

Po mnenju Elinor Fuchs je glavna značilnost postmoderne gledališča in potemtakem osnovni razlog za zaton dramskega besedila kot najpomembnejše prvine klasičnega gledališča smrt dramskega značaja. Medtem ko tradicionalni hegeljanski pogled na dramo temelji na enotnem fiktivnem subjektu, piše Fuchs, pa tako moderno kot postmoderno gledališče tak subjekt destabilizirata in sprevračata do te mere, da ga ne moremo več obravnavati kot celoto. A podobno kot Lehmannova ima tudi njena teorija vsaj eno opazno metodološko pomanjkljivost: skoraj popolnoma prezre komedijo. Fuchs se v svoji razčlembi izogne precejšnjemu deležu repertoarja institucionalnih pa tudi alternativnih in eksperimentalnih gledališč.

Pričujoča razprava poskuša odpraviti to pomanjkljivost in ugotoviti, ali značaj izgine tudi iz postdramske komedije in ne le iz postdramske resne dramatike. Pri tem se osredotoča na tri podzvrsti postmoderne komedije, ki odstopajo od tradicionalnega pripovednega vzorca in na prvi pogled potrjujejo interpretacije Elinor Fuchs: na skeč komedijo, standup komedijo in improvizacijsko komedijo. Prvi del prispevka se posveča analizi nekaj značilnih prizorov iz skeč komedije *Onkraj obrobja* (*Beyond the Fringe*), standup rutin Georgea Carlina in improgledališča *Drugo mesto* (*The Second City*). Drugi del ponuja protiargument ter možno dopolnilo k njenim hipotezam.

Ključne besede: postdramsko gledališče, Elinor Fuchs, skeč komedija, standup komedija, improvizacijska komedija

Jure Gantar je diplomiral in magistriral iz dramaturgije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani ter doktoriral iz dramskih ved na Univerzi v Torontu. Od leta 1992 je zaposlen na Dalhousie University v Halifaxu, kjer je redni profesor na Fountain School of Performing Arts. Je avtor treh monografij - *Dramaturgija in smeh* (1993), *The Pleasure of Fools* (*Užitek za bedake* [2005]) in *The Evolution of Wilde's Wit* (*Razvoj Wildovih duhovitosti* [2015]) - ter številnih člankov in razprav o komediji, smehu, humorju, semiotiki in sodobnem gledališču.

jgantar@dal.ca

Jure Gantar

Fountain School of Performing Arts, Dalhousie University

1

Poleti leta 2008 je *The Drama Review (TDR)*, ena izmed najuglednejših strokovnih revij na svojem področju, objavila izčrpno oceno nedavnega angleškega prevoda Lehmannove knjige *Postdramsko gledališče*. O tem, kakšen pomen so uredniki TDR pripisali tej objavi, najzgovornejša priča dejstvo, da so recenzijo zaupali akademski težkokategornici, profesorici z Univerze Yale Elinor Fuchs, ki je tudi sama citirana v Lehmannovi knjigi. A Fuchs se svoje naloge ni lotila tako spoštljivo, kot bi lahko pričakovali glede na sloves Lehmannove študije. Njena recenzija sistematično skritizira Lehmannovo razlago, metodologijo ter slog in med drugim celo zatrdi, da je *Postdramskemu gledališču* »usojeno, da je hkrati preroška in zastarela« knjiga (Fuchs 178). Po njenem mnenju je Lehmann tako preveč previden kot tudi premalo odločen. »Postdramsko je post čemu?« se vpraša in nadaljuje s še enim vprašanjem: »Lahko torej navsezadnje pričakujemo vrnitev k besedilu?« (prav tam 181).

Glede na to, kako kritična je Elinor Fuchs, je kar malce ironično, da Lehmann in Fuchs pravzaprav izhajata iz istega metodološkega izhodišča. Oba svoje analize sodobnega gledališča utemljujeta z zavračanjem tradicionalne aristotelovske definicije, ki besedilo postavlja nad vse preostale prvine gledališke uprizoritve. A medtem ko Lehmann trdi, da je najpomembnejša značilnost postdramskega gledališča »odpoved« zapletu (27), Fuchs v svoji knjigi *Smrt značaja: pogledi na gledališče po modernizmu* to vlogo podeli razkroju značaja. Ne moderno ne postmoderno gledališče, dokazuje ameriška kritičarka, se ne zanaša več na avtorefleksivno subjektivnost. Prav nasprotno: tako moderno kot postmoderno gledališče subjekt namenoma poskušata spraviti iz ravnovesja in ga razrahljati do tiste mere, ko ga občinstvo ne bo več moglo dojeti kot »stalen jaz« (Fuchs, *Death of Character* 9).

