

glive

10.

Letnik / Volume

1.

Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

2022

am
fi
te
at
er

Sodobna dramatika po l. 2000/
Contemporary Drama after the Year 2000

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT

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



Ljubljana, 2022

10. Letnik / Volume 1. Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

2022

am
fi
te
at
er

Sodobna dramatika po l. 2000/
Contemporary Drama after the Year 2000

AMFITEATER

Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory

Letnik / Volume 10, Številka / Number 1

ISSN 1855-4539 (tiskana izdaja)

1855-850X (elektronska izdaja)

Glavni in odgovorni urednik: Gašper Troha

Urednik tematskega bloka: Gašper Troha

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)

Soizdajateljja: Slovenski gledališki inštitut (zanj Mojca Kreft, direktorica)

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: Jaka Andrej Vojevec

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

Ljubljana, junij 2022 / Ljubljana, June 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

Sodobna dramatika po letu 2000	9
Contemporary Drama after the Year 2000	13
Sodobna dramatika po l. 2000/Contemporary Drama after the Year 2000	
<i>Aleksandra Jovičević</i>	
From Stage to Page: New Forms of the Performance Text	19
Z odra na papir: nove oblike uprizoritvenega besedila	31
<i>Lada Čale Feldman</i>	
Deconstructing and Re-constructing the Fictional Universe: On Two Opposite Examples of Contemporary Metadrama	43
Dekonstrukcija in rekonstrukcija fikcijskega sveta: o dveh nasprotujočih si primerih sodobne metadrame	55
<i>Jure Gantar</i>	
The Death of Character in Postdramatic Comedy	67
Smrt značaja v postdramski komediji	81
<i>Lucija Ljubić, Martina Petranović</i>	
Poetic Tendencies in Contemporary Croatian Playwriting	96
Poetične tendence sodobnega hrvaškega dramskega pisanja	110
<i>Krištof Jacek Kozak</i>	
Postpostdramske reinkarnacije klasičnih tragedij: Jelinek, Hertmans, Möderndorfer	115
Post-postdramatic Reincarnations of Classic Tragedies: Jelinek, Hertmans, Möderndorfer	133
<i>Lara Jerkovič</i>	
Dramska forma in etična razsežnost besedila <i>gostija</i> Simone Semenič	137
Dramatic Form and the Ethical Dimension of the Text <i>the feast</i> by Simona Semenič	151
<i>Pavel Ocepek</i>	
Seksualno osvobojena ženska: seksualnost in seksualne kulture v dveh dramah Simone Semenič	155
The Sexually Liberated Woman: Sexuality and Sexual Cultures in Two Plays by Simona Semenič	177
<i>Zuzana Timčíková</i>	
Authenticity in Authorial Works of Devised Theatre: Approaches of the Millennials	181
Avtentičnost v delih avtobiografskega gledališča: pristopi milenijske generacije	195

<i>Zala Dobovšek</i>	
<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i> (2018): dokumentarna reprezentacija revščine, prekarnosti in razrednega sramu	199
<i>The Bailiff Jernej</i> (2018): Documentary Representation of Poverty and Social Shame	213
<i>Hana Strejčkova</i>	
Site-Specific Author's Drama	218
Ambientalna avtorska drama	231
<i>Hanna Veselovska</i>	
The 21 st -Century Drama and the New Reality of Social Networks	235
Dramatika enaindvajsetega stoletja in nova resničnost družbenih omrežij	247
<i>Varja Hrvatina, Maša Radi Buh, Jakob Ribič</i>	
Dramatika brez generacije	251
Drama Without a Generation	269
<i>Benjamin Zajc</i>	
Substanca milenijske dramske pisave v našem prostoru	273
The Substance of Millennial Playwriting in Slovenia, Croatia and Serbia	285
Razprave/Articles	
<i>Matic Kocijančič</i>	
Sofoklejeva Antigon na slovenskih poklicnih odrih	292
Sophocles's Antigone on Slovenian Professional Stages	313
<i>Luka Benedičič</i>	
Gestus and Taboo: A Study of Bertolt Brecht	317
Gestus in tabu: študija Bertolta Brechta	331
Eseji/ Essays	
<i>Ivanka Apostolova Baskar</i>	
Theatre Control Policy or Why After Goran Stefanovski and Dejan Dukovski, No One Is Known Outside the Borders of the Macedonian Theatre? (2010-2021)	348
<i>Ljudmil Dimitrov</i>	
Slovenska dramatika v bolgarskem prevodu. Kako staro postane novo ali kakšni so kriteriji sodobnosti?	359

Recenzije/ Reviews

<i>Lev Kreft</i>	
Ko si gledališče upa	368
<i>Aldo Milohnić</i>	
Adaptacija kot reaktualizacija antične dramatike	376
<i>Lovrenc Rogelj</i>	
Kozinov Ekvinokcij na križišču dejstev, konteksta in estetike	382
Navodila za avtorje	386
Submission Guidelines	388
Vabilo k razpravam	390
Call for Papers	390

Sodobna dramatika po letu 2000¹

V dramatiki enaindvajsetega stoletja se na Slovenskem, pa tudi drugod po Evropi in zahodnem svetu, dogajajo korenite spremembe. Odnos med dramskim besedilom in odrom se vedno znova zastruje ter niha enkrat k besedilu, drugič h gledališkemu dogodku. Soobstaja več pristopov oz. pogledov na dramski tekst, ki se med seboj prepletajo, se izmenjujejo in producirajo nove izzive tako za dramsko pisanje kot za njegovo uprizarjanje.

Tako smo bili že ob koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja priča t.i. performativnemu obratu (Erika Fischer-Lichte), ki je v nadaljevanju vplival na pojav postdramskega gledališča (Hans-Thies Lehmann) oz. nove estetike performativnega (Erika Fischer-Lichte), na področju dramskega pisanja pa je v osemdesetih in devetdesetih letih prinesel ne več dramske gledališke tekste (Gerda Poschmann) oz. postdramska besedila. O renesansi dramske pisave smo govorili ob gledališču »u fris«, ki se je razvilo v devetdesetih letih prejšnjega stoletja v Veliki Britaniji in je vplivalo na razvoj dramatike po vsej Evropi. Po letu 2000 se je predvsem v nemški literarni teoriji in teatrologiji začel uveljavljati nov način pisanja za gledališče, ki ga Birgit Haas imenuje »dramatisches Drama« oz. v slovenščini »dramatična drama«. Gre za gledališka besedila, ki ponovno v večji meri gradijo na dialogu in prepoznavnem ter vsaj delno koherentnem dramskem dejanju, obenem pa jih zaznamuje poudarjena politična / družbeno angažirana poanta. Hkrati so se začela uveljavljati nova poimenovanja dramskih pisav onstran postdramskosti, npr. neodramsko (Anne Monfort) ali postpostdramsko gledališče (Élisabeth Angel-Perez), v katerih avtor ohranja svojo prisotnost z lirizacijo in epizacijo. Sodobna dramatika nas tako izpostavlja dekonstrukciji nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo, hkrati pa kljub motnjam v fikcijskem besedilnem kozmosu vzporedno vseeno vzpostavlja močan proces redramatizacije, vbiziranja dramskega in dramatičnega v postdramsko tkivo iger.

O teh vprašanih so raziskovalci razmišljali na Amfiteatrovem znanstvenem simpoziju, ki je potekal oktobra 2021 v Ljubljani. Na podlagi teh razmislekov in raziskav je nastala tokratna tematska številka revije, ki odpira štiri temeljne teme:

1. Kako ohraniti gledališki dogodek, ki mu je besedilo le izhodišče in ki je bistveno določen z vsakokratno avtopoetsko feedback zanko? Kako torej sploh pristopiti k tem uprizoritvenim besedilom?

¹ Uredništvo te številke in pisanje uvodnika je potekalo na AGRFT Univerze v Ljubljani v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetniške raziskave P6-0376, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

2. Koliko je postdramsko gledališče res prelom oz. ali je njegov prelom z reprezentacijo mogoče iskati že v tradiciji metadrame?

3. Kako radikalno prelamlja postdramsko gledališče z nekaterimi temeljnimi elementi teorije drame (npr. z dramskim značajem)?

4. Katere so vsebinske in formalne značilnosti dramatike, ki jo piše najmlajša generacija t. i. milenijcev?

Prvo temo odpre Aleksandra Jovičević, ki raziskuje sodobna uprizoritvena besedila. Slednja morajo upoštevati tako spremembe besedilne predloge v uprizoritvi kot tudi aktivno vlogo gledalcev, ki ta hipertekst soustvarjajo. S študijami posameznih uprizoritev ali uprizoritvenih praks ta razmislek dopolnjujejo Zuzana Timčičková, ki piše o avtentičnosti v sodelovalnem gledališču na Slovaškem, Zala Dobovšek z natančno analizo *Hlapca Jerneja* Žige Divjaka, ki uporablja pristope dokumentarnega gledališča, in Hana Strejčková z raziskavo ambientalne avtorske drame.

Drugo temo odpira Lada Čale Feldman, ki razpravlja o nasprotju med reprezentacijo in prezentacijo v postdramskem gledališču ter se sprašuje, ali bi lahko odmik od reprezentacije iskali že v metadramskih tekstih v preteklosti. Pokaže na presenetljive podobnosti med sodobnimi teksti (*Zapiranje ljubezni* Pascala Ramberta, 2011, in *Avtor* Tima Croucha, 2009) ter med Shakespearovim *Hamletom* in Calderónovim *Velikim gledališčem sveta*. Nadalje temo analizirata Krištof Jacek Kozak, ki se ukvarja z odmevi klasičnih tragedij v postpostdramskih besedilih Elfriede Jelinek, Stefana Hertmansa in Vinka Möderndorferja, ter Lara Jerkovič, ki se ukvarja z dramsko formo in etičnimi razsežnostmi *gostije* Simone Semenič.

Tretjo temo začrta Jure Gantar z razmislekom o dramskem značaju, ki v postdramskem gledališču razpada oz. postaja vedno bolj fragmentaren, a se zdi, da v postdramski komediji ni povsem tako. Različne teme v sodobnem dramskem pisanju analizirata tudi Pavel Ocepek, ki raziskuje temo seksualnosti v dramah Simone Semenič, in Hanna Veselovska, ki analizira vpliv družbenih omrežij in njihovo uporabo v dramskem pisanju.

V četrto temo se najprej uvršča razprava Lucije Ljubić in Martine Petranović o poetičnih tendencah v sodobni hrvaški dramatiki. Podobo najmlajše generacije slovenskih dramates pa izrišejo Varja Hrvatina, Maša Radi Buh in Jakob Ribič. Benjamin Zajc vzporeja prav to generacijo (Iza Strehar) tudi s hrvaškimi (Dino Pešut) in srbskimi pisci (Gorana Balančević).

Tematski del zaokrožujeta razpravi, ki vsaka na svoj način dopolnjujeta opisano sliko. Matic Kocijančič analizira uprizoritve Sofoklejeve *Antigone* na slovenskih poklicnih odrih in tako razširja članek Krištofa Jacka Kozaka. Luka Benedičič pa s poskusom

povezati Brechtov pojem gestusa z ritualom in tabujem ponovno odpira temo etične in politične moči gledališča.

Razpravam dodajamo dva eseja. Prvega, o aktualni makedonski dramatik in njenih (ne)možnostih uprizarjanja, je napisala Ivanka Apostolova Baskar, o svojih prevajalskih srečevanjih s slovensko dramatik in o razlogih za prevode del pa razmišlja bolgarski teatrolog in literarni znanstvenik Ljudmil Dimitrov.

Številko zaključujejo recenzije aktualnih monografij s področja. Tokrat predstavljamo *Gledališče upora* Alda Milohnića, zbornik *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*, ki sta ga uredila Vayos Liapis in Avra Sidiropoulou, ter *Ekvinokcij* Marjana Kozine Boruta Smrekarja.

Sodobno gledališko pisavo in gledališče zaznamuje soobstoj različnih praks, ki segajo od postdramske oz. ne več dramske pisave do postpostdramske ali kar dramske pisave. V tem soobstoj različni pristopi vplivajo eden na drugega, se izmenjujejo v opusih posameznih avtorjev ter se vedno znova preoblikujejo ob prenosu na gledališki oder. Tudi slednji se predvsem z aktivnim vključevanjem gledalcev vedno znova kaže kot pojav, ki se izmika opredelitvam in se ne pusti zlahka zajeti v teoretični diskurz. Tako drame, gledališke uprizoritve in teorija eden drugemu postavljajo vedno nove izzive. Vse to pa je tisto, kar dela naše raziskovalno polje izredno vznemirljivo. Tokratna številka odstira številna vprašanja in izrisuje kompleksno podobo dramskega pisanja zadnjih dvajsetih let.

Gašper Troha

Contemporary Drama after the Year 2000

Radical changes are taking place in 21st-century drama in Slovenia, as well as elsewhere in Europe and the Western world. The relationship between the dramatic text and the stage is becoming more and more complex, swinging from the text to the theatrical event. Several of the approaches or perspectives on the dramatic text are intertwined, interchange and produce new challenges for both playwriting and performance.

Already at the end of the 1960s, we witnessed the so-called performative turn (Erika Fischer-Lichte), which further influenced the emergence of postdramatic theatre (Hans-Thies Lehmann) or a new aesthetics of the performative (Erika Fischer-Lichte). In the field of playwriting, the 1980s and 1990s brought about no-longer-dramatic theatre texts (Gerda Poschmann) or postdramatic texts. The renaissance of playwriting has been discussed in the context of in-yer-face theatre, which marked the 1990s in the UK and influenced the development of drama throughout Europe. After 2000, a new mode of writing for the theatre began to emerge, which Birgit Haas calls *dramatisches Drama*, “dramatic drama” in English. These are theatre texts that are once again based to a greater extent on dialogue and a recognisable and at least partially coherent dramatic action. At the same time, they are characterised by an accentuated political/socially engaged point of view. New names have been used to describe these plays beyond postdramatic theatre, such as neo-dramatic (Anne Monfort) or post-postdramatic theatre (Élisabeth Angel-Perez), in which the author maintains one’s presence through lyricisation and episation. Contemporary dramaturgy thus exposes us to the deconstruction of the opposition between representation and presentation. At the same time, despite the disruption of the fictional textual cosmos, it nevertheless establishes a powerful process of redramatisation and the injection of the dramatic and the dramaturgical into the postdramatic fabric of the plays.

Researchers discussed these questions at the Amfiteater Academic Symposium, which took place in Ljubljana in October 2021. Based on these reflections and research, we have created this thematic issue of the journal, which raises four fundamental themes:

1. How do we analyse a theatrical event for which the text is only a starting point and is essentially determined by an autopoietic feedback loop? How do we approach these performance texts at all?
2. To what extent is postdramatic theatre really a break, or can its break with representation be traced back to the tradition of metadrama?

3. How radically does postdramatic theatre break with some of the fundamental elements of drama theory (e.g., with dramatic character)?

4. What are the characteristics of form and contents in plays written by the youngest generation of the so-called millennials?

Aleksandra Jovičević, who researches contemporary performance texts, opens the first topic. She argues that such analyses must consider both the changes in the textual template in the performance and the active role of the audience, who co-creates this hypertext. This reflection is complemented by studies of individual productions or performance practices by Zuzana Timčíková, who writes about authenticity in devised theatre in Slovakia, by Zala Dobovšek, with a detailed analysis of Žiga Divjak's *The Bailiff Jernej and His Rights*, which uses the approaches of documentary theatre, and by Hana Strejčková, with an investigation of site-specific author's drama.

Lada Čale Feldman opens the second theme as she discusses the contradiction between representation and presentation in postdramatic theatre and wonders whether a departure from representation could be found already in metadramatic texts of the past. She points to striking similarities between contemporary texts (Pascal Rambert's *The closure of love* (2011) and Tim Crouch's *The Author* (2009)) and Shakespeare's *Hamlet* and Calderón's *The Great Theatre of the World*. The second theme is further analysed by Krištof Jacek Kozak, who deals with the echoes of classical tragedies in the post-postdramatic texts of Elfriede Jelinek, Stefan Hertmans and Vinko Möderndorfer, and Lara Jerkovič, who deals with the dramatic form and ethical dimensions of Simone Semenič's *the feast*.

Jure Gantar outlines the third theme with a reflection on dramatic character, which in postdramatic theatre is disintegrating or becoming more and more fragmented, yet in postdramatic comedy seems not entirely the case. Pavel Ocepek also analyses the different themes in contemporary playwriting as he explores the theme of sexuality in Simona Semenič's plays. Hanna Veselovska analyses the influence of social networks and their use in playwriting.

The fourth theme is first discussed by Lucija Ljubić and Martina Petranović with an analysis of the poetic tendencies in contemporary Croatian drama. Varja Hrvatin, Maša Radi Buh and Jakob Ribič describe the image of the young generation of Slovenian playwrights, and Benjamin Zajc compares Slovenian playwrights of this generation (Iza Strehar) with Croatian (Dino Pešut) and Serbian writers (Gorana Balančević).

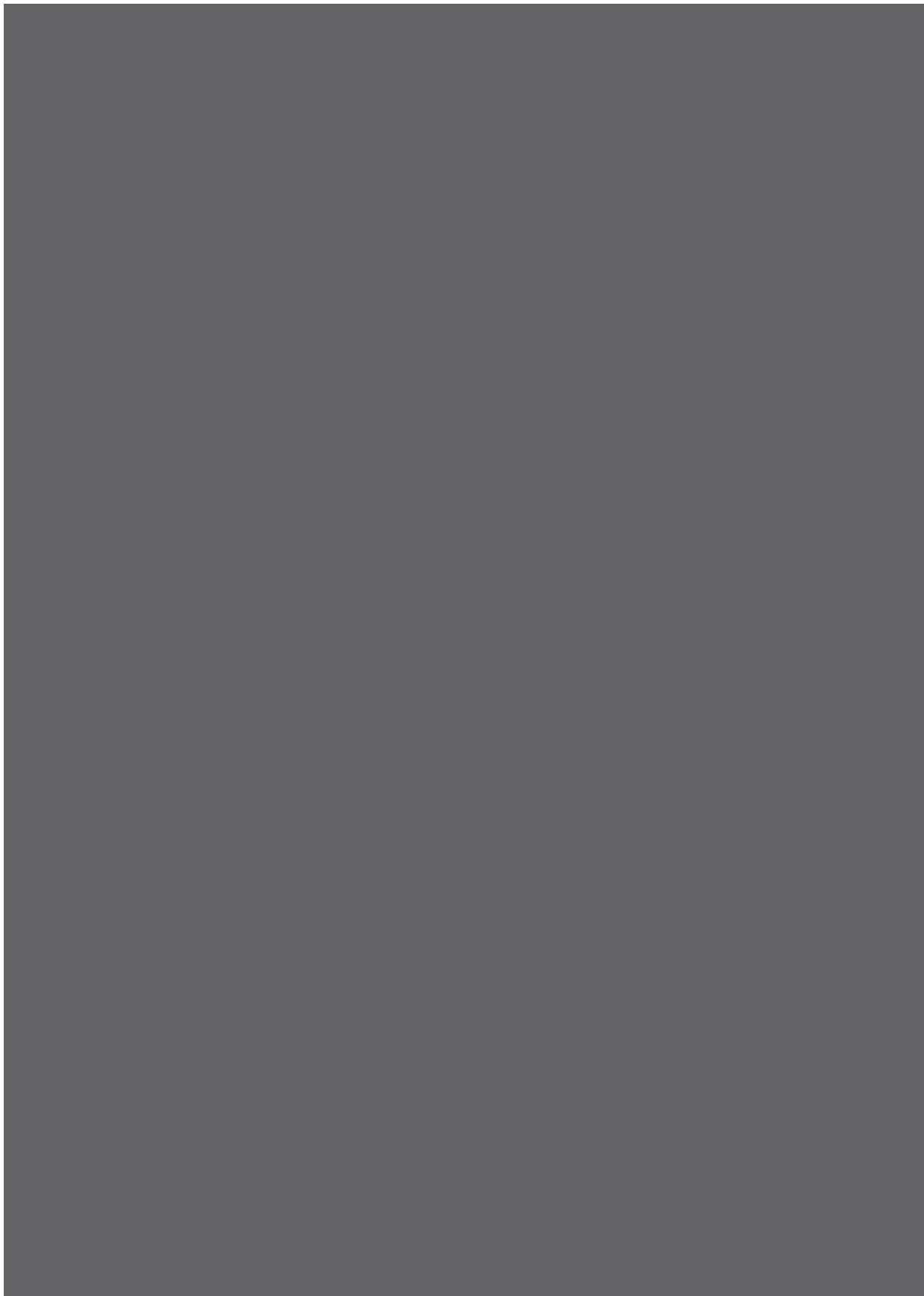
The thematic part is complemented by two discussions, each of which in its own way completes the picture described above. Matic Kocjančič analyses the productions of Sophocles's *Antigone* on Slovenian professional stages, thus extending the article by Krištof Jacek Kozak. Luka Benedičič, on the other hand, reopens the theme of the

ethical and political dimension of theatre by attempting to link Brecht's notion of Gestus with ritual and taboo.

We add two essays to the discussions. The first, on current Macedonian drama and its staging possibilities, is by Ivanka Apostolova Baskar. In the second, Bulgarian theatre and literary scholar Ljudmil Dimitrov reflects on his encounters with Slovenian drama in translation and the reasons for his selection of works.

Contemporary theatre writing and theatre are characterised by the coexistence of different practices, ranging from postdramatic or no-longer dramatic writing to post-postdramatic or simply dramatic writing. In this coexistence, different approaches influence each other, alternate in the works of individual authors and are transformed again and again as they are transferred to the theatre stage. The latter, especially with the audience's active involvement, is also repeatedly revealed as a phenomenon that eludes definition and evades theoretical discourse. Drama, theatre performance and theory are thus constantly posing new challenges to each other in a dynamic that is what makes our field of research so exciting. This issue unpacks many of these issues and draws a complex picture of playwriting over the last twenty years.

Gašper Troha



Razprave / Articles

Sodobna dramatika po l. 2000/
Contemporary Drama after the
Year 2000

The paper deals with different forms of the performance text, still a new phenomenon in contemporary theatre, which requires new instruments for its analysis. The structural transformation of the written text into the performance, including the role of the spectator in it, confirms the fact that the performance text does not simply mean a new kind of the written text – and even less a new type of theatre text, but rather an essentially changed hypertext. Instead, the performance text could also be called an open text of the performance, in the sense that it requires spectators to become its active co-writers. Can we, therefore, define the performance text as a *scenic écriture*, collective writing, hypertext, stretch text, or even *écriture corporelle*? Furthermore, how can it be translated from stage to page to be preserved for future studies?

The performance text is impossible without its author(s). Therefore, the paper deals with the performances of The Wooster Group, Motus, René Pollesch, Joris Lacoste, Milo Rau and Oliver Frljić, who are all constantly producing performance texts with their actors, without separating the process of writing from directing.

Keywords: contemporary theatre, performance art, theatre play, theatre directing, performance text, hypertext, dramaturgy, crystal image, storytelling, archive, repertory, performer, actor, narrator, theatre spectator

Aleksandra Jovičević is a full professor of performance studies at the Department of History Anthropology Religion Arts Performance (SARAS) at La Sapienza University of Rome and the director of the Master in Video Editing, Digital Storytelling for Live Performance at the same university. Her book, *Orson Welles and Theatre: Shakespeare and Beyond* (2022), has just been published by Bulzoni Editore in Rome, for whom she is also a curator of the book series *Politics and Aesthetics of Performance*. Aleksandra Jovičević is a visiting professor at the Belgrade University of Arts, president of the Dragan Klaić Fellowship Foundation, and a member of the scientific committee of the research project *INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959–1979)*, funded by the European Research Council (ERC Starting Grant 2015) and hosted by IUAV, University of Venice.

aleksandra.jovicevic@uniroma1.it

From Stage to Page: New Forms of the Performance Text

Aleksandra Jovičević
La Sapienza University, Rome

1.

For centuries, the theatre was accused of being exceptionally logocentric. The theatre play or drama was seen as a primary producer and transmitter of meaning and represented the main source of understanding a theatre production. It also represented a basic document for the history of the theatre. Yet, 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 (173). Especially the contemporary theatre confirms that a harmonious relationship between them is impossible but instead that there is a perpetual conflict between text and scene. Being a latent structural conflict of any theatrical practice, this inevitability can now become “a consciously intended principle of staging” (Lehmann 145). There is a significant distinction between two forms of texts: one that precedes the production (i.e., a play, dramatic text or any kind of written text) and the other that follows the production (text of the performance or the performance text). Therefore, instead of “asking what a dramatic text is, and what are the types of existing dramatic texts (a question as vain as it is desperate), it would be better to observe what we can do with texts, how *mise en scène* and performance art handle them” (Pavis 248).

For a few decades now, a dramatic text has completely emancipated itself from the stage and became a literary genre just for reading. It is no longer seen as an “authority” that controls and governs the process of staging and/or as the central and most important element of the theatre production. It is defined as something out of which the staging process departs as a source of conception and inspiration, but it can also stand on its own as an independent literary form. On the other hand, the performance text is seen as the final result of the theatre production, where the bodies of actors, the space, and the props have appeared in particular materiality, and thus its written form has become redundant or overpassed. During the rehearsals, the actors must internalise any kind of text and then externalise a new kind of text, the performance text. This

always happens in traditional or experimental theatre, regardless of whether the text is performed in full, with cuts and changes, or interspersed with additional material. The actors must seize and incorporate the text, or the texts, and embody them so that something other than the written text is created – first the text of *mise-en-scène* and then the performance text.

We could conclude that this tension or rupture with the theatre play started with Brecht's creation of epic theatre. In his analysis of Brecht's epic theatre, Walter Benjamin noted that dialectical images are by no means solely linguistic images because the text is no longer a basis of that performance but "a grid on which, in the form of new formulations, the gains of that performances are marked" (2). Thus, the function of the text in epic theatre is not to illustrate or advance the action but, on the contrary, to interrupt it and proceed "by fits and starts, in a manner comparable to the images on a film strip" (Ibid. 21). Epic theatre introduced a new way of writing that came closest to what we now define as a montage or collage of different texts or an anti-linear, fragmentary dramaturgy. Most importantly, it introduced how the performer's body creates meaning and, finally, the codes of meaning produced by the performance text. Brecht was probably the first who introduced the ontological status of live performance in his work by extensive use of Model books. These books came closest to what we today define as the performance text. However, any attempt to reproduce exactly how they were annotated always differed from the original production, becoming new performances and thus had nothing to do with Brecht's originals.

Hence, the time and space of the performance (*here and now*), its social and cultural context, and the relationship between performers and spectators are all interwoven in a texture and cannot be separated, constituting the text of the performance. A written and/or verbal text is then transformed into the performance text, which includes performers, their movements, their "body language", their reductions or deformations of the linguistic material (pauses, silence, shouts, murmurs), their relationship to the space and time of the performance, as well as to the spectators, including all the material elements used: costumes, props, lighting, screens, microphones, etc. The presence of human and sometimes animal, hybrid and cyborg bodies, gestures and voices also transform the written language into a "language" of tones, words, sentences and sounds that form a scenic composition through different forms of dramaturgy (visual dramaturgy, sound dramaturgy, actors' dramaturgy, and/or spectators' dramaturgy, etc.).

The structural transformation of the written text into the performance, including the role of the spectator in it, confirms the fact that the performance text does not simply mean a new kind of the written text – and even less a new type of theatre text,

but rather an essentially changed hypertext. Roland Barthes defines the theatre as “a kind of cybernetic machine” which, as soon as the curtain rises, emanates a variety of simultaneous messages, some of which persist over time (scenography), while others change continuously (words and gestures). This informational polyphony, this thickness of the signs, is a fundamental characteristic of theatre, which constitutes one of the most difficult challenges for the semiotic analysis. Thus, a whole performance could be seen as a text, where every structured combination of signs, regardless of what sort of signs they are, are seen as a text. From a semiotic perspective, however, the written text and the text of the performance are two different sign systems. Each has specific characteristics and limitations that influence its means of expression. Therefore, several questions arise about the function and role of the performance text because any kind of text is incomplete when it comes to the performance.

The performance text could also be defined as a *piecing together* of different elements, material and conceptual alike, that *exist only during a performance*, in the very *act of performing*, during an *event*, performance, or in *representation* that produces different performance texts, which Alain Badiou calls *theatre-ideas* (72). This also means that theatre-ideas could not be produced by any other instruments or at any other place; none of the elements by itself could produce theatre-ideas or even the text of the performance itself. The theatre-ideas *come forth* only in the (brief) time of its performance, of its representation. Therefore, all performance texts could be defined as “open” texts since they require the spectators to become active co-writers. Can we, therefore, define the performance text as a *scenic écriture*, collective writing, stretch text, or even *écriture corporelle*? Furthermore, how can it be traced from stage to page to be documented and archived for future studies?

Is the performance text a final document of the staging process or an entirely new kind of text? No matter how much the practitioners, theorists and critics are trying to describe the creation process from page to stage, something always remains lacunose and cannot be revealed. Perhaps a fairly recent concept used in the theatre studies – “*Genetics*” (a term borrowed from the study of literary manuscripts to describe the genesis of a text from an idea up until the moment of publication), could be applied to describe and apprehend this processes (Pavis 82). According to Pavis, in the case of the theatre, genetics is concerned with the creation of the text of the performance, from the study of everything that precedes the production, from a written text and/or texts, through the text of *mise-en-scène*, to the performance text, precisely all that is finally presented to the public.

Still lacking the right terms to describe this process from stage to page, perhaps we can turn to theories outside of the theatre. For example, the concept of “crystal image”

can come to the rescue when defining the performance text. Not only stage directions, the space, lights, sound, the set and costumes, but also the bodily co-presence of the performers and the public; altogether, they create that which could be defined as a crystal image. Deleuze examines how time discloses itself through the semiotic dimension of cinema. Subsequently, Deleuze identifies three distinctly different senses of cinematographic time: 1) time as the movement of image; 2) the movement of time-image; and 3) the appearance of time itself. In the cinema, the crystal image is a shot that fuses the past of the recorded event with the presentness of its viewing. Instead, in the case of the performance text, we could speak about the fusion of the presentness of viewing and its recollection in the future. Both in the theatre and cinema, the crystal image is an indivisible unity of the virtual image and the actual image. Based on the strength of this method, the main objective is two-fold: to demonstrate that the performance text could be approached not only as a special kind of semiotic phenomenon but to further our understanding of the materiality and completeness of the performance. Precisely, because contemporary theatre increasingly extends its borders with the help of visual and sound effects, and with the combination and juxtaposition between video and digital projections with the live presence and/or *liveness* of the performance, it has to refer to the performance text as a quality that can reflect and testify its crystal image.

2.

There are many texts used in the landscape of the contemporary theatre, such as scenic essays, political speeches, theoretical texts, discursive novels, epic poems, i.e. different texts that offer a public reflection on particular themes instead of traditional theatre plays. Theoretical, philosophical or aesthetic texts are taken out of their familiar context and reintroduced in different productions. Companies and directors use the stage to “think aloud” publicly or to exchange their ideas with the audience. In this kind of work, one can also find the actors who are more absorbed in different social and political debates than in their presentation, as in the works of The Wooster Group, Motus, Rimini Protokoll, Forced Entertainment, as well as in the productions of René Pollesch, Falk Richter, Joël Pommerat, Milo Rau, Joris Lacoste and Oliver Frljić, to name a few artists, who are all constantly making performance texts with their actors or companies and who do not separate the process of writing from directing. “I do not write plays, I write performances [...] the text is what comes afterwards, and what remains after the theatre” (Pommerat cited in Pavis 250).

In his famous document *The Ghent Manifesto*, Milo Rau states,

One: It's not just about portraying the world anymore. It's about changing it. The aim is not to depict the real, but to make the representation itself real.

Two: Theatre is not a product, it is a production process. Research, castings, rehearsals and related debates must be publicly accessible.

Three: The authorship is entirely up to those involved in the rehearsals and the performance, whatever their function may be – and to no one else.

Thus, the contemporary theatre “becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information” (Lehmann 85). This is certainly true for the works of René Pollesch, where, for example, one can witness a public debate among the actors about a given subject rather than a real theatre production. In all Pollesch's plays, there is neither a story, nor characters, nor a possibility of identification. Pollesch's characters become objects of total capitalisation, multiple interfaces and a presentation of the neoliberal society. In productions, actors are more like performance artists because their provocative presence and the liveness of their performing come to the forefront, more so than representing a character would do. The actors confront the audience, talking about their own existence, seeking to transform their ideas/texts into life so that the audience may be entirely “drawn” into those texts, which are usually theoretical and non-representational.¹ Therefore, the actors take a specific risk, like in performance art, because they never know how the audience will react to their performance and how they will end – Pollesch's performances deliberately seem unfinished, even like failures.² A typical Pollesch show is characterised by a fluent, chatty dialogue that combines the technological and neoliberal jargon with the philosophical language and high-energy performances from a group of charismatic actors whose creative input during the rehearsal process effectively makes them co-authors, like in *Life on Earth Can be Sweet, Donna* (2019).³

This principle of *polyglossia* proves to be universal for most of the contemporary theatre. It is asserted on several levels, “playfully showing gaps, abruptions and unsolved conflicts, even clumsiness and loss of control” (Lehmann 147). Most of the time, the audience is made aware of the physical, motoric act of speaking or reading the text itself as an unnatural, not self-evident process, like in some

1 Pollesch has written more than hundred plays in a thirty-year career – an average of two per season – and had directed nearly all of them.

2 In his play, *Pablo in der Plusfiliale* (*Pablo at a Plus Supermarket*, 2004), Pollesch used a selection of writings by a number of economics experts on the grey economy in Third World Countries.

3 The starting point was Donna Haraway's *A Cyborg Manifesto* (1985).

works of The Wooster Group. They carried out a similar experiment in their famous production of *Hamlet* (2007–2013), based on the film *Hamlet*, directed for television by John Gielgud in 1964, with Richard Burton in the title role. The Wooster Group, in its distinctive style of “dance with technology”, used the film as a kind of reference text and, projecting it alongside the stage action of the actors, created the live interaction in a sort of “very sophisticated form of karaoke”. Thus, the show constitutes an emblematic example of the increasingly widespread practice of interaction between audiovisual technologies and knowledge incorporated in the theatre, a hyper-media show based on the highly refined use of the most up-to-date audiovisual technologies.

This sort of “karaoke” was already used in the theatre by the Italian author-actor Carmelo Bene, whose favourite technique was a kind of playback that often replaced dialogue in his shows. Bene was also famous for his detractions of different texts, a process defined by Deleuze as *amputation* (85). In the process of subtraction, Bene took away from classical plays the action, dialogue, characters and even the diction, so Deleuze rightly wondered, what was left? Everything, but in a new light, with new words, new pronunciations, new sounds, new gestures, new stage and audience relationships. There was no longer any dialogue but simultaneous and successive voices superimposed and transposed, enclosed in this temporal space of variation. The Italian critics have “accused” Bene of carrying out a work of “aphasia” on the language (whispers, stammering or deformed diction, barely perceived or deafening sounds), and an impediment work on things and gestures, practices that hinder movements instead to facilitate them, gestures that are too rigid or excessively weak, accessories that move with difficulty.

Similarly, French author-director, Joris Lacoste, started an ongoing project, *Encyclopédie de la Parole*, in 2002. With a group of poets, musicians, scientists, visual artists, theatre and radio directors, dramaturgs, choreographers and curators, Lacoste has ever since been collecting audio fragments of what is said or uttered in public and private. Lacoste’s work is deeply about language, not about what is said and what it means, but about how it sounds. “All the work I’ve done is based on speech, but we never use texts. We use the recordings themselves, as a kind of score. Including the pauses, silences and rhythms in what is being said” (Lacoste in Ramaer). During the performance, the language does not organically reside in the performer’s body but remains outside as a foreign body. Out of the gaps in speech emerge stuttering, failures, accents and flawed pronunciation that mark the conflict between body and word. The linguistic material and that of the staging interact with the theatrical situation, understood comprehensively by the concept of the performance text.

Even if the term “text” here is somewhat imprecise, it does express that each time occurs a connection and interweaving of (at least potentially) signifying elements. In fact, according to Pavis, the texture is a theatrical expression because it links the scenes, dialogues and all the materials brought into the space/time of a production/performance (251). As in texture, when only by touching it can we understand its materiality. We only believe in the performance text after we have been witnessing its spatial-temporal disposition, rhythmic quality, as well as its visual and sound aspect. The experience of seeing, listening, witnessing, perceiving and interpreting leads us to an aesthetic experience and the creation of meaning. Textuality, according to Pavis, is how verbal, visual, sonic, musical and rhythmic matter is used by authors and actors and then picked up by spectators and critics.

Sometimes, the actor is completely in charge, turning herself into a *narrator* (Pavis 147). In the production *MDSX*, by the Italian theatre group Motus, based on Jeffrey Eugenides’ novel *Middlesex*, the actor Silvia Calderoni inserts her autobiographical work, so the spectator is never sure what is her own text and what is the text of the novel. To this, Motus also added quotations from Judith Butler’s *Gender Trouble* and *Undoing Gender*, Donna Haraway’s *A Cyborg Manifesto*, Paul B. Preciado’s *Manifeste Contra-sexuel* and other bits of the kaleidoscopic universe of Queer. However, Calderoni is alone on the scene, embodying and undoing her gender, using her own body to tell a story of violence, pain, confusion and acceptance. Thus, she challenges the tradition that tends to separate theatre from storytelling, the actor from a storyteller. She moves without warning from the role of the narrator-commentator to that of the character, without any dramaturgical justification, except for that of telling the story.

Then, one could ask, who is the real author of the text of the performance? For example, when not deconstructing a classical text, Oliver Frljić is presenting his own performance texts that are sometimes based on facts and sometimes on invented narratives. In several interviews, he stated that he is very sceptical towards theatre – for him, theatre is fake as a medium, and he feels embarrassed most of the time watching people on stage. It is interesting to note that Frljić, like Pollesch, is never concerned with what can be defined as a successful performance. On the contrary, most of his productions seem unfinished, a kind of mis-performance, a sort of bad amateur theatre, strongly influenced by performance art. The connoisseurs of performance art can recognise many citations from the works of Joseph Beuys, Carolee Schneemann, Marina Abramović, Vito Acconci, Paul McCarthy, etc. The audience has a similar reaction to his productions as it had to these performances: they are disgusted, they protest or leave the theatre, but they are never indifferent. Frljić himself claims:

When I started to think about the arts, of what and of how could do things, performance art was my first choice because of at least two things. First, it was available, you didn’t need anything: it was like conceptual art, you need your idea,

you have yourself as performer, you can perform whenever you want, etc. I prefer the original politics of performance art: no repetition, no rehearsing and no recording. So the only trace of each performance is an experience shared between you as a performer and the audience (Frlijić et al.).

Nevertheless, what are these traces, and how they can be tracked and conserved? The central goal of such a reflection should be to analyse with precision the creation and meaning of the performance text as a new and unavoidable theatre tool that enlarges the definition of contemporary theatre. In her seminal book, *The Archive and the Repertoire*, Diana Taylor provides a new understanding of the vital role of the performance (in this case, for the history of the Americas). She argues that different performances, from plays to official events to grassroots protests, must be taken seriously to store and transmit knowledge. Taylor reveals how the repertoire of embodied memory – conveyed in gestures, the spoken word, movement, dance, song and other embodied practices – offers alternative perspectives to those derived from the written archive. By examining several performances in South America and the United States, Taylor exemplifies how people participate in producing and reproducing knowledge through performing it. Therefore, if performance could be a form that comes closest to the conditions under which we could understand our own experience, becoming a repertoire that “enacts embodied memory”, then the performance text could serve as its archive. Precisely, the embodied knowledge of the repertoire becomes the performance text in which different political, social and cultural positions are safeguarded in a kind of archive.

Many of the abovementioned live collaborative practices are made to motivate the audience to join in and activate the social context in which these practices unfold. According to Boris Groys, the tendency towards collaborative, participatory practice is undoubtedly one of the main characteristics of contemporary art and, we could add, contemporary performance. “Emerging throughout the world are numerous artists’ groups that pointedly stipulate collective, even anonymous, authorship of their artistic production” (Groys 200). However, only a few postmodern performance artists have tried to regain common ground with their audience by enticing them out of their passive roles using political or social engagement. This decision by the artists to give up their exclusive authorship would seem primarily to empower the viewer. “This sacrifice ultimately benefits the artist, however, for it frees him from the power that the cold eye of the uninvolved viewer exerts over the resulting artwork” (Ibid.).

This leads us back to Brecht, according to whom the most successful theatre will be the one that enters into a risky association between artists and spectators. It aims to realise the intellectual as well as emotional abilities of the spectators, looking for that which may be created in a new context of the performance. This position cannot

and may never be neutral. On many occasions, Brecht stressed that “the audience is a collection of individuals, capable of thinking and reasoning, of making judgments even in the theatre; it treats them as individuals of mental and emotional maturity, and believes it wishes to be so regarded” (78). Viewed in this way, the text of the performance comes closest to what can be defined as the “efficacy” of the performance, which means that the “real” essence of the performance is communicated by its public impact and not by the text itself.

Brecht’s demand that authors should not “supply” the theatre with their texts but instead change it has been realised far beyond his imagination. The strong urge of contemporary artists like Pollesch, Rau or Frlić to make their art useful could be seen historically as a new position and requires a new theoretical reflection. Their thesis is more or less similar: the theatre rejects the written text as a foreign body, as a “world outside the stage”. The central goal of such reflection should be to analyse the meaning and political function of the performance text with precision. Only then can this dilemma over the performance text be settled and such productions generally accepted, even if outside the mainstream theatre.

It should not be forgotten that the current consideration of the performance text was prompted by the transformations introduced in the theatre in the 1960s. Environmental theatre, participatory theatre, theatre of images, non-verbal theatre, documentary theatre, performance art, happenings, assemblages, social theatre, etc., all contributed to creating the performance text. Furthermore, scientific disciplines such as semiotics, theatre anthropology, theatre sociology, aesthetics and performance studies all offered valuable instruments for analysing the performance text. However, to invent a more substantial theory of the performance text, we need to create a new theoretical framework based on the common ground between artistic practice and theory. Without treating it as a side effect of the performance but as its vital component, a thorough study of performance text can contribute to a more complex dialogue in contemporary theatre. The development of such a theory could also contribute to how we look at performances and performance texts in the past. The performance text cannot exist without the performance, which is directly related to artistic practice. Therefore it is not enough to simply acknowledge its existence but to recognise its ability to transform contemporary theatre.

- Badiou, Alain. *Handbook of Inaesthetics*. Stanford University Press, 2005.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Seuil, 1981.
- Bene, Carmello and Gilles Delleuze. *Sovrapposizioni*. Quodlibet, 2002.
- Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. Verso, 2003.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Translated by John Willet, Hill and Wang, 1984.
- Brently B. "Looks It Not Like the King? Well, More Like Burton." *New York Times*, <https://www.nytimes.com/2007/11/01/theater/reviews/01haml.html>. Accessed 2 Feb. 2022.
- Dort, Bernard. *La Représentation èmancipée*. Actes Sud, 1988.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theatre*. Indiana University Press, 1992.
- Frlić, Oliver, Agata Adamiecka-Sitek and Marta Keil. "Whose National Theatre Is It?" *Polish Theatre Journal*, vol. 1-2, no. 3-4, 2017, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/80/530>. Accessed 2 Feb. 2022.
- Groys, Boris. *Introduction to Antiphilosophy*. Verso, 2012.
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- Pavis, Patrice. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Routledge, 2018.
- Ramaer, Joost. "We never use texts. We use the sounds of people talking as a kind of score." *Culturebot*, 18 Nov. 2015, <https://www.culturebot.org/2015/11/24966/we-never-use-texts-we-use-the-sounds-of-people-talking-as-a-kind-of-score>. Accessed 2 Feb. 2022.
- Rau, Milo. "The Ghent Manifesto." *NT Gent*, <https://www.ntgent.be/en/about/manifest>. Accessed 2 Feb. 2022.
- Taylor, Diana. *The Archive and Repertory: Performing Cultural Memory in Americas*. Duke University Press, 2003.

Prispevek obravnava različne oblike uprizoritvenega besedila, kar je še vedno dokaj nov pojav v sodobnem gledališču, ki terja nova orodja za analizo. Strukturna transformacija zapisanega besedila v uprizoritev, vključno z gledalčevo vlogo pri tem, potrjuje dejstvo, da uprizoritveno besedilo ne pomeni preprosto nove vrste zapisanega besedila, še toliko manj pa novo vrsto gledališkega besedila, temveč prej neke vrste bistveno spremenjen hipertekst. Uprizoritveno besedilo bi lahko poimenovali tudi odprto besedilo uprizoritve v smislu, da zahteva od gledalcev, da tudi sami postanejo aktivni so-pisci. Bi lahko potemtakem uprizoritveno besedilo definirali kot *scenic écriture*, kolektivno pisanje, hipertekst ali celo *écriture corporelle*? In kako bi ga bilo mogoče prevesti z odra na papir, da bi ga tako ohranili za prihodnje študije? Uprizoritveno besedilo ne more obstajati brez svojega avtorja (ali avtorjev), zato prispevek obravnava uprizoritve skupin The Wooster Group in Motus in pa Renéja Pollescha, Jorisa Lacoste, Mila Rauda ter Oliverja Frljića, ki vsi nenehno proizvajajo uprizoritvena besedila skupaj z igralci, pri tem pa ne ločujejo procesa pisanja od režije.

Ključne besede: sodobno gledališče, performans, gledališka igra, gledališka režija, uprizoritveno besedilo, hipertekst, dramaturgija, kristalna podoba, pripovedovanje zgodb, arhiv, repertoar, performer, igralec, pripovedovalec, gledališki gledalec.

Aleksandra Jovičević je redna profesorica performativnih študij na Oddelku za zgodovino, antropologijo, religijo in uprizoritvene umetnosti (SARAS) na univerzi La Sapienza v Rimu ter predstajnica magistrskega programa za videomontažo, digitalno pripovedovanje zgodb za živo uprizorjanje pri isti univerzi. Pred kratkim je pri založbi Bulzoni v Rimu objavila knjigo *Orson Welles and Theatre: Shakespeare and Beyond* (2022), zanjo pa dela tudi kot urednica knjižne zbirke Politika in estetika uprizoritve. Aleksandra Jovičević je tudi gostujoča profesorica na Beograjski umetniški univerzi, predsednica Štipendijskega sklada Dragana Klaića ter članica znanstvenega odbora pri raziskovalnem projektu INCOMMON *In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)*, ki ga financira Evropski raziskovalni svet (začetna štipendija 2015), gosti pa ga IUAV, Univerza v Benetkah.

aleksandra.jovicevic@uniroma1.it

Z odra na papir: nove oblike uprizoritvenega besedila

Aleksandra Jovičević
Univerza La Sapienza, Rim

1.

Gledališče so dolga stoletja obtoževali izjemnega logocentrizma. Gledališka igra ali drama je veljala za primarno točko produkcije in prenašalca pomena, kot taka je predstavljala glavni vir razumevanja gledališke izvedbe. Predstavljala je tudi temeljni dokument zgodovine gledališča. Vendar pa ni treba posebej poudarjati, da sta gledališče in drama dva povsem različna pojava, njuno medsebojno razmerje pa še danes ostaja nerazrešeno. Kot pravi Bernhard Dort, nikoli ni zares prišlo do poenotenja besedila in odra, njuno razmerje je vedno ostajalo na ravni zatiranja in kompromisa (173). Še posebej sodobno gledališče potrjuje, da je harmonično razmerje med obema nemogoče, prej bi lahko rekli, da je prisoten nenehen konflikt med besedilom in odrom. Kot latentni strukturni konflikt vsake gledališke prakse lahko ta neizbežna danost dandanes postane »zavestno hoteno načelo insceniranja« (Lehmann 145). Med obema oblikama besedil obstaja pomembna razlika: prva predhaja izvedbo (se pravi igra, dramsko besedilo ali pač kakršno koli zapisano besedilo), druga pa sledi sami izvedbi (besedilo uprizoritve ali uprizoritveno besedilo). Namesto da se »sprašujemo, kaj je dramsko besedilo in kakšne vrste dramskih besedil obstajajo (vprašanje, ki je prav toliko jalovo kot obupano), bi bilo bolje opazovati, kaj lahko z besedili naredimo, kako jih uporabljata režija in performans« (Pavis 248).

V zadnjih desetletjih se je dramsko besedilo povsem emancipiralo od odra in postalo literarni žanr, namenjen zgolj branju. Nič več ne velja za »avtoriteto«, ki nadzira in obvladuje proces inscenacije in/ali kot osrednji ter najpomembnejši element gledališke izvedbe. Definirajo ga kot nekakšno predlogo, s katero se proces inscenacije začne, kot vir koncepta in navdiha, lahko pa velja tudi za samostojno in neodvisno literarno obliko. Po drugi strani pa uprizoritveno besedilo velja za končni rezultat gledališke produkcije, kjer telesa igralcev, prostor in rekviziti nastopajo v svoji partikularni materialnosti, zato sama zapisana oblika postane odvečna ali sploh prezrta. Kakršnokoli besedilo že imajo, ga morajo igralci med vajami ponotranjiti, potem pa pozunanjiti v novo vrsto besedila, uprizoritveno besedilo. Do tega pride

vedno, tako v tradicionalnem kot v eksperimentalnem gledališču, ne glede na to, ali je besedilo uprizorjeno v celoti ali s črtami in spremembami ali prepleteno z dodatnim gradivom. Igralci morajo besedilo ali besedila vzeti in inkorporirati ter jih nato utelesiti tako, da ustvarijo nekaj drugega od zapisanega besedila – v prvi vrsti besedilo režije, potem pa še uprizoritveno besedilo.

Lahko bi sklepali, da se je ta napetost oziroma prelom z gledališko igro začel z Brechtovo stvaritvijo epskega gledališča. V analizi Brechtovega epskega gledališča je Walter Benjamin opazil, da dialektične podobe še zdaleč niso zgolj lingvistične podobe, saj besedilo ni več podlaga tovrstne predstave, temveč »mreža, na kateri se v obliki novih formulacij označijo pridobitve same predstave« (Benjamin 2). Tako funkcija besedila v epskem gledališču ni več, da ilustrira dejanje ali ga poganja, temveč nasprotno, da ga prekinja, pa tudi, da se odvija »v izbruhih in trzljajih, na način, primerljiv s podobami na pasici filma« (Benjamin 21). Epsko gledališče je uvedlo nov način pisanja, ki se je še najbolj približal temu, kar danes definiramo kot montažo ali kolaž različnih besedil oziroma nelinearno, fragmentarno dramaturgijo, in kar je še pomembnejše, predstavljanju načinov, kako telo performerja ustvarja pomen, in navsezadnje tudi samim kodom pomena, ki jih proizvaja uprizoritveno besedilo. Brecht je bil verjetno prvi, ki je v svoje delo uvedel ontološki status nastopanja v živo s pomočjo obsežne uporabe t. i. *Modellbücher*. Te knjige so se še najbolj približale temu, kar danes definiramo kot uprizoritveno besedilo. Vendar pa se je ob vsakem poskusu, da bi jih reproducirali natanko tako, kot so bile zabeležene, vedno izkazalo, da se razlikujejo od izvirne izvedbe, in tako so nastale nove predstave, ki niso imele nobene zveze z Brechtovimi izvirniki.

Tako so čas in prostor predstave (tukaj in zdaj), njen družbeni in kulturni kontekst ter razmerje med nastopajočimi in gledalci prepleteni kot v nekakšnem tkanju ter jih ni mogoče ločiti in skupaj sestavljajo besedilo uprizoritve. Napisano in/ali verbalno besedilo potem preobrazijo v uprizoritveno besedilo, ki vključuje nastopajoče, njihovo gibanje, njihovo »telesno govorico«, njihove redukcije ali popačenja jezikovnega materiala (pavze, tišine, krike, mrmranje), njihov odnos do prostora in časa uprizoritve pa tudi do gledalcev, vključno z vsemi uporabljenimi materialnimi elementi: kostumi, rekviziti, lučmi, zasloni, mikrofoni itd. Prisotnost človeških in včasih živalskih, hibridnih in kiborških teles, gest in glasov prav tako preobraža zapisani jezik v »jezik« tonov, besed, stavkov, zvokov, ki oblikujejo scensko kompozicijo z različnimi oblikami dramaturgije (vizualna dramaturgija, zvočna dramaturgija, dramaturgija igralcev in/ali dramaturgija gledalcev itd.)

Strukturna transformacija zapisanega besedila v uprizoritev, vključno z vlogo, ki jo imajo v njej gledalci, potrjuje dejstvo, da uprizoritveno besedilo ni enostavno neka nova vrsta napisanega besedila, še manj pa neka nova vrsta gledališkega besedila,

temveč prej nek bistveno spremenjen hipertekst. Roland Barthes gledališče definira kot »neke vrste kibernetški stroj«, ki takoj, ko se zavesa dvigne, začne oddajati celo vrsto sočasnih sporočil, pri čemer nekatera vztrajajo v času (scenografija), druga pa se nenehno spreminjajo (besede in geste). Ta informacijska polifonija, gostota znakov, je temeljna značilnost gledališča, kar tvori enega najzapletenejših izzivov za semiotično analizo. Celotno uprizoritev tako lahko pojmujeemo kot besedilo, v katerem je vsaka strukturirana kombinacija znakov razumljena kot besedilo ne glede na to, za kakšne vrste znakov gre. Vendar s semiotičnega gledišča zapisano besedilo in besedilo uprizoritve predstavljata dva različna znakovna sistema, vsak s svojimi lastnimi specifičnimi značilnostmi in omejitvami, ki vplivajo na njuna izrazna sredstva. Tako se porodi množica vprašanj o funkciji in vlogi uprizoritvenega besedila, saj je, ko je govora o uprizoritvi, vsako besedilo, pa naj bo kakršno koli, vedno nepopolno.

Uprizoritveno besedilo bi lahko definirali tudi kot lepljenko različnih elementov (tako materialnih kot konceptualnih, ki *obstajajo izključno med uprizoritvijo*, v samem dejanju uprizarjanja, med *dogodkom*, uprizoritvijo, ali v *reprezentaciji*), ki proizvajajo različna uprizoritvena besedila, kar Alain Badiou imenuje gledališke ideje (72). To pa med drugim pomeni, da gledaliških idej ni mogoče ustvariti z nobenim drugim orodjem in na nobenem drugem kraju, pa tudi, da nobeden od elementov ne bi mogel proizvesti gledaliških idej samostojno, kaj šele besedila same uprizoritve. Natančneje, gledališke ideje se porodijo izključno v (kratkem) času uprizarjanja, predstave. Potemtakem bi lahko vsa uprizoritvena besedila definirali kot »odprta« besedila, v smislu, da od gledalcev terjajo, naj postanejo aktivni so-pisci. Bi lahko potemtakem uprizoritveno besedilo definirali kot *scenic écriture*, kolektivno pisanje ali hipertekst, ali celo kot *écriture corporelle*? In kako bi mu lahko sledili z odra na papir, da bi ga tako dokumentirali in arhivirali za prihodnje študije?

Je uprizoritveno besedilo končni dokument procesa insceniranja ali povsem nova vrsta besedila? Ne glede na to, kako zelo se praktiki, teoretiki in kritiki trudijo opisati proces prenašanja s papirja na oder, vedno ostane nekaj luknjičastega, česar ni mogoče razkriti. Morda bi lahko za opis in razumevanje teh procesov uporabili koncept »genetike« (Pavis 82), ki je v teatrologiji še dokaj svež (gre za termin, izposojen iz študij literarnih rokopisov; tam opisuje genezo besedila od same ideje pa vse do trenutka objave). Kot pravi Pavis, se v kontekstu gledališča genetika ukvarja z ustvarjanjem besedila uprizoritve, od študija vsega, kar predhaja sami izvedbi, od napisanega besedila in/ali besedil prek besedila režije pa vse do uprizoritvenega besedila, se pravi, natanko vsega tistega, kar je nazadnje predstavljeno publiki.

Ker še vedno manjkajo pravi termini za opisovanje tega procesa prenašanja z odra na papir, se nemara lahko obrnemo k teorijam izven gledališča. Tako si lahko pri definiranju uprizoritvenega besedila na primer pomagamo s konceptom »kristalne

podobe«. Ne samo didaskalije, prostor, luči, zvok, scenografija in kostumi, temveč tudi telesna soprisotnost nastopajočih in občinstva, vse to skupaj tvori tisto, kar bi lahko definirali kot kristalno podobo. Deleuze preučuje, kako se čas razkriva prek semiotične dimenzije kinematografije. Nadalje Deleuze identificira tri izrazito različne smisle kinematografskega časa: (1) čas kot gibanje podobe, (2) gibanje časa - podobe in (3) pojavljanje samega časa. V kinu je kristalna podoba posnetek, ki zlije preteklost posnetega dogodka s prezentnostjo ogledovanja le-tega. Ko gre za uprizoritveno besedilo, pa bi namesto tega lahko govorili o zlitju prezentnosti ogledovanja in spominjanja le-tega v prihodnosti. Tako v gledališču kot v kinu kristalna podoba pomeni nedeljivo enotnost virtualne podobe in dejanske podobe. Glavni cilj, ki temelji na odlikah te metode, je dvojni: pokazati, da je mogoče k uprizoritvenemu besedilu pristopiti ne le kot k posebne vrste semiotičnemu fenomenu, temveč da pri tem še poglobimo razumevanje materialnosti in celovitosti uprizoritve. Prav zato, ker sodobno gledališče vedno bolj širi svoje meje s pomočjo vizualnih in zvočnih učinkov ter s kombiniranjem in zoperstavljanjem videa in digitalnih projekcij živi prezenci in/ali živosti same uprizoritve, se mora nanašati na uprizoritveno besedilo kot kvaliteto, ki lahko odraža in priča o njegovi kristalni podobi.

2.

Namesto tradicionalnih gledaliških iger se na terenu sodobnega gledališča uporablja cela vrsta besedil, na primer scenski eseji, politični govori, teoretska besedila, diskurzivni romani, epske pesnitve, se pravi različna besedila, ki nudijo javno refleksijo o specifičnih temah. Teoretska, filozofska ali estetska besedila so iztrgana iz običajnega konteksta in ponovno uvedena v različne izvedbe. Skupine in režiserji uporabljajo oder za »glasno razmišljanje« v javnosti ali da z občinstvom izmenjujejo ideje. V tovrstnih delih naletimo tudi na igralce, ki so bolj zatopljeni v raznorazne družbene in politične debate kot v lastno predstavitev, to velja na primer za dela skupin The Wooster Group, Motus, Rimini Protokoll, Forced Entertainment pa tudi za predstave Renéja Pollescha, Falka Richterja, Joëla Pommerata, Mila Raua, Jorisa Lacoste in Oliverja Frljića, če naštejemo le nekatere izmed umetnikov, ki nenehno ustvarjajo uprizoritvena besedila skupaj z igralci ali skupinami in pri tem procesa pisanja ne ločujejo od režije. »Jaz ne pišem iger, pišem performanse [...] besedilo je tisto, kar pride kasneje in kar ostane po gledališču« (Pommerat, nav. po Pavis 250).

V slavnem *Manifestu iz Ghenta* Milo Rau izjavi: »1) Ne gre več zgolj za portretiranje sveta. Gre za to, da ga spremenimo. Namen ni orisati realnega, temveč narediti reprezentacijo samo realno.« Rau razglasi tudi, da »2) [g]ledališče ni produkt; je proces produkcije. Raziskave, avdicije, vaje in s tem povezane debate morajo biti javno dostopne« ter »3) [a]vtorstvo je v celoti prepuščeno tistim, ki sodelujejo na vajah in

v uprizoritvi, ne glede na to, kakšna je njihova funkcija – in nikomer drugemu«. ¹ Tako sodobno gledališče »postane bolj prezenca kot reprezentacija, bolj deljena kot pa komunicirana izkušnja, bolj proces kot produkt, bolj manifestacija kot označevanje, bolj energetski impulz kot informacija« (Lehmann 85). To vsekakor velja za dela Renéja Pollescha, kjer smo, na primer, namesto prave gledališke predstave lahko priče javni razpravi med igralci o določeni temi. V nobeni od Polleschevih iger ni mogoče najti ne zgodbe, ne likov, ne možnosti identifikacije. Pri Polleschu liki postajajo objekti totalne kapitalizacije, večkratnih vmesnikov in predstavitve neoliberalne družbe. V njegovih predstavah so igralci bolj umetniki performansa, saj v ospredje stopi njihova provokativna prezenca in živost njihovega nastopanja, bolj kot bi to lahko dosegli z reprezentiranjem likov. Igralci se soočajo z občinstvom, govorijo o lastni eksistenci in poskušajo preoblikovati svoje ideje/besedila v življenje, tako da bi občinstvo povsem »vpotegnili« v ta besedila, ki so po navadi teoretska in nereprezentacijska. ² Igralci torej do neke mere tvegajo, tako kot pri performansu, saj nikoli ne vedo, kako se bo občinstvo odzvalo na njihovo uprizorjanje in kako se bo končalo – Pollescheve uprizoritve namenoma delujejo kot nedokončane, celo spodletele. ³ Za Pollescheve predstave je značilen tekoč, klepetav dialog, ki združuje tehnološki in neoliberalni žargon s filozofskim jezikom, visokoenergetske nastope skupine karizmatičnih igralcev, katerih ustvarjalni prispevek med procesom vaj dejansko pomeni, da postanejo soavtorji, kot na primer v predstavi *Življenje na zemlji* je lahko sladko, *Donna* (*Life on Earth Can be Sweet, Donna*) (2019). ⁴

Tak pristop, t. i. *polyglossia*, se je izkazal kot univerzalen za večino sodobnega gledališča in se potrjuje na več ravneh, »igrivo prikazuje vrzeli, prekinitve in nerazrešene konflikte, celo nerodnosti in izgubo nadzora« (Lehmann 147). Občinstvu večinoma jasno kaže fizično, motorično dejanje govorjenja ali branja samega besedila kot nenaraven, nesamoumeven proces, kot na primer v nekaterih delih skupine The Wooster Group. Tak eksperiment so izpeljali v slavni izvedbi *Hamleta* (2007–2013), ki je temeljila na filmu *Hamlet* z Richardom Burtonom v naslovni vlogi, ki ga je leta 1964 za televizijo režiral John Gielgud. The Wooster Group je v prepoznavnem slogu »plesa s tehnologijo« uporabila film kot nekakšno referenčno besedilo in ga projicirala sočasno z odrsko aktivnostjo igralcev, kar je ustvarilo nekakšno živo interakcijo ali neke vrste »zelo sofisticirane oblike karaok«. Predstava je emblematični primer vse bolj razširjene prakse interakcije med avdiovizualnimi tehnologijami in znanjem, vključenimi v gledališče. Gre za hipermedijsko predstavo, ki temelji na zelo prefinjeni uporabi kar najsodobnejše avdiovizualne tehnologije.

1 <https://www.ntgent.be/en/about/manifest>

2 Pollesch je v tridesetletni karieri napisal več kot sto iger – v povprečju dve na sezono – in skoraj vse tudi sam režiral.

3 V igri *Pablo in der Plusfiliale* (*Pablo v veleblagovnici Plus, 2004*) je Pollesch uporabil izbor iz spisov cele vrste ekonomskih strokovnjakov za sivo ekonomijo v deželah tretjega sveta.

4 Izhodišče za to predstavo je bil *Manifest o kiborgih* (*A Cyborg Manifesto*) Donne Haraway (1985).

Takšne »karaoke« je v gledališču uporabljal že italijanski avtor-igralec Carmelo Bene, čigar priljubljena tehnika je bila neke vrste »playback«, ki je v predstavah pogosto nadomeščal dialog. Slovel je tudi po omalovaževanju različnih besedil; gre za proces, ki ga je Deleuze definiriral kot *amputacijo* (85). V tem procesu odvzemanja je Bene iz klasičnih besedil črtal vso akcijo, dialoge, like in celo dikcijo, tako da se je Deleuze upravičeno spraševal, kaj sploh še ostane. Odgovor je: vse, vendar v novi luči, z novimi besedami, izgovarjavo, z novimi zvoki, novimi gestami, novimi razmerji med odrom in občinstvom. Ni šlo več za dialog, temveč za sočasne in zaporedne glasove, nanesene in prenesene drug čez drugega in zaprte v časovni prostor variiranja. Italijanski kritiki so Beneja »obtoževali«, da izvaja »afazijo« jezika (šepetanje, jecljanje ali popačena dikcija, komaj zaznavni ali oglušujoči zvoki) in ovira stvari in geste, da uporablja prijeme, ki otežujejo gibanje, namesto da bi ga lajšale, geste, ki so pretoge ali pretirano šibke, dodatno opremo, ki jo je težko premikati.

Podobno je tudi francoski avtor-režiser Joris Lacoste leta 2002 začel projekt, ki še kar traja, z naslovom *Encyclopédie de la Parole*. S skupino pesnikov, glasbenikov, znanstvenikov, vizualnih umetnikov, gledaliških in radijskih režiserjev, dramaturgov, koreografov in kuratorjev Lacoste vse od takrat zbira zvočne fragmente, izrečene ali izjavljene tako v javnem kot v zasebnem življenju. Lacostovo delo je globoko povezano z jezikom, a ne s tistim, kar je izrečeno ali kar naj bi to pomenilo, temveč s tem, kako zveni. »Vsa moja dosedanja dela temeljijo na govoric, vendar pa nikdar ne uporabljamo besedila. Same posnetke uporabljamo kot nekakšno partituro. Vanjo vključujemo premore, tišine in ritme v tem, kar je izrečeno« (Lacoste v Ramaer). Med uprizoritvijo jezik ni organsko umeščen v telo nastopajočega, temveč ostaja zunaj njega, kot tuje telo. Iz vrzeli v govoru vzniknejo jecljanje, spodrsaljaji, naglasi, napačne izgovarjave, ki označujejo konflikt med telesom in svetom. Jezikovno gradivo in gradivo inscenacije sta v interakciji z gledališko situacijo, celostno razumljena s pomočjo koncepta uprizoritvenega besedila.

Čeprav je termin »besedilo« na tem mestu nekoliko nenatančen, vendarle izraža dejstvo, da vsakokrat pride do povezave in prepletanja (vsaj potencialno) pomenskih elementov. Pravzaprav je, kot pravi Pavis, tekstura gledališki izraz, saj povezuje prizore, dialoge pa tudi vse materiale, ki jih vnesemo v prostor/čas uprizoritve/izvedbe (251). Kot pri teksturi, ko lahko njeno materialnost razumemo samo tako, da se je dotaknemo, tudi v uprizoritveno besedilo verjamemo šele potem, ko smo priče njegovi prostorsko-časovni razpostavi, ritmični kvaliteti pa tudi vizualnim in zvočnim vidikom. Izkušnje gledanja, poslušanja, pričevanja, zaznavanja, interpretiranja nas vodijo k estetski izkušnji in stvarjenju pomena. Kot trdi Pavis, je tekstualnost način, kako avtorji in igralci uporabljajo verbalno, vizualno, zvočno, glasbeno in ritmično snov, ki jo potem izluščijo gledalci in kritiki.

Včasih igralci povsem prevzamejo pobudo in postanejo *pripovedovalci* (Pavis 147). V predstavi *MDSX* italijanske gledališke skupine Motus, ki temelji na romanu *Middlesex* pisatelja Jeffreyja Eugenidesa, igralka Silvia Calderoni vstavi svoje lastno avtobiografsko gradivo, tako da gledalec ne more biti prepričan, kaj je njeno lastno besedilo, kaj pa besedilo romana. K temu pa je Motus dodal še navedke iz knjig *Težave s spolom (Gender Trouble)* in *Izničenje spola (Undoing Gender)* pa tudi *Manifest o kiborgih* Donne Haraway, *Manifeste Contra-sexuel* Paula B. Preciada in druge delčke kalejdoskopskega kvirovskega univerzuma. Vendar pa je Calderoni na prizorišču sama, ko uteleša in izničuje svoj spol, uporablja lastno telo, da bi povedala zgodbo o nasilju, bolečini, zmedenosti in sprejemanju. S tem izziva tradicijo, ki je nagnjena k ločevanju gledališča od pripovedovanja zgodb, igralcev od pripovedovalcev. Calderoni brez opozorila prehaja iz vloge pripovedovalke - komentatorke v vlogo lika brez kakega vidnega dramaturškega razloga, razen tega, da pove zgodbo.

Zato je povsem na mestu vprašanje, kdo je pravi avtor besedila uprizoritve? Kadar Oliver Frlić ne dekonstruira kakšnega klasičnega besedila, pogosto predstavlja lastna uprizoritvena besedila, ki občasno temeljijo na resničnih dejstvih, včasih pa na izmišljenih pripovedih. V več intervjujih je že izjavil, da je precej skeptičen do gledališča, da mu gledališče kot medij deluje lažno in da mu je pogosto čuti zadrego, kadar gleda ljudi na odru. Kot zanimivost lahko omenimo, da se, tako kot Pollesch, tudi Frlić nikdar ne ukvarja s tem, kar bi lahko opredelili kot uspešno predstavo. Ravno nasprotno, večina njegovih uprizoritev daje vtis nedokončanosti, nekakšne zgrešenosti, kot bi šlo za nekakšno slabo amatersko gledališče pod močnim vplivom performansa. Poznavalci performansa lahko v tem prepoznajo številne citate iz del Josepha Beuysa, Carolee Schneemann, Marine Abramović, Vita Acconcija, Paula McCarthyja idr. Tudi občinstvo se na njegove predstave odziva podobno, kot se je na takšne performanse, s tem, da se zgražajo, protestirajo ali zapustijo gledališče, nikdar pa niso brezbrizni. Sam Frlić zase trdi:

Ko sem začel razmišljati o umetnosti, o tem, kaj in kako bi lahko delal, je bil performans moja prva izbira, in to najmanj iz dveh razlogov. Prvič je bil zelo dostopen, saj za performans ne potrebuješ ničesar: to je tako kot pri konceptualni umetnosti, potrebuješ samo lastno idejo, potem pa si sam svoj performer, nastopiš lahko, kadar hočeš itd. Najbliže so mi izvorna načela performansa: nobenih ponovitev, nobenih vaj, nobenega snemanja. Tako je edina sled vsakega performansa samo izkušnja, ki si jo kot performer deliš z občinstvom. (Frlić)

Toda kaj so ti sledovi in kako jih je mogoče izslediti in ohraniti? Osrednja naloga takšne refleksije bi morala biti natančna analiza ustvarjanja in pomen uprizoritvenega besedila kot novega in neizogibnega gledališkega orodja, ki razširja definicijo sodobnega gledališča. V vplivni knjigi *Arhiv in repertoar (The Archive and the Repertoire)* Diana Taylor ponuja novo razumevanje ključne vloge performansa

(v tem primeru gre za zgodovino obeh Amerik). Trdi, da je treba različne vrste uprizoritev, od iger do uradnih dogodkov in množičnih protestov, jemati zelo resno, kot načine shranjevanja in prenašanja znanja. Taylor razkriva, kako repertoar utelešenega spomina, ki ga podajamo z gestami, govorno besedo, gibanjem, plesom, pesmijo in drugimi utelešenimi praksami, ponuja alternativne poglede na spomine, izpeljane iz zapisanega arhiva. Taylor preuči več performansov iz Južne Amerike in ZDA kot vzorčne primere tega, kako ljudje sodelujejo pri produkciji in reprodukciji znanja s tem, ko ga uprizarjajo. Če je potemtakem performans oblika, ki se še najbolj približa razmeram, v katerih bi lahko razumeli svoja lastna izkustva, ko postanemo repertoar, ki »udejanja utelešeni spomin«, bi lahko uprizoritveno besedilo služilo kot arhiv za to. Prav utelešeno znanje repertoarja postane uprizoritveno besedilo, v katerem se različne politične, družbene in kulturne pozicije ohranijo kot v neke vrste arhivu.

Mnoge izmed zgoraj omenjenih sodelovalnih praks v živo imajo namen motivirati občinstvo, da se pridruži dogajanju, in aktivirati družbeni kontekst, v katerem se te prakse odvijajo. Kot pravi Boris Groys, je nagnjenost k sodelovalni, participatorni praksi zagotovo ena glavnih značilnosti sodobne umetnosti, lahko bi dodali tudi sodobnega performansa. »Po vsem svetu se pojavljajo številne umetniške skupine, ki se pri svoji umetniški produkciji poudarjeno poslužujejo kolektivnega, celo anonimnega avtorstva« (Groys 200). Vendar pa je le peščica postmodernih performativnih umetnikov poskušala ponovno doseči skupni imenovalac z občinstvom tako, da so jih zvalili iz pasivne vloge s pomočjo uporabe političnega ali družbenega angažmaja. Pričakovali bi, da bo ta odločitev umetnikov, da se odrečejo izključnemu avtorstvu, v prvi vrsti opolnomočila gledalca. »Toda konec koncev je ta žrtev umetniku v korist, saj ga odreši moči, ki jo ima hladen pogled neprizadetega opazovalca ob ocenjevanju modernega umetniškega dela« (Groys 200).

To pa nas privede nazaj k Brechtu, ki je menil, da je gledališče lahko najuspešnejše, kadar vzpostavi tvegano povezavo med umetniki in gledalci. Namen tega je uresničiti tako intelektualne kot emocionalne zmožnosti gledalcev v iskanju tistega, kar je mogoče ustvariti v novem kontekstu uprizoritve. Takšno stališče ni in ne more nikdar biti nevtralnno. Brecht je ob številnih priložnostih poudaril, da je »občinstvo kolektiv posameznikov, sposoben mišljenja, sklepanja in razsojanja, tudi v gledališču; obravnava jih kot posameznike, ki so duhovno in čustveno dozoreli, in verjame, da tudi sami želijo, da jih tako obravnavajo« (Brecht 78). Če pogledamo s tega zornega kota, se besedilo uprizoritve še najbolj približa tistemu, kar bi lahko definirali kot »učinkovitost« uprizoritve, kar pomeni, da »resnično« bistvo uprizoritve podaja njen javni vpliv, ne pa samo besedilo.

Brechtova zahteva, da avtorji gledališča ne smejo »zalagati« z besedili, temveč da

ga morajo spremeniti, se je uresničila do takšne mere, da si tega ne bi mogel niti predstavljati. Močna potreba sodobnih umetnikov, kot so Pollesch, Rau ali Frljić, da bi svojo umetnost naredili koristno, bi lahko, zgodovinsko gledano, razumeli kot novo stališče, ki terja tudi novo teoretsko refleksijo. Njihove teze so si bolj ali manj podobne: gledališče zavrača napisano besedilo kot tuje telo, kot »svet zunaj odra«. Osrednji cilj tovrstnih refleksij bi moral biti čim natančnejša analiza pomena in politične funkcije uprizoritvenega besedila. Samo tako bi bilo mogoče razrešiti dilemo glede uprizoritvenega besedila. Nedvomno bo tak pristop postal splošno sprejet, pa čeprav izven okvirov institucionalnega gledališča.

Ne smemo pozabiti, da so trenutne razmisleke o uprizoritvenem besedilu spodbudile preobrazbe, ki so jih v gledališče uvedli v šestdesetih letih dvajsetega stoletja. Okoljsko gledališče, participatorno gledališče, gledališče podob, neverbalno gledališče, dokumentarno gledališče, performans, hepening, kolaž, družbeno gledališče itd., vse to je prispevalo k stvarjenju uprizoritvenega besedila. Poleg tega so nove znanstvene discipline, kot so semiotika, gledališka antropologija, gledališka sociologija, estetika in performativne študije, ponudile uporabna orodja za analizo uprizoritvenega besedila. A če naj pridemo do bolj substancialne teorije uprizoritvenega besedila, bo treba ustvariti nov teoretski okvir, ki bo temeljil na skupnem izhodišču umetniške prakse in teorije. Temeljita raziskava uprizoritvenega besedila, ki ga ne bo imela zgolj za stranski učinek uprizoritve, temveč kot ključni element le-te, lahko prispeva h kompleksnejšemu dialogu o sodobnem gledališču. Razvoj takšne teorije bi lahko prispeval tudi k našim pogledom na uprizoritve in uprizoritvena besedila iz preteklosti. Uprizoritveno besedilo ne more obstajati brez same uprizoritve, kar je neposredno vezano na umetniško prakso. Potemtakem ni dovolj, da zgolj pripoznamo njegov obstoj, ampak moramo prepoznati njegovo zmožnost, da preobrazi sodobno gledališče.

Prevedel Jaka Andrej Vojevec.

- Badiou, Alain. *Handbook of Inaesthetics*. Stanford University Press, 2005.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Seuil, 1981.
- Bene, Carmello, in Gilles Deleuze. *Sovrapposizioni*. Quodlibet, 2002.
- Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. Verso, 2003.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Prevedel John Willet, Hill and Wang, 1984.
- Brently B. »Looks It Not Like the King? Well, More Like Burton.« *New York Times*, www.nytimes.com/2007/11/01/theater/reviews/01haml.html. Dostop 2. feb. 2022.
- Dort, Bernard. *La Représentation émancipée*. Actes Sud, 1988.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theatre*. Indiana University Press, 1992.
- Frljić, Oliver, idr. »Whose National Theatre Is It?« *Polish Theatre Journal*, let. 1-2, št. 3-4, 2017, www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/80/530. Dostop 2. feb. 2022.
- Groys, Boris. *Introduction to Antiphilosophy*. Verso, 2012.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- Pavis, Patrice. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Routledge, 2018.
- Ramaer, Joost. »We never use texts. We use the sounds of people talking as a kind of score.« *Culturebot*, 18. nov. 2015, www.culturebot.org/2015/11/24966/we-never-use-texts-we-use-the-sounds-of-people-talking-as-a-kind-of-score. Dostop 2. feb. 2022.
- Rau, Milo. »The Ghent Manifesto.« *NT Gent*, www.ntgent.be/en/about/manifest. Dostop 2. feb. 2022.
- Taylor, Diana. *The Archive and Repertory: Performing Cultural Memory in Americas*. Duke University Press, 2003.

The paper discusses how the metadramatic modalities of simultaneous deconstruction and reconstruction of the fictional universe figure in two contemporary plays: Pascal Rambert's *The closure of love* (2011) and Tim Crouch's *The Author* (2009). The discussion reveals that the two much-acclaimed plays belong to a resilient self-reflective line of dramas questioning the closure of representation that starts in the early modern period with such classical pieces as Shakespeare's *Hamlet* and Calderón's *The Great Theatre of the World*.

Keywords: closure of representation, deconstruction, metadrama, Shakespeare, Calderón, Rambert, Crouch

Lada Čale Feldman is a full professor and the chair of Theatre Studies at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia. Her areas of research are theatre, performance and gender studies. Her books in Croatian include *Play-within-the-Play in the Croatian Theatre*, Zagreb, 1997; *Euridices turns*, 2001; *Femina ludens*, 2005; *Dreams are not to be trusted*, 2012; and *Beyond the Stage*, 2019. She also co-authored (with M. Čale) *In the Canon, Studies in Doubling*, 2008, and (with A. Tomljenović) the *Introduction to Feminist Criticism*, 2012. She co-edited several special issues of journals and numerous collections, among them, in English (with I. Prica and R. Senjković), *Fear, Death and Resistance: Croatia 1991-92*, 1993, and (with M. Blažević) *Misperformance: Essays in Shifting Perspectives*, 2014. She has received four awards for her essays and books. Her entry on "Misperformance", co-authored with M. Blažević, appears in Bryan Reynold's *Performance Studies: Key Words, Concepts, and Theories*, 2014.

