz. Hribarjevo stalno temo: njegovo »ljubezen« do Slovencev in Slovanov.

Kratek povzetek vsebine: Enodejanka v dramski obliki pripoveduje o Kralju Matjažu, ki sedi pri mizi. Hribarjeva podoba Kralja Matjaža: »[S]edi pri [kamniti] mizi i[n] spi,« se sklada s podobo iz ljudskega izročila: »Kot ima kralj Matjaž v skalni votlini brado trikrat ovito okoli kamnite mize [...]« (Kropej Telban, *Od ajda* 59). Takrat pride njegov stražnik Svetovid in ga poskuša zbuditi zaradi prebujanja Slovanov (Srbov, Slovencev, Hrvatov, potem Čehov, Poljakov, Rusov in Bolgarov), ki se borijo »proti vragom«. Začetni del besedila rahlo spominja na začetek Prešernove romane o Turjaški Rozamundi in na pogovor pri kamniti mizi pod hrastom. V vsem besedilu je zaznati intertekstualne povezave s sklicevanjem na Prešerna (citat ali variacija naslova; citat imena osebe /Bogomila, Ostrovrhar/, motiva, prizorišča;⁵ aluzija na kraj ali motiv;⁶ citat iz predloge, z navedbo vira ali brez nje) (prim. Juvan, *Intertekstualnost* 249). Intertekstualno sklicevanje na Prešerna je ena izmed stalnic v Hribarjevem življenju. Svetovid je zbudil Kralja Matjaža, h kateremu hodijo Slovani, »bratje slavjanske krvi«.

Zanimiva je vloga, ki jo ima pevec z liro v libretu, podobno kot »pevec razglašene slave« pri Prešernu. Didaskalija se glasi: »Med govorom pride pevec z liro v roci, obraz mu je s črnim zastorom pregrnjen in po sobi gredé gleda na nasprotno stran; slišavši pa, kralja govoriti odgrne si obraz in vbere strune« (*Kralj Matijaž* 6). Pevec z liro v roki ima podobno vlogo kot zbor v antični tragediji, ker tolmači dejanja, čeprav v besedilu nastopajo tako pevci kot tudi zbor. V ozadju se sliši pesem *Hej, Slovani*. Sledi zdravica, ki se prav tako intertekstualno nanaša na Prešernovo *Zdravljico* (»Naj živi kralj Matijaž ..., Naj živi hrabri junak ...«). Sledi zaplet, ker Kralj Matjaž naroči Svetovidu, naj pošlje poslanca – vsakega v svojo deželo –, da poizvedo o stanju slovenskih plemen v tej deželi, »so li srečni in ali jim še sije solnce slobode«. Čez čas pridejo predstavniki slovanskih narodov, najprej Čeh. Za mladega Hribarja je zanimivo, da se kot sedemnajstletnik sprašuje, tudi

5 Prim. F. Prešeren: *Sonetni venec* (»ker s Parnasa so očetne / dežele«; kar raste rož na mladem nam Parnasi«; s Parnasa mojga rožice prič'joče«) in I. Hribar: *Na slovenskem Parnasu*.

6 Prim. F. Prešeren: *Turjaška Rozamunda* (»pevec razglašene slave; / prošén strune ubere, poje«), libretto I. Hribarja: »pevec z liro v roci«. F. Prešeren: *Krst pri Savici* – I. Hribar: *Poslovilno pismo*, verzi iz Prešernovega *Krsta pri Savici* (1941) (Melik 653) (podčrtala M. M. Blažič).

v pričujoči pesnitvi, o narodni zavesti, npr. pri Čehih. Presenetljiv je naslednji poslanec z imenom Poljakovski, ki reče, da so Poljaki slovanski izdajalci. Kot paralelizem in stalnica se pri Hribarju pojavlja motiv izdajalstva med Slovani, ki ga je mogoče najti v tudi v njegovem poslovilnem pismu z dne 18. aprila 1941, v katerem izdajstvo pripisuje Hrvatom.

V nadaljevanju dogajanja v libretu *Kralj Matjaž* nastopi Hrvatovič, ki pravi, da njegovo ljudstvo ni več domoljubno. Bolgar z imenom Bugarin pravi, da se je njegovo trpeče ljudstvo začelo zavedati in zbujati. Naslednji predstavnik je Srbić, ki pravi, da je njegovo ljudstvo zelo napredovalo. Pozneje se Rusov in Matjaž pogovarjata v prozi. Prvi pravi, da mu napredek zavidajo vsi neslovanski narodi. Matjaž je prikazan kot kralj vseh Slovanov, ki čaka slovenskega predstavnika Ostrovrharja, ki predstavlja majhen narod ali »narodič«. Zaplet sproži Poljakovski, ki naredi samomor, zato Kralj Matjaž predlaga, naj ga pokopljejo pod široko lipo. Ostrovrhar končno pride in poroča Kralju Matjažu o gibanju Slovencev oz. o dveh taborih, o prvemu v Ljutomeru, kjer se je zbralo 7000 ljudi, in o drugem v Žalcu, kjer se je 15.000 Slovencev zbralo za enotno slovensko »kronovino«. Sledi zanimiv prozni odlomek, kjer Kralj Matjaž reče:

Vesel sem, neizrečeno vesel, da vsaj slovenski narod, ljubljenec mojega srca, ni izgubljen. Bratje veselite se sedaj z menoj in bodite vesele volje. Pozabite, kar ste neveselega slišali in pijte z mano vred sladko slovensko vino, saj dolgo ne bomo tu čakali. Slava Slavjanom! (Poslanci trčijo in pijejo.)

Tri strani pred koncem, na vrhuncu dramaturškega dogajanja in nazdravljanja, vstopi Bogomira, kar je tudi intertekstualna aluzija na Prešernov *Krst pri Savici*, ravno tako kot Hribarjev psevdonim (Bogomil).

Težko pričakuje
rod naš odrešenja,
krepko otresuje
verige trpljenja.

Zanimivo je, da so zadnje štiri štirivrstičnice, ki so neke vrste povzetek dogajanja, dane Bogomiri. Zaključek ali rezime je Matjažev, ki v prisposodbi razcvetele jablane vidi prihodnost slovanstva. V libretu je nakazana še ena podrobnost, in sicer:

Kralj Matjaž je vstal i se hoče hrabro biti za slovansko reč. (Vzame trobojno zastavo, odpre vrata i dela z njo razna znamenja. Zdajci se čujejo rogovi od vseh strani, vojaki pojo »Kaj bliska se v jasnem« itd. Drugi »Hej, Slovani«. Čujejo se slavaklici in »živi Kralj Matjaž!«)

V besedilu je omenjen simbol tribarvne zastave, in to že leta 1868. Pretresljivo dejstvo je, da je Hribar 18. aprila 1941 storil samomor simbolično zavrt v zastavo. Besedilo, četudi enodejanka, sledi dramaturgiji, kjer ima zbor vlogo rezonerja dogajanja, ki ga »tolmači, hvali ali graja« (Kralj, *Dramaturški* 61).

Na spletni strani Slovenskega gledališkega inštituta sta objavljena faksimile in prepis ocene Frana Levstika (dve strani), ki je bil predsednik komisije Dramatičnega društva v Ljubljani in je leta 1868 zapisal:

Misel ni slaba, igro takega zapopadka pisati, a izpeljava iznenada. Ima nekatere momente dobre, a večina njih je skoraj smešna, vsaj pa neprimerna resnobi situacije. Jezik ne nar bolji, verzi premalo izpiljeni, rime grozovite. Ni dosti da se le piše in piše slovenski, treba dobro pregledovati take dela in popravljati jih. Mislim da ni sramota v tem smislu poznavati nam slavnejše pesnike vsih narodov, ki niso mogli dosti svoje predobre dele predelavati. Heine, Hugo in drugi.

Hribar je pisal različne literarne zvrsti (dramatiko, pesmi in prozo), dnevnik (*Dnevne pripomnje*, 1917) in imel je obsežno korespondenco (več kot 2000 pisem in okrog 700 naslovnikov). Prve pesmi je objavil v zbirki *Brstje* leta 1872, vendar njegov pisni arhiv še čaka na obravnavo.

Rokopisni roman *Gospod Izidor Fučec: srednjeveška povest naših dni*, 1916–29

V libretu *Kralj Matjaž* sta vodilna motiva slovenstva in slovanstva le nakazana, v rokopisnem romanu z naslovom *Gospod Izidor Fučec: srednjeveška povest naših dni* pa že močneje prisotna, kar kaže na bistvene značilnosti Hribarjevega literarnega pisanja – politični program s pričevanjsko vrednostjo. Rokopisni roman predstavlja zgodovino Slovenije z začetkom v Habsburški monarhiji, osrednji del se dogaja v Avstro-Ogrski, konec pa ob razglasitvi Kraljevine SHS, ko literarni lik Izidor Fučec izza okna spremlja dogajanje in izobešanje zastave na balkonu takratnega Deželnega dvorca⁷ (29. oktober 1918). Rokopisni roman obsega 26 zvezkov, 4290 rokopisnih strani, prepis pa 970 strani v pisavi Times New Roman, medvrstični razmik 1,5. Hribar je 26 zvezkov pisal s tintnim svinčnikom, ki je vseboval vijoličasto barvilo. Roman je začel pisati 9. junija 1916, ko je bil zaradi političnih razlogov v internaciji in pozneje konfinaciji v Šentjurju in Mozirju (1917). Hribar je 26 rokopisnih zvezkov pisal v treh časovnih obdobjih. Roman [rokopis in/ali tipkopis] je eno izmed najobsežnejših proznih besedil slovenske književnosti. Čeprav je že bil predmet raziskovanja (prim. Blažič, »Rokopisni«), ga bo treba postaviti tudi v kontekst Dramatičnega društva

⁷ Stavba današnje Univerze v Ljubljani.

v Ljubljani (1867) in libreta *Kralj Matjaž* (1868). Pri Hribarju se pojavljajo vodilni motivi, že nakazani v libretu *Kralj Matjaž* (1868), *Fragmentu neugotovljene povesti* (1915), romanu *Gospod Izidor Fučec* (1916–29) in poslovilnem pismu (18. aprila 1941). Hribarjeve motivno-tematske stalnice so izdajstvo, intertekstualnost s Prešernom, slovanstvo, slovenstvo in simbol zastave. Vendar je v *Fragmentu* (1915) in poslovilnem pismu (1941), četudi je med njima časovna razlika, nova Hribarjeva motivno-tematska značilnost – vesoljstvo (prim. Blažič, »Ivan«).

Fragment neugotovljene povesti, 1915

Hribar je v delno ohranjenem tipkopisu uporabil nove motive, ki so do polnega izraza prišli v ganljivem poslovilnem pismu iz leta 1941. To so vesoljstvo kot neskončni prostor, človek kot neizrekljivo majhen delec in duša kot neumrljivo bistvo. O teh motivih je pisal v *Fragmentu neugotovljene povesti*, ki se danes nahaja na 15 tipkopisnih straneh v Hribarjevi rokopisni mapi v NUK in motivno-tematsko vsebuje Hribarjeve stalnice pa tudi nov motiv – vesoljstvo (glej Kocijančič). NUK hrani le del *Fragmenta*, za katerega se domneva, da je začetek znanstvenofantastične pripovedi – mogoče je ohranjen v drugi provenienci, mogoče Hribar ni nadaljeval besedila, zato so odprte možnosti za različne interpretacije. V rokopisnem oddelku NUK so to delo označili kot *Fragment neugotovljene povesti*.⁸ Ohranjeni del je sestavljen iz treh poglavij: »Predgovor« (štiri strani), poglavje »O živem bitju, ki se je naučilo iznajdb« (osem strani) in poglavje »Od kože do nebotičnika« (tri strani). Ohranjeno besedilo je zastavljeno biblijsko (od začetka) in epsko, četudi je začetek skoraj pravljichen, npr. raba pomanjševalnic (angelčki, luknjice, zvezdice), metafore (»nebo [je] ljubek, moder zvončast steklen pokrov«).⁹

⁸ Znanstvenofantastično besedilo so v NUK poimenovali *Fragment neugotovljene povesti* (15 pretipkanih strani, pisava Times New Roman z medvrstičnim razmikom 1,5).

⁹ »S početka je bilo vse tako strašno enostavno.

Zemlja je bila središče vsemirja in nebo ljubek, moder zvončast steklen pokrov.

Po noči zvrtili so angelčki luknjice v ta pokrov, pa je na njem bilo tisoče zvezdic.

Toda nekega lepega dne dejal je nek pogumež, ki si je bil nekje za pol tolarja kupil otroški daljnogled: 'Pogledati moram vendar v kakšni zvezdi je to vse skupaj!' Tedaj pa se je dogodilo marsikaj zanimivega.

Pred vsem so ljudje naprosili sonce, naj pride v sredo vsemirja in da ostane ondi do konca svojih dni.

Nato pa je človeštvo odkrilo, da naš takoimenovani solnčni sestav niti ni začetek in konec vsega, temveč da je le prav majhno delce nečesa drugega, ki plava nekje v nekem neznatnem koti Rimske ceste.

To hipno odkritje napravilo je učenjakom matematiške fakultete veliko težave, kajti vse do tje so mislili, da morejo domnevne oddaljenosti zemlje do meseca, zemlje od sonca in planetov enega od drugega izražati prav lepo v metrih in kilometrih.

Ko pa je vsemirje naenkrat postalo nekaj čisto drugega ko ozadje lepe, v kaki orientalski knjigi popisane slike, ko so ljudje opazili, da je zvezd, ki so tako velike, da bi se vanje lahko stlačil ves naš solnčni sestav z ljudmi in živalmi in vso ostalo ropotijo vred, ne da bi to nebesna telesa kakorkoli motilo, ko so neskončne ničle mogli množiti s še neskončnejšimi trilijoni in kvadrilijoni, zdelo se jim je, da je prišel čas, da za svoje zvezdoslovne račune oskrbe novo merilo. V ta namen omisli so si vatek 92.000.000 milj, kar že celo za ljudi, ki imajo avtomobile in motorna kolesa, pomeni znamenito daljavo. Toda ko so ga hoteli pri zvezdoslovnih opazovanjih uporabljati, tudi to ni odgovarjalo pričakovanjem.

Toda lakota zvezdogledov po čedalje večjih oddaljenosti bila je tako nenasitna, da so nam kmalu mogli posreči z nekaterimi nebesnimi telesi, ki so bili od nas po 20.000 do 30.000 svetlobnih let oddaljeni. Sedaj je postala stvar zopet zamotana, in celo svetlobna leta začela so se nam nekaj smešna zdeli, ko so se učeni bratci poglobili v takozvane meglene madeže. One madeže na tihem nebu namreč, ki nas nekoliko spominjajo gotove vrste mikrobov, katere smo nekoč opazovali pod

V nadaljevanju *Fragmenta* Ivan Hribar omenja ključne pojme, in sicer svetlobno leto, Einsteina, življenje leta (anno Domini) 234.000.000, razvoj človeka in človeštva ipd. Slog pisanja je literaren, prispodobne so lirične: »Zemlja je bila središče vsemirja in nebo ljubek, moder zvončast steklen pokrov. Po noči zvrtili so angelčki luknjice v ta pokrov, pa je na njem bilo tisoče zvezdic.«

V *Fragmentu neugotovljene povesti* je nekaj besedilnih aluzij na glavno osebo ali junaka: »Glavna oseba te knjige ni cel junak in ne cel junak in ne nepridiprav, temveč navaden, pohleven sesalec, ki se od svojih prijateljev in sorodnikov v živalstvu le s tem razlikuje da se je učil uporabljati duševne darove, ki pri živali neporabljene dremljejo.«

Iz citatov¹⁰ je razvidno, da je Hribar imel velike načrte za povest in njeno morebitno postavitev na oder. Motivno-tematsko se *Fragment neugotovljene povesti* nanaša na Biblijo, neke vrste govor o genezi sveta, vendar ne z biblijskega afirmativnega zornega kota, ampak evolucijskega. Domnevam, da je Hribar po uvodu ter prvem in drugem poglavju v *Fragmentu neugotovljene povesti* načrtoval daljše besedilo, vendar je to hipoteza, ki temelji na besedilnih znakih in kratkih oznakah stvarnih podatkov, npr. Einstein, film, nebesna telesa, Rimska cesta, svetlobno leto, vsemirje, Zemlja ipd., kar je le snov za literarno besedilo.

Mi moderni ljudje, ki imamo v omari po kak ducat raznih oblek, od kožuha do tenke suknjice iz lista, zamislimo se pač težko nazaj v one čase, ko je bil pojem 'obleka' še čisto neznan, in se niti ni slutilo, da je kaj podobnega mogoče. Toda vsega na svetu mora se nekdo podstopiti prvi. Drugače to pač ne gre. Tako se je tudi glede tega našel nekdo, ki je šel prvi v površnici na izprehod, ravno tako kakor je nekdo 'prvi' začel letati in zoper drugi 'prvi' čul brezžično poročilo.

(*Fragment neugotovljene povesti* 14)

Fragment neugotovljene povesti ni datiran, vendar na osnovi papirja (večji format od A4), pisalnega stroja in modrega pisalnega traku, ki je skoraj enak pri datiranih pesmih *Na slovenskem Parnasu*, *Njega ni* in pri prevodu Puškinove pesmi *Obrekovalci Rusije* iz leta 1915, domnevam, da izvira iz leta 1915 ali vsaj iz tega časa.¹¹

drobnogledom. Kajti megljeni madeži, ki so sami na sebi zopet znatna vsemirja, solnčni sestavi in Rimske ceste, bili so često po dva do tri milijone svetlobnih let od našega planetka oddaljeni. Vnovič je morala začeti čarovnija z bilijoni, trilijoni in kvadrilijoni, tako da se je celo profesorju Einsteinu, ki se vendar sicer ne da tako lahko ugnati, začelo vrteti v glavi.«

10 »Jasno rečeno je junak te povesti – moderna variacija starega temata 'homo sapiens'.

Ta junak je trdno odločen, da sam preiščem vse, da razišče vse dele vsemirja, da sledi vsakemu vprašanju stvarjenja v njegovem skrivnostnem smislu, da prodere v tajnosti stvarjenja brez obzira na kaj drugega, ko na sveto dolžnost, da išče vedno resnico, ono resnico, ki sloni na lastni raziskavi in izkušnji.

To nam daje možnost, da pripeljemo junaka te povesti na oder.

Junak te povesti je – vsaj v prvem dejanju – veliko bolj podoben aktivnim članom zoologičnih vrtov ...

Ta človek, pa je ravno on oni junak, okoli katerega se v naši povesti suče vse [...].«

11 Odlomek o *Fragmentu* je predelan del članka: Blažič, Milena. »Ivan Hribar in literatura.«

Poslovilno pismo Ivana Hribarja, 18. april 1941

V strokovni literaturi je pri Hribarju kot vzrok smrti zapisana beseda »samomor« (Grdina, *Ivan* 9). Splošno je znano dejstvo, da je Hribar samomor storil v visoki starosti 90 let po sestanku z italijansko upravo, ki mu je ponudila županski položaj v Ljubljani in ga vabila k sodelovanju. Hribar takšnega županovanja ni hotel sprejeti, ker bi s tem sprejel tudi okupacijo. Zavit v simbol državne zastave je skočil v Ljubljano oz. Grubarjev kanal na Kodeljevem (prav tam 119–20). Za seboj je pustil poslovilno pismo s Prešernovimi verzi iz *Krsta pri Savici*.

Le tujcem sreče svit poslej bo žaril,
 Ošabno bodejo nosili glave,
 V Sloveniji bo tujec gospodaril,
 Beseda tuja, tujčeve postave;
 Da neha me le-ta skeleti rana,
 Posnel Katona bodem Utičana.
 Saj:
 Manj strašna noč je v črne zemlje krili,
 Kot so pod svetlim soncem sužni dnovi.
 [nav. po Melik, *Ivan Hribar* 653]

Ljuba žena in Ti, nad vse draga mi Zlatica, odpustita mi. Udarec je prehud, omagal sem pod njim. Črno izdajstvo Hrvatov me je potrlo in strlo. Kako lepo in srečno smo živeli v Jugoslaviji skupaj! Rasla je naša moč in veljava, večal se je naš politični ugled in naša kultura. Tudi gospodarsko smo polagoma sicer, a stalno napredovali. Sedaj pa naenkrat tak nepopisen polom! In po izdajstvu! Genij Slovanstva še živi in trdno vero imam, da tega izdajstva ne bo pustil nekaznovanega. Moja visoka starost pa mi ne daje upanja, da se tega dočakam. Zato se strnem z Vesoljstvom, čegar neizrekljivo mal delec sem. Dragga moja Micika, vsa hvala Ti za Tvojo ljubezen in skrb, ki si jo z mano imela in za potrpežljivo prenašanje mojih slabosti! Ti, nad vse draga mi Zlatica, pa se me spominjaj v svojem mladem življenju kot bitja, katero ni imelo popolnejše ljubezni in zanosa, kot to, da je imelo tako, vse ljubezni vredno hčerko. Če Te kedaj o vročih poletnih dneh lahen vetriček jame hladiti in božati po mehkih, nedolžnih licih, misli si, da je morebiti ravno v tej sapici lagodno božanje moje z vesoljno svetovno dinamiko splinole duše. Vsa sreča in ves moj blagoslov bodi za vedno z vama in vsem mojim, iskreno ljubljanim, narodom! Živel Slovanstvo!« (nav. po Grdina, *Ivan* 81)

Poslovilno pismo ni namenjeno literarni analizi, vendar je zgovorno, ker se tudi v poslovilnem trenutku pojavljajo tri literarne stalnice v njegovem življenju: intertekstualnost s Prešernom, slovenstvo in simbol zastave, nakazane že v libretu enodejanke *Kralj Matjaž*, ki ga je poslal Dramatičnemu društvu v Ljubljani. V njem se mladi Hribar intertekstualno navezuje na Prešerna (npr. na *Turjaško Rozamundo*,

Zdravljico ...), tematizira slovenstvo in slovanstvo, enodejanka se zaključí s simbolom – slovensko zastavo. Hribar si je v času 1898–1910 zelo prizadeval za ustanovitev slovenske univerze (1918) in 15. februarja 1941 postal njen častni doktor. Ves njegov literarni in kulturni *credo* (vesoljstvo kot neskončen prostor, človek kot neizrekljivo majhen delec in duša kot neumrljivo bistvo) se zrcali v poslovilnem pismu rodoljuba (Oravec, »O vsebini« 221).

Zaključek

Literarni začetki Ivana Hribarja (1851–1941), bolj znanega kot dolgoletnega ljubljanskega župana (1896–1910), so bile objave v časopisju (*Domovina*, *Učiteljski tovariš*, *Zgodnja Danica*) leta 1867, vendar ima libreto *Kralj Matjaž* (1868) posebno mesto, ker vsebuje motive, značilne za avtorja, ki je dramo, poslano Dramatičnemu društvu v Ljubljani, podpisal s psevdonimom Bogomil Trzinski. Kasneje je objavil tudi pesmi (*Brstje*, 1872), prevode ipd. Njegovo najboljše delo, rokopisni roman *Gospoda Izidor Fučec: srednjeveška povest naših dni* (1916–29), v 26 zvezkih na rokopisnem oddelku NUK čaka na objavo. V epskem romanu, ki ima posebno pričevanjsko vrednost, se zrcalijo Habsburška monarhija, Avstro-Ogrska in začetki Kraljevine SHS. V njem se pojavljajo Hribarjevi vodilni motivi: izdajstvo, slovenstvo, slovanstvo in simbol zastave. V atipičnem *Fragmentu neugotovljene povesti* (1917) se pojavi motiv vesoljstva, ki ga Hribar dvakrat omeni tudi v poslovilnem pismu (1941). Hribarjevo podobo v slovenski zgodovini bo treba redefinirati tudi glede na njegov literarni opus, v katerem se zrcali zgodovina Slovenije.

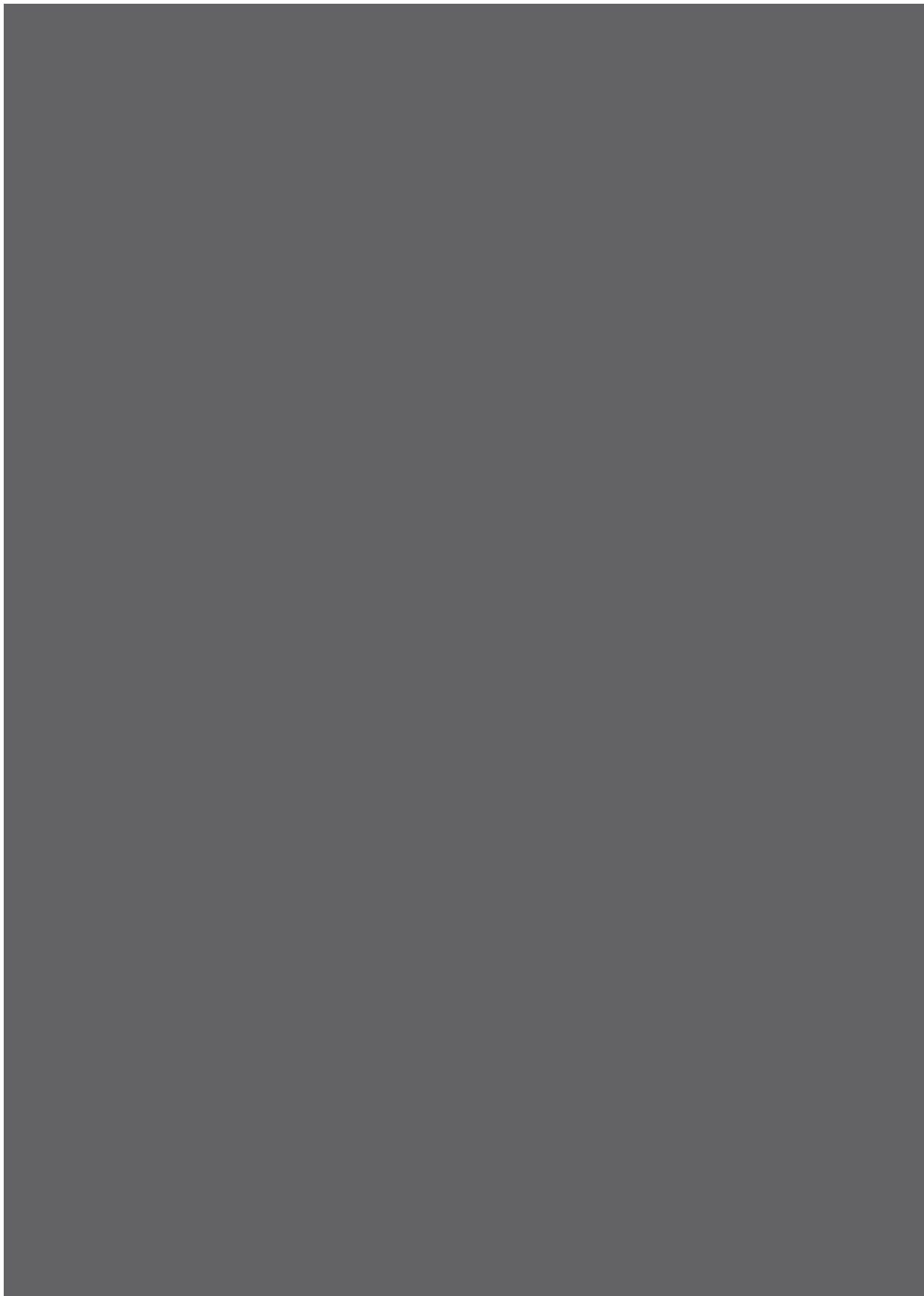
- Béседа dá besedo in igro: 150 let Dramatičnega društva v Ljubljani*, avtorice razstave Mojca Šavnik, Manja Gatalo, Urška Perenič, Narodna in univerzitetna knjižnica, 2017.
- Blažič, Milena. »Ivan Hribar in literatura.« *Hribarjev zbornik*, ur. Igor Grdina in dr., Založba ZRC, 2010, str. 145–162.
- . »Rokopisni roman Ivana Hribarja – Gospod Izidor Fučec: srednjeveška povest naših dni.« *Sto let slovenistiki na Univerzitetě Karlově v Praze: pedagogové a vědci ve stínu dějin*, ur. Alenka Jensterle - Doležal in dr., Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2014, str. 328–339.
- Fontaine, Jean de la. *Basni*. Prev. Ivan Hribar, samozaložba, 1917–1931. 3 zvezki.
- Grdina, Igor. »Ivan Hribar, 'jedini resnični radikalec slovenski': poskus gesla v biografskem leksikonu.« *Hribarjev zbornik*, ur. Igor Grdina in dr., Založba ZRC, 2010, str. 9–82.
- . *Ivan Hribar, »jedini resnični radikalec slovenski«*. Založba ZRC, 2010.
- Haderlap, Filip in Ivan Hribar. *Brstje: zbirka različnih pesmij*. Samozaložba, 1872.
- Hribar, Ivan. *Dnevne pripomnje*. Narodna in univerzitetna knjižnica, Zbirka rokopisov, redkih in starih tiskov, Ms 1411, 1917 (2008).
- . *Gospod Izidor Fučec: srednjeveška povest naših dni*. Narodna in univerzitetna knjižnica, Zbirka rokopisov, redkih in starih tiskov, Ms 1411 (2008).
- . *Kralj Matijaž*. Slogi, slogi.si/index.php?path=dramskabesedila&id=1565. Dostop 18. november 2017. Dostop 15. december 2017.
- . *Kralj Matijaž: izvorna libreta v enem dejanju: v 1868 letu*. Dlib, www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:IMG-0MTM7L1M. Dostop 18. november 2017.
- . *Moji spomini*. [s. n.], 1929–1933. 4 zvezki. Dlib, www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ZFKNNIOL. Dostop 18. november 2017.
- Ivan Hribar: župan za vse čase, dokumentarni feljton*, po scenariju Igorja Grdine in Žive Rogelj, režiser Primož Meško, Radiotelevizija Slovenija, 2013. MMC RTV Slovenija, 4d.rtvlo.si/arhiv/dokumentarni-feljton/128067340.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. DZS, 2000.
- Koblar, France. *Slovenska dramatika*. Slovenska matica, 1972–1973. 2 zvezka.
- Kocijančič, Gorazd. *Katalog rokopisov Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani*. Ms 1386–1470, Ms 1471–1831. NUK, 2008, str. 102–111. *Ms 1411, HRIBAR, Ivan, Zapuščina*.
- Kralj, Vladimir. *Dramaturški vademekum*. Mladinska knjiga, 1964.
- Kropej Telban, Monika. *Od ajda do zlatoroga: slovenska bajeslovna bitja*. Mohorjeva, 2008.
- Levstik, Fran. *Kralj Matijaž*. Slogi, slogi.si/upload/pageFiles/File/DKSDB/Kralj%20Matijaz_Levstik.pdf. Dostop 18. november 2017.
- Melik, Vasilij. »Ivan Hribar in njegovi Spomini.« *Moji spomini*, Ivan Hribar, 2. zv., Slovenska matica, 1983–1984.

- Oravec, Robert. »O vsebini suicidalnih zapisov slovenskih samomorilcev in poslovilnih pisem rodoljubov, ustreljenih med drugo svetovno vojno.« *Etnolog. Nova vrsta*, letn. 9, št. 1, 1999, str. 219–230.
- Perenič, Urška. »Čitalništvo v perspektivi družbenogeografskih dejavnikov = The reading societies network and socio-geographic dynamics.« *Prostor v literaturi in literatura v prostoru = Space in literature and literature in space*, posebna izdaja *Slavistične revije*, letn. 60, št. 3, 2012, str. 365–382, 383–400. Slavistična revija, www.srl.si/sql_pdf/SRL_2012_3_09.pdf, www.srl.si/sql_pdf/SRL_2012_3_10.pdf. Dostop 18. november 2017.
- Puškin, Aleksander Sergejevič. *Tri dehteče gredice iz pesniškega vrta Aleksandra Sergejeviča Puškina*. Prev. Ivan Hribar, Založba umetniške propagande, 1938.
- Trzinski, Bogomil. »Govor.« *Učiteljski tovariš*, letn. 7, št. 11 (1. 6. 1867). Dlib, www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-3O1O29ME. Dostop 18. november 2017.
- Vevar, Štefan. »Mejniki v razvoju Dramatičnega društva v Ljubljani (1867–1918).« *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe: ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani*, ur. Štefan Vevar in Barbara Orel, Slovenski gledališki inštitut, 2017, str. 12–33, 309, 323.
- Žmuc, Irena. *Homo sum ---: Ivan Hribar in njegova Ljubljana*. Katalog ob razstavi Mestnega muzeja Ljubljana, Mestni muzej, 1998.

The Manuscripts and Literary Beginnings of Ivan Hribar in the Dramatic Society in Ljubljana

The article deals with the relationship between the famous mayor of Ljubljana (1896–1910) Ivan Hribar and his literature, both its beginnings in the Dramatic Society in Ljubljana (1867) and his drama text *King Matias* (1868). In this text are shown the particular motifs that appear in Hribar's subsequent texts: the mentioned monograph about King Matias, *The Fragment of Unfamiliar Stories* (1915), the extensive handwritten novel, *Mr Izidor Fuček: The Medieval History of Our Days* (1916–29), the farewell letter (18 April 1941). The literary texts of Ivan Hribar are accessible only in the Manuscript, Rare and Old Prints Collection of the National and University Library in Ljubljana. The article concludes with the observation that Hribar's image in Slovenian history should be redefined in the light of his literary opus, which reflects the history of Slovenia.

Keywords: Ivan Hribar, Dramatic Society in Ljubljana, *King Matias*, libretto, manuscript novel, farewell letter



Recenzije / Book Reviews

Vse je igra interpretacij; igra z razliko in do razlike, ki jo ustvarjamo

Jasmina Založnik, jasmina.zaloznik@gmail.com

Bojan Anđelković. *Umetniški stroj Noordung. Filozofija in njen dvojnik.* Založba ZRC SAZU, 2016.

Zagrستي v kompleksno, eklektično ustvarjanje (in ustrojavanje) Dragana Živadinova, ki mu je uspelo zgraditi prepoznaven in eksakten opus, je vsekakor zahtevna naloga, ki si jo je za cilj doktorske študije zastavil Bojan Anđelković. Monografija *Umetniški stroj Noordung. Filozofija in njen dvojnik* je predelava avtorjeve doktorske disertacije *Konstrukcija postgravitacijske umetnosti skozi politične, umetniške in tehnološke dispozitive petdesetletnega gledališkega procesa Noordung:: 1995–2045 Dragana Živadinova*, ki jo je leta 2015 zagovarjal na Fakulteti za humanistične znanosti na Univerzi na Primorskem.

Omenjeno delo je treba pozdraviti zaradi številnih razlogov. Najprej zato, ker gre za prvo obsežnejšo raziskavo dela Dragana Živadinova, ki se je še nihče ni upal lotiti, predvidoma tudi zaradi eklektičnosti, ki je že po definiciji izmuzljiva. Nato zato, ker pisec uspe vzpostaviti orodja, ki omogočajo misliti in brati ustrojavanje Živadinova na celovit način, ki presega domeno pogleda – ki je zavajajoč. S pojmovnim aparatom, ki se opira predvsem na Gillesa Deleuza, teoretsko in konceptualno premišluje skupek, ki zaokroža in medsebojno poveže (u)stroj Živadinova; figuro Živadinova, manifestativne izjave in raznorodne oblike uprizarjanja.

Avtorjevo prebiranje Živadinova se vrši skozi koncept dispozitiva kot strukture in hkrati tudi že strategije, ki ni fiksirana, temveč je predvsem polje sil v primežu vednostno-oblastnih mehanizmov. Da bi lažje zagrabil mnogoterost strategij postopanja Živadinova, jih avtor v knjigi (po poglavjih) razdeli na politične, umetniške, tehnoznanstvene in filozofske dispozitive, pri čemer so slednji tisti, ki spajajo, torej orodja, ki omogočajo misliti, pojasniti in ugledati te med seboj povezane dispozitive.

Pred nami je delo, ki je po strukturi, načinu in izrazu (političnem in teoretskem) angažirano na način, ki je zvest Živadinovu. Ravno to je morda razlog, da je bilo na monografijo vendarle vredno čakati tako dolgo. Ne nazadnje tudi zato, ker (bo) kot edinstvena morda lažje odkriva(la) svoj lastni potencial.

S pisanjem knjige, kot pojasni tudi sam, mu ne gre za podajanje »resnice« *per se*, saj ta ne obstaja oziroma obstaja le kot perspektiva, kot takšno pa si jo prilašča tudi omenjena študija. Raziskovalcu gre predvsem za premislek dometa in domene polja interpretacije oziroma teoretizacije nekogaršnjega dela, pri čemer je ključno, da uspe interpret/teoretik izbrati in podati jasna orodja in ogrodja, vključujoč svojo lastno politično pozicijo, s katero se koncizno opredeli do svoje teme. To pa seveda ne pomeni, da je predmet nekogaršnje raziskave in obdelave treba brati na način, kot ga ponuja pisec sam. Anđelkovićevo postopanje z delom avtorja specifičnega, eklektičnega, avtoreferenčnega gledališča, ki s svojimi »režijami« presega avtonomijo umetnosti režije (»režija vseh režij«) in namesto te gradi paradoks (str. 302) – »zaumno logiko smisla« –, je pri tem vseskozi plodno. Uspe mu odpri niz perečih vprašanj arhiviranja in zgodovinenja umetnosti, ali bolje, kar širše kulture v relaciji do (nacionalne) ideologije.

Četudi bi morebiti iz naslova knjige sklepali, da je v središče postavljena druga stilna formacija telekozmižma Živadinova, ki nastopi z avtorjevo zapustitvijo NSK in s prehodom v polje postgravitacijske umetnosti (str. 19) kot odgovorom in posledico spreminjanja strukturnih mehanizmov širše družbenopolitične formacije – prehod iz jugoslovanskega socializma v samostojno državo in sodobni neoliberalni kapitalizem –, avtor prve faze nikakor ne izpusti. Pokaže nam, da je retrogardizem¹ mogoče zaobjeti v drugi formaciji, oziroma ko delo Živadinova bere kot cikle,² ki predstavljajo razsrediščen, vendar enoglasni krog,³ »v katerem vse odmeva v eni sami besedi: *Noordung, Noordung, Noordung ...*« (str. 334), pokaže, kako se predstave medsebojno prežemajo, četudi pri tem nenehno proizvajajo »kompleksno razliko v sami sebi« (str. 335). Hkrati pa avtor krmari med obema stilnima formacijama, saj lahko le tako razvozlava tudi kontekstualne, tj. družbenopolitične spremenljivosti ter s svojim razbiranjem ugovarja deklarativnemu razločevanju Živadinova med obema fazama, kar je predvsem politična gesta. Kot pokaže, je namreč prav sprememba konteksta vselej tudi že srž in sila, ki poganja (če ne celo »soustvarja«) umetnikovo delovanje.

1 Retrogardizem predstavlja prvo stilno fazo Živadinova.

2 Avtor jih prebira in hkrati že medsebojno razdvaja na življenjske cikle gledališč Živadinova: Scipion Nasice (1983–1987), Rdeči pilot (1987–1990) ter Noordung (1990–1995–2045), na gledališke cikle predstav: cikel retrogardističnih dogodkov Scipionov (*Hinkemann, Nablocka, Krst, Dan mladosti*), cikel dramskih, baletnih, opernih observatorijev Rdečega pilota (*Fiat, Zenit, Rekord*), (kozmo)kinetični cikel »naseljenih skulptur« Kozmokinetičnega kabineta Noordung (*Kapital, Molitveni stroj, 1:10.000.000, 1:1*), mehatronskega ciklusa obredov postavljanja Živadinova in Zupančičeve (*Likvidatura Atraktor, Biomehanika Noordung, Trije izdelki Noordung, OHOrganizem, Supremat*), elizabetinski cikel Gledališča Živadinov::Zupančič::Turšič (*Marlowe, Prepovedano gledališče, Ljubezen in država*), petdesetletni cikel predstave Noordung 1995–2045, cikel informansov (*Tisoč let filma, Teleogija, Postgravityart ...*) itn. (str. 334).

3 Odprtost, opirajoč se na Deleuza, bistveno pripada enoglasnosti. Sedimentarnim razporeditvam analogije se zoperstavljajo nomadske razporeditve in kronane anarhije v enoglasnem (nav. po Anđelković, str. 334–35).

Kontekst retrogardizma

Vstop in spopad s kompleksno zasnovanim delom Dragana Živadinova mora zato nujno pospremiti tudi poznavanje pretekle zgodovine, čas prehoda iz sedemdesetih v osemdeseta leta prejšnjega stoletja, ki oznanja stebre (novega) gledališča postmoderne in hkrati znamči ustvarjalčev vstop v gledališče. A da bi ta čas sploh razumeli, je potreben še dodaten korak nazaj, v šestdeseta leta dvajsetega stoletja, ki predstavljajo, kot ugotavlja Vili Ravnjak v enem zgodnejših problemskih esejev na to temo z naslovom »Umetnost kot stičišče nasprotij«,⁴ hkrati svojevrsten vrh in konec moderne gledališke umetnosti. »Uspeh« zlitja umetnosti in življenja posledično umetnost pripelje do razbitin lastnega jezika, h kolapsu, k »umetniškemu samomoru«, »ukinjenju umetnosti kot take« (94). S te ničelne točke se mora umetnost vrniti nazaj k osnovnim gledališkim zakonitostim, to je k znaku in njegovi razgradnji; se umestiti v simptom znaka, tj. večpomenskost, ki se poraja v procesu dogajanja, v igri, dejanju, besedi. Takšno izhodišče razpre tudi nadaljnjo redefinicijo (gledališke) umetnosti kot »intelektualno-kritične in (politično in moralno) polemične, temelječe na čutnem spektaklu« (95).

Takšno gledališče pri nas razvija trojica Ristić-Jovanović-Pipan, in Vili Ravnjak ga v citiranem besedilu označi kot »revolucionarno gledališče«. V to gledališče vstopi tudi Živadinov,⁵ ki povzroči nastanek še ekstremnejše oblike gledališča postmoderne pri nas, ki se izpiše v retrogardizem.⁶

Pri tem je treba dodati, da je vznik retrogardizma hkrati tudi odsev specifičnih političnih in družbenih okoliščin v nekdanji Jugoslaviji, ki se po smrti Tita in Kardelja, osrednjih apologetov jugoslovanskega socializma, znajde v krču in kaosu. Govorimo torej o umetniških praksah, ki radikalno prelomijo z umetniškimi tendencami petdesetih in šestdesetih let, in hkrati tudi o umetniških praksah, ki so sposobne nasloviti politično relevantno izhodišče in vzpostaviti tudi vrsto novosti v širšem umetniškem prostoru. Ob novih vzvodih in osvežitvi jezika, se konceptualizirajo tudi drugačne taktike in strategije, s katerimi se v erodiran kontekst poznega jugoslovanskega socializma naseli specifičen kulturni interregnum in s katerimi se naslovi tudi sprememba v pojmovanju in rabi javnega in javnosti.⁷

Kot ugotavlja z Rokom Vevarjem v prispevku »Punkovske metamorfoze«, se sprememba pojmovanja javnega in javnosti kaže, med drugim, tudi v pervertiranju klasične teatrološke dihotomije med nastopajočimi in občinstvom. Po analogiji

⁴ Prispevek je prvič objavljen v reviji Katedra, januar 1987.

⁵ Pri Ristiću dela asistenco režije.

⁶ Retrogardizem je najekstremnejši postmodernizem, zapiše Vili Ravnjak v prispevku »Umetnost kot stičišče nasprotij«.

⁷ Za podrobnejšo analizo glej: Vevar, Rok in Jasmina Založnik. »Punkovske metamorfoze.« *Maska*, letn. 32, št. 183–184, 2017, str. 69–96.

transformacije urbanega prostora v performativno materialnost in gledališko semiotiko, ki v akt uprizarjanja vključuje prav vsakogar; tudi performativne prakse vzpostavljajo protokole, ki bi jim omogočili zagrabiti spekter razlik v režimih telesnosti kot osnovo/pogoj ustvarjanja prostora drugačne politike (str. 69–96).

Ne preseneti torej, da je retrogardizem, ki ga Ravnjak opredeli kot radikalnejšega od »revolucionarnega« gledališča, že v zasnovi prepojen s političnimi zastavki in da nujno vsebuje še več ostrine in (pre)drznosti. Kot najradikalnejša frakcija, ki se giblje v relaciji do politike, se Živadinov spusti v raziskovanje kompleksnega razmerja med Gledališčem in Državo oziroma se celo deklarativno razglasi za Državo, saj, kot zapišejo v aktu ustanovitve Gledališča sester Scipion Nasice (GSSN): »Gledališče je Država.« Ob tem pa dodajo, da je »Gledališče sester Scipion Nasice apolitično[, saj je] [e]dina resnična Estetska vizija Države vizija nemogoče Države« (str. 39).

Živadinov z GSSN ponovi formalno težnjo države po trdnosti in moči.⁸ Prav zato se tudi že predstavi kot kolektivno telo, izpisano v trdnem in močnem kolektivnem izjavljanju. Hkrati ponovi tudi gesto vehementne, utopične proklamacije prihodnosti, četudi je ta vzpostavljena na samih neznankah (tj. naključjih).⁹ Omenjeni zastavek se iz GSSN leta 1984 prenese na delovanje NSK ter se ne nazadnje vpisuje, četudi z razliko, naprej v telekozmizem Živadinova. Za razliko od prvih dveh kolektivnih teles kolektivno izjavljanje v telekozmizmu Anđelković misli preko kozmističnega mišljenja, neločljivega »od kolektivnega ustroja izjavljanja, ki zaobjema tako makro- kot mikrokozmos« (str. 289).

Drznost Živadinova poseže tudi v takratno »nesprejemljivost« enačaja med Življenjem in Umetnostjo, ki pa ga avtor v vnovičnem premisleku zasnuje na drugačnih temeljih kot ideologija šestdesetih, tokrat na igri mask. Dodamo lahko, da tovrstno spuščanje na spolzek teren politike, torej v samo jedro države/državnosti, zahteva dobršno mero distance, saj prav vsak vzpostavljeni odnos, kliče in zahteva refleksijo vzpostavljenega odnosa, kot tudi sama sprememba zahteva neko novo pozicijo akterja, pozicijo, ki še naprej razpira odprt teren raziskovanja in ustvarjanja (morebitnega) nelagodja.

8 Formalna težnja Države je trdnost in moč, vsebinsko pa je vsaka država v osnovi neorganizirana (Scipion Nasice, 1983, nav. po Anđelković, str. 39).

9 Edina točka programa GSSN, ki jo je bilo mogoče predvideti vnaprej, je izhajala iz preverjene politične izkušnje, da je neznano (tj. naključje), ki se simulira kot znano (tj. nujnost), vedno delotvorno, saj ga je mogoče kontrolirati in usmerjati v zaželeno posledico (Scipion Nasice, *Akt samouničenja*, 1987, nav. po Anđelković, str. 297).

Štirje dispozitivi in štiri osrednja poglavja

V pojasnjevanju genealogije pojma retro-avant-garda (v množstvu premen) pisec razgrinja pasti, pomote in ne nazadnje davek, ki ga kolektiv NSK plača z vzpostavljenim in ohranjenim enačajem z Državo. V kaotičnem in razpadajočem sistemu, ki se je gibal prav na križišču dveh blokov, je bila takšna poteza potentna in smiselna, česar pa po mnenju avtorja besedila ni mogoče potrditi v spremenjenih družbenopolitičnih okoliščinah. Razlika v razumevanju zlitja kolektiva NSK z/v državo pa je hkrati tudi tista, ki privede do zaostritve odnosov med ustanovnimi člani ter na koncu celo do izstopa Živadinova, nekoliko kasneje pa tudi skupine Laibach iz kolektiva. Lahko bi rekli, da je edina produktivna gesta, ki je po vzpostavitvi enačaja možna, samomor Gledališča-Države. Pogorišče pa je prostor, iz katerega lahko Feniks ponovno »vstane« in nastopi s še drznejšo gesto kulture vesolja. Na ta način se v grobem Živadinov izrisuje kot politični (u)stroj.

Drugi del knjige je namenjen obravnavi umetniških strojev, ki tako kot politični rastejo in preraščajo okvirje samega gledališča. V njih Anđelković razpira ustvarjalčeve povezave z avantgardnimi (gledališkimi) vizionarji, med njimi predvsem z Wagnerjem, Appio, Craigom, Mejerholdom, Artaudom in Malevičem, ki so po mnenju avtorja knjige (so)krivi prelomov v uprizoritveni umetnosti. Bistvo gledališča je premeščanje pogleda, in prav to uspešno počno prav vsi omenjeni avtorji.

Tehnoznanstveni stroji kot spojitev znanosti in tehnologije, ki jo prežema tudi misel znanstvene fantastike, najdejo svoje mesto v tretjem delu knjige. Živadinov vizionarsko, utopično, v referencialnosti še vedno samoniklo plasira postgravitacijsko umetnost, razglasi kultivacijo vesolja in celo iniciira nastanek hibridne inštitucije KSEVT (Kulturno-gospodarsko središče evropskih vesoljskih tehnologij) v Vitanju, rodnem kraju Potočnikove matere Minke Kokošinek, nosilke življenja Hermana Potočnika Noordunga, figure Živadinova.

Zadnji del knjige nosi naslov »Spojni stroji«, med katere avtor umesti filozofijo, tisto, ki že od samega začetka utemeljuje in povezuje. Med seboj ne spoji le posamičnih delov, del ali pristopov, ampak predvsem utemelji in spoji delo Živadinova z Anđelkovičevim početjem. Kot smo pokazali, pisec vztrajno pojasnjuje, da razumevanje Živadinova spodleti, če se misli skozi vizualno in slišno ali če obravnavamo zgolj posamična dela iz njegovega opusa. Namreč, kot smo sicer že zapisali, Živadinov ni zgolj režiser, ali bolje, njegova performativna dejanja so vselej speta s »poetološko-retoričnimi prvinami«. Z njimi vzpostavlja jezik o tem, kaj naj bi to gledališče bilo, medtem ko je mogoče njegovo gledališko-performativno serijo misliti kot tisto, ki se vzvratno nanaša »na manifestativne izjave, ki strogo

predeterminirajo naš način gledanja« (str. 340). Če je vsaka gledališka gesta »del oziroma odsev diskurzivne geste in obratno« (prav tam), je smisel tega gledališča mogoče poiskati le »v nenehni zamenjavi med tema dvema disparatnima serijama. To je virtualno tega gledališča, ki nikoli ni v tem, kar vidimo in kar slišimo, pač pa je ravno tisto nevidno in neslišno, nepredmetno in nepredstavljivo« (str. 11 in 340). Še več, Živadinova je treba misliti skozi paradoksalen koncept »Gesamtkunstwerka« ali raje kar »Gesamtkunstundwissenschaftswerka«, kot pojem dopolni Anđelković in ga pojasni:

Pri Živadinovu ne gre preprosto za režiranje gledaliških predstav, ampak za ustvarjanje konceptualne »celostne umetnine«, za katero je značilno predvsem to, da je *proceduralna* in *procesualna*. Tako imamo pred sabo umetnino, ki je paradoksalno *vedno-že* in hkrati *nikoli-še-ni* dokončana, saj vseskozi postaja, se spreminja in nastaja, ko se giblje v času in skozi čas, proti svojemu že na začetku napovedanemu »koncu«, ki jo bo retrospektivno vzpostavil kot »celostno«. (str. 11 in 340)

Iz takšnega zastavka poda tudi očitek dosedanjim ozko teatrološkim študijam, ki se jim Živadinov spretno izmakne, ko spreminja taktike in strategije. Namreč, če ponovimo, četudi morebiti sam Živadinov govori o dveh oziroma treh fazah svojega gledališkega ustvarjanja, pa je mogoče z Anđelkovićem potrditi neko specifično prešitje, logično, četudi na premenah zasnovano ustvarjanje kot »retrogardni procesualni umetniški projekt« (str. 13). To tudi pomeni, da se retrogardizem ne izpoje, četudi se v sledenju logike »vojnih strojev« premešča.

Prešitje

Anđelkoviću uspe razviti, pojasniti in tudi utemeljiti pojmovno-konceptualni jezik Dragana Živadinova na način prekoračitve konceptualne, historično-analitične obdelave predmeta obravnave, saj ga pospremi s performativno gesto. Knjigo je zato mogoče brati hkrati kot pomembno analitično-teoretsko in interpretacijsko delo, hommage Draganu Živadinovu in hkrati tudi že kot predstavo, ki Živadinova na specifičen način ponavlja z razliko. Performativna gesta se v knjigi vpisuje na več ravneh. Strukturirana je v petdeset poglavij po logiki petdesetletnega projekta. Podoba geostacionarne postaje na zgornjem robu knjige je zasnovana na principu »gibanja«. Pri snovanju knjige avtor uporabi metodo dramatizacije; ponovi gesto prisvojitve pojmovnega lika Hermana Potočnika Noordunga, ki jo je izvedel Živadinov. Ne gre mu namreč za to, kaj lik Živadinova historično, mitološko, tradicionalno ali trenutno pomeni, temveč predvsem za preizkušanje potencialnosti njegovega (Živadinova) in preko njega tudi svojega lastnega projekta. Anđelković je v tem postopanju jasen, saj

se zaveda, da »(ne)hote« že ustvarjamo mitologijo, ko mislimo nekogaršnje delo, tudi če morebiti razbijamo predhodno. Igrivost se vpisuje tudi v resnost tega početja. Vse je namreč igra interpretacij; igra z razliko in do razlike, ki jo ustvarjamo.

Literatura

Ravnjak, Vili. »Umetnost kot stičišče nasprotij.« *Mariborski gledališki nemiri*, Vili Ravnjak, Mestno gledališče ljubljansko, Knjižnica MGL, zv. 111, 1990, str. 94–99.

Vevar, Rok, in Jasmina Založnik. »Punkovske metamorfoze.« *Maska*, letn. 32, št. 183–184, 2017, str. 69–96.

Novi pogledi na stara vprašanja

Jure Gantar, jgantar@dal.ca

Štefan Vevar in Barbara Orel, urednika. *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe. Ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani.*

Slovenski gledališki inštitut, 2017. Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, letn. 54, št. 95.

Krivulja vzpona slovenskega gledališča verjetno ni bila nikoli tako strma kot med letoma 1867 in 1918. Če Antona Tomaža Linharta lahko občudujemo po tem, da mu je slovensko posvetno dramatiko uspelo vzpostaviti praktično brez kakršnekoli nacionalne gledališke tradicije, in če obdobje med obema vojnama opredeljuje nenavadno lahkotno prilagajanje na vse mogoče modernistične trende, je preskok od naivnega in povsem amaterskega čitalništva, ki našim odrom vlada tam okrog leta 1867, do pogumnega uprizarjanja kontroverznih besedil ob koncu devetnajstega in na začetku dvajsetega stoletja vendarle še veliko očitnejši. Glede na to, da je slovensko gledališče v tem času komajda dobro shodilo in da njegova dramaturška poetika zagotovo še ni bila dokončno izoblikovana, je že zgolj dejstvo, da Ibsenove naturalistične *Strahove* v Ljubljani uprizorijo le osem let po prvi angleški uprizoritvi ter da Wildovo simbolistično *Salomo* na odru ljubljanskega Deželnega gledališča lahko zasledimo pičlih pet let po avtorjevi smrti, se pravi skoraj natančno takrat, ko si v Londonu njegove komedije upajo natisniti le brez avtorjevega imena na platnicah, znamenje skoraj neverjetnega napredka. Slovencem dvojne monarhije je gledališče bodisi pomenilo neskončno veliko, da so mu lahko spregledali morebitne moralistične prestopke, ali pa jim je bilo edino kulturno polje, na katerem so se lahko enakovredno kosali z drugimi avstro-ogrskimi narodi, in so se bili zato pripravljeni zadovoljiti le z zadnjo dramsko modo.

Kakorkoli že, kakovostni preskok je tako izrazit, da si zagotovo zasluži podrobno analizo, še zlasti, če se spomnimo, da je od zadnje obsežnejše strokovne objave o tej zgodovinski dobi minilo že natančno petdeset let in da je večina temeljnih zapisov (tu mislim predvsem na Kalanove, Moravčeve, Mahničeve in Koblarjeve študije) še malce starejša. Če že ne zaradi česa drugega, je nov pogled na zgodovino začetkov slovenskega profesionalnega gledališča pomemben vsaj zato, da vidimo, kako je na naše gledališko zgodovinopisje vplival razvoj novih znanstvenih metodologij

in tehnologij. In prav v tem se skriva glavni prispevek pričujoče knjige k slovenski gledališki vedi.

Prva značilnost, ki jo lahko opazimo v *Začetkih in dosežkih slovenskega gledališča moderne dobe*, je, da se precej avtorjev pri svojih razpravah v veliki meri zanaša na primarne raziskave svojih predhodnikov in da jih bolj kot brskanje po arhivih zanimajo sodobni pogledi na dobro znano gradivo. Do določene mere tu izstopajo prispevki Alda Milohnića, Aleša Gabriča, Toneta Smoleja, Katarine Podbevšek in Barbare Orel. Milohnić in Gabrič se, denimo, sklicujeta na društvene zapisnike, Smolej svojemu članku o »Francoskem repertoarju Dramatičnega društva« prilaga bibliografijo, v katero vključuje tudi vrsto neobjavljenih rokopisov, medtem ko Podbevškova in Orlova analizirata različne pravilnike. Pri večini drugih člankov se avtorji zanašajo na sekundarne vire, kar nemara priča o odlični historiografiji starejše generacije naših gledaliških zgodovinarjev.

Študija je razdeljena na tri dele. Prvi del (Od društva do gledališča – zgodovinski pogled) se osredotoča v glavnem na doslej prezrte ali vsaj manj znane vidike slovenske dramatike in gledališča v drugi polovici devetnajstega stoletja. Vevarjev povzetek ključnih »Mejnikov v razvoju Dramatičnega društva« je s tega stališča skoraj pravi uvod, ki bralcu razkrije ravno dovolj zgodovinskega ozadja, da lahko kasneje brez večjih težav sledi tudi razpravam o nekaterih danes napol pozabljenih temah, dogodkih in osebnostih. Čeprav je kakšen citat v »Mejnikih« morda malce predolg, je Vevarjeva kronologija vendarle dobrodošel prvi korak. Milohnić v izvrstno zastavljenem in zelo preglednem članku opisuje zgodovinski kontekst Dramatičnega društva in sistematično analizira kulturni vpliv društev v drugih slovenskih mestih (Idriji, Trstu, Mariboru, na Jesenicah, v Celju in na Ptuj), s čimer lepo pokrije vrzel, o kateri se v preteklosti ni prav veliko pisalo. »Če ne bi bilo Dramatičnega društva v Idriji, ki so ga ustanovili leta 1889,« med drugim opaza, »bi o ljubljanskem Dramatičnem društvu govorili kot o endemičnem pojavu v zgodovini slovenskih društvenih organizacij druge polovice 19. stoletja [...]« (34). Tudi Gabrič se posveča manj priljubljeni temi – zatonu Društva – in celo opozori na Moravčevo metodološko napako. Biografski kroki o Josipu Nolliju Darje Koter je nekje med krajšo biografijo in daljšim nekrologom; glede na to, da je bil Noll očitno kompleksna osebnost, je kar malce škoda, da avtorico zanimajo predvsem njegove vloge in režije. Prispevku Nadje Zgonik o »nacionalni ikonografiji« Dramatičnega društva, ki zaokrožuje ta del knjige, pot do drznejših zaključkov, kot opaza tudi sama, preprečuje pomanjkanje »fotografskih dokumentov« (94).

Osrednji del zbornika je posvečen dramaturškim vprašanjem, ki opredeljujejo slovensko gledališče te dobe. Obseg predmetov, ki jih avtorji tu pokrivajo, je precejšen (od eseja o tragičnem junaku do podrobne razčlembe repertoarnih odločitev), in

tudi nivo razpravljanja niha od znanstveno rigoroznega argumentiranja do skoraj izključno retoričnih izvajanj. Med metodološko temeljite in podatkovno zanesljive članke v tem delu monografije lahko, na primer, uvrščamo vse štiri repertoarne študije. Če Smolejev prispevek o uprizoritvah in prevodih francoskih iger bolj ali manj našteva in kategorizira naslove, pa Gregorju Pompetu v njegovem pregledu opernega repertoarja uspe ne le opisati pglavitne repertoarne trende, ampak jih tudi logično pojasniti. Ireo Avsenik Nabergoj zanima, »kako je slovensko občinstvo dojemalo judovsko osebno, religiozno in nacionalno identiteto« (194), kar je vsekakor zanimivo vprašanje, a je na koncu prisiljena ugotoviti, da se »ocene in poročila o uprizoritvah, ki tematizirajo Jude in Judinje [...] niti ne ukvarjajo dosti s problemi antisemitizma in predsodki, temveč so za kritike v prvi vrsti pomembni dobra igra na odru [...] čistost slovenske govornice in podobno« (210). To samo po sebi sicer ni nič napačnega – je morda celo dokaz slovenske strpnosti do manjšinskega prebivalstva v tem času –, toda prav posebej zanimivo pa tudi ni kot odgovor na avtoričino začetno vprašanje. Blaž Lukan se ravno tako osredotoči na natančno opredeljeno in časovno omejeno temo: »Repertoar Dramatičnega društva v prvem desetletju delovanja.« Po Kalanovem vzoru »repertoarno zorenje« razume kot nujno predhodnico »profesionalizacije, institucionalizacije, evropeizacije« (170) slovenskega gledališča, podrobnejše razčlemba tako imenovane »ljublanske dramaturgije« (165) pa se ne loti.

Od preostalih razprav v tem delu knjige je posebej zanimiv članek Gašperja Trohe, ki opisuje odnos med zgodnjo slovensko dramaturgijo in dramatiko ter obe umešča v sočasne evropske umetnostne tokove. Mateja Pezdirc Bartol se prav tako spopade z zahtevnim izzivom – zanima jo vpliv Dumasove *Dame s kamelijami* na slovensko meščansko dramo –, a ima premalo konkretnih zgodovinskih podatkov, da bi lahko prepričljivejše dokazala svojo osrednjo hipotezo. Bedjaničev življenjepis opernega pevca Emila Scarie in Grdinova analiza libreta *Gorenjskega slavčka* sta že v zasnovi zastavljena precej ožje kot večina drugih razprav, tako da je njun prispevek k slovenski teatrologiji težje pravilno oceniti. Članek Henrika Neubauerja o »Začetkih baleta na Slovenskem« verjetno prej spada v enciklopedijo kot v monografijo, razmišljanja Iva Svetine o Tugomerju pa v zbirko literarnih esejev.

Zadnji del študije s podnaslovom Geneza odrskega govora in gledališkega izobraževanja sestavljata le dva prispevka, ki pa sta oba izvorna in zelo skrbno pripravljena. Članek Barbare Orel »dopolnjuje Koblarjevo razpravo« (288) o gledališkem izobraževanju na Slovenskem in nazorno opisuje postopni prehod med poljudnimi nasveti za ljubitelje ter sistematičnim pristopom k poklicnemu gledališču. »Dramatična šola ni dala le prvih slovenskih poklicnih igralcev,« zapiše Orlova, »temveč tudi gledališke pedagoge, ki so izoblikovali temelje za poučevanje igralcev« (305). Katarini Podbevšek prav tako uspe v dobro znanem materialu odkriti nekaj novega. Pri poskusu rekonstrukcije odrske govornice v drugi polovici devetnajstega stoletja se, denimo, sklicuje na malo

znano arhivsko gradivo, kar ji omogoči, da se celo zloglasnega elkanja loti precej objektivneje kot večina njenih predhodnikov. Njena analiza razlik »med deklamacijo in moderno naravno govorico« (272) je vseskozi logična, dokazi pa zgovorni ter podprti z zgodovinskimi dejstvi. Še posebej učinkovit je zaključek njenega članka, v katerem s prefinjenim občutkom za samoironijo opozori na neizogibne omejitve razpravljanja o načeloma minljivem pojavu, kakršen je odrski govor.

Kot znanstveno delo so *Začetki in dosežki* jasno zastavljeni in pregledno organizirani. Knjiga je tudi lepo oblikovana in opremljena z vrsto zanimivih fotografij in faksimilov. A kot večina študij, ki jih sestavljajo simpozijски prispevki, se ne more izogniti nekaterim neizogibnim pastem podobnih zbornikov: ni, recimo, metodološko dosledna. Medtem ko večina avtorjev svoje vire navaja v opombah, nekateri drugi podobne podatke vključujejo v glavno besedilo, kar seveda ne vpliva na kakovost njihovega izvajanja, bralca pa le malce zmoti. Glede na to, da si *Začetki in dosežki* prizadevajo preseči okvire standardnega »festschrifta« ter delovati kot prava monografija, bi bilo verjetno lažje doseči vtis, da so članki poglavja v zaokroženi celoti in ne zgolj med seboj nepovezani referati, če bi bili oblikovno nekoliko bolj poenoteni. Kljub tem manjšim pomanjkljivostim je zbornik vseeno dovolj ambiciozen in intelektualno domišljen, da predstavlja pomemben prispevek k slovenski gledališki vedi. In čeprav se na prvi pogled ukvarja z dobo, ki smo jo že davno prerasli, nam vsaj s svojo podrobno razčlemba vzrokov za neverjeten kakovostni preskok v razvoju slovenskega teatra vendarle ponuja nekaj, kar bi nas moralo privlačiti celo danes. Zgodovine je morda v postmodernizmu res konec, toda to še ne pomeni, da je konec tudi njenih nauk.

Kako se kaže vladavina

Kaja Kraner, kraner.kaja@gmail.com

**Aldo Milohnić. *Umetnost v času vladavine prava in kapitala*.
Maska, 2016 (Transformacije, 37).**

Knjiga *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* sociologa kulture in profesorja zgodovine gledališča Alda Milohnića, ki je leta 2016 izšla pri založbi Maska, združuje ključne tematike, ki jih je bodisi samostojno kot avtor in urednik bodisi s sodelavci pri raziskovalnih projektih tematiziral zadnjih dobrih petnajst let. Čeprav v naslovu izpostavi zlasti »umetnost« in pričinja ter končuje s Cankarjem (predvsem v drugi polovici knjige pa ob Brechtu naniza še nekaj sodobnejših umetniških primerov), izhaja iz natančne analize zgodovinske konstitucije modernega prava ter procesa njegove avtonomizacije. Ta je dosledno kontekstualiziran z zgodovino formacije moderne meščanske (pravne) države vzporedno s kapitalističnim produkcijskim načinom, pri čemer avtor sledi ključnim ugotovitvam kritike politične ekonomije. Predvsem ugotovitvi, da lahko kapitalistična objektivna ekonomska eksploatacija, ki bazira na pravni svobodi in enakosti, prepreda vse družbene sfere (ekonomija, politika, kultura) ravno na podlagi njihove pravno utemeljene avtonomije; gre torej za obliko povezanosti preko ločenosti.

Avtor *Umetnosti v času vladavine prava in kapitala*, kot poudari tudi Lev Kreft v spremni besedi, torej ne pričinja z analizo pravnih norm, ki se bolj ali manj neposredno tičejo umetnosti (četudi se v drugem delu predvsem preko avtorskega prava dotakne tudi teh), niti z analizo avtonomije umetnosti, ki je bila v 20. stoletju že pogost predmet kritike. Namesto tega preko izbranih konkretnih umetniških primerov pod drobnogled vzame predvsem negladke stike dveh avtonomij (ne nujno izključno pravne in umetniške); konflikte, ki jih sproža videz avtonomnih področij, ali pač avtonomizirani pravni sferi imanenten »notranji« konflikt na mikrodružbeni ravni. Lahko bi torej rekli, da je – kljub številnim umetniškim primerom – bolj kot umetnost v ospredju ravno »vladavina prava in kapitala«. Morda celo, da umetnost služi skorajda kot sredstvo, ki nam pomaga, da se od materialističnega fokusa na objektivne mehanizme vladavine, ki je v knjigi primarno zastopan, in od makroravni (družbene, ekonomske) premaknemo h konkretnemu, subjektivnemu, estetskemu, simbolnemu, ideološkemu, kamor se načeloma primarno umešča umetnost. Evidentno gre torej za – na podlagi omenjenega materialističnega fokusa tudi nekoliko predvidljivo – optiko produkcije vidnosti in videza; kako se makro zrcali na mikroravni, kakšne konflikte na slednji

povzroča nujni videz avtonomije in, ne nazadnje, kako lahko umetniška (dramska, gledališka, performativna) produkcija vidnosti ali videza s svojimi postopki poseže, intervenira v oboje.

Na podlagi tega je tudi smiselno, da se po krajšem uvodnem delu in vsebinski osvetlitvi Cankarjeve drame *Kralj na Betajnovi* Milohnič najprej osredotoči na kritiko meščanskega prava z branjem pravne teorije, ne pa morebiti podrobno na zgodovinske spremembe v kazenskih postopkih. V drugem poglavju sta tako v ospredju ravno zgodovina formacije pravni sferi imanentnega konflikta med šolo naravnega prava in pravnim pozitivizmom ter proces njene avtonomizacije. Medtem ko je med 17. in 18. stoletjem, kot poudari, prednjačila naravnopravna usmeritev, je v 19. in 20. stoletju glavno besedo prevzel pravni pozitivizem, ki je rezultat podobnega procesa avtonomizacije, kakor ga doživita tudi kulturna in umetnostna sfera v približno istem obdobju. Če naravno pravo bazira na pojmu pravičnosti, pravni pozitivizem izhaja iz poskusa, da bi se pravo zne bilo nuje po iskanju temeljev onstran samega sebe, ki sovpadе s širšo »kapitalistično« avtonomizacijo družbenih sfer, vključno z ekonomsko in politično. Pravnopozitivistični cilj zagotoviti pravično sodbo v tem kontekstu zasleduje imperativ lastne nepristranskosti, četudi so zakoni, na podlagi katerih deluje, v modernih parlamentarnih demokracijah stranski produkt političnih odločitev parlamenta in temu ustrezno ne-nevtralni.

Zgodovina avtonomizacije pravne sfere je sicer najprej izpeljana preko preloma med antično in novoveško naravnopravno doktrino, nato pa premik od naravnega prava k pravnemu pozitivizmu osvetli na podlagi primerjave Rousseaujeve *Družbene pogodbe* in Kelsnove *Čiste teorije prava* z začetka 20. stoletja, ki mora za lastno samoutemeljitev človekovo naravo zamenjati za »hipotetični temelj«. Pravni red se tako loči od narave človeka ter družbene, politične teorije in se okoli te hipotetične temeljne norme vzpostavi kot sistem, ki svojo enotnost dolguje (relacijski medsebojni povezanosti norm. Oziroma – homologijo iz teoretske psihoanalize izpelje tudi avtor – predpostavljena temeljna norma funkcionira kot temeljni označevalec, ki drseči verigi pravnih norm podeli pomen in jih totalizira.

Ko se v nadaljevanju Milohnič poskuša od temeljnega pravnozgodovinskega »notranjega« konflikta premakniti k odnosu med pravom in kapitalom, izhaja predvsem iz materialistične kritike meščanske države in politične ekonomije (Lenin, Engels, Marx, Althusser idr.). To izpelje na podlagi uvedbe klasične marksistične topike baze in vrhnje stavbe, čemur sledi izsek zgodovinskih prevpraševanj glede tega, kam točno je mogoče umestiti pravo (ali je to glede kulture in umetnosti neproblematično evidentno). Prav na tem mestu se pokaže nuja, da neposredneje vpelje vidik produkcijskih razmerij; pravo sicer izvira iz vrhnje stavbe, vendar

ima metanormativni značaj, zaradi česar funkcionira tudi v materialni bazi. Ureja procese menjave oziroma deluje na področju cirkulacije, ravno tako pa tudi odnose v produkciji, dveh pojmov, ki sta v kapitalizmu med seboj ločena, kar naj bi bilo ključno. Prav na podlagi te ločenosti se namreč znotraj same ekonomske sfere izključi ali prikrije vidik kapitalistične eksploatacije oziroma prilaščanja presežne vrednosti. Na podoben način se tudi v pojmu pravnega subjekta, tj. svobodnega imetnika pravic, ki svobodno, avtonomno vstopa v pogodbeno delovna razmerja in prodaja svojo delovno silo lastniku kapitala, zabriše strukturna prisila k temu istemu, tj. zagotovitvi eksistenčnega minimuma.

Medtem ko je bila v času industrijskega kapitalizma 19. stoletja ločnica med sfero produkcije in cirkulacije, ki je zakrivala vidik eksploatacije v razmerju med lastniki kapitala in tistimi, ki imajo v lasti zgolj lastno delovno silo, evidentno vezana na ločitev slednjih od produkcijskih sredstev in predmetov (njihovega) dela, postindustrijski/kognitivni kapitalizem, ki se mu Milohnič približuje v drugi polovici knjige, vnaša določeno spremembo. Sodobni kognitivni delavci imajo namreč praviloma v lasti produkcijska sredstva, hkrati pa so – dokler ne vstopijo v proces svoje »ekonomske realizacije« na trgu – izključni lastniki produktov svojega dela. Tukaj bi bilo recimo mogoče položaj sodobnih kognitivnih delavcev kontekstualizirati z zgodovinsko situacijo umetnikov na prehodu iz fevdalizma v kapitalizem na podlagi analize umetniškega produkcijskega načina. Ta namreč, kljub temu da umetnik začne producirati za anonimnega naročnika na trgu, vse od takrat načeloma ostaja unikatno obrtniški, o čemer predvsem ob primeru likovne umetnosti obsežno piše Dave Beech v knjigi *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics* iz leta 2015, ki jo izpostavi tudi Lev Kreft v spremni besedi. Umetnik, ki nastopa v kontekstu formiranega kapitalističnega produkcijskega načina, podobno kot sodobni kognitivni delavec, torej deluje kot delavec, hkrati pa – pogojno rečeno – »lasten kapitalist«. Pri tem pa ga v »izločitev v eksploatacijo« sili njegova ločenost od družbenih pogojev produkcije. Navkljub dejstvu, da ostaja lastnik produkcijskih sredstev in produktov lastnega dela, se je namreč na prehodu v kapitalizem spremenil način valorizacije umetniških del. V golo ekonomsko ovrednotenje se je evidentno vključila še neekonomska, družbena, simbolna valorizacija različnih strokovnjakov, kritike, širše publike, ki preko produkcije t. i. simbolne vrednosti umetniškega in umetnikovega dela vplivajo na formiranje in rast/padec ekonomske vrednosti na (umetniškem) trgu. Sodobni kognitivni delavec torej, podobno kot umetnik od modernosti naprej, sam nima avtomatičnega dostopa do tega, da se njegovo delo simbolno in ekonomsko ovrednoti, zaradi česar se je tudi pripravljen »izločiti v eksploatacijo« tem, ki ga imajo (umetniškimi institucijam, trgovcem z umetninami, založbam itn.).

Milohnič sicer povezanost prava in t. i. umetniškega ekonomskega ekscenpcionalizma

v veliki meri pušča ob strani, saj, tako se zdi, kritika politične ekonomije ostaja bolj na ravni kontekstualizacije delovanja pravnih norm, pri čemer ga zanima predvsem mehanizem pravno podprte vladavine, ki strukturni prisili nadeva krinko svobodne izbire. Konkretni primeri umetniških praks, ki jih niza predvsem v osrednjem delu knjige, tako vzporedno z izpostavljenim fokusom na produkcijo vidnosti in videza posledično še sami izpadejo nekoliko ilustrativno. V četrtem poglavju tako poskuša osvetliti premik znotraj opusa Bertolta Brechta, ki izhaja iz njegovega srečanja z Marxovo kritiko politične ekonomije, preko česar tudi neposredneje vpelje koncepcijo umetnosti kot reprezentanta družbene realnosti. Izhajajoč iz gledališkemu/dramskemu mediju imanentne zmožnosti uprizarjanja sprememb v času, izpostavi taktiko »ponazarjanja razklanosti družbe na družbenoekonomske razrede in hkratnega stopnjevanja dramatičnosti spopada« (57). Znotrajestetska drama in razklanost Brechtovih podjetniških dramskih likov (Puntila, Peachum, Mauler, Šuj Ta idr.) poskuša po avtorjevem mnenju prezentirati, kako »svobodne individuume« prežemajo (protislovna) družbena razmerja.

V analizi Brechtove »evolucije« od intuitivne (kot se je sam izrazil: nihilistične) k strukturni kritiki meščanske družbe, ki izhaja iz njegovega študija Marxa, se Milohnić začne postopoma približevati sodobnejšim umetniškimi primerom. Ob koncu poglavja »Brecht: 'Marx kot gledalec mojih komadov'« namreč izpostavi Brechtov »pravni eksperiment« onstran gledališke črne škatle; njegovo tožbo zoper podjetje, ki je odkupilo pravice za filmsko adaptacijo *Opere za tri groše*, je tako mogoče misliti kot uverturo k sodobnim primerom »umetnosti, ki ustvarja z zakonom«. Brechtova tožba zoper podjetje, ki je kršilo pogodbene določbe, iz katere sledi njegova dramska adaptacija *Proces za tri groše*, naj bi namreč pokazala, »da je sodstvo moralo ovreči pravno ideologijo, na kateri temelji, v prid gospodarskemu interesu, ki ga ta ideologija taji« (66).

Na podlagi tovrstnega izhodišča v razkrivanju prikritega se Milohnić premakne k analizi zgodnjih performansov Jana Fabra, k predstavi *Incasso Vie Negativa* in k preimenovanju Janezov Janš, ki jih družijo predvsem tematizacija ekonomije umetniškega sistema oziroma – kakor se izrazi sam z aplikacijo pojma, ki ga je Slavoj Žižek prvič uporabil v zgodnjih 90-ih v navezavi na Laibach – »'nadidentifikacija' z logiko delovanja umetnostnega trga z namenom, da to logiko razgalijo« (73). V poglavjih, ki sledijo tem primerom, so za razliko od tega v ospredju pravne določitve, ki tako ali drugače omejujejo pravno zagotovljeno pravico do svobode umetniškega izražanja, od koder Milohnić povleče temeljni sklep knjige, da »umetnost [...] nikoli 'ne ustvarja zakona' [...], ampak kvečjemu lahko uživa poseben status v zakonu« (87).

K »umetnosti, ki ustvarja z zakonom«, avtor sicer prišteva tako umetniške

dramatizacije/inscenacije dejanskih sodnih procesov, umetniške prakse, ki izrabljajo pravno varstvo umetniškega ustvarjanja za »zunajumetniške cilje«, kot tudi primere t. i. inkriminirane umetnosti. Vsi našteti pristopi naj bi po avtorjevem mnenju nadaljevali zgodovinskoavantgardno tendenco po »odpovedovanju getu meščanske umetnosti« in rušenju meja med umetnostjo in vsakdanjostjo. V tej navezavi bi bilo mogoče omeniti še eno skupno točko, ki je Milohnić sicer neposredno ne izpostavi; pogoj možnosti zgodovinskoavantgardnega rušenja meja, je vendarle prav dejstvo, da je umetnost že avtonomizirana, tj. konstituirana kot ločena sfera ali celo nekakšen rezervat človeške ustvarjalnosti.

Natanko v okviru tematizacije različnih pristopov »umetnosti, ki ustvarja z zakonom«, avtor znova uvede pojem, ki ga je uporabil tudi v članku »Artivizem« iz leta 2005, in sicer javni amater. Potencial sodobnih umetnikov, ki v svojih kompleksnih meddisciplinarnih raziskovalnih projektih vstopajo na različna družbena področja onstran umetnosti (pravo, politika, znanost itn.), torej področja, na katerih so »amaterji«, naj bi koreninil predvsem v tem, da lahko razkrivajo domačijski, poklicno deformirani pogled profesionalcev posameznega področja, da problematizirajo njegovo doxo, *common sense* ali pač ideologijo.

Četudi se poglavja, ki izhajajo iz konkretnih umetniških primerov, na prvi pogled zdijo kot nekoliko nesistematična pahljača možnosti umetniškega pozicioniranja do prava, jih vendarle družijo izpostavitve skupne točke; temeljni preplet prava in kapitala, ki se zažira v prav vse avtonomizirane družbene sfere, je zasebna lastnina. Od tod Milohnić s problematizacijo avtonomije umetnosti postopoma preide prav k avtorskim pravicam oziroma avtonomiji avtorjev, kar ga vodi od obdobja preloma med 18. in 19. stoletjem prek t. i. Kantove estetike do Marxove materialistične kritike idealizma. Oriše torej proces avtonomizacije umetniške sfere, ki poteka vzporedno s premikom od cehovsko-obrtniške paradigme produkcije umetnosti k produkciji umetnosti za prosti trg in anonimnega naročnika. Hkrati pa poteka vzporedno z vzpostavitvijo razlikovanja med idejnim/kognitivnim produktom in materialnim objektom, torej še enim od nujnih videzov razločenosti, ki naj bi jih bilo mogoče misliti kot pogoj možnosti eksploatacije (v tem primeru avtorjev). Milohnićeva kritika je tukaj znova relativno predvidljivo kritično-teoretska; onstran tega, da predvsem ob (za to najpripravnejšem) primeru založniške industrije oriše proces pravnih modifikacij varstva intelektualne lastnine od 18. stoletja, ko se tudi vzpostavi omenjeno razlikovanje med idejnim in materialnim, naj bi namreč po njegovem mnenju temeljni kamen vzdrževanja tega videza razločenosti prispevala ravno (idealistična) ideologija ustvarjalnosti, ki vzdržuje podobo ingenioznega ustvarjalca, ki ustvarja kot-da *ex nihilo*. Prvenstveno naj bi šlo torej za »idealistično zanikanje realnih eksistenčnih razmer« (155), kar ne drži povsem, saj je, kot smo predhodno izpostavili, ločitev med

idejnim/kognitivnim in materialnim po eni strani konstitutivna za vzpostavitev dveh oblik valorizacije umetniških del. Po drugi strani pa ravno tudi idealistična ideologija ustvarjalnosti prispeva legitimacijo za državno kulturno politiko in javno podpiranje umetnosti, ki naj bi intervenirala v »kvarne učinke« kapitalističnega trga na umetnost kot rezervat človeške ustvarjalnosti.

Preko osvetlitve procesa avtonomizacije umetniške sfere se Milohnič v zaključnem delu knjige sicer loti še natančnejše osvetlitve aktualnega (postindustrijskega, neoliberalnega, postfordističnega itn.) produkcijskega konteksta, kjer so avtorske pravice in pravnoformalna avtonomija kulturnih delavcev osvetljene v kontekstu prekarizacije in fleksibilizacije dela, ki ga (v slovenskem prostoru predvsem od 80. let prejšnjega stoletja) spremljajo pravne modifikacije njihovega statusa v smeri podjektivizacije.

Težko bi rekli, da so preko fokusa na produkcijo vidnosti/videza in vladavino, ki deluje na način maskiranja strukturne prisile v svobodno izbiro, v ospredju najbolj manifestativne oblike vladavine prava in kapitala, vsekakor pa bi bilo mogoče reči, da Milohnič pod drobnogled vzame njen relativno ozek izsek. Praktično povsem zanemari recimo *vladnost*, ki deluje na telo, vzbuja afekte, poganja željo itn., od koder so v 20. stoletju v veliki meri črpale (teoretsko)psihoanalitične, (post)strukturalistične kritike materialistične koncepcije ideologije, ki so fokus preusmerile predvsem na njen »kako deluje«. Slednjo bi bilo na primer mogoče vsaj nakazati v osvetlitvi produktivnih vidikov naravnopravne – recimo temu – »vladavine pravičnosti«, za katero se zdi, da od 19. in 20. stoletja, četudi v ozadju, ne vztraja objektivno, ampak ravno subjektivno, estetsko, na primer kot internaliziran odpor do *poosebljene* nemoralnosti in brezdelja, (moralistični?) imperativ razkrivanja in obsojanja nepravičnosti, lenobe, ki se zgolj kaže kot produktivna itn. Morda bi v tej navezavi lahko celo tvegali reči, da je vladavino naravnega prava, ki poskuša pravne norme utemeljiti v človekovi naravi, zgodovinsko lahko nadomestil pravni pozitivizem, ki se lahko utemelji le še v samem sebi, ker ali če se je vladavina pravičnosti že naturalizirala na mikrodružbeni ravni. Ta v političnem smislu veliko bolj ambivalentna oblika vladavine, ki ne izgine enostavno ob razkritju, da za poosebitvijo kapitala (kapitalist, podjetnik) stojijo objektivni ekonomski zakoni, je namreč temelj, iz katerega – onstran zagotovitve eksistenčnega minimuma – izhajajo tako »nekritično« pristajanje na strukturno prisilo k delu in na kapitalistično eksploatacijo kot tudi »kritična« umetnost. Gre za oblike vladavine, ki se vzpostavljajo in reproducirajo predvsem preko govora in subjektivacije (kritike, razkrivanja, moraliziranja, vzbujanja afektov itn.), med katere mogoče umestiti ravno umetnost.

Kako analizirati gledališče v družbenem kontekstu?

Gašper Troha, gasper.troha@arsem.si

Joshua Edelman, Louise Ejgod Hansen in Quirijn Lennert van den Hoogen. *The Problem of Theatrical Autonomy - Analysing Theatre as a Social Practice*.

Amsterdam University Press, 2017.

Raziskovalci Joshua Edelman, Louise Ejgod Hansen in Quirijn Lennert van den Hoogen se posvečajo sodobnim umetnostim, gledališču ter gledališkim sistemom. Njihovo delo *The Problem of Theatrical Autonomy - Analysing Theatre as a Social Practice* (*Problem gledališke avtonomije - analiza gledališča kot družbene prakse*) se spopada z zanimivo dilemo. Gledališče in gledališke predstave dojemamo kot nekaj posebnega, nekaj, kar se razlikuje od vsakdanjih družbenih aktivnosti. Toda prav ta gledališka praksa je odvisna od neumetniških družbenih področij, saj je gledališče ena najdražjih umetniških zvrsti in se zanaša na kolektivno recepcijo. Avtorji si tako zastavljajo osrednje raziskovalno vprašanje: »Kako je mogoče, da se gledališče razlikuje od družbenega sveta, a je z njim kljub temu povezano?« (11). To je zelo zanimiv predmet razprave, saj je gledališka umetnost res precej heterogena in združuje številne žanre, različne organizacije, sisteme financiranja itd. Analizi samega področja gledališke umetnosti je treba torej dodati tudi perspektivo njene umeščenosti v določeno družbo. To vprašanje je pomembno za umetnike, ki zavzemajo položaj v družbi, za oblikovalce politik, ki odločajo o različnih oblikah podpore umetnosti, za politike, ki iščejo razloge, da bi podprli umetnost in kulturo nasploh itd.

Avtorji knjige v odgovor na svoje vprašanje ponujajo gledališko avtonomijo. To je koncept, ki izvira iz del Pierra Bourdieuja o estetiki, v katerih trdi, da sta avtonomija in samonanašalnost v samem osrčju umetnosti in estetike. Avtorji podrobno obravnavajo kritike Bourdieuja in drugih teoretikov sociologije umetnosti (kot sta na primer Luc Boltanski in Laurent Thévenot). Nazadnje oblikujejo lastno definicijo gledališke avtonomije: »Gledališče je avtonomno toliko, kolikor si prizadeva za lastno vrednost« (27). Kljub temu koncepta gledališke avtonomije ni tako preprosto opisati, saj se ves čas na novo vzpostavlja in se zato spreminja. Avtorji zaključijo: »Naš cilj ni opisati ali opredeliti vrednosti, ki je specifična za področje gledališča« (199). Naštejejo tri razloge za to trditev, vendar tu za ponazoritev navajam samo prvega: »Trdimo, da je vsakišno izoblikovanje tipa specifične vrednosti lahko le

začasno, saj se sam značaj gledališkega področja – oziroma umetnosti v širšem pomenu – upira strogim definicijam« (prav tam). Tako poskušajo z negacijo pojasniti, da si umetnost ne prizadeva niti za ekonomske vrednote niti za ustaljeno vsebino ali formalne vzorce.

Najbrž je res nemogoče opredeliti gledališče in njegovo avtonomijo na abstraktni ravni, vendar je to nujno, če se želimo o tem pogovarjati. Zato avtorji več kot polovico knjige razpravljajo o gledališki avtonomiji z različnih zornih kotov (o konceptu umetniške avtonomije, o avtonomiji v sodobnem gledališču, o tem, kako akterji v gledališkem svetu izrabljajo zahteve po avtonomiji). To dokazuje, da si avtorji niso izbrali najlažje poti, vendar obenem tudi ne razjasni osrednjih vprašanj: zakaj in kako je gledališče družbena praksa in kako naj ga analiziramo, da bi to zajeli v svoje razmišljanje.

Kljub vsem poskusom, da bi se izognili definiciji gledališke avtonomije, se zdi, da avtorji privzemajo, da so osnovne značilnosti gledališke avtonomije svoboda govora, ustvarjalnost in simbolni kapital v nasprotju z ekonomskim kapitalom. S tem v mislih analizirajo povezave med gledališkim področjem in preostankom družbe v zadnjih dveh, po mojem mnenju najzanimivejših poglavjih: »Kako organizacija gledališča oblikuje zahteve po avtonomiji« in »Kako zahteve po avtonomiji služijo ljudem zunaj gledaliških področij«. V omenjenih poglavjih avtorji podajajo dober pregled sistemov financiranja (preko vlade, različnih agencij, zasebnih skladov, zasebnih pokroviteljev, prodaje vstopnic itd.), načinov sodelovanja s publiko, drugih družbenih področij in različnih pristopov s cilji, ki presegajo gledališče (torej moralno poboljšanje, izobraževanje, samoupodobitev, ekonomski razvoj, družbeno vključevanje). Tukaj se zdi, da izbira zgoraj omenjene definicije gledališke avtonomije lahko marginalizira gledališke žanre, ki ne stremijo zgolj k estetskim vrednotam (torej družbeno gledališče). Tako avtorji zaključijo, da se mora gledališče boriti za avtonomijo ali vztrajati pri njej, da bi ohranilo svoje mesto v družbi.

Avtorji zaznavajo različne odnose med gledališčem in družbo, ki izvirajo iz tega avtonomnega položaja: 1) odnos z mediji, ki spodbujajo predstave in omogočajo povezavo med gledališčem in splošno publiko; 2) neposreden odnos z gledalci; 3) odnos s širšo publiko, ki si ni ogledala predstave, a ima o njej že mnenje; 4) odnos s financerji ali oblastmi. Ti odnosi se neprestano spreminjajo in na novo vzpostavljajo, a je pomembno, da jih upoštevamo pri gledališki analizi.

Kot omenjam zgoraj, je cilj te knjige ponuditi bralcu metodološki pregled, orodje za raziskovanje konkretnih zgodovinskih primerov. Na tej ravni ti koncepti oživijo in nam nudijo nov vpogled v gledališko področje. Tak pristop so uporabljali že drugi avtorji (na primer Jean Duvignaud v delu *Sociologie du théâtre; essai sur les ombres*

collectives, Dragan Klaić v številnih esejih in drugi). Novost, ki jo prinaša ta knjiga, je mnenje, da je gledališka avtonomija ključni koncept.

Vsekakor nam takšen pristop ponuja boljše razumevanje dogajanja v določenem gledališkem sistemu in časovnem obdobju. Raziskovalci sociologije gledališča so že izvedli podobne analize za vzhodnoevropsko gledališče v času komunizma (*The Dissident Muse: Critical Theatre in Central and Eastern Europe 1945–1989 / Disidentska muza: kritično gledališče v Srednji in Vzhodni Evropi v letih 1945–1989*). Temeljitejša raziskava o slovenskem gledališču je na voljo v moji monografiji *Ujetniki svobode* (2016).

Raziskava, ki bi jo naredili na regionalni ravni in v večji raziskovalni skupini, bi najbrž še bolje preverila in potrdila predlagano metodologijo. Prav tako bi nam omogočila, da bi ponovno napisali zgodovino gledališča na dovolj podroben način, da bi zadostili zapletenosti predmeta raziskave.

Komu bi koristila takšna analiza? Gotovo številnim prejemnikom: v prvi vrsti strokovnjakom in študentom gledališča, ki dojemajo gledališče v vsej njegovi kompleksnosti znotraj družbe; gledališčem, ki iščejo nove povezave s publiko, financerji in drugimi družbenimi področji; navsezadnje pa tudi oblastem, kadar razmišljajo o družbenem potencialu gledališča oziroma umetnosti.

The Problem of Theatrical Autonomy je torej delo, ki v gledališki analizi odpira zanimivo in pomembno razpravo. Vprašljivo je, ali lahko koncept gledališke avtonomije, ki ga je skoraj nemogoče opredeliti brez precejšnje mere redukcionizma, postane ključni dejavnik nadaljnjih raziskav sociologije gledališča. Prav analiza konkretnih primerov bo pripeljala do odgovora na to vprašanje. Knjiga je torej koristen prispevek, ki bo vsakemu raziskovalcu ali študentu pomagal premisliti izbrani metodološki pristop.

Prevedla Kaja Bucik Vavpetič

How to Analyse Theatre in a Social Context?

Gašper Troha, gasper.troha@arsem.si

Joshua Edelman, Louise Ejgod Hansen and Quirijn Lennert van den Hoogen. *The Problem of Theatrical Autonomy - Analysing Theatre as a Social Practice*.

Amsterdam University Press, 2017.

Joshua Edelman, Louise Ejgod Hansen and Quirijn Lennert van den Hoogen are three researchers who specialise in contemporary arts, theatre and theatre systems. Their book *The Problem of Theatrical Autonomy - Analysing Theatre as a Social Practice* tackles an interesting dilemma. We perceive theatre and theatrical performance as something special, something different than everyday social activity, however, this same theatre practice is dependent upon non-artistic social fields, as it is one of the most expensive artistic genres and it relies on a collective reception. As the authors pose in their main research question: "How is it, then, that, theatre is distinct from – and yet connected to – the social world around it?" (11). It is a very interesting topic as theatre is indeed a rather heterogeneous artistic field with a number of genres, different types of organisation, financing systems, etc. It is thus necessary to analyse it not only from within the field, but also from the perspective of its position within a particular society. Furthermore, this question is relevant for artists who claim their position within a society, for policy makers who decide on different kinds of support for the arts, politicians who seeks arguments for supporting arts and culture in general, etc.

The authors offer theatrical autonomy as an answer to the above question. Theatrical autonomy is a concept that stems from Pierre Bourdieu's work about the aesthetic field, where he argues that autonomy and self-referentiality are at the core of the arts and aesthetics in general. The authors discuss in great detail the criticism of Bourdieu and other theorists of the arts sociology (for example, Luc Boltanski and Laurent Thévenot). In the end they come up with their own definition of theatre autonomy: "Theatre is autonomous to the extent that it pursues its own value" (27). Nevertheless, the concept of theatre autonomy is not easily described, as it is always renegotiated and thus changing. As the authors conclude in the end: "We have not set ourselves the task of describing or defining this value specific to the theatre field" (199). They state three reasons, but for the sake of illustration, I will cite only the first one: "We argue that any formulation of the nature of specific value can be only temporary as the very

nature of theatre fields – or art fields in general – is that they resist strict definitions” (Ibid.). Thus they try to negatively define that art does not pursue economic values nor stable content or formal patterns.

It is true that it is probably impossible to define the theatre field and its autonomy on an abstract level, but it is necessary if we want to discuss the subject. For this reason, the authors discuss theatrical autonomy from different angles (“The concept of artistic autonomy”, “Autonomy in the contemporary theatre”, “How agents in theatre fields make use of claims to autonomy”) for more than one-half of the book. It proves that the authors have not taken an easy path, but at the same time it does little to clarify the main questions, being, why and how is theatre a social practice, and how should we analyse it to take this into consideration.

Despite all the precaution taken to avoid defining theatrical autonomy, it seems that the authors have decided that the basic features of theatrical autonomy are freedom of speech, creativity, and symbolic capital in opposition to economic capital. With this notion they analyse connections between the theatre field and the rest of society in the last two, and by my opinion, most interesting chapters: “How theatre organization shapes claims to autonomy”, and “How claims to autonomy serve those outside theatre fields”. Here, the authors give a good overview of funding systems (governmental, through different agencies, private funds, private sponsors, ticket sales, etc.), possible connections to the audience, other social fields, and different approaches that have extra-theatrical goals (that is, moral betterment, education, self-representation, economic development, social inclusion). Here it seems that a decision for the above-mentioned definition of theatre autonomy tends to marginalise theatre genres that do not pursue exclusively aesthetic values (that is, social theatre). Thus the authors conclude that theatre has to fight for or persist at its autonomy in order to be able to maintain its place in the society.

Stemming from this definition of autonomy, the authors detect different relationships between theatre and society: 1) media that provide stimulation for productions and a channel between theatre and general public; 2) the direct relationship to the audience; 3) the relationship to the general public that has not seen the production, but has an opinion about it; 4) the funding bodies or authority. These relationships are constantly changing and being re-negotiated, but it is important that theatrical analysis takes them into account.

As I have already mentioned, the aim of this book is to set before a reader a methodological overview, a tool for examination of concrete historical cases. It is on this level that these concepts come alive and give us new insights. It is an approach that has already been used by different authors (for example, Jean Duvignaud in *Sociologie*

du théâtre; essai sur les ombres collectives, various essays by Dragan Klaić and others). What is new here is the fact that theatre autonomy is offered as a key concept.

Nevertheless, it is true that such an approach gives us a better understanding of what was or is going on in a particular period of time and theatre system. Researchers in the sociology of theatre have already done similar analyses for Eastern European theatre under Communism (*The Dissident Muse: Critical Theatre in Central and Eastern Europe 1945–1989*). A more thorough one for Slovenian theatre can be found in my monography *Ujetniki svobode* (Captives of Freedom, 2016).

If such research were to have been done on a regional level and in a wider research group, it would probably test and confirm the proposed methodology even further. It would also enable us to rewrite a theatre history in a way that could give justice to the complexity of our research subject.

For whom can such an analysis be useful? For a number of recipients: firstly, for theatre scholars and students, as they can grasp theatre in its complexity inside the society; secondly, for theatres that seek new ways of connecting to their audience, funders and other social fields; thirdly, for authorities when they are thinking of the potentials theatre/arts have in a society.

The Problem of Theatrical Autonomy is thus a book that opens up an interesting and necessary debate in theatre analysis. It is arguable whether theatrical autonomy, being a concept that is almost impossible to define without a certain amount of reductionism, can be the key concept in further research on theatre sociology, but precisely the research of concrete cases will answer this question. It is therefore a valuable book that will help any researcher or student rethink his or her methodological approach.

(Ne)slišnost krvavečih bradavic

Katja Gorečan, katjagore@gmail.com

Simona Semenič. *Me slišiš?*
KUD AAC Zrakogled, 2017.

Simona Semenič. *Tri drame.*
Beletrina, 2017.

Simona Semenič v knjižni izdaji *Me slišiš?* predstavlja tri besedila: *Jaz, žrtev*; *Še me dej in Drugič*. Skozi perspektivo prvoosebne pripovedovalke na brutalno odkrit in rahločuten način prikazuje večplastnost problematike ženske kot ustvarjalke, ženske kot matere, ženske v razmerju, ženske kot žrtve, ženske, vpete v prostor seksualne objektivizacije telesa, ki se ji v mnogih primerih želi zoperstaviti, in ženske, ki je kot človek vržena v sistem. Ta prostor ne nudi pretirane podpore in je pravzaprav zadušljiv, zato je Simonina najljubša didaskalija »vdih/izdih«. V besedilu, ki v celostni strukturi sicer deluje kot monodrama, Semeničeva izpove nekatere, predvsem nekonvencionalne dramske situacije, kot so močenje postelje v otroštvu, epileptični napadi, porod in z njim povezano dogajanje ter krvavitve iz bradavic ob dojenju. Vse te situacije v prvem besedilu, *Jaz, žrtev*, izkrivljajo mistifikacijo določenih tem, ki ne samo v slovenski dramatiki, ampak tudi širše v literaturi zasedajo mesto »drugosti« in pogosto dobivajo oznako »ženskosti«, zaradi katere naj bi se »ženske ustvarjalke« razlikovale od »moških ustvarjalcev«. Ta situacija spomni na uvodnik v knjigo *Drugi spol* Simone de Beauvoir, kjer Simone priča o sporih z moškimi, ki ji pravijo: »'To mislite zato, ker ste ženska.' Ob tem sem se zavedala, da bi bil moja edina obramba odgovor: 'Tako mislim, ker je to res,' kar bi izključevalo mojo subjektivnost. Ni bilo govora, da bi odgovorila: 'Vi pa mislite nasprotno, zato ker ste moški'« (Beauvoir 14).

A kontekst, ki ga besedilo *Jaz, žrtev* s pomočjo razpiranja resničnih dogodkov v življenju individuuma odkriva, je vsesplošen izraz družbene in socialne problematike, v kateri je ženska pogosto uporabljena kot objekt družbene manipulacije. Naj kot primer izpostavim Simonin upor proti sodobni kapitalistični in neoliberalni družbi, ki z zapovedovanjem standardov lepote in izumetničene podobe popolnosti sodeluje s kozmetično industrijo ter vpliva na izgradnjo družbene miselnosti množice:

pa sem naletela na vznemirljivo pametnega / uspešnega / nadarjenega / in vse, kar je še tega / moškega, / ki me je vprašal / zakaj se ne šminkam / a si mislim, da sem dovolj lepa tudi brez tega / in kaj si sploh predstavljam, da se ne šminkam / saj sem vendar / ženska / takrat sem pomislila na to, da ima doma

O tem označevanju standardov s strani družbe in pravzaprav že kar vgrajeni miselnosti o izoblikovanju mitološkosti ženskega lika, o tem, kakšen naj bi bil in kako naj bi se obnašal, Monique Wittig v razpravi »One is not born a woman« razglablja kot o fenomenu označevanja, kjer »materialni feministični pristop kaže, da je tisto, kar vzamemo za vzrok ali izvor zatiranja, pravzaprav le označba, ki jo je zatiralec prevzel: 'mit o ženski' in njegovi materialni učinki in manifestacije v prilaščeni zavesti in telesih žensk« (104), ter v nadaljevanju dodaja, da »'ženska' ni vsak izmed nas, temveč politična in ideološka formacija, ki negira 'ženske' (proizvod odnosa v izkoriščanju)« (106).

Napete in predvsem stereotipne družbene konvencije se razkrivajo predvsem v dialogih, vpetih v avtoričin monolog o soočanjih z ljudmi v različnih prostorih, kot so bolnišnice, ulice, začevši z osnovno šolo, in o njenih prvih epileptičnih napadih, zaradi katerih je kot žrtev bolezni postala središče pozornosti in stigmatizirana zaradi pobrite glave, debelosti, pogostih izgub zavesti in kasneje tudi poskusa samomora pa tudi obiska psihiatra, ki ji postavi vprašanje, s katerim bi ji kot najstnici, ki je »imela stene v sobi pobarvane s temno vijolično barvo in nenehno zaprta polkna« (37), težko pomagal pri kakršnikoli rekonstrukciji identitete po poskusu samomora: »[S]imona, pa zakaj si si to naredila / a misliš, da claudia schiffer tudi to dela?« (prav tam). Različne ikone popularne kulture so torej v Simonini situaciji vzor, ki ga odraščajoči osebi postavi propadajoča avtoriteta v zdravstvu. Prav tako pa v besedilu *Jaz, žrtev* kaže na zakrnele strukture mnogih drugih družbenih avtoritet, ki ne podpirajo razvoja, ampak samo trohniijo v času, ki je obstal.

V naslednjem besedilu, *Še me dej*, gre Semeničeva zopet v detabuizacijo in izpostavi problematiko incesta. A hkrati v tekstu problematizira prijavljanje na razpise za pridobivanje finančnih sredstev in reflektira absurdno stanje na področju kulture ter hkrati s pripravami na sodobno gledališko uprizoritev v besedilo potiska publiko, natančneje: »[P]ogleda gospoda v pelcmantru z aktovko in revijo moj malček naravnost v oči, [...] medtem ko ga polona juh še vedno gleda strmo v oči in gospod bi najraje pobegnil na vece, potegnil revijo moj malček iz aktovke in si ga zdrkal kar tam, na skretu drame [...]« (75).

V opombi, ki jo doda urednik založbe, je kritični pogled na dodeljevanje sredstev Javne agencije za knjigo, ki izdaja njene knjige ni namenila nikakršne finančne podpore, saj njenega dela niso ocenili kot izstopajoče pomembnega za obogatitev slovenskega knjižnega trga (79).

Preko neposrednih replik in navezav na trenutno stanje v slovenski kulturi razbija strukturo nekega hierarhičnega sistema, ki pogosto deluje v nasprotju s samim sabo. V besedilu *Še me dej* kot v prejšnjem *Jaz, žrtev* z vrinjenimi replikami opazovalke

komentira lastne tekste z vidika sedanjosti ter tako spreminja strukturo monodrame, tako vizualno kot vsebinsko, in se približuje formi postmodernističnega romana, a hkrati daje občutek, da je vse napisano hkrati tudi govorjeno oziroma izgovorjeno pred nami kot bralci in gledalci. Pomembno je, da Semeničeva v tem besedilu izpostavlja seksizem že deloma v podnaslovu, ki se glasi: »[M]oja pička je čisto povprečna zahodnjaška pička, vsi deli so na mestu, zato se sprašujem, kdaj so mi odrezali klitoris.« Semeničeva se poslužuje podobne metode nekakšnega distanciranega pripovedovalca, kakor v svojih tekstih to počne Elfriede Jelinek, in sicer tako, da vzpostavi neko razdaljo med »jaz« in tistim, kar se dogaja okoli nje; čeprav je sama del dogajanja, pa s komentiranjem doda nekakšno iskanje nove estetike pisanja za gledališče, pravzaprav kar iskanje gledališča drugega, ki mora preseči in postati metabesedilo za izraz o problematikah, s katerimi se Semeničeva sooča in izraža.

V tretjem besedilu z naslovom *Drugič* (2014), ki je bilo prvič izvedeno sedem let po prvem delu, *Jaz, žrtev*, nadaljuje s stavkom, s katerim je končala, in sicer, naj ji pustijo kaditi. Svoj vstop v besedilo prikaže z opisom predvsem tekaških rekvizitov, ki jih je nakupila s sredstvi za realizacijo umetniškega dela. Besedilo *Drugič* je nekakšno avtobiografsko nadaljevanje teksta *Jaz, žrtev*, za katero sama avtorica pravi, da se iz komedije prevesi v tragedijo, tako rekoč v »mega žrtev«. Napadi epilepsije postanejo trenutki, ko »sem prišla k sebi na vrh hotela vsa poscana in krvava / in nisem imela pojma, kje sem« (127).

V tem besedilu je Semeničeva razkrila lastno zgodbo samozaposlene v kulturi, kjer s prošnjo za prostovoljne prispevke kot taktiko preživetja prevprašuje oziroma razbija status položaja dela na svobodi kot položaja konstantne finančne negotovosti. Znotraj besedila preverja dramaturško strukturo, ko ugotavlja, »da lahko z gotovostjo trdim, / dramaturško gledano, da smo prišli do točke, / kjer lahko preverim, če je moja taktika preživetja / kaj napredovala« (144). V zadnjem delu trilogije *Me slišiš?* Semeničeva potencira svoj tekst do te mere, da večkrat vpiše številko svojega transakcijskega računa in bralca ali gledalca pozove, naj namesto nakupa vichy kreme, ki bi bralki ali gledalki ponudila večno mladost, denar nakaže avtorici.

Semeničeva v vseh treh delih hkrati izpostavlja lastno telo kot prostor predstavljanja, kot prostor, preko katerega želi vzpostaviti razmerje z bralcem in gledalcem, kar Elizabeth Grosz opredeljuje kot diskurzivno pozicioniranje (18), kjer se pri predlaganju in opisovanju ženstvenih tematik ne zajemajo samo nekateri elementi iz vsakega položaja, temveč se ukvarja tudi s tem, kar izstopa, in to naj bi bila zapletena povezava med korporealnostjo avtorja in avtorjevimi tekstualnimi ostanki in sledmi, med materialnostjo teksta in njegovimi učinki pri označevanju teles avtorja in bralca. V spremnem tekstu, ki povezuje vsa tri besedila in jih komentira ter jih tako prestavi v sedanjost, avtorica kot performerka lastnih besedil vzpostavi refleksijo dogajanja

med uprizoritvami in preostalimi izkušnjami, ki so se zgodile pred ali med nastankom samega teksta. Zato je ključna prednost avtobiografskih dram Semeničeve v knjižni izdaji *Me slišiš?* predvsem izgradnja avtonomije poetike, ki je vsekakor presegajoča tako v strukturnem kot tudi v vsebinskem smislu ter prevetri pogoste zadušljive patriarhalne in tudi enoznačne vzorce, kar Semeničeva tudi besedno izpostavi s tem, ko ob zaključku knjige *Me slišiš?* ponovno uporabi didaskalijo »vdih/izdih« (155).

Te strukture Semeničeva ohrani tudi v svoji drugi izdaji dram z naslovom *Tri drame* (2017), ki so izšle nekaj mesecev kasneje pri založbi Beletrina. V tej izdaji so objavljeni teksti *Tisočdevetstoenainosemdeset*; *Sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* ter *Mi, evropski mrliči*. Če je v izdaji *Me slišiš?* Semeničeva osredotočena predvsem na fragmentiranje avtobiografskih momentov, so *Tri drame* zastavljene bolj specifično s širše družbene perspektive, kar pa ne pomeni, da njeni avtobiografski teksti niso vplivni oziroma da ne predstavljajo nekega družbenega problema. Knjižni izdaji se razlikujeta v strukturiranju celote. Pri *Me slišiš?* Semeničeva komentira dogajanje, se ozira na nas kot bralke, skuša vzpostaviti stik, nas v določenih primerih tudi nasmejati, medtem ko je struktura *Treh dram* dokaj konvencionalna, kar je sicer tudi logično glede na distanco, ki jo avtorica pri tem zavzame, saj izstopi iz forme monodrame.

V prvi drami, *Tisočdevetstoenainosemdeset*, se dogajanje prestavi v leto naslova in v točno določen kraj, v Ajdovščino, čeprav se v kasnejšem opisu prostora ne dogaja na prostem. Odnosi med osebami so izpraznjeni, površinski. Semeničeva z didaskalijami hkrati uvaja kritični pogled na celotno dogajanje ter tudi na osebe, ki so občasno karikature zapuščenih, uvenelih ljudi, ki ždijo v majhnem kraju in komentirajo dogajanje iz tipičnega vaškega lokala. V tekstu je veliko časovnega preskakovanja, začne se s truplom sredi mesta leta 1980, nakar smo v dialogu med Podolgovatim bitjem in Luko v sodobnem času priča prepričevanju o nakupu aplikacije za iphone in odvisnosti od računalnika, na drugi strani pa Lukovemu spraševanju, kaj se je zgodilo s tovarno Lipa, ki je zdaj popolnoma porušena, medtem ko je nekoč zaposlovala do 1800 delavcev. Takšne kontrastne podobe današnjega sodobnega časa kapitalizma v primerjavi z nekim nostalgичnim časom socializma avtorica prepleta skozi celotno besedilo, tudi z občutki, da osebe občasno padajo v demenco, ko se prevprašujejo, kaj se je zgodilo z določenimi stavbami. Kot da so izgubile del življenja in se ničesar več ne spomnijo – popolna praznina in izgubljenost. Prav tako banalne situacije, kot je skupno masturbiranje Srečka in Erika in njuni dialogi med samim dogajanjem, predstavljajo ujetost v nekem zakotnem družbenem sistemu, ki ne dovoljuje odstopanj, kar Srečka vodi v samomor zaradi nesprejete homoseksualnosti. Bitja, ki jih Semeničeva v tem dramskem tekstu uporablja, so kot duhovi, ki predstavljajo propadle ideologije, banalizirajo sodobni čas kapitalizma in kritizirajo vsakršno stanje v družbi, ki ustvarja pritisk in represijo.

V naslednjem besedilu, *Sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*, se Semeničeva zopet poigrava s čarobnim številom sedem, kot v tekstu *Drugič*. Kuharice so v polkrogu kot v zboru in označene kot Ta debela, Ta jeznorita, Ta zamišljena, Ta pedantna, Ta nergava, Ta fina ter Sofija, ta prva. Med lupljenjem krompirja, dejanjem, ki ga ustvarjajo samo ženske, čakajo na obglavljenje Sofije, ta prve. V povezavi s podobo freudovske analize ženske histerije je Sofija, ta prva tu v vlogi zločinke, saj pravi: »[T]akrat je bilo splošno znano, da so dekleta, ki preveč berejo, ki preveč vejo, nagnjena k duševnim boleznim [...]« (*Tri drame* 250). Besedilo je nekakšna analiza zgodovinskih situacij, v katerih so podobno kot pri manipulaciji z lovom na čarovnice in inkviziciji katoliške cerkve načrtno iztrebljali ženske. Diagnosticiranje žensk kot bolnic, s katerimi je nekaj narobe, vidimo že v samih imenih likov – vsaka od njih prikazuje neko motečo specifičnost. Njihovo lupljenje krompirja je dejavnost, s katero se zamotijo, da ne razmišljajo preveč. Kot pravi Ta jeznorita: »[T]u sem zato, da lupim krompir, ne pa da sprašujem« (350). Apatičnost se torej kaže kot sprejetje, obglavljenje pa kot upor oziroma izstop in nesprejetje. V tretjem besedilu, *Mi, evropski mrlič*, ki deluje kot struktura nestrukture in definira like, jih opisuje, kakšni so kot dramski liki, ter da tako jasno vedeti, da ne gre za resnične osebe, ampak oddaljene karikature družbene odgovornosti, kolektive zavesti, državljske odgovornosti, podobno kot v *Tisočdevetstoosemdeset* vzporeja preteklost s sodobnostjo z navezovanjem na cene, ki jih kapitalistični sistem vzpostavlja v primeru Vodovodarja, ki na oder prinese rekvizite, za katere vedno izvemo točno ceno: »[V]odovodar s cevniimi škarjami rema za 59,99 evra in / vodovodar s pajserjem rensteig za 29,99 evra [...]« (412). V tem besedilu najbolj izstopa fragmentacija likov in dogajanja – Semeničeva like postavi izven njihovih pozicij, da se tudi med seboj sprašujejo, kdo bo koga igral in kdo bi najraje šel z odra. Masturbiranje oziroma »drkanje« je pravzaprav edino dejanje, ki se z različnimi intervali pojavlja v tekstu, kjer evropski mrlič pravijo: »[M]i razmišljamo, mi, / ker ta ne bo nehal drkat do svojega lastnega konca [...]« (414).

Kljub odstopanjem je v vseh besedilih zbirk *Me slišiš?* in *Tri drame* zagotovo zaznati težnjo po izgradnji novega prostora za novo gledališče in novega sveta, ki se lahko začne samo z rekonstrukcijo vzorcev, ki se pojavljajo v vseh oblikah in ideologijah, začenši z razgradnjo seksizma.

Beauvoir, Simone de. *Drugi spol*. Krtina, 2013.

Grosz, Elizabeth. *Neulovljiva telesa. H korporealnem feminizmu*. Zavod Emanat, zbirka Prehodi, 2008.

Semenič, Simona. *Me slišiš?*. KUD AAC Zrakogled, 2017.

—. *Tri drame*. Beletrina 2017.

Wittig, Monique. »One is not born a woman.« *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Psychology Press, 1993, research.uvu.edu/albrecht-crane/2600/links_files/Wittig.pdf. Dostop 20. okt. 2017.

Precizno zgodovinjeno plesne moderne

Nataša Berce, natasaberce@gmail.com

Živa Kraigher. *Ko se zgodi ples. Zapisi, dokumenti, spomini*. Posthumno uredil Tomaž Kraigher.

Maska, zavod za založništvo, kulturno in producentsko dejavnost, Javni sklad RS za kulturne dejavnosti (JSKD), 2016.

Knjiga Žive Kraigher *Ko se zgodi ples* je izjemno dragocen dokument, ne samo kot zapis o plesu kot umetniški dejavnosti skozi strastno in brezkompromisno predanost plesni umetnosti njegove avtorice, temveč tudi kot pregled ključnih premikov za profesionalizacijo sodobnega plesa, začetega s plesnim ekspresionizmom v burnih časih 20. stoletja. Knjiga predoči neprestan boj za obstanek modernega plesa¹ v družbenopolitičnih razmerah, ki mu niso bile izrazito naklonjene. Sodobni ples svoj boj na določenih frontah bojuje še danes, kljub vzpostavljenemu šolskemu sistemu, ki potrjuje njegovo profesionalizacijo. Knjiga se bere kot gostobeseden dnevniški zapis, saj je Kraigherjeva navedene podatke črpala iz lastnih, čez leta nastalih zapiskov in s tem ustvarila dobro podlago za sedimentiranje zgodovinskih dogodkov. Nekatero dele v knjigi Kraigherjeva odkrito kontekstualizira in jih jasno poveže z družbenopolitično situacijo (ki ji kot del politične družine Kraigherjevih ne more uiti; ne nazadnje pa je v ilegali tudi sama dolgo časa delovala), čeprav tudi sicer iz vsebine odseva duh takratnih razmer. Včasih se spusti v bolj poglobljene teoretske razlage gibalnih principov svojih učiteljev ter lastnih gibalnih in kasneje pedagoških izhodišč, a v celem se knjiga bere kot tankočuten spomin na več kot petdesetletno začaranost s plesom, pri čemer se vzporedno izrisuje tudi celotna zgodovina plesne moderne v takratni Sloveniji (in tudi v Jugoslaviji).

Zapisna strategija Kraigherjeve v knjigi je kronološka, tesno povezana z osebnimi vtisi. Pri izboru vsebine se največ osredotoča na lastno plesno, koreografsko in pedagoško pot, poseže pa tudi širše in poskuša zaobjeti čim bolj natančen pregled plesnega dogajanja izven protokolov baletnega, čeprav pogosto omenja tudi slednje, saj je nekaj časa kritiško vrednotila tudi baletno umetnost. Natančna je ob predstavitev znanj

¹ Izraz moderni ples označuje odmik od baletnih paradigem. V Sloveniji se je manifestiral kot izrazni ples, z večjim poudarkom na telesni ekspresiji kot na tehnično zasnovanem gibanju, in je izhajal iz nemškega ekspresionističnega plesa Mary Wigman. Izraz sodobni ples označuje ples po drugi svetovni vojni, ki vzpostavlja sodobnoplesne tehnike. Te tehnike, imenovane po njihovih snovalcih (tehnika graham po Marti Graham ali tehnika limon po Joseju Limonu), so danes med sabo vse bolj prepletene. Sodobni ples teži po svobodnem, inteligentnem telesu plesalca, ki zajema iz bazenov vseh tehnik in hkrati formira svoje unikatno telo.

drugih, iz njenih evropskih in jugoslovanskih srečanj dobimo pomembne podatke o nastajanju sodobnoplesne zgodovine na obiskanih lokacijah, svoja opažanja potrjuje s številnimi medijskimi in kritiškimi objavami. Za pridobivanje vpogleda v plesne vzgibe in telesne poudarke so dragocene številne predstavitve izstopajočih plesalk iz njenega dolgoletnega pedagoškega korpusa.

Knjiga *Ko se zgodi ples* nas uvede v celotno dogajanje na plesni sceni z začetka 20. stoletja, ko neinstitucionaliziran in od baletnega koda odmaknjen plesni vzgib dobi svoj zalet. Vse se namreč začne, ko se Meta Vidmar vrne iz Dresdna v Ljubljano z diplomo šole Mary Wigman in začne leta 1930 prenašati pridobljeno znanje na svoje učenke. Nekatere od njih so kljubovale vsem družbenopolitičnim preprekam, z vztrajnostjo so premikale meje do takrat znanih plesnih teles in kljub pičlemu tehničnemu znanju preiskovale in širile zmožnosti svojih teles. Plesni začetki Žive Kraigher segajo v leto 1935, ko se je petnajstletna vpisala k uram plesa Mete Vidmar, šolane pri osrednji figuri nemškega ekspresionizma Mary Wigman. Šola Vidmarjeve je bila zasebna in zato v času komunizma za nekaj let tudi ukinjena. Njene učenke so celoletno ustvarjalnost predstavljale v okviru vsakoletnih produkcij, ki so vedno naletele na medijsko in kritiško odzivnost; izrazni ples tako ni deloval kot zgolj kuriozitet za večino in predanost za peščico navdušencev. Kasneje je bila šola Mete Vidmar podržavljena, za nekaj časa priključena Srednji baletni šoli, a ker se sodelovanje ni uspelo razviti, je bila pozneje priključena Inštitutu za telesno vzgojo. Kot navaja v knjigi Živa Kraigher, je Meta Vidmar pretirano vztrajala pri svojih načelih, zato do tesnejšega sodelovanja z državnimi inštitucijami ni prišlo.

Izrazni ples, ki je temelje postavljala na telesni ekspresiji in določenih tehničnih figurah nog ali rok, recimo značilne osmice v nogah ali okrogle linije rok (koncept Mete Vidmar), je profesionalna javnost ves čas odpirala na obrobje amaterizma. Čeprav je Živa Kraigher iz svojega bogatega pedagoškega dela ustvarila funkcionalno enoto, z njo v sistem, ki bi dodeljeval spričevala, torej potrjeno izobrazbo, ni zmogla prodreti, saj funkcionalnost njenega pedagoškega dela ni izkazovala tehničnonapredovalne podstat. Iz izjav strokovne javnosti je v knjigi moč razbrati, da so cenili ustvarjalnost in ekspresivnost izraznih plesalk, a so se venomer spotikali ob njihove tehnične pomanjkljivosti. Kraigherjeva se je zavedala nezmožnosti sistemizacije izraznega plesa na način, kot ga ima baletna umetnost. Šolski program je osnovala na določenih, za izrazni ples značilnih figurah nog in rok ter na usmerjeni ustvarjalnosti in lastni gibalni motiviki učencev, z občutkom pa je sledila tudi čustveni in gibalni zrelosti učencev v različnih starostnih obdobjih.

Brez sistematičnega šolanja je tudi profesionalno ukvarjanje z izraznim plesom zastajalo. Predstavnice izraznega plesa se z njim niso zmogle preživljati. Edina, ki je z gorečo vztrajnostjo in nekaj iznajdljivosti uspela življenje posvetiti izraznemu

plesu in od tega živeti, je bila ena izmed najbolj nadarjenih učenk Žive Kraigher, Jasna Knez.

Dolga leta je bil Pionirski dom prostor delovanja Žive Kraigher in njenih učenk, pozneje je izrazni ples postal del Zavoda za glasbeno in baletno izobraževanje (ZGBI), kjer so vsakoletne produkcije osmišljale celoletno pedagoško delo. Kraigherjeva pogosto citira Marijo Vogelnik, tudi bivšo učenko Mete Vidmar, pozneje kritičarko: »Če torej nastop Oddelka za izrazni ples pri Zavodu za glasbeno in baletno izobraževanje ocenjujemo v smislu pedagoškega obračuna šole, lahko ugotovljamo zdravo in estetsko kvalitetno koncipirano metodo, ki bi jo z veliko koristjo lahko prevzemale splošnoizobraževalne šole kot eno izmed estetskovzgojnih dejavnosti« (154). Izrazni ples bi torej lahko bil učinkovit vzgojni postopek znotraj šolskega kurikulumu in bi predstavljal kompleksnejšo metodo za spodbujanje telesnega zavedanja kot športna vzgoja, a žal za to takrat ni bilo interesa.

Baletna umetnost za sodelovanje z izraznim plesom večinoma ni imela in ni želela imeti posluha. Umeščala ga je v rubriko ljubiteljskih dejavnosti in ga je zato dojemala kot neprimerne za sodelovanje s profesionalno baletno umetnostjo. Nerazumevanje in nesodelovanje med baletom in sodobnim plesom je moč zaslediti še danes, čeprav ima sodobni ples vzpostavljen srednješolski in visokošolski sistem ter izkazuje profesionalnost. Če smo čisto odkriti, je nerazumevanje bilo in je še vedno obojestransko, saj se zdi, da je zaradi različnih estetskih kriterijev in pristopov do giba težko najti skupen jezik.

Živa Kraigher v podrobnih predstavitev v knjigi odstira pregled nad svojim bogatim koreografskim opusom. Predstavi začetni vzgib, natančno opiše nastajanje koreografije, opise podkrepi s skicami, razpre delo s plesalci in ostalimi ustvarjalci plesne točke. Razumevanje sicer natančnih razlag koreografskih in izvedbenih postopkov je vedno nekoliko kočljivo, saj je delno omejeno zaradi plesnega medija, kajti plesna umetnost zaradi svoje kompleksnosti ne premore univerzalnega zapisnega sistema. Eda Čufer v svoji razpravi »Zapisovanje gibanja« pravi, da: »[...] čeprav obstaja več kot osemdeset različnih predlogov, kako bi se dalo sistematično zapisati (plesno) gibanje na dvodimenzionalno površino, se nobenemu od njih ni uspelo standardizirati do te stopnje, da bi postal univerzalno komunikacijsko orodje« (14). Zapisano tako nakaže vsebinsko polje, ki je nujno za vstop v koreografske paradigme določenega avtorja, detajli gibnih postopkov ostanejo zakriti. Opus Žive Kraigher je sicer zabeležen s fotografskim materialom, ki razpre slutnjo koreografskih postopkov, a giba v njegovi trirazsežnosti fotografski aparat ne more zaobjeti. Tako najustreznejša pripomočka za ohranitev plesa še danes ostajata filmski zapis, ki pa v času Kraigherjeve še ni obstajal v kakšnem večjem obsegu, ali prenos gibalnega materiala s telesa na telo. Televizija je kljub pogostim obljubam na začetku realizirala

le nekaj zabeleženj zgodnejših uprizoritev Žive Kraigher, ki pa se večinoma niso ohranile, kar Kraigherjeva v knjigi pogosto upravičeno obžaluje. Šele kasneje je nastala tesnejša povezava med RTV Slovenija in plesom. Veliko svojih koreografij pa je Kraigherjeva osebno prenesla naprej, jih aplicirala na druga telesa in iz teh teles izvlekla osebne gibalne manifestacije in ekspresijo.

Plodno in dolgoletno sodelovanje slovenskih skladateljev s predstavnicami izraznega plesa, vključno z Meto Vidmar, se je izkazalo za pomemben segment povezanosti več umetnostnih zvrsti. Glasbeno sodelovanje je pri Meti Vidmar skoraj izključno potekalo v smeri nastanka glasbene partiture na v tišini ustvarjen ples, Kraigherjeva pa je v svojih koreografijah ubirala različne pristope: črpala je navdih v že napisani glasbi, ji poiskala plesni ekvivalent ali pa je glasba nastala po naročilu, na dano plesno predlogo. Sodobna klasična slovenska glasba, posebej skomponirana za plesna dela, je plesni izraz podpirala in mu odpirala nove dimenzije, kar je Kraigherjeva intuitivno začutila in uporabila pri ekspresiji odplesanega. Občutke je pretila v gibalni material in v svoj plesni izraz, kadar je plesala sama, svoje učenke pa je v določeno ekspresijo usmerjala in jih spodbujala, da so poiskale in izrazile tudi lastno ekspresivnost.

Po odhodu iz šole Mete Vidmar, kjer jo je zaradi pomanjkanja svobode začelo ustvarjalno dušiti, je Kraigherjeva nadaljevala s samoizobraževanjem in odhodi v tujino. Prek dela s Karin Waehner in Juanom Carlosom Bellinijem je dobivala vpogled v tehniki ameriškega modernizma graham in limon ter si širila modernistična obzorja v Nemčiji z Gret Palucca. Poetiko nemškega ekspresionizma je postopoma premešala s sledovi na novo pridobljenih znanj v svojem plesnem izrazu in vpletla v svoje bogato pedagoško delo. Njeni stiki z že izdelanimi sodobnoplesnimi tehnikami pa so bili prekratki, da bi njeno telo nova znanja uspelo popolnoma sprejeti. Tehnike je na svoje telo aplicirala bolj kot nekaj zunanjega, primanjkovalo ji je zajemanja v globino, ki bi ji prineslo postopno sedimentiranje naučenega in preobrazbo telesnega ustroja. Njeno razumevanje novih plesnih paradigem je tako ostalo bolj estetske narave kot pa usvajanje znanja določene tehnike. Plesno in pedagoško poetiko Kraigherjeve kljub zastranitvam najbolj zaznamuje nemški ekspresionizem, ki ji je bil telesno in miselno najbližje.

Nekatere koreografije so se prenašale na druge plesalke, značilne so bile pogoste obnovitve predstav. Posebno mesto ima koreografija *Upor* (imenovana »Borba na začetku«) na glasbo Vilka Ukmarja, ki je v Živi Kraigher tlela deset let in predstavlja njeno občutje nemoči med drugo svetovno vojno, ko je delovala v ilegali in je bilo njeno ukvarjanje s plesom zgolj podtalno. Tako je *Upor* predstavljal politični upor, nekakšen izbruh zaradi nezmožnosti umetniškega izražanja. Vendar gesta, ki je vodila *Upor*, pomeni več kot zgolj osebni upor, je nekakšen eksistencialni krik ne samo Kraigherjeve, temveč naslavlja tudi obdobje, v katerem je nastal. Podoben vzклик je nekaj let prej v Nemčiji izustil s kultno *Zelena mizo* Kurt Jooss. *Zelena miza* kot slutnja

vojne, smrti in brezupa eksistence predstavlja ekspresionistično telo, zataknjeno v težko družbenopolitično obdobje, ki temnim mislim kljubuje s suhim humorjem, ki uprizoritev prežema. *Upor* je bil kasneje dopolnjen s še tremi plesalkami v ozadju. Kraigherjeva ga je uspešno prenesla na naslednje generacije: leta 1956 ga je plesala Saša Šubic, leta 1973 je koreografijo prevzela Jasna Knez. Od leta 1975 je ponovno uprizarjan v solistični izvedbi. Knezova, ki z izvedbo preseže začetni prispevek Kraigherjeve, ga je ponesla po svetu. *Upor* v izvedbi Knezove simbolnost zastavi kot upor proti kateremukoli etabliranemu okolju, ki ne podpira svobodomiselnosti. *Upor* ohranja življenje še sedaj, po več kot petdesetih letih od njegovega nastanka ga pleše ena izmed mlajših plesalk sodobnega plesa Urša Rupnik.

V želji po razvijanju plesa v natančneje zastavljenih okvirih je leta 1973 nastal Studio za svobodni ples pod vodstvom Žive Kraigher kot prva samostojna plesna skupina. Studio naj bi predstavljal poskus profesionalizacije sodobnega plesa pri nas, čeprav je za vse sodelujoče zaradi šibkih dotacij in nesistemiziranega dela lahko pomenil le popoldansko aktivnost in ne vir preživetja. Razkril pa je željo po samostojnosti in individualnosti svojih članic, zato se je Kraigherjeva iz njega po dveh letih umaknila. Zdi se, kot da po začetnem zagonu z nastopi na Srečanju mladih literatov in samostojni predstavi na tednu kongresa Zveze komunistov Slovenije, sestavljeni iz več točk, Studio ni premogel dovolj moči in sistematičnega delovanja ter morda predvsem prostovoljnega entuziazma, da bi se uspešneje razvijal. Sodelovanje s koreografom in režiserjem Damirjem Zlatarjem Freyem je skupini odprlo nov ustvarjalni prostor, njihovo sodelovanje je bilo plodno. Plesalke iz Studia so uspešno obeležile desetletnico delovanja in si vmes prislužile kar nekaj priznanj in nagrad. Strokovnokritičsko sito pa je spet izpostavilo, da sicer nadarjenim članicam primanjkuje koherence v gibanju in sistematičnega dela s telesom.

Vojna je ustvarjalnim mislim Kraigherjeve pustila močne sledove. Ob izdaji monografije *Ljudje in kraji na Pivškem med NOB* je v predgovoru zapisala, da je NOB kljub odklonu od aktivizma ostal v koreografski zasnovi prenekatero njene predstave. Če na *Upor* pogledamo kot na njen solistični vrhunec, predstavlja plesno delo *Requiem*, nastalo po istoimenski angažirani predlogi skladatelja Darijana Božiča na pesnitev Roberta Roždestvenskega, ki je protest proti vojni in nesmiselnemu nasilju, eno njenih najboljših skupinskih del. Zasnutki zanj so nastajali že leta 1975, v povezavi s Studiem za svobodni ples, intenzivnejše delo je ustavila bolezen Kraigherjeve. Z Oddelka za izrazni ples na ZGBI je Kraigherjeva leta 1976 pritegnila najboljše učenke za ustanovitev Skupine za izrazni ples ZGBI in z njimi potem postavila *Requiem*, ki je krstno izvedbo doživel leta 1978. *Requiem* je v koreografski misli osebnoizpoveden, prepleten s spomini na v vojni preminule člane njene družine.

Oddelek za izrazni ples na ZGBI je najprej prešel v roke njene učenke Vilme Rupnik. Zdaj ga vodi Jana Kovač Valdes. Kraigherjeva ni bila kritična le do svojih plesnih sposobnosti, njen kritički pogled je bil strog tudi do drugih. Ob spremljanju produkcij oddelka je pogosto zaznala tehnične in izvedbene pomanjkljivosti, ki jih je pripisala prekratnemu in premalo intenzivnemu delu s plesalkami. Sama je svoje koreografije, ki so vedno dolgo zorele, brusila v detajle, dokler s končnim izdelkom ni bila zadovoljna.

Prvoosebna pripoved *Žive Kraigher* natančno zareže v takratni čas in prostor, ki nista bila pretirano naklonjena eksperimentu. Ples, otresen zakonitosti baleta, se je v Evropi in Ameriki že dodobra razrasel in vpel v umetniško sceno kot legitimno in ustvarjalno plesno telo, v Sloveniji pa je bil še brez pravih temeljev za uspešen razvoj. Izobraževanje v drugi zvrsti kot baletu je bilo po drugi svetovni vojni v Sloveniji težavno. Najprej zaradi neobstoječega šolskega sistema, v tujini pa zato, ker je komunistična Jugoslavija postavljala določene omejitve. Ko je bilo praktično nemogoče kupiti devize za pot v tujino, pa je Živi Kraigher z vztrajnostjo uspelo pridobiti vsaj toliko finančne podpore, da je lahko svoje znanje v tujini dopolnila. Srečanja z mnogimi pomembnimi predstavniki sodobnega plesa in obiskovanje predstav so ji odprla nove horizonte sodobne plesne umetnosti. Kljub večletnemu trudu pa ji v Slovenijo ni uspelo pripeljati Juana Carlosa Bellinija, ki jo je navdušil s svojim pristopom, da bi širil plesna obzorja tudi njenim učenkam. Leta 1978 pa je bila uspešno realizirana enomesečna delavnica s Karin Waehner, v katero so se vključili tudi baletni plesalci.

Knjiga je nastala predvsem kot odraz nuje, da ne bi vsa neizmerna strast do plesa, ki je Kraigherjevo in njene sodobnice gnala v ustvarjalnost, pedagoško predanost in ustvarjanje zgodovine v precej nevhvaležnih razmerah, ostala nezabeležena. Tako, skoraj religiozno, kot pravi Rok Vevar v spremni besedi (353), predanost plesu je nemogoče ne občudovati. Knjiga, tako Kraigherjeva, pa je nastala tudi kot emotiven odgovor na tekste v reviji *Maska* iz leta 1994, v katerih pisci konstatirajo, da plesa v obdobju med Meto Vidmar in Plesnim teatrom ni bilo.

Z Meto Vidmar, ključno figuro nemškega ekspresionizma pri nas, so se z odklonom od baletne miselnosti in sistemizacije odprla vrata do plesa zagovornikom svobodnega gibanja in entuziastom, ki jih balet ni zanimal, z zagonom Plesnega teatra Ljubljana, z njegovo ustanoviteljico Ksenijo Hribar (soustanovitelj je bil tudi Damir Zlatar Frey), plesno izobraženo v Angliji, pa so se vzpostavili prvi trdni temelji za profesionalno pot sodobnoplesnih ustvarjalcev. V vmesnem času so sodobnice in naslednice Žive Kraigher orale ledino na področju sistemizacije, pedagoškega dela in zgodovinenja modernega plesa. Entuziastično delo, ki so ga opravile plesalke izraznega plesa, je prav gotovo na svojevrsten način tlakovalo pot sodobnemu plesu, kot ga poznamo sedaj, zato so njegove ustvarjalke neizbrisljivi del zgodovine modernega plesa, kar beležita Marija Vogelnik v knjigi *Sodobni ples na Slovenskem* (65–144) in Uršula

Teržan v knjigi *Sodobni ples v Sloveniji* (28–41). Pomembno je, da so plesalke in koreografinje izraznega plesa neodvisno od institucionaliziranega baleta ustvarjale medijsko prepoznavne stvaritve, usmerjale mnoge drugačnega plesa žejne mlade in jim širile prepoznavanje zmožnosti svojih teles in lastnih izraznih kapacitet.

Literatura

Čufer, Eda. »Zapisovanje gibanja.« *Kronotopografije plesa: dve razpravi*, Eda Čufer, Katja Praznik, Emanat, zbirka Prehodi, 2010, str. 14–165.

Kraigher, Živa. *Ljudje in kraji na Pivškem med NOB (1941–1945)*. Društvo piscev zgodovine NOB Slovenije; Organizacijski odbor ZZB NOB, 2002.

Teržan, Uršula. *Sodobni ples v Sloveniji*. MGL, 2003

Vevar, Rok. »Gibanje nevrščeni.« *Ko se zgodi ples*, Živa Kraigher, JSKD in Maska, 2017, str. 353–362.

Vogelnik, Marija. *Sodobni ples na Slovenskem*. Kinetikon, 1975.



Lojze Smasek: Izbrane gledališke
kritike z mednarodnih festivalov

Lojze Smasek: Izbrane gledališke kritike z mednarodnih festivalov

V Slovenskem gledališkem inštitutu smo leta 2017 izdali *Post scriptum*, obširni knjigi izbranih kritik Lojzeta Smaska, ki je več desetletij kontinuirano spremljal gledališko in radijsko pa tudi televizijsko produkcijo v njeni žanrski večplastnosti. Sledil je domačemu in tujemu ustvarjanju ter v mariborskem časniku *Večer*, kjer je bil zaposlen, objavil impozantno število kritičnih prispevkov. Zaradi potrebe po omejitvi je knjižni izbor gledaliških kritik zajel ocene slovenske produkcije. Na tem mestu pa objavljamo nekaj njegovih refleksij o stvaritvah tujih ustvarjalcev s področja uprizoritvenih umetnosti, ki si jih je ogledal kot zvesti spremljevalec pomembnih mednarodnih festivalov, kakršna sta beograjski mednarodni gledališki festival BITEF (Beogradski internacionalni teatarski festival) in Steirischer Herbst (Štajerska jesen) v Gradcu, ter gostovanj na slovenskih gledaliških prizoriščih. Ti zapisi med drugim odražajo, tako kot kritike domačih ustvarjalcev, Smaskov posluh za drugačne, alternativne pristope, za gledališki eksperiment.

Ana Perne, urednica knjig izbranih gledaliških kritik in kritik radijskih iger Lojzeta Smaska

Philip Glass, Robert Wilson: *Einstein on the Beach* (*Einstein na plaži*); Islandsko narodno gledališče: *Inúk*

Thomas Mann razmišlja v svojem romanu Čarobna gora med drugim tudi o času. Pogloblja se v bistvo dolgočasje in kratkočasje in ustvarja nove vsebine in pomene za znane, stare pojme. Zdi se mu oziroma liku, ki to razglaša, popolnoma nesprejemljivo imeti za dolgčas dolgo obdobje brez dogodkov, brez jedra, brez smisla, prav tako je zanj nesmiselno razglašanje vsega, kar je polno pripetljajev, tehtnosti in pomena, za kratek čas.

Vprašuje se namreč, zakaj je treba dogodke oziroma tok časa ocenjevati samo na podlagi njihove bolj ali manj hitre minljivosti. Predlaga pravičnejše oznake, temelječe na vrednotenju vsebine dogodkov v času, in te se morajo glasiti seveda popolnoma nasprotno od prejšnjih. Dolg čas je čas številnih dogodkov, ki trajajo dolgo časa. Kratek čas pa naj označi obdobje, v katerem se ni zgodilo nič ali pa malo.

Za marsikoga je ta sprememba prazno igrakkanje, nepotrebna zamenjava oznak za dogodke, ki se prav nič ne spremenijo. Razumemo jo lahko tudi kot potrebo, da bi tok časa ocenjevali po njegovi vsebini in ne njegovi naglici. Seveda pa je tradicija (še) premočna za tako prekucništvo. Mannova misel ostaja torej samo spodbuda za razmišljanja o času, ko trčimo ob problematiko dolgočasje in kratkočasje.

Einstein na plaži – gledališki dogodek, katerega bistvo je zapisanost ustvarjanju popolnoma novih, poetično sugestivnih in dramsko svojevrstno učinkovitih svetov – je stvaritev, ki dokazuje, kako je čas relativen, kako ta več kot štiri ure trajajoča uprizoritev nekatere gledalce zamori, nekatere pa navduši, seveda ne tako kot druge predstave, ocenjevane v smislu lepega in nelepega, temveč glede na dolžino trajanja in ponavljanja dogajanja. Nasprotniki predstave pravijo, da je s svojimi večnimi ponavljanji dolgočasna, zagovorniki se pridušajo, da jim je minila, kot bi trenili z očesom, da jih je prevzela s svojo nadrealistično poetičnostjo. Motijo pa se tako eni kot drugi.

Priznati je namreč treba, da je to predstava, ki je, kronometrsko gledano, zelo dolga in ni dolgočasna, v Mannovem smislu dolgočasna (z mnogimi dogodki). Gre torej za kratkočasno izvedbo, ki jo stalna ponavljanja delajo dolgo. Ključnih pripetljajev je v tej igri pravzaprav zelo malo, njena zgodba, če jo je treba posredovati, je skrajno siromašna, toda bogato jo delajo ponavljanja, rastoča z malenkostnimi, komaj opaznimi spremembami in s primernimi kopičenji količine preskakujoča v kakovostno nove dramske situacije izredne totalno gledališke razsežnosti.

Čudno delo je ta *Einstein na plaži*, neulovljivo z mrežo vpeljanih razlagalstev, pomembno samo za tiste, ki ne iščejo absolutne jasnosti, skritih ozadij, dejanskih pomenov, sporočil, ki se soočijo s takšno stvaritvijo, kakršna je, ki znajo uživati v umetnem in umetnostnem svetu avtorjev uprizoritve Roberta Wilsona in Philipa Glassa.

Električne orgle, saksofon, flavta, violina, človeški glas izvajajo ves čas dogajanja

pozornost gledalca silovito pritegujočo glasbo skladatelja Philipa Glassa, pravzaprav pa z njo soustvarjajo dogajanje, ki njegovo odrsko, nadrealno lirično dramatičnost pesni Robert Wilson. Tu so slike, ki kot začarane nenadoma zaživijo, dobijo plastičnost in ekspanzivnost ter eksplozivnost. Delo zgodbe v klasičnem pomenu besede sploh nima, problema, sporočila tudi ne, zato pa ponuja nekaj prizorov, ki s svojo izjemno poetično lepoto in obenem tudi močno notranjo dramsko napetostjo pritegnejo gledalčevo in poslušalčevo pozornost, potem pa mu s svojevrstnimi, napetimi, prav nič utrudljivimi ponavljanji omogočajo estetsko pustolovske polete v nepričakovana, nova razpoloženja in stanja.

Pojavljajo se skrivnostni horizonti, pred njimi ogromne sive lokomotive, platna s hladnimi slikami, žerjavi, zadnje platforme potniških železniških vagonov, zunanosti in notranosti vesoljskih ladij pa ječe, sodišča, goslajoči Einstein, zasanjani, mesečni ljudje – vse v detajlih zelo realno, prav oprijemljivo, vendar sestavljeno s počasnimi gibi, premiki, vztrajnimi ponavljanji, montažami prizorov, dialogov v nadvse nerealne celote, ko na primer preprosta malica velike skupine nastopajočih zaradi natančne sočasnosti poteka dogajanja deluje kot pravi obred, kar pravzaprav po svojem realnem pomenu tudi je. Bistvo vsega pa so znani, stari, realni dogodki, ki po Wilsonovi ter Glassovi zaslugi nenadoma dobijo popolnoma drugačen, še neznan pomen in poleg tega omogočajo navidezno dokončnim, zapečatenim oblikam, da se osvobodijo, nadaljujejo, razvijajo v na stežaj odprto domišljijo.

Inúk pa je zgoščena, obredna, stilizirana predstavitev življenja Eskimov od njihove davne pristnosti do današnjega izginjanja v svetu tako imenovane civilizacije. V belih platnenih kostumih, simbolizirajočih eskimska krznena oblačila, pridejo na oder tri ženske in dva moška ter neponovljivo sugestivno ustvarjajo, praktično brez rekvizitov, odrska dogajanja, predstavljajoča z izredno plastičnostjo in jasnostjo vse bistveno iz življenja Eskimov – lov, veselje, ljubezen, rojstvo, smrt, toda tudi prodor »civilizacije« v njihov svet, ki jim prinaša samo bolezen, sovraštvo, izgubo nekdanje življenjske harmonije.

Bila je to kratka, zgoščeno udarna, gledališko dolgo obtožujoča uprizoritev – zelo zanimiva zaradi dosežka samega in ne zato, ker gre za naše prvo srečanje z islandskim gledališčem.

BITEF, september 1976. Byrd Hoffman Foundation (New York): *Einstein on the Beach*; National Theatre of Iceland (Reykjavík): *Inúk*.

Večer, 27. 9. 1976: *Relativnost časa*.

Jérôme Savary: *Les Mélodies du malheur* (Melodije nesreče)

Jérôme Savary je s svojim »Velikim magičnim cirkusom« ustvaril poseben tip sodobnega gledališča, ki se razlikuje od vseh drugih današnjih novatorskih prizadevanj. Uspelo pa mu je to, ker se je navidezno, oblikovno zapisal nečemu, kar je že precej za nami in kar pravzaprav sploh ni umetnost; vendar tako, da je to formo vzel zares (ni se ji posmehoval, ni je skušal razvrednotiti), a jo je napolnil z duhovitostjo, poetičnostjo, ironijo, z neko skrito, žlahtno človečnostjo. In ta oblikovnost je kičasto sentimentalno sejmarsko cirkusantstvo. Iz njega pa poganjajo čudežni cvetovi neverjetne lepote.

Takšen je bil »Veliki magični cirkus« že pred mnogimi leti (o njegovem *Zartanu* in delu z naslovom *Od Mojzesa do Maa* smo že poročali), takšen je še danes. Njegova najnovejša stvaritev *Melodije nesreče*, predstavljena tudi v okviru graške Štajerske jeseni, nadaljuje to tradicijo, vendar nekoliko bolj komorno, ne več tako eksplozivno in jurišajoče ogromne prostore napolnjujoče. S tem je Savaryjeva dejavnost izgubila nekaj svoje razbohotenosti, zato pa pridobila na področju zgoščene udarnosti in izjemne slikovitosti odrskih kompozicij.

Savary kot vodilna igralska figura, napovedovalec, duhovitež, pevec, plesalec, trobentač, bobnar, ksilofonist ... v *Melodijah nesreče*, pred okorno, kičasto poslikanim cirkuškim zastorom, vabi svoje gledalstvo k ogledu štirih »strahovitih« nesreč – zaljubljene siamske dvojčice, ki se je z nožem znebila svoje moteče sestre; hrome in slepe akrobatke; vrhunskega prodajalca, ki se je spremenil v artikel; in premražene slačipunce.

Toda ta znani sejmiščni kič se v »Velikem magičnem cirkusu« spremeni v svoje nasprotje, v čudežno lepoto, v nadrealistično duhovitost, v prodoren smeh, v nežno poetičnost. Jérôme Savary zna odkriti v vseh teh oguljenih in banalnih prizorih njihovo pravo, toplo, človeško jedro, vendar ni nikoli solzavo sentimentalen, temveč razposajeno igriv, vedno zanimiv in vznemirljiv, skratka imeniten.

Ko zaljubljena dvojčica nekje visoko v grajskem stolpu čaka ljubimca, sveti skozi odprto okno blede luna. Najprej ohlapna girlanda, nihajoče viseča mimo tega okna, se napne (ljubimec se bliža), potem pa se odtrga in slišimo strahoten tresk, vendar vztrajni ljubimec ne odneha, pojavi se kot zmagovit alpinist, objame svojo drago, takrat pa že lebdijo pred oknom trije flavtisti in igrajo nežno ljubezensko melodijo; in ko se ljubimec končno po vrvi spet spusti v globino, prikoraka po zraku, mimo okna hišniku podoben starček, postavi lestev, se povzpne do meseca, ga sname, odpre, vzame iz njega žarnice, konec.

In tako je z vsemi drugimi stvarmi, s prodajalcem, ki v uspešni fazi svojega življenja nosi s seboj majhen diplomatski kovček, potem pa postaja kovček vedno večji in on manjši, dokler se ne premika po odru samo ogromen kovček in ko ga odpro, najdejo v njem ostarelega prodajalca – obešenega.

Poleg tega pa so še akrobacije in žonglerstvo in požiranje ognja in ples, kar vse zganjajo Savaryjevi univerzalni igralci, ki znajo občinstvo navdušiti s spektakularnostjo svojih nastopov, očarati s svojo toplo človeškostjo, opozoriti ga nevsiljivo, igrivo na grenkobe, ki se skrivajo za sladkimi videzi.

Grand Magic Circus. Steirischer Herbst, oktober 1980.

Večer, 23. 10. 1980: *Totalno gledališče. Ponovno srečanje z »Velikim magičnim cirkusom«.*

William Shakespeare – Lindsay Kemp Company: A Midsummer Night's Dream (Sen kresne noči)

Po nastopu na 15. Bitefu je znamenita gledališka skupina Lindsay Kemp Company gostovala tudi v ljubljanskem Cankarjevem domu. Zaigrala, zaplesala, zapela je »Sen kresne noči« Williama Shakespeara. Seveda na popolnoma samosvoj, se pravi kempovski način. Kar pa ne pomeni, da je velikega angleškega dramatika »izdala«, čeprav je njegovega besedila ostalo bore malo in čeprav je bilo marsikaj spremenjeno oziroma postavljeno na glavo. Ostal je namreč duh, bistvo, jedro Shakespeareovega »Sna kresne noči«.

Bila je to razkošna vizualizacija, razbohotena teatralnost, intenzivna čutnost, razigrano razposajeno naivna erotičnost vseh možnih smeri in povezav, ki bi je pravzaprav ne pričakovali glede na prej omenjene značilnosti, saj so v Kempovih prejšnjih uprizoritvah ustvarjale prej težko, zatohlo, toda tudi slikovito ozračje in napeto, vsiljivo poltenost kot pa pristno, radoživo, naravno erotičnost. Poleg tega pa še imenitno domiselno in pretehtano burkaštvo v znamenitih prizorih z rokodelci, ki tokrat igrajo »Romea in Julijo« (!). In vse je odlično služilo obuditvi skritega duha Shakespeareovega »Sna«, ki se je z njim tako težko srečati, ne samo na naših, temveč tudi svetovnih odrih. Do sedaj je to resnično uspelo samo Petru Brooku (pred več leti smo ta dosežek videli tudi na Bitefu) in sedaj Lindsayju Kempu, avtorju zamisli in režije, seveda na zelo različna načina.

Kempova uprizoritev je totalno gledališče, je bogatija gibov, zvokov, kostumov, svetlobe, vonjav, je dosežek, ki potegne gledalca v vrtinec absolutne teatralnosti in ga izpusti tik pred dnom, ki mu je ime kič. Ustvarja jo devet vsestranskih umetnikov, ki stalno menjavajo vloge, tako da imaš občutek množice izvajalcev, posebej še zato, ker imajo ti igralci, plesalci, pevci tako izjemne transformacijske sposobnosti. Imenitni plesalec Francois Testory je obenem presenetljiv falsetni pevec starih viž, potem pa še navdušujoč klovnovski rokodelec, ki neverjetno zabavno igra radoveden grm. The Incredible Orlando z raskavim, hripavim glasom iz ogromnih ust igra Hipolito

in Titanijo kot monumentalni, težki figuri pošastno otrplih ali divje izrazitih potez. Lindsay Kemp pa je spak, plešast, z velikimi ušesi, posebna mešanica otroškosti in starikavosti, naravnosti in nenaravnosti, poseebljena dvojnost (dobrega in zlega), izredno sugestivna, v dogajanju prevladujoča osebnost.

Kempov »Sen kresne noči« je zato poseben gledališki dogodek, je stvaritev, ki prodira k Shakespearovemu bistvu s čuti in ne razumom, je afirmacija in obenem parodija, resnična zavzetost in posmeh.

Lindsay Kemp Company, London. Cankarjev dom, september 1981.
Večer, 1. 10. 1981: *Kempov »Sen«*.

Enrique Vargas: *Preročišča*

Dogajanje, ki si ga je za letošnji mednarodni festival sodobnih odrskih umetnosti Exodos izmislil kolumbijski režiser Enrique Vargas in mu podelil naslov *Preročišča*,¹ sodi v kategorijo gledaliških prizadevanj, ki iščejo živ, neposreden, dobesedno otipljiv stik z gledalcem. Za razliko od klasičnega gledališča, to je teoretično, toda tudi praktično možno brez publike, čeprav bi zaradi tega izgubilo svoj smisel, je Vargasovo (sam ga sploh nima za gledališče) brez nje nemogoče. Zaživi namreč samo s prihajanjem gledalca (v mračni in tihi, neskončno zapleteni blodnjak iz zaves, ogledal, tančic, pregraj, lestev, stopnic ...) kot posameznika (sledечи »samotarji« prihajajo v nekajminutnih presledkih), vsiljeno sezutega in maskiranega ter s težkim pokrivalom obremenjenega bitja, ki se potem vsakega toliko časa srečuje z raznimi skrivnostnimi, šepetajočimi, zgolj kratke napotke delečimi, za pogovor z gledalcem-mimohodnikom nepripravljenimi figurami.

Tipanje po mračnih zavutih hodnikih, povzročajoče rahlo nelagodje in obenem radovednost ter pričakovanje, se na posameznih »postajah«, ob srečevanjih s tamkajšnjimi »pristojniki«, razvije v bežen, rahel, večinoma vodilu in usmerjanju namenjen dotik, včasih pa tudi krepak stisk rok. In kot je cilj vsakogar izgubljenega v blodnjaku najdba izhoda, je temu posvečena tudi zamisel Vargasovih *Preročišč*. Vedeževalka gledalcu, ki je v bistvu že soigralec, na podlagi izbrane karte prerokuje prihodnost in mu obesi okrog vratu to karto kot nekakšnega usmerjevalca v vedno novih temah in tišinah zavozlanega blodnjaka. In potem sledijo najrazličnejše »pustolovščine«. Nekatere so skrajno neprijazne, ko brez čevljev stopaš po

¹ Op.: V časopisni objavi je bila kritika v podnaslovu opremljena s podatkom, da je predstava doživela svetovno premiero v opuščeni Stari elektrarni v središču Ljubljane.

mokrem pesku ali prašnih tleh, kamenju, ko sediš, čepiš, klečiš na napornih tleh, ko hodiš po ostrih oblancih, ko s prsti koplješ zemljo in brodiš po moki, tako da si na koncu ves bel in vendar živ, ko s svojo skrito željo in podarjenim ključem le najdeš izhod iz blodnjaka, tam pa dekcle, ki ti ponuja čaj, blazino za počitek (po poldrugo uro trajajočem iskanju izhoda), papir in svinčnik za zapisovanje vtisov. Krtače, da bi se očedil, ti preročiščniki ne morejo ponuditi in tudi vode ne, da bi se umil (umivanju v blodnjaku namreč sledi še nekaj dejanj, ko si bloditelj mora umazati roke). Tako se pač odpraviš iz ljubljanske Stare elektrarne na drugem koncu, kot si vanjo vstopil, kjer te že čakajo čevlji in kjer se skušaš kolikor toliko urediti.

Odpraviš pa se s sicer mešanimi občutki, vendar poln polnokrvnih vtisov z nekega nepredvidljivega teatralnega popotovanja, ki je sugestivno zaradi svoje skrivnostno zapletene slikovitosti, pritegljivo pa zaradi produktivne vpletenosti v nekatera kmečko-gospodinjska dejanja (zrna, setev, mletje, moka, mesitev in oblikovanje testa), vendar s preročiščno idejo dogajanja popotnika skozi blodnjak najmanj nagovarjajoče.

Preročišča so gledališče za soustvarjalce, so preigravanje možnosti najrazličnejših stikov, so dokaz, da je radovednost gibalno odkritij oziroma spoznaj, so nekakšna »trim steza domišljije«. Če se na začetku ne bi bil pripravljen za nekaj časa odpovedati svojim čevljem, bi me ne spustili v blodnjak in do pravkar opisane izkušnje.

EXODOS – festival sodobnih odrskih umetnosti, Ljubljana, junij 1996.

Večer, 5. 6. 1996: *Trim steza domišljije*.



Navodila / Submission Guidelines

Navodila za avtorice_je

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Priporočena dolžina razprav je približno 30.000 znakov s presledki (5000 besed). Na prvi strani naj bodo navedeni podatki o avtorstvu (ime in priimek, elektronski naslov) in objavi namenjena biografija v obsegu do 550 znakov s presledki. Razprave naj vsebujejo izvleček (do 1500 znakov s presledki) in ključne besede (5–8), oboje v slovenskem in angleškem jeziku. Morebitne zahvale in podatki o financiranju naj sledijo ključnim besedam.

Članek je lahko tudi daljši, a naj ne presega 45.000 znakov s presledki (vključno z opombami). Zapisan naj bo v programu Microsoft Word ali Open Office, v pisavi Times New Roman z velikostjo črk 12 ter z medvrstičnim razmikom 1,5. Vsak novi odstavek naj bo označen z vrinjeno prazno vrstico. Daljši citati (nad pet vrstic) naj bodo samostojni odstavki z velikostjo pisave 10, od preostalega besedila pa naj bodo ločeni z izpustom vrstice in zamaknjeni v desno. Okrajšave in prilagoditve citatov naj bodo označene z oglatimi oklepaji [...]. Opombe niso namenjene sklicevanju na literaturo in vire. Natisnjene so kot sprotne opombe in zaporedno oštevilčene.

Kadar navajamo avtorja in citirano delo med besedilom, v oklepaju označimo samo strani, npr. (161–66). Kadar avtor citata v stavku ni omenjen, zapišemo njegovo ime in številko strani v oklepaju, med njima pa ne postavimo ločila, npr. (Reinelt 161–66). Različne bibliografske enote istega avtorja poimenujemo z okrajšanimi naslovi, npr. (Reinelt, *Javno* 161–66).

- Naslove knjig in umetniških del (dramskih besedil, uprizoritev, raznovrstnih umetniških dogodkov, slik itd.) zapisujemo ležeče: Cankarjeva *Lepa Vida*.
- Naslovi člankov naj bodo zapisani pokončno in v narekovajih kot na seznamu literature: Draga Ahačič je v članku »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja« zapisala, da ...
- Besedilo v citatu naj bo navedeno z vsemi posebnostmi (arhaizmi, velikimi črkami, kurzivami itd.), npr.: ... sta dognala, da »če reče sodnik: 'dovolim', noče 'govoriti o veršitvi' dovoljevanja, temuč dovoljenje v resnici dati, s to besedo dejanje zveršiti« (Škrabec 81).
- Pri zaporednem citiranju iste bibliografske enote (članka, knjige) v besedilu uporabljamo besedno zvezo: (prav tam 20).
- Pri posrednem navajanju uporabimo: (nav. po Reinelt 10).

- *Za zbornik z več uredniki:*
Sušec Michieli, Barbara, Blaž Lukan in Maja Šorli, ur. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo/Maska, 2010.
- *Za knjigo:*
Reinelt, Janelle. *Javno uprizarjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006.
- *Za del knjige:*
Auslander, Philip. »'Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory.« *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, ur. Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, str. 59–67.
- *Za članek v reviji:*
Bank, Rosemarie. »Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming.« *Amfiteater*, letn. 1, št. 2, 2008, str. 13–30.
- *Za članek v gledališkem listu:*
Kermauner, Taras. »Nova Sizifova viža.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 76, št. 5, 1996/97, str. 10–15.
- *Za članek v časopisu:*
Ahačič, Draga. »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja.« *Delo*, 6. jul. 1996, str. 37.
- *Za članek na internetu:*
Čičigoj, Katja. »Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?« *SiGledal*, 17. maj 2011, veza. sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Dostop 23. jul. 2013.
- *Za ustne vire oz. intervju:*
Korda, Neven. »Intervju.« Intervjuvala Tereza Gregorič. Ljubljana, 28. apr. 2011. Zvočni zapis pri T. Gregorič.

Zahvale

Lahko navedete ljudi ali organizacije, ki so finančno podprle razpravo, ter tiste, ki so bili posredno vpleteni v raziskavo (npr. tehnično pomoč, izposojo tehnične opreme, posnetkov ipd., nasvete, ki ste jih dobili med pisanjem razprave). Pomembno je, da vsakogar, ki ga imenujete, tudi predhodno obvestite o omembi njegovega prispevka. Ne vključujte posvetil.

Submission Guidelines

The journal *Amfiteater* publishes articles in the field of the performing arts in the context of different media, cultures, social sciences and arts. Articles are accepted in Slovenian and English languages. It is expected that any manuscript submitted has not been previously published and has not been simultaneously submitted for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The recommended length of articles is approximately 30,000 characters including spaces. The author's name, postal address and e-mail address are to be specified on a cover sheet along with a short biography for publication that does not exceed 550 characters including spaces. An abstract of up to 1,500 characters (including spaces) and a list of keywords (5–8) are to be added at the end of the article. A list of acknowledgements or funding should follow keywords.

Submit articles as an attachment file in Microsoft Word or Open Office format, in the Times New Roman font, 12 point, with 1,5 line spacing. Each new paragraph is marked with an empty line. Quotations longer than five lines are placed in separate paragraphs, in 10 point size, without quotation marks. Abbreviations and adaptations of quotations are marked in square brackets. Notes are not meant for quoting literature; they should appear as footnotes marked with consecutive numbers.

When quoting an author and related work within the text, state only the page numbers in brackets, e.g., (161–66). When the author of the quoted work is not mentioned in the sentence, state the author's name and the page numbers in brackets without punctuation between them, e.g., (Reinelt 161–66). For different bibliographical entries by the same author, include a shortened title of the work, e.g., (Reinelt, *Javno* 161–66).

The in-text citations and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

- *Book with editors:*

Jones, Amelia, and Adrian Heathfield, editors. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect, 2012.

- *Book:*
Reinellt, Janelle. *Javno uprizarjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006.
- *Book Article or Chapter:*
Auslander, Philip. "‘Just Be Your Self’: Logocentrism and difference in performance theory." *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, edited by Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, pp. 59–67.
- *Journal Article:*
Bank, Rosemarie. "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming." *Amfiteater*, vol. 1, no. 2, 2008, pp. 13–30.
- *Newspaper or Magazine Article:*
Ahačič, Draga. "Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja." *Delo*, 6 Jul. 1996, p. 37.
- *Article with URL:*
Čičigoj, Katja. "Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?" *SiGledal*, 17. maj 2011, veza.sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Accessed 23 Jul. 2013.

Acknowledgements and Funding

The acknowledgements section is where you may wish to thank people indirectly involved with the research (e.g., technical support; loans of material; comments or suggestions during the creation of the manuscript). However, it is important that anyone listed here knows in advance of your acknowledgement of their contribution. Do not include dedications.



ISSN 1855-4539



9 771855 453006

Cena: 10 €