Lehmann in Fuchs pa imata še eno metodološko stično točko. Njuni teoriji se sklicujeta skoraj izključno na resne predstave in se bolj ali manj izogneta uprizoritvam, katerih glavni namen je, da občinstvo nasmejijo. Takšna izbirčnost sicer ne pomeni, da so njune domneve načeloma zgrešene, a vsekakor opozori na njihovo nepopolnost ter posredno zahteva dodatno preverjanje. Glede na to, da so dandanes zabavne predstave prav tako pogoste in priljubljene kot v preteklosti, nas ta zahteva ne bi smela prav

hudo presenetiti: vsak temeljit pregled sodobnega gledališča bi moral vključevati tudi komedijo.

In prav to je osrednja tema mojega referata. S pomočjo Elinor Fuchs kot terminološke in metodološke vodnice – v glavnem zato, ker je njen argument epistemološko bolj razviden kot Lehmannov – bom poskusil opisati, kako se je komedija odzvala na spremembe v gledališki praksi in dramski pisavi po zatonu modernizma. Poglavitno vprašanje, s katerim se bom spopadel, je, ali značaj izgine tudi iz postdramske komedije in ne le iz postdramske resne dramatike. Pri tem se bom osredotočil na tri podzvrsti postmoderne komedije, ki odstopajo od tradicionalnega pripovednega vzorca in na prvi pogled potrjujejo interpretacije Elinor Fuchs: na skeč komedijo, standup komedijo in improvizacijsko komedijo. Ker v postmodernem gledališču »meje med visoko in popularno kulturo počasi izginjajo« (Fuchs, *Death of Character* 2), večina mojih primerov izvira iz popularnega repertoarja in ne iz visoke literature. Prvi del razprave preverja utemeljenost njenih teoretičnih predpostavk s pomočjo primerov iz skeč komedije *Onkraj obrobja* (*Beyond the Fringe*), standup rutin Georgea Carlina in improgledališča *Drugo mesto* (*The Second City*). Drugi del ponuja protiargument ter možno dopolnilo k njenim hipotezam.

2

Najočitnejša postmoderna mutacija komedije je verjetno skeč komedija. Glavni razlog za to je, da skeč komedije »individualna subjektivnost,« po mnenju Elinor Fuchs osrednji cilj dramatike vse od nemškega idealizma (*Death of Character* 27), ne zanima več. Idejo, da je dramski značaj »edino umetniško sredstvo, ki lahko podeli materialno obliko absolutni duhovni subjektivnosti« (prav tam 27), je prvi omenil Georg Wilhelm Friedrich Hegel, toda svoj vrhunec je pričakala v realizmu, kjer sta pisatelje najbolj zanimali psihološka globina in kompleksnost značaja. Ob koncu devetnajstega stoletja so se modernistični dramatik, kakršna sta bila na primer August Strindberg in Maurice Maeterlinck, začeli odmikati od iskanja »individualne subjektivnosti« kot dramskega ideala, dokler ni »v nerealističnem gledališču dvajsetega stoletja misel polagoma prevzela najpomembnejši dramaturški položaj, tesno za njo pa tudi doslej prezrta aristotelovska kategorija spektakla« (prav tam 31).

Kako deluje ta nova literarna zvrst, lahko najnazorneje vidimo v legendarni skeč komediji iz leta 1960 *Onkraj obrobja*, ki sta jo skupaj postavila dramski klub Odrske luči z Univerze v Cambridgeu (Cambridge University Footlights Dramatic Club) in Oxfordska revija (*The Oxford Revue*). Čeprav sta obe študentski skupini že pred tem redno uprizarjali satirične uprizoritve za široko občinstvo, pa je predstava *Onkraj obrobja* vendarle pomenila kakovostni preskok od običajnega nezrelega humorja in

neresnega posmehovanja do povsem protiinstitucionalnega pristopa in anarhične zgradbe (Stringer 57). Ohlapno povezani in nelinearni komični skeči Alana Bennetta, Petra Cooka, Jonathana Millerja in Dudleyja Moora so nemara res logični podaljšek njihovih prejšnjih študentskih odrskih revij, vendar kot celota opazno presegajo vsoto svojih sestavnih delov in so postali prava zgodovinska prelomnica v povojnem britanskem »satiričnem bumu« (Carpenter 1).