Deconstructing and Re-constructing the Fictional Universe: On Two Opposite Examples of Contemporary Metadrama

Lada Čale Feldman

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb

My aim is to discuss the relevance and resilience of dramatic theatre – the one relying on the playtext preceding a theatrical production – from the perspective of its internal, inherited modes of theorisation and autopoietic rejuvenation, which seem to spite its supposed demise in the era of the postdramatic, of the no longer dramatic or of the post-post dramatic text. An insight into the way these modes are employed in contemporary playwriting could, I believe, bring us closer to understanding how it happens that the dramatic text is currently bouncing back and striking with a vengeance at all the attempts to reduce it to a purely linguistic and literary entity and to divorce it from the actualities of the stage, which have always guaranteed its structural specificity, even when it was considered to be just one of the “literary types”, to use Benjamin Bennett’s words (27–56).

Contemporary playwrighting does its best to parallel and engender postdramatic performances by its own attempts to break free from “the closure of representation”, as the invariant structure of Western theatre, which Artaud attacked and Derrida famously theorised as being metaphysical in kind. The endeavours to escape from this structure have, however, endangered the very notion of drama, for they often take the shape of either “lyric” or “epic” strategies of “de-dramatization”. As Liz Tomlin, however, pointedly argued in her foreword to Vicki Angelaki’s collection of essays on contemporary British theatre, before one discredits dramatic theatre as being irredeemably predicated upon totality, closure and temporally progressing a fictive cosmos enclosed in a pre-existing play-text, one should first reflect upon the historical accuracy of this definition, let alone acknowledge a respectable *dramatic* tradition of self-reflexive critique. Contemporary playwrights revive such self-reflexivity, for instance, when they explicitly refer to crucial instances of the very medium of theatre – to authors, plays, actors, audiences, playacting and spectating, as well as to the spaces, i.e., ontologies, that these agents and actions are supposed to occupy. As opposed to Tomlin’s emphasis on modernist predecessors, such as Pirandello and Genet – whose metadramatic confrontations with the “real” certainly figure among

the most intriguing disruptions of the aforementioned invariant structure – I will here go further back into the history of dramatic theatre. Following, namely, David Roberts’s considerations regarding the way Derrida’s discussion of Artaud could serve as a basis for the establishment of the two basic types of metadrama, I will show that the two early modern prototypes that Roberts singles out – Shakespeare’s *Hamlet* and Calderón’s *The Great Theatre of the World* – could indeed be used as models for understanding my two chosen extreme points in *contemporary* metadramatic experimenting.

Unlike Lehmann and other performance scholars who, to put it like Julia Jarcho, seem to “exhibit a kind of selective amnesia when it comes to Derrida’s critique” (4), Roberts reminds us of how suspicious Derrida is of the Artaudian dream of escape from the closed circle of representation. According to his version of Derrida’s thesis, the traditional theatre Artaud wants to abolish implies “the dominance of the word” and “the primacy of a founding logos, which endows the scene with the following elements: an author-creator, absent, distant, armed with a text, who supervises and controls the meaning of the representation”, making the “actors enact the will of an invisible master before an audience of spectators, consumers, voyeurs” (37). Derrida, however, also warns that Artaud’s theatre of the unrepeatable gesture and self-presence is impossible since repetition remains unavoidable; all theatre can do to undermine the afore-described theological structure is to “lay bare what the circle [of representation] contains” to represent “the limit of representation” by re-presenting the representation (Ibid. 37–38).

Based on such premises, Roberts introduces his two types of metadrama, which he differentiates according to the opposing strategies they use in order to undermine the fatal closure. Both types stem from the inherent possibility of dramatic theatre to question its own limits by foregrounding the spatial duality it implies since “every play [...] opens a *space of play* and represents *the world as play*” (Ibid. 38). The first type of metadrama, the “self-critical” one, inserts the limit of representation within its own play-as-world in the form of an inset play – for example, the well-known “Mousetrap” in *Hamlet*, which appears to be ordered by an invisible and unreliable Ghost-in-the-machine. The other, the “self-affirming” type, exemplified by Calderón’s *The Great Theatre of the World*, projects the limit out, into the world-as-play, by making the Author behind the scene appear out front as the All-mighty God who both runs and watches the show and who ultimately grants salvation or damnation of any actual audience watching Calderón’s play. To summarise the ideological stakes of this opposition, let me finish its all-too-short explanation by again quoting David Roberts:

[...] the one uses reduplication to *internalise* the origin and causality of the scene, the other to *externalise* origin and causality. [...] Theologically and historically the two types point in the opposite directions: the play within the play anticipates through

introversion the modern recession of origin, that is, *the paradox* of self-implication; World Theatre looks backwards to reaffirm through extroversion the medieval closure of meaning whose outcome is the *allegory* of self-explication (38–39).

The two contemporary examples that, in my view, make us recall these two types of self-reflexivity are Pascal Rambert's *Clôture de l'amour* (2011) and Tim Crouch's *The Author* (2009). I chose these two metadramatic plays since both of them, interestingly, bear in their titles some marked associations to Derrida's commentary of Artaud and to the previously described "invariant structure" of the Western theatre: while the first one seems to allude to the closure of representation, the second one invokes the centrality, if not the God-like position of the author. Although the French title of Rambert's play was translated into English as *The Closing of Love* or *Love's End*, I will insist on the allusive impact of the original title, which uses the same word – *clôture* – as Derrida does to describe the paradox of Artaud's ambitions. In my view, Rambert's play thus intentionally connects the crisis of love with the crisis of representation and culture in general and with the crisis of theatre in particular. My choice of Rambert's play could be justified as well by the sheer amount of resonance it provoked, for, unlike Tim Crouch's *The Author*, which toured mainly in the Anglo-American world, *The closure of love* – as I would translate Rambert's title – has already gained the status of a transnational phenomenon, having so far been performed in more than twenty different languages all over the world, from Brazil and the United States via Slovenia, Croatia and Italy to Egypt, Russia, China and Japan. However, in contrast, to Crouch's much-discussed and – for many critics (Bottoms, Rebellato, Henke, Delgado-García and others) – truly seminal play, the performing enthusiasm for Rambert's text has so far not been matched by serious scholarly analysis of its planetary appeal.¹

So, why, precisely, *The closure of love*? Let me repeat that closure here is an ambiguous word, signalling both the self-containment of a universe and, at the same time, the end of that universe. In a wish to both denounce and announce the closure of the representation, to end it, to abolish it, and in the same stroke to revive it on his own terms, meant for Artaud, as Roberts reminds us, to inaugurate a pure theatre of presence, devoid of any hand that would govern it from the outside – to establish, in a word, pure immanence of life – *and of death*. In such a theatre, the actor becomes a martyr permitting his or her own destruction to become a spectacle proving the immanence of negation.² Artaud imagines a variety of techniques by which to assault,

1 The only exception I am aware of is a monographic issue of the journal *Parages*, no 7, 2020, in which one can find inspiring essays on Rambert as playwright and director; only, however, incidentally mentioning the play, and not interpretively engaging in its analysis. The journal itself is published by the National Theatre of Strasbourg, one of the regular sites of Rambert's collaboration, so the issue devoted to Rambert is more of a tribute to the home author than a scholarly publication. Nevertheless, there are in this issue some interesting remarks by the editor Frederic Vossier, Claudine Galea, as well as the actors who initially appeared in the French version of the play, Stanislas Norday and Audrey Bonnet.

2 It is insightful to consult in that light a recent monograph by Kimberly Jannarone, *Artaud and his Doubles*, 2015. She reads Artaud's text in the historical context and finds numerous correspondences between his obsessive motifs and metaphors on the one hand, and the fascist rhetorics on the other, especially when it comes to his repeated exposure of "the omnipresence of evil, the foulness of the body and the need to systematically employ cruelty and terror" (1).

benumb and confront the audience to imminent death: raging against the theatre of his time. He expresses disgust not only for “psychological” dilemmas but particularly for the whole cheap sentimentalism and verbalism of bourgeois domestic dramas. Pascal Rambert appears at first glance to be doing quite the opposite. In *The closure of love*, he writes a logorrheic play for the age-old apparatus of the *théâtre à l’italienne* that claustrophobically and obsessively addresses precisely the trials and tribulations of a typical modern bourgeois marriage. Lacking, however, in dialogic stichomythia, *The closure of love* consists of what appear to be two subsequent monologues but are, in fact, two monomaniacal “narrative” voices forced into a “dramatic” clash. As if Rambert, faced with the current trend to represent the world as broken into a Babylonian multitude of narrative ontologies, tried to test the form of drama, to put its current implosions to their utmost limit, to constrain this obsession with self-narration to be deployed within the common space/time of what Badiou would name the “Two scene” (29), of the archetypal and yet so modern drama of sexes. In so doing, Rambert, however, emphasises the need for the characters to also stay patiently silent for almost an hour each, to listen to the other and to respond to the other exclusively via their bodies, to silently provoke inadvertent dialogic punctuations – disruptions, hesitations and modifications, or indeed, additional momentum – within the monologic texture of the other’s speech. The dialogic clash here is not verbal; it takes place between one’s language and the other’s body.

Rambert’s actors address each other by their proper, everyday names since the play’s protagonists are “in fact” – that is, in the possible world, the fictive universe of the play, just as much as in the actual world of its enactment – actors. In a move much closer to Artaud’s poetics than it may seem, Rambert collapses fiction into the living and breathing, embodied actuality of the stage: the space of the play and the world-as-play are here one and the same space. His imaginary actors are, namely, caught in the midst of a rehearsal of an unknown play, perhaps a play on love as well, perhaps the very play they are, *qua* empirical actors, already actually acting in. Facing the fatal separation, the man and the woman thus, to express it through a proper paradox, seem to be what they actually are – two beings actually suffering from painful linguistic blows that their characters emit into each other’s bodies and, yet, beings who, in the very here-and-now of their irreducible, intimate performing selves, are, again, “just acting”, as if, even after the break-up of the couple, they would still be ready to start the rehearsal and the play anew. Indeed, whenever the play is re-played, the actors all around the world call each other by their proper names³, confronting their personal bodies and existences to the respective translations of

³ The use of the proper names of the actors tends to reappear in contemporary theatre as a mode of indicating “authenticity” (as the discussion after my paper was delivered at the conference sufficiently proved). It is, nevertheless, a dramaturgical device like any other, which additionally blurs the already confusing semiotic status of theatrical names and the ontological status of fictional entities they refer to. I cannot enter into that intriguing discussion here, but it is certainly one worth pursuing along the lines suggested by Michael Y. Bennett (see Literature).

the play, so that this blending of sameness and difference in repetition works on the global level as well.

By its very re-configured repeatable unrepeatability, Rambert's *The closure of love* reverses and exacerbates the pivotal paradox Derrida detected in Artaud's writing by creating a meta-play, a play within the play, endlessly repeated in the-almost-same mise-en-scène, but always with different actors, different embodiments, different contexts of "the world as play". However, contrary to the violent scene of parricide that Derrida proclaimed to be necessarily haunting the stage Artaud so desperately wanted to clear from God's repressive presence, Rambert's play, and its never-ending differential movement, is opened up to the terrifying encounter of sexual differences, to the desperate search for an Irigarayan "way of love", for a way out of its fatal closure, which, like the closure of representation, results to be founded on what it declaratively tries to eschew: the metaphysics of self-presence, the mirage of the Real and the idea of Truth. To replace the originary scene of parricide with the troubling and yet eventually amorous "Two scene" already means to challenge the violent logic lurking behind Artaud's ambition to abolish God. As opposed to all the critics of Rambert's piece who praise the play for its universality – either willingly disregarding or completely missing the way in which it poses the question of *sexual* difference – I argue that the aforementioned meta-theatrical impact depends precisely upon allegiance to a revision of history and the blind alley in which the dominant culture of love seems to be still stuck, *from the woman's perspective*.

There are striking differences in Rambert's play in how the male character and the female character use language and address the issue of love. It is the man who announces the inevitable closure, the impossibility of a common future, the exhaustion of a certain concept of love. For Stan, the love relationship he is in is now nothing else but the endless repetition of the same, of the theatre of love as the worn-out theatre of representation, the theatre of the sentimental fiction, built upon something occluded: the hidden, cruel truth of negativity which should now finally be revealed, spelt out, brought out in the open. It is the Other, the woman, who is accused of holding too firmly to this fictional, worn-out, sentimental notion of love, of desperately ignoring and pushing away the negativity, of impeding the necessity for it to come out finally and of pressuring the man to continue along a common path. However, according to Stan, what is this hidden truth of love, the repressed ground of its stale theatrical illusion? Clearly, Stan's concept of love is impregnated by psychoanalytic terms, which formulate the relation to the other within the logic of Hegelian recognition and Lacanian desire. It is a logic that sees desire itself as grounded on the work of negativity, the unsignifiable Real, which marks the gap or lack in the constitution of the subject, allotting it to the gaze of the other, making it crave for something behind the other's gaze – a logic, by the way,

governing the metatheatrical structure of the exemplary psychoanalytic tragedy, *Hamlet* (Armstrong 6–29).

To falter for a moment in his destructive move, to recollect how love works, to recognise the Other, means for Stan, therefore, first and foremost, to evoke Audrey as an outstanding actress, the extraordinary screen and mirror to his own narcissism, and to project onto her the desired fulfilment of his own lack, proving the destructive logic of desire, whose constitutive insatiability produces the mirage of the foreclosed Real. Incapable of ever reaching its goal except in death, it can only produce a debasement of being into disposable things, objects and substances. Therefore, despite Stan's intermittent nostalgic reminiscences of the lost love, the break-up will soon degenerate into an anticipated dispute over separate items that hold for him, ironically, particular sentimental value. Stan's speech is forcefully "modern", or should we say "postmodern", steeped in quotations of clichés, ironic or not, in English jargon words like "turn-over" that pollute the French original with contemporary techno-managerial vocabulary, globally spread to kill meaning and communication. Such abuse of language can only lead to war. Perhaps it would not be such a terrible outcome if there were no children around: in the middle of Rambert's performance, just before the moment in which the man and the woman switch their sides on the proscenium, as also their speaking positions, a chorus of children enters as if interrupting the rehearsal and reclaiming the stage. Not all of these children are Stan and Audrey's children. Yet, let us recall the modern "recession of origins" that David Roberts ascribes to the first type of metadrama, which stands for the psychoanalytic plunging into the deep recesses of our memory. We could then say that the entire audience identifies with their children, who thus stand for all the children in the world.

However, the table turns here, and the woman starts to talk back, to prevent the man from simply exiting. Her way out is radically different, for she re-frames the meta-reference to the theatre to serve the right for the Other to answer and to inaugurate the perspective of the Two, especially since the break-up, any break-up, is never exclusively personal. It always somehow affects the entire world. In the temporal scheme of the play, just as in one of the histories of civilisation, the woman arrives second, indeed, she has been forced to cultivate, as Nietzsche would say, "the instinct for a secondary role" (69). The second part of the play will therefore be given over to this internal supplement of the man's logorrhoeic onset, that is, to her revision, to her refusal of the closure, to her challenge of the logic of the same, to her mimesis, her parody, her echo of Stan's speech, to the deployment, that is, of the most cherished Irigarayan strategies of deconstruction and dislocation of all closures – of thought, of sexuality, of identity and, above all, of human becoming and of love as its horizon. The woman's counter-attack will, as a matter of fact, make the man listen to himself since it will mock his defilement of language and especially the very word *war*, let alone the

grandiosity of the role Stan assigned to himself in it, sneaking out as the deserter from the battlefield of love, caring little for what this war, the war of words, will produce for their children, as for all the children of the world.

Her recollection of their love has nothing to do with splitting the ego, desires and projections but instead with joining seemingly disparate facets of life in daily work, regardless of who or what comes first. Audrey, therefore, debunks Stan's notion of the Real, both in love and in the theatre, as resting on violence and destruction, on an unacknowledged – Artaudian – fascination with death and cruelty. The body, her body, is for Audrey neither a thing to be exposed, displayed and debased, nor a mirror or a screen for Stan's "flamboyant exteriority", but the endangered locus of their common becoming and transcendence, which here replaces the emblematically empty circle, the O of Ophelia's lap, the castration anxiety that according to Philip Armstrong lurks behind the epistemological failure of Hamlet's "Mousetrap" (Armstrong 20–25). From this locus, Pascal Rambert's equally humiliated woman will make another attempt to call the man back. Although she cannot help but see in the two of them the inheritors of Masaccio's touching interpretation of the *Expulsion of Adam and Eve from Eden*, the woman prefers to cast herself as Eurydice, "holding out her white hand", "walking with the man in a common dream", "coming back to life creating and procreating", opening up the temporality of the Two, rather than the substantiality of the one. The man will not join her, but the play will still end on an ambivalent note since the finales of their respective speeches make both man and woman acknowledge the need to continue their work as actors, that is, to continue repeating the play, and, to do so, as all the lovers of the world, over and over again.

As opposed to the internal reduplication and never-ending repetition endorsed by the intensely lit space of the play in Rambert's *Clôture de l'amour*, disturbed only for a moment by the uncanny irruption of children reminding the couple who is the unacknowledged internal audience to their theatrical display, Tim Crouch's *The Author*, as I have already suggested, represents metadrama's potential for extraversion, inaugurated by Calderón's *The Great Theatre of the World*. Now, I am far from suggesting that Tim Crouch's post-postdramatic *Author* longs for a medieval faith in the unshakeable ground of God's "true presence", but the structure Crouch envisaged, and the topics discussed by his characters, certainly do invoke a parallel tradition which, just like Rambert's piece, places theatre-making squarely into the field of ultimate ontological, epistemological and, above all, ethical questions of humanity.

This cunning metadrama could figure indeed as an extreme version of David Roberts's second type since here, the space of the play, just as much as the world of the play, is not reduplicated, as in Rambert's piece, but turns out to be almost non-existent: the entire action takes place as if outside the conventionally established borders of

drama, in the intensely lit space of the audience, in what seems to be the form of, again, a narrative address by theatre producers to the flabbergasted members of the actual public, divided into two groups facing each other, with only a tiny vacant corridor in-between them. The producers are visible and present, seated amongst others, only talking about their preparations for the show, which the audience never actually witnesses, except for one very short scene, just to have a glimpse of what it was supposed to be, a tiny moment of re-play of the creative process that introduces the audience to a crude, violent “slice of life” of a raped young woman Karen, a scene that quickly blends with the situation of the audience witnessing its re-creation. As in Rambert’s play, the actors are instructed to appear in *The Author* under their own, real life names as well, but the name of the author and director of the play, Tim Crouch, is always supposed to remain the same, regardless of the actor who would take his part. If Rambert’s actors can seemingly act as if no one is watching them, as if the fourth wall is shielding them from any public responsibility, only to be reminded that there is an internal audience that they ignore just as much as the real one, Crouch reverses the theatrical situation by focusing on all actual audiences of his play and by openly accusing them to consist of consumers and voyeurs who display the same kind of irresponsible indifference towards the “obscenity” of what they nevertheless insatiably watch, be it violence in the theatre or outside of it, on the screen or in their neighbourhoods.

Besides framing the entire play by the appearance and the monologues of the very author who wrote them – supposedly, the same Tim Crouch who also appears in the performance as the actor playing himself – Crouch parallels Calderón’s structural tautology in his complete conflation of acting with a chance to act ethically. Just like Calderón’s members of humanity who are allowed to exercise their free will and yet listen to the prompter named Faith, who advises them to choose to do good and thus acquire a place next to the Author-God at the supper to which he invites them after the performance, so also all the characters in Crouch’s play – the members of the actual audience included – are given an opportunity to take a stand when it comes to the ethical meaning and purpose of a theatre representation, especially the one representing graphic images of violence. Instead of Faith who figures as a prompter in Calderón’s piece, here, however, we have an ironic, if not diabolic advisor, a character of a deluded member of the audience – initially played by Adrian Howells – prompting the audience constantly to respond to his infantile enthusiasm for theatre’s most superficial attractions. The irony befalls the figure of the Author as well: the contemporary God-like creator turns out now to be a monomaniacal torturer of the actors he summoned, so absorbed in his righteous need to show the violence of the world to the world that he inevitably perpetuates it, thus destroying the actors’ lives, making them martyrs of a morality play with doubtful didactic outcomes. Unlike Rambert’s actors, who search for the truth of their love in other representations,

not only in Masaccio's picture but also in the myths of Adam and Eve, Orpheus and Eurydice and even in the myth of John Lennon and Yoko Ono's love, Crouch's characters search for the cause and origin of violence outside of representation: the character of the actress, initially interpreted by Esther Smith, claims that she went to the beaten women's shelter in order to understand the character of Eshma she has to interpret, where she met Karen, the actual relay for the *effet du réel* that the actress wants to produce through her interpretation. It turns out that the character of Karen, whom the audience got acquainted with in the rehearsed fragment of the inset play, is not part of the play in preparation, but only a kernel of reality used to make that play more "real". Moreover, the whole troupe visits an unknown East-European country in the war for the same purpose, just to grasp why a man would rape his own daughter and then use that knowledge in performance. Even the Author, Tim Crouch, declares at the outset of *The Author* that he decided to kill himself by drowning in a coffin-like tub of a spa, just to taste what death is like, or perhaps also to assume the ultimate responsibility for all the symbolical capital he used to exploit by representing images of violence to gain success and fame.

To sum up the surprising resonances with Calderón's emblematic metadrama, there is in Tim Crouch's play – an allegorical play, by the explicit designation, that the author professes within the play – even the mention of a dinner party to which "the author" invites his actors at the end of the show, just as the God-like Author does in *The Great Theatre of the World*. Crouch's dinner party, however, ends in the horror of all horrors: if Calderón's innocent unborn child ends in a Limbo since it never had a chance even to get an idea of what ethics means, here child appears in the guise of Esther's baby, innocently sleeping while the author – as, again, he himself confesses to the audience – masturbates to the internet child pornography he is watching on the computer screen while the rest of the guests, and his wife, go to sleep. Disgust that this confession may generate among the members of the audience is thoroughly welcome, for the Author finally kills himself indeed, right after having announced that writing had left him, before he even had the chance to leave it first and abandon the space of the play – as, we may add, Artaud had anyway wished the author to do.⁴

The contrasting two examples I decided to reflect upon in this paper thus nicely point to the limits of contemporary dramaturgical ambitions to match the prevailing impulse of forgetting the pressures and obligations towards a pre-existing play-text and devise theatre that would somehow spring from its own internal and momentary necessity. Whether engulfed in "universals" such as the issue of love and the question of sexual difference, or tackling the thorniest of all violent outrages

⁴ The character of the author re-appears in a number of contemporary British plays, as Dan Rebellato points out, but it is striking that he never sees this obsession in the light of Artaud's (and Derrida's), problematisation of this role, so particularly invested in drama as a controversial case of literary "ownership", but rather chooses to connect Crouch's "death of the author" with Barthes's famous essay.

currently plaguing the world, the two dramatic constructions, deconstructions and reconstructions of representation that I chose as exemplary cannot but turn around their very theatrical conditions, that is, around the fundamental puzzle that never slips from the minds of their authors: what's *theatre* got to do with it? By rejuvenating inherited modes of metadramatic self-questioning, they testify to the curious fact that theatre – even the dramatic one – was never meant to be a representation of something absent from the here and now of its actual happening, of its performance, of its immediacy, its production of feelings, meanings and epiphanic moments. However, the reverse is true as well, that theatre was never only about the here and now of the sheer spontaneity and eventfulness; it was always closely tied to the very phenomenon of literacy, as a challenge posed by orality, corporeality and contextuality to the apparent semiotic fixity and narrative determinations of the written word. It is this warning, I think, that the two metadramas I have just discussed bring sharply to light, thus urging contemporary playwrighting to break free from the often deeply constraining field of the here and now (Jarcho 15) precisely in order to be able to repeat and by repeating – even if it concerns the dramaturgical patterns inherited from olden days – to make a difference.

- Armstrong, Philip. *Shakespeare's Visual Regime. Tragedy, Psychoanalysis, and the Gaze*. Palgrave Macmillan, 2000.
- Badiou, Alain, with Nicholas Truong. *In Praise of Love*. Trans. by P. Bush, Serpent's Tail, 2012.
- Bennett, Benjamin. *All Theater Is Revolutionary Theater*. Cornell University Press, 2015.
- Bennett, Michael Y. "Names and Reference." *Palgrave Communications*, vol. 1, no. 14005, 2015, <https://doi.org/10.1057/palcomms.2014.5>.
- Bottoms, Stephen. "Authorizing the Audience: The conceptual drama of Tim Crouch." *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, vol. 14, no. 1, 2009, pp. 65–76.
- . "Materialising the Audience: Tim Crouch's Sight Specifics in ENGLAND and The Author." *Contemporary Theatre Review*, vol. 21, no. 4, 2011, pp. 445–463.
- Delgado-García, Cristina. "'We're All in This Together': Reality, Vulnerability and Democratic Representation in Tim Crouch's The Author." *On Precariousness. Vulnerabilities, Responsibilities, Communities in 21st-Century British Drama and Theatre*, edited by Mireia Aragay and Martin Middeke, De Gruyter, 2017, pp. 91–108.
- Derrida, Jacques. *Écriture et différence*. Seuil, 1967.
- Henke, Christopher. "Precarious Virtuality in Participatory Theatre: Tim Crouch's The Author." *On Precariousness. Vulnerabilities, Responsibilities, Communities in 21st-Century British Drama and Theatre*, edited by Mireia Aragay and Martin Middeke, De Gruyter, 2017, pp. 77–90.
- Irigaray, Luce. *The Way of Love*. Trans. by H. Bostic, Continuum, 2002.
- Jarcho, Julia. *Writing and the Modern Stage. Theater Beyond Drama*. Cambridge University Press, 2017.
- Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil. Prelude to a Philosophy of Future*, edited by R-P. Horstman and J. Norman, trans. by J. Norman, Cambridge University Press, 2002.
- Rebellato, Dan. "Exit the Author." *Contemporary British Theatre. Breaking New Grounds*, edited by Vicki Angelaki, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 9–31.
- Roberts, David. "The Play within the Play and the Closure of Representation." *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, edited by G. Fischer and B. Greiner, Rodopi, 2007, pp. 37–46.
- Tomlin, Liz. "Foreword: Dramatic Developments." *Contemporary British Theatre. Breaking New Grounds*, edited by Vicki Angelaki, Palgrave Macmillan, 2013, pp. viii–xxvi.

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

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

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

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

Lada Čale Feldman

Fakulteta za humanistiko in družbene vede, Univerza v Zagrebu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prevedel Jaka Andrej Vojevec

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

According to Elinor Fuchs, the main characteristic of postmodern theatre and, consequently, the main reason for the decline of the dramatic text as the most important element of classical theatre is the death of character. While the traditional Hegelian view of drama depends heavily on a unified fictional subject, Fuchs argues that both modern and postmodern theatre destabilise and subvert this subject to the degree that we can no longer see it as a coherent whole. Yet, her theory, like Hans-Thies Lehmann's, has one notable methodological weakness: she almost entirely ignores comedy. Her study omits in its analysis a substantial portion of the repertoire not only of the mainstream but also of fringe and experimental theatres.

This paper attempts to rectify this omission and hopes to determine whether character also disappears from postdramatic comedy and not just from serious postdramatic theatre. The analysis focuses on three forms of postmodern comedy that deviate from the traditional narrative format and seem to support Fuchs's reading: on sketch, stand-up and improvisational comedy. Using examples from sketch comedy *Beyond the Fringe*, George Carlin's stand-up acts and The Second City improv, the main body of the argument tests the cogency of the basic tenets of Fuchs's theory. The second part of the paper offers a counterargument and a possible supplement to her hypothesis.

Keywords: postdramatic theatre, Elinor Fuchs, sketch comedy, stand-up comedy, improvisational comedy

Jure Gantar holds a BA degree and an MA degree from the University of Ljubljana and a PhD in drama from the University of Toronto. He is currently a professor in the Fountain School of Performing Arts at Dalhousie University in Halifax, Nova Scotia. His area of expertise is the theory of drama, in particular, the theory and criticism of comedy, laughter, humour and wit. On this subject, he has published numerous articles as well as three books: *Dramaturgija in smeh* (Dramaturgy and Laughter, 1993), *The Pleasure of Fools* (2005), and *The Evolution of Wilde's Wit* (2015).

jgantar@dal.ca

The Death of Character in Postdramatic Comedy

Jure Gantar

Fountain School of Performing Arts, Dalhousie University

1

In the summer of 2008, *The Drama Review (TDR)*, one of the most prestigious scholarly journals in its field, published a comprehensive assessment of the recent English translation of Hans-Thies Lehmann's book *Postdramatic Theatre*. The fact that it was entrusted to an academic heavyweight, Yale University professor Elinor Fuchs, who is herself quoted several times in Lehmann's book, is probably the best indication of the importance that *TDR's* editors placed on the publication. Yet, Fuchs did not approach her task with the respect one might have expected, given the reputation of Lehmann's study. Her review systematically dismantles Lehmann's argument, methodology, and style. It goes as far as to suggest that *Postdramatic Theatre* "has the peculiar fate of being both prophetic and behind the times" (Fuchs 178). She finds Lehmann both too circumspect and not decisive enough. "What is the 'postdramatic' post?" she asks and continues with another question: "Might we then expect a return to the text after all?" (Ibid. 181).

Considering the extent of Fuchs's disapproval, it is somewhat ironic that Lehmann and Fuchs actually share the same methodological starting point. They both base their analyses of contemporary theatre on rejecting the traditional Aristotelian definition, which favours text over all other elements of a performance. However, while Lehmann claims that the most important feature of postdramatic theatre is a "renunciation" of the plot (27), Fuchs, in her book *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, sees the disappearance of character as more significant. According to Fuchs, neither modern nor postmodern theatre depends on self-reflective subjectivity. Instead, they both actively attempt to destabilise and subvert this subject to the degree that the audience can no longer see it as a "continuous self" (Fuchs, *Death of Character* 9).

Lehmann and Fuchs have one other methodological feature in common: their theories rely almost exclusively on what could provisionally be called serious productions and ignore nearly all forms of theatre whose main objective is to make their audiences

laugh. This disregard does not necessarily mean that either Lehmann's or Fuchs's hypotheses are fundamentally flawed. However, it implies that they are incomplete and should be tested on further examples. Since productions aiming for laughter are just as present and popular today as they were in the past, any thorough examination of contemporary theatre should at least attempt to account for comedy.

Moreover, this is precisely what I have tried to determine in this paper. Using Fuchs rather than Lehmann as the foundation of my terminological and methodological framework – simply because her argument is epistemologically more decisive than his – I attempt to describe how comedy has responded to the changes in theatrical practice and dramatic writing since the decline of modernism. The main question I ask myself on the following pages is whether character also disappears from postdramatic comedy and not just from serious postdramatic theatre. I focus on three forms of postmodern comedy that deviate from the traditional narrative format and seem to support Fuchs's reading: on the sketch, stand-up and improvisational comedy. Since the postmodern theatre is characterised by "the vanishing boundaries between high and popular culture" (Fuchs, *Death of Character* 2), most of my examples come from the popular part of the spectrum rather than from what criticism usually considers high literature. The main body of the argument tests the cogency of basic tenets of Fuchs's theory using examples from sketch comedy *Beyond the Fringe*, George Carlin's stand-up acts, and The Second City improvisations. The second part of the paper, on the other hand, offers a counterargument and concludes with a possible supplement to Fuchs's hypotheses.

2

The most conspicuous postdramatic mutation of comedy is probably sketch comedy. The main reason for this is that sketch comedy is no longer fixated on "individual subjectivity," which, according to Fuchs, has been the principal goal of drama since the time of German idealism (*Death of Character* 27). Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Ibid. 27) first introduced the notion of dramatic character as "the only artistic vehicle that could give material form to absolute spiritual subjectivity" but it reached its peak in realism, where it was understood primarily in terms of its psychological depth and complexity. By the end of the nineteenth century, however, modernist playwrights such as August Strindberg and Maurice Maeterlinck started to move away from it until "in twentieth-century non-realist theater, Thought began to assume a newly dominant dramaturgical position, shadowed by the slighted Aristotelian category of Spectacle" (Ibid. 31).

A paradigmatic example of how this new genre operates is the legendary 1960 sketch comedy *Beyond the Fringe*, created jointly by the Cambridge University Footlights

Dramatic Club and The Oxford Revue. While both student groups regularly staged their productions for the general public and were satirical in their outlook from their inception, *Beyond the Fringe* nevertheless represented a qualitative leap from the usual sophomoric humour and tongue-in-cheek lampooning to the thoroughly “anti-establishment” bent and anarchic structure (Stringer 57). Alan Bennett, Peter Cook, Jonathan Miller and Dudley Moore’s loosely connected and non-linear comic sketches may have been a logical extension of their earlier student revues, but, as a whole, they far exceeded the sum of their parts and became a historical turning point in the post-war British “satire boom” (Carpenter 1).

With its radical abandonment of narrative continuity and integrated fictional identities, *Beyond the Fringe* appears to offer a new, postmodern alternative to traditional comedy. In the published version of the sketches, the speakers are referred to by their performers’ names – Peter, Jon, Alan and Dudley – rather than by the name of the character they play. This practice is used even when they temporarily adopt another identity, for instance, when Jon becomes Vicar Dick or when Peter mimics British Prime Minister Harold MacMillan (Bennett et al. 23, 53–55). If the recordings of the actual production of *Beyond the Fringe* can be trusted, this kind of approach results in the dismantling of the mere idea of a unified self. The four performers move from one stereotype to another in a seamless manner, sometimes splitting the lines belonging to a single voice and at other times switching from one persona to another in a matter of seconds.

The impression of the perfect fluidity of characterisation is further reinforced by a total lack of any character development. Because the structure of *Beyond the Fringe* is so episodic, with each sketch fully independent of the others, no single enacted figure has the chance of being fleshed out. Peter’s Mr Charles Spedding of Hoxton “*com[es] up through a trap door;*” delivers a speech in which he reminisces about the declaration of World War II, and then exits in the same way, never to be seen again, no matter how much the audience may care about what happens to him next (Bennett et al. 72–73). Conversely, another Charles, Charles P. Moody, does not even appear on the stage, though he is at least mentioned several times (Ibid. 80).

The only bond between the fragments in *Beyond the Fringe* was among the four performers themselves, but they were dressed so similarly that they occasionally appeared interchangeable. Perhaps Dudley, who also sang, was slightly distinct from the other three, yet even he did not really change through the play. All this is, of course, a significant departure from traditional comic characters, who may be flawed but are always consistent in their foibles, and who may not grow but at least fluctuate in their dramatic status.

The second type of postdramatic comic theatre that deserves closer scrutiny is stand-up comedy, with its most unique feature an innate “theatrical self-reflexivity” (Fuchs, *Death of Character* 47). Fuchs describes it as a mode of “self-observing consciousness [which] operates at the level of the characters’ canny awareness of their own role-playing” (Ibid. 47). The main example that she uses to illustrate this notion is David Cole’s 1979 “chamber epic” *The Moments of the Wandering Jew* (Fuchs, *Death of Character* 48). As is the case in so many other postmodern “mysterium[s]” (Ibid. 49), in Cole’s play, the symbolic and abstracted everyman figure only exists as an actor in his own play. This means that the protagonist of *The Moments of the Wandering Jew* is no longer only decentred but also stripped of all his psychological attributes and fully theatricalised.

In stand-up comedy, stand-up comedians can be seen as the contemporary equivalents of such medieval allegorical characters. They are a de facto postmodern Everyman or Mankind: their goal is to become so universal that every audience member will be able to relate to them. Meanwhile, the ubiquitous presence of a microphone foregrounds the theatrical nature of their act. It reminds both the comedians and the audience that what they are witnessing, despite the ostensible intimacy and authenticity of the confessional format, is ultimately still a performance and not life itself.

The suggestion that stand-up comedy is a subgenre of postdramatic theatre is further reinforced if we remember that, according to Philip Auslander, stand-up comedy “is not a narrative form; there is no ‘situation’ to surround and contain the actions of the comic” (118–19). Instead, Auslander continues, “[S]tand-up comedy is monologic – the comedian stands alone, unmediated by other characters; there is no George for every Gracie, no Ricky for every Lucy” (119). If Lehmann is correct when he observes in his analysis of common postdramatic strategies that “a monologue as a speech that has the audience as its addressee intensifies communication” (128), then stand-up comedy amplifies communication to the point where all the limits between the medium and the message have been erased. In this case, life and fiction are inseparable, which also means that the traditional category of character has become obsolete.

The most postdramatic of all stand-up comedies is probably George Carlin’s infamous routine “The Seven Words You Can Never Say on Television”. Unlike several of the other tracks on the album *Class Clown* on which this routine was first recorded, “The Seven Words” lacks a clear autobiographical dimension. While the views presented are still presumably the speaker’s, any details about his own personality or experiences are absent. In fact, the structure of Carlin’s routine is much closer to a high-school public-speaking assignment than to a typical stand-up anecdote.

Here is the beginning of Carlin's text, as delivered on 27 May 1972, in Santa Monica, California: "I love words. I thank you for hearing my words. I want to tell you something about words that I think is important. I love that I say they're my work, they're my play, they're my passion. Words are all we have, really. We have thoughts, but thoughts are fluid..." ("Seven Words"). There is obviously no attempt to be funny in the first six sentences. Instead, Carlin articulates a sensible and insightful position to which few spectators or listeners could object. The first moment of comic deflation follows the pause after the word "fluid", but the first of the seven transgressive words is not heard until almost a minute and a half into the seven-minute spiel.

The overall effect of Carlin's routine is very much in line with Fuchs's description of what happens with character in postmodern theatre: the subject retreats behind the pure objectivity of words and sacrifices its individuality through the process of deconstruction of language as the established limit of our thought (compare Fuchs, *Death of Character* 170–1). The very end of Carlin's monologue, in particular, with its analysis of "two-way" or "double-meaning words" – "You can prick your finger but don't finger your prick" ("Seven Words") – in a curious way, reminds us of the verbal gymnastics typical of French poststructuralists. In Carlin's stand-up comedy, just like in Jacques Derrida's philosophy, "metaphysical presence" is "undermin[ed] [by] theatrical presence" (Fuchs, *Death of Character* 11) until it reduces the character to a speaker in front of a brick wall.

4

The last postdramatic comic genre that I will address in this paper is improvisational comedy. Here, too, Fuchs's study provides a convenient theoretical explanation of the genre's contribution to the dissolution of character. "Inspired by Artaud's rejection of the 'masterpiece' and by Grotowski's training," she writes, "many theaters came to regard the author's script as an element of political oppression in the theatrical process, demanding submission to external authority" (Fuchs, *Death of Character* 70). The alternative to such oppression was what Fuchs calls the "[e]x tempore speech" (Ibid. 70), that is, the unrehearsed lines which express the performers' subjectivity rather than the absent writer's.

Such a dialogue is particularly important in improvisational comedy proper, especially as developed by two leading Chicago companies: the Compass Players and its successor, The Second City. Under Paul Sills's guidance, both companies successfully put his mother Viola Spolin's Theatre Games theories into practice (see Spolin). The Second City style of improv, as this variation is often called, differs most prominently from its famous predecessor, *commedia dell'arte*, in that the final segment of The Second City's

typical performance abandons any script or prepared material and instead relies on its plotting and characterisation entirely on the audience's suggestions.

As their former artistic director Del Close notes, the Second City audiences often attend their productions precisely because they want to observe the results of their own interaction with the performers (see Patinkin and Klein 55). When one of The Second City's early shows "closed with an opera improvised on an audience suggestion of Grimm Brothers' fairy tale" (Ibid. 36), the spectators who gave the performers the seemingly impossible challenge experienced a two-fold pleasure: they enjoyed both the performers' quickness of mind and ingenuity and the creative potential of their own idea.

However, the unpredictability of the audiences' interventions has an unusual consequence. It causes the fundamental instability of Second City characters. Though the company normally decides in advance how each fictional figure will behave and rehearses various directions in which an actor could take the character during the actual improvisation, a live audience can derail even the best of plans. Nia Vardalos, for example, was called "thunder thighs" during the improv set in a Toronto performance (Thomas 158). Her response to a comment about the size of her legs was certainly not a part of her rehearsed character. She took the microphone, walked into the audience, made the heckler stand up, and said, "Let's take a look at your body" (Ibid. 159). Everything that she did after that moment was a departure from her original character, and no matter what she said afterwards, her lines were perceived as more assertive and edgier.

5

Fuchs argues in her study that the "interest in the psychological depth and substantiality of character" declined "toward the end of the nineteenth century" and suggests that this has led to a gradual move away from "character-generated" dramaturgies (*Death of Character* 49). The result of this change is that postmodern theatre no longer focuses on questions of identity and is instead far more interested in an "exploration and playing out of difference" (Ibid. 14). My analysis so far confirms Fuchs's views: sketch comedy dismantles the notion of a unified self, stand-up blurs the border between the real and the fictional, while improv destabilises subjectivity itself. In short, everything seems to indicate that character is dying out in postdramatic comedy, too.

There is only one dissenting voice from this view: that of the comedians themselves. They still appear to approach their comedies through the lens of character. Cook's miner, for instance, appears in a single sketch in *Beyond the Fringe* (Bennett et al. 97–98) and

should, as such, be a perfect example of a dislocated postmodern figure. Yet, he ended up evolving into one of the most original and well-defined comic characters of post-war British comedy, the wonderfully dull and pompous E. L. Wisty (see Cook xiv–xv). Similarly, Carlin’s second most popular stand-up routine, “Al Sleet, Your Hippy-Dippy Weatherman,” revolves around the carefully crafted character of a well-natured but spaced-out hippie, Al Sleet. Carlin’s repertoire includes a whole range of other assumed identities and is rarely, if ever, fully depersonalised. Furthermore, the same is true of The Second City’s performance poetics. More than sixty years after the company was first established, their advertisement for the current production of *Noisy Maroon* still promises a “long-form, character-driven improv”. It even assures its spectators that “all improvisers will be one character (inspired by audience suggestion) for the duration of the show”.

No matter how hard they try to distance themselves from the past, postmodern comedians are clearly still resorting to fictional and psychologically motivated characters in their performances. Why is this the case? How is it that comedy cannot follow serious theatre and reject tradition? Does this mean comedy can never be truly postdramatic?

The first potential answer to these questions is that comedy as a genre tends to be cautious, not so much in terms of its selection of suitable targets as in its choice of dramaturgical and theatrical strategies that it employs to achieve its effect. Because comedy depends for its success on a very tangible audience response – laughter – it wants to ensure a maximum level of understanding. It is, therefore, far more reluctant to experiment with its means of expression than other forms of theatre where interpretative uncertainty and ambiguity are often seen as values. In this sense, hanging onto tradition is the lesser – and the safer – of the two evils: rather than a taste for nostalgia, it indicates a healthy degree of performative pragmatism.

But there exists one other hypothetical explanation. It is also possible to argue that the comic character has survived any attempt to abolish it because it is precisely its unstable identity, inadequate authenticity, or ambiguous individuality – that is, the main objectives of its deconstruction – which make it comic. In this view, characters are considered comic when they fail to become autonomous and unified subjects. Or, to take this statement even further, any bid to challenge character as an independent dramatic entity inevitably makes it comic. Let me demonstrate how this works in practice, using examples from the same three subgenres of comedy that I discussed earlier in this paper.

The curious choral sketch “Bread Alone” from *Beyond the Fringe* should have been a perfect case of the loss of individual identity in postmodern comedy. Though the names of two of the four bar guests in the sketch are specified – Squiffy and Buffy

(Bennett et al. 100) – these are such generic public-school nicknames that they do not really help the audience distinguish between the very similar members of the group. This impression is further confirmed by the fact that much of the scene is delivered with a variety of incomprehensible hums and ahems and other human noises rather than with words, which is exactly what Fuchs admires in Antonin Artaud’s *Theatre of Cruelty*.

Yet, instead of responding to this visceral experience of the “unlimited, stripped-bare, sacred Self” with awe (Fuchs, *Death of Character* 70), the audience reacts to the four performers’ mumbling with roars of laughter. From the spectators’ point of view, the vague identity of the guests whose only distinguishing feature is their choice of drink – Peter orders “large whiskey,” Jon “double brandy,” Dudley “glass of vino tinty,” and Alan “rosé” (Bennett et al. 99) – can be explained simply as a logical materialisation of their spiritual vacuity. Four people are on the stage, but they share one thoroughly predictable and one-sided character. And since they have been stripped of all noticeable differences, the only legitimate way to respond to their blank identities is with giggling.

In Carlin’s case, his attempt to depersonalise the speaker of “Seven Words” and make him factual rather than fictional has an unforeseen corollary. Though the main target of Carlin’s ridicule are the absent (and possibly hypocritical) censors, a speaker so preoccupied with the seven words that he cannot move on to the next topic himself ceases to appear real. In his persistent fascination with swearing, he is almost as funny as the moralistic television producers who have decided to ignore the vernacular of the world surrounding them. Carlin’s anger at society may not quite reach the point where it could be considered what traditional scholarship of comedy calls “monomania” or “obsession” (Nelson 14; Frye 168–69), but it does make him, too, worthy of the audience’s glee.

The relationship between theatrical deconstruction and the survival of comic character is probably even easier to see in *The Second City* productions, where the rehearsal process is gradual and often well recorded. We can occasionally retrace all the steps in the genesis of an iconic character there. For example, Martin Short’s nerd Ed Grimley started when he took over a role in the sketch “Sexist” in their revue entitled *The Wizard of Ossington*. Because Short could hardly be more different than John Candy, who originally performed the role of a chauvinist “moron” (McCrohan 242), he had to address the challenge with the help of an entirely different set of improvisations and rehearsal discoveries. Grimley’s idiotic grinning, for instance, was imported from an unrelated scene. “‘I was doing the piece with Robin Duke and Peter Aykroyd,’ Short recalls, ‘I remember one time I looked at Robin, and she was downstage. I kind of bared my teeth by accident. The audience laughed. My tendency

when they laugh is to freeze and figure out what I've done later. So that teeth-baring became part of the character" (Ibid. 242). In other words, an actor's mistake turned into an essential character feature.

Grimley's exaggeratedly pointy hairdo was also just an extension of the actor's own mannerism. Short originally gelled his hair to make Grimley look more fashionable. However, once one of his scene partners pointed out the ridiculousness of the shape, the hair became a reflection of the character's silly personality. The source of inspiration was neither psychological nor intended to convey the essence of a fictional figure. Instead, a character emerged out of serendipitous moments which resulted from a process privileging play and not mimesis. The dorky Ed Grimley did not evolve into a well-rounded comic figure *despite* all the attempts to make him less realistic, but *because* of them.

6

Like sketch or stand-up comedy, improvisational comedy demonstrates that a postdramatic approach does very little to affect the dominant position of character in comic dramaturgy. At the same time, all three forms of postdramatic comedy repeatedly underline parallels between postmodernism as a historical period and comedy as a genre. Does this mean that, at least in theory, all postmodern characters could be seen as comic? This may sound like a sweeping and superficial generalisation but let us not forget that critics have regularly described postmodernism in terms of its "parodic relationship with modernism" (Hutcheon, *Theory of Parody* 28) and speak of "the governing role of irony in postmodernism" (Hutcheon, *Poetics of Postmodernism* 4). Metatheatre, especially, cannot avoid gravitating towards laughter, no matter how serious the subject of the plays (compare Abel 59–60).

Of course, the practice of postmodern theatre does not quite support this suggestion. First, there are many coherent characters in some of the best-known postmodern plays, which are decidedly unfunny. Second, not all parodies are comic, and at least one form of irony has been present in tragedy at least since Sophocles. And finally, the propensity for comedy in postmodern drama does not necessarily make every single character funny.

A more nuanced explanation of the curious affinity between comedy and postmodernism, which also accounts for the persistence of comic character in postdramatic theatre, might be that there is no concerted effort to abolish character in postmodernism after all. The great majority of all attempts to eliminate or replace it occurred in modernism, and postmodernism, simply highlights their failure, especially in its comedies. Because it does this through appropriation – and

subsequent subversion – of the methods for a modernist deconstruction of individual subjectivity, these methods have now often become associated with postmodernism rather than with modernism where they originated. Yet, they primarily exist in postmodern theatre as a comic device, working to make a character amusing rather than superfluous. Their primary value is in ensuring that comic characters can also exhibit ontological and not only moral vices. In this sense, postmodern comedy is clear proof that character has survived the transition to the postdramatic theatre and is there to stay. Even if character only remains present in comedies, this still means that the reports of its death have been greatly exaggerated.

- Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill and Wang, 1963.
- Auslander, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. Routledge, 1997.
- Bennett, Alan, Peter Cook, Jonathan Miller and Dudley Moore. *The Complete Beyond the Fringe*. Edited by Roger Wilmut, Mandarin, 1987.
- Carlin, George. "The Seven Words You Can Never Say on Television." *Class Clown*, Little David/Atlantic, 27 May 1972.
- . "Al Sleet, Your Hippy-Dippy Weatherman." *Wonderful Wino (Top-40 Disc Jockey)*, RCA Victor, 1967.
- Carpenter, Humphrey. *That Was Satire That Was: The Satire Boom of the 1960s*. Victor Gollancz, 2000.
- Cole, David. *The Moments of the Wandering Jew*. Yale Miscellaneous Scripts, 2000.
- Cook, William. "Introduction." *Tragically I Was an Only Twin: The Complete Peter Cook*, by Peter Cook, edited by William Cook, Century, 2002, pp. vii–xxv.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, 1990.
- Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Indiana University Press, 1996.
- . Review of *Postdramatic Theatre*, by Hans-Thies Lehmann. *The Drama Review*, vol. 52, no. 2, 2008, pp. 178–83.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Trans. by T. M. Knox, Clarendon, 1971. 2 vols.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen, 1985.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby, Routledge, 2006.
- McCrohan, Donna. *The Second City: A Backstage History of Comedy's Hottest Troupe*. Perigee Books, 1987.
- Nelson, Robert J. "The Unreconstructed Heroes of Molière." *The Tulane Drama Review*, vol. 4, no. 3, 1960, pp. 14–37.
- Patinkin, Sheldon and Robert Klein. *The Second City: Backstage at the World's Greatest Comedy Theater*. Sourcebooks, 2000.
- The Second City. *From the Second City*, 1961, New York.
- . *Noisy Maroon. The Second City*, 2021, www.secondcity.com/shows/chicago/noisy-maroon

- maroon. Accessed on 15 Aug. 2021.
- . *The Wizard of Ossington*, 1977, Toronto.
- Spolin, Viola. *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Northwestern University Press, 1963.
- Stringer, Jenny, ed. *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*. Introduction by John Sutherland, Oxford University Press, 1996.
- Thomas, Mike. *The Second City Unscripted: Revolution and Revelation at the World-Famous Comedy Theater*. Villard, 2009.

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

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

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

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

jgantar@dal.ca

Jure Gantar

Fountain School of Performing Arts, Dalhousie University

1

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

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

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

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

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

2

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

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

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

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

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

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

3

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

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

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

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

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

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

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

4

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

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

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

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

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

5

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6

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

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

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

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

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

15. avg. 2021.

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

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

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

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

The paper offers an overview of the most prominent poetic tendencies in contemporary Croatian playwriting after the year 2000. Focusing on several well-known Croatian playwrights (such as Mate Matišić, Davor Špišić, Ivan Vidić, Nina Mitrović, Elvis Bošnjak, Dubravko Mihanović, Tomislav Zajec, Ivana Sajko, Tena Štivičić, Ivor Martinić, Olja Lozica ...) whose plays have been staged, published, studied and/or rewarded over the past two decades in both Croatia and abroad, the paper looks into the features of the subject matter (local or global, public or intimate, popular or provocative concerns), the formal and generic qualities (dramatic structure, narration, poetisation, exploration of the limits of playwriting), the representation of cultural identities (personal and collective), the interest in mass and popular culture, the characteristics of dramatic discourse and language, the relation towards social engagement or criticism, and the effort to appeal to targeted social groups or types of audiences. The paper explores the differences and similarities between the playwriting of the 1990s and playwriting after 2000.

Keywords: contemporary Croatian playwriting, Croatian theatre repertoire, promotion of Croatian playwriting, generations of Croatian playwrights, Marin Držić Award, theatre journals, postdramatic writing

Lucija Ljubić, is an associate professor in the Division for the Croatian Theatre History at the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb. Her main research interests are theatre history and theory, contemporary Croatian drama and theatre, comparative relations with other national cultures and cultural studies. She has published the books *From Offender to Artist. Theatrical and Social Roles of Croatian Actresses* (2019), *A Ten. Essays on Croatian Drama and Theatre History* (2013) and, in collaboration with M. Petranović, *The Répertoire of Croatian Theatres. Descriptive Analysis of Performances in Croatian or by Croatian Performers in Foreign Languages till 1840* (2012).

lucija_lj@yahoo.com

Martina Petranović, is a theatre scholar and scientific advisor in the Division for the History of the Croatian Theatre at the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb. Her main research interests are stage design, contemporary Croatian drama and theatre, and theatre historiography. She is the author of several books on Croatian stage design: *Recognizably Different - Costume Designer Ika Škomrlj* (2014), *From Costume to Costume Design. Croatian Costume Design* (2015), *Kamilo Tompa and Theatre* (2017), *Vanda Pavelić Weinert* (2018), with G. Quien, and *A Painter in Theatre - Zlatko Kauzlarić Atač* (2020); the author of two collections of theatre essays, *On Stage and Around It* (2013) and *Theatre and (Hi)story* (2015), and the co-author of *The Répertoire of Croatian Theatres* (2012), with L. Ljubić, and *The Idea of Synthesis. Set and Costume Design in the 1950s* (2019), with A. Lederer.

martina_petranovic@yahoo.com

Poetic Tendencies in Contemporary Croatian Playwriting

Lucija Ljubić, Martina Petranović

Croatian Academy of Sciences and Arts, Division for the History of the Croatian Theatre, Zagreb, Croatia

Contemporary Croatian Playwriting

In 2020, the Croatian Ministry of Culture and Media received seventy-one submissions to the Marin Držić Award for the best Croatian contemporary play. It was the highest number of plays submitted since the award was established thirty years ago, at the very beginning of the 1990s. At that time, the total number of plays per year was far more modest than in the following years, especially recent ones (Petranović). The candidates varied from well-established names who began their playwriting careers in the previous decades, some even prior to the 1990s (Miro Gavran, Matko Sršen, Predrag Raos, Davor Špišić, Denis Peričić, Damir Mađarić, Hrvoje Barbir Barba, Nina Mitrović ...), and some of the latest winners of the award (Una Vizek, Marina Vujčić, Ružica Aščić ...) to less-known or emerging authors (Monika Herceg, Anja Pletikosa, Espi Tomičić, Dina Vukelić, Dorotea Šušak, Nikolina Rafaj ...). The plays revealed a wide-ranging field of interest with special emphasis on the most recent incentives in the global and local community (COVID-19 pandemic, earthquakes in Croatia) and on formal strategies, generic designations and stylistic qualities representing numerous nuances between more traditional forms of drama on one end and text marked by postdramatic strategies on the other end of the spectrum.¹ That alone can hardly stand for the undeniably prolific and diverse nature of contemporary Croatian playwriting over the last thirty years. However, it can perhaps point us towards some significant elements that helped shape and define it. It is perhaps not a coincidence that many of them became established in the 1990s.

One of the essential characteristics of the period is the emergence of several generations of Croatian playwrights since the early 1990s and the simultaneity of very different

¹ The prize is awarded by an expert jury consisting of three members (usually, but not mandatory, including a stage director, an actor and a theatre scholar or a dramaturg) re-selected each year. The independence of decision-making process is ensured by the anonymity of applied authors, and the plays are registered under code names not known to the jury members and administrative personnel in the Ministry of Culture and Media before the decision about the awarded plays is final. For more information on the Marin Držić Award see also: <https://min-kulture.gov.hr/izdvojeno/izdvojena-lijevo/kulturne-djelatnosti-186/dramske-umjetnosti-188/nagrada-za-dramsko-djelo-marin-drzic/297>. Accessed 17 December 2021.

playwriting practices that resist fixed classifications regarding poetic affiliations and subject matters, even though certain similarities in the formal characteristics, shared concerns and approaches to playwriting and theatre, in general, cannot be completely ignored, especially concerning the significant representatives of the “young Croatian drama” in the first half of the 1990s (Car Mihec). Furthermore, the 1990s also saw the beginning of the institutionally driven revival of contemporary Croatian playwriting, branching into several different directions. For instance, the abovementioned award for the best Croatian play was established in 1991, as was the Marulić Days Festival dedicated solely to the productions in Croatia and abroad of classic and contemporary Croatian plays. Several literary and theatre journals committed to publishing contemporary national plays, such as *Plima* (1993–2000), *Teatar i teorija* (1995–1998), *Glumište* (1998–1999), *Hrvatsko glumište* (1999), and *Kazalište* (2000–), also appeared in the 1990s. The Croatian Centre of ITI launched a specialised book series dedicated to publishing new Croatian playwriting (the Mansioni book series). The Marin Držić Award series, introduced by Disput publishing house in cooperation with the Ministry of Culture and Media, appeared later in the new millennium, in 2009. Various types of playwriting workshops, public readings and showcases, today almost standard for promoting recent Croatian playwriting, were first tested and verified in the 1990s. Since the beginning of the 1990s, the Croatian Radio Drama programme produced numerous radio shows of contemporary Croatian plays and provided strong support to new Croatian playwriting. Moreover, the already mentioned Croatian Centre of ITI, founded in the 1990s, developed into one of the key figures in the national and international promotion of contemporary Croatian playwrights with many of their programmes (bulletins and journals, book series, showcases, public readings, playwriting workshops ...), as did the Department of Dramaturgy at the Academy of Dramatic Art in Zagreb, especially in the new millennium (for example, DeSADU public readings of student plays). In 2009, students and alumni of the Academy of Dramatic Art in Zagreb, Ivor Martinić, Lana Šarić, Mirta Puhlovski, Jasna Žmak and Maja Sviben, created the *Drame.hr* web portal in an attempt to offer Croatian playwrights a place to present their plays and to increase their visibility among both national and international theatre managers, directors and dramaturgs.

However, numerous obstacles in contemporary Croatian playwriting remain, for example, the contingent nature of Croatian theatre repertoires concerning contemporary Croatian playwriting and the regular lack of theatre-based dramaturgs devoted to reading new Croatian plays. However, perhaps the biggest of them is the fact that theatres themselves, with only a few notable exceptions, rarely served as incubators or midpoints of Croatian playwriting, even though Croatian theatre scholars and reviewers generally do agree that the majority of relevant contemporary Croatian plays were finally if belatedly staged (Boko, Lederer). Besides the financial support to authors, the Marin Držić Award for the best new play includes public

readings of the awarded plays and substantial financial support to theatres willing to stage them. Nevertheless, a certain number of plays remain unstaged. The readiness of theatres to include contemporary Croatian authors in their repertoires was often connected to changes in theatre management whose artistic programme and creative visions were grounded in productions of Croatian plays (&TD Theatre in Zagreb, Kerempuh Theatre in Zagreb, Croatian National Theatre in Split, etc.), sometimes even resulting in a creative relationship between a particular theatre and writer (for example, playwrights Filip Šovagović and Elvis Bošnjak in Split National Theatre), or even more so between particular stage director and writer, like for example, between Božidar Viočić and Mate Matišić, Borivoj Radaković and Petar Veček, Boris Senker and Robert Raponja, Paolo Magelli and Filip Šovagović, Nenni Delmestre and Elvis Bošnjak (Ljubić). Along that line, some of the theatres periodically introduced the practice of developing new plays within the theatre (more recently, Zagreb Youth Theatre, for example). However, one can rightfully claim that, on more than one occasion, contemporary Croatian playwriting has proved to be more progressive than theatre (production) dared to follow. It has also happened more than once that a contemporary Croatian play was staged abroad before it was presented in the country and/or the language of its origin (certain plays by Slobodan Šnajder, Lidija Scheuermann Hodak, Ivana Sajko, Tena Štivičić, Ivor Martinić).

Despite the resistance to oversimplifications, it is generally agreed upon that the contemporary Croatian playwriting began in the early 1990s, parallel to the fundamental social, political and cultural changes in both country and region, but primarily due to the new generation of young playwrights formed within the Department of Dramaturgy at the Academy of Dramatic Art in Zagreb and grouped around The &TD Theatre and its Contemporary Croatian Drama Stage (1990–1991) initiated by its manager and playwright Miro Gavran, the *Prolog* theatre journal and later the *Plima* literary journal (Lederer). This unofficial group is said to create postmodern, intertextually focused plays, marked by grotesque and parody, the disintegration of characters and a lack of coherent plots, with little or no interest in politically charged and subversive subjects that so deeply concerned their predecessors in the seventies and eighties. The main representatives of this new kind of playwriting (Ivan Vidić, Asja Srnc Todorović, Pavo Marinković, Milica Lukšić, Mislav Brumec), along with several other prominent playwrights, began their writing careers in the 1980s such as Lada Kaštelan, Miro Gavran or Mate Matišić, to a large extent dominated the 1990s. They continued to write into the new century, yet their later playwriting, which began to show its new face as early as the second half of the 1990s, revealed somewhat different poetic qualities. Even when pervaded by black humour, grotesque and fantastic elements, it was now much closer to the neorealistic model than before, and the topics were devoted to tackling more contemporary issues, personal or social (Lada Kaštelan, *Posljednja karika*; Mate Matišić, *Anđeli Babilona*

and *Svećenikova djeca*; Filip Šovagović, *Cigla*), and more critical towards the political and social questions of the day. The tendency towards dealing with the realities of the current post-war and transitional Croatian society (traumas, crimes, poverty, unresolved family issues, identity) culminated at the beginning of the new century in Ivan Vidić's *Octopussy* and *Veliki bijeli zec*, Davor Špišić's *Jug II* and Elvis Bošnjak's *Nosi nas rijeka*, along with the plays written by the next generation of authors that gave fresh incentive to Croatian playwriting in the new millennium in both its content and its forms, such as Tomislav Zajec, Nina Mitrović, Ivana Sajko, Dubravko Mihanović and Tena Štivičić who, roughly speaking, emerged at the turn of the century, or Ivor Martinić, Olja Lozica, Dino Pešut and Vedrana Klepica who emerged in the second decade of the new century.

Subject(s) Matter(s)

Over the last thirty years, Croatian playwriting has repeatedly proved that subjects do matter. If we were to turn our heads towards the predominant subject matters of the contemporary Croatian playwriting, it could be said, even at the risk of overgeneralisation, that the end of the 1990s and the beginning of the new millennium were more nationally oriented in the choice of overall topics, focusing on the Croatian homeland war and its post-war traumas, and on the ordeals of transition to democracy and capitalism as well as their often devastating consequences on both the individual and the society. On the other hand, the playwriting of the last two decades disclosed more global and international concerns, not entirely unrelated to the general changes in social and political circumstances in the country, the worldwide globalisation processes and the advance of European integrations. Therefore, it will come as no surprise that some of the new millennium playwriting keywords include globalisation, migration, multiculturalism, integration, minority representation, personal identities, invalidity, and human rights.

One of the most obvious examples in that respect is Tena Štivičić, a Croatian playwright based in London and Glasgow, whose first plays appeared at the turn of the century and who always, from the very beginning of her playwriting career in Croatia (*Nemreš pobjeć od nedjelje, Dvije*), openly insisted on surpassing and crossing the narrow national borders, both figuratively and literally, in subject matters (dealing with migration, multiculturalism, globalisation, consumerism, xenophobia, personal, cultural and (inter)national identities), language (she writes in both Croatian and English), and available theatre markets (her plays have been staged in several countries throughout the world). In 2003, when one of her early plays was being staged in Belgrade, she announced that "all of us today think in terms of some sort

of European context, and that reducing things to our own little society and market is clearly not enough" (Štivičić in Lasić 67). She repeated the same claim in 2015: "I always wanted to write across the borders of our country or our countries. I was attracted to the idea of international theatre or film" (Štivičić in Silobrčić 54).

Likewise, since the beginning of the 21st century, more and more Croatian playwrights have developed their careers abroad, not only in terms of having their plays staged out of the country but in terms of moving abroad and writing from the perspective of internationally and globally situated and oriented playwright (Ivana Sajko, Nina Mitrović, Ivor Martinić, Dino Pešut), always however struggling to break or overcome the narrow image of an Eastern European writer.

While the main concerns of Croatian playwriting in the late 1990s and early 2000s still rested within the taboos of the 1990s and subsequent deconstruction of various aspects of national ideology, myth-making and collective identity formation (Ivan Vidić, *Octopussy* and *Veliki bijeli zec*; Nina Mitrović, *Komšiluk naglavačke*, *Kad se mi mrtvi pokoljemo*) or war traumas (Filip Šovagović, *Cigla*; Dubravko Mihanović, *Žaba*; Mate Matišić, *Posmrtna trilogija*), the attention of Croatian playwrights in the 21st century seems to have turned towards the representation of various types of minority groups and socially constructed identities that fall outside the dominant and normative matrix. More than ever before, the new millennium plays reveal playwrights' widespread interest in those who are socially stigmatised, excluded, discriminated, disadvantaged, vulnerable and marginalised, such as ethnic, racial and national minority groups, gender minorities, international refugees and migrants, poor and powerless, informal and precarious workers, imprisoned, older persons, persons with chronic illnesses, people with physical or mental disabilities, children and youth, etc. For instance, Filip Šovagović in *Ptičice* and Elvis Bošnjak in *Otac* write about the imprisoned, Dubravko Mihanović in *Prolazi sve* about old age, and Ivor Martinić in *Moj sin samo malo sporije hoda* focuses on invalidity. Socially deprived working classes or the unemployed are the subjects of Nina Mitrović's *Familija u prahu*, Olja Lozica's *Sada je zapravo sve dobro* and *Reces i ja*, Goran Ferčec's *Radnice u gladovanju* and Vedrana Klepica's *Keinberg*, to name but a few examples. Numerous plays and projects continuously and methodically developed by the writer, dramaturg and director Olja Lozica discuss autism (*Vincent*), minority identities such as poverty, disability, old age and gender and ethnic minority (*Gozba*), dementia (*Zadnji put kad sam ti vidjela lice*) and depression (*Dobro je ništa*).

One of the prevailing subjects in plays written by, for example, Dino Pešut are the topics of coming to terms with personal traumas of growing up and generational questions of the so-called millennials (*Pritisci moje generacije*, *Posljednja panda ili o statici*, *L.U.Z.E.R.I.*, *H.E.J.T.E.R.I.*). At the same time, some recent playwriting of not only

Pešut but the younger generation of writers as well, reveals a deep interest in issues of family traumas caused by conservative upbringing or even violence, sometimes, but not always, related to transgenerational violence or gender issues (Espí Tomičić). There are several female authors of different generations and rather diverse if not opposed aesthetic preferences who use their playwriting to meticulously and vigorously analyse, decompose and reinvent the position of women, regarded as objects of either desire or abuse, in a male-dominated society. They are doing so by introducing both historical and present-day concerns, as well as locally or globally oriented perspectives (Ivana Sajko, Tena Štivičić, Vedrana Klepica, Lana Šarić, Jasna Žmak, Diana Meheik). Elements of popular culture intersecting with media exploitations and manipulations and media or, more recently, cyber violence, also entered the stage in several prominent plays, such as Tomislav Zajec's *John Smith, Princeza od Walesa* and Darko Lukić's *Važno je biti pozitivan*, as did corporative violence in plays by Ivan Vidić (*Dolina ruža*) and Filip Nola (*Tri X i ja*), to mention but a few. The complex entanglement of private and public, fiction and faction, playwright and character, along with the absurdity of the playwright's position in a culture dominated by mass media, is exploited by Mate Matišić in his more recent trilogies *Ljudi od voska* and *Moji tužni monstrumi*. Several Croatian plays in the last two decades also scrutinise the relationship between identity and language, especially in the extreme situations of being deprived of one's mother tongue (Darko Lukić's *Kraljice*, several plays by Tena Štivičić such as *Fragile!* or *Nevidljivi*, Diana Meheik's *Jerihonska ruža*). Playwriting in Croatian dialects is also increasingly present and intensely promoted by several authors (Denis Peričić, Mateja Posedi), as are resolute attempts to liberate the dialect from the stigma of comedy (Elvis Bošnjak, *Nosi nas rijeka*).

While for some authors, questions about intimate relationships and topics that interest them on a highly personal level came first (Lada Kaštelan, *Prije sna*; Dubravko Mihanović, *Bijelo*; Tena Štivičić, *Nemreš pobjeć od nedjelje*; Ivor Martinić, *Drama o Mirjani i ovima oko nje*), others, like for example, Vedrana Klepica, insisted on writing about the universally understood "state of the society", as she puts it, consciously setting aside subjective and individual preoccupations (Klepica in Ferčec and Žmak). For the majority of playwrights, however, the imperative of being socially critical or provocative and dramaturgically experimental, as proposed, or consequently subtly imposed to the future aspirants for the award by the jury of the Marin Držić Award in 2012 proved not only impossible to meet but also unacceptable, and they openly dismissed it. Thus, one of the best play award winners, Kristina Gavran (*Spremni*), claimed that such a request made her uncomfortable and "feel like an outsider because she was attracted to some perfectly ordinary, universal topic like, let us say, love" (Gavran in Rogošić 187).

Approaches to Playwriting

The plays submitted to the mentioned Marin Držić Award came in many different forms and genres, from more traditionally and neatly structured plays based on easily discernible plots and/or characters to more open textual structures experimenting with intermedial, auto-referential, poetic, narrative, documentary or metatheatrical disruptions of dramatic form. The same basic division can be applied to theatre writing during the last thirty years as well, including different models of playwriting and different approaches to writing and theatre-making, i.e., reflecting variable attitudes of contemporary Croatian playwrights towards plays seen either as finished, complete and independent literary pieces or as performance texts in case of which the writer's work is hardly finished at the table, or somewhere between the two. When asked in an interview whether he thought that the time of playwriting was over, playwright Ivor Martinić did not deny a high degree of ongoing experimentation in contemporary (Croatian) playwriting. However, he emphasised that even though plays are being subjected to different types and levels of modification during the course of the production and that nowadays, no one expected a play to be produced "as it was written", he still believed that a play continues to be just as important element of theatre-making as any other (Martinić in Ferčec and Žmak).

In contrast to the postmodernist 1990s that showed significantly little concern for the model of new European drama, except for several noteworthy examples such as Davor Špišić and Borivoj Radaković (Boko), several playwrights in the new millennium revealed an interest in more classic dramatic forms with straightforward plots, references to everyday reality, psychologically depicted and linguistically differentiated characters, discernible spatial and temporal coordinates, etc., as noticeable, for example, in plays written by Ivan Vidić in contrast to the ones he wrote in the 1990s,² in the most prominent plays of Elvis Bošnjak, or in the playwriting of Tena Štivičić and Dubravko Mihanović, whose writing was sometimes welcomed by theatre criticism as a long-awaited turn towards new sentimentalism and intimism opposed both to the brutalities of the new European drama and the social disengagement, escapism or even autism of Croatian playwriting dominant in the 1990s.

On the other hand, in line with the consequences of the proverbial postdramatic turn in understanding theatre and live performance, several playwrights developed their own types of postdramatic text marked by some of the well-known elements of postdramatic writing, such as metatextual and intertextual strategies, documentarism, auto-referentiality, autopoietic subversion, the poetic role of stage directions, the absence of coherent plots and characters or apparent space and time patterns, discontinuity and termination of linearity, focus on the dissolution of illusionistic

² Vidić himself would say that his earlier plays were grounded "in language" and the recent ones in "the harsh reality" (49).

and representational principles, the autonomy of language, open endings, and direct communication with the spectator (Lehmann, Barnett, McClelland, Delgado, Lease and Rebellato, ed.). Some of the most prominent representatives of such writing types in Croatia include Ivana Sajko and Goran Ferčec. Furthermore, in the last couple of years, contemporary Croatian playwriting displays a growing tendency towards poetic plays that employ various lyrical strategies and lyrical elements, such as lyrical subject, verse, rhythm, repetitive and incantational tone, poetically structured monologues, soliloquies or intermezzi, dependence upon musical qualities of the language, etc. (Monika Herceg, Marija Dejanović).

In addition, there is more than one example of blurring the boundaries and intersecting the roles between the writer, director or actor/performer: actors are turning into writers (Elvis Bošnjak, Filip Šovagović, Arijana Čulina, Filip Nola ...), writers are acting as directors of their own plays (Dubravko Mihanović, Filip Šovagović, Ivor Martinić, Olja Lozica, Vedrana Klepica ...) or performers (such as Ivana Sajko, who calls such performances “the autoreferential readings”). Along with some well-established playwrights who actively participate in producing their plays and modifying (or creating) their texts in collaboration with the actors but remain in a domain of classic referential playwriting, new generations of playwrights see themselves more vigorously involved in the process of theatre-making. They conceive the plays as performance texts related to the overall idea of the theatre event and perceive the written text only as a starting point or an element in the process of theatre-making, associated with or subsumed to each performance and the space and context of the production and the performers (Vedrana Klepica, Rona Žulj, Jasna Žmak, Jelena Kovačić ...). Therefore, their concerns are not only about the status of the play within the performance or the impossibility of repeating the play (or text) outside the context of a specific performance – like in devising the productions of Bobo Jelčić – but also about exploring new models of the co-existence between play and performance. In that respect, one must underline the examples of symbiotic and long-term writer-director partnerships, such as those between Jelena Kovačić and Anica Tomić or Rona Žulj and Miran Kurspahić. It can also be useful to point out the example of Bobo Jelčić, who refused the Best Play Award at the Satire Days Festival in Zagreb (2018) for *Govori glasnije!* because he believed that the play should be repeatable, while in this case, the text was an integral and inseparable part of a unique devised theatre project.

Some authors experimented with different writing procedures, forms and strategies and refashioned and remodelled their playwriting approaches (T. Zajec, E. Bošnjak, O. Lozica) so that they are equally prone to creating classic plays finished before the production, modifying or developing their plays during the rehearsal process, participating in collaborative writing processes and improvisations throughout

rehearsals, building their plays with regard to a specific actor, stage director and practical theatrical circumstances, or writing down their plays like some sort of postfestum notes to the production itself. As an example, we can briefly focus on Olja Lozica, who acts as a playwright, dramaturg and director in different combinations of the three. Sometimes she is the playwright and director of her own plays written before the rehearsals. Sometimes she is the dramaturg and director who gives the idea to the actors and then develops the text during rehearsals or uses only text provided by the actors. Sometimes she abandons the written text altogether, introduces postdramatic elements and procedures and focuses on the actors' nonverbal expressions and interactions. In any case, her work with the text and on the text as theatre material is equal to any other during production rehearsals and draws heavily upon the communication and collaboration with the team members, the dramaturg, the designer, and most of all, the actors: "The text is not a dead letter on the paper, it is subject to modifications and situations on the stage, it can be adapted, erased, rewritten. [...] People who act solely as writers see it differently than I do when approaching the theatre as an author in a more holistic manner. During rehearsal, I am ready to change the text ten times if necessary so that the actor can communicate with it in line with his or her professional and private habitus" (Lozica in Crnčević).

Conclusion

Since the beginning of the 1990s, for more than thirty years, contemporary Croatian playwriting has incorporated several generations of playwrights and introduced numerous and various (post)dramatic worlds and strategies. The early 1990s saw the beginning of previously unseen, broad and diverse institutional cultural support to Croatian playwrights and playwriting in inviting, following, rewarding, publishing and staging contemporary Croatian plays (best Croatian play award, theatre festival of Croatian drama, theatre journals and book series ...), but also had to face the reluctance of more than one theatre management towards producing new Croatian playwriting. It happened on more than one occasion that Croatian plays premièred abroad before reaching the stages in their homeland, which on the other hand, contributed to their international acclaim. However, several playwrights and stage directors in Croatia developed continuous creative partnerships spanning several productions, theatres and decades.

The last thirty years also speak in favour of the multifaceted and manifold nature of generations of Croatian playwrights, such as those who asserted themselves as playwrights well before the 1990s, the representatives of the "young Croatian drama" in the early 1990s (most of whom continued to write into the next decades and until today),

and the most recent generations of writers who joined the ranks of Croatian drama after the year 2000, including both authors who were nationally and internationally recognised and those who became better known in the last couple of years.

The topics of contemporary Croatian plays written in the first half of the 1990s reveal a lack of direct interest in the social realities of the day. However, the picture began to change in the second half of the 1990s, focusing on the Homeland war, war traumas and transition, and their reflections in personal identities. In the last two decades, the emphasis has been placed on the position of personal identity towards internationally relevant social phenomena such as globalisation, migrations, multiculturalism and various collective identities. Furthermore, the youngest generations of playwrights are seen as more concerned with generationally marked questions of the millennials, including an interest in both virtual reality and working-class rights and in the violence and intolerance towards different, often marginal and underprivileged social groups.

On the one hand, contemporary Croatian playwriting includes plays taken as finished and independent works of art. On the other, more and more playwrights since the year 2000 seem to nurture somewhat radical approaches to playwriting, insisting on writing plays during and parallel to the staging process or even after the performance itself. More than a few playwrights belonging to different generations of authors created their own idiosyncratic versions of postdramatic playwriting, whereas several recent playwrights reveal a tendency towards writing plays deeply imbued with poetic elements. Finally, more and more theatre artists of the new millennium are actively involved in both playwriting and staging processes, blurring or merging the boundaries between different theatre professions, so it is quite usual, for example, for actors and stage directors to write plays, and for playwrights to stage plays or perform them in person.

In 2020, indisputably marked by the pandemic and earthquakes, the Association of Croatian Screenwriters and Playwrights, web portal *Drame.hr* and *Kazalište* theatre journal ventured into a joint effort of inviting nineteen Croatian playwrights to write short monologues on the topic of isolation during the lockdown, and to do so from the perspective of either a newly created character, one of their old characters, a well-known character of some classic or canonised author, or a real historical or contemporary figure. Both the monologues and the subsequent theatre production in the Zagreb Youth Theatre, directed by Anica Tomić, exposed some of the burning issues of the day, equally probing the minds of the playwrights and the general public but also demonstrating that formal closures, in approaches to playwriting or in social life, cannot obliterate the need of playwrights to write plays and to open themselves to (dramatic) dialogue with the world around them.

- Barnett, David. "When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts." *New Theatre Quarterly*, vol. 24, no. 1, 2008, pp. 14–23.
- Boko, Jasen. "Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu." *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*. Znanje, 2002.
- Car Mihec, Adriana. *Mlada hrvatska drama. Ogledi*. Matica hrvatska ogranak Osijek, 2006.
- Crnčević, Lidija. "Smijeh i suze." *Prasac koji gleda u sunce (programska knjižica)*. Kazalište Marina Držića, 2012.
- Delgado, Maria M. et al., eds. *Contemporary European Playwrights*. Routledge, 2020.
- Ferčec, Goran, Žmak, Jasna, eds. "Dramsko pismo 00." *Frakcija*, no. 56–57, 2010.
- Lasić, Igor. "Kult pljuvanja." *Feral Tribune*, no. 916, 5 April 2003, p. 67.
- Lederer, Ana. *Vrijeme osobne povijesti. Ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*. Naklada Ljevak, 2004.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko kazalište*. Centar za dramsku umjetnost, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, 2004.
- Ljubić, Lucija. "Suvremeni hrvatski dramatičari i njihovi redatelji." *Dani Hvarskog kazališta. Književnost, kazalište, domovina*, HAZU, Književni krug, 2019, pp. 200–218.
- McClelland, Richard. "Between Postdramatic Text and Dramatic Drama: Recent German-Language Playwriting by Lukas Bärfuss and Katja Brunner." *Humanities*, vol. 9, no. 3, doi:10.3390/h9030061, <https://www.mdpi.com/2076-0787/9/3/61>, 2020.
- Petranović, Martina. "Pa i dramski pisci su pisci! Nagrada za suvremeni hrvatski dramski tekst – poticaji i posrtaji." *Dani Hvarskog kazališta. Književnost, kazalište, domovina*, HAZU, Književni krug, 2019, pp. 155–179.
- Rogošić, Višnja. "Dramski pisac u raljama života." *Kazalište*, vol. 16, no. 53–54, 2013, pp. 184–194.
- Silobrčić, Dobroslav. "U Londonu sam počela boksati. To je sjajan sport." *Jutarnji list*, 1 August 2015, pp. 54–55.
- Vidić, Ivan. "Teorija u kupleraju." *Kazalište*, vol. 1, no. 3–4, 2000, pp. 48–49.

