

*glu*

10. Letnik / Volume 2. Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti  
Journal of Performing Arts Theory

2022

am  
fi  
te  
at  
er

sl( )gi SLOVENSKI  
GLEDALIŠKI  
INSTITUT

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



Ljubljana, 2022



10. Letnik / Volume 2. Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti  
Journal of Performing Arts Theory

2022

am  
fi  
te  
at  
er

AMFITEATER

Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory

Letnik / Volume 10, Številka / Number 2

ISSN 1855-4539 (tiskana izdaja)

1855-850X (elektronska izdaja)

**Glavni in odgovorni urednik:** Gašper Troha

**Urednika številke / Co-editors of This Issue:** Gašper Troha in/and Maša Radi Buh

**Uredniški odbor / Editorial Board:**

Zala Dobovšek (Univerza v Ljubljani), Primož Jesenko (Slovenski gledališki inštitut), Matic Kocijančič (Slovenski gledališki inštitut), Bojana Kunst (Justus-Liebig-Universität Gießen, DE), Blaž Lukan (Univerza v Ljubljani), Aldo Milohnić (Univerza v Ljubljani), Maja Murnik (Inštitut za nove medije), Barbara Orel (Univerza v Ljubljani), Mateja Pezdirc Bartol (Univerza v Ljubljani), Maja Šorli (Univerza v Ljubljani), Tomaž Toporišič (Univerza v Ljubljani)

**Mednarodni uredniški odbor / International Editorial 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), Anna Maria Monteverdi (Università degli Studi di Milano, IT), Janelle Reinelt (The University of Warwick, GB), Anneli Saro (Tartu Ülikool, EE), Miško Šuvaković (Univerzitet Singidunum, RS), S. E. Wilmer (Trinity College Dublin, IE)

**Sozdajatelj:** Slovenski gledališki inštitut (zanj Mojca Kreft, v. d. direktorice)

in Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (zanjo Tomaž Gubenšek, dekan)

**Published by:** Slovenian Theatre Institute (represented by Mojca Kreft, director)

and University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television (represented by Tomaž Gubenšek, dean)

---

**Prevod/Translation:** Sašo Puljarevič in/and Gašper Troha

**Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editing:** Andraž Polončič Ruparčič

**Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editing:** Jana Renée Wilcoxon

**Korektura / Proofreading:** Gašper Troha in/and Jana Renée Wilcoxon

**Bibliotekarka / Librarian:** Bojana Bajec (UL AGRFT)

**Oblikovanje / Graphic Design:** Simona Jakovac

**Priprava za tisk / Typesetting:** Nina Šturm

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

**Število natisnjenih izvodov / Copies:** 200

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](mailto:amfiteater@slogi.si)

Ljubljana, december 2022 / Ljubljana, December 2022

---

Revija za teorijo scenskih umetnosti 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), Scopus, DOAJ. 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	13
<b>Razprave / Articles</b>	
<i>Tomaž Toporišič</i>	
How Can We Interpret the 21 <sup>st</sup> -Century (No Longer) Dramatic Texts and Theatre in Art and Theory?	19
Kako lahko v umetnosti in teoriji interpretiramo (ne več) dramske tekste in gledališče?	47
<i>Almir Bašović</i>	
Self-Determination Anxiety and Signs of Crisis – Fragmentation, Performativity, Postdramatic	51
Tesnobnost samodefiniranja in znamenja krize – Fragmentarnost, performativnost, postdramsko	63
<i>Kim Komljanec</i>	
Sodobna slovenska dramatika na začetku tretjega desetletja novega tisočletja – kje je in kam z njo?	67
Contemporary Slovenian Drama at the Beginning of the Third Decade of the 21 <sup>st</sup> Century – Where Is It and Where Is It Headed?	101
<i>Irena Ristić</i>	
Collectives and Commoning in Small Arts	105
Skupnosti in usklajevanje v malih umetnostih	117
<i>Zala Dobovšek</i>	
Formati in potenciali lokalne »male umetnosti«	121
Formats and Potentials of Local Small Arts (Kleinkunst)	139
<b>Eseji / Essays</b>	
<i>Simona Hamer, Jera Ivanc, Kim Komljanec in Simona Semenič</i>	
Poročilo s fronte	
Scenarij za informans	142

## Recenzije / Reviews

*Tajda Lipicer*

Zakaj sploh še gledališče in ne raje nič?

154

Navodila za avtorje

160

Submission Guidelines

162

Vabilo k razpravam

164

Call for papers

164







Druga številka desetega letnika revije *Amfiteater* prinaša temi, ki ju raziskujemo v zadnjih dveh letih. Prva so spremembe v dramski pisavi in gledališču po letu 2000, druga pa vprašanje skupnosti v uprizoritvenih umetnostih. O obeh smo diskutirali na Amfiteatrovih simpozijih v letih 2020 in 2021, v objavljenih razpravah pa dobivata bolj jasno in izčiščeno obliko.

Številko uvaja razprava Tomaža Toporišiča »Kako lahko v umetnosti in teoriji interpretiramo (ne več) dramske tekste in gledališče?« V njej avtor natančno analizira različne aktualne dramske pisave na Slovenskem in v tujini. Skupno jim je to, da izhajajo iz tradicije postdramskega gledališča in ne več dramskega gledališkega teksta, ki pa ju presegajo z vbrizgavanjem dramatičnosti. Tako Toporišič razpravlja o aktualnih konceptih, kot so postpostdramsko gledališče (Élisabeth Angel-Perez), neodramsko gledališče (Anne Monfort) in dramski tekst (Birgit Haas), ter ugotavlja, 1. da je postdramsko gledališče nadaljevanje in ne prelom s tradicijo, 2. da sodobna dramatika pogosto dekonstruira nasprotje med prezentacijo in reprezentacijo in 3. da vse to stori na izrazito dramatičen način.

Almir Bašović nadalje osvetljuje postdramsko gledališče kot kontinuiteto tradicije. Najprej opozori na dolgo tradicijo manieristične literature, ki ji pripada in ki sega nazaj do Aristofanovih komedij. V nadaljevanju prevprašuje inovativnost nekaterih temeljnih določil postdramskega, kot sta fragmentarnost dramske forme in dogodkovnost dramske pisave. Tudi ti določili najde že v zgodovini dramatike in njeni teoriji od Aristotela in Platona dalje. Postdramsko gledališče je torej pojav, ki išče nove smeri in prevprašuje sam medij gledališča oz. uprizoritvenih umetnosti.

Prvi del številke dopolnjuje empirična raziskava Kim Komljanec o sodobni slovenski dramatici. S pomočjo anketnega vprašalnika je analizirala produkcijske možnosti sodobne slovenske dramatike in možnosti njenega uprizarjanja ter mednarodne promocije. Analiza pokaže, da je za uspešnost slovenske dramatike potrebna načrtna podpora v obliki podpore piscem, stalnega prostora za uprizarjanje in enotne točke promocije v mednarodnem prostoru. To temo dopolnjujejo osebne izkušnje enaindvajsetih avtorjev, ki so jih uveljavljene dramatičarke – Simona Semenič, Jera Ivanc, Simona Hamer in Kim Komljanec – strnile v t. i. scenarij za informans. Te so večinoma negativne in kažejo na zapostavljenost dramskega avtorja in njegovega dela v gledališču.

Tema skupnosti se tokrat veže na t. i. male umetnosti (kleinkunst) in jo odpira beograjska raziskovalka Irena Ristić. Prek analize beograjske dragovske scene in intervjujev z umetniki raziskuje načine vzpostavljanja kolektiva, ki odmeva v samih

uprizoritvah in alternativnih načinih družbenosti, ki jih skušajo uveljaviti. Pokaže, da je spoštovanje različnosti in vztrajanje v njih predpogoj za delovanje gledaliških kolektivov, obenem pa tudi pogoj za uspešno družbeno delovanje umetniških projektov.

Zala Dobovšek v svoji razpravi razgrne aktualno sceno malih umetnosti pri nas. Gre za marginalizirane ustvarjalce, ki so prav s te pozicije lahko še bolj ironični in družbeno kritični. Pri tem je zanimivo, da gre za zelo različne ustvarjalce glede na njihov družbeni angažma in obliko delovanja. Tako na eni strani analizira festival Mesto žensk in delovanje Andreja Rozmana - Roze, Marka Breclja ter Matije Solceta, na drugi strani pa kolektive, kot so Kabaret Tiffany, Mismo Nismo in Hupa Brajdič. Na ta način pokaže pestrost in živost teh uprizoritvenih žanrov.

Številko zaključuje recenzija knjige *Zakaj gledališče: kriza in prenova* mladega nemškega teatrologa in kritika Jakoba Haynerja, ki jo je napisala Tajda Lipicer. Tudi ta se sprašuje, zakaj danes sploh še gledališče in kakšno gledališče potrebujemo v skrajno mediatiziranem svetu.

*Amfiteater* ne dvomi o smiselnosti obstoja uprizoritvenih umetnosti, ostaja pa zavezan analizi in refleksiji sprememb v dramski pisavi in uprizoritvah, s katerimi umetnost odgovarja na izzive sodobnosti.

*Gašper Troha in Maša Radi Buh*





The second issue of the tenth volume of *Amfiteater* brings together themes we have been exploring over the last two years. The first theme deals with the changes in playwriting and theatre in the 21<sup>st</sup> century; the second addresses the question of community in the performing arts. Both themes were discussed at the Amfiteater symposia in 2020 and 2021, respectively, and the published discussions herein take a clearer and more refined form.

Tomaž Toporišič's discussion "How Can We Interpret the 21<sup>st</sup>-Century (No Longer) Dramatic Texts and Theatre in Art and Theory?" introduces this issue of *Amfiteater* and the first theme. In his essay, the author gives a detailed analysis of various current dramatic texts from Slovenia and abroad. The common denominator of these texts is that they are rooted in the tradition of postdramatic theatre and the no longer dramatic theatre text, which they transcend by injecting drama into them. Thus, Toporišič discusses concepts such as post-postdramatic theatre (Élisabeth Angel-Perez), neo-dramatic theatre (Anne Monfort) and the dramatic text (Birgit Haas) and concludes that 1) postdramatic theatre is a continuation of, rather than a break with, tradition, 2) contemporary dramaturgy often deconstructs the opposition between presentation and representation, and 3) that it does all of this in a distinctly dramatic way.

Almir Bašović further highlights postdramatic theatre as a continuity of tradition. First, he points to the long tradition of mannerist literature to which it belongs, going back to the comedies of Aristophanes. He then questions the innovativeness of some of the fundamental determinants of postdramatic plays, such as the fragmentary nature of dramatic form and the eventfulness of dramatic writing. He also finds these two determinants already in the history of drama and its theory from Aristotle and Plato onwards. Postdramatic theatre is therefore a phenomenon that seeks new directions and questions the very medium of theatre or the performing arts.

Next, Kim Komljanec's empirical research on contemporary Slovenian drama further complements our discussion about 21<sup>st</sup>-century playwriting. She used a questionnaire to gain insight into the production possibilities of contemporary Slovenian drama as well as the possibilities of its staging and international promotion. Her analysis of the data shows that the success of Slovenian playwriting requires a more unified and strategic policy that supports writers through commissions and residencies, a specialised venue dedicated to staging new Slovenian plays and a single point of promotion in the international arena.

Finally, this theme is rounded out by the personal experiences of twenty-one authors, which established playwrights – Simona Semenič, Jera Ivanc, Simona Hamer and Kim Komljanec – have summarised in a so-called *Informans script*. Their experiences are mostly negative and show the neglect of the playwright and their work in the theatre.

The second theme of community is this time linked to the so-called small arts (*Kleinkunst*) and is opened by the Belgrade-based researcher Irena Ristić. Through an analysis of the Belgrade drag scene and interviews with artists, she explores how the ways of building a collective resonate in the productions and the alternative modes of sociability that the artists seek to enact. She shows that respect for and persistence in diversity are not only prerequisites for the functioning of theatre collectives but also the conditions for the successful social functioning of artistic projects.

Zala Dobovšek's discussion reveals the current small arts scene in Slovenia. This scene includes marginalised artists, who from this position, can be even more ironic and socially critical. It is interesting to note that these are very different creators in terms of their social engagement and form of activity. Thus, she analyses the City of Women Festival, the work of Andrej Rozman Roza, Marko Breclj and Matija Solce on the one hand, and collectives such as Cabaret Tiffany, Mismo Nismo and Hupa Brajdič on the other. In this way, her analysis shows the diversity and liveliness of these performance genres.

We conclude this issue with Tajda Lipicer's review of the book *Why Theatre?* written by young German theatre scholar and critic Jakob Hayner. He asks why we should go to the theatre today and what kind of theatre we need in a highly mediatised world.

*Amfiteater* journal does not question the *raison d'être* of the performing arts but remains committed to analysing and reflecting on the changes in playwriting and performance through which art is responding to the challenges of modernity.

*Gašper Troha and Maša Radi Buh*







---

## Razprave / Articles

---

The essay analyses the corpora of the dramatic or non-dramatic texts of contemporary authors (Simona Semenič, Milena Marković, Tim Crouch, Oliver Frljić, Katarina Morano and Žiga Divjak, Anja Hilling, Wajdi Mouawad, Dino Pešut and She She Pop) as a border area belonging to both the field of literature and theatre. While detecting the specifics of the interpretation of drama and theatre, the author uses eclectic tools offered by literary and performing arts studies to analyse the corpora of contemporary drama or no longer drama and performing practices. Focusing on a series of contemporary playwrights and theatre directors, he seeks answers to the question of how we can interpret the changes in drama and theatre. How did the specific return to the theatre of words, as defined by the French theorist of contemporary drama Élisabeth Angel-Perez, take place, and to which extent are today's theatre and drama still post-dramatic but nevertheless establish a new return to the dramatic and dramatised? How do these "experiments belonging to the so-called 'post-dramatic theatre' which is also a (post-)deconstructionist theatre, eventually, end up redramatising whatever it was they strove to un/de-dramatize" (Angel-Perez)? Thus, paradoxically, "'no-longer-dramatic' texts put forward a new dramaturgical form that subverts the dramatic representation of the world as a fictive whole and accommodates the 'unsurveyable present' (Lehmann) of the mediatised-globalised world".

---

**Keywords:** no-longer dramatic text, post-postdramatic, re-dramatisation, contemporary theatre and drama, neo-dramatic

---

**Tomaž Toporišič**, PhD, is a dramaturg and theatre theorist, a full professor of the history and theory of drama and performing arts and vice-dean of the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana (UL AGRFT). His primary research interests are contemporary performing arts, literature and visual culture. He is the author of five books on contemporary performing arts. His latest essays include: "The New Slovene Theatre and Italian Futurism", "(Re)staging the Rhetoric of Space" and "Deconstructive Readings of the Avant-garde Tradition in Post-Socialist Retro-avant-garde Theatre". He was the artistic director and dramaturg of the Mladinsko Theatre and co-founded the Exodos Festival of Contemporary Performing Arts.

tomaz.toporisc@guest.arnes.si

# How Can We Interpret the 21st-Century (No Longer) Dramatic Texts and Theatre in Art and Theory?<sup>1</sup>

---

Tomaž Toporišič

Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana

---

## 1. Contemporary Plays as Open Texts

In the essay, we will discuss the processes of the dangerous liaisons between drama and theatre in the corpora of dramatic and non-dramatic texts as a borderline area, belonging to the fields of literature and theatre, on the one hand, and to the theatre or performative work as the “interpretation” of a dramatic or literary work, on the other hand. We will also discuss the specific process of translation from the literary dimension into the performative one. In detecting the specifics of interpreting drama and theatre as well as the broader performance and literary practices in theory and art, we will employ an eclectic array of tools offered by literary and performance studies, applying them to the corpora of contemporary dramatic or no longer dramatic textual and performative practice (Simona Semenič, Milena Marković, Tim Crouch, Oliver Frlić, Katarina Morano and Žiga Divjak, Anja Hilling, Wajdi Mouawad, Dino Pešut and She She Pop), as it has been forming and transforming during the first two decades of the 21<sup>st</sup> century.

Let us start with a quote by Bruno Tackels, a contemporary theorist of the textual in theatre after 2000. In his excellent book *Les Écritures de plateau* (Stage Writings), he argues that recent texts intended for the stage “are mostly open texts, free prose that imposes nothing onto the actor, except the attention to language” (Tackels 117).<sup>2</sup> It is precisely language “that is the only thing leading the actor, a language consisting of voids and fills, imperfect language, full of contexts that leaves the actor a full range to embody a story. A story that did not exist prior to this and needs to be reinvented at any moment” (Ibid.). Tackels points out that the time in which we live is facing the fallout from the de-sacralisation of the text and that since 2000, we have been witnessing the implementation of a belief that it is only possible to write texts deriving from the full

<sup>1</sup> The article was written within the research programme Theatre and Interart Studies P6-0376, which is financially supported by the Slovenian Research Agency.

<sup>2</sup> Unless otherwise noted, all translations of quotations from foreign language sources are the author's.

range of possibilities offered by the theatre stage. Contemporary theatre is seeing a comeback of “stage writers”.

More often than not, artists today do not have any other text but the one being offered and developed directly on the stage, in time with the creation and rehearsals themselves. Such texts no longer derive from books as cultural monuments but rather from their own book, which unconditionally enters the space through the actors’ bodies. Moreover, they invoke words because they need them. The text is no longer the be-all and end-all of creation but rather something its creators look for on stage. It is something that drives them to lure the text onto the stage to find their own place inside it, no different from music, movement, light, props, set and images: stage writing finds inspiration in a whole range of scenic expressions:

The notion of stage writing allows us to “read” all of these yet unseen works. “Stage writing” actually presupposes the existence of a “stage reader”. We do not read the text but rather what the artist has created from it, the writing that derives from it. Stage writers share the belief that a performance can only really be completed in the imagination of all the people who are watching it. A theatre text is, therefore, an incomplete reality in becoming; it is “waiting” for a stage and stage realisation. Thus in theatre, the text once again becomes the starting point rather than the goal. It is like an equation that needs to be resolved via the stage (Tackels 55).

Tackels builds on the legacy of reading drama and theatre established by Anne Ubersfeld and her semiotic school headed by Patrice Pavis. This school emphasises that the theatricality of a text in contemporary theatre is no longer exclusively intrafictional. Instead, it is positioned in and counts on “an external communication system, on the space of interplay between the stage and the auditorium” (Poschmann 45). Such texts that could be defined by the term “no longer dramatic texts” or “theatre texts”, a term coined by Gerda Poschmann, enable the spectator to read a performance, or rather theatre, in the sense of Anne Ubersfeld and her syntagma “lire le theatre”, to experience theatre meaning as a process of construction of meaningful associations.

Thus in contemporary theatre, playwriting and performance arts, it often comes to what Tim Crouch “stages” in the metatheatrical discourse of his essay-play *The Author*: in it, the author takes us beyond postdramatic theatre, which was considered a hallmark of the deconstruction of drama at the turn of the century.

Thus we embark on the path towards what Anne Monfort dubs “neodramatic theatre”. However, this neodramatic theatre reversely takes us back to the 20<sup>th</sup> century and even to the end of the 19<sup>th</sup> century. It takes us back to symbolism and Maeterlinck’s model of modern drama as the watershed moment. Lado Kralj, in his essay “Maeterlinckov model moderne drame” (Maeterlinck’s Model of Modern Drama), pointed this out by demonstrating the fact that even today, we are still living out the legacy of *fin de siècle*

and the utopian models of new drama and new theatre (e.g., the concept of second-level dialogue) that formed at the turn from the 19<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century. On this path, we encounter a new type of lyrical subject and end up on a Steinesque landscape stage or inside a specific landscape play. This landscape play is halfway between theatre and performance. At the same time, it is documentary, verbatim and autobiographical, even though it paradoxically re-legitimises fiction, which suddenly finds itself in the centre of postdramatic theatre, thus creating a particular form of story and drama.

Drama in the 21<sup>st</sup> century derives from its “non-identical twin”, the drama of the 20<sup>th</sup> century, thus entering into dangerous liaisons with theatre. We will attempt to capture these liaisons in which the new drama and theatre enter to create new theatre configurations. These configurations let us know that we should reconfigure our understanding of the landscapes of artworks, spectators and readers, all in light of the blurred line between fiction, autofiction and authenticity. We also need to reposition our theoretical views of such artistic landscapes that sometimes appear indecipherable but tend to attract us precisely because of that.

## 2. Anja Hilling: Taking Apart Body and Speech

We will begin with the German drama of the first two decades of the 21<sup>st</sup> century. Danijela Kapusta, a theorist of contemporary drama after 2000, dedicated her book *Transformation of Persons: On the Construction and Deconstruction of the Person in German Theatre at the Turn of the Millennium* to shifts in German drama in recent decades. She finds out that for Anja Hilling and her contemporaries, the text is no longer something fixed but rather “material as the beginning of something that has not yet emerged” (Kapusta 64). At the same time, however, these plays following the postdramatic era are “strongly opposed to a cold and distant approach and attempt to find a way to change into something that has emotions and feelings” (Ibid. 64). As something that differs from the so-called postdramatic text.

Another theorist of contemporary “dramatic drama”, Birgit Haas, points out that Hilling’s play *The Black Animal Sadness* (2007) is “realistic, but almost too realistic” (The Return of Dramatic Drama 98). She speaks about the defamiliarised realism that could be interpreted as a critique of the clichéd aesthetics of television. Anja Hilling does not use deconstructive procedures (which can be found in Slovenia, for example, in the works of Simona Semenič, as well as Simona Hamer, Tibor Hrs Pandur and Varja Hrvatin) to get rid of the linear and synthetic structure of the narrative. However, she uses a critique of both dramatic and mediatised forms of the jargon of righteousness to reveal the banal but dangerous repetitions of society’s everyday spectacle. “While Brecht sought to achieve a productive dialogue between different strata of history by

choosing between them, Hilling achieves a productive interrogation of the aesthetic realm of television and theatre" (Ibid. 98).

With Anja Hilling, the text passes from monologue to dialogical form and the form of a side text, even an essay. The dividing lines between the main and the side text are blurred and unclear. Spoken text is not attributed to specific persons. *Didascalie* (stage directions) are no longer the only part of a dramatic text in which the author appears as a subject. The author is not absent but is present everywhere. Hilling deliberately tests different forms, and when they are no longer enough for her, she discards them and replaces them with others.

Hilling does not use sliding signifiers in their infinity but, at certain moments, begins to relate them to concrete signifiers of the author-subject and society. She thematises the problems of the individual and the margins and critiques modern, mediated society. Within this critique, she also thematises and problematises art and culture itself but does not spare the playwright.

Birgit Haas sees this specific post-Brechtian technique at work also in the works of other German dramatists belonging to the same generation, namely, Dea Loher. "Her work is a creative and productive revival of the Brechtian theatre in the context of the post-postmodern age, an age in which human beings have again reclaimed theatrical space" (Haas, "History through the Lens" 85).

To summarise, Hilling's work testifies to the fact that modern dramatic writing requires a specific type of theatre, acting technique and other segments of the theatrical sign system. It is the dramatic writing that, after a postdramatic turn (similar to, for example, the drama of the absurd in Samuel Beckett, Eugène Ionesco and Harold Pinter), again becomes that which generates theatrical procedures and aesthetics.

### **3. Simona Semenič: Deconstructing and Reconstructing Representation**

Compared to her German colleague Anja Hilling, Simona Semenič is more radically opposed to representation. The dialogical form of her writing has ended up in the company of heterogeneous textual strategies: from stage directions to descriptions that are closer to novels and prose and to narrative, essayistic, theoretical and other techniques, reminding the audience that what they are reading or watching is no longer a realistic dialogue.

Let us begin our discussion with a quote from her play *the feast or the story of a savoury corpse or how roman abramovič, the personage janša, julia kristeva, age 24, simona semenič and the initials z.i. found themselves in a puff of tobacco smoke*:

*yes, of course we are in the theatre, but this theatre is about to throw you a very special feast*  
*a feast to which some eminent guests have been invited, we are going to sit them behind a table*  
*(this of course doesn't mean that there has to be a real table on the stage, there can be, of course,*  
*there can be a whole line of tables or a pile of them, the entire stage can be a table, the tables can*  
*hang from the ceiling upside down or the other way around, there can also be a sign saying table in*  
*one language or another, and there can be no sign anywhere and nothing anywhere; no table, no*  
*chair and no soup tureen with delicious smelling stew, what i want to say is, the important thing is*  
*that you, the distinguished spectator, can imagine our eminent guests having a feast in front of you*  
*on the stage)*  
*this feast is of a very special and also important sort*  
*namely, our eminent guests are on the stage in front of you, respectable audience, they are feasting*  
*upon the corpse*  
*so, yes, dear theatregoers*  
*every spoonful of the stew that the eminent guests put in their mouths, is a spoonful of the stew*  
*cooked from the corpse*  
*so the corpse you are looking at, this corpse is not a living character*  
*(dramatis persona, if i had it my way)*  
*this corpse once was a living character, once, before it ended up in the stew i'm about to serve at*  
*tonight's feast*  
*this character*  
*character that's in front of you and that's being impersonated*  
*(being breathtakingly impersonated)*  
*by a true star actress*



*is a character that's actually cooked in the stew that's going to be devoured by the guests who are present at tonight's special and important feast that's going to start any second now*  
(Semenič, *the feast* 4).

As is clear from the quotation, Semenič proposes the structure of what Deleuze finds in Nietzsche's theory and names "a theatre of unbelief", in which "humour and irony are indispensable and fundamental operations of nature" serve "to ground the repetition in eternal return on both the death of God and the dissolution of the self" (*Difference* 11).

She does not produce a copy of the real in the sense of the dramatic work. Instead, she creates a post-Brechtian commentary dealing with the issue of narrative development, establishing a relationship with the past and producing a critical narrative of the present.

She constantly interrupts dramatic events with authorial interventions while exploiting Deleuze's procedures of repetition through otherness, which destabilises the reader. However, Semenič also offers them aesthetic pleasure and a unique alliance with the author. Nevertheless, this no longer dramatic text produces strong fiction and reader identification despite its densely populated metatheatrical and metadramatic commentaries. The dialogue form is persistently reworked through diverse textual strategies: from *didascalie* to descriptions closer to novels and fiction, narrative, essayistic, theoretical and other techniques that remind the audience that what they read or watch is no longer a realistic dialogue. But in doing so, her plays produce distinctly dramatic effects, which Haas would probably call "dramatically dramatic" (*Plädoyer für* 45) and, of course, Brechtian.

When speaking about the autobiographical works *Jaz, žrtev* (I, victim, 2007); *še me dej* (do me twice, 2009); and *drugič* (the second time, 2014) of Simona Semenič, Gašper Troha points to this post-Brechtian feature of representation they produce as follows:

However, these plays do not depict to the reader/spectator a world that would be separated from them and into which they would supposedly have to immerse themselves or reflect upon it. Instead, Semenič keeps involving them in the dramatic action. She demands that the spectator take an active role, be it direct action within the live performance or an emotional response. This response crucially establishes the understanding of the play, which means that a kind of reciprocal functioning of both representation and presentation is at work here. What we saw as an opposition (see Fischer-Lichte) is entering this new cycle as a conjunction. The drama is bringing back referentiality and is able to produce a coherent message, while at the same time it is marked by the experience of the postdramatic (119).

Her texts thus produce a specific form of social criticism, which links the reader or spectator with the writer or performer in a specific autopoietic feedback loop producing the effect in which personal experience engages both at an emotional level.

Semenič thus performs a real post-Brechtian transformation of the *V-effekt*, which has several purposes, but it certainly goes beyond the self-referentiality of the metatheatrical. She is interested in what lies behind appearances and appearances of appearances, in reality, in all its contradictions. Therefore, her deconstruction of the dramatic and the fictional, which sometimes reminds us of Pirandello, produces a special post-Brechtian critique of the real. In this sense, she is interested in something similar to Anja Hilling: the different layers of truth.

I described these processes of dethroning the text as a specific procedure of Semenič in my essay “(No Longer) Dramatic Text for Theatre and Postdramatic Theatre”, alluding to Hans-Thies Lehmann:

To Lehmann, however, postdramatic theatre as the liberation from the three-star model does not mean a theatre that lacks a connection beyond drama. It is but the process of decomposition, dismantling and deconstruction inside drama itself. He sees the future of theatre after drama as the future of theatre beyond the primacy of the dramatic author or rather as theatre after a chain of crises of the dramatic author, as successive stages of self-reflection, decomposition and separation of dramatic theatre (Toporišič 182).

Similarly to the works of Hilling and Dea Loher as well as that of Frljić and Mouawad or Divjak and Morano (as we will see later on), the theatre of Simona Semenič is “a theatre of empowerment, a politically engaged theatre that does not leave the bewildered spectator in front of a destroyed history” (Haas, “History through the Lens” 85).

## 4. Wajdi Mouawad: Intercultural and Intertextual Frames of Memory

Wajdi Mouawad is another author who opens up (no longer) dramatic writing to the intercultural and the intertextual. In *Incendies* (Scorched) (2004), for example, he tells a story about a brother and his twin sister who endeavour to discover the secret of their mother’s past and her silence during her final years. Through a contemporary narration of the Oedipus myth, the performance explores what cultural, collective and individual memories make conscious of the travels of his characters, who are children of exile. The performance serves Mouawad as a public platform for staging his childhood trauma – war. He demonstrates how the artists who are children of exile endeavour to overcome the limitations of their memories (a combination of twisted memories of children and phantasies catalysed by family

narratives) and widen their exile imagination onto the cultural referents of their adopted lands.

The dramatic staging of *Incendies* is marked by historical images of war-stricken Beirut, which are tied to the author's simultaneous personal memories of the disaster. His theatre thus becomes a theatre connecting memory and hallucinations, false memories, dreams, monologues and the flow of immediate perceptions. All of this creates a specific metaphor of an inner theatre, the owner of which can be, at the same time, the actor, the audience and the playwright. In this sense, it produces a specific paradox, as the no longer dramatic creates a special form of intensive performativity resulting from Mouawad's structuring of his direction or performative text as a poetic statement or expression. However, in its centre, paradoxically, there is the author who figures as a poet-rhapsode and is simultaneously in the centre of the action. His plays and performances are thus conceived around the axis of poetic composition with a strong emphasis on tropes such as verbal and visual onomatopoeia, thematic and structural repetitions, dramatic and spatial metaphors, rhythmic patterning and tropes variations.

Wajdi Mouawad breaches the horizon of the reader's and spectator's expectations while simultaneously playing with Wolfgang Iser's concept of the implicit reader. His postdramatic plays and theatre of memory are saturated with conflicting discourses and styles, which keep changing in sudden and, at times, even confusing ways. Typical of his texts and performances is a special phenomenology of memory, which allows him to produce the feeling of a conflicting and traumatised attitude towards the past, reflected in the present. In her excellent analysis of Mouawad's plays, "Staging Memory in Wajdi Mouawad's *Incendies*. Archaeological Site Or Poetic Venue?" Yana Meerzon argues:

In its social and political stand, Mouawad's theatre tends to speak for (on behalf of) an imaginary community or an "exilic nation" of exiled subjects, those who share a mother tongue and the cultural customs different from the language and the customs of an adopted country. [...] In this context, *Incendies* serves Mouawad as a public platform to stage the testimony of his childhood trauma. It originates at the crossroads of poetic, fictional and historical narratives, and builds upon the fictional truth (poiesis) of a dramatic play and the historical truth (noesis) of the history of the region, as it is evoked by Mouawad's personal memory of the events (15–16).

While exhibiting a solid preoccupation with questions of memory, Wajdi Mouawad uses structures of repetition, conflation, regression, echoing and simultaneity that perplex the reader and spectator. While evoking the memories of individual and collective pasts, his plays and performances reopen tabooed discourses and thus bring a new engagement to the politics of memory. This engagement targets the audience

with a specific technique of the dialogue between the creation and loss of memories on both sides: that of the authors and the spectators or readers.

Mouawad incorporates the two forms of memory by resorting to a specific dramatic technique, which allows him to juxtapose memories and stories. The actions in his plays take place simultaneously, often even in very diverse temporal and spatial parameters, which are marked by the same scene on stage or in dramatic space. As an example, let us take a scene in which a notary invites the twins, Jeanne and Simon, to sign their mother's will, seemingly coincidentally also mentioning Nawal's "bus phobia" with this: Once during the war, she witnessed a group of gunmen setting the bus ablaze, burning its passengers alive. This scene in Lebel's backyard overlaps with a different scene, which happened earlier, in another space and time. Here Nawal tells her friend Sawda the truth: she was that bus's passenger:

I was on the bus, Sawda. I was with them! When they doused us with gas, I screamed: "I'm not from the camp, I'm not one of the refugees from the camp, I'm one of you, I'm looking for my child, one of the children they kidnapped." So they let me off the bus, and then, then they opened fire, and in a flash, the bus went up in flames, it went up in flames with everybody inside, the old people, the children, the women, everyone! One woman tried to escape through a window, but the soldiers shot her, and she died there, straddling the window with her child on her arms in the middle of the blaze, her skin melted, her child's skin melted, everything melted and everyone burned to death (Mouawad, *Scorched* 43).

This horrific episode appears in the play in the form of Nawal's memory of an event from 1975 that marked the beginning of the war in Lebanon. Meerzon points out that "the spatial/temporal simultaneity that characterises the theatrical enactment of Nawal's memories and the twins' journey to the East suggests the persistence of the trauma" (19–20) that "spills from one generation onto the next, no matter how large the temporal and spatial gaps may be" (Ibid).

Mouawad thus creates a counterpoint between two kinds of memory on the one hand and the collective betrayal of a particular system of values specific to the neo-colonial and neoliberal societies of today on the other. The exploration of the personal upon which he embarks often leads him to the complexities of the (geo)political history and present: as though the most distant memories of the personal are incomplete if we do not consider the wider context in which they occurred.

## 5. Milena Marković: Contamination with the Lyrical and the Post-Brechtian

Special changes in the discourse and form of drama texts are also characteristic of the Serbian playwright and poet Milena Marković. She enacts them as passages “from fragmentedness to lyricism, from the exhibitions of performance in the body of classical dramatic pathos to the cabaret of historical drama” (Kopicl), which we can find in Mouawad as well. All of these are characteristics which bring to memory comparisons to contemporary Slovenian female playwrights such as Simona Semenič, Simona Hamer, Žanina Mirčevska, Katja Gorečan, Varja Hrvatin, Maša Pelko, as well as contemporary German playwrights like Anja Hilling, Dea Loher, Ulrike Syha and Theresa Walser.

The writing of Milena Marković represents “poetisation” or lyricisation of dramatic form introduced in her stylistically diverse plays, from *Pavilions* (1997, staged in 2001) and *The Doll Ship* (2004) to *The Woods are Shining* (2005) and *Nahod Simeon* (2006). Marković considers herself to be primarily a poet. Thus, her plays all come in “the form of a poem in the sense of wholeness and completeness. They include their own rhythm and metrum” (Georgijev). Ivana Zajc interprets *The Doll Ship* as follows:

Her play *The Doll Ship* is about the life story of the Woman from adolescence until her death, including her funeral. [...] The teleological structure of this play is obfuscated by cyclical repetition: it appears to be goal-oriented. However, with each act, this orientedness seems to begin anew, which is connected to the final poem in which the protagonist is begging to be born again. In each act, the character is “reborn” into another fairy-tale character, while this structure at the same time makes up the life-story of the Woman (“Postmodernistično” 212).

The lyricisation of monologue structures in her plays combined with a specific form of post-Brechtian songs creates the distance and poetic space of freedom in which drama and lyricism as particular components of her plays coincide. Marković emphasises fragmentariness as a specific quality of her plays, as she believes that “the so-called fragmentary dramaturgy adds a special lightness, freedom and openness to plays as a particular genre quality” (Crnjanski 47).

Parallel to the lyricisation, episation also takes place, which adds to the structure of her play *Nahod Simeon* a special Rabelais-like quality that refers to a carnival and in which individual scenes do not serve to build up a whole but rather bear value by themselves, as they lead the spectator towards a special reflection on theatre, society and themselves. Marković thus establishes a special form of alienation by resorting to songs, poetry, lyricisation and episation. Let us recall the example of the Success Song from *The Doll Ship*:

I've arrived at that beautiful place  
 And they were all there  
 And they looked for me  
 And I was there  
 Then I was alone and I left  
 To fuck the barman  
 The barman was quick  
 Mama, can you see me now  
 Mama can you hear me now  
 Mama this was all  
 Because of you  
 Mama  
 Why don't you talk to me  
 Mama

(Marković, *Barčica za punčke* 28)

Milena Marković disrupts the illusion of art by directly exposing and demonstrating the theatre “machinery” that allows the performance to take place but remains hidden from the eye of the casual spectator. A similar thing goes on at the level of acting, where actors and actresses do not so much present their characters as elaborate them. Even the aesthetics emerging in this way often turn out to be the aesthetics of the ugly and the eclectic quotational and montage structuring of traces of diverse references from art, culture and society. Thus the processes of semiotisation and de-semiotisation take place parallelly, a crisis of identities in a world that the gods have long since abandoned. In the words of Ljiljana Pešikan-Ljuštanović:

In such a world, one has neither a mother nor homeland nor myths about gods and heroes, about the beginning and the end. Born in a country that “no longer bears that name”, in spaces that at multiple points have been desecrated by death and extinction, the protagonists of these plays cannot find a way out. This fundamental anthropological pessimism of Milena Marković manifests in the world's fundamental desecration, the abolition of meaning and purpose. Between a past that is being invented and unfulfillable utopian illusions of the future, her heroes are stuck in an everyday that could perhaps even change “IF ONLY THIS WIND WOULD STOP, IF ONLY THESE PEOPLE DISAPPEARED” (Marković) (“Ja eto žalim” 16).

## 6. She She Pop: Devised Documentary Text Full of Memories

Founded in 1998, She She Pop, a collective composed of six women and one man – Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou, Berit Stumpf and Sebastian Bark, essentially stage themselves and their invited colleagues, engaging in open dialogue with the audience. In the performance *Schuhbladen* (“drawers” in German), they depart from their usual methods in several ways. They explore for the first time an explicitly national topic, namely, German unification, and they bring in outsiders. In this case, the outsiders were Easterners, as all members of She She Pop are from the West. Together, through rehearsals, sharing objects from their past and using those objects to incite dialogue, they collectively created a specific form of devised performance based on the techniques of documentary theatre: *Schuhbladen*.

They ask themselves and the public the questions: “Who were we? Who are we? Why have we turned out like this?” and thus, perform and comment on the historical dimension of German reunification in the drama. Three She She Pop performers of West German origin take their seats opposite their homologues from former East Germany. This gives rise to a radically honest experience, not dissimilar to couples therapy, during which the couples go through their old chests of drawers, retrieving a medley of diaries, letters from their youth, records, souvenirs and bedtime books. These items form subjective weapons in the battle waged between the six performers and enable them to write a unique, collective story, a theatrical essay commenting on contemporary life. In doing so, they create true relationships, far from East/West clichés.

Through the personal objects from their drawers that they put on stage, with which they tell each other about their youth either in the German Democratic Republic or in the Federal Republic of Germany, the performers of *Schuhbladen* can propose a different history of both Germanys, one that is a polyphonic, material and subjective history. However, the collective emphasises the playing dimension rather than the authenticity of their objects and stories. As Florence Baillet sums it up:

By taking part in the new rise of documentary theatre, the members of She She Pop do not aim to reveal a hidden historical reality. Instead, they try to show how reality is constructed. The fact that they consider narration from the perspective of its materiality, that is to say, by taking into account the process of narration and its concrete production, contributes to this concept of reality (“Objets” 265).

The text of the performance is created in a collaborative or devised system during which the actors or, rather, the company, do not separate the process of writing from that of directing. The writerly text in the sense of Roland Barthes can be understood in the sense the French playwright and theatre director sees it: “I do not write plays,

I write performances [...] the text is what comes afterwards, and what remains after the theatre" (Joël Pommerat in Pavis, *The Routledge* 250).

In their theatrical documentary stage-essay, *She She Pop* invites audiences and participants to approach history and memory, the written facts of the past and its reenactment in the gestures of the present, as open scripts that can be executed in different ways and with differing content to produce new meanings and interrogate old ones. Thus they appropriate some of Brecht's epic theatre theories while mapping the post-socialist and neo-liberal condition in the form of an essay on stage. The collaborative fictional-documentary performance depicts German history and the present moment while paralleling two historical Germanies: the West and the East, with consequences for both East and West Germans through a specific postmodern problematising of the medium and institution of theatre. Matt Cornish describes these specific procedures in his book *Performing Unification: History and Nation in German Theater after 1989*:

Instead of approaching the archive, museum, and written history as stable, the productions showed all as contingent, as needing (if not requesting) our interaction and improvisation on those scripts, the same as memory. For the performances to be complete, we had to explicitly engage with the content of the pieces and the structure of the past. If we did not animate the scripts they presented to us with our own original, live variations, then the performances failed (167).

The texts that constitute the performances of *She She Pop* convey a specific quality that reminds us of the works of Oliver Frljić, Žiga Divjak and also Simona Semenič. They represent "'open' or 'writerly' texts [...] in the sense that they require spectators to become active co-writers of the (performance) text. The spectators are no longer just filling in the predictable gaps in dramatic narrative but are asked to become active witnesses who reflect on their own meaning-making" (McClelland 4).

## 7. Žiga Divjak and Katarina Morano: The Documentary and Engaged No Longer Dramatic Theatre

In the case of Simona Semenič, we concluded that she uses diverse forms of theatre tactics in her texts and performances to achieve the desired effects on the spectator. This could also be said about a whole series of contemporary theatre-makers, predominantly directors, e.g., Oliver Frljić, Nina Rajić Kranjac, Borut Šeparović, Janez Janša and the tandem Žiga Divjak and Katarina Morano, as well as collectives of actors/performers such as *Betontanc Ltd.*



As an example, let us take the creative tandem of Žiga Divjak and Katarina Morano. In the last decade, they have produced a series of resounding socially engaged projects in the framework of collaborative epic theatre pledging to the Brechtian ethical commitment. In their performances or devised projects, they examine the structure of today's society and the role individuals take in it through a dialogue with different textual corpora.<sup>3</sup>

In their projects, they compose their own versions of the so-called verbatim theatre, also deriving from the tradition of *Everybody for Berlusconi* (2004) by Betontanc and Junghollandia, Janez Janša (first and foremost his performance *Slovensko narodno gledališče* – Slovene National Theatre) and Oliver Frlijić (first and foremost his performance about the erased citizens of Slovenia entitled *25.671*). A special type of documentary theatre also implementing the procedures of verbatim theatre while at the same time deriving from Brecht's *Lehrstücke* and Augusto Boal's principles of the Theatre of the Oppressed was developed by Janez Janša in his performance *Republika Slovenija* (The Republic of Slovenia), produced by the Mladinsko Theatre and Maska Institute (2016).<sup>4</sup>

A type of documentary performance and verbatim theatre was explored by the performance *25.671* (Prešeren Theatre Kranj, 2013), which was also based on real-life events and documents, even though it interweaved these with fiction and even quasi-documentary material and a large dose of a metatheatrical essay. Thus, it radically questioned the position of a privileged narrator that is often all too quickly adopted by documentary and verbatim theatre. In the Slovenian theatre space, Oliver Frlijić is definitely the one director who has not settled for the elementary form of verbatim theatre but always relates it to other genres, particularly the theatrical essay.

In their performance *6*, Divjak and Morano also use a classical procedure for this kind of theatre, characteristic of other types of documentary theatre: they take transcripts of interviews, edit them and construct the text of the performance from them. The editing proceeds by reducing large quantities of collected material and reshaping them into an aestheticised and devised outline of a theatrical text. A working text is thus being created on the go and keeps on changing. Divjak and Morano preserve the

3 Already their graduation performance *Tik pred revolucijo* (Moments Before the Revolution) produced by the Academy of Theatre, Radio, Film and Television attracted attention. They followed this up with their first performance for the Mladinsko Theatre, *Človek, ki je gledal svet* (The Man Who Watched the World, 2017), the project *6* (2018), the performance *Hlapec Jernej in njegova pravica* (The Bailiff Jerney and His Rights) produced by Cankarjev dom Ljubljana, *Lungs* by Duncan Macmillan in the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana, an adaptation of texts by Ivan Cankar *Ob zori* (At Dawn, Prešeren Theatre Kranj), *Gejm* (Mladinsko Theatre and Maska Institute), *Sedem dni* (Seven Days, City Theatre of Ljubljana), *Vročina* (Heat, Mladinsko Theatre and steirischer herbst).

4 Here, the documentary material is pushed to the very forefront and presented through diverse performative tactics in the form of a triptych. The first part is a witness account by a former military intelligence agent who is counting and sorting out banknotes of foreign currencies that disappear to an unknown location. Part two is in the form of a reading performance presenting a transcription of a meeting of the government at the time, discussing illegal arms trade. The final part presents a reconstruction, or rather, a reenactment, of the "Smolnikar affair" from the three perspectives of the individuals involved.

roles of actors, director, writer and other creative collaborators while simultaneously making them fluid, interchangeable and non-fixed. Devising a performance is, at the same time, done individually and collectively. The writer, or rather, Barthesian “scriptor”, is not separated from other members of the creative team. They are not a singular entity but rather part of the process. However, they participate in it mainly as a text editor, not so much as a playwright.

The textual corpora of Divjak and Morano emerge in different ways. They themselves comment on this in the following way: “Each project is different and redefines the manner of our collaboration, but it is all a result of collaboration and complementing each other. We support one another and, at the same time, we encourage and even push each other to go further” (Divjak and Morano, “Med obupom” 15).

The postdramatic or no longer dramatic treatment of Cankar’s *The Bailiff Yerney and His Rights* results from the documentary research of real stories of rightless workers. Rather than staging well-tested plays and non-dramatic texts, they are more interested in “journalistic” research of issues. Thus they are convinced that the “power of theatre can sometimes reside in making you unable to look away, unlike the news in media that one can overhear or overlook” (Butala). The performance follows the trail of modern-day serfs and bailiffs encountered in the field by visiting firms, workers’ homes, associations, union confederations and workers’ counselling centres. Through documentary material that is minimally processed but edited into a series of repetitions and differences, we get acquainted with witness accounts by workers from the Port of Koper, cleaning ladies from cleaning companies, construction workers, truck and van drivers, nurses, and precarious architecture interns in architecture firms. This results in a rather crude material presented by actors in the rhythm of working behind a conveyor belt. Here is an excerpt of a witness account by a cleaning lady:

We used to have good times, we used to be a collective. You were working at one location only or, I don’t know, maybe at a school and an adjacent kindergarten, but they were the same institution, and you got to know the people. So we had a good time ... At the time it felt important what I did. It had meaning. And now, in this cleaning company, it’s just about doing it as fast and as much as I can so that it’s still acceptable (Divjak, *Hlapec Jernej* 15).

There is nothing spectacular in the editing and performative tactics, but according to the less is more principle, somehow one gets invested in the performance. Almost without noticing, one becomes a witness, also to precariousness.

Let us take a closer look at the project 6, in which the dramaturg-director team collaborated with actors (Iztok Drabik Jug, Alja Kapun, Katarina Stegnar, Vito Weis and Gregor Zorc) to research intolerance. They soon redirected from self-analysis towards the documentation of real-life events in the Student hall of residence Kranj

in February 2016. The story goes as follows: the principal of the student hall decided that an empty and unused floor of the student hall would host six underage asylum seekers unaccompanied by adults. This triggered a chain of events, outrage and opposition from part of the parents and the local community.

The creative team was interested in the conflict between a part of the staff at the student hall “who, in essence, support the idea that it is necessary to help the fellow man and that the children need to be accommodated at the student hall, since, after all, it was basically built in order to accommodate underage youth attending school away from [...] their birthplace. But due to external pressures, they somehow start to doubt [...] this elementary belief of theirs that help is needed” (Pograjc). The team got in touch with the investigating reporter Maja Ava Žiberna and the student hall principal, Judita Nahtigal. Based on their research, they prepared the documentary material. The research lasted roughly four months and was part of the creative process during which they also attempted to contact the underage students in question and widened their focus to the student halls in Nova Gorica and Postojna. During the process, they started to connect documentary material to fictional material based on legitimate documents but derived from the actors’ imagination and improvisation. This is how they prepared both the script and the performance in which acting and non-acting are constantly intertwined.

In true Brechtian manner, the authors decided on a clear demarcation line between the protagonists and their roles:

The contrast and transitions between the roles are clearly delineated: the characters who side with the refugees are lit in warm light and sit in the front of the stage, while those hostile towards the newcomers are lit in cool, bluish hues and declare their convictions loudly via microphones set up in the interior of the stage (Norčič).

This heterogenous documentary and fictitious material is further supplemented by reading excerpts from orders and other legal documents issued by the municipalities played from recordings made by the underage asylum seekers themselves. It was this documentary part of the performance that the creators found particularly important, as it affects the audience more directly and powerfully than fictional or dramatic treatment.

From all of the above, it can be clearly seen that Divjak in 6 (similarly to Frlić in his performance 25.671 about the erased citizens or his *Naše nasilje in vaše nasilje* (Our Violence and Your Violence) does not employ a pure form of verbatim theatre. It is instead a typical form of collaborative theatre with elements or partial procedures of the Theatre of the Oppressed.

The score, or rather the no longer dramatic text that emerged for and during the performance 6, received recognition for its literary or textual merit, as it was nominated for the Slavko Grum Award for the best new Slovenian drama.<sup>5</sup> The proof of the critical public recognising important qualities in the structure of the performance can be found in an excerpt from the decision to award it the Grand Prix of the Maribor Theatre Festival for best performance:

The performance seamlessly combines documentary and fictional material that the creative team establishes in a dialogue of contrasts about the fear of “others”, which allows the audience eerie insight into the tacit social war taking place in the heart of Europe. [...] Using a seemingly simple stage mechanism, avoiding superficiality, the performance questions the procedures of objectivisation of migrants and refugees in an engaged way and sheds light on the tragic state of society in which community’s fears, racism and xenophobia awaken the demons with unforeseen consequences (Maribor Theatre Festival website).

Critic Rok Bozovičar also points out the specific blend of documentary and verbatim theatre with strong effects:

Director Žiga Divjak conceived of 6 in the format of documentary theatre that emphasises verbatim content with no outstanding stage effects. The performers [...] are in the forefront, positioned frontally in chairs, lending their voices to the employees who “absolutely, yes, no questions asked,” support the idea about accommodating the children in their student hall. However, once they relocate to the microphones, they embody the opposite – extreme dissatisfaction and outrage mixed with fear and insecurity (underscored by a threatening soundscape) that emanate from the parents’ letters (28).

The theatre of Žiga Divjak and Katarina Morano thus (in a similar vein as Oliver Frlijić and Janez Janša, from whom it undoubtedly derives) structures a specific no longer dramatic matrix, in which daring intertwining of the documentary and the fictional takes place, due to which the latter at times becomes more convincing than reality and the former more surreal than fiction. In this, Divjak, just like Frlijić, uses metatheatrical discourse that he intertwines into his performances-essays to “comment on the social positioning of the performance, the conditions of its production and possible political effects” (Juvan, “Od političnega gledališča” 556). Frlijić, Janša and Divjak prove that “documentary drama tied to immediate and pertinent national, global or even personal issues (if they are common) can, at the same time, offer useful and aesthetic values” (Reinelt, *Javno uprizorjanje* 291). Divjak and Morano are also the ones who perhaps best embody the basic definition of documentary theatre as elaborated by Peter Weiss in his discussion titled “Notizen zum dokumentarischen Theater”: “Documentary theatre shuns any invention, it uses authentic materials which it – albeit in a slightly processed form, but unchanged as far as content is concerned – represents on stage” (293–294).

<sup>5</sup> In a similar way, Janez Janša’s performance *Slovene National Theatre* was also nominated.

## 8. Dino Pešut: Post-Postdramatic Meta-Play of the Millennial Generation

As a final example, let us examine the case of Dino Pešut, the dramaturg, playwright and novelist, representative of Croatian postdramatic metadrama of the millennial generation.<sup>6</sup> In his graduation thesis at the Academy of Dramatic Art in Zagreb, he defined writing and drama plays in general in a very autobiographical, open and insightful way:

A dramatic text is just half-literature. A dramatic text is like the penguin in Herzog's documentary, which sets off onto a hill for no apparent reason to die there as if it needed to achieve something. A dramatic text is like a pencil, a young man in love who will find out that he must die. Thus, dramatic texts are merely half-literature and hard to analyse and talk about as separated from their performances. Drama texts are like the phoenix bird, so they must burn to become real (Pešut, *Deseta* 204).

This metaphor of the dramatic text as the phoenix bird that has to burn to become real speaks about the liminality and transitivity of drama writing among media in a picturesque but fairly precise way.

Pešut's plays are written as a proper Babylon of dramatic, prose, poetic and essay tactics combined with the author's substantial investment in writing down the often banal reality: "My real and artistic world is made up of banality. And I am no longer afraid of my banality. This text is banal. I talk about myself with a special meaning. I justify my own youthful enthusiasm. I try to connect it with my artistic path. And all that has already been written, revealed" (*Deseta* 209).

He is well aware that, in effect, everything has already been written down and that it is impossible to discover anything new in reality (and probably in art as well). It is, however, possible to interpret it in different ways, even authorial ones. In his plays, which are often written in free verse, Pešut keeps going back to Greek tragedy and mythology. He is interested in its contents and structure, but above all, in an intensive authorial metatheatrical dialogue with it. He feels very close to Greek mythology, gods, and the structure of Greek tragedy that inspires him in his disclosure, "stripping" of modernity. An example of this is his acclaimed generational play *H.E.J.T.E.R.I* (H.A.T.E.R.S.), successfully staged at the ZKM Theatre in Zagreb in 2020.<sup>7</sup> In this play

<sup>6</sup> Dino Pešut (Sisak, 1990) graduated in Dramaturgy in Screenwriting and Playwriting at the Academy of Dramatic Art in Zagreb. He works as a dramaturg in various theatres in Croatia and abroad. As a dramatist, he debuted in 2012 with the play *The Pressures of My Generation*, selected for the Forum of Young European Playwrights within Theaterbiennale Wiesbaden New plays from Europe. He won the national prize Marin Držić for the plays (*Pret*)*posljednja panda ili statika* ((Pen)ultimate Panda or Static), *Veliki hotel Bezdan* (Big Hotel Bezdan), *Stela, poplava* (Stela, Flood) and *Olimpia stadion* (Olympia Stadium).

<sup>7</sup> KORANA: Isuse... Nisam partijala od... Ha! Ja sam Hera! Genijalno!

SANJIN: Da, zaštitnica braka između pедера i njegove hegice.

KORANA: Koja su djeca?

MAK: Nje i Zeusa? Hm...Ares, Hefest, Heba.

about the millennial generation that went through burnout and has been symbolically sacrificed at the altar of neoliberalism, mythology appears as a starting point for an authorial interpretation of modernity through ironic paraphrasing of the past. This is done to elaborate the story about a group of friends scattered all over the world in different life situations and with diverging dreams, but a common past and generational bond nevertheless. Their childhood was marked by war, and growing up in post-war poverty. Through the group and associations with the antique tragic experience juxtaposed to today's banality, Pešut interprets and topicalises the present.

It would appear that Pešut (as well as part of his own and even the younger generation) is turning back to the drama of language derived from absurdist plays and their verbal violence, however, incorporating all of this into a textual polyphony of voices, inner monologues and other speech planes, as well as a hypertrophy of external happening that can also be written in the way of dramatic dialogue, which however often changes into quasi-dialogues, long monologic structures, puzzle quotations or poeticised speech on a moment's notice.

## 9. Can We See Anything Beyond the Postdramatic?

In this essay, we have analysed the bodies of a dramatic or non-dramatic text as a border area belonging to the fields of both literature and theatre. While detecting the specifics of the interpretation of drama and theatre, we used eclectic tools offered by literary and performing arts studies to analyse the corpora of contemporary drama or no longer drama and performing practices. Focusing on a series of contemporary playwrights and theatre directors, we sought the answers to the question: How can we interpret the changes in drama and theatre? How did this specific return to the theatre of words, as defined by the French theorist of contemporary drama Élisabeth Angel-Perez, come about, and to what extent are today's theatre and drama still postdramatic but nevertheless establishing a new return to the dramatic and the dramatised? How do these "experiments belonging to the so-called 'post-dramatic theatre' which is also a (post-)deconstructionist theatre, eventually, end up re-dramatising whatever it was they strove to un/de-dramatize" (Angel-Perez)?

To put it a little differently: We were interested in the extent to which the selected

PAŠKO: Koja je to tajna veza između gej tinejdžera i grčke mitologije?

SANJIN: Pa nešto je utješno u tome da i bogovi imaju mane.

ROZA: I da se jebu i piju.

MAK: Ja kad sam bio mali i kad sam skužio da sam gej, mene je bilo ful sram. I

mislio sam da to moram sakriti. A onda sam počeo skrivati i bijes i ljutnju, tugu...

Sve. Ali onda je to povuklo i ljubav i sreću i sve... Onda sam krenuo čitati mitove. I to

me je spasilo. Njihov hejt. Fakat bacaju hejt na sve. I svadaju se. I ratuju i vole i

prekidaju. I napaljeni su. Tad je i Kylie Minogue izbacivala one spotove gdje se svi

ljube. Da bi volio, moraš malo i hejtati. To mora biti u ravnoteži. Nama zabrane da se

ljutimo. Onda nam kažu da smo nezahvalni. Ali to samo manjinama tako (Pešut, *H.E.J.T.E.R.I* 33).

authors take us beyond post-drama, towards neo-drama theatre (Anne Monfort), dramatic drama or drama drama (Birgit Haas) or post-postdramatic theatre (Angel-Perez)? To which extent the author maintains one's presence throughout the processes during which drama and theatre became rhapsodised, brought closer to lyrical poems, novels or essays? How does this new drama create new configurations of the languages of text and stage that allow us to creatively cross the boundaries between fiction, autofiction and authenticity? Or, to use the clear interpretation and statement that my dear colleague Aleksandra Jovičević chose for her Ljubljana introductory lecture titled "From Stage to Page: New Forms of the Performance Text":

For centuries, the theatre was accused of being extremely logocentric. The theatre play or drama was seen as a primary producer and transmitter of meaning and represented the main source for understanding the theatre performance. It also represented one of the basic documents in the history of theatre. But, needless to say, theatre and drama are two different phenomena and their relationship to each other remains unresolved. According to Bernhard Dort, the unification of text and stage never really took place, always remaining a relationship of oppression and compromise. Especially contemporary theatre confirms that a harmonious relationship between them is impossible but that there is rather a perpetual conflict between text and scene. Being a latent structural conflict of any theatrical practice anyway, this inevitability can now become "a consciously intended principle of staging" (Lehmann) (19).

Nevertheless (as Seda Ilter puts it), in contemporary plays or no longer dramatic theatre texts, "texts have an important, though relativised, position; the plays deconstruct the text's constitutive role and the dramatic mode of representation as a response to the contemporary world" (12). Thus, paradoxically "'no-longer-dramatic' texts put forward a new dramaturgical form that subverts dramatic representation of the world as a fictive whole and accommodates the 'unsurveyable present' (Lehmann) of the mediatised-globalised world." (Ibid. 14).

In this kind of theatre, the author is not a classical writer but rather that which we could designate with the notion of a composer of a play. Thus, the text mostly resembles a scenario in the making. Documentary theatre persistently interchanges with fictional characters, and overwrites also allow for assemblage techniques: cutting, shaping and editing. It is easy to see how Reinelt's insight that a documentary "artwork adds to the search for knowledge and understanding, while it shapes its material into an aesthetic form and experience" (*Javno uprizorjanje* 291) can be applied to both the Divjak–Morano tandem as well as the She She Pop collective.

One could say that the artists discussed stubbornly persist in convincing the reader and/or spectator that they are not absent, that they are here, in their body and soul, and that they will not surrender to either the postdramatic or the immersive or classically dramatic and its illusions. Contemporary drama and no longer dramatic texts thus

often expose us to the deconstruction of the opposition between representation and presentation. Despite disturbances in the fictional textual cosmos, it simultaneously establishes a powerful process of re-dramatisation, intense complications and unfolding. It is as if the process of reintroducing the dramatic into the postdramatic fabric is taking place at the same time as the deconstruction of the dramatic. The dramatic thus coexists with the postdramatic, the post-postdramatic and no longer dramatic. Nor does the decomposition and rebuilding of the dramatic imply a lack of criticism or what Birgit Haas understands as a lack of three-dimensionality in no more dramatic texts as mere speech planes. On the contrary, they provide a new quality that sensitises both drama and theatre, both authors and readers and spectators.

The new playwrights, as well as authors practising devised theatre or authors writing for the stage, have developed a specific metatextual and metatheatrical consciousness. In doing so, they establish a close dialogue with readers and spectators. Their artistic practices and procedures can therefore be interpreted as a clear consequence, as well as the author's response to the crises of drama, as defined by Jean-Pierre Sarrazac in *Lexique du drame moderne et contemporain*:

1. The crisis of an unstable dramatic person.
2. The crisis of dialogue, which can be a quasi-dialogue, a quasi-monologue that turns into a secondary text or description, the author's commentary, a nod to the reader that surprises them.
3. The crisis of the relationship between the stage and the auditorium constantly reminds us that we are in the theatre, but at the same time, also within the realm of everyday life.
4. The crisis of the *fabula* is resolved by each of our authors in a specific way.

Sometimes the authors resolve these through a deconstruction and reconstruction of the *fabula* as a parallel event; sometimes through a gradual breakdown of the *fabula* or a specific re-fabularisation which nevertheless exposes the reader to communication disturbances, creating a distinct aesthetic in the process; and sometimes, through a simultaneous depoetisation and poetisation of drama, through various techniques of editing, related to the morphology of popular culture which produces specific duplications.

This means that – and let us end on this note – drama and theatre at the start of the 21<sup>st</sup> century point out the fact highlighted by Antoine Vitez in a note that is quoted and commented by Alain Badiou in his *Rhapsody for the Theatre*: “The real function of theatre consists in *orienting us in time*, in telling us *where* we are in history” (151).

The analyses and dialogues that we have carried out concerning the corpora of contemporary drama and theatre bear witness to the specificity of both areas



so precisely and pointedly highlighted by Badiou in his two books: *Handbook of Inaesthetics* and *Rhapsody for the Theatre*. Let us quote Mladen Dolar, who points out and reminds us:

[T]heatre has its own dispositive that is defined by its seven elements (space, text, director, actors, set, costumes, audience) which combine into a performance that is essentially repeatable, repeating evening after evening. However, each time in its "eventness" [...] Exactly because it is not contingent, it is generic and thus representative of the universal, of the public in general ("Gledališče ideje" 116).

Our basic aim was to record how the fact that performative practices in the 21<sup>st</sup> century, parallel to other types of live art and literature, have been subject to what Dolar calls "the century of gradual and catastrophically increasing mediatisation, as the media have, so to speak, covered and virtualised the notion of reality itself, wrapped it up into images and completely veiled it so that we have never before been facing a more severe crisis of representation" (Ibid. 118).

Thus in the 21<sup>st</sup> century, we find ourselves in a period which Alain Badiou, in conversation with Nicolas Truong in the book *Eloge du théâtre*, very accurately defines with the syntagma "particularly confused times", in which it would appear that we have succumbed to the feeling of being completely out of ideas: "This contemporary confusion is that of a profound nihilism, which not only declares that ideas have disappeared but adds that one can very well make do with this absence by living in a pure present, which doesn't at all raise the problem of reconciliation between immanence and transcendence" (69). In Badiou's opinion, the mission of theatre in confused times is "first of all to show the confusion *as confusion*" (Ibid. 70).

Using the examples discussed and following Alain Badiou's reasoning above, we can therefore assert the following preliminary thesis: Yes, we can interpret postdramatic theatre as a specific continuity and not primarily as a breakup with tradition. And yes, we can say that contemporary drama often exposes us to the deconstruction of the contrast between representation and presentation. Nevertheless, it establishes a powerful process of re-dramatisation, of injecting the dramatic into the postdramatic.

- Angel-Perez, Élisabeth. "Back to Verbal Theatre: Post-Post-Dramatic Theatres from Crimp to Crouch." *Études britanniques contemporaines*, no. 45, 2013, doi.org/10.4000/ebc.862.
- Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojnik*. Trans. by A. Berger, Mestno gledališče ljubljansko, 1994.
- Austin, J. L. *Kako napravimo kaj z besedami*. Trans. by Bogdan Lešnik, Studia humanitatis, 1990.
- Badiou, Alain. *Handbook of Inaesthetics*. Trans. by Alberto Toscano, Stanford University Press, 2005.
- . *Rhapsody for the Theatre*. Translated by Bruno Bosteels, Verso, 2013.
- . *Eloge du théâtre*. (Avec Nicolas Truong). Flammarion, 2013.
- Baillet, Florence. "L'hétérogénéité." *Nouveaux territoires du dialogue*, edited by J. P. Ryngaert, Actes Sud, 2005, pp. 26–31.
- . "Objets et récits en scène : Schublade de She She Pop. Une 'histoire sensible' des deux Allemagnes?" *Cahiers d'Études Germaniques*, no. 75, 2018, pp. 51–62.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Editions du Seuil, 1973.
- Bourriaud, Nicolas. "Altermodern." *Altermodern: Tate Triennial*, Tate Publishing, 2009, pp. 11–23.
- . *The Radicant*. Lucas & Sternberg, 2009.
- Božovičar, Rok. "Ni prostora za Majida." *Dnevnik*, 4 April 2018, p. 28.
- Butala, Gregor. "Žiga Divjak, gledališki režiser: V gledališču ne moreš pogledati proč." *Dnevnik*, 8 June 2020, <https://www.dnevnik.si/1042931370>. Accessed on 16 August 2020.
- Cornish, Matt. *Performing Unification: History and Nation in German Theater after 1989*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2017.
- Crnjanski, Vladimir. "Čovek u svim vremenima – ista zverka (intervju sa Milenom Marković)." *Scena*, no. 1–2, 2007, pp. 47–48.
- Crouch, Tim. *The Author*. Oberon, 2009.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Capitalisme et Schizophrénie: Mille plateaux*. Editions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles. *Difference and repetition*. Trans. by Paul Patton, Columbia University Press, 1994.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Trans. by Alan Bass, University of Chicago Press, 1978.

- Divjak, Žiga. *Hlapec Jernej in njegova pravica*. Manuscript. 2018.
- Divjak, Žiga and Katarina Morano. "Med obupom in upom s pogumom za spremembe, intervju z Žigo Divjakom in Katarino Morano." Interviewed by Igor Kavčič. *Gledališki list PG Kranj, Kons: Novi dobi*, 2021, pp. 13–15.
- Dolar, Mladen. "Gledališče ideje." Alain Badiou, *Rapsodija za gledališče*, Trans. by Katja Zakrajšek, Mestno gledališče ljubljansko, 2020, pp. 109–123.
- Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation Advances in Semiotics*. Indiana University Press, 2012 (1994).
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Trans. by S. I. Jain, Routledge, 2008.
- Forstnerič Hajnšek, Melita. "Vse dileme strahu." *Večer*, 3 April 2018, pp. 10.
- Foucault, Michel. "Kaj je avtor?" *Sodobna literarna teorija*, edited by Aleš Pogačnik, Krtina, 1995, pp. 25–41.
- Frljić, Oliver, Borut Šeparović and Tomaž Toporišič. "On theatre corpses." *Mladinsko gledališče*. en.mladinsko.com/performances/reprises-20152016/damned-be-the-traitor-of-his-homeland/e-library. Accessed on 13 October 2017.
- . "Oliver Frljić interviewed by Duška Radosavljević." Trans. by Duška Radosavljević. *Contemporary Theatre Review, Interventions*, June 2018, <https://www.contemporarytheatreview.org/2018/oliver-frljic-interviewed-by-duska-radosavljevic>. Accessed on 1 May 2022.
- Georgijev, Slobodan. "Godine idiotizma (intervju sa Milenom Marković)." *Vreme* 621, 28 November 2002, <https://www.vreme.com/kultura/godine-idiotizma>. Accessed on 1 May 2022.
- Gómez-Peña, Guillermo. "The New Global Culture: Somewhere between Corporate Multiculturalism and the Mainstream Bizarre (a border perspective)." *TDR: The Drama Review*, vol. 45, no. 1 (T 169), 2001, pp. 7–30.
- Haas, Birgit. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Passagen Verlag, 2007.
- . "The Return of the Dramatic Drama in Germany after 1989." *Theatre in the Berlin Republic*, edited by Denise Varney, Peter Lang, 2008, pp. 81–113.
- . "History through the Lens of the Uncertainty Principle: Dea Loher's 'Leviathan.'" *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 39, no. 1, 2006, pp. 73–87.
- Hammond, Will and Dan Steward, editors. *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. Oberon, 2008.
- Hilling, Anja. *Mein junges idiotisches Herz*. *Theater heute*, April 2005, pp. 54–65.
- . *Monsun: ein Stück in fünf Akten*. *Theater heute*, February 2006, pp. 47–57.
- . Črna žival žalost. Trans. by Milan Štefe. *Gledališki list MGL*, vol. 63, no. 6, 2013, pp. 33–72.
- Ilter, Seda. »Rethinking Play Texts in the Age of Mediatization: Simon

- Stephens's *Pornography*.« *Modern Drama*, vol. 58, no. 2, (Summer 2015), pp. 238-262, <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/18827/1/18827.pdf>. Accessed on 27 Nov. 2022.
- Jakiša, Miranda. "The Evidence of Srebrenica: Oliver Frlijić's Theater Court in Cowardice." *Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory, and Trauma in Contemporary in Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture*, edited by Vlad Beronja in Stijn Vervaet, De Gruyter, 2016, pp. 83–98.
- Jovičević, Aleksandra. "From Stage to Page: New Forms of the Performance Text." *Amfiteater*, vol. 10, no. 1, 2022, pp. 18–28.
- Juvan, Marko. "Od političnega gledališča v jugoslovanskem socializmu do političnega performansa v globalnem kapitalizmu: primer Slovenskega mladinskega gledališča." *Slavistična revija*, vol. 62, no. 4, 2014, pp. 545–558.
- Kapusta, Danijela. *Personentransformation: zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. Herbert Utz Verlag, 2011.
- Kopicl, Vera. "Metajezik iščašenog žanra: postdramski tekst Milene Marković." *Knjiženstvo*, vol. 6, no. 6, 2016, pp. 1–17. doi.org/10.18485/knjiz.2016.1.5.
- Lehmann, Hans-Thies. "Politično v postdramskem." Trans. by Anina Marn, *Maska*, vol. 17, no. 74–75, 2002, pp. 6–9.
- Maribor Theatre Festival. "Nagrade." *borstnikovo.si*, 29 Oct. 2018, [https://www.2018.borstnikovo.si/aktualno/nagrade\\_1/](https://www.2018.borstnikovo.si/aktualno/nagrade_1/). Accessed on 1 Dec. 2022.
- Marković, Milena. *Barčica za punčke*. Trans. by Zdravko Duša, *Gledališki list SNG Drama*, vol. 88, no. 10, 2009, pp. 17–36.
- . "Umetnik svoje življenje zmeraj vidi kot mit: pogovor z avtorico Mileno Marković." *Gledališki list SNG Drama*, vol. 88, no. 10, 2009, pp. 6–8.
- Mc Clelland, R. "Between Postdramatic Text and Dramatic Drama: Recent German Playwriting by Lukas Bärfuss and Katja Brunner." *Humanities*, vol. 9, no. 3, 2020, pp. 1–13. doi.org/10.3390/h9030061.
- Meerzon, Yana. "Staging Memory in Wajdi Mouawad's *Incendies*: Archaeological Site or Poetic Venue?" *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 34, no. 1, 2013, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/21195>. pp. 12–36. Accessed on 1 May 2022.
- Monfort, Anne. "Après le postdramatique: narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique." *Trajectoires*, vol. 3, 2009, doi.org/10.4000/trajectoires.392.
- Mouawad, Wajdi. *Scorched*. Trans. by Linda Gaboriau, Playwrights Canada, 2005.
- . *Incendies*. Leméac. 2003.
- Norčič, Zala. "Ni prostora za razum in empatijo." *SiGledal*, 30 May 2018, <https://veza.sigledal.org/kritika/ni-prostora-za-razum-in-empatijo-r>. Accessed on 6 June 2020.

- Pavis, Patrice. *Languages of the Stage*. Performing Arts Journal Publications, 1982.
- . *Le Théâtre contemporain*. Armand Colin, 2007.
- . "Writing at Avignon: Dramatic, Postdramatic, or Post-Postdramatic.." *Theatre Forum*, no. 37, 2010, pp. 92-100.
- . *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Routledge, 2018.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. "Ja eto žalim za salamom." *Teatron*, vol. 36, no. 156/157, 2011, pp. 15-18.
- Pešut, Dino. *Deseta noć, Stela, Poplava, Manifest Banalnosti*. Graduation work, ADU, 2017.
- . *H.E.J.T.E.R.I.* Manuscript, 2020.
- Pezdirč-Bartol, Mateja. "Vpliv medijev na oblikovanje prostora in časa v sodobni slovenski dramatici in gledališču." *Slavistična revija*, vol. 65, no. 2, 2017, pp. 354-365.
- Pogorevc, Petra and Tomaž Toporišič, editors. *Drama, tekst, pisava 2*, Mestno gledališče ljubljansko, 2021.
- Pograjc, Darja. "Intervju: režiser Žiga Divjak." *Radio Slovenija 1*, 30 October 2018, <https://radioprvi.rtvsllo.si/2018/10/reziser-ziga-divjak/>. Accessed on 6 June 2022.
- Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. De Gruyter, 1997.
- Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. La Fabrique Editions, 2008.
- Reinelt, Janelle. "The Promise of Documentary." *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, edited by Alison Forsyth and Chris Megson, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 6-23.
- . *Javno uprizorjanje: eseji o gledališču našega časa*. Translated by K. Jerin, Mestno gledališče ljubljansko, 2006.
- Sarrazac, Jean-Pierre, editor. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Circé, 2005.
- . *L'Avenir du drame*. Circé, 1999 (1981).
- Semenič, Simona. *gostija ali zgodba o nekem slastnem truflu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima* [the feast or the story of a savoury corpse or how roman abramovič, the personage janša, julia kristeva, age 24, simona semenič and the initials z.i. found themselves in a puff of tobacco smoke], [https://www.simonasemenic.com/files/ugd/903458\\_6aee9ba48fd94755932f0b8f32422534.pdf](https://www.simonasemenic.com/files/ugd/903458_6aee9ba48fd94755932f0b8f32422534.pdf). Accessed on 6 June 2022.
- . "tisoč devetsto enainosemdeset." *Sodobnost*, vol. 78, no. 7-8, 2014, pp. 921-1044.
- . *Tri drame*. Beletrina, 2017.

- Sermon, Julie and Jean-Pierre Ryngaert. *Theatres du XXIe siecle: Commencements*. A. Colin, 2012.
- Tackels, Bruno. *Les Écritures de plateau. État des lieux*. Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- Taylor, H. "Deep dramaturgy: Excavating the Dramaturgy of the Site-Specific Performance." *Canadian Theatre Review*, summer 2004, pp. 16–19.
- Toporišič, Tomaž "(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatik (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič)." *Slavistična revija*, vol. 63, no. 1, 2015, pp. 89–102.
- Troha, Gašper. "can you hear me? by Simona Semenič and the question of no-longer-dramatic writing." *Amfiteater*, vol. 9, no. 1, 2021, pp. 88–120.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Editions Belin, 1996.
- Zajc, Ivana. "Postmodernistično v drami Milene Marković *Barčica za punčke (Brod za lutke)*." *Slavistična revija*, vol. 63, no. 2, 2015, pp. 211–221.

Razprava izhaja iz teorij Gerde Poschmann o ne več dramskem tekstu za gledališče, Bruna Tackelsa o pisavah odra, Anne Monfort o neodramskem, inestetičnih premis Alaina Badiouja ter seveda postdramskega Hans-Thiesa Lehmana z namenom raziskati procese nevarnih razmerij med dramatikom in gledališčem na telesih dramskega ali nedramskega besedila kot mejnega področja, pripadajočega tako polju literature kot gledališča na eni strani; na drugi strani pa gledališkega ali uprizoritvenega dela kot »interpretacije« dramskega ali literarnega in specifičnega prevajanja literarne v performativno dimenzijo. Pri detekciji posebnosti drame in gledališča, pa tudi širše uprizoritvenih in literarnih praks v teoriji in umetnosti, reinterpreterira in uporabi eklektična orodja, ki jih ponujajo literarna in uprizoritvene vede, ta orodja pa aplicira na korpuse sodobne dramske ali ne več dramske besedilne in uprizoritvene prakse (Simona Semenič, Milena Marković, Tim Crouch, Oliver Frlijič, Katarina Morano in Žiga Divjak, Anja Hilling, Wajdi Mouawad, Dino Pešut in She She Pop) kot so se formirale in transformirale v dveh desetletjih 21. stoletja.

---

**Ključne besede:** ne več dramski gledališki tekst, postpostdramsko, redramatizacija, sodobno gledališče in drama, neodramsko

---

**Tomaz Toporišič** je dramaturg in gledališki teoretik, redni profesor za področje dramaturgije in scenskih umetnosti ter prodekan na AGRFT Univerze v Ljubljani, kot gostujoči predavatelj pa izvaja tudi predmet Sociologija gledališča na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je avtor številnih razprav in znanstvenih monografij. Njegova primarna področja raziskovanja so teorija in zgodovina uprizoritvenih praks in literature, predvsem interakcije med obema področjema; semiotika kulture in kulturne študije.

tomaz.toporisc@guest.arnes.si

# Kako lahko v umetnosti in teoriji interpretiramo (ne več) dramske tekste in gledališče?

---

Tomaž Toporišič

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

---

V razpravi raziskujemo procese nevarnih razmerij med dramatiko in gledališčem na telesih dramskega ali nedramskega besedila kot mejnega področja, pripadajočega tako polju literature kot gledališča na eni strani; na drugi strani pa gledališkega ali uprizoritvenega dela kot »interpretacije« dramskega ali literarnega in specifičnega prevajanja literarne v performativno dimenzijo. Pri detekciji specifične interpretacije drame in gledališča, pa tudi širše uprizoritvenih in literarnih praks v teoriji in umetnosti, uporabimo eklektična orodja, ki jih ponujajo literarna in uprizoritvene vede, ta orodja pa apliciramo na korpuse sodobne dramske ali ne več dramske besedilne in uprizoritvene prakse (Simona Semenič, Milena Marković, Tim Crouch, Oliver Frljić, Katarina Morano in Žiga Divjak, Anja Hilling, Wajdi Mouawad, Dino Pešut in She She Pop) kot so se formirale in transformirale v dveh desetletjih 21. stoletja.

V razpravi izhajamo iz citata sodobnega teoretika besedilnega v gledališču po letu 2000 Bruna Tackelsa, ki v knjigi *Les Écritures de plateau* (Pisave odra) zapiše, da so nova besedila za oder »največkrat odprti teksti, svobodna proza, ki igralcu ničesar ne vsiljuje, razen pozornosti do jezika«. Prav jezik je tisti, »ki edini vodi igralca, jezik, sestavljen iz praznin in polnin, nepopoln jezik, poln kontekstov, ki pušča vso širino igralcu, da utelesi zgodbo. Zgodbo, ki ni obstajala prej in ki jo mora vsak trenutek znova iznajti.« Tackels izpostavi, da danes živimo v času posledic desakralizacije teksta in da smo po letu 2000 priča uveljavljanju prepričanja, da lahko pišemo tekste le, izhajajoč iz palete možnosti, ki jih ponujajo gledališke deske. V sodobnem gledališču so se spet uveljavili »odrski pisci«.

Tudi Tackels izhaja iz dediščine branja drame in gledališča, kot ga je uveljavila Anne Ubersfeld in po njej njena semiotična šola s Patriceom Pavisom na čelu. S tem poudari, da teatralnost besedila v sodobnem gledališču ni več zgolj znotrajfikijska, računa na in umeščena je v »zunani komunikacijski sistem, v prostor igre med odrom in avditorijem« (Poschmann). Ta besedila, ki jih lahko poimenujemo z zvezo »ne več dramska besedi-



la« ali s pojmom Gerde Poschmann »gledališki teksti«, omogočajo, da gledalec, ki bere predstavo oziroma gledališče v smislu Anne Ubersfeld in njene sintagme »*lire le théâtre*«, izkusi gledališki pomen kot proces konstrukcije pomenskih zvez.

Tako se v sodobnem gledališču, dramatiki in uprizoritvenih praksah velikokrat zgodi to, kar v metagledališkem diskurzu svoje igre - eseja *Avtor* »uprizori« Tim Crouch: Avtor nas popelje onkraj postdramatičnosti, ki je veljala za zaščitni znak dekonstrukcijske drame na prelomu tisočletja. Znajdemo se na poti proti temu, kar Anne Monfort poimenuje neodramsko gledališče. Toda to neodramsko nas vzvratno popelje nazaj v 20. in na sam konec 19. stoletja, vse do simbolizma in Maeterlinckovega modela moderne drame, na prelomnost in daljnosežnost katere med drugimi opozarja Lado Kralj v razpravi »Maeterlinckov model moderne drame«, ki med drugim pokaže tudi na dejstvo, da smo danes še vedno dediči *fin de siècle* in utopičnih modelov nove drame ter novega gledališča (npr. konceptov dialoga druge stopnje), ki so nastali na prelomu iz 19. v 20. stoletje. Na tej poti srečamo novo vrsto lirskega subjekta, znajdemo se na steinovskem odru - pokrajini ali znotraj igre - pokrajine (angl. *landscape play*), ki je na pol poti med gledališčem in performansom, je hkrati dokumentaristična, verbatim, avtobiografska, a paradoksalno relegitimizira fikcijo, ki se kar naenkrat znajde v središču postdramskega gledališča in zato ustvari posebno obliko dramatičnosti in zgodbe.

Dramatika 21. stoletja tako vstopa z gledališčem v nevarna razmerja. Tudi tokrat bomo skušali ujeti ta razmerja, v katera vstopata nova drama in gledališče ter ustvarjata nove gledališke konfiguracije, ki nam sporočajo, da moramo na novo konfigurirati razumevanje pokrajin umetniškega dela, gledalca in bralca, vse v luči izbrisane meje med fikcijo, avtofikcijo in pristnostjo: repozicionirati tudi svoje teoretske poglede na te umetniške pokrajine, za katere se včasih zdi, da so nepregledne, a nas privlačijo prav zaradi tega. Se pravi, da dramatika in gledališče začetka 21. stoletja kažeta na dejstvo, ki ga je izpostavil Antoine Vitez v zabeležki, ki jo v *Rapsodiji za gledališče* navaja in komentira Alain Badiou: »da je resnična funkcija gledališča ta, da nas *usmerja v času*, da nam pove, *kje* v zgodovini smo«.

Analize in dialogi, ki smo jih opravili v navezavi na korpuse sodobne drame in gledališča, pričajo o specifikih obeh polj, ki jo natančno zadane Badiou v dveh svojih knjigah: *Mali priročnik o inestetiki* in *Rapsodija za gledališče*. Skupaj z Mladenom Dolarjem se spomnimo in izpostavimo:

Gledališče ima svoj dispozitiv, ki ga definira sedem elementov (kraj, besedilo, režiser, igralci, scena, kostumi, občinstvo), ki se združujejo v predstavo. Ta je bistveno ponovljiva, ponavlja se večer za večerom, a vendar vsakič »dogodkovna« [...] Prav zato, ker ni naključno, je generično, torej reprezentant univerzalnosti, javnosti nasploh (Dolar, »Gledališče ideje« 116).

Naš osnovni namen je bil beležiti, kako je dejstvo, da so bile uprizoritvene prakse v 21. stoletju vzporedno z drugimi umetnostmi v živo in z literaturo podvržene posledicam tega, kar Dolar poimenuje »stoletje postopne in katastrofično naraščajoče mediatizacije, ko so mediji tako rekoč prekrili in virtualizirali sam pojem realnosti, jo odeli v podobe in jo docela zastrli, tako da kriza reprezentacije še nikoli ni bila večja« (ibid. 118).

Tako smo se v 21. stoletju znašli znotraj obdobja, ki ga v pogovoru z Nicolasom Truongom v knjigi *Eloge du théâtre* definira Alain Badiou s sintagmo »izjemno konfuzen čas«, v katerem se zdi, da je prevladal občutek, da smo popolnoma brez idej: »Ta zmedenost sodobnosti je tista globokega nihilizma, ki ne samo, da oznanja, kako so ideje izginile, ampak tudi, da se bomo na to stanje brez težav navadili tako, da bomo živeli v čisti sedanjosti, ki nikakor ne sproža problema sprave med imanenco in transcendenco.« In po mnenju Badiouja je ena bistvenih nalog gledališča v tem obdobju zmedenosti, da »pokaže zmedenost kot zmedenost«.

The text will address some issues that substantially determine contemporary thinking about European drama and theatre. Thus, for example, the idea of fragmentary dramaturgy will be considered in relation to the first case of such writing, namely, the comedies of Aristophanes. The fundamental questions that should be taken into consideration are the following: relative to what idea of the "whole" (or "totality") is a certain dramatic work fragmented, and according to what logic are these fragments connected to a certain unified "whole"? Another important aspect refers to our belief that we live in an exclusive moment in history and that performativity is a distinguishing characteristic of our time. This assumption seems to be neglecting the long-standing tradition, dating back to Plato, which considered spoken language as an act in itself.

---

**Keywords:** mannerism, Gustav René Hocke, fragmentation, Heiner Müller, performativity, Erika Fischer-Lichte, postdramatic theatre, Hans-Thies Lehmann

---

**Almir Bašović** (Sarajevo, 1971) is a professor in the Department of Comparative Literature at the Faculty of Philosophy in Sarajevo. As a professor, he also teaches at the Academy of Performing Arts in Sarajevo. He is the co-editor of the volumes *Drama and Time* (Sarajevo, 2010) and *Life, Narrative, Memory* (Sarajevo, 2017). He is also the author of *Chekhov and Space* (Novi Sad, 2008; Slovenian edition: Ljubljana, 2013), *Masks of the Dramatic Subject* (Sarajevo/Zagreb, 2015) and *Coils and Markers* (Zagreb, 2020). He also authored five plays published in the book *Four and a Half Plays* (Sarajevo, 2018). His plays have been translated into eleven languages and staged in Sarajevo, Zenica, Vienna, Brno, Belgrade, Tuzla and Skopje. For his pedagogical and scientific work, he received the award of Dr Razija Lagumdžija. In 2004, he received the award for the best drama for his play *Apparitions from the Silver Age* at the Festival of BiH Drama in Zenica. The same play was included among the 120 best contemporary European plays in the selection of the ETC and published together with translations in ten languages (Sarajevo, 2022). For the book *Four and a Half Plays*, he received the Kočić Pen Award. He is a member of the Association of Writers and the P. E. N. Centre in BiH.

almirbasovic@yahoo.com

# Self-Determination Anxiety and Signs of Crisis – Fragmentation, Performativity, Postdramatic

---

Almir Bašović

Faculty of Philosophy, University of Sarajevo

---

## Fragmentation

In his renowned books, *Manierismus in der Literatur* (Mannerism in Literature) and *Die Welt als Labyrinth* (The World as a Labyrinth), Gustav René Hocke demonstrates that two tendencies in European literature can be distinguished: the *classical* tendency, which assumes an ordered Cosmos in which art forms articulate the fundamental truths of this world and the human being living in it, and the *mannerist* tendency, dominant during historical epochs when no consensus regarding these fundamental truths can be achieved, and when, consequentially, art forms become self-oriented lacking a firm and transparent world-image (*Imago Mundi*). Following Hocke's line of thinking, Dževad Karahasan argues in his essay *Mannerism in Dramatic Literature* that mannerism is characterised by subjectivism, individualism and the logic of *Phantasia*, contrary to the classical tendency determined by objectivity, a high-level of *mimesis*, with accents given to logical order of events and the sociability of the characters (9–25). According to Hocke, three epochs were dominated by mannerist tendencies in art and literature: the second half of the 5<sup>th</sup> and first half of the 4<sup>th</sup> century BC; the second half of the 16<sup>th</sup> and first half of the 17<sup>th</sup> century; and the first half of the 20<sup>th</sup> century. In Karahasan's opinion, Euripides and Aristophanes (first period), Shakespeare and Racine (second period) and Anton Pavlovich Chekhov (third period) are typical representatives of European mannerism (Ibid. 10).

While classical drama remains open to the world's totality, mannerist drama closes itself to its own artistic reality. Unlike classical epochs, when drama and theatre provided knowledge of the world's reality, the epochs of crisis give birth to dramatic and theatrical works that question their role as artworks in society. It is not accidental that the first question regarding the place art occupies in society and the world is found in Aristophanes' comedy *The Frogs* (Βάτραχοι), in which a discussion about the role of tragedy and theatre in the lives of Athenians takes place. Based on the travel-to-the-

other-world motif, the story of Aristophanes' play is constructed to indicate that the whole can be achieved only in the form of a mosaic-like structure. Nevertheless, this construction is not mechanical but rather founded upon the totality of understanding. At the same time, the abundance of topics in the comedy suggests that Aristophanes may have anticipated the becoming of what today is called "fragmentary dramaturgy". One may assume that the status of fragmentation in the drama of our millennium could help us to articulate certain relevant questions about the state of things in contemporary drama and theatre. Notably, the tensions that had contributed to the development of fragmentation in the works of Heiner Müller, by far the most important author of fragmentary dramaturgy, are no longer existent.<sup>1</sup>

In *The World as a Labyrinth*, Hocke argues that mannerism is not only an expression of a crisis of spirit but a coming to awareness of the fact that the world is misbalanced, that what we have is an epochal crisis (71). Even though the political circumstances during the Renaissance and after were far from idyllic, Hocke reminds us that mannerism belonging to this period was rather indifferent regarding artistic possibilities for social criticism (Ibid.). Heiner Müller was a dramatist insistent upon the sociocritical power of his art, consistently drawing parallels between art and politics. We can find an example supporting this observation in his reflections on theatre published in the book *Theater ist kontrollierter Wahnsinn* (Theatre is Controlled Madness), in which Müller repeatedly elaborates that art as the *impossible* opposes politics as *the possible*.

Commenting on the fact that Müller, as a writer coming from East Berlin, was awarded the prestigious Georg Büchner Prize for literature, Vlado Obad wrote in his "Introduction" to the special issue of the journal *Prolog*, dedicated to Müller, that the East had given the writer freedom to move around and an attractive job with a lot of spare time, while the West had given him a bank account and opened the doors of its theatres, which is the reason why Müller is often called "the German-German author" or "Deutschland Müller" (8). Obad observes that the split in the German national being can be recognised in Müller's way of life as much as in his plays (Ibid.). Furthermore, in "Poetika fragmentarnosti" (Poetics of Fragmentation), Obad says that Müller came out of Brecht's overcoat and that this explains Müller's persistent insistence on fragmentary dramaturgy (33). In Müller's words:

No dramatic literature is as rich in fragments as German. This is related to the fragmented character of our (theatre) history or with the always interrupted links between literature, theatre and the audience (society) that had resulted therein. The dissolution of a certain event into fragments sheds light on its contingent nature, hinders the loss of production in a product and commodification, and makes a field for an experiment from a copy in which the audience can cooperate. I do not believe that a story which has

<sup>1</sup> No other writer articulated the heritage of fragmentary dramaturgy in German and European tradition of drama as clearly and conscientiously as Heiner Müller. Besides the references presented here, we recommend considering also an article by Max Harris titled "Müller's *Cement*: Fragments of Heroic Myth".

a “head and tail” (a plot in the classical sense of the word) can still overtake reality (qtd. in Obad 33).

Studying a fragment and the phenomena of fragmentation, as Vahidin Preljević demonstrated in his book *Estetika fragmenta* (Aesthetics of the Fragment), is to beg the question of how an artwork exists as a whole since it necessarily involves the problem of a fragment’s relation to totality (47–51). We could infer that the fragmentation of the story in Aristophanes’ comedy was possible only because “the noble sister” tragedy provided it a notion of totality. In this sense it is perhaps reasonable to pose a similar question. To which totality Müller’s fragmentary dramaturgy is opposed? Vlado Obad writes about how Müller “rips” the *synthetic fragment* from the totality of reality and history and then reshapes it through montage to create new meanings and relations. Given that we now find ourselves at the “end” of a seemingly unending historical development, it is perfectly understandable that Müller does not refrain from using ruins and old monuments as building material since history can be seen as an inexhaustible quarry (Obad, “Poetika” 35).

Today, disunited Germany and the divided city in which Müller lived and worked, as the most concrete factors determining the conditions under which his plays were performed, no longer exist. Neither do the past century’s ideological, economic, political and cultural divisions of Europe exist, at least not *officially* or according to how Müller experienced them. Can thus the question of fragmentation in today’s drama help us understand the totality, whether real or imagined, standing in opposition to such an idea? Concerning the relationship between the fragment and the whole, Preljević mentions a possible categorisation of fragments that might benefit us in articulating the question of Müller’s heritage when it comes to European dramaturgy, as well as even provide a basis for a specific typology of fragmentary dramaturgy (an ambition that unfortunately surpasses the limits of this essay). The first category would, as Preljević explains, include fragments as parts of a particular totality whose integrity remains unquestionable; the second category would be reserved for those fragments that no longer belong to a particular whole but represent it, so to say – *metonymically*. The fragments of the third category would be those that have lost all relations with their original whole, so they can no longer be considered its parts (50). In addition, the fragmented character of contemporary European drama could be related to today’s insistence on novelty in terms of content, a tendency that Mikhail Bakhtin considered the most severe symptom of a crisis in aesthetic creativity. Since this crisis often manifests as perpetual self-questioning regarding the place and the role that art occupies within a culture or in life (215–216), it is worth pointing out a very important connection between Müller’s fragmentary poetics and G. R. Hocke’s understanding of mannerism.

Namely, the fragmentary dramaturgy of Heiner Müller is characterised by the au-

thor's affinity for catastrophic images, such as the Madonna suffering breast cancer in *Hamletmachine*. A stage indication in the play *Quartet* describes that the action can take place either in a salon before the French Revolution or in a bunker after World War III. Subsequently, we have a whole repertoire of postapocalyptic imagery in plays like *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (Despoiled Shore Medea Material Landscape with Argonauts). As if the sheer abundance of these images is reason to consider Heiner Müller the most emblematic representative of mannerist drama in our age. In his book *The World as a Labyrinth*, Hocke writes that the fragmenting in our contemporary art seems to resemble the same processes in arts and literature occurring between 1550 and 1650:

“Atomisation”, this dishevelled image of our social circumstances, this higher sense of catastrophic possibilities, this greater scepticism towards traditions of teachings about redemption, this alienation of artists in our mass societies, and his soliloquies which lead to even more isolation – this is what represents that basis for necessary differentiation. It would be wrong to see “shallowness” in contemporary modernity or a fatal decay! The intensity of the ontological relationship today is undoubtedly more intensive in the spiritual sense and even less conformist in the social sense. Now, a somewhat frenetic tendency to radically break with the old forms (although not so cautiously as before) for the sake of at least sensing the absolute, the *unutterable* absolute, since it can neither be expressed nor rendered visible, most definitely originates in this genuine distress that only the guardians of the most diversely constructed world-views refuse to see, “under a make-up of empty words” (144).

## Performativity

The ideas of Erika Fischer-Lichte, presented in her book *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, also stand in relation to the general comparability of tendencies in contemporary art to the tradition of European mannerism. Fischer-Lichte's book may be treated as an attempt to define a recent reversal in European art, a reversal explained in terms of a fundamental change in how the artist and the audience relate to each other within an aesthetic experience. Art in the epochs marked by a crisis was always occupied with its framework, considered the border where art encounters reality. It is worth mentioning here that Aristophanes had once again pioneered this form of problematising the framework of the play by having the god Dionysus address the priest of his cult sitting in the audience.

Appertaining to this, Erica Fischer-Lichte writes about the change that occurred in theatre once it emancipated itself from the need to legitimise its existence by claiming to be mimetically depicting “another world”. As opposed to that, this profoundly changed theatre constitutes itself as something happening *between* the actors and the

audience. This action, dubbed *auto referential*, is what Fischer-Lichte defines as “performative”, following John Austin’s understanding of the term (14). The coincidence that Fischer-Lichte recognised the performative reversal in the arts during the same period when Austin introduced his notion to the philosophy of language suggests that the contemporary intellectual climate, marked by eager attempts to radically reformulate the long-standing bond between drama and theatre in European culture, is oblivious to the fact that European thinking about drama had always considered speech to be a form of action. In fact, from Plato to Wilhelm Von Humboldt and Mikhail Bakhtin, we can trace the persistent conviction that language is a dramatic phenomenon and that speaking means doing something to someone.

In any case, it is evident that Fischer-Lichte associates all the important notions related to the so-called “performative turn” precisely with *the framework* within the bounds of which the roles of the audience and the actors have so thoroughly changed. Marina Abramović’s performance, taken as a point of departure in reflecting the general nature of performative art, is actually an attempt to reveal the possibility of life penetrating art and vice versa.<sup>2</sup> Her famous performance, when the artist inflicted wounds on herself by cutting her skin in front of an audience to provoke action, is a showcase example of the difference between this type of art and classical art since the nature of classical aesthetic emotion is such that it annihilates itself within itself. Contrary to this aesthetic rule or principle, the performance aims to accomplish exactly the opposite: the moment when the audience rushes to save the artist from the consequences of her own artistic concept, the frame of the artwork becomes destroyed, and this (destruction) is what Fischer-Lichte takes to be a fundamental characteristic of performative art, naming it the *feed-back* that the actors and spectators create with their spontaneous yet collaborative actions. The de(con)struction of the framework implies physical contact, touch in particular, as the expression of intimacy, which always remained excluded from illusionist theatre. The same can be said of all the other notions elaborated by Fischer-Lichte, such as *corporeality*, *spatiality*, *tonality*, *temporality*, which are essential to the act of breaching and destroying the frame of an artwork. Considering what we previously thought concerning the poetics of mannerism, the conclusion is that performativity in contemporary theatre can be associated with the long line of mannerist tendencies in European art, given that mannerism always implies obsessive questioning of the limits of art.

The impact of performative art, that is, the consequence of the auto referential function regarding the recipient, confirms that performativity is a trick developed within the “school” of mannerist artistic thinking. As Fischer-Lichte argues, the abrupt change happening during a performance focalises the observer’s attention on the

<sup>2</sup> Fully conscious of the fact that there is a field of hugely diverse performing practices, here we are considering only Marina Abramović’s performance, nonetheless rightfully, since this is an example also used by Fischer-Lichte to explain the very concept of performativity, and in the words of J. M. Lotman, “to explain a concept is to point to its origins”.



very process of their perception and its dynamics. The observer begins to perceive themselves as an observer, and this produces new meanings that influence the dynamics of perceptual relationships (184). The notion of *liminality* is associated with this act of rendering the frame problematic, and the same goes with the issue of the limits of the *mise-en-scène*:

Thus I shall define staging as the process of planning (including chance operations and emergent phenomena in rehearsal), testing, and determining strategies which aim at bringing forth the performance's materiality. On the one hand, these strategies create presence and physicality; on the other, they allow for open, experimental, and ludic spaces for unplanned and un-staged behavior, actions, and events. The *mise en scène* provides a strong framework for the performance and the feedback loop's autopoiesis but is nonetheless unable to determine or control the autopoietic process. The concept of staging thus always already includes a moment of reflection on its own limits (Fischer-Lichte 188).

Violation of a taboo, in this instance, the taboo of inflicting wounds on oneself, or using animals such as snakes and coyotes, also serves the purpose mannerist art was always fond of. Excess, shocking the audience, surprising the observer – all of this was always a feature of mannerist poetics. The notion used by Fischer-Lichte to describe performativity as the “re-enchantment of the world” (Ibid. 207) is, in fact, one of these features as well, having in mind that concepts like *fascinating* and *wonderful* are deeply rooted in the very same tradition of mannerist poetics. The central idea proposed by Russian formalists, namely, that an artwork finds its purpose in *estranging* our everyday experiences and perceptions, developed through intimate contact between literary theory and the practice of Russian avant-garde, is also an essentially mannerist standpoint concerning what art is supposed to be. When Erika Fischer-Lichte concludes in the final pages of her book that the aesthetic of performative art is a “poetics of contesting”, it is an indirect evocation of an understanding of the avant-garde once proposed by Aleksander Flaker. Besides the obvious fact that art and literature of the avant-garde consider themselves in radical opposition to everything classical, it is worth reminding, for instance, that the Russian avant-garde was the first to introduce the idea of involving authors' privacy into the realm of artistic creativity. Furthermore, performative art, as understood by Fischer-Lichte, “asks everyone to act in life as in a performance” (Ibid. 207). Similarly, as Hocke demonstrated in the concluding chapters of his book, man was a privileged topic for the older tradition of mannerist art, always prone to conceiving him as an “artistic fiction”.

## The Postdramatic

Explaining his idea of postdramatic theatre, in a chapter of his book named “Synesthesia”, Hans-Thies Lehmann states:

It can hardly be overlooked that there are stylistic traits in the new theatre that have been seen as attributes of the tradition of mannerism: an aversion to organic closure, a tendency towards the extreme, distortion, unsettling uncertainty and paradox. The aesthetic of metamorphosis, as it is realized in Wilson’s work in an exemplary manner, can also be read as an indication of a mannerist use of signs. In addition, there is the mannerist principle of equivalency: instead of contiguity, as it presents itself in dramatic narration (A is connected to B, B in turn to C, so that they form a line or sequence), one finds disparate heterogeneity, in which any one detail seems to be able to take the place of any other (84).

The very fact that Lehmann is conscious of the possibility that the postdramatic could be included in the tradition of mannerist poetics but, in the end, decides against considering this “continuity in discontinuity” is a confirmation that he is not interested in drawing similarities between the postdramatic and the mannerist, but rather pointing out the differences between the postdramatic and the classical. For instance, mentioning his favourite author, Robert Wilson, Lehmann uses the expression “postanthropocentric theatre”, also opposed to any classical idea of art, bearing in mind that in classical poetics, as Mikhail Bakhtin recognises, man can be nothing other than the very centre of artistic perspective (Ibid. 200), always represented in his most concrete existence. One could notice that throughout his book Lehmann attempts to conduct a thorough analysis of those elements by which the post-dramatic theatre can be clearly distinguished from the classical theatre, insisting on *dance, slow motion, sculpture, animals, use of media, virtual presence, video-installation*, essentially the concepts that took over the role drama used to occupy in European theatre. In the manner in which Euripides had blended elements of different genres, introducing thereby extremely comical images in the noble tragic form, but also insisting on the use of machines (*Deus ex machina*) for the sake of *dénoûment*, this particular mixture of various media may be a general feature of mannerism of our own epoch.

The ancient Greek religion provided the contextual framework within which the performances of Aeschylus’ and Sophocles’ tragedies were taking place. After the collapse of this world-image that enabled the Cosmos to vitally transform itself through means of tragic *mythos* and man, on the other hand, to acquire knowledge of himself and his position in the world, what appeared was actually the first mannerist poetics in search of a new artistic framework. As Friedrich Nietzsche recognises in his famous work *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (The Birth of Tragedy from the Spirit of Music), Euripides appears on the scene as the culprit of tragedy’s death,

being the author whose work was followed by the rise of the “theoretical man”, seeking not only to know what Being is but also wanting to correct it. As a result of this anti-Dionysian spirit, as Nietzsche argues, what appeared on the scene was the image of a character. Instead of an eternal type, the individual took over the scene; instead of myth – the artist’s force of imitation; the phenomenon triumphs over the principle, and a theoretical world arises in which scientific knowledge will eventually become more important than the art reflecting the *nomos* of the world (Nietzsche 92–106). Perhaps, this symptom of the “theoretical” in what Lehmann named *the pre-dramatic theatre* is today indeed present in what we have as our *postdramatic theatre*, especially because this theatre is also the heritage of 19<sup>th</sup>-century modernity in which the figure of the stage director appeared to guarantee the totality of the artwork without taking part in it in any material (corporeal) sense as if *meta-physically*?

Elaborating on the difference between the dramatic and the postdramatic, Lehmann argues that drama always constituted a framework for itself more than it required something else to provide a certain framework for it (213). Postdramatic theatre, according to Lehmann, cannot, therefore, use a framework enabling a reflection of a certain *Imago Mundi*. Instead, postdramatic theatre reaches out toward a strategy of *multiplying frameworks* (Ibid. 214), a feature also associated with the art of mannerism, given that *the labyrinth*, being one of Hocke’s important metaphors, can be treated as a kind of self-sufficient multiplication of frameworks.

In an important part of his book, where he discusses the relation to the *mythos* and prepares his *panorama of postdramatic theatre*, Lehmann states that postdramatic theatre is the theatre of dynamical scenes which do not present any action whatsoever (88). Reminding us of the fact that theatrical practice always included an aspect of ceremony, Lehmann argues that an important feature of the postdramatic theatre is actually the emancipation of the formal element of the ceremony from all religious and cultural connotations, emphasising the aesthetic quality of the theatrical *for its own sake* (90). Taking the ceremony as one of the distinguished expressions of the postdramatic theatre, Lehmann establishes a connection between Jean Genet as the advocate of transforming the theatre into a ceremony and Heiner Müller as the most important representative of postdramatic writing. This connection can be observed in Genet’s favourite topics as well – the double, the mirror and the triumph of sleep over reality (Ibid. 91), which are also symptomatic of mannerist poetics: the mirror can be considered a central motif of mannerist art; Hocke emphasises that the primacy of sleep over reality is an essential principle of all mannerisms. Yet, perhaps the most important characteristic common to both mannerism and the postdramatic theatre, as defined by Lehmann, could be recognised in that which motivated Jean Genet to reach out to the authors such as Müller – the idea that theatre is a kind of a “dialog with the dead” (Ibid.) Beginning with Aristophanes’ play *The Frogs*, in which

we have a competition between two dead tragic poets at the end of Dionysus' travel to the other world, it seems that in mannerist drama the dead characters have a more significant place than the living.

In his *Uvod u suvremenu teatrologiju II* (Introduction to Contemporary Theatre Studies II), Boris Senker argues that Lehmann's division of the history of theatre on the beginning (pre-dramatic theatre), the middle (the dramatic theatre) and the end (post-dramatic theatre) suggests that the postdramatic theatre is the last stage in the long history of western theatre (358). As Jeleazar Meletinski states in his work *On Literary Archetypes*, the myth of creation is the fundamental myth – the myth par excellence – while the eschatological myth is merely an inverted creation-myth, narrating the temporary triumph of chaos (by means of flood, fire, etc.), the end of the world or the end of a cosmic epoch (21). According to that, perhaps the myth so fundamental to the European theatre, telling the story about death and rebirth, still determines the character of our theatre. Corresponding to the ambivalence of the god Dionysus, are we perhaps witnessing a transformation into another “mask” that covers “the image of man” in today's theatre?

Today it is perhaps reasonable to ask the question: have the concepts such as *the fragmentary*, *performativity* and *postdramatic* passed from the stage of mere description to forming somewhat normative poetics?<sup>3</sup> Despite the rare appearance of voices who question the meaning of these concepts, the repertoires of regional and European theatres indicate that these concepts are beginning to have connotations of self-evident value, especially if the attitude of these theatres towards drama authors is to be considered. In the first chapters of his book *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, Robert Weimann writes that today “both the institution of authorship and the stability of the text have become controversial issues”, adding immediately that:

“Performance” has advanced to something like an ubiquitous concept which we use either to sound, or intercept our discontent with, the epistemology of representation. But even though “performance” and the “performative” have come close to constituting a new paradigm bridging several disciplines, the study of theatrical performance has, somehow, remained in the doldrums (1).

Moreover, what we perhaps need today is to conceive an alternative history of European theatre, which would include forms such as *mym*, *atelana* and *Commedia dell'arte*, all of those theatrical forms that do not necessarily take performance to be merely staging of drama nor do they see dramatic plays as fundamental to performing arts. In this way, as suggested by Florence Dupont in her book *Aristote ou le vampire du*

<sup>3</sup> To emphasise, the concepts are here considered merely as symptoms indicating the possibility to associate “our” crisis with other crises, which serves as a modest invitation to re-examine them in a broader historical context.

*theatre occidental* (Aristotle or Vampire of Western Theatre), a theatre director could be a *chorodidaskalos* and not a dramaturg (174), enabling thereby a reassessment of the relationship between literature and theatre, or creating a possibility for us who desire theatre as a holiday to find a truly artistic theatre (176). Perhaps this could make us capable of thinking about our contemporary theatre as one of many examples of that irregular mannerist line of European theatre, belonging to an epoch not as exclusive as it may seem to us at first sight. Or, should we conclude that for a better understanding of our present, we still lack a firm framework provided by a historical distance? Perhaps it is the bond between theatre and life that prevents us from defining our contemporary state precisely, given that both theatre and life take place within the present moment. And as we know from experience, the present cannot be reflected but only lived, even though our understanding of it arrives "last of all".

- Bahtin, Mihail. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Bratstvo-jedinstvo, 1991.
- Dupont, Florence. *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*. Clio, 2011.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge, 2008.
- Harris, Max. "Müller's *Cement*: Fragments of Heroic Myth." *Modern Drama*, vol. 31, no. 3, 1988, pp. 429–438.
- Hocke, Gustav René. *Manirizam u književnosti*. Cekade, 1984.
- . *Svijet kao labirint*. August Cesarec, 1991.
- Karahasan, Dževad. *Dnevnik melankolije*. Vrijeme, 2004.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- Meletinski, Jeleazar. *O književnim arhetipovima*, Sremski Karlovci/Novi Sad, 2011.
- Müller, Heiner. *Pozorište je kontrolisano ludilo*. Radni sto, 2017.
- Nietzsche, Friedrich. *Rođenje tragedije iz duha glazbe*. GZH, 1983.
- Obad, Vlado. "Uvod". *Prolog/teorija/tekstovi*, vol. 17, no. 1, 1985, pp. 8–10.
- . "Poetika fragmentarnosti." *Prolog/teorija/tekstovi*, vol. 17, no. 1, 1985, pp. 32–41.
- Preljević, Vahidin. *Estetika fragmenta*. Naklada Jurčić, 2007.
- Senker, Boris. *Uvod u suvremenu teatrologiju II*. Leykam International, 2013.
- Weimann, Robert. *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, Cambridge University Press, 2000.

Razprava z naslovom »Tesnobnost samodefiniranja in znamenja krize« bo obravnavala nekatere vprašanja, ki bistveno določajo sodobno razmišljanje o evropski drami in gledališču. Tako bo na primer ideja fragmentarne dramatike obravnavana v povezavi s prvim primerom takšnega pisanja, z Aristofanovimi komedijami. Temeljno vprašanje, ki si ga zastavljamo, je naslednje: glede na katero idejo »celote« je določeno dramsko delo fragmentarno in po kakšni logiki so ti fragmenti povezani v to celoto? Drug pomemben vidik se nanaša na prepričanje, da živimo v posebnem zgodovinskem trenutku in da je performativnost razlikovalna značilnost našega časa. Zdi se, da ta predpostavka spregleda dolgoletno tradicijo, ki sega vse do Platona in je jezik obravnavala kot dejanje samo po sebi.

---

**Ključne besede:** manierizem, Gustav René Hocke, fragmentacija, Heiner Müller, performativnost, Erika Fischer-Lichte, postdramsko gledališče, Hans-Thies Lehmann

---

**Almir Bašović** (Sarajevo, 1971) je profesor na Filozofski fakulteti v Sarajevu na Oddelku za primerjalno književnost, poučuje pa tudi na Akademiji za uprizoritvene umetnosti v Sarajevu. Je sourednik zbornikov *Drama in čas* (Sarajevo, 2010) in *Življenje, pripoved, spomin* (Sarajevo, 2017). Je avtor naslednjih knjig: *Čehov in prostor* (Novi Sad, 2008; slovenska izdaja: Ljubljana, 2013), *Maske dramskega subjekta* (Sarajevo/Zagreb, 2015) ter *Tuljave in označevalci* (Zagreb, 2020). Je avtor petih dramskih del, objavljenih v knjigi *Štiri igre in pol* (Sarajevo, 2018). Njegove igre so bile prevedene v enajst jezikov in uprizorjene v Sarajevu, Zenici, na Dunaju, v Brnu, Beogradu, Tuzli in Skopju. Za svoje pedagoško in znanstveno delo je prejel nagrado dr. Razije Lagumdžije. Leta 2004 je na Festivalu drame BiH v Zenici prejel nagrado za najboljšo dramo za igro *Apparitions from the Silver Age*. Ista igra je bila uvrščena med 120 najboljših sodobnih evropskih dram po izboru ETC in skupaj s prevodi objavljena v desetih jezikih (Sarajevo, 2022). Za knjigo *Štiri igre in pol* je prejel nagrado Kočićevo pero. Je član Društva pisateljev in Centra PEN v BiH.

almirbasovic@yahoo.com

# Tesnobnost samodefiniranja in znamenja krize

## Fragmentarnost, performativnost, postdramsko

---

Almir Bašović

Filozofska fakulteta, Univerza v Sarajevu

---

Članek »Tesnobnost samodefiniranja in znamenja krize« se ukvarja s pojmi, ki v veliki meri določajo sodobna razmišljanja o evropski dramatik in gledališču, to so fragmentarnost, performativnost in postdramsko. Omenjene pojme preučuje v kontekstu ideje o dveh tendencah v evropski umetnosti, ki ju v svojih priznanih delih *Manierizem v književnosti* in *Svet kot labirint* predstavlja Gustav René Hocke, ki prikazuje, da v evropski književnosti ves čas obstajata dve tendenci: klasična in manieristična. Primer dramskega dela iz prvega manierističnega obdobja, ki ga v svojem besedilu *Manierizem v dramski književnosti* preučuje Dževad Karahasan, predstavlja Aristofanova komedija *Žabe*. Konstrukcija sižeja pri Aristofanu predstavlja določeno mozaično celost, saj se enotnost v njegovih dramah vzpostavlja kot mreža korespondenc, ne pa kot nekakšno mehanično povezovanje. Tovrsten siže ne spoštuje mehanične logike, temveč gradi predvsem na vseobsegajočem razumevanju, mnoštvo tem, ki jih Aristofan vključuje v svoje komedije, pa opozarja, da se njegova drama približuje temu, čemur danes pravimo fragmentarna dramaturgija. Pojem fragmentarnosti članek preučuje na primeru drame Heinerja Müllerja kot najpomembnejšega avtorja, ki je v svojih spisih ozavestil povezavo med zgodovinskim trenutkom in svojo dramsko tehniko. Ideološka, ekonomska, politična, kulturna in vsakršna druga razdeljenost Evrope se zrcali v fragmentarnosti Müllerjevih dram, vprašanje, ki se zastavlja, pa je, kaj danes odreja naravo fragmenta v dramatik. Zaradi znamenj krize estetskega ustvarjanja, prevpraševanja položaja, ki ga dramatika in gledališče zavzemata v družbi, pa tudi zaradi katastrofičnih slik v njegovih dramah lahko Heinerja Müllerja razumemo kot emblematično figuro manierističnega dramatika naše dobe. Nadalje članek lastnosti manierizma povezuje s pojmom performativnosti, kot ga v svojem delu *Estetika performativnega* razume Erika Fischer-Lichte. Definicija preobrta v novejši evropski umetnosti,



ki ga Fischer-Lichte pojasnjuje predvsem z vrsto pojmov, ki govorijo o spremembi odnosa med umetnikom in občinstvom, kaže na podobnost z manierističnimi deli, saj so krizna obdobja vedno poudarjeno tematizirala okvir umetniškega dela kot prostor srečanja med umetnostjo in resničnostjo. Kršenje tabujev, ekscesi, šokiranje občinstva, presenečenja, »začaranje sveta« so pojmi, s katerimi Fischer-Lichte pojasnjuje naravo performativne umetnosti in ki jih je mogoče povezati z manierističnimi poetikami, v temeljih katerih najdemo pojme, kot sta fascinantno in čudežno. V zadnjem delu članek preišlja o ideji postdramskega gledališča, kot jo v svojem priznanem delu pojasnjuje Hans-Thies Lehmann. Dejstvo je, da se sam Lehmann močno zaveda možnosti vključitve postdramskega v tradicijo manieristične linije umetnosti, a se hkrati odpove preučevanju tovrstne »kontinuitete v diskontinuiteti«, kar potrjuje, da njegov namen ni opisati podobnosti med postdramskim in manierističnim, temveč preučiti razlike med postdramskim in klasičnim. Njegov pojem »postantropocentričnega gledališča« opozarja na razliko med postdramskim gledališčem in klasično mišljeno umetnostjo, v središču katere je vedno stal človek kot organizirajoče formalno-vsebinsko središče videnja umetnosti. Ples, slow motion, skulpture, živali, uporaba medijev, virtualna prisotnost, videoinstalacije, torej vse aspekte, ki jih Lehmann analizira v povezavi s postdramskim gledališčem, je mogoče primerjati s tendencami gledališč manierističnih obdobj. Metafora ogledala, pomembnost, ki jo imajo v izbranih dramah mrtvi, prav tako kaže na povezavo med postdramskim, kot ga razume Lehmann, in temeljnimi lastnostmi manierističnega gledališča. Lehmannova delitev zgodovine gledališča na začetek (preddramsko gledališče), sredino (dramsko gledališče) in zaključek (postdramsko gledališče) napeljuje na misel, da je postdramsko zadnja etapa v dolgi zgodovini gledališča zahodnega kulturnega kroga, kar lahko razumemo kot še posebej pomembno znamenje krize in razpada podobe sveta v našem času. Na koncu članek predlaga vprašanje, ali so morda naši tesnobni poskusi, da bi definirali trenutek, v katerem živimo, simptom neke krize, kajti gledališče se je v vseh obdobjih, v katerih ni bilo konsenza o temeljnih vprašanjih o svetu, ukvarjalo s svojim družbenim položajem, namesto da bi se z dogajanjem kot konstrukcijskim principom odpiralo proti totalnosti resničnosti. Če upoštevamo tendence repertoarjev regionalnih in evropskih gledališč, bi morda lahko zastavili vprašanje, ali so pojmi, kot so fragmentarnost, performativnost in postdramsko, iz faze deskripcije prešli v fazo normativne poetike. Prav tako se namesto dokončnega sklepa na koncu postavlja vprašanje, ali bi morda o našem današnjem gledališču lahko mislili kot o še enem primeru iregularne linije evropskega gledališča, kot o obdobju, ki, zgodovinsko gledano, ni tako ekskluzivno, kot se nam to pre pogosto zdi. Ali so pred našo razpadle še kakšne podobe sveta in skupaj z njimi gledališke konvencije?



UDK 821.163.6.09-2"202":792.02(497.4)  
792.02(497.4); 821.163.6.09-2"202"  
DOI 10.51937/Amfiteater-2022-2/66-103

Članek ponuja vpogled v načine razvoja sodobne slovenske dramatike na začetku tretjega desetletja 21. stoletja. Popisuje obstoječe formalne in neformalne oblike izobraževanja in spodbud nastajanja ter načine javnih predstavitev sodobne slovenske dramatike in povzema razvoj njenega uprizarjanja v Sloveniji. Postreže s podatki o deležu slovenskih besedilnih predlog v repertoarjih javno ustanovljenih slovenskih gledališč in o nihanju tega deleža v zadnjih dveh desetletjih.

Naslanja se na širšo raziskavo, v kateri smo na podlagi obsežnega vprašalnika s kvantitativno in kvalitativno raziskovalno metodo analizirali procese ter okoliščine nastajanja sodobne slovenske dramatike z vidika različnih skupin njenih deležnikov: dramskih pisateljev\_ic, prevajalcev\_k, dramaturgov\_inj, režiserjev\_k, umetniških vodij in direktorjev\_ic javnih zavodov, nevladnih organizacij in zasebnih gledaliških hiš, urednikov\_ic in založnikov\_ic, pedagogov\_inj in predstavnikov\_ic javnih sofinancerjev.

Izsledki osvetljujejo šibko razumevanje ustvarjalnega procesa s strani sekundarnih poklicev, povezanih s sodobno slovensko dramatikom, izrisujejo posledice dolgoletne finančne in kadrovske podhranjenosti polja ter nakazujejo najučinkovitejše načine razvoja sodobne slovenske dramatike v prihodnosti. Med slednjimi izstopajo uprizarjanje, neposredno naročanje dramskih besedil, rezidence avtorjev v gledališčih ter ustanovitev specializiranega prizorišča, namenjenega izključno uprizarjanju sodobne slovenske dramatike.

---

**Ključne besede:** sodobna slovenska dramatika, dramsko pisanje, okoliščine in proces pisanja dramatike, uprizarjanje, kulturna politika

---

**Kim Komljanec** je po diplomi iz slovenščine in francoščine na Univerzi v Ljubljani magistrirala iz dramaturgije na Univerzi v Exetru (ZK), se izobraževala iz pisanja za muzikal (Mercury Music, London) ter sodelovala na mednarodni rezidenci za dramatike (Royal Court Theatre). Njena dramatika je uprizarjana in objavljena doma in v tujini, članke objavlja v gledaliških listih in strokovni periodiki. Vodi Enoto dramskih pisateljic in pisateljev ZDUS ter je aktivna članica združenj The Fence, WPI, IDL in strokovnega sveta SNG Drama Ljubljana.

kim.komljanec@gmail.com

# Sodobna slovenska dramatika na začetku tretjega desetletja novega tisočletja - kje je in kam z njo?

---

Kim Komljanec

Slovenski gledališki inštitut, Ljubljana

---

## Uvod

Dramatika je že po definiciji obsojena na življenje nekje vmes, med gledališčem in literaturo. Gre za »knjižna besedila«, ki so »zvečine namenjena uprizarjanju« (Kmecl 230). To dramatiki po eni strani nudi več prostora za razvoj, saj jo je za razliko od drugih literarnih zvrsti mogoče »premestiti iz domišljije v realnost ustrezno opremljenega gledališkega odra« (prav tam 235), po drugi strani pa je na obeh poljih potisnjena nekako ob rob.

Obenem je prav zaradi svoje t. i. partiturne narave, torej narave nekakšnega polizdelka, ki polno zaživi šele skozi delo poustvarjalcev, dramatika kot literarna zvrst še posebej trd oreh za prevajanje. Mnogo je teorij o tem, kako dramatika potuje prek meja posameznih jezikovnih področij in ali je bolj smiselno dramatiko prevajati zgolj jezikovno ali tudi kulturno (Delgado).

Raziskava z naslovom »Pregled stanja in smeri razvoja sodobne slovenske dramatike« (Komljanec), v nadaljevanju skrajšano PSSRSD, ki je nastala po naročilu Slovenskega gledališkega inštituta (SLOGI) in je osnova za pričujoči članek, je z obsežnim vprašalnikom o okoliščinah nastajanja in prevajanja sodobne slovenske dramatike, načinih in frekvenci dostopanja strokovne javnosti do sodobne dramatike (slovenske in tujejezične) ter o načinih razvoja sodobne slovenske dramatike pri strokovni javnosti iskala odgovore na vprašanja o tem, kako vse je razvoj sodobne dramatike v Sloveniji zadnji dve desetletji spodbujan in kakšne so še neizpolnjene potrebe tega polja.

Zanimalo nas je, katere fizične, izobrazbene, ekonomske, produkcijske in umetniške okoliščine so s strani strokovne javnosti najbolj bistvene za nastajanje in prevajanje sodobne slovenske dramatike. Pod pojmom razvoj v okviru raziskave razumemo širjenje palete postopkov, stilov in avtorskih glasov, kvantiteto novih avtorjev\_ic in

besedil ter zastopanost posameznih geografskih, etničnih, spolnih, starostnih ter socialno-ekonomskih skupin med avtorji\_icami.

Celoten vprašalnik je objavljen kot priloga raziskavi in dostopen na spletni strani Slovenskega gledališkega inštituta (<https://www.slogi.si/dogodki/pregled-stanja-in-smeri-razvoja-sodobne-slovenske-dramatike-raziskava/>). V pričujočem članku se osredotočamo zgolj na vidike nastajanja sodobne slovenske dramatike, ugotovitve o prevajanju za zdaj ostajajo dostopne neposredno v sami študiji.

S kvantitativno in kvalitativno raziskovalno metodo pridobljeni podatki so pokazali, da je mogoče okoliščine, v katerih nastaja in je prevajana sodobna slovenska dramatika, marsikje izboljšati oziroma razširiti, prav tako pa prostor za razvoj polja sodobne slovenske dramatike še zdaleč ni zapolnjen.

## 1.1 Učinkovitost spodbud za nastajanje sodobne slovenske dramatike od leta 2000

Že nekje od preloma tisočletja se okrog novonastajajoče slovenske dramatike penijo razburkani valovi pričakovanj javnih zavodov in njihovih umetniških vodstev po boljši kakovosti, drugačni vsebini ali formi dramskega pisanja na eni strani ter zahtev avtoric in avtorjev (zlasti mlajše generacije) po večjem številu uprizoritev oziroma dostopnejših možnostih za preizkušanje nove dramske pisave na odrih na drugi.

S porastom zavedanja in opozarjanja na vse te pomanjkljivosti so v Sloveniji nastale različne iniciative za razvoj sodobne slovenske dramatike, nekatere s strani javnih zavodov, večina pa s strani nevladnih organizacij ali posameznikov\_c.

### 1.1.1 Neformalna izobraževanja in bralne uprizoritve

Na začetku tisočletja so bile kot odziv na prepoznano t. i. krizo slovenske dramatike organizirane prve delavnice dramskega pisanja. Po plodnih osemdesetih in postopnem prehodu v stagnacijo v devetdesetih letih sta namreč strokovna in splošna javnost zaznali upad nastajanja in uprizarjanja nove slovenske dramatike pa tudi staranje najplodnejše in najbolj uveljavljene, maloštevilne in zaprte skupine piscev (sic!) konec devetdesetih let 20. stoletja in na začetku novega tisočletja (Arhar). Tako so bile v okviru Tedna slovenske drame v Prešernovem gledališču Kranj organizirane delavnice dramskega pisanja. Te so v preteklih dvajsetih letih prerasle festival in sprožile različne iniciative: delavnice KUD-a Sodobnost

International in Društva slovenskih pisateljev, objave dramatike v reviji *Sodobnost* in nekaterih drugih literarnih revijah (zlasti, *Literatura*, kasneje tudi *Amfiteater* in *Adept*), delavnice, bralne uprizoritve in druge dopolnilne dejavnosti Društva Glej (med letoma 2006 in 2013 zbrane pod programskim sklopom Preglej), objavljanje dramatike pri Javnem skladu za kulturne dejavnosti (v sodelovanju s Preglejem), delavnice in festival KUD-a Krik (Festival dramske pisave Vzkrík), t. i. rezidence za dramske avtorje\_ice v Mestnem gledališču ljubljanskem, izobraževalne delavnice Nova branja (od leta 2017/2018) v okviru programa ljubljanske Drame, tečaje dramskega pisanja na ljubljanski Vodnikovovi domačiji (od leta 2020) in številne delavnice, tečaje in seminarje v organizaciji Javnega sklada za kulturne dejavnosti.

## 1.1.2 Akademsko preučevanje in poučevanje

Na področju akademskega preučevanja in formalnega, univerzitetnega poučevanja je v opazovanem obdobju zadnjih dvajsetih let prišlo do pomembnega razvojnega koraka: leta 2010 je bil na AGRFT UL uveden predmet Dramsko pisanje, ki se danes pojavlja na predmetniku umetniških smeri kot izbirni strokovni predmet na treh stopnjah (Dramsko pisanje I, II in III) ter v kombinaciji s scenaristiko na uvodni stopnji (Osnove dramskega pisanja in scenaristike). Najbolj so ti izbirni predmeti dostopni študentom dramaturgije, zaradi predvidene kvote učnih ur pa manj študentom igre in režije. Vse navedene predmete poučuje ista predavateljica, občasno pa na AGRFT gostujejo tudi drugi mentorji s seminarji ali z manj obsežnimi sklopi predavanj oziroma praktičnih vaj.

Dodaten prostor za kritično premišljevanje, akademsko preučevanje in objavljanje besedil je sodobna slovenska dramatika dobila v revijah *Adept* (ta izhaja pri AGRFT UL od leta 2014) in *Amfiteater* (to od leta 2008 izdaja AGRFT sprva v sodelovanju z Društvom gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije, kasneje pa v sodelovanju s Slovenskim gledališkim inštitutom). Že vrsto let dramatiko in eseje o dramatiki objavlja tudi založba *Sodobnost International*, večinoma v reviji *Sodobnost*, nekaj pa tudi v knjižnih izdajah (npr. *Trideset esejev o Flisarjevi dramatiki*, izdanih pri *Sodobnost International* v Ljubljani leta 2017). Pred nedavnim (2020) je začela izhajati še literarna revija *November*, ki jo izdaja Društvo humanistov Goriške in ki je še malo razširila prostor sodobni slovenski dramatiki v strokovnih razpravah ter v literarnovedni in literarni periodiki.

### 1.1.3 Objavljanje na spletu

Tiskovine (spletne in papirnat), namenjene refleksiji in objavljanju, sta dodatno nadgradila dva spletna portala. Prvi je SiGledal.org, ki ga je leta 2008 zagnala nevladna organizacija Novi Zato. (ta je še vedno skrbnik in lastnik portala). SiGledal.org je s široko knjižnico dramskih besedil, predstavitev avtoric\_jev, objavljanjem kritik, intervjujev in člankov vse bolj ključnega pomena za sodobno slovensko dramatiko, zlasti zaradi omogočanja prostega in preprostega dostopa do sodobnih slovenskih dramskih besedil, ki sicer javnosti niso dostopna.

Drugi, mlajši, je portal Neodvisni.art. Ta je deloma zapolnil vrzel, nastalo ob krčenju prostora, ki ga v tiskanih izdajah dnevnega časopisja v zadnjem desetletju uredniki (oziroma lastniki) namenjajo objavam kritik in odzivov na uprizoritvene (in druge) umetnosti na splošno.

### 1.1.4 Natečaji in nagrade

Osrednja, že desetletja ustoličena nagrada Slavka Gruma (prvič je bila podeljena leta 1979) deluje kot spodbuda tako uveljavljenim kakor tudi neznanim dramskim avtorjem\_icam, o čemer pričajo sezname podpisanih pod vsakoletni nabor besedil, ki prispejo na natečaj Tedna slovenske drame. Ta festival pa je leta 2012 uvedel dodatno kategorijo nagrade, in sicer nagrado za mladega dramatika. Zanj konkurirajo nova slovenska dramska besedila avtorjev\_ic, starih do trideset let. Natečaj je naslednik podobne iniciative Mestnega gledališča Ptuj z začetka tisočletja in je v svojih začetkih imel zelo šibek učinek, saj sta na prvi natečaj leta 2012 prispeli samo dve besedili izpod peresa iste avtorice, zato nagrada prvo leto sploh ni bila podeljena (Matevc). Po pobudi strokovne javnosti, naj se natečaj v prihodnje javno bolje izpostavi, je nagrada vendarle pridobila nekaj elana in v letu 2020 je na razpis prispelo 16 besedil (Hrvatina), leta 2021 pa 11 (Fišer, Bogataj in Kraigher).

Natečaj torej spodbuja k pisanju (in javnemu izpostavljanju) dramatike več mladih avtorjev\_ic, žal pa več kot polovica nagrajenih besedil ostaja neuprizorjenih. Od skupno desetih besedil, ki jim je bila do leta 2021 dodeljena nagrada (leta 2013 sta si namreč nagrado delili dve besedili), so odsko uprizoritev doživela štiri, od teh eno v lastni produkciji avtorice, tri pa v produkciji narodnih gledališč. Nekatera od ostalih so doživela bralno uprizoritev, nekatera niti te.

Poleg Tedna slovenske drame natečaj za odsko besedilo od leta 1998 razpisuje tudi celjsko gledališče v okviru svojega festivala Dnevi komedije. Od leta 2018 nagrado podeljujejo bialno. Nagrajene komedije so običajno uprizorjene in uvrščene na

repertoar SLG Celje, a žal je primer plagiatorstva, ki je v javnost prišel leta 2019, ko se je za eno od nagrajenih komedij izkazalo, da gre za avtorski prevod tujega besedila (Kuralt), zadal hud udarec ugledu natečaja, festivala in posledično tudi izvirni slovenski komediografiji.

Najbolj svež javni natečaj za odrska dela je razpis za nagrado Gašperja Tiča za najboljši izvirni libreto za muzikal, ki jo razpisuje Mestno gledališče ljubljansko od leta 2018, a je bila doslej podeljena le enkrat, in sicer leta 2019 dvema avtoricama. Na drugo izdajo natečaja je prispelo eno samo besedilo (A. J.), kar verjetno pomeni, da kot spodbuda za ta zahtevni žanr ni dovolj le razpis javnega natečaja.

## 1.2 Razvoj uprizarjanja

Manj pozornosti in prostora je bilo v zadnjih dveh desetletjih namenjenih razvoju uprizarjanja sodobne slovenske dramatike. Delež krstnih uprizoritev sodobne slovenske dramatike je glede na število vseh premier javno ustanovljenih gledaliških hiš v zadnjih dveh desetletjih le zmerno porasel (glej Tabela 1).

**Tabela 1**

Statistika krstnih uprizoritev novih sodobnih slovenskih besedilnih predlog

	Drama Lj		MGL		Drama MB		SNG NG		Mladinsko		PGK	
	VSE	SLO	VSE	SLO	VSE	SLO	VSE	SLO	VSE	SLO	VSE	SLO
<b>2000/2001</b>	9	1	8	1	13	1	6	1	4	2	3	1
<b>2005/2006</b>	10	4	13	3	7	1	7	1	4	1	6	0
<b>2010/2011</b>	13	2	11	1	5	1	8	2	6	0	4	1
<b>2015/2016</b>	11	1	18	3	8	2	10	2	12	7	4	1
<b>2018/2019</b>	14	2	12	2	6	0	9	1	6	2	5	1
<b>2019/2020</b>	10	1	10	4	5	3	11	1	6	2	4	2

	SLG CE		SSG Trst		Koper		MG Ptuj		APT NM		LGL	
	VSE	SLO	VSE	SLO	VSE	SLO	VSE	SLO	VSE	SLO	VSE	SLO
<b>2000/2001</b>	6	0	5	1	1	1	5	2	/	/	13	0
<b>2005/2006</b>	7	1	6	2	5	2	4	0	/	/	7	0
<b>2010/2011</b>	6	0	5	1	7	3	6	1	4	0	10	5
<b>2015/2016</b>	6	1	9	1	5	2	3	0	8	0	13	4
<b>2018/2019</b>	5	0	9	1	5	1	7	0	4	2	13	3
<b>2019/2020</b>	6	1	8	2	12	0	3	0	4	0	4	0



	LG MB		SKUPNO		
	VSE	SLO	VSE	SLO	
<b>2000/2001</b>	4	0	77	11	14%
<b>2005/2006</b>	3	0	79	15	19%
<b>2010/2011</b>	5	0	90	17	19%
<b>2015/2016</b>	6	1	113	25	22%
<b>2018/2019</b>	7	1	102	16	16%
<b>2019/2020</b>	5	1	88	17	19%

Opomba: Vir podatkov: SiGledal.org.

VSE – število vseh premier na vseh prizoriščih posamezne gledališke hiše (vključujoč koprodukcije, produkcije AGRFT, predstave za otroško in odraslo občinstvo, bralne uprizoritve, gibalne predstave ipd.)  
SLO – število krstnih uprizoritev novih slovenskih besedilnih predlog (tudi dramatisacije, a brez avtorskih projektov, gibalnih predstav ipd., v primeru uprizoritev za otroke je to razvidno v opombah)

Po podatkih portala SiGledal.org je bilo tako npr. v sezoni 2000/2001 v vseh državnih, regionalnih in mestnih gledališčih 77 premiernih uprizoritev, od tega je bilo 11 krstnih uprizoritev slovenskih dramskih besedil, kar je 14 %. V petih letih je ta delež narasel na 19 % vseh premiernih uprizoritev: v sezoni 2005/2006 so vsa državna in mestna dramska in lutkovna gledališča skupno krstno uprizorila 15 slovenskih besedil. Delež krstno uprizorjene sodobne slovenske dramatike na javno financiranih profesionalnih slovenskih odrih nato poraste na 22 % v sezoni 2015/2016, vendar spet pade na 16 % v sezoni 2018/2019, kar je zadnja opazovana sezona, preden so v slovensko gledališko produkcijo posegle okoliščine epidemije koronavirusa. Obenem sta bili v tej sezoni 102 premierni uprizoritvi v vseh javno ustanovljenih gledaliških hišah. Ta, skupna številka je torej od sezone 2000/2001 porasla kar za 32 %, pri čemer je treba upoštevati tudi dejstvo, da je bilo gledališče APT v Novem mestu ustanovljeno šele leta 2006.

V sezoni 2019/2020, ko je bilo število premiernih uprizoritev bistveno nižje zaradi zaprtja gledališč v marcu 2020, je bil delež krstnih uprizoritev sodobne slovenske dramatike spet 19 %, torej pandemija do tega trenutka ni bistveno vplivala na delež zastopanosti sodobne slovenske dramatike na naših odrih. Kakšne učinke bodo imela večmesečna zaprtja gledališč in selitev dela produkcije javnih zavodov na splet, bo mogoče preučevati šele čez nekaj let.

Na občasnih strokovnih okroglih mizah, posvečenih sodobni slovenski dramatiki, se tvorci sodobne slovenske dramatike (dramske pisateljice in pisatelji) in njeni naročniki oziroma primarni odjemalci (umetniški vodje in direktorji\_ice gledališč ter režiserji\_ke) pogosto znajdejo na nasprotnih bregovih, skorajda v konfliktu. Nestrinjanja se pogosto začnejo s preštevanjem besedil, uvrščenih na repertoar, nemalokrat se

dotikajo kakovosti besedil ali krstnih uprizoritev le-teh, vmes pa kot nekakšen slon v sobi (angleški idiom ni uporabljen naključno) ostaja problematika prenizkega financiranja ustvarjanja, razvoja, prevajanja in uprizarjanja sodobne slovenske dramatike. Premajhna količina sredstev je gotovo legitimen izgovor ustvarjalcem, kam in produkcijskim hišam in vedno večkrat razpravljalci\_ke tudi najdejo pogum, da ga javno naslovijo, skoraj praviloma pa v teh debatah ni naslovljen popoln manko sistemske politike za področje sodobne slovenske dramatike, torej za nekakšen poenoten in vzajemno usklajen načrt zagotavljanja spodbudnih okoliščin nastajanja sodobne slovenske dramatike, izobraževanja strokovnega kadra za ustvarjanje, razvoj, poustvarjanje, poučevanje, prevajanje in distribucijo sodobnih slovenskih dramskih besedil v izvorniku in prevodih ter za promocijo in mednarodno distribucijo njihovih uprizoritev. Prav tako je redko naslovljena vrzel strokovne kritike besedil in krstnih uprizoritev.

Za razvoj sodobne slovenske dramatike in z njo povezanega umetniškega ter humanističnega polja je potrebno vse to in še več.

## 2. METODA

Pričujoči članek temelji na podatkih, ki jih je z obsežnim vprašalnikom prinesla raziskava z naslovom »Pregled stanja in smeri razvoja sodobne slovenske dramatike« (Komljanec). Raziskava je v celoti dostopna na spletni strani Slovenskega gledališkega inštituta SLOGI, kjer je objavljen in obrazložen tudi celoten vprašalnik (Komljanec).

Ciljna populacija so bile skupine deležnikov, ki se poklicno ukvarjajo (tudi) s poljem dramatike: ustvarjalci\_ke, prevajalci\_ke, poustvarjalci\_ke (dramaturgi\_nje, režiserji\_ke, igralci\_ke), producenti\_ke (umetniški\_e vodje, direktorji\_ce javnih zavodov in nevladnih oz. zasebnih gledališč), založniki\_ce in uredniki\_ce, učitelji\_ce oziroma mentorji\_ice ustvarjalcev\_k sodobne slovenske dramatike ter predstavniki\_ce sofinancerjev (na državni in lokalni ravni).

## 3. REZULTATI IN RAZPRAVA

Raziskava PSSRSSD je skupno pridobila 72 veljavnih odgovorov. V nadaljevanju predstavljamo sežetek najbolj bistvenih podatkov, vezanih zgolj na nastajanje sodobne slovenske dramatike.

### 3.1 Poklicna vloga in delovna obremenitev

Graf 6 prikazuje, da je večina udeležencev raziskave (36,1 %) dramskih pisateljev\_ic. Sledijo vodje javnih zavodov (12,5 %) in dramaturgi\_nje (11,1 %). Nekatere poklicne vloge so zastopane z zelo skromnim številom posameznikov, a pri tem ne gre pozabiti, kako majhno je polje sodobne slovenske dramatike in njenega objavljanja, zato pet posameznikov\_ic lahko predstavlja že znaten delež vseh delujočih v posamezni poklicni vlogi v slovenskem kulturnem okolju.

Kljub temu dejstvu smo pri nekaterih statističnih analizah skupine deležnikov z največ tremi predstavniki med udeleženci raziskave zavrgli, da nas tako majhen vzorec ne bi privedel do neresničnih ali zavajajočih izsledkov.

Graf 6

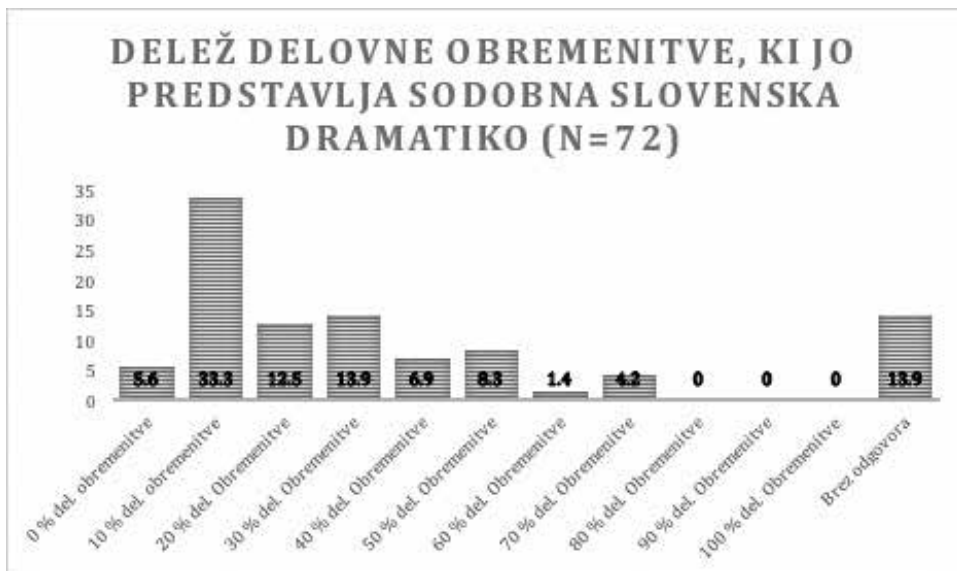
Vloga anketirancev – skupine deležnikov



Graf 7 prikazuje delež delovne obremenitve, ki jo za posamezne anketirance predstavlja sodobna slovenska dramatika.

Graf 7

Delež delovne obremenitve, ki jo udeležencem predstavlja sodobna slovenska dramatika



Prav za nikogar od sodelujočih v raziskavi, torej niti za avtorje\_ice same, sodobna slovenska dramatika ne presega 70 % delovne obremenitve. Razvidno je tudi, da kar tretjina udeležencev (33 %) posveča sodobni slovenski dramatici zgolj desetino svoje poklicne delovne obremenitve, 5,6 % vprašanih pa se s sodobno slovensko dramatiko v okviru svojih delovnih obveznosti sploh ne ukvarja, čeprav so vsi udeleženci raziskave člani strokovne javnosti, povezane s sodobno slovensko dramatiko. Največ, torej 70 %, svoje delovne obremenitve namenjajo sodobni slovenski dramatici zgolj trije udeleženci raziskave.

Gotovo najpresenetljivejše odkritje naše raziskave je prav ta podatek, da se namreč s sodobno slovensko dramatiko kot poklicem pravzaprav nihče ne ukvarja zares v celoti. Celo med dramskimi pisatelji in pisateljicami ni nikogar, ki bi prav ves svoj delovni čas in energijo posvečal samo pisanju dramskih besedil.

Razlogov za to je lahko več, najočitnejši pa je gotovo ekonomski, kakor pričajo tudi podatki iz naslednjih podglavij.

## 3.2 Pomembnost različnih okoliščin nastajanja za razvoj sodobne slovenske dramatike

Skupno veliko število predstavnikov strokovne javnosti, ki so se odzvali vabilu in odgovorili na vprašalnik, priča o tem, da polje sodobne slovenske dramatike potrebuje priložnosti za samorefleksijo in si ti\_e, ki na njem delujejo, želijo aktivno vplivati na njegov razvoj. O tem dodatno priča tudi podatek, da strokovna javnost vidi vse okoliščine nastajanja sodobne slovenske dramatike kot pomembne, kar prikazujejo Tabele 5, 7, 8 in 10.

Izmed vseh okoliščin nastajanja sodobne slovenske dramatike so udeleženci iz vseh skupin deležnikov kot najpomembnejšo (povprečna ocena 4,32 na lestvici pomembnosti od 1 do 5) ocenili lasten računalnik za dramske avtorje in avtorice, obenem pa so lastno pisarno uvrstili precej nižje na petstopenjski lestvici pomembnosti (povprečna ocena 2,71).

**Tabela 5**

Pomembnost okoliščin nastajanja sodobne slovenske dramatike (N = 72)			
Dejavnik	Povprečno (od 5)*	Mediana (1-5)*	Std. odklon
LASTEN RAČUNALNIK	4,32	5,00	1,42
NAVDIH OZ. IDEJA ZA POSAMEZNO BESEDILO	4,17	5,00	1,40
DOSTOPNOST GRADIV ZA RAZISKOVANJE VSEBIN, KI JIH NASLAVLJA DRAMSKO BESEDILO	4,08	5,00	1,33
AVTORSKI TALENT OZ. UMETNIŠKA NADARJENOST	4,08	5,00	1,35
DOBRE OBRTNE SPRETNOSTI	4,07	5,00	1,38
FINANČNA VARNOST MED NASTAJANJEM BESEDILA	4,00	5,00	1,40
PRILOŽNOSTI ZA RAZVIJANJE BESEDILA S POUSTVARJALCI_KAMI	3,75	4,00	1,45
ZAUPANJA VREDEN KROG STANOVSKIH KOLEGOV_IC	3,72	4,00	1,53
MOŽNOST FINANČNE NAGRADE ZA BESEDILO	3,64	4,00	1,47
DOSTOPNOST PRIROČNIKOV OZ. STROKOVNEGA GRADIVA O DRAMSKEM PISANJU	3,44	4,00	1,53
FINANČNI AVANS NAROČNIKA	3,40	3,00	1,47
JASNA ČASOVNA OMEJITEV (ROK ODDAJE BESEDILA)	3,36	3,00	1,44
STROKOVNI NASVETI DRAMATURGOV_INJ ALI UMETNIŠKIH VODIJ GLEDALIŠČ	3,29	3,00	1,42
VNAPREJ ZAGOTOVLJEN ODKUP BESEDILA	3,13	3,00	1,48
NEFORMALNA IZOBRAZBA	3,08	3,00	1,45

Dejavnik	Povprečno (od 5)*	Mediana (1-5)*	Std. odklon
LASTEN TISKALNIK	2,96	3,00	1,68
VNAPREJ ZAGOTOVLJENA UPRIZORITEV BESEDILA	2,96	3,00	1,41
VNAPREJ ZAGOTOVLJENA OBJAVA BESEDILA	2,96	3,00	1,42
VNAPREJ ZAGOTOVLJEN KRITIŠKI ODZIV NA BESEDILO ALI UPRIZORITEV	2,94	3,00	1,46
ZAGOTOVLJENA MOŽNOST SODELOVANJA PRI MOREBITNI UPRIZORITVI	2,90	3,00	1,47
VNAPREJ ZAGOTOVLJEN KRITIŠKI ODZIV NA BESEDILO (NE ZGOLJ NA UPRIZORITEV)	2,89	3,00	1,52
DOSTOP DO PROSTOROV IN OPREME GLEDALIŠČ	2,83	3,00	1,54
VNAPREJ ZNANA CILJNA PUBLIKA	2,79	3,00	1,37
LASTNA PISARNA	2,71	3,00	1,67
FORMALNA IZOBRAZBA IZ KREATIVNEGA PISANJA ALI DRAMATURGIJE	2,42	2,00	1,30
NEOMEJEN ČAS ZA RAZVIJANJE BESEDILA	2,32	2,00	1,27
VNAPREJ ZAGOTOVLJEN PREVOD BESEDILA V TUJI JEZIK	2,29	2,00	1,30
VNAPREJ ZNANA EKIPA POUSTVARJALCEV	2,08	2,00	1,02

Opomba: \*1 – popolnoma nepomembno, 5 – zelo pomembno. Vse, kar je več kot 2,5, je bolj pomembno kot nepomembno.

Kot prikazuje Tabela 5, po percipirani pomembnosti lastnemu računalniku tesno sledi navdih oziroma ideja za posamezno dramsko besedilo s povprečno oceno 4,17.

Zelo visoko na lestvici pomembnosti so se uvrstile tudi naslednje okoliščine: dostopnost gradiv za raziskovanje vsebin, ki jih naslavlja posamezno dramsko besedilo (povprečna ocena 4,08), avtorski talent oziroma umetniška nadarjenost (4,08) in dobre obrtne spretnosti (4,07). Tako kot vse doslej naštetе okoliščine je bila tudi finančna varnost dramske\_ga pisatelja\_ice največkrat ocenjena kot zelo pomembna (5), povprečno pa je na petstopenjski lestvici pomembnosti prešla oceno 4,0.

Od vseh 28 navedenih okoliščin so bile samo štiri povprečno ocenjene z oceno, nižjo od 2,50.

Opazovali smo tudi pripisano pomembnost posameznim okoliščinam znotraj različnih kategorij. Med okoliščinami, povezanimi z izobrazbo in dostopnostjo strokovnih gradiv, po izjemni nizki pripisani pomembnosti izstopa formalna izobrazba iz kreativnega pisanja. Ta je v povprečju dobila zgolj oceno 2,42, največkrat pa je bila ocenjena z oceno 2 oziroma opisno kot »malo pomembna« (cf. Tabela 7), kotirala je nižje kot neformalna izobrazba.

**Tabela 7**

Pomembnost okoliščin, povezanih z izobrazbo in dostopnostjo gradiv, za nastajanje sodobne slovenske dramatike (N = 72)			
Izobrazba, strokovna gradiva in podpora	Povprečno (od 5)*	Mediana (1-5)*	Std. odklon
DOSTOPNOST GRADIV ZA RAZISKOVANJE VSEBIN, KI JIH NASLAVLJA POSAMEZNO DRAMSKO BESEDILO	4,08	5,00	1,33
PRILOŽNOSTI ZA RAZVIJANJE BESEDILA S POUŠTVARJALCI_KAMI	3,75	4,00	1,45
ZAUPANJA VREDEN KROG STANOVSKIH KOLEGOV_IC	3,72	4,00	1,53
DOSTOPNOST PRIROČNIKOV OZ. STROKOVNEGA GRADIVA O DRAMSKEM PISANJU	3,44	4,00	1,53
STROKOVNI NASVETI DRAMATURGOV_INJ ALI UMETNIŠKIH VODIJ GLEDALIŠČ	3,29	3,00	1,42
NEFORMALNA IZOBRAZBA	3,08	3,00	1,45
DOSTOP DO PROSTOROV IN OPREME GLEDALIŠČ	2,83	3,00	1,54
FORMALNA IZOBRAZBA IZ KREATIVNEGA PISANJA ALI DRAMATURGIJE	2,42	2,00	1,30

Opomba: \*1 – popolnoma nepomembno, 5 – zelo pomembno. Vse, kar je več kot 2,5, je bolj pomembno kot nepomembno.

Med ekonomskimi okoliščinami (cf. Tabela 8) je bila najpomembnejša finančna varnost dramskih pisateljev\_ic med nastajanjem besedila, ocenjena je bila s povprečno oceno 4,0. Presenetljivo je, da se je sodelujočim iz vseh skupin deležnikov najmanj pomembna ekonomska okoliščina zdel vnaprej zagotovljen odkup besedila, ki je bil povprečno ocenjen s 3,13. Celotna možnost finančne nagrade za besedilo je bila ocenjena kot pomembnejša, in sicer s povprečno oceno 3,63.

**Tabela 8**

Pomembnost ekonomskih okoliščin nastajanja sodobne slovenske dramatike (N = 72)			
Ekonomske okoliščine	Povprečno (od 5)*	Mediana (1-5)*	Std. odklon
FINANČNA VARNOST MED NASTAJANJEM BESEDILA	4,00	5,00	1,40
MOŽNOST FINANČNE NAGRADE ZA BESEDILO	3,64	4,00	1,47
FINANČNI AVANS NAROČNIKA	3,40	3,00	1,47
VNAPREJ ZAGOTOVLJEN ODKUP BESEDILA	3,13	3,00	1,48

Opomba: \*1 – popolnoma nepomembno, 5 – zelo pomembno. Vse, kar je več kot 2,5, je bolj pomembno kot nepomembno

V kategoriji umetniških in drugih okoliščin nastajanja sodobne slovenske dramatike (glej Tabela 10) izstopa navdih oziroma ideja za posamezno besedilo, ki so jo udeleženci raziskave ocenili s povprečno oceno 4,17. Sledi avtorski talent oziroma umetniška nadarjenost (povprečna ocena 4,08), nato pa obrtne spretnosti s povprečno oceno 4,07. Najmanj pomembna okoliščina iz te kategorije je vnaprej znana ekipa poustvarjalcev (2,08).

**Tabela 10**

Pomembnost umetniških in drugih okoliščin nastajanja sodobne slovenske dramatike (N=72)			
Umetniške in druge okoliščine	Povprečno (od 5 <sup>+1</sup> )	Mediana (1-5)	Std. odklon
NAVDIH OZ. IDEJA ZA POSAMEZNO BESEDILO	4,17	5,00	1,40
AVTORSKI TALENT OZ. UMETNIŠKA NADARJENOST	4,08	5,00	1,35
DOBRE OBRTNE SPRETNOSTI	4,07	5,00	1,38
VNAPREJ ZNANA CILJNA PUBLIKA	2,79	3,00	1,37
VNAPREJ ZNANA EKIPA POUSTVARJALCEV	2,08	2,00	1,02

Opomba: \*1 – popolnoma nepomembno, 5 – zelo pomembno. Vse, kar je več kot 2,5, je bolj pomembno kot nepomembno.

### 3.2.1 Pomembnost posameznih okoliščin nastajanja sodobne slovenske dramatike, kakor jih ocenjujejo različne skupine deležnikov

Pripadnost vprašanih posamezni skupini deležnikov je bistveno vplivala na tri okoliščine nastajanja sodobne slovenske dramatike. Na preostale okoliščine vloga anketirancev ni imela statistično pomembnega učinka.

Vpliv vloge udeležencev je bil najopaznejši pri okoliščini, ki smo jo že omenili: lasten računalnik za avtorice in avtorje, ki so ga enoglasno kot zelo pomembno okoliščino (5,0) ocenili predstavniki\_ce financerjev, dramski pisatelji in pisateljice sami\_e so bili po pripisani pomembnosti tej okoliščini šele četrta skupina (od skupno desetih).

Izstopajoč je tudi podatek, da možnost sodelovanja pri uprizoritvi besedila izmed vseh skupin deležnikov z najvišjo oceno pomembnosti ocenjujejo režiserji\_ke, in sicer so ji pripisali\_e povprečno oceno 3,67. Trenutna produkcijska praksa tega prepričanja sicer ne odseva. Dramske avtorice in avtorji v povprečju vidijo možnost sodelovanja pri uprizoritvi za skoraj točko manj pomembno kot režiserji\_ke (2,88), najmanj pomembna pa se ta okoliščina zdi skupini drugih deležnikov, v kateri prevladujejo igralci\_ke in ki ji je pripisala povprečno oceno 2,38.



**Tabela 17 (1/3)**

Okoliščine, ki so jim različne skupine deležnikov pripisale statistično pomembno različno pomembnost									
	DRAMATIK_ČARKA			DIREK. JAV. ZAV.			DRAMATURG_INJA		
	N	X (od 5)*	Std. odklon	N	X (od 5)*	Std. odklon	N	X (od 5)*	Std. odklon
DRAMATIKA – LASTEN RAČUNALNIK	26	<b>4,38</b>	1,627	9	<b>4,56</b>	1,333	8	<b>4,25</b>	1,488
DRAMATIKA – MOŽNOST SODELOVANJA PRI UPRIZORITVI	26	<b>2,88</b>	1,558	9	<b>2,78</b>	1,481	8	<b>2,63</b>	1,598
DRAMATIKA – VNAPREJ ZNANA EKIPA POUSTVARJALCEV	26	<b>1,88</b>	1,033	9	<b>2,22</b>	0,667	8	<b>2,63</b>	0,518

Opomba: \*1 – popolnoma nepomembno, 5 – zelo pomembno. Vse, kar je več kot 2,5, je bolj pomembno kot nepomembno.

**Tabela 17 (2/3)**

Okoliščine, ki so jim različne skupine deležnikov pripisale statistično pomembno različno pomembnost									
	PEDAGOG_INJA			ZALOŽNIK_CA			DIREK. ZAS. ZAV.		
	N	X (od 5)*	Std. odklon	N	X (od 5)*	Std. odklon	N	X (od 5)*	Std. odklon
DRAMATIKA – LASTEN RAČUNALNIK	6	<b>4,00</b>	0,894	5	<b>3,80</b>	1,095	3	<b>3,67</b>	2,309
DRAMATIKA – MOŽNOST SODELOVANJA PRI UPRIZORITVI	6	<b>3,17</b>	0,983	5	<b>3,40</b>	1,342	3	<b>3,33</b>	0,577
DRAMATIKA – VNAPREJ ZNANA EKIPA POUSTVARJALCEV	6	<b>2,83</b>	0,408	5	<b>2,00</b>	1,225	3	<b>3,33</b>	1,155

Opomba: \*1 – popolnoma nepomembno, 5 – zelo pomembno. Vse, kar je več kot 2,5, je bolj pomembno kot nepomembno.

Tabela 17 (3/3)

Okoliščine, ki so jim različne skupine deležnikov pripisale statistično pomembno različno pomembnost												
	REŽISER_KA			PREVAJALEC_KA			FINANCER_KA			OSTALO		
	N	$\bar{X}$ (od 5)*	Std. odklon	N	$\bar{X}$ (od 5)*	Std. odklon	N	$\bar{X}$ (od 5)*	Std. odklon	N	$\bar{X}$ (od 5)*	Std. odklon
DRAMATIKA - LASTEN RAČUNALNIK	3	<b>4,67</b>	0,577	2	<b>5,00</b>	0,000	2	<b>5,00</b>	0,000	8	<b>4,25</b>	1,753
DRAMATIKA - MOŽNOST SODELOVANJA PRI UPRIZORITVI	3	<b>3,67</b>	1,155	2	<b>2,50</b>	2,121	2	<b>3,50</b>	2,121	8	<b>2,38</b>	1,923
DRAMATIKA - VNAPREJ ZNANA EKIPA POUSTVARJALCEV	3	<b>1,67</b>	0,577	2	<b>1,50</b>	0,707	2	<b>1,50</b>	0,707	8	<b>1,50</b>	1,414

Opomba: \*1 – popolnoma nepomembno, 5 – zelo pomembno. Vse, kar je več kot 2,5, je bolj pomembno kot nepomembno.

### 3.2.2 Podrobnejša slika ocene pomembnosti posameznih okoliščin glede na skupino deležnikov

Tabeli 18 in 19 še podrobneje prikazujeta, kako je vloga, ki jo posameznik opravlja v odnosu do sodobne slovenske dramatike, vplivala na oceno pomembnosti posameznih okoliščin. Izstopajoč podatek iz teh dveh tabel je, da sta kar dve tretjini (66,7 %) udeležencev iz skupine učiteljev\_ic, mentorjev\_ic in profesorjev\_ic formalno izobrazbo iz kreativnega pisanja ocenili kot malo pomembno za nastajanje sodobne slovenske dramatike. Obenem pa je 83 % udeležencev iz te skupine deležnikov ocenilo obrtne spretnosti kot precej pomembno okoliščino za nastajanje sodobne slovenske dramatike.

Podobno je kar 50 % udeležencev iz skupine dramaturgov\_inj pripisalo obrtnim spretnostim najvišjo oceno pomembnosti (5,0 ali zelo pomembne), a jih le 12,5 % formalno izobrazbo vidi kot zelo pomembno.

Tabela 18

Vpliv vloge anketiranca na percipirano pomembnost formalne izobrazbe iz kreativnega pisanja ali dramaturgije za nastajanje sodobne slovenske dramatike							
VLOGA	Brez odgovora	1 – nepomembna	2	3 – pomembna	4	5 – zelo pomembna	Skupaj
DRAMSKI_A PISATELJ_ICA	3	6	7	4	4	2	26
	11,5 %	23,1 %	26,9 %	15,4 %	15,4 %	7,7 %	100,0 %
PREVAJALEC_KA DRAMSKIH BESEDIL	0	0	1	0	1	0	2
	0,0 %	0,0 %	50,0 %	0,0 %	50,0 %	0,0 %	100,0 %
UMETNIŠKI_A VODJA ALI DIREKTOR_ICA JAVNEGA ZAVODA	0	2	3	3	1	0	9
	0,0 %	22,2 %	33,3 %	33,3 %	11,1 %	0,0 %	100,0 %
UMETNIŠKI_A VODJA ALI DIREKTOR_ICA NEVLADNE ORGANIZACIJE, ZASEBNEGA GLEDALIŠČA IPD.	0	1	0	0	2	0	3
	0,0 %	33,3 %	0,0 %	0,0 %	66,7 %	0,0 %	100,0 %
ZALOŽNIK_CA, UREDNIK_CA	0	1	1	2	1	0	5
	0,0 %	20,0 %	20,0 %	40,0 %	20,0 %	0,0 %	100,0 %
PREDSTAVNIK_ CA JAVNIH SOFINANCERJEV SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE (MINISTRSTVA, OBČINE IPD.)	0	0	0	2	0	0	2
	0,0 %	0,0 %	0,0 %	100,0 %	0,0 %	0,0 %	100,0 %
REŽISER_KA	0	0	1	1	1	0	3
	0,0 %	0,0 %	33,3 %	33,3 %	33,3 %	0,0 %	100,0 %
DRAMATURG_INJA	0	3	0	2	2	1	8
	0,0 %	37,5 %	0,0 %	25,0 %	25,0 %	12,5 %	100,0 %
UČITELJ_ICA, MENTOR_ICA, PROFESOR_ICA	0	0	4	1	1	0	6
	0,0 %	0,0 %	66,7 %	16,7 %	16,7 %	0,0 %	100,0 %
Drugo	3	13	17	15	13	3	64
	4,7 %	20,3 %	26,6 %	23,4 %	20,3 %	4,7 %	100,0 %

Tabela 19

Vpliv vloge anketiranca na percipirano pomembnost dobrih obrtnih spretnosti za nastajanje sodobne slovenske dramatike							
VLOGA	Brez odgovora	1 – nepomembna	2	3 – pomembna	4	5 – zelo pomembna	Skupaj
DRAMSKI_A	3	1	0	3	5	14	26
PISATELJ_IKA	11,54 %	3,85 %	0,00 %	11,54 %	19,23 %	53,85 %	100,00 %
PREVAJALEC_KA	0	0	0	0	1	1	2
DRAMSKIH BESEDIL	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	50,00 %	50,00 %	100,00 %
UMETNIŠKI_A	0	0	0	2	2	5	9
VODJA ALI DIREKTOR_IKA JAVNEGA ZAVODA	0,00 %	0,00 %	0,00 %	22,22 %	22,22 %	55,56 %	100,00 %
UMETNIŠKI_A	0	0	0	1	0	2	3
VODJA ALI DIREKTOR_IKA NEVLADNE ORGANIZACIJE, ZASEBNEGA GLEDALIŠČA IPD.	0,00 %	0,00 %	0,00 %	33,33 %	0,00 %	66,67 %	100,00 %
ZALOŽNIK_CA, UREDNIK_CA	1	0	0	0	2	2	5
	20,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	40,00 %	40,00 %	100,00 %
PREDSTAVNIK_CA JAVNIH SOFINANCERJEV SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE (MINISTRSTVA, OBČINE IPD.)	0	0	0	0	0	2	2
	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	100,00 %	100,00 %
REŽISER_KA	0	0	0	1	0	2	3
	0,00 %	0,00 %	0,00 %	33,33 %	0,00 %	66,67 %	100,00 %
DRAMATURG_INJA	0	0	0	1	3	4	8
	0,00 %	0,00 %	0,00 %	12,50 %	37,50 %	50,00 %	100,00 %
UČITELJ_IKA, MENTOR_IKA, PROFESOR_IKA	0	0	0	0	5	1	6
	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	83,33 %	16,67 %	100,00 %
DRUGO	4	1	0	8	18	33	64
	6,25 %	1,56 %	0,00 %	12,50 %	28,13 %	51,56 %	100,00 %

Da je sistematična in z vsemi skupinami deležnikov usklajena kulturna politika za sodobno slovensko dramatiko nujna, ni nobena novost. V proces oblikovanja take politike pa bo nujno vključiti predstavnike različnih skupin deležnikov, saj – kot je razvidno iz Tabel 18 in 19 – predstavniki\_ice različnih poklicev posameznim okoliščinam nastajanja dramatike pripisujejo različno pomembnost. Tako na primer lasten računalnik za dramske pisatelje in pisateljice predstavlja manj pomembno okoliščino kot za sekundarne poklice (torej tiste, ki se s sodobno slovensko dramatiko ukvarjajo, a niso njeni avtorji\_ice). Ti s procesom ustvarjanja dramatike niso dovolj dobro seznanjeni, saj ob dejstvu, da se jim zdi bistveno, da imajo dramatiki in dramatičarke na voljo lasten računalnik, ocenjujejo kot mnogo manj pomembno lastno pisarno.

Strokovna javnost na splošno pripisuje visoko pomembnost navdihu oziroma ideji za dramsko besedilo, enako tudi talentu oziroma umetniški nadarjenosti za pisanje. Ali to pomeni, da je ustvarjanje besedilne predloge za gledališko uprizoritev pri nas še vedno videno kot nekakšno »božje« poslanstvo oz. naravna danost?

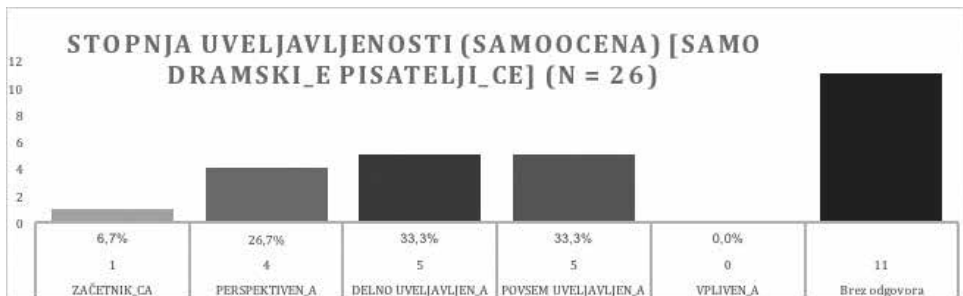
Po drugi strani pa strokovna javnost vseeno visoko vrednoti tudi dostopnost gradiv za raziskovanje vsebin posameznega dramskega besedila ter dobre obrtne spretnosti (cf. Tabela 5).

A kljub percipirani pomembnosti teh, priučljivih, plati dramskega pisanja je formalna izobrazba s tega področja vrednotena izjemno nizko, celo neformalne priložnosti za izobraževanje strokovna javnost ocenjuje kot bolj pomembne. Z drugimi besedami: dejavnost AGRFT je po mnenju tistih, ki se poklicno ukvarjajo s sodobno slovensko dramatiko, na področju izobraževanja dramskih avtorjev\_ic najmanj cenjena.

### **3.3 Samoocena stopnje uveljavljenosti dramskih pisateljev\_ic in njena povezanost z ekonomskimi okoliščinami**

Graf 8 prikazuje, kako dramski\_e pisatelji\_ice samoocenjujejo stopnjo svoje poklicne uveljavljenosti. Razvidno je, da se prav nihče od sodelujočih ni samoocenil kot vpliven dramatik\_čarka.

## Stopnja uveljavljenosti dramskih pisateljev\_ic (samoocena)



K nizkim samoocenam dramskih avtorjev\_ic gotovo pripomore tudi dejstvo, da na slovenskem trgu dela delovnih mest z nazivom dramski\_a pisatelj\_ica preprosto ni in je poklic možno opravljati zgolj kot samozaposlitev. Takšna oblika zaposlitve pa nima formaliziranih postopkov ali nazivov za napredovanje, zato je samoocena izrazito subjektivne narave.

Dramskim pisateljem\_icam smo zastavili tudi vprašanja o kvantitativnih vidikih opravljanja njihove dejavnosti. Tabela 4 prikazuje, da je največje število celovečernih dramskih besedil, ki jih je v zadnjih 12 mesecih (od junija/julija 2020 do junija/julija 2021) napisal kdo od vprašanih, 3 (2 avtorja\_ici), največje število kratkih dramskih besedil pa 5 (2 avtorja\_ici). V zadnjih petih letih je največje število celovečernih dramskih besedil izpod peresa iste\_ga sodobne\_ga slovenske\_ga dramske\_ga avtorice\_ja 8, največje število kratkih dramskih besedil pa 15.

**Tabela 4**

Samooceena uveljavljenosti slovenskih dramskih pisateljev in pisateljic ter kvantitativno preverljivi podatki o dosedanjem delu						
		ZAČETNIK_CA	PERSPEKTIVEN_A	DELNO UVELJAVLJEN_A	POVSEM UVELJAVLJEN_A	VPLIVEN_A
Število let, odkar pišete dramska besedila	4-10	1	2	2	1	0
	11-20	1	0	2	2	0
	> 20	0	1	1	2	0
Število celovečernih dramskih besedil, ki ste jih napisali v zadnjih 12 mesečih	1	0	4	2	4	0
	2	1	0	1	1	0
	3	0	0	2	0	0
Število kratkih dramskih besedil, ki ste jih napisali v zadnjih 12 mesečih	1-2	0	2	1	1	0
	3-4	0	0	0	2	0
	5	0	1	1	0	0
Število celovečernih dramskih besedil, ki ste jih napisali v zadnjih 5 letih	1	0	1	0	0	0
	2	0	0	1	0	0
	3	0	1	0	2	0
	4	0	2	0	0	0
	5	1	0	1	1	0
	6	0	0	2	2	0
	8	0	0	1	0	0
Število kratkih dramskih besedil, ki ste jih napisali v zadnjih 5 letih	1	0	0	1	0	0
	3	0	1	0	2	0
	4	1	1	0	0	0
	5	0	0	1	0	0
	6	0	1	0	1	0
	8	0	0	0	1	0
	10	0	1	0	0	0
	15	0	0	2	0	0

Opomba: Nadaljevanje na naslednji strani.

Tabela 4 (nadaljevanje)

Samoocena uveljavljenosti slovenskih dramskih pisateljev in pisateljic ter kvantitativno preverljivi podatki o dosedanjem delu						
		ZAČETNIK_ CA	PERSPEKTIVEN_A	DELNO UVELJAVLJEN_A	POVSEM UVELJAVLJEN_A	VPLIVEN_A
Število vaših celovečernih dramskih besedil, ki so bila v zadnjih 12 mesecih uprizorjena (na odru ali v drugih medijih)	1	1	2	2	2	0
	2	0	0	0	2	0
Število vaših celovečernih dramskih besedil, ki so bila v zadnjih 12 mesecih objavljena v tisku	1	0	2	2	2	0
	2	0	0	0	1	0
	3	0	0	0	1	0
Število vaših kratkih dramskih besedil, ki so bila v zadnjih 12 mesecih uprizorjena (na odru ali v drugih medijih)	1	0	3	0	1	0
	2	0	1	1	2	0
Število vaših kratkih dramskih besedil, ki so bila v zadnjih 12 mesecih objavljena v tisku	1	0	3	2	1	0
	2	0	1	0	1	0
Število vaših celovečernih dramskih besedil, ki so bila v zadnjih 5 letih uprizorjena (na odru ali v drugih medijih)	1	1	1	0	0	0
	2	0	0	2	1	0
	3	0	1	2	1	0
	4	0	0	1	2	0
Število vaših celovečernih dramskih besedil, ki so bila v zadnjih 5 letih objavljena v tisku	1-3	1	2	3	3	0
	4-7	0	0	0	2	0
	> 7	0	0	1	0	0



		ZAČETNIK_ CA	PERSPEKTIVEN_A	DELNO UVELJAVLJEN_A	POVSEM UVELJAVLJEN_A	VPLIVEN_A
Število vaših kratkih dramskih besedil, ki so bila v zadnjih 5 letih uprizorjena (na odru ali v drugih medijih)	1-2	0	2	1	1	0
	3-4	0	2	1	1	0
	>4	0	0	0	1	0
Število vaših kratkih dramskih besedil, ki so bila v zadnjih 5 letih objavljena v tisku	1	0	2	1	1	0
	2	0	2	2	1	0
	3	0	0	0	1	0

*Opomba:* Vprašanje se je glasilo: »Označite, kako sami ocenjujete stopnjo svoje poklicne dejavnosti.«

Največje število dramskih besedil posameznega avtorja\_ice, ki so bila v zadnjih 12 mesecih uprizorjena, je 2 (2 avtorja\_ici), takih, ki so bila objavljena v tisku, pa 3 (1 avtor\_ica).

Iz podatkov v Tabeli 4 velja opozoriti še na to, da je na samooceno uveljavljenosti v največji meri vplivalo število let, posvečenih dramskemu pisanju, a tudi tu ni izrazitih razlik: tako med povsem uveljavljenimi kakor med perspektivnimi in delno uveljavljenimi so posamezniki\_ice, ki dramatiko pišejo že več kot 20 let.

Razlike med številom napisanih dramskih besedil v zadnjih petih letih pri tistih, ki se samoocenjujejo kot perspektivni\_e (od 1 do 4), delno uveljavljeni\_e (od 2 do 8) ali povsem uveljavljeni\_e (od 3 do 6), niso izrazite in tudi ne naraščajo vzporedno z naraščanjem samoocenjene uveljavljenosti.

Še manjše so razlike pri številu v zadnjih petih letih uprizorjenih celovečernih dramskih besedilih posamezne\_ga avtorice\_ja. Za po lastni presoji perspektivne se ta številka giblje od 1 do 4, za tiste, ki se samoocenjujejo kot delno uveljavljeni\_e in povsem uveljavljeni\_e, pa od 2 do 4 besedila.

Če povzamemo: na letni ravni ima posamezni\_a avtor\_ica uprizorjeni največ dve celovečerni dramski besedili, objavljena pa največ tri celovečerna dramska besedila.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pri tem je sicer treba upoštevati večmesečno zaprtje gledališč zaradi pandemije novega koronavirusa v sezonah 2019/2020 in 2020/2021 in z njo povezane odpovedi ali zamike premier. Vendar po poročanju javnih zavodov samih v medijih in letnih poročilih ministrstvu do večjih sprememb v programu ne v sezoni 2019/2020 ne v sezoni 2020/2021 ni prihajalo, le nekatere premiere so bile izvedene interno in/ali predvajane prek spleta, torej zaprtje gledališč za publiko bistvenega vpliva na količino uprizoritev novih dramskih besedil ni imelo. Po analogiji je bil vpliv pandemije na količino objav sodobne slovenske dramatike v tem pogledu prav tako minimalen.

Po podatkih Enote dramskih pisateljev in pisateljic Združenja dramskih umetnikov Slovenije (ZDUS) se honorarji avtorju\_ici za uprizoritev gibljejo od višine dveh do največ petih povprečnih bruto plač za julij 2021 (SURs). Ob podatku, da celo povsem uveljavljenim avtorjem\_icam uprizorijo ali objavijo (in torej honorirajo) manj kot eno celovečerno dramsko besedilo na leto, je jasno, da opravljanje izbranega poklica dramskim avtorjem\_icam ne zagotavlja zadostnega dohodka za preživetje. Za preostale poklice, ki se s sodobno slovensko dramatiko ukvarjajo posredno, je torej verjetnost, da bi jim ta kot edina dejavnost zagotavljala ekonomsko preživetje, še toliko manjša.

Rezultati raziskave pa so pokazali tudi na širši ekonomski razlog, ki ni neposredno povezan s preživetjem posameznikov, ki delajo na področju sodobne slovenske dramatike. Gre za ekonomsko preživetje polja samega.

### **3.4 Percipirana finančna podhranjenost posameznih dejavnosti, povezanih s sodobno slovensko dramatiko**

Udeležence smo pozvali, naj dejavnosti, povezane s sodobno slovensko dramatiko, razvrstijo glede na šibkost financiranja v zadnjih treh koledarskih letih (cf. Tabela 33).

Na prvo mesto, torej kot finančno najbolj podhranjeno dejavnost, so udeleženci z veliko prednostjo (15-krat) uvrstili uprizarjanje sodobne slovenske dramatike v javnih zavodih. Kot najšibkeje financirana dejavnost je bilo desetkrat izpostavljeno tudi objavljanje, ki je bilo desetkrat ocenjeno tudi kot druga najbolj finančno podhranjena dejavnost, tik za prevajanjem sodobne slovenske dramatike, ki ga je na drugo mesto po šibkosti financiranja uvrstilo 11 vprašanih. Kot tretji najslabše financirani dejavnosti sta bili s po desetimi glasovi uvrščeni uprizarjanje sodobne slovenske dramatike v nevladnih organizacijah in kritiški odzivi na sodobno slovensko dramatiko ali njeno uprizarjanje.

Kot najboljše financirano dejavnost so udeleženci videli formalno izobraževanje dramskih pisateljev in pisateljic ter drugih strokovnjakov s področja sodobne slovenske dramatike, saj so to dejavnost največkrat (desetkrat) uvrstili na predzadnje mesto po šibkosti javnega financiranja v zadnjih treh koledarskih letih.

Podatki torej kažejo, da strokovna javnost kot finančno najbolj podhranjeni področji sodobne slovenske dramatike v zadnjih treh letih ocenjuje uprizarjanje in objavljanje (cf. Tabela 33).

Tabela 33

<i>Dejavnosti s področja sodobne slovenske dramatike, ki jih ocenjujete kot finančno najbolj podhranjene v zadnjih treh letih</i>								
RANG	1	2	3	4	5	6	7	8
<i>FORMALNO IZOBRAŽEVANJE DRAMSKIH AVTORJEV_IC IN/ALI DRUGIH STROKOVNJAKOV_INJ S PODROČJA SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE</i>	3	2	1	2	7	4	10	1
<i>NEFORMALNO IZOBRAŽEVANJE AVTORJEV_IC IN/ALI DRUGIH STROKOVNJAKOV_INJ S PODROČJA SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE</i>	2	3	1	5	4	8	3	0
<i>UPRIZARJANJE SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE V JAVNIH ZAVODIH</i>	15	4	4	5	1	2	3	0
<i>UPRIZARJANJE SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE V NEVLADNIH ORGANIZACIJAH</i>	4	5	10	3	4	2	3	0
<i>OBJAVLJANJE SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE</i>	10	10	6	4	5	0	1	0
<i>PREVAJANJE SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE</i>	6	11	6	7	2	5	0	0
<i>KRITIŠKI ODZIVI NA SODOBNO SLOVENSKO DRAMATIKO IN/ALI NJENO UPRIZARJANJE</i>	4	7	10	5	3	3	3	0
<i>DRUGO</i>	0	1	0	0	0	0	0	0

*Opomba: Vprašanje se je glasilo: »Naštete dejavnosti razvrstite glede na to, katere so po vašem mnenju trenutno (v zadnjih treh koledarskih letih) finančno najbolj podhranjene.« Rang 1 označuje najpomembnejšo izbiro, 8 pa najmanj pomembno. Trditve so urejene od tiste, ki je bila največkrat označena kot najpomembnejša, navzdol.*

## 3.5 Načini razvoja sodobne slovenske dramatike

Anketirance smo povprašali tudi o najučinkovitejših načinih razvoja posameznega sodobnega slovenskega dramskega besedila ter dolgoročnejšega razvoja polja sodobne slovenske dramatike.

### 3.5.1 Načini razvoja posameznega sodobnega slovenskega dramskega besedila

Tabela 25 prikazuje, da so vprašani med ponujenimi možnostmi največkrat (20-krat) na prvo mesto po učinkovitosti uvrstili neposredno naročilo besedila. Samo

pet vprašanih je na prvo mesto postavilo daljšo rezidenco avtorja\_ice v gledališču ali založbi, vsi drugi načini razvoja so se zdeli najučinkovitejši le štirim anketirancem ali manj.

**Tabela 25**

Razvrstitev predlaganih načinov razvoja posameznega dramskega besedila po učinkovitosti, ne glede na vlogo anketiranca (N = 72)												
	RANG											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
NEPOSREDNO NAROČILO BESEDILA (S STRANI GLEDALIŠČA ALI ZALOŽBE)	20	7	8	2	2	1	0	3	0	0	2	1
DALJŠA REZIDENCA V GLEDALIŠČU ALI PRI ZALOŽBI	5	6	3	5	0	0	2	3	2	0	2	0
SODELOVANJE DRAMATURGA_INJE, UMETNIŠKE VODJE ALI UREDNIKA_ICE Z AVTORJEM_ICO MED PISANJEM BESEDILA	4	7	2	2	3	3	4	3	4	1	1	0
SODELOVANJE REŽISERJA_KE Z AVTORJEM_ICO MED PISANJEM BESEDILA	4	2	3	4	5	3	3	4	4	3	1	1
MENTORSTVO UVELJAVLJENIH DRAMSKIH AVTORJEV_IC MANJ IZKUŠENIM	4	6	2	8	4	8	3	1	1	0	2	0
BIVALNA REZIDENCA V POS. NAM. STUD. ZA ČAS ...	3	6	3	4	7	4	2	1	3	2	2	0
KRAJŠA REZIDENCA AVTORJA_ICE V GLEDALIŠČU ALI PRI ZALOŽBI	2	5	8	3	2	4	7	2	1	1	0	0
SODELOVANJE AVTORJA_ICE V PROCESU VAJ ZA UPORIZITEV	2	3	5	4	5	2	1	4	7	5	3	0
MOŽNOST INTERNIH BRALNIH UPORIZITEV NEDOKONČNIH VERZIJ BESEDILA S POVRATNIMI INFORMACIJAMI SODELUJOČIH	2	3	4	2	8	4	5	0	1	5	3	1
DRUGO	2	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	3
MOŽNOST JAVNIH BRALNIH UPORIZITEV NEDOKONČNIH VERZIJ BESEDILA S POVRATNIMI INFORMACIJAMI SODELUJOČIH IN PUBLIKE	1	2	5	4	0	4	4	7	2	3	3	0
SODELOVANJE IGRALSKE EKIPE Z AVTORJEM_ICO MED PISANJEM BESEDILA	0	2	2	2	3	3	4	3	4	6	5	0

Opomba: \* Rang 1 označuje najpomembnejšo izbiro, 12 pa najmanj pomembno. Trditve so urejene od tiste, ki je bila največkrat označena kot najpomembnejša, navzdol.

## 3.5.2 Načini dolgoročnejšega razvoja polja

Med načini dolgoročnejšega razvoja sodobne slovenske dramatike (cf. Tabela 26) po percipirani učinkovitosti izrazito izstopa uprizarjanje, saj ga je na prvo mesto uvrstilo kar 34 vprašanih. Tudi objavljanje je videno kot zelo učinkovit način, na prvo mesto se je uvrstilo petkrat, na drugo pa 21-krat.

**Tabela 26**

	RANG								
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
UPRIZARJANJE	34	6	3	3	1	1	0	0	0
OBJAVLJANJE	5	21	6	2	2	2	2	0	0
VKLJUČEVANJE DRAMSKIH AVTORJEV_ IC V GLEDALIŠČA OZ. ZALOŽBE	2	5	8	6	8	2	4	1	0
KRITIŠKI ODZIVI	1	6	10	6	8	5	2	4	0
PREVAJANJE	1	3	5	9	6	5	5	6	0
IZOBRAŽEVANJE DRAMSKIH AVTORJEV_ IC	0	2	3	3	2	4	8	9	0
IZOBRAŽEVANJE DRUGIH STROKOVNJAKOV ZA DELO S SODOBNO SLOVENSKO DRAMATIKO	0	2	3	3	2	4	8	9	0
RAZŠIRJANJE SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE V SLOVENSKI SPLOŠNI JAVNOSTI IN MEDIJAH	0	2	5	10	8	6	5	5	0
DRUGO	0	0	0	0	0	0	0	0	4

Opomba: \* Rang 1 označuje najpomembnejšo izbiro, 9 pa najmanj pomembno. Trditve so urejene od tiste, ki je bila največkrat označena kot najpomembnejša, navzdol.

V nadaljevanju smo udeležence podrobneje povprašali o posameznih aspektih tistih načinov dolgoročnejšega razvoja polja, ki so jih sami ocenili kot najučinkovitejše.

### 3.5.2.1 Najpomembnejši aspekti uprizarjanja

Skoraj dve tretjini (64,3 %) vprašanih se strinjata, da je najpomembnejši aspekt uprizarjanja sodobne slovenske dramatike kvaliteta teh uprizoritev (cf. Tabela 27).

Več kot polovica (54,8 %) vprašanih pripisuje enako pomembnost (oceno 5 od 5) količini uprizoritev, skoraj polovica (48,8 %) vprašanih pa ocenjuje kot zelo pomembno količino neposrednih naročil besedil. Bralnim uprizoritvam anketiranci pripisujejo manjšo pomembnost.

Izstopa še podatek, da kot zelo pomembno za razvoj sodobne slovenske dramatike kar 40,5 % vprašanih ocenjuje specializirano prizorišče za sodobno slovensko dramatiko, dodatnih kar 14,3 % vprašanih pa tako prizorišče vidi kot precej pomembno ali pomembno.

**Tabela 27**

Različni aspekti uprizarjanja kot dejavnika dolgoročnejšega razvoja sodobne slovenske dramatike										
	1 – nepomemben		2 – malo pomemben		3 – pomemben		4 – precej pomemben		5 – zelo pomemben	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
KOLIČINA UPRIZORITEV SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE	0	0,0 %	1	2,4 %	10	23,8 %	8	19,0 %	23	54,8 %
KOLIČINA UPRIZORITEV (RAZLIČNIH POUSTVARJALSKIH INTERPRETACIJ), KI JO DOŽIVI POSAMEZNO SODOBNO SLOVENSKO DRAMSKO BESEDILO	0	0,0 %	3	7,3 %	11	26,8 %	11	26,8 %	16	39,0 %
KVALITETA UPRIZORITEV SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE	0	0,0 %	0	0,0 %	5	11,9 %	10	23,8 %	27	64,3 %
KOLIČINA BRALNIH UPRIZORITEV SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE	1	2,4 %	4	9,8 %	16	39,0 %	8	19,5 %	12	29,3 %

	1 - nepomemben		2 - malo pomemben		3 - pomemben		4 - precej pomemben		5 - zelo pomemben	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
KOLIČINA BRALNIH UPRIZORITEV, KI JO DOŽIVI POSAMEZNO SODOBNO SLOVENSKO DRAMSKO BESEDILO	3	7,1 %	9	21,4 %	20	47,6 %	6	14,3 %	4	9,5 %
KVALITETA BRALNIH UPRIZORITEV SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE	2	4,8 %	4	9,5 %	9	21,4 %	15	35,7 %	12	28,6 %
ODER ALI GLEDALIŠČE, NAMENJENO IZKLJUČNO UPRIZARJANJU SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE	6	14,3 %	7	16,7 %	6	14,3 %	6	14,3 %	17	40,5 %
KOLIČINA NEPOSREDNIH NAROČIL NOVIH DRAMSKIH BESEDIL SLOVENSKIM AVTORJEM_ICAM	0	0,0 %	1	2,4 %	10	24,4 %	10	24,4 %	20	48,8 %

### 3.5.2.2 Najpomembnejši aspekti objavljanja

Med aspekti objavljanja sodobne slovenske dramatike je dobra polovica (53,3 %) vprašanih pripisala oceno zelo pomembno (5 od 5) količini objav v periodiki, količini objav v knjižnih izdajah in količini objav na spletu. Še več, kar 63,3 %, pa jih z oceno zelo pomembno ocenjuje samo sodobni dramatik namenjen spletni portal. Tudi izključno sodobni slovenski dramatik posvečeno knjižno zbirko je kot zelo pomembno ocenila polovica (50 %) vprašanih, enako specializirano periodično publikacijo pa malo manj kot polovica (43,3 %) (cf. Tabela 28).

Tabela 28

Različni aspekti objavljanja kot dejavnika dolgoročnejšega razvoja sodobne slovenske dramatike										
	1 – nepomemben		2 – malo pomemben		3 – pomemben		4 – precej pomemben		5 – zelo pomemben	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
KOLIČINA OBJAV SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE V TISKANI PERIODIKI	0	0,0 %	0	0,0 %	4	13,3 %	10	33,3 %	16	53,3 %
KOLIČINA OBJAV SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE V KNJIŽNIH IZDAJAH	0	0,0 %	0	0,0 %	4	13,3 %	10	33,3 %	16	53,3 %
KOLIČINA OBJAV SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE NA SPLETU	0	0,0 %	1	3,3 %	6	20,0 %	7	23,3 %	16	53,3 %
SAMO SODOBNI SLOVENSKI DRAMATIKI NAMENJENA PERIODIČNA PUBLIKACIJA	0	0,0 %	6	20,0 %	7	23,3 %	4	13,3 %	13	43,3 %
SAMO SODOBNI SLOVENSKI DRAMATIKI NAMENJENA KNJIŽNA ZBIRKA	0	0,0 %	4	13,3 %	6	20,0 %	5	16,7 %	15	50,0 %
SAMO SODOBNI SLOVENSKI DRAMATIKI NAMENJEN SPLETNI PORTAL	0	0,0 %	3	10,0 %	3	10,0 %	5	16,7 %	19	63,3 %

## 4 ZAKLJUČEK

In kaj vse to pomeni za razvoj sodobne slovenske dramatike? Jasno je, da interes za več objav in uprizoritev sodobne slovenske dramatike obstaja, le sredstev za njihovo udejanjenje po mnenju strokovne javnosti ni dovolj. Ta ugotovitev je uporabno izhodišče za ekonomsko analizo konkretnih zneskov iz javnih in zasebnih virov, investiranih v uprizarjanje in objavlanje sodobne slovenske dramatike v zadnjih treh letih, in za njihovo primerjavo z zneski, investiranimi v druge aspekte razvoja sodobne slovenske dramatike, na primer v formalno izobraževanje strokovnega kadra, kar je po mnenju udeležencev naše raziskave v zadnjih treh letih finančno najmanj podhranjeno področje sodobne slovenske dramatike. V skladu s tem bi bilo smiselno usklajevanje politike financiranja celotnega polja.

Nevarnost, ki jo obeta odkritje, da sodobni slovenski dramatikci nihče ne posveča sto odstotkov svojega delovnega časa (cf. Graf 7) ter da kar tretjina strokovne (!) javnosti sodobni slovenski dramatikci namenja le desetino svojega delovnega časa in energije, je ta, da se polje deprofesionalizira, da ostaja deprofesionalizirano ali da se v stroki marginalizira celo vse bolj, kar običajno pomeni upad kvalitete in količine



opravljenega dela. Da bi se izognili takemu scenariju, ki bi vodil v mrtvilo na področju sodobne slovenske dramatike, so potrebne javne in zasebne iniciative, finančne in programske spodbude, ki polju povrnejo vitalnost in postopoma omogočijo njegovo samozadostnost. Rezultati nakazujejo, da polju najbolj primanjkuje več priložnosti za uprizarjanje in objavljanje sodobne slovenske dramatike.

Po drugi strani pa lahko iz odkritja o tem, kako majhen delež svojega delovnika namenja strokovna javnost sodobni slovenski dramatiki, sklepamo, da so s tem poljem povezani poklici še vedno do neke mere deficitarni. Da torej preprosto ni dovolj kadra ali pa ne dovolj strokovnega kadra za polno delovanje polja.

Odkritje torej odpira dilemo, ki je znana tudi širše v ekonomskem ustroju družbe: ali bi bila učinkovitejša politika zategovanja pasu, tj. krčenja polja, kar bi pomenilo več oziroma vsaj dovolj delovnih priložnosti za manjše število posameznikov\_ic, ali pa bi bolje učinkovala injekcija sredstev (finančnih, programskih in kadrovskih), ki bi polju nudila možnost, da se razrase in obrodi nove zaposlovalce ter priložnosti za delo, obenem pa bi končnemu uporabniku zagotovila širšo in barvitejšo paleto sodobnih slovenskih dramskih besedil.

Raziskava je osvetlila tudi nekakšno averzijo do vstopa avtorja v gledališki vadbni prostor in odpor do poseganja poustvarjalne ekipe v proces nastajanja besedila. Pričakovanja, ki jih imajo posamezni poklici do procesa uprizarjanja sodobne slovenske dramatike, so najverjetneje odsev postopkov, ki se jih posamezni poklici izučijo na AGRFT. Tako na primer igralci prisotnosti avtorjev na vajah med študijem niso vajeni in je zato tudi v profesionalnih okoljih ne ocenjujejo kot pomembne. Režiserji si po drugi strani morda ravno zaradi pomanjkanja priložnosti režiranja krstnih uprizoritev med študijem želijo več sodelovanja z dramskimi avtorji\_icami kasneje. Dramatiki in dramatičarke niso nujno diplomanti\_ke AGRFT, zato je pri njih težje sklepati o posledicah ustaljene študijske prakse.

Še vedno pa lahko razberemo nekakšno visoko, skorajda vzvišeno držo do okoliščin nastajanja sodobne slovenske dramatike, saj vnaprej zagotovljen odkup besedila po mnenju celotne strokovne javnosti ni ocenjen kot pomembna ekonomska okoliščina. Ali gre tu za oklepanje nacionalnega mita o umetniku, ki naj ostane reven, da bo produciral dobro umetnost?

Po drugi strani pa je iz podatkov vendarle razbrati stremljenje k preseganju tega mita, saj je kot najboljši način za razvoj polja sodobne slovenske dramatike strokovna javnost navedla prav neposredna naročila besedil, ki seveda avtorjem\_icam zagotavljajo tudi honorar. Kot drugi najučinkovitejši način je bila uvrščena daljša rezidenca dramatika\_čarke v gledališču, kar spet kaže, da strokovna javnost zavestno obrača krmilo usode sodobne slovenske dramatike stran od žalostnih usod piscev in pisk v raznih novodobnih ekvivalentih hiranja v cukrarnah.

Iz teh dveh, po pomembnosti in učinkovitosti najvišje uvrščenih načinov razvoja polja sodobne slovenske dramatike – neposredna naročila besedil in daljše rezidence avtorjev\_ice v gledališčih – je jasno, da je v igri razvoja sodobne slovenske dramatike žogica na strani gledališč oziroma produkcijskih hiš. To potrjuje tudi podatek, da celotna strokovna javnost kot najpomembnejši dejavnik razvoja sodobne slovenske dramatike vidi ravno njeno uprizarjanje. To se lahko zgodi le v gledališčih. Na potezi so sicer tudi založbe, saj izsledki raziskave kažejo, da je drugi najpomembnejši dejavnik razvoja sodobne slovenske dramatike njeno objavlanje. A morda je predpogoj za večje število neposrednih naročil novih dramskih besedil, daljših rezidenc dramskih avtorjev v gledališču in več uprizarjanja sodobne slovenske dramatike nasploh ustanovitev specializiranega prizorišča, namenjenega zgolj sodobni slovenski dramatiki. Tako prizorišče kar 69,1 % vprašanih predstavnikov in predstavnic strokovne javnosti ocenjuje kot zelo pomembno, precej pomembno ali pomembno za razvoj sodobne slovenske dramatike. Morda pa je čas, da strokovni javnosti prisluhnemo.

In seveda je na mestu tudi vprašanje o strokovnosti omenjene strokovne javnosti. Iz podatkov o pripisani pomembnosti posameznim okoliščinam nastajanja sodobne slovenske dramatike je namreč razvidno, da je razumevanje ustvarjalnih procesov pri sekundarnih poklicih sodobne slovenske dramatike (torej vseh, ki neposredno ne pišejo besedil) šibko. O tem še najbolj priča kontrast med visoko pripisano pomembnostjo obrtnih spretnosti za dramske pisatelje\_ice na eni strani in nizko pripisano pomembnostjo njihove formalne izobrazbe na drugi, še zlasti ob zgolj peščici priložnosti za neformalno izobraževanje. Še zlasti presenetljivo je, da nizko pomembnost formalni izobrazbi pripisujejo celo sami izvajalci izobraževanj, kar spet kaže na nekakšno izgorelost celotnega polja.

Drugi presenetljivi kontrast je med pomembnostjo, pripisano okoliščini zagotovljenega vnaprejšnjega odkupa besedila, ki je izrazito nizka (med ekonomskimi okoliščinami celo najnižje uvrščena), in vrednotenjem vnaprejšnjega naročila dramskega besedila, ki je med načini razvoja posameznega dramskega besedila ocenjeno kot najpomembnejše. Ta paradoksalna razvrstitev je še en dokaz, da je poznavanje procesa ustvarjanja in delovanja polja sodobne slovenske dramatike šibko.

Tudi podatki o številu uprizorjenih besedil in višini honorarjev za avtorje\_ice ter nizek nivo pripisane pomembnosti lastne pisarne za dramske pisatelje\_ice pričajo o tem, da predstavniki sekundarnih poklicev procesa ustvarjanja ne poznajo dovolj dobro.

Na splošno visoka pripisana pomembnost večini okoliščin nastajanja sodobne dramatike vendarle priča o zavzetosti za to polje s strani strokovne javnosti. Ta tudi jasno identificira potrebo po izboljšanju okoliščin nastajanja sodobne slovenske dramatike.

Kot kažejo podatki, se celotna strokovna javnost strinja, da za razvoj sodobne slovenske dramatike potrebujemo specializirano prizorišče, namenjeno izključno uprizoritvam sodobne slovenske dramatike. To vlogo bi lahko prevzelo eno od regionalnih gledališč, mali (ali celo osrednji) oder enega od narodnih gledališč ali pa bo treba ustanoviti novo gledališče, posvečeno sodobni slovenski dramski besedi, podobno kot to vlogo za sodobni slovenski ples opravlja na primer Plesni teater Ljubljana.

Podatki, prikazani v pričujočem članku, ter drugi, ki jih prinaša celotna raziskava PSSRSD, so uporabna empirična podlaga za odločevalce o programu, financiranju, izobraževanju ali kadrovanju na področju sodobne slovenske dramatike, torej o njenem razvoju. Gotovo pa brez dialoga med preštevalno analizo in ustvarjalno prakso nobena kulturna politika ne bo dosegla zelenih učinkov. Dramsko pisanje je živa umetnost, ki ji birokratski aparati lahko utirajo široke poti ali pa zastirajo vse mogoče prehode, pa bo vendar nekako našla svojo pot naprej, do odrov in publike.

- A. J. »Na natečaj za libreto prišlo eno samo besedilo, MGL izbor razveljavil.« *rtvslo.si*, 18. jun. 2020, <https://www.rtvsl.si/kultura/novice/na-natecaj-za-libreto-prislo-eno-samo-besedilo-mgl-izbor-razveljavil/527569>. Dostop, 1. april 2022.
- Arhar, Nika. »Teden slovenske drame med utrjevanjem identitete in odpiranjem navzven.« *Dogodek je tu, dogodek imate v mestu!: Teden slovenske drame – 50 let: jubilejni katalog*, ur. Mirjam Drnovšček, Marinka Poštrak in Tea Rogelj. Prešernovo gledališče Kranj, 2020, str. 100 - 117.
- Delgado, Maria M., Bryce Lease in Dan Rebellato, ur. *Contemporary European playwrights*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2020.
- Fišer, Srečko, Matej Bogataj in Amelia Kraigher. »Poročilo žirije.« *Dan nominirank in nagrajenk*, *Slogi.si*, 10. nov. 2021, [https://www.slogi.si/wp-content/uploads/2021/11/Dan-nominirank-in-nagrajenk\\_2021\\_programski-list.pdf](https://www.slogi.si/wp-content/uploads/2021/11/Dan-nominirank-in-nagrajenk_2021_programski-list.pdf). Dostop, 1. apr. 2022.
- Hrvatina, Varja. »Pogovor z Varjo Hrvatino, prejemnico nagrade za mladega dramatika 2020.« *Youtube.com*, 23. nov. 2020, <https://youtu.be/WpXLVh4IrlA>. Dostop, 1. apr. 2022.
- Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Mihelač in Nešović, 1995.
- Komljanec, Kim. »Pregled stanja in smeri razvoja sodobne slovenske dramatike.« *Slogi.si*, 2021, [slogi.si/wp-content/uploads/2021/12/Pregled-stanja-in-smeri-razvoja-sodobne-slovenske-dramatike.pdf](https://www.slogi.si/wp-content/uploads/2021/12/Pregled-stanja-in-smeri-razvoja-sodobne-slovenske-dramatike.pdf). Dostop 28. dec. 2021.
- Kuralt, Špela. »Kobalovi Profesionalci espe niso Kobalovi.« *Delo.si*, 15. jan. 2019, <https://www.delo.si/kultura/oder/kobalovi-profesionalci-espe-niso-kobalovi/>. Dostop 1. april 2022.
- Matevc, Tamara. »Nagrada za mladega dramatika kot prostor za konfrontacijo.« *Sigledal.org*, 11. apr. 2012, <https://veza.sigledal.org/prispevki/nagrada-za-mladega-dramatika-kot-prostor-za-konfrontacijo>. Dostop, 1. april 2022.
- SURS. »Povprečna mesečna bruto plača.« *Statistični urad Republike Slovenije*, <https://www.stat.si/StatWeb/>. Dostop, 1. sep. 2021.
- ZDUS. »Enota dramske pisateljice in pisatelji.« *Združenje dramskih umetnikov Slovenije*, <https://zdus.si/enota-dramske-pisateljice-in-pisatelji-dpp/>. Dostop, 1. avg. 2021.

The article offers insight into various approaches to developing contemporary Slovenian playwriting at the beginning of the third decade of the 21<sup>st</sup> century. It lists existing formal and informal educational opportunities for playwrights, methods of cultivating new writing and various public presentation formats of new Slovenian dramatic writing and the recent development of its staging in Slovenia. The author presents quantitative data on the percentage of Slovenian scripts staged in government-funded theatres and the variations of this percentage over the last two decades.

The author's analysis is based on an extensive questionnaire which includes both quantitative and qualitative research methods examining the processes and circumstances of writing contemporary Slovenian drama from the viewpoints of its various stakeholders: playwrights, translators, dramaturgs, directors, artistic directors and general managers of government-funded public cultural establishments, NGOs or private theatres, editors, publishers, teachers and the representatives of public funding bodies.

The findings show a lack of understanding of the creation processes of contemporary Slovenian playwriting by representatives of its peripheral professions (i.e., non-authors). The research results also reveal the consequences of the field's long-lasting insufficient funding and lack of an expert workforce.

Based on the research results, the author proposes possible future directions for the efficient development of contemporary Slovenian playwriting. These proposals include staging, commissioning and long-term theatre residencies for playwrights, as well as establishing a specialised venue aimed exclusively at staging contemporary Slovenian plays.

---

**Keywords:** contemporary Slovenian drama, playwriting, writing circumstances, creative writing process, staging, cultural policy

---

**Kim Komljanec** graduated in French and Slovenian from the University of Ljubljana and earned an MA in playwriting and script development from the University of Exeter, UK. She continued her education with Mercury Music in writing librettos for musicals and participated in the International Residency for Playwrights at London's Royal Court Theatre. Her plays have been staged and published in Slovenia and abroad. She also writes for theatre programmes and academic journals. She is chair of the Playwrights' Unit of SADA, a member of international networks (The Fence, WPI, IDL) and a board member of SNT Drama Ljubljana.

kim.komljanec@gmail.com

# Contemporary Slovenian Drama at the Beginning of the Third Decade of the 21st Century – Where Is It and Where Is It Headed?

---

Kim Komljanec

Slovenian Theatre Institute, Ljubljana

---

Playwriting by its definition resides somewhere between the stage and the page. On the one hand, this position offers new writing a wider range of development directions, on the other, it means it is marginalised in both fields: theatre and literature.

Our research study, “An Analysis of Current Condition and Progress Courses of Contemporary Slovenian Playwriting”, commissioned by the Slovenian Theatre Institute, is based on an extensive questionnaire exploring the circumstances of writing and translating new Slovenian plays, listing the methods and frequency of accessing these plays by the field’s professionals and finally, researching existing and proposed approaches to new writing development.

Our main research question was which physical, educational, economic, production and artistic circumstances are most influential in cultivating Slovenian new writing for the stage. We have employed both qualitative and quantitative research methods to look for the answers.

Since the start of the millennium, approaches to cultivating new Slovenian plays have included a range of informal education opportunities, i.e., intensive masterclasses and workshops organised by many NGOs and publicly-funded theatres: Sodobnost International, Slovene Writers’ Association, Glej Theatre, the Week of Slovenian Drama, the Prešeren Theatre Kranj, the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana, Vodnikova domačija Šiška and others. Play readings, be they rehearsed script read-throughs or staged-reading types of performances, have been produced by festivals, such as Preglej, Vzkrik and the Week of Slovenian Drama. Another important approach to encouraging new writing has included playwriting in the academic curriculum at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana (UL AGRFT). Likewise, academic writings published in and occasionally commissioned by journals such as *Literatura*, *Amfiteater*, *Adept*, *Mentor* and others have also played a

vital role in promoting and developing contemporary Slovenian drama. A resource that stands out for its (as the research showed) perceived importance in contributing towards the overall progress in new writing for the stage is the website *sigledal.org*, founded in 2008. It publishes plays, reviews, interviews and academic articles on new Slovenian writing for the stage. More recently, the online journal *neodvisni.art* became another vehicle for publishing reviews of plays and their stage productions.

Anonymous public calls for plays and various playwriting awards represent a different approach to cultivating new Slovenian writing for the stage. There is the annual Slavko Grum Award for the best new Slovenian play (awarded at the Week of Slovenian Drama since 1979), extended in 2012 by its humbler sibling, the Young Playwright Award, aimed at writers under 30, also awarded by the Week of Slovenian Drama in Kranj. Significantly less influential for various reasons are two other awards, one for the best comedy and one for the best musical libretto, awarded by two regional theatres.

Despite this variety of cultivation techniques, new Slovenian playwriting still represents only a minority in the programming of publicly-funded theatres: only around a fifth of all theatre productions staged by public money in Slovenia are Slovenian plays or other forms of text-based work for the stage. The share of Slovenian scripts in Slovenian theatre was 14% in 2000, rose to 22% in 2015 and settled at 19% in 2019 before the COVID-19 pandemic hit the sector a year later. Most likely, the reasons for this low share of the nation's own plays are weak economic circumstances in the field and a lack of systematic public policy encouraging Slovenian playwriting and its staging.

Perhaps the most surprising discovery of our research was that new Slovenian playwriting does not represent 100% of the workload for even one person working in the field. In other words: a total sum of zero professionals working with or creating new Slovenian plays attribute all their work time and energy to new Slovenian plays. Writing for the stage takes up a maximum amount of 70% for only three writers, whereas a third of the professional workforce in the field (writers and others) attribute only a tenth of their time to new Slovenian playwriting. These circumstances expose the field to a high risk of becoming de-professionalised, i.e., drifting into amateurism.

On the other hand, our research showed a need for a unified, systematic policy for the field, which was proven by the high number of professionals who answered the extensive questionnaire. Occasionally contrasting results, such as the highly-valued craft abilities of writers on the one hand, and the low importance attributed to the formal education of writers on the other, have shown that professionals, although working in the field of new Slovenian plays, do not possess a deep enough understanding of the writers' creation process. Other examples of such a poor understanding are the contrast of importance attributed to writers' having their own

computer (high, in fact, this was deemed the most important circumstance of new writing for the stage out of all, with an average score of 4.32 out of 5) and that of a writer's own office (which was deemed significantly less important, with an average score of 2.71 out of 5).

Similarly, the writer's economic safety during the creation process ranked high on the important circumstances scale (average score of 4.0 out of 5), whilst a secured financial compensation for a commissioned play got the lowest average score of all economic circumstances. In further contrast, commissioning a play was rated as the most important proposed approach to developing individual new plays, again demonstrating the poor and unbalanced knowledge of the field of new Slovenian writing for the stage.

Our research showed that there is one proposed approach that representatives of all the different professions in the field perceive as a highly important contributor to the progress of new Slovenian writing. That is a venue dedicated exclusively to staging new Slovenian plays. Such a venue could either be in an existing (publicly funded) theatre or in a newly founded specialised theatre.

Overall, the research brings a wide range of quantitative and qualitative data to support a unified national and/or regional policy for developing new Slovenian playwriting.



The analysis is focused on the work and actions of drag artists from Belgrade gathered in collectives, in which the practice of commoning becomes an alternative mode of social relations. Their joint actions provide an opportunity to examine the paths of radical imagination on two levels: firstly, by following the principles of collective creativity, which operate through different forms of artistic and socio-cultural production, systematically targeting the development of social imaginaries; secondly, by creating a collective, aimed at the production of sociability itself which are evolved and tested through practices. In this transposition from the level of artistic production to the level of social production, the tools of (self-)reflection can be crucial. (Self-)reflection is equally a guardian of equality and emergence. Provided that the imagination is not reduced to reactive mental representations, this becomes the drive of practice: the material manifestation of certain relations, their testing, in reality, their growing and simultaneous performing, on the path towards new forms of collectivity, and perhaps collective autonomy.

---

**Keywords:** small arts, drag collectives, commoning, radical imagination, social imaginary, collective creativity

---

**Irena Ristić** is a researcher in the fields of psychology, social science and art. Focused mostly on generative processes and collective and meta-artistic practices, she has conducted a number of studies, art pieces, performances and *indisciplined* projects. Also known, among other things, she is the author of *Mala vrata. O zajedničkom i putevima radikalne imaginacije* (Small Doors. About Commoning and the Paths of Radical Imagination, 2021) and *Ogledi o drugarstvu i posedovanju* (Essays on Friendship and Possession, 2019). She is a co-founder of the micro collective Hop.La! and a full professor at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade.

ir.ristic@gmail.com

# Collectives and Commoning in Small Arts<sup>1</sup>

---

Irena Ristić

Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade; Hop.La! Belgrade

---

The building of a society, its self-creation and self-determination, is an ongoing process grounded in a form of social creativity, which Castoriadis calls radical imagination (319–337). This creativity is uncaused, emerges *ex nihilo*, and precedes distinctions of the “real” and the “fictive”. However, it is conditioned by relations and originates in the dynamic field of imaginary meanings that guarantee the self-articulation of society. Radical imagination is a major driving force behind social flows. It is inherent in humans, and it is analogous to the social imaginary, as Castoriadis says: “The individual is a social creation. [...] There is no confrontation between the individual and society”, as we already make an institution and create meaning (332).

What might be our perspective? It might be the project of individual and collective autonomy, which underlies a free society in which all citizens have equal opportunities to participate in its creation. The goal is “to remove the gap between states – an independent mechanism – and society by creating a real political community, a social group that can govern itself” (Castoriadis 27). However, the range of imaginary meanings in our liberal oligarchies seems to be highly narrowed. The effects of radical imagination are recognised only in hints, as types of revolt and voices of dissent originating from the microstructures. They partly come from the contemporary performers gathered within small arts collectives. They are systematically marginalised, although they persist in questioning the imposed paradigm – they survive as a space of manifestation and production of sociability, as an open plateau of self-determination. At the same time, the commoning becomes a motor of superstruction and a stronghold of radical imagination that enables change.

As we know, the performers from small arts collectives are frequently and intentionally involved in imaginative work. Their joint actions provide an opportunity to examine the paths of radical imagination on two levels: firstly, by following the principles of collective creativity, which operate through different forms of artistic and socio-cultural production, systematically targeting the development of social imaginaries;

---

<sup>1</sup> This text was created within the project *EPICA – Empowering Participation in Culture and Architecture: Activating Public Resources for and with Local Community* (ID 7744648), supported by the Science Fund of the Republic of Serbia. My full gratitude goes to Dajana Ho, Dekadenca and other performers who participated in the interviews.

secondly, by creating a collective, aimed at the production of sociability itself which are evolved and tested through practices. Indeed, these paths are entangled, and it could be essential to explore prerequisites of collective creativity as the basis for understanding more extensive processes of creating a collective and consequently building a community.<sup>2</sup>

In this analysis, I will focus on drag collectives, in which the practice of commoning becomes an alternative mode of social relations. An overview of empirical studies about collective creativity will be juxtaposed with the fragments of interviews with drag performers from distinctive small arts collectives, such as Weird Sisters and Ephemeral Confessions from Belgrade. Interviews were realised and transcribed in August 2021, purposely for the lecture at the Small Arts Symposium in Ljubljana.

In many ways, collective creativity differs from individual creativity, primarily because it is based on the phenomenon of emergence (McLaughlin 49–93). Creative synthesis within the collective act can be defined as the process of the emergence of something novel and valuable towards the needs of the society where it takes place (Sawyer, *Emergence in Creativity* 33). It sounds quite smooth and easy. Actually, it is not easy at all. “Mainly nothing works, everyone sticks to their guns”, said one of the Weird Sisters, describing her experience in small arts collectives. This kind of statement is neither rare nor surprising. No collective is fully functional. As Stina Nyberg well noticed, it is not a matter of dynamics but of the starting point itself, “assuming that a group is functional from its outset (and only later falls into dysfunction)” is completely wrong, like every little myth about commoning which needs to be left behind: “Every group is dysfunctional in its very formation” (78). The risk is grounded in ambition. Commoning bears a problem that should not be diminished. Equality does not delete our differences. And, despite all difficulties, they are the asset, not the ballast. To have and preserve them is the first prerequisite of collective creativity. It is empirically confirmed: heterogeneous collectives are far more creative than homogenous ones (Milliken, Bartel, & Kurtzberg 32–62). True, in the latter case, people recognise one another more quickly, understand more easily, and connect more strongly, so joint work can bring a particular pleasure but with modest reach and mostly minor creative performance. This is because total homogeneity within a collective reduces the scope of imaginative work directed towards finding new ideas. The explorative process is modest – it ends before it truly begins. Critical thinking is reduced, and initial ideas are quickly accepted before unusual and original ideas emerge. The absence of emergence gives way to a phenomenon called group thinking (more in Janis, *Groupthink*), resulting in premature consensus and a completely negligible

---

<sup>2</sup> The keynote about principles of collective creativity was performed for the first time on the occasion of the conference opening *Another Artworld: Manifestations and Conditions of Equity in Visual Arts* (3–4 December 2020), and then the lecture was specified for the *Small Arts Symposium* (9–11 September 2021) in the Slovenian Theatre Institute, Ljubljana.

product of joint work (Moorhead & Montanari 399–410).

Fortunately, homogeneity is not to be expected in *small arts* collectives. “We are all totally different”, performers agree when describing their collectives’ structural features. Of course, diversity is, first and foremost, an issue of quality. When referring to clear and explicit features like age, appearance, skin colour or language, the effects of diversity can be strong but only during the formative phase, which is seldom relevant for collective creativity. Differences in implicit features, like education, values, aesthetic preferences or specific personality traits, are far more important. Cognitive diversity is also significant for joint work (Milliken, Bartel, & Kurtzberg 32–62). The entanglement of cognitive styles brings very intensive explorative and generative processes, followed by deeper elaboration and evaluation. Somebody proposes an idea, which has never occurred before, and plenty of associations and concepts bursts out from different cognitive “pockets”, arising from the combinatorial function that is active already at the individual level. As cognitive style leads the person along the beaten tracks in the perception and processing of information, the scope of ideation at an individual level can be limited.

In the collective process, the borders become porous. The ideas of others lead us to activation of previously acquired knowledge in a slightly different way than usual. Then it leads to the flow of thought within the semantic domain and the generation of new ideas, which would never have emerged without a specific cognitive stimulation from a collective process. This way, the ideas of others can wake us up in a creative sense and “shake” the cognitive patterns. There are obstacles as well. “I choose associates by sensibilities, by the level of openness”, says drag queen Dajana Ho, but “sometimes people are self-absorbed and stick to their ideas without even listening to the others, and that could be a real problem”. One of the reasons, according to cognitive psychologists, is that the ideas of others can be a kind of noise. Cognitive interference appears when others’ ideas disturb ideation at the individual level. For the emergent process to happen and, therefore, for the collective to achieve something more complex and creative than the sum of all individual contributions might be, cognitive stimulation must be stronger than the noise (Nijstad, Diehl, & Stroebe 137–159). Yet, before considering how these forces compete during the process, they must first appear. Cognitive diversity needs to be expressed!

The second prerequisite of collective creativity is active participation. Participants in the process should openly express their ideas and viewpoints. Key differences in the collective should be seen and heard. As another performer states: “Everyone has something of their own. Everyone contributes in their own way. Somehow we came together like that. We complement each other in these differences. And when someone is a bit withdrawn, they are still an equally important part of the story.”

However, active participation makes dynamics quite complex. When people freely express their ideas, differences become apparent, so it is not always easy to understand one another or connect: you could expect more collisions, a lower level of cohesion and less identification. Different voices are confronting, not always agreeing, which is ideal for dissonance!

Here comes another myth about commoning: seemingly, it is aimed at consensus, and such a manner of decision-making is almost fetishised. That longing is partly justified and equally sentimental. In fact, joint work has no room for consensus. Only the dissensus counts – it occurs upon activation of differences in implicit features of those involved, so diversity is clearly expressed. Dissensus is important because it brings far richer creative flows to the collective. It enables the exploration and construction of new realities with extensive generative processes, deeper elaboration and fewer errors. Collective decisions are stronger and braver (more in Van Gundy, *Managing Group Creativity: A Modular Approach to Problem Solving*). They require more time. Certainly, the procedure is not closed quickly, and it does not aspire towards a “happy” ending but towards an open system of dynamic meanings as the basis of social imaginaries. At the same time, dissensus guarantees a clarification of ideological positions. It sharpens the politicality of the collective due to animosity rather than closeness. Inner battles find their way of externalisation in creative production, making dissensus the key feature of the artistic act.

Only when the potential of diversity is expressed all prerogatives of plurality can be noticed. However, plurality also brings a lot of conflicts (Jehn, Chadwick & Thatcher 287–305): they are threats to trust and the feeling of psychological safety. It is wrong, however, to think about all conflicts in the light of destructive outcomes. For example, task-focused conflicts encourage creative production (James 285–290) and lead to more original (Van Dyne & Saavedra 151–167) and complex outcomes (Gruenfeld 5–20). Still, it is questionable whether these constructive conflicts, which are the immediate expression of dissensus, can be completely isolated from all others, which could be destructive. Particularly delicate are those related to personal frustration, roles and responsibilities, or relations which arose beyond the creative frame (Jehn 87–100; Sheldon 299–306). There is no simple answer here. Conflicts are dynamic situations which escape control and require specific methods. It seems that performers are aware of that: “We are ready to face it by dialogue. Sit and talk. Let’s talk. Once, we organised a plenum, and it was not easy. Some old dissents emerged, but we started something and shared some frustrations accumulated during that time. Sometimes we fail when individual vanity is stronger than the goodwill of all, which does happen but not often.”

On dissensus, here we speak in the context of the action itself, without putting the very concept of diversity on a pedestal, particularly not when it is used as a means of ideological defocusing in neoliberal agendas, as was the case with cultural diversity. Besides, not every diversity is in service of collective creativity. Differences in status in hierarchical structures express disparity and not variety, bringing nothing good to collective creativity (Curseu et al. 187–206). Some performers' statements clearly indicate this point: "It bothers me when the collective gathers many strong individuals, needing one of them to be above all. For me, these are not inviting collectives in which people complement each other. In this case, I felt that I was disposable, but not that I was a part of something. I didn't feel welcome to say anything. And when I see there is no room, I start to fade out". And really, certain studies show how joint work can bring a lack of motivation due to the feeling that the individual contribution will not be useful or gratified. This leads to passivity and withdrawal and even to the diffusion of responsibilities with the phenomenon of social loafing, colloquially known as "free riding" (Karau & Williams 681–706). Creativity decreases because the processes are reduced to a smaller number of intersections, proportional to the lack of active participation and readiness of people to get involved in joint work. And just as active participation is a condition for mobilising cognitive diversity, a specific climate is crucial for active participation to be developed.

Climate is the third and perhaps the key prerequisite for collective creativity. It refers to the general atmosphere that evolved from interpersonal relations. If competition dominates and fear of errors frames the entire process, outcomes are quite modest. Generative processes are inhibited due to anxiety, leading to a lack of spontaneity, which is necessary as a catalyst of ideation. One ephemeral confessor points out: "As soon as I see other people grabbing or competing, I cool down completely". On the contrary, if relations are transparent, communication open and information is available to everyone without latent forms of practising power, if a climate of trust and mutual support prevails and spontaneous creative expression is encouraged, then we can expect collaboration grounded in psychological safety and resulting in a high level of collective creativity (Ekvall, "Organizational Climate" 105–123; "Creative Climate" 403–412).

The paradox is obvious: how to preserve trust in the dynamic dissensus-based production of meanings in situations of actual danger of conflict and even aggression? Of course, it is not easy, but a high level of trust and support is indeed the condition *sine qua non*, which must be recreated over and over again. Only a climate, which brings the feeling of safety to everyone, enables dissensus to appear and then to be directed towards the creative synthesis. "It's ok for me when everyone goes crazy, we all get into some creative mode, and everything is intensified – then I can put up with anything. But it is still important to preserve some kindness and attentiveness, for people to ask me how I am and whether my needs are met", said Dajana Ho.

Climate also affects the development of two main dimensions of collective creativity – novelty and coherence. Novelty refers to the expression of ideas, which anybody in the process can offer as a response to the heuristic task, and coherence expresses the readiness of participants to take their cues from the ideas of others or from emerging constructs. Both dimensions must be highly expressed for the collective process to progress. For ideas to be generated and then stimulate the creation of new and common ones, a certain level of spontaneity is required, directly depending on climate (Ristić, *Početak* 98–118). At the same time, new elements must be integrated into a coherent joint creation. Building on the ideas of others and mutuality are necessary presumptions for cognitive stimulation in the process to prevail over noises and achieve a creative synthesis (Ristić, Škorc, & Mandić 213–229). Or how a drag queen simply points out: “As long as there is love and respect, differences are not a problem. Something good emerges from them”. Although this could sound like a corny stereotype, it is a pure fact. Experimental studies have confirmed that collective performance depends on interpersonal reactivity, specifically on empathy, which is far more significant than the individual creative capacities of each participant (Ristić & Milošević, 2019).

It is easy to conclude: only when the feeling of trust and support dominates and people in the collective feel safe the live gathering is possible to be achieved through creative synthesis, in which every idea, no matter how novel it is, builds on the previous ones, relying on mutuality and searching for the path of integration. Climate has a moderator role as it enables diversity through the expression of active participation. It is precisely the one that provides the appearance of dissensus and, simultaneously, the “victory” of cognitive stimulation over any kind of noise. Whether dissensus shall result in a creative leap or inhibition and motivation loss depends precisely on the climate. And reversely, the arousal brought by the leap develops the sense of community, and even some kind of conspiracy, on which performers gladly testify, recognising in it the surrogate of the family (Ristić, *Mala vrata* 159–192).

Finally, it remains indisputable that the quality of relations defines the emergence of the collective outcome, non-reducible to the set of singular contributions. Thus we arrive at the third myth of commoning: collective does not delete singularity, insist the performers. It does not. Indeed, we are actualising ourselves through otherness, but that is not a given and undeniable premise. It is only the potential; first and foremost, it is the space of inner battles. Therefore, the actualisation of singularity in collective practices during imaginative work might be the major issue of commoning. Three prerequisites play a vital role in this process: cognitive diversity, active participation and climate. These prerequisites are not only the foundation of collective creativity in each particular production, but they also shape how the collective is created and recreated over and over. They shape a sphere of commoning as well. This

sphere is undoubtedly even more complex, and we need to observe it as a field of dialectic tensions with solid implications for building a wider community structure. Specifically, this refers to the tensions between equality and hierarchy, emergence and stagnation, plurality and consistency, parallel with the sharpening of ideological positions of all people involved. These tensions reveal the potentiality (and also risks) in the sphere of commoning. According to the interviews, perhaps the most critical is the hierarchisation process that quietly, almost invisibly creeps within the collectives. The drag queen known as Dekadenca describes such a situation: “There was no open communication. Everything was very implicit, although they expected complete obedience from us. And they profited from our performance every time, even when we worked without compensation. Malicious teasing and constant criticism followed all these. I left the collective after a year. I realised that I didn’t need it at all”.

The tendency of silent construction of hierarchy brings a loss of motivation and stops the production of meanings and the process of self-articulation. Sociability is obstructed; the relations of subordination are reproduced, while the performers lose their autonomy, and the collective starts to perpetuate the system obstructions. At the same time, the commoning becomes a kind of nominal aspiration without real impacts or deeds, while the collective begins to close and conform to its own taste (as Dishan would say). It might even remain self-sufficient if the performances satisfy the need for narcissistic gratification at the individual level. And this tendency within the collective has a direct impact on its actions in public. The collective loses its ideological sharpness and political potential. Some performers sound even resentful when they analyse the local drag scene: “At this point”, says one, “the potential for political actions is zero. Drag is commodified and occupied. We need a new word for what we are doing”. Further, he says: “People don’t even distinguish between a fan club and community, between audience development and political impact”.

## Conclusion

All difficulties, mapped in the interviews, reveal a ratio between short-term creative production (processes of collective creativity) and long-term processes of creating the collective. At the level of a single production, one can follow the development of collective creativity that arises from pluralistic collisions, from the dissensus that seeks ways of joint articulation in the new imaginative construct. It is the proximal outcome of the creative process, intentionally targeting the production of imaginary meanings. At the same time, during the creative process and performing, a space opens for the re-creation of sociability, and the practice becomes a polygon for (self-)reflection and (self-)articulation in the live gathering. Thus, the imaginative work during each production results in new constructs and relations that arise and



can be further changed. And all dialectic tensions of creating a collective take place during one (every!) creative act – against silent construction of hierarchy, against stagnation and closing, against pseudo-political speculations versus real production of meanings (Ristić, *Mala vrata* 119–158). And then the tensions may continue from one act to another, from another to a third, and remain without an epilogue because the production of the socially imaginary is of a wider range. All these tensions are potent to the extent that people stay together without giving up. Despite all ideological stumbling, they change the patterns of relations on the internal level, thus creating an alternative to the external reality. This alternative can face the dictates of the capitalistic imaginary and open the space for radical change in the community that is emerging over and over again. This spreading, the emergence of community, is a response to the obstruction of sociability, which derogates the paths of radical imagination. Only in this way, the practices of commoning remain vital and dynamic as a distal outcome in the processes of creating a collective and, consequently, a collective autonomy. And then, in return, the vitality of the practices pushes the next moves in the service of change, which become more precise and effective. The conditionality of internal dynamics and external actions is apparent, as well as the entanglement of mutual influences that emerges from public acts. Thus, the necessity of actions and new manoeuvres becomes clear in the very practices in which dialectical tensions are always present, and social changes are re-examined in the light of personal ones.

In this transposition from the level of artistic production to the level of social production, the tools of (self-)reflection can be crucial – the method which offers the possibility of developing a specific climate and serve for the elaboration of joint work. (Self-)reflection is a guardian of both equality and emergence – it gives vitality to practice, openness and dynamics, understanding of external pressure and recognition of invisible forms of censorship. Personal experiences are shared, concerns become aspirations and solidarity is empowered through the continuous production of affective meanings, which are a kind of pledge of commoning. Moreover, when a high level of trust is established, it opens a space of de-tabooisation, reconsideration of own positions, awareness and even dissensus, which underlines the necessary and always present need for re-politicisation of practices. Methods thus become a tool of meta-censorship and subvert systemic perpetuation. At the same time, the processuality, evident in the dynamics of the social imaginary, guarantees the community's openness to change. Provided that the imagination is not reduced to reactive mental representations, this becomes the drive of practice: the material manifestation of certain relations, their testing, in reality, their growing and simultaneous performing, on the path towards new forms of collective, and perhaps collective autonomy.

- Castoriadis, Cornelius. "Radical Imagination and The Social Instituting Imaginary." *Castoriadis Reader*, edited by David A. Curtis, Blackwell Publishers Ltd., 1997, pp. 319–337.
- Curşeu, Petru Lucian, Sandra Schruijer, and Smaranda Boros. "The Effects of Groups' Variety and Disparity On Groups' Cognitive Complexity." *Group Dynamics: Theory, Research, and Practice*, vol. 11, no. 3, 2007, pp. 187–206.
- Ekvall, Göran "Organizational Climate for Creativity and Innovation." *European Journal of Work and Organizational Psychology*, vol. 5, no. 1, 1996, pp. 105–123.
- . "Creative Climate." *Encyclopedia of Creativity*, edited by M. A. Runco & S. A. Pritzker, Academic Press, 1999, pp. 403–412.
- Gruenfeld, Deborah H. "Status, Ideology, and Integrative Complexity on the US Supreme Court: Rethinking the Politics of Political Decision Making." *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 68, no. 1, 1995, pp. 5–20.
- James, Keith. "Goal Conflict and Originality of Thinking." *Creativity Research Journal*, vol. 8, no. 3, 1995, pp. 285–290.
- Janis, Irving L. *Groupthink* (2<sup>nd</sup> ed.). Houghton Mifflin, 1982.
- Moorhead, Gregory, and John R. Montanari. "An Empirical Investigation of the Groupthink Phenomenon." *Human Relations*, vol. 39, no. 5, 1986, pp. 399–410.
- Jehn, Karen A. "Affective and Cognitive Conflict in Work Groups: Increasing Performance Through Value-based Intragroup Conflict." *Using Conflict in Organizations*, edited by C. K. W. De Dreu & E. Van de Vliert, Sage, 1997, pp. 87–100.
- Jehn, Karen A., Clint Chadwick, and Sherry MB Thatcher. "To agree or not to agree: The effects of value congruence, individual demographic dissimilarity, and conflict on workgroup outcomes." *International Journal of Conflict Management*, vol. 8, 1997, pp. 287–305.
- Karau, Steven J. and Kipling D. Williams. "Social Loafing: a Meta-analytic Review and Theoretical Integration." *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 65, no. 4, 1993, pp. 681–706.
- Kastoriadis, Kornelius. "Antička demokratija i njen značaj za nas." *Treći program*, vol. 143–144, no. III–IV, 2009, pp. 1–70.
- McLaughlin, Brian P. "The Rise and Fall of British Emergentism." *Emergence or Reduction? Essays on the Prospects of Nonreductive Physicalism*, edited by A. Beckermann, H. Flohr, & J. Kim, Walter de Gruyter, 1992, pp. 49–93.
- Milliken, Frances J., Caroline A. Bartel, and Terri R. Kurtzberg. "Diversity and Creativity

- in Work Groups: A Dynamic Perspective on the Affective and Cognitive Processes That Link Diversity and Performance." *Group Creativity. Innovation Through Collaboration*, edited by P. B. Paulus, & B. A. Nijstad, Oxford University Press, 2003, pp. 32–62.
- Nijstad, Bernard A., Michael Diehl, and Wolfgang Stroebe. "Cognitive Stimulation and Interference in Idea-generating Groups." *Group Creativity. Innovation Through Collaboration*, edited by P. B. Paulus, & B. A. Nijstad, Oxford University Press, 2003, pp. 137–159.
- Nyberg, Stina. "A Live Gathering Dictionary." *A Live Gathering: Performance and Politics in Contemporary Europe*, edited by A. Vujanovic, & L. A. Piazza, Create to Connect Network & East European Performing Arts Platform, 2009, pp. 77–85.
- Ristić, Irena. *Mala vrata. O zajedničkom i putevima radikalne imaginacije*. Geopoetika, 2021.
- . *Početak i kraj kreativnog procesa*. Hop.La!, 2010.
- Ristić, Irena and Miloš Milošević. "Collective Creativity and Emphatic Concern." *Conference Current Trends in Psychology*. Faculty of philosophy Novi Sad, 2019.
- Ristić, Irena, Bojana Škorc and Tijana Mandić. "Novelty and Coherence in Group Creative Processes." *Psihologija*, vol. 49, no. 3, 2016, pp. 213–229.
- Sawyer, R. Keith. *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. Oxford University Press, 2006.
- . "Emergence in Creativity and Development." *Creativity and Development*, edited by Keith R. Sawyer, Oxford University Press, 2003, pp. 12–60.
- Sheldon, K. M. "Creativity and Goal Conflict." *Creativity Research Journal*, vol. 8, no. 3, 1995, pp. 299–306.
- Van Dyne, L. and R. Saavedra. "A Naturalistic Minority Influence Experiment: Effects on Divergent Thinking, Conflict and Originality in Work-groups." *British Journal of Social Psychology*, vol. 35, no 1. 1996, pp. 151–167.
- Van Gundy, A. B. *Managing Group Creativity: A Modular Approach to Problem Solving*. American Management Association, 1984.



Analiza se osredotoča na delo beograjskih umetnikov, združenih v kolektive, v katerih praksa skupnega bivanja postane alternativni način družbenih odnosov. Njihove skupne akcije so priložnost za preučevanje poti radikalne domišljije na dveh ravneh: prvič, z upoštevanjem načel kolektivne ustvarjalnosti, ki delujejo skozi različne oblike umetniške in družbeno-kulturne produkcije, sistematično usmerjene v razvoj družbenih imaginarijev; drugič, z oblikovanjem kolektiva, usmerjenega v produkcijo same družbenosti, ki se razvija in preizkuša skozi prakse. Pri tem prenosu z ravni umetniške na raven družbene produkcije so lahko ključna orodja (samo)refleksije. (Samo)refleksija je v enaki meri varuh enakosti in nastanka. Če domišljija ni zgolj duševni odziv na realnost, lahko postane gonilo nove prakse: materialna manifestacija določenih odnosov, njihovo preizkušanje v realnosti in hkratno izvajanje na poti k novim oblikam kolektivnosti in morda kolektivne avtonomije.

---

**Ključne besede:** male umetnosti, kolektivni dragi, skupna raba, radikalna domišljija, družbeni imaginarij, kolektivna ustvarjalnost

---

**Irena Ristić** je raziskovalka na področju psihologije, družboslovja in umetnosti. Osredotoča se predvsem na generativne procese, kolektivne in metaumetniške prakse. Je avtorica številnih raziskav, umetniških del, performansov in interdisciplinarnih projektov. Med drugim je znana tudi kot avtorica knjige *Mala vrata: o skupnosti in poteh radikalne imaginacije* (2021) in *Eseji o prijateljstvu in posedovanju* (2019). Je soustanoviteljica mikrokolektiva Hop. la! in redna profesorica na Fakulteti za dramske umetnosti v Beogradu.

ir.ristic@gmail.com

# Skupnosti in usklajevanje v malih umetnostih

---

Irena Ristić

Fakulteta dramskih umetnosti, Univerza v Beogradu; Hop.La!, Beograd

---

V središču razprave je delovanje dragovskih umetnikov iz Beograda, ki so zbrani v kolektivih, katerih prakse sodelovanja so temelj za nove družbene odnose. Njihovo delo omogoča analizo delovanja radikalne imaginacije na dveh ravneh: najprej na ravni kolektivne ustvarjalnosti, ki se kaže v različnih vidikih umetniške in kulturne produkcije, usmerjene v proizvodnjo imaginarnih družbenih odnosov; potem pa na ravni ustvarjanja skupnosti na osnovi imaginarnih konstruktov, ki so usmerjeni v samo delovanje kolektiva ter se sproti preverjajo in spreminjajo. Seveda že sam umetniški kolektiv nastane z mislijo na določeno produkcijo in umetniški proces je odvisen od odnosov v umetniškem kolektivu, kar pomeni, da ne raziskujemo enosmernih in linearnih odnosov. Še preden pa lahko osvetlimo njihovo naravo in prežemanje, jih moramo pazljivo opazovati in analizirati.

Pregled empiričnih raziskav kolektivne ustvarjalnosti je prepleten z izjavami performerjev iz znanih dragovskih kolektivov, kot sta Weird Sisters in Efemerne konfesije iz Beograda. Intervjuji so bili narejeni avgusta 2021 za predavanje na simpoziju o malih umetnostih v Ljubljani.

Vsi problemi, ki jih razkrivajo intervjuji, izhajajo iz odnosa med procesi kolektivne ustvarjalnosti in ustvarjanjem skupnosti. Pravzaprav vsi boji na poti kreativne avtonomije v umetniških kolektivih izhajajo iz umetniške produkcije. Pri vsakem ustvarjalnem procesu, projektu ali intervenciji lahko spremljamo razvoj ustvarjalnosti skupine, ki nastaja iz konfliktov med člani, iz dissenzov, s katerimi se išče skupni izraz novega fikcijskega konstrukta. To je načrtni rezultat kreativnega procesa, ki naj bi imel družbeni pomen. Obenem se v tem procesu odpira prostor ustvarjanja skupnosti, sam postopek postane poligon za premislek o sobivanju in soustvarjanju. Tako se ustvarjalni proces ob posameznih produkcijah sklene z uprizoritvijo, obenem pa ustvari nove odnose med člani skupine, ki se lahko še naprej spreminjajo. Lahko celo rečemo, da se pri vsakem procesu odvijajo vsi ključni boji ustvarjanja kolektiva – boj proti tihi hierarhizaciji, proti okorelosti in stagnaciji ter proti psevdopolitičnim

spekulacijam, da bi ustvarili resnične spremembe. Slednje se potem lahko nadaljujejo iz prvega v drugo dejanje, iz drugega v tretje, lahko ostanejo brez epiloga, saj ima produkcija družbeno imaginarnega lahko širši obseg in domet. Uspešni so tisti boji, v katerih ljudje ostajajo na okopih, brez odstopanja in navkljub vsem ideološkim različnostim, pri čemer spreminjajo načine povezanosti med člani kolektiva ter s tem ustvarjajo alternativo zunanji realnosti. Ta alternativa nastaja s pomočjo drugačnih razmerij – tistih, ki se zoperstavljajo diktatu kapitalističnega imaginarnega in odpirajo prostor radikalnih sprememb v skupnosti, ki šele in vedno nastaja. To širjenje in *večno nastajanje* je odgovor na oviranje družbenosti, s čimer se skuša ustaviti radikalna imaginacija. Samo tako skupnost ostaja odprta, vitalna in dinamična ter predstavlja nove možnosti ustvarjanja skupnosti ter ne nazadnje tudi kolektivne avtonomije. Po drugi strani daje vitalnost strukture moč posameznim dejanjem in večjim premikom k družbenim spremembam, saj ti postanejo vedno bolj natančni in uspešni, če je klima v kolektivu naklonjena delovanju v odnosnostnem konstrukt, ki se postopoma širi. Očitna je torej povezanost med notranjo dinamiko skupine in njenim javnim delovanjem. V praksi je vidna zahteva po *aktivnosti in bojevitosti*, s katerima se dialektične napetosti vzdržujejo, družbene spremembe pa prevprašujejo skozi osebne.

Pri tem prenašanju umetniškega dela z materialne ravni na raven družbe je ključnega pomena (avto)refleksija – skupek metodoloških postopkov, ki omogočajo vzpostavljanje določene klime in se uporabljajo za premislek o skupnem delu. (Avto)refleksija zagotavlja enakost in nenehne spremembe, omogoča oceno delovanja v funkciji sprememb, daje vitalnost delovanju, zagotavlja njeno prilagodljivost, omogoča predelovanje osebnega doživljanja ob zunanjih pritiskih in povezuje skupino, pri čemer omogoča prepoznavanje in razumevanje nevidnih oblik cenzure. Oviranje delovanja oziroma kontrolo vsebine, ki jo kapitalizem ustvarja z ekonomskimi pritiski in ki se na psihičnem nivoju kaže kot močna samocenzura, je mogoče obvladati le z metodično avtorefleksijo. Osebni doživljaji postanejo skupni, skrbi se sprevrčajo v cilje, negujeta se empatija in skrb, solidarnost se gradi s čustvenimi vsebinami, ki so temelj ustvarjanja skupnosti. Ko se ustvari visoka stopnja zaupanja, se odpre prostor detabuizacije, prevpraševanja lastne pozicije, ozaveščanja, celo dissenzov, ki postavljajo zahtevo po ponovnem premisleku in repolitizaciji delovanja. Metode tako postanejo orodje metacenzure in subvertirajo ohranjanje sistema, medtem ko procesualnost zagotavlja odprtost skupnosti v smislu, da njena imaginacija ni le duševni odziv na dogodke, ampak je temelj nove prakse. Slednje pomeni vzpostavljanje določenih odnosov, njihovo preverjanje v realnosti, njihovo ustvarjanje in prakticiranje na poti k novim oblikam skupnosti, morda pa tudi kolektivne avtonomije.





Članek se osredotoča na pojave, razvoje in potencialne male umetnosti (kleinkunsta) v slovenskem prostoru. Mala umetnost kot forma umetniškega odziva, ki prek raznolikih uprizoritvenih žanrov – kot so kabaret, nova burleska, improvizacijsko gledališče, stand up, intervencije v javni prostor, sodobni cirkus ter dragovski, kvirovski in LGBTQI+ scenski dogodki – podaja družbeni komentar obstoječe tradicionalistične, heteronormativne, patriarhalne in kapitalistične družbe. Članek okvirno razdeli termin male umetnosti, njene umetniške in družbene prvine ter jo poskuša tudi konkretno prepoznati v lokalnem prostoru. Ta široki krovni pojem namreč zaznamuje heterogenost tematik in estetik, v Sloveniji pa ima še toliko bolj specifičen podton in položaj, saj maloštevilna populacija ovira razvoj in vpliv male umetnosti. Pri izboru ustvarjalk in ustvarjalcev male umetnosti sem se osredotočila predvsem na tiste, ki delujejo v sferi nevladnega sektorja, ustvarjajo kontinuirano, so umetniško kredibilni in niso tržno naravnani.

---

**Ključne besede:** alternativno gledališče, kvir, LGBTQI+, male umetnosti, kleinkunst

---

**Zala Dobovšek** je dramaturginja, teatrologinja in docentka za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Na AGRFT je diplomirala iz dramaturgije in se v času študija izobraževala na gledališki akademiji DAMU v Pragi (Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze). Leta 2019 je doktorirala na AGRFT (smer Študiji scenskih umetnosti) z disertacijo *Gledališče in vojna: temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja*. Je aktualna predsednica Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. Deluje kot praktična dramaturginja, recenzentka, mentorica kritiškega pisanja in pedagoginja.

zala.dobovsek@yahoo.com

# Formati in potenciali lokalne »male umetnosti«

Zala Dobovšek

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

## Uvod

Pričujoči prispevek se osredotoča na pojave, razvoje in potenciale male umetnosti (kleinkunsta) v slovenskem prostoru. Ta umetniški žanr je v svojem izhodišču vselej angažirano povezan z okoljem, v katerem deluje, in sicer z vidika nenehne refleksije in kritike sočasnih dominantnih družbenih in kulturno-umetniških fenomenov. Mala umetnost je način umetniškega odziva, ki prek raznolikih uprizoritvenih žanrov – kot so kabaret, nova burleska, improvizacijsko gledališče, stand up, intervencije v javni prostor, sodobni cirkus ter dragovski, kvirovski in LGBTQI+ scenski dogodki – podaja družbeni komentar obstoječe tradicionalistične, heteronormativne, patriarhalne in kapitalistične družbe. Izjemno raznoliki principi male umetnosti pa kljub temu prioriteto ne želijo izpodrivati ali načelno oponirati mainstreamovski produkciji (kvečjemu jih ta »navdihuje«), temveč predvsem ustvarjati in ohranjati alternativne prostore neodvisnega umetniškega izražanja – z vidika vsebin, formatov, prostora in trajanja. Mala umetnost se samodržno upira nadvladi profitabilne in populistične družbe, a jo hkrati tudi že ironično reflektira in se prav v odnosu oziroma kontrastu z njo (torej s konvencijo v najširšem pomenu) tako rekoč tudi vzpostavlja. Specifično prepoznavna lastnost male umetnosti pa je tudi, da se najpogosteje snuje po principu kolektivnega avtorstva, s čimer praktično in ne le deklarativno podaja komentar o podiranju zakoreninjenega hierarhičnega sistema ustvarjanja znotraj uprizoritvenih praks.

Članek okvirno razdela termin male umetnosti (kleinkunst), njene umetniške in družbene prvine ter jo poskuša tudi konkretno prepoznati v lokalnem prostoru. Gre namreč za širok krovni pojem, ki ga zaznamuje heterogenost tematik in estetik in ki ima v Sloveniji še toliko bolj specifičen podton ter položaj, saj maloštevilna populacija ovira razvoj in vpliv male umetnosti. Pri izboru ustvarjalcev in ustvarjalcev male umetnosti pri nas sem se osredotočila predvsem na tiste, ki delujejo v sferi nevladnega sektorja, ustvarjajo kontinuirano, so umetniško kredibilni in niso tržno naravnani. Osrednje akterje male umetnosti prepoznam v festivalu Mesto žensk, produkcijah Zavoda Emanat, Sindikatu odklonskih entitet, Kabaretu Tiffany, kantavtorju in performerju Marku Breclju, novem cirkusu Mismo Nismo, kolektivu Hupa Brajdič,

pisatelju in izvajalcu Andreju Rozmanu - Rozi ter glasbeniku in lutkarju Matiji Solcetu. Poleg omenjenih je v našem prostoru vsekakor prisotnih še več izvajalcev in izvajalk male umetnosti, morda so ti bolj priložnostni in manj kontinuirani, a kljub temu pripomorejo k rasti, razvoju in raznolikosti te umetniške veje (mednje lahko štejejo še Rdeče zore, kolektiv Narobov ...)

## Mala umetnost in njena žanrska raznolikost: med dobesednim in simbolnim

Mednarodno uveljavljeni termin *kleinkunst* (mala umetnost) že sam po sebi sporoča, da se je prvotna afirmacija tega žanra vzpostavila v nemškem okolju oziroma v germanskem kontekstu, ki tako na področju razvoja uprizoritvene umetnosti kot tudi predvsem njene temeljite zgodovinske in sodobne teoretske obdelave velja za eno od glavnih sidrišč gledališke teorije. Etimologija besede (klein-) je sprva kazala na njeno t. i. minornost v več pogledih. Na eni strani predikat *mala* nakazuje na njen dobesedni oziroma materialni pomen, torej na samo obliko tovrstnih gledaliških dogodkov, ki so bili razmeroma kratki, s skromnim produkcijskim zaledjem in praviloma zasnovani kot solo izvedbe ter so potekali v majhnih/komornih prostorih, s tem pa načrtno iskali samosvoj in predvsem bližji kontakt z občinstvom – čeprav ne nujno vselej interaktiven oziroma participatoren. Že od samega začetka pa vse do danes bi lahko odnos male umetnosti do njenega občinstva označili z izrazom »*intimate distance*« (Hadley). Ta »intimna razdalja« je brez dvoma odigrala tudi svojo politično vlogo, še posebej v razmerju do preostalih sočasnih obstoječih in dominantnih oblik (narodnih, ljudskih, opernih) gledališč, ki načelno – tako fizično kot perceptivno – ločujejo oder od avditorija; ohranjajo primerno oziroma vljudno razdaljo – »varno distanco«. Mala umetnost je med drugim želela vzpostaviti, če že ne *nevarno distanco* z občinstvom, pa vsaj manj varno, se pravi neposredno, pretočno in s tem tudi bolj medsebojno dovzetno, mestoma celo ranljivo.

Mala umetnost pa je poleg zgoraj omenjene opisne/materialne označbe imela še dodatno simbolno pomensko premiso, ki je nastala v relaciji oziroma kot kontrast z večinsko gledališko produkcijo. Mala umetnost v širšem javnem, lahko rečemo tudi meščanskem, buržoaznem diskurzu pač ni bila *visoka* umetnost, saj je bila v nasprotju z njo preveč liberalna, eksperimentalna, »neambiciozna«, vulgarna ali preprosto banalna. A točno vse to je – seveda s polnim notranjim zavedanjem in samoironijo – v resnici tudi želela biti. Pojav male umetnosti tako nekoč kot tudi dandanes nedvomno beremo kot politično gesto, ki si je prek sprevrčanja v vseh pogledih normativnih pričakovanj javnosti in občinstva ustvarila svoje (marginalne) avtonomne cone izrekanja, izvajanja in pronicljive refleksije o mehanizmih družbe,

ki jo obdaja. Optimalne različice male umetnosti izvajajo naslednje: ne gre le za uporabo proti večinski miselnosti in umetniškemu ustvarjanju osrednjih tokov, temveč za sočasno vpeljavo novih načinov reprezentacije, vsebin in vključevanja vseh družbenih razredov in manjšin – torej vzpostavitve (kulturnega) alternativnega polja. S tem se dotikajo Lehmannove teorije o političnem, ki pravi, da gre za »navidezni paradoks, da je gledališče politično v tolikšni meri, kolikor kategorije političnega prekinja in 'izloča' namesto da bi jih utemeljilo s še tako dobro mišljenimi novimi zakoni« (301).

Med žanre male umetnosti spadajo stand up komedija, improvizacijsko gledališče in kantavtorski nastopi, k temu pa lahko prištejemo še (neo)burlesko, sodobni cirkus in performativne (solo)animirane forme, pri čemer se vsi omenjeni formati seveda ves čas posodablajo, reformirajo in so podvrženi interdisciplinarnosti z drugimi umetniškimi prvinami. Malo umetnost lahko glede na njeno bogato razvejanost do določene mere umestimo tudi v t. i. žanr *cool fun*, kot ga definira Lehmann in ki sega v 80. in 90. leta prejšnjega stoletja. Cool fun je veljal za angažirano gesto gledališke prakse, ki je zavračala ustaljene in klasične forme, vrednote in pričakovanja, pri tem pa vnesla tudi samosvoj tip dramaturgije, temelječe na fragmentarnosti, disasociacijah, kolažni strukturi in popkulturni ikonografiji (citatov, aluzij, šal ...) Struktura cool fun uprizoritev pogosto izhaja »iz motivov televizije, kina in pop glasbe, smešnih epizod, ki so ironično distancirane, sarkastične, cinične, brez iluzij in 'cool' po tonu« (144). Hans-Thies Lehmann izpelje teorijo, da ko je poznavanje drugih tekstov (slik, zvokov) priklicano in parodistična prilastitev v smehu potrjena, je publika teatralizirana – kabaret in komedija živita od te interakcijske oblike prav tako kot cool fun (144).

Interakcijsko obliko pa lahko v povezavi s primeri male umetnosti razumemo tudi širše in morda že s političnim podtonom, saj »zavezništvo«, ki se vzpostavlja med izvajalkami in izvajalci ter občinstvom ni bistveno le zaradi sprotnih uprizoritvenih učinkov (odrsko dogajanje, ki se napaja s sprotnimi reakcijami občinstva), temveč predvsem in najbolj, ker si obe polji predstavljata skupnost, ki sega onkraj določenega (minljivega) scenskega dogodka. Mala umetnost gradi svoj odnos z občinstvom ne le na ravni umetniškega značaja, marveč tudi z vidika sociološkega zavezništva, saj gre za vzajemno podpiranje sorodnih nenormativnih vrednot, izkazuje se prizadevanje za opolnomočenje manjšin in nasploh je prisotno progresivno mišljenje sveta. A mala umetnost skozi aktualno optiko v skladu z razpršenostjo sodobnega časa razdrobi tudi lastne okvire, ki so morda nekoč (še lahko) bili stabilnejši. Bistveno vprašanje namreč je, ali je v času multikulturalnosti in hiperkapitalizma v kontekstu politike umetnosti »uprizoritvena umetnost še sploh lahko prekoračitvena (transgressive) ali je le še uporna (resistant)« (Lehmann 300).

## »Male« prostorske politike

Kaj vse prostor pomeni mali umetnosti, ni enostavno vprašanje, saj se zdi, da je njuno razmerje precej kompleksno in ambivalentno. Izvajanje predstav male umetnosti se pogosto uprizarja v subkulturnih, avtonomnih, klubskih, industrijskih in začasnih lokacijah, glavni atribut teh prostorov so nestabilnost, nevidnost, začasnost (heterotopije) in marginalnost, predvsem pa izrazit odklon od neoliberalnega kapitalizma in potrošnje. Infrastruktura, ki jo kleinkunst s pridom uporablja, naj bi se razumela kot neprofitabilna, neodvisna in delujoča po principu čim manjše hierarhijske organizacije (kolektivno vodenje). Že samo z izborom prostora določen dogodek male umetnosti opravi polovico svojega stališča. A na drugi strani se je treba zavedati, da tovrstni obrobni prostori niso vselej svobodna izbira in morebitno »načelo«, ampak tudi edino, kar si produkcijsko zaledje organizacij male umetnosti lahko privošči. Pomen lastne družbene izključenosti, ki jo mala umetnosti sicer ves čas tako kritično kot tudi ironično samoreflektira in uporablja za svoj kreativni modus operandi, je kljub vsemu dvorezen. Razumljivo je, da se scena malih umetnosti odmika čim dlje od mainstreama in siceršnjih družbenih (spolnih, rasnih, nacionalnih, generacijskih, seksualnih) normativov in spon, a to lahko pomeni tudi, da se lahko prav tako hitro ujame v »famiarni« krog delovanja in komunikacije. Da prepričuje že prepričane. A navsezadnje je tudi to lahko legitimna pozicija, saj (uprizoritvena) umetnost ni le svetišče in prosveta, ampak je lahko zgolj zatočišče.

Številne raznolike oblike male umetnosti tematizirajo predvsem probleme vesplošnega družbenega nadzora, ki posegajo v prostor vsakega od nas, kritično reflektirajo strukturne anomalije, tabuje in konservativnost. Afirmacija forme male umetnosti je vselej že tudi manifestacija njene vsebine, ki je svobodomiseln, progresivna in neuklonljiva, obenem pa tudi vključujoča do raznolikih populacij deprivilegiranih manjšin. Če torej na eni strani modele ustvarjanja male umetnosti zaznamuje vsaj vsebinska in izvedbena neodvisnost in je to tisti parameter, s katerim se tudi njegova produkcija najbolj napaja in regenerira, pa je na drugi strani velikokrat soočena z nenehnim bojem za prostor in z omejeno, negotovo postprodukcijo. Nestalnost in fluidnost sta dobrodošli z vidika nenehnega preizpraševanja, tveganja in eksperimentov, a sta v istem hipu tudi morebitna zavora razvoja, kakovosti in ustvarjalnega mira. Lociranje dogodka prav tako pogojuje stopnjo rekrutiranja novih občinstev, kjer se znova pojavi pomembno vprašanje, ali osrednja motivacija dogodkov male umetnosti izhaja iz oponiranja večini (mainstreamu) ali iz želje po afirmaciji vsega odrinjenega/zatiranega/nelagodnega ali preprosto želi biti zatočišče tistim, ki jim osrednje (javne) institucije z okornimi estetskimi reprezentacijami ne nudijo dovoljšnje kulturno-umetniške raznovrstnosti. Tisti z nenormativnimi življenjskimi stili in »neprilagajeni« okusi v tem primeru poiščejo svoj interes, pogosto tudi skupnost, drugje. Psihološka potreba po pripadnosti je navsezadnje neizbežna – ne

glede na profil občinstva. V tem je prepoznana »potreba po prostoru skupnosti, kar si je že vse od antike gledališče vedno znova prizadevalo: v atenskem polisu, v srednjem veku, v Wagnerjevih zgodnjih idejah festivala« (Lehmann 204). Obrobna skupnost se v primeru male umetnosti nedvomno »lastnoročno« opolnomoči in je povsem priznana v okviru svojega prostora, a vendar to še ni zagotovilo, da bo opolnomočenje seglo tudi dlje, da bo prebilo zid marginale in vstopilo tudi v zavest dominantnih politično-kulturnih struktur. Zastavlja se ključno vprašanje, koliko mala umetnost želi vzpostaviti in ohraniti svoj neodvisni prostor in koliko vključuje tudi – bolj ali manj očitno – agendo po vplivu na dominantne prostore oziroma osrednjo gledališko sceno v določenem okolju.

## Umestitev na lokalni sceni

Žanru male umetnosti torej pripada nekaj fiksnih atributov (netipična prizorišča, komornost, mobilnost ...), medtem ko je del njenih vsebinskih značilnosti vselej odvisen od razmer družbe, s katero je obkrožena. Kot taka vedno predstavlja odvod od večinske produkcije, a profil tega odvoda se formira »pod vplivom« že obstoječih vsebin in reprezentacij; bolj ko mainstreamovska produkcija (javni zavodi) v določenem okolju zaostaja v progresivnosti uprizarjanja in je estetsko nenapredna, več motivacije in zagona se naseljuje v ustvarjalke in ustvarjalce (ter občinstvo) male umetnosti. V slovenskem prostoru je v institucionalnih gledališčih in siceršnjih večjih prizoriščih prostor za manjšinske in marginalne teme zelo skrčen, največkrat predstave s problematiziranjem rasizma, razredizma, LGBTQI+ tem, starizma, seksizma, patriarhata in podobnih motivov nastajajo bolj kot izjema, ne pravilo, in predvsem kot samoiniciativna pobuda določenih režiserjev oziroma režiserk, manj s strani umetniško vodstvenih vizij in sistemskih strategij. Velikokrat reprezentacije omenjenih tem sprožajo polemike, saj so koncipirane precej stereotipno, zmotno, površinsko in igrajo na hipni učinek brez dolgoročnega vpliva. Kljub nekaterim očitnim težnjam na domači uprizoritveni sceni, da bi ta postala inkluzivna v vseh pogledih, še vedno ostaja prikrojena reprezentacijam, ki jih usmerjajo patriarhalne, heteronormativne, belske, krščanske in elitistične direktive.

Kaj je torej tisto, kar je in še vedno kontinuirano poganja željo po obstoju male umetnosti pri nas: predvsem so to angažirane oblike uprizoritvenih praks, ki afirmirajo prezrte in neozaveščene perspektive, ki bi jih sodobna družba morala že zdavnaj enakovredno in enakopravno integrirati v svoj ustroj. Še bolj pa gre za idejo razpiranja perspektiv na gledališče kot tako, na njegove potenciale raznovrstnosti in eksperimentov, ki segajo onkraj aristotelske dramaturgije, tekstocentrizma in zgolj biološkega reprezentiranja spola. Mala umetnost predstavlja alternativo na ravni narativov in se hkrati izmika standardizaciji scenskih žanrov, ne le njihovim oblikam,

temveč tudi lokaciji izvedbe; kot že omenjeno, najpogosteje se izvaja v klubskih prostorih, na ulicah, v zapuščenih stavbah, galerijah, predverjih, kletih, včasih se celo infiltrira v nek že obstoječ dogodek (subverzivna intervencija).

## Raznolik spekter »male umetnosti« pri nas

Definicija male umetnosti je torej dokaj razpršena in brez dvoma ob pričujočem izboru konkretnih primerov, ki jih prispevek izpostavlja, obstaja še precej drugih, vendar se tokratna selekcija opira na tri temeljne adekvatne postavke: nastajajo na nevladni sceni, so umetniško kredibilni, ustvarjajo kontinuirano in niso tržno naravnani.

Eden izmed prvih etabliranih promotorjev male umetnosti pri nas je zagotovo mednarodni festival sodobnih umetnosti Mesto žensk, pri katerem je zastopanost male umetnosti sicer parcialna in ne celostna. V domačem prostoru festival že skoraj trideset let lokalno občinstvo seznanja z raznolikostjo estetskih žanrov, med njimi tudi z različicami male umetnosti. Mesto žensk promovira domače in mednarodne umetnice in teoretičarke ter opozarja na diskriminacijo v umetnosti in kulturi, pri tem pa izhaja iz temeljne premise o deprivilegiranosti žensk v umetnosti kot tudi nasploh. Festival je družbeno angažiran, političen, transdisciplinaren in feminističen, z vidika obiskovanja dostopen vsem, a hkrati jassen pokazatelj segregacije občinstev. Občinstvo Mesta žensk niso odjemalci osrednje, meščanske, »visoke« in tradicionalne umetnosti, temveč povsem samosvoje, tako rekoč ločeno občinstvo z močnimi preferencami o kritičnem reflektiranju družbe z vidika manjšin in spolov. Festival, ki je nastal kot posledica oziroma rezultat predhodnih feminističnih gibanj in bojev pri nas, že skoraj trideset let neguje alternativni prostor umetniškega izražanja. Ustanovitev festivala v času vrvenja civilnodružbenih gibanj ni predstavljala le utelešenja emancipacije spola, temveč tudi sodobne družbe in umetnosti. Temeljno vodilo je bilo: feminizem ni stvar žensk, ampak družbe, ne gre le za pregon diskriminacije in marginalizacije žensk, ampak za njihovo ultimativno enakopravno uveljavitev na vseh družbenih ravneh in umetniških področjih. Da sta obe polji v petindvajsetih letih napredovali, je seveda privid. Ob širjenju feminizma in drugih emancipatornih gibanj se je v nasprotni smeri spletal »novi patriarhat«, ki je perfidno in nevidno proizvedel cel niz svežih, sicer na videz elegantnejših zatiranj: prekarizacijo, retradicionalizacijo, feminizacijo poklicev in neštete oblike sodobnega seksizma.

V vsem tem času je Mesto žensk z vidika dominantnih vladajočih struktur kot tudi gledališke stroke in medijev še vedno pogosto deležno stigmatiziranja, skepse in ga celo opisujejo kot getoizirano obliko festivala, češ da promovira le ženske (to seveda ni res), a tudi če bi, je to neprimerljivo s siceršnjo produkcijo, kjer še vedno dominirajo moški in patriarhalne perspektive na umetnost in družbo. Morda bo nekoč poseben dogodek

predstavljal moment, ko bo ta festival vodil moški. Programske vizije Mesta žensk so že od samih začetkov afirmirale robne in podcenjene umetniške (uprizoritvene) jezike, kot so kabaret, burleska, stand up, in jih vrednotile ne le kot povsem enakovredne, pač pa kot še kako konstitutivne pri razumevanju in oblikovanju inkluzivne družbe. Idejna zasnova dogajanja festivala tako na eni strani spodbuja marginalne gledališke prakse, transgresijo v žlahtnem pomenu, je maksimalno vključujoča do LGBTQI+ populacije, prav tako rasne in generacijske raznovrstnosti. V kontekstu atributov male umetnosti je najmočnejši v osvetljevanju in podpori nenormativnih družbenih skupin, diverziteti spolnih identitet in seveda brezpogojni emancipaciji žensk. Hkrati pa festival zaznamuje tudi prepoznavna prostorska politika, saj se Mesto žensk z dogodki pogosto naseljuje v atipična prizorišča, kot so klubi, galerije, ulice. Mesto žensk seveda umeščamo v poseben sektor izvajanja male umetnosti, saj poleg lastne produkcije tovrstnega žanra prednjači predvsem v svoji vlogi gostitelja in vabitelja mednarodnih maloumetniških projektov. V obeh primerih pa je prav zaradi narave dogodkov vsakič znova pod vprašanjem njegovo financiranje, kar je le še en dokaz, da umetniško vodenje dreza tja, kamor »ne bi smelo«, torej – točno tja, kamor mora.

Med domačimi zavodi je trenutno v produciranju male umetnosti vsekakor v ospredju Zavod Emanat, ki deluje na področju scenskih umetnosti in generira skupnost, ki jo zanimajo izmenjava, komunikacija in artikulacija zdajšnjosti sodobne družbe. Že od leta 2013 izvajajo izstopajoč projekt – tehnoburlesko *Tatovi podob*. S tem domačo uprizoritveno sceno zalagajo s svojo kritično neprilagojenostjo in samosvojestjo, s katerima prevprašujejo zakrnelo družbeno ureditev. Kvirovski žanri so po evropskem in svetovnem gledališkem prostoru že povsem kanonizirani, a pri nas ta afirmacija ni tako samoumevna. *Tatovi podob* tako z dajanjem glasu nevidnemu, odrinjenemu in zatiranemu prevzemajo vlogo alternative oziroma subkulture, ki se upira standardizaciji umetniškega izražanja. Pri tem pa ves čas sporočajo, da njihova estetika ne predstavlja »hrbtne strani« siceršnje gledališke produkcije, temveč njeno vzporednost.

Četudi se načeloma dogaja v alternativnem okolju (domicil je našel v Teatru Gromka na Metelkovi) in ne tam, kjer bi se morda moral, gre za svojevrsten koncept, ki sistematično in z dolgoročno vizijo komentira in vstopa v kritični dialog z okrnelo družbeno ureditvijo, preizprašuje njen (zamejeni) smisel, dominantnim redom izpodbija moč in oporeka nadvladi kolektivnega mišljenja. Zametki ideje in sloga sicer segajo v predstavo *Drage drage* koreografinje in plesalke Maje Delak, ki je leta 2007 nastala v produkciji Zavoda Emanat. *Tatovi podob* se napajajo iz dveh virov: aktualnosti (družbe) in samoironije. Prva sestavina, torej reagiranje na dane družbene okoliščine, je tista vitalna snov, ki tehnoburlesko pravzaprav ohranja pri življenju. Serija posameznih točk, ki jih vsakič povezuje kvirovsko naravnano konferansje, se sestavlja v celoto celovečernega druženja nastopajočih in občinstva, med katerimi se pogosto spleta naelektreno zavezništvo, ključni temelj dogodka. Gre za paradoks



součinkovite reciklaže, kjer znano vsakič znova zavibrira drugače in kjer se lovi in pričakuje (kakovosten) užitek ponavljanja. Obisk predstave je namreč svojevrsten repetitivni ritual (poteka nekajkrat letno), druženje in hkrati umetniška izkušnja. Večletni trajajoči cikel *Tatovi podob* razpira, goji in razvija nove tipe burleske in kabareta, obenem pa poleg humorne, a nič manj zajedljive kritike aktualnega vsakdana skrbi tudi za afirmacijo kvirovskih vsebin in LGBTQ+ skupnosti. Tako *Tatovi podob* kot *Sindikata odklonskih entitet* opravljata pomembno funkcijo znotraj polja domače scenske produkcije, ki načeloma še vedno deluje na temeljih heteronormativnosti in patriarhalnih matric. *Tatovi podob* so bili leta 2014 že uvrščeni v spremljevalni program Tedna slovenske drame, medtem ko se je povabilo v spremljevalni program Festivala Borštnikovo srečanje zgodilo »še« leta 2018.

Sindikata odklonskih entitet že v samem imenu nosi paradoks in mehko provokacijo, s katero se tudi v samem programu in lastnem karakterju ves čas spogleduje. Tako producentke in producenti kot izvajalke in izvajalci praviloma prihajajo iz nevladne sfere in delujejo na polju prekarnih razmer (kjer zaposlujejo »sami sebe«), kot taki so delovno ranljivi, brez delavskih pravic, a še vedno tudi brez podpore oziroma obstoja formalnega sindikata, čeprav bi ga ta veja kulturnih delavcev in delavk nujno potrebovala. Gre torej za »uprizoritveno platformo za pripadnike in simpatizerje robnih urbanih žanrov«, festivalski naziv *sindikata* lahko torej razumemo ne le kot samoironijo, temveč tudi kot simbolno (umetniško) zatočišče za vse tiste, ki preferirajo robne performativne prakse in odklonsko umetnost, ki odriva mainstreamovske postulate in minimalizira pričakovanja po popolnih in polno produktivnih izdelkih. Festival se zato ves čas nagiba k reprezentaciji različnih variacij satire, parodije in nove komedije. Programska zasnova in celostna atmosfera se naslanja na žanr kleinkunsta – t. i. »malo umetnost«, kamor vključujemo scenske žanre, kot so »kabaret, burleska, improvizacijsko gledališče, stand up komedija, variete idr. Predstave, nastopi in odrske točke se pretežno izvajajo na manjših ali klubskih prizoriščih, ki primarno praviloma niso namenjena odrski dejavnosti, za nastanek pa so potrebna relativno nizka sredstva. Tovrstni nastopi vzpostavijo intimnejšo atmosfero z gledalci, ki dogajanje spremljajo 'od blizu', pogosto v njem tudi aktivno sodelujejo« (Potočki).

Festival Sindikata odklonskih entitet govori o družbeni angažiranosti in tudi pogumu, da v času novega kapitalizma, ko naj bi bil vsak umetniško-gledališki produkt na prvo žogo dopadljiv in rentabilen, predstavlja gesto upora tovrstni prazni diktaturi. In navsezadnje ne gre le umetniško produkcijo, temveč tudi za odločno in pogumno odpiranje prostora festivalskemu druženju kot takemu, ob čemer omogoča (samo)realizacijo vsem tistim »odklonskim« identitetam, ki jim institucionalne hiše v veliki meri še vedno obračajo hrbet. Kljub temu je vselej potrebna prava mera pazljivosti, da določen primer subkulture ne postane zgolj sam sebi namen, prav tako pa se ne bi smel dokončno odreči možnosti infiltracije v širšo javnost (ali osrednjo gledališko produkcijo).

Morda se bo sčasoma Sindikat odklonskih entitet uveljavil kot docela enakovreden člen slovenske festivalske mreže. Pa ne zato, ker bi želel postati tak kot drugi in se podvreči pričakovanjem večine, pač pa ravno nasprotno: da bi ga večina prepoznala kot relevanten glas robnih praks, ki imajo od nekdaj v sklopu scenskih ved vselej enakovredno vlogo pri vzpostavljanju relacij z zgodovino ali pa aktualnim kulturnopolitičnim stanjem. Vse, kar pri tem ostaja pač nujno in potrebno, je odprt, širok pogled in liberalno razumevanje raznolikosti umetniškega izražanja in aktivizma s strani tistih, ki festival (birokratsko) omogočajo, in tistih, ki ga reflektirajo. Sabina Potočki, kuratorica in producentka Sindikata odklonskih entitet, je med drugim zapisala:

»Ob ustanovitvi se osredotočamo na robne urbane žanre z elementi kabareta, nove burleske, kvira, groteske, ironije in satire. V program smo uvrstili predvsem tista odrska dela, ki se svojih vsebin lotevajo na neposreden, ironičen, a tudi subverziven in angažiran način. Izbrane predstave nekako izstopajo iz uveljavljenih žanrskih, pogosto pa tudi konceptualnih okvirov in se izogibajo uporabi populističnih klišejev ter seksističnih, šovinističnih ali ksenofobnih izjav.« (prav tam)

LGBTQI+ scena se je pri nas vzpostavila sicer že v 80. letih prejšnjega stoletja, nanjo pa je v veliki meri vplivala pankovska kultura (zlasti skupina Borghesia), ki je s svojo estetiko ženskih atributov, lasulj, šminke in čevljev utirala pot reprezentiranju nenormativnih podob spola in nasprotovala vnaprej danemu razumevanju spolnih družbenih vlog in seveda tudi vizualne pojavnosti. Še bolj pa se je LGBTQI+ skupnost zgradila v času ustanovitve Roza diska (1991–1993), ki se je dogajal v prostorih Kluba K4, začetki njegovega delovanja pa prav segajo v drugo polovico 80. let. Kmalu po letu 2000 so na osnovi omenjenih temeljev kvirovske subkulture že nastajale celovečerne predstave (*Somrak bleščavih sprevržencev*) v slogu draga in kvira, a so jih že od samega začetka vselej spremljali omejeni produkcijski pogoji in negotovost, a so kljub vsemu vztrajali pri ohranjanju inovativnosti in družbene relevantnosti. Kolektiv-laboratorij Kabaret Tiffany se ustanovi leta 2013 z željo po povezovanju generacij, estetik, okusov in umetniškega izraza. Najprepoznavnejši znak Kabareta Tiffany je že od nekdaj t. i. »temačni drag«, denimo predstava *Graveyard spinsters* v izvedbi performerskega dueta Jerneja Škofa in Dušana Pisića (Rakef). Motiv skupnosti je bil predvsem v povezovanju številnih dragovskih in kvirovskih performerjev, delujočih predvsem na individualni ravni, ki so nato vzajemno, po principu laboratorija (vključujoč vaje, delavnice, izobraževanje) pričeli kolektivno ustvarjati alternativno sceno *drag showa* pri nas. Prav tako kot pri projektu *Tatovi podob*, Kabaret Tiffany, ki ga ustvarjajo lezbični, gejevski, biseksualni, transseksualni in kvirovski performativni umetniki in umetnice, izhaja iz ideje ustvarjati lastne like s pomočjo podob, ki so nam blizu in so (pop)kulturno ponotranjene. Izhajajo iz estetike *campa* (Susan Sontag) – namernega pretiravanja in skrajne satire, ki postane že neverjetna, s tema pa se skozi subverzivno karikaturo prezrcali tudi ideja lažne in ponarejene narave vseh

privzgojenih družbenih identitet. Kabaret Tiffany svoj politični in emancipatorni potencial prepozna v razkrivanju obstoječih struktur spolnih vlog in identitet, ki so največkrat tudi že opresivne (prav tam).

Žanr kabareta kot takega se pojavi na začetku 20. stoletja kot avantgarda za izbrano občinstvo, pozneje pa je uspešen tudi v komercialnem okolju. Kabaret Tiffany v tem kontekstu ostaja specifičen in samosvoj, je sicer širše dostopen, a še vedno morda – a povsem zavestno – do neke mere lokacijsko getoiziran. Metelkova oziroma Klub Tiffany mu nudita produkcijsko zaledje in stalni prostor, ki v kontekstu male umetnosti gotovo vsebuje pomembno politično konotacijo. »Vsak prostor je dragocen, ne glede na to, kako majhen je, važna je volja. In seveda tudi sredstva« (prav tam). Seveda pa je tako specifična oblika uprizarjanja, kakršna sta drag in kvir, v našem okolju v primerjavi z drugimi vsaj evropskimi prestolnicami in mesti prepoznana premo sorazmerno s kvantiteto svojega občinstva. Prav tu se kaže temeljna vzročno-posledičnost splošnega ozaveščanja družbe o dragovski in kvirovski populaciji, saj nevednost na splošni ravni populacije ne more omogočati rasti občinstva. Sicer pa v Kabaretu Tiffany »želijo obuditi različne performerske prakse, ki so lastne LGBT umetnosti in teatralični kulturi, pri čemer izstopa drag, torej svojevrstna umetnost preoblačenja. Radi se sklicujejo na kulturne produkte, kot so mjuzikli, filmi in predstave, ki so sooblikovali domišljijo LGBT skupnosti« (Šučur). Leta 2009, ob petindvajseti obletnici LGBT gibanja v Sloveniji, so se v klubu Tiffany in klubu Monokel odločili, da kluboma dodajo priimek – Kulturni center Q. S tem so izrazili namero, da kluba na Metelkovi postaneta več kot prostor za zabavo, kot ga je dojemalo takratno občinstvo. Program klubov se je usmeril v gojišče LGBTQI+ kulture s poudarkom na predstavljanju, ustvarjanju in refleksiji LGBTQI+ umetniških praks. Predvsem tistih umetniških praks, ki so se v prejšnjem stoletju oblikovale okoli klubskih prostorov LGBT+ skupnosti. Mala umetnost se med drugim kaže tudi kot odvod določene skupnosti, ki na družbeno represijo odreagira s humorjem. »Navsezadnje LGBT-skupnost živi pod nenehnim družbenim pritiskom, zato je pomembno, da poskušamo tovrstne konflikte reševati tudi skozi humorno naravo odrskih likov in zabavo« (prav tam). Vodilo je, da so njihove predstave primarno zagotovo namenjene publiki LGBT skupnosti, a jih vse pogosteje obiše tudi splošno občinstvo.

Andrej Rozman – Roza leta 1981 ustanovi in do leta 1995 vodi Gledališče Ane Monro. Je začetnik improvizacijskih gledaliških tekmovanj v Sloveniji, leta 2003 pa ustanovi Rozinteaater. Poleg številnih sočasnih dejavnosti, ki jih opravlja (pesnik, pravljničar, dramatik), v kontekstu male umetnosti izpostavlja tista njegova dela, kjer se kažejo njene poglobitve komponente; neposredna, a zajedljiva družbena kritika in samoironična satira, ki sta vedno začinjena z avtorjevo komično distanco. Andrej Rozman – Roza v izbrane projekte vključuje tematiko aktualnih realnih kulturnopolitičnih problematik domačega prostora. Dolga leta je bil njegov

domicil uprizarjanja predstav KUD France Prešeren kot lokacija alternativnega, nekomercialnega in neprofitnega značaja. Avtorjev opus zaznamuje nenehna pikra kritika kapitalizma, neoliberalizma in pritiska RKC, pogosto pa so tovrstne predstave zasnovane z minimalno scenografijo, mestoma tudi maloštevilno zasedbo in se največkrat uprizarjajo v neinstitucionalnih okvirih. Njegova stalna značilnost je tudi, da svoje projekte opisuje z na novo izmišljenimi žanri, kot so monokomitradgedija, največkrat solo, kvazi kviz, globalna monodrama, romantična razsvetljenska drama ...

Leta 2009 je ustanovil t. i. zaničniško versko skupnost, o kateri na svoji spletni strani zapiše, da njene »vernice in verniki verjamejo, da je v Sloveniji možen ničodstoten davek na temelj slovenske države, slovenski jezik, in da sta na Zemlji možna tako ničodstotna revščina kot tudi ničodstotno onesnaževanje okolja, ne da bi za to morala izumreti človeška vrsta«. Zaničniško odmaševanje je koncipirano kot glasbeno-pevski dogodek, ki se zaradi živahne družbene angažiranosti in po svoji vsebini že približuje žanru kabareta, a ima hkrati format verskega obreda. Obred vodi Kenguru, kot zapišejo ob opisu, »k sodelovanju povabi tudi občinstvo, da ponavlja za njim jeziknaš in sodeluje pri petju. Ob Kenguruju nastopajo pevci in glasbeniki. Obred vsebuje pridigo, vrsto kratkih točk v zvezi z zaničniško vero in pesmi v različnih žanrih, od gospela do rokenrola.« Roza se pogosto sklicuje na pereče družbene fenomene, kot sta narodna zavest in ljubezen do jezika, ter pri tem preigrava izjemno tanke meje med domoljubjem, nacionalizmom in pričakovano skrbjo za ohranitev lastnega jezika, ki se navsezadnje povezuje ravno s kulturo/umetnostjo.

Leta 2008 je v predstavi *Najemnina ali we are the nation on the best location* skupaj z Mirel Knez na odru KUD France Prešeren tematiziral vprašanje globalizacije, privatizacije in nižjega socialnega razreda. Močna družbenokritična tendenca se je tematsko razslojila in zavzela držo, ki je uokvirjala pristno »slovensko dušo«, obdano s simptomičnimi težavami brezposelnosti, s kompleksi manjvrednosti in podrejanja »višjim silam«. Manira reprezentacije obstoječih družbenih zagat je bila v slogu male umetnosti skozi prizmo samoironije, humorja in zdrave distance. Z ikonografijo Hamleta je leta 2016 ustvaril projekt »za igralca in spremljajočega glasbenika« z naslovom Šekijeva Šunkica ali Hamlet po slovensko (globalna monodrama), v katerem je s prisposodbo skeptičnega in pesimističnega klovna vrtal v razloge za razpadanje družbe in države. Ker se je v njej konkretno navezoval tudi na aktualno družbeno stanje, je dogajanje zaznamovala tanka meja med fikcijo in resnico.

Nenehno kritično reinterpretiranje narodnih zaščitnih simbolov – naj bodo to gore, pesniki ali jezik – nakazuje na potrebo, da se tovrstni formati izvajajo na neodvisni sceni, saj se zdi, da si le tako privoščijo odsotnost cenzure. V *Passion de Pressheren* (2008) Roza s karikiranim pristopom, a na podlagi zgodovinskih dejstev oriše obdobje, ko je vzajemno s Prešernovim obupom rasla tudi ideja o zedinjeni Sloveniji.

Zdi se, da gre v njegovih projektih pogosto za dvoumno reprezentacijo slovenske družbe, do katere sočasno izkazuje izjemno skrb in se hkrati nad njo cinično zgraža.

Neprestana hudomušna kritika do družbe in politike je močno vpeta tudi v profil kantavtorja in »mehkoterorističnega« performerja Marka Breclja. Njegovo delovanje je tako vsestransko, večplastno in interdisciplinarno, da je zanj nemogoče najti poenoteno definicijo. Breclj z načinom svojega performativnega izražanja kontinuirano izvaja kritični upor na več ravneh. To je upor, ki ni vpisan le na deklarativno raven, ni začasen ali priložnosten, temveč nenehen, načelen, tvegan in v neposrednem dialogu z naslovníkom. Ne gre za institucionalno umetnost v siceršnjem pomenu, razen z vidika, da razumemo Breclja samega kot institucijo, saj (re)prezentira sebe in pri tem uporablja samo najnujnejše spremljevalne materiale. Njegovi angažirani pristopi izkazujejo izrazito kritiko oblasti, avtokracije in družbenega konservatizma, hkrati pa so vse njegove akcije tako uprizoritveno kot sporočilno vselej subverzivne, saj z njimi preizprašuje temeljna aktualna razmerja med umetnostjo in politiko.

Številne *mehkoteroristične* akcije, kontinuirane kandidature za župana mesta Koper, družbenokritični (nenormativni) kantavtorski nastopi in performativne intervencije vstopajo v kompleksna razmerja avtonomije umetniškega izražanja in zakonodaje, predvsem pa skozi prakso problematizirajo ustaljene ureditve javnosti (javnih prostorov) tako na ravni funkcionalnosti kot etike. Gre za upore na vsakdanji ravni, ki ne potrebujejo nujno vselej finančnega zaledja, temveč predvsem voljo, smisel za inovativnost in seveda drznost. Breclj nastopa kot nelagodni tujek in »moteči drugi«, ki je hkrati angažirani glas kolektivnega molka in transfer sporočila manjšine k večini. Na eni strani sicer označen kot marginalni umetnik, kljub vsemu ne pristaja na deklarirani, začasni, priložnosti upor, temveč ga posadi v svoj stalni obstoj, gibanje, pojavljanje in udejstvovanje – v eksistencialni absolut. Pripada mu impozanten opus, ki pa je razen redkih izjem s strani »uradne« gledališke zgodovine in teorije tako rekoč spregledan. Razloga sta najmanj dva: ker se nikoli ni podrejal okusu in pričakovanjem večine in ker je večino svojih projektov izvajal zunaj Ljubljane, kar lahko razumemo kot tipično usodo centralizacije, ki se edina »samoumevno« sproti vpisuje v teatrološko zgodovino.

Tudi glasbenik, režiser, lutkar in performer Matija Solce je na samih začetkih svoje umetniške poti deloval zlasti na obrobju, se povezoval z nevladno kulturno sceno in bil že od nekdaj močno vpet v mednarodno okolje. Kljub temu da je kasneje zablestel tudi znotraj institucionalnih lutkovnih gledališč, je njegova pozicija vedno izhajala iz polja neodvisne produkcije, kjer se je tudi kalil in prek sprotnega raziskovanja raznolikih občinstev (klubske in ulične predstave) izostril večšino vsestranskega komunikacijskega aparata. Netipične lokacije uprizarjanja lutkovno-glasbenih predstav, ki vsakič vsebujejo tudi pronicljive družbenokritične akcente in nenehno sprevrčanje »pravil« lutkovnega medija, hkrati pa čvrsta vez z občinstvom in mobilno

naravnane solo postavitve, gotovo pričajo o svojevrstni različici male umetnosti. Solce se je izobraževal na praški gledališki akademiji DAMU (Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze), kjer je leta 2016 doktoriral, na akademiji pa zdaj tudi poučuje. V zadnjem desetletju je prav tako stalno prisoten v institucionalnem kontekstu, redno režira v Lutkovnem gledališču Ljubljana in Lutkovnem gledališču Maribor, vendar njegovi začetki in kreiranje lastnega animiranega jezika segajo dlje nazaj, ko se je kot večstranski ustvarjalec pojavljal predvsem s solo lutkovnimi predstavami (tako za odrasle kot otroke) z minimalno scensko opremo in nizkimi produkcijskimi zahtevami, a na drugi strani izjemno večščino za inovativno animacijo, glasbo, humor in interakcijo. Te predstave, ki so še vedno žive, so med drugim *Happy Bones* (črno predmetno gledališče), *Pulcinella* (commedia dell'arte s predmeti), *Male pravljice za lahko noč* (ekspresivne lutke z živo glasbo), *Pasje življenje* (predmetno gledališče in koncert o življenju Karla Čapka) in druge. Solce predstavlja variacijo male umetnosti, ki je satirično kritična tako do družbe kot tudi do lastnega medija lutkovnega gledališča, ki ga ves čas raziskuje, vpenja v raznolike kontekste, subvertira in prek na videz malih projektov v resnici izvaja svojevrstno politiko izvajanja, predvsem pa novo, sveže razumevanje lutkovnega medija. To je pri nas namreč pogosto še vedno zaznamovano in razumljeno skozi tradicionalno optiko, ki se naslanja na idejo lutkovnega gledališča kot medija, namenjenega otrokom in prikazanega s konvencionalnimi lutkovnimi tehnikami.

Podobna usoda znotraj kolektivne zavesti do neke mere pripada tudi žanru novega cirkusa, ki pa si kljub temu tudi na slovenski uprizoritveni sceni utira svojo pot. Najbolj neodvisno, avtorsko in inovativno formo tega žanra lahko pripišemo kolektivu, t. i. »alt-art cirkuški skupini« Mismo Nismo, ki jo sestavljajo Oton Korošec, Eva Zibler in Tjaž Juvan. Ključni premik, ki ga je uvedel novi cirkus, je, da je njegov center postala izključno človeška sposobnost, prizorišča pa so se iz kulturnih ovalnih aren (ki so zaradi dobre celostne vidljivosti sočasno brisale tudi družbene meje med statusnimi položaji gledalcev) prenesla na običajne odre ali na ulico. Medtem ko je klasično cirkuško dogajanje podpirala nota senzacionalnosti, dramaturgija posameznih točk pa je bila medsebojno neodvisna (vsebinska avtonomnost živali, akrobatov, klovnov, žonglerjev ...), se v novem, sodobnem cirkusu goji preferenca za kompleksnejšo narativnost in zaporedje prizorov, ki jih veže več kot le naključno kolažno zaporedje prizorov. V polju novega cirkusa je nemalokrat prisotna tendenca po avtorskih delih, kjer se tako rekoč izogiba sodelovanju z režiserjem, le priložnostno se ekipa posvetuje z zunanji svetovalci ali dramaturgi, sicer pa predstave nastajajo po modelu enakopravne skupinske dinamike. Mismo Nismo prav tako ubirajo to pot, hkrati pa s svojim slogom novega cirkusa razpirajo svojo poetiko in prepletajo žanre performansa, fizičnega gledališča, akrobacije, predmetnega gledališča in vizualij. Na nek način ves čas preigravajo svojo lastno metodologijo delovanja (svoj žanr), hkrati pa ostajajo na »nedefiniranih tleh« in z lucidnim sarkazmom vstopajo tudi v

širša politično naravnana vprašanja o sodobnem individualizmu, turbokapitalizmu, ekološki katastrofi ipd. Do občinstva vzpostavljajo angažirano vez, v njem iščejo globlji razmislek o podanih vsebinah in ne le izkoriščanje opazovalnega užitka in čustvene pretresenosti, ki ga vzbujajo včasih tudi ekstremno (življenjsko) nevarni, a obenem tako zelo privlačni gibalni postopki, značilni za tradicionalni cirkus. Njihovo geslo je »naša estetika je surova, eksperimentalna ter polna napak«. Napaka kot fenomenološka kategorija pa je brez dvoma legitimna zaščitnica in celo navdih pri skoraj vseh oblikah male umetnosti.

Prav tako je čvrsta kolektivnost osrednji zaščitni znak ustvarjalnega kolektiva Hupa Brajdič, ki vsekakor izstopa v svojevrstni metodologiji delovanja, saj so t. i. »sodobni urbani klan« (Bulič),<sup>1</sup> njegovi člani in članice so tesno povezani v različnih kontekstih, in sicer tako v zasebnih kot javnih (kamor spada tudi performativno delovanje). V performativni sekciji imajo trenutno dejavnih okoli 15 ljudi, sodelujejo pa tudi z zunanjimi sodelavkami in sodelavci. Nekateri s časom tudi sami postanejo »Hupiči«, kar pomeni, da postanejo del zasebnih druženj. Njihova temeljna karakteristika je predvsem to, da se počasi, a vztrajno širijo. Pri njihovi uradni predstavitvi lahko preberemo: »Hupa Brajdič ni izmišljena oseba. Je umetniška družina, ki ustvarja v raznolikih kontekstih. Je entiteta, ki se v trenutkih povezovalnega zanosa naseli v njenih družinskih članih. Je svoboda in upor, je uteha in izziv, je posameznica in je skupnost.«

Zametki nastanka kolektiva izhajajo iz prijateljskega druženja, v katerem je bil od samega začetka navzoč velik interes za umetnost. Iz tega vzgiba je nastala prva predstava *Telegram za Gajo*, ki je bila leta 2006 uprizorjena v Gledališču Glej, nato pa so sledili številni projekti. Princip časovne dinamike nima enotnega vzorca, ker so projekti zelo različni. *Minljivke*, improperformanse na določeno temo, izvajajo vsak mesec. Nekateri performansi so izvedeni le enkrat, ob povabilu za določen dogodek, drugi pa so večletni, kot je projekt Čarovniški blues. Največkrat procesi nastajajo tako, da nekdo dobi idejo, ki jo nato dograjujejo vsi sodelujoči; ker pa kolektiv zajema zelo raznolike osebne profile, so ustvarjalni procesi dokaj kaotični. A ker obstaja brezkompromisna želja po ustvarjanju, se zastavljeni projekti na koncu realizirajo.

Hupa Brajdič koncept (de)hierarhije znotraj ustvarjalnih procesov razume zelo specifično. Pripadnost Hupi postane del osebne identitete, ki presega umetniško ustvarjalnost in jo hkrati močno zrcali. Kot tak je vir umetniške inspiracije in ustvarja novo obliko sobivanja znotraj družbe, ki v marsičem ne izpolnjuje potreb posameznika. Ima pa tovrstna bližina, tako Bulič, svoje izzive, »saj je včasih težko najti pravo mero med ustvarjalno svobodo in učinkovitostjo, težko je uveljavljati oz. spoštovati avtoriteto. Precej časa gre za iskanje skupne vizije, ampak to je pač

<sup>1</sup>Iz pogovora avtorice z Aljo Bulič, članico kolektiva Hupa Brajdič (avgust 2021).

neizbežen del bolj demokratično naravnanih procesov«. Načeloma pri predstavah ne uporabljajo odra in brišejo mejo z občinstvom, kar so poimenovali t. i. *invazivni teater*. Zgradijo umetniške pokrajine, »del katerih postane tudi občinstvo, ki pa zna biti sila nepredvidljivo. Ravno v tem je čar takšnega pristopa, čeprav se kot performer včasih opečeš« (prav tam).

Vsako uprizoritev prilagodijo prostoru in kontekstu. Pri Hupi Brajdič s perspektive kolaža raznolikih umetnosti dogodke pogosto zaznamuje fuzija gledališča, vizualij, glasbe, petja, plesa, mitologije in ritualnih vzorcev. Načeloma se izogibajo odrom, »oder je lahko vse«, kar pa vključuje izzive, zato »niso še odigrali dveh identičnih predstav«. Sodelujejo z zelo raznolikimi prizorišči in partnerji, doma in v tujini, od Festivala Ljubljana od bara Pr Žmavcu. Lahko se stlačijo v dnevno sobo, se izgubijo v gozdu, zavzamejo Švicarijo ali pa tovarno likalnih desk na vzhodu Ukrajine. Koprodukcijsko pogosto sodelujejo tudi s Športnim društvom Tabor, ki ima veliko posluha za umetnost. Produkcijski pogoji terjajo veliko iznajdljivosti, ker ne dobijo veliko javnih sredstev. »Tukaj se spet pokaže moč predanega kolektiva, ker vsak nekaj zna, nekaj ima in koga pozna. Nastopali smo že v zahtevnih, včasih prav divjih okoliščinah in takrat so nastale naše najboljše stvaritve.« Hupa Brajdič zagotovo v našem lokalnem kontekstu predstavlja zanimiv umetniško-socialni eksperiment.

## Zaključek

Kompleksnost, raznovrstnost, interdisciplinarnost, predvsem pa fluidnost žanra »male umetnosti« kaže na njegovo širino, odprtost in nenehno pretočnost med umetnostjo in družbo, individualističnimi in kolektivnimi praksami, sedanostjo in njegovo (samo)kritiko. Primeri festivalov, organizacij ter avtoric in avtorjev, zastopanih v tem prispevku, so naravnani po osebni avtoričini presoji, ki še zdaleč ni objektivna in dokončna selekcija, temveč izbor, ki je namenjen zlasti temu, da z danimi primeri prikaže žanrsko, vsebinsko in oblikovno diverzitetu malih umetnosti. Brez dvoma bi v pričujoči prispevek spadal še marsikdo, ki z inovativnimi in hkrati angažiranimi pristopi sooblikuje domačo uprizoritveno sceno. Ne le alternativno polje, temveč sceno kot tako, saj so male umetnosti tisti format scenske prakse, ki sicer lahko izhaja iz marginalnega in alternativnega okolja, a to še zdaleč ne pomeni, da želijo biti zmeraj tovrstno »stigmatizirane«. Male umetnosti so povsem enakovreden segment umetniškega polja. Čeprav je to njenim (notranjim) ustvarjalkam in ustvarjalcem jasno, pa bo potrebno to dejstvo še velikokrat poudariti v širšem javnem diskurzu.



- Hadley, James. »Kleinkunst or Neo-Burlesque?« *The Big Idea*, 11. maj 2009, <https://thebigidea.nz/news/blogs/sets-and-the-city/2009/may/56092-kleinkunst-orneo-burlesque>. Dostop 30. okt. 2022.
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. Krištof Jacek Kozak, Maska, 2003.
- Potočki, Sabina. »Uvodnik«. *Sindikato odklonskih entitet*, 2018, [sindikato.emanat.si/uvodnik](http://sindikato.emanat.si/uvodnik). Dostop 25. avg. 2022.
- Rakef Perko, Saška. »Kabaret Tiffany. Pogovor z Jernejem Škofom.« *Oddaja Oder, Rtv slo, Radio Ars*, 2. 10. 2018, [4d.rtv.slo.si/arhiv/oder/174565705](http://4d.rtv.slo.si/arhiv/oder/174565705). Dostop 26. avg. 2022.
- Rozinteatr. »Direktor.« *Rozinteatr*, [www.roza.si/urgenca/teater/direktor](http://www.roza.si/urgenca/teater/direktor). Dostop 30. okt. 2022.
- . *Zaničniško odmaševanje*. *Rozinteatr*, [www.roza.si/urgenca/za-odrasle/zanicnisko-odmasevanje](http://www.roza.si/urgenca/za-odrasle/zanicnisko-odmasevanje). Dostop 30. okt. 2022.
- Šučur, Maja. »Performativna umetnost: dražljivi pogledi kraljic preobleke.« *Dnevnik*, 28. julij 2016. [www.dnevnik.si/1042747510/kultura/oder/performativna-umetnost-drazljivi-pogledi-kraljic-preobleke](http://www.dnevnik.si/1042747510/kultura/oder/performativna-umetnost-drazljivi-pogledi-kraljic-preobleke). Dostop 25. avg. 2022.



The article focuses on the phenomena, developments and potentials of small arts (*Kleinkunst*) in the Slovenian space. Small arts are a form of artistic response that, through diverse performance genres – such as cabaret, new burlesque, improvisational theatre, stand-up, interventions in public space, contemporary circus, drag, queer and LGBTQI+ stage events – provides a social commentary on the existing traditionalist, heteronormative, patriarchal and capitalist society. The article elaborates the term small arts and its artistic and social elements and tries to identify it concretely in the local space. This broad umbrella term is characterised by the heterogeneity of its themes and aesthetics. In Slovenia, it has an even more specific undertone and position, as its development and influence are hampered by a small population. When selecting the creators of small arts, the author focused mainly on those working in the sphere of the non-governmental sector, who create continuously, have artistic credibility and are not market-oriented.

---

**Keywords:** alternative theatre, queer, LGBTQI+, small arts, *Kleinkunst*

---

**Zala Dobovšek** is a dramaturg, theatre researcher and assistant professor of dramaturgy and performing arts at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana (UL AGRFT). She graduated from UL AGRFT with a degree in dramaturgy and studied at the Theatre Academy DAMU in Prague (Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze). In 2019, she received her PhD from UL AGRFT (Department of Dramaturgy and Performing Arts) with the dissertation "Theatre and War: Fundamental Relations between Performing Arts and the Wars on the Territory of Former Yugoslavia in the 1990s". She is the current president of the Association of Theatre Critics and Researchers of Slovenia. She works as a dramaturg, theatre reviewer, critical writing mentor and pedagogue.

zala.dobovsek@yahoo.com

# Formats and Potentials of Local Small Arts (Kleinkunst)

---

Zala Dobovšek

Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana

---

This article deals with the phenomena, developments and potentials of small arts (*Kleinkunst*) in the Slovenian space. This art genre always deals with the environment in which it operates, in the sense of a constant reflection and critique of the prevailing social and cultural-artistic phenomena of the time. Small arts are a form of artistic response that comments on the existing traditionalist, heteronormative, patriarchal and capitalist society through various performance genres – such as cabaret, new burlesque, improvisational theatre, stand-up, public space interventions, contemporary circus and drag, queer and LGBTQI+ performance events. However, the extremely diverse principles of small arts do not primarily aim to challenge or counter mainstream production in principle (at best, they are “inspired” by it) but rather to create and sustain alternative spaces of independent artistic expression – in terms of content, formats, space and duration. Small arts self-reflexively resist the domination of a profitable and populist society, but at the same time, ironically, they also reflect and even relate to or contrast with it (i.e., with convention in the broadest sense). Another specific feature of small arts is that they are usually conceived according to the principle of collective authorship, thus providing a practical rather than merely declarative commentary on the subversion of the entrenched hierarchical system of creation within performance practice.

The article outlines the concept of small arts, its artistic and social elements and attempts to identify it concretely in the local space. It is a broad generic term, characterised by the heterogeneity of its themes and aesthetics, and has an even more specific undertone and position in Slovenia, where the small population hinders its development and influence. In selecting small arts practitioners in Slovenia, the article focuses primarily on those who work in the non-governmental sector, who create continuously, have artistic credibility and are not market-oriented. Small arts is a fully equal segment of the entire artistic polygon, and although this is clear to the small arts practitioners, this fact must nevertheless be emphasised again and again in the broader public discourse.



---

# Eseji / Essays

---

# Poročilo s fronte

## Scenarij za informans

---

Na podlagi resničnih pričevanj enaindvajsetih avtorjev in avtoric, ki želijo ostati anonimni, spisale: Simona Hamer, Jera Ivanc, Kim Komljanec in Simona Semenič  
Združenje dramskih umetnikov Slovenije

---

Enota Dramske pisateljice in pisatelji Združenja dramskih umetnikov Slovenije od leta 2018 aktivno deluje na področjih izboljševanja ustvarjalnih okoliščin, delovnih pogojev in pogodbenih razmerij, širjenja izobraževalnih in poklicnih priložnosti, obveščanja in ozaveščanja javnosti in članstva ter na drugih s sodobno slovensko dramatiko povezanih področjih.

V pričujočem *Poročilu s fronte* želimo opozoriti na prepogosto neprofesionalen in ignorantski odnos gledaliških poustvarjalcev – moški spol je v celotnem prispevku uporabljen kot generični spol – do sodobne slovenske dramatike in dramskih avtorjev v slovenskem gledališkem prostoru. Primere dobrih praks smo tako namenoma izpustili. V prispevku so uporabljene resnične izkušnje enaindvajsetih nagrajevanih in uprizarjanih avtorjev. Njihova pričevanja so anonimizirana.

*Zvonček.*

### **Prolog**

DRAMATIK: Pišeš.

DRAMATIK: Pisati zna vsak, nauči se že v prvem razredu osnovne šole. Ampak pisanje dramatike, no, zahteva posebne veščine. Ni toliko pisanje, je bolj zgoščevanje.

Fino tkanje.

DRAMATIK: Pišeš.

DRAMATIK: Mesece in mesece se poglobljaš v like, situacije, dogajanje.

DRAMATIK: Razmišljaš o kontekstu, podtekstu, sporočilu.

DRAMATIK: O formi, jeziku, strukturi.

DRAMATIK: O uprizoritvenem segmentu.

DRAMATIK: Pišeš.

Popravljajš.

Piliš.

Brusiš.

DRAMATIK: Ko je tekst končan, ga pošlješ v gledališče.

DRAMATIK: Potem čakaš.

DRAMATIK: Čakaš.

DRAMATIK: Čakaš.

DRAMATIK: Pošlješ prijazen opomnik.

DRAMATIK: Čakaš.

*Kakofonija: Pišem, brišem, se poglobljam v like, čakam, popravljam, čakam, pišem, čakam, razvijam misel, čakam, dodajam, pišem, čakam ...*

*Titulacija s kartončkom, na katerem piše »Umetniški vodja«.*

### **Kako se odzvati**

*Podajanje kartončka:*

UMETNIŠKI VODJA: Se ne odzoveš.

UMETNIŠKI VODJA: Se odzoveš in obljubiš, da boš besedilo prebral.

UMETNIŠKI VODJA: Se odzoveš. Po pol leta ali več besedilo zavrneš. Brez argumentov, za te nimaš časa.

UMETNIŠKI VODJA: Se z avtorjem dobiš na sestanku in mu pojasniš svojo umetniško vizijo:

Veš, jaz, ko dobim v roke tekst, se odločam instinktivno:

Takoj vem, ali je Mhm ali M-m.

*PROJEKCIJA:*

*»Gledališča se lažje odločijo za režijski koncept, režijsko idejo, predelavo, vizijo ali projekt, kot pa da bi poskusila tvegati z besedilom slovenskega dramatika. Slovensko gledališče se premalo zaveda, da ko ne goji domače, nacionalne dramatike, ni nič drugega kot gledališka produkcija, pravo duhovno moč dobi šele z uprizarjanjem izvirnega, slovenskega dramskega pisanja.«*

*Vinko Möderndorfer, Dnevnik (15. julij 2014)*

*Zvonček.*

DRAMATIK: Slovenski dramatik pri telefonu, prosim?



## Naročilo dramskega besedila

UMETNIŠKI VODJA: Bi šlo v dveh mesecih?

UMETNIŠKI VODJA: Rabim eno žensko zasedbo.

DRAMATIK: Kakšen napotek?

UMETNIŠKI VODJA: Ne, ne. Samo, da ne bodo igralci goli.

UMETNIŠKI VODJA: A lahko brez tistih tvojih didaskalij?

### PROJEKCIJA:

*»Sodobna slovenska dramatika postaja podporni steber gledališča in izgublja svojo avtonomno izrazno in umetniško moč. Teksti avtorskih projektov načeloma nimajo intence po literarni objavi, hkrati pa gledališča naročajo dramska besedila pri avtorjih, ki jih sama izbirajo in jim pogosto določijo tudi temo ali način obdelave nekega materiala. S tem se, kot že rečeno, dramatiku odvzema polnost avtorske funkcije, ker postane izvajalec in ne neodvisni ustvarjalec.«*

*Anja Radaljac, LUD Literatura (4. december 2015)*

DRAMATIK: Ob naročilu ne dobim nobenih navodil, razen zagotovila, da lahko pišem, o čemerkoli želim, besedilo oddam do roka, določenega v pogodbi, nato pa mi vodstvo noče izplačati honorarja, češ da to ni to, kar so pričakovali.

DRAMATIK: Režiser me povabi, da naredim dramtizacijo. Gledališču dostavim koncept in spišem utemeljitev projekta za MK, do sestanka z direktorjem pa nikakor ne pride. Ne odgovarja na maile. V gledališču mi zagotovijo, da bodo pogodba in postavke v njej jasne, ko se začnejo vaje. Besedilo je skoraj končano, režiser je zadovoljen, do začetka vaj nas loči nekaj tednov, ko izvem, da zaradi neurejenih avtorskih pravic za uporabo izvirnika moje dramtizacije ne bodo sprejeli. Brez pogodbe ne morem nič.

### Zvonček.

## Sodelovanje z režiserji, dramaturgi in umetniškimi vodji med procesom pisanja

DRAMATIK: Sodelovanja ni.

DRAMATIK: Čeprav je ves čas jasno, kdo bo režiral moje novonastajajoče besedilo, me režiser niti enkrat ne povabi na sestanek, ne komentira končne verzije besedila, niti se name ne obrne med procesom vaj.

DRAMATIK: Globoko v procesu pisanja, pred oblikovanjem zadnje različice, se dobim z režiserjem. Ko pridem na sestanek, ima pred seboj odprt tekst na prvi strani. »Nisem še prebral,« reče. »Daj mi pet minut.«

DRAMATIK: Režiser hoče brati že vse osnutke in prve verzije prizorov in se vmešavati s svojimi idejami in popravki. Njegovo nerazumevanje kreativnega procesa vodi do zmede in nelagodja.

DRAMATIK: Režiser me povabi na sestanek, da bi se pogovorila o mojem tekstu. Polovico sestanka mi razlaga o nekem drugem tekstu, ki ga je res želel delati, pa ga direktor ni sprejel, potem se pogovarjava o tem, kako nikjer ne dobi za delat. Potem je sestanka konec.

DRAMATIK: Režiser mi pove, da želi v krstni uprizoritvi črtati eno izmed zgodbovniških linij, ker ga ta del ne zanima. Prav tako ga ne zanima moja obrazložitev strukture, dramaturgije in ideje teksta.

DRAMATIK: Gledališče odkupi besedilo za dvajset igralcev, za veliki oder, nato pa postavijo na malem odru, s štirimi igralci.

DRAMATIK: Za gledališče sem po naročilu napisal besedilo, v katerem ima pomembno vlogo zbor. Zbor je brez pojasnila iz uprizoritve izostal.

DRAMATIK: Napišem kratko dramo, monolog, katerega osrednji smisel je, da je dramska oseba sama. Ko oddam besedilo, se ponudim, da lahko po potrebi besedilo dopišem, spremenim, sodelujem pri črtanju ... Nihče me ne pokliče, mi ne piše, nihče niti ne potrdi, da so oddano besedilo prejeli. Vaje se začnejo in končajo. Poustvarjalna ekipa v procesu vaj v monolog doda še eno osebo.

#### PROJEKCIJA:

»Če dramsko besedilo zares zaživi šele v uprizoritvi, prej pa ostaja mrtva črka na papirju, kot trdijo neke teorije, je odgovornost ustvarjalcev predstave in vodij gledališč tolikanj večja: kadar besedilo do nespoznavnosti zmrcvarijo, izženejo z odra ali nadomestijo s svojimi *nebulozami*, *mu ne dopustijo do življenja, ga torej pokončajo, še preden se je začelo. Ali se to zgodi zaradi režiserjeve (in še kogaršnje?) samozagledanosti in s tem občutka vsemogočnosti ali iz njegovih stisk in ustvarjalnih blokad (ali iz obojega, saj so si zadeve močno blizu), pravzaprav ni pomembno, važno se mi zdi, da bi se to dogajalo čim manjkrat in čim manj načrtno. Manj »motivov«, več besedil! Kar pomeni: več zavezujočega in manj poljubnega.«*

*Aleš Berger, Delo (25. oktober 2016)*

#### Zvonček .

##### Prva vaja

DRAMATIK: Pozabijo me povabit.

DRAMATIK: Mene tudi.

DRAMATIK: Jaz prvi dve vaji vodim sam, ker ima režiser druge obveznosti.

DRAMATIK: Sedim za mizo na prvi (in svoji zadnji) vaji. Nihče si me ne upa pogledat v

oči. Po uvodnem govoru režiserja besedo predajo meni, da povem, kako je besedilo nastajalo. Nihče me nič ne sprašuje o podrobnostih, nekako je čutiti, da si vsi želijo, da bi čim prej zapustil prostor. Gledajo v besedila, eni šilijo svinčnike, nekateri rišejo rožice, drugi pogledujejo na ekran telefončka. Počutim se odveč, nezaželen. Morda jih je le strah, pomislim, morda imajo le tremo pred mano. Saj razumem, pisci smo težki, morda se bojijo, da jim ne bi dovolil delati črt, da bi jim delal težave, morda jim ne bi hotel dovoliti preoblikovati celote ... Toda saj smo ljudje gledališča, saj vemo, da ima oder svoje zakonitosti, da so nekatere reči neobhodne ... Zakaj me nihče nič ne vpraša?

#### PROJEKCIJA:

*»V Sloveniji že nekaj časa prevladuje izrazito režisersko gledališče. Zanimivo je, da režiserji večinoma jemljejo klasične tekste in jih potem na novo napišejo in reinterpreterirajo. Tako nastane besedilna osnova za enkratno uporabo, kipa ji hrbet krije klasičnega predloga. Enkrat bi se bilo zanimivo vprašati, zakaj je tako? Kratko pri tem na žalost vleče sodoben dramski tekst.«*  
Alja Predan, Sobotna priloga (16. oktober 2015)

Zvonček.

#### Vaje

REŽISER: Tekst ne funkcionira.

DRAMATIK: Kaj, a jezikovno?

REŽISER: Ne, ne, v celoti. Čim smo šli v prostor, mi je postal jasno, da ne funkcionira. Nič se ne zgodi.

DRAMATIK: No, kar precej se zgodi.

REŽISER: Glej, ne funkcionira. Mi smo to probal in ne gre.

DRAMATIK: Kaj ste probal?

REŽISERKA: Ja, tko, v prostoru.

DRAMATIK: Aha. A to na obeh vajah prejšnji teden?

REŽISER: Ja. Dva dni smo se matral, pa ne funkcionira.

DRAMATIK: Kaj pa –

REŽISER: Glej, dej ti napiš to ... mal drgač. Ker na papirju je men dobr zgedal, vse super.

DRAMATIK: A ko si prebral, si nisi predstavljal, kako bi to v prostor postavil?

REŽISER: Sej se ne da. Ne funkcionira.

DRAMATIK: Aha. Ampak jaz sem to mesece in mesece –

REŽISER (ga prekine): Ne funkcionira.

Pavza.

DRAMATIK: Kolk vaj si rekel, da ste imel?

DRAMATIK: Med procesom vaj me zasedejo v vlogo hvaležnega mrtvega avtorja in tako nimam stikov z ekipo.

DRAMATIK: Tudi jaz ne. Čeprav se ponudim, da me lahko kadarkoli pokličejo, da lahko še kaj popravim, da sem jim na razpolago ...

DRAMATIK: Režiser me pokliče po drugi vaji in prosi, naj znano pesem v tujem jeziku, ki sem jo v tekstu uporabil kot citat, prevedem v slovenščino. Dramaturgu in režiserju pošljem dolgo obrazložitev, zakaj tega ne morem storiti, in ponudim nekaj smiselnih dramaturških rešitev. Odziva ni.

*PROJEKCIJA:*

*»Zakaj sem moral gledati osebne zgodbe in zraven poizkušati doumeti, kaj stoji za tem dejstvom, da ne gledam samo napisanih zgodb, ki so mnogokrat bolj zanimive od dopisanih? (Nismo vsi dramatik, žal.)«*

*Jurij Drevenšek, Večer (13. marec 2021)*

*Zvonček.*

**Tiskovine, promocija in novinarska konferenca**

DRAMATIK: O tiskovki berem v medijih.

DRAMATIK: Jaz tudi.

NOVINAR (nasmevano pristopi): In vi ste?

DRAMATIK: Avtor besedila ...

DRAMATIK: Novinar se obrne in odide.

Izkupiček: pet intervjujev z igralci, v katerih jim avtorstvo novinar položi v naročje. Med drugim jim postavi vprašanje:

NOVINAR: Kdaj se je porodil lik ...?

DRAMATIK: V objavah krstne uprizoritve na družabnih omrežjih me gledališče ne navaja kot avtorja.

DRAMATIK: V programski knjižici je kup napačnih informacij o vsebini teksta.

DRAMATIK: V gledališkem listu ni nobenega prispevka, ki bi se ukvarjal z mojim tekstom, vsi avtorji pišejo o izvorni zgodbi, ki pa je bila zame zgolj izhodišče za ponoven premislek.

DRAMATIK: Na podelitvi nagrade predstavi navedejo zgolj ime režiserja.

DRAMATIK: V oddaji o gledališču na nacionalni televiziji v napovedi krstne uprizoritve kot avtorja ne navedejo dramatika, ampak režiserja. Stanovsko društvo večkrat opozori na nepravilnost, vendar brez učinka.

*PROJEKCIJA:*

*ZAKON O AVTORSKI IN SORODNIH PRAVICAH*

*118. člen*

*(1) »Izvajalci« pomenijo igralce, pevce, glasbenike, plesalce in druge osebe, ki igrajo, pojejo, podajajo, deklamirajo, nastopajo, interpretirajo ali drugače izvajajo avtorska ali folklorna dela.*

*(2) Za izvajalce po prejšnjem odstavku se štejejo tudi režiserji dramskih predstav, dirigenti orkestrrov, vodje pevskih zborov, oblikovalci tona ter varietejski in cirkuški umetniki.*

*Zvonček.*

### **Generalka**

DRAMATIK: Me ne povabijo.

DRAMATIK: Mene tudi ne.

DRAMATIK: Na generalki vidim, da so sčrtali 40 % mojega besedila, ne da bi se kdo o tem posvetoval z mano; še dobro, da sem šel na generalko, sicer bi me na premieri kap.

DRAMATIK: Po generalki napišem pesem z naslovom:

GLEDALIŠKA TEORIJA SI PRIZADEVA, DA BI DRAMATIKA NADOMESTILA Z GLOBALNIM SUBJEKTOM, KOLEKTIVNIM IZJAVLJALCEM, SVOJEVRSTNIM EKVIVALENTOM ZA PRIPOVEDOVALCA V ROMANESKEM BESEDILU.

igralka se slika

režiser vpije

pisatelj joka

*Zvonček.*

### **Premiera**

*Si nadenejo širok nasmešek:*

DRAMATIK: Na premiero nisem šel, niso me povabili.

DRAMATIK: Pozabijo me povabit na premiero, zato jih kličem, se predstavim in prosim za gratis vstopnico. Blagajnik me vpraša: Kdo pa ste vi?

DRAMATIK: Šele na premieri vidim, da so sčrtali precejšen kos besedila, spremenili dramaturgijo in tako izmaličili idejo teksta.

DRAMATIK: Povabljen sem k pisanju dramatizacije. Režiser rabi pol leta, da prebere roman, in tri mesece, da prebere mojo dramatizacijo, na katero nima pripomb. Nato se med procesom vaj očitno odloči, da ga zanima bolj »raziskovalen« pristop. Šele na premieri vidim, da na odru ni moja dramatizacija, ampak napaberkovano tekstovno skrupucalo, polno osnovnih dramskih in gledaliških napak – kot avtor te katastrofe pa sem še vedno naveden jaz.

DRAMATIK: Pozabijo me poklicat na poklon.

DRAMATIK: Mene tudi.

DRAMATIK: Tudi mene.

DRAMATIK: Isto. Ampak še dobro.

DRAMATIK: Fotograf slika ekipo. Pristopim, a me spodi stran.

DRAMATIK: Na svojo veliko srečo se premiere nisem mogel udeležiti in sem prišel šele na prvo ponovitev. Prišel sem s partnerko, ki me je morala že po prvih minutah vleči nazaj na sedež in miriti, saj od moje dramatizacije ni ostalo popolnoma nič. Še hujše je bilo to, da ni popolnoma nič ostalo niti od proznega izvornika. Ko je bilo predstave končno konec, je sledil aplavz, po katerem so mi znanci čestitali in me hvalili. Bilo je res za znoret in je še najbolj spominjalo na kakšne res neprijetne sanje. Edina srečna okoliščina pri vsem skupaj je bila ta, da je bila moja dramatizacija objavljena v gledališkem listu. Pa seveda tudi ta, da režiserja ni bilo blizu in da ga tudi po tem dolga leta nisem srečal. In še takrat, ko sem po nekaj letih naletel nanj, je ravno telefoniral, tako da se nama ni bilo treba pogovarjat.

#### PROJEKCIJA:

*»Pretirana kritičnost do kondicije današnje slovenske dramatike bi bila najbrž odveč, sploh če upoštevam občutek, ki se mi je porodil pred nedavnim: da se po obdobju, ko so gledališča tožila, da manjka primernih slovenskih besedil, zdaj včasih zazdi, kot da manjka ustvarjalcev, ki bi znali nekatera (sploh pa nova) slovenska besedila ustrezno postaviti na oder v vsej njihovi vsebinski večplastnosti in izzivalnosti.«*

*Gregor Butala, Dnevnik (12. april 2016)*

Zvonček.

#### Kritike

DRAMATIK: V krstni uprizoritvi so spremenili konec, zato je poanta besedila

vsebinsko okrnjena. Predstava kljub temu funkcioniira. Kritik v oceni predstave sesuje sporočilnost besedila, ne da bi besedilo, ki je sicer objavljeno v gledališkem listu, sploh prebral.

DRAMATIK: Ekipe uprizoritve dopiše prizore, kritik kritizira tekst, ne da bi opazil, da kritizirani odlomki sploh niso moji.

DRAMATIK: Kritik želi prebrati besedilo, da bi lahko pisal tudi o odnosu uprizoritve do mojega teksta, pa mu gledališče besedila noče poslati.

*Zvonček.*

DRAMATIK: Pišem.

*Še vedno.*

Vsemu navkljub.

Pišem.

DRAMATIK: Dram že nekaj časa ne pišem več, samo še romane.

DRAMATIK: Pišem. Popravljam. Mesece in mesece. Leta.

DRAMATIK: Pisanju sem se povsem odpovedal.

DRAMATIK: Pišem.

Iščem službo.

Pišem.

*Zvonček.*

*Konfeti .*

To je bilo *Poročilo s fronte*.

Uporabili smo resnične izkušnje enaindvajsetih nagrajevanih in uprizarjanih avtorjev. Primere dobre prakse smo namenoma izpustili.

V Enoti Dramske pisateljice in pisatelji ZDUS si na različne načine prizadevamo pozivati vodstva gledališč, ustvarjalce, teoretike in pedagoge k spodbujanju dramske ustvarjalnosti.

Zavzemamo se za:

- razvoj, uprizarjanje in izdajanje izvirnih slovenskih dramskih besedil,
- zaščito avtorskih pravic in izobraževanje strokovne in splošne javnosti na področju avtorskih pravic,
- ozaveščanje o nujnem dodatnem financiranju prevodov sodobne slovenske

dramatike v tuje jezike in za načrtne promocije v tujini,

- promocijo sodobne slovenske dramatike v splošni javnosti, tudi s pomočjo dodatnih nagrad in razpisov za izvirna dramska besedila,
- spodbujanje raznorodne dramske pisave in različnih uprizoritvenih formatov,
- okrepitev dramaturških oddelkov institucionalnih gledališč s strokovnjaki s področja razvoja dramskih besedil,
- izobraževanja o sodobnih dramskih pisavah in delu z njimi za režiserje in ostale poustvarjalce,
- spodbujanje akademskega diskurza o sodobni (slovenski) dramatiki,
- vključevanje študijskih dramskih besedil študentov AGRFT v redne študijske produkcije.

In to je šele začetek.





---

# Recenzije / Reviews

---

V prejšnji številki revije smo pomotoma pripisali knjigo Alda Milohnića *Gledališče upora* založbi Maska. Knjiga je izšla v sozaložništvu UL AGRFT in Znanstvene založbe Filozofska fakultete. Vsem vpletenim se opravičujemo.

Uredništvo *Amfiteatra*

# Zakaj sploh še gledališče in ne raje nič?

---

Tajda Lipicer, tajda.lipicer@gmail.com

---

**Jakob Hayner: *Zakaj gledališče: kriza in prenova*. MGL, 2021.**

Ko je sodobno gledališče v 20. stoletju prehajalo med identitetnimi opredelitvami, ni slutilo, da se bo že v naslednjem stoletju primorano vprašati o (ne)gotovosti svojega obstoja. *Zakaj gledališče: kriza in prenova* nemškega kritika, dramaturga in publicista Jakoba Haynerja izpostavlja prav ta vprašanja kot izhodišče radikalne kritike sodobnega gledališča, ki jo avtor s prehajanjem med področji teatrologije, filozofije, sociologije kulture, politike in psihoanalize povezuje v kritični pregled kulture, družbe ter subjekta v njej.

Gledališče je v preteklosti razne krize pretakalo v pogonsko silo za lastno preizpraševanje in s tem estetsko in programsko napredovalo. A takšno preizpraševanje – kljub objektivnemu kriznemu stanju – napeljuje na določeno udobje, ki izključuje potrebo po ukrepanju z avtorjevo samoohranitve. Kriza, s katero se gledališče sooča sedaj, se po besedah prevajalke dela, dramaturginje Mojce Kranjc, premika od eksistencialnih k eksistenčnim vprašanjem.

Kakšno naključje, da je izid dela sovpadel z začetkom epidemije koronavirusa in prvega večjega zaprtja javnega življenja (marec 2020). Čas, ko so bila domača in tuja gledališča primorana (iz)najti načine, kako obdržati glavo nad vodo, je družbi (in gledališkim ustvarjalcem) zastavil izhodiščno vprašanje knjige: zakaj gledališče in ne raje nič? Ali je gledališče v obliki, kakor obstaja zdaj, sploh še potrebno? Obstoj gledališču in umetnosti ni zagotovljen, preroško ugotavlja Hayner, in slednje se je jasno pokazalo v zadnjih dveh letih. Radikalne spremembe se lahko zgodijo čez noč in navidezno samoumevna gotovost se izkaže za vprašljivo. Iskanje vmesnika, s katerim bi gledališke vsebine med zaprtjem javnega življenja vseeno našle pot do svojega gledalstva, je od gledališča zahtevalo, da se intenzivno preizpraša o svojih temeljih. Kaj je substanca tega, kar želimo pretvoriti preko (začasnega) vmesnika? Prav takšno preizpraševanje o lastnem smislu in načinu obstoja Hayner od gledališča zahteva že pred nastopom epidemije.

Predmet Haynerjeve razprave je sodobno gledališče oziroma gledališče današnjega časa, ki pa v praksi zajema vse od dramskega in postdramskega do plesnega,

glasbenega, fizičnega, improviziranega ter lutkovnega gledališča. Haynerjeva analiza ekonomske in produkcijske narave delovanja gledališča je aplikativna na vse njegove tipe, pravzaprav se lahko nanaša na celotno sodobno kulturno krajino, medtem ko o formi in snovi Hayner razmišlja predvsem v kontekstu (post)dramskega gledališča, ki se pod vplivom performativnega obrata vse intenzivneje obrača k sebi do te mere, da njegovih temeljev skoraj ni več mogoče zaznati.

To gledališče je v (prisilnem) odzivanju na družbeno stvarnost izgubilo svojo avtonomnost in pozabilo na potencialnost lastnega diskurza, se glasi glavna Haynerjeva teza. Podrejeno logiki kapitala, prevzema diskurze, ki niso njemu lastni, v svojem pohodu v življenje pa pozablja na lastna sredstva in merila, s čimer se je »razumetnostilo« (Adorno, nav. po Hayner 42) in postalo storitvena dejavnost v zadovoljevanju že vnaprej predvidenega trga ciljnih publik. Zato se je treba preizprašati o njegovih izgubljenih temeljih, da bi ga prignali iz začaranega kroga tržne logike in mu v strukturi javnega življenja povrnili izvorno svojstven položaj. Da bi mu zagotovili nadaljnji obstoj, je gledališče treba izvleči iz slepe ulice, v kateri se je znašlo, in to lahko naredimo le tako, da z njega odstranimo sloj lepotnih posegov, ki jim je podleglo, da bi obdržalo svoje mesto na trgu, in opredelimo, kaj gledališče predstavlja v izpolnjevanju svoje družbene funkcije. Eksistenčna rehabilitacija gledališča zato strogo zahteva njegovo ontološko redefinicijo.

Hayner se pri diagnosticiranju problematičnosti sodobnega gledališča intenzivno sklicuje na filozofijo, predvsem na Hegla, Adorna, Lacana in Žižka, obenem pa na številnih mestih strogo teoretsko analizo nadomesti s psihoanalitsko metodo. Njegov zgoščeni, celo citatni slog, pospremljen z ironijo, je fokusiran, premočrten in načelen, diskurza o sodobnem gledališču se loteva pikro, celo zbadljivo. Z nabrušenim jezikom secira problematične aspekte sodobnega gledališča, s čimer ustvarja občutek neobhodne urgentnosti, hkrati pa med vrsticami vznikata avtorjeva globoka zvestoba ter dobrohotna predanost gledališču.

Prvi razlog, zakaj je gledališče izgubilo svojo avtonomnost, je njegova podrejenost tržni logiki kapitalistične produkcije. Ekonomski trg s svojimi razmerami pripisuje večjo ali manjšo tržno vrednost svojemu produktu, podobna mentaliteta se je udomačila tudi v gledališču, kjer se dnevna aktualnost ne pojavlja kot cilj, temveč kot nujno zlo, ki določa (večjo ali manjšo) tržno vrednost gledališke predstave, kar vodi v »rokohtsko etiketiranje uprizoritev« (17). Posledica tega je, da »skoraj ni uprizoritve, ki se ne bi kitila s tem, da je komentar k tej ali oni razpravi« (prav tam). »Odsotnost misli«, kakršno si je gledališče prizadevalo odpraviti, ga zdaj povezuje v začarani krog, kjer je vzrok zamenjan s posledico in obratno. Hayner to stopnjuje in ugotavlja, da fiksacija na aktualnost vodi v »psevdoaktivizem« (Adorno, nav. po Hayner 29) in »hiperkritiko« (Edlinger, nav. po Hayner 31). Prvi pojem, ki ga je skoval

Adorno, označuje gibanje, »ki se ne vede posebej revolucionarno, si pa poskuša to nenehno dopovedati« (Adorno, nav. po Hayner 29). Psevdoaktivizem se zadovolji s simbolično gesto zavrnitve, s čimer navidezno opravi svoje družbene obveznosti, a gre pri tem v resnici za manifestacijo politične nemoči, ki ne more proizvesti, aktivirati ali sprožiti ničesar, si pa psevdoaktivizem rad pripisuje prav te zasluge. V tem vznikata forma kritike, ki se pojavlja ne glede na vsebino in ki jo Hayner po Thomasu Edlingerju označi kot »hiperkritiko«. Kritika postane valuta, »gesta, ki jo velja kopičiti« (31), s čimer seveda izničuje svoje izvorno poslanstvo, saj »bolj ko mora biti kaj aktualno, bolj šablonsko in shematično je obdelano« (prav tam). Presija kritičnosti in dnevne aktualnosti vsebine za vsako ceno gledališče vodi v njegovo »kratkovidnost in izgubo zavesti« (33): ko se trudi deklarirati svojo najbolj neodvisno, kritično in pokončno držo, deluje kar najbolj podrejeno.

V izstopajočem poglavju »Politična umetnost in njena protislovja« avtor razdeli t. i. angažirano gledališče v štiri kategorije, ki jim je skupno, da se z angažirano držo izrekajo v odnosu do družbene realnosti, a to izrekanje je polno notranjih protislovij. Prvo, *gledališče simboličnih akcij*, se sicer odziva na očitne družbene nepravilnosti, a njene geste zavrnitve so posredovane na senzacionalističen način, ki cilja na efekt ogorčenja in medijsko pozornost, medtem ko diskurz ostaja na površju. Kljub oholosti dejanja slednje zadostuje, da gledališče s tovrstnimi simboličnimi akcijami vzdržuje samopravičniško držo.

Naslednje, *gledališče politike prve osebe*, ki z usmeritvijo v (avto)biografskost obče problematizira v okviru svojega jaza, je za Haynerja problematično v ublagovljanju emocionalnega in razprodaji intimne (Eva Illouz). Tako ni več kotička človekove duše, ki ga kulturna industrija ne bi spremenila v svoj artikel. »Biografska moda« (Löwenthal, nav. po Hayner 61) pa je lahko predimenzionirana tudi v *ukvarjanje z identiteto določene skupine*. Ta oblika angažiranega gledališča (podobno kot prva) formulira skupne zapostavljenosti in krivice zatiranih manjšin, a svojo emancipatorno vrednost po mnenju Haynerja izgublja s tem, ko si v celoti lasti pravice do naslavljanja določene skupine, s čimer se ujame v logiko kritiziranega. Zadnjo kategorijo zaznamuje *gledališče, ki ponovi travmatično situacijo*, a to, kar ponovi, je dogodek, ki se je že zgodil, in diskurz, ki se je odvil že nekje drugje. Gledališče tako ne tvori več avtonomnega diskurza, ampak pristaja na vlogo medija. Pogreva že pripravljeno jed, ki je že bila del zaužitja publike, ki zato do uprizoritve pristopa z že vnaprej izoblikovanim mnenjem o zadevi. Poleg tega metoda *reenactmenta* s ponovitvijo dogodka ponovi tudi moment šokantnega, s čimer čutni vtis postavlja nad razum, obravnavani predmet pa nevede mistificira in poudarja njegovo veličino. Izrekanje v odnosu do družbene realnosti je nujno, a »fiksacijo na slabe razmere« (66–67), kot jo Hayner izpostavi v opisanih primerih, bi bilo treba po njegovem mnenju v imenu možne preнове gledališča preseči in jo nadomestiti s predloženjem alternative. V nasprotnem primeru kritika sicer obstaja, a le kot »del našega použitja, ne pa tudi del našega delovanja« (67).

Gledališče pa svoje avtonomnosti ni izgubilo le zavoljo vsebin, ki jih zastopa (oziroma posreduje), temveč predvsem zaradi forme, ki jo pri tem oblikuje. Performativnost je v poznih šestdesetih letih začela svoj pohod s področja lingvistike (John L. Austin) na področje scenskih umetnosti, kjer je Erika Fischer-Lichte lingvistično kategorijo transponirala v krovni pojem nove gledališke estetike – v estetiko performativnega. Potreba po »proizvajanju« (performativnosti) in nasprotovanje matriciranemu »reprezentiranju« (mimetičnosti) sta tudi danes, s primesmi elementov postdramskega, v ospredju tekoče lokalne in evropske gledališke produkcije. Neodvisna in neinstitucionalna scena, ki sta izvorno bili prostor tovrstnih epohalnih praks, že dolgo nista več večinski lastnik performativnega, saj se je to kot konceptualno-režijska usmeritev že dodobra udomačilo tudi v institucionalnem, v z dramo dominiranim gledališkem prostoru. Kar pogosto predstavlja vrec progresivne ustvarjalne energije, Hayner vrže s prestola na vroči stol. Kar dela njegovo kritiko na tem mestu še posebej intrigantno, je dejstvo, da je Hayner ravnokar prestopil prag »mlajše generacije«, ki jo navadno odlikuje aspiracija po prav takšni progresivnosti.

Kar se morda kaže kot vrsta novega razsvetljenstva, Hayner označi za »antirazsvetljenstvo« (76). Njegova neizprosna kritika temeljnemu konceptu *Estetike performativnega* – »avtopoietski *feedback* zanki« – očita, da umetnost potiska nazaj na predreflektivno stopnjo, s tem ko ustvarja »kult iracionalne neposrednosti« (Adorno, nav. po Hayner 77). Performativni obrat in njegova strast do realnega pogosto negira uprizoritvena sredstva (sredstva iluzije), v katerih pa se po Haynerju zrcali prav tista izgubljena avtonomnost gledališča. To bi moralo posredovati znake dejanskosti in ne dejanskih znakov. Zapuščina performativnega obrata je estetski videz utrdila kot varljivo iluzijo, zato se Hayner obravnave možne preнове gledališča loti s hkratno rekontekstualizacijo pojmov videz, igra in mimezis, torej pojmov, »ki so v razpravah sedanjega časa tabu« (83). Na to zapuščino Hayner odgovarja z eno zanimivejših tez: estetski videz umetnosti ni nekakšna okultna zarota proti spoznavnemu procesu, temveč je med videzi (iluzijami) izjema, saj se konstituira na ravni skupnega konsenza. Simbolna matrica je »onkraj opozicije vere in goljufije, iluzije in dejanskosti« (84–85), saj gre za rezultat obrtniškega znanja ter tehničnih sredstev. Estetski videz je konstrukt in ne vprašljiva ter nemara varljiva naravna danost.

Pot do resnice, dejanskega, je po stopinjah performativnega obrata napačna, saj je treba, kot pravi Alenka Zupančič, namesto odstranjevanja simbolno funkcijo podvojiti. Do resnice se dokopljemo tako, da čez obstoječo masko navlečemo še eno (Zupančič, povzeto po Hayner 87). Prav v podvojitvi in formi, ki se z njo enači, Hayner vidi uporniško gesto: »razlika med dejanskostjo in njeno umetniško reprodukcijo je točka, na kateri se nahaja forma« (Hacks, nav. po Hayner 93). Hayner formo enači z uporniško gesto, pri čemer formo misli kot obrtniško obdelan in posredovan estetski videz, ki zrcali izgubljeno avtonomnost gledališča. Estetski videz (tj. razna

uprizoritvena sredstva) je tisto, kar je gledališču lastnega in čemur se je postopoma odreklo v prilagajanju in prestopanju na druga interesna področja skoraj do stopnje samoukinitve.

Hayner o krizi gledališča že od začetka govori v njeni povezavi s krizo sveta, družbe in subjekta v njem in s takšno navezavo razpravo tudi zaključuje. Subjekt v trenutni družbeni stvarnosti ni le individualiziran, temveč omejen, ugotavlja avtor. Ne želi si več svojih želja, ne sanja več svojih sanj. Da bi se te ujetosti rešil, je po Haynerjevem mnenju potreben (kot to predvideva psihoanaliza) namišljeni vsevedni analitik, ki potrdi, kar v sebi že vemo. Na mesto tega vsevednega analitika stopa gledališče. Zato je za gledališče tako nujno, da z lastnimi sredstvi ustvari vizijo utopije, ki je v gledališču z njegovo fiksacijo na slabe razmere izgubila svoj prostor. Utopija poziva, »naj si življenje uredimo tako, kakor da je to možno« (101), kaže nam pot do naših cenzuriranih želj, s tem pa gledališče v odnosu do subjekta izpolnjuje svojo družbeno funkcijo. Gledališče ne kaže, *kakor da je*, temveč *kakor da bi* – oziroma kot je v *Poetiki* zapisal že Aristotel, tragedija ne prikazuje ljudi takšnih, kakršni so, temveč takšne, kakršni bi morali biti: ustvarja utopijo, aspiracijo. Preko estetskega videza lahko torej svet izkusimo kot spremenljiv.

A nekoliko abstraktno zastavljen pojem – »vizija utopije« – utegne kaj hitro (sploh, ker smo bili do poprej priča tako radikalni kritiki) spominjati na simplificirano naravo propagandne miselnosti. Prav zato, ker umetnost velja za kritično, ugotavlja Hayner, je lahko tako zelo primerna za razširjanje ideologij — »ker je skrivanje vrednostnih sodb za fasado estetskih ambivalenc njen način« (35). Pojavlja se torej nevarnost, da se politična komponenta gledališča (in umetnosti) preobrazi iz kritičnega rušenja stebrov družbe v nereflimirano obliko propagandnega materiala (npr. socialistični realizem). Tako kritika kot utopija sta sredstvi v službi družbenopolitične binarnosti. Na tej točki bi bila torej smiselna poglobitev diskurza o naravi »utopije« ter razrešitev vprašanja, kaj ali kdo jo določa.

Haynerju bi bilo mogoče očitati tudi, da svojih ugotovitev ne podkrepi s primeri, čeprav ima vedno v mislih specifične gledališke in družbene razmere. Čeprav piše o urgentnosti stanja, ne predlaga konkretnih produkcijskih sprememb, ki bi jih lahko prepisali kot iz kakšnega šolskega učbenika ali kuharske knjige. Njegova kritika ostaja na idejni ravni – in prav v tem je njena moč. S tem ohranja strokovno raven diskurza in se ne spušča na raven pokroviteljskega poveljevanja. Obenem tudi svojega traktata o problematičnosti sodobnega gledališča (kljub svoji ostri načelnosti) ne odpredava na način *ex cathedra* brez možnosti ugovora. Njegova kritika ni tu zato, da bi nas podučila, ampak da spodbudi kritično mišljenje o navidezni samoumevnosti našega časa. In če Hayner že deluje kot učitelj, to ni Rancierjev »nevedni učitelj«, temveč gre za pedagoški model, ki s preizpraševanjem spodbuja intelektualno emancipacijo

(Joseph Jacotot). S tem se Hayner izogne temu – kakor sam pravi – da bi njegova kritika postala le del našega použitja, ne pa tudi del našega delovanja. Njegova razprava je tako polna vznemirljivih tez, ki pogosto prestopajo s področja teatrologije na področja sociologije, kulturologije in filozofije in ki zasedajo posebno mesto v diskurzu o sodobnem gledališču, saj se v njem nemara pojavljajo prvič. Ena izmed teh je na primer svež pogled na realizem kot tip uprizarjanja, ki ga sicer ne dojemamo kot kaj več od gole pretvorbe, kot matematično operacijo z malo prave ustvarjalne substance. Kljub neusmiljeni naravi diskurza se Hayner do gledališča pravzaprav vede kot patriot – ne kot zaslepljen pripadnik kulta, temveč kot dobrodušen nergač, ki se nujnosti spremembe zaveda in jo tudi brezkompromisno zahteva.



# Navodila za avtorje

*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 30.000 znakov s presledki (5000 besed). Na prvi strani naj bodo pod naslovom navedeni podatki o avtorstvu (ime in priimek, elektronski naslov in ustanova, kjer avtor deluje). Sledi naj izvleček (do 1500 znakov s presledki) in ključne besede (5–8), oboje v slovenskem in angleškem jeziku ter objavi namenjena biografija v obsegu do 550 znakov s presledki (v slovenščini in angleščini). Na koncu članka naj bo daljši povzetek (do 6000 znakov s presledki v angleščini, če je članek v slovenščini oz. v slovenščini, če je članek v angleščini). V angleških tekstih naj avtorji uporabljajo britansko črkovanje (npr. -ise, -isation, colour, analyse, travelled, etc.).

Članek naj bo zapisan v programu Microsoft Word ali Open Office, v pisavi Times New Roman z velikostjo črk 12 ter 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.

## CITIRANJE V BESEDILU

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).

## BIBLIOGRAFIJA

Seznam literature in virov sestavimo po standardih MLA (8. izdaja).

- *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. Knjižnica MGL, 143.
- *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. [sigle-dal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom](http://sigle-dal.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.

# Submission Guidelines

The journal *Amfiteater* publishes articles in field of performing arts in the context of different media, cultures, social sciences and arts. Articles are accepted in Slovenian or English language. 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 30,000 characters including spaces. After the title please write the author's name, postal address and e-mail address as well as professional affiliation. A short Abstract of up to 1,500 characters (including spaces) and a list of keywords (5–8) should follow together with a short biography of the author that should not exceed 550 characters including spaces. At the end of the article is a longer Abstract (6000 characters with spaces) that will be translated into Slovenian.

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. *Amfiteater* uses British spelling (-ise, -isation, colour, analyse, travelled, etc.) in English texts.

## IN-TEXT CITATIONS

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.

Titles of books, productions, performances etc. are written in italic: e.g., *Storm Still* by Peter Handke.

Titles of articles are written in normal font and in quotation marks: As Rosemarie Banks argues in her article "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming".

When the same bibliographical entry is quoted in succession the author should use (Ibid.).

## BIBLIOGRAPHY

- *Book with editors:*  
Jones, Amelia, and Adrian Heathfield, editors. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect, 2012.
- *Book:*  
Reinelt, Janelle. *Javno uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *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.
- *Article in a journal:*  
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 July 1996, p. 37.
- *Article with URL:*  
Čičigoj, Katja. "Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?" *SiGledal*, 17 May 2011, veza. sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Accessed 23 July 2013.

## Vabilo k razpravam

*Amfiteater* je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Avtorji in avtorice lahko analizirajo oblike in vsebine umetnin in umetnostnih pojavov s področja scenskih umetnosti, njihovo zgodovino, sedanost in prihodnost ter razmerje do drugih umetnostnih področij in širšega (družbenega, kulturnega, političnega...) konteksta.

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.

Pri navajanju virov in seznamu sledimo standardom MLA (8. izdaja, The Modern Language Association).

Prosimo, da pred oddajo prispevka natančno preberete Izjavo o spoštovanju založniških in akademskih etičnih standardov na spletni strani revije.

## Call for papers

*Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory* publishes articles in the field of the performing arts ranging from dramatic theatre, playwriting, dance and performance art to the hybrid arts. Authors may analyse the format and content of art and art events in the field of performing arts, discuss the history, present or future of performing arts or examine its relationship with other fields of art and a broader (social, cultural, political ...) context. Articles are accepted in Slovenian and English languages. It is expected that any manuscript submitted has not been published before and has not been submitted at the same time for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

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

Please carefully read the Publication Ethics and Publication Malpractice Statement on the *Amfiteater* webpage before submitting a manuscript.



ISSN 1855-4539



9 771855 453006

Cena: 10 €