Z radikalno opustitvijo pripovedne kontinuitete in v zaplet vpisanih izmišljenih identitet *Onkraj obrobja* očitno ponuja postmoderno protiutež tradicionalni komediji. V knjižni objavi skečev so govorci poimenovani z imeni nastopajočih – Peter, Jon, Alan in Dudley – ne pa z imeni oseb, ki jih igrajo. Tako je urejeno celotno besedilo, tudi ko igralci začasno prevzamejo drugo vlogo, na primer ko Jon postane vikar Dick ali ko Peter oponaša britanskega ministrskega predsednika Harolda MacMillana (Bennett idr. 23 in 53–55). Če lahko zaupamo televizijskim posnetkom uprizoritve *Onkraj obrobja*, tak pristop pelje v razstavljanje same ideje enotnega jaza. Štirje nastopajoči od enega stereotipa k drugemu prehajajo brez opaznega presledka, pri čemer si včasih porazdelijo replike ene same osebe in spet drugič z ene na drugo preklaplajo vsakih nekaj sekund.

Vtis popolne poljubnosti karakterizacije dodatno potrjuje odsotnost kakršnega koli razvoja značajev. Ker je zgradba *Onkraj obrobja* vseskozi epizodna in posamezni skeči neodvisni od vseh ostalih, ni prave priložnosti, da bi bil kateri koli lik do konca izdelan. Petrov gospod Charles Spedding iz Hoxtona na primer na oder »vstopi skozi pogrezalno loputo«, izvede govor, v katerem se spominja začetka druge svetovne vojne, ter z odra izgine na isti način in se nanj ne vrne več, čeprav marsikoga med gledalci verjetno zanima njegova usoda (Bennett idr. 72–73). Neki drug Charles, Charles P. Moody, se, prav nasprotno, na odru sploh ne pojavi, ga pa zato drugi govorci kar nekajkrat omenijo (prav tam 80).

Edina vez med fragmenti v *Onkraj obrobja* so bili štirje igralci sami, toda tudi ti so bili oblečeni tako podobno, da so se zdeli bolj ali manj izmenljivi. Dudley, ki je v predstavi pel in ne le govoril, je verjetno nekoliko izstopal, vendar se med predstavo samo ni prav nič spremenil. Vse to je seveda bistveno drugače kot pri tradicionalnih komičnih značajih, ki sicer imajo hibe, a so v njih vselej dosledni. Tudi če se morda res ne razvijejo, v svojem dramskem statusu vendarle vsaj nihajo.

3

Druga zvrst postdramske komedije, ki si jo velja podrobneje ogledati, je standup komedija; njena najprepoznavnejša poteza je »gledališka avtorefleksivnost« (Fuchs,

Death of Character 47). Elinor Fuchs jo opisuje kot vrsto »samoopazujoče zavesti, ki se izraža kot odkrito priznanje značajev, da v predstavi zgolj igrajo vlogo« (prav tam 47). Glavni primer, s katerim pojasnjuje to misel, je »komorni ep« Davida Cola *Trenutki večnega Žida* (*The Moments of the Wandering Jew*) iz leta 1979 (Fuchs, *Death of Character* 48). Tako kot v mnogih drugih postmodernih »misterijih« v Colovi igri simbolični in abstraktni slehernik obstaja samo kot oseba v svoji lastni igri (Fuchs, *Death of Character* 49). To pomeni, da protagonist *Trenutkov večnega Žida* ni le razsrediščen, temveč popolnoma psihološko razgaljen in zreduciran na golo gledališkost.

Komik v standup komediji je sodobni vrstnik srednjeveških alegoričnih junakov. Dejansko bi ga lahko imeli za postmodernega Slehernika: njegov cilj je postati tako splošen, da se bo z njim lahko poistovetil vsak gledalec. A ker ga na odru vselej spremlja mikrofonski nastop, njegovi nastopi vseeno ostajajo gledališki dogodek. Mikrofonski nastop tako občinstvo kot komika spominja na to, da kljub navidezni intimnosti in pristnosti izpovednega formata pri standup komediji vendarle spremljata predstavo ne pa življenja samega.

Da gre pri standup komediji za podzvrst postdramskega gledališča, dodatno potrjuje Auslanderjeva ugotovitev, po kateri standup komedija »ni narativni žanr; v njej ni ‚situacije,‘ ki bi vključevala in omejevala komikove akcije« (118-19). »[S]tandup komedijo,« nadaljuje Philip Auslander, bi lahko opredelili bolj »kot monološko – komik [je na odru] sam in mu ne pomaga nihče; vsaka Gracie nima svojega Georgea in ni Rickyja za vsako Lucy« (119). Če ima Lehmann prav, ko v svoji analizi osnovnih postdramskih strategij opozori, da »monolog kot nagovor, v katerem je naslovnik občinstvo, krepi sporazumevanje« (128), potem standup komedija sporazumevanje stopnjuje do tiste mere, ko razmejitev med občilom in sporočilom dokončno izgine. V tem primeru sta resničnost in fikcija neločljivi, kar hkrati pomeni, da tradicionalna kategorija značaja postane povsem nepotrebna.

Najizrazitejše postdramska od vseh standup komedij je verjetno znamenita rutina Georgea Carlina »Sedem besed, ki jih ne smeš nikoli reči na televiziji« (»The Seven Words You Can Never Say on Television«). V nasprotju z večino drugih posnetkov na albumu *Razredni pavliha* (*Class Clown*), na katerem je bil Carlinov nastop prvič posnet, »Sedmim besedam« manjka očitna avtobiografska razsežnost. Medtem ko so pogledi, ki jih njegova točka zagovarja, skoraj gotovo avtorjevi, pa v njih ni niti enega samega podatka o govorčevi osebnosti ali življenjskih izkušnjah. Pravzaprav je dramaturški lok Carlinovega nastopa veliko bližje srednješolskemu govornemu nastopu kot pa značilni standup anekdoti.

Oglejmo si, denimo, začetek Carlinovega besedila, kot ga je podal 27. maja 1972 v Santa Monici: »Ljubim besede. Hvala, ker poslušate moje besede. Nekaj zelo pomembnega vam hočem povedati o besedah. Ponosen sem, da so besede moja zaposlitev, moja igra, moja strast. Besede so navsezadnje vse, kar imamo. Seveda imamo misli, ampak misli se spreminjajo ...« (»Seven Words«). Kot lahko vidimo, v prvih šestih stavkih ni ne duha ne sluha o kakršni koli šali. Carlin preprosto izraža smiselno in pronicljivo mnenje, s katerim se ni težko strinjati. Prva priložnost za komični učinek se pojavi šele po premoru, ki sledi besedi »spreminjajo,« medtem ko prvo izmed sedmih prepovedanih besed slišimo šele minuto in pol po začetku sedemminutnega nastopa.

Učinek Carlinove točke kot celote je zelo blizu tega, kar se po mnenju Elinor Fuchs v postmoderni dramatikii pripeti značaju: subjekt svoje mesto prepusti popolni objektivnosti besed in svojo individualnost žrtvuje na oltarju dekonstrukcije jezika kot prislovične meje našega sveta (primerjaj Fuchs, *Death of Character* 170-1). Še zlasti sam konec Carlinovega monologa, v katerem analizira »dvostranske« ali »dvopomenske besede« – »Lahko se tiče dotika, ne smeš pa se dotikati tiča« (»Seven Words«) – na svoj način spominja na besedno telovadbo, kakršno navadno povezujemo s francoskimi poststrukturalisti. Tako kot v Derridajevi filozofiji tudi v Carlinovi standup komediji »gledališka prisotnost« spodkopava »metafizično prisotnost« (Fuchs, *Death of Character* 11), dokler se značaj ne zreducira na govorca, stoječega pred steno.

4

Zadnji izmed postdramskih žanrov, ki jih bom tukaj omenil, je improvizacijska komedija. Tudi pri njej je prispevek k razkroju dramskega značaja še najlažje razumeti s pomočjo teoretične razlage, ki jo v svoji študiji ponuja Elinor Fuchs. »Pod vplivom Artaudovega zavračanja ‚mojstrovina‘ in pod vplivom poetike Grotowskega,« piše Fuchs, »je vrsta gledališč avtorjevo besedilo, ki pač zahteva podrejanje zunanji avtoriteti, začela obravnavati kot orodje političnega zatiranja v gledališkem procesu« (Fuchs, *Death of Character* 70). Alternativa takemu zatiranju je po njenem mnenju »ekstemporirani govor« (prav tam 70), se pravi, improvizirane replike, ki izražajo subjektivnost nastopajočega izvajalca, ne pa odsotnega avtorja.