Prispevek ponuja pregled poglavitnih poetičnih tendenc sodobnega hrvaškega dramskega pisanja po letu 2000. Avtorici se osredotočata na več znanih hrvaških dramatikov (kot so Mate Matišić, Davor Špišić, Ivan Vidić, Nina Mitrović, Elvis Bošnjak, Dubravko Mihanović, Tomislav Zajec, Ivana Sajko, Tena Štivičić, Ivor Martinić, Olja Lozica ...), katerih igre so bile v zadnjih dveh desetletjih uprizorjene, objavljene, raziskovane in/ali nagrajene tako na Hrvaškem kot v tujini. V prispevku se poglobljata v značilnosti vsebine (lokalne ali svetovne, javne ali intimne, priljubljene ali provokativne teme), v formalne in splošne lastnosti (dramska struktura, pripoved, poetizacija, raziskovanje meja dramskega pisanja), v predstavljanje kulturnih identitet (osebnih in kolektivnih), v zanimanje za množično in popularno kulturo, v značilnosti dramskega diskurza in jezika, v odnos do družbenega angažmaja ali kritike ter v prizadevanje za pritegnitev ciljnih družbenih skupin ali tipov občinstva. Nazadnje v prispevku raziskujeta tudi razlike in podobnosti med dramskim pisanjem v devetdesetih letih in pisanjem po letu 2000.

Ključne besede: sodobna hrvaška dramatika, repertoar hrvaškega gledališča, promocija hrvaške dramatike, generacije hrvaških dramatikov in dramatičark, nagrada Marina Držića, gledališke revije, postdramsko pisanje

Lucija Ljubić je izredna profesorica na Oddelku za zgodovino hrvaškega gledališča Hrvaške akademije znanosti in umetnosti v Zagrebu. Njena poglavitna raziskovalna področja obsegajo zgodovino in teorijo gledališča, sodobno hrvaško dramo in gledališče, primerjalne odnose z drugimi nacionalnimi kulturami ter kulturologijo. Objavila je naslednje knjige: *Od storilke do umetnice: gledališke in družbene vloge hrvaških igralk* (2019), *Deset esejev o hrvaški dramati in gledališki zgodovini* (2013) ter *Repertoar hrvaških gledališč: opisna analiza predstav v hrvaščini ali hrvaških izvajalcev v tujih jezikih do leta 1840* (2012) (v sodelovanju z M. Petranović).

lucija_lj@yahoo.com

Martina Petranović je teatrologinja in višja znanstvena sodelavka na Oddelku za zgodovino hrvaškega gledališča Hrvaške akademije znanosti in umetnosti v Zagrebu. Njena poglavitna raziskovalna področja so gledališka scenografija, sodobna hrvaška drama in gledališče ter gledališko zgodovinopisje. Objavila je več knjig o zgodovini hrvaške scenografije: *Prepoznavna drugačna – kostumografinja Ika Škomrlj* (2014) *Od kostuma do kostumografije* (2015), *Kamilo Tompa in gledališče* (2017), *Vanda Pavelić Weinert* (2018) (v sodelovanju z G. Quien) ter *Slikarsko gledališče – Zlatko Kauzlarić Atač* (2020). Je tudi avtorica dveh zbirk gledaliških esejev, *Na odru in ob njem* (2013) in *Gledališče in zgodovina* (2015), ter soavtorica *Repertoarja hrvaških gledališč* (2012) (v sodelovanju z L. Ljubić) in *Ideje sinteze: scenografija in kostumografija v petdesetih letih* (v sodelovanju z A. Lederer) (2019).

martina_petranovic@yahoo.com

Poetične tendence sodobnega hrvaškega dramskega pisanja

Lucija Ljubić

Hrvaška akademija znanosti in umetnosti, Oddelek za zgodovino hrvaškega gledališča, Zagreb, Hrvaška.

Martina Petranović

Hrvaška akademija znanosti in umetnosti, Oddelek za zgodovino hrvaškega gledališča, Zagreb, Hrvaška.

Ena prvih in najpomembnejših značilnosti tega obdobja je pojav več generacij hrvaških dramatikov in dramatičark po zgodnjih devetdesetih letih in pa soobstoj zelo raznolikih praks dramskega pisanja, ki se upirajo dokončni klasifikaciji. Devetdeseta leta so predstavljala tudi začetek preporoda hrvaške dramatike, ki so ga spodbudile institucije, kasneje pa se je razvejala v zelo raznolike smeri. Leta 1991 so ustanovili Nagrado Marina Držića za najboljšo hrvaško dramo skupaj s festivalom Marulićevi dnevi, ki se posveča izključno uprizoritvam hrvaških dram, tako klasičnih kot sodobnih, na hrvaškem in v tujini. V devetdesetih letih je začelo izhajati tudi več literarnih in gledaliških revij, ki se posvečajo objavljanju sodobne nacionalne dramatike. Takrat so tudi začeli preizkušati in preverjati različne oblike dramskih delavnic, javnih branj in predstavitev, ki so jih kasneje nadgrajevali (hrvaška radijska igra, Hrvaški center TTI, Akademija dramske umetnosti v Zagrebu, spletni portal Drame.hr). Kljub temu še vedno ostaja precej ovir za sodobno hrvaško dramatiko, na primer dokaj kontingentna narava repertoarjev hrvaških gledališč, kar se tiče sodobne hrvaške dramatike, ter pomanjkanje v gledaliških zaposlenih dramaturgov, ki bi se posvečali prebiranju novih hrvaških dram. Še največjo oviro pa nemara predstavlja dejstvo, da so sama gledališča, z nekaj opaznimi izjemami, redko služila kot inkubatorji ali posredniki hrvaške dramatike.

Začetke sodobne hrvaške dramatike lahko umestimo v zgodnja devetdeseta leta, sočasno s temeljitimi družbenimi, političnimi in kulturnimi spremembami tako v sami državi kot celotni regiji, čeprav je bil glavni vzrok nedvomno pojav nove generacije mladih dramatikov, ki se je oblikovala na dramskem oddelku Akademije za dramsko umetnost v Zagrebu ter se zbirala okrog Odra sodobne hrvaške drame v Gledališču &TD v Zagrebu. Prav tej neformalni skupini lahko pripišemo, da je začela ustvarjati postmoderna, medbesedilno usmerjena dela, za katera so bili značilni

grotesknost in parodija, dezintegracija likov, manko koherentne zgodbe ter le malo ali nič zanimanja za politično angažirane in subverzivne teme (Ivan Vidić, Asja Srnec Todorović, Pavo Marinković, Milica Lukšić in Mislav Brumec). Skupaj s še nekaterimi drugimi pomembnimi dramatikami, ki pa so pisateljske kariere začeli že v osemdesetih letih, na primer Lada Kaštelan, Miro Gavran in Mate Matišić, je v devetdesetih letih v veliki meri prevladovala prav ta skupina. A čeprav so v dramatikami ob prelomu stoletja prevladovali črni humor, groteska in fantastični elementi, je bila v resnici precej bližje neorealističnemu modelu kot prej. Težnja po obravnavi realnosti tedanje povojne in tranzicijske hrvaške družbe je vrhunec dosegla na začetku novega stoletja z dramami, ki jih je pisala nova generacija avtorjev, ki so hrvaški dramatikami v novem tisočletju dali sveže spodbude, tako kar se tiče vsebine kot tudi forme, na primer Tomislav Zajec, Nina Mitrović, Ivana Sajko, Dubravko Mihanović in Tena Štivičić, ki so se pojavili nekje na prelomu stoletja, pa tudi Ivor Martinić, Olja Lozica, Dino Pešut in Vedrana Klepica, ki so začeli delovati v drugem desetletju novega stoletja.

V enaindvajsetem stoletju se je pozornost hrvaških dramatikov, kot kaže, obrnila k zastopanju različnih tipov manjšinskih skupin in družbeno skonstruiranih identitet, ki ne spadajo v prevladujočo normativno matrico. Bolj kot kdaj prej se v dramah novega tisočletja razkriva vsesplošno zanimanje dramatikov za ljudi, ki so družbeno stigmatizirani, izključeni, diskriminirani, ranljivi, marginalizirani in imajo manj priložnosti, na primer zanimanje za etnične, rasne in nacionalne manjšine, spolne manjšine, mednarodne begunce ali migrante, za revne in brezdomce, za prekarne delavce in delavce na črno, za zapornike, starejše, za ljudi s kroničnimi obolenji, za osebe s fizičnimi in psihičnimi motnjami, za otroke in mladino.

V nasprotju s postmodernističnimi devetdesetimi leti je v novem tisočletju cela vrsta piscev pokazala zanimanje za bolj klasične dramske forme z jasnimi zgodbami, referencami na vsakdanjo realnost, s psihološko orisanimi in jezikovno diferenciranimi liki in prepoznavnimi prostorskimi ter časovnimi koordinatami. Po drugi strani pa se pojavi tudi več piscev, ki razvijajo lastne pristope k postdramskim besedilom, za katere so značilni nekateri znani elementi postdramskega pisanja, na primer metabesedilne in medbesedilne strategije, dokumentarnost, samonanašalnost, avtopoetska subverzija, poetična funkcija didaskalij, odsotnost koherentne zgodbe in likov ali jasnih časovnih in prostorskih vzorcev, nedoslednost in odprava linearnosti, osredotočenost na razpustitev iluzionističnih in reprezentacijskih načel, avtonomnost jezika, odprti konci in neposredno nagovarjanje gledalcev (Ivana Sajko, Goran Ferčec). V zadnjih letih pa sodobna hrvaška dramatika kaže vse očitnejše težnje po poetičnih dramah (Monika Herceg, Marija Dejanović).

Poleg tega lahko naštejemo več različnih primerov brisanja meja in križanja vlog med pisci, režiserji in igralci/izvajalci: igralci postajajo pisci (Elvis Bošnjak, Filip

Šovagović, Arijana Čulina, Filip Nola ...), pisci prevzemajo vlogo režiserjev lastnih dram (Dubravko Mihanović, Filip Šovagović, Ivor Martinić, Olja Lozica, Vedrana Klepica) ali celo izvajalcev, na primer Ivana Sajko. Nova generacija dramatikov snuje drame kot uprizoritvena besedila, povezana s prevladujočim pojmovanjem gledališča kot dogodka, zato napisano besedilo dojemajo zgolj kot izhodiščno točko ali enega od elementov v procesu gledališke produkcije, ki je povezan z vsako posamično uprizoritvijo, prostorom in kontekstom produkcije in izvajalcev ali jim je celo podrejen (Vedrana Klepica, Rona Žulj, Jasna Žmak, Jelena Kovačić). Zanima jih predvsem raziskovanje novih modelov soobstoja drame in uprizoritve (sodelovanje piscev in režiserjev: Jelena Kovačić in Anica Tomić ali Rona Žulj in Miran Kurspahić).

Tudi za postpostdramski čas je značilno spogledovanje s ključnimi formami svetovne dramatik, kot so antične in elizabetinske tragedije, ter z njihovimi temami, ki jih aplicira na popolnoma sodobne probleme. Izmed mnogih besedil je mogoče izbrati tri: *Die Schutzbefohlenen* Elfriede Jelinek, *Antigona v Malenbeeku* Stefana Hertmansa ter *Romeo in Julija sta bila begunca* Vinka Möderndorferja. Poleg razmerja do antike povezuje vse tri drame še tematska rdeča nit: migracije ter z njimi povezane nesrečne usode beguncev. Izkaže se, da je edina optimistična različica te teme nastala pri Ajshilu, vse tri sodobne drame pa bi bilo mogoče brez težav uvrstiti med tragedije. Takšna je drama Jelinekove, ki je nastala po resničnem dogodku iz leta 2012, ko je skupina migrantov protestno vdrila v Votivno cerkev na Dunaju in zahtevala zase in za sebi podobne človeka dostojno azilno obravnavo. Jelinek izkaže ves etični razkroj Evrope, ki se skriva za visokoletečimi ideali človekoljubja, dejansko pa ravna prav nasprotno. V tem primeru gre za razmerje med migranti, ki so pravi tujci, in pa Evropejci. Tujca, ki je že polnopraven državljan Evrope, predstavi Hertmans, le da svojo »Antigono« zaplete še s klasično zgodbo pokopa mrtvega brata, ki je v tem primeru terorist. Ta Antigona je še vedno tujka, a tudi že državljanica Evrope. Zadnji korak v tej smeri naredi Möderndorfer, ki pa kot migrante, torej kot tujce, obravnava ekonomsko ogrožene Evropejce. Nobena od treh dram nima izhoda in slehernikova usoda se konča tragično.

Ključne besede: postpostdramsko gledališče, tragedija, migracije, meje, Antigona, E. Jelinek, S. Hertmans, V. Möderndorfer

Krištof Jacek Kozak je na Univerzi v Ljubljani študiral filozofijo in primerjalno književnost, doktoriral pa leta 2003 iz primerjalne književnosti na University of Alberta v Edmontonu v Kanadi. Zaposlil se je na Oddelku za slovenistiko Fakultete za humanistične študije Univerze na Primorskem. Objavil je dve monografiji (druga je izšla v srbskem, slovaškem in angleškem jeziku) ter vrsto znanstvenih in strokovnih člankov, deloval pa je tudi kot gledališki kritik, prevajalec in dramaturg. Kot predavatelj je gostoval na številnih tujih univerzah

kjkozak@fhs.upr.si

Postpostdramske reinkarnacije klasičnih tragedij: Jelinek, Hertmans, Möderndorfer

Krištof Jacek Kozak

Oddelek za slovenistiko, Fakulteta za humanistične študije, Univerza na Primorskem

Čeprav človek samega sebe danes razume kot izjemno mobilno vrsto – o čemer pričajo na primer podatki o prepeljanih potnikih v svetovnem letalskem prometu ali statistike o turističnih nočitvah – je bilo v preteklosti s to zavestjo precej drugače. Ljudje so bili, potem ko so razvili poljedelsko civilizacijo, odvisni od enega prostora pa tudi potovati še ni bilo tako enostavno. Še v razsvetljenstvu je v *Bogastvu narodov* (1791) Adam Smith lahko zapisal: »Po vsem, kar je bilo povedano o lahkomiselnosti in nestanovitnosti človekove narave, pa je iz izkušnje očitno, da je izmed vseh vrst prtljage najtežje prevažati človeka« (Smith 90). Podobno je človeka v svojih *Perzijskih pismih* razumel tudi Montesquieu (prim. Le Bras 38-39). Vso civilizacijsko zgodovino je bilo razumevanje človeške eksistence vezano na ustaljena mesta, kraljestva in oblast, s tem pa na zemljo, ki jim je pripadala (sicer pomembno izjemo rimske republike in cesarstva, kjer je namesto *jus soli* prevladoval *jus sanguinis* – za državljanski status ni bilo pomembno, kje si se rodil, temveč komu; prim. *SPQR*, M. Beard). Tako je navsezadnje tudi danes v sistemu nacionalnih držav: narod je zlitje prebivalstva in prostora (prim. Le Bras 77). Fiksna lokacija omogoča tradicionalno funkcijo: s ponotranjenjem »lastnega« prostora ta postane »pogoj, ključna referenca [...] skupinskega, skupnostnega občutka in tako, ponovno, [...] identitete« (Balibar 78). Stalni prostor človeku posluži za identifikacijo lastne identitete, postane pogoj za našo identitetno samodoločitev.

Pomen zemlje je bil torej pri določanju človekove samobitnosti vselej v precejšnji prednosti, kar pa še ne pomeni, da človek zemlje, potem ko je z njo definiral svojo identiteto, ni pogosto zapuščal: iz radovednosti, objestnosti, potrebe/preživetja ali zaradi prisile, zločina, vojne. Ravno s prestopki je povezan mitski (abrahamski) začetek človekove civilizacije, saj se začne prav s pregonom, ki predstavlja kazen za prekršek. V skladu s tem naziranjem sta bila iz svoje prvotne domovine za vekomaj izgnana prva človeka: »Izgnal je človeka in postavil vzhodno od edenskega vrta keruba in meč, iz katerega je švigal ogenj« (1 Mz 3, 24). Človeštvu se v prvotno rajsko domovino (še) ni uspelo vrniti. Za bratomor je bil z izgonom kaznovan tudi njun prvorojenec Kajn: »Glej, danes me izganjaš iz dežele [...] Blodil in begal bom po svetu« (1 Mz 4, 14).

Izgon kot kazen se zdi toliko močnejše sredstvo, kolikor bolj je človek navezan na svoj izvorni kraj.

Začetek vzpostavitve človekove (četudi mitične) identitete je povezan s tlemi, zemljo, a hkrati tudi z njeno prepovedjo: zemlja torej, ki človeka definira, mu je takoj tudi odvzeta. Ta delitev predpostavlja dva kraja: idealnega, ki človeštvu ni več dosegljiv, ter realnega, ki pa je naš, a je večinoma le malo prijeten. Zato je s človekovim osnovnim stanjem povezano umanjkanje ideala, našo izvorno identiteto določa prav kraj, ki ga ni, *utopos*. Koncept dislokacije, termin, ki po svoji naravi inherentno predpostavlja binarno delitev sveta na dve strani, se zdi tako rekoč vpisan v človeške gene.

Binarna delitev realnega sveta pa inherentno vsebuje mejo med obema, ki ju vzpostavi kot opozicijo. Sodobna teorija vidi sicer objektivno definicijo meje kot absurdno (prim. Balibar 76), a vendarle njenega obstoja ni mogoče zanikati. Na temelju razmejevanja prostora ta meja posledično vzpostavlja tudi razliko med nami, »pravimi« ljudmi, in ne-nami, tujci, ali kot so jih nekoč imenovali, barbari. Ima pa to razmejevanje še eno pomembno značilnost, saj, z besedami F. Ratzla, »nacionalne ideje črpajo velik del svoje moči iz svoje podobnosti z religioznimi idejami« (prim. Le Bras 78). Meja ima torej metafizično konotacijo, če ne celo pomena, saj so z dogajanjem v zvezi z mejami in njihovim prestopanjem že od vselej imeli opraviti bogovi. Zato lahko rečemo, da je razmejevanje temelj človekove identitete, meja pa njen fizični garant.

Ne glede na to, kako varovana (ali celo eshatološka) je meja bila, nobena ni nikoli (bila) popolnoma neprepustna. V realnem svetu se okoli meje običajno ustvari specifični habitat s posebno osmotsko dinamiko njenega prestopanja, prehajanja tja in nazaj. Slednje, torej migriranje, je v naravi meje ter tako tudi temeljni način obstoja človeške vrste. In ker so migracije realna kategorija, s tem pa so vezane na politiko, je najbrž res, da je teorija migracij ideološka (prim. Le Bras 74).

Še preden smo ljudje to svojo ontološko danost začeli tudi dejansko uresničevati, še preden smo postali torej najbolj nemirna živalska vrsta na našem planetu, se je z idejo dislokacije domišljjsko ukvarjala literatura. Ker so na začetku naše civilizacije le redki posamezniki uspeli prestopiti meje svoje realnosti, kaj šele vstopiti v prepovedan svet in se od ondod tudi vrniti, je taka »potovanja« omogočala vsaj človekova domišljija. Zmožnost prehajanja je bila spočetka dovoljena le mitičnim bitjem: vladarjem, herojem, (pol)bogovom, saj je pogosto šlo za katabazo, sestop z iniciacijskim značajem v spodnji svet ali onstranstvo (kot npr. v *Epu o Gilgamešu* in mitu o Orfeju, *Odiseji* in *Eneidi*, *Stari zavezi* ter *Božanski komediji*, posebno mesto pa ima tu blodeči Jud Ahasver), kasneje so se tem pridružile še zgodbe o skupinskih/nacionalnih eksodusih (npr. beg starozaveznih Judov iz Egipta, začetek judovske diaspore nekaj stoletij kasneje, srbski eksodus v 17. stoletju v Evropo in Rusijo), medtem ko realnost sodobnega sveta polnijo zgodbe o begu Sircev, Afganistancev, Sudancev in mnogih drugih z Bližnjega vzhoda in iz Afrike.

Posebej dinamična je zaradi narave svojega binarnega pogleda na svet dramatika, saj se dobesedno od svojega nastanka ukvarja s tovrstnimi vprašanji: od junakovega prizadevanja za boljše življenje do konfliktov, utemeljenih na nevidnih delitvah. V uprizorjenem konfliktu se namreč izčistijo dvomi, zarišejo vrednostna vprašanja in vzpostavijo nasprotja, vse to pa izhaja iz (raz)ločevanja.

To velja za vso zgodovino dramatike in prav nič drugače ni v dramatiki zadnjih desetletij. Svet se sooča z neverjetnim številom družbenih konfliktnih situacij, ki dobijo odmev v dramskih delih. Če naštejemo le nekatere in brez posebnega vrstnega reda, bi lahko našli odmeve na balkansko vojno (David Greig: *Europe* 1994; Kitty Felde: *A Patch of Earth* 2014; pri nas Dragica Potočnjak: *Alisa Alisa* 1997, *Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznosen* 2002; Dušan Jovanović: *Uganka Korajže* 1994, *Antigona* 1996, *Kdo to poje Sizifa* 1997 in pa Boris A. Novak: *Kassandra* 2001), vojno kot tako (Tomasz Man: *War Child Mother* 2019; Malina Prześluga: *All is good when we are happy* 2019; Mohammad al Attar: *Damascus 2045* 2019; Milena Marković: *Children of Joy* 2016; Andreas Flourakis: *The things you take with you* 2016), emigracijo (Julia Lizurek: *Manifest emigracyjny* 2020; Martyna Majok: *Ironbound* 2018; Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen* 2013; Adel Darwish: *Hierarchy of needs* 2019), terorizem (David Greig: *The Events* 2013; Marius Ivaškevičius: *Masara* 2015; Maya Arad Yasur: *God waits at the Station* 2014; Stefan Hertmans: *Antigone in Molenbeek* 2017; Ismaël Saïdi: *Jihad* 2017) ter politično realnost in ekonomske težave (Henriette Dusche: *About a long journey along today not so long a route* 2014; Vinko Möderndorfer: *Romeo in Julija sta bila begunca* 2018) itd. Seznam bi lahko še nadaljevali, vendar je očitno, da so se v sodobni dramatiki močno uveljavile migracijske vsebine, se pravi, teme, povezane z e/i/migracijo ter občutki odtujenosti, drugačnosti, tujosti, nepripadnosti, manjvrednosti in zavrženosti.

Je pa v tej že tako številčni skupini mogoče zaslediti posebej vznemirljivo kombinacijo, tj. besedila, v katerih se na podlagi omenjene teme prekrivata dva zelo različna svetova: starodavni in sodobni. Migracije kot tema so vplivale na tradicionalno najbolj uveljavljene dramske zvrsti, na primer na tragedijo v njeni prvotni antični ter poznejši elizabetinski in neoklasicistični podobi (npr. *Kralj Ojdip*, *Oresteja*, *Kralj Lear* itd.), so se pa tudi sodobni dramski junaki pridružili antičnemu žalostnemu zboru, ki recitira na melodijo otipljivega človeškega trpljenja, ne glede na to, ali je združitev izvirnih in sodobnih migracijskih tem razumljena dobesedno ali metaforično.

Za ilustracijo te netipične kombinacije – torej vprašanje migracij, kakor se zrcali v sodobnih reinkarnacijah klasičnih dramskih form, kot je tragedija – se zdijo posebej intrigantna tri besedila, ki na svoj originalni tragiški vir aplicirajo sodobne problemske situacije, s čimer reinkarnirajo original: jezikovna umetnina (*das Sprachkunstwerk*) *Die Schutzbefohlenen* (morebitni prevod *Varovanci* ali *Ščitenci*, op. avt.) Elfriede

Jelinek iz leta 2013, *Antigona v Molenbeeku* (prvi del 2016, drugi del 2018) Stefana Hertmansa in pa *Romeo in Julija sta bila begunca* (2017; Grumova nagrada 2018) Vinka Möderndorferja, pri čemer se Hertmansova drama na antični vir in usodo svoje junakinje naslanja dobesedno, medtem ko besedili Jelinekove in Möderndorferja izkoristita svoja slavna predhodnika le bolj simbolično.

Primer 1: Ajshil – Jelinek

Ajshilove *Pribežnice* (v nemškem prevodu *Die Schutzflehenden*, ki jih naslov Jelinekove nedvomno priklicuje v spomin. Tudi grški naslov originala, *Hikétides*, je neposredneje od slovenskega povezan z vsebino, saj izhaja iz samostalnika *hikétes*, to je tisti, »ki prosi varstva, milo proseč, prosilec (milosti), pribežnik, varovanec« (Dokler 377), najbrž drugo besedilo po vrsti iz sicer izgubljene tetralogije, pravzaprav ni tragedija, saj se konča »srečno«: Danajeve hčere, ki iz Egipta pribežijo pred svojimi bratranci, sinovi Ajgipta, na Peloponez, v Argosu dobijo zatočišče oziroma azil. Domačini jih sprejmejo in obljubijo zaščito celo za ceno vojne z Egipčani.

Čeprav na prvi pogled identična, se situacija v obeh besedilih razlikuje v bistvenih podrobnostih, ki sodobno besedilo spremenijo v tragedijo. Poleg že omenjenega srečnega sprejema v Argosu je ključno dejstvo, da so Danaide – kljub od Ahajcev popolnoma drugačnemu videzu (Danaide so »ubežnice«, 12, »črnopolti rod, od sončnih žarkov potemnel«, 14), jeziku (dekleta sprašujejo, ali »prav razumeš, o dežela, mojo tujo govorico?«, 13) in noši (argoški kralj Pelazg se čudi, »odkod ta gruča pred menoj v negrški noši? Barbarska vaša so bahava oblačila«, 18) – neobičajne begunke. So namreč potomke argoške svečenice Io, ki je nekoč skrbela za Herin tempelj, a se je vanjo zagledal Zevs, zato jo je Hera kaznovala s spremembo v telico. A tudi to Zevsa ni ustavilo in se je Io približal v obliki bika. Boginja je nato nadnje priklicala še brenclja, ki je nesrečno kravo preganjal vse do Memfisa v Egipt, kjer ji je Zevs nadlogo navsezadnje od odstranil in jo zaplodil. Iz te zveze se je rodil egiptovski kralj Epaf, njegova hči Libija pa je bila prababica Danaid.

Izkaže se, da ubežnice torej niso prave migrantke, temveč so kraljevskega rodu, dolgo izgubljene visokorodne hčere, ki se vračajo v domovino, zato lahko od Pelazga zahtevajo: »ravnaj, te prosim, kot če srečal bi Argejke« (22), kar popolnoma spremeni ves položaj. Domačinom ali, drugače rečeno, državljanom dežele avtomatično pripada pravica do zaščite in zanjo ni treba nikogar prositi. Popolne tujke, ki pa so dokazale krvno povezavo, imajo torej pravico do zaščite in azil v tem primeru sploh ni ustreznih institut.

Toda problem se še razplasti. Ne glede na dokazane sorodstvene vezi z Argošani in v svojo dobro voljo argoški kralj Pelazg sam Danaidam zaščite ne more obljubiti, saj bi z zavrnitvijo egiptovskih zasledovalnih čet povečal možnosti vojaškega spopada: »da ne

bi nas zajela vojna povračilna« (26). Zato tega ne more narediti, ne da bi se posvetoval s svojim ljudstvom: »ničesar ne storim brez ljudstva, pa čeprav mu vladam« (26), to pa zato, ker je vselej podvržen kritiki svojih podanikov: »ljudstvo silno rado graja svojo oblast« (29). Da bi si ohranil dobro ime, mora svoje ljudstvo jemati resno in spoštovati tudi »civilno družbo«.

Zbor Danaid razkrije še eno, eshatološko razsežnost problema, ko kralja opozori: »preudari in bodi nam varuh pobožen po sveti pravici; begunke ne izdaj« (prav tam). Begunci so namreč pod posebnim varstvom bogov. Kdor je potreben zaščite, temu so zaradi človekove ranljivosti naklonjeni tudi bogovi. Pelazga tako opozarjajo, naj se, če bi dopustil, da bi jih egiptovski moški zvlekli iz svetišča, s čimer bi poteptali njihovo pravico in hkrati skrunili svetišče, varuje jeze bogov, celo najvišjega med njimi: »smrtnik mora spoštovati jezo Zeusa, pribežnih varuha« (29). Bogovom, enako kot v primeru Antigone, za človeške situacije ni mar, ne ozirajo se na trenutnopolitična razmerja med njimi. Kar je bistveno za bogove, so večna pravila, absolutni zakoni, ki veljajo za vse neodvisno od položaja.

In vendar se Danaide zelo zavedajo, da so božanski zakoni od ljudi enako oddaljeni kot bogovi sami. Čeprav upajo na rešitev, v stiski razmišljajo o različnih možnostih izida iz primeža, v katerem so se znašle, in posežejo tudi po izsiljevanju. Pelazgu nazorno razkrijejo, da se, če jih kralj ne bo vzel v zaščito, »pri priči [...] obesimo na božje kipe« (28). To bi pomenilo dvojno skrunitev svetišča, zato bi se Pelazg znašel v brezizhodnem položaju, saj bi mu z ene strani grozili ljudje, z druge bogovi, česar se v polnosti zaveda: »v brezdanje, neprehodno morje sem zabredel, nikjer ni pristanišča, varnega pred zlom« (prav tam). Tega uvida denimo Kreon ni premogel.

Pelazgov posvet z ljudstvom traja dolgo, v tem času Egipčani že pristanejo na obalah Argosa in nameravajo s silo odgnati Danaide na poroko z Ajgiptovimi sinovi, njihovimi bratranci. A ko Egipčani ob grožnjah z nasiljem že segajo po Danaidah, ki vijejo roke v obupu, saj je njihova usoda videti zapečateni, se v zadnjem hipu vrne kralj Pelazg z odrešilno novico: »ljudstvo enoglasno je sprejelo sklep, da se nikdar prisilno ne izroči teh žensk; in to stoji trdnó pribito« (47). Ljudstvo je torej sprejelo odločitev o odobritvi azila in se zavestno izpostavilo nevarnosti krvave vojne za zaščito tujih žensk, pa čeprav mitičnih sorodnic. Odgovornost zaščite in varovanja nesrečnih begunk so, sicer na prigovarjanje obeh vladarjev, sprejeli sami: »Argejci so odločili brez omahovanja!« (33).

Ena prvih zabeleženih migrantskih kriz zahodne kulture se tako izteče pozitivno, človeško, pa čeprav predvsem na podlagi božanskih, absolutnih zakonov. Bistveno je, da se za odobritev azila temnopoltim tujkam ne odloči (samo) oblast, temveč predvsem ljudstvo, tisti ljudje torej, ki bi/bodo morali, če se božjih zakonov ne bi/bo upoštevalo, zaradi svoje odločitve tudi umirati. Ljudstvo bi se seveda lahko odločilo tudi drugače,

vendar bi potem njihova usoda najbrž ne bila zelo drugačna, saj bi se izpostavilo na primer usodi Ojdipovega rodu, bogovi pa so kruti in dosledni sodniki. A ne glede na to je bistveno, da se ljudstvo postavi na stran v konfliktu manjvrednih, tistih v stiski, jim ponudi zaščito in jim s tem omogoči nadaljevanje človeka vrednega življenja. Izkaže toleranco, zmožnost empatije, ki vzpostavi bistveno razliko med Argošani in Egipčani. Šele na podlagi spoštovanja absolutnih (božjih) zakonov – zaradi katerih koli razlogov že – se človek oddalji od zgolj preživetvenega refleksa svoje narave in postane, če uporabimo Cankarjevo metaforo, Človek.

Kako drugače je videti človek v drami, ali rajši tragediji – saj to v primerjavi s *Pribežnicami* tudi je – Elfriede Jelinek. Besedilo Jelinekove temelji na resničnem dogodku: »vdoru« skupine migrantov novembra 2012 v Votivno cerkev na dunajskem Ringu, kjer so začeli gladovno stavkati, saj so hoteli opozoriti na položaj beguncev v Avstriji, ker da so že več mesecev čakali na priznanje azila, ki pa ga Republika Avstrija ni omogočala in je begunce večinoma neusmiljeno (za)vračala. Stavkajoče so obiskovali visoka politika (ministrica za notranje zadeve), predstavniki klera (kardinal), ki so jih pribežniki vse prosili za podporo in pomoč (razvili so transparent »Tudi Jezus je bil begunec«), ti pa so jih skušali prepričati samo, naj cerkev zapustijo. Zasedba cerkve je trajala nekaj mesecev, a ni nič pomagalo in nekaj deset beguncev je policija iz Votivkirche odstranila s silo. Del jih je takoj deportirala, več kot deset pa se jih je znašlo pred sodiščem.

Jelinek se je avstrijskega odnosa do beguncev lotevala sicer že prej v dramah *Stecken Stab und Stangl. Eine Handarbeit* (*Palica, kij in krepelo. Ročno delo*, 1996) ali *Das Lebewohl* (*Zbogom*, 2000), toda pričujoče besedilo se je izkazalo za preroško, še posebej glede na val migrantov leta 2015 (prim. Wašik 2015). Jelinekovi je resničnost priskrbela idealno situacijo za primerjavo.

Razlika med antičnim in sodobnim ravnanjem je pretresljiva. V zadnjem desetletju se je v Evropi položaj beguncev »razjasnil«. Videti je, da ni več težav z vprašanji po nujnosti človeškega pristopa, razumevanja, solidarnosti in empatije. V današnji Evropi se »pred nami, rojem barbarov, [...] vsi umikajo. Vsi ljudje, ne glede na to, kje živijo, se nehotno umikajo pred tujimi oblačili in pokrivali, pred tem rojem divjakov, ki smo« (Jelinek, odst. 4. Glede na dejstvo, da je besedilo dostopno le na spletu, za lažjo orientacijo navajamo le številke odstavkov, op. avt.) Ti ljudje niso drugačni po videzu, temveč po noši: »nimamo oblačil, ki bi bila v skladu z vašimi navadami ali ki bi jih vi odobraval, samo oblečeni smo, kot so oblečeni vsi, vendar vemo, da bi nas prepoznali, tudi če bi bili videti kot vi: prepoznali bi nas, prepoznali bi nas med tisoči, prepoznali bi nas kjer koli. Vedeli bi, da ne spadamo sem« (4) in jeziku: »žal ne govorimo vašega jezika, kje je tolmač? kam je šel? obljubili ste nam ga, kje je, kje je človek [...]?» (3). Čeprav se je antični Argos odločil sprejeti ubežnice kljub njihovi

popolnoma drugačnim, tujim videzu, jeziku in obleki, sta danes slednja dovolj, da ena skupina ljudi, tista, ki ima, brutalno zavrne drugo skupino ljudi, ki je v stiski, in izvaja nad njimi to, kar je Foucault imenoval »bio-power« (Balibar 84). Čeprav so nedolžni in brez krivde, se to danes zdi zanemarljiva malenkost.

Bistveno je, da so drugačni: »mi, temna, s soncem obsijana množica, smo se nato obrnili nazaj, le: kam?« (2) in zaradi svoje drugačnosti, pa čeprav se sami nikakor ne zavedajo razloga svoje drugačnosti: »nam bo kdo povedal, od katerih ljudi se razlikujemo« (5), nesprejemljivi. Zato morajo ostati *ante portas*, kot barbari. So še manj kot to: »kajti drzen govor se nikoli ne spodobi za nesrečneže. Kje bomo potem! Kje bomo potem pogumni, ko ne bomo nič!« (3). In zato se jih nikoli ne sme spustiti noter, v zgolj narodu obljubljeni deželci: »ljudi, kot smo mi, je treba obrzdati, ne, ograditi, oprostite, ukročeni spadamo k divjakom, da vas ne preplavimo« (15). Drugačne so bile tudi Danaide. Tega so se zavedale, vendar jih to ni oviralo pri dokazovanju svoje mitske sorodnosti, ki bi jo bilo mogoče povezati s sodobnim človeškim odnosom do svojega kreacionističnega izvora. In vendar – kljub tej izvorni sorodnosti – ostanejo sodobni begunci nesprejeti. Argošani so se plemenito odločili za obrambo begunk, sodobni ljudje pa jih a priori zavračamo, se pred njimi branimo s »tehničnimi sredstvi« in jih pustimo umirati v morjih, rekah, gozdovih itd.

Vendar pa tudi ta situacija pozna izjeme. Jelinek namreč opozori na dva škandalozna primera odobritve avstrijskega državljanstva tujkam. Prvi primer zadeva avstrijskega milijarderja Franka Stronacha, ki je pred leti skupaj z rusko banko Sberbank nameraval prevzeti Opel in zgraditi tovarno avtomobilov v Ruski federaciji. V času pogajanj je zaradi boljšega sodelovanja z ruskimi oblastmi uspel, da je avstrijsko državljanstvo prejela »hči krave Evrope« (18), sicer hči Borisa Jelcina. Drugi primer pa je operna zvezda, sicer pa zavzeta ruska nacionalistka Anna Netrebko (leta 2014 se je na primer fotografirala z Olegom A. Carjovom, premierjem mednarodno nepriznane Federativne države Novorusije – dveh ruskih separatističnih »narodnih republik« na vzhodu Ukrajine – s separatistično zastavo v rokah, ko mu je izročala ček za milijon rubljev kot podpro operi v Donbasu). Ker se je nekoč pritožila, da je pridobivanje viz za potovanje v Avstrijo prenaporno, je takoj dobila državljanstvo. Jelinek je to lapidarno razložila: »ni ji treba odpreti frače, ni ji treba raztegniti nog za vsakogar, ki ji da kratkoročni vizum, delovno dovoljenje, ni ji treba dati dovoljenja, morate jo prositi, prositi jo na kolenih, ker ima dar tega edinstvenega soprana« (18).

Ker današnji begunci, razen svojih življenj, enako kot Agambenovi *homines sacri*, nimajo ničesar. Nimajo denarja ne zvez, ki bi jim lahko uredili sprejem in bivanje. In z enako neznosno lahkoto jih je mogoče žrtvovati kot žrtvenega kozla za notranjo enotnost Evrope. Sider tudi Danaide niso imele zlata, a je njihova zaščita Argošanom avtomatično prinesla naklonjenost bogov. Kaj lahko Evropi dajo begunci? Z današnjega

nečloveško utilitarnega stališča nič: »naš obstoj je naše plačilno sredstvo, drugega nimamo, skratka in jasno, nimamo ničesar, imamo svoj obstoj kot plačilno sredstvo, vendar nismo plačilno sredstvo, ne, nismo« (9). Zato si ne morejo »kupiti« nove domovine, ki bi jih sprejela, kot je sprejela dve drugače situirani ženski. In njihova »plačilna sredstva« sprejema morje: »krivda pade na vodo, Bog daj, krivda, hvala, da mi plačuješ več kot obresti, da plačuješ s svojim kapitalom, z ljudmi, ki so se pojavili tukaj, kot sredstvo za plačilo sebe« (12). Plačujejo s svojimi življenji. Nekje drugje Jelinek pravi, da se ljudje raztopijo v morju kot juha v prašku. Težko si je zamisliti grozovitejšo metaforo, ampak taka je logika sodobnega Argosa: »stotisoči, prosim, pridite! Če je treba, v morje, tam je še vedno prostor, veliko prostora, še več jih gre tja, naj pridejo k meni malčki, pravi morje« (14). Težko bi bilo jasneje predstaviti razliko med antičnim in sodobnim človekom, ki zase celo misli, da živi v skladu s človekovimi vrednotami in dostojanstvom.

Posebej pomenljivo za tovrstni konflikt je prizorišče, kamor so se zatele tako Danaide kot tudi begunci Jelinekove: božje prebivališče, svetišče, cerkev. Medtem ko se Danaide zavedajo, da so pri Zevsu na varnem, saj je najvišji zaščitnik preganjanih, so se begunci zatekli v cerkev v upanju, da jim bo to pomagalo, a zaman: »kdorkoli že si, ti, Jezus, Mesija, Messie, vseeno, ker varuješ hišo, rod, vse pobožne, nas nisi vzel« (1). Bog, ki je tako rekoč tudi njihov, se nanje ne sploh ne obrača več. Vse preveč očitno je, da je nekoč vsemogočni danes le še pribit na steno, od koder ne more nič: »vladar visi na steni, vendar že dolgo nima kaj povedati« (22). V skladu z maksimo »bog je mrtev, naj živi bog« je bog danes kičasto okrašen, umaknjen na oltar in nem, njegove besede pa tolmačijo njegovi zastopniki ali zastopniki zastopnikov: »torej tam okoli stoji vaš bog, žareč od svetlobe, na tisoče njegovih kipov, zlato, bleščice, pisane barve, bling bling, prosim, recimo poskusno, morda nam bo pomagal, čeprav ni odgovoren za nas, ampak ta namestnik namestnika namestnika boga« (3).

Ti današnji namestniki so postali tako pomembni, da je samoumevno, da v imenu boga prevzemajo njegove funkcije. Begunci-barbari se sprašujejo: »ali nam lahko poveste, kdo, kateri Bog prebiva tukaj in je odgovoren, tukaj v cerkvi vemo, kateri, lahko pa so tudi drugi, drugje, so predsednik, kancler, minister, tako, in seveda obstajajo tisti, ki kaznujejo« (1). Ti so danes božji namestniki na zemlji in glede na to, da je bog pribit na steno, delajo v njegovem imenu, kar se jim zahoče. Predvsem pa morajo vzbujati vtis, da varujejo deželo pred vdorom beguncev, ker ti ne prihajajo k nam iz stiske in zaradi potrebe. Naši bogovi pa se zavedajo, da imajo begunci nekaj za bregom: »vaše oči sploh niso nezahtevne, tudi če trdite, da so, saj postavljajo zahteve! Danes želite odeje, vodo in hrano, kaj boste zahtevali jutri? Naše ženske, naše otroke, naše poklice, naše hiše, naša stanovanja?« (3). Današnji begunci se dobro zavedajo, da »bitja, kot smo mi, zelo sovražite, to vidimo, to je jasno.« (3). Ali z besedami Chantal Mouffe: »brez izključevanja ni konsenza, brez ‚njih‘ ni ‚nas‘, in nobena politika ni možna

brez zarisovanja mej« (73). Ločevanje je *conditio sine qua non* sodobne politike in, posledično, sveta. Zato jih, svoje bogove, še toliko bolj častimo, ker jim verjamemo, da poznajo prave namere beguncev, in ker vemo, da nas bodo zaščitili. Ob tem pa namenjamo beguncem le tisto, kar jim gre.

Ključno vprašanje, ki se pojavlja, je vprašanje človeškosti današnjega človeka, še posebej, če ga primerjamo s človekom mitične dobe. Razliko je mogoče opaziti predvsem pri vrednotah, saj antika postavlja družbene vrednote pred subjektivne, danes pa je ravno obratno. Zato danes ni mogoče govoriti o družbi kot celoti, kjer bi imel kolektiv ključno vlogo, narekoval bi pa tudi rezoniranja in vedenje skupnosti. V današnji atomizirani družbi imajo prednost subjektivne vrednote, ki pa zato vse prepogosto ne temeljijo na etičnih predispozicijah, temveč se zvajajo le na sodbe koristi ali okusa. In tako ima vsak posameznik pravico do svojega mnenja, ki ni primerljivo in preverljivo, saj je okus subjektivna zadeva in ne izhaja iz moralnih, torej vsezavezujočih določil. Enega boga smo pribili na zid, da bi imeli pred njim mir in bi nas ne motil pri našem čaščenju drugih, začevši z zlatim teletom, pred njim. Vseeno, o bogu danes veliko govorimo. Danes ima vsak svojega boga in pomembno je, da bog poskrbi samo zanj. Zato današnji Argos ni zmožen obljubiti varstva sodobnim Danaidam, ker ni zmožen družbenega, to je tudi družbeno odgovornega razmisleka. In res, današnjega Argošana v njegovi samozadovoljni zagledanosti begunci samo motijo, česar se tisti begunci, ki jim po čudežu vendarle uspe vriniti nogo med vrata, lahko hitro zavejo: »preusmerite, zavrzite, nato pa jih odstranite in nas odstranite. Vsi so mrtvi, zakaj bi torej jaz, zadnji, še živel?« (3).

Na tem mestu se zazdi »*j'accuse*« Jelinekove najbolj direkten.

Primer 2: Sofoklej – Hertmans

Čeprav bi si bilo na prvi pogled kot sodobno postpostdramsko različico Antigone za dialog z antiko najbrž ustrežneje izbrati *Antigono* (2015) Slavoj Žižka ali *Antigono dvajset let pozneje* Vinka Möderndorferja, je zoper tako odločitev pretehtalo dejstvo, da Žižek motiva Antigone tematsko ni posodobil, temveč je originalni antični zgodbi – in skoraj sofoklejevski dikciji – spremenil zaključek ter ponudil tri različne razplete, medtem ko je Möderndorferjeva igra le bežni poklon antični temi, saj gre za zgodbo sestreljenega pilota v času slovenske osamosvojitvene vojne leta 1991, pri čemer je Antigona le ime helikopterja. V nasprotju z obema pa je Hertmans semiotično prevzel popolno strukturo *Antigoninega* zapleta in ga apliciral na skrajno sodoben problem.

Hertmansova *Antigona* se dogaja v danes že razvpiti bruseljski četrti Sint-Jans-Molenbeek. Pred več kot sto leti je bilo to cvetoče predmestje s številnim delavskim prebivalstvom, ki pa je pozneje z razpadom industrije zdrsnilo v revščino, naraščajoči

kriminal in kulturno degradacijo. To dejstvo samo na sebi ne bi pomenilo še ničesar, če se ne bi Molenbeek vpisal v kolektivno zavest Evropejcev leta 2015 z novembrskimi terorističnimi napadi v Parizu, dva dni po napadu na *Charlie Hebdo*: štirje od napadalcev so namreč ne le prebivali, ampak celo odraščali v Molenbeeku, številni drugi napadalci pa so bili tako ali drugače s četrto povezani. Zato so Molenbeek posledično poimenovali »tako imenovana džihadistična prestolnica Evrope« (v prispevku televizijske mreže *ABC's Molenbeek*), »vrelišče islamističnega terorja« in »območje prepovedanega vstopa« (Robert Chalmers), ki jih je vse mogoče zaslutiti na obzorju Hertmansove igre.

Idiosinkrazija Hertmansovega besedila je popoln prenos ključnih gradnikov Sofoklejeve *Antigone* v sodobno resničnost, in to celo do te mere, da se besedilo malodane zdi kot sestrsko stvaritev antičnega dramatika. Čeprav je igra napisana postdramsko (postdramsko razumem skladno z razlago Lehmana, medtem ko si kot postpostdramsko predstavljam pa že obdobje, ki prvemu sledi in se spet konkretnije ozira tudi k besedilu, torej k zgodbi v gledališču), tako kot drama Jelinekove v obliki neprekinjenega toka misli, prepletenega z didaskaličnimi referencami, je dramski zaplet izrazit in poteka dvoravninsko: na podlagi junakinjinih notranjih občutkov ter razmišljanj in pa zunanjih odrskih opisov. Tako avtor doseže živahno predstavitev dogodkov z ene kot tudi sosledja misli in besed protagonistov z druge strani. Razen posameznih odstavkov brez ločil ni nobena od prvin besedila grafično ločena, pa naj gre za besede govorcev, didaskalije ali opis dogajanja. Kljub temu to ne pomeni, da bi besedilo lahko uvrstili med bralne drame, saj, ravno nasprotno, s svojo imanentno energijo igra odpira vrata močnemu gledališkemu doživetju.

Hertmansova *Antigona* je Nouria, mladenka arabskega (magrebskega?) porekla, ki, ironično, študira pravo na bruseljski univerzi in je po naključju sestra enega od samomorilskih napadalcev novembra 2015 v Parizu. Z bratom sta odraščala, tako kot številni otroci priseljencev, dobesečno na robu družbe, a še vedno z eno nogo na »notranji« strani, v »Argosu«. Iz Nourijinih spominov izvemo, da sta, rojena v Belgiji, utelešala uspešno migrantsko vključevanje v družbo in nista izstopala iz množice. Leta 2014 so zahodne sile sprožile napad na Islamsko državo in takrat se je brat radikaliziral ter se pridružil Islamski državi. Ko se je vrnil, ga ni več prepoznala.

Po pariškem napadu se svet in vse dotlejšnje življenje za Nourio v trenutku sesujeta. Njen oče, ki ne more vzdržati osebne bolečine in družbenega pritiska, pobegne v domovino in pusti hčerko, da se sama spopada s posledicami tragedije. Njena edina skrb je, da poišče in, proti vsem pričakovanjem, pokoplje posmrtno ostanke svojega (terorističnega) brata. Situacija je identična Antigonini, saj tudi Nouria vstopi v postopoma absurdni, kafkovski *va-et-vient* z oblastjo v podobi policije. Vsi, zlasti policist, odgovoren za njeno četrto, se izogibajo jasnemu odgovoru na že manično

ponavljana vprašanja o posmrtnih ostankih njenega brata, če ti seveda sploh obstajajo, tj. če je od njega ostalo še kaj zemeljskega. Umrlega brata oblast razume kot terorista – »nekakšen sovražnik države, to je bil« (147) – zato oblast Nourii ne ustreže in ne izroči bratovih posmrtnih ostankov, da bi jih lahko ustrezno pokopala (za zagotovitev reference iz realnega sveta za ta temeljni etični problem na križišču mitologije in resničnosti ter za podkrepitev svojega argumenta se Hertmans sklicuje na navedbe časopisa *De Morgen* z dne 6. junija 2017, ki je navedel novico časopisa *The Independent*, da je več kot 130 imamov zavrnilo ponudbo pokopa treh samomorilskih napadalcev tega leta v Londonu).

K pokopu Nourio vodita dve potrebi, ki predstavljata izpeljavi enega zakona: ljubezen do brata, družine in pa prastaro pravilo, ki narekuje pravni pokop vseh, tudi »sovražnika«: »ne, sem kriknila, ni res / ne bom pokopala terorista, pokopala bom svojega brata. / To je moj dragi bratec, saj vam pravim. / Zakon, ki ga ščitim, je prastari zakon. / To je zakon družine, da bi najbližjim / izkazali vsaj to zadnje spoštovanje« (167). Za Nourio osebno, kakor tudi z vidika vere in tradicije, bi bil njegov ustrezní pokop edino primerno dejanje. Brez tega dejanja Nouria ne more zaceliti svoje čustvene in družinske rane. Občutek ima, kot da jo njegova nemirna duša nenehno obiskuje in zahteva ustrezno obredje za mrtve: »pustite mojo glavo na miru. / Bratec moj, / koristen idiot, / daj mi mir. / Daj mi končno mir« (172). Toda vreče z ostanki njenega brata ji ne dajo in Nouria se počuti čedalje bolj omejena in stisnjena v kot, da se, spet kot njena antična predhodnica, znajde v položaju, ko ne vidi drugega izhoda, kot da poskusi vzeti zadeve v svoje roke: »Hijena v moji glavi / jastrebi v moji glavi / pesek v mojih očeh / Vidim mesto / ki izginja v pesku / Imela sem dva brata« (153).

Nourii naposled uspe vdreti v Inštitut za sodno medicino, v katerega mrtvašnici celo res najde vrečo z bratovimi posmrtnimi ostanki. In ko jo ravno izvleče iz predala, jo za vrat zagrabi železna paznikova roka. Privedejo jo pred sodišče, kjer Nourio vsakič, ko zasliši izgovorjeno ime svojega brata, obsede besnilo. Vedno agresivnejše zagovarja svojo staro pravico: »imam pravico, da sem človeška / za nekoga, ki je moj najbližji sorodnik, / najbližje živeče bitje / tudi zdaj, po smrti ... / Naenkrat se je iz mene izlil / črn obup: / Da je zame sprava mogoče samo, / ko bom lahko pokopala svojega brata ... / Ostanke svojega brata ... / Ko to vrečo ... / pokopljem to vrečo, vrečo, / ki jo hočem odpreti, da bi se prepričala, / da je to zagotovo moj brat naredil / kaj takega, / Ker sem v to vse manj prepričana« (167).

Z večanjem njenega z nerazumevanjem oblasti povzročene obupa se večja tudi oblastna represija (ob udarcih, zaradi katerih omedleva, konča v prisilnem jopiču in z bolečimi injekcijami v ramo). Ko je tako divjala, se je sama sebi čudila in se spraševala, od kod vsa ta agresija: »kaj se je dogajalo z mano? / Sama sebe nisem prepoznavała. / Kaj se je kopicilo v meni? / Od kod ta bes, ki / ga nisem zmogla obvladati? / Kakšen

demon me je obsedel? / Ali lahko žalost izzove tak bes?« (171). To njeno obsedno stanje se izteče v nepretenciozno opisano smrt. Ujeta in vklenjena kot Antigona premaga smrt, ki se spusti nad njo v njeno slepo, klinično belo okolje: »Belo in tiho. / Še mlado. / V bistvu premlado / da bi bilo zdaj prastaro. / Ko tako leži tiho. / Ko tako belo in tiho. / Tako nago in nepokopano / in grobno tiho« (173).

Medtem ko je Antigonina temeljna zgodba zahodne kulture, ki zadeva le Argošane in ne barbarov, je Hertmansu uspelo oba votka umetelno preplesti. Nouria v današnjem Argosu že ima pravico prebivati, še več, v njem se je celo rodila, vendar je še vedno zelo očitno, da je predstavnica drugačne kulture, na podlagi sprožilnih dogodkov drame po mnenju oblasti celo »kulture smrti«, zato se sodobni Argošani samoumevno počutijo bolj človeški in zato tudi superiornejši od nje. Nouria in njeni so bili še pred terorističnimi napadi dojemani vsaj kot drugorazredni državljani, če ne še slabše. Ne gre torej niti toliko za oddaljeni kraj prebivanja in potem vdor migrantov - barbarov v Argos, temveč je ločnica, civilizacijska meja, vzpostavljena že znotraj države. Barbari so tu, živijo z nami formalno sprejeti, a še vedno zavračani: »na Facebooku sem spet zagledala nekaj / hejtov enega od študentov iz letnika / ki me že mesece zasleduje / s svojimi selfiji z izkrivljenim obrazom: / da sem arabska psica in / naj spizdim / na kup peska v puščavi / in naj se najbolje kar sama razstrelim / kot ta pošast moj brat« (158). Bi taka usoda utegnila v Argosu doleteti tudi Danaide? Poznavaje človeško naravo, najbrž res.

Tudi Hertmansova Antigona je v svoji nalogi sama in se ne sklicuje na sodobnega Zeusa. Njen zakon je, drugače kot v *Antigoni* in *Prizežnicah*, samo »prastar«, človeški, brez nadnaravnih komponent. »Zeusa« ugleda le enkrat, mimogrede, ko se tihotapi v Inštitut za sodno medicino, in še takrat ga razume kot utelešenje svojega trpljenja: »Kip z izmučenim moškim na križu, / njegovi shujšani kolena sta bili združeni, / najočitneje zaradi bolečine. / Zarezalo je vame kot nož: bolečina. / Bolečina. Moj bratec in bolečina« (157). Tudi po Hertmansu so Argošani bogu, potem ko je poskrbel za našo varnost na tej strani zidu, odvzeli njegovo božanskost in ga v zgolj človeški različici pustili, križanega, hirati. Enako kot bog Jelinekove ga Hertmans priziva zgolj z retoričnim namenom, kot posodo za shranjevanje vrednot, kot opozorilo, a tudi tu konča pribit na steno in pozabljen. V obeh primerih se mora tragedija torej odigrati med ljudmi.

Primer 3: Shakespeare – Möderndorfer

Med avtorje, ki so že v času postpostdramskega gledališča za svoja besedila uporabili teme klasičnih tragedij, spada tudi Vinko Möderndorfer: poleg že zgoraj omenjene in za pričujočo analizo ne preveč ustrezne *Antigone* je treba omeniti še navezavo na

Shakespearjevo tragedijo *Ljubezni*, in sicer na *Romeo in Julija sta bila begunca*. Že Möderndorferjev naslov izdaja, da v tem primeru ne gre le za posodobitev ljubezenske teme, ampak da se novejša adaptacija razširi še s sodobno temo begunstva. Razlika pa je še očitnejša: medtem ko prvi analizirani dramski besedili svoja vzora vzameta namreč zelo resno in dosledno (to absolutno velja za Hertmansa, v dokajšnji meri pa tudi za Jelinekovo), pa Möderndorfer z elizabetinsko tragedijo zgolj pokoketira in jo uporabi le kot referenco, vsem znani citat oziroma obče mesto. Natančnih vzporednic med Shakespearjem in Möderndorferjem zato ne gre iskati, saj gre pri slednjem za naturalistično skicirano usodo mladega para, ki mu krute družinske okoliščine, nato pa še življenjski oziroma poklicni neuspehi, sicer ne vzamejo življenja, mu pa uničijo izhodiščno ljubezen in predvsem človeka vredno eksistenco.

V svoji »ljubezenski drami v dveh dejanjih in z dvema epilogoma« *Romeo in Julija sta bila begunca* Möderndorfer temo begunstva razume širše od Hertmansa, tako rekoč eksistenčno, zato je mogoče vzporednici med besediloma določiti le približno: prvi zelo oddaljen približek se kaže v družinskih razmerah, ki pri Möderndorferju le od daleč spominjajo na družini privilegiranih veronskih zaljubljenecv: medtem ko sta *Romeo in Julija* edinca svojih bogatih in zaščitniških družin, kar je tudi eden glavnih povodov njune tragedije, prihajata Roman in Juna, sicer enako mlad in neizkušen par, s socialnega dna. Njuni starši se med seboj ne poznajo in se za svoje otroke ne brigajo prav veliko. Prepuščena sta tako rekoč ulici, pri čemer je skoraj čudež, da ostaneta oba pravzaprav čista in nepokvarjena. Nedolžna je zato tudi njuna ljubezen, ki pa jo z vseh strani ogroža ni na koncu uduši pokvarjeni in hudobni svet: od njunih domačih prek izpraševalcev na tečaju za zaposlitev do policistov v parku, kamor sta se umaknila. Drugo približno vzporednico pa je mogoče iskati v njuni usodi: načrt z začasnim strupom *Romea in Julijo* za nekaj časa razdeli, zgolj naključje pa je krivo za posledično smrt obeh zaljubljenecv. Roman pa se postavi zase, za svoje sanje, in da bi se obranil pred podtikanki vodje tečaja, tega pretepe. Zaradi po njegovo izraženega ponosa ga zaprejo. Njunega otroka, ki sta ga prej dobila, dajo v rejo, in ko pride Roman iz zapora (Juna je vmes poskušala narediti tudi samomor), so se jima sanje o srečnem življenju zdrobile v prah. Ostali so jima samo spomini na ljubezen, saj jima je razmerje propadlo. Romanu ne preostane drugega, kot da se poskuša s te najnižje točke spet pobrati in v iskanju dela postane migrant.

Če je zgodba izvirne tragedije *Ljubezen*, ki ji ni uspelo zaradi usodnega nesporazuma, torej v bistvu naključja, je Möderndorferjeva ideja tej prav nasprotna: popolnoma jasno je, da niti pričakovati ni mogoče, da bi v predstavljenih življenjskih razmerah idealna ljubezen sodobnih mladostnikov, tudi če že nastane, sploh imela možnost za obstoj. Ravno zato se zazdi avtorjevo sklicevanje na renesančno besedilo kot neke vrste literarno rokohitrstvo, s katerim zvabi in odpre naša pričakovanja sporočilu, tega pa spelje drugam. Dekodiranje besedila se zato odvija na dveh ravneh, kjer se prva raven

izvirnika izkaže bolj kot moteč šum. Mimo izvirnega Shakespearjevega sporočila, ki je tragično ravno zaradi svoje usodne naključnosti, je Möderndorferjev namen posneti prav njegovo nasprotje: sistemsko, torej predvsem nenaključno kruto usodo, notranje (ekonomsko) begunstvo, kar dokaže v svojem eksegetskem motu: »Niso begunci samo tisti, ki bežijo pred vojno. Begunci so vsi tisti, ki živijo v svojih deželah, pa s svojim delom ne morejo preživeti. Ti ljudje so begunci v lastnem narodu, med lastnimi ljudmi, v sistemu, ki jih je izkoristil in zavrgel« (Möderndorfer 1). In tu med vsebinama obeh tekstov pride do zdrsa: to je begunstvo pravih Argošanov, domačinov, torej tistih, ki ne bi smeli postati begunci, ki pa jih socialno »izžene« sama domovina in jim v življenju zaradi različnih naturalističnih razlogov ne samo ne omogoči osebne sreče ali uspeha, temveč jim odreče celo preživetje. Ne ogrožajo jih – kot na primer Danaide – zunanji zasledovalci in ne bežijo iz razdejanih domov oziroma iz domovine, ki je v vojni, pač pa so razdejane že njihove mirnodobne eksistence doma. Če se v Shakespearjevem besedilu z begom rešuje zgolj zaljubljenost, pri Möderndorferju beg predstavlja edino možnost preživetja, ljubezen pa je, kot na to pogosto precej prostaško opozarjata Junina mama in Romanov oče, zgolj nepotreben luksuz.

Pri Möderndorferju je begunstvo predstavljeno na sodoben način: je eksistencialno, ima pa prvenstveno ekonomsko podlago. Z Romanovim vstopom v tovornjak-hladilnik za prevoz mesa (s čimer avtor spomni na podobne »prevoze«, ki so se dejansko končali tragično – na primer 71 mrtvih migrantov v tovornjaku v Avstriji leta 2015 ali 39 mrtvih v tovornjaku v Angliji leta 2019), s katerim ga trgovci s človeškim blagom kot modernega sužnja odpeljejo v »boljši svet«, pa se ta votek še razširi: Shakespearjev prebivalec Argosa, privilegirani domačin torej, beži zaradi ljubezni, pri Möderndorferju pa je njegova deprivilegirana usoda veliko krutejša in mora to storiti zaradi preživetja. Tragika je tu družbena, obča, ker obsega tudi nas: »Prepričani smo, da so begunci drugi, pa smo v resnici to mi sami« (prav tam). Domačine Möderndorfer pokaže kot begunce, migrante, ki morajo drugje iskati svoj kraj pod soncem, za seboj pa – tako kot tisti, ki prihajajo zapolniti njihova izpraznjena mesta – puščajo pogorišča svojih življenj. Gre za slehernika, s čimer se Möderndorfer razločno pridruži kritiki sistema, ki mu je sodobna družba podlegla: »ključni problem je v tem, da smo mi konec koncev žrtve iste politike, ki je uničila tudi Bližnji vzhod. Najjedrnejša oznaka te politike je ustvarjalno uničevanje, kreativna destrukcija. Danes je to politika neoliberalizma« (Mastnak 105).

Jasna je torej razlika med renesančno in sodobno različico ljubezenske tragedije. Zaradi družbene zasnove svoje drame je Möderndorfer precej bližje Jelinekovi, saj nakaže popolno moralno degradacijo današnje Evrope oziroma sveta. Sodobni Argos še zdaleč ni več izsanjana dežela, temveč le še krut, podivjan svet, ki mu vladajo zgolj preživetveni vzgibi: v njem zmagujejo hitrejši, (pre)drznejši, manj občutljivi in krutejši, medtem ko so idealisti zgolj luzerji za odstrel. Je pa tudi res, da se v Möderndorferjevem

svetu – podobno kot v njegovem filmu *Inferno* – stvari potencirajo in se zgodi le vse najslabše. Dramske osebe so kvintesenca tragedij, ki se jim dogajajo. Tako tudi Zevs danes ne nastopa več – niti kot moralna referenca. Postane zgolj kratkočasna miselna igrice – kot marsovci, ki nas morda opazujejo »od zgoraj« (Möderndorfer 44) – in ne nekdo, ki bi usmerjal naše ravnanje. Evropa svojih državljanov pred ekonomskim in s tem osebnim propadom ne varuje več. Zato se tudi Möderndorferjeva drama izteče v popoln poraz vsakršnega upanja in prizadevanja za srečnejši jutri, ko Roman ob slovesu z Juno izreče naslednje besede: »Tu ne bo nikoli ničesar več« (85).

Ergo

V vsaki od svojih postpostdramskih reinkarnacij s tematiko e/i/migracij trije izvirniki klasičnih tragedij odigrajo svojstveno vlogo. Splošnih pravil njihove uporabe ni, razen da služijo kot referenčna točka, na kateri reinkarnacije stopijo v dialog s svojimi vzori, s tem pa se vpnejo tudi v celotni pomenski horizont. Sedanjost tu izkaže vso svojo raznolikost, saj ponudi vse od natančne uporabe, kjer sodobnost viru zvesto sledi, pa do zgolj bežnih, okvirnih referenc. Toda bistvo klasičnega sklica se zdi predvsem v odklonu od njega in v natančnem umerjanju te razdalje, saj ravno oddaljenost od vira vzpostavi vrednostne, etične in moralne parametre novih dram, na njihovi podlagi pa tudi sodobnega sveta.

Navkljub zatrjevanju E. Balibarja o polisemičnosti (prim. Mezzadra 29) in absurdnosti definiranja (prim. Balibar 76) mej, so te vseeno bistvene za kakršno koli (samo) identifikacijo, saj »identificirati pomeni razmejiti« (prav tam), zato je vprašanje e/i/migracij danes vseprisotno. In meje potekajo tako navzven kot navznoter – morda še bolj perfidno navznoter. Tu pa se pokaže bistvena, temeljna podobnost vseh treh sodobnih besedil. Že Paweł Sztarbowski je ob komentiranju *Antigone v Molenbeeku* besedilo razumel v njegovih najširših okvirih, namreč da noben človek ne izhaja samo iz enega kraja, da je tudi doma največkrat emigrant, tujec, skratka, da smo vsi migranti v Votivkirche in Nourie v Molenbeeku. Vsa tri besedila se ujamejo v točki prešitja, tragični usodi sodobnega človeka, ki ni le migrant, ampak tudi t. i. »privilegiranec«, pa čeprav nikoli ni samo »od tukaj«. Gre torej za slehernika danes.

Pozitivno se iztečejo le antične Ajshilove mitične *Pribežnice*, medtem ko se v realnem svetu Jelinekove, Hertmansa in Möderndorferja za slehernika vse vsakič konča tragično. Sodobni svet je popolnoma razvrednotil humanistično maksimo, da »homo faber fortunae suae« (Mezzadra 44), zato so današnje reinkarnacije klasičnih tragedij mnogo temačnejše in brezizhodnejše kot njihovi vzori.

A le koga to sporočilo danes sploh še vznemirja?

- ABC News. *Molenbeek: Life Inside the So-Called Jihadi Capital of Europe*. https://www.youtube.com/watch?v=ag8Vn_Dffmk. Dostop 23. jun. 2021.
- Aeschylus. *Prizebnice*. Celjska Mohorjeva družba; Društvo Mohorjeva družba, 2008.
- Balibar, Etienne. *Politics and the Other Scene*. Verso, 2002.
- Beard, Mary. *SPQR*. Profile Books, 2015.
- Le Bras, Hervé. *Kri in gruda: pregled teorij migracij v XX. stoletju*. Studia humanitatis, 2003.
- Chalmers, Robert. »Is Molenbeek really a no-go zone?« *British GQ*. April 2017, <https://www.gq-magazine.co.uk/article/molenbeek-belgium-no-go-zone>. Dostop 25. jun. 2021.
- Dokler, Anton. *Grško-slovenski slovar*. Knezoškofijski zavod Sv. Stanislava, 1915.
- Hertmans, Stefan. *Antigone in Molenbeek*. De Bezige Bij, 2017.
- Jelinek, Elfriede. *Die Schutzbefohlenen*. <https://www.elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm>. Dostop 13. jun. 2021.
- Mastnak, Tomaž. »Samozapiranje: obdajanje z bodečo žico.« *Migracije, begunci, avantgarda 21. stoletja: delovno gradivo simpozija-situacije, Slovenski gledališki inštitut, 10. in 11. december 2015*, uredili Marko Peljhan, Barbara Hribar idr., Zavod Projekt Atol, 2015, str. 101-106. Zbirka RE-LAX.
- Mezzadra, Sandro in Brett Neilson. *Meja kot metoda ali Pomnoževanje dela*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2018.
- Mouffe, Chantal. *The Return of the Political*. Verso, 2005.
- Möderndorfer, Vinko. *Romeo in Julija sta bila begunca*. Tipkopis, dostopen pri avtorju.
- Smith, Adam. *Bogastvo narodov: raziskava o naravi in vzrokih bogastva*. Studia humanitatis, 2010.
- Sztarbowski, Paweł. »Wszyscy jesteśmy z Molenbeek.« *Dialog*, letn. 66, št. 3 (772), marec 2021, str. 175-185.
- Wąsik, Monika. »Święte krowy i uchodźcy: na marginesie «Podopiecznych» Elfriede Jelinek.« *Dialog*, letn. 60, št. 4 (701), str. 122-137.

The post-postdramatic period is characterised by a flirtation with key forms of world drama, such as ancient and Elizabethan tragedies, and their themes, which are applied to thoroughly contemporary problems. In this regard, three of the many texts can be selected: E. Jelinek's *Die Schutzbefohlenen*, S. Hertmans's *Antigone in Molenbeek* and V. Möderndorfer's *Romeo and Juliet Were Refugees*. In addition to their relationship to antiquity, all three plays are linked by a thematic thread: migration and the unfortunate fate of refugees. It turns out that the only optimistic version of this theme came from Aeschylus, and all three contemporary plays could easily be classified as tragedies. Jelinek's play is based on an actual event from 2012 when a group of migrants stormed the Votive Church in Vienna in protest and demanded decent asylum treatment for themselves and others like them. Jelinek exposes the whole ethical decay of Europe, which hides behind high-flying ideals of humanitarianism but does the exact opposite. In this case, it is the relationship between migrants – the real foreigners – and Europeans. Hertmans introduces a foreigner, who is already a fully-fledged citizen of Europe, only to complicate his *Antigone* with the classic story of the burial of a dead brother, who in this case is a terrorist. Möderndorfer takes the final step in this direction by treating economically deprived European citizens as migrants, i.e., as foreigners. None of the three plays has a way out, and the fate of the everyman ends tragically.

Keywords: post-postdramatic theatre, tragedy, migration, borders, *Antigone*, E. Jelinek, S. Hertmans, V. Möderndorfer

Krištof Jacek Kozak studied philosophy and comparative literature at the University of Ljubljana and received his PhD in comparative literature from the University of Alberta in Edmonton, Canada, in 2003. He is employed at the Department of Slovene Studies, Faculty of Humanities, University of Primorska. He has published two monographs (the second one appeared in Serbian, Slovak and English translations) and many scholarly and professional articles. He has also worked as a theatre critic, translator and dramaturg and has been a guest lecturer at various foreign universities.

kjkozak@fhs.upr.si

Post-postdramatic Reincarnations of Classic Tragedies: Jelinek, Hertmans, Möderndorfer

Krištof Jacek Kozak
University of Primorska

The establishment of human (albeit mythical) identity is linked to space, to the Earth, but also to its prohibition: the Earth, which defines human beings, is immediately taken away from him/her by his/her expulsion (e.g., Adam and Eve, Cain). While the ideal place is unattainable for humankind, the real one is not too pleasant. However, the binary division of the real world is based on the boundary between the two and thus establishes them as opposing categories. Therefore, the boundary is primarily an ideological formation since its essence includes its crossing. The setting of borders is the foundation of human identity, and the border itself is its metaphysical guarantor.

The basic characteristic of drama is its contemporary commentary on reality. If it may have receded somewhat into the background in the postdramatic period, the post-postdramatic period can be said to be characterised by its flirtation with key forms of world drama, such as ancient as well as Elizabethan tragedies, and their themes, which it applies to thoroughly contemporary problems. Thus, among the many texts, three can be selected: E. Jelinek's *Charges*, inspired by Aeschylus's *The Suppliants*, S. Hertmans's *Antigone in Molenbeek*, and V. Möderndorfer's *Romeo and Juliet Were Refugees*, which, in addition to their relationship to antiquity, are linked by a thematic thread: migration and the unfortunate fate of refugees. It is significant for our times that the only optimistic version of this theme was Aeschylus's, where the classical refugee situation was only apparently so since the Danaids turned out to be distant relatives of the people of Argos, which, of course, changes the value of the refugee situation fundamentally. All three contemporary plays, however, can be unreservedly classified as tragedies.

Jelinek's play is based on an actual event from 2012 when a group of migrants stormed the Votive Church in Vienna in protest, demanding decent asylum treatment for themselves and others like them. The refugees achieved nothing, and

the authorities used the police to drive them out of the church and deport most of them. It is this attitude that Jelinek deals with in the play, which uses the examples of European corruption and the betrayal of ideals to demonstrate the whole moral decay of Europe. This rich place acts purely in a predatory manner and contradicts the high-flown ideals of humanity and human dignity. This drama is about the classic external relationship, that is to say, the relationship between migrants, who are in fact foreigners, and Europeans. It turns out that the European authorities are actually comfortable with migrants (in manageable numbers) as they help them to give the impression that the authorities are struggling and caring for their citizens, thus protecting their own positions. This can only be done by persecuting refugees and treating them inhumanely. If Aeschylus's Danaids are granted asylum by the people of Argos, modern Europeans do not grant it to refugees, which is also our contemporary reality.

Hertmans's *Antigone* is one step more integrated. The author plays with the theme of migration and subtly links it to *Antigone's*: an Arab (Moroccan?) woman searches for the remains of her terrorist brother, who blew himself up in the Paris attacks of 2015. The authorities refuse to hand his remains over to her, which leads her to take matters into her own hands. She is caught, imprisoned and, in the end, the modern *Antigone* dies. The girl is a naturalised Belgian, a citizen of Europe. However, she is still understood as a foreigner, tolerated (she even studies law in Brussels) but not integrated into Belgian society. From this position, it was not too difficult for her brother to turn radical and become a "martyr". Hertmans continues his narrative, then, where Jelinek left off: one such Danaid, then, lives in Argos, but she is always a foreigner in appearance, in costume, in culture. Integration is therefore not possible; Europe keeps her isolated and at a distance.

Möderndorfer takes a final step in this sense, however, by no longer dealing with external migrants – foreigners – but tracing migration among Europeans themselves. Modern society is stratified to such an extent that those at the lower end of the social scale are, as it were, in the function of (internal) migrants. Even if they are legal citizens, their fates are the same as those of migrants. For a young couple, Roman and Juna, fate blows in their faces and prevents them from living a successful (at least not unhappy) life. This drama also ends tragically, as they fail to provide material conditions for their family. Their former pure love ends in separation, where they do not know whether they will ever meet again. The true European thus becomes a migrant, continuing the cycle of misery due to poverty and exploitation by criminal gangs. If for Jelinek, it is foreigners who "invade" Europe, for Möderndorfer, it is the Europeans who are fleeing wretchedness. There is no privileged place in the world. The circle of misfortune is complete because none of the three plays has a way out, and each fate ends tragically.

The question is raised about the modern world's humanity – that is to say, ethics. Compared with the ancient world, where people did, after all, adhere to common laws, it turns out that today our behaviour is no longer guided by values, but that the main driving force behind human behaviour is personal gain, which always comes out only at someone else's expense. This state of mind in society cannot be called anything other than tragic: tragic because of the ruined human destinies and equally tragic because of the vacuum of values in which we exist.

Even more worrying is the question of whether anyone cares anymore.

V prispevku se bomo posvetili eni najaktivnejših in najuspešnejših ustvarjalk v sodobnem slovenskem gledališkem prostoru, dramatičarki Simoni Semenič, in enemu njenih teoretično in vsebinsko najzanimivejših besedil *zgodba o nekem slastnem trupu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tabačnega dima* (2010). Ugotovljali bomo, kako besedilo vpliva na gledalca/bralca, ki ga avtorica ves čas neposredno nagovarja skozi lik pripovedovalca, na podlagi analize forme in vsebine izbranega besedila pa bomo ocenili, koliko ga lahko uvrstimo med ne več dramske gledališke tekste (Poschmann), v okvir (spet) dramskega gledališkega teksta (»dramatisches Drama« - Haas) in na področje postdramskega (Lehmann) ali postpostdramskega (Angel-Perez) gledališča. Namen prispevka je torej analizirati (ne več ali spet?) dramsko formo *gostije* ter specifične avtoričinega stila pisanja in grajenja besedila, po drugi strani pa razložiti metode, s katerimi poudarja etično in moralno odgovornost vpletenih (predvsem bralcev/gledalcev) v dogajanje.

Ključne besede: Simona Semenič, *gostija*, dramska forma, postdramsko gledališče, ne več dramski gledališki tekst, dramatično, drama, etika

Lara Jerkovič je diplomirana komparativistka in sociologinja, ki študij nadaljuje na magistrskem programu Oblike govora na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo - smer Oblikovanje govornih besedil. Trenutno se ukvarja s pisanjem magistrskega dela, ki je usmerjeno v specifičnost voditeljskega govora in imitacije Tilna Artača. Jeseni 2020 je pod mentorstvom gledališkega lektorja Martina Vrtačnika v Mestnem gledališču ljubljanskem opravljala lektorsko asistenco pri predstavi *Neznosno dolgi objemi*, leta 2021 pa je opravila prvo samostojno gledališko lekturo, in sicer v SSG Trst pri predstavi *Dišeče skrivnosti*. V prostem času se aktivno udeležuje na kulturno-umetniškem področju - kot ljubiteljska igralka, prostovoljka na festivalih ter udeleženka delavnic in seminarjev.

lara.jerkoviic@gmail.com

Dramska forma in etična razsežnost besedila *gostija* Simone Semenič

Lara Jerkovič

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

Simona Semenič, ena najplodnejših in najuspešnejših dramatičark v sodobnem slovenskem gledališkem prostoru, se v svojih besedilih nikoli ne ukvarja zgolj s »fiktivno oziroma ideološko konstrukcijo sveta«, ki bi jo skušala dekonstruirati, temveč jo zanima »sestop v realno« (Leskovšek, »Po trnovi« 16). To pa bi težko dosegla v okvirih tradicionalne drame, ki se dogaja v fiktivnem svetu in je ujeta v svojo absolutnost, njen avtor pa je (kot pripovedovalec) odsoten – z drugimi besedami: »dramske replike so položene v usta dramskim likom in jih lahko razumemo kot vezane izključno na dramsko situacijo in komunikacijo likov znotraj nje« (prav tam). Zato se Semenič tem konvencijam vztrajno upira in jih problematizira: nagovarja gledalca, ne pristaja na pozicijo nevtralne, vzvišene ali nadrejene pozicije avtorja, ki situacijo spremlja zgolj »od zunaj«, temveč ves čas postavlja izzive in celo sama, s subjektivnimi opombami in raznimi *intermezzi*, »vdira« v svoje drame. Občasno tudi samo sebe tematizira kot predmet svojih dram, kar je najočitnejše v t. i. trilogiji žrtve, treh dramah, ki jih je leta 2017 izdala v knjigi z naslovom *me slišiš?*. Njena pisava tako predstavlja »vdor realnega, telesnega, z vso pripadajočo fiziologijo in performativnim v dramsko fikcijo, ki na ta način ruši njeno strukturo, pravila in zakone« (Leskovšek, »Dramska« 450).

