

V prispevku razpravljam o načinih, kako se metadramske modalnosti simultane dekonstrukcije in rekonstrukcije fiktivnega veselja pojavljajo v dveh sodobnih igrach, *Zapiranju ljubezni* (2011) Pascala Ramberta in *Avtorju* (2009) Tima Croucha. Pokažem, da obe priznani igri spadata v trdoživo avtorefleksivno linijo dramatike, ki preizprašuje zaprtje reprezentacije, ki se začneja v zgodnjem modernem obdobju s klasičnimi besedili, kakršni sta Shakespearov *Hamlet* in Calderónovo *Veliko gledališče sveta*.

---

**Ključne besede:** zaprtje reprezentacije, dekonstrukcija, metadrama, Shakespeare, Calderón, Rambert, Crouch

---

**Lada Čale Feldman** je redna profesorica in predstojnica oddelka za teatrologijo na Fakulteti za humanistiko in družbene vede na Univerzi v Zagrebu. Pri raziskovanju se osredotoča na področja gledališča, performansa in študij spola. Med drugimi je v hrvaščini objavila monografije *Igra v igri v hrvaškem gledališču*, 1997; *Evidikini obrati*, 2001; *Femina ludens*, 2005; *Sanjam ne gre zaupati*, 2012; ter *Onkraj odra*, 2019. Je tudi soavtorica knjige *V kanonu, študije o dvojništvi*, 2008 (z M. Čale), ter *Uvoda v feministično literarno kritiko*, 2012 (z A. Tomljanović). Bila je sourednica več posebnih izdaj revij in številnih zbirk, med drugim v angleščini *Strah, smrt in upor, Etnografija vojne: Hrvaška 1991-92*, 1993 (z I. Prico in R. Senjković), ter *Napačno uprizarjanje: eseji v spremenljivih vidikih*, 2014. Za eseje in knjige je prejela štiri nagrade, njen prispevek o »Napačnem uprizarjanju« v soavtorstvu z M. Blažević je objavljen v knjigi Bryana Reynolda *Študije performansa: ključne besede, koncepti in teorije*, 2014.

# Dekonstrukcija in rekonstrukcija fikcijskega sveta: o dveh nasprotujočih si primerih sodobne metadrame

Lada Čale Feldman

Fakulteta za humanistiko in družbene vede, Univerza v Zagrebu

V razpravi nameravam pretresti relevantnost in odpornost dramskega gledališča, se pravi gledališča, ki se zanaša na besedilno predlogo, ki predhaja gledališki izvedbi, z vidika notranjih, podedovanih modusov teoretizacije in avtopoetskega pomlajevanja, ki očitno kljubujejo domnevni smrti tovrstnega gledališča v obdobju postdramskega, ne več dramskega ali postpostdramskega besedila. Vpogled v to, kako se ti modusi uporabljajo v sodobni dramatik, bi nam, po mojem mnenju, lahko pomagal razumeti, kako je prišlo do tega, da se dramsko besedilo trenutno, kot vse kaže, vrača in maščuje vsem poskusom, da bi ga reducirali na čisto jezikovno in literarno entiteto ter ga s tem ločili od dejanskosti odra, kar mu že od nekaj zagotavlja strukturno specifičnost, tudi v časih, ko so ga obravnavali zgolj kot, z besedami Benjamina Bennetta (27–56), eno od »literarnih zvrsti«.

Sodobna dramatika poskuša po svojih najboljših močeh iti v korak s postdramskimi uprizoritvami in jih porajati z lastnimi poskusi, da bi se iztrgala in osvobodila od »zaprtja reprezentacije« kot invariantne strukture zahodnega gledališča, ki jo je napadal že Artaud, teoretiziral pa Derrida kot metafizično po svojem bistvu. Vendar so poskusi, da bi ubežali tej strukturi, ogrozili sam pojem drame, saj pogosto privzamejo obliko bodisi »liričnih« ali »epskih« strategij »dedramatizacije«: a kot poudarjeno trdi Liz Tomlin v predgovoru k zbirki esejev o sodobnem britanskem gledališču Vicki Angelaki, preden odpišemo dramsko gledališče kot neodpravljivo utemeljeno v totaliteti, zaprtju in časovno napredujočem fikcijskem kozmosu, zaprtjem v predobstoječe dramsko besedilo, bi bilo treba razmisliti o sami zgodovinski točnosti takšne definicije, kaj šele pripoznati spoštovanja vredno *dramsko* tradicijo samorefleksivne kritike. Sodobni dramatik obujajo tovrstno samorefleksivnost s tem, ko se, na primer, izrecno sklicujejo na ključne elemente samega gledališkega medija – na avtorje, igre, igralce, občinstvo, dramsko igro in gledalstvo, pa tudi na prostore, se pravi, na ontologije, ki jih ti akterji in dejavnosti domnevno naseljujejo. V nasprotju s Tomlin, ki poudarja modernistične predhodnike, na primer Pirandella in Geneta –

katerih metadramska soočenja z »realnim« zagotovo spadajo med najzanimivejše motnje v zgoraj omenjeni invariantni strukturi – bom na tem mestu posegla še precej dlje v zgodovino dramskega gledališča. Pri tem sledim premislekom Davida Roberta o tem, kako bi Derridajeva razprava o Artaudu lahko služila kot izhodišče za opredelitev dveh osnovnih tipov metadrame. Pokazala bom, da oba prototipa iz zgodnje moderne dobe, ki ju izpostavi Roberts – Shakespearov *Hamlet* in Calderónovo *Veliko gledališče sveta* – zares lahko uporabimo kot vzorčna primera za razumevanje obeh skrajnih točk v *sodobnem* metadramskem eksperimentiranju, ki sem ju izbrala.