Improviziran dialog je seveda še posebej pomemben v improvizacijski komediji sami, še zlasti v takšni, kot sta jo razvili vodilni čikaški gledališči: Kompas (Compass Players) in njegov naslednik Drugo mesto. Pod vodstvom Paula Sillsa sta oba ansambla uspešno uresničila teoretične ideje njegove matere Virole Spolin (prim. Spolin). Improgledališče v slogu Drugega mesta se od svoje slovite predhodnice *commedie dell'arte* najočitneje razlikuje po tem, da njegovi igralci v drugi polovici tipične

predstave opustijo kakršno koli zapisano predlogo ali vnaprej pripravljen dialog in se pri dogajanju ter karakterizaciji zanašajo izključno na predloge občinstva.

Kot je opazil njihov bivši umetniški vodja Del Close, gledalci predstave Drugega mesta pogosto obiskujejo prav zato, ker hočejo opazovati, kako se bodo igralci odzivali na nasvete gledalcev (glej Patinkin in Klein 55). Ko se je, recimo, ena od začetnih predstav Drugega mesta »po želji občinstva končala z improvizirano opero na temo Grimmove pravljice« (prav tam 36), so gledalci, ki so igralcem zadali ta navidezno nemogoči izziv, lahko uživali na dveh ravneh: tako v bistroumnosti in iznajdljivosti izvajalcev kot tudi v ustvarjalnem potencialu lastne ideje.

Načelna nepredvidljivost posredovanj gledališkega občinstva pa ima še eno nepričakovano posledico. Povzroča temeljno nestabilnost komičnih likov v uprizoritvah Drugega mesta. Čeprav se režiser in igralci navadno že vnaprej odločijo, kako se bo določena namišljena oseba obnašala, in se med vajami pripravijo na najrazličnejše improvizacijske scenarije, lahko uprizarjanje v živo iztira tudi najnatančnejše zarisane načrte. Med improviziranim delom predstave Drugega mesta v Torontu, na primer, je eden izmed gledalcev Nio Vardalos na glas podražil, češ da ima »gromska stegna« (Thomas 158). Igralkin odziv na opazko o premeru njenih nog vsekakor ni bil del vnaprej pripravljenega značaja. Pograbila je mikrofona, se sprehodila v dvorano, nevljudnega gledalca dvignila s stola in mu rekla: »Pa si oglejmo tvojo postavo« (prav tam 159). Od tega trenutka je bilo vse, kar je Nia Vardalos naredila na odru, odmik od njenega izvirnega značaja in ne glede na to, kaj je dejansko rekla, je občinstvo njene besede dojelo kot odločnejše in ostrejše.

5

Elinor Fuchs v svoji študiji piše, da se je »zanimanje za psihološko globino in trdnost značaja ... proti koncu devetnajstega stoletja« zmanjšalo, in sklene, da je to pripeljalo do postopnega odmika od »na značaju temelječih« dramaturgij (*Death of Character* 49). Posledica te spremembe je, da se postmoderno gledališče ne osredotoča več na vprašanje identitete, ampak ga veliko bolj zanimata »raziskovanje in odigravanje razlik« (prav tam 14). Moja analiza zaenkrat podpira njeno mnenje: skeč komedija razstavlja pojem enotnega jaza, standup komedija briše mejo med resničnim in fiktivnim, medtem ko improgledališče destabilizira subjektivnost samo. Skratka, vse kaže na to, da značaj izumira tudi v postmoderni komediji.

Samo eno mnenje se ne strinja s takšno interpretacijo: mnenje komikov samih. Komiki se svojega dela še zmeraj lotevajo skozi prizmo značaja. Cookovega rudarja na primer srečamo v enem samem skeču v *Onkraj obrobja* (Bennett idr. 97-98), kar pomeni, da

bi moral biti idealen primerek nedokončanega postmodernega lika, a ga je njegov izvajalec kasneje razvil v enega izmed najizvirnejših in najbolj dodelanih komičnih likov v povojni britanski komediji, v neskončno otopelega in domišljivega E. L. Wistyja (glej Cook xiv-xv). Podobno velja za Georgea Carlina. Njegov drugi najpriljubljenejši monolog, »Al Sleet, vaš hipijevski vremenar«, se vrti okrog natančno zastavljenega značaja dobrodušnega, toda zmedenega hipija Ala Sleet. Nasploh Carlinov komični repertoar sestavlja cela vrsta prevzetih identitet in le redko so njegovi monologi popolnoma razosebljeni. Položaj ni kaj dosti drugačen niti v gledališki poetiki Drugega mesta. Več kot šestdeset let po ustanovitvi te skupine njen oglas za predstavo *Glazen pok (Noisy Maroon)* še zmeraj obljublja »celovečerno, na značaju temelječo improvizacijo« in občinstvu celo zagotavlja, da »bo vsak improvizator upodabljal en sam značaj (ki ga bodo predlagali gledalci) skozi celotno predstavo«.

Ne glede na to, kako trdo si prizadevajo, da bi se oddaljili od preteklosti, se postmoderni komiki v svojem pristopu k igri očitno še zmeraj zatekajo k namišljenim in psihološko motiviranim značajem. Zakaj? Kako to, da se komedija, v nasprotju z resno dramatikom, tradiciji ne zmore dokončno odpovedati? Ali to pomeni, da komedija ne more nikoli biti docela postdramska?

Prvi možni odgovor na ta vprašanja je, da je komedija kot literarna zvrst načeloma previdna, in sicer manj pri iskanju primernih tarč posmeha kot predvsem pri izbiri dramaturških in gledaliških prijemov, s katerimi se teh tarč loteva. Ker je uspeh komedije odvisen od zelo konkretnega odziva občinstva – smeha – si gotovo prizadeva, da bi ji lahko sledilo kar največ gledalcev. Zato je komedija veliko bolj zadržana pri eksperimentiranju z izraznimi sredstvi kot mnoge druge dramske zvrsti, ki se ne bojijo interpretativne negotovosti in dvoumnosti. Oklepanje tradicije je s tega zornega kota manjše zlo in varnejša rešitev: prej kot na nostalgijo kaže na zdravo mero uprizoritvenega pragmatizma.

Toda to ni edina možna razlaga. Prav tako je mogoče trditi, da je komični značaj vse poskuse ukinitve preživel preprosto zato, ker so prav temeljni cilji njegove dekonstrukcije – nestabilna identiteta, nezadostna pristnost in vprašljiva individualnost – tisti, ki ga delajo komičnega. S tega stališča je značaj komičen, kadar mu ne uspe postati avtonomen in enoten subjekt. Oziroma če to misel izpeljem še korak naprej: vsak poskus, da bi značaj kot neodvisno dramsko danost odpravili, ga slejkoprej naredi komičnega. Naj pokažem, kako ta postopek poteka v praksi, s pomočjo prizorov iz istih treh podzvrsti komedije kot poprej.

Nenavadni zborovski skeč »Samo od kruha« iz *Onkraj obrobja* bi moral biti po vseh pravilih idealen primer razkroja posameznikove identitete v postmoderni komediji. Dva izmed štirih barskih gostov v skeču sta resda izrecno poimenovana – Squiffy in Buffy (Bennett idr. 100) – toda njuna nadimka sta tako stereotipno osnovnošolska,

da prav nič ne pomagata pri razlikovanju med zelo podobnimi si člani skupine. Poleg tega se gostje v glavnem sporazumevajo z momljanjem in odkašljevanjem ter drugimi nerazpoznavnimi zvoki, ne pa z besedami, se pravi, na način, ki ga Elinor Fuchs občuduje pri Artaudovem gledališču krutosti.

A namesto da bi se občinstvo na takšno nagonско izražanje »neomejenega, razgaljenega, svetega Jaza« odzvalo s strahospoštovanjem (Fuchs, *Death of Character* 70), na stokanje štirih igralcev odgovori z izbruhi krohota. S stališča gledalcev si je namreč nerazločno identiteto gostov, katerih edina razpoznavna lastnost je izbira pijače – Peter naroči »[v]elik viski,« Jon »[d]vojni konjak,« Dudley »[k]ozarec temnega vina« in Alan »[r]oze« (Bennett idr. 99) – še najlažje razložiti kot pričakovano utelešenje njihove duhovne praznosti. Na odru so štiri osebe, pa si delijo en sam predvidljiv in enostranski značaj. In ker med njimi ni opaznih razlik, se na njihove brezizrazne identitete lahko mirno odzovemo s hahljanjem.

Carlinov poskus, da bi govorca »Sedmih besed« razosebil in ga osmislil, ima prav tako nepredvideno posledico. Čeprav so glavna tarča njegovega posmeha odsotni (in verjetno licemerski) cenzorji, se nam govorec, ki ga tako skrbi za usodo teh sedmih besed, da kar ne more preiti na naslednjo temo, tudi sam polagoma preneha dozdevati resničen. S svojim vztrajnim vračanjem k preklinjanju je skoraj tako smešen kot moralistični televizijski uredniki, ki so se odločili, da jih dejanski pogovorni jezik pač ne zanima. Carlinova jeza na družbo sicer ne doseže tiste mere, ki bi jo lahko z besedami tradicionalne vede o komediji opisali kot »monomanijo« ali »obsedenost« (Nelson 14; Frye 168-69), ga pa vsekakor potencialno izpostavlja posmehu.

Odnos med gledališko dekonstrukcijo in preživetjem komičnega junaka je nemara še lažje ponazoriti s primerom iz repertoarja Drugega mesta, saj gre pri njihovih vajah za zelo pregleden in pogosto natančno arhiviran postopek, ki kdaj pa kdaj celo omogoči rekonstrukcijo celotnega nastanka dobro znanega lika. Shortov piflar Ed Grimley, recimo, se je začel oblikovati, ko je igralec prevzel vlogo v skeču »Seksist« v odrski reviji *Čarovnik z ossingtonske*. Ker si Martin Short in John Candy, ki je bil v vlogo šovinističnega »kretena« zaseden pred tem (McCrohan 242), nista prav nič podobna, se je moral Short z izzivom spoprijeti s pomočjo popolnoma drugačnih improvizacij in vaj. Grimleyjevo bedasto režanje je, na primer, v vlogo prenesel iz neke druge igre. »Igral sem v prizoru z Robin Duke in Petrom Aykroydom,« pravi Short, »Spomnim se, da sem se nekoč ozrl proti Robin in opazil, da je na rampi. Bolj ali malo po naključju sem ji pokazal zobe. Gledalci so se zasmejali. Ko se mi gledalci zasmejijo, navadno otrpnem in šele kasneje ugotovim, kaj sem pravzaprav sploh naredil. In tako je moje režanje postalo del lika« (prav tam 242). Z drugimi besedami, igralčeva napaka je postala bistvena poteza novega značaja.

Grimleyjeva pretirano koničasta frizura je prav tako le podaljšek igralčeve zasebne afektacije. Short si ji lase na začetku našel zato, da bi Grimleyja naredil bolj modnega, toda potem ko je eden izmed njegovih soigralcev omenil, kako trapasto je videti navzgor prifrknjeni koder, je Shortova frizura v hipu postala del osebnosti lika. Niti prva niti druga značilnost nista bili psihološko motivirani in nista imeli kakšne posebno globoke povezave z bistvom dramskega lika. Prav nasprotno, značaj se je izoblikoval na podlagi naključnih odkritij in pa zato, ker je bila Shortu igra pomembnejša kot posnemanje resničnosti. S tem ko je telebana Grimleyja poskusil narediti manj realističnega, je Short torej pospešil, ne pa preprečil, razvoj tridimenzionalnega komičnega lika.

6

Tako kot skeč komedija in standup komedija tudi improvizacijska komedija očitno potrjuje, da postdramski pristop h gledališču ne vpliva na ključni položaj značaja v komiški dramaturgiji. Hkrati vse tri oblike postdramske komedije nenehoma opozarjajo na vzporednice med postmodernizmom kot zgodovinskim obdobjem in komedijo kot literarno zvrstjo. Mar to torej, vsaj teoretično gledano, pomeni, da so vsi postmoderni značaji načeloma komični? Čeprav se tak zaključek skoraj gotovo zdi pretirano posplošen in površen, ne smemo pozabiti, da literarni teoretiki kot temeljno lastnost postmodernizma pogosto omenjajo prav njegov »parodični odnos do modernizma« (Hutcheon, *Theory of Parody* 28) in med drugim govorijo o »vodilni vlogi ironije v postmodernizmu« (Hutcheon, *Poetics of Postmodernism* 4). Igre v igri, denimo, se zlepa ne uspejo izogniti smehu, in to ne glede na to, s kako resnimi temami se ukvarjajo (primerjaj Abel 59-60).

Podrobnejši pregled postmoderne gledališča seveda hitro ovrže to hipotezo. Najprej zato, ker je v nekaterih izmed najbolj znanih postmodernih dramskih besedil kup doslednih, toda popolnoma nesmešnih značajev. Poleg tega ni vsaka parodija zabavna pa tudi ironijo lahko zasledimo tudi v tragediji že vse od Sofokleja. In končno, nagnjenost postmoderne dramatike h komediji ne pomeni nujno, da je čisto vsak značaj komičen.

Druga, precej manj preprosta, pa nemara prepričljivejša razlaga presenetljivih vzporednic med komedijo in postmodernizmom ter posredno tudi razlaga razlogov za vztrajno navzočnost komičnega značaja v postdramskem gledališču, temelji na predpostavki, da postmodernizma ukinitev dramskega značaja pravzaprav sploh ne zanima. Velika večina poskusov, da bi značaj odpravili, se je zgodila v modernizmu; postmodernizem nasprotno le opozarja na njihov neuspeh, še posebej v svojih komedijah. Ker to počne tako, da si pri modernizmu izposoja – in kasneje tudi

spodkopava – postopke za razgraditev individualne subjektivnosti, te postopke kritiki pogosto povezujejo s postmodernizmom in pozabljajo, da pravzaprav pripadajo modernizmu. Pa vendar v postmoderni dramatikii podobni prijemi v glavnem delujejo kot komični mehanizmi in značaj smešijo, ne pa ukinjajo. In kar je še pomembnejše: pri komičnih značajih dovoljujejo tudi ontološke in ne le moralne slabosti. S tega stališča postmoderna komedija torej jasno dokazuje, da je značaj preživel prehod v postdramsko gledališče in da bo tam tudi ostal. In celo če se je značaju uspelo ohraniti le v komediji, to še zmeraj pomeni, da poročila o njegovi smrti močno pretiravajo.

- Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill and Wang, 1963.
- Auslander, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. Routledge, 1997.
- Bennett, Alan, idr. *The Complete Beyond the Fringe*, uredil Roger Wilmut, Mandarin, 1987.
- Carlin, George. »The Seven Words You Can Never Say on Television.« *Class Clown*, Little David/Atlantic, 27. maj, 1972.
- . »Al Sleet, Your Hippy-Dippy Weatherman.« *Wonderful Wino (Top-40 Disc Jockey)*, RCA Victor, 1967.
- Carpenter, Humphrey. *That Was Satire That Was: The Satire Boom on the 1960s*. Victor Gollancz, 2000.
- Cole, David. *The Moments of the Wandering Jew*. Yale Miscellaneous Scripts, 2000.
- Cook, William. Introduction. *Tragically I Was an Only Twin: The Complete Peter Cook*, avtor Peter Cook, uredil William Cook, Century, 2002, str. vii–xxv.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, 1990.
- Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Indiana University Press, 1996.
- . Recenzija knjige *Postdramatic Theatre* Hans-Thiesa Lehmann. *The Drama Review*, letn. 52, št. 2, 2008, str. 178–83.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Prevod T. M. Knox, Clarendon, 1971. 2 zvezka.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen, 1985.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Prevod Karen Jürs-Munby, Routledge, 2006.
- McCrohan, Donna. *The Second City: A Backstage History of Comedy's Hottest Troupe*. Perigee Books, 1987.
- Nelson, Robert J. »The Unreconstructed Heroes of Molière.« *The Tulane Drama Review*, letn. 4, št. 3, 1960, str. 14–37.
- Patinkin, Sheldon, in Robert Klein. *The Second City: Backstage at the World's Greatest Comedy Theater*. Sourcebooks, 2000.
- The Second City. *From the Second City*. 1961, New York.
- . *Noisy Maroon*. 2021, www.secondcity.com/shows/chicago/noisy-maroon. Dostop

15. avg. 2021.

—. *The Wizard of Ossington*. 1977, Toronto.

Spolin, Viola. *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Northwestern University Press, 1963.

Stringer, Jenny, ur. *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*. Uvod John Sutherland, Oxford University Press, 1996.

Thomas, Mike. *The Second City Unscripted: Revolution and Revelation at the World-Famous Comedy Theater*. Villard, 2009.