Eden najboljših primerov tovrstnega prepričevanja in rušenja – ter hkrati ponovnega vzpostavljanja – dramske forme, ki odpira ogromno teoretičnih vprašanj s področja teorije sodobne dramatike in gledališča, je prav besedilo *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima* (2010, v nadaljevanju *gostija*). Z neulovljivostjo in poskusi opredelitev del Simone Semenič se v zadnjih letih ukvarja kar precej slovenskih teatrologov ter drugih raziskovalcev, ki delujejo na področju dramatike in gledališča, zato bomo na tem mestu – v luči novih ugotovitev in teoretskih okvirov – ponovno premislili formo omenjenega besedila. Najprej pa se bomo posvetili njegovi etični razsežnosti, saj Semenič pri svojem pisanju uporablja različne strategije predstavljanja perečih družbenih problemov in vplivanja na bralce oziroma gledalce, kar je prav tako eden izmed pomembnejših kriterijev določanja (ne)dramskosti besedila.

Namen prispevka je torej analizirati (ne več ali spet?) dramsko formo *gostije* ter specifike avtoričinega stila pisanja in grajenja besedila, po drugi strani pa razložiti, kako avtorica poudarja etično in moralno odgovornost vpletenih (predvsem bralcev/gledalcev) v dogajanje. Analize se bomo lotili na podlagi glavnih vsebinskih in formalnih značilnosti besedila ter teorij (post)postdramskega gledališča.

Povzetek glavnih vsebinskih in formalnih poudarkov besedila

Besedilo se prične z nastopom pripovedovalca, enega izmed sedmih likov: »*v tej drami je sedem likov, eden izmed sedmih likov sem jaz / jaz, sedmi lik v tej drami, stopim pred vas, spoštovano (zahodno) gledalstvo, stopim pred vas s pipo v roki*« (Semenič 1).¹ Gre za brezimni lik, ki opravlja funkcijo pripovedovalca in »gostitelja« ter nam na začetku poleg sebe predstavi tudi vse ostale osebe, ki so zapisane že v samem naslovu besedila (Roman Arkadij Abramovič, Janez Janša, Julija Kristeva, Simona Semenič in inicialki Z. I.), nato pa skrbi za nemoten potek gostije – napoveduje goste, jim streže obaro, hkrati pa komentira in interpretira celotno dogajanje.

Sedmi, glavni lik, pa je truplo – vendar ta lik ni enoten, celovit, temveč poseblja celo vrsto oseb, (ženskih) trupel, ki so to postale iz takšnih ali drugačnih razlogov. Gre za trpinčene in zlorabljene ženske z Vzhoda, žrtve verskih in političnih vojn ter patriarhalnih in tradicionalnih verskih vzorcev, ki so bile izpostavljene najrazličnejšim oblikam nasilja: posiljene, zlorabljene, utopljene, pretepe, umorjene ipd. Truplo nam prvoosebno, v obliki izpovedi, pripoveduje njihove krute življenjske zgodbe, in sicer na zelo brutalen, neposreden način – avtorica ničesar ne olepšuje, način pripovedovanja in uporaba izrazov sta ravno tako surova kot opisana dejanja sama.

Pripoved trupla pa ne teče neprekinjeno, temveč se vmes na odru ena za drugo zvrstijo naslovne osebe, t. i. »eminentni gostje«. Ti liki so nemi, ne komunicirajo niti s pripovedovalcem niti s truplom. Njihova edina »vloga« je uporaba obare, skuhanje iz trupla, ki jo vestno streže pripovedovalec. Ponujeno obaro vsak sprejme na drugačen način – nekaterim zelo tekne, nekaterim pa se najprej gabi, a po pripovedovalčevem prigovarjanju (ali celo pitanju na silo) vsi vljudno pomalicaajo ostanke človeškega trupla s svojih krožnikov.

Poleg likov, ki dejansko nastopajo v besedilu oziroma se pojavijo na odru, je za besedilo oziroma njegovo razlago ključen še en akter – bralec oziroma gledalec. Ta je namreč ves čas izpostavljen, saj ga pripovedovalec nagovori že takoj na začetku, nanj pa se z različnimi (že kar ironično spoštljivimi) izrazi obrača po celotnem tekstu in ga tako intenzivno vključuje v dogajanje.

¹ V citatih iz besedila *gostija* poševnice (/) označujejo avtoričin prehod v novo vrstico, zapis v ležeči ali pokončni pisavi pa izhaja iz zapisa v originalnem tekstu in je odvisen od osebe, ki ga govori/bere.

Etična razsežnost besedila *gostija*

ime mi je fatonah khairkova / pred mano je tvoj obraz / tvoj obraz in obrazi tebi enakih / obraz tebe, ki gledaš / in tebe, ki se oziraš stran / ampak ti bo odbilo / odbilo ti bo (Semenič 14)

Upodobitve družbenopolitičnega dogajanja, različnih oblik nasilja in vojnih grozot so prisotne v mnogih dramskih besedilih, a mnogokrat pri bralcih ne vzbujajo nobenih etičnih premislekov. Simona Semenič pa počne ravno to – »bralca in gledalca postavlja pred številne etične dileme, vzpostavlja prostor premisleka in spraševanj ter zahteva njegovo dejavno sodelovanje« (Pezdirc Bartol 166).

Bralec/gledalec je v *gostiji* neposredno nagovorjen in dejaven. A pri tem pojma »dejavno sodelovanje« ne razumemo v smislu fizične vključenosti v uprizoritev, k čemur je stremelo na primer avantgardno gledališče, temveč izhajamo iz Rancièrjeve opredelitve, da je tudi »gledanje akcija« (13). Biti bralec oziroma gledalec torej ni pasiven položaj, ki bi ga morali spremeniti v aktivnost, temveč je to že samo po sebi aktivna dejavnost. Gledalec je namreč v predstavo vključen na emocionalnem in kognitivnem nivoju (Pezdirc Bartol 176). Tudi Lehmann izpostavlja, da gledalcu ni nujno treba brati in interpretirati gledaliških dogodkov, ampak naj se jih predvsem udeležuje. Gledališče lahko namreč služi kot »čustveno-spoznavni trening«, ki nam pomaga, da boljše občutimo in gledamo ter o tem produktivnejše razmišljamo (*Postdramsko* 308–309).

Občinstvo novega gledališča se znajde kot naslovljenec osebne zgodbe, znajde se prepleteno z ritualom podobnimi procesi, ostro doživlja svojo lastno prisotnost, ker je soočeno z ekstremnimi dolžinami uprizoritev ali neobičajnimi mesti, ukvarjati se mora z mnogovrstnimi provokacijami. [...] [V veljavi ostaja] temeljna sprememba celotne ideje gledališča, ki je implicirana v premiku osi z dialoga znotraj gledališča k dialogu med gledališčem in občinstvom. (Lehmann, »Od logosa« 239)

Pezdirc Bartol si postavi vprašanje, kje je torej mesto gledalca v tej *gostiji*:

Tudi gledalec je del zahodnega sveta, ki ga pripovedovalec ves čas neposredno nagovarja (cenjeno občinstvo, velespoštovana publika, imenitni gledalec ...), gledalcu je namenjena njegova pripoved kot tudi izpovedi trupla (truplo gleda vate, ga slišiš, ti maha, si predstavljaš ...), s čimer je gledalec vključen v dogajanje kot dejavna kategorija – ni več privilegirani opazovalec, temveč soudeleženelec in posledično tudi soodgovoren za stanje v družbi. (169)

Še dodatno je bil etični naboj poudarjen na krstni uprizoritvi besedila (leta 2011). Režiser Primož Ekart je namreč – v svojem stanovanju – namesto eminentnih gostov za mizo posedel šest gledalcev, nastopajoči osebi pa sta bili brezimni lik in truplo. Tako ni bilo nobene delitve na oder in avditorij, temveč je med vsemi udeleženci

vladala izjemna bližina in intima (Pezdirc Bartol 169). Posledično so bili gledalci že takoj prisiljeni zavzeti čustveno pozicijo do obravnavane in predstavljene tematike; kot pravi Lehmann, je ta možnost dana, »ko so gledalci prisiljeni, da stopijo v razmerje do tega, kar se zgodi v njihovi prisotnosti, torej, kakor hitro ni več varne distance, za katero se je zdelo, da zagotavlja estetsko razliko med dvorano in odrom« (Lehmann, *Postdramsko* 309).

Pezdirc Bartol nadalje ugotavlja, da »Simona Semenič etične dimenzije besedila ne aktivira eksplicitno s političnimi izjavami, etičnimi imperativi, moralističnim posredovanjem vrednot ali didaktičnimi poantami prav-narobe niti z neposrednim prikazom nasilja, pobojev, vojnih grozot ipd.« (178), saj dramsko besedilo ne postane etično angažirano zgolj na podlagi obravnavanih etično-problemskih vsebin. Gre bolj za način predstavljanja – Semenič bralca/gledalca ves čas spodbuja k razmišljanju, izbiri in določanju pomenov ter ga s tem opolnomoči za soustvarjanje celotnega dogajanja. Kot poudari Troha, je seveda težko napovedati, kako oziroma v kateri smeri bo potekalo to soustvarjanje, a to niti ni tako zelo pomembno – »[p]omembnejša je sprejemnikova vpletenost, čustveni angažma, ki ga avtorica vendarle spretno krmari h kritiki sodobne družbe« (»Družba« 46).

Vendar se ponovno zdi, da Simona Semenič noče biti neposredno politična, tendenčna. Njeno črno-belo slikanje je zgolj provokacija, ki nas skupaj s fragmentarno postdramsko formo zapelje v vrtnec čustev in opredeljevanj, v iskanje sporočila in smisla, ki naj nas aktivira ter nam da misliti o naši lastni poziciji. O tem, kje smo sami in kam hočemo naprej. (prav tam 47)

Semenič tako s svojimi deli sicer res zahteva angažiranost bralca/gledalca, a ne v političnem smislu, temveč v smislu razreševanja vprašanj, idej in občutij, ki jih odpira neko delo (Pezdirc Bartol 178). Ne gre torej za spodbujanje k politični akciji, takojšnjemu aktivnemu spreminjanju stanja, temveč zgolj za etični imperativ, s pomočjo katerega se vsakemu posamezniku odpre (ali spremeni) kritičen pogled na svet okrog sebe, družbo in samo situacijo oziroma stanje v družbi. »Bistveno je ravno to, da moramo kot bralci/gledalci zavzeti svojo čustveno pozicijo do obravnavanega sveta. Da se torej zbudimo iz otopelosti, v katero nas praviloma potiskajo oddaljene podobe, ki nam jih servirajo mediji vseh vrst in oblik« (Troha, »Družba« 45). Seveda pa je to dolgoročen proces, ki se nikakor ne zaključi na zadnji strani prebrane *gostije* ali ob odhodu iz dvorane – takrat se etični proces šele začne.

Rancière v povezavi s tovrstnimi postopki zapiše, da umetnik noče »poučevati« občinstva, temveč se – ravno nasprotno – »brani pred tem, da bi oder uporabljal za vsiljevanje lekcij ali prenašanje sporočil. Hoče samo proizvesti obliko zavesti, intenzivnost občutka, energijo za akcijo. Vendar pa še vedno domneva, da bo zaznано, občuteno, razumljeno tisto, kar je vložil v svojo dramsko pisavo ali svoj performans« (14).

Mislimo, da tudi Simona Semenič v *gostiji* (kljub nekaterim zelo grobim nagovorom) ni želela »napadati« bralcev/gledalcev in jim vsiljevati svojega pogleda na svet, temveč je hotela v njih zgolj vzbuditi zavest, da so tudi oni del »svetovnega omizja« in posledično do neke mere soodgovorni za dogajanje v svetu ter za dopuščanje krivic, ki so se zgodile (in se dogajajo) »vzhodnim«, v nezane marljivi meri pa tudi »zahodnim« žrtvam. Kaj tovrstno vpletanje in zahtevanje aktivne vloge bralcev oziroma gledalcev pomeni za samo umeščanje besedila v okvire teorij sodobne dramatike in gledališča, pa bomo ugotavljali v nadaljevanju.

Dramska forma *gostije*

Za pisavo Simone Semenič sta značilni tako spodkopavanje ustaljenih bralnih konvencij kot tudi destabilizacija temeljnih pojmov teorije drame (Pezdirc Bartol 176). Blaž Lukan v članku z naslovom »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja« dramo *gostija* opredeli kot novo tekstno prakso, ki se uvršča v metodološko polje postdramskega, kakor ga je v delu *Postdramsko gledališče* opredelil nemški teoretik Hans-Thies Lehmann. Po njegovem pri teh novih tekstnih praksah ne gre za radikalen prelom s tradicionalnim, pa tudi ne z moderni(stični)m dramskim pisanjem, temveč predvsem za radikalizacijo (in hkrati tudi preseganje) nekaterih formalnih dramaturških postopkov (167).

gostija je namreč besedilo, ki nenehno poudarja svojo dramskost, a ni napisano v klasični dramski formi. V nasprotju z opredelitvijo Anne Ubersfeld didaskalije pri Semenič ne pripadajo avtorju, temveč dramski osebi – besedilo se ne začne z uvodnimi didaskalijami, ki bi nam posredovale informacije o nastopajočih osebah (dramatis personae) ter prostoru in času, temveč nam te informacije poda sam pripovedovalec. Gre torej za del pripovedovalčevega besedila, zato to ni več samo uvodni dodatek k besedilu, temveč postane del glavnega teksta oziroma kar dramskega »dejanja«. Tudi sicer so didaskalije formulirane kot opisna (pripovedovalčeva) pripoved in so v funkciji glavnega besedilnega toka, tako da ne morejo biti ločene ali izvzete iz besedila (Lukan 169), zato jih ne moremo opredeliti kot »stransko« besedilo, prav tako jih ne moremo uprizoriti, saj ostajajo na ravni jezika (so verbalizirane) oziroma je delni prehod v materialnost odvisen od vsakokratnega branja režije. Temeljna delitev na dialog in didaskalije je torej presežena, a hkrati ohranjena v tipografskem zapisu – ležeče je zapisana pripoved brezimnega lika in pokončno govor trupla (Pezdirc Bartol 170).

Avtorica tako s prenosom didaskalij v dogajalni tok prevprašuje dramsko formo in razkriva mehanizme obstoja gledališkega dela. V nekaterih drugih njenih besedilih pa je »stranskega« teksta celo več kot »glavnega« in tako te oznake postanejo popolnoma relativne.

»Videz« besedila se [...] ne razlikuje veliko od videza modernistične drame, vendar z izenačenjem različnih nivojev in dramaturških postopkov besedila avtorica ponuja enovit dramsko-uprizoritveni korpus, v katerem ni nič predpisano vnaprej oz. (skoraj) nič ne ustreza vnaprejšnjim predstavam ali dramskim konvencijam, ki naslovniku olajšajo razumevanje. Besedilo je treba šele (raz)ločiti, skozi branje v njem razbrati sestavne dele in jih nato usmeriti v »stransko« ali »glavno« smer oz., točneje, najti načine njihovega bralnega ali uprizoritvenega udejanjenja. (Lukan 170)

Semenič torej tako v *gostiji* kot v drugih delih ves čas krši oziroma postavlja pod vprašaj temeljne dramske konvencije, predvsem Ingardnovo formalno značilnost drame, tj. delitev na glavno in stransko besedilo, ter Szondijev pojem »absolutnost drame«, v povezavi s tem pa tudi status dramskega avtorja in naslovnika (bralca oziroma gledalca) (Pezdirc Bartol 166). Ubersfeld navaja tudi dejstvo, da je prva značilnost gledališkega besedila, »da ni nikoli subjektivno, ker se avtor prostovoljno odreče temu, da bi govoril v lastnem imenu; avtor je subjekt besedila le pri didaskalijah« (26–27). To značilnost pa Semenič v obravnavanem besedilu dvojno krši z že omenjenima potezama – prva je to, da pri didaskalijah ni subjekt avtorica sama, temveč pripovedovalec; druga, še bolj radikalna, pa je njena pojavitev v besedilu oziroma »vdor« vanj.

Neobičajna je tudi sama oblikovanost besedila, saj ni več delitve na dejanja in prizore. Replike niso zapisane po vlogah (ni eksplicitnega navajanja dramskih likov oz. njihovih replik z imeni), temveč besedilo teče kot pesnitev v svobodnih verzih, dolžina vrstic pa deloma sledi premolkom pri govoru, prehodi v novo vrstico večkrat nadomeščajo rabo ločil. Besedilo je namreč napisano brez končnih ločil (le tu in tam najdemo kakšen vprašaj) in v celoti s samimi malimi črkami – brez velikih začetnic, tudi pri lastnih imenih (Pezdirc Bartol 170; Lukan 168). »Drama se odvije v enem samem zamahu, ni razdeljena na prizore ali dejanja, njen ritem določa pripovedovalčevo uvajanje oseb iz naslova oz. gostov na večerji in pa menjavanje njegove ('epske') pripovedi z ('dramatično') izpovedjo trupla oz. trpinčene ženske« (Lukan 169). Navzven *gostija* tako bolj spominja na lirično pesnitev kot klasično dramsko besedilo.

Opredeleitev besedila *gostija* v okviru teorij postdramskega gledališča

Na podlagi analize vsebinskih in formalnih značilnosti besedila *gostija* ter pregleda nekaterih teorij sodobnega gledališča lahko nedvomno potrdimo, da delo Simone Semenič (oziroma vsaj *gostija* konkretno) ne more biti več opredeljeno kot tradicionalno, moderno oziroma konvencionalno dramsko besedilo, temveč spada v polje postdramskega gledališča. Na to kaže mnogo ujemajočih se značilnosti, izpostavljam naslednje:

- uporaba možnosti neposredne komunikacije s publiko – dialog se vrača med oder in občinstvo, medtem ko na odru pojema (odmik od reprezentacije k dogodkovnosti);
- eksperimentiranje s poskusi prebijanja fikcijskih omejitev in prestopanje meja konvencij (po Milohniću kategorija »nekonvencionalne dramatike«);
- mešanje različnih zvrstnih prvin (»epška« pripoved gostitelja, »dramatična« izpoved trupla, izgled »lirične pesnitve«).

Na prvi pogled bi lahko zaradi avtoričinega kršenja mnogih dramskih konvencij s skorajšnjo gotovostjo trdili, da *gostija* spada med ne več dramske tekste (Gerda Poschmann), katerih glavni značilnosti sta radikalna dekonstrukcija dramske forme oziroma njeno preoblikovanje ter vnašanje epskih in lirskih prvin (Troha, »Me« 91). V to kategorijo jo uvrsti tudi Pezdirc Bartol (2017). Leskovšek pa na neki točki izrazi svoj zadržek glede te uvrstitve in kot alternativno rešitev ponudi eno izmed novejših teorij sodobne dramatike – teorijo Birgit Haas, ki je uvedla termin »dramatisches Drama«, ki ga prevajamo kot »(spet) dramski gledališki tekst«² (»Dramska«, 443–444).

kar se dogaja v najbolj svežem sodobnem poglavju nemške dramatike, je prav povratak k likom, fabuli, narativu, logičnemu in jasnemu sižeju, pri tem dramatiki oziroma njihovi gledališki teksti v popolnosti ohranjajo zavest o ne več dramski dekonstrukciji tako gledališkega teksta in funkcije avtorja kot referencialnosti njegove sporočilnosti / za ‚spet dramski gledališki tekst‘ je obenem značilen povratak k zgodbi in torej tekstu, ki je strukturiran, celo hierarhično, ter je predvsem mimetičen / [...] / drža te ‚nove stare drame‘ je torej slična modernistični, poleg tega pa skuša izoblikovati ‚kritičen narativ sedanjosti‘ in ‚skuša vzpostaviti odnos s preteklostjo‘ (prav tam 444)³

Gre za avtorje in drame, za katere »je sicer značilna izkušnja ne več dramskega in s tem dekonstrukcije forme, a obenem tudi ponovno vračanje fabule, subjekta in naracije ter zunanjih referentov« (Troha, »Me« 91–92). Te elemente lahko kljub fragmentarnosti teksta opazimo tudi v *gostiji*.

To dramatiko torej zaznamuje ponovno uvajanje bolj ali manj razpoznavnega dramskega subjekta, ki je nosilec govora in dejanja, predvsem pa svojega osebnega pogleda na svet, obenem pa ravno slednji gradi tudi razpoznavno zgodbo celotne drame. Ob tem seveda ne gre za vračanje v nekakšen psevdorealizem, ampak za skrajno fragmentarno zgodbo, ki je zaznamovana s spoznanji postmodernizma. (prav tam 92)

² V tem prispevku uporabljamo izraz Nike Leskovšek, pri čemer se zavedamo, da bi lahko tovrstna besedila označili zgolj kot »dramski tekst« ali »dramski gledališki tekst«, vendar želimo s prislovom »spet« poudariti, da gre za ponovno uvajanje nekaterih značilnosti dramskega in ne za povratak v tradicijo. Občasno se v znanstvenih člankih uporabljajo tudi drugi slovenski izrazi, kot sta npr. »dramatična drama« (Toporišič) in »ponovno dramsko besedilo« (Troha).

³ Forma citata je enaka kot v izvorniku – Nika Leskovšek namreč v spremni besedi z naslovom »Dramska pisava za današnji čas« sledi stilu Simone Semenič z opuščanjem velikih začetnic, končnih ločil itd.

Haas ugotavlja tudi, da (spet) dramski gledališki tekst učinkuje z drugačnim načinom političnosti, in v zvezi s tem izpostavi dve točki: »prva je pozornost na strukturiranost in konstrukcijo teksta glede na novi odnos do realnosti, druga pa okrepitev vloge občinstva« (Leskovšek, »Dramska« 444). V povezavi s prvo točko Leskovšek pri Semenič izpostavi njeno samorefleksivnost, pri kateri ne gre samo za strukturno in funkcionalno komponento, temveč tudi za »refleksijo o strukturni pomoti na ravni političnega sistema«; kar se najprej zdi zgolj »znotrajestetska samonanašalna refleksija«, tu pravzaprav postane zadeva vsebine gledališkega besedila in obenem njene kritičnosti, ki pa se v tem primeru navezuje na širšo družbeno realnost in naš politični sistem (prav tam). Glede druge točke pa poudarja, da so »gledališki teksti simone semenič vedno nastajali z mislijo na njenega sprejemnika, na sodobnega, občutljivega, angažiranega in aktivnega bralca, gledalca in naslovnika njenega dramskega komunikacijskega modela« (prav tam 447). To se kaže predvsem v njenih monodramskih besedilih (na primer v *drugič*, kjer tekst bere oziroma uprizori sama publika), vsekakor pa lahko ti točki apliciramo tudi na besedilo *gostija*.

Povezavo z omenjenimi monodramskimi besedili odkriva tudi Ivana Zajc, ki v članku »Elementi monodrame in avtobiografskosti v besedilih Simone Semenič« z metodo računalniške stilometrije analizira besedila Simone Semenič, razdeljena glede na dialoško ali monološko obliko oziroma kombinacijo obojega. Ugotavlja, da iz avtoričinega osrednjega korpusa »slogovno izstopajo dela, ki jih zaznamujejo avtobiografski oziroma monodramski elementi« (Zajc 82), in kako ti elementi kršijo dramske konvencije. *gostija* je glede na rezultate njene analize uvrščena v skupino poleg besedil iz trilogije žrtve (*jaz, žrtev* – 2007, *še me dej* – 2009 in *drugič* – 2014), in sicer na podlagi monološkosti. Od preostalih treh del, ki so avtobiografska in imajo elemente monodrame, je sicer še najbolj oddaljena, vendar pretehta dejstvo, da se lika v njej ne pogovarjata v dialogu, temveč vsak od njiju govori v obliki monologa oziroma »prevlada ena, vseobsegajoča didaskalija, ki ima monološko obliko« (prav tam 86).

Bistveno vprašanje, ki nam pomaga pri »kategorizaciji« dramatike Simone Semenič, pa je naslednje:

s čim dramatika simone semenič učinkuje na gledalca oziroma bralca? / ali lahko učinek njene dramatike zvedemo na jezikovni učinek ter kombiniranje jezikovnih plasti, učinke medbesedilnosti in samonanašalnosti ali raje na pazljivo samorefleksivno skonstruiranost teksta s pazljivim doziranjem in izvabljanjem učinka zgodbe na gledalca [?] (Leskovšek, »Dramska« 448)

Odgovor za njen celotni opus bi bil zelo zapleten, saj se ti kriteriji spreminjajo od teksta do teksta ter so odvisni predvsem od razmerja med didaskalijami in replikami, to razmerje pa je tudi stvar odnosa med fikcijo in realnim (prav tam). Za *gostijo* pa lahko z veliko gotovostjo trdimo, da so samo besedilo, njegova samorefleksivnost in

učinek na bralca/gledalca dosti pomembnejši in močnejši od preostalih dramskih oziroma gledaliških komponent. »Vprašanje, kako vsa ta grozodejstva prikazati na odru, Semeničeva prenese na raven pripovedi, kot neposreden opis dogajanja, torej ne kot mimesis, temveč diegesis: Semeničeva vseskozi verjame v moč besede, besede so zanjo močnejše od podob« (Pezdirc Bartol 172). To v enem izmed intervjujev potrди tudi sama avtorica z naslednjo izjavo: »Publika je že tako navajena vsega nasilja, da bolj boli, če slišijo samo besede, tako mislim« (Klampfer 25).

Zajc je v okviru svoje raziskave analizirala tudi besedišče v prej omenjeni skupini besedil, v katero sodi *gostija*, in prišla do ugotovitve, da »izstopajo besede, ki se nanašajo na gledalce (npr. 'publikum', 'gledalec'), in besede, ki se nanašajo na avtorico ('simona', 'semenič') oziroma na like ('dramatis', 'personae')« (Zajc 89), kar kaže na močne metadramske težnje (nanašanje na samo dramo, gledalce in avtorico). Tudi Lukan (170) ugotavlja, da se metadramski elementi besedila *gostija* vzpostavljajo predvsem prek osrednjega lika – brezimnega pripovedovalca, ki neposredno nagovarja občinstvo in razkriva mehanizme gledališkega dela. Tako v dejanje vključi tudi gledalca, drama pa se skozi njegovo pripovedovanje »vzpostavi kot samozavedujoč se (meta) organizem, njegovi avtodeskriptivni in avtorefleksivni trenutki dramo razkrivajo kot dramo« (prav tam).

Poleg tega *gostija* prevprašuje tudi status dramskega avtorja, saj je avtorica omenjena že v samem naslovu dela in – kot že omenjeno – v dejanju tudi nastopi kot ena izmed gostij, kar Lukan poveže s postmodernističnim kompleksom 'smrti avtorja', ki »avtorju zagotavlja mesto zgolj v zasedbi dramskih likov oz. mu pusti, da kot ena izmed oseb stopi na oder in tam opravi svoje po nareku pripovedovalca« (169).

Z vsemi temi postopki avtorica nenehno ruši, a hkrati – paradoksalno – ravno s tem poudarja dramske in dramatične elemente. Z besedami Pezdirc Bartol: »Čeprav Semeničeva krši temeljne konvencije dramskega besedila, jih v metadramski obliki hkrati relativizira in revitalizira« (170). Zato je poglobitno vprašanje kategorizacije besedila *gostija*, ali avtoričini postopki ostajajo v okviru ne več dramskega ali pa ta okvir presegajo in postajajo spet dramski.

V članku »Dramska pisava po postdramskem« Tomaž Toporišič detektira več vrst preseganja ne več dramskih besedil in ugotavlja, da gre pri Semenič predvsem za »dekonstrukcijo in rekonstrukcijo reprezentacije realnosti« (113) oziroma za »številne postdramske postopke, ki pa jih avtorica sestavlja v učinkovite kritične tekste« (Troha, »Me« 98). Zato po Toporišičevem mnenju njene drame presegajo ne več dramsko pisavo (114):

Toda ta ne več dramskost kljub gosto posejanim metagledališkim in metadramskim komentarjem proizvaja tudi močno fikcijo in bralčevo identifikacijo. Dialoško obliko

sicer vztrajno predeluje v družbi z raznorodnimi besedilnimi strategijami: od odrskih 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«.

Odpira se tudi vprašanje reprezentacije oziroma prisotnosti dramskega dejanja. V *gostiji* je prisotno tako referiranje na realne like in situacije, neposredno nanašanje na probleme današnje družbe, kot tudi zahtevanje aktivne vloge od gledalca/bralca, predvsem v smislu čustvenega odziva. »Rezultat je močna družbena kritika, ki pa se gradi prek osebne izkušnje, ki gledalca angažira na čustveni ravni« (Troha, »Me« 101). Troha zato ugotavlja naslednje (prav tam):

Ta odziv odločilno gradi razumevanje drame, kar pomeni, da gre za nekakšno vzajemno učinkovanje reprezentacije in prezenca. Kar smo razumeli kot nasprotje (prim. npr. Fischer-Lichte), se vrača v nov krog kot spoj. Dramski tekst ponovno prenese referencialnost in je sposoben sproducirati koherentno sporočilo, a je obenem zaznamovan prav z izkušnjo postdramskega.

Avtorica torej ves čas preizkuša in premika meje dramskega pisanja ter ugotavlja, kako lahko dramsko (spet) obstaja v polju postdramskega. S tem se ukvarja tudi teorija postpostdramskega gledališča, ki ga je definirala Élisabeth Angel-Perez in v okviru katerega zaznava povratek h gledališču besed, v katerem »avtor ohranja svojo prisotnost skozi lirizacijo, epizacijo, esejizacijo in rapsodičnost« (v Toporišič 110). To gledališče je torej še vedno postdramsko, a se hkrati vrača k dramskosti in dramtizaciji – z besedami Angel-Perez gre za »eksperimente, ki pripadajo tako imenovanemu 'postdramskemu gledališču', a so kot (post)dekonstrukcijsko gledališče na koncu na novo dramtizirali vse, za kar so si prizadevali, da bi de-dramtizirali« (prav tam), kar odlično opiše formo *gostije* in pisanje Simone Semenič nasploh.

Znašli smo se torej na presečišču (post)postdramske dramatike in gledališča, kjer se posamezni načini pisanja šele vzpostavljajo, hkrati pa tudi prepletajo med seboj. Podobno na podlagi razmisleka o delih dramatičark Simone Semenič, Anje Hilling in Milene Marković v svojem članku izpostavlja tudi Toporišič (121–122):

Sodobna dramatika nas tako velikokrat izpostavlja dekonstrukciji nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo, značilni za postmimetično. Toda kljub motnjam v fikcijskem besedilnem kozmosu vzporedno vseeno vzpostavlja močan proces redramatizacije, intenzivnih zapletov in razpletov. Kot da bi se hkrati z dekonstrukcijo dramskega dogajal tudi proces ponovnega vnašanja dramskega in dramatičnega v postdramsko tkivo iger. Dramsko tako obstaja skupaj s postdramskim in postpostdramskim ter ne več dramskim.

Končnega in gotovega odgovora glede uvrstitve *gostije* v katero izmed sodobnih gledaliških teorij tako (še) nimamo; z gotovostjo lahko trdimo le, da spada v polje postdramskega gledališča, a znotraj njega vzpostavlja strategije ponovnega vračanja k dramskemu in dramtiziranemu, s čimer presega ne več dramska besedila in se že približuje okvirom (spet) dramskih gledaliških tekstov ter postpostdramskega gledališča.

Sklep

Prvo pomembno vprašanje, s katerim smo se ukvarjali, je etična razsežnost *gostije*. Bralec oziroma gledalec je namreč skozi besedilo ves čas dobesedno nagovarjan – avtorica tako zahteva njegovo dejavno sodelovanje, ga postavlja pred številne etične dileme in mu vzbuja krivdo oziroma vsaj zavedanje, da je tudi sam soodgovoren za stanje v družbi. In mi menimo, da z neposrednim in radikalnim načinom pripovedovanja zgodb mnogih žrtev to vsekakor doseže.

Nato pa smo ugotavljali, ali oziroma koliko lahko *gostijo* uvrščamo med ne več ali spet dramske gledališke tekste in v polje postdramskega gledališča. Po pregledu teoretskih značilnosti in njihovi primerjavi s tekstno prakso Simone Semenič smo prišli do zaključka, da se *gostija* v določenem deležu prekriva s pojmom ne več dramskega gledališkega teksta, a ga hkrati presega, zato jo lahko vsaj delno označimo kot (spet) dramsko besedilo. Prav tako lahko na podlagi teorij preostalih sodobnih gledaliških teoretikov potrdimo, da *gostija* sodi v postdramsko gledališče, hkrati pa se do neke mere že spogleduje s postpostdramskim gledališčem.

- Klampfer, Brina Rafaela. »Umetnost se gradi na napakah«. Pogovor s Simonom Semenič. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 94, št. 12, 2015, str. 22–28.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. DZS, 1998.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prevedel Krištof Jacek Kozak, Maska, 2003.
- Leskovšek, Nika. »Dramska pisava za današnji čas«. *Tri drame*, Simona Semenič, Beletrina, 2017, str. 432–477.
- . »Po trnovi poti od žrtve do junakov znotraj neke skupnosti 'mnogo mnogo let nazaj' ali zgodba o tem, kako so se drama Simone Semenič, Ljuba, Vera, Nada in Sofija sredi ljubega 'miru' znašle v največjem slovenskem narodnem gledališču, in drugi narodni miti«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 94, št. 12, 2015, str. 12–21.
- Lukan, Blaž. »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja«. *Slovenska dramatika*, uredila Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012.
- Milohnič, Aldo. *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Maska, 2009.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič«. *Primerjalna književnost*, letn. 40, št. 2, 2017, str. 165–180.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prevedla Suzana Koncut, Maska, 2010.
- Semenič, Simona. *zgodba o nekem slastnem trupu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima*. SiGledal, sigledal.org/w/images/0/09/Gostija.pdf. Dostop 7. december 2021.
- 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. »Družba v slovenski dramatiki pod socializmom in danes: primer dveh dram Dušana Jovanovića in Simone Semenič«. *Primerjalna književnost*, letn. 42, št. 1, 2019, str. 37–48.
- . »Me slišiš? Simone Semenič in vprašanje ne več dramske pisave«. *Amfiteater*, letn. 9, št. 1, 2020, str. 89–101.
- Ubersfeld, Anne. *Brati gledališče*. Prevedel Jan Jona Javoršek, Mestno gledališče ljubljansko, 2002.
- Zajc, Ivana. »Elementi monodrame in avtobiografskosti v besedilih Simone Semenič«. *Amfiteater*, letn. 7, št. 2, 2019, str. 80–98.

In this paper, we will focus on one of the most active and successful artists in the contemporary Slovenian theatre, the dramatist Simona Semenič, and one of her most theoretically intriguing texts, *the feast or the story of a savory corpse or how roman abramovič, the character janša, julia kristeva, age 24, simona semenič and the initials z. i. found themselves in a tiny cloud of tobacco smoke* (2010). We will look at how the text affects the viewer/reader, whom the author directly and constantly addresses through the character of the narrator. Based on an analysis of the form and content of the selected text, we will assess to what extent it can be classified as no-longer-dramatic text (Poschmann) or as "dramatic drama" (*dramatisches Drama* – Birgit Haas) and put in the field of postdramatic theatre (Lehmann). The paper aims to analyse the (no longer or again?) dramatic form of *the feast*, the specifics of the author's writing style and the construction of the text. On the other hand, it also aims to explain the author's methods of emphasising the ethical and moral responsibility of those involved (especially the readers/viewers) in the happening.

Keywords: Simona Semenič, *the feast*, dramatic form, postdramatic theatre, no-longer-dramatic text, dramatic, drama, ethics

Lara Jerkovič is a graduate in comparative literature and sociology who is continuing her studies in the master's programme Speech Forms at the Academy for Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana. She is currently working on her master's thesis, which will focus on the specificity of Tilen Artač's presenter's speech and impersonations. In autumn 2020, under the mentorship of language and speech consultant Martin Vrtačnik, she assisted in the Ljubljana City Theatre (MGL) for the performance *Unbearably Long Embraces*. In 2021, she did her first independent theatre language and speech consulting, in the Slovene Permanent Theatre in Trieste (SSG Trst), for the performance *Scented Secrets*. In her free time, she is active in the cultural and artistic field – as an amateur actress, festival volunteer and participant in workshops and seminars.

lara.jerkoviic@gmail.com

Dramatic Form and the Ethical Dimension of the Text *the feast* by Simona Semenič

Lara Jerkovič

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

This paper deals with the content and formal analysis of Simona Semenič's text entitled *the feast or the story of a savory corpse or how roman abramovič, the character janša, julia kristeva, age 24, simona semenič and the initials z. i. found themselves in a tiny cloud of tobacco smoke* (2010, hereafter referred to as *the feast*). Semenič is one of the most prominent and radical playwrights in contemporary Slovenian drama. Her writing breaks with established conventions of drama, which is evident in the absence of punctuation and capitals, and above all in the transcendence of the division between the main and the side text, as the *didascalies* in her works are no longer (only) staging directions but become an equal part of the text. In her texts, Semenič raises various social-critical themes and ethical questions and involves the reader/viewer in the action, thus placing him/her in the role of a participant in the action and, above all, co-responsible for the state of society.

At the same time, in her texts, she is never only concerned with a fictional or ideological construction of the world, which she tries to deconstruct, but is also interested in descending into the real. This would be difficult to achieve in the framework of a traditional drama, which takes place in a fictional world, is trapped in its own absoluteness, and its author (as narrator) is absent. That is why Semenič persistently resists and problematises these conventions: she addresses the spectator; she does not accept the position of a neutral or superior author who merely observes the situation from the outside but constantly poses challenges and even intrudes into her plays herself, with subjective remarks and various intermezzi. Her writing thus represents the intrusion of the real and the performative into dramatic fiction, thus destroying its structure, rules and laws.

The text *the feast* has a strong ethical imperative because it directly addresses the active reader/viewer. But here, we do not understand the notion of "active participation" in the sense of physical involvement in a performance, as, for example, avant-garde theatre aspired to, but rather from Rancière's definition that "seeing is also action".

Therefore, being a reader or a spectator is not a passive position that needs to be turned into an activity because it is an active activity in itself. The spectator is involved in the performance on an emotional and cognitive level. Semenič's work does indeed demand the engagement of the reader/viewer. Not in a political sense but in the sense of resolving the questions, ideas and feelings her drama raises.

Regarding the dramatic form, we note that Simona Semenič's writing is characterised by both the undermining of established reading conventions and the destabilisation of the fundamental concepts of drama theory. Slovenian theatre critic and dramaturg Blaž Lukan defines *the feast* as a new textual practice that falls within the methodological field of the postdramatic, as defined by the German theorist Hans-Thies Lehmann in his work *Postdramatic Theatre*. In Lukan's view, these new textual practices are not about a radical break with traditional, nor even modern, playwriting. Instead, they are rather a radicalisation (and at the same time a transcendence) of certain formal dramaturgical procedures. Based on an analysis of the contextual and formal characteristics of the text *the feast* and a review of some theories of contemporary theatre, we can undoubtedly confirm that Simona Semenič's work (or at least *the feast* specifically) can no longer be defined as a traditional, modern or conventional dramatic text, but belongs to the field of postdramatic theatre. This is reflected in several converging features, highlighting the following: 1) using the possibility of direct communication with the audience; 2) dialogue returns between stage and audience while diminishing on stage (moving away from representation towards eventfulness); 3) resisting notions of traditional theatre such as imitation, catharsis, illusion, etc. (e.g., by breaking down the fourth wall); 4) experimenting with attempts to break through fictional constraints and crossing the boundaries of conventions (according to Aldo Milohnić, the category of "unconventional drama"); 5) mixing different genre elements ("epic" narration of the host, "dramatic" confession of the corpse, the appearance of a "lyric poem").

At first glance, due to the author's violation of many dramatic conventions, one could almost certainly say that *the feast* belongs to the category of no-longer-dramatic texts (Gerda Poschmann), whose main characteristics are the radical deconstruction of the dramatic form or its transformation, and the introduction of epic and lyrical elements. Some theorists (e.g., Nika Leskovšek, Tomaž Toporišič), however, express their reservations about this classification and offer as an alternative solution one of the more recent theories of contemporary drama – the theory of Birgit Haas, who introduced the term *dramatisches Drama* or "dramatic drama".

Semenič is constantly testing and pushing the boundaries of playwriting and discovering how the dramatic can (again) exist in the field of the postdramatic. This is also the subject of the theory of post-postdramatic theatre, defined by Élisabeth Angel-

Perez. She perceives a return to the theatre of words, in which the author maintains one's presence through lyricisation, epicisation, essayisation and rhapsodicisation. This theatre is therefore still postdramatic, but at the same time, it returns to drama and dramatization. Angel-Perez describes it as "experiments that belong to the so-called 'postdramatic theatre', but as (post)deconstruction theatre, they ended up re-dramatising everything they were trying to de-dramatise", which perfectly describes the form of *the feast* and the writing of Simona Semenič in general.

We find ourselves at the intersection of (post)postdramatic drama and theatre, where the individual modes of writing are still being established, but they are also intertwined. Therefore, we do not (yet) have a definitive and certain answer as to whether *the feast* belongs to any of the contemporary theatre theories. We can only say with certainty that it belongs to the field of postdramatic theatre. However, within it, it establishes strategies of revisiting the dramatic and the dramatised, thus going beyond the no-longer-dramatic texts, and contains elements of dramatic drama and post-postdramatic theatre.

Prispevek izhaja iz teorije o seksualnosti kot družbeni strukturi, ki jo med drugim opredeljujejo seksualne kulture s svojimi značilnimi diskurzi in imperativi. Analiza identifikacijskih elementov restriktivne in permissivne seksualne kulture v dveh dramskih besedilih Simone Semenič, in sicer *to jabolko, zlato in jerebika*, *štrudelj, ples pa še kaj*, je pokazala, da je ena od središčnih tem v obeh dramskih besedilih prav seksualnost. Še več, dramatičarka tematiziranje seksualnih kultur postavlja v okvir družbenih sprememb pri organiziranosti seksualnosti. Dramski subjekt se znajde v primežu modernizacije seksualnosti, od koder pa se s težnjami po detradicionalizaciji in individualizaciji lastne seksualnosti ter ob spremembi seksualne morale osvobodi. Simona Semenič v tem smislu osvobodi predvsem žensko, ki ob zavračanju tradicionalnega pogleda na seksualnost, lastnega rimskokatoliški cerkvi, in ob družbenih spremembah pri organiziranosti seksualnosti v (post)socialistični družbi prehodi pot od seksualne zadržanosti do seksualne liberalizacije. Analiza dokazuje, da je seksualno osvobojena ženska, kot jo tematizira Simona Semenič, novost v slovenski dramatiki.

Ključne besede: slovenska dramatika, Simona Semenič, seksualnost, družbene spremembe, seksualne kulture

Pavel Ocepek je študiral slovenski jezik in književnost na Filozofski fakulteti Univerze v Mariboru, kjer je leta 2005 zagovarjal magistrsko delo *Dramatika Drage Potočnjak*, zdaj pa pripravlja doktorsko disertacijo z naslovom *Seksualnost v slovenski dramatiki*. Kot učitelj slovenščine na tuji univerzi je zaposlen na Centru za slovenščino kot drugi in tuji jezik pri FF UL. Po 12 letih dela na Univerzi Gent (Belgija) zdaj slovenščino poučuje na Filozofski fakulteti Univerze v Sarajevu (BiH). Ob raziskovanju slovenske dramatike se posebej posveča promociji slovenske literature in kulture.

pavel.ocepek@ff.uni-lj.si

Seksualno osvobodjena ženska: seksualnost in seksualne kulture v dveh dramah Simone Semenič¹

Pavel Ocepek

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Uvod

Med raziskovalci (Pezdirc Bartol, Lukan, Jacek Kozak, Troha, Toporišič idr.) dramske pisave Simone Semenič (1975) velja poenoteno mnenje, da gre za v zdajšnjosti najpomembnejšo sodobno slovensko dramatičarko, ki v svojih dramah, kot izpostavlja Pezdirc Bartol, problematizira »vojne, represijo zahodnega sveta, nesmiselnost birokratskih predpisov, vsiljene družbene vloge, razmerje med izjemnim posameznikom in povprečnostjo množice, institucionalno podprto nasilje, mehanizme moči in oblasti ter na drugi strani vprašanje empatije, družbene odgovornosti, razumevanje drugega oziroma drugačnega« (»Specifičnost« 176), pri čemer osrednje dramsko dogajanje pripada marginalnim družbenim skupinam in »prinaša etične premisleke o stanju sodobnega sveta« (»Zofka« 29).

Mateja Pezdirc Bartol še ugotavlja, da je v zadnjih letih mogoče v dramski pisavi Simone Semenič opaziti premike k tematizaciji seksualnosti in ženske želje po seksualnem užitku (»Zofka« 27). Podobno piše tudi Šorli, in sicer da »[v] zadnjih besedilih [...] Simona Semenič razvija predvsem erotični besednjak in se pogumno loteva (ženske, a lahko bi zapisala tudi – sodobne) seksualnosti na način, ki ga v slovenski dramatiki, a tudi evropski, še nismo videli« (9).

Seksualnost je kot kulturna in družbenozgodovinska konstrukcija ena od dejavnosti v življenju človeka, zato jo kot tako dramatiki ubesedujejo skozi reprodukcijo medčloveških odnosov. Razumevanje seksualnosti, pravi Foucault (121), je vedno in zgolj družbeno, pri čemer seksualnost soustvarjajo različni zgodovinski, družbeni, kulturni, ekonomski, politični in biološki dejavniki. Seksualnost se razvije v specifičnem kulturnem kontekstu, predstavlja svojevrsten del družbene realnosti in ima v večini družb ključno vlogo pri legitimaciji ustaljene spolne delitve, hkrati

¹ Raziskava je del doktorske disertacije *Seksualnost v slovenski dramatiki*, ki nastaja pod mentorstvom red. prof. dr. Mateje Pezdirc Bartol in somentorstvom red. prof. dr. Alojzije Zupan Sosič na FF UL.

pa je seksualnost pomemben dejavnik pri individualni konstrukciji posameznikove identitete (Bozon 8–14). Weeks (*Making 16*) oblikovanju identitete dodaja še vpliv medijskih in umetniških upodobitev seksualnosti.

V slovenskem literarnovednem prostoru seksualnost v dramatikki še ni bila predmet znanstvenega preučevanja pa tudi v svetovnem merilu je preučevanje seksualnosti v književnosti za zdaj redko (prim. Gwynne in Poon) ter ni izrecno povezano s seksualno identiteto in seksualnim performiranjem. Prav to dvoje bo zato v središču naše študije, in sicer, kot že naslov prispevka nakazuje, študije dveh dramskih besedil Simone Semenič: *to jabolko, zlato* (2016) in *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* (2017).

Seksualnost je seveda že desetletja predmet obravnave različnih pristopov in številnih teorij (Kuhar, Foucault, Bozon, Garton, Weeks, Nye, Heath idr.), zato teoretsko izhodišče tukajšnje analize ožimo na (a) koncepte družbenih sprememb pri organiziranosti seksualnosti in (b) na identifikacijske elemente seksualnih kultur.

Dramsko dogajanje v besedilu *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* je postavljeno v leto 1963, v dramu *to jabolko, zlato* pa v sedanost. Posledično analiza vključuje družbene spremembe pri organiziranosti seksualnosti v dveh obdobjih (Švab, Bernik, Giddens, Wouters, Bauman, Beck, Beck-Gernsheim, Bock idr.): (a) v obdobju moderne družbe, tj. v času od industrijske revolucije pa do šestdesetih let 20. stoletja, in (b) v obdobju družbe pozne modernosti, tj. v času od konca šestdesetih let 20. stoletja do danes. Pri tem upoštevamo (Švab, »Med tradicionalno« 66), da je razmejitev med obdobjema ohlapna, razlika pa predvsem v tem, da se v modernih družbah ljudje lahko zanašajo na nevprašljivo gotovost tradicije in avtoritete, podedovano iz predmodernosti, v družbah pozne moderne pa nastopita izguba smisla ter refleksiven in kritičen odnos do tradicije in avtoritete.

Z družbenimi spremembami pri organiziranosti seksualnosti so neločljivo povezani tudi identifikacijski elementi seksualnih kultur (prav tam), in sicer treh: restriktivne, permissivne in subverzivne (Švab, Jackson, Braun idr., Nicolson in Burr, Poots). Za moderne družbe je značilna restriktivna seksualna kultura, ki je sicer navzoča tudi danes, a ne več kot prevladujoča, v družbah pozne moderne namreč prevladuje permissivna seksualna kultura. V zadnjih desetletjih se jima je pridružila še subverzivna seksualna kultura, poimenovana tudi kvir, transseksualna kultura. Nosilci identifikacijskih elementov, ki opredeljujejo seksualnost v vsaki izmed seksualnih kultur, so seksualne identitete. Ločimo binarne oz. stabilne in nebinarne oz. nestabilne seksualne identitete. Med prve prištevamo heteroseksualnost, homoseksualnost in biseksualnost, med druge pa panseksualnost, aseksualnost, novo ali pokvirjeno biseksualnost, poliseksualnost idr. (Bancroft, Perger, Rahne-Otorepec in Zajc). Za restriktivno in permissivno seksualno kulturo so tipične binarne seksualne identitete, za subverzivno pa nebinarne. Ker Simona Semenič seksualnosti v obeh obravnavanih

dramah ne ubeseduje z nebinarnimi seksualnimi identitetami, subverzivne seksualne kulture ne obravnavamo v tem prispevku.

V prispevku nas bo torej zanimalo naslednje:

1. s katerimi koncepti družbenih sprememb pri organiziranosti seksualnosti v modernih družbah in družbah pozne moderne ter
2. s katerimi identifikacijskimi elementi restriktivne in permisivne seksualne kulture

Simona Semenič ubeseduje seksualnost v dramskih besedilih *to jabolko, zlato in jerebika, štrudelj, ples pa še kaj*. Do odgovorov bomo prišli s sociološko in literarnovedno analizo ter z interpretacijo besedil.

Kritične študije seksualnosti

Preučevanje seksualnosti sta v dvajsetem stoletju zaznamovala predvsem esencialistični in družbenokonstruktivistični pristop, pri čemer to »nista ločeni teoriji, pač pa teoretska okvira ali temelja, na katerih so različne znanosti gradile svoje teoretske opredelitve konceptov seksualnosti, spola in podobno« (Kuhar 17), danes pa so njuno vlogo prevzele t. i. *kritične študije seksualnosti* (*Critical Sexualities Studies*), ki vključujejo kritične teorije, epistemološki anarhizem, feminizem, multikulturalizem, teorijo diskurza, družbeni konstruktivizem, teorijo stališč, kvir teorijo, transseksualno teorijo, kritični realizem, kritični humanizem, postkolonializem, interpretativno etnografijo idr. Plummer (»Social« 40) ugotavlja, da kritične študije seksualnosti pomenijo obrat od iskanja ene same resnice o seksualnosti v iskanje, argumentiranje in teoretiziranje pluraliziranih resnic. Na prelomu tisočletja je globalizacija seksualnosti postala glavna tema proučevanja, pri čemer raziskovalci sodobno seksualnost obravnavajo kot hibridno in svetovljansko, podvrženo širšim procesom globalizacije in glocalizacije. Gre za zavedanje obstoja seksualne raznolikosti tako znotraj posameznih kultur kot tudi med kulturami samimi oz. za raziskovanje seksualnega svetovljanstva, pri čemer seksualno svetovljanstvo pomeni, da človek gleda navzven po vsem svetu in se nauči sprejemati seksualne svetove in perspektive drugih (Plummer, »Critical« 160–161)².

Nasproti seksualnemu svetovljanstvu stoji seksualni fundamentalizem, torej tisti, ki zavračajo pluralistične poglede na seksualnost in se sklicujejo na sveto besedilo, pri čemer ima to strogo in enotno razlago seksualnosti (npr. *Biblija, Koran*). »V svojem najbolj očitnem pozivu seksualni fundamentalizem ohranja močno ločnico med

² Tudi Beck (»The Cosmopolitan« 7) piše, da je vsepovezanost s seboj prinesla določeno vrsto empatije do idej, da se »lokalne, nacionalne, etične, verske in prevladujoče kulture ter tradicije med seboj prepletajo in medsebojno povezujejo – kozmopolitizem je brez provincializma prazen, provincializem brez kozmopolitizma pa slep«.

moškimi in ženskami, izjemno superiornosti heteroseksualcev in iztrebljanje vseh perverzности« (Plummer, »Critical« 162).

Kritične študije seksualnosti v središče raziskav postavljajo tudi telo, in sicer kot z erotiko in seksualnostjo nabit simbol, ki ima različne seksualne pomeni in oblike utelešenja. Utelešenje vključuje zavedanje, da posedujemo in upravljamo lastno erotizirano in seksualizirano telo, pri čemer smo v tujem telesu ali imamo tuje telo v sebi, obenem pa prakticiramo erotične in seksualne aktivnosti s pomočjo posameznih delov teles ter družbenih vlog, s katerimi občudujemo telesa: jih gledamo, si jih želimo, se jih dotikamo, božamo, vanje penetriramo in z njihovo pomočjo doživimo orgazem (Plummer, »Queers« 526–528).

Koncepti družbenih sprememb pri organiziranosti seksualnosti v modernih družbah

V modernih družbah spremembe pri organiziranosti seksualnosti potekajo od jedrne družine, romantične ljubezni³ prek sekularizacije seksualnosti do plastične seksualnosti in seksualne revolucije, kar kaže, da modernost predstavlja revolucijo v primerjavi s predhodnimi obdobji, kajti, kot meni Bauman (19), gre za obdobje hitrih družbenih sprememb, ki so v zelo kratkem času popolnoma pretresle in spremenile tradicionalne načine življenja.

Od konca devetnajstega stoletja postaja seksualnost z razvojem seksologije, psihoanalize, družboslovnih znanosti, še posebej sociologije in antropologije, produkt družbe. Znanost obravnava seksualnost kot naravno značilnost v življenju posameznika in tudi kot izum človeške domišljije. Posameznik začne seksualnost doživljati subjektivno, kar se kaže v odmiku od rimskokatoliških norm jedrne družine (Weeks 131–139). Dejstvo, da nadzor nad seksualnostjo preide v roke medicine in državnih institucij (politike rojstev), vodi v sekularizacijo vsakdanjega življenja. Sekularizacija pomeni zaton vpliva cerkve ter večanje vloge posvetnih ideologij in razlag (Goody 26). Ker vera vse bolj izgublja pomen, ima za posledico vse več nadzorovanih rojstev, splavov in ločitev. Rezultat tega je sekularizacija seksualne želje, ki se premesti v sfero zasebnega in tako postane last posameznika. S tem se odpre prostor seksualnemu zadovoljstvu (Nye 329) oz. seksualnost prvič v celoti postane lastnost posameznikov in njihovih medsebojnih dogovorov (Giddens 4). Tako

³ V prispevku izraz romantična ljubezen, poimenovana tudi viktorjanska, salonska ali bidermajerska ljubezen, uporabljamo v sociološkem pomenu (Bauman, de Rougemnot, Giddens) in ne kot literarnozgodovinski pojav, tipičen za literarno obdobje romantike. Namreč, gre za ljubezen, ki v viktorjanski dobi kot naslednica dvorske ljubezni izhaja iz ljubezenskih idealov, tesno povezanih z moralnimi vrednotami krščanstva, pri čemer idealizacijo boga nadomešča objekt poželenja, sicer značilnega za strastno ljubezen (Giddens 44). Ker je bila strastna ljubezen v družbi nezaželena, ni mogla biti priznana kot legitimna osnova zakonske zveze. Ta družbeni manko nadomesti romantična ljubezen, in sicer s sposobnostjo čustvovanja. Romantična ljubezen vztraja v družbi vse do dvajsetega stoletja, ko, kot meni Beck-Gernsheim, sekularizacija seksualnosti povzroči korenite spremembe zakonske zveze in družine (nav. po Beck in Beck-Gernsheim, *Popolnoma* 59).

razsrediščeno seksualnost, osvobojeno in odrezano od povezanosti s prokreacijo, sorodstvom in generacijami, Giddens (8, 34) poimenuje *plastična seksualnost*.

Plastična seksualnost se kaže v prelomu s tradicijo, med drugim tudi s t. i. revolucijo ženske seksualne avtonomije. Če je do sredine dvajsetega stoletja še prevladoval koncept moške seksualnosti, ki temelji na seksualni želji in gonu, Wouters (228) ga imenuje seksualno poželenje (»lust-dominated«), in koncept ženske seksualnosti, ki izhaja bodisi iz romantične ljubezni bodisi je utemeljen s partnersko zvezo (»relationship-dominated«), temu ob koncu petdesetih let dokončno sledijo spremembe razumevanja morale pri obravnavanju želje po (le) seksualnosti. V šestdesetih letih narašča vzajemno pričakovanje privolitve v seksualni odnos pa tudi pomembnost seksualnega užitka pri ženskah. Ob javnih diskusijah o ženski seksualnosti, njeni seksualni želji, gonu in seksualnem užitku prihaja do pospešene emancipacije seksualnih emocij in impulzov, moški pričnejo resneje obravnavati ženske seksualne želje, naučijo se uživati v ženskem seksualnem vznurjenju, ob tem pa poraste število žensk, ki pričnejo slediti zavedanju o lastni seksualnosti (prav tam 230). Vse to pa v drugi polovici šestdesetih let vodi v seksualno revolucijo.

Za seksualno revolucijo Bernik (16) sicer pravi, da je bilo seksualno vedênje »tudi v času pred ‚seksualno revolucijo‘ bolj dinamično in domiselno, kot so dopuščale takratne javne predstave o ‚spodobni‘ spolnosti, in da je vsaj manjši del prebivalstva s svojim eksperimentalnim odnosom do spolnosti pripravljala pot za obsežne spremembe«. Tej ugotovitvi lahko pritrdimo z že omenjeno plastično seksualnostjo in postopnimi spremembami v uravnoteženju moške in ženske seksualnosti, ki so potekale v prvi polovici dvajsetega stoletja. Tako Grant upravičeno zatrjuje, da seksualne revolucije nikoli ni bilo, ampak so se radikalne ideje, ki so obstajale že prej, le predstavile širši javnosti, in sicer kot posledica interesa množičnih medijev (nav. po Nye 360). Danes pa velja prepričanje, da je seksualna revolucija sicer vplivala na seksualnost, vendar ne toliko na dejanske obrazce seksualnega vedênja kot na družbeno predstavo o seksualnosti (Bernik 15).

Koncepti družbenih sprememb pri organiziranosti seksualnosti v družbah pozne moderne

Družbo pozne moderne od konca šestdesetih let zaznamujejo zlasti procesi individualizacije in detradicionalizacije (Beck in Beck-Gernsheim, *Individualization* xx-xxv) ter globalizacije. Ti procesi se kažejo predvsem v preoblikovanju pojmovanja družine in posameznika v razmerju do seksualnosti. Posamezniki se v procesu individualizacije osvobajajo ponotranjenih seksualnih vlog, ki jih ideologije industrijskih družb pozne modernosti preoblikujejo v življenjske sheme malih družin,

pri čemer to, »kar je ali bi lahko bilo družina, zakonska zveza, starševstvo, erotika ali ljubezen, ni več predpostavljeno, očitno ali splošno veljavno, temveč predstavlja nekaj, kar se od posameznika do posameznika ter od ene zveze do druge razlikuje in spreminja glede na posamične vsebine, omejitve, izključevanja, norme, morale in možnosti« (Beck in Beck-Gernsheim, *Popolnoma* 11–12). Zakonsko zvezo počasi zamenjujejo razmerja, ki jih Illouz (177) poimenuje »samostojne epizode, med seboj nepovezani delčki izkušnje, ki imajo za posledico fragmentiranje izkušnje ljubezni na ločene čustvene enote«. Središče dogajanja pozne modernosti tako postane jaz, družba pa orodje, ki posamezniku omogoča oblikovanje individualnega življenja, tudi seksualnega (Beck in Beck-Gernsheim, *Popolnoma* 50–57). Iz tega izhaja bistvena lastnost, tj. *refleksivnost* (Bernardes 39; Švab; Nova 218), in sicer v pomenu, da novo besedišče o seksualnosti, misli in pojmi ter teorije začnejo pronicati v samo družbeno življenje ter ga pomagajo preurejati (Giddens 35).

Zygmunt Bauman (19) družbene spremembe pri organiziranosti seksualnosti v pozni moderni oblikuje s triado *prosto lebdeči erotizem – sotočni interesi – čisti užitek*,⁴ pri čemer izhaja iz spoznanja, da se v polju seksualnosti odcepijo in osamosvojijo trije ključni elementi: prokreacija, erotizem in ljubezen. Ljubezen zaobjema vzpostavljanje in ohranjanje na seksualnosti temelječih odnosov, erotizem pa zadeva vse procese medosebnih interakcij za doseganje seksualnega užitka (19–21). Ker seksualni užitek ni več povezan niti s prokreacijo niti z ljubeznijo je »[s]polna aktivnost ozko usmerjena na orgazmske učinke; ne glede na njene konkretne namere in namene se postmoderna spolnost suče okrog orgazma« (prav tam 24). Baumanova (25–32) definicija (prosto lebdečega) erotizma tako temelji na zaznamovanosti seksualnosti (a) z na sedanost omejenim doživljanjem časa; (b) z naraščajočo fluidnostjo in prilagodljivostjo osebnih identitet; (c) s hitrim siromašenjem človeških odnosov, ki sta jim odvzeta intimnost in emocionalnost. Seksualni užitek, meni Bernik (11), v Baumanovi postmoderni družbi zaživi tvegano samostojno življenje, pri čemer partnerska razmerja, ki predstavljajo predvsem legitimen okvir za čisti užitek, temeljijo na sotočnih interesih. Te pooseblja preudarni posameznik, ki skuša s čim manjšim vložkom doseči čim večje užitke in ki pri tem v partnerskih zvezah vztraja, dokler so izpolnjena njegova pričakovanja oz. interesi. Edine omejitve so tako povezane z normo kot temeljem sotočnih interesov, od seksualnih partnerjev se pričakuje vzajemnost v spoštovanju, enakopravnost in avtonomija (prav tam 11).

Organiziranost seksualnosti v socialističnih družbah zaznamujeta dva pogleda. Prvi (Sztompka) zagovarja zapoznelo modernizacijo za demokratičnimi in ekonomskimi spremembami zahodnih družb, priznava pa, da so področje seksualnosti zaznamovale hitre spremembe, ki so zmanjševale razliko med vzhodom in zahodom. Drugi pogled

⁴ Baumanovo triado nekoliko drugače oblikuje Giddens (2010), in sicer *plastična seksualnost – sotočna ljubezen – čisto razmerje*, pri čemer je plastična seksualnost, kot že rečeno, značilna za celotno dvajseto stoletje, sotočna ljubezen in čisto razmerje pa za zahodne družbe v pozni moderni.

(Starke in Weller; Bernik) pa podpira idejo, da socialistični sistemi niso znatno vplivali na seksualnost, saj se je ta spreminjala neodvisno od sistema samega. Starke in Weller menita, da so bile v zahodnih družbah zaradi kulturne pluralnosti spremembe na področju seksualnosti predvsem opaznejše, glasnejše, bolj javne in diskurzivne (nav. po Bernik 21), kar kaže na to, da so bile spremembe pri organiziranosti seksualnosti v socialističnih družbah redkeje predmet družbene in individualne refleksije. Temu pritrjuje tudi Bernik (21), ki zapiše, da »se zdi utemeljena trditev, da so v Sloveniji obstajale številne okoliščine in dejavniki, ki so od šestdesetih let prejšnjega stoletja omogočali spreminjanje spolnosti v smeri, ki se je v glavnem ujemala s trendi, ki so prevladovali v zahodnih družbah«. ⁵

Restriktivna in permisivna seksualna kultura

V prispevku za potrebe analize obravnavamo restriktivno in permisivno seksualno kulturo, pri čemer je za opredelitev določene seksualne kulture pomembna identifikacija elementov, ki opredeljujejo poglede na seksualnost, saj v vsaki seksualni kulturi prevladujejo značilni diskurzi in imperativi (Švab, »Med tradicionalno« 67). Jackson poudari, da v restriktivni (dominantni, tradicionalni, patriarhalni) seksualni kulturi prevladujejo diskurz moškega seksualnega gona, biološki imperativ in koitalni imperativ ter da poseduje tradicionalni pogled na žensko in moško seksualnost oz. »podpira maskulinistični model seksualnosti kot generične seksualnosti« (nav. po Švab, »Med tradicionalno« 67). V permisivni (rezidualni, liberalni) seksualni kulturi prevladujejo permisivni diskurz, diskurz recipročnosti in psevdorecipročnosti ter orgazmični imperativ, pri čemer je seksualnost organizirana v polju užitka in podprta s seksualizacijo javne sfere ter s seksualno komercializacijo (prav tam).

Seksualno življenje je v restriktivni seksualni kulturi omejeno na heteroseksualni seksualni odnos, pri čemer standardni seksualni scenarij vključuje predigro, ki se nadaljuje v vaginalni seksualni odnos, ta vodi v orgazem in v končno sprostitvev. ⁶ Seksualnost je uravnavana s strani moškega, njegovega penisa, in je falocentrična. Jedro seksualnega odnosa predstavljajo moške seksualne veščine in njegovo performiranje, pri čemer so ključni elementi penis, erekcija in moški orgazem (prav tam 68). Moška seksualnost tako predstavlja aktivno polje v seksualnem aktu, ženska pa pasivnega, podrejenega moškemu in povezanega s prokreacijo (Braun idr., »Interruptus« 36).

Diskurz moškega seksualnega gona izhaja iz predpostavke, da moško seksualnost vodi močna biološka potreba oz. gon, ki temelji na bioloških in reproduktivnih

⁵ Tudi Anđelka Milić zagovarja tezo, da imajo družbene spremembe pri organiziranosti seksualnosti v socialistični Jugoslaviji precej podoben potek kot na zahodu (122).

⁶ Standardni scenarij je dejanski model, ki sta ga predstavila Masters in Johnson, tj. cikel človekovega seksualnega odzivanja, objavljen v knjigi *Human Sexual Response* (1966).

argumentih ter je v nenehni pripravljenosti na performiranje (Nicolson in Burr 1739). Biološki diskurz moško seksualnost kaže kot enostavno, linearno in neproblematično (Braun idr., »The ‚Fair deal‘« 238), poudarjena je moška seksualna kompetenca in njena realizacija, in sicer v nizu: zapeljevanje – erekcija – penetracije – orgazem (Lorentzen 71–75). Koitalni imperativ pa predpostavlja, da je vaginalni seksualni odnos brezpogojno normativen, naraven seksualni scenarij za heteroseksualce in bistvena oblika seksualnega odnosa (Braun idr., »Interruptus« 62). Primat koitusa, ki ga je v petem stoletju v imenu rimskokatoliške cerkve ustoličil Avguštín, nad ostalimi seksualnimi praksami zagotavlja zahteva po prokreaciji in argument, da se moško in žensko telo anatomsko ujemata, saj je po naravi vagina najbolj ustrezno mesto za penis. Koitalni imperativ je zaznan, kadar gre pri seksualnem odnosu za penetracijo, tj. vstavev penisa v vagino. Pri tem je koitus razumljen kot ključno in obvezno dejanje v seksualnem aktu oz. ultimativni cilj (prav tam 56).

Temelj permisivne seksualne kulture, meni Hollway, je svobodno seksualno izražanje, pri čemer partnerja veljata za enakovredna seksualna subjekta (nav. po Braun idr., »Interruptus« 37). Osnovni smoter seksualnosti je seksualni užitek, ki se realizira v t. i. konsenzualnem seksu kot absolutni meji seksualne permisivnosti. Permisivna kultura promovira povečano predigro in prakticiranje oralnega in analnega seksa, meje dopustnosti in prej zapovedovana disciplina pa izgubljajo svoj pomen in funkcijo (Garton 223). Permisivna seksualna kultura prinese obrat v kulturnem razumevanju orgazma in vlog v seksualnih praksah.

Diskurz recipročnosti in psevdorecipročnosti predpostavlja seksualno aktivnost in vzajemnost v seksualnem užitku obeh partnerjev, saj naj bi etika v seksualnosti pomenila konsenzualnost, recipročnost v izmenjavi užitka in vzajemno spoštovanje ter odgovornost. Diskurz recipročnosti nevtralizira restriktivne poglede na seksualnost in legitimira tudi ženski seksualni užitek (Braun idr., »The ‚Fair deal‘« 255). Z diskurzom se artikulira širši kulturni aspekt orgazmičnega imperativa, saj orgazem postane naravno dejstvo, sam po sebi dober, nekaj, za kar si prizadeva vsak. Pri tem simultani orgazem še vedno velja za t. i. seksualni zlati standard (Potts 60–61). Gilfoyle idr. (209–230) pišejo, da je v diskurzu psevdorecipročnosti ženska razumljena kot pasivni sprejemnik, ki se mora odreči kontroli nad svojim telesom in ki moškemu omogoči seksualno zadovoljitev. Kot opravičilo sebičnosti si moški prizadeva žensko zadovoljiti in poskrbi, da tudi ona doživi orgazem. Nastalo obligacijsko razmerje ženski otežuje odklonitev koitusa, še več, ženske v želji, da bi ustregle partnerju, hlinijo orgazem (Švab, »Med tradicionalno« 68). Orgazmični imperativ v središče katere koli seksualne aktivnosti žensk in moških postavlja orgazem kot cilj seksualnega užitka in gona ter kot zaključno točko naravnega seksualnega cikla. Pri tem je orgazmu dodeljen status najvišje stopnje užitka v seksualnosti, njegova odsotnost pa velja za pomanjkljivost, zato je orgazem znak tako seksualne kompetence kot tudi zdravja (Potts 66; Braun in Farvid 304).

jerebika, štrudelj, ples pa še kaj

Zaplet dramskega dogajanja besedila *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj*, ki se dogaja petnajstega avgusta 1963 v vasi v Vipavski dolini, Simona Semenič vzpostavi z dvema dogodkoma, ki ju pripravljajo vaščani, in sicer na isti dan, ob isti uri – mašo za veliki šmaren z gospodom škofom in proslavo za dan graničarjev JLA s tovarišem sekretarjem izvršnega komiteja Centralnega komiteja. Bolj ko se zadeva zapleta in se pri tem izrisuje portret družbe, bolj postaja seksualnost osrednje gibalno dramskega dogajanja. Seksualnost, izražena v nenehnem performiranju, se intenzivira do te mere, da omenjena dogodka oz. priprave nanju (v slovenski dramatikah že poznan konflikt med klerikalnim in liberalnim polom) izzvenijo le kot kulisa za natančno detektiranje identifikacijskih elementov seksualne kulture v vaški sredini.

Dramatičarka glavno besedilo, mestoma postavljeno v preteklost oz. prihodnost, oblikuje z eksplicitnim ubesedovanjem seksa in seksualnosti, pri čemer so zakrita dejanja redka. Gre predvsem za podtikanja, namigovanja ali le vaške govornice (npr. seksualno razmerje med Slavko in škofom Janezom oz. sekretarjem izvršnega komiteja Janezom oz. Hermanom). Tudi za to besedilo velja ugotovitev Zajc (158), da je stransko besedilo v dramatikah Simone Semenič ključni del besedilne celote in ima izrazito pripovedno funkcijo. V drami stransko besedilo ne dopolnjuje samo ubesedovanih seksualnih aktov, temveč s filmsko in metagledališko govornico izrisuje neke vrste filmski scenarij:

estera

o, gospod mežnar, kaj bi me radi žegnali z vašim veličastnim kurcifiksem?

viljem

ma estera

viljem se približa esteri

estera se mu zapeljivo smehlja

viljem

ma poglej, kaj imam zate

viljem iz hlač potegne svoj ogromni nabrekli spolni ud

estera

ma gospod mežnar, ma dajte da se pomolim

estera poklekne in nežno polži viljemov penis, skorajda ponižno

in še enkrat

in še enkrat

viljem zastoka

estera z desno roko prime viljemov penis in ga vzame v usta

viljem drži estero za glavo in jo nežno potiska navzdol

estera z levo roko masira viljemov presredek

viljem stoka (Semenič, jerebika 62–63)

Analiza prvih seksualnih epizod pokaže, da avtorica ubesedovanje seksualnosti skozi celotno dramsko dogajanje gradi na konceptih družbenih sprememb pri organiziranosti seksualnosti, značilnih za moderne (iztek tega obdobja) pa tudi pozno moderne družbe. Dramatičarka izpostavi subjektivno doživljanje seksualnosti (npr. masturbacija Bogdane), sekularizacijo seksualne želje, še posebej je to razvidno pri vseh ženskih likih, saj večino vseh seksualnih aktov spodbudijo prav ženske:

estera

ma mož moj, ma si se prav razvnel!

estera se približa karlotu in ga poboža po mednožju

karlo se smeje

estera

ma bo imela tudi moja gartroža kaj od tega?

karlo

sekretarka moja, tvoja gartroža - kadar ,češ

estera boža karlota po mednožju

karlo se smeje

estera karlotu odpne hlače in prime njegov penis (Semenič, jerebika 21)

V besedilu se ne pojavlja seksualnost, namenjena reprodukciji, temveč gre za razsrediščeno, osvobojeno, torej plastično seksualnost, kjer je v ospredju ženska seksualna avtonomija oz. njeno zavedanje lastne seksualnosti, predvsem seksualne želje in užitka. Takšen ženski lik, s katerim dramatičarka izriše prehojeno pot od romantične ljubezni do seksualne osvoboditve in seksualne avtonomije, je lik Višnja:

višnja

no, vidiš, da ne rabim it k spovedi

saj spoštujem svoje telo kot svetišče svetega duha

večkrat na dan, če se le da (Semenič, *jrebika* 56)

Motiv romantične ljubezni avtorica ohranja tudi pri Karlu, ki Bogdani neumorno piše ljubezenska pisma, s čimer kljub njenim prošnjam ne more odnehati. Karlovo pisanje ima dva pomena, z njim dramatičarka ironično postavlja protiutež osvobojeni seksualnosti oz. je to ena od mogočih kompenzacij zaradi motnje prezgodnje (zgodnje) ejakulacije.

Med koncepti, značilnimi za pozno moderno, izstopajo: individualizacija posameznika z osvobojenimi seksualnimi vlogami (npr. Karlova oralna stimulacija Angele), individualne seksualne biografije (npr. Višnja, Slavka, Estera, Bogdana, Ciril, Karlo, Viljem, Herman) in samostojne epizode fragmentarnih seksualnih izkušenj (npr. med Cirilom in Bogdano). Dramatičarka v vseh seksualnih aktih ubeseduje seksualni užitek, usmerjen na orgazmične učinke, pri čemer je v ospredju dajanje prednosti takojšnjemu seksualnemu užitku (npr. med Viljemom in Estero), prilagodljivost seksualnih identitet za doseganje maksimalnega učinka ob sicer takojšnjem zastaranju (npr. med Slavko in Bogdano), siromašenje človeških odnosov, ki sta jim odvzeta intimnost in emocionalnost (npr. seksualni akt med Višnjo in lepim fantom). Avtorica loči ubesedovanje seksualnega užitka od partnerskih zvez, kadar pa gre za ponavljajoče se seksualne epizode (npr. med Cirilom in Angelo), te predstavljajo okvir za čisti užitek, ki temelji na sotočnih interesih.

Od takšne ugotovitve odstopata le dve ubeseditvi seksualnih aktov, in sicer tistega med zakoncema Estero in Karlom, ki je prekinjen zaradi že omenjene motnje zgodnje ejakulacije: »ma kaj si že fraj?«⁷ (Semenič, *jrebika* 22), ter očitek Estere Viljemu, da je kljub večkratnim epizodam ne želi oralno stimulirati: »viljem, povsod me kušavaš, ma nikoli me še nisi kušnil na mojo ... gartrožo« (Semenič, *jrebika* 71), kar pa kaže na Esterino neuresničeno seksualno željo, manko v zakonski zvezi. Ironično je, da Karlo zelo pogosto oralno stimulira Angelo, pri čemer seksualna motnja in oralne stimulacije (brez penetracije) v epizodah (ter zatekanje v pisanje ljubezenskih pisem) kažejo

⁷ *Fraj* – konec (iz nemščine – *frei*).

seksualno disfunkcijo, in sicer kot vzrok, povezan s partnerjem in razmerjem (dejavniki odnosov), oz. kot psihološki vzrok (dejavniki ranljivosti).

Nadalje, analiza identifikacijskih elementov seksualnih kultur pokaže, da se Semenič v besedilu *jerebika*, *štrudelj*, *ples pa še kaj* odpove restriktivni seksualni kulturi in seksualnost ubesedi z identifikacijskimi elementi permisivne seksualne kulture. In sicer v svobodnem seksualnem izrazu vedno dveh enakovrednih subjektov (značilnost vseh eksplicitno ubesedenih seksualnih aktov z izjemo Bogdanine masturbacije), kjer prevladuje konsenzualni seks s poudarjeno predigro (npr. med Bogdano in Cirilom), torej gre za permisivni diskurz in diskurz recipročnosti (v besedilu popolnoma umanjka diskurz psevdorecipročnosti) ter za močno naglašen orgazmični imperativ. Dramatičarka dramske osebe, predvsem ženske (kar je prvič v slovenski dramatiki), seksualno osvobodi do te mere, da postanejo polnokrvne lovke na orgazme, doživljajo jih vsi, domala z vsemi. Orgazmi so s poetičnim zapisom, npr. »in bogu ukradeta nebesa« (Semenič, *jerebika* 39), še dodatno naglašeni v stranskem besedilu. Ugotovimo lahko, da avtorica potrjuje status orgazma kot najvišje stopnje užitka v seksualnosti.

Od zapsanega odstopa sestra Helena na kolesu, erotiziran simbol čistosti, nedotakljivosti, ki nikoli ne spregovori, temveč se mimobežno pojavlja kot vir moških seksualnih fantazij. Odstopa tudi župnik Jože kot branik stoletja trajajoče restriktivne seksualne etike, ki je zamejevala legitimni seks v meje heteroseksualne, monogamne, ekskluzivne, nerazdružljive zakonske zveze, kjer je dopuščen le seksualni odnos med možem in ženo, z namenom prokreacije, vse druge seksualne dejavnosti pa veljajo za nenaravne in moralno nesprejemljive (Primorac 26). Dramatičarki uspe tudi v lik župnika Jožeta vnesti dvom o seksualnosti, namreč, v svoje pridige o pohoti in napuhu stalno, celo fanatično vnaša zgodbo o Mini (italijanska popularna pevka, ki jo družba izobči zaradi zunajzakonskega razmerja z znanim politikom in zaradi nezakonskega otroka), po drugi strani pa obsedeno v svoji sobi poslušča njeno glasbo in nemara ob tem celo: »kaj gospod župnik si ga spet lajbajo⁸ tam noter?« (Semenič, *jerebika* 39).

Simona Semenič se kritike rimskokatoliške cerkve in njenega odnosa do seksualnosti loti tudi z ironijo, saj je prostor mnogih seksualnih aktivnosti župnišče (župnikova gospodinja Bogdana) oz. zakristija (masturbiranje mežnarja Viljema). Z vsem zapisanim pa avtorica izhodiščni konflikt, boj med klerikalci in liberalci, izrazi na novi (do zdaj v slovenski dramatiki še neubesedeni) ravni, in sicer v polju seksualnosti.⁹ Zdi se, da ni naključje, da je dramsko dogajanje postavljeno prav na dan Marijinega

⁸ *Lajbati si ga (lajbat si ya)* – onanirati.

⁹ Opozoriti velja na primerjavo z dramskim besedilom Ivana Cankarja *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1907), kjer tema seksualnosti služi za izris osrednjega konflikta, tj. konflikta med narodom (ubeseden v klerikalni podobi) in (liberalnim) ustvarjalnim posameznikom, umetnikom. V drami *jerebika*, *štrudelj*, *ples in še kaj* pa je ravno obratno, politični konflikt med klerikalnim in liberalnim polom služi za izris seksualnosti.

vnebovzetja – s kultom Marijinega devištva je krščanstvo idealiziralo žensko in razrešilo lasten odpor do prokreacijskih odnosov – in na dan graničarjev JLA, braniteljev socialistične ideje. Ugotovimo lahko, da je izhodiščni konflikt prestavljen v konflikt med seksualnim svetovljanstvom in seksualnim fundamentalizmom.

Četudi so dramske osebe seksualno osvobojene in nosilci lastnih seksualnih biografij, večina ostaja ujeta v miselni okvir vaške in tudi krščanske morale. V govoru žensk prevladujejo zavist, obrekovanje, namigovanje na nespodobnost in sklicevanje na krščansko moralo, v govoru moških pa je prisoten seksistični diskurz, izrečen v maniri postavljanja in popivanja:

karlo

je že baba, višnja, samo kaj, ko ima njena pizda več obiskovalcev kot postojnska jama

[...]

viljem

a, iz vseh njenih bingljev bi lahko speljali vodovod od ljubljane do štanjela

se zasmije

se zasmijejo

karlo

bi končno lahko imeli tudi v štanjelu vodovod!

haha, mežnar, to si pa dobro pogruntal

haha, vodovod iz tičev do štanjela

[...]

tone

kakšna baba za toneta

tone ima tako koso, da obrije z vsake pičke roso! (Semenič, *jerebika* 14)

to jabolko, zlato

Še večjo kritiko seksualnega fundamentalizma in rimskokatoliške cerkve dramatičarka ubesedi v drami *to jabolko, zlato*. Že naslov aludira na biblični motiv izvirnega greha, oz. kot pravi Julija Kristeva, krščanstvo je s konceptom dihotomije žensko idealiziralo prek kulta device Marije in jo obsodilo z Evo kot utelešenjem greha in skušnjave (10). Pojasni, da je ta koncept posrkanje ženske v materinstvo, je duhovni konstrukt ženske kot Celote oz. kot nerazcepljenega Drugega, pri čemer gre za abjektost, saj je ženska »istočasno predmet fascinacije in groze, obenem pa je podvržena vrsti tabujev, ki naj zmanjšajo in omilijo nevarnosti materinske nečistosti. Abjektost je koncept, ki uteleša vso dvojnost naše kulture v odnosu do materinske funkcije – gre za hkratno povzdignjenost in izločenost« (nav. po Kristan 122). Simona Semenič materinstvo ubesedi na za stališča rimskokatoliške cerkve nesprejemljiv način, in sicer z odločitvijo Žive, da kljub nezvestobi in zanositvi z drugim obdrži otroka ter nadaljuje zakonski odnos z možem Petrom, ki je: »čudovit mož in čudovit oče, je nežen, pozoren, izobražen, načitan, uspešen« (Semenič, *to jabolko* 39). Provokacija je toliko večja, če upoštevamo župnikovo zbežanost ob Živinem priznanju nezvestobe. Vprašanju o enem od najkonservativnejših stališč cerkve – splavu, torej svetosti življenja – je ob bok postavljena prepričanost o svetosti zakonske zveze oz. o avtoriteti jedrne družine kot postulata restriktivne seksualne etike, prokreacije, monogamnosti in patriarhata. S spovedjo ovdovele Mire, kjer ji župnik ob priznanju, da je vsa leta zakonskega življenja gojila seksualno željo po drugem moškem – moževem bratu dvojčku – naloži: »za pokoro zmolite ... eno zdravomarijo« (Semenič, *to jabolko* 47), pa avtorica pokaže nemoč rimskokatoliške cerkve do bremen vernikov, za katere nima odgovorov, to breme je v Mirinem primeru dolgoletno občutenje krivde.

Dramatičarka prav tako s kritiko pokaže na tradicionalne seksualne norme dvojnega standarda, kjer je v ospredju seksualna neenakost med moškimi in ženskami (kurba: vsaka izmed žensk si vsaj enkrat želi biti oz. je kurba – simbol procesa osvoboditve od norm; kraljica: vsaka sanja, si predstavlja, da je kraljica – simbol želje po seksualni svobodi in vladanju seksualni želji), na stoletja prevladujoča heteronormativnost in patriarhat (Mirin zakonski odnos in slaba vest ob varanju; Vesnino srečanje z Dalmatincem Šimunom) ter na seksizem in paternalizem (profesorjevo seksualno izkoriščanje študentk).

Simona Semenič kot protiutež seksualnemu fundamentalizmu kritično (in ironično) pretrese tudi v rutino ujetega neoliberalnega posameznika pozne moderne (farmacevt Peter), s čimer opozori na življenjski slog individuumov lastnih biografij, kjer čustveno razmerje in ljubezen nista naravna danost, temveč rezultat vzajemnega dela in »stanje, ki si ga je treba vsak dan znova priboriti, kar zahteva potrpežljivost in strpnost ter vztrajna pogajanja« (Šadl 386) (razmerje med Petrom in Živo).

Dramsko dogajanje z antagonizmom med krščansko moralno, tradicijo, patriarhatom na eni in sekularizacijo, detradicionalizacijo in individualizacijo na drugi strani sooblikujejo

štirje ženski in štirje moški liki, in sicer v dinamičnem prepletu monoloških in dialoških govorov, dopoljenih s stranskim besedilom oz. enako kot v prej obravnavanem besedilu z narativnim diskurzom, prisotnih je tudi več zakritih dejanj:

andrej jo poboža po vratu in nalahno stisne

živa

trdega imaš

andrej

ker imaš najlepšo pičko in ker se cedi iz nje

živa

ja

[...]

ona dvigne kiklo in se obrne proti pisalni mizi

andrej ji z eno roko povleče hlačke navzdol, z drugo si odpne zadrgo, vzame svoj penis iz gat in ga

potisne vanjo

živa

au, počasi, daj počasi

andrej počasi prodira vanjo

živa

ja, počasi, ja

ja

andrej prodira vanjo vse hitreje

fukata

ona se trudi čim tišje stokat

andrej ji z desno roko zleze pod majico in si da opraviti z njeno bradavičko, z levo roko pa se igra z

njenim ščegetavčkom (Semenič, to jabolko 18–19)

Seksualnost je v besedilu *to jabolko, zlato* ubesedovana s ključnimi koncepti, značilnimi za družbe pozne moderne, in večinoma z identifikacijskimi elementi permisivne seksualne kulture: z neoliberalno, pogodbeno družino (npr. Peter in Živa – kljub zanositvi z drugim bo pogodba še naprej v veljavi), z individualizacijo posameznika, ki ima osvobojene seksualne vloge (npr. Vesna in Filip), z individualnimi seksualnimi biografijami (Živa, Vesna, Sanja, Filip in Andrej) ter s samostojnimi epizodami fragmentarnih seksualnih izkušenj (npr. med Miro in moževim bratom dvojčkom). V seksualnih aktih je seksualni užitek usmerjen na orgazmske učinke, pri čemer je v ospredju dajanje prednosti takojšnjosti (npr. seksualni akt med Živo in Andrejem), prilagodljivost seksualnih identitet izhaja iz doseganja maksimalnega učinka ob sicer takojšnjem zastaranju (npr. lezbični seksualni akti), seksualnim odnosom sta mestoma odvzeti intimnost in emocionalnost (npr. seksualni akt med Vesno in Italijanom). Avtorica loči ubesedovanje seksualnega užitka od partnerskih zvez, kadar pa gre za seksualne epizode (npr. med Živo in Andrejem, Vesno in Filipom), so te okvir za čisti užitek sotočnih interesov. Permisivno seksualno kulturo lahko identificiramo v svobodnem seksualnem izrazu vedno dveh enakovrednih subjektov, kjer prevladuje konsenzualni seks s povečano predigro (npr. med Miro in Sanjo), v permisivnem diskurzu in diskurzu recipročnosti (npr. med Živo in Andrejem) ter v močno naglašnem orgazmičnem imperativu (npr. med Vesno in Italijanom).

Od ugotovitev odstopajo profesorjeve seksualne zahteve do Vesne oz. študentk, ubesedene z diskurzom moškega seksualnega gona (restriktivna seksualna kultura) in podčrtane s seksizmom ter ideologijo paternalizma, kjer seksualnost sloni na dveh vidikih: (a) sovražnem: ženske so seksualni objekti, namenjeni izkoriščanju, in (b) intimnem: ženske so seksualni objekti, ki ob povečevanju služijo za dopolnitev in samorealizacijo moškega (Glick in Fiske 119–120). Z biološkim diskurzom in koitalnim imperativom je zaznamovano tudi Vesnino srečanje z Dalmatincem Šimunom, ki ga zavrne ob zavedanju vnaprej določene zgolj pasivne vloge, kjer bi ji bila odvzeta možnost seksualnega užitka: »nekateri bi rekli, da sem polna predsodkov, da je to stereotip, prav bi imeli, ampak moj užitek je direktno od boga« (Semenič, *to jabolko* 29).

Besedilo prinaša še druge iz seksualnosti izhajajoče teme, kot je seksualno državljanstvo, seksualni scenariji, čisto razmerje idr. Njihova analiza bi pomenila odmik od jedra razprave.

Zaključek

Strinjamo se z ugotovitvijo Krištofa Jacka Kozaka, ki je zapisal, da:

[n]enavadna povezava poetičnosti tako vsebine kot oblike s konkretno družbenostjo pri Simoni Semenič povzroči posplošitev uprizarjanega problema in njegov dvig na

nivo človeškega principa, zaradi česar njenih dram ni mogoče brati zgolj kot konkretnih prigod, temveč vselej kot simbolne panoramske slike človeških značajev in odnosov, mitološke portrete sodobnih družbenih razmerij (112)[,]

pri čemer dramatičarka v dramskih besedilih *jerebika*, *štrudelj*, *ples pa še kaj* in *to jabolko, zlato* konkretno družbenostjo naslavlja seksualnost. Seksualnost kot osrednje dramsko gonilo razplasti s številnimi ključnimi koncepti, značilnimi za družbe moderne in pozne moderne, ter z bistvenimi identifikacijskimi elementi permisivne seksualne kulture, manj izstopajoče pa z elementi restriktivne seksualne kulture – slednji lahko pripišemo primer paternalizma in seksizme. Pri ubesedovanju seksualnosti je močno naglašen orgazmični imperativ, dramske osebe, predvsem ženske, so seksualno osvobojene do te mere, da postanejo polnokrvne iskalke orgazmov, v obeh besedilih jih iščejo in doživljajo vsi, domala z vsemi. S tem dramatičarka potrди status orgazma kot najvišje stopnje užitka v seksualnosti v družbah pozne moderne. Orgazem tako postane seksualna identiteta, ima konstitutivno vlogo za percipiranje sebe. Identiteta orgazma je zato skupaj s seksualnim aktom obveznost in del izpolnjujočega intelektualnega in čustvenega odnosa ter norma za čustveno participacijo (Heath 73–75). Nadalje lahko ugotovimo, da takšno eksplicitno ubesedovanje seksualnosti dramatičarka realizira z osrednjim dramskim konfliktom, ki je v obeh besedilih antagonizem med krščansko moralo, tradicijo, patriarhatom na eni in sekularizacijo, detradicionalizacijo in individualizacijo na drugi strani, torej antagonizem med seksualnim svetovljanstvom in seksualnim fundamentalizmom.

V drami *jerebika*, *štrudelj*, *ples pa še kaj*, kjer je dramsko dogajanje postavljeno v čas socialistične Jugoslavije, avtorica potrди Bernikovo (21) trditev o ujemanju s trendi na področju seksualnosti v Sloveniji, ki so prevladovali v zahodnih družbah. Do takšnega spoznanja ostajamo sicer nekoliko zadržani, saj ne upoštevamo koncepta posedanja, kajti besedilo je nastalo leta 2017.

Simona Semenič z obema dramama ne izriše le seksualno osvobojenih žensk, temveč z velikim zamahom nadomesti stoletni primanjkljaj ubesedovanja eksplicitne seksualnosti in seksa v slovenski dramatiki.

- Bancroft, John. »Transgender, gender non-conformity and transvestism.« *Human sexuality and its problems*. 3. izdaja, uredil John Bancroft, Churchill Livingstone, 2009, str. 289–302.
- Bauman, Zygmunt. »On Postmodern Uses of Sex.« *Theory, Culture & Society*, letn. 15, št. 3–4, 1998, str. 19–33.
- Beck, Ulrich. »The Cosmopolitan Perspective: Sociology of the Second Age of Modernity.« *British Journal of Sociology*, letn. 51, št. 1, 2000, str. 79–105.
- . »Living Your Own Life in a Runaway World: Individualisation, Globalisation and Politics.« *Global Capitalism*, ur. Will Hutton in Anthony Giddens, The New Press, 2000, str. 164–174.
- . *Družba tveganja: na poti v neko drugo moderno*. Krtina, 2001.
- . *The Cosmopolitan Vision*. Polity, 2006.
- Beck, Ulrich in Elizabeth Beck-Gernsheim. *Individualization: Institutionalized Individualism and Its Social and Political Consequences*. Sage, 2002.
- . *Popolnoma normalni kaos ljubezni*. Fakulteta za družbene vede, 2006.
- Bernardes, Jon. *Family Studies: An Introduction*. Routledge, 1997.
- Bernik, Ivan. »Spolnost v času individualizma in racionalnosti.« *Družboslovne razprave*, letn. 26, št. 65, 2010, str. 7–24.
- Bock, Gisela. *Ženske v evropski zgodovini: od srednjega veka do danes*. Založba /*cf., 2004.
- Bozon, Michel. *Sociologie de la sexualité*. Nathan Universite, 2003.
- Braun, Virginia, Nicola Gavey in Kathryn McPhillips. »Interruptus Coitus: Heterosexuals Accounting for Intercourse.« *Sexualities*, letn. 2, št. 1, 1999, str. 35–68.
- . »The 'Fair deal'? Unpacking Accounts of Reciprocity in Heterosex.« *Sexualities*, letn. 6, št. 2, 2003, str. 237–261.
- Braun, Virginia in Pantea Farvid. »Most of Us Guys are Raring to Go Anytime, Anyplace, Anywhere: Male and Female Sexuality in Cleo and Cosmo.« *Sex Roles*, letn. 55, št. 5, 2006, str. 295–310.
- De Rougemont, Denis. *Ljubezen in Zahod*. Založba /*cf., 2000.
- Foucault, Michel. *Zgodovina seksualnosti*. Škuc, 2010.
- Garton, Stephen. *Histories of Sexuality. Antiquity to Sexual Revolution*. Equinox, 2006.
- Giddens, Anthony. *Preobrazba intimnosti. Spolnost, ljubezen in erotika v sodobnih družbah*. Založba /*cf., 2000.

- Gilfoyle, Jackie, Jonathan Wilson in Brian Brown. »Sex, Organs and Audiotape: A Discourse Analytic Approach to Talking about Heterosexual Sex and Relationships.« *Feminism & Psychology*, letn. 2, št. 2, 1992, str. 209–230.
- Glick, Peter in Susan T. Fiske. »Hostile and Benevolent Sexism: Measuring Ambivalent Sexist Attitudes.« *Psychology of Women Quarterly*, letn. 21, št. 1, 1997, str. 119–135.
- Goody, Jack. *Evrovska družina*. Založba /*cf, 2003.
- Gwynne, Joel in Angelia Poon, ur. *Sexuality and Contemporary Literature*. Cambria Press, 2012.
- Heath, Stephen. *The Sexual Fix*. Macmillan, 1984.
- Illouz, Eva. »The Lost Innocence of Love: Romance as a Postmodern Condition.« *Love and Eroticism*, uredil Mike Featherstone, SAGE Publications Inc., 1999, str. 161–186.
- Kozak, Krištof Jacek. »Politika + poetika = etika: dve drami Simone Semenič.« *Amfiteater*, letn. 7, št. 2, 2019, str. 101–113.
- Kristan, Zdenka. *Materinski mit: kultura, psihoanaliza, spolna razlika*. Delta, 2005.
- Kristeva, Julija. »Stabat Mater.« *Delta*, letn. 1, št. 1/2, 1995, str. 9–29.
- Kuhar, Roman. *Intimno državljanstvo*. Škuc, 2010.
- Lorentzen, Jørgen. »Masculinities and the Phenomenology of Men's Orgasms.« *Men and Masculinities*, letn. 10, št. 1, 2007, str. 71–84.
- Lukan, Blaž, 2008. »Dialektika bolečine: Jaz, žrtev Simone Semenič.« *Maska*, letn. 23, št. 111–112, 2008, str. 80–84.
- . »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja.« *Slovenska dramatika*. Obdobja 31, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 167–173.
- . »Politizacija in poetizacija.« *Literatura*, letn. 30, št. 319–320 (januar–februar), 2018, str. 124–138.
- Milić, Anđelka. *Sociologija porodice: kritike i izazovi*. Čigoja štampa, 2001.
- Nicolson, Paula in Jenifer Burr. »What is «normal» about women's (hetero)sexual desire and orgasm?: a report of an in-depth interview study.« *Social Science & Medicine*, letn. 57, št. 9, 2003, str. 1735–1745.
- Nye, Robert A. *Sexuality*. Oxford University Press, 1999.
- Perger, Nina. *Razpiranje horizontov možnega: O nebinarnih spolnih in seksualnih identitetah v Sloveniji*. Založba FDV, 2020.
- Pezdirc Bartol, Mateja. *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatici*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2016.
- . »Slovenske dramatičarke v 21. stoletju: med teorijo, prakso in inovativno pisavo.« *Slavistična revija*, letn. 64, št. 3, 2016, str. 269–282.

- . »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič.« *Primerjalna književnost*, letn. 40, št. 2, 2017, str. 165–179.
- . »Zofka Kveder in Simona Semenič: pisati dramatiko in preživeti s svojim peresom nekoč in danes.« *Amfiteater*, letn. 7, št. 2, 2019, str. 18–31.
- Plummer, Ken. »Queers, Bodies and Postmodern Sexualities: A Note on Revisiting the 'Sexual' in Symbolic Interactionism.« *Qualitative Sociology*, letn. 26, št. 4, 2003, str. 515–530.
- . »Social Worlds, Social Change and the New Sexualities Theories.« *Sexuality Repositioned: Diversity and the Law*, uredili Belinda Brooks-Gordon, Loraine Gelsthorpe, Martin Johnson in Andrew Bainham, Hart, 2004, str. 39–64.
- . »Critical Sexualities Studies: Moving On.« *The Wiley-Blackwell Companion to Sociology*. 2nd edition, uredila George Ritzer in Wendy Wiedenhoft Murphy, Blackwell Press. 2020, str. 156–173.
- Potts, Annie. »Coming, Coming, Gone: A Feminist Deconstruction of Heterosexual Orgasm.« *Sexualities*, letn. 3, št. 1, 2000, str. 55–76.
- Primorac, Igor. *Etika in seks*. Krtina, 2002.
- Rahne-Otorepec, Irena in Peter Zajc. »Razumevanje transspolnosti in vloga psihiatra pri obravnavi oseb s spolno disforijo.« *Vicaversa*, št. 60, str. 4–19.
- Semenič, Simona. *to jabolko, zlato*. Tipkopis, 2016.
- . *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj*. Tipkopis, 2017.
- Sztompka, Piotr. *The Sociology of Social Change*. Blackwell, 1994.
- Šadl, Zdenka. »Odčarani svet posttradicionalne ljubezni.« *Časopis za kritiko znanosti*, letn. 28, št. 200/201, 2000, str. 381–389.
- Šorli, Maja. »Uvodnik.« *Amfiteater*, letn. 7, št. 2, 2019, str. 9–11.
- Švab, Alenka. »Nova intimna razmerja? Zasebnost in intimnost v pozni modernosti.« *Preobrazba intimnosti. Spolnost, ljubezen in erotika v sodobnih družbah*, Anthony Giddens, Založba / *cf, 2000, str. 205–228.
- . »Med tradicionalno in permissivno seksualno kulturo: percepcije seksualnosti in prisotnost seksualnih imperativov pri študentkah.« *Družboslovne razprave*, letn. 26, št. 65, 2010, str. 65–83.
- Toporišič, Tomaž. »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič).« *Slavistična revija*, letn. 63, št. 1, 2015, str. 89–102.
- . »Drame moči in nemoči spomina in spominjanj (Beckett, Jovanović, Semenič).« *Ars & Humanitas*, letn. 12, št. 2, 2018, str. 218–231.
- Troha, Gašper. »Družba v slovenski dramatiki pod socializmom in danes: primer dveh dram Dušana Jovanovića in Simone Semenič.« *Primerjalna književnost*, letn. 42, št.

1, 2019, str. 37–47.

Weeks, Jeffrey. *Making Sexual History*. Polity Press, 2000.

—. *Sexuality*. 2nd edition, Routledge, 2003.

Wouters, Cas. »Changes in the 'Lust Balance' of Sex and Love since the Sexual Revolution.« *Theory, Culture & Society*, letn. 15, št. 3–4, 1998, str. 187–214.

Zajc, Ivana. »Sodobne spremembe didaskalij: primer besedil Simone Semenič.« *Jezik in slovnstvo*, letn. 61, št. 3–4, 2016, str. 151–162.

The paper takes as its starting point the theory of sexuality as a social structure defined, among other things, by sexual cultures and their distinctive discourses and imperatives. The analysis of the distinguishing elements of restrictive and permissive sexual cultures in two of Simona Semenič's plays - *this apple, made of gold* and *rowan, strudel, dance and more* - shows that sexuality is indeed one of the central themes in both plays. Furthermore, the playwright situates the thematisation of all sexual cultures in the context of social changes in organising sexuality. The dramatic subject finds herself in the grip of the modernisation of sexuality from which she is liberated through a drive to detraditionalise and individualise her sexuality and through a change in sexual morality. Simona Semenič primarily liberates the woman and her sexuality, who - with the rejection of the anti-sexual tradition of the Roman Catholic Church and the social changes in the organisation of sexuality in (post-)socialist society - traverses the path from sexual restraint to sexual liberalisation. The analysis proves that a sexually liberated woman, as thematised by Simona Semenič, is a novelty in Slovenian drama.

Keywords: Slovenian drama, Simona Semenič, sexuality, social changes, sexual cultures

Pavel Ocepek studied Slovenian language and literature at the Faculty of Arts, University of Maribor, where he defended his master's thesis, *Draga Potočnjak's Plays*, in 2005, and is currently working on his doctoral dissertation, *Sexuality in Slovenian Drama*. He is employed at the Centre for Slovene as a Second and Foreign Language at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. After 12 years at Ghent University (Belgium), he now teaches Slovenian at the Faculty of Philosophy, University of Sarajevo (Bosnia and Herzegovina). In addition to researching Slovenian drama, he focuses on the promotion of Slovenian literature and culture.

pavel.ocepek@ff.uni-lj.si

The Sexually Liberated Woman: Sexuality and Sexual Cultures in Two Plays by Simona Semenič

Pavel Ocepek

Faculty of Arts, University of Ljubljana

The paper answers the question about which concepts of social change in the organisation of sexuality in modern and late modern societies and identification elements of restrictive and permissive sexual cultures Simona Semenič (1975) applies to thematise sexuality in her plays *this apple, made of gold* (2016) and *rowan, strudel, dance and more* (2017).

The dramatic action of *rowan, strudel, dance and more* is centred on a Catholic mass and a Socialist celebration organised by the villagers on the same day at the same time. In the rural milieu, sexuality – expressed as continuous performance – is intensified to such an extent that it becomes the central driving force of the action. The analysis reveals that the author's thematisation of sexuality originates in the concepts that are characteristic of both modern and late modern societies: 1) the subjective experience of sexuality (e.g., masturbation); 2) the secularisation of sexual desire (evident in all-female characters, who initiate most of all the sexual acts in the play); 3) plastic sexuality (female sexual autonomy and awareness of one's own sexuality, especially sexual desire and pleasure – the character of Višnja); 4) the individualisation of the human being through liberated sexual roles (e.g., Karl's oral stimulation of Angela); 5) the individual sexual biographies of all the villagers; and 6) the independent episodes of fragmented sexual experiences (e.g., between Ciril and Bogdana). The thematisation of sexual pleasure focuses on orgasmic effects: the privileging of immediacy (e.g., between Vilijem and Estera), the impoverishment of intimacy and emotionality (e.g., the sexual act between Višnja and the handsome boy) and on recurrent sexual episodes (e.g., between Ciril and Angela) that provide a framework for pure pleasure based on confluent interests.

Sexuality in the text is thematised through the elements of a permissive sexual culture: free sexual expression between two equal subjects (a feature of all the explicit sexual acts), where consensual sex with more foreplay prevails (e.g., between Bogdana and Ciril), that is to say, there is reciprocity and a strongly accentuated orgasmic imperative. The characters in the play, especially the women, are sexually liberated to such an extent that they become full-blooded orgasm-hunters; orgasms are experienced by everyone, with almost everyone.

The only two exceptions are the nun Helena on the bike, an eroticised symbol of chastity, and the forever doubting priest Jože, a bastion of the centuries of restrictive sexual ethics, who fanatically introduces the story of the famous Italian singer Mina into his sermons on lust and pride and who obsessively listens to Mina's music in his room, perhaps masturbating while doing so. It is certainly no coincidence that the play is set on Assumption Day – Christianity idealises women and overcomes its aversion to sexuality through the cult of Mary's virginity – and on the day of the Yugoslav National Army border guards – the defenders of the socialist idea. Thus, the initial conflict grows into a conflict between sexual cosmopolitanism and sexual fundamentalism.

The centre of the dramatic action of *this apple, made of gold*, with the title's allusion to the biblical motif of original sin, is the antagonism between Christian morality, tradition and patriarchy, on the one hand, and secularisation, detraditionalisation and individualisation on the other. The antagonism is expressed most strongly in Živa's decision to keep her child and continue her marital relationship with her husband, Peter, despite her infidelity and pregnancy with another man. The question of abortion is juxtaposed with the questioning of the authority of the nuclear family as the postulate of procreation, monogamy and patriarchy. The central dramatic conflict is supported by 1) the traditional sexual norms of double standards with the compulsory sexual inequality between men and women (the whore: every woman wants to be or is a whore at least once – a symbol of the process of liberation from the norms; the queen: every woman dreams of being a queen – a symbol of the desire for sexual freedom and governing sexual desire); 2) the centuries of dominating heteronormativity and patriarchy (e.g., Mira's marriage and bad conscience when cheating); 3) sexism and paternalism (the professor's sexual exploitation of students); and 4) as a counterbalance, the neoliberal individual of late modernity trapped in routine (the pharmacist Peter) – used by the author to draw attention to the lifestyles of the individuals of their own biographies whose emotional relationships and love are not a natural given, but the result of shared work (e.g., the relationship between Peter and Živa).

The scenes of explicit sexuality in *this apple, made of gold* are thematised with the concepts typical of late modern societies and, primarily, the elements of a permissive sexual culture. The professor's sexual demands on Vesna and other female students – thematised through the discourse of the male sexual drive and underlined with sexism and the ideology of paternalism – and Vesna's encounter with the Dalmatian Šimun, marked by biological discourse and the coital imperative, whom she rejects in the knowledge of her predetermined passive role – are the two instances that do not fit the conclusion made above. These are elements of a restrictive sexual culture.

In both texts, Simona Semenič addresses sexuality. She unties it as a central dramatic drive with a number of key concepts typical of modern and late modern societies as well as with the main elements of a permissive sexual culture and, less prominently, with the elements of a restrictive sexual culture. The central conflict between sexual fundamentalism (Christian morality, tradition, patriarchy) and sexual cosmopolitanism (secularisation, detraditionalisation, individualisation) is highlighted by the orgasmic imperative; the characters, especially the women, are (for the first time in Slovenian drama) sexually liberated to the point of becoming full-blooded orgasm-seekers.

In both plays, Simona Semenič not only portrays sexually liberated women but also makes up for the century-long deficit of (the thematisation of) explicit sexuality and sex in Slovenian drama.

Translated by Andrej Zavrl

We can find certain similarities in theatre forms, topics and relationships to drama manifested and used by the artists of the same generation – so-called millennials operating primarily on the independent scene. They are more interested in autobiographical texts than in the original dramatic texts. The author is not represented as one person but as a cooperation of a collective of authors. It is the whole group of creators, the actors or performers included, who create the final shape of the text. It seems that expressing authenticity – in the text and on the stage – becomes the main intention of their approaches to drama. Trivial and everyday matters of life become the subjects of their interpretations. They place in the centre of their attention the human as their self-image or the human as a person they know from close or familiar circles, from media or stories of others. For authors, themselves or their issues and attitude towards life represent the inspiration. Also, they like to speak about themselves and analyse their feelings and perceptions as if defining these in front of the spectators brings them a therapeutic effect and confirms the relevancy of their attitudes towards life. What does such authenticity expressed by the self-projection of artists in their texts and in their performances bring to the audience? Does it raise any deeper awareness and understanding of life for the audience, or does it recycle what we already know?

Keywords: contemporary Slovak theatre, devised theatre, millennials, performance, autobiography, authenticity

Zuzana Timčíková works at the Institute of Theatre and Film Research of the Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences in Bratislava, from where she received her PhD in 2020. In her research, she focuses on the production of independent theatres and actively contributes with her reviews to several Slovak journals and international platforms. She has attended several domestic and international conferences. In 2019, she completed a research residency at the Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw, during which she mapped the independent Warsaw theatre scene.

ztimcikova@gmail.com

Authenticity in Authorial Works of Devised Theatre: Approaches of the Millennials¹

Zuzana Timčíková

Institute of Theatre and Film Research, Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences

The outlook and values of the members of one generation may have similar bases, which are naturally shaped by identical cultural developmental contexts and the social, economic and political conditions in the given environment. An essential role in moulding the common value framework of the same generation is played by the mechanisms that prevail in institutional education, i.e., in the school and education systems. A certain similarity in approaches to creation – in both aesthetic and programmatic terms – as a manifestation of the shared values of one generation can also be seen in a group of Slovak theatremakers active mostly in Bratislava. They may be ranked among the so-called Generation Y or the Millennial Generation. Its members are very close to each other in age; they were collegemates studying various specialisations in subsequent classes at the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts in Bratislava (hereinafter, APA). After their graduation, some established their own theatres as civil society organisations (e.g., NUDE Theatre, Peter Mankovecky Theatre, Uhol_92/Angle_92, etc.), in which they make theatre collectively. Others are freelancers and collaborate with independent theatres established by their peers on a project basis. Within the independent theatre scene in Bratislava, they represent the main actors of the current wave. However, the topics they bring up and how they depict them on stage are very similar in many aspects and often not very original, either. Several specialists (especially in English-speaking environments) from the fields of sociology, demography, psychology, cultural studies, social economics, human resources and education have dealt with the Millennial Generation.² They have written several journalistic and specialist articles, studies and

1 The study is an output of the project VEGA 2/0110/19 Poetics of Contemporary Performance Art.

2 Let's mention some publications, studies and articles in the field of business and management, social economy sector such as *The Millennial Mindset: Why Today's Young Workforce Thinks Differently* by Cara Silletto, *When Millennials Take Over: Preparing For The Ridiculously Optimistic Future Of Business* by Jamie Notter and Maddie Grant, "Rise of the millennials: how they will impact the cyber workforce" by Adam B. Lowther, "Millennial Generation Perceptions of Value-Centered Leadership Principles" by Thomas Maier, "Mind the Generation Gap: Millennials and Boomers in the Library Workplace" by Eric Jennings and Jill Markgraf, "Protecting my turf: The moderating role of generational differences on the relationships between self-direction and hedonism values and reactions to generational diversity" by the collective of authors from Farmer School of Business, Miami University S. B. Dust, M. W Gerhardt, D. Hebbalalu and M. Murray or *The World Economy: A Millennial Perspective* by the economist Angus Maddison. There have also been published many interdisciplinary publications and articles transcending the fields psychology, sociology, anthropology and cultural studies such as *Millennials Rising: The Next Great Generation* by Neil Howe William Strauss, *Fast Future: How the Millennial Generation is Shaping Our World* by David D. Burstein, "Are Millennials Really the 'Go-Nowhere' Generation?" by Noreen C.

comprehensive publications reflecting on the value framework of this generation in its broader social, cultural, political and economic contexts.³ This generation is sometimes called the “Me Me Me Generation” (Stein). This designation is based on the fact that the authors of several studies and articles define millennials as a selfish, narcissistic, self-centred generation compared to the previous ones.

Images of the “Me Me Me” Generation

Increased attention to oneself and a need for self-reflection or self-expression in terms of talking about oneself can be seen even in the stagings of several independent theatremakers of this “Me Me Me” Generation in Bratislava. Although the open dramaturgy and the wide range of topics and approaches of the independent theatremakers active mainly in Bratislava reveal that, similarly to the previous generations, they also take an active interest in the world, in the developments and in people and their place in it. They often do so through themselves. They give their personal statements in which they expose themselves to the audience “from inside”. They talk about their emotional and mental disposition, their values, their problems, their worries, their status, and their actions in their interpersonal relationships or in their broader social communities. They do not analyse major moral or ethical dilemmas but the trivial issues of everyday life. The attention of this generation focuses on someone who is either in their own image, i.e., their own self, or someone from their close or distant environment whom they know well and whose values are close to theirs. That person and their problems and life become inspiring materials for them. They view their existence also through the lens of the past and its messages. They compare themselves with the generation of their parents and grandparents and look for their self-determination also in confrontation with the past. They try to define their attitude towards the models in which they grew up and find links with the past and with the things they experienced. They pay attention to their depression, frustration, existential crises, complexes and attitude towards the virtual space and social media. They share a constant quest for and re-evaluation of their external and internal identity as a framework to define themselves.

This gives rise to a range of works in the form of scenic autobiographies, characterised by a large extent of authenticity. These are based on authorial texts

McDonald, *Generation Me – Revised and Updated: Why Today’s Young Americans Are More Confident, Assertive, Entitled – and More Miserable Than Ever Before* by Jean M. Twenge or some journalistic and popular-educational guides and handbooks such as *Clueless At 30: A Millennial’s Search For Everything And Nothing* by Shalini Prakash, *Hacks for Life and Career: A Millennial’s Guide to Making it Big* by Sandeep Das, *The Radical Sabbatical: The Millennial Handbook to the Quarter Life Crisis* by Emma Rosen, *The Burnout Generation and Can’t Even: How Millennials Became the Burnout Generation* by the journalist Anne Helen Petersen or *Ok Boomer, Let’s Talk: A Millennial Defense of Our Generation* by Jill Filipovic.

³ The time specification of this generation varies by a few years, but, roughly, it includes individuals born in the period ranging from the 1980s to the year 2000.

or, more precisely, authorial scripts, which represent synopses of the plays. The content of the text itself, whose bearer on stage is the author and which contains something from his life, the events he experienced, and something that refers directly to him, may be subject to change and improvisation by the actor-author during the performance (or statement on stage). The texts' language and structure are not crucial for their scenic depiction in the thematisation of everyday things and the banalities of life. The overall scenic form, the statement as such, whose original text only names the author's feelings and his actual situation, becomes a lot more essential. The theatremakers approach their scenic reflections mainly through performative forms. Through them, the actor-performer, as the author, talks about his past and present life and refers to actual events whose centre is he himself. In the context of the assessment of personalised theatrical statements, authenticity bound to the author's talk about himself becomes a highly positive attribute whose value exceeds even the relevance of all the other components of the work. Even in the aesthetically simplest stagings and performative works, anything that exhibits any extent of authenticity and can evoke genuine emotions is considered to be, in a certain way, theatrically high-quality and artistically valuable.

Let us look at a few examples from the millennials on the theatre scene of Bratislava. This manner of artistic expression through autobiographical theatre⁴ is close, e.g., to the female authors of NUDE Theatre (NUDE stands for Independent Formation of Theatrical Energy in the Slovak language). Officially established in 2017, the ensemble consists mostly of women. Their theatre-making has a certain prehistory, however, during which, roughly from 2013, the budding personalities, former classmates, actresses, directors, performers and close friends Veronika Malgot (called Pavelková at that time) and Lýdia Ondrušová (Petrušová at that time) created several autobiographical performances and stagings – *Samson* (2013), *Mama ma má* (Mama Got Me, 2015), *Matilda* (2015) – in which they outlined topics and approaches which they further developed in their later theatrical works. NUDE is an autobiographical theatre, and its founders create scenic works in which they frequently and readily talk about themselves, their own lives and situations, and analyse their actions and feelings as if voicing them directly in front of the audience should have a therapeutic effect or confirm their relevance. They complement their line of women's topics – the desire for finding the “right” man in *Samson* (2013), the relationship with one's mother and the confrontation of the attitudes of the authors to life, which differ from those of their mothers, in *Mama ma má*, the ups and downs of marriage in *Lúbim ťa, dávaj si pozor* (Love You and Take Care, 2018), the status of women in marriage against the background of social and historical changes in *Mala Dr. Csabová pravdu? (Was Dr. Csaba Right?, 2019)*, or getting to know oneself through the stories of the women in

⁴ This manner of artistic expression through autobiographical theatre and performance is close to what Patrice Pavis calls a form of scenic autobiography, a life story (31).

their families in *Roľa* (Role, 2021) – with more general topics in their other shows. For example, in *Andy! To Be Seen* (2020), reflections about the fame, popularity, originality, or unoriginality of a work of art and the desire for success become the topics. In their project *Pasáž 5* (Passage 5, 2020), they ponder over the life and the loneliness of the elderly and the proximity of death with a pinch of humour and, in *Brutto* (Gross, 2021), they discuss the general value of money and the attitude of people to it. All the productions of NUDE Theatre exhibit attributes of documentariness. They are based on authentic materials that draw on their personal experience or the experience of their environment or on the statements or situations actually experienced by strangers (real persons) and their true stories. The theatremakers do not organise the collected materials into storylines or linear scenic structures and do not subject them to the principles of interpretative theatre or large scenic metaphors. They prefer creating fragments and mosaics, which become direct and verbatim statements, often conveyed through audiovisual tools in addition to verbal, or bodily and physical, action. Their works with women's topics offer images of themselves and talk about, in the simplest scenic forms, what they face as women, mothers, friends, wives, lovers, daughters, granddaughters, or actresses and theatremakers, from coping with their body weight through relationship issues to postpartum depression.

The authors opened the self-projection of their actually experienced reality and the problems and dilemmas associated with it with their autobiographical performance called *Samson* (2013).⁵ From its première in February 2013 until 2020, *Samson* was performed nineteen times, including the première. *Samson* is an allusion to a dream man destined to be one's life partner, who is actually the man with whom the performers live. It is not a direct reference to Samson, the Biblical figure, but to the homonymous song about love by the Russian American singer Regina Spektor, which is played at the end of each performance (Mašlárová). The essence of each show is the authors' transformation in time, connected to the changes in their lives (especially their love lives). Although for the performers, the show provides scope for improvisation and a unique scenic situation, it contains staged theatrical components. Some parts in the structure of the scenic form are constant and fixed. The performers change primarily their verbal actions but maintain certain "basic points" and repeat several scenic actions in each show.⁶ In the 2013 shows of *Samson*, Lýdia Ondrušová tells the audience about her desperate desire to find a partner and mentions her authentic embarrassing but humorous dating experiences. Whereas in the 2019 shows, she talks about her marriage (which is already falling apart). "When

⁵ The performance was born at a time when NUDE Theatre did not yet officially exist. The performers, future founders of the theatre, established a civil society organisation as a legal platform for their theatre-making officially in 2017 and that is when the NUDE civil society organisation was entered into the register of civil society organisations of the Ministry of the Interior of the Slovak Republic.

⁶ For example, the actions of Lýdia Ondrušová on roller skates, Veronika Malgot playing the piano, the action when both performers, dressed, step inside an inflatable pool filled with water and share their actual sorrows there, etc.

we played Samson for the first time, we were desperate single women; now, we are desperate married women”.⁷ The work is not only about finding one’s life partner and “verifying” if he is the “right one”; it is “about how we lived, how we live, and how we found ourselves where we are now”, as Veronika Malgot put it at the beginning of the 2019 performance of *Samson*, i.e., six years after its première.⁸

Thematization of Everyday Life

Thematically, the sphere of the theses analysed in the repeats does not differ much, and the performers draw on their lives’ everyday problems and trivialities. In the 2013 performance, the audience could hear about their joys of going to swing evenings in the KC Dunaj community centre,⁹ their enthusiasm for Beyoncé’s concert in Bratislava, about leaving the dormitory and moving into their first rented flat after graduation, about power cuts and bedbugs, about their disappointments with their romantic relationships, and about their discoveries that their boyfriends were no Samsons. When the authors played *Samson* six years later, one of them already had two children, and the other one was dealing with her uncertainties about whether she was prepared to become a mother and whether she and her husband could overcome their quarrels and misunderstandings, which had been accompanying their relationship. The audience becomes a “sounding board” for their “effusions” about their messy households, their lunchbox diet, being hungry while trying to lose weight or the difficulties of logistics in a family with two children. One of them reveals what irritates her most about her husband, and the other one voices her concerns about marriage and talks about how social media makes her jealous. Some circumstances change, some remain, and it seems to be their battle with their body weight and their eternal desire to lose weight that appears in their statements repeatedly. For example, at the beginning of several shows, Lýdia Ondrušová notes that she did not manage to lose any weight in the past year, either. However, they manage to look at everything from a distance, and this self-irony makes their statements humorous and likeable to the audience.

On the one hand, specific situations in life and, on the other hand, the emotions arising from experiencing them become the sources for the authorial narratives. Together, they create images about the lives of their bearers. Detailed descriptions of banal activities tied to the events experienced by the performers frequently become

⁷ Entry from the recording of the show.

⁸ The text of the pilot performance of *Samson* in 2013 was born from the authors’ Facebook posts which they, as active users of social media, piled up on their Facebook walls (See Mašlářová, *Samson* Bordering Performance Art).

⁹ Audience members close to the performers in age, who know this club well and used to go there themselves when they were students, are well aware of the fact that, in a certain period, entertainment events focusing on music were regularly held there, including “swing parties” and “retro parties”. These events were very popular, especially among the student population of Bratislava.

parts of their statements. Lýdia Ondrušová, for example, describes in detail how she styled her hair and what clothes she wore when she was going on a date. How she spent her time when her husband left for a few days' trip with his colleagues, or even what kind of bread and spread she bought on a lonely evening. The audience often reacts to situations like these with a laugh. The performers mention specific places and situations with which the audience members can identify and of which they may have their own memories. It appears that these seemingly ordinary details and the possibility to identify oneself in a given moment through what has been said enhance a feeling of authenticity in the audience members. When Lýdia Ondrušová mentions how she was waiting at a bus stop in Račko for bus 39, the audience members who are familiar with the conditions of riding this bus to Mlynská dolina¹⁰ can associate the memory the performer shared with an actual situation connected to this place (for example, the awfully crowded buses on this route or how often it used to happen that one could not even get on the bus because it was full). It is not only the experiences, but the stories, the problems, and the circumstances the performers also share with the audience that are real; authenticity permeates even their manner of acting and working with the means of expression. The utmost civilian character and naturalness of their expression (although sometimes showing affect) on stage and the complete denial of the principles of scenic language lift the audience members out of illusion and convince them that whatever the authors say, they mean it.¹¹

The authors lend a different, new dimension of authenticity to this performance in its special version live-streamed from the flat of one of the performers during the pandemic lockdown in May 2020, when all live public events were banned for epidemiological reasons. The authors situate the show in a private space, where one of them lives. The reflection of her everyday life thus shifts straight to her private zone, to the place where she actually lives it out. The audience can again hear about the afflictions of a mother of two, the operation she had to postpone several times, her inability to exercise at home, her divorce, drinking and sorrow, her personal trainer who kept interrupting her training with text messages, or the details of her premenstrual syndrome. The performers play in an even more civilian manner and interrupt the quasi scenic actions with spontaneous insertions and comments. They talk to the camera as if they were having an informal conversation with a friend through one of the digital social media applications. The actions are filmed with two cameras, but the footages are amateurish and home-processed non-professional livestream products. They represent a spontaneous experiment of the performers of *Samson* to get the "theatre" (if it can still be called a theatre at all) to the audience in the virtual space in the simplest way and are partly staged and partly improvised "reality shows" filmed in a DIY way.

¹⁰ A student "village" where the largest complex of dormitories in Bratislava are situated.

¹¹ Both performers have, for example, a noticeable accent of the Eastern Slovak dialect and Veronika Malgot often talks very fast to the point that sometimes she cannot even be understood.

We can find several such examples of the authors talking about themselves as a thematisation of their everyday lives in a performative form from among the creations of the so-called millennials and their online “adaptations”. Let us mention, for example, the multi-authored performance called *Veľká potreba* (Big Need) (with the subtitle *Performative Instastory*). It was performed back in March 2017 in Studio 12 by four authors, Lýdia Ondrušová, Zuzana Haverda, Peter Tilajčík and Tomáš Procházka.¹² At that time, they felt a “big need” to show how the lives of the graduates of the school of arts looked and sincerely admitted that to graduate from the APA does not automatically mean a job with the Slovak National Theatre or a role in a high-budget film, but, often, the complete opposite – they do their profession for free and earn a living as cashiers in a supermarket, bartenders, or waitresses, or get some additional income by making lollipops.

During the pandemic, these four authors also made use of the limited possibilities of making theatre in the virtual space and, in April 2021 (at a time of strict lockdown), they created a sort of free continuation of *Veľká potreba* without using any professional streaming services, with the telling title *Ešte väčšia potreba* (Even Bigger Need). In a video conference call, all four actors share how they are coping with the lockdown, what their daily routine looks (or does not look) like and what they are up to. The viewers are confronted, online, with the everyday lives of the four participants during the pandemic, who talk about all this in front of the cameras in their own rooms, dressed in casual wear, with no makeup, i.e., in their fully admitted realities. The one records himself getting up from the bed in the morning and brushing his teeth and shows in the video what he is wearing, what he has cooked, and what he is planning to do. The other one admits that her only goal in the coming week is to make pesto from the wild garlic she has collected or to change the bedsheets and replace the old mattresses with new ones. Besides describing their ordinary daily activities, the performers also share their feelings and talk openly about their mental state in the past period – about their partners leaving them, their periodic depression, their difficult battle with solitude and loneliness, their problems with alcohol, their longing for love, their feelings of emptiness, and their pain from the deaths of their loved ones. These moments give scope for deeper emotional experiences, such as compassion and empathy with the performers. Katarína Cvečková also appreciated the emotional depth and the authenticity of this collective online confession of the four performers. In her review of *Ešte väčšia potreba* for the online magazine *Mloki* she wrote, comparing it with *Veľká potreba*: “What remained constant is also the unrestrained authenticity that accompanied the *Ešte väčšia*, too. It is the only online project on our scene which managed to convey to me personally an almost equally strong emotion to that which may be expected from live theatre”. On the other hand, we could argue that

¹² The studio in the building of the theatre Institute in Bratislava, meant for the presentation of new Slovak and world drama and contemporary art.

it was more like an online tabloidisation of the authors' lives during the pandemic through a friend's Zoom call rather than an authentic artistic statement. What, then, is the proverbial authenticity?

Enhanced Authenticity

The above examples of authorial projects are based chiefly on verbal action, in which the participants name the emotions they experience and reflect on themselves directly in front of the audience. They are simple verbal statements, verbal collages from the everyday lives of the authors, as well as from their inner worlds. Any motoric or physical action or any prominent playing with the materialness of the body and of the other objects on stage appears to be only an auxiliary, illustrative action that enlivens the verbal aspect of the show. Semantically richer messages are absent in the scenic action. However, this appears to be what evokes feelings of authenticity in the audience. The Czech director Barbara Herz, who deals with documentary theatre in her article about staged authenticity, points out the difference between documentary theatre and theatre that has a similar thematic focus (e.g., historical or political plays) that may be inspired by non-artistic realities but still works with fiction to a certain extent. In this case, the audience remains closed to the semiotic categories of the denoted thing's meaning, signs and conveyance. According to Herz, the difference in perceiving documentary theatre and similarly thematically focused fictive theatre lies neither in their quality nor in their power to affect the audience. The effect, i.e., the authenticity, of the overall expression of a documentary work lies in its intentionally built desemantisation, when the traditional form of constructing meaning and working with a theatrical sign is weakened to the greatest possible extent.¹³ If these personal statements of the authors are perceived as certain forms of documentary theatre (in terms of documenting the personal lives of the authors), the reduction of the theatrical signs leads to the simplicity (artlessness) of the statement and, at the same time, to a stronger effect of authenticity. Although whatever is directly spoken and literally suggested may evoke a series of various other associations, thoughts, and memories in the audience members, it provides a narrower scope for creating semantic connotations than semantically richer scenic actions. The audience members receive (or reject) whatever the performer says, identify with it to their

¹³ The principle of desemantisation is based on questioning the theories of theatrical semiotics and the notions of the theatrical and performance artists of the 1960s that the task of performance should not be to communicate the meanings created by a single group of participants (actors) that may weaken the overall effect on the audience. According to Fischer-Lichte, only avant-garde artists, with their aim of a new aesthetics of effect, gave a clear answer to questions about the effect of performance on the audience and its meaning to it. This requires the performers to give up any effort to construct meanings. The staging means are reduced to pure materialness (sensuousness), i.e., the audience members do not consider them to be bearers of certain meanings and do not connect them with the other elements of the scenic work, nor with any other contexts. They do not look for links as to what they denote and what they refer to. In this way, the minimisation of the construction of meanings opens up, on the one hand, a broader domain of receptive possibilities for the audience and gives them the freedom to mould these meanings individually (Fischer-Lichte 201–202).

own extent, and subsequently develop a feeling of authenticity or a kind of empathy towards the performer. In his essays on postdramatic theatre, Lehman also sees a specific aesthetic quality in the reduction of both themes and forms to the greatest possible simplicity. According to him, triviality may be an indispensable condition for intensifying new ways of audience reception (116–117).

The actors themselves becoming the bearers of the verbal stories and the vividly expressed emotions on stage is another factor that intensifies the feeling of authenticity. This thesis is also supported by Pavis's comparison of autobiographical performance and working with autobiographical dramatic texts as two forms of autobiography on stage. In the case of staging autobiographical texts with all the principles of creating theatrical semiosis, the actor (acting out a character) as the bearer of the text plays the role of the character (Pavis 31). On the other hand, author-actors in a self-performance "are biographers of themselves, there is a real person before us whom we see, live, reflecting upon his past and present condition" (Ibid.). With this, Pavis seems to suggest that it is this form of scenic expression that has the greatest potential to bring authenticity.¹⁴ The creators of autobiographical performances eliminate fiction on stage, or at least completely minimise it, and replace it with documentary materials and direct personal statements. Audience members familiar with the context do not read the work as a set of artistically organised signs denoting the reality but as the reality itself. Barbara Herz notes that the enhancement of the impression of authenticity for the audience directly correlates with who conveys it. If the given conveyor (performer) has a personal relationship to the described event, i.e., if he himself is its carrier, the audience automatically works with the awareness that the shared event concerns its so-called conveyor. At the same time, it stops perceiving the performer in the standard representation of semiotic codes and perceives him as a representative of presence and effect (Herz). Presence may be understood as directness and authenticity on stage, while representation offers the audience only a mediated approach to the world of the acted-out character.¹⁵ Therefore, authenticity as veracity has been named and defined for ages as the basic expressive feature of personal, self-referential performative statements and statements based on real events in any

14 This argument is debatable. Even works based on artistic fiction may be authentic and, vice versa, any extent of realness on stage is not necessarily and ultimately authentic for the audience.

15 Lichte, however, warns that it is not sustainable in aesthetic theories to view the terms "presence" and "presentation" as necessarily opposites. She points out several cases from the past and the present when the actor's body was perceived as the essence of presence, but, at the same time, the character portrayed by the actor exhibited the characteristic features of representation. Lichte elaborates that the genesis of both the presence and the representation of a character is enabled by the special processes of embodiment. When an actor portrays a character, he does not create it based on a formula provided in advance by the text and his character is not only a depiction of something ordered in advance; he creates something completely new and unique. The portrayed character is connected to the specific corporeality of the actor who represents it, and it is thanks to this specific and unique corporeality that the portrayed character may acquire its existence. Fischer thus says that the term of representation denoting the process of moulding a character should be redefined. According to her, both representation and presence result from the specific processes of embodiment arising during the perception of the show. It does not mean, however, that these two terms are interchangeable, or that they are synonyms (212–213).

scenic form. The live character of the realities and the emotions conveyed to the audience through the “Me” of the performer himself naturally have a more affective influence on the perception of the work.

The “Me” Culture

One of those who tried to find an answer to the question of why, in today’s theatrical and performative arts, the audience is interested in self-referential works in which the authors refer to their own realities and existence was Sherill Grace, the author of *Theatre and Autobiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, a specialist in Canadian literature and drama and a professor at the University of British Columbia in Vancouver. She claims that any form of autobiography, and not only in theatrical arts – prose memoirs, biographies, biographical novels, documentary films, photographic and painted portraits, reality TV shows, online blogs and vlogs, performance art, autobiographical plays – appeals to the audiences and has become a popular genre in Western countries because we live in a culture of “me” (25–26). Grace also names further, more complex explanations of the obsession of today’s Western society with “me”. Although the author of the chapter that gives an introduction to the relationship between theatre and autobiography means mostly autobiographical (staged) plays, certain attributes arising from her description may be applied even to autobiographical performances, in which the performers reveal their own realities even beyond linearly structured stories. Whether through talking about oneself in performative forms or through the acted-out character in autobiographical plays, narrations about one’s own self (“me”) satisfy, according to Grace, people’s basic voyeuristic impulses and hunger for stories and, in a way, they guarantee the truth, the meaning, and the order man looks for in the world. True stories have the ability to reveal, organise and create the meanings people seek. The live emotions directly connected to these stories lend a human face to the impersonality of this globalised world, and the audience finds comfort in this. Grace defines story and memory as the basic tools of autobiography, through which the audience tries to understand what they experience, discovers what is accepted as truth and gets to know themselves and others (27–31).

Judging from these claims, the audience’s fondness for “me” narratives exceeds generational boundaries. Regardless of the generation to which the author recounting his story belongs, he can find recipients in a broad spectrum because our time and its cultural and social conditions generate and enhance a need for such narratives in the audience. The above examples of the theatrical productions of theatremakers of the same generation in Bratislava are not stories with a powerful dramatic conflict but fragmentary images and verbal (and verbatim) illustrations of the outlooks of

their bearers (mostly in anxiety or depression) – they simply name their feelings, sometimes also the reasons for them, in front of the audience. The authenticity of these types of theatrical statements, a form of “mental hygiene” for their participants that brings emotional satisfaction to the audience members, is received very positively not only by the audience but by theatre critics, too. As if, today, it was enough to talk about oneself, to share even one’s most ordinary everyday story, and give it some basic framework of scenic, though very simple, expression, and it will be received well. However, it is questionable whether it is an explicitly generational fondness or only a phenomenon concerning a small group of theatremakers, mostly friends with one another, who have been artistically formed together and work with and influence each other in the same environment.

Literature

- Cvečková, Katarína. "Správa o stave nezávislého umelca." [Report on the Situation of Independent Artists]. MLOKi – Mladí o kultúre inak, 28 June 2021, <https://mloki.sk/sprava-o-stave-nezavisleho-umelca/>. Accessed 29 August 2021.
- Fishcer-Lichte, Erika. *Estetika performativity* [The Aesthetics of Performativeness]. Mníšek pod Brdy, 2011. Na Konári, 334.
- Grace, Sherrill. "Theatre and the AutoBiographical Pact: An Introduction." *Theatre and Autobiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, edited by Sherrill Grace, Jerry Wasserman, Tallonbooks Vancouver, 2006, pp. 17–35.
- Herz, Barbara. "Inscenovaná autenticita. Od mimetické iluze k bezprostřední přítomnosti." [Staged Authenticity. From Mimetic Illusions to Immediate Presence]. *A2 kulturní čtrnáctideník*, October 2016, <https://www.advojka.cz/archiv/2016/10/inscenovana-autenticita>. Accessed 28 August 2021.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo* [Postdramatic Theatre]. Bratislava, 2007. The Theatre Institute.
- Mašlárová, Martina. "Samson na hranici performancie." [Samson Bordering Performance Art]. *Reflektor*, 22 May 2013, <http://reflektor.vsmu.sk/recenzor/recenzor-detail/article/samson-na-hranici-performancie/>. Accessed 26 August 2021.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, translated by Christine Shantz, University of Toronto Press, 1998.
- Stein, Joel. "Millennials: The Me Me Me Generation." *TIME*, 20 May 2013, <https://time.com/247/millennials-the-me-me-me-generation/>. Accessed 25 August 2021.

Med umetniki iste generacije, t. i. milenijci, ki delujejo predvsem na neodvisni sceni, lahko opazimo določene podobnosti, kot jih kažejo in uporabljajo predvsem v gledaliških formah, temah in odnosu do dramskega besedila. Bolj kot izvirna dramska besedila jih zanimajo avtobiografska besedila. Avtor pri tem ne nastopa kot samostojna oseba, temveč sodeluje cel kolektiv avtorjev. Gre za skupino ustvarjalcev, vključno z igralci oziroma izvajalci, ki izoblikuje dokončno različico besedila. Zdi se, da je izražanje avtentičnosti tako prek besedila kot na odru poglavitni namen takih pristopov k dramatiki. Predmet interpretacije postanejo trivialne in vsakdanje življenjske zadeve. V središče pozornosti postavljajo ljudi kot lastno samopodobo ali pa ljudi kot osebe, ki jih poznajo iz prijateljskih ali družinskih krogov, iz medijev ali iz pripovedovanja drugih. Avtorji se navdihujejo pri samih sebi, pri svojih težavah in odnosu do življenja. Poleg tega ustvarjalci radi pripovedujejo o sebi, analizirajo svoja občutja in zaznave, kot da bi imelo to, da jih lahko definirajo pred gledalci, nanje terapevtski učinek in bi potrjevalo relevantnost njihovega odnosa do življenja. Kaj lahko taka avtentičnost, ki se izraža s samoprojekcijo umetnikov v besedila pa tudi v uprizoritve, nudi občinstvu? Ali pri občinstvu vzbuja globlje zavedanje in razumevanje življenja ali zgolj reciklira tisto, kar že vemo?

Ključne besede: sodobno slovaško gledališče, avtobiografsko gledališče, milenijci, uprizarjanje, avtobiografija, avtentičnost

Zuzana Timčíková dela na Inštitutu za gledališke in filmske raziskave na Slovaški akademiji znanosti v Bratislavi, kjer je leta 2020 tudi doktorirala. V raziskavah se osredotoča na produkcijo neodvisnih gledališč in s kritikami tvorno sodeluje z več slovaškimi revijami pa tudi na mednarodnih platformah. Sodelovala je že na več domačih in mednarodnih konferencah. Leta 2019 je kot raziskovalka gostovala na Gledališki akademiji Aleksandra Zelwerowicza v Varšavi. V tem času je preučevala varšavsko neodvisno gledališko sceno.

ztimcikova@gmail.com

Avtentičnost v delih avtobiografskega gledališča: pristopi milenijske generacije

Zuzana Timčíková, Inštitut za gledališke in filmske raziskave na Slovaški akademiji znanosti, Bratislava

Prispevek obravnava tematiko avtentičnosti v delih skupine neodvisnih gledališčnikov v Bratislavi, ki pripadajo t. i. milenijski generaciji. Avtorica v njihovih delih zaznava celo vrsto skupnih elementov, tako v formalni kot tematski obdelavi. Poudarja povečano pozornost te generacije do »jaza« in njeno potrebo po samorefleksiji ter samoekspresiji v smislu, da govori o sami sebi, še posebej v okviru avtobiografskih odrskih form. Po mnenju avtorice gledališčniki milenijske generacije prav zaradi te potrebe po samoekspresiji iščejo orodja za avtobiografsko gledališče, ki so jim bližje od uprizarjanja izvirnih dramskih besedil. V lastnih avtobiografskih besedilih pogosto tematizirajo lastno osebnost: svoje vsakdanje življenje in običajne okoliščine. Tako postanejo glavni igralci (izvajalci) odrskih pripovedi o samih sebi, kar nakazuje, da se raje zatekajo k bolj performativnim kot pa h gledališkim oblikam. Avtorica izhaja iz teze, ki je v socioloških, psiholoških in kulturnih krogih splošno sprejeta, da so poglobitvene in določujoče značilnosti t. i. »generacije Y« sebičnost, različne manifestacije narcizma, osredotočenost nase in celo obsedenost s samim sabo. Kot kaže, gledališčniki te generacije celo v odrskih delih najpogosteje govorijo o lastnih čustvenih in duševnih stanjih, o lastnih vrednotah, težavah, skrbah, o svojem statusu in o medosebnih odnosih ali širši družbeni skupnosti. V delih se osredotočajo na človeka, ki bodisi predstavlja njihovo lastno podobo, se pravi njihovo osebnost, ali pa na nekoga iz svoje bližnje ali daljne okolice, ki ga dobro poznajo in čigar vrednote so jim blizu. Tako pozornost usmerjajo na svojo depresijo, frustracije, eksistencialne krize, komplekse in odnos do virtualnega prostora ter družabnih medijev. Druži jih nenehno iskanje in prevrednotovanje lastne zunanje in notranje identitete kot okvira, v katerem se lahko definirajo.

Avtorica svojo tezo razvija predvsem s pomočjo primerov del ženske gledališke skupine z imenom NUDE iz Bratislave. Osredotoča se na eno njihovih prvih uprizoritev z naslovom *Samson*, v kateri so avtorice zajele oziroma dobesečno dokumentirale vzpone in padce v lastnih življenjih. Predstava je na sporedu že vse od leta 2013, posodablja jo pa jo predvsem s prilagajanjem verbalnih izjav trenutnim razmeram v svojih življenjih. Razpon idej, ki jih analizirajo v ponovitvah, se po tematiki ne razlikuje veliko, osnovno vsebino uprizoritve pa predstavlja tematizacija dejanske, izkustvene resničnosti

ustvarjalk s pogostimi referencami na trivialne okoliščine iz njihovih življenj. Avtorica med deli t. i. milenijcev izpostavi še en primer take avtorske pripovedi o samem sebi, ki temelji na tematizaciji lastnega vsakdanjega življenja. Gre za predstavo z naslovom *Velká potřeba (Velika potreba)*, v kateri štiri diplomantke Akademije scenskih umetnosti v Bratislavi pripovedujejo o razočaranjih in neizpolnjenih pričakovanjih, ki so jih izkusile potem, ko so diplomirale. Na podlagi primerov uprizoritev avtorica poudari, da, čeprav gre za estetsko in tematsko gledano dokaj nezahtevne odrske produkcije, osebne izjave takim delom dodajajo visoko stopnjo avtentičnosti. Kar se tiče vrednotenja takih del, avtentičnost, ki je vezana na pripovedi avtorjev ali avtoric o samih sebi, očitno predstavlja zelo pozitivno lastnost, katere vrednost presega celo relevantnost vseh drugih sestavin dela. Vse, kar vsebuje živa čustva na odru, je pojmovano kot avtentično in posledično tudi obravnavano na določen način, kot gledališko visoko kakovostno in umetniško dragoceno delo. Ena od mogočih razlag, zakaj taka dela, ki so oblikovno in tematsko dokaj nezahtevna, pogosto označujejo kot zelo avtentična, je, da vse višja raven desemantizacije odrskih del krepi učinek avtentičnosti, saj v širši odrski akciji takih del pogosto manjka bogatejših semantičnih sporočil. Še en dejavnik, ki prispeva k intenzivnosti občutka avtentičnosti, bi lahko bil, da so nosilci pripovedovane zgodbe in čustev, ki jih v živo izražajo na odru, kar igralci sami – se pravi izvajalci, ki so obenem tudi avtorji besedila. Če gledalci vedo, da so izvajalci neposredno povezani z opisanimi dogodki, samodejno razvijejo zavest o tem, da dogodek, ki se ga udeležujejo, zadeva t. i. posrednika samega. Zato lahko duh živosti, resničnosti in čustev, ki jih izvajalci prenašajo gledalcem prek svojega lastnega »jaza«, seveda bolj čustveno vpliva na recepcijo dela. Avtorica odgovor na vprašanje, od kod izvira zanimanje tako gledališnikov kot tudi občinstva za taka avtoreferencialna dela, išče v teoriji profesorice Sherrill Grace iz Kanade. Grace se ukvarja s fenomenom t. i. kulture »jaza«, v kateri življenje v egocentrični in narcistični družbi, ki je obsedena z »jazom«, tako pri občinstvu kot pri gledališnikih samih spodbuja naravno zanimanje za različne oblike avtobiografskosti v gledališču pa tudi v drugih umetniških zvrsteh. Kot trdi Grace, pripovedovanje o samem sebi (o »jazom«) zadovoljuje temeljne človeške voajerske impulze in lakoto po zgodbah, pa naj bo to z govorjenjem o samem sebi v performativnih formah ali pa z odigranim likom v avtobiografskih dramah. Na določen način taki pristopi predstavljajo zagotovilo resnice, pomena in reda, ki ga človek išče v svetu. Prek izpeljave teorije Sherrill Grace avtorica pride do zaključka, da zanimanje občinstva za pripovedi o »jazom« očitno presega zgolj generacijski okvir. Težnje po avtorskem in avtentičnem pripovedovanju o samem sebi, po deljenju celo najobičajnejših vsakdanjih zgodb znotraj nekega osnovnega odrskega okvirja in po zelo preprostem izrazu, ki ga zaznava pri skupini neodvisnih gledališnikov v Bratislavi, niso nujno posledica globalnih generacijskih procesov. Lahko gre za pojav, ki se tiče zgolj ozke skupine gledališnikov, ki večinoma prijateljujejo drug z drugim, in ker so se tudi umetniško formirali skupaj, posledično delujejo in vplivajo drug na drugega v istem okolju.

Razprava obravnava študijo primera uprizoritve *Hlapec Jernej in njegova pravica* v režiji Žige Divjaka, ki je nastala leta 2018. V prvem delu se osredotoča na specifičen format »dramskega besedila« v tej dokumentarni uprizoritvi, od koder izhajajo tudi nadaljnje analize dokumentarnih prvin in njihovih učinkov na ravni besedila, tekstovne strukture, likov, dramaturgije in navsezadnje zaznave zunanjega pogleda (občinstva, javnosti). Bistvena značilnost projekta je uporaba (remodulacija) prvoosebni pričevanj, ki vpeljejo princip dobesednega (verbatim) gledališča, v tokratnem primeru gre za posredovanje neposrednih izkušenj s polja aktualnih prekarnih delovnih odnosov. Pripovedovana izkustva iz prve roke razgrnejo uvid v nevid(e)ne delavske populacije, ki so v razmerju do sodobnih »gospodarjev« (tajkunov) presenetljivo usklajene z razumevanjem odvzemanja pravic delavstvu, kot ga je dojemal Ivan Cankar. V drugem delu članek uprizoritev umešča v analitični diskurz, ki preči sociološke, politične in psihološke poglede na obstoj revščine, razredizma in razrednega sramu. V luči sodobnih kulturoloških teorij in umestitve Divjakovega *Hlapca Jerneja* v širši družbeni aspekt se pokaže, da prepletanje dokumentarnega gledališča in tematiziranje sodobnega delavskega razreda (problematičnih prekarnih razmerij) vzpostavljata izjemno pomembno umetniško pa tudi družbeno gesto; ta sočasno raziskuje učinke specifičnega režijskega koncepta, vnosa realnega v umetniški dogodek, in uveljavi kritično refleksijo izbrane tematike ter njenega umeščanja v javni prostor.

Ključne besede: revščina, delavski razred, dokumentarna drama, razredizem, razredni sram, Ivan Cankar, Žiga Divjak

Zala Dobovšek je dramaturginja, teatrologinja in docentka za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. Na AGRFT je diplomirala iz dramaturgije in se med študijem 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

Hlapec Jernej in njegova pravica (2018): dokumentarna reprezentacija revščine, prekarnosti in razrednega sramu

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

Kontekst izvirnika in njegove reinterpretacije

Dokumentarna uprizoritev *Hlapec Jernej in njegova pravica*¹ v režiji Žige Divjaka je leta 2018 nastala kot eden od dogodkov v seriji obeležja stoletnice smrti Ivana Cankarja, prvotnega avtorja dela z istim naslovom. Divjakova aktualizacija izvirnika (iz leta 1907) v postopku reinterpretacije izvirne zgodbe Cankarjevo pisavo in naracijo povsem zaobide, a le zato, da razpre prizmo ne le novemu času in prostoru, temveč v prvi vrsti predvsem obstoječi družbeni klimi. Pri tem je Divjak iz literarnega izvirnika izluščil temeljne ideje pripovedi, ki po dobrih sto letih v realnosti in praksi sicer delujejo drugače, a je njihov notranji ustroj tako rekoč povsem identičen. Divjak iz Cankarjeve »socialne povesti« črpa osrednje tematske motive, kot so prekarno delo, delavske pravice, podrejenost in revščina, ter jih z dokumentarno raziskavo preslika v sedanji čas, s tem pa afirmira idejo o močno zakoreninjenem obstoju proletariata, ki se seveda s časovnim zamikom danes kaže v drugačni formi in s spremenjenimi učinki.

Fiksna točka identifikacije ostaja »sužnjelastniško« razmerje, tega je Cankar povzel v prisposodbi odnosa med gospodarjem (kmetom) in hlapcem, Divjak pa ga prepozna v številnih sodobnih delavskih relacijah, in sicer tako v korporacijah kot zasebnih podjetjih. Če se izvirnik osredotoča na en sam primer delavskega izkoriščanja in zlorabe pozicije moči (Hlapec Jernej je pri kmetu Sitarju delal na domačiji polnih 40 let, a po gospodarjevi smrti posest ne pripada Jerneju, ampak gospodarjevemu najstarejšemu sinu, ki ni ničesar vlagal v kmetijo), pa Divjakova reinterpretacija zaobsega širši spekter primerov sodobnega delavskega izkoriščanja – tako fizičnega kot intelektualnega. Atribut je prav njegovo »dramsko besedilo«, ki bi ga lahko označili tudi kot »dramatično besedilo«, njegova temeljna dramatičnost pa se ne nahaja v ideji dogajalnih suspenzov ali neposrednih medosebnih konfliktov, pač pa v esenci in učinku dokumentarnih pripovedi – njihove vsebine so dramatične že same po sebi. Ne gre za običajno obliko dramskega besedila, temveč za t. i. »dokumentarni tekstovni material«, ki je strukturiran kot kolaž prvoosebni pripovedovanj delavcev in delavk

¹ *Hlapec Jernej in njegova pravica*, režija Žiga Divjak, Cankarjev dom in AGRFT, Ljubljana, premiera 26. 9. 2018.

iz sfere prekarних delovnih razmerij. Divjak je namreč več mesecev v sodelovanju z različnimi združenji, ki se borijo za pravice delavcev, z Delavsko svetovalnico, obalno sindikalno konfederacijo KS 90 in drugimi sindikalnimi združenji, obiskoval podjetja in delavske domove, da bi zbral pričevanja delavcev in delavk, ki so se znašli v sužnjelastniškem razmerju s svojim »gospodarjem«. Uprizoritvena besedilna baza je nastala kot rezultat terenskega dela, osebna pričevanja sodelujočih pa predstavljajo ključno referenco pri osvetljevanju problematike dandanašnji javnosti pogosto prikritih prekarnih okoliščin, v katerih se pogosto kršijo temeljne človekove in delavske pravice. Žiga Divjak se je s problematiko revščine, prekarnosti in socialne izključenosti začel ukvarjati že med študijem na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, tovrstne motive je naslovil že v svoji diplomski predstavi *Tik pred revolucijo (Kako sem postal terorist)*, kasneje pa je ideje socialne tematike insceniral tudi na profesionalni poti, in sicer v predstavah *Oni; Človek, ki je gledal svet; Cankar – ob zori* in *Sedem dni*.

Dominantnost večine je pogosto preveč samozadostna, da bi se ukvarjala s problemi drugih. Manjšine ali kakor koli zatirane in socialno neenakovredne skupine, ki jim sprejeti normativi v družbi ne priznavajo afirmacije in avtonomije, se morajo tako rekoč vedno upirati, zagovarjati in realizirati na lastno pest, redkokdaj (samoumevno) privilegirani naslavlajo njihove ranljive položaje, kaj šele, da bi jih opolnomočili. Zato Žige Divjaka preprosto ni dovolj označevati le kot režiserja, niti kot angažiranega režiserja, temveč kot redkega celostnega gledališkega avtorja v našem prostoru, ki sistematično, kritično in raziskovalno vstopa (tudi z lastnim telesom) v »nevidna« okolja ljudi, zaznamovanih z diskriminacijo, represijo in predsodki na podlagi ksenofobije, revščine in prekarizacije. Njegova pozicija je funkcija prenosa glasu nesliš(a)nih in nevid(e)nih v javni prostor, prav ta izvedba manifestacije tega (sicer zatiranega) glasu je temeljni uprizoritveni element. Specifika Divjakovih scenskomiminalističnih postavitev je le odraz, morda podzavestni odziv na tesnobo ali moralno stisko kot posledico popolnega ustvarjalnega zavedanja o občutljivosti estetizacije izbrane teme, ki jo kritično obravnava.

Zasuk literarnega v dokumentarno

Takoj pod naslovom dokumentarnega tekstovnega materiala *Hlapec Jernej in njegova pravica* je zapisan izsek iz originalne povesti: »Ne govorim o usmiljenju, o odpuščanju nič – o pravici govorim!« kar – poleg naslova – ostaja edini dobesečni prenos izvirnika v njegovo drastično predelavo. Ta vodilna misel spleta koncepcijo delavskega razreda iz preteklosti v sedanost, govori pa o univerzalnem etičnem kodeksu podrejenih, ki enakopravnosti in spoštljivosti ne iščejo v usmiljenju nadrejenih, pač pa v osnovnem bivanjskem postulatatu – pravici oziroma pravičnosti. V napovedi uprizoritve smo

lahko med drugim tudi prebrali: »Izkoriščanja in človeka komaj še vredno življenje nam ni treba iskati v oddaljenih deželah, dovolj je, da se ozremo po naših ulicah. Najeti izvajalci pristaniških storitev v Luki Koper, čistilke na šolah, gradbeni delavci na naših promenadah, vozniki avtobusov na naših izletih, mladi arhitekti v elitnih birojih ...«²

V uprizoritveni material se vpeljuje faktografskost v obliki izsekov iz posamičnih intervjujev z anonimnimi prekarnimi delavkami in delavci, ki so naknadno preoblikovani v montažni zapis (ali že skoraj popis). Čeprav se na prvi pogled zdi, da bi pretрган dialog med liki lahko deloval pretirano mehanično in brezosebno, je besedilo na strukturni ravni tematskega in ritmičnega povezovanja precizno izoblikovano, zato trije elementi izjavljanja vseskozi delujejo kot trodelno kolektivno telo. To telo je karakterno razplasteno in kompleksno, toda v iskanju skupne problematične točke izjemno sinhronizirano in že skoraj virtuožno v podajanju mestoma kratkih, hipnih in odrezavih replik.

Še pred začetkom »dogajanja«, v slogu didaskalije, sledi zapis: »1, 2, 3 – delajo, delajo in delajo, pred našimi očmi se izčrpavajo in med tem govorijo«. Ta kratka deskriptivna označba vzpostavi vsaj dve branji svojega pomena; prva je v govoru kot manifestaciji razkritja lastne (nevidene) pozicije, druga pa v nakopičenosti opravila, ki sočasno zahteva tako fizično kot mentalno investicijo. Pri nastajanju tega dokumentarnega besedila oziroma odrske predloge je precej očitno, da je na njegovo formo sočasno vplivalo že tudi vzporedno snovanje režijskega koncepta, saj je dinamika pisave, replik, premorov in repetacij zelo natančna, tako rekoč učinkuje kot svojevrstna kompozicija, v kateri se prepletata simbolna izčrpanost in obenem nepričakovana poetičnost. Suhoparne podatkovne izjave brez metafor, stiliziranja in leporečenja sežejo globoko v surovost realistične vsakdanjosti, njihov namen pa ni v vzpostavljanju vsebinske stilizacije, temveč v optimalnem prerisu avtentične stvarnosti, iz katere pričevanja izhajajo in se o njej izjavljajo. Vsakdanja govornica oziroma pogovorni jezik besedilu nanaša specifično političnost, saj s tem ubeži pretirani estetizaciji vsebine/problematike, po drugi strani pa odvrže filter umetnosti kot tiste kategorije, ki vzvišenost in kredibilnost uvidi le v brezhibnosti. Pristnost individualnih načinov govora, zametkov narečja in prostega teka asociacij, ki jih naknadna obdelava besedila ne korigira, ampak kvečjemu izpostavi, dokumentarnemu tekstovnemu materialu dodaja plast podzavestnih in primarnih nagibov pričevalk in pričevalcev, kar jim omogoči emancipacijo tudi na ravni lastne osebnosti kot take in ne le delovne sile. Ker gre pri Divjakovem besedilu za neposredno pridobljena pričevanja, ga umeščamo v formo dobesečne (verbatim) drame (oziroma kasneje gledališča), ki teži k prikazu čim pristnejše resnice oziroma verodostojnega poročanja.³ Pogosta značilnost

² »V Divjakovi predstavi o hlapcu Jerneju spregovorijo izkoriščani delavci.« Sigledal.org, 26. 9. 2018. Dostop: <https://veza.sigledal.org/prispevki/v-divjakovi-predstavi-o-hlapcu-jerneju-spregovorijo-izkoriscani-delavci>

³ Pojem »verbatim« gledališča (»dobesečno« gledališče) je prvi zasnoval in uveljavil Derek Paget, in sicer v času intenzivnih gledaliških raziskav v 60. letih prejšnjega stoletja v Veliki Britaniji (skupaj z Johnom Cheesemanom, Chrisom

dobesednih formatov je skromna in komorna postavitev brez mašil in s središčem v čistem, nemotenem pripovedovanju o izkušnji.

»Norma je norma in normo je treba doseč«

Trije liki so v dokumentarnem besedilu identificirani zgolj s številko (1, 2, 3), torej kot generični in anonimni liki, poosebljeni mehanični govorni stroji. Z zajetnostjo dokumentarnega materiala, torej s prenosom prvoosebni pričevanj, karakterjev resničnih oseb, ne psihologizirajo celostno, pač pa jih namerno zvrnejo zgolj na delovna telesa, telesa v funkciji izvrševanja napotkov in ujetosti v brezizhodni sistem prekarnega, izkoriščevalskega in negotovega dela, ki perpetuira kronično izgorelost.

1: Cajt pa gre.

2: Denar je sam za sproti.

1: In kar naenkrat si star 45 in nimaš nič, razen zjebanga hrbta pa obraz šestdesetletnika.

2: In naenkrat je osem ur ogromno.

1: In vreča je naenkrat težka.

2: In kontejner je večji.

1: In lopata je štorasta.

2: In vročina je neznosna.

1: In prahu je vse več.

2: In težko se diha.

1: In veke so težje.

2: In prsti so počasnejši.

Kljub temu da se replike medsebojno vsebinsko in asociativno povezujejo, dopolnjujejo, med samimi liki ni utelešenega povezovalnega faktorja, pač pa jih tudi na tej ravni zaznamujeta odtujenost in ultimativni boj za lastno preživetje v delovnih okoljih, ki še vedno delujejo po sistemu hlapec-gospodar.

1: Delamo 6 dni na teden.

2: od 7ih do 5ih.

3: Ob pol petih vstanem.

1: Ob 5ih štartamo izpred doma.

2: Ob 7ih smo na gradbišču.

Honerjem, Ronyjem Robinsonom in Davidom Thackerjem). Dobesedno gledališče se delno prekriva z dokumentarnim gledališčem in drugimi vrstami na dejstvih temelječe drame, kot sta gledališče pričevanja (kjer posameznik pove svojo zgodbo v sodelovanju s piscem) in sodno gledališče (montaže iz sodnih transkripcij). Vznik te forme je seveda povezan z iznajdbo kasetnih snemalk, in če se je na začetku izvajal zlasti v »obrobni« gledaliških projektih, je postopoma uveljavil svojo formo tudi v okolju mainstreama.

3: Ob desetih mamo pol ure za malco.

1: Ob petih gremo nazaj.

2: Ob pol osmih smo spet v domu.

3: Stuširam se.

1: Neki pojem.

2: In grem spat.

Prvenstvena dramatičnost v besedilu ni lastna klasičnemu suspenzu, napetosti ali situacijskemu konfliktu, temveč pristnosti in prvoosebni izjav/pripovedi, s tem pa besedilo (naknadno tudi uprizoritev) podpre idejo, da je »avtentičnost inherentno dramatična« (Stafford-Clark v Radosavljevič 137). Avtentičnost je v tem kontekstu mišljena kot ključna dokumentarna kategorija, ki ne glede na odrsko stilizacijo kot substanca (vsebina) ostaja nedotaknjena, prvinska, necenzurirana, s tem pa tudi presežna v učinku »dramatičnosti vsakdana«, ki je vseskozi prisotna, a hkrati nam prikrita. Med avtentičnost in dramatičnost se vrine reprezentacija. Baudrillard opredeli štiri stopnje odnosa med reprezentacijami in dejanskostjo: na prvi stopnji so reprezentacije odsev dejanskosti, na drugi jo zakrivajo in pervertirajo, na tretji stopnji reprezentacije zakrivajo odsotnost dejanskosti, na četrti pa nimajo z njo več nobene zveze (47). V primeru kakršnih koli nehumanih okoliščin so ločnice med gledališčem in življenjem zabrisane. Vznikne vprašanje, kaj je bolj teatralno, kaj je resničnejše – življenje ali gledališče (ki naj bi vselej veljalo za konstruirano situacijo/dogodek)? Določeni fragmenti iz dokumentarnega besedila so namreč pogosto tako ekscentrični, da prehajajo na sam rob absurdnega, groteske in nadrealnega, a nas obenem ob minimalnem zavedanju o aktualnem družbenem stanju vsekakor ne spustijo v sfero fikcije, ampak nenehno ohranjajo faktor verjetnosti.

Tud, ko ne delaš, nisi zares prost, ker skoz gledaš na telefon in čakaš, če te bo slučajno poklical. Ker se zgodi, da te pokliče na dan, ko nisi pisan pa ti reče, da delaš čez eno uro. In nimaš druge, se morš oblečt pa it. Ga ne zanima, če maš druge plane, če si kje s familijo. Če se mu slučajno ne javiš al pa mu rečeš, da ne moreš, te pol ne bo klical še en teden. Te da mal na hladno, da mal razmisliš, če rabiš delo al ne.

V dokumentarnem besedilu pripovedi čistilke, imigrantskih luških in gradbenih delavcev, šoferja, zidarja, varnostnika, sobarice, trafikanta, kuharice, negovalke in mlade samozaposlene arhitektke razgrnejo uvid v nevid(e)no delovno silo, ki jim je skupna permanentnost negotovih delovnih razmerij, nerazumnih pritiskov, izkoriščanja, diskriminacije, ustrahovanja in izsiljevanja. Reprezentacija podplačanosti (ali celo neplačanosti) za opravljeno delo in (dolgoročnih) poškodb na delovnem mestu se skozi perspektivo raznolikih profilov delavskega razreda raztegne na širok generacijski razpon in geografske lokacije. S tem se osvetli in potrди vsesplošna navzočnost problematike prekarnege sistema ne glede na starost in lokalne specifikke.

1: Lani je blo prijavljenih 59 nesreč v Luki.

3: Kolk je blo šele neprijavljenih.

2: Pride varnostnik in poskrbi, da te odpeljejo na ulico pred Luko in šele tam pokličejo rešilca – kao, ni se zgodil v Luki, ni se zgodil na delovnem mestu.

A pričevanja so le na videz zgolj faktografska, saj stili posameznega pripovedovanja, vrinjene asociacije, načini tvorjenja stavkov, izbira besed in kletvic sproti izrisujejo tudi značajsko specifično pripovedovalke in pripovedovalca, mestoma pa hipno, a nič manj intenzivno posežejo globoko v njihov čustveni register. Pri vseh je navzoča destabilizacija eksistence, kažejo pa se tudi različni zunanji vplivi ksenofobije, starizma, razredizma in seksizma.

2: Boleče je, ko leta in leta delaš z ljudmi na istih mašinah, pa so oni trikrat bolj plačani kot ti. Boleče je, ko gledaš, kakšno življenje bi lahko živel, kaj bi si lahko privoščil, kam bi lahko šel ... Ker oni delajo za 2300, 2500 eurov, ti pa za 900. Oni so zaščiteni. Oni so varni. Oni so luški, oni so Slovenci ... Ti si pa Bosanc na I.P.S.-u.

Segregacija in razkroj kolektivnosti na eni strani in porast individualizma in dobičkonosnega turbokapitalizma na drugi se v besedilu na naslavlja neposredno oziroma aktivistično, preprosto so ti vzgibi implicitno vpisani v izkušnjo pričevalk in pričevalcev, v njihovo osebno doživljanje izkustva in sprememb. Ob opisovanju lastnega položaja sočasno že vstopajo na polje politične podobe javnosti. Posledice ideoloških družbenih premikov vstopajo v njihova intimna življenja, in bolj ko je določena eksistenca ogrožena (kot denimo delavski razred), usodnejši so vplivi. Javno (delo) in zasebno (življenje) postaneta vse bolj prepletena in soodvisna, saj vsaka sprememba na politični oziroma birokratski ravni posega tudi v dinamiko in varnost zasebnosti.

2: Včasih je blo neko veselje, smo bli kolektiv. Pa si delala sam na enem mestu al pa, ne vem, mogoče v šoli pa še v vrtcu, ampak to je bla ista ustanova pa si poznala ljudi. Pa je blo neko veselje. [...] Zdej v tem čistilnem servisu, to pa sam kako čim hitrej in čim več čez pa da bo nekaj sprejemljivo.

3: Gremo, gremo! Ponedeljek, sreda, petek pisarne, poslovalnico in hodnik vsak dan.

2: Lekarna, zavarovalnica, banka, občina, davčna.

1: Elektrarna, vrtec, šola.

Dokumentarno besedilo z močno mislijo na njegovo izvedbo izumlja samosvojo naracijo, suspenz in dramaturgijo, ki kljub navidezno zgolj mehničnemu nizanju faktov vsebuje svojo trdno notranjo logiko oziroma politiko izjavljanja. Besedilo se uvodoma oziroma v prvem delu poglobljeno osredotoča na le eno delovno območje in ga natančno analizira, problematizira ter secira tako v kulturološkem kot tudi

političnem smislu. Prvi »izbor« učinkuje kot vzorčni primer za vse nadaljnje, saj se v drugem delu besedila začne dinamika vse bolj lomiti, kopičiti in trgati. Tam so prisotni le še fragmenti izjav iz drugih prekarnih delovnih mest, ki pa zaradi precizne študije predhodnih učinkujejo kot celote. Ker se referenčni prostor in z njim tudi kompleksnost posameznega primera močno vzpostavi že na začetku, s tem podmaže teren vsem ostalim, obenem pa dokumentarno besedilo obloži predvsem s kontekstom enormnosti tovrstnih diskriminacij na delovnem mestu.

1: In pol si zvečer čist crknjena pa vsen ne moreš zaspāt. Razmišljaš, kako boš. Kako boš pršla čez mesec. Kako boš jutri, ti bo ratal dosečt normo, se bo spet drla nate ... In ne gre, ne morš zaspāt, pa veš, da bi blo nujno, ker če boš neprespana, bo jutri sam še hujš. In se ti res raznorazne stvari začnejo motat po glavi.

2: Zdej raj kr kšno tableto vzamem pa se vsaj naspim.

3: Sam če mam krizo, da me preveč stiska, da se mal pomirim.

Skozi to optiko dokumentarni material implicira tudi simbolno raven in vrednost izrekanja, prav metaforičnost pa je tista, ki vsakršno dokumentar(istič)no delo obogati in ga naredi ne le aktualno, temveč tudi univerzalno. Po Suzanne Little je eden izmed temeljnih vnosov političnosti v dokumentarno gledališče upodabljanje določenih travm (»traumatic real«) ter izzivanje spremembe in poziv k razumevanju, sočasno pa nenehna evokacija reprezentacije (po)doživljanja določenega izkustva žrtve/preživelih na odru. Narava in občutljivost izbranega vsebinskega materiala rasteta sorazmerno z etično težavnostjo, dilemo (49). Vsak dokumentarni projekt ali prijem je plod ustvarjalčevih upov, želja in motivacije, da svoj pristop uporabi kot »prevzgojo« čutov in občutljivosti občinstva, nekje v ozadju pa vsakič tli (pobožna) želja po nekakšnem reformiranju družbe. Ne gre za to, da bi spreobrnili poglede ali stališča naslovnikov (gledalcev), pač pa predvsem za to, da bi védenje in informacije, ki jih morda že imajo (in so jih pridobili iz drugih medijev), primerjali s temi, ki jim jih razgrinja uprizoritvena govorica.

Dokumentarno gledališče, tako Youker, s svojimi taktikami posreduje kritiko in/ali ponuja alternativo, kako se upreti in kritično pristopati do dominantnih kulturnih struktur, ki konstruirajo, cirkulirajo in vzpostavljajo hierarhijo (kolektivnega in intimnega) spomina (19). Prav zato dokumentarni projekti segajo iz okvira estetskega učinka, čeprav je ta izredno pomemben in nepogrešljiv za končni rezultat. In to zlasti tam, kjer se razpolaga z izjemno občutljivim materialom obravnave, naj bo to na osebni (posameznikovi) ali javni (družbeni) ravni. Taki so, denimo, primeri travm ali krivde. Upodabljanje travme je pogosto politično dejanje, meni tudi Hammond, in poudarja kompleksno dvoreznost takšnih potez; upodabljanje išče in izvaja razumevanje ter razdelavo same travme. V takih besedilih in dogodkih vznikne nemalo etičnih in uprizoritvenih problemov, kako bralstvo/občinstvo voditi skozi izbrani

(dokumentarni) material. Zato Hammond opozarja, naj vsak tovrsten material in posledično uprizoritev vsebujeta oz. izoblikujeta metaforo. Če dokumentarna izvedba (ali pa drama) nima metaforičnih elementov ali vsaj nastavkov zanje, lahko zdrsne v duhamornost in sproži popoln kontraučinek, saj lahko tako besedilo (in kasneje scenska postavitve) nenadoma postane le posoda, napolnjena z obilico dejstev in suhoparnih izsečkov iz realnega sveta (59).

Tematizacija razredizma: socialna izključenost in razredni sram

Divjakova dokumentarna reinterpretacija Cankarjeve povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* (besedilo je bilo med drugim leta 2019 nominirano tudi za nagrado Slavka Gruma za najboljše dramsko besedilo) brez dvoma izvrši angažirano gesto opolnomočenja nevid(e)nih in podplačanih delovnih sil, ki tako dobijo javni glas (glas v javnosti). Ne le širši javni diskurz (politika in mediji), tudi domača uprizoritvena scena trpi za pomanjkanjem raznovrstnosti prikaza družbenih slojev. Divjak z dokumentaristično formo reprezentacije delavskega razreda oziroma nižjih socialnih slojev in osvetljevanja revščine ter pomanjkanja finančnega pa tudi socialnega kapitala pri omenjeni populaciji v slovensko uprizoritveno sceno prispeva specifičen oris deprivilegiranih, pri tem pa – za razliko od siceršnje domače dramatike, ki mestoma prav tako kritično tematizira družbene neenakopravnosti (mdr. V. Möderndorfer, D. Potočnjak, S. Semenič, T. Mislej, S. Hamer), vendar prek zgolj fiktivnih prvin – posega po konceptualni in režijski neposrednosti ter dokumentarističnem vključevanju »terenskega materiala«.

Dominantna reprezentacija (gmotnega/finančnega) pomanjkanja v družbi in tudi na uprizoritveni sceni je pogosto zgrešena ali vsaj površna, saj je pojem pomanjkanja oziroma revščine razumljen kot odvzem privilegija in ne kot permanentno bivanjsko stanje. Srednji in višji srednji družbeni razred si – navkljub finančni »okrnjenosti« in le navidezni revščini – še vedno lahko privoščita kredite (stanovanja), počitnice, avtomobile, varuške in potovanja. Vsi ti elementi so dejanskemu delavskemu razredu, revnim in prekarni populaciji tuji in popolnoma nedostopni. Po bell hooks socializacija ob množičnih občilih revežem ponuja individualistične potrošniške vrednote materialistične sreče. Reveži sprejmejo vrednote potrošništva in se želijo vključevati v kulturo pohlepa, da bi tako preseglji svoj razredni položaj, ki ga kot takega sploh ne dojemajo. Ker to seveda ni mogoče, trpijo na vseh ravneh.

3: Jaz si ne morem privoščiti, da ne bi delal 300 ur. Jaz se nimam časa ukvarjat s tem, kaj bo jutri, nimam jaz tega luksuza, da bi lahko pazu na svojo hrbtenico, pa na kolena, na pruh ... Ne gre. Kaj pa mi bo zdrav hrbet, če ne morem tamaumu nove šolske torbe kupit?

Prezrtost *realne* podobe revščine oziroma revnih v slovenski dramatiki kakor tudi na odrih je seveda implicitno povezana z nezmožnostjo njihove lastne artikulacije v javnem prostoru, saj gre za marginalizirano skupino brez sredstev in moči za vnos lastnega »glasu v institucije«. Afirmacija njihove javne/množične izpovedi oziroma prikaza realnega stanja je mogoča izključno s pomočjo že etabliranih (privilegiranih) figur in institucionalnih struktur. Prek njih se načeloma izrekajo prav tisti, ki so omenjene problematike in stiske neposredno izkusili ali pa izkazujejo visoko senzibilnost do družbene neenakosti. Hkrati pa je pogosto opaziti mišljenje o neetičnosti, da o zatiranih skupinah govorijo (jih problematizirajo) osebe s privilegiranim položajem. Zaradi takšnih stališč lahko v neki družbi (gledališkem okolju) nastane ideološka praznina, saj se ustvarjalci in ustvarjalke – zaradi moralnih zadržkov in tudi želje po varnosti – osredotočajo le na probleme in tematike, ki naslavljajo njihov družbeni status oziroma tematizirajo vsebine že obstoječih, predvsem pa vidnih družbenih resnic.

Elementi socialne izključenosti so v posamičnih likih v dokumentarnem besedilu *Hlapec Jernej* navzoči v različnih oblikah in količini. Opažajo se tako pri samih pričevalkah in pričevalcih, ki jim življenje kroji in diktira izključno prekarno delo, nekajkrat pa se tovrstna stiska nakaže tudi skozi optiko položaja njihovih otrok.

2: Ko je on mene poklical, da je sprejet na fakulteto, da gre v Sarajevo ekonomijo študirat, pa mene je skor pobral od ponosa. Takoj sem fante na malco, pa pol na pivo pelu. Moj sin bo študiral. Prvi v naši družini! Zdej za Nemčijo pa sploh nisem mogu verjet. Da bo moj sin magistreru v Nemčiji?! Ve, ve mali ... Ve, kje je denar. Že hodi na tečaj nemščine ... Prav, da bo celo mogoče neko štipendijo dobil ... Jaz pa že zdej probam mal računat za pol, ko gre, ker ni, ni pocen to, fakulteta, pa Nemčija, Munchen ... Da se bo neki nabral ...

Socialna izključenost predstavlja eno od dimenzij stiske ljudi, ki so se, brez svoje krivde in volje, znašli v dolgotrajni brezposelnosti, pogosto potisnjeni na rob družbe, v revščino in v socialno izključenost. Otroci iz takih družin večinoma niso deležni zadostnih spodbud in opore. Ker ne končajo šole, ker nimajo potrebne samozavesti in so socialno pogosto slabše opremljeni, imajo manj možnosti za osebni razvoj, težje pridobijo ustrezno izobrazbo, se slabše vključujejo v družbo in imajo manj možnosti za zaposlitev. In krog je sklenjen. Izključenost se deli na več variant: 1) izključenost iz delovnega življenja – brezposelnost, 2) izključenost iz potrošniške družbe – klasična revščina, 3) izključenost iz družbe (pomanjkanje socialnih stikov) – osamljenost, 4) izključenost iz mehanizmov moči in vpliva – kulturna marginalizacija (Cvahte).

Socialno izključenost, kakor jo definira politika varuha človekovih pravic, je še težje izmeriti, kot določiti stopnjo relativne revščine, saj gre za širšo dimenzijo človekove stiske. Ne gre le za oceno pojma in dimenzije »imeti«, pač pa za to vključuje tudi

dimenziji »pripadati« in »biti«. Pomanjkanja se odražajo kot deprivacija (pomanjkanje materialnih virov), izolacija (pomanjkanje socialnih stikov) in anomija (občutek nemoči) v vsakdanjem življenju posameznika ali družbenih skupin.

2: Sam da mu jaz to omogočim, da lahko on v miru gor doštudira ... Res nič mi ni problem. Z veseljem delam, tud po 12 ur, če je treba, sam da njemu to rata. Ker jaz sam da pomislim, da si on enkrat gor uredi življenje, pa da pusti za sabo vso to sranje, da mu ni treba v življenju nikol na ta jebena gradbišča stopit pa ... pa bom srečen.

Bell hooks v knjigi *Naša pozicija: Razred je pomemben* izpelje eno ključnih tez v kontekstu revščine in izobraževanja, pravi namreč, da akademski prostor ni rezerviran za najbolj nadarjene, temveč predvsem za višje razrede: »Revni študentje in študentke so bili na najboljših visokošolskih institucijah dobrodošli samo, če so se bili pripravljene odreči spominu, pozabiti preteklost in imeti sedanjo asimilacijo za edino vredno in smiselno realnost« (41). In tudi kadar se revni osebi uspe prebiti v višji socialni razred ali akademsko okolje, ga kljub uspehu zasleduje t. i. razredni sram, katerega temelji izhajajo iz razredizma. Razredizem je izključujoče vrednotenje na podlagi socialnega razreda in sistemsko zatiranje nižjih razredov s strani dominantnih družbenih skupin. Srednji, višji-srednji in višji razredi (dominantne skupine) so dojeti kot pametnejši in bolj artikulirani kot delavski razred in revni ljudje (podrejene skupine). Zato v tem primeru dominantna skupina (srednji razred in bogati ljudje) vselej tudi za vse ostale definira, kaj je »normalno« in »sprejemljivo« v razredni hierarhiji. Revni pogosto posvojijo prepričanja dominantnega razreda, vanje se naseli ponotranjeni razredizem, ki povzroči občutke manjvrednosti, sramu in zanikanje porekla. Obenem pa je prisoten še en sočasni družbeni pritisk, in sicer »magični voluntarizem«, kakor ga je poimenoval klinični psiholog David Smail in se je nanj redno referiral tudi sociolog Mark Fisher. Gre za »prepričanje, da je v moči vsakega posameznika, da iz sebe ustvari, kar želi – je dominantna ideologija in neuradna religija današnje kapitalistične družbe, ki jo vsiljujejo tako TV »strokovnjaki« in poslovni guruji kot tudi politiki.« Magični voluntarizem označi za vzrok in posledico trenutno zgodovinsko nizke ravni razredne zavesti, razbere jo kot drugo plat depresije, ki temelji na prepričanju, da smo vsi edinstveno odgovorni za lastno bedo in si jo zato zaslužimo.

Od tod izvirajo tudi zametki razrednega sramu, ki se naknadno glede na dane okoliščine, populacijo in poklicne okoliščine lahko razvije v številne variacije, največja problemskost pa je bržkone v njegovi nevidnosti. Večina oseb z razrednim sramom ga namreč prikriva, saj revne bivanjske okoliščine in socialna prikrajšanost predstavljajo hudo obliko osebne diskriminacije, ki je celo intenzivnejša od tistih na podlagi spolne, rasne ali generacijske nenormativnosti. Francoski pisatelj Eribon Didier v knjigi *Vrnitev v Rems* zapiše: »Kar je bilo res težko, ni bilo biti gej oziroma razkrivanje kot tako, ampak to, da sem bil iz delavskega razreda. [...] Kdor pravi, da je ponosen, ker pripada delavskemu razredu, v bistvu v resnici pravi, da je ponosen, ker ni več delavski razred«

(nepag.) Značilnost razrednega sramu je tudi nekakšna njegova podrazličica, imenovana »sram razrednega prebega«, pri katerem gre za permanentno nelagodje in bojazen, da bo neustrezno izobrazbo spregledal razred, do katerega se je oseba uspela prebiti. Ena od močnih identifikacijskih dimenzij delavskega razreda, ki ga lahko pripišemo tudi likom (oziroma resničnim osebam) iz Divjakove reinterpretacije *Hlapca Jerneja in njegove pravice*, je neizbežen koncept bivanja, ki temelji na »absolutni sedanosti«. Kot zapiše Didier: »V delavskih/ljudskih razredih se iz roda v rod ne prenaša nič, nobenih vrednostih papirjev ne kapitala, nobenih hiš ne stanovanj, nobenega starinskega pohištva ne dragocenih predmetov« (nepag.)

Prikrajšani razredi res verjamejo, da so dosegli tisto, iz česar so bili prej izločeni, a ko to dosežejo, ti položaji izgubijo mesto in vrednost, ki so ju imeli v prejšnjem stanju sistema. Četudi človek iz nižjega/delavskega razreda postane uspešen, se njegov problem razrednega sramu in prebega še zdaleč ne konča, pravzaprav še pridobi kompleksnost. V tem vmesnem prostoru se mora nenehno ozirati nazaj, na korenine, družino, starše, usklajevati dva svetova, ki ju je nemogoče združiti. Nenehni sram se povezuje z načinom življenja in mišljenja staršev. Približevanje in osmišljevanje sta naporna, mestoma mučna, saj delavski razred zaradi pomanjkanja znanja ni naklonjen umetnosti, hkrati pa nanj močno vpliva populistična politika.

O tem, kako je razredizem globoko zasidran v sodobne družbene koncepte, je pisala feministka in družbena aktivistka bell hooks. Zdi se, da je problematiziranje razredne razlike najtrši oreh, saj se veliko raje pogovarjamo o rasi in spolu, s tem pa odvrčamo pozornost od čedalje večjih razrednih neenakosti in tega, kako so različne marginalizacije med sabo povezane. Tako molk povzroči, da ni »organiziranega razrednega boja, ni vsakodnevne neposredne kritike kapitalističnega pohlepa, ki bi spodbujala razmišljanje in akcijo« (1). V tej tendenci se morda kaže tudi »življenjska doba« uprizoritve *Hlapec Jernej in njegova pravica*, ki je imela kljub dobrim odzivom izjemno nizko število ponovitev, gostovala pa je tudi na festivalu FastForward v Dresdnu. Nastanek dokumentarnega tekstovnega besedila je zajemal intenzivno terensko delo, izčrpne intervjuje in naknadno odrsko adaptacijo. Prav tako je dogodek specifično kazal v svoji estetski podobi in režijski zamisli, saj so besedilo na odru ob nenehnem fizičnem naporu posredovali igralca (Gregor Zorc in Iztok Drabik Jug) in igralka (Minca Lorenci). Ekstremno, skoraj enoinpolurno vihtenje ogromne mehanske/kovinske krožne konstrukcije je od izvedbene ekipe zahtevalo visoko stopnjo mentalne koncentracije in sočasne fizične kondicije, saj se vrtenje nikoli ni končalo, simbolno je namreč predstavljalo »sizifovsko delo« in metodo, ki se nenehno vrača na svoj začetek. Vztrajanje pri krožnem principu ni povzročilo premika, a je z ekstremno načelnostjo poglobljalo svoje stališče. Uprizoritev se je nahajala na presečišču estetike dokumentarnega in fizičnega gledališča, s tem pa je razpirala tudi spekter scenskega znakovnega registra ter v podtekstu pomenljivo

problematizirala položaj samozaposlenih (igralcev in igralk), ujetih v sorodna delovna razmerja, kakršna nam v odrski akciji prikazujejo. Uprizoritev je prevzela sistem nenehne akcije/aktivnosti, četudi je bila z vidika vizualne podobe precej okrnjena in fokusirana na en sam mehanični element. Tako kot dokumentarni tekstovni material, ki dramatičnost implicira že v sami naraciji posredovanja prvoosebni pričevanj, se je tudi igralski suspenz naselil v sama telesa izvajalcev in izvajalke; v njihovo nenehno vztrajanje, v nujnost nadaljevanja, v nekakšen imperativ (samo)izčrpavanja za namen materializiranja ideje. Uprizoritev se tako z vidika izvajalskih teles pokaže kot intenzivna parafraza vsebine, ki jo tematizira, in tako proizvede simbolno gesto začasnega podoživljanja delavske negotovosti in stisk, vzporedno pospremljeno z mučnim fizičnim in mentalnim izčrpavanjem.

- Baudrillard, Jean. *Simulaker in simulacija*. Prevedla Anja Kosek in Stojan Pelko, Študentska založba, 1999.
- bell hooks: *Naša pozicija: Razred je pomemben*. Prevedla Mojca Dobnikar, Založba Sophia, 2020.
- Cvahte, Bojana: »Revščina in socialna izključenost oziroma vključenost.« *Varuh človekovih pravic Republike Slovenije*, www.varuh-rs.si/sporocila-za-javnost/novica/revscina-in-socialna-izkljucenost-ozroma-vkljucenost. Dostop 17. jan. 2022.
- Didier, Erribon: »Vrnitev v Reims.« *Disenz*, www.disenz.net/vrnitev-v-reims-2. Dostop 17. jan. 2022.
- Fisher, Mark: »Za nobeno rabo.« *Disenz*, www.disenz.net/za-nobeno-rabo. Dostop 17. jan. 2022.
- Hammond, Will, in Dan Steward. *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. Oberon, 2008.
- Radosavljević, Duška. *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Palgrave MacMillan, 2013.
- Reberc, Ana: »Komu zvoní – zvoní tebi.« *Radio Študent*, radiostudent.si/kultura/humanistika/komu-zvoni-%E2%80%93-zvoni-tebi. Dostop 17. jan. 2022.
- Youker, Timothy. *The Destiny of Words: Documentary Theatre, The Avantgarde and The Politics of Form*. Columbia University, 2012.

The paper analyses the introduction of the themes of poverty, social exclusion, classism and class shame into the field of contemporary Slovenian drama in the form of a case study. The documentary theatre production *The Bailiff Jernej and His Rights* (*Hlapec Jernej in njegova pravica*), directed by Žiga Divjak, was created in 2018 as one of the many events marking the 100th anniversary of the death of Ivan Cankar, the author of the work of the same title upon which Divjak based the performance. Divjak's documentary reinterpretation of Cankar's short story *The Bailiff Jerney and His Rights* performs an engaged gesture of empowerment of the invisible and underpaid working forces, who are thus given a voice in the public sphere. Divjak draws central thematic motifs such as precarious work, workers' rights, subordination and poverty from Cankar's "social tale" and, through the gesture of documentary research, transposes them to the present time, thus affirming the idea of the deep-rooted existence of the proletariat, even if, with a time lag, it appears today in a different form and with altered effects. The attribute is precisely the "play", which could also be described as a "dramatic text" since the dramatic is inscribed into it not in terms of form and dramaturgical elements but as the essence and effect of documentary narratives.

Keywords: poverty, working class, documentary drama, classism, class shame, Ivan Cankar, Žiga Divjak

Zala Dobovšek is a dramaturg, theatre scholar 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 also 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 critic, critical writing mentor and pedagogue.

zala.dobovsek@yahoo.com

The Bailiff Jernej (2018): Documentary Representation of Poverty and Social Shame

Zala Dobovšek

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

The paper analyses the introduction of the themes of poverty, social exclusion, classism and class shame into the field of contemporary Slovenian drama in the form of a case study. The documentary theatre production *The Bailiff Jernej and His Rights* (*Hlapec Jernej in njegova pravica*), directed by Žiga Divjak, was created in 2018 as one of the many events marking the 100th anniversary of the death of Ivan Cankar, the author on whose work of the same title the performance is based. Divjak's adaptation of the original (from 1907) was remarkable because, in the process of reinterpreting the original story, it completely bypassed Cankar's writing and narrative, only to open it up to a new time and place and, first and foremost, to the current social climate. In doing so, he has extracted from the literary original the basic ideas of the narrative, which, after more than a hundred years in reality and practice, may look and act differently, but whose internal structure is virtually identical. Divjak draws central thematic motifs such as precarious work, workers' rights, subordination and poverty from Cankar's "social tale" and, through the gesture of documentary research, transposes them to the present time, thus affirming the idea of the deep-rooted existence of the proletariat, even if, with a time lag, it appears today in a different form and with altered effects. While the original focuses on a single example of workers' exploitation and abuse of a position of power, Divjak's reinterpretation encompasses a broader spectrum of examples of contemporary workers' exploitation – both physical and intellectual. The attribute is precisely the "play", which could also be described as a "dramatic text" since the dramatic is inscribed in it not in terms of form and dramaturgical elements but as the essence and effect of documentary narratives. It is not a conventional form of dramatic text but a "documentary textual material", structured as a collage of first-person narratives of workers from the sphere of precarious labour relations (cleaners, immigrants and construction workers, drivers, bricklayers, security guards, chambermaids, traffickers, cooks, caregivers and young self-employed architects). Over several months, Divjak worked with various associations fighting for workers' rights.

Factuality is introduced into the performance material in the form of excerpts from interviews with anonymous precarious workers that are subsequently transformed into a montage (or almost a report). Although at first glance, it seems that the dialogue between the characters might appear overly mechanical and impersonal, the text is precisely worked out at the structural level of thematic and rhythmic integration so that the three elements of the statement function as a three-part collective body. This body is characteristically layered and complex, but in the search for a common problematic point, it is highly synchronised and almost virtuosic in delivering sometimes short, momentary and cutting rejoinders. In making this documentary text or stage template, it is evident that the parallel development of the directorial concept has already influenced its form. The dynamics of the writing, the lines, the pauses and the repetitions are very precise, almost acting as a kind of composition in which symbolic exhaustion and, at the same time, unexpected poetry are intertwined. Since Divjak's text is direct testimony, it is placed in the form of a literal (verbatim) drama (and later theatre), which strives to present the truth as authentically as possible, or at least to give an authentic account. A common characteristic of verbatim formats is the modest and chamber-like setting, without other interruptions and centred on a pure, unhindered narration of experience.

Divjak's documentary reinterpretation of Cankar's short story *The Bailiff Jernej and His Rights* performs an engaged gesture of empowerment of the invisible and underpaid working forces, who are thus given a voice in the public sphere. Not only in the wider public discourse (politics and media), the domestic performance scene also suffers from a lack of diversity in the representation of social classes. In reality, the dominant representation of (material/financial) deprivation, which is most often portrayed or understood by mainstream domestic playwrighting (and, consequently, theatre production), portrays a middle or, in places, even upper-middle social class. Divjak's *The Bailiff Jernej and His Rights* also problematises classism, which we recognise as an exclusionary evaluation based on social class and the systemic oppression of the lower classes by the dominant social groups. The middle, upper-middle and upper classes (dominant groups) perceive themselves as smarter and more articulate than the working class and poor people (subordinate groups). Therefore, in this case, the dominant group (middle-class and rich people) always defines what is "normal" and "acceptable" in the class hierarchy for everyone else.

The article discusses the role of the playwright in contemporary site-specific drama and the role of the director of site-specific performance. The study aims at three main areas: the author's drama based on the recent history of the 20th century; the performative potential of the commonness and of oral history; and contemporary site-specific drama. As a playwright, the author focuses on the memories of witnesses and socially taboo topics. As a theatre director, she examines approaches for transforming into theatrical language the memory of place, the collection of data from oral history and burning issues. She looks at the relations between playwrights and site-specific performance. She observes the links among the topic, communication means and non-theatrical places.

This qualitative longitudinal art research is based on experience from theatre practice, analysis and comparison of theoretical knowledge. The author gives examples of authorial plays and reports on their productions, specifically stating these dramas: *Midnight in the Borderland* (3. /4. 5. 1950, a monastery), *Three Chairs* (Alzheimer's disease, a retirement home), *From Majdalenka to Madla* (World War II, cellar), *Hotel on the Corner* (1932-1989, old theatre building).

The study emphasises the need for a creative and attentive approach by the author, playwright, dramaturg and director to create a whole new world from the duality: ordinary and taboo. It turns out that the combination of a strong theme, an unusual place tied to the topic of the drama, and the participatory role (active/passive) of the audience can be an effective strategy and even "tactic" in strengthening the role of the author in drama after the year 2000.

Keywords: playwright, author's drama, site-specific drama, oral history

Hana Strejčková graduated from the Prague Academy of Performing Arts, majoring in dramaturgy and directing at the Department of Drama Theatre. She studied physical theatre at the Jacques Lecoq International Theatre School in Paris and graduated from the Pascale Lecoq Scenography Studio L.E.M. She is currently a doctoral student and teacher in the Department of Nonverbal Theatre at HAMU in Prague. Her dramatic work builds on memories of the 20th century, based on oral history with witnesses. As a theatre director, she collaborates with the National Theatre in Prague (Laterna magika). She is a co-founder of the FysioART art association, which aims at reminiscence theatre and interactive nonverbal theatre for children and young people, including theatre for early years. As a researcher, she collaborates with the Theatre Institute in Prague. She is a member of the Committee of the Czech Centre ASSITEJ, a full member of the Association of Czech Theatre Critics and the Association of Theatre Teachers.

kozova01@st.amu.cz

Site-Specific Author's Drama¹

Hana Strejčková,

Department of Nonverbal Theatre, HAMU, Prague

The study focuses on the *synchrèse* of site-specific performance, authorial theatre and oral history. After an introduction to the socio-historical context and terminological definition of the area, it expresses the basic questions that serve as pillars of the mind map of the investigated phenomenon. The terms are elaborated on examples of specific site-specific performances – authorial theatrical, dramatic projects, i.e., site-specific dramas. It turns out that the dramaturgical-spatial symbiosis benefiting from the transcendence of the traditional theatrical framework has the potential to deepen the audience experience, especially thanks to the decomposition of the theme into many layers and subsequently their synthesis on a new scale, with different depth and focalisation concerning a particular place. The text does not infer universal rules or templates for site-specific drama but points to processuality, the breadth of multidisciplinary range, and creative possibilities.

About the Author's Approach

Since the 1960s, the forms of action art, happenings, performances, body art, land art, situationism, para-theatrical events and other related activities in atypical environments, industrial spaces or in nature began to appear in Czechoslovakia mainly on the initiative of artists and theatre-makers to develop the concept of a total artwork. Artists spontaneously left institutional galleries, followed people into the streets, parks and courtyards of apartment buildings, searched for abandoned spaces and paid attention to the openness of art. The artist Vladimír Boudník in the early 1960s, for example, had a major influence on the development of the happening in the Czech Republic. His actions on the streets of Prague were significant when he showed passers-by that art is all around us for every ordinary thing. He drew attention to abraded plaster, to peeling places where he saw new shapes. He also used the frames he placed in public places to make their poetics visible. In the 1980s, for example, a key event in the informal art scene in Prague was the Malostranské dvorky event. These site-specific installations, art interventions in public space or non-plot theatre

¹ This study was created at the Academy of Performing Arts in Prague (HAMU) with the support of specific university research provided by the Ministry of Education and with the support of the Theatre Institute in Prague in 2021.

projects were close to the then young generation of artists and sculptors (e.g., Jiří Sozanský, Eva Fuková, Čestmír Suška, Kolotoč Art Theatre, etc.). Not only did they exhibit works of art, but they also worked with masks and puppets, experimented with shadows, and generally approached the space in completely unique ways.

The tendency to restructure and redefine the arts grew stronger from within, and initiatives of this type, including theatrical and experimental forms, visibly began to break out of the established frame of reference. Alternative theatrical concepts were formed. The relationships to shared experience and collective creation were also renewed in the sense of the importance of the participatory role of the spectator, that is, the interaction with the audience, and to purist physicality, that is, a strong physical presence, experimentation was carried out at the limit of mental and physical forces. Originality was developed as a search for the distinctiveness of theatrical language; the textual structure was loosened with the aim of touching authenticity. Kazimierz Braun theoretically unified efforts to grasp the reformation of artistic territory in the publication *The Second Reform of Theatre*. On the articulation of space, he argued that it is desirable to perceive space and examine it not only as a tool for the realisation of our theme but, above all, so that the space itself initiates us on how to grasp it and “what” to put into it. Theatre researcher Andrzej T. Wirth introduced the term postdramatic theatre in 1987, and Hans-Thies Lehmann published his book of the same name at the end of the 1990s. Erika Fischer-Lichte called the transition to a non-narrative and non-staging event a performative turn. With the developing tendencies of European theatre, freeing itself from ordinary conventional spaces and the domination of the text, a wave of authorial approaches grew. Czech theatre researcher Jan Císař called this wave the creation of an autonomous reality of the stage (9). “Thus, since the 1990s (and more broadly since the 1960s), there has been a ‘reteatralization’ and de-literalization of theatre and its connection with performative forms of dance, music and physical theatre” (Augustová 13). Dramaturg Miloslav Klíma believes: “In the last century, the development of dramaturgy in accordance with the development of the theatre as a whole can basically be characterised as a transformation from the dramaturgy of titles to the dramaturgy of themes” (37). The initial dramaturgical motif for artistic activity can be the space itself, the identity of the place and the issue of the locality.

In the past, the authorial theatre was usually a type of theatre that worked with original texts. There was not much distinction between literary/dramatic authorship and the authorship of the production. According to professor Císař, the term “author” meant the personal attitude of an actor, performer or dancer. “Everything they perform is only their own, most personal manifestation” (106). Nowadays, however, the term authorial theatre can also refer to the fact that “this theatre is an expression of a distinctive, unique opinion and attitude of its creators to more general issues of

social events or a certain feeling of life" (Kovalčuk 6). However, it does not necessarily have to be a generational statement, political theatre, "devised theatre", or the abovementioned pure personal acting, but above all, an equalisation of all staging components, the origin of which can be not only the author, playwright, dramaturg but also a collective of artists of various professions who, with their creative approach, are looking for new starting points to grasp the chosen topic. "And he doesn't have to have literature [as a dramatic text] at all if it comes down to it, or he can treat it completely arbitrarily" (Čísař 9). Contemporary authorial theatre in the context we are examining may not, but it can still return to the word, situation and dramatic principle. Moreover, it also returns to the text, even to drama, and its interpretation, dramatic situations and role-playing.

The position of a dramatic text within the aforementioned theatrical systems can change through circumstances, from the superior to the equal to its complete marginalisation. For example, in some instances, great emphasis is placed on movement scores as metaphorical parallels to the source text, i.e., the transformation of a word or text source into a non-verbal, non-linguistic means of expression is continued. Theatre researcher Josef Kovalčuk stated: "One's own scenic creativity brings more independent, artistically distinctive values that are independent of the text level (which were not and could not have been at the level of the text) – which is related to the emphasis on the development of non-verbal means of expression and procedures connected with the search for new aesthetic possibilities of theatre and also with the search for distinctive theatricality as a means of new messages" (10). In this way, the text, the literary source, or even the drama can be put on an equal footing with the physical expression: see Jerzy Grotowski's "poor" theatre or the teaching method of the theatre pedagogue Jacques Lecoq. After all, we actually perceive space primarily through corporeality, movement and senses. Whether we stand still or express ourselves physically, we create tension, form a relationship and create a certain quality. The theatre researcher Jan Hyvňar broadened the concept of drama so that it was not "understood as narrowly specialised for the genre of drama and dramatic theatre, but rather as a basic existential category. We suppose that there is a tension between two forces, between necessity and freedom, between 'I am acted' and 'I am acting'" (102). Drama is generally a symbiosis of epic and lyrical, or objective and subjective, approach to a structured work, the prototype of which can be (and usually is) a story or narrative with a link to human history or universal existence. We can perceive drama as a sequence of situations, as a dramatic situation, or figuratively as a path that generates symbolic levels, reveals metaphorical images, acquires a mythical dimension and makes archetypal images may come to the surface. According to Jean-Paul Sartre, who focuses on action and, within it, free choice, theatre is supposed to present "a simple, human situation and a free individuality in this situation, choosing what it wants to be" (Sartre 43). From the theatre, he demands a universal and extreme

situation in which he rejects psychological motivation and fatefulness, but which encourages action, active search for solutions (by acting in a situation) to freedom and thus unifies the space of characters and spectators who become witnesses of the given situation. In his reflections on theatre, Jan Císař mentioned that he sees the essence of authorial theatre in an uncovered, naked and demonstrated distinctive approach to the world, art and people and characterises the author's principle as a demonstration of his own relationship to a specific life situation.

Who, then, is the originator of "authorship" in contemporary authorial site-specific theatre, and where does drama have its place? The director or dramaturg as creators of theatricality in its complexity? The author of the masterpiece in the sense of the author of a text, or a written structure as a "scaffolding" of the work, or a description of the movement libretto, or "only" an ideological delimitation of the area based on a memory, object, situation, etc.? A character acting in a situation or an actor dressed in a role (character, type, representative of the community, etc.)? The performative personality: is it a performer or a spectator? "The spectator can be alone, he can change the entire dramaturgy, initiate or take over the role – become the originator" (Václavová, Žižka 109). That is, the spectator as a self-agent, as well as the creators responsible for action, development and solving the situation in the space and in relation to it and the others. In authorial theatre, the hierarchy of creative approaches and expressive elements is naturally reorganised, but this does not necessarily eliminate the functional division of traditional roles and their content, such as the author, director, choreographer, composer, scenographer, performer, etc., nor does it disrupt the relationship to the dramatic text. With openness then inevitably comes the necessity of defining one's own conception of theatricality and drama, distinctive poetics, and a unique artificial reality in which the individual components not only complement each other but are able to further relate and point to other circumstances and levels.

About Space

In the past, the theatre space was generally created to communicate the performance. "Postmodern theory focuses on space, place and status. Recall that Gilles Deleuze, for example, speaks not of a space as an area but of a *spatia* that carries an ordinal meaning. It is a space determined by relationships, and they always come from a place that belongs to a person in a position. [...] In contemporary theatre and drama, more than ever before, the space and the position occupied in it become the bearer of meaning and its *raison d'être*" (Gajdoš 101–102). The conventional division into stages and auditoriums in the abovementioned history, but especially

from the 1960s and more dynamically since the 1990s, is disrupted by new scenic situations and by searching for unusual scenography solutions. The experienced phenomenon of the interdisciplinary character of site-specific performance is not perceived today mainly as an artistic, architectural, scenography intervention in space generating an aesthetic experience but as a comprehensive view of place (memory of place), people (beings) and things connected or related with it. It strives for uniqueness, artistic quality and appealing dimension in the social (historical, political, activist, etc.) context and relations in general. In the Czech environment, this type of theatrical production is also described as a theatre in a public or non-traditional space. For example, the conquest of space is discussed in connection with Jerzy Grotowski's concept. However, it was not until the 1990s, also following the example of the foreign ensembles Beweth, Dogtroep or Gob Squad, that the theatre became an organic part of the public space. Outbreaks took place in industrial localities, such as the ČKD hall in Prague, a former printing house, sewage treatment plant or factory hall, and in non-functional schools or at the railway station in Pilsen and elsewhere. In Prague in 1996, on the initiative of artists and active theorists in the field of site-specific performance, the 4 + 4 Days in Motion festival was established and soon became the flagship of alternative art forms in a non-theatrical environment. Each year of the festival is related to a specific place, such as the building of the former Federal Assembly, a sports stadium or the Prague Zoo and many others. In a collective monography devoted to the theatre in a non-traditional space, Roman Černík believes that site-specific in theatre theory "indicates theatre, theatrical path, a methodology that wants to be consciously in contact with a specific environment with all its qualities, uniqueness, but also with its history and conflicts. The site-specific approach is based on exploring the possibilities of a specific environment (place, building) through artistic creation" (Václavová, Žižka 88). In these cases, there is often a purposeful spatial solution, in which a defined area for play and a separate seating area for spectators do not automatically arise. Often the boundaries (traditionally perceived theatrical ramp) are blurred, and watching the action from a standing position, in walking or from close to intimate proximity is often related to the poetics of the work, i.e., they are an integral part of the concept and subsequently play a key role in creating an artistic experience. The creators consciously work with the properties of space, such as mutual distance, the direction of the observer's view, thermal and olfactory comfort, and visibility, because both the theme, the action and everything that surrounds the spectator and what touches him (metaphorically and directly) becomes one of the primary levels of the author's approach to the communication of the topic and shapes the observer's perception. "In non-traditional spaces, there is an emphasis on the chosen topic and its articulation about the specific addressees of a particular place. Associativity, decomposing the original source based on even

free associations, forms a new composition. This is necessary, especially in non-traditional spaces, in the variant of searching for topics, the essence of the place and social, cultural and other contexts" (Klíma 47).

Paradoxically, even with countless reruns or longitudinal concepts, site-specific performance is a unique event in many details and respects and in every moment, even while attempting to strict adherence to the structure of the work in all its components. "Site-specific unites everything – the interest of artists in the outdoor space in which they live, in archaeology and environmental history, in their own body, activating the spectator, relativizing the division of space into auditoriums and stages, uniqueness and authenticity, mixing disciplines, using new technologies, etc." (Václavová, Žižka 98). The situation includes not only the performer-actor but also the visitor, observer, participant, observer fit into the position of a witness of events, an executor of the will of the creators, a self-deciding actor in the intentions of the format. There are specifics here, including the so-called extra-theatrical theatricality, which is related to *scenology*, the monitoring of phenomena that are expected to be scenic and dramatic (Valenta 81). The spectator, who observes what is happening around him actively or only from a distance, creates other relationships and connotations with his presence and sometimes even engagement. The theatre researcher Július Gajdoš reflects in more detail on the role of the spectator in postmodern theatre:

In this type of theatre, the spectator becomes the protagonist. Its place inside is part of the show and is one of its components. The theatre of the event requires from him full participation and personal acceptance of the principles of the given direction. He thus becomes an actor of mundaneness, so that in everyday life he may discover its uniqueness, authenticity, and ultimately its essence, and thus its holiness (Gajdoš, *Postmodern* 21).

About Memories

A qualitative research method of oral history appeared in the domestic environment in the 1960s. However, we can talk about the broad-spectrum use of the method only from the post-revolutionary 1990s, especially after the turn of our millennium. Of course, the transmission of memories, stories and records of historical events has taken place since the ages. However, just as book printing significantly helped to spread the written word, in the second half of the 20th century, the invention of the tape recorder developed the principles of oral history. Suddenly, the availability of recorded speech, which humanises historical events, proved to be absolutely essential – it more easily conveys the atmosphere of the time and draws attention to the importance of individual experience. The pioneer of oral history as a socio-historical

discipline in the Czech Republic is professor Miroslav Vaněk. As early as 1990, for example, he showed an interest in archive recordings from the Velvet Revolution and actively sought out witnesses, as not all archives and documents from the previous period were available. Interviews with narrators complemented and even replaced many sources.

I perceive the memories of the witnesses for the author's theatrical work – the dramaturgical line of the reminiscence theatre – as a fundamental impulse and subsequently a source of inspiration as well as space, often in a direct relationship between space and the witness. Narrating memories carries emotions, recalls motivations for behaviour and actions and focuses on essential details of the reality of that time, character-forming aspects and the socio-historical context.

In 2016, when we were preparing the production titled *From Majdalenka to Madla*, it turned out that compared to the historical facts about the suffering of abandoned children during World War II, more telling were the objects and photographs used either directly from the witnesses or the placeholder objects inspired by their stories and the place of performance. The old wooden spools that resonated most in this production were, on a symbolic level, the unfolding thread of the story, the torn umbilical cord, the wires of the concentration camp, even the handlebars of the bicycle, etc. The story's main heroine was a baby (depicted on a symbolic level just by a thread spool) that the mother spontaneously put away in the house after the Gestapo called on the family to transport. We situated the creative process in the dilapidated building of a former village inn. Then we staged the performance not only there but also in cellars, abandoned industrial spaces, in the ruins of the castle, in the chapels. The choice of space for reruns had to be closely related to the narrative, always with one of the places that provided the child with temporary protection (a house, a monastery, a country farm, etc.). The audience watched the life journey of the child and their rescuers, i.e. the journey for life, and gradually they could join, share bread, warm up by an actual fire, darken the windows with us, etc. With the audience participation, we assumed (offered) involvement on the level of belonging. Our goal was not to confront the opposing sides in the war but to expand the circle of helpful people (out of compassion, conviction, faith, etc.), or at least actively present what they themselves thought about their own motivations to help and the courage to risk their health or life to save someone else's life. Thus, the dramatic situation in its classical form took place not only on the stage but also significantly among the audience.

A year later, we focused on the history of a place in the Czech-German-Polish borderlands. The production *Hotel on the Corner* was based on a collection of stories of witnesses connected with the town of Varnsdorf and their belongings, including clothes, photographs and building materials from 1932 to 1989. The

border zone still copes with the stigmas of history, such as the mutual displacement of the Sudetenland, the post-war decay of buildings and the theft of property, social decline, crime, national discord, poverty, etc. Therefore, the performance was situated in the local unreconstructed theatre building from the 1950s. The reason for choosing the theatre building took into account the fact that the original hotel on the corner succumbed to demolition. The main guides to the events became the hotel receptionist, maid and reporter of the daily newspapers. Through them, space-time was transformed, history progressed chronologically, and the spectators, like all other actors, became guests of the hotel or local residents. They were put in situations, usually socio-political, such as leaving the place due to the expulsion of German residents or whether to participate or refuse to participate in the strike and watch the nationalisation.

During the same period culminated the process of preparing a performance, which used artistic means to approach the individual phases of Alzheimer's disease. The playwright's work here involved not only collecting memories (from clients and their relatives, informal caregivers and workers, especially direct care workers in a residential facility) but also, above all, participating in observing and communicating with clients and in training in caring for a person suffering from memory impairment. As part of this qualitative research survey, I became a part-time employer in a home with a residential service and developed a concept in direct contact with clients. The production *Three Chairs* has been staged more than fifty times in many places in the Czech Republic and Slovakia. Most often, these were specific spaces in residential facilities where the authenticity, proximity and comprehensibility of the communicated levels were guaranteed. At the same time, it blurred the distinction between actors, caregivers and clients. In addition to the emotional impact and aesthetic experience, the theatrical form served to break down barriers for a moment and fundamentally influenced the view of the disease and the care of a person losing cognitive abilities.

In 2018, as the author of the project, I participated in creating a collection of memories of witnesses to the past century. The publication entitled *222 and 2 Stories of the 20th Century* became an inspiring basis for subsequent dramatic work. The mention of the persecution of nuns and clergy in the 1950s became the core of two productions: *The Nuns* and *Midnight in the Borderlands*. The production of *The Nuns* was created in accessible monastery premises in the Hoješín area in the Vysočina Region. On the timeline of one human life, it elaborated the fate of the Franciscan spiritual order under the domination of totalitarian systems. The reruns, usually realised in sacral spaces, did not force audience participation based on a relationship with the Church but appealed to a moral civic (human) attitude.

In the case of the production *Midnight in the Borderland*, which premièred in 2019, the performative potential of the actual events of 1951 was developed by classical staging procedures with the director's authority in collaboration with the dramaturg and composer. However, even in such a tight work, there was room for the author's contribution of all participants, witnesses and creators. The piece *Midnight in the Borderland* became a turning point in the repertoire of the theatre of reminiscence, as it was a symbiosis of the memory of the place (Monastery in the Loreto complex in Rumburk), oral history (testimonies of witnesses and historians), taboo (evacuation of the monastery by Secret Police and the issue of displacement of Czechs and expulsion of Germans from the border). The original material for the two main characters of the drama was taken over. The other roles crystallised through a synthesis of details from chronicles, archives, memories and own feelings from the place itself. After preparatory, synthetic-analytical work with the collected data, the dramatic text was written in the monastery cloister and the church. The original drama was created in which each of the characters solves his dramatic situation against the background of a cold environment (literally, a church, cloister, chapel of the Holy Steps / metaphorically, the period after World War II), of relentless night time – seventy minutes remain until the evacuation of the monastery premises (nationwide disruption of monasteries and arrests of clergy).

At the same time, the dichotomy of morality and ego of individual characters is revealed. Like the author who originally wrote there, the spectators are placed in church pews and become witnesses of the events, while the plot takes place not only in front but all around them, below and above them, even in parallels. Spatio-temporal intertwining sharpens perception, diversifies attention, and increases the level of emotional experience. It continuously and unevenly disrupts intimate, personal and public space. The degree of participation – active observation – is then individual but, of course, undemanding. Drama – a dramatic situation is constantly mixed with dramatic events. In front of the spectator, whether demanding “art” or an occasional one, there is a complicated but also complex and, at the same time, action-packed view of a section of history and human destinies brought to them under the circumstances in one place at the same time. And yet, as with outdoor productions, there is an opportunity to leave the area. In this situation, the spectator's decision can turn into the actions of a witness of the event or a participant in the story. The spectator has the right to intervene – to stand up to a theatrical convention and act in the interest of his moral convictions, whether to defend the character or the space itself. The site-specific drama thus clearly enhances the role of the follower in the active observer. However, the follower can also take a passive, observational and even dismissive attitude of one's own free will. The reruns of the production *Midnight in the Borderland* took place both in the original space and in “foreign” churches and monasteries at the request of festivals and organisers. The paradox of the project is

that these events took place not only in Catholic stalls but also in evangelical or Old Catholic churches, not only in the Czech environment but also in Germany in German translation and with a mixed cast.

Conclusion

In my study, despite the mention of the importance of processuality and creativity, I try to confirm the hypothesis that the combination of *genius loci* – a space with charisma and the resulting strong theme – a close connection with the local community and the participatory role (active/passive observer) can be an effective strategy (tactics) in strengthening the role of the author in dramatic production after the year 2000. Therefore, the basic preconditions are an open creative approach through which the author or author team breaks stereotypes and seeks new solutions emanating from space, grasps the topic initially and encourages text in direct relation to place and creators. Therefore, empathy for the space, a generally burning problem and a strong feeling for the emergence of a distinctive symbiosis of all components of theatrical form are important, whether we call it site-specific drama, event or any other way differently. Thanks to the aspects described above, the site-specific author's drama has a demonstrable potential to appeal to such audience groups for whom a visit to a classical theatre or a production based on a dramatic text is unthinkable. "It offers an alternative to those who do not go to the theatre or exhibitions, either because they are bored with current cultural events or do not like the conventional ones in theatres and galleries. Site-specific-art will come to them on its own – in the square, in vehicles, in their jobs, in their streets or villages, in their homes" (Václavová, Žižka 87).

Moreover, such a spectator can often decide for oneself whether to receive such type of communication (art) or whether to interrupt one's monitoring or participation. The attractiveness of the format also includes the question of the spectator's freedom. A specific theatricality characterises such an event, i.e., ideally, a new visual-auditory language, a world created in the original (natural) environment, whether as an illusion of its reality or reality itself. The space and its theme, magnified under a magnifying glass, can make taboo areas accessible by artistic means as well as a theatrical art in general, generating new knowledge, an aesthetic experience, activating impulse. The territory of contemporary drama in the context of site-specific performance is very open and, simultaneously, limited, like its creators, space, audiences and their mutual relations.

Literature

- Augustová, Zuzana, Jan Jiřík, Daniela Jobertová, eds. *Horizonty evropského dramatu. Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi* [Horizons of European drama. Contemporary theatrical text between dramatic and postdramatic tendencies]. NAMU, 2017.
- Braun, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* [The Second Reform of Theatre]. Translation Jiří Vondráček. Divadelní ústav, 1993.
- Císař, Jan. *Člověk v situaci* [Man in the Situation]. NAMU, 2016.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity* [Aesthetics of performativity]. Translation Markéta Polochová. Na konáři, 2011.
- Gajdoš, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii* [From drama technique to scenology]. AMU, 2005.
- Gajdoš, Július. *Postmoderné podoby divadla* [The Depictions of Postmodern Theatre]. Větrné mlýny, 2001.
- Hyvnar, Jan. "Základy herectví nonverbálního divadla" [Basics of Nonverbal Actor's Training]. *ArteActa*, no. 5, 2021, p. 102.
- Miloslav Klíma. "Dramaturgie jako komponent divadelního díla. Varianta pro divadelní aktivity v netradičním prostoru." *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence* [Theatre in non-traditional space, performance and site specific: current tendencies], edited by Václav Cílek and Radoslava Schmelzová, AMU, 2010, pp. 37–47.
- Kovalčuk, Josef. *Téma: autorské divadlo* [Topic: author's theater]. JAMU, 2009.
- Sartre, Jean-Paul. "For a Theatre of Situations." *Modern Theories of Drama*, Oxford, 1998, p. 43.
- Václavová, Denisa and Tomáš Žižka. "Site-specific – hledání jiného prostoru" [Site-specific – search for another space]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence* [Theatre in non-traditional space, performance and site specific: current tendencies], edited by Cílek, Václav and Radoslava Schmelzová, AMU, 2010, pp. 87–109.
- Valenta, Josef. *Divadlo nebo život! aneb Metafora divadla jako prostředek poznávání*. [Theatre or life! Or The Metaphor of Theatre as a Means of Cognition]. KANT – AMU, 2019.

Prispevek obravnava vlogo dramatikov v sodobni ambientalni drami ter vlogo režiserjev ambientalnih uprizoritev. Raziskava se osredotoča na tri poglavitna področja: na avtorsko dramo, ki temelji na novejši zgodovini dvajsetega stoletja; na performativni potencial skupnosti in ustne zgodovine ter na sodobno ambientalno dramo. Kot dramatičarka se avtorica osredotoča na spomine in družbene tabujske teme, kot režiserka pa raziskuje pristope, kako spomine na kraje, zbirke podatkov iz ustne zgodovine ter pereča vprašanja preoblikovati v gledališki jezik. Preučuje razmerja med dramatikami in ambientalnimi uprizoritvami. Opazuje povezave med temo, sredstvi komunikacije in negledališkimi prostori. Longitudinalna kvalitativna umetniška raziskava temelji na izkušnjah iz gledališke prakse, analizi in primerjavi teoretskega znanja. Avtorica navaja primere avtorskih iger in poročil o njihovih uprizoritvah, konkretno gre za naslednje drame: *Polnoč v obmejnem prostoru* (3./4. maj 1950, samostan), *Trije stoli* (Alzheimerjeva bolezen, dom upokoencev), *Od Majdalenke do Madle* (druga svetovna vojna, klet) in *Hotel na vogalu* (1932–1989, stara gledališka stavba).

Raziskava izpostavlja potrebo po ustvarjalnem in pozornem pristopu avtorjev – dramatikov, dramaturgov in režiserjev – da lahko iz dualnosti običajnega in tabujskega ustvarijo povsem nov svet. Kombinacija močne teme, nenavadne lokacije, povezane s temo drame, in participativne vloge (aktivne/pasivne) občinstva se lahko izkaže za učinkovito strategijo in celo za »taktiko« krepitve avtorjeve vloge v drami po letu 2000.

Ključne besede: dramatikami, avtorska drama, ambientalna drama, ustna zgodovina

Hana Strejčková je diplomirala na Oddelku za dramsko gledališče na Akademiji scenskih umetnosti v Pragi, smer dramaturgija in režija. Na Mednarodni gledališki šoli Jacquesa Lecoqa v Parizu je študirala fizično gledališče in diplomirala v Scenografskem studiu Pascale Lecoq L.E.M. Trenutno je doktorska študentka in predavateljica na Oddelku za neverbalno gledališče na prej omenjeni akademiji v Pragi. Kot dramatičarka dela gradi na podlagi spominov na dvajseto stoletje, ki temeljijo na ustni zgodovini prič. Kot gledališka režiserka sodeluje z Narodnim gledališčem v Pragi (Laterna magika), je tudi soustanoviteljica umetniškega združenja FysioART, ki se posveča reminiscenčnemu gledališču ter interaktivnemu neverbalnemu gledališču. Kot raziskovalka sodeluje z Gledališkim inštitutom v Pragi. Je tudi članica odbora Češkega centra ASSITEJ in polnopravna članica Združenja čeških gledaliških kritikov ter Združenja gledaliških učiteljev.

kozova01@st.amu.cz

Ambientalna avtorska drama

Hana Strejčková

Oddelek za neverbalno gledališče, Akademija scenskih umetnosti, Praga

Raziskava se osredotoča na sinkretizem avtorskega gledališča, ambientalnega uprizarjanja in ustne zgodovine. Še posebej obravnava tri področja: avtorsko dramo, ki temelji na najnovejši zgodovini dvajsetega stoletja; performativni potencial skupnosti in ustne zgodovine ter sodobno ambientalno dramo. Globinsko pretrse vlogo dramatikov v sodobni ambientalni drami ter vlogo režiserjev v ambientalnih uprizoritvah. Odpira tudi vprašanja o tem, kdo pravzaprav je dramatik in ali je to ista oseba kot režiser ali dramaturg ali pa gre za avtorski kolektiv – ustvarjalno ekipo.

Kdo je vir »avtorstva« v sodobnem avtorskem ambientalnem gledališču in kako se v ta okvir umešča drama? Je to režiser ali dramaturg kot ustvarjalec gledališkosti v vsej njeni kompleksnosti? Ali avtor mojstrovine v smislu avtorja besedila ali napisane strukture kot »ogrodja« dela ali opisa gibalnega libreta ali »zgolj« ideološke omejitve področja, ki temelji na spominu, predmetu, situaciji itd.? Prispevek opisuje tudi razmerja med avtorstvom, interpretacijo besedila ali kako drugače estetsko obdelanim gradivom, v dobršni meri pa osvetljuje tudi dramaturško-režijski koncept glede na specifično prizorišče. Razvija idejo, ki že vse od šestdesetih let prejšnjega stoletja, bolj dinamično pa od devetdesetih let, razbija konvencionalno delitev na oder in avditorij s pomočjo novih prizorišč in z iskanjem novih, neobičajnih scenografskih rešitev pa tudi neobičajnih krajev, kakršni so na primer tovarne, zapuščene železniške postaje, kleti ipd. Avtorica v raziskavi zagovarja tezo, da prostorsko-časovno prepletanje izostri gledalčevo zaznavo, diverzificira pozornost in poviša raven čustvenega doživljanja. S tem nenehno in nesomerno prekinja intimni, osebni in javni prostor.

Po uvodu v družbenozgodovinski kontekst in terminološko definicijo področja prispevek navede osnovna vprašanja, ki služijo kot temelji za miselni vzorec preučevanega pojava, omeni povezave med temo, sredstvi komunikacije in negledališkimi prostori. Termine nadalje natančneje pojasni s pomočjo primerov določenih uprizoritev, vezanih na konkretni prostor – avtorskih gledaliških in dramskih projektov, se pravi ambientalnih dram. Longitudinalna kvalitativna umetniška raziskava temelji na izkušnjah iz gledališke prakse, analizi in primerjavi teoretskega znanja. Kot dramatičarka se avtorica osredotoča na spomine ter družbene tabujске teme, kot režiserka pa raziskuje pristope, kako spomine na kraje,

zbirke podatkov iz ustne zgodovine in pereča vprašanja preoblikovati v gledališki jezik. Pripovedovanje spominov je nabito s čustvi, spomni pa tudi z motivacijo za določeno obnašanje in dejanje, osredotoča se na pomembne podrobnosti iz resničnosti tedanjega časa, na vidike, ki oblikujejo značaj, ter na družbenozgodovinski kontekst. Avtorica navaja primere avtorskih dram, ki temeljijo na ustni zgodovini, in poroča o njihovih uprizoritvah, posebej navaja naslednje ambientalne drame: *Polnoč v obmejnem prostoru* (nanaša se na datum 3./4. maj 1950, umeščena je v samostan in cerkev), *Trije stoli* (obravnavava čustvene pasti Alzheimerjeve bolezni, umeščena je v dom upokojencev), *Od Majdalenke do Madle* (nanaša se na drugo svetovno vojno, umeščena je v klet) in *Hotel na vogalu* (nanaša se na obdobje med letoma 1932 in 1989, umeščena je v staro gledališko stavbo). V besedilu omeni tudi povezane performativne in filozofske posledice, pri čemer se sklicuje na dela nekaterih najpomembnejših teoretikov (npr. Kazimierza Brauna, Jean-Paula Sartra, Hans-Thiesa Lehmana, Erike Fischer-Lichte idr.) in poroča o razvoju performativnosti in fenomena ambientalnega gledališča v Češki republiki ter potemtakem tudi v nekdanji Češkoslovaški. Med lokalnimi teoretiki in praktiki navaja Jana Hyvnarja, Jana Císařa, Denisa Václavová, Tomáša Žižko, Romana Černíka idr.

Izkaže se, da dramaturško-prostorska simbioza, oplemenitena s preseganjem tradicionalnih gledaliških okvirov (se pravi dramskih situacij, ki se nenehno mešajo z dramatičnimi dogodki, preseganjem konvencionalnih meja itd.), ima potencial, da poglobi gledalsko izkušnjo, še posebej zaradi razgrajevanja teme na številne plasti in posledično sinteze na neki novi ravni, z drugačno globino in žariščem v odnosu do specifičnega prostora. Besedilo ne podaja dokončnih univerzalnih pravil ali šablon za ambientalno dramo, temveč kaže v smeri procesualnosti, širine večdisciplinarnega razpona in ustvarjalnih zmožnosti.

Raziskava poudarja potrebo po ustvarjalnem in pozornem pristopu avtorjev – dramatikov, dramaturgov in režiserjev – da lahko iz dualnosti običajnega in tabujskega ustvarijo povsem nov svet. Kombinacija močne teme, nenavadne lokacije, povezane s temo drame, in participativne vloge (aktivne/pasivne) občinstva se lahko izkaže za učinkovito strategijo in celo za »taktiko« krepitve avtorjeve vloge v dramati po letu 2000.

The article examines the impact of social networks on modern theatre by looking at the case of drama transformation. Discussed are the peculiarities of reportage plays versus traditional plays, emphasising the various forms of so-called Facebook plays. The author shows that while Facebook plays have become a major feature of theatrical life in the 21st century, their proliferation has also revealed social networks' negative effects on social communication. This has found its apt reflection in dramatic texts. The study concludes with an argument that although the impact of social networks on drama has of late tended to wane, the changes that have occurred in the structure of texts over the last decade or so appear to be largely irreversible.

Keywords: Facebook, plot decomposition, confession, non-communication

Hanna Veselovska is a theatre critic and scholar from Ukraine. She is the head of the Department of the Modern Art Research Institute at the National Academy of Arts of Ukraine. Her research and publication interests include modern theatre theory and Ukrainian theatrical avant-garde. She also teaches and writes extensively on the history and present-day of the Ukrainian theatre. She is an author of over 220 published works, including "Kyiv's Multicultural Theatrical Life, 1917-1926" in *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*, Toronto (2010); "On the Path to Innovation and Experiment: Ukrainian Theater in the first third of the 20th century" in *Staging the Ukrainian Avant-garde of the 1910s and 1920s*, New York (2015). Author of the expert studies "National Theatre Open to Debate" in *East European Performing Arts Companion*, Lublin-Warsaw (2016), "The Movement of Bodies: Gender Issues in Ukraine Avant-Garde Theatre" in *Spaces and Stages of Avant-Garde Theatre in Central-Eastern Europe*, Warsaw (2018).

Among her recent books (all in Ukrainian) are *The Twelve Productions by Les' Kurbas* (2005), *The Theatrical Intersections in Kyiv: 1900-1910s. Theatrical Kyiv's Modernism* (2006), *Ukrainian Theatrical Avant-garde* (2010); *Modern Theatrical Arts* (2014); *Maria Zankovetska National Academy Ukrainian Drama Theatre. Time and Fates (1917-1944), Part 1* (2016); *Theatre of Mykola Sadovskyj (1907-1920)* (2018); *More than a Theatre: Ivan Franko National Theatre (2001-2012)* (2019).

aveselovska@gmail.com

The 21st-Century Drama and the New Reality of Social Networks

Hanna Veselovska

Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine

Introduction

The dominant role of social networks is commonly recognised these days as a major factor in human life. The kind of impact the networks have in most areas of our existence, from trade to politics, cannot be denied or undone. For example, one explanation for why thousands of people could get together so quickly and efficiently in a downtown square of the Ukrainian capital during the 2014 revolution is related to the SMS phenomenon. Text messages were sent out by those already present on this square to their relatives, friends and acquaintances. Despite the shutdown of public transport and blocked entrances to the capital, new flows of protesters continued to arrive. Their SMSes served as a kind of SOS signal and seemed to work almost flawlessly.

Another example – and unlike the first, even backed up by sociological research – is the considerable role that Facebook played in Ukraine during the 2019 election when the current Ukrainian government scored a stunning landslide victory in the race. Obviously, by the mid-2010s, texts from social networks, or what preceded them, gained magical power over the addressee and were able to stimulate complex social and political processes.

With social networks having become an inseparable, prominent feature of our lives these days, we feel their impact in practically every area, and theatre and drama are no exception. It is hardly possible now to establish who was the first to react to the phenomenon of social networks – theatre or drama? However, today, artistic adaptations of Facebook and other social media techniques are evident practically everywhere. Over the last two decades, the acceptance of social networks by the European drama has occurred at both the thematic and structural levels.

New as Forgotten Old

What we call new very often happens to be something that is just well-forgotten old. This banal observation must at least be accurate when using the experience of social

networks in drama and theatre. After all, creating plays and performances outside the literary tradition, outside the rules, without relying on the theory of drama, is a distinctive feature of the avant-garde theatre of the 1920s. This is especially evident in the activities of the so-called Left Front of Art (LEF), an influential artistic association created by legendary poet Vladimir Mayakovsky in which reportage, a stream of life impressions, was considered the basis of a dramatic text.

One of the LEF's key postulates was the recognition of the alleged supremacy of the "literature of fact" over the literature of fiction. Fiction as such was declared untenable, a kind of "payment in counterfeit coins on the bills of reality". Given that newspaper reports, chronicles and eyewitness accounts were considered the primary donor to the "literature of fact", all this leads us to compare avant-garde pieces with the texts of verbatim and doc. theatre and the theatre of witnesses from the last third of the 20th and the early 21st centuries. It is also noteworthy that, according to the influential LEF theorists Viktor Shklovsky and Osip Brik, the documentary or reportage nature of the texts conditioned the existence of such phenomena as "plot-lessness" and "plot decomposition". Thus, Brik wrote the following:

Instead of plays that unfold psychological conflicts, instead of plot-based dramas, dramatisations appear on the stage more and more often, taking the form of reviews. Instead of a cohesiveness of action, a cohesiveness of intrigue, we have a sequence of separate scenes, often almost unrelated to each other. The central characters turn into observers who connect these separate scenes, and the viewer's interest is not focused on them ("The Plot Decomposition" 226).

Playwright Sergei Tretyakov (1892–1937) became one of the most active and consistent proponents of the notion of creating plays as the "literature of fact". A close acquaintance of the avant-garde directors Igor Terentiev, Sergei Eisenstein and Vsevolod Meyerhold, he developed his own methodology for creating texts and focused on the practical implementation of ideas related to the "literature of fact". Like other LEF members, Tretyakov believed that the main starting point for creating plays of a new type should be a newspaper chronicle, a report or a journalistic note, that is, everything that is written "right there on the spot", as it were. According to Tretyakov, a documentary fact or a newspaper report ensured what he referred to as the utility of art. The momentary, short-lived information was to be processed with minimal time and effort spent, while the facts themselves were to be assembled under the thematic rather than plot principle.

Using this cliché, Tretyakov wrote his play *Gas Masks*, based on a newspaper report about an accident at the Ural Gas Plant. Its première, as directed by Sergei Eisenstein, took place in February 1924 in the workshop of a gas plant in Moscow. Among Tretyakov's other works of the same type is a libretto of the political show *Do you*

hear, Moscow!, staged by Eisenstein, and a nine-part “event” eloquently called *Roar China!*. Quite tellingly, the latter show was built on actual developments the author had himself collected while in China in 1920. Vasilij Fedorov staged it at the Meyerhold Theatre in 1926.

A Product of Social Networks

Unlike documentary plays – which are so visibly present in the theatrical process since around the last decade of the 20th century – the idea of “plot decomposition” has remained unclaimed for quite a long time. It began to be actively used again only with the advent of Facebook plays of the reportage type. Among playwrights with experience in documentary theatre, the magic of text coming from Facebook has been quickly perceived as a signal to master a new dramatic technique: they would collect Facebook texts and compile something like a doc. drama from them.

The result was a product created according to the principle of a message feed around events to which the characters react. The respective texts, hereafter referred to as Facebook plays, were invariably constructed on reports or testimonies taken from a social network – rather than newspapers, as was the case in the 1920s – but, as before, with almost no plot to adhere to, e.g., on a thematic basis. While such Facebook plays can be found in the drama of many European countries, we focus our attention on the Ukrainian experience.

The emergence of the first Facebook plays in Ukraine is associated with the 2014 events best known as the Maidan Revolution. The link here is plain to see because social networks brought the freshest and most concerning information about those events prompting people to join the protests. This is, for example, how the play *The Diary of Maidan* was born by its author Natalya Vorozhbit, perhaps the most famous of all modern Ukrainian playwrights active on the scene. The work on the play, done within the framework of the documentary project, Rapid Response Theatre, commenced literally right after the capital Kyiv registered the very first clash between the protesters and the police. At that point, Vorozhbit and director Andrey May quickly initiated a collection of documentary material and eyewitness accounts.

As the main artistic and social tasks for the future play and performance were to recreate the atmosphere of the events unfolding at the Independence Square (Maidan), the authors needed to hear and present the voices of those participating in the events. Ultimately, what emerged from hearing such voices (through interviews and Facebook posts) was a graphic, highly emotional narrative, the dramatic construction of which

was based on the chronology of events. This was the chronology of bloodshed, beatings and deaths, and it became the main plot of *The Diary of Maidan*, a product compiled entirely from the collected micro-stories.

Apart from lacking a plot in the traditional sense, *The Diary of Maidan* had no principal hero or heroine among its characters. The play, staged at the Ivan Franko National Theatre in Kyiv and directed by Andrey May, featured six equally male and female actors. They each emerged from the crowd, told their micro-story and then disappeared. This principle of multiple heroes who are “dissolved” in the events has become key for other reportage plays about the Maidan Revolution.

The Diary of Maidan was also shown at several international theatre festivals. However, the focus of attention there was drawn to the subject matter of performance. Rather than the technique of creating a dramatic text, the latter basically represented a compilation of Facebook posts from various Maidan protesters. Those posts became their “direct” speech in the performance (Korzeniowska-Bihun “Kilka słów” 10).

A few more similar plays, plot-less but united by topical themes, appeared in the years after the Maidan Revolution. The most typical of these were *We, Maidan* by Nadiya Symchych and a “street mystery” called *Maidan Inferno, or On the Other Side of Hell* by Neda Nezhdana. With both plays created by using documentary sources, the function of the text here was therefore also delegated to Facebook posts.

In her play, *We, Maidan*, Symchych collected activists’ testimonies from social networks of the period (dating to the 2014 winter), so her characters spoke with the voices of actual Maidan participants: they were students, journalists, doctors, priests, volunteers and other ordinary citizens. Born from such dramatic material was a highly ascetic performance to be shown at a Kyiv theatre called Koleso (Wheel). On a small stage, in proximity to the viewer and surrounded by items associated with Maidan – a barrel, burnt tyres, gas masks, shields and helmets – the actors voiced testimonies from Facebook.

In *Maidan Inferno*, there are two groups of characters: some are personified characters, such as a climber, a student, a security guard, a nurse, a musician, a journalist and a seminarian, while others are a Facebook chorus of voices. The real actions of the former are conditioned by the latter. Before each new scene with the main characters, a choir of masked Facebook participants arises, uttering anonymous monologues from the social networks. That way, by assigning to the Facebook choir the function of a commentator on the unfolding events, the play’s author illustrates the impact the social messaging must have had on the protesters’ decision-making.

Facebook Plays as Intimate Confessions

In addition to Facebook plays of the reportage type – where the main thing for the playwright is to collect peoples' responses and information on a specific topic – the social network prompted the appearance of dramatic texts constructed on the principle of one person's messages on their Facebook feed. Stories about oneself, one's family, psychological problems and intimate experiences – in a word, confessions that were incognito-published on the network became a source of inspiration for authors of this type of Facebook plays. As a rule, such plays are associated with acute traumatic experiences, which, thanks to a confessional technique taken from Facebook, maximise the intimacy of the issue.

Content-wise, there seem to be two main ways or approaches for playwrights to use the Facebook material and, on its basis, build a dramatic text. The first approach arises from the situation when there is a domination of a specific social or political issue that filters, as it were, through the characters. One such issue that proves particularly acute to Ukraine is the war in the east, in Donbas, a theme indescribably painful to so many local people. The war makes our characters take off and leave their homes, part with their loved ones, and learn to adjust to or almost grow into a new reality.

The best examples of this approach are the plays *Vitalik-Ulysses* by Vitaly Chensky and *Mother Not According to Gorky* by Lena Lyagushonkova, both writers themselves hailing from Donbas. Chensky is a native of the city of Mariupol on the Sea of Azov, from where he left for the capital Kyiv sometime before the war. And Lena Lyagushonkova is originally from Lugansk, having fled from this city after it came under the control of the Russia-backed separatists. Both began their dramatic careers in 2017 and have recently become repertoire writers and in-demand screenwriters.

Chensky's play, a sarcastic story about a guy from provincial Mariupol who moved to Kyiv, was composed as a dialogue with himself. The hero kind of splits here into two characters, each of which embodies a certain hypostasis of the author, in fact, Vitaly Chensky himself. In various guises, he tries to arrange his life in different ways and reacts differently to political events as he reveals them on Facebook. Two characters act as two nicknames of one hero, who, hiding behind different Facebook names, writes about his impressions in a foreign city and the political events that he neither understands nor accepts.

As a result, in the play directed by Maksym Holenko, we can see the interaction of two performers (Veselovska "Dead and Alive" 161). These are deeply individual characters, both recognisable as typical representatives of the 2010s generation. The young Ukrainians in question have yet to define who they are and tend to aggressively reject everything imposed on them by their parents and the school, the establishment and

politicians. There was a special Facebook hero with several nicknames, multiplying himself depending on the situation and the social circle.

Lyagushonkova's play is a dramatic saga about her post-Soviet childhood years in Luhansk, where she still has many living relatives. The very title of the play, *Mother Not According to Gorky*, contains irony and sarcasm directed against Maxim Gorky, the pillar of Soviet drama, whose works were considered exemplary from the perspective of social issues. Therefore, the mother in Lyagushonkova's play is an anti-heroine. Her main features are inertia and complaisance since this woman, much like the playwright's real mother, is not capable of decisive actions in order to break out of the wretched backwater.

This play comprises a series of Lyagushonkova's own Facebook posts filled with expressed indignation. In the posts, she reacts to the recklessness of her relatives, their dependence on Soviet stereotypes and their habits of living miserably and acting on the orders from above. Lyagushonkova wrote the play as a story in the first-person singular. However, the reception of Facebook posts allowed Lyagushonkova to distance herself from the events that had taken place in her family.

Her Facebook posts look like random notes of a gradually maturing teenager and are not logically connected by a series of events. At the same time, the process of growing up and understanding who you and others are – as presented through Facebook revelations – makes it possible to keep the chronology. Here are the scattered reactions of a girl who, with every move, gains more and more of that understanding and, in the end, knows a lot more about herself and the world than the adults around her. In a sense, such reactions provide a three-dimensional picture of the degradation of an individual family and the entire industrial region.

Other plays that used the Facebook resource and design were created outside of direct connection with political events. For example, the starting point for two playwrights who created a composition called *Othello/ Facebook*, Pavlo Arje and Maryna Smilyanets, was – in addition to the Facebook principle – an assertion that there had been a particular collective author hiding under the name of William Shakespeare. In working on the dramaturgical basis of *Othello/ Facebook* together with the actors of the Golden Gate Theatre, the playwrights acted as compilers of other people's messages. The composition consisted of Facebook texts from actors-participants in the play who were actually representing themselves on stage.

In this case, Shakespeare's masterpiece was used only as an impulse for performers to recall and tell the audience about some annoying moments from their own life, the moments that stimulated them to take decisive actions, good or bad. The real episodes that they recalled and then talked about on social networks were associated with one

of the concepts behind the original *Othello* play – a feeling of being undeservedly hurt and the envy towards a more successful rival. Everyone was choosing something of their own: a story about the death of a father who did not pay attention to his son, participating in a provincial beauty contest or the first student party.

Apparently made with a high degree of sincerity, the actors' recollection of their intimate monologues demonstrates the pain, wretchedness and, ultimately, the insignificance of all those grievances that had tormented them for years. What was a serious psychological problem for them is now overcome during the game. Indeed, here in *Othello/ Facebook*, each of the actors represents both themselves and their attitude to one's own suffering, which he or she caricatures.

The *Othello/ Facebook* staged by director Stas Zhyrkov at the Golden Gate Theatre is compositionally and visually similar to a social network page. For the viewer to understand that all this is happening in the world of Facebook, the actors are constantly changing their masks. It is as if they exist in many faces and are imperceptible, hiding behind all sorts of masking nicknames but suddenly popping up with their revelations. Then, even more suddenly, they "drop out" of their roles as if to suggest that the audience should perceive the theatre as a different system of coordinates, something where the images are illusory and real at the same time – almost like in social networks.

The success of *Othello/ Facebook* inspired playwright Pavlo Arje and director Stas Zhyrkov to create another play based on posts from the social network. This time around, they chose to focus, as in reportage plays, on a single topical issue – school bullying, which became a plot-formative theme for the play *Class* staged in Kyiv at the Left Bank Theatre. However, unlike *Othello/ Facebook*, where each of the actors extracted a personal story related to resentment, envy or jealousy from his or her Facebook, here the future performers were asked to initiate a Facebook flash mob.

In preparing for the performance, the actors needed to describe on Facebook a documentary story about bullying in school. The story that sounded particularly colourful and persuasive was selected to be the main plot, while the actress telling it assumed the role of the main character in the performance. Such in-depth attention to a specific fate contrasted with the constant flickering of scattered real-life episodes in *Othello/ Facebook* and, as a result, made *Class* effectively the venue for a serious and profound discussion of the school bullying issue.

Thanks to what became a highly personal account and essentially a study into the pupils' relationships with parents and teachers in one randomly selected class, the authors foregrounded the issue of school conservatism in general. As the play aptly showed, bullying, like any other form of violence, remains unpunished wherever the society fails

to address the problem continuing instead to stick to obsolete clichés and outdated rules. In order to point to all of this, various elements, objects and symbols of the typical school reality filled in the scene during the innovative performance: a shabby carpet, a traditional solemn line-up of pupils with the participation of invited politicians and other influential guests, a banal full-of-pathos speech by the headmaster.

Viber-Tinder Plays and Social Non-Communication

The so widely spread and highly collective “revitalisation” of Facebook on stage is a remarkably indicative social development. Crucially, it seems to demonstrate how spontaneous personal emotions that overwhelm social networks have begun to rule society as a whole and how they have become such a dominant force and pushed many of its users towards social aggression. Moreover, in that way, all the collected personal mini-stories become an occasion to talk not only about the hidden and explicit psychological problems of an individual but also about the issue of manipulation in social networks. As a phenomenon of overwhelming real human communication, social networks have become a subject matter in dramatic texts.

A good example of this can be traced in the next two plays, where events unfold around such social networks as Viber and Tinder. The works in question, *Gorka* (Hill) by Russian playwright Alexei Zhitkovsky and *Tinderland* by Irina Serebryakova from Ukraine, are quite traditional in form. Each of the two plays is based on everyday stories about problems that arise from the unsettled personal lives and invariably complicated intimate experiences of the main characters. In both, there are shiny, bright-looking heroines of decidedly action type who happen to find themselves in various conflict situations, which is a fairly common theme for the “good-old” traditional drama. And all that distinguishes these plays from the texts of the previous generation is the actors’ active involvement in the mentioned social networks, with the help of which they try to solve their personal and career problems.

Because the heroine of *Gorka*, a young woman named Nastya, works in a kindergarten and is forced to communicate constantly via Viber with the parents of her children, the author abundantly saturates the text with quotes from her correspondence on the network. The endless stream of messages keeps Nastya in constant tension, but no one comments on them in any way. It is simply reproduced as a visual aid of how emotional phrases tend to replace real feelings and actions and how online manipulations lead people to overlook objective facts and believe fakes instead.

By capturing the heroine's obvious dependence on correspondence in *Viber*, the playwright thereby diagnoses not only the influence of the social network but also suggests that the creation of various groups on the network deprives their participants of normal communication and frank discussions. Moreover, as he weaves *Viber* messages into the plot, Zhitkovsky seems to point out that social networks are often used as a mechanism for intimidation, surveillance, suppression of will, and psychological assault.

In creating her *Tinderland*, Serebryakova clearly opted to use screenshots from her friends' smartphones registered on the *Tinder* network. The play's heroine here is a girl who naively hopes to arrange her personal life through *Tinder*. However, in the process of dating, she constantly encounters fictitious names and invented biographies, lies that remain absolutely unpunished, and a desire to take advantage of the gullibility of others. As a result, the network that the heroine and her friends have become so infatuated with turns out to be hugely dangerous territory, full of hypocrisy and deceit, where connections are destroyed rather than created.

Nevertheless, at the end of the day, both *Gorka* and *Tinderland* conclude on a high note, as the real life depicted there does win over the phantom world of social networks. The networks' imaginary power is undermined by stalemate life situations, such as a loss of the loved one or a dangerous illness. That way, the authors break, as it were, the magic circle of characters' dependence on social networks and insist on their primary communicative functions.

Conclusion

It appears as though the principle of Facebook posts as a means to build dramatic material has all but exhausted itself by now. At first, when giving preference to documentary plays based on Facebook messages, the playwrights must have reasonably considered that this was an interesting new way to objectively convey the atmosphere of real events and public moods. But what seems to have happened next was that Facebook plays fell victim to the social networks' transformation from a communicator into a kind of platform for public confessions.

At that, the nature of Facebook revelations prompted the creation of texts where those confessions would become increasingly infectious and "collective", with multiplying characters hiding under various nicknames. So much so that eventually, the same playwrights began to uncover and highlight issues that were often caused by none other than social networks themselves. What had initially helped them better

understand and reveal their personality became, over time, a tool for manipulation, if not an exercise in social non-communication.

Even so, such a radical change of form in drama has made its mark – it has led to the emergence of a substantially new hero on stage while transforming the nature of characters' communication amongst themselves and modifying the dialogue structure of drama. The latter features have proved surprisingly resilient, as they did not disappear with the loss of interest in Facebook. What takes place as a result is an effective, highly productive exchange between the social reality and the artistic reality of drama, something that has already been serving as a significant focus of attention to drama theorists (Semiotics of Drama and Theatre).

Brik, Osip. "The Plot Decomposition / Literature of Fact." *The First Collection of Materials from LEF Workers*, edited by N. Chuzhak, Zakharow, 2000, pp. 226–228.

Korzeniowska-Bihun, Anna. "Kilka słów o współczesnym dramacie ukraińskim / Nowy dramat ukraiński." *W oczekiwaniu na Majdan*. Tom 1. Warszawa, 2015, pp. 7–11.

Schmid, Herta and Aloysius Van Kesteren, eds. *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*. John Benjamins Publishing Company, 1985.

Veselovska, Hanna. "Dead and Alive in the Digital Technologies Theatre / Artistic Culture Topical Issues." *Annual Scientific Journal*, vol.14, 2018, pp. 160–162.

Prispevek preučuje vpliv družabnih omrežij na sodobno gledališče s tem, ko razišče primer transformacije drame. Razpravlja o posebnostih reportažnih dram v primerjavi s tradicionalnimi, pri tem še posebej poudarja različne oblike t. i. facebook drame. Avtorica pokaže, da so facebook drame v enaindvajsetem stoletju postale poglavitna značilnost gledališkega življenja, vendar pa je njihov razcvet razkril tudi negativni učinek omrežij na družbeno komunikacijo, kar se ustrezno odraža tudi v dramskih besedilih. Prispevek sklene s trditvijo, da se zdijo spremembe, do katerih je v zadnjem desetletju prišlo v strukturi besedil, v veliki meri nepovratne, pa čeprav vpliv družabnih omrežij na dramatiko v zadnjem času slabi.

Ključne besede: facebook, dekompozicija fabule, izpoved, pomanjkanje komunikacije

Hanna Veselovska je gledališka kritičarka in raziskovalka iz Ukrajine. Je vodja oddelka na Raziskovalnem inštitutu za sodobno umetnost pri Nacionalni akademiji umetnosti v Ukrajini. Njena raziskovalna in publicistična zanimanja obsegajo sodobno gledališko teorijo in ukrajinsko gledališko avantgardo. Med drugim tudi poučuje in intenzivno piše o zgodovini ter trenutnem stanju ukrajinskega gledališča. Objavila je že več kot 220 avtorskih del, med drugimi prispevka »Multikulturno gledališko življenje v Kijevu, 1917–1926« v knjigi *Modernizem v Kijevu: zmagoslavje eksperimentiranja*, Toronto (2010), in »Na poti k inovaciji in eksperimentu: ukrajinsko gledališče v prvi tretjini dvajsetega stoletja« v knjigi *Uprizarjanje ukrajinske avantgarde v desetih in dvajsetih letih*, New York (2015). Je avtorica strokovnih raziskav »Odpri debata o narodnem gledališču« v *Vodiču po vzhodnoevropski performativni umetnosti*, Lublin-Varšava (2016), in »Gibanje teles: vprašanja spola v ukrajinskem avantgardnem gledališču« v monografiji *Prostori in odri avantgardnega gledališča v srednji in vzhodni Evropi*, Varšava (2018). Med novejšimi knjigami (vse je objavila v ukrajiniščini) omenimo *Dvanajst produkcij Lesa Kurbaso* (2005), *Gledališka presečišča v Kijevu: 1900–1910: kijevski gledališki modernizem* (2006), *Ukrajinska gledališka avantgarda* (2010), *Sodobna gledališka umetnost* (2014), *Ukrajinsko narodno akademsko dramsko gledališče Marije Zankovetske: čas in usode (1917–1944), 1. del* (2016), *Gledališče Mikole Sadovskega (1907–1920)* (2018) in *Več kot gledališče: Narodno gledališče Ivana Franka (2001–2012)* (2019).

aveselovska@gmail.com

Dramatika enaindvajsetega stoletja in nova resničnost družbenih omrežij

Hanna Veselovska

Raziskovalni inštitut za sodobno umetnost, Nacionalna akademija umetnosti Ukrajine

Prispevek preučuje vpliv družabnih omrežij na sodobno gledališče s tem, ko pretresa posebnosti reportažnih dram v primerjavi s tradicionalnimi, pri čemer pa še posebej poudarja različne oblike t. i. facebook drame. Čeprav lahko take facebook drame najdemo v dramatici različnih evropskih držav, in to tako na tematski kot na strukturni ravni, se v prispevku osredotočamo na ukrajinsko izkušnjo.

Dandanes se z umetniškimi adaptacijami tehnik s facebooka in drugih družabnih medijev srečujemo tako rekoč vsepovsod. A ob tem se je vredno spomniti, da je bilo ustvarjanje dram zunaj okvirjev literarne tradicije, zunaj okvirjev pravil, značilno že za avantgardno gledališče v dvajsetih letih 20. stoletja. To je še posebej očitno pri dejavnosti Leve fronte umetnosti (LEF), kjer je za temelj dramskega besedila veljala reportaža, tok življenjskih vtisov. Eden od ključnih postulatov LEF je bil prepoznati domnevno večvrednost »literature dejstev«, se pravi literature, ki bi jo ustvarjali s pomočjo časopisnih reportaž, kronik in pričevanj očitvidcev. Po trditvah nekaterih vplivnih LEF-ovih teoretikov naj bi dokumentarna narava tako nastalih besedil pogojevala obstoj pojavov, kakršna sta »nefabulativnost« in »dekompozicija fabule«.

Po vzponu in padcu avantgardnega gledališča v prvi tretjini dvajsetega stoletja je ideja dekompozicije fabule dokaj dolgo ostala brez sledilcev. Ponovno je postala aktualna šele s prihodom t. i. facebook dram reportažnega tipa. Dramski pisci, ki so imeli izkušnje z dokumentarnim gledališčem, so hitro dojeli čarobnost besedil, ki so izvirala s facebooka, kot znak, da je treba osvojiti to novo dramsko tehniko: začeli so zbirati besedila s facebooka in iz njih zlagali nekaj podobnega dokumentarnim dramam. Končni rezultat so bila besedila, napisana v skladu z načeli delovanja vira sporočil in na podlagi določenih dogodkov, na katere se dramske osebe odzivajo. Taka besedila, ki so jih poimenovali facebook drame, so brez izjeme temeljila na poročilih ali pričevanjih, na katera so naleteli na družabnih omrežjih (namesto v časopisih, kot se je dogajalo v dvajsetih letih 20. stoletja), vendar pa, tako kot prej, niso imela tako rekoč nobene omembe vredne fabule, ki bi se je lahko držali, na primer na podlagi tematike.

Nastanek prvih facebook dram v Ukrajini je povezan z dogodki iz leta 2014, ki jih danes poznamo pod imenom majdanska revolucija. Delo na drami *Majdanski dnevnik* Natalije Jorožbit se je, na primer, začelo dobesedno takoj potem, ko so v glavnem mestu Kijevu zabeležili prve spopade med protestniki in policijo. Še nekaj podobnih dram, sicer brez fabule, ki pa jih družijo skupna tematika, se je pojavilo v letih, ki so sledila majdanski revoluciji: *Mi, Majdan* Nadje Simčič ter *Majdanski inferno ali Na drugi strani pekla* Nede Neždane. Obe drami sta nastali s pomočjo dokumentarnih virov, funkcija besedila je bila tudi tu potemtakem delegirana na facebook objave.

Poleg facebook dram reportažnega tipa, kjer je bila glavna naloga dramatika, da je zbral odzive ljudi in informacije o določeni temi, so družabna omrežja spodbudila tudi pojav dramskih besedil, ki so zgrajena po načelu sporočil ene same osebe na facebook strani. To so zgodbe o samem sebi, o nekogaršnji družini, o psiholoških težavah in intimnih doživetjih, skratka, gre za izpovedi, ki so bile inkognito objavljene na omrežju in so avtorjem takih facebook dram postale vir navdiha. Plod takega ustvarjanja so bila besedila, v katerih so izpovedi postajale vedno bolj nalezljive in »kolektivne«, z vedno več liki, ki so se skrivali pod različnimi vzdevki. In tako se je pojavil tudi lik, ki bi ga lahko imenovali »facebook junak«, se pravi nekdo, ki uporablja različne vzdevke in se multiplicira glede na potrebe situacije.

Praviloma so bile take drame povezane z akutnimi travmatičnimi doživetji, kar maksimira intimnost teme zaradi uporabe izpovedne tehnike, ki je prevzeta s facebooka. Primer, ki to potrjuje, je vojna v Donbasu, zaradi katere dramski liki zapuščajo domove, se poslavljajo od ljubljenih, se učijo prilagajanja na novo resničnost ali se celo zrastejo z njo. Najboljša primera takega pristopa sta drami *Vitalik-Ulysses* Vitalija Čenskoja in pa *Mati, ampak ne po Gorkem* Lene Ljagušonkove. Oba avtorja prihajata iz Donbasa.

Še druge drame, ki so prav tako uporabljale facebook vire in oblikovanje, so nastale brez neposredne navezave na politične dogodke. Ko sta delala na dramaturški podlagi za predstavo *Othello/facebook*, sta Pavlo Arje in Marina Smiljanec skupaj z igralci prevzela funkcijo zbirateljev sporočil ljudi. V tem primeru je Shakespearova mojstrovina služila zgolj kot impulz izvajalcem, da so si priklicali v spomin in nato občinstvu poročali o kakšnem trenutku, ki jih je spodbudil, da so ravnali odločno. Posledično so tudi facebook drame padle v past preobrazbe družabnih omrežij iz komunikacijskih sredstev v nekakšne platforme za javno izpovedovanje.

Čeprav so postale facebook drame poglobljena značilnost gledališkega življenja v enaindvajsetem stoletju, pa lahko zasledimo tudi bogato bero bolj tradicionalnih besedil, ki razkrivajo negativni učinek omrežij na družbeno komunikacijo. Takšne igre skušajo prikazati, kako spontana osebna čustva, ki preplavljajo družabna omrežja, vedno bolj obvladujejo družbo kot celoto in postajajo tako dominantna sila,

da mnoge uporabnike tirajo v agresivnost. Ker jih zaznavajo kot pojav, ki si podreja resnično človeško komunikacijo, so družabna omrežja postala samostojna vsebinska snov dramskih besedil.

Prispevek se konča s trditvijo, da se zdijo spremembe, do katerih je v strukturi besedil prišlo v zadnjem desetletju, v veliki meri nepovratne, čeprav vpliv družabnih omrežij na dramatiko v zadnjem času slabi. A kljub temu je radikalna sprememba v dramski formi pustila neizbrisen pečat, privedla je do pojava bistveno nove vrste junaka na odru, obenem pa preobrazila naravo komuniciranja med dramskimi liki in modificirala dialoško strukturo drame.

V pričujočem prispevku se bomo osredotočili na dramsko pisanje tako imenovane mlade generacije. Pri tem se bomo spraševali, kako bi to generacijo definirali glede na to, da so pisci med seboj precej individualizirani in razpršeni, njihovi teksti pa vsebinsko, zvrstno in formalno povsem raznoliki. Ugotavljali bomo, da mlado generacijo pomembno določa dejstvo, da se je rodila in odraščala vzporedno z razvojem interneta, družbenih omrežij in drugih novih tehnologij. Te so danes temeljno vpisane v družbeno tkivo, tako da nenehno prihaja do brisanja mej med virtualnostjo in realnostjo ter do njune simbioze, ki jo povzemamo s pojmom »biovirtualnega«. Na primerih štirih gledaliških besedil (*Tridesetletnice* Eve Mahkovic in Tereze Gregorič, *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* Varje Hrvatine, *Interpretacija Sanje* Ele Božič in *Delo in dekllica I.-V.: Drame tlačank* Nike Švab) bomo premišljali, kako postinternetno realnost, določeno z vseprisotnostjo novih tehnologij, v svoje dramsko pisanje vključujejo mladi avtorji, pri tem pa bomo skušali premisliti, ali generacija teh piscev generira nove dramske prakse in dramaturške prijeme. V zaključku bomo opozorili na razmere, v katerih ti avtorji delujejo in ki (vse od systemskega izobraževanja do repertoarne logike uprizarjanja in vsesplošne prekariziranosti ter nestabilnosti) ne omogočajo ekonomske varnosti, s tem pa tudi ne prostora za eksperiment in napako. To pisce sili v zatekanje k preverjenim dramskim formam, postopkom in vsebinskim problematikam. Kako torej definirati dramatično generacijo brez tistega determinirajočega dramskega preloma, ki generacijo kot tako sploh definira?

Ključne besede: mlada generacija, družbena omrežja, postinternetna drama, biovirtualno, nove tehnologije

Varja Hrvatina (1993), **Maša Radi Buh** (1998) in **Jakob Ribič** (1995) sodelujejo že od leta 2018 kot pisci in soustvarjalci oddaje *Teritorij teatra* na Radiu Študent. V treh letih skupnega soustvarjanja so pripravili 13 kolektivnih oddaj, ki segajo vse od strokovnih in teoretskih prispevkov do kolažiranih intervjujev ter v živo vodenih oddaj na specifično temo. Pri njihovem kolektivnem delu jih zanima združevanje svojih individualnih specifik ter osebnih področij zanimanja, saj s skupnimi znanji in izkušnjami tvorijo dinamičen vpogled v raznolike plasti uprizoritvene umetnosti. Pri kombiniranju filozofske, teatrološke in sociološke perspektive teorijo dekodirajo s prakso, prakso razmišljajo s teorijo ter uprizoritveno umetnost približujejo širšim ali obrobnejšim vprašanjem družbe.

varja.hrvatina@gmail.com, masaradibuh@gmail.com, vid.jakob@gmail.com

Dramatika brez generacije

Varja Hrvatin, Maša Radi Buh, Jakob Ribič

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

Uvod

Če razmišljamo o premenah in razvoju slovenske dramske pisave po letu 2000, lahko ugotovimo, da jo je v tem obdobju pomembno opredelilo vznikanje številnih institucionalnih in neinstitucionalnih iniciativ ter programov, ki so nastali z namenom načrtnega ustvarjanja in razvijanja novih dramskih avtorjev in avtoric. Mnogih delavnic sicer ni več, druge so še, so pa vse po vrsti po svojem učinku zelo pomembne. Ne le, da je danes zanimanja za dramsko pisavo med mladimi precej – to se navsezadnje kaže v živahni produkciji besedil – to pisavo vse bolj prepozna tudi strokovna javnost.¹ Ob tem se krepi tudi spremljevalna teoretska praksa, ki skuša opredeliti formalne in vsebinske značilnosti mlade dramske pisave ter hkrati poiskati ali še bolj izpostaviti nekatera od najbolj izstopajočih imen (ali vsaj takšna, ki kažejo potencial, da bi to postala).

Pričujoči prispevek si za cilj zastavlja nadaljevanje takšne teoretske prakse. Toda zdi se, da je treba pred obravnavo mlade dramske pisave sploh določiti pojem »generacije«. Od tega, kako ga razumemo, je namreč odvisno, koga v mlado generacijo umestimo, nato pa seveda tudi, kakšno podobo si o njej ustvarimo. Zdi se, da je zaradi označevalca *mlada* za to, koga v to generacijo vključimo in koga ne, odločujoča predvsem starost avtorjev in da bi bil to lahko tisti skupni imenovalac, ki bi heterogeno skupino ljudi povezal v isto celoto. Toda zadeva je zapletenejša, saj je za mlade avtorje značilno predvsem, da so individualizirani in razpršeni ter da gre pri njihovi dramski pisavi večinoma za precej izrazite avtopoetike, zato se pojmu »generacije«, ki implicira skupnost ljudi, ki jih med seboj nekaj povezuje, izmikajo. Po drugi strani pa smo kljub temu že samo v teh nekaj na hitro napaberkovanih mislih omenili vsaj dve mogoči poenotujoči potezi, ki bi vendarle lahko bili značilni za to mlado (ne)generacijo. Ena je torej starost – tu smo se nekoliko arbitrarno odločili, da med mlade pisce štejemo tiste, ki so se rodili od druge polovice osemdesetih let – druga pa individualiziranost, osredotočenost predvsem nase in na svoje interese, ki jo spremlja tudi splošno pomanjkanje kolektivnega povezovanja. Pri tem se seveda popolnoma zavedamo paradoksalnega stanja, na katerega napeljujemo, namreč da kot eno od ključnih

¹ V zadnjih dveh letih so bili, denimo, med skupno osmimi nominiranci za nagrado Slavka Gruma kar trije takšni avtorji oziroma avtorice, ki jih lahko umestimo v tako imenovano mlado generacijo. Nika Švab je bila nominirana z besedilom *Delo in deklica I.-V.: Drame tlačank*, Urša Majcen z besedilom *Zgodba o bakrenem kralju*, Aljoša Lovrić Krapež pa z besedilom *Weltschmerz*.

določil generacije postavljamo to, da se njeni pripadniki pravzaprav sploh ne čutijo del te generacije ali katere koli druge oblike skupnostne povezave.

Nekje na presečišču prvega in drugega zdaj lahko omenimo še tretje določilo: to je vseprisotnost interneta in novih tehnologij. »Na presečišču« zato, ker gre po eni strani za to, da se je od devetdesetih let internet razširil v vse pore naše družbe in da torej ljudje, rojeni v tem času, sveta in življenja pred internetom skorajda ne poznajo, po drugi strani pa ocenjujemo, da vsenavzočnost novih tehnologij poleg številnih drugih učinkov in posledic bistveno vpliva tudi na pospešen proces individualizacije. Tako bomo skušali v uvodnem delu besedila v grobem načrtati pokrajino v času, ko se mlada generacija rodi, internet in nove tehnologije pa se nepovratno vpišejo v družbeno tkivo, nato pa bomo v nadaljevanju premislili, ali se to dejstvo kaže tudi v dramski pisavi te generacije. Pri tem nas bo zanimalo, ali se percepcijska in komunikacijska logika interneta vpisujeta na raven strukturne in formalne organiziranosti besedil (in če se, kako se to kaže), pa tudi, kako se vprašanja novih tehnologij avtorji lotevajo na vsebinski ravni. Ta premislek bomo opravili z obravnavo in analizo izbranih štirih besedil mladih avtorjev (to bodo besedila *Tridesetletnice* Eve Mahkovic in Tereze Gregorič, *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* Varje Hrvatini, *Interpretacija Sanje* Ele Božič in *Delo in deklica I.–V.: Drame tlačank* Nike Švab). Ker pri tem izhajamo iz predpostavke, da so za generacijo mladih piscev značilne samosvoje avtopoetike – in zdi se, da izbrana besedila s svojo vsebinsko, zvrstno in formalno raznolikostjo to le še dodatno podčrtujejo – je jasno, da obravnavanih avtorjev in njihovih tekstov ne moremo postaviti za reprezentativne primere mlade dramske pisave. Toda če bomo vseeno skušali določiti, kaj je tisto vezivno tkivo, ki povezuje tako ločene in različne otočke, potem nemara ni slabo, da vendarle vzamemo vsakega od teh drobcev (ali vsaj nekaj od njih) in jih pogledamo pobližje v upanju, da nas bo to na koncu privedlo tudi do kakšnega skromnega zaključka.

Palčki, kode in biovirtualno

Začetna, nekoliko tvegana hipoteza je, da vseprisotnost novih tehnologij pomembno vpliva na širši proces individualizacije. Velik del druženja in medsebojnega povezovanja danes namreč ne poteka več v fizičnih prostorih, pač pa na družbenih omrežjih, kjer si lahko vsak izbere »mehurček«, ki mu želi pripadati. V teh mehurčkih se lahko zbirajo posamezniki najrazličnejših generacij in starosti, saj se tam primarno združujejo glede na skupne interese. V tem smislu se ti mehurčki bistveno razlikujejo od klasičnih mest združevanj, kot so na primer izobraževalni prostori, kjer so zbrani posamezniki istih ali vsaj podobnih let. Tako nastale skupnosti so zato med seboj bolj interesno kot generacijsko povezane, poleg tega pa se zdi, da so ti mehurčki precej

nestabilni. Posamezniki namreč nenehno prehajajo med njimi, se vanje vključujejo in jih zapuščajo, tako da je kohezivno tkivo teh skupnosti šibko in kratkega veka.

Družbena omrežja omogočajo, da lahko do ljudi dostopamo od vsepovsod, celo v samoti svojega doma. Toda ker se razširjajo tudi druga mesta zbiranj in skoncentriranosti, kot so šole, knjižnice, laboratoriji itn., podobno velja tudi za dostop do različnih krajev, stvari pa tudi do znanja. Zdi se, da je dovolj le, da imamo ustrezno napravo (mobilni telefon, GPS, računalnik ipd.), in imamo skorajda vse na dosegu rok oziroma palcev. Michel Serres je zato takšnemu sodobnemu posamezniku nadel duhovit nadimek – Palček oziroma Palčica. S tem je želel kar najslikoviteje ponazoriti opažanje, da so danes palci na rokah ključni pri upravljanju naših življenj, saj z njimi nenehno uporabljamo raznorazne tipke, računalnike, tablice, telefone itn. (prim. Serres 16)

Kljub temu se zdi, da prispodoba o Palčkih in njihovih palcih ne gre dovolj daleč, saj med nami (človeškimi bitji) in novo tehnologijo (različnimi napravami) še vedno predvideva določeno distanco, ki jo moramo vsakič znova premostiti z uporabo prstov. V resnici pa ne gre samo za to, da bi danes živeli z novo tehnologijo, ampak da na nek način celo živimo v njej. To James Bridle ponazarja s tako imenovanim konceptom kode/prostora (angl. *code/space*). Gre za tiste vrste prostor, v katerem se računalništvo prepleta z vsakodnevnim okoljem in izkušnjami ter postane »njihova ključna komponenta, tako da okolje in izkušanje tega okolja v odsotnosti kode dejansko prenehata delovati« (37). Kot značilen primer takšnega prostora navaja letališče, kjer potniki uporabljajo elektronski sistem rezervacij, ki evidentira njihove podatke, jih identificira in pošlje naprej v druge sisteme. Na letališču se nato ti sistemi uporabljajo, denimo pri okencu za prijavo potnikov ali pri kontroli potnih listov. Če se tak sistem zaradi nekega razloga zruši, je to več kot le gola nevšečnost, saj so taki postopki na letališču mogoči le z uporabo zahtevane programske opreme. Brez nje ni mogoče narediti ničesar; »nihče se ne more premakniti. Posledično pa okvara programa zgradbi odvzame status letališča in jo spremeni v ogromno halo, polno jeznih ljudi« (38). Tako je letališče povsem odvisno od računalniških programov: obstaja in deluje lahko le, dokler delujejo tudi oni. Toda letališče nikakor ni osamljeni primer; »celoten svet postaja koda/prostor« (prav tam). Koda, ki omogoča ali prepoveduje dostop do različnih storitev, je namreč postala temeljni jezikovni element naše kulture. Za skoraj vse, tudi povsem vsakdanje in navadne prostore, velja, da se danes brez kode in ustreznih programov, s katerimi je povezana, nihče ne more več premakniti, brez nje pa tudi ni več mogoče ničesar narediti.

To stanje bi morda lahko opisali z izrazom »biovirtualno«, ki ga v uvodniku k zborniku prispevkov *The Performing Subject in the Space of Technology* uporabljajo Matthew Causey, Emma Meehan in Neill O'Dwyer. Pri tem se avtorji sicer nanašajo

na spoje realnosti in virtualnosti v dobesejnejšem smislu, kot so roboti, avatarji in podobno, a morda lahko njihov termin uporabimo tudi za pravkar opisano prepletanje virtualnega in materialnega življenja. Naš vsakdan namreč ni več jasno ločen na čas in komunikacijo, ki se dogaja na internetu, in na čas brez interneta, kot je bilo to v navadi, ko so bili v uporabi le statični domači računalniki s fiksno internetno povezavo. Danes se pogovori, ki smo jih z nekom začeli prek spleta, prek raznih aplikacij za komuniciranje, nadaljujejo v »resničnem« življenju, podobno pa so tudi naši spletni prijatelji redkeje nepoznani tujci, saj navadno na družbenih omrežjih spremljamo podobe življenj ljudi, ki jih srečujemo tudi vsakodnevno. Ta paralelnost, sočasnost in odvisnost enega in drugega področja pa ni omejena le na komunikacijo, pojavlja se tudi z medreferenčnostjo, pri kateri fraze, memi, popularne drže s fotografij in drugi popkulturni trendi z interneta sestavljajo pogovore in situacije v živo.

Na ta fenomen se v besedilu *Tridesetletnice* navezujeta avtorici Eva Mahkovic in Tereza Gregorič, saj z uporabo dialogov in pogovorov osrednjih likov, ki vzporedno potekajo na Facebook Messengerju in v živo, v jezik vpletata popularne slengovske kratice in fraze, značilne za komunikacijo na internetu.² Da gre za vpletanje jezikovnega koda, značilnega za določeno generacijo, je očitno že iz slovarčka, ki je dodan gledališkemu listu uprizoritve tega besedila in ki očitno sporoča, da določena skupina gledalcev (in bralcev) posameznih fraz morda ne bo razumela. Podobno tudi na vsebinski ravni besedilo razpira predvsem probleme pripadnic izobraženega urbanega mehurčka, ki se soočajo z dilemami in težavami v svojem partnerskem življenju in pri ustvarjanju družine, z odločitvami o svojih profesionalnih karierah, z možnostjo preživetja v hiperkapitalistični družbi, skozi ta vprašanja pa avtorici prevprašujeta družbene pritiske na sodobno žensko v času navidezne zmage feminizma.

Sodobne oblike komuniciranja, ki v pomembni meri potekajo prek mobilnih in spletnih aplikacij, kot so WhatsApp, Viber, Messenger, Instagram Chat, Telegram ipd., so postale neočljiv del medsebojnih odnosov, saj so se tja preselili tudi osebnejši in intimnejši pogovori. Tako tudi Leticia, ena izmed protagonistk besedila *Tridesetletnice*, svojima prijateljicama novico o zaroki sporoči kar v digitalnem okolju Facebook Messengerja.

KONFERANSJE

Sobota, 10. avgust, 9.03.

LETICIJA

Punci, poročila se bom!! Zaročena sem! Misteriozni izlet FTW.

² Besedilo za zdaj še ni objavljeno.

KONFERANSJE

Slovar kratic najdete na zadnji strani gledališkega lista.

Foto: suha ženska roka s prstanom na prstancu.

KONFERANSJE

9.07.

LETICIJA

Aaaaaaaa! Jaz ne morem verjet. Sej sva komi začela.

Amazing je bilo. Poglejte ta prstannnn! Van Cleef & Arpels. Jaz sam ne morem verjet. Kje je slišal za Van Cleef & Arpels. A je pogledu moj wishlist na Net-a-porter?

Najlepši prstan na svetu. Jaz sem tko srečna. Jaz sem tko srečna. Jaz sem tko srečna. A je to slabo?

Mahkovic in Gregorič sta »digitalne didaskalije«, kakor lahko opišemo informacije o času poslanega sporočila pa tudi o fotografiji ženske roke s prstanom, prenesli kar na lik konferansjeja, ki ga pooseblja brezoseben avtomatski digitalni tekst, Messenger pa v tem primeru ni le tehnološki vmesnik, temveč že skorajda svoj dramski lik. Druga zanimiva lastnost adaptacije digitalnega komuniciranja v formo dramskega besedila je prepoznanje njegove inherentne dramske forme, saj že njegova oblika posnema zapis dramskega besedila. Poleg tega se avtorici poigravata tudi z dogajalnim prostorom, ki ga v prvem delu besedila postavita v okolje Facebook Messengerja:

Nazaj v mesendžer. Antea se vrne v preveliki halji, v roki ima ogromno skodelico črne kave.

ANTEA

Sobota, 10. avgust ob 13.40

Evo me, pikica. Nazaj sem ...

Bere.

Wadafak, pizda. WADAFAK!

Iz didaskalije je razvidno, da se osrednje dogajanje ne odvija v nekem točno določenem fizičnem prostoru, temveč je razpršeno v digitalni oblak, »v mesendžer«, v »živo« pa v tem delu spremljamo le odzive glavnih likov na dogajanje, ki poteka v spletnem pogovoru.

Z omenjenimi dramaturškimi odločitvami in postopki Mahkovic in Gregorič nazorno prikažeta, kako prepleteni sta dejanska in virtualna realnost 21. stoletja, in napeljujeta na tisto, čemur pravimo stanje »biovirtualnosti«. Ta seveda nikakor ni značilna le za

mlade generacije; danes smo Palčki in Palčice tako rekoč vsi. Razlika je morda le v tem, da so mlade generacije, h katerim spadajo tudi v tem zapisu obravnavani dramski pisci in piske, nemara prve, ki se sveta pred Palčicami in kodami skorajda ne spomnijo več ali ga morda celo sploh ne poznajo. Mlada generacija se v Palčke ni spremenila, to ni postala šele sčasoma, pač pa se je taka že rodila. Nemara je to celo prva generacija, ki palce in kode uporablja tako rekoč od svojega rojstva.

Logika digitalnih medijev v mladi dramski pisavi

To, da je generacija mladih piscev in pisk odraščala in začela ustvarjati v času, ko so se pojavila družbena omrežja, internet pa je postal vseprisoten fenomen, se ne kaže le v drugačnem načinu bivanja in delovanja, niti ne samo v drugačnih načinih komuniciranja, razmišljanja in percipiranja realnosti, temveč tudi v spremenjenih prostorih izrekanja. To niso več (zgolj) časopisi, ulice, galerije ali gledališki odri, v veliki meri namreč to postajajo tudi naši spletni avatarji in profili. Še več, zdi se, da so družbena omrežja že sama po sebi izrazito teatraliziran prostor. Tam si uporabniki s tem, ko se definirajo v starosti, spolu, kraju bivanja, spolni usmerjenosti pa tudi v svojih nazorih, vrednotah in interesih, dobesedno ustvarjajo svoje »like«, nekakšne »virtualne« identitete, ki so od njihovih identitet iz vsakdanjega življenja po svoji nujnosti vselej nekoliko zamaknjene in drugačne. Posameznik tam postane sam svoj medij, uprizarja se za druge in pred njimi, nato pa v komentarjih pod objavami na družbenih omrežjih, v spletnih klepetalnicah in forumih s tako ustvarjenimi spletnimi identitetami vstopa v komunikacijo z drugimi uporabniki. Še izraziteje od družbenih omrežij je teatralizirana narava raznoraznih spletnih iger, sploh tistih, ki temeljijo na zgodbah, situacijah in dialogih, v katerih simultano sodelujejo igralci z vsega sveta in pri katerih si z izbiro spola, starosti, rase itn. vsak izbere ali celo kar ustvari svoj spletni lik.

Inherentno gledališkost spletnega okolja pri nas prepoznavajo tudi nekateri mladi gledališki ustvarjalci, ki internet in gledališče povezujejo tako, da na spletu ali z njim organizirajo specifične, drugačne, (ne več?) gledališke dogodke. Tam nastajajo prav za to specifično okolje ustvarjena uprizoritvena besedila, ki se zaradi svoje zavezanosti internetnemu mediju ne soočajo več z dilemo, ali so uprizorljiva ali ne, to pa avtorjem daje več možnosti za eksperimentiranje. S pojavom novih medijev uprizorljivost (ne več) dramskih besedil namreč ni več omejena le na »klasične« oblike gledališke prezentacije. Odpirajo se nova performativna okolja, ki jih nekatera besedila mlajših piscev – tudi zato, ker do uprizoritev na gledaliških odrih ne pridejo – s pridom izkoriščajo. Tako je Varja Hrvatin besedilo *Najraje bi se udrla v zemljo* spisala v jeziku Facebooka in ga tam tudi prezentirala, Nika Švab pa je v formatu podkasta napisala

besedilo *Veliki S01E01*, ki ga je pod mentorstvom Simone Hamer razvila in predstavila na letošnjih Novih branjih, laboratoriju za razvijanje novih dramskih pisav, ki ga organizira SNG Drama Ljubljana.

Sočasno ustvarjalni procesi potekajo tudi v nasprotni smeri. Podobno kot nekateri gledališki ustvarjalci vstopajo v spletno okolje, da bi tam ustvarjali spletne umetniške dogodke, tudi v umetnost vse bolj »vdirajo« vplivi percepcijske in ustvarjalne logike interneta. Med temi je tudi gledališče, za katero se zdi, da ob vsakokratnem pojavu nove tehnologije izdatno brani svojo (sicer neontološko) živost, ki je zaradi »neživosti« novih tehnologij še dodatno poudarjena. Kljub temu se zdi, da so se strategije postinternetne umetnosti in biovirtualnosti sčasoma začele prevajati tudi v gledališče. Nekaj teh strategij v besedilu *Postdigital Performance* identificira Matthew Causey – med njimi so časovna asinhronost, zamenjava performativne reprezentacije z identično reprodukcijo, proces kopiranja in lepljenja, realnost virtualnega, pri kateri se na odru ne ukvarjamo več z distinkcijami med napravo in človekom, med organskim in neorganskim, posebej pa avtor izpostavlja digitalno mišljenje kot nenehno uprizarjanje omreženosti in povezanosti ter hibridnosti različnih form. Iz logike elektronskih medijev in interneta bržčas izhaja tudi tisto, kar Ana Vujanović v članku »Meandering Together: New Problems in Landscape Dramaturgy« imenuje krajinska dramaturgija. Ta naj bi bila po njenem mnenju posledica spremenjene percepcije in pozornosti, ki ni več singularna in eksplicitno vodena, temveč gledalcu ali gledalki dopušča avtonomijo lastnega odločanja, kaj in kako bo opazoval/-a dogajanje na odru. Posledično je to dogajanje razpršeno in ne ponuja le enega samega toka informacij. Podobno imamo tudi na internetu odprtih praviloma več zavihkov hkrati, med njimi pa se nato premikamo poljubno in se tako ves čas selimo iz enega dogajanja v drugo.

Če torej velja, da dramaturgija postinternetne umetnosti našo percepcijo in pozornost organizira na podlagi logike interneta, ki se zanaša na sočasnost dejanj in dogajanja na več različnih prostorih, potem lahko nemara te značilnosti iščemo tudi v dramaturgiji postinternetnega dramskega besedila. Zdi se, da primerov takšnih besedil med mlado slovensko dramatiko ni veliko, vsaj delno pa tej logiki in dramaturgiji sledi besedilo *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov*, ki je zgrajeno kot niz med seboj ločenih prizorov.³ Te je treba v celoto šele sestaviti, to delo, ki tradicionalno pripada avtorju, pa je prepuščeno bralcu. Temu je namreč potek besedila v celoti prepuščen, tako da se lahko med več različnimi ponujenimi možnostmi sam odloči, na katerem mestu oziroma s katerim prizorom bo začel, podobno pa mu je tudi po koncu vsakega prizora v izbiro ponujenih več različnih strani, na katerih lahko nadaljuje branje. Prizori si tako v besedilu ne sledijo linearno ali hierarhično, pač pa o tem, kako se bodo povezali med seboj, bralec odloča sam. Tej strukturi je sledila tudi uprizoritev besedila, saj so

³ Besedilo je objavljeno v reviji *Sodobnost*, letn. 84, št. 7-8, 2020, str. 945–979.

bili prizori razdeljeni na različne postaje, na katerih je dogajanje potekalo ves čas, gledalci pa so se od postaje do postaje sprehajali po svoji lastni logiki. Tako bralec besedila kot gledalec uprizoritve tako postaneta aktivna soudeleženca, skorajda soavtorja dogodka, saj besedilo in uprizoritev ne »le« prebirata oziroma gledata, pač pa ju tudi aktivno sooblikujeta. To značilnost Christina Papagiannouli v članku »On Line« pripisuje sodobnemu postdigitalnemu oziroma postinternetnemu bralstvu in gledalstvu.

Čeprav besedilo *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* ni zgrajeno iz tkanja različnih medijev, citatov ali delov besedil, lahko tvegamo z oceno, da vendarle vsaj delno izhaja iz logike interneta in digitalne besedilnosti. Prizori v besedilu namreč delujejo kot nekakšne povezave oziroma linki, ki se odpirajo drug v drugega in vodijo k vedno novim ciljem, s tem pa z vsakim novim branjem nastane novo besedilo. Takšno »[n]elinearno, večsmerno in nehierarhično« (Toporišič 57) branje je značilno prav za čas elektronskih medijev, saj lahko podobno kot na internetu tudi pri branju tega besedila poljubno in avtonomno manevriramo med prizori (prav kakor med internetnimi zavihki) ter se vračamo nazaj ali preskakujemo med njimi. Vsak prizor namreč ponuja več različnih mogočih povezav, ki vodijo do naslednjega prizora in z njim tvorijo razvejano ter dinamično verigo različnih delov celotnega besedila. Tako organizirano besedilo ni več statičen produkt, temveč dinamičen in odprt proces, ki je nenehno v nastajanju, spreminjanju, preoblikovanju, dograjevanju itn., kar mu daje videz arbitrarnosti. Ta je vselej vsaj delno odvisna od bralca in njegovih odločitev, saj besedilo ni več v celoti osrediščeno okrog avtorja in njegovega tradicionalnega monopola nad pomenom. Zdi se, da je prav to ena od temeljnih značilnosti (dramskih oziroma literarnih) hipertekstov, ki se prilagajajo spremenjenim načinom komunikacije, razmišljanja in percepcije. S tkanjem različnih citatov in z medbesedilno ter medijsko vezljivostjo, kot ji pravi Toporišič (prim. prav tam), skušajo vzbujati izkušnje mreženja in medmrežnosti, s tem pa se odzivajo na značilnost biovirtualnega časa, v katerem vsebine in kulturni produkti nenehno krožijo in se povezujejo med seboj.

Mlada generacija med vplivneži in prekarci

Prav tako kot logiko novih tehnologij mladi avtorji le poredkoma vpisujejo v strukturno in formalno organiziranost svojih dramskih besedil, se tehnologija le redko eksplicitno tematizira tudi na vsebinski ravni. Se pa zato pogosteje naslavljata individualizacija in performiranje intimnega življenja, ki z družbenimi omrežji vstopata v ospredje.

S tem ko je bilo v drugi polovici osemdesetih let, prav v času, v katerega postavljamo pojav mlade generacije, razglašeno, da družba ne obstaja, da obstajajo le posamezniki in ozke skupine ljudi, se je temeljno spremenila definicija javnega

prostora. Posamezniki se poslej praviloma vzpostavljajo zaradi lastne koristi in sledijo le še svoji partikularni, nemalokrat tudi povsem egoistični volji, ne podreajo se več skupnemu interesu, to pa nujno pomeni razpad skupnosti in medsebojnih povezovanj. Ker prevladujoča logika današnjega časa narekuje, da se vsak od nas ukvarja s sabo, skrbi zgolj zase in ga zato pri delovanju vodi le lastna volja, je potreba po tem, da se javni prostor izkoristi za medsebojno razpravljanje o problemih, ki zadevajo celotno družbo, pričela izginjati. Posledica tega je privatizacija javnega prostora, v katerem so teme, ki zadevajo nadindividualni, družbeni interes, zamenjale banalnosti in trivialnosti iz zasebnih življenj. O tem je še pred množičnim pojavom družbenih omrežij pisala Alenka Zupančič, ki poudarja, da je »[f]asciacija z zakulisjem, kukanje v kuhinje, spalnice, garderobne omare [...] mnogo več kot le nekaj, kar igra na voajerske želje gledalcev. Sistematično namreč ustvarja in utrjuje prepričanje ali formulo, po kateri vsa naša dejanja, dosežki ali polomije izhajajo direktno iz naše biti in so njen neposredni izraz« (15). Gre torej za to, da merilo uspešnosti ni več to ali ono uspešno ustvarjeno delo ali projekt, pač pa že sam »način življenja, takšna ali drugačna modalnost naše biti«, ki »nastopajo kot ultimativna razlaga [...] naših ekonomskih, športnih ali ustvarjalnih uspehov« (14). Ilustrativen primer tega so liki tako imenovani spletni vplivnežev, *influencerjev*, pri katerih ne gre preprosto le za to, da nimajo več zasebnosti, češ »vse je postalo javno«, pač pa predvsem za to, da ni več javnosti, saj je slednjo v celoti pričela preplavljati ena sama zasebnost. Gre za paradigmatski primer samooklicanih »javnih osebnosti«, za katere nihče ne ve, zakaj so »javne«, vemo pa vse o njihovem življenjskem slogu, osebnih navadah, dnevnem urniku, o tem, kakšno hrano imajo rade, kakšno kozmetiko uporabljajo itn. Vendar v ozadju teh na videz nedolžnih banalnosti stoji premetena ideološka stava, namreč da se »uspešnost« poveže z določenim načinom življenja, kar pomeni, da se ljudem, ki jih takšni spletni vplivneži nagovarjajo, ponudi naslednja obljuba: »dovolj je, da uporabljate takšne izdelke in storitve, kot jih mi, pa boste uspešni in srečni tudi vi«. Prav tu pa seveda tiči perfidno ustvarjanje ekonomske vrednosti.

Ta ideološki preplet med domnevno depolitizacijo družbenega, ko so javni prostor namesto velikih političnih in družbeno relevantnih tem pričele zapolnjevati bolj ali manj nepomembne podrobnosti iz zasebnih življenj ljudi, in »ameriški sanjami« o uspehu je v središče svojega besedila *Interpretacija Sanje* postavila nagrajenka 52. Tedna slovenske drame za najboljšo mlado dramatičarko Ela Božič.⁴

Besedilo nas tematsko vpelje v realnost povprečne slovenske youtuberke, v brezizhodno željo po uspehu in nenehnem generiranju novih vsebin ter interesov protagonistke Sanje, ki se poleg kuriranja svojega youtube kanala *Interpretacija Sanje*

⁴ Besedilo je objavljeno v reviji *Adept*, letn. 8, št. 1, 2022, str. 88–115.

vzpostavlja tudi skozi spolna razmerja z nesposobnimi korporativnimi direktorji sodobnih tehnoloških kickstart projektov. Besedilo že na ravni jezika, s kombiniranjem uporabe knjižnega jezika v didaskalijah, pogovorno zapisanih dialogov in transkripcij youtube videoposnetkov ter z uporabo ready-made youtube komentarjev, vpeljuje parametre postinternetne logike. Ob bok vsebini, ki je polna medbesedilnosti, vpeljav popreferenc na tehnološke oligarhe, vse od Marka Zuckerberga do Elona Muska, ter naslavljanj vprašanj umetne inteligence, razvoja aplikacij, rudarjenja kriptovalut in bližajoče se prihodnosti življenja na Marsu, besedilo polnokrvno izrisuje kontekst sodobne realnosti milenijskega posameznika in širše družbe. Čeprav se omenjenih tem avtorica dotakne površinsko, z obilico distanciranega cinizma in ironije, vseeno potrjuje ravno neoprijemljivost generiranih tem, ki jih (predvsem mladim) ustvarjalcem predočata pričujoča realnost in zastrašujoča prihodnost.

Besedilo z jasno zastavljeno dramsko strukturo, ki po principu prehajanja med različnimi zavijki brskalnika preskakuje med scenaristično zapisanimi prizori videoposnetkov, ki jih protagonistka Sanja objavlja na svojem youtube kanalu, ter klasičnimi dialoškimi prizori v konkretnem prostoru, sledi podobnemu principu, kot ga uporabljata avtorici prej omenjenega besedila *Tridesetletnice*. S tem besedilo posvaja primitivnejše oblike koncepta hiperteksta in ustvarja občutek prehajanja med materialnimi in virtualnimi situacijami, to je med sočasnostjo prostorov kod, v katerih hkratno bivamo.

Avtorica na formalni ravni vpeljuje dokumentarne (ready-made) komentarje, ki se pojavljajo kot odzivi pod objavami prepoznavnih slovenskih vplivnic, npr. Lepe Afne. Ti komentarji so izpisani poljubno, vendar z originalno ohranjenim črkovanjem in sintakso.

masa hancic

Ful dober video Lepa si in Lepo stanovanje maš

marija osojnik

Sanja kaj je bilo s tabo in tomažom zakaj sta se ločila

Sara Bartol

men je bolj če ne govoriš

Odločitev za uporabo resničnih imen komentatorjev in njihovih vsebin besedilo razširi z dodatno dimenzijo, ki odslikava realno stanje in mentaliteto youtube skupnosti, ki je prepletena z entuziastičnimi najstniškimi, hejterskimi inceli⁵ ter predvsem s skorajda nepismenimi internetnimi uporabniki. Na ta način se Sanjine vsebine vpnejo v dokumentarnost realnega youtube okolja, s čimer podkrepijo zanko fikcija-realnost-fikcija, v kateri ni več jasno, kaj je res in kaj ne, kje se polje javnega začne in zasebnega konča.

⁵ Incel je pripadnik spletne subkulture, ki kljub želji po ljubezenski zvezi in seksualnem partnerju le tega ne more dobiti.

Lik spletne vplivnice se pojavlja tudi v besedilu Nike Švab *Delo in deklica I-V: Drame tlačank*.⁶ Pri tem se avtorica osredotoča na eno od tistih za pozni kapitalizem najznačilnejših lastnosti prekariziranega dela, namreč na stapljanje dela z zasebnim življenjem. Patricija – tako je vplivnici ime – nikoli ne obmiruje: ko počiva, se fotografira za objavo na spletu, ko se odpravi v naravo, posname par utrinkov in jih opremi s ključnikom #familyfun, ko gre po otroke v vrtec, jih izkoristi za to, da ji pomagajo posneti promocijski video za kolo itn. Njeno življenje je podrejeno nujnosti dela, zato se v celoti zlije z njim, tako da na koncu nič več ne ostane za življenje. Podobno velja tudi za preostale štiri tlačanke, ki se od Patricije bolj ali manj razlikujejo le po tem, da so zaposlene v »kulturnem sektorju«: Viktorija je magistra sociologije kulture, Lena je producentka, vpisana v razvid samozaposlenih v kulturi, Maša je arhitektka in samostojna podjetnica, Frida pa je pisateljica. Besedilo vzpostavlja nekakšno poetiko vsakdanjega življenja, saj brez kakšnih večjih dramskih zapletov spremljamo vsakdan vsake od petih protagonistk, ki je temeljno določen z njihovim delom oziroma z naravo tega dela. Poleg prej omenjenega mešanja med zasebnim in profesionalnim to delo opredeljujejo tudi nestabilnost, mobilnost (Maša je, denimo, prisiljena delati v tujini), sposobnost samoorganiziranja, projektnost in z njo povezana fleksibilnost, ki še posebej izstopita ob upodobitvi Leninega vsakdanjega življenja, saj je ta kot producentka zadolžena prav za prijavljanje projektov na razpis. Pri enem od takšnih razpisnih besedil, ki jih Lena pripravlja, avtorica duhovito navrže nekaj najbolj »modnih« ideologemov, kot so »interdisciplinarnost«, »trajnostni razvoj«, »aktivacija mladih« itn., ki se brezkončno pojavljajo v razpisih vseh vrst, najsi bodo projekti, ki se prijavljajo, med seboj še tako različni, in ki (domnevno) napotujejo k ugodnemu razpletu odločitev razpisnih komisij, povezanih s financiranjem projekta. Toda prav to je bistvena poanta, saj se za takšnimi domnevnimi ideali skrivata logika kapitala in dejstvo, na katerega v zadnjem času posebej opozarja Bojana Kunst, namreč da se umetnost po prevladujočih načinih dela postavlja v bližino kapitalizma. Emancipatorni ideali, ki so vsaj deloma povezani tako z domnevno »neodvisnostjo« in »avtonomnostjo« samozaposlenih v kulturi kot tudi s feminističnimi boji, ki so poleg sodobnih, predvsem v kulturi prevladujočih načinov dela prav gotovo ena od osrednjih tem besedila Nike Švab, so v resnici »prepleteni z novimi načini izkoriščanja in proizvodnje« (Kunst, *Umetnik* 122), ki iz angažiranih umetnic in feministk ustvarjajo »vidno izčrpane in neprestano aktivne protagonistke, ki se premika[jo] od ene delovne naloge do druge, od enega političnega in osebnega angažmaja do drugega« (prav tam). Za idealom politično angažirane umetnosti, kakršno si prizadeva ustvarjati pisateljica Frida (»Pisala bo o nečem pomembnem, kot recimo o stanovanjski problematiki, vprašanju spola in razrednem boju, slednji je namreč neposredno povezan z vsemi drugimi družbenimi vprašanji,« piše Švab

⁶ Besedilo je objavljeno v reviji *Sodobnost*, letn. 85, št. 7–8, 2021, str. 976–1032.

v didaskaliji, ki Frido uvaja kot dramski lik), se skriva reaktivna mikropolitika, ki izrablja umetničino prekarnost, fleksibilnost, mobilnost itn. Zavračanje imperativa političnega je zato po mnenju Bojane Kunst »tudi politična gesta«, saj s tem zavrača »umetnost kot neprestano aktivno, udejanjeno držo na preži« (Kunst, *Življenje* 50). To pa hkrati pomeni, da je tudi to, da Nika Švab bolj kot »velike« makropolitичne teme naslavlja kontekst, v katerem ne ustvarjajo le v dramskem komadu upodobljene umetnice, marveč tudi avtorica sama – bržčas je v podobnih razmerah nastalo tudi pričujoče besedilo – mogoče razumeti kot že docela politično gesto.

Hkrati ukvarjanje s kontekstom napeljuje tudi na eno od tistih lastnosti, ki jo »novi drami«, kot jo poimenuje, pripisuje Blaž Lukan. Zanj je značilno, da avtorja »ne zanima več toliko psihologija 'likov' – zato pa zagotovo samoanaliza, celo avtoterapija« (109), in tako se tudi dramski liki v zadnjem metadramskem prizoru pri avtorici pritožujejo, da so premalo psihološko razdelani. Toda kot jim odgovarja Frida: »[S]ploš ne gre o tem, ampak o različnih prekarjih pozicijah dela.« Očitno je avtor nove drame, kot ugotavlja tudi Lukan, »bolj zaposlen s stanjem sveta, torej s kontekstom«, pri čemer »kontekstu priznava premoč oziroma ga le usmerja, kanalizira v bližino lastnega sveta« (prav tam 109, 110). Nova drama »si ne domišlja, da kreira novi svet, zagotovo pa o njem 'priča', v vseh konotacijah tega pojma: je v tem svetu karseda prisotna, dejavno spremlja njegov potek in o njem govori, piše« (prav tam 110). Besedilo Nike Švab morda ni tipična »nova drama«, toda v tem segmentu vse naštetih lastnosti veljajo tudi zanj. To je pomembna ugotovitev, kajti ne smemo pozabiti, da se tekst vendarle precej očitno navezuje na kanonično besedilo Elfriede Jelinek. To torej pomeni, da Švab v odnosu do svoje osrednje reference ne premešča le ključnih vsebinskih poudarkov, kar je navsezadnje razvidno že iz premen, ki so doletele naslov besedila – tako beseda »delo« nadomešča »smrt«, beseda »tlačanke« pa »princese« – pač pa se od njega pomembno razlikuje tudi v formalni in strukturni gradnji besedila. Če je besedilo Elfriede Jelinek eden od paradigmatskih primerov postdramskih besedil, potem se v tekstu Nike Švab nemara že čutijo vplivi sedanjega časa, ko se v postdramski tkiva postopoma ponovno vračajo elementi (neo)dramskega.

Zaključek

Skupina posameznih umetnikov se pod skupnim imenovalcem generacije neredko definira retrospektivno, torej na podlagi vnazajšnjih analiz, kaj naj bi specifičen čas in prostor, v katerem je generacija delovala, odražal in kako se je nanj ta generacija odzivala. Vendar o sedanji mladi generaciji piscev in pisk post festum še ne moremo govoriti, saj ti avtorji delujejo tukaj in zdaj. To hkrati pomeni, da je potrebno prelom, ki naj bi sploh konstituiral generacijo kot tako – pojem generacije vendarle izhaja iz besede generirati, torej porajati, ustvarjati, povzročati nastanek nečesa, po možnosti seveda novega in drugačnega – umestiti v kontekst aktualnih razmer, v katerih naj bi do tega preloma prišlo. Mladi so namreč lahko glasniki in generatorji novega, inovativnega, morda celo radikalnega le takrat, kadar so za to ustvarjene tudi ustrezne razmere.

V pričujočem zapisu ugotavljamo, da takšnega preloma bolj ali manj še zmeraj ni. Avtorji mlade generacije, ki jih družijo odraščanje ob internetu, sicer neizbežno vpletajo posamezne elemente, ki naslavlajo ta vsepričujoči svet interneta in novih tehnologij, a kljub temu tako na vsebinski kot na formalni ravni piske in pisci še vedno bolj ali manj posegajo po postopkih, ki jih je neka druga generacija vpeljala že pred desetletji. Hipertekst in medmrežnost v dramatikah, denimo, nikakor nista nekaj popolnoma novega. Tomaž Toporišič tako že pri analizi besedil (nekoliko) starejše generacije – med njimi so besedila Dušana Jovanovića (*Razodetja*), Simone Semenič (*5fantkov.si*) in Drage Potočnjak (*Za naše mlade dame*) – ugotavlja, da »v slovenskem sodobnem gledališču in dramatikah [...] (ne več) (dramski) tekst in gledališče vedno bolj postajata hipertekst s številnimi povezavami ali linki« (67). Še enkrat se izkaže, da so del biovirtualnega življenja vse generacije, ne le mlajše, in da zato postopki, ki izhajajo iz take logike, nikakor niso značilni le za mlajše pisce in piske. Še več, zdi se, da se ti pisci z novo tehnologijo in z vsemi posledicami, ki jo ima, na vsebinski ravni pogosto sploh ne ukvarjajo in je torej niti ne problematizirajo, prav tako pa njeno logiko le poredkoma vpisujejo tudi na raven dramaturške strukture svojih besedil. Za to bi lahko bilo več razlogov.

Eden od njih je morda povezan s tem, da gre za nemara prvo generacijo, ki je bila rojena v času, ko je internet že obstajal, in zato od nekdaj živi v tako imenovanih koda/prostorih. Posledično morda pojav novih tehnologij jemlje kot nekaj samoumevnega in ga dojema na ravni svojega spontanega doživljanja vsakdana. A prav zato se zdi, da bi bilo premišljevanje o vlogi novih tehnologij toliko pomembnejše. Nove tehnologije morda težko zapopademo tudi zato, ker jih težko zreduciramo v konkreten in po možnosti obvladljiv objekt: mobilni telefon, ki ga nosimo v svojem žepu, denimo, spada k novi tehnologiji, vendar je nova tehnologija po drugi strani tudi precej

obsežnejša od njega. James Bridle si od filozofa Timothyja Mortona zato izposoja izraz »hiperobjekt«, s katerim opisuje stvari, ki nas sicer obdajajo in v katerih, kot smo videli na primeru letališča, nemara tudi živimo, vendar so enostavno prevelike, da bi jih lahko videli in zaznali v celoti (prim. Bridle, *New* 73). Po njegovem prepričanju so poleg interneta primeri takšnih hiperobjektov tudi globalno segrevanje, evolucija in jedrsko sevanje. Vsem je namreč skupno, da se sočasno odvijajo povsod, ne le v domačem, lokalnem okolju, a da jih praviloma zares zaznavamo šele prek (navadno negativnega) vpliva, ki ga imajo na druge stvari: v primeru globalnega segrevanja je to, denimo, taljenje ledene odeje, v primeru internetnega omrežja pa prenehanje delovanja določenih sistemov. Hiperobjekti so namreč tako obsežni, hkrati pa so nam tudi tako zelo blizu, da »se upirajo naši sposobnosti, da bi jih racionalno opisali in da bi jih obvladali v tradicionalnem smislu« (prav tam). Poleg omenjenih razlogov pa je prav mogoče, da bi bilo lahko to, da se nova tehnologija kljub svoji siceršnji vseprisotnosti v besedilih mladih piscev še vedno pojavlja bolj ali manj poredkoma, povezano s produkcijskimi ter izobraževalnimi razmerami, v katerih mlada dramska pisava pri nas nastaja. Ta je še vedno zvečine namenjena predvsem branju in manj uprizarjanju, zato je pisanje od uprizoritvenega procesa pogosto ločeno in odtujeno, tudi kadar so uprizorjena, pa ostanejo tista besedila, ki so po svoji formi drznejša in eksperimentalnejša, pogosto povsem spregledana.

Za razmere, v katerih mladi pisci delujejo, ni značilen le porast izobraževalnih platform ter različnih minornejših in velikokrat samoangažiranih iniciativ, ki objavljanje in uprizarjanje mlade dramatike izdatno spodbujajo, zanje so značilni tudi vsaj do neke mere zastareli principi vzgoje. Ta izraz uporabljamo namenoma, saj je dramskega pisca dejansko treba *vzgajati*, mu ponujati in odpirati prostor za preizkušanje pisave na odru v sodelovanju z igralci, režiserji in drugimi soustvarjalci, zato da svojo pisavo lahko raziskuje, popravlja, renovira in se oddaljuje od romantizirane podobe dramskega pisca kot rojenega genija, ki naj bi v izolirani osami udeleževal uprizoritvene situacije in pripovedi v prazni Wordovi datoteki. Vzgjati je treba tudi bralca, da bi dramatiko bral in spremljal že od začetka svojega šolanja, torej da bi ob prozi in poeziji ter filmih in serijah spremljal tudi gledališče. Vzgjati je navsezadnje treba tudi gledalca, da gledališče lahko gleda in bere onkraj linearne pripovedi in klasičnih dramskih parametrov. Nasprotno pa izobraževanje dramskega pisanja le redko odstopa od konvencij aristotelske strukture, prav tako praviloma tudi ne raziskuje razvoja dramske pisave onkraj klasičnega dramskega gledališča. To pomeni, da že na izobraževalni ravni razmere niso naklonjene ustvarjalnemu tveganju, eksperimentu in napaki, to pa se sistemsko reproducira in manifestira tudi kasneje, v repertoarnih odločitvah gledališč, ki praviloma favorizirajo ali celo spodbujajo preverjene vsebine in formate, navsezadnje pa tudi v vsesplošno prekariziranih in nestabilnih razmerah, v katerih delujejo mladi ustvarjalci.

S tem, ko se idejno in finančno onemogoča prostor za napako, se onemogoča tudi potencialni prelom, ki bi lahko zarezal v stanje stvari. Piscu prelom ni omogočen, saj nima ustrezne ustvarjalske in s tem neredko povezano tudi ekonomske ter finančne varnosti. To pomeni, da je še pred prelomom, ki naj bi definiral neko generacijo, potreben prelom v samih izobraževalnih procesih pa tudi v razmerah, v katerih se dramska pisava realizira, najsi bo to objava teksta ali njegova uprizoritev. Šele takrat bo prelom mogoč tudi v vsebini, estetiki, formi in navsezadnje v celotni uprizoritveni umetnosti in nemara bomo lahko šele takrat zares govorili o novi generaciji.

Literatura

- Božič, Ela. »Interpretacija Sanje.« *Adept*, letn. 8, št. 1, 2022, str. 88–115.
- Bridle, James. *New Dark Age: Technology and the End of the Future*. Verso, 2018.
- Causey, Matthew, Meehan, Emma in O'Dwyer, Néill. »General Introduction: In the After-event of the Virtual.« *The Performing Subject in the Space of Technology: Through the Virtual, Towards the Real*, ur. Causey, Matthew, Meehan, Emma in O'Dwyer, Néill, Palgrave Macmillan, 2015, str. 1–11.
- Causey, Matthew. »Postdigital Performance.« *Theatre Journal*, letn. 68, št. 3, 2016, str. 427–441.
- Hrvatina, Varja. »Vse se je začelo z golažem iz zajčkov.« *Sodobnost*, letn. 84, št. 7–8, 2020, str. 945–979.
- Kunst, Bojana. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Maska, 2012.
- . *Življenje umetnosti: prečne črte skrbi*. Maska, 2021.
- Lukan, Blaž. »'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.
- Papagiannouli, Christina. »On Line.« *Performance Research*, letn. 23, št. 4–5, 2018, str. 428–430.
- Serres, Michel. *Palčica*. Književno društvo Hiša poezije, 2018.
- Švab, Nika. »Delo in deklica I–V : Drame tlačkank.« *Sodobnost*, letn. 85, št. 7–8, 2021, str. 976–1032.
- Toporišič, Tomaž. *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo: o vezljivosti medijev in kultur v sodobnih uprizoritvenih praksah*. Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2018.
- Vujanović, Ana. »Meandering Together: New Problems In Landscape Dramaturgy.« *Academia.edu*, https://www.academia.edu/34879796/Meandering_together_New_problems_in_landscape_dramaturgy. Dostop 10. jan. 2022.
- Zupančič, Alenka. *Poetika: druga knjiga*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2004.

In this paper, we will concentrate on the playwriting of the so-called young generation. In doing so, we will ask how this generation can be defined, given that the writers are quite individualised and dispersed among themselves, and their texts are quite diverse in terms of content, genre and form. We will argue that being born and growing up concurrently with the development of the internet, social networks and other new technologies, which are nowadays fundamentally inscribed in the social fabric, has significantly defined the young generation. Consequently, the boundaries between the virtual and the reality are constantly being blurred, and the symbiosis between the two, summed up in the term "biovirtual", is continuously being established. Using examples of four theatre texts (*The Thirty Somethings* by Eva Mahkovic and Tereza Gregorič, *It All Began with the Bunny Rabbit Goulash* by Varja Hrvatin, *The Interpretation of Sanja* by Ela Božič and *Work and the Maiden I-V: Serf Dramas* by Nika Švab), we will reflect on how young authors are incorporating the post-internet reality, defined by the ubiquity of new technologies, into their playwriting. We will consider whether these writers' generation generates new playwriting forms and dramaturgical approaches. Finally, we will draw attention to the conditions under which these authors operate, which (from systemic education and the repertory logic of staging to the pervasive precarisation and instability) do not provide economic security. Hence, there is no room for experiment and error. This forces writers to opt for already tested dramatic forms, strategies and themes. How, then, can one define the playwriting of a generation if it lacks a clear break with the tradition that would characterise this generation?

Keywords: young generation, social networks, post-internet drama, biovirtual, new technologies

Varja Hrvatin (1993), **Maša Radi Buh** (1998) and **Jakob Ribič** (1995) have been collaborating as writers and co-creators of the Radio Študent show *Teritorij teatra* (Theatre Territory) since 2018. They have produced thirteen episodes during this time, ranging from expert and theoretical contributions to collaged interviews and live programmes on a specific topic. In their collective work, they wish to combine their personal areas of interest and their shared knowledge and experience to create a dynamic insight into the diverse layers of the performing arts. By combining philosophical, theatre and sociological perspectives, they decode theory with practice, think practice with theory and bring performing arts closer to the broader or more peripheral societal issues.

varja.hrvatin@gmail.com, masaradibuh@gmail.com, vid.jakob@gmail.com

Drama Without a Generation

Varja Hrvatin, Maša Radi Buh, Jakob Ribič

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

The development of Slovenian playwriting after the year 2000 was predominantly marked by numerous institutional and independent initiatives and programmes designed to create and develop new playwrights. Even if some of these initiatives have folded, their effect is still important. Today, there is much interest in playwriting within the young generation and, consequently, a rise in accompanying theoretical practice which attempts to outline some key formal and narrative characteristics while simultaneously identifying potential outstanding authors. Generations define art, and in this case, playwriting, through a tangible discontinuity in either aesthetics, content or form, which outlines itself by reacting to certain specifics of time and space. The current generation of young playwrights in Slovenia lacks such a defining moment or a shift in form, content or procedures. However, the unique rise of the internet, social media and integration of technology and everyday life unites it.

French philosopher Michel Serres calls them Thumbelinas in reference to their seamless use of modern touch-screen technology while British artist, writer and technologist James Bridle suggests that they (and we) live in a world of code-space where more and more situations are inherently tied to various technologies and algorithms. Exceedingly, social existence has moved from physical spaces to social media. There, everyone has the opportunity to choose a bubble to which they wish to belong. These bubbles differ significantly from traditional spaces of gathering. Instead of forging connections based on similar ages (generation), they are structured more around the same interests. The influence of such an interconnected yet online existence finds an imprint in playwriting with elements of self-referentiality, autobiography, hypertextuality, pop culture references and the appropriation of social media language. Plays like *The Thirty Somethings* by E. Mahkovic and T. Gregorič bring hypertextuality through references to or the strong use of social media slang. Their form, however, remains close to the traditional dramatic structure and does not introduce radically unfamiliar dramatic constructs. A (new) landscape dramaturgy which imitates the organisation of attention, representative of web browsing, emerges to include these significant life changes in dramatic texts.

An example of this is found in *It All Began with the Bunny Rabbit Goulash* by V. Hrvatin. Its dramaturgy is built upon a series of separated/individual scenes that are yet to be

composed into an entirety by the reader. Instead of linearity, a dramaturgy of reading consists of numerous permutations and heavily relies on the reader's individual choices. Aside from a few exceptions, most of this generation's plays scarcely problematise or include new technologies (and their consequences) in their texts.

This approach is surprising, given that the young generation is defined precisely by living in a biovirtual world. The reasons for it might be found in the specific conditions of the local education system. In playwriting courses at the Academy for Theatre, Radio, Film and Television, the emphasis still lies on the traditional and Aristotelian model of writing. Other playwriting workshops also rarely specifically encourage explorations of post-internet writing. In addition, young playwriting is mostly still written solely for reading, which alienates it from the staging process. When a stage adaptation does happen, plays with audacious and experimental forms often get overlooked. The youth can be a messenger of innovation and radical discontinuity only in times of appropriate conditions.

In our article, we cannot identify such a break or a shift. Although playwrights of the young generation include some elements of the biovirtual, hyper-digital world, a drastic change in ways of living is not reflected in the formal characteristics of their plays. The procedures they opt for are ones that other generations already introduced decades ago. The combination of out-of-date education and repertoire theatres that favour already tested forms and content hampers the options for risk, error and experimentation. When space for all of these is shut down, there is little opportunity for a potential break to emerge. The young playwright is thus deprived of initiating a radical shift since that could endanger their creative (and therefore their economic and social) security. Before looking for a discontinuity that ought to define a generation, a change in education and working conditions for playwriting should take centre stage – in the processes of either publication or staging.

Dramatika enaindvajsetega stoletja je v našem prostoru močno zaznamovana s prihodom milenijske generacije. Če je bila starejša generacija dramatikov prežeta s spominom na vojne, s preizpraševanjem kolektivne krivde in obsojanja preteklih političnih entitet ter če sodobni uveljavljeni dramski korpus na to pripenja še vprašanja izgubljene identitete, feminizma in kritiko družbe, pa milenijska generacija svojo dramsko gradnjo še dodatno oteži s strahom pred globalizacijo, kulturnim izbrisom in neomiserabilizmom, kot to imenuje Stephan Dark. V milenijski dramatikah, manj obremenjeni z dogodki prejšnjega stoletja in bolj zaznamovani z gospodarsko krizo z začetka novega stoletja, lahko opazimo še manj optimizma, manj utopičnih podob in več nihilizma ter cinizma. Njen dramski material je usmerjen sam vase in ustvarja svet, ki ustreza lastni sedanjosti. Tu gre predvsem za odnos posameznika do preživetja v zatiralnem, pokvarjenem in nefunkcionalnem sistemu, za posameznikovo iskanje smisla, odtujenost in nezmožnost komunikacije. Ob izbranih dramskih besedilih prispevek razmišlja o ključnih tematikah, formi in atmosferi dramatike milenijske generacije, za katero se zdi, da je bolj kot katera koli pred njo zaznamovana z negotovostjo statusa quo.

Ključne besede: Dino Pešut, dramatika 21. stoletja, dramsko besedilo, Gorana Balančević Iza Strehar, milenijska literatura

Benjamin Zajc (1997) je diplomant dramaturgije in scenskih umetnosti ter študij nadaljuje na magistrskem programu Dramaturgija in scenske umetnosti na UL AGRFT. Deluje na področjih dramaturgije, performansa, lutkarstva, teatrologije in dramskega pisanja. Za svoje diplomsko delo *Hiša cvetja* je leta 2020 prejel akademijsko Prešernovo nagrado, leta 2021 pa je Mladinski center Kotlovnica izdal njegovo zbirko dramskih besedil *Poslednji let čebel*.

benjamin.zajc@gmail.com

Substanca milenijske dramske pisave v našem prostoru

Benjamin Zajc

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

Dramatika enaindvajsetega stoletja v prostoru bivše Jugoslavije je močno zaznamovana s prihodom milenijske generacije. Če je bila starejša generacija balkanskih dramatikov prežeta s spominom na vojne, s preizpraševanjem kolektivne krivde in obsojanja preteklih političnih entitet ter če sodobni uveljavljeni dramski korpus na to pripenja še vprašanja izgubljene identitete, feminizma in kritiko družbe, pa milenijska generacija svojo dramsko gradnjo še dodatno oteži s strahom pred globalizacijo, kulturnim izbrisom in neomiserabilizmom.

V milenijski dramatiki, manj obremenjeni z dogodki prejšnjega stoletja in bolj zaznamovani z gospodarsko krizo z začetka novega stoletja, lahko opazimo še manj optimizma, manj utopičnih podob in več nihilizma ter cinizma. Njen dramski material je usmerjen sam vase in ustvarja svet, ki ustreza lastni sedanosti. Tu gre predvsem za odnos posameznika do preživetja v zatiralnem, pokvarjenem in nefunkcionalnem sistemu, za posameznikovo iskanje smisla, odtujenost in nezmožnost komunikacije.

O dramatiki te generacije na območju bivše Jugoslavije razmišljam prek treh dramskih besedil: *Izkoristi in zavrzi me* (2019) slovenske avtorice Ize Strehar, *Poslednji afterparty* (2019) hrvaškega avtorja Dina Pešuta in *Zlikana* (2011) srbske avtorice Gorane Balančević. Pri tem gre že na začetku opozoriti, da se v članku ne postavljam na mesto sodnika kakovosti dramskih besedil in da zapis ni analiza jagodnega izbora milenijske dramatike z območja bivše Jugoslavije. Izbrana besedila so reprezentativni primeri, na podlagi katerih razvijam svojo misel, da lahko v dramatiki milenijske generacije najdemo generacijske specifikke, posebnosti.¹

Ob njihovih besedilih v pričujočem zapisu razmišljam o ključnih tematikah, formi in atmosferi dramatike milenijske generacije, za katero se zdi, da je bolj kot katera koli pred njo zaznamovana z negotovostjo statusa quo.

¹ Kakovostnih dramskih besedil balkanskih avtorjev, rojenih med letoma 1981 in 1996, je veliko. Zaradi preglednosti v analizo vpenjam samo tri. Med izstopajoče avtorje te generacije spadajo tudi Nika Švab (Slovenija), Agnesa Mehanolli (Kosovo), Ulpianë Maloku (Kosovo), Miran Hadžić (Bosna in Hercegovina, Velika Britanija), Igor Memic (Bosna in Hercegovina, Velika Britanija), Olga Dimitrijević (Srbija) in Maja Pelević (Srbija).

Občutek, da nekaj ni v redu

Leta 1880 je nemški filozof Karl Robert Eduard von Hartmann skoval besedo miserabilizem, s katero je označil idejo nevarnega pesimizma, s katero se je soočala njegova generacija. Tu gre predvsem za občutenje nezmožnosti izboljšanja človekovega grozljivega stanja in človeštva nasploh. Čeprav bi s to besedo lahko hitro označili mlajšo dramatiko in literaturo nasploh, pa novinar Stephan Clark v članku »Millennials in the age of ‚neo-miserablism‘« opozarja, da pojem ni več aktualen za množico dilem milenijske generacije, zato predlaga pojem neomiserabilizem, s katerim zajema nov nerazložljiv fizični občutek, da stvari niso povsem v redu, hkrati pa v sebi nosi kanček optimizma, da bo nekoč v prihodnosti svet ponovno v harmoniji (nav. po Clark).

Na tem občutku, zavestno ali podzavestno, svoja dramska besedila gradijo tudi trije analizirani avtorji, ki svoje glavne (Strehar, Pešut) in stranske like (Balančević) oživljajo z dvomom o sedanjosti in brezupni situaciji, v kateri so se znašli, ne da bi bili pri tem aktivni. Gre za like, ki so preživeli izkušnjo neoliberalizma, ki spodbuja pesimizem in prepričanje, da trg vlada svetu, medtem ko so politični akterji nezmožni ustvarjati spremembe. Ti liki se razlikujejo od svojih starejših sogovornikov (t. i. babyboomerjev), ki so doživeli hitre družbene spremembe v šestdesetih in sedemdesetih letih ter so zaznamovani z velikimi izboljšavami na področju zdravstva, šolstva, socialnih in političnih pravic. To je v njih spodbudilo stališče, da navadni smrtniki lahko spremenijo svet na bolje in rešujejo družbene probleme. Njihova formativna leta so ustvarila vero v neusmiljen optimizem, kar pa je nekaj, kar se ni bilo zmožno oblikovati med odraščanjem v tem stoletju.

Ta kontrast najmočneje izpostavlja Pešutov dramski opus, v katerem večkrat zasledimo trk teh dveh generacij (npr. besedilo *H.E.J.T.E.R.I.*), ki ga v analiziranem besedilu *Poslednji afterparty* avtor ustvarja s situacijami med predstavnikoma milenijske generacije Dušanom in Almo ter predstavnikoma starejše generacije Sarah in Johnom.

ALMA: Vse je v redu. Samo ... vse kar sem si zamislila ... počasi opuščam. Jaz ... ko me Sarah pokliče ... je z mano konec. Potem bom videla. Nič nimam. (Pešut 5)

Prav Sarah se tu izriše kot najzanimivejši kontrapunkt milenijscem. Kot lik ni eksplicitno definirana kot babyboomerka, vendar jo avtor opiše, kot »da je stara vsaj 60 let. Mogoče ima 40 let. Vse je že preživela. Tako trdi in tako izgleda« (Pešut 6). S tem Sarah postane manifestacija vseh starejših generacij, ki so za milenijce problem. Je lik, ki ima v življenju vse urejeno tako, kot ji ustreza, in kadar jo nekaj zmoti, to preprosto izbriše iz svojega življenja. To pa je privilegij, ki si ga Alma in Dušan ne moreta privoščiti, posledično pa sta neposredno prepuščena njeni (ne)milosti.

Sarah pravi, ko sta odšla, sem stanovanje oddala družini z majhnim otrokom. Potem sem ugotovila, da me ta otrok moti, zato sem jih vrgla ven. Rekla sem jim, da jih bo revolucija prej ali slej vrgla ven. Potem sem našla dva zjebana umetnika. (Pešut 43)

Podobno v svojem besedilu odnose izrisuje tudi Balančević, ki na nasprotna pola postavi mamo Veselo (t. i. otrok preteklosti) in njeni hčerki Sanjo in Nino (t. i. otroka sedanjosti), ki sicer stojijo na istem bregu brezupa. Na nek način Vesela deluje kot ogledalo prihodnosti Sanji in Nini. Je ženska, ki zaradi krize ni zmožna dobiti stalne in dostojne službe, medtem ko njeni hčerki počasi stopata po isti poti, za katero se zdi, da bo še bolj temačna. Če Vesela dobiva vsaj službe za določen čas, sta Sanja in Nina ujeti v svet večnega asistiranja in treniranja za neko veliko službo, ki se stalno izmika.

A prava generacijska razlika se pokaže šele v odnosu do situacije. Vesela je, ne glede na to, ali svojo energijo posveča skrbi za dobro počutje svojih šefov ali odvečne delovne uniforme shranjuje v železniškem skladišču, predstavljena kot heroininja; ženska, ki se ne preda. Drama se gradi na njenih nerafiniranih, obupanih poskusih, da bi pridobila dostojanstvo, in pri tem je nosilka večnega optimizma, v katerem življenje vedno prevlada. Nasprotje tega sta Sanja in Nina, ki se že od vsega začetka zavedata svojega brezupa in se problematike svojega življenja lotevata z že vnaprej določeno pripravo na propad.

NINA: Eh, sestra moja! Ti si se navadila na note. Na Mozarta in vse druge. Nimaš pojma, kako je to, ko puliš tuje dlake, stiskaš tuje mozolje, drgneš tuja stopala in šminkaš tuje brazgotine. Nimaš pojma, kaj je to življenje. Kakor, da si v pravljici! Samo še slikanice ti manjkajo! Prosim te, pridi k sebi. Sanjačka! (Balančević 20)

Izkoristi in zavrzi me trku med generacijami ni priča neposredno, ampak problematiko predstavlja izključno skozi vizuro mlajše generacije, ki ostro problematizira neoliberalizem in ga hkrati – ironično – reproducira z gradnjo iluzije obvladovanja situacije, v kateri se liki znajdejo.

LENI: Samo zato, ker se tako pogosto dogaja, da je postalo normalno, še ne pomeni, da je prav. (Strehar 25)

Vsi trije avtorji svoje like pišejo s pesimistično naravnostjo, ki dramske zgodbe vodi do razgradnje aristotelске strukture in v prikazovanje stanja, slike trenutnega sveta s stališča določene generacije, v kateri se je uveljavila neoliberalna miselnost. Tako nastanejo nekakšne družbene drame, ki zajemajo atmosfero svojega časa in so v tem smislu izrazito zeitgeistovske, s tem pa postanejo tudi morbidno relevantne za svojega ciljnega sprejemnika.

Generacijski problem kot hrbtenica dramatike

Dramska besedila za rdečo nit jemljejo specifične problematike, s katerimi se dotična generacija sooča. Gre za premise, ki so starejšim generacijam tuje oziroma jim te niso posvečale veliko pozornosti, saj so bile v ospredju druge pereče teme (npr. vojna). Specifika te dramatike je, da na določeno stanje ali kratkotrajni zaplet (spočetje otroka pri Pešutu, prometna nesreča pri Strehar in obisk mame pri Balančević) pripenja vse ključne probleme te generacije, ki bi jih starejše generacije morda (ali pa pogosto) označile kot otroško nerganje in nasprotovanje družbenemu sistemu.

SARAH: Pojdi. Svet ne bo propadel, če nemška igralka danes ne dobi svojega humusa. [...] Ampak zdi se mi, da vse to ... potrebuješ to svojo depresijo. Tam moraš biti in biti moraš nesrečna. In ti moraš biti v kurcu, ker nihče ne prepozna tvojega še nikoli videnega talenta. (Pešut 7)

Na videz razbremenjeni pogovori likov mimogrede obdelajo vse pereče teme, od neenakosti, spolne diskriminacije, nepotizma do stanovanjske problematike, nezaposljivosti, eskapizma in drog. Te teme se manifestirajo skozi nekakšne čustvene nevihte, s katerimi se riše družba, ki like obdaja.

ŽAN: Tudi če ne bi bilo. Nekdo mora to počet ... Tudi čistilke in gradbene delavce rabimo. Rabimo delovno silo. Zato je določen delež migrantov potreben, ker drugače ta dela ne bi bila opravljena. (Strehar 26)

Njihovi junaki so se rodili ob koncu socializma, odraščali v kapitalizmu, zaznamovani z vojno in provincialnim poreklom, ne živijo in ne delujejo z željo prejšnjih generacij, da bi spremenili svet, ampak z resnično lakoto, da bi presegli privzeto, lovijo sanje, o katerih dvomijo že od samega začetka. Ti junaki živijo, ljubijo, delajo ... v dobi univerzalne dostopnosti, v kateri se ne izgubi le osebnost, ampak dobesedno vsa življenjska opora, ker gre za generacijo mladih, ki se morajo naučiti živeti v povsem drugačnem svetu, v katerem je izginila vsa tradicija.

Tu je treba omeniti tudi dejstvo, da so besedila prežeta z idejo neoliberalizma, v kateri je človek predstavljen kot produkt, delovna sila. Kritika tega sistema se v besedilih kaže v pripravljenosti likov biti ta produkt. Tako je Alma v Pešutovi drami pripravljena prodati svoje telo, Vesela in Sanja v drami Balančević zgrabita vsako ponujeno delo, vsi liki v drami Strehar pa svoje prijateljske vezi večkrat skrhajo ravno zaradi bitke za obljubljeni dobrine neoliberalizma (služba, stabilnost, stanovanje ...) Kljub temu so liki prežeti s posebnim optimizmom glede prihodnosti, ki je viden v majhnih vzorcih, nekje daleč stran. Vendar se avtorji besedil zavedajo, da je ta optimizem neločljivo povezan s sistemom, ki mu pripadajo. Taka fikcija nakazuje, da ta dislocirana generacija vztraja pri svojih napačnih odločitvah.

NINA: Imam občutek, da me bo nekdo tam opazil. In potem – adijo kavarna, adijo dim! Tudi jaz imam svoje sanje in rada bi lovila svojo srečo, sestra! Komaj čakam, veš! (Balančević 15)

Ta optimizem v *Poslednjem afterpartyju* še najočitneje naniza Pešut, ki dramo sklene z utopično pripovedko o življenjih likov čez nekaj let, ko imajo vsi nekako urejena življenja in so strahovi ter polemike današnjega časa le še stvar spominov, nekakšen uvod v boljše življenjske razmere.

Forma kot nosilka družbenega konteksta

Čeprav se na prvi pogled zdi, da analizirana besedila sledijo klasični dramski strukturi, lahko ob natančnejšem pregledu opazimo kar nekaj odstopanj, za katera se zdi, da postajajo in ostajajo med ključnimi elementi sodobne (milenijske) dramatike. Ena ključnih značilnosti je, da dramski liki niso vezani na svojo usodo oziroma da zaplet in razplet v njihovih življenjih nista povezana z usodno napako, nesporazumom ali zmoti, ki bi se je lik na koncu drame zavedal. Vsi liki se svojega stanja, zmot in krivic zavedajo že od samega začetka, zavedajo se tudi, v kakšnem svetu živijo. Dramska besedila torej v resnici gradijo dramatičnost na stanju sveta/družbe, v katerem so se liki znašli.

Nika Leskovšek v gledališkem listu za krstno uprizoritev besedila *Izkoristi in zavrzi me* (Mestno gledališče ljubljansko, 2019) ta dramski premik opiše z naslednjimi besedami: »Če kakšna usodna napaka (hamartija) v sodobnosti še obstaja, je to že golo dejstvo in sokratovsko obžalovanje trenutka, ko smo bili rojeni v takšen svet, ne pa kakšna posebna osebna pritiklina. Če sem natančna, se je padec zgodil že davno« (10).

Če Strehar in Pešut v svoje videnje stanja vseeno pripneta tudi situacijo, ki sproži glavni konflikt (pri Strehar prometna nesreča, pri Pešutu spočetje otroka po naročilu) pa Balančević za osrednji konflikt izbere kar stanje samo. Tako so teme (nezaposljivost, privatizacija ...), ki se pri drugih dveh kažejo z razplastitvijo konflikta, pri Balančević jasno vidne od začetka do konca besedila in ne potrebujejo dodatnih razjasnitev ali razpletov.

S tem, ko avtorica za svoj konflikt izbere stanje samo, pa si odpre možnost, da svoje like vanj umešča na kateri koli točki njihovega življenja. Skozi njeno dramsko besedilo se tako še najjasneje izriše kritika današnjega družbenega sistema, v katerem posameznika razkrajajo konflikti, v katere je umeščen oz. se vanje rodi, medtem ko za osebne težave, konflikte in stiske skorajda ni prostora.

Manko svobode pri spreminjanju lastnega sveta pa dramskim likom na nek način odvzame aktivnost, možnost delovanja, lahko bi celo rekli, da jim odvzame dramskost. V tem pa se v resnici izoblikuje duševna napetost med nosilci dramskega dogajanja

in družbenim kontekstom, kar rodi dokaj klasičen dramski konflikt, ki v neki meri pesimistične nerazrešljivosti spominja na konflikt starogrške tragedije. Ta se kaže predvsem v subjektovi nezmožnosti premagati ali pobegniti družbenemu sistemu, v katerega je pahnjen.

Da pa bi avtorji to nezmožnost subjektove zmage v konfliktu z družbo še potencirali, vsi (vsak na svoj način) posežejo po t. i. elementu brechtovskih songov, kjer v dramsko besedilo vpletajo songe, ki zarisujejo kontekst prostora in časa ali potencirajo njegovo brezizhodnost in krutost. Songe avtorji, podobno kot Brecht, uporabljajo kot naprave za ustvarjanje potujitve med liki na eni strani in sprejemniki na drugi, hkrati pa usmerjajo pozornost na svojo glavno temo.

Pri tem Brechtu najbolj sledi Pešut, ki svoje songe povsem ločuje od dialoga in jih uporablja kot nekakšna kompleksna videnja stanja, v katero so ujeti njegovi dramski liki, sprejemniku pa se zaradi njih razblini ideološka samoumevnost dogajanja.

[...] Stali smo na robu sveta,
in opazovali poplavo, ki je prihajala proti nam.
Opazovali smo barko, ki je nasedla v naši ulici,
v novem začetku
in upanju. [...] (Pešut 22)

Balančević songe uporablja podobno, a jih vstavlja v replike dramskih likov, in čeprav se njihova vsebina pripenja na Brechtovo videnje uporabe songov, se njihova umestitev neposredno v dramsko dogajanje spogleduje tudi z avtoricama sodobne srbske dramatike Mileno Marković in Biljano Srbljanović.

[...] Davimo se.
Za kaj, se sprašujem, za kaj?
Za pičlih dvanajst tisoč in pol
vsake tri mesece
do pred treh mesecev.
Za sedenje na riti
in praskanje nohtov.
Kakšno življenje je to?
To svinčeno, železno
naše življenje. (Balančević 6)

Strehar v svoje besedilo sicer tudi umešča songe, a jih od treh avtorjev najneposredneje pripenja na svoje dramske like, natančneje na lik Dušana, ki svojo poezijo bere na pesniških večerih. Njeni vložki poezije pa v primerjavi s Pešutom in Balančević

prevzemajo drugačno funkcijo: ironično se posmehujejo svojim lastnim likom. Avtorica se zaveda dejstva, da so vsi ti hudi problemi v resnici problemi prvega sveta oziroma sveta privilegirancev, ki imajo vse, kar bi načeloma potrebovali za obstoj, a jim še vedno nekaj manjka. S poezijo, ki je prežeta s trpljenjem vojaka na fronti, Strehar kliče po samokritiki in preizpraševanju situacije. S tem pa se morda izza ovinka še najbolj približa Brechtu.

Slutnja vojne, slutnja klanja.

Dolžina čakanja je odvisna od tistega, ki čaka.

Včasih je večnost in včasih sekunda.

Opazujem soborca, ki spi poleg mene. [...] (Strehar 3)

Z vključevanjem poetičnega jezika v sicer že skoraj naturalistični jezik dramskih besedil pa avtorji svoje zgodbe v resnici depoetizirajo. Lahko bi rekli, da potencirajo njihovo banalnost in jo s tem potrjujejo. Življenja teh likov niso tragična niti komična, ampak le zbanalizirana na stopnjo, na kateri ne morejo pričakovati nagrade ali kazni za svoja dejanja. Ti liki le obstajajo in vključevanje poetičnih elementov jih v tem še dodatno krepi. To pa je občutenje, ki je močno prisotno v milenijski generaciji, zato lahko v besedilih najdemo mnogo avtobiografskih in avtorefleksivnih elementov, ki omogočajo podobno poistovetenje sprejemnikov iste generacije z zgodbami, kot je povojna generacija omogočala svoji ciljni publiki.

Tako je v tej dramatiki mogoče opaziti vse pogostejše prehajanje iz pisanja za vse ljudi vseh časov v pisanje za določene, sodobne sprejemnike. Ta odpor do univerzalnosti, ki meji na sindrom prevaranta, pa je ravno tisto, kar jim ustvarja sprejemnike iz lastne generacije. Protagonisti milenijske dramatike se odmikajo od marketinških sloganov, utrujenih hierarhij, moških kanonov in vplivnežev. Čeprav je samoopredelitev milenijski *punch line*, sami dvomijo glede česa tako resnega, kot je določanje literarne dobe. Njihovi izmišljeni svetovi ogrožajo našo potrebo po zunanjem potrjevanju in komodificirani samoživosti, ki hrani pozni kapitalizem, čeprav pri tem stalno priznavajo svojo sokrivdo in nemožnost izsiljevanja.

Besedila so tako prepredena s kritiko in uporom družbenega in političnega sistema, v katerem se nahajajo avtorji (pri Balančević gre za kritiko privatizacije, pri Pešutu za neurejeno stanovanjsko problematiko, pri Strehar za kritiko človeka kot produkta, pri vseh treh pa je najbolj prisotna prav nezmožnost zaposlitve in izgradnje stabilnega življenja). Težnjo po močni kritiki sistema lahko najjasneje vidimo pri že omenjenih čustvenih nevihtah, ki jih avtorji pišejo za svoje dramske like, v katerih vlada odprt diskurz o homoseksualnosti, spolnosti, zrelosti, izobrazbi, spraševanju, razumevanju, ljubezni, sovraštvu in (samo)refleksiji, s katerim se odpirajo teme o družbeni zaprtosti, nezrelosti, in tako (vsaj na prvi pogled) lahko starejšim generacijam deluje kot

nekakšne pankovske provokacije. Vse seveda v želji po boljšem razumevanju sveta, v katerega so bili pahnjeni. Pri tem lahko opazimo, da njihovi liki v svojem svetu tvorijo nekakšno milenijsko subkulturo, v kateri so vedno v opoziciji do dominantne, vladajoče kulture in težijo (eksplicitno ali implicitno) k uresničitvi določenih ciljev v prihodnosti, a so hkrati stalno v antagonističnem odnosu s subjekti, ki te cilje določajo. Hkrati pa ti liki niso determinirani z razredno, slojno ali izobrazbeno pripadnostjo, ki se večinoma izpostavlja le v ironičnih in posmehljivih komentarjih drugih pripadnikov iste zgodbe (nav. po Velikonja 17-18).

ŽAN: Dobro veš, da bi dve leti nazaj jaz moral dobiti pripravništvo, pa si ti tvojega fotra prosil, da uporabi veze, in si ga ti dobil. (Strehar 9)

Zeitgeist sodobnosti

Besedilo [...] vstopa v dialog z družbo, njenimi sodobnimi pojavi in koncipira skico za portret generacije. Generacija, ki se kot vsaka doslej vzpostavlja ob (samo)kritičnosti, potrebuje svoje avtorje in svoja besedila. (Andres 27)

Čeprav je bil moj primarni namen spisati razmislek o milenijski dramatiki držav bivše Jugoslavije, so me izbrani teksti pripeljali do razmisleka, ki ga ne morem vezati le na balkanski polotok. Če bi iskal specifiko v tej balkanski milenijski dramatiki, potem bi jo zagotovo iskal v še vedno blede prisotni aluziji na vojna stanja, ki se v teh dramskih delih pojavlja v drobcih. To bi lahko vezali na časovno in prostorsko bližino preteklih vojn ali pa na vsesplošni strah pred naslednjo vojno, kar nas ponovno pripelje do univerzalnega občutka generacij sedanosti. Ob prebiranju dramskih besedil Ize Strehar, Gorane Balančević in Dina Pešuta se zagotovo odpira zanimiva premisa ene od mnogih struj mlade sodobne dramatike, ki se izrazito vpenja v svoje lastno okolje in čas ter ju skozi svoje zgodbe tudi dodobra popiše. Če ne drugega, zajame zeitgeist te generacije, ki stopiclja iz krize v krizo.

V razvoju te pisave je na koncu ključno izpostaviti, da avtorji vzpostavljajo makrokonflikt z orisom vsesplošnega stanja, v katerem se nizajo mikrokonflikti na individualni ravni (različne faze stanja so pogosto najavljene s poimenovanjem prizorov). Pri tem prenašajo zgodovinske dogodke in umetniške smeri v sodobno pisavo (antični miti, songi, vojna ...) in manifestirajo ter preizprašujejo svoj pesimistični (tudi nihilistični) pogled na stanje, ki se pogosto steka v optimistične zaključke. Pomembno je poudariti tudi, da ta besedila večinoma niso več pisana kot literarna dela, ampak kot uprizoritvena besedila, ki se osredotočajo na morebitno uprizoritev in tako izrabljajo tudi momente metagledališkega (dodajanje komentarjev ustvarjalni ekipi, nagovor publike ...)

Analizirane avtorje, ki s popisom svojega stanja in rekontekstualizacije zgodovinskih obdobij pisave snujejo svojo pisateljsko poetiko, bo zagotovo zanimivo brati v prihodnosti. Ne samo zaradi njihovega občutka za situacije in obrtniško snovanje dramskih besedil, ampak tudi zaradi dejstva, da se zdi, kakor da se v trenutni situaciji iz generacijskega stanja briše še zadnji kanček optimizma. Upal bi si trditi, da se naslednja stopnja tega tipa dramske pisave lahko izpoje v dve smeri: povezovanje razpršenih mehurčkov, v katerih se zadržujemo, s povečanim obsegom optimizma ali pa zdrs v grotesknost, absurd in nihilizem.

Literatura

- Andres, Rok. »Skica za portret generacije.« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*, letn. 69, št. 11, 2019, str. 23–27.
- Dark, Stephen. »Millennials in the age of 'neo-miserabilism'.« *The Fifth Estate*. <https://www.thefifthestate.com.au/columns/spinifex/millennials-in-the-age-of-neo-miserabilism/> Dostop 30. oktober 2020.
- Leskovšek, Nika. »O človeškem kapitalu ali raje o kapitalu človeškosti.« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*, letn. 69, št. 11, 2019, str. 7–11.
- Strehar, Iza. »Izkoristi in zavrzi me« *Sigledal*. <https://teksti.sigledal.org/tekst/izkoristi-in-zavrzi-me> Dostop 5. november 2020.
- Velikonja, Mitja. »Drugo in drugačno: Subkulture in subkulturne scene devetdesetih.« *Urbana plemena: Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, ur. Peter Stankovič, Gregor Tomc, Mitja Velikonja, ŠOU-Študentska založba, 1999, str. 14–22.
- Vevar, Rok in Založnik, Jasmina. »Punkovske metamorfoze.« *Maska*, letn. 32, št. 183–184, 2017, str. 69–96.

Osebni arhiv²

- Balančević, Gorana. *Ogvožđena*. 2011.
- Pešut, Dino. *Poslednji afterparty*. 2019.

² Besedili do sedaj (januar 2022) še nista bili prevedeni v slovenščino. Vsi uporabljeni citati so bili v slovenščino prevedeni za potrebe pričujočega zapisa.

In Slovenia, Croatia and Serbia, 21st-century playwriting is strongly marked by the arrival of the millennial generation. If the older generation of playwrights was preoccupied with the memory of wars, questioning of collective guilt and condemnation of past political entities, and if the established contemporary dramatic corpus is expanded by questions of lost identity, feminism and critique of society, the millennial generation further complicates its dramatic construction with apprehension about globalisation and cultural erasure. As argues Stephan Dark, this gives their work a neo-miserabilist character. In millennial playwriting, which is less burdened by the events of the last century and more marked by the recent economic crises, we can observe even less optimism and utopian imagery. Instead, nihilism and cynicism prevail. Their material is self-referential and creates a world that corresponds to their own present. There is a particular focus on the individual's attitude towards survival in an oppressive, corrupt and dysfunctional system, the individual's search for meaning, related feelings of alienation and the inability to communicate. Through a selection of plays, this paper reflects on the key themes, the form and the atmosphere of millennial playwriting, which seems to be more marked by the uncertainty of the status quo than any previous generation.

Keywords: 21st-century drama, Dino Pešut, Iza Strehar, millennial literature, Gorana Balančević

Benjamin Zajc (1997) is a graduate of dramaturgy and performing arts at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana, where he is currently pursuing his MA degree. He works in the fields of dramaturgy, performance art, puppetry, theatre studies and playwriting. For his bachelor's thesis, he received the Academy Prešeren Award for Students. In 2021, the Kotlovnic Youth Centre published his collection of plays, *The Last Year of the Bees*.

benjamin.zajc@gmail.com

The Substance of Millennial Playwriting in Slovenia, Croatia and Serbia

Benjamin Zajc

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

In Slovenia, Croatia and Serbia, 21st-century playwriting is strongly marked by the arrival of the millennial generation. If the older generation of playwrights was preoccupied with the memory of wars, questioning of collective guilt and condemnation of past political entities, and if the established contemporary dramatic corpus is expanded by questions of lost identity, feminism and a critique of society, the millennial generation further complicates its dramatic construction with apprehension about globalisation and cultural erasure. This gives their work a neo-miserabilist character.

In millennial playwriting, which is less burdened by the events of the last century and more marked by the recent economic crises, we can observe even less optimism and utopian imagery. Instead, nihilism and cynicism prevail. Their subject matter is self-referential and creates a world that corresponds to their own present. There is a particular focus on the individual's attitude towards survival in an oppressive, corrupt and dysfunctional system, the individual's search for meaning, related feelings of alienation and the inability to communicate.

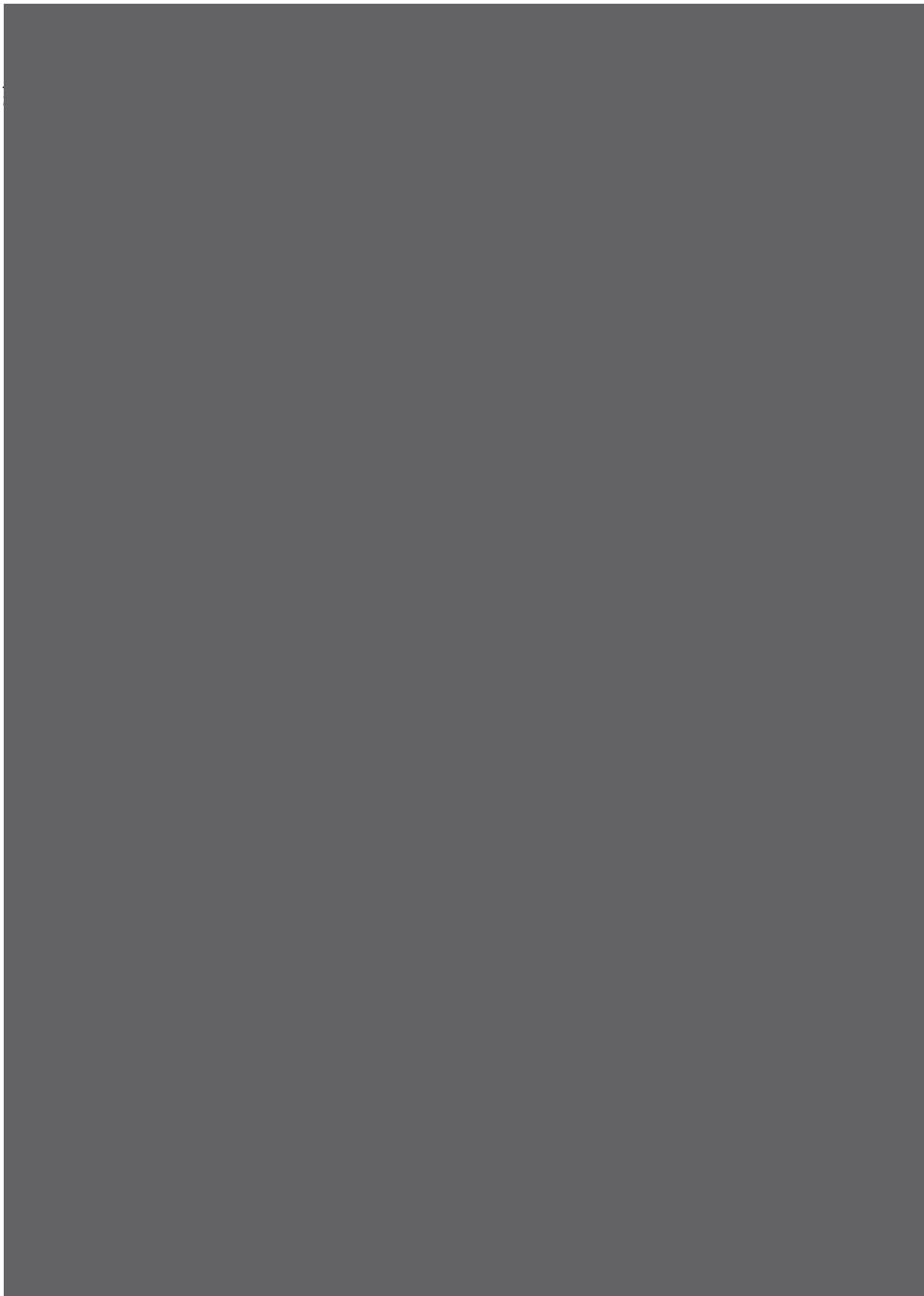
I started my analysis of millennial playwriting in the former Yugoslavia by reading plays produced by different authors and by looking for parallels between them. I then proceeded to shortlist five texts. For the final transcript, I chose the three that most clearly show the main trend of the millennial generation: *Use Me and Discard* (2019) by the Slovenian author Iza Strehar, *The Last Afterparty* (2019) by the Croatian author Dino Pešut and *Ironed* (2011) by the Serbian author Gorana Balančević.

The three analysed authors build their plays, consciously or subconsciously, on neo-miserabilism (a term by Stephen Dark which denotes an inexplicable physical feeling that things are not quite right, while at the same time carrying a hint of optimism), bringing their main (Strehar, Pešut) and side characters (Balančević) to life through a questioning of the present and the hopeless situation they find themselves in, without being active in it. These characters have lived through the experience of contemporary neoliberalism, which instils pessimism because the market rules the world while political actors are incapable of generating change. These characters are different

from their older counterparts (the so-called baby boomers) who experienced rapid social changes in the 1960s and 1970s and are marked by major improvements in health, education, social and political rights. This situation has encouraged the view that ordinary mortals can change the world for the better and solve social problems. Their formative years created a belief in relentless optimism, something that could not be formed while growing up in this century.

As their theme, the plays take the specific problems faced by the generation in question. These premises are alien to the older generations or are ones they did not pay much attention to because other pressing issues (e.g., war) were at the forefront of their minds. The specificity of these plays is that they attach to a particular situation or short-term plot that the older generations might (or often do) label as childish grumbling and as a contradiction to the established social order.

In the development of this writing, it is ultimately crucial to point out that the authors establish the macro conflict through the outline of an overarching condition in which micro conflicts are set at the individual level (the different phases of the condition are often announced by naming the scenes). In doing so, they use the transposition of historical events and artistic movements into contemporary writing (ancient myths, songs, war, etc.) to manifest and interrogate their pessimistic (even nihilistic) view of the situation, which often flows into optimistic conclusions. It is also important to point out that these texts are mostly no longer written as literary works but as performance texts, focusing on the eventual staging and thus making use of moments of meta-theatricality (adding comments for the creative team, addressing the audience, etc.).



Razprave / Articles

Sofoklejeva *Antigona* ima bogato in edinstveno, več kot stoletno zgodovino uprizarjanja na slovenskih poklicnih odrih. Začela se je z neuspelo predstavo pod taktirko Hinka Nučiča na odru ljubljanske Drame leta 1912 in nadaljevala s priljubljeno postavitvijo Frana Lipaha v istem gledališču na predvečer druge svetovne vojne. Po vojni je primat pri uprizarjanju te tragedije prevzelo Slovensko ljudsko gledališče Celje (tedaj se je imenovalo Mestno gledališče Celje); vse do leta 2013 je bilo celo edino slovensko poklicno gledališče, ki jo je uprizarjalo, prvič leta 1956 (r. Herbert Grün), nato še leta 1973 (r. Franci Križaj), nazadnje pa leta 2011 (r. Anđelka Nikolić). Glavni razlog za to nenavadno odsotnost Sofoklejeve *Antigone* na drugih slovenskih poklicnih odrih je bila najverjetneje izjemna priljubljenost Smoletove drame z istim naslovom, ki je bila v tem času uprizorjena kar osemkrat, še dodatno pa so Sofokleja izrivale tudi (redkejše) uprizoritve drugih modernih *Antigon* (Dušan Jovanović, Miro Gavran, Janusz Głowacki). Zadnje desetletje je vendarle prineslo preporod zanimanja za Sofoklejevo različico (in obenem tudi zaton zanimanja za uprizarjanje Smoleta, kar pritrjuje naši spekulaciji o njunem programskem konkuriranju). Po kritiško dobro sprejeti celjski uprizoritvi v režiji Anđelke Nikolić, sta bili leta 2013 prvič na sporedu dve uprizoritvi, prva v Mestnem gledališču ljubljanskem (bralna uprizoritev, r. Ira Ratej) in druga v Lutkovnem gledališču Ljubljana (r. Marko Čeh). Nazadnje, leta 2017, pa se je *Antigona* v udarnem slogu končno vrnila tudi v ljubljansko Dramo (r. Eduard Miler).

Članek pregledno obravnava vse naštete uprizoritve in jih ovrednoti s pomočjo sočasne kritiške ter poznejše gledališkozgodovinske recepcije.

Ključne besede: Sofoklej, *Antigona*, slovensko gledališče, SLG Celje, SNG Drama Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, Lutkovno gledališče Ljubljana, gledališka kritika, uprizoritveni koncepti

Matic Kocijančič je raziskovalec na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Univerze v Ljubljani, vodja Arhivske zbirke Slovenskega gledališkega inštituta in urednik *Slovenskega gledališkega letopisa*. V svoji doktorski disertaciji je obravnaval mit o Antigoni v povojni slovenski književnosti, filozofiji in družbenopolitičnem diskurzu. Leta 2007 je prejel nagrado Borštnikovega srečanja za esej o dramatici Daneta Zajca. Več let je deloval kot glavni gledališki kritik revije *Pogledi* in filmski kritik revije *Ekran*. Leta 2015 je izšel njegov knjižni prvenec *Knjiga pohval in pritožb*, v katerem so zbrane njegove gledališke, filmske in literarne kritike. Pred kratkim je v njegovem uredništvu izšel mednarodni zbornik ob stoletnici smrti Ivana Cankarja *V sanjah preleti človek stoletje*.

matic.kocijancic@slogi.si

Sofoklejeva *Antigona* na slovenskih poklicnih odrih

Matic Kocijančič

Slovenski gledališki inštitut, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Članek obravnava zgodovino slovenskih profesionalnih uprizoritev Sofoklejeve *Antigone*. Izhodiščni vprašanji razprave sta: kaj so glavne posebnosti in trendi, ki jih lahko razberemo v tej zgodovini, in v kakšnem razmerju je uprizarjanje Sofoklejeve tragedije z uprizarjanjem najznamenitejše slovenske *Antigone*, drame Dominika Smoleta, in drugih slovenskih uprizoritev tujih in domačih del z antigonsko snovjo? Metodologija raziskave se v veliki meri opira na primerjalno branje kritiške recepcije posameznih uprizoritev, v manjši meri pa tudi na sočasno recepcijo širše javnosti in spominske zapise.

1912, 1939: SNG Drama Ljubljana (takrat Deželno gledališče v Ljubljani in Narodno gledališče v Ljubljani)

Mit o Antigoni je eden izmed najbolj razširjenih in prepoznavnih mitov v zahodni literaturi, filozofiji, umetnosti – odrski, likovni, glasbeni in filmski – ter v širšem družbenem, zgodovinskem in političnem diskurzu.¹ Temeljna in najslavnejša ubeseditev tega mita je – vsaj z današnje perspektive (za predmoderne čase je to vprašanje zapletenejše; gl. Širca; Senegačnik; Miola) – Sofoklejeva *Antigona* (nastala ok. 442/441 pr. n. št.).² Prva drama z antigonsko snovjo, ki je bila – že leta 1875 – prevedena v slovenski jezik, ni Sofoklejeva, temveč *Antigona* italijanskega dramatika in pesnika Vittoria Alfierija, ki pa pri nas ni bila uprizorjena. Sofoklejevo *Antigono* je v slovenščino prvi prevedel Cvetko Golar – prevod je bil objavljen leta 1924, prva različica pa je nastala že leta 1912 za uprizoritev v ljubljanskem gledališču (gl. Koren, »Antigona v slovenski literaturi« 27). Tik pred drugo svetovno vojno je *Antigono* na podlagi nemškega prevoda poslovenil še Fran Albreht, skupaj s *Kraljem Ojdipom* (oziroma *Edipom kraljem*), takrat že tretjim slovenskim prevodom te tragedije.³

1 Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

2 Velika večina raziskovalcev Sofokleja se glede te datacije strinja. Gl. Zimmermann 115; Lardinois 55; Cairns 1–3. Vseeno obstajajo tudi odmevne alternativne teorije, najmočnejša o letnici 438 pr. n. št.; gl. Lewis.

3 Za popoln popis slovenskih prevodov Sofoklejevih del gl. Gantar, Senegačnik 153–154.

Oba predvojna prevoda sta bila uprizorjena v ljubljanski Drami, Golarjev leta 1912 v režiji Hinka Nučiča, Albrechtov pa leta 1939 v režiji Frana Lipaha. O prvi uprizoritvi ne vemo prav dosti oziroma ravno prav, da lahko razumemo, zakaj je tako; Nučič je v svojih spomilih o tej epizodi svoje ustvarjalne poti zapisal le kratek paragraf: »Nato sem režiral starogrško igro ‹Antigono› (Sophokles) z A. Wintrovo v naslovni vlogi. V njej sem igral vlogo *sla*. To je bil eksperiment, ki se ni posrečil. Igrali smo jo enkrat« (Nučič 50). Druga uprizoritev, sedemindvajset let pozneje, je bila bistveno bolj markantna. Kot je zapisal Dušan Moravec, je »Fran Lipah po treh desetletjih, z obuditvijo Sofoklove *Antigone* v novem Albrechtovem prevodu, pripravil enega redkih in dragocenih antičnih večerov na slovenskem odru« (393). Ocena Antona Vratuše v *Domu in svetu* je bila polna navdušenja:

Pravi umetniški duh je zavel na našem odru ob uprizoritvi Sofoklove »Antigone«. Vedno mlada in vedno udarna klasična umetnina je kakor balzam današnji nervoznosti in negotovosti. Le malo tragedij sem videl na našem odru, ki bi se jim klanjalo občinstvo s takim spoštovanjem. Vsak stavek in vsaka poedina beseda je napolnjena s toliko življenjskostjo, a vendar s toliko svobodo umetniškega izraza, da niso mogle njih dojma zmanjšati niti nekatere scenične napake. Ob boju usode in v znamenju usode se odigrava dejanje; greh očetov se maščuje. Vsi, ki nastopajo, verujejo v to: zbor tebenskih starcev to izpoveduje, vedež Teirezias prorokuje. Vse pa preveva neizpodbitna vera v človeka in v njegovo poslanstvo. Na odru se nagrmedi kopa strahotnih dogodkov, ki jih izziva sebično in samopašno Kreontovo ravnanje, pa vendar vlada nad vso dramo svečani mir in vdanost v voljo bogov; prizor, ki se mu mora današnji človek samo s spoštovanjem pokloniti in ga molče občudovati. (618–619)

Tudi prvo slovensko izvirno literarno besedilo z antigonskim motivom nastane v predvojnem času. Gre za *Vaško Antigono*, dramski fragment Mirana Jarca, ki je bil leta 1939 objavljen v prvi in zadnji številki mednarodne literarne revije Zbornik 39 pod uredniško taktirko Toneta Seliškarja, potem pa skoraj pol stoletja povsem pozabljen (gl. Jarc 420).⁴ V osemdesetih letih ga je ponovno odkril, objavil in komentiral Evald Koren (gl. »Antični mit« 373–381), sicer tudi prvi literarni raziskovalec, ki je razvoju antigonskega mita v slovenski književnosti posvetil samostojno študijo (gl. »Antigona v slovenski literaturi«). To študijo – ki prvotno obravnava Jarca, Smoleta, Nado Gaborovič in Jureta Detelo – je Koren v francoski različici razširil še s tematizacijami antigonskih motivov v pesmih Radeta Krstiča in Vinka Beličiča (gl. »L'Antigone dans la littérature slovène«). Jarčev tekst – ki antigonsko tematiko preslika v priljubljen sižé slovenske književnosti, kmečke upore – ni bil uprizorjen.

⁴ Franc Zadavec je v svoji analizi Jarčeve dramatike opozoril na močen vpliv Walterja Hasencleverja (Jarc 397–398). V luči te povezave bi lahko ugibali, da je Jarčevo uporabo antigonskega motiva morda navdihnila Hasencleverjeva *Antigona* iz leta 1917, najodmevnejša izvirna literarna upodobitev antigonskega mita v 20. stoletju pred drugo svetovno vojno.

Po vojni je mit o Antigoni postal prepoznavna referenca slovenske emigracije (predvsem v Argentini), za katero je usoda Polinejka postala eden od temeljnih simbolnih in mitoloških okvirov soočanja s travmo povojnih pomorov slovenskih domobrancev. Najvidnejši umetniški rezultat te povezave je »prva izdana leposlovna knjiga slovenske povojne politične emigracije v Argentini« (Kos 134), *Velika črna maša za pobite Slovence* Tineta Debeljaka, ki jo je leta 1949 v Buenos Airesu objavil pod psevdonimom Jeremija Kalin, zasnoval pa naj bi jo že leta 1946 v Rimu (Debeljak 5–6). Debeljak, osrednja kulturna figura slovenskih izseljencev v Argentini, je v tej enigmatični religiozni pesnitvi z razširjeno in prirejeno formo katoliške maše, ob kateri se pesnik nekajkrat poigra tudi z dramskimi elementi (pesnitev je bila že v prvih letih večkrat dramatizirana in uprizorjena), zasledoval pesniško izpolnjevanje antigonskega vzgiba, besedilni simbolni pokop za pomorjene, literarno izgradnjo »spomenika, ki ga nimajo na grobu v domovini« (prav tam 11).

Tudi v Jugoslaviji je *Antigona* kmalu po vojni postala eminentna kulturna tema, seveda v čisto drugačnem kontekstu kot med argentinskimi Slovenci. Leta 1950, leto dni po izidu Debeljakove *Velike črne maše*, je Jugoslavijo zajelo veliko navdušenje nad Sofoklejevo *Antigono*, ki ga je sprožila odmevna beograjska uprizoritev. Režirala sta jo Tomislav Tanhofer in Miroslav Belović – po prevodu vodilnega srbskega klasičnega filologa Miloša Đurića – slovita igralka Marija Crnobori pa je kot Antigona nastopila v eni izmed svojih življenjskih vlog. Šlo je za prvo uprizoritev katerega koli antičnega dramskega dela v povojnem Beogradu. Na premieri ni manjkalo uglednih gledalcev: »MARŠAL TITO na premieri ‚Antigone‘«, lahko beremo na naslovni strani Slovenskega poročevalca z naslednjega dne, 18. novembra 1950, kjer izvemo tudi to, da so maršalu družbo delali še Aleksander Ranković, Milovan Djilas, Ivan Gošnjak in Rodoljub Čolaković. Čez dober mesec, 31. decembra 1950, v Primorskem dnevniku: »Beograjsko dramsko gledališče z velikim uspehom uprizarja Sofoklejevo tragedijo ‚Antigona‘. [...] Jugoslovansko centralno časopisje je o uprizoritvi obširno debatiralo« (5). Uspeh je bil res velik. Še leta 1952 so slovenski časopisi poročali o rekordnem nizu uprizoritev: »V jugoslovanskem dramskem gledališču je bila [...] 1950. leta premiera Sofoklejeve ‚Antigone‘. Od tedaj so jo igrali že petdesetkrat, vedno pred napolnjeno dvorano. Takega števila predstav antične tragedije ne dosežejo niti najbolj znani odri v Evropi. V Angliji so ‚Antigono‘ igrali dvajsetkrat, v Moskovskem hudožestvenem teatru pa samo štirinajstkrat« (*Primorski dnevnik*, 29. marec 1952, 3). *Antigona* je tako na začetku petdesetih let – podobno kot tik pred vojno – v sozvočju z uspešno gledališko uprizoritvijo za nekaj časa postala vidnejša kulturna referenca (tudi) v slovenskem revijalnem in časopisnem tisku.

1956: SLG Celje (takrat Mestno gledališče Celje)

Šele leta 1956 je končno nastala tudi prva slovenska povojna uprizoritev Sofoklejeve *Antigone*, v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju jo je režiral Herbert Grün, v naslovni vlogi je nastopila Klio Maver. Herbert Grün je o smernicah uprizoritve zapisal:

Grkom klasične dobe je bila gledališka uprizoritev [...] hkrati dvoje: posvetitveno dejanje in plemenita tekma duhovnih sil. Današnje gledališče ne more obnavljati istih učinkov z istimi sredstvi. A tudi samovoljno prekranje na današnje življenjske prvine je le težko opravičljivo, kvečjemu tedaj, kadar se tako izpoveduje prav izjemna in silovita stvariteljska osebnost [...]. Zato skuša naša uprizoritev doseči nekaj drugega: niti zgodovinsko natančen posnetek stare grške gledališke uprizoritve, niti – kar bi bilo docela nesmiselno – »realistično« verno upodobitev življenja Sofoklejevih mitičnih junakov, a tudi ne staro zgodbo v oblačilu dvajsetega stoletja, temveč gledališko dejanje, ki naj bi s svojstvenimi, iz današnje gledališke prakse povzetimi in poplemenitenimi sredstvi vzbujala v gledalcih podoben, nekdanjemu ustrezen, analogen – a sevè ne isti – duhovni učinek potresa in očiščenja. Od tod skrajnje stilizirana in poenostavljena scena, četudi v okviru običajnega »škotelnega« odra; od tod prizadevanje za monumentalno preprostost in čistost v zunanji opravi; od tod redukcija zbora iz zgostitev malone vsega besedila na zborovega besednika; od tod naposled tudi obravnava posameznih oseb: nobena med njimi ni podrobno opredeljen *značaj* z detajlirano psihologijo, je pa zato vsaka zase domala simbol in poosebitev neke možne prvine človečnosti. (1–2)

Stanka Godnič je v kritiki v Slovenskem poročevalcu, naslovljeni »Korak naprej ali korak vstran«, pohvalila Janeza Škofa v vlogi Kreonta (povsem jo je prepričal le v prvem delu predstave) ter vizualno podobo uprizoritve, ki ji je namenila precej natančen opis, dragocen za današnje preučevanje estetskih smernic, ki jih le težka razbiramo iz skopega slikovnega gradiva:

Na skrajno preprosti sceni, kjer se je samo od črnih zaves obdan dvigal nizek ovalen, na simbolizirano orkestro spominjajoč podij, so se v polmračni igri luči kretale osebe. Na samem podiju je bil v polkrogu razvrščen zbor tebenskih knezov v preprostih kostumih. Prav tako preprosti so bili kostumi ostalih igralcev, ki jih je, včasih že kar prehudo stilizirano, zasnovala Mija Jarčeva. Vsa mizanscena s premiki, kretnjami in mimiko nastopajočih je bila klasično umirjena in preprosta, prav zato uspela, zelo učinkovita in popolnoma ustrezna. Zlasti lepo je učinkovalo umirjeno, skromno gibanje zbora, ki je posebno v drugem delu (režiser je namreč v nasprotju z običaji in zahtevami antičnega gledališča uprizoritev razdelil z odmorom) prevzel na praznem odru funkcijo scenskega okvirja z likovno učinkovitim, razpoloženje nakazujočim grupiranjem. (5)

Godničeva je bila po drugi strani izrazito kritična do igre Klio Maver v naslovni vlogi, ki naj bi svoj lik »oropala ene najlepših lastnosti, nežnosti in človeške topline«; ob koncu teksta zapiše, da bi celjski uprizoritvi *Antigone* »mogoče [...] [koristila] bolj odgovarjajoča zasedba glavne vloge« (prav tam). Še bolj pa je kritičarko vznejevoljila

režiserjeva odločitev, da prek figure stražnika v uprizoritev vnese komični naboj (Grünü v bran moramo sicer opozoriti, da še zdaleč ni edini bralec Sofokleja, ki je v stražniku uzrl komične prvine; gl. Kocijančič, »Kdo« 20–21; Margon 293):

Skoraj nesprejemljiv je režiserjev koncept, ki vnaša v tragično vzdušje Sofoklejevega dela komične elemente. Pomembna oseba stražnika, ki ima v tej tragediji tradicionalno vlogo sla – poročevalca o tragičnih dogodkih, ki jih Grki v svoji tenkočutnosti in estetiki niso prikazovali na sceni, je zgrešena. Stražnik, ki bi moral z vsem razumevanjem in obzirnostjo poročati o tragičnih usodah Antigone, Haimona in Evridike, je postal v Grünovi zamisli glasnik ljudstva, ki je prizadet le, kadar mu gre za lastno kožo, in komičen, naravnost ciničen, kadar poroča o usodah junakov. To naj bi bil nekakšen Shakespearov grobar ali norec, a pri Shakespearu so te osebe le komentatorji, nikoli pa ne informatorji o tragičnem, pretresujočem razpletu. Zato je s prizadevnostjo naštudirana vloga Toneta Terpina žal zbledela in skalila ubranost predstave, pomeni korak vstran ob lepem napredku, ki ga sicer kaže uprizoritev. (5)

Tudi Bert Zavodnik je v Celjskem tedniku na podoben način pohvalil »prizadevnost« Toneta Terpina, a obenem okrcal karakterne smernice njegove vloge v razmerju do izvirnega konteksta: »Tone Terpin se nam je v Antigoni prvič predstavil in je v svoji vlogi predočil sodobnosti človeško najbližji lik, lepo in razumljivo je govoril tekst, bil pa je preveč lizunski za grškega vojščaka. Samo predstavljajte si, kaj bi bilo z vojščakom v antiki, ki bi se v strahu valjal pred nogami poveljnika v času peloponeških vojska« (3). Zavodnika je prepričal Albin Penko v vlogi Teiresiasa, glavna igralca pa ne: »Ne samo kot prikazen, ampak tudi kot vedeževalski govornik, je bil najbolj sugestivna osebnost v predstavi Penko. Njegov nastop je tudi režijsko najbolj domišljen in učinkovit. [...] Janez Škof je samodrštvo tebenskega samozvanca predstavil predvsem z glasom, ki pa je postal na mnogih mestih prekričav. Zelo so trpeli predvsem prizori z Antigono, ko je bilo njuno vpitje že kar neokusno« (prav tam). Grünovo režijo, ki ji je sicer namenil manj pozornosti kot igralcem, je Zavodnik označil za ne povsem uspeli »eksperiment antike«: »Režiser ni ostal v Antiki in ni stopil v sedanost kakor Bertolt Brecht. Sledil je nagibu človečanskega in je predstavil simbole. [...] Celjska Antigona [...] je po svoje približala bajeslovni svet Helade, bila pa je vendarle bolj bajka o bajki, poskus, ki ni pričaral vrtoglavih strasti Sofoklejevih značajev, ki so v celjski predstavi postali simbolizirane osebnosti preteklosti v sodobnih očeh« (prav tam).

Intermezzo: Smole

Leta 1960 je bila prvič uprizorjena *Antigona* Dominika Smoleta, domiselna moderna reinterpretacija antigonskega mita, ki sicer veliko dolguje znamenitemu sorodnemu podvigu Jeana Anouilha, a se od njega v ključnih vsebinskih pa tudi estetskih vidikih bistveno razlikuje (ima pa nekatere zanimive skupne točke z drugimi evropskimi

povojnimi deli z antigonsko snovjo; prim. Jensterle Doležal). Poleg osrednje izvirne zamisli, Antigone odsotnosti, Smoletovo dramo najmočneje zaznamuje mojstrski pesniški jezik, zaradi katerega je pomembno vplivala na poznejši razvoj bogate slovenske tradicije poetične drame (gl. Troha). Njena odmevnost je bila poleg umetniške prepričljivosti povezana tudi z drznimi, a izrazito hermetičnimi političnimi konotacijami, v katerih so številni bralci prepoznali kritiko ideološke podstatii jugoslovanskega režima in alegorično zastavitev vprašanja povojnih pobojev. *Antigona* je bila tako rekoč v trenutku kanonizirana in prepoznana kot ena najboljših slovenskih dram vseh časov. V naslednjih dveh desetletjih, z novim zagonom v osemdesetih, lahko govorimo o pravi eksploziji njenih interpretacij; nobeno slovensko literarno delo, ki je nastalo po drugi svetovni vojni, ni bilo deležno primerljive literarnokritične, literarnozgodovinske in filozofske pozornosti (gl. Schmidt).

Tudi njena prezenca na gledaliških odrih v tem obdobju – onkraj Cankarjeve dramatike – nima resnega slovenskega konkurenta. Po legendarni krstni uprizoritvi Odra 57 pod režijskim vodstvom Francija Križaja sta konec istega leta sledili še dve uprizoritvi, v mariborski Drami v režiji Mirana Herzoga in v ljubljanski Drami v režiji Slavka Jana. Na začetku sedemdesetih jo je v istem gledališču režiral Mile Korun, v osemdesetih pa so sledile še tri profesionalne uprizoritve: leta 1983 v Mestnem gledališču ljubljanskem v (ponovni) Križajevi režiji, leta 1987 v ljubljanski Drami v režiji Mete Hočevar in ne nazadnje še leta 1988 v Prešernovem gledališču Kranj v režiji Matjaža Zupančiča.

1973: SLG Celje

Po štirih uprizoritvah Smoletove *Antigone* v desetletju po njenem nastanku se je najbrž marsikdo vprašal, ali bomo na slovenskih odrih sploh še kdaj videli Sofoklejevo. To dilemo je leta 1973 razrešil kar prvi režiser Smoletove *Antigone*, Franci Križaj, ki je postavil četrto slovensko uprizoritev te grške tragedije, drugo povojno, drugo v Slovenskem ljudskem gledališču Celje in prvo v novem prevodu Kajetana Gantarja, ki je vse do danes ostal standardni prevod. Kot je zapisal dramaturg Janez Žmavc, je bilo osnovno vprašanje celjske uprizoritve, »ali naj Antigono idealiziramo v smislu nam tuje rekonstrukcije antičnega gledališča – ali pa naj jo igramo angažirano v smislu sodobnega aktualnega teatra. Poznamo nekaj aktualizacij, ki pa so v bistvu delale silo Sofoklu. In docela jasno je, da tudi ne moremo obnoviti njene prapodobne – kakor tudi bi bila naša želja in kakor tudi smo si skušali približati definicije o izvoru njene tragičnosti« (9). France Vurnik je v Dnevniku pozdravil Gantarjev prevod, zadržano pohvalil Križajev pristop in igro Marjance Krošl (*Antigona*), ni pa ga prepričal Stanko Potisk, ki naj bi kot Kreon »začel na previsokem tonu, tako da nadaljnjim izrazitim stopnjevanjem skorajda ni bil več kos« (4).

Andrej Inkret je igralske kvalitete protagonistov videl v drugačnem razmerju: »Antigona (Marjanca Krošlova), enako dosledna [kot Potisk v vlogi Kreonta], žal pa ne toliko ostra, intenzivna in nevarna« (4). Režija ga ni povsem prepričala: »Križaj je gradil svojo predstavo na koherentnem razboru Sofoklove tragedije, hkrati pa z voljo po vizualnih učinkih, denimo na poeziji mizanscenskih grupacij in prehodov. Zdi se, da mu je to uspevalo najbolj v prvem delu uprizoritve; v drugem delu se je kombinacija med zaostrovanjem dramatičnega konflikta in uglajenostjo mizanscenskih razrešitev posrečila v manjši meri ter je prevladal dekorativni element« (prav tam). Tudi Inkret je navdušeno pozdravil Gantarjev prevod, »gledališko uporabnejši, ostrejši in bolj dinamičen od starejše transkripcije dr. Antona Sovreta« (prav tam).

Za Lojzeta Smaska, kritika Večera, je ključ do uspešne uprizoritve Sofoklejeve tragedije prepoznanje tega, da konflikt med Antigono in Kreontom ni konflikt med brezgrajno junakinjo in demonskim zlobcem: »[Križaj] je šel v to, po mojem edino pravilno smer. Kreona si ni zamislil kot črno hudobo, Antigone ni risal kot svetlo, bleščečo borko proti nasilju. Vso stvar je nekoliko (življenjsko) relativiziral (kot jo je tudi Sofokles ustvaril – le kasnejše dobe so, po potrebi, absolutizirale sedaj eno, drugič drugo plat)« (4). Je pa tudi Smasek izrazil določene pomisleke glede mizanscene (»Kar je motilo, so bili le nekateri ‚lepi‘ premiki odrske množice brez prave notranje izpovedne nuje«) in upodobitve Antigone (»zelo skrbno, zelo lepo in tudi smiselno, vendar le nekoliko preveč klišejsko tragedizirajoče, s premalo pravega puntarskega žara in besa«, prav tam).

Tudi Janez Erklavec je v Novem tedniku kritično izpostavil igro Marjanca Krošl (»preurna v besedi in prehodih [...]. tako da se je gibala že na robu rutine«), pohvalil pa je Potiska, Boruta Alujeviča v »posrečeni« vlogi Haimona in »poživljajoč« nastop Janeza Bermeža v vlogi Glasnika (7). O režiji Erklavec pove, da »ni bila novatorska« in da je bila »vsa pozornost posvečena tekstu in dikciji«, »žal pa ni bilo zadoščeno vizualnim zahtevam. Scena je bila nekam monotona z dvema podijema in sedmimi vertikalnimi ploskvami [delo scenografa Avgusta Lavrenčiča], [...] umazano rdeča barva [pa] se je nekam neubrano stapljala s temno barvo plaščev tebanskih starcev [delo kostumografinje Mije Jarc]« (prav tam).

Sledila je skoraj štiridesetletna odsotnost Sofoklejeve *Antigone* s slovenskih poklicnih odrov (v tem obdobju zunaj profesionalnih gledališč najdemo le tri omembe vredne uprizoritve: dvakrat je šlo za študijsko predstavo – režiser Jernej Lorenci je z njo diplomiral leta 1996, režiserka Renata Vidič pa leta 2010 – in enkrat za ljubiteljsko uprizoritev, ki jo je v sezoni 2000/2001 na odru Šentjakobskega gledališča režirala Branka Bezeljak Glazer). To nenavadno dolgo prekinitev gre najbrž pripisati temu,

da so Sofoklejevi junakinji žaromete ukradle mlajše – in domačnejše – soimenjakinje, v prvi vrsti seveda Smoletova *Antigona*, ki je v tem času utrdila status ene najbolj cenjenih slovenskih dram. V obdobju odsotnosti Sofoklejeve *Antigone* je bila Smoletova na slovenskih poklicnih odrih uprizorjena štirikrat, *Kreontova Antigona* hrvaškega dramatika Mira Gavrana dvakrat, premiero je doživela tudi *Antigona* Dušana Jovanovića, slovensko krstno uprizoritev pa še *Antigona v New Yorku* poljskega dramatika Janusza Głowackega.

2011: SLG Celje

Leta 2011 je občinstvo vendarle dočakalo tudi vrnitev starogrške vzornice naštetih modernih *Antigon*, na oder Slovenskega ljudskega gledališča jo je postavila srbska režiserka Anđelka Nikolić. Zanimivo, to je bila že tretja uprizoritev Sofoklejeve *Antigone* v tem gledališču, ki je bila obenem tudi (še)le tretja slovenska uprizoritev po drugi svetovni vojni. Skratka, od leta 1939 do leta 2013 (ko *Antigono* prvič v isti sezoni na spored uvrstita dve slovenski gledališči, MGL in LGL) je antično *Antigono* pri nas uprizarjalo le celjsko SLG, ki tudi ni uprizarjalo nobene druge *Antigone*, z izjemo Gavranove leta 2002, tako da lahko govorimo o res fascinantni zvestobi tega gledališča obravnavani Sofoklejevi tragediji.

A. Nikolić je svoj projekt zastavila eklektično, s številnimi anahronističnimi elementi v kostumografiji in scenografiji ter z izvirnim potenciranjem komičnih nastavkov tragedije, tako da je uprizoritev žanrsko kategorizirala celo kot »tragično farso« (le kaj bi si o tem mislila Stanka Godnič, ki je tako ostro obračunala s komičnimi ekskurzi prve celjske uprizoritve?) Peter Rak je za Delo napisal pozitivno kritiko uprizoritve in jo imenoval za »vzorčno Antigono« z »jasno profilirano režisersko vizijo«:

Natančno teoretično razgrajen koncept, ki ohranja vzvišenost in deloma tudi patos originalne dikcije, vendar v žlahtnem pomenu, torej brez potencirane patetike, je [...] izpeljan precizno, ob tem pa so izjemno domišljeni vsi elementi, od scenografije do kostumografije, ki kljub na prvi pogled povsem nekompatibilnemu eklekticismu učinkujejo presenetljivo harmonično z duhom predstave. Levji delež priprav je režiserka očitno opravila že pred pričetkom vaj, sem sodi predvsem zelo tehtna razpršenost nosilcev dogajanja na odru.

Pohvalil je tudi »zelo dobre igralske kreacije«:

Pia Zemljič kot Antigona sicer poseblja navidezno vzvišenost moralnih načel, vendar je v ozadju slutiti tudi napuh in ošabno žrtvovanje za ideale, pa četudi to pomeni propad tako zanjo kot za njene bližnje. Tudi Renato Jenček kot Kreon je vse prej kot suveren vladar, v svoji avtoritarni vlogi, v kateri se je nepričakovano znašel, deluje obenem napihnjeno in nebojgleno, kot edini vzvod za vzpostavitev avtoritete izbere

nesmiselno krute odločitve, pri katerih trmasto vztraja do bridkega konca. Vendar vsa ta večplastnost nikakor ne zvedeni v danes tako popularnem relativiziranju, ki gledalca vedno znova pusti frustriranega in v dvomu, gre zgolj za odtenke, ki previdno, vendar dovolj opazno na paletu ob črni in beli vnašajo še druge barve.

Nika Leskovšek, kritičarka Dnevnika, je uprizoritvi namenila nekaj splošnih pohval – »to je študiotna in v ideji natančna postavitev, tudi igralsko odločna in z znatno mero ustvarjalne prizadevnosti in zavzetosti« – njen žanrski eklekticism pa je ni povsem prepričal:

Tok predstave je faktično in precej linearno odmerjen z enakomernim ritmom, slikanje nepremakljivega, do zadušljivosti skoncentriranega ozračja je omniprezentno, kasneje pa iz tega samozadostnega vakuuma nekoliko vzgibano z nekaj poetičnimi tujki: poskusi humornih vložkov in hojo po didaktičnem živcu občinstva, ki pa funkcionirajo parcialno, v lokalnem dometu, ne v vezavi na celoto ali diahroni potek. V splošnem zato v gledališki manifestaciji ideje zmanjka neki bazični ton v kontinuiteti ali še prej – konsekvencnost uprizoritve.

Po mnenju Leskovškove je v tej postavitvi *Antigone*, ki se nahaja »nekje med postkataklizmično futuristično podobo in arheološkimi izkopaninami izginule civilizacije«, v »vrednostno dvoumno razpadajočem danes«, »atmosfersko in interpretacijsko odločilno vlogo odigrala scenografija Vesne Štrbac z nepremičnimi masivnimi kubusi, ki se v ozadju nadaljujejo v iluzionistično tapeto labirintskega antičnega mesteca«.

2013: MGL in LGL

Leta 2013 je režiserka Ira Ratej v Mestnem gledališču ljubljanskem postavila bralno uprizoritev Sofoklejeve *Antigone*; brali so Judita Zidar (*Antigona*), Mirjam Korbar Žlajpah (*Ismena*), Boris Ostan (*Kreon*), Nika Rozman, Boris Kerč, Janez Starina, Tanja Dimitrievska, Bernarda Oman in Marko Simčič (k. g.), lektorica pa je bila Maja Cerar. (Naslednje leto je I. Ratej v MGL postavila tudi Smoletovo *Antigono*, prav tako kot bralno uprizoritev; M. Korbar Žlajpah je »ponovno« igrala *Ismeno*). Uprizoritev je bila v prvi vrsti namenjena slepim in slabovidnim, zato je imela nekatere edinstvene posebnosti: ob začetku je režiserka Ira Ratej vsakega igralca najavila in ga predstavila, igralci pa so ob prihodu na oder pozdravili občinstvo; tekst je bil občutno skrajšan, tako da je celotna uprizoritev trajala manj kot uro; ob najbolj dramatičnih, glasnih trenutkih uprizoritve pa so – to ni bilo načrtovano – zvočni atmosferi ščepec posebnih učinkov dodali tudi psi vodniki, ki so v dvorani spremljali svoje lastnike.

Obiskovalci so bili, po poročanju Petre Grujičić v *Delu*, navdušeni nad konceptom. Sabini – njen pes vodnik Baron je Kreontov prepir s Hajmonom poskušal ustaviti

z glasnim laježem – so se zdele prilagoditve smiselne in dobrodošle: »Pri običajni predstavi si moraš veliko predstavljati. Slišiš korake, premikanje stolov, šelestenje oblek in moraš sklepati, kaj se na odru dogaja. Pri bralni predstavi vseh teh zvokov ni, zato se lahko osredotočiš le na tekst.« Tomaž Wraber, tedanji predsednik Zveze društev slepih in slabovidnih, pa je po drugi strani opozoril, da ima tovrsten koncept posebnih predstav lahko tudi določene negativne učinke, ki poglobljajo segregacijo in diskriminacijo, ter da bi bilo bolj smiselno napore usmerjati v to, da bi bilo čim več običajnih uprizoritev s pomočjo posebnih tehničnih orodij – npr. s slušalkami z avdiodeskripcijo ali z zvočnim opisom slike – primernih tudi za slepe in slabovidne.

Istega leta, a že naslednjo sezono, je *Antigono* v Lutkovnem gledališču Ljubljana režiral Marko Čeh. Glavni lutkovni element uprizoritve je bil Kreon, nekakšna robotska kreature z radijsko glavo in ozvočenim odmevajočim glasom, ki naj bi s svojo podobo nosila sporočilo, »da Kreon ni človek iz mesa in krvi, ampak vseprisotna, predvsem pa neomajna oblast«. Poleg aktualnih političnih navezav je tudi Čeh – predvsem s pomočjo dodanih anahronističnih replik (npr. »uniči mi avto, da bom dobil denar od zavarovalnice« in »vrzi me iz nebotičnika, da bom na prvih straneh rumenih časopisov«) – raziskoval komične plasti antigonskega mita. V intervjuju z Zalo Dobovšek je povedal, da mu področje antične drame pomeni svojevrstno umetniško svobodo: »Meni je klasika, še posebno grška, perfektna, ker se mi zdi izziv, kako uprizoriti, zrežirati zgodbo, ki jo nekdo že pozna, že ve, kakšen je njen konec. To pomeni, da si lahko znotraj dogajanja privoščiš, kar hočeš! Če vsi vemo, kaj se bo zgodilo, potem res lahko poveš potek zgodbe na svoj način« (21). Čeh je igralki Asji Kahrmanović inventivno dodelil kar tri moške like (Tejrezias, stražar in glasnik). Ana Hribar, ki je igrala Antigono, je za medije povedala, da moderni odmev antigonskega upora vidi v žvižgaškem razkritju Edwarda Snowdna, ki je bil tisto leto ena osrednjih političnih tem, novodobni kreontski lik pa zato v Baracku Obami, tedanjemu ameriškemu predsedniku (STA).

2017: SNG Drama Ljubljana

Tudi recepcijo *Antigone* v SNG Drama Ljubljana pod taktirko Eduarda Milerja leta 2017 – gre za prvo uprizoritev te tragedije v ljubljanski Drami po skoraj osemdesetih letih – so zaznamovale povezave z aktualnimi političnimi dogodki, najbolj eksplicitno z evropsko begunsko krizo. Ta je sicer vrhunec doživela že konec leta 2015, a je v letu 2017 – skupaj s povezanimi geopolitičnimi žarišči, v prvi vrsti z vojno v Siriji – še predstavljala eno od osrednjih vprašanj slovenskega (in širšega evropskega) političnega diskurza in kulturne refleksije, tudi gledališke. Antigoninega begunstva se je dotaknila Svetlana Slapšak v gledališkem listu (17), Irena Štaudohar je v svojem eseju o Milerjevi uprizoritvi kot tipično sodobno antigonsko situacijo izpostavila kazenski pregon Dancev, ki so ob začetku krize iz človekoljubnih vzgibov priskočili na pomoč beguncem.

Središčno vlogo v Milerjevi viziji je imela glasba. Njen avtor in izvajalec Damir Avdić je v Slovenijo prišel kot begunec; iz Bosne je pobegnil v času vojnih spopadov v devetdesetih letih. Njegovi mračni songi – ki so izrinili Sofoklejev zbor – so spletli zvočno surovo in kričečo, a v simbolnem, pesniškem smislu subtilno povezavo med dogajanjem na odru in sodobnimi vojnimi tragedijami, pa tudi med preteklimi (po)vojnimi ranami slovenskega in jugoslovanskega prostora. Tej pankovsko intonirani zvočni kulisi so svoje dodali tudi igralci, ki so besedilo podajali izrazito agresivno, obenem pa so bili tudi glasno ozvočeni. Tej zvočni nasičenosti sta sicer po eni strani primat prepustila izpraznjen oder in minimalistična kostumografija, po drugi strani pa je bilo občinstvo tudi na vizualnem področju deležno nekaj bliskovitih zasičenj čutnega spektra prek impozantnih videoprojkcij Ateja Tutte.

Milerjeva *Antigona* je vsekakor pritegnila s svojo energičnostjo in udarnostjo, ki sta povsem edinstveni v slovenski zgodovini uprizarjanja te tragedije, do neke mere pa tudi v mednarodnem horizontu njenih poustvarjanj. Vseeno se je v tej uravnilovki dinamike govornih registrov, kjer je bilo vse od zarotniškega šepeta do srditega besednega dvoboja podano v primerljivo silovitem tonu, marsikaj tudi izgubilo, predvsem subtilne, a pogosto ključne nianse Sofoklejevega dramskega stopnjevanja. Ta očitek je bil tudi eden od najpogosteje izraženih kritičnih pomislekov glede Milerjeve uprizoritve na študentskem kritičnem seminarju, ki smo ga tisto leto na Oddelku za primerjalno književnost ljubljanske Filozofske fakultete posvetili *Antigoni*.

Gledališke kritičarke osrednjih slovenskih medijev niso delile teh pomislekov. Pogojno, brez izrazite vrednostne sodbe, je vidik okrnjene dinamike zaznala le Lejla Švabič v svoji kritiki za RTV: »Tokratno branje Antigone vse like dodatno osami, jih postavi za mikrofona in vsakega posebej postavi na svoj pol, kar krepi zaverovanost Antigone v samo sebe, pa tudi zaverovanost Kreona v samega sebe. Vsak izza svojega mikrofona pač ne moreta najti skupnega jezika, sploh če v ozadju bučijo rezki zvoki Avdićeve kitare in odmevajo songi, ki komentirajo besedilo in odpirajo nova vprašanja.« Sicer pa je v kritiški recepciji prevladovalo izrazito navdušenje nad praktično vsemi vidiki uprizoritve. Zala Dobovšek ji je v Dnevniku namenila pet od petih zvezdic in zapisala: »Predstava je ujela izvrsten (družbeni) trenutek, zato se v njej nabira temačno nelagodje, ki ga je nemogoče vnaprej zrežirati in vznikne izključno kot odraz skupnosti z občinstvom. Predstava je fina, njen navdih (politična situacija sveta) porazen.« Tudi Nika Arhar, kritičarka Dela, jo je ocenila pozitivno:

Redkokdaj besede iz klasičnega teksta zazvenijo tako sodobno in aktualno kot v dramaturško-režijski zasnovi Žanine Mirčevske in Eduarda Milerja (ter izvedbi igralske sedmerice!), ki Sofoklovo Antigono in njen družbenočasovni kontekst prebere na novo in jo postavi s precizno naglašeni poudarki, da v njih ugledamo vznemirljiv razmislek

o našem tu in zdaj. [...] Uprizoritev vse odrske elemente zajame v čvrsto in kompleksno obravnavo predlogov, ki zarisuje različne plasti, z jasno usmeritvijo in odprtimi, intrigantnimi implikacijami.

Kritičarke so pohvalile tako Nino Ivanišin v vlogi Antigone kot Jurija Zrnca v vlogi Kreonta, najodločnejše Zala Dobovšek:

Nina Ivanišin trdno zavzame položaj in lik Antigone – neke iz drobovja izvija doneč glas, ga skupaj z zabodenim pogledom uperja v občinstvo in še dlje, v svet –, ki ni samo psihološko izdelan, učinkuje že kot poosebljen in nad dogajanje povzdignjen revolt, ves čas poln in s sočasno, neprekinjeno izraznostjo dikcije, giba in nabite energije. V oblastni interpretaciji ji tik za petami stoji Jurij Zrnc kot Kreon, kompaktno izklesan lik, ki navdušuje z dosledno izpeljano vlogo in nam prav zato sočasno vzbuja odpor in prezir do njegove »poglavarške« oholosti ter odsotnosti posluha do drugih, kaj šele žensk.

Obilo kritičskih komplimentov sta bili deležni tudi Saša Pavček v vlogi Teiresiasa in Milerjeva »angažiranost proti spolni determiniranosti« (prav tam) v odločitvi, da to moško vlogo nameni igralki (spomnimo, gre za že drugo slovensko igralko v tej vlogi). Daleč največ pohval pa je bil deležen avtorski prispevek Damirja Avdića, v katerem so kritiki videli ključni presežek te uprizoritve. Njegovi songi »nam sporočajo, tudi zaradi dejstva, da je Damir Avdić v Slovenijo prišel kot begunec iz Tuzle, da vojna vedno na pot pošlje bežeče ljudi, ki zgolj iščejo zavetje drugje. Ta podton se čez uprizoritev razlega glasneje kot glasba in se z neverjetno aktualnostjo zareže v gledalca. Antigona nenadoma postane precej bolj aktualna borka, kot smo je vajeni,« je zapisala Lejla Švabič. Po mnenju Irene Štaudohar pa Avdić v Milerjevi *Antigoni* »ni le nekdo, ki komentira, ampak se včasih splazi tik pod kožo Antigone in postane njena zavest, njen dvom, infuzija njene moči«.

Zaključek

Sprehodili smo se čez več kot stoletno zgodovino uprizarjanja Sofoklejeve *Antigone* na slovenskih poklicnih odrih. Po nerodnem prvem poskusu Hinka Nučiča v ljubljanskem Gledališču je okus popravila izvrstno sprejeta druga ljubljanska predvojna uprizoritev v režiji Frana Lipaha. Recepcijo *Antigone* v širšem jugoslovanskem prostoru v desetletju po vojni je zaznamovala izjemno uspešna beograjska uprizoritev, ki sta jo režirala Tomislav Tanhofer in Miroslav Belović, za nadaljnji razvoj (ambivalentnega) odnosa do mita o Antigoni na Slovenskem – tako v dramski in gledališki kot tudi v filozofski recepciji – pa je bila ključna tudi literarna posvojitve tega mita med slovensko emigracijo v Argentini pri soočanju s travmo povojnih pobojev. Tretja slovenska uprizoritev, prva povojna, v režiji Herberta Grüna v SLG Celje, je bila dramaturško in estetsko sicer natančno preiščena, a je njen odrski rezultat kritikom vseeno pustil

izrazito mešane vtise. Sledilo je obdobje vzpona in vladavine *Antigone* Dominika Smoleta, ki je z rahlo pomočjo svojih »vrstnic«, drugih sodobnih *Antigon*, za pol stoletja na intriganten način izrinila Sofoklejevo istoimensko tragedijo s slovenskih poklicnih odrov, z eno pomembno izjemo: SLG Celje je vse do leta 2013 ohranilo status edinega gledališča, ki jo je uprizarjalo v povojnem obdobju; drugič leta 1973 v srednje dobro sprejeti postavitvi Francija Križaja – sicer tudi režiserja krstne in pete uprizoritve Smoletove *Antigone* – in tretjič leta 2011 v kritiško cenjeni interpretaciji srbske režiserke Anđelke Nikolić, ki jo je zaznamoval estetsko anahronističen in žanrsko fluiden pristop k izvorniku.

Ta uprizoritev stoji na začetku gledališkega desetletja, pri katerem lahko govorimo o svojevrstnem slovenskem preporedu Sofoklejeve *Antigone*: štiri profesionalne uprizoritve v šestih letih so izenačile število preteklih uprizoritev v skoraj stoletnem obdobju. Leta 2013 je Ira Ratej v MGL postavila bralno uprizoritev z inkluzivnim poslanstvom, s približanjem tega dela slepim in slabovidnim; istega leta je Marko Čeh v LGL režiral *Antigono* z lutkovnimi elementi, ki je z eksperimentalnim entuziazmom lovila ravnotežje med komično distanco in zavzetim aktivizmom; leta 2017 pa se je Sofoklejeva tragedija v velikem slogu vrnila še na oder SNG Drama Ljubljana, kjer je več kot stoletje prej začela svojo slovensko pot; projekt režiserja Eduarda Milerja je, tudi po zaslugi energične igre Nine Ivanišin in Jurija Zrnca ter udarne glasbe Damirja Avdića, navdušil kritike.

Orisani gledališki entuziazem je v tem desetletju spremljala in dopolnjevala tudi bogata recepcija Sofoklejeve *Antigone* na filološkem, filozofskem in literarnokritičnem področju. Obenem pa je za njeno daljnosežno relevanco v slovenskem gledališču pomembno tudi to, da je antična *Antigona* v tem desetletju navdihnila širok spekter odrskih projektov, ki jih ne moremo umestiti niti v obravnavano tradicijo uprizarjanja tega dela niti (vsaj ne brez resnih pomislekov) v tradicijo uprizarjanja modernih dramskih poustvarjanj mita o Antigoni, kakršnim je v mednarodnem horizontu smernice načrtal Jean Anouilh, v slovenskem pa Smole.

Med tovrstne heterodoksne projekte sodijo filozofsko-performativno delo Matjaža Bergerja *Marina Abramović ali kako sem izgubil pot do Antigone* v koprodukciji Anton Podbevšek Teatra in SNG Drama Ljubljana iz leta 2014; interaktivna sonorična predstava *Pavana za Antigono* v režiji Hanne Preuss in produkciji Centra sonoričnih umetnosti Vodnikova domačija iz istega leta; (retro)futuristična predstava *EKSCENTRIK :: nenehna Antigona* v režiji Dragana Živadinova ter produkciji Zavoda Delak (Osmo/za) iz leta 2017; pa tudi *Staging a Play: Antigona*, monoperformans koreografa Matije Ferlina v Stari mestni elektrarni leto pozneje. Poseben primer v tem (re)interpretativnem vrenju predstavlja dramsko delo Slavoj Žižka *Trojno življenje Antigone*, ki ga je krstno uprizoril Matjaž Berger v Anton Podbevšek Teatru leta 2017.

Žižkovo *Trojno življenje* je izrazito ponesrečen poskus metadramskega obračuna s Sofoklejevim delom, bizaren kolaž *Antigone* z infantilnimi posegi v tekst, ki nas najprej poskušajo prepričati, da se v jedru izvirnika nahaja etično-politična zabloda, nato pa jo želijo še rokohitrsko popraviti (za podrobno analizo tega projekta gl. