

Sodobna dramatika je do neke mere dedinja neoavantgarde s konca šestdesetih in iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Takrat se je namreč zgodil t. i. performativni obrat, ki je gledališče potegnil stran od reprezentacije k prezentaciji. Razvoj, ki je sledil, označujemo z različnimi oznakami, npr. postdramsko gledališče, estetika performativnega, v primeru dramskih besedil pa kot ne več dramski gledališki tekst, gledališče »u fris« ipd.

Tudi na Slovenskem se je konec šestdesetih let zgodil odločilen zasuk od besedila k dogodku. Takrat so nastali prvi hepeningi in performansi, ob *Pupiliji* pa je Venó Taufer razglasil kar smrt literarnega gledališča. Na prvi pogled se torej zdi, da sodobna dramska pisava ponavlja prejšnje vzorce. Da morda radikalneje ubeseduje jezikovne in estetske igre, dekonstruira dramsko formo in torej radikalizira nastavke neoavantgard, a vendar v zadnjih dveh desetletjih govorimo o vračanju k dramskemu, o postpostdramskem, o (spet) dramskih tekstih itd.

S primerjalno analizo dveh radikalnejših besedil iz zbornika *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov* (*Sinopsis za happening Hlapci* Dušana Jovanovića in *Generator, ki iz določenih enot in po preprostih pravilih proizvaja poljubno število dramskih kompleksov* Rastka Močnika) ter dveh besedil Simone Semenič in Varje Hrvatín (*mi, evropski mrlíči* in *Vse se je začelo z galažem iz zajčkov*) razprava pokaže, da gre pri neoavantgardah za vprašanje gledališke uprizoritve in forme dramskega teksta, pri sodobni dramatici pa bolj za način iskanja avtentičnosti in dramatičnih učinkov.

Ključne besede: Dušan Jovanović, Rastko Močnik, Simona Semenič, Varja Hrvatín, slovensko eksperimentalno gledališče, slovenska dramatika

Gašper Troha je doktoriral na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se s sociologijo literature, še posebej z vprašanji sodobne svetovne in slovenske dramatike ter gledališča. Deluje kot raziskovalec na AGRFT Univerze v Ljubljani. Objavljal je v številnih domačih in tujih znanstvenih revijah. Med drugim je soavtor knjig *Zgodovina in njeni literarni žanri* (Cambridge Scholars Publishing, 2008), *Literarni modernizem v »svinčenih« letih* (Študentska založba, 2008) in *Lojze Kovačič: življenje in delo* (Študentska založba, 2009). Leta 2015 je izdal monografijo *Ujetniki svobode* o razvoju slovenske dramatike in gledališča pod socializmom.

gasper.troha@guest.arnes.si

Sodobna dramatika in vprašanje dediščine neoavantgarde šestdesetih in sedemdesetih let

Gašper Troha

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

Uvod¹

Sodobna dramatika je do neke mere dedinja neoavantgarde s konca šestdesetih in iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Takrat se je namreč zgodil t. i. performativni obrat, ki je gledališče potegnil stran od reprezentacije k prezentaciji. Kot ugotavlja Barbara Orel ob razvoju performansa, je »pot v performans tudi v slovenskem prostoru šla prek estetike performativnega, pri kateri so imele vodilno vlogo ritualne oblike gledališča ter ritualom sorodne umetniške in družbene prakse, ki vse udeležence povezujejo v skupnost.« (»K zgodovini« 278) Razvoj, ki je sledil, označujemo z različnimi oznakami, npr. postdramsko gledališče (Lehmann), estetika performativnega (Fischer-Lichte), v primeru dramskih besedil pa kot ne več dramski gledališki tekst (Poschmann), gledališče »u fris« (Sierz) ipd.

Tudi na Slovenskem je konec šestdesetih let pomenil odločilen zasuk od besedila k dogodku. Takrat so nastali prvi hepeningi in performansi, ob *Pupiliji* pa je Venó Taufer razglasil kar smrt literarnega gledališča.

Na prvi pogled se morda zdi, da sodobna dramska pisava ponavlja prejšnje vzorce. Da morda radikalneje ubeseduje jezikovne in estetske igre, dekonstruira dramsko formo in torej radikalizira nastavke neoavantgard. Pa vendar v zadnjih dveh desetletjih govorimo o vračanju k dramskemu (Toporišič, »Dramska«), o postpostdramskem (Angel-Perez), o neodramskem gledališču (Monfort), (spet) dramskih tekstih (Haas) itd.

Vprašanji, ki se nam postavljata, torej sta:

Kje so razlike med eksperimentalnimi besedili druge polovice prejšnjega stoletja in sodobno slovensko dramatikó? Kaj so njihove skupne značilnosti?

¹ Zahvala: članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališče in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Osvetlili ju bomo z analizo dveh radikalnejših besedil iz zbornika *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov (Sinopsis za happening Hlapci Dušana Jovanovića in Generator, ki iz določenih enot in po preprostih pravilih proizvaja poljubno število dramskih kompleksov* Rastka Močnika) ter njuno primerjavo z besedili Simone Semenič in Varje Hrvatin (s tekstoma *mi, evropski mrlič* Simone Semenič in *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* Varje Hrvatin).

Še preden pa se lahko lotimo analize izbranih besedil, moramo premisliti osnovne teoretske pojme, s katerimi teatrologija in literarna zgodovina opisujeta razvoj dramske pisave zadnjih 60 let.

Performativni obrat in njegove posledice v gledališču in dramski pisavi

Kot smo že opozorili na samem začetku, je ob koncu šestdesetih let v Evropi, ZDA pa tudi v takratni Jugoslaviji prišlo do radikalnih sprememb v umetnosti in njenem odnosu do družbe. Te je kasneje Erika Fischer-Lichte v svoji temeljni knjigi *Estetika performativnega* poimenovala z naslovnim terminom. Utemeljila ga je ob performansu jugoslovanske umetnice Marine Abramović *Lips of Thomas*, ki ga je ta izvedla 24. 10. 1975 v galeriji Krinzinger v Innsbrucku. Poanto spremembe avtorica opiše na naslednji način:

Takšen performans se izmika prijemom tradicionalnih estetskih teorij. Trmasto se upira hermenevtični estetiki, ki meri na to, da bi umetniško delo razumela. Tu namreč ne gre toliko za razumevanje dejanj, ki jih je izvedla umetnica, kot za izkustva, do katerih je pri tem prišla sama, pa tudi za tista, ki jih je izzvala v gledalcih; na kratko: gre za transformacijo udeležencev performansa. (19)

Da bi takšne dogodke lahko opisali in jim pripisali določene pomene, je potreben drugačen pristop, ki ga Fischer-Lichte imenuje estetika performativnega, saj tradicionalne estetske teorije umetnosti niso zmožne misliti umetniškega dela po performativnem obratu. »Ključnega momenta obrata, spremembe od dela in z njim vzpostavljenih relacij do dogodka – namreč subjekt proti objektu ter materialni status proti znakovnemu – niso zmožne doumeti« (31). Te pojmovne dvojice se namreč prekrivajo in s tem proizvajajo učinke liminalnosti, praga, ki udeležence transformira oz. ima za posledico emergenco (naključno pojavljanje) učinkov oz. pomenov.