Drugače od Lehmana in drugih izvedencev za performans, ki, z besedami Julie Jarcho, kot kaže, »izkazujejo nekakšno selektivno amnezijo, kar se tiče Derridajeve kritike« (4), nas Roberts opomni na to, kako sumničav je Derrida glede artaudovskih sanj o pobegu iz zaprtega kroga reprezentacije. Sodeč po njegovi različici Derridajeve teze, tradicionalno gledališče, ki ga hoče Artaud ukiniti, implicira »prevlado besede« in »primat utemeljevalnega logosa, ki prizorišču dodeli naslednje elemente: avtorja-ustvarjalca, odsotnega, oddaljenega, oboroženega z besedilom, ki nadzoruje in obvladuje pomen reprezentacije, igralce pa pripravi k temu, da udejanjajo voljo nevidnega gospodarja pred občinstvom gledalcev, potrošnikov, voajerjev« (37). Vendar pa Derrida opozarja tudi, da je Artaudovo gledališče neponovljive geste in samoprezece nemogoče, saj se ponavljanju ni mogoče izogniti, vse, kar lahko gledališče naredi za to, da bi spodkopalo zgoraj opisano teološko strukturo, pa je, da »razgali tisto, kar krog reprezentacije vsebuje«, da reprezentira »mejo reprezentacije« s tem, ko re-rezentira reprezentacijo (prav tam 37–38).

Na podlagi teh premis Roberts predstavi dva tipa metadrame, med katerima razlikuje glede na nasprotujoče si strategije, ki jih uporabljata za to, da spodkopljeta smrtonosno zaprtje. Oba tipa izhajata iz inherentne zmožnosti dramskega gledališča, da preizprašuje lastne meje tako, da postavi v ospredje prostorsko dvojnost, ki jo implicira, saj »vsaka drama odpira dejanski prostor igre, obenem pa tudi reprezentira svet kot igro« (prav tam). Prvi, t. i. »samokritični« tip metadrame mejo reprezentacije vključi v okvir lastne »igre kot sveta« v obliki vložene igre – na primer dobro znani primer »mišnice« v *Hamletu*, za katero se zdi, da jo upravlja neki nevidni in nezanesljivi duh v stroju. Drugi, »samopotrjujoči« tip, katerega vzorčni primer je Calderónovo *Veliko gledališče sveta*, pa mejo projicira navzven, v »svet kot igro«, tako da avtorja, skritega v zaodrju, prikaže v ospredju, kot vsemogočnega Boga, ki predstavo hkrati vodi in gleda in ki nazadnje vsem dejanskim gledalcem Calderónove igre tudi podeli bodisi odrešitev bodisi prekletstvo. Z namenom, da povzamem ideološki zastavek te opozicije, naj to vse prekratko obrazložitev končam s tem, da še enkrat navedem besede Davida Roberta:

[P]rvi se poslužuje podvojitve, da s tem ponotranji izvor in vzročnost prizora, drugi pa, da izvor in vzročnost pozunanji. [...] Teološko in zgodovinsko gledano, ta tipa kažeta v dve nasprotni smeri: igra v igri prek obrata navznoter predhaja moderni recesiji izvora, se pravi, *paradoksu samoimplikacije*; gledališče sveta pa se ozre nazaj in prek obrata navzven ponovno potrdi srednjeveško zaprtje pomena, katerega rezultat je *alegorija samoeksplikacije*. (38–39)

Kot primera iz sodobnosti, ki po mojem mnenju spominjata na omenjena tipa samorefleksivnosti, lahko navedem besedili *Clôture de l'amour* (2011) Pascala Ramberta ter *The Author* (2009) Tima Croucha. Prav ti metadramski besedili sem izbrala, ker v naslovih, zanimivo, vsebujeta določene izpostavljene asociacije na Derridajev komentar k Artaudu in na zgoraj opisano »invariantno strukturo« zahodnega gledališča: zdi se, da prvi namiguje na zaprtje reprezentacije, drugi pa priključ v spomin osrednji, če ne že kar božanski položaj avtorja. Čeprav so francoski naslov Rambertove igre v angleščino prevedli kot *The Closing of Love* ali *Love's End* (*Zapiranje ljubezni* oziroma *Konec ljubezni*), sama vztrajam pri aluzivnem vtisu izvirnega naslova, ki uporabi prav isto besedo – *clôture* – kot Derrida pri opisovanju paradoksa Artaudovih ambicij. Po mojem mnenju Rambertova igra tako namenoma povezuje krizo ljubezni s krizo reprezentacije in kulture na sploh, še posebej pa s krizo gledališča. Izbor Rambertove igre lahko upraviči že tudi zgolj velika odmevnost, ki ga je izzvala, saj je, drugače od *Avtorja* Tima Croucha, ki je gostoval večinoma po anglo-ameriškem svetu, *Zaprtje ljubezni* (kot bi sama prevedla Rambertov naslov) že doseglo status mednarodnega fenomena, saj so ga uprizorili že v več kot dvajset jezikih po vsem svetu, od Brazilije in ZDA, prek Slovenije, Hrvaške in Italije pa vse do Egipta, Rusije, Kitajske in Japonske. Res pa so o Crouchevem besedilu široko razpravljali in ga imajo številni kritiki (Bottoms, Rebellato, Henke, Delgado-García in drugi) za res vplivno igro, vendar pa navdušenju za uprizarjanje Rambertovega besedila vsaj za zdaj še ni sledila resnejša strokovna analiza njegove planetarne privlačnosti.<sup>1</sup>

Zakaj torej ravno *Zaprtje ljubezni*? Naj še enkrat ponovim, da je zaprtje mišljeno kot dvoumna beseda, ki označuje samozadostnost in samostojnost nekega veselja, obenem pa tudi konec tega veselja. V želji, da bi hkrati zavrnil in razglasil zaprtje reprezentacije, da bi jo končal, ukini, hkrati pa jo v enem zamahu tudi oživil pod lastnimi pogoji, si je Artaud prizadeval, kot nas opominja Roberts, uvesti čisto gledališče prezenze, ki ga ne bi od zunaj upravljala še neka druga roka. Se pravi, z drugimi besedami, vzpostaviti čisto imanenco življenja – *in smrti*. V takšnem gledališču igralec postane mučenik, ki dovoli svoje lastno uničenje z namenom, da postane spektakel, ki dokazuje imanenco

<sup>1</sup> Edina izjema, za katero vem, je monografska izdaja revije *Parages*, št. 7, 2020, v kateri lahko najdemo navdihujoč esej o Rambertu kot dramatik in režiserju, ki pa igro omenja zgolj mimogrede, ne da bi se le lotil interpretativne analize. Revijo objavlja Narodno gledališče v Strasbourg, s katerim Rambert redno sodeluje, tako da je izdaja, posvečena Rambertu, prej poklon hišnemu avtorju kot strokovna publikacija. Kljub temu je v reviji mogoče najti nekaj zanimivih pripomb urednika Frederica Vossierja pa tudi Claudine Galea in obeh igralcev, ki sta prva nastopila v francoski različici igre, Stanislasa Nordaya in Audrey Bonnet.

negacije.<sup>2</sup> Artaud si je zamislil celo vrsto tehnik, s katerimi bi bilo mogoče napasti ali otopiti občinstvo ali pa ga soočiti z neizbežno smrtjo: s tem, ko je besnel proti gledališču svojega časa, je izražal ne le gnus do »psiholoških« dilem, ampak še posebej do vse cenene sentimentalnosti in verbalnosti meščanskih družinskih dram. Na prvi pogled se zdi, da Pascal Rambert naredi ravno nasprotno: v *Zaprtnju ljubezni* piše logorejsko igro za prastari aparat *théâtre à l'italienne*, ki klavstrofobično in obsesivno naslavlja ravno preizkušnje in stiske značilnega modernega meščanskega zakonskega para. A ker manjka dialoška stihomitija, *Zaprtnje ljubezni* sestavljata, tako se zdi, dva zaporedna monologa, ki pa sta v resnici dva monomanična »pripovedna« glasova, prisiljena v »dramatični« spopad. Kot če bi Rambert, soočen s trenutnim trendom reprezentiranja sveta kot razlomljenega v babilonsko množico pripovednih ontologij, poskušal preizkusiti obliko drame, potisniti njene trenutne implozije do najskrajnejših meja, zamejiti to obsedenost s samopripovedovanjem tako, da jo razpostavi v skupnem prostoru/času tistega, kar bo Badiou poimenoval »prizor Dveh« (29), arhetipske, pa vendar tako moderne drame spolov. Pri tem Rambert poudarja tudi nujnost, da lika potrpežljivo vztrajata v molku vsak skoraj po celo uro, da poslušata drug drugega in da se odzivata na drugega izključno prek svojih teles, da molče izzivata nenamerne dialoške poante, prekinitve, obotavljanja in modifikacije ali pa nemara dodatni zagon znotraj monološke teksture partnerjevega govora. Dialoški spopad tu ni verbalen, odvija se v prostoru med jezikom enega ter telesom drugega.

Rambertova igralca drug drugega naslavljata po svojih pravih, vsakdanjih imenih, saj sta protagonistata igre »dejansko« – se pravi, tako v tem možnem svetu, v fikcijskem vesolju igre, kot tudi v dejanskem svetu njegovega uprizarjanja – tudi sama igralca. Ta korak je mnogo bližje Artaudovi poetiki, kot se nemara zdi, saj Rambert s tem povzroči kolaps fikcije v živo, dihajočo, utelešeno dejanskost odra: prostor igre in sveta kot igre tako postaneta en in isti prostor. Njegova namišljena igralca sta namreč zasačena sredi vaje za neko neznano igro, ki je morda prav tako igra o ljubezni, morda gre prav za to igro, v kateri, kot empirična igralca, pravkar dejansko igrata. Soočena s to smrtonosno ločitvijo, se tako moški in ženska, če naj to izrazimo prek pravega paradoksa, zdita ravno to, kar dejansko tudi sta – bitji, ki dejansko trpita zaradi bolečih jezikovnih udarcev, ki jih njuna lika oddajata v telesi drug drugega, pa vendar bitji, ki v samem tukaj in zdaj svojih ireduktibilnih, intimnih, uprizarjajočih jazov spet »samo igrata«, kot bi bila, celo potem ko se par že razide, še vedno pripravljena ponovno začeti z vajo in igro. Dejansko kadar koli igro uprizarjajo, igralci po vsem svetu drug drugega kličejo po pravih imenih,<sup>3</sup> s tem pa svoja osebna telesa in eksistence soočajo z

2 V tej luči se je treba poglobiti v pred kratkim objavljeno monografijo Kimberly Jannarone *Artaud in njegovi dvojniki (Artaud and his Doubles)*, 2015. Avtorica bere Artaudovo besedilo v zgodovinskem kontekstu in najde številna ujemanja med njegovimi obsesivnimi motivi in metaforami na eni strani ter fašistično retoriko na drugi, še posebej, kar se tiče nenehnega izpostavljanja »vseprisotnosti zla, pregrešnosti telesa in potrebe po sistematični uporabi krutosti in terorja« (1).

3 Uporaba pravih imen igralcev se v sodobnem gledališču pogosto pojavlja kot način za nakazovanje »avtentičnosti« (kot je v zadostni meri dokazala že diskusija po predstavitvi pričujoče razprave na konferenci). Kljub temu pa gre pri tem za dramaturško sredstvo, takšno, kot so vsa druga, ki še dodatno zabriše že tako nejasni semiotični status gledaliških imen in

vsakokratnim prevodom igre, tako da to mešanje istosti in razlike v ponavljanju deluje tudi na globalni ravni.

Že s samo rekonfigurirano ponovljivo neponovljivostjo Rambertovo *Zaprtje ljubezni* zaobrbe in še poglobi ključni paradoks, ki ga je Derrida zaznal v Artaudovih spisih, s tem, ko ustvari metaigro, igro v igri, ki se neskončno ponavlja v skoraj enaki mizansceni, a vsakič z drugimi igralci, drugimi utelešenji, drugačnim kontekstom »sveta kot igre«. Vendar pa se, nasprotno nasilnemu prizoru očetomora, ki, kot je razglasil Derrida, nujno straši po odru, ki ga je Artaud tako obupano hotel očistiti zatiralske prisotnosti Boga, Rambertova igra s svojim neskončnim diferencialnim gibanjem odpira grozljivemu srečanju s spolnimi razlikami, obupanemu iskanju irigarayevske »poti ljubezni«, izhoda iz njenega smrtonosnega zaprtja, za kar se, tako kot za zaprtje reprezentacije, izkaže, da temelji prav na tistem, čemur se deklarativno skuša izogniti: na metafiziki samoprezece, prikazni Realnega in ideji Resnice. Nadomestiti izvorni prizor očetomora s sicer zaskrbljujočim, a navsezadnje vendarle ljubezenskim »prizorom Dveh« že pomeni izzvati nasilno logiko, ki preži za Artaudovo željo, da bi ukinil Boga. V nasprotju z vsemi kritiki Rambertove igre, ki jo hvalijo zaradi njene univerzalnosti – s čimer pa bodisi hote zanemarijo ali pa povsem zgrešijo način, na katerega zastavlja vprašanje spolne razlike – trdim, da je prej omenjeni metagledališki vtis odvisen prav od zavezanosti reviziji zgodovine in od slepe ulice, v kateri se zdi, da še vedno tiči prevladujoča kultura ljubezni z *vidika ženske*.

V Rambertovi igri res prihaja do osupljivih razlik glede tega, kako moški in ženski lik uporabljata jezik in kako naslavljata vprašanje ljubezni. Moški je tisti, ki razglasi neizbežno zaprtje, nemožnost skupne prihodnosti, izčrpanost določenega pojmovanja ljubezni. Kar se Stana tiče, ljubezenski odnos, v katerem se nahaja, ni več nič drugega kot neskončno ponavljanje istega, gledališča ljubezni kot iztrošenega gledališča reprezentacije, gledališča sentimentalne fikcije, ki je zgrajeno na nečem okludiranem: na skriti, kruti resnici negativnosti, ki bi jo bilo treba zdaj dokončno razkriti, ubesediti, privedi na odrpoto. Drugi, ženska je tista, ki jo obtožuje, da se preveč krčevito oklepa tega fikcijskega, iztrošenega, sentimentalnega pojmovanja ljubezni, da obupano ignorira in odriva negativnost, da preprečuje nujnost tega, da bi končno prišla na dan, in da sili moškega v to, da nadaljuje po skupni poti. Ampak kaj je, po Stanovem mnenju, ta skrita resnica ljubezni, potlačeni temelj njene postane gledališke iluzije? Očitno je Stanovo pojmovanje ljubezni prežeto s psihoanalitičnimi izrazi, ki formulirajo razmerje do drugega v okviru logike heglovskega prepoznanja in lacanovske želje. Naj vas opomnim, da gre pri tem za logiko, ki samo željo pojmuje kot utemeljeno v delu negativnosti, na Realnem, ki mu ni mogoče pripisati pomena, ki zaznamuje vrzel ali manko v konstituciji subjekta in ga pripiše pogledu drugega,

---

ontološkega statusa fikcijskih entitet, na katere se nanašajo. Na tem mestu se ne morem spuščati v to zanimivo razpravo, vsekakor pa bi jo bilo vredno raziskati, kot je to začrtal Michael Y. Bennet (glej Literaturo).

tako da hlepi po nečem skritem za pogledom drugega – mimogrede, to je tudi logika, ki obvladuje metagledališko strukturo eksemplarične psihoanalitične tragedije – *Hamleta* (Armstrong 6–29).

Za trenutek zastati v tej destruktivnosti, se spomniti, kako ljubezen deluje, prepoznati Drugega, za Stana potemtakem pomeni v prvi vrsti izzvati Audrey kot izstopajočo igralko, kot izjemen zaslon in zrcalo za njegov lastni narcizem, ter nanjo projicirati zaželeno izpolnitev lastnega manka, s čimer bi dokazal destruktivno logiko želje, katere konstitutivna nezadovoljivost proizvaja privid izključenega Realnega. Ker je želja nezmožna, da bi kadar koli dosegla svoj cilj, razen v smrti, lahko proizvede samo razvrednotenje biti v stvari za enkratno uporabo, v objekte in substance. Razhajanje se bo torej kljub Stanovim občasnim nostalgicnim reminiscencam o izgubljeni ljubezni kmalu spridilo v pričakovano prerekanje glede različnih predmetov, ki imajo zanj, kako ironično, posebno sentimentalno vrednost. Stanova govornica je na silo »moderna«, morda bi morali reči kar »postmoderna«, prežeta z navedki klišejev, bolj ali manj ironičnimi, z angleškimi žargonskimi besedami, kakršna je na primer »turn-over«, ki francoski original onesnažijo s sodobnim tehnomenedžerskim besednjakom, ki se širi globalno, da bi iztrebil pomen in komunikacijo. Takšna zloraba jezika lahko vodi samo v vojno, kar samo po sebi morda še ne bi bilo tako grozno, če ne bi bilo otrok: sredi Rambertove predstave, tik preden moški in ženska zamenjata strani na prosceniju, s tem pa tudi položaj govorca, nastopi zbor otrok, ki kot da prekinejo vajo in si spet prilastijo oder. Sicer niso vsi ti otroci potomci Stana in Audrey, a če se spomnimo na moderno »recesijo izvorov«, ki jo David Roberts pripisuje prvemu tipu metadrame, kar predstavlja psihoanalitično poglobljanje v najgloblje koticke našega spomina, bi lahko rekli, da se celotno občinstvo identificira z njunimi otroki, ki tako zastopajo vse otroke tega sveta.

Vendar pa se na tem mestu stvar obrne in ženska začne ugovarjati ter tako prepreči moškemu, da bi enostavno odšel. Njena pot iz tega je radikalno drugačna, saj metareferenco na gledališče prestavi v nov okvir, tako da služi pravici Drugega do odgovora in do uvajanja perspektive Dveh, še posebej zato, ker razhod, noben razhod, ni nikoli izključno oseben; na neki način vedno vpliva na ves svet. V časovni shemi igre, natanko tako kot v shemi zgodovine civilizacije, ženska nastopi druga, pravzaprav je bila prisiljena, kot bi dejal Nietzsche, gojiti »nagon za *drugo* vlogo« (69). Drugi del igre bo potemtakem prepuščen temu notranjemu dopolnilu logorejičnega zastavka moškega, se pravi, njeni reviziji, njeni zavrnitvi zaprtja, njenemu izzivanju logike istega, njeni mimesis, njeni parodiji, njenemu odjeku Stanovega govora, se pravi, uvajanju najbolj opevanih irigarayevskih strategij dekonstrukcije in premeščanja vseh zaprtij – misli, seksualnosti, identitete in, predvsem, človeškega postanka ter ljubezni kot njegovega horizonta. Protinapad ženske bo, če smo že pri tem, moškega prisilil, da prisluhne samemu sebi, saj se bo norčevala iz njegovega oskrunjenja jezika,

še prav posebej pa iz same besedne vojne, če sploh ne omenjamo grandioznosti vloge, ki si jo je Stan pripisal v njej, ko se je z bojišča ljubezni splazil kot dezenter, pri tem pa se ni kaj dosti oziral na to, kaj bo ta vojna, vojna besed, prinesla tako njunim otrokom kot tudi vsem otrokom sveta.

To, kako se ona spominja njune ljubezni, nima nobene zveze s cepljenjem ega, z željami in projekcijami, gre prej za združevanje na videz nezdržljivih vidikov življenja v vsakdanjih opravilih ne glede na to, kdo ali kaj je prvo. Audrey potemtakem ovrže Stanovo pojmovanje Realnega, tako v ljubezni kot v gledališču, češ da temelji na nasilju in destruktiji, na nepriznani, artaudovski fascinaciji s smrtjo in krutostjo. Telo, njeno lastno telo, za Audrey ni ne stvar, ki jo je moč razgaliti, prikazati in onečastiti, pa tudi ne zrcalo ali zaslon za Stanov »gizdalinski videz«, temveč ogroženi kraj njunega skupnega postajanja in transcendence, ki na tem mestu nadomesti emblematično prazni krog, sklenjen krog Ofelijinega naročja, kastracijo tesnobe, ki, kot pravi Philip Armstrong, preži skrita za epistemološkim neuspehom Hamletove »mišnice« (Armstrong 20–25). Prav s tega mesta bo nič manj ponižana ženska Pascala Ramberta še enkrat poskusila priklicati moškega nazaj. Čeprav si ne more kaj, da ne bi v nju videla naslednikov Masaccieve ganljive interpretacije *Izgon Adama in Eve iz rajskega vrta*, se ženska raje postavi v vlogo Evridike, ki »iztegne svojo belo roko«, »z njim stopa naprej skozi skupne sanje«, »se vračata v življenje ustvarjata in zapljajata«, odpira časovnost Dveh namesto substancialnosti enega. Moški se ji ne bo pridružil, kljub temu pa se bo igra končala z dvoumnim tonom, saj v zaključku obeh govorov tako moški kot ženska prepoznata potrebo, da nadaljujeta delo igralcev, se pravi, da še naprej ponavljata igro, in da morata to početi kot vsi ljubimci po vsem svetu, spet in spet.

V nasprotju z notranjimi podvojitvami in neskončnim ponavljanjem, ki ga ponuja intenzivno osvetljeni igralni prostor Rambertove *Clôture de l'amour*, kar zgolj za hip prekine srhljivi vdor otrok, ki par opomnijo na to, kdo je nepripoznano notranje občinstvo njunega gledališkega razkazovanja, pa drama *The Author* Tima Croucha, kot sem že namignila, predstavlja možnost metadramskega obrata navzven, kot ga je uvedel Calderón v *Velikem gledališču sveta*. Seveda še zdaleč ne želim namigovati, da postpostdramski *Avtor* Tima Croucha hrepeni po srednjeveški veri v neomajni temelj »resnične prezenice« Boga, vendar pa struktura, ki jo je zasnoval Crouch, in pa teme, o katerih razpravljajo njegovi liki, zagotovo priključijo v spomin vzporedno tradicijo, ki, tako kot Rambertovo besedilo, gledališko delovanje umešča neposredno v polje ultimativnih ontoloških, epistemoloških, predvsem pa etičnih vprašanj človeštva.

Ta bistroumna metadrama bi v resnici lahko predstavljala ekstremno različico drugega tipa po Davidu Robertsu, saj prostor igre, tako kot tudi svet igre, tu nista podvojena, tako kot pri Rambertu, temveč se izkaže, da tako rekoč ne obstajata:



celotno dogajanje se odvija tako rekoč zunaj konvencionalno vzpostavljenih meja drame, v intenzivno osvetljenem prostoru občinstva, v obliki, za katero se spet zdi, da gre za pripovedno naslavljanje zaprepadenih članov dejanske publike, ki so razdeljeni na dve skupini, obrnjeni druga proti drugi in ločeni zgolj z ozkim praznim hodnikom, s strani gledaliških ustvarjalcev. Ustvarjalci so vidni in prisotni, sedijo med drugimi, govorijo zgolj o svojih pripravah na predstavo, ki je občinstvo nikoli dejansko ne vidi, z izjemo enega samega zelo kratkega prizora, samo toliko, da dobijo bežen vpogled v to, kar naj bi predstava bila, droben hip posnetka ustvarjalnega procesa, ki občinstvu predstavi grobo, nasilno »rezino življenja« posiljene mlade ženske Karen. Gre za prizor, ki se hitro zlije s položajem občinstva, ki je priča poustvarjanju le-tega. Tako kot pri Rambertu imajo igralci navodilo, naj v *Avtorju* nastopajo s svojimi praviimi imeni iz resničnega življenja, samo ime avtorja in režiserja predstave Tima Croucha naj bi vedno ostalo enako ne glede na to, kateri igralec prevzame njegovo vlogo. Pri Rambertu se igralca očitno lahko obnašata, kot da ju nihče ne gleda, kot da ju pred kakršno koli javno odgovornostjo varuje četrta stena, obenem pa ju opominja, da obstaja tudi notranje občinstvo, ki ga ignorirata prav toliko kot dejanske gledalce, Crouch pa gledališko situacijo obrne s tem, ko se osredotoči na vse dejansko občinstvo svoje igre in jih odkrito obtoži, da niso nič drugega kot potrošniki in voajerji, ki izkazujejo enake vrste neodgovorno brezbriznost do »obscenosti« tistega, kar kljub vsemu nenasitno gledajo, pa naj gre za nasilje v gledališču ali zunaj njega, na zaslonu ali v njihovih lastnih soseskah.

Poleg tega, da vso igro uokviri s pojavo in monologi prav tistega avtorja, ki jih je napisal, domnevno istega Tima Croucha, ki nastopa tudi v sami predstavi kot igralec, ki igra samega sebe, Crouch potegne vzporednico s Calderonovo strukturno tavitologijo s tem, ko povsem zlije igranje s priložnostjo, da deluješ etično. Natanko tako kot Calderónovi pripadniki človeštva, ki dobijo priložnost, da ravnajo po lastni svobodni volji, pa vendarle poslušajo šepetalko po imenu Vera, ki jim svetuje, naj izberejo dobro in si tako zagotovijo mesto ob boku Avtorja - Boga pri večerji, na katero jih vabi po predstavi. Tudi vsi liki v Crouchevi igri, vključno s člani dejanskega občinstva, dobijo priložnost, da se postavijo zase, ko pride do etičnega pomena in namena gledališke reprezentacije, še posebej takšne, ki reprezentira eksplicitne podobe nasilja. A namesto z Vera, ki v Calderónovi drami nastopa v vlogi šepetalke, imamo tu opravka z ironičnim, če ne že kar diaboličnim svetovalcem, z likom razočaranega člana občinstva, ki ga je sprva igral Adrian Howells. Ta nenehno spodbuja občinstvo, da se odzivajo na njegovo otročje navdušenje nad kar najbolj površinskimi gledališkimi atrakcijami. Ironija doleti tudi lik samega Avtorja: izkaže se, da je sodobni bogu podobni stvarnik dandanes prej monomanični mučitelj igralcev, ki jih je sklical, tako zatopljen v svojo pravičniško potrebo po tem, da pokaže nasilnost sveta samemu svetu, da s tem neizogibno vzdržuje prav to nasilje in tako uničuje življenja igralcev ter iz njih dela mučenike moralitete s precej dvomljivimi didaktičnimi rezultati. Drugače

od Rambertovih igralcev, ki resnico svoje ljubezni iščeta pri drugih reprezentacijah, ne le v Masaccievi sliki, ampak tudi v mitih o Adamu in Evi, o Orfeju in Evridiki, celo v mitu o ljubezni med Johnom Lennonom in Yoko Ono, Croucheve osebe vzroke in izvor nasilja iščejo zunaj reprezentacije: lik igralke, ki jo je sprva igrala Esther Smith, trdi, da je obiskala zatočišče pretepe ne ženske, da bi razumela lik Eshme, ki ga mora igrati. Tam se je srečala s Karen, dejansko nosilko *effet du réel*, ki ga želi igralka podati s svojo interpretacijo lika. Izkaže se, da lik Karen, s katerim se je občinstvo seznanilo v fragmentu vložene igre, sploh ni bil del uprizoritve v procesu priprav, temveč le drobec realnosti, ki so ga uporabili, da bi igro naredili bolj »realno«. Še več, vsa skupina z enakim namenom obišče neznano vzhodnoevropsko državo, ki je sredi vojne, da bi tako lahko zapopadli, zakaj bi moški posilil lastno hčer, in potem to znanje uporabili v predstavi. Celó sam Avtor, Tim Crouch, na začetku *Avtorja* razglasi, da se je odločil ubiti se, tako da se bo utopil v krsti podobni banji nekega zdravilišča, samo da bi okusil, kakšna je smrt, ali pa, da bi prevzel končno odgovornost za ves simbolni kapital, ki ga je nekoč izrabljal z reprezentiranjem podob nasilja za to, da je dosegel uspeh in slavo.

Kot zadnje presenetljivo ujemanje s Calderónovo emblematično metadramo omenimo še, da je v Crouchevi igri – gre za alegorično igro, kot jo izrecno označi avtor, kar izpove v okviru same igre – celo omenjena večerja, na katero »avtor« povabi igralce po koncu predstave, tako kot bogu podobni Avtor v *Velikem gledališču sveta*. Vendar pa se Croucheva večerja konča z grozo vseh grozot: pri Calderonu nedolžno nerojeno dete konča v vicah, saj nikdar ni imelo priložnosti, da bi si ustvarilo vsaj bežno predstavo o tem, kaj pomeni etika; tu pa se otrok pojavi v podobi Estherinega dojenčka, ki nedolžno spi, medtem ko avtor – kot, spet, sam prizna občinstvu – masturbira ob internetni otroški pornografiji, ki si jo ogleduje na računalniškem zaslonu, potem ko gredo ostali gostje, vključno z njegovo lastno ženo, spat. Gnus, ki bi ga lahko pri članih občinstva sprožilo takšno priznanje, je zelo dobrodošel, saj se Avtor nazadnje tudi v resnici ubije, takoj potem, ko razglasi, da ga je pisanje zapustilo, še preden je sploh dobil priliko, da bi ga sam prvi opustil in zapustil prostor igre. K temu bi lahko dodali: natanko tako, kot je Artaud želel, da bi naredil avtor.<sup>4</sup>

Kontrastna primera, ki sem se ju odločila raziskati v prispevku, lepo pokažeta na meje sodobnih dramaturških ambicij, da bi se ustrezno odzvali na prevladujoče težnje, da bi pozabili na pritiske in obveze do predobstoječe igre - besedila in ustvarili gledališče, ki bi nekako pognalo iz lastne notranje in trenutne nujnosti. Naj se poglobljata v »univerzalije«, kot sta problematika ljubezni in vprašanje spolne razlike, ali pa obravnavata najbolj trnovega izmed vseh nasilnih škandalov, ki trenutno pestijo

<sup>4</sup> Kot opozarja Dan Rebellato, se lik avtorja pojavlja v celi vrsti sodobnih britanskih iger, osupljivo pri tem pa je, da te obsedenosti nikoli ne uzre v navezavi na Artaudovo (in Derridajevo) problematiziranje te vloge, ki je tako partikularno vpletena v dramatiko kot kontroverzni primer literarnega »lastništva«. Namesto tega Crouchevo »smrt avtorja« raje naveže na Barthesov slavni esej.

svet – obe dramski konstrukciji, dekonstrukciji in rekonstrukciji reprezentacije, ki sem ju izbrala kot eksemplarični, ne moreta drugače, kot da se sučeta okoli lastnih gledaliških pogojev, se pravi, okoli temeljne uganke, na katero niti za hip ne pozabi nobeden od avtorjev: kaj ima *gledališče* opraviti s tem? Z obnavljanjem podedovanih modusov metadramskega samopreizpraševanja pričata o nenavadnem dejstvu, da gledališče, celo dramsko gledališče, ni bilo nikdar mišljeno kot reprezentacija nečesa, kar je odsotno od tukaj in zdaj svojega dejanskega dogajanja, njegovega uprizarjanja, njegove neposrednosti, proizvodjanja čustev, pomenov in trenutkov razdetij. Vendar je res tudi nasprotno, da v gledališču nikdar ni šlo samo za tukaj in zdaj čiste spontanosti in dogodkovnosti; vedno je bilo zelo tesno povezano s samim fenomenom pismenosti, kot izziv, ki ga oralno, telesno in kontekstualno postavljajo navidezni semiotični fiksni in pripovednim determinantam pisane besede. Mislim, da je prav to opozorilo, ki ga obe metadrami, o katerih sem razpravljala, ostro osvetljuje, s tem pa apelirata na sodobne dramatike, naj se osvobodijo pogosto globoko omejujočega polja tega tukaj in zdaj (Jarcho 15), prav zato, da bodo lahko ponavljali. In prav s ponavljanjem, pa četudi to zadeva dramaturške vzorce, podedovane iz starih časov, bodo lahko dosegli spremembe.

*Prevedel Jaka Andrej Vojevec*

- Armstrong, Philip. *Shakespeare's Visual Regime. Tragedy, Psychoanalysis, and the Gaze*. Palgrave Macmillan, 2000.
- Badiou, Alain, in Nicholas Truong. *In Praise of Love*. Prevedel Peter Bush, Serpent's Tail, 2012.
- Bennett, Benjamin. *All Theater Is Revolutionary Theater*. Cornell University Press, 2015.
- Bennett, Michael Y. »Names and Reference.« *Palgrave Communications 1*, 2015, doi: 10.1057/palcomms.2014.5.
- Bottoms, Stephen. »Authorizing the Audience: The conceptual drama of Tim Crouch.« *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, letn. 14, št. 1, 2009, str. 65–76.
- . »Materialising the Audience: Tim Crouch's Sight Specifics in ENGLAND and The Author.« *Contemporary Theatre Review*, letn. 21, št. 4, 2011, str. 445–463.
- Delgado-García, Cristina. »'We're All in This Together': Reality, Vulnerability and Democratic Representation in Tim Crouch's The Author.« *On Precariousness. Vulnerabilities, Responsibilities, Communities in 21st-Century British Drama and Theatre*, uredila Mireia Aragay in Martin Middeke, De Gruyter, 2017, str. 91–108.
- Derrida, Jacques. *Écriture et différence*. Seuil, 1967.
- Henke, Christopher. »Precarious Virtuality in Participatory Theatre: Tim Crouch's The Author.« *On Precariousness. Vulnerabilities, Responsibilities, Communities in 21st-Century British Drama and Theatre*, uredila Mireia Aragay in Martin Middeke, De Gruyter, 2017, str. 77–90.
- Irigaray, Luce. *The Way of Love*. Prevedla Heidi Bostic, Continuum, 2002.
- Jarcho, Julia. *Writing and the Modern Stage. Theater Beyond Drama*. Cambridge University Press, 2017.
- Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil. Prelude to a Philosophy of Future*, uredila R. P. Horstman in J. Norman, prevedla J. Norman, Cambridge University Press, 2002.
- Rebellato, Dan. »Exit the Author.« *Contemporary British Theatre. Breaking New Grounds*, uredila Vicki Angelaki, Palgrave Macmillan, 2013, str. 9–31.
- Roberts, David. »The Play within the Play and the Closure of Representation.« *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, uredila G. Fischer in B. Greiner, Rodopi, 2007, str. 37–46.
- Tomlin, Liz. »Foreword: Dramatic Developments.« *Contemporary British Theatre. Breaking New Grounds*, uredila Vicki Angelaki, Palgrave Macmillan, 2013, str. viii–xxvi.