Drug avtor, ki je pomembno konceptualiziral razvoj gledališča in gledaliških besedil po performativnem obratu, je Hans-Thies Lehmann s svojo knjigo *Postdramsko gledališče*. Tudi Lehmann izhaja iz spoznanja, da je gledališče v prvi vrsti stvar skupnosti. »Gledališče pomeni: čas, ki ga skupaj preživijo in skupaj porabijo igralci

in gledalci v *prostoru* [...]. Gledališka predstava na podlagi vedenja na odru in v prostoru za gledalce proizvede *skupni tekst*, tudi če ni izrečena nobena beseda« (20). Poudarjena je torej najprej zmožnost gledališča, da oblikuje skupnost, nato pa je problematizirana pozicija besedila, ki je bilo tradicionalno izvor in merilo uspešnosti gledališke uprizoritve ter element, ki je gledališkim znakom garantiral sintezo.

V postdramskem gledališču se ta hierarhija zamaje, elementi uprizoritve postanejo enakovredni, poudarjeni pa sta njihovi simultanost in večpomenskost. Kot zapiše Lehmann že v uvodu svoje knjige:

Naslov »postdramsko gledališče« s tem, da namiguje na literarno zvrst drame, signalizira povezanost in izmenjavo, ki med gledališčem in besedilom obstaja še naprej, četudi je tu v središču diskurz *gledališča*, zaradi česar upošteva besedilo le kot element, plast in »material« odrske stvaritve, ne kot njenega vladarja. (21)

Postdramsko gledališče posledično proizvaja drugačna dramska besedila, ki jih Gerda Poschmann imenuje ne več dramski gledališki teksti, »v katerih jezik ni govorica likov – kolikor liki, ki jih je mogoče definirati, sploh še obstajajo – pač pa se pojavlja kot avtonomna teatralika« (21). Ne moremo več govoriti o elementih tradicionalne teorije drame, kakršni so dramska oseba, dramsko dejanje, ustvarjanje iluzije ... (prim. Kralj), ampak govorimo o jeziku, ki se osamosvaja, o govornih ploskvah, kakor jih imenuje Elfriede Jelinek, ki ustvarjajo napetost in odsevajo sodobni svet.

Za nas je zanimiv še Lehmannov pogled na neoavantgardo, ki jo razume kot tretjo etapo razvoja postdramskega gledališča, saj v to obdobje spadajo tudi besedila, ki so objavljena v *Generatorju*. Kot neoavantgardo sicer razume predvsem dramo absurda in lirsko dramo, a se zaveda, da v »60. letih nastane, v gibanju 68 pa doseže vrh nov duh eksperimentiranja v vseh umetnostih« (66). Pri tem omenja tudi hepeninge in performans ter posebej omenja, da je »Richard Schechner uprizoril *Dioniza 69* (*Dionysius 69*), pri katerem so bili gledalci povabljeni, da stopijo v telesni stik z igralci« (67). To pa nas že pelje v polje postdramskega. Za Lehmanna je namreč določujoča lastnost postdramskega prav položaj dramskega besedila. Ko skuša najti razlike med epskim gledališčem in gledališčem absurda na eni in postdramskim na drugi strani, zapiše:

Vendar je storjen korak proti postdramskemu gledališču šele, ko so gledališka sredstva onstran jezika enakopravna z besedilom in jih je mogoče sistematično misliti tudi brez njega. Zaradi tega ne bi govorili o »nadaljevanju« absurdnega in epskega gledališča v novem gledališču, temveč bi označili prelom, da se tako epsko kot tudi absurdno gledališče z različnimi sredstvi držita predstavljanja fiktivnega in fingiranega besedilnega kozmosa kot dominante, postdramsko gledališče pa nič več. (69)

Ker je dramsko besedilo znotraj uprizoritve detronizirano, se zamaje tudi pomen celote. Ta nima več koherence in je težko določljiv. Postane fluiden in odvisen od

interpretacije posameznika. Z Lehmannovimi besedami: »Gledališče nič več ne stremi po celovitosti estetske gledališke zgradbe iz besede, pomena, zvoka, geste, temveč dobiva značaj fragmenta in parcialnosti« (70). Prav to pa so, kot bomo videli v nadaljevanju, tudi poglavitne značilnosti obravnavanih dramskih tekstov. V njih izginjajo elementi drame, besedilo postaja razpoložljivo in ureja tudi ostale elemente gledališke uprizoritve. Pomen se izgublja oz. ostaja skrajno odprt, kar pelje v fragmentarnost in poljubnost interpretacije.

Opisani razvoj gledališke uprizoritve in umetnosti na sploh, ki je izšel iz duha študentskih nemirov leta 1968, se je v nekdanji Jugoslaviji ujel s težnjami po popolni svobodi ustvarjanja in po iskanju novega načina življenja. Kot ugotavlja Barbara Orel, je ta generacija sledila »imperativu kreativnega življenja, svojo radikalno držo pa je vzdrževala v svobodomiselnem levičarskem duhu, ki se upira vsakršnim oblikam političnega, družbenega, gospodarskega in kulturnega despotizma« (»K zgodovini« 278, 279). Ta zahteva po svobodi pa je seveda peljala stran od ustaljenih načinov uprizarjanja, od hierarhičnih razmerij znotraj uprizoritve in k oblikovanju skupnosti.

Nikakor pa tu ni šlo za slovenski fenomen, ampak za širše jugoslovanski. Tako Branislav Jakovljević v svoji natančni raziskavi razmerij med razvojem performansa in jugoslovanskega socializma prav tako zazna spontani nastanek študentskega gibanja leta 1968, ki pa je bilo kmalu nevtralizirano. Samoupravljanje se je namreč ponujalo kot družbena oblika, ki dopušča skrajno svobodo posameznika, torej nekakšno izpolnitev študentskih zahtev, ki pa seveda nikoli ni bila neproblematična. Tako Jakovljević analizira performans Raše Todosijevića *Odločitev kot umetnost*, ki ga je prvič izvedel avgusta 1973 v Galeriji Richarda Demarca v Edinburgu. Le nekaj mesecev kasneje ga je izvedel v Študentskem kulturnem centru v Beogradu na razstavi *Informacije II*, kjer je performans dobil povsem drugačne konotacije. Performans je umetnik izvedel s svojo partnerko Marinelo Koželj, ki je negibno sedela na stolu na odru. Raša je najprej pobarval štiri fikuse z belo barvo. Nato je svoje telo prekril s soljo in vzel iz akvarija živega krapa ter ga položil na tla. Potem je sam začel goltati velike količine vode, krap pa se je premetaval po tleh in umiral. Umetnik golta vodo in bruha, dokler riba ne pogine. Performer si pobarva eno uho v belo in se obrne proti občinstvu. V rokah drži baterijsko svetilko, dokler se baterija ne izprazni ali dokler ne more več zdržati v tem položaju (prim. 169).

Čeprav je britanska monarhija daleč od absolutizma 18. stoletja, njeno ideološko, politično in teološko ozadje v prvo izvedbo Todosijevićevega performansa *Odločitev kot umetnost* vnese noto plemenite in poudarjeno protidemokratske *umetnosti odločanja*. Ko ga vnovič izvede v jugoslovanski porevolucionarni družbi, isti performans postavi v ospredje popolnoma nov niz vprašanj. »[Č]e je bila prva v celoti integrirana v mrežo umetnostnih ustanov, je bil drugi izraz in nadaljevanje duha komune iz beogradskega junija '68« (172).

Kar je v Veliki Britaniji delovalo kot komentar kapitalističnih družbenih razmerij v monarhiji, je bilo v Jugoslaviji razumljeno kot oblastni obračun s študenti po letu 1968. Umetniki so torej s svojim umetniškim iskanjem postavljali tudi komentar svobode izražanja in pravice do posameznikove izbire življenjskega sloga, s čimer so posredno izražali družbeni komentar.

Na prvi pogled eksplicitnejši je performans Marine Abramović: »Ko je 20. aprila 1974 Marina Abramović po tistem, ko si je najprej porezala nohte na rokah in nogah ter si odrezala del las, nato pa vse to vrgla v ogenj, zgodaj zvečer stopila v gorečo peterokrako zvezdo, je stopila v presečišče umetnosti in politike, konceptualizma in politike, kar je bilo za Jugoslavijo po letu 1968 nekaj edinstvenega« (Jakovljević 206).

Marina Abramović je veliko eksplicitnejše pokazala na zvezo med oblastjo in umetnostjo, kar je kasneje še ponovila (npr. uporaba peterokrake zvezde v *Lips of Thomas*). Vendar pa tega dejanja ne moremo brati kot simbol oblastnega nasilja ali izgorevajočih revolucionarnih idealov. »Položaj v Jugoslaviji je bil veliko bolj zapleten, zato bi bilo znatno primernejše, če bi pet glavnih točk te plameneče strukture razlagali kot konstelacijo vzajemno nasprotujočih si sil, ki so v tistem času delovale v Jugoslaviji« (Jakovljević 208). Podobno ugotavlja Gašper Troha ob raziskavi slovenske dramatike in gledališča med letoma 1945 in 1990, ko prikaže občutljivo ravnovesje med večinoma nasprotujočimi si težnjami umetnikov, oblasti in publike, ki so omogočile razcvet slovenske dramske pisave in gledališča po letu 1960 (prim. *Ujetniki*). Razprava o odnosih med umetnostjo in oblastjo v socializmu pa seveda presega naš pričujoči namen, zato na tem mestu le povzemimo spoznanje, da je umetnost z estetskimi prelomi in iskanji v nekdanji Jugoslaviji dobila tudi politični učinek.

Sodobna dramska pisava med postdramskim in dramskim

Prav zaradi zgoraj omenjene pozicije alternativne kulture, ki je z margine prišla v center v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, se je po letu 1990 gledališče na splošno, eksperimentalna umetnost pa še posebej, znašlo pred izzivom, ki ga lucidno formulira Barbara Orel: »Kako ohraniti in vzdrževati identiteto alternativnega, če ne nagovarja več s strukturnega mesta marginalnega, saj je razlika med centrom in margino načeloma razveljavljena?« («K zgodovini» 320).

Odgovor na to vprašanje je bilo iskanje novih konceptualnih in estetskih izhodišč, ki bi pomenila alternativo v novih kulturnopolitičnih razmerah samostojne države. Ta alternativa se je vzpostavila po letu 2000 v radikalizaciji postdramskega in kasneje v njegovem soobstoju z vračanjem k dramski formi.

Ker smo postdramsko gledališče in ne več dramski gledališki tekst že opisali, si pogledajmo, kakšne so najnovejše tendence v dramski pisavi, ki se pri posameznih avtorjih mešajo s postdramskimi ali bolj tradicionalno dramskimi elementi.

Birgit Haas ob sodobni nemški dramatiki ugotavlja, da je kljub dolgemu postdramskemu obdobju spet začela uporabljati nekatere dramske elemente. Kot zapiše ob dramatiki Dee Loher:

Kljub uporabi potujitvenega efekta se ne prepusti niti postmodernistični dekonstrukciji subjekta niti koncu pripovedi. Prav nasprotno, Loher gradi na konceptu revolucionarne marksistične estetike Walterja Benjamina, s katero je slednji skušal ohraniti človeškost v umetnosti, element človeškosti, ki bi lahko kljuboval tehničnim inovacijam njegovega časa. (Haas 74)

Pri tem pa ne gre za vračanje k realizmu, ampak za skrajno fragmentarne tekste, ki nosijo pečat postdramskega, saj avtorica

namenoma gradi občutek negotovosti kot posledico mešanice zasebnih in javnih političnih diskurzov. [...] Njeno delo je kreativno in uspešno obujanje brechtovskega gledališča v kontekstu postmoderne dobe, dobe, v kateri so ljudje ponovno zavzeli gledališki prostor. [...] Gledališče Dee Loher je gledališče opravnomočenja, politično gledališče, ki gledalca ne pusti povsem zmedenega pred podobo družbe po koncu zgodovine. (Haas 85)

Podobna spoznanja srečamo pri Tomažu Toporišiču, ki analizira dramsko pisanje po postdramskem. Pri tem ugotavlja, da avtorice Anja Hilling, Milena Marković in Simona Semenič na različne načine presegajo ne več dramsko gledališko pisavo. Tako detektira nezmožnost komunikacije in razstavljanje telesa in glasu ob Anji Hilling, dekonstrukcijo in rekonstrukcijo reprezentacije realnosti ob dramah Simone Semenič in kontaminacijo z lirskim in epskim ob delih Milene Marković. Pogledajmo si le njegov opis strukture dramatike Simone Semenič, ki nas bo v nadaljevanju posebej zanimala:

Dialoško obliko sicer vztrajno predeluje v družbi z raznorodnimi besedilnimi strategijami: od odskih smernic do opisov, ki so bližje romanu in prozi, pripovednih, esejističnih, teoretičnih in drugih tehnik, ki občinstvo opominjajo, da to, kar bere ali gleda, ni več realen dialog. Toda pri tem proizvede izrazito dramatične učinke, ki bi jih Haasova najbrž imenovala »dramatično dramske«. («Dramska» 114)

Élisabeth Angel-Perez pride do podobnih ugotovitev. Namreč, da postdramsko gledališče preko dekonstrukcije drame pravzaprav kreira novo fikcijo, s tem pa se vrača k elementom, ki jih je prvotno dekonstruiralo. Kot zapiše sama ob koncu članka »Nazaj k verbalnemu gledališču«:

Avtor na odru izrisuje novo vrsto lirskega subjekta, ki obstaja nekje vmes med gledališčem in performansom in, čeprav se giblje v polju avtobiografskega [govori o

Zanimivo je, da Angel-Perez tu vzpostavlja povezavo med gledališčem in performansom, torej med eksperimentalnimi praksami iz šestdesetih in sedemdesetih let in sodobnim gledališčem, ki prav prek vdora realnosti ponovno ustvarja fiktivni svet drame, s tem pa tudi zunanjo referenco.

Z druge strani se problemu približa Anne Monfort v članku »Po postdramskem: pripoved in fikcija med odrsko pisavo in neodramskim gledališčem«. Odrska pisava ji pomeni celoten sistem znakov uprizoritve, med katerimi je besedilo le eden od njih in ostalim ni predhoden. Uprizoritve tako lahko vsebujejo neko besedilo, a se to ves čas meša z realnostjo odrske uprizoritve. Primer tega so izstopi igralcev iz vlog, pripovedovanje o prikazovanem svetu, elipse, zgoščevanje itd. Vse to pa seveda pomeni vdor pripovedi v gledališče. Na drugi strani gre za neodramsko gledališče, pri katerem obstajajo dramski liki in dejanje, čeprav so skrajno fragmentarni in se ves čas poigravajo z dvojnostjo fikcije in realnosti v gledališču. Kot zapiše Monfort: »Ta tekst [*Zasebno življenje* Ulrike Syha, op. a.] je tipičen primer neodramskega gledališča, pri katerem dejanje kljub vsemu ostaja, pa čeprav samo fragmentarno, prek oseb ali likov, ali celo če se igra z ambivalentnostjo med osebo in igralcem« (151).

Kot vidimo, tudi Anne Monfort ugotavlja, da gre pri sodobnem gledališču za prevpraševanje razmerja med realnostjo in fikcijo, ki ima svoje korenine v performansu in postdramskem gledališču. Ob tem pa velja poudariti, da obe avtorici odkrivata v teh tekstih in uprizoritvah ponovno vzpostavitev dramskih elementov, kakršni so dramske osebe in dramsko dejanje, čeprav je to večinoma skrajno fragmentarno. Poleg tega Monfort poudarja še eno poglobljeno lastnost, ki smo jo opisali že ob estetiki performativnega. To je vključenost gledalca in njegova aktivna vloga. Kot zapiše v zaključku svojega članka: »Kot odgovor svetu, ki je vse bolj prežet s fikcijo in dramatičnostjo, sodobne gledališke oblike kakor znova pretresajo vprašanje resničnega in izmišljenega, obenem pa gledalcu puščajo prosto pot, da si zamisli dramo, ki je na odru ni« (158).

Gledališko besedilo torej ni le material, ki ga poljubno spreminja ustvarjalna ekipa ob uprizoritvi, ampak je tudi v celoti odprta struktura, ki gledalca/bralca vabi k razmišljanju in ustvarjanju lastne interpretacije oz. celo zgodbe.

Pomudimo se sedaj še ob dokaj radikalni tezi Blaža Lukana, ki jo je formuliral ob najmlajši generaciji slovenskih dramskih piscev, konkretno ob Varji Hrvatin, ki nas bo v nadaljevanju posebej zanimala. Kot zapiše, tak tekst »ne vsebuje nobene didaskalije, pri čemer izkazuje tudi povsem nerazvidno dialoško linijo, hkrati pa z nobenim namigom v svoji pisavi ne napotuje na uprizoritev« (115). Kljub temu ta

besedila proizvajajo močne dramatične učinke, zahtevajo aktivno participacijo bralca oz. gledalca in jih zato nedvomno čutimo kot dramske, morda bolje uprizoritvene ali gledališke tekste. Takšno je tudi besedilo *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov*, ki ga bomo analizirali v nadaljevanju in predvideva več različnih branj. Avtorica bralca/gledalca usmerja, da si glede na svoje poglede in razpoloženje ustvari svojo zgodbo iz predlaganih delov ali pa prebere besedilo od začetka do konca. A vse skupaj ni le igra v postmodernističnem smislu, ampak avtorica prek teh prizorov izpoveduje svojo zgodbo iskanja identitete, spopadanja z anoreksijo, strahovi itd. Lukan na koncu članka vendarle tvega z napotkom, kako brati in uprizoriti to dramatiko: »[O] svobojena kreativna evforija sodobnega dramskega pisca pričakuje tudi adekvaten odziv sodobnega režiserja in njegove ekipe« (118).

Iz predstavljenih teoretičnih izhodišč lahko zaključimo, da je modernizem šestdesetih in sedemdesetih let pomenil predvsem dekonstrukcijo dramske forme, vdor realnosti v gledališko uprizoritev in vključevanje gledalcev/bralcev oz. kreiranje skupnosti. Ta dediščina je močno opazna tudi v obdobju po postdramskem, ko pa sicer fragmentarna struktura ponovno proizvaja dramatične učinke in izkazuje nekatere elemente drame (npr. dramske like in dejanje). V nadaljevanju bomo s pomočjo primerjave konkretnih besedil skušali dognati paralele med eksperimentalnimi teksti iz obdobja modernizma in sodobno dramatiko na Slovenskem.

Sinopsis za happening Hlapci in mi, evropski mrliči

Prvi tekst, s katerim se bomo podrobno ukvarjali, je *Sinopsis za happening Hlapci*, ki je bil objavljen v reviji *Problemi Katalog* kot del repertoarnega načrta Male Drame SNG v Ljubljani v sezoni 1968/69. Izvedba je bila načrtovana v sklopu *Slovenska izvirna besedila*, kot avtorji pa so bili navedeni Žarko Petan (režiser), Dušan Jovanović (avtor) in Andrej Inkret (dramaturg). Do izvedbe ni nikoli prišlo, je pa Dušan Jovanović režiral Cankarjeve *Hlapce* v Mestnem gledališču ljubljanskem v sezoni 1980/81 (prim. *Generator* 356).

Gre za hepening, ki poveže gledalce in igralce v skupnost, obenem pa je usmerjen v zburjanje močnih, večinoma negativnih čustev, kot so strah, nelagodje, tesnoba. Začne se z vstopom v dogodek, ki spominja na ritual. Naslov tega dela je »Dvigalo groze«, preko katerega gledalci na koncu tudi zapustijo dogodek. V dvigalu med potovanjem ugasne luč in iz »teme se zaslišijo razni kriki, elektronski zvoki, molk, pospešeno dihanje in konkretna glasba. Dvigalo za nekaj časa obtiči, medtem zvočniki opozarjajo potnike, naj zadržijo mirno kri in ohranijo živce, ker jih bodo še potrebovali« (Jovanović 76). V foajeju in kadilnici se mešata na eni strani zabava – razstava slik, kipov, fotografij, prodaja pečenic in hrenovk ter čevljarске usluge in frizer – in ponovno glasna glasba

in hrup. Občutek nelagodja se stopnjuje v dvorani, kamor gledalce zaklenejo, luč ugasnejo, od zunaj pa se slišijo trkanje in pozivi, naj spustijo igralce noter.

Sledi Jermanov govor v gostilni iz četrtega dejanja Cankarjevih *Hlapcev*, ki pa ga komentirajo sočasne projekcije: »mladinske delovne brigade/ ceste/ podjetja/ delovni uspehi« (78). Sledi župnikova replika o tem, da so se časi spremenili in da je ljudstvo izbralo, kakor je izbralo, ki pa jo spremljajo projekcije hipijevskega življenja ter policijske represije. Besedilo je tako ves čas relativizirano, obenem pa pripeljana v neposredno sodobnost.

Dogajanje se sprosti s prihodom recitatorja in plesalke, ki ju spremljajo projekcije sončne pokrajine in abstraktnih kompozicij. Temu intermezzu sledita prihod Jermana in scena v gostilni iz četrtega dejanja Cankarjevih *Hlapcev*. Vendar je v tej sceni vse pretirano in groteskno. »Kostumi so mešanica pižam, spalnih srajc, poklicnih oblačil in golote [...]Možje so v čudnih pozah. [...] Nekdo med prisotnimi sedi na ogromni nočni posodi, ki v prizorišču dominira z megafonom v rokah in se napenja. To naj bi bila govorniška tribuna« (79).

Zbrani imajo nekakšen samoupravljavski sestanek, vmes igrajo družabne igre, Jermani pa se množijo do številke šest. Vsak novi Jerman interpretira iste odlomke iz Cankarjeve drame na drugačen način in s tem ustvarja nekakšno polemiko. »Polemika med petimi Jermani se začne živo in na moč razgibano. Govore se vse replike. Velik hrup, v katerem se polagoma besede več ne razločijo« (81).

Sledi vnovič bolj sproščeno dogajanje, ko se iz zvočnikov predvajajo reklame in napoved barskega programa, spremljajo pa jih projekcije cirkuških atrakcij. Na koncu igralec skozi megafon govori pesem o Robespieru, iz zvočnikov pa slišimo šest Jermanov, ki pojejo pesem o *Hlapcih*.

Ko zvočniki naznanijo konec hepeninga, ponovno sledi prehod skozi dvigalo groze.

Jovanovičev hepening je emblematičen primer gledališkega dogodka po performativnem obratu. Temelji na samonanašalni feedback zanki med izvajalci in udeleženci, vzbuja pri gledalcih močna čustva, ki so večinoma neprijetna, ob tem pa ustvarja občutek skupnosti že z ritualnim vstopom in izstopom, celo s fizično ujetostjo v dvorani (zaklenjena vrata), sestankom, na katerem so obravnavani »vsi problemi, ki zadevajo prisotne v gostilni in vse druge občane in državljanke« (79). Pomen je ves čas relativiziran – tako Jermanove in Župnikove replike spremljajo nasprotujoče si projekcije – pogosto se govora sploh ne sliši ipd. Pomen besed je tako izvotljen in interpretacija je prepuščena vsakemu gledalcu, pri čemer le-ta nima občutka, da se njegova sklada z doživljanjem in interpretacijo ostalih, še manj pa mu je jasno, kaj mu skuša povedati ustvarjalna ekipa.

Simona Semenič je besedilo *mi, evropski mrliči* napisala leta 2015, leta 2016 je bilo uprizorjeno v Slovenskem mladinskem gledališču (režija Sebastijan Horvat, premiera 5. 6. 2016). Gre za besedilo z močno prepoznavnimi postdramskimi značilnostmi – dogajanje je skrajno fragmentarno, besedilo pogosto ni izpisano in je prepuščeno uprizoritveni ekipi, avtorica ves čas pripoveduje s stališča gledalca/bralca, dramske osebe so bolj funkcije v celoti kot psihološko izdelani liki. Kljub temu je celota skrajno napeta in dramatična ter politično angažirana.

Na eni strani so konferansje, ki je nekakšen politični agitator in nam ves čas dopoveduje, da smo v dreku in da moramo nekaj ukreniti. Njegovo, javno, pozicijo dopolnjujejo vodovodarji, ki skušajo rešiti realno iztekanje dreka, v katerem se duši gledališka dvorana, Jolanda, ki kot nekakšen ovaduh beleži dogajanje na odru, in Milena, ki se lepa sprehaja sem in tja ter nas skuša očarati. Na drugi strani imamo intimne zgodbe, ki služijo kot kontrast družbenemu stanju in kot relativizacija javnega delovanja. Večinoma so statične. Takšna je Lojzka (Alojzija Bizjak), ki je prva na odru in ves čas le čaka. Na koncu se izkaže, da čaka na Smrt. Podobno pasivna je partizanka Milica, ki je v hospicu in ne more več govoriti, nam pa njeno tragično zgodbo družinskega nasilja pripoveduje avtorica. Sledi par »jakob in andreja / ali / jakob in silvo / ali / nina in andreja / ali / silvo in nina« (369, 370), ki kot podoba zaljubljenecv počasi hodi proti rampi in se drži za roke. Nasprotje tema predstavljata »jožica, 88 let, in milan, 91 let«. Ravno tako ljubimca, ki pa sta podoba mesenosti in užitka. »mi gledamo in se ne moremo prav odločiti, ali nam / je to prijetno / lepo je, če se dva poljubljata / ampak gledati jožico, 88 let, in milana, 91 let, kako / se žvalita, v nas prebuja mešana občutja« (371).

Celotno dogajanje se stopnjuje proti koncu, ko dvorano ogrožajo ogromne količine dreka, ki mezi iz kanalizacije. Skupina vodovodarjev ga skuša zaustaviti, a brez uspeha. Kriv je kurba židovska škrtka, ki ni hotel odobriti popravila, tako da so sedaj igralci in gledalci ne le v metaforičnem dreku, o katerem govori konferansje na začetku, ampak tudi v dejanskem dreku.

Konec se izteče v dvojno poanto. »politika je kurva iz kažina, bi čisto na koncu rekla / partizanka milica [...] ampak partizanka milica nikoli več / nikoli več ne bo prišla do besede« in »sonce, vetrc, morje / svoboda« (429). Politika je torej nered in kurba, temu nasprotna pa je podoba narave, ki morda pomeni svobodo.

Simona Semenič radikalizira nastavke, ki smo jih srečali že pri Jovanoviću. Besedilo je popolnoma naravnano na sprejemnika in na njegovo izkustvo. Besedilo pripoveduje pripovedovalka, ki jo bralec enači z avtorico in je obenem ena od bralk/gledalk: »četrtta replika je res dolga / mi se že presedamo na stolih / ker nam preseda / jebemumater, kako nam preseda ta agitka / raje pogledujemo proti mileni / milena je res lepa / res lepa« (367).

Hrup ni več glasna glasba in različni posneti zvoki, ampak je realiziran na ravni teksta kot hitro menjavanje diskurzov, ki mu mora bralec določiti točke izjavljanja oz. dramske osebe.

to je res, je res, da smo v dreku, ampak vsaj plavamo / tako moraš na to gledat / vsaj plavamo

zadostikrat povedal, da na ta način stvari ne peljejo / nikamor

katere stvari

stvari / stvari pač / družba / družbena ureditev / državna ureditev / ureditev vrtov / vrtovi / nisem še / nisem še

za vstop v združene države amerike ne rabim vizuma / rabim esta obrazec, karkoli naj bi že to bilo

onkraj česa, jebemumater?

milena odide (374, 375)

Zgornji citat je le odlomek, ki naj ponazori strukturiranost celotnega besedila. Na prvi pogled gre morda za nizanje različnih govorov, ki med seboj niso povezani po kavzalni logiki, ampak po absurdnem naključju, vendar ta zmes replik, didaskalij in refleksij dogajanja vendarle proizvede občutek dramskih oseb, o katerih smo že govorili. Skratka, ta kakofonija glasov se zvede na nekaj prepoznavnih nosilcev diskurza, ki se umeščajo v večjo, konfliktno strukturo, v kateri dogajanje poteka simultano. Slednje bega sprejemnikovo recepcijo, saj mora posameznemu dogajanju pripisati določen pomen v celoti.

Še več, samo besedilo se zaveda, da je le eden od elementov uprizoritve in da ga bo ustvarjalna ekipa temeljito predelala, dopisala, brisala ... Ves čas ostaja odprto in razpoložljivo. Tako npr. replike konferansjeja, ki je osrednji lik, saj ima največ prostora na odru, večinoma sploh niso izpisane.

režijska domislica

in potem je šele začel

prva replika

premolk, v katerem se začne vmes, vmes med prvo in zadnjo repliko

druga replika

druga replika je

izraz naklonjenosti / drža pozdravila / nekaj vsebinsko zelo pomembnega pravzaprav. ampak v civilizirani družbi v komunikaciji med odraslimi ljudmi bistvenega pomena / za vzdrževanje nivoja kultiviranosti / formalna reč, nepogrešljiva v prenosu zahtev in želja / izraz naklonjenosti / drža pozdravila (361)

Sam konferansje je lahko kdorkoli: »morda konferansje / ali mobilizator / moški lik, ki ga lahko igra tudi ženska [...] morda je bolje, da ga igra ženska / materinska figura / mehka, zaobljena, topla / z mirom v glasu / mirom / in strastjo« (363).

Govorjene replike na odru niso več ključnega pomena. Replike partizanke Milice, ki so pravzaprav najbolj pretresljiva zgodba o nasilju v družini in nasilju nad ženskami, ne morejo biti izgovorjene, saj Milica ne govori več. Avtorica pa izvede še eno izvotlitev besede. Besede, ki jih tekst slovarsko definira, da postanejo prazne. Npr. drkati, ki se veže na konferansjejevo agitacijo in na ljubezenski par:

drkati / prvič / samozadovoljevati se, masturbirati / france si ga drka štirikrat dnevno / drugič / drsati, starinsko / fantje so se drkali po ledu / tretjič / s stalnim rahlim premikanjem ali zgolj dotikanjem česa delati hrup ali motiti prisotne / nehaj že drkati stol! / četrtrič / nekoga mučiti, nesorazmerno obremenjevati, zafrkavati / 20 eur za parkiranje? ne me drkat! (369)

Drug postopek je pregibanje besede, ki sicer spada v kontekst: »je kot tofu napram / biftek / bifteka / bifteku / biftek / bifteku / biftekom / je kot tofu napram bifteku / drkanje napram seksu je kot tofu napram bifteku« (376).

Simona Semenič tako združuje številne postopke neoavantgardnega gledališča in postdramske pisave, kot so fragmentarizacija, simultanost dogajanja, izvotljenje besed, razpoložljivost besedila in s tem njegova detronizacija, obenem pa v *mi, evropski mrliči* lahko ponovno zaznamo obrise dramskih oseb, ki so med seboj v konfliktnih razmerjih. Slednja gradijo prepoznavno dogajanje ali vsaj nasprotje ter se iztečejo v zaključno poanto, ki ni povsem eksplicitna, a jo lahko kljub temu jasno prepoznamo kot poziv k svobodi, intimi in obrat stran od političnih projektov.

V formalnem smislu jo zaznamuje fragmentarnost besedila in simultanost dogajanja, kar je nedvomno dediščina postdramske pisave, obenem pa močan vdor lirizacije (glavna pripovedovalka celotno besedilo govori iz sebe in tudi komentira svoje intimno doživljanje dogajanja na odru) in epizacije (besedilo je močno prežeto s pripovedovanjem, kar pravzaprav omogoča njegovo simultanost in fragmentarnost). Tako je pri Simoni Semenič vidna močna dediščina uprizoritvenih tekstov iz obdobja modernizma, obenem pa že tudi njihovo preseganje in razvoj, ki ponovno vzpostavlja prav elemente drame, ki jih je dekonstruirala.

Generator, ki iz določenih enot in po preprostih pravilih proizvaja poljubno število dramskih kompleksov in Vse se je začelo z golažem iz zajčkov

Rastko Močnik je leta 1970 v 85. številki revije *Problemi* objavil dva teksta, ki pa tvorita celoto. Gre za *Generator*, serijo kombinacij prostorov, ljudi, drž, glasov in gibov, ki sledijo določenim pravilom. Ta pravila so bila objavljena na drugem mestu v številki pod naslovom *Drama*. Slednja je programska utemeljitev *Generatorja*, ki izhaja iz analize dramskega teksta. Zanj je značilno, da zelo natančno določa govorno razsežnost uprizoritve, veliko ohlapnejše pa so določeni drugi elementi (fonične vrednosti izvedbe, položaji in premiki aktantov ter gibi). Močnikova *Drama* prav nasprotno zelo togo definira fonično in kinetično razsežnost, ohranja pa svobodo oz. naključnost vsakokratne izvedbe, saj izhodiščne situacije določi žreb, razvoj pa je izbira med možnimi kombinacijami različnih elementov (prim. Močnik 101). Avtor v nadaljevanju definira enote in pravila dramskega teksta, pri čemer je zanimivo, da med enotami (prostori, ljudje, drž, glasovi in gibi) ni besedila, ampak gre za drugačna izvajalčeva izrazna sredstva oz. elemente uprizoritve. Ti se združujejo po določenih pravilih, predvsem pa se izmenjujejo v vnaprej določenih serijah. Tako je »zaporedje drž: a-b-c-d-e-a... [...] smeri gibanja skoz prostore: a) smer urinega kazalca: I-II-III-IV-I-..., b) smer, nasprotna od gibanja urinega kazalca« (102). Gre torej za nekakšno kompleksno igro, ki proizvaja poljubno število kombinacij osnovnih elementov, s tem pa tudi poljubno število dramskih kompleksov, kot jih imenuje avtor. Slednje so omejene z »nemožnimi kombinacijami«, ko bi bila ena od serij prekinjena oz. je ne bi bilo mogoče pravilno nadaljevati. V tem primeru se prekine gibanje skozi prostor in se kombinacija ponovi v istem prostoru ter nadaljuje z naslednjo kombinacijo v istem prostoru. Na koncu *Drame* Močnik zapiše navodilo: »Začetek: izhodiščne kombinacije in smer gibanja iz vsakega prostora določi žreb; konec: igre je konec, ko se hkrati zgodijo 4 nemožne kombinacije in zato vsi štirje ljudje hkrati obstanejo« (102).

Besedilo je izrazito usmerjeno v uprizoritev in stran od besedila. Slednjega ni, saj so dramski kompleksi sestavljeni iz drugih elementov uprizoritve. Še najbližje diskurzu je šest glasov, ki pa so predjezikovni elementi. Dogajanje je simultano, izvajajo ga štirje ljudje v štirih prostorih. Posamezni gledalec gradi pomen glede na lastno sprejemanje in doživljanje predstave, ki v njem lahko vzbuja le določene vtise, nikakor pa ne sugerira možnih pomenov. Tekst tako na prvi pogled spada v postdramsko tradicijo, pri čemer pa je manj poudarka na kreiranju skupnosti. Še več, zdi se, da je za to strukturo ključno naključje, žreb, kar izključuje racionalni subjekt. S tem je ta tekst močno zasidran v modernizmu z idejami o toku zavesti, avtomatski pisavi ipd.

Vse se je začelo z golažem iz zajčkov je dramski tekst, ki je nastal leta 2019 in bil istega leta tudi uprizorjen na Novi pošti Slovenskega mladinskega gledališča (režija Eva

Kokalj, produkcija KUD Krik in JSKD v sodelovanju z Novo pošto), Varja pa je leta 2020 za to besedilo dobila tudi Grumovo nagrado za mladega dramatika v okviru 50. Tedna slovenske drame. Tudi to besedilo se začne z navodili za uporabo oz. s »Prologom, ki je zelo dolga opomba«. V njej med drugim beremo:

1. Če se imaš za bolj razumsko osebo, ki daje prednost racionalnemu, si nagnjen k analiziranju ter sprejemaš odločitve na podlagi tega, kaj se ti najbolj splača, potem je zate najprimernejša *MOŽNOST A* [...]
2. Če se imaš za bolj emocionalno osebo, ki se hitro prepusti čustvom, si nagnjen k sanjarjenju ter sprejemaš odločitve na podlagi trenutnega razpoloženja, je zate najprimernejša *MOŽNOST B* [...]
3. Če pa si eden od bolj impulzivnih ljudi, se rad znajdeš v nenavadnih, naključnih situacijah, ravnaš spontano in se zanašaš na sprejemanje odločitev v trenutku, brez kakršnih koli pričakovanj, ti priporočam *MOŽNOST C*. (947)

Kar je skupnega *Generatorju* in *Vse se je začelo*, je uporabnost besedila. Bralec/gledalec ga odkriva glede na določene izbire. Celota predstavlja igro, skozi katero se ustvarja pomen. Vendar pri Varji ta igra ni več stvar naključja in ni ločena od sprejemnika. Prav nasprotno, glavna igralca sta, kot zapiše avtorica: »dramski avtor in bralec + ostali soigralci, ki v tišini pridno čakajo na stranski klopi« (945). Tu ne gre več za naključje in avtomatsko pisavo, pač pa za sprejemnikovo izbiro. Še več, ta izbira ga v temelju določa. Avtorica uporablja diskurz iz revij za življenjski slog ali knjig za samopomoč, ki dajejo nasvete glede na psihološki ustroj posameznika. Če smo racionalni, je za nas možnost A itd. Sprejemnik se torej z izbiro tudi psihološko definira oz. bo izbral glede na to, kako se želi ali se vidi. Te izbire se skozi celoten tekst ponavljajo, le da sedaj niso več vezane zgolj na psihološki profil sprejemnika, pač pa tudi na njegovo željo po smeri nadaljevanja: »ČE ŽELIŠ, DA GREM ŠTUDIRAT NEKAJ UPORABNEGA, obrni na stran 971« (969), ali življenjske izkušnje: »ČE SI TUDI TI KDAJ PREVARAL/-A SVOJEGA FANTA ALI PUNCO, obrni na stran 970« (968).

Celota so izseki iz avtoričine avtobiografije, na kar kažejo številne podrobnosti, kot so preimenovanje njenega očeta Emila Hrvatina v Janeza Janšo, njena izbira študija dramaturgije na AGRFT ... Ob teh zunanjih podrobnostih, ki sugerirajo branje drame na ključ, pa Varja ves čas razkriva svoje notranje doživljanje in psihološki razvoj, ki je potekal prek občutkov krivde in drugačnosti v otroštvu, prek kasnejšega spopadanja z anoreksijo, iskanja partnerja itd.

Kako se torej ta struktura in vsebina umeščata v postdramsko ali celo neodramsko paradigmo? Besedilo ostaja nekaj povsem razpoložljivega. Lahko ga beremo na več načinov in s tem sami kreiramo zgodbo avtorice. Slednja se tako kaže kot nekaj fikcijskega, kot pripoved, ki pa kljub temu temelji na resničnih dejstvih, kar ji daje veliko mero avtentičnosti. Sprejemnik je aktivni soustvarjalec lastne izkušnje in ta

je pravzaprav povsem osebna in neponovljiva. Izbor je narejen glede na trenutno razpoloženje, videnje samega sebe, iz tega izhajajočih odločitev, ki jih mora sprejeti, in občutka, da bo v vsakem primeru nekaj izpustil, zamudil. Vsaka izbira namreč prinaša tudi izgubo vseh ostalih možnosti. Prav to drugačno dožemanje, pogled pa je že za Lehmana eno temeljnih določil postdramskega. Tudi povezava med izvajalko/avtorico in sprejemnikom, ki se ves čas vzpostavlja preko nagovorov in izbir, je nekaj, kar bistveno definira gledališki dogodek, kot ga razume Erika Fischer-Lichte. Vendar pa gre v *Vse se je začelo* tudi za vdor pripovedi v dramsko besedilo. Čeprav je bilo besedilo nagrajeno kot najboljša drama mlade dramatičarke v letu 2020 in je bilo leto prej tudi uspešno uprizorjeno, Blaž Lukan že na začetku svoje analize opozori na več dilem: 1. Kako analizirati novo dramo zunaj vseh okvirov, definicij? 2. Kako to dramo brati? in 3. Kdo sploh bere? (prim. »Tega« 99, 100). Izhaja torej iz občutka, da gre za novo pisavo, ki »se včasih zdi resnično nova, nato pa spet nekaj že zdavnaj – še posebej v modernistični dramatiki in postdramatiki – videne in reflektirane« (prav tam 97).

Kot smo ugotovili tudi sami, gre za preplet postdramske tradicije in močne epizacije in lirizacije. Po eni strani za vdor pripovedovalca, v konkretnem primeru dramatičarke same, ki pripoveduje o svojem življenju, ki pa nima več funkcije epizacije, preboja četrte stene v smislu Szondijevega koncepta, ampak skozi to pripoved prinaša lirski subjekt. Ta epizacija namesto potujitvenega učinka prinaša, prav nasprotno, učinek povezanosti med dramatičarko in gledalcem, ki sooblikujeta avtoričino intimno zgodbo oz. eno od njenih možnih interpretacij. Čeprav bi ob besedilu lahko govorili o prepoznavni dramski osebi (pripovedovalka/avtorica) in dramskem dejanju (prizorih iz njenega življenja, ki jih strukturira bralec s svojimi izbirami in imajo vnaprej določeno strukturo/-e), sta ta elementa drame uporabljena na izrazito postdramski način, ki temelji na dogodku, fragmentarnosti in aktivni vlogi sprejemnika. Tako izkazuje Varja Hrvatini močan vpliv postdramskega, ki pa ga cepi na enako močan vdor epizacije in lirizacije, s čimer ustvarja izrazito dramatične učinke.

Sklep

Sedaj lahko poskušamo odgovoriti na izhodiščni vprašanji. Kje so podobnosti in razlike med obravnavanimi teksti?

Podobnosti so očitne. Vsem gre za ustvarjanje gledališkega dogodka, ki je neponovljiv in zahteva aktivno udeležbo sprejemnika (bralca ali gledalca). V ta namen manipulirajo s sprejemnikovimi čustvi (npr. ustvarjanje nelagodja, tesnobe, zmedenosti), uporabljajo simultano dogajanje in fragmentarnost dejanja, s čimer od sprejemnika zahtevajo

odločitev za izbiro lastnega dogodka in seveda tudi lastne interpretacije. Z vsem tem spadajo ti teksti v domeno postdramskega in v tem smislu lahko potrdimo, da je vpliv eksperimentalnih besedil iz obdobja neoavantgard še vedno močno prisoten v sodobni slovenski dramatiki.

Vendar pa se med tema generacijama kažejo tudi nekatere pomembne razlike. Če gre pri Jovanoviću in Močniku v prvi vrsti za destrukcijo gledališke uprizoritve, za detronizacijo dramskega besedila z vsemi posledicami, je pozicija Simone Semenič in Varje Hrvatin bistveno drugačna. Gledališče se je v vmesnem obdobju že vrnilo k besedi in postalo družbeni forum v osemdesetih letih, se ponovno odvrnilo od besede in šlo v smer fizičnega gledališča, sodobnega plesa ... (devetdeseta leta) pa se spet vrnilo k besedilu (po letu 2000). Skratka, napetost med tekstom in odrom ni več osrednja točka dramske pisave, ampak postane to razmerje nekaj razpoložljivega. Podobno kot elementi tradicionalne drame (npr. dramska oseba, dejanje) in postopka epizacije in lirizacije. Semenič in Hrvatin uporabljata vse to na nove načine, da bi dosegla kar največjo vključenost sprejemnika. Predvsem izkušnja gledalca/bralca postane osrednja točka te pisave. Pri Semenič je nenehno reflektirana, saj se zdi, da avtorica/pripovedovalka pripoveduje prav s stališča gledalke. Varja jo izpostavlja z nenehnimi pozivi k izbiri, ki je vezana na gledalca, njegov psihološki profil in življenjske izkušnje. Tako smo priča močnemu vdoru pripovedi, ki se meša s prikazovanjem (diegezis in mimezis, kot ugotavlja Anne Monfort) in z močnim občutkom intimnosti ter avtentičnosti. Avtorici nas namreč potegneta v lastni svet oz. lastni pogled na svet, ki se zdi, da izhaja iz lirskega subjekta, ne nazadnje pa tudi iz sprejemnikovega, saj postanemo soustvarjalci predstave in njenih pomenov. Ravno ta preplet pa je tisto, kar ustvarja visoko stopnjo dramatičnosti in pritegne današnjega bralca/gledalca.

- Angel-Perez, Élisabeth. »Nazaj k verbalnemu gledališču: post-post-dramska gledališča od Crimpa do Croucha.« *Drama, tekst, pisava 2*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, Mestno gledališče ljubljansko, 2021, str. 23–30.
- Fischer-Lichte, Erika. *Eстетika performativnega*. Prev. J. Drnovšek, Študentska založba, 2008. Koda.
- Haas, Birgit. »History through the Lens of the Uncertainty Principle: Dea Loher's 'Leviathan'.« *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, letn. 39, št. 1, 2006, str. 73–87.
- Hrvatín, Varja. »Vse se je začelo z golažem iz zajčkov.« *Sodobnost*, letn. 84, št. 7/8, str. 945–978.
- Jakovljević, Branislav. *Učinki odtujitve. Performans in samoupravljanje v Jugoslaviji, 1945–1991*. Maska, 2021. Zbirka Transformacije, 45.
- Jovanović, Dušan. »Sinopsis za happening Hlapci.« *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov*, ur. Blaž Lukan, Slovenski gledališki inštitut, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2021, str. 76–83. Dokumenti slovenskega gledališkega inštituta, letn. 58, št. 103.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. DZS, 1998. Literarni leksikon, 44.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prevedel K. J. Kozak, Maska, 2003.
- Lukan, Blaž, ur. *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov*. Slovenski gledališki inštitut, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2021. Dokumenti slovenskega gledališkega inštituta, letn. 58, št. 103.
- . »Tega teksta nikoli ni bilo. Vse je samo fikcija.« *Drama, tekst, pisava 2*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, Mestno gledališče ljubljansko, 2021, str. 97–120.
- Močnik, Rastko. »Drama, Generator, ki iz določenih enot in po preprostih pravilih proizvaja poljubno število dramskih kompleksov.« *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov*, ur. Blaž Lukan, Slovenski gledališki inštitut, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2021, str. 101–105. Dokumenti slovenskega gledališkega inštituta, letn. 58, št. 103.
- Monfort, Anne. »Po postdramskem: pripoved in fikcija med odrsko pisavo in neodramskim gledališčem.« *Drama, tekst, pisava 2*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, Mestno gledališče ljubljansko, 2021, str. 147–160.
- Orel, Barbara. »K zgodovini performansa na Slovenskem.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Maska, 2010, str. 271–327.

Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theaterertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Niemeyer, 1997.

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

Sierz, Aleks. *Gledališče »u fris«*. Mestno gledališče ljubljansko, 2004.

Toporišič, Tomaž. »Dramska pisava po postdramskem: Anja Hilling, Milena Marković in Simona Semenič.« *Slavistična revija*, letn. 68, št. 2, 2020, str. 109–124.

Troha, Gašper. *Ujetniki svobode*. Aristej, 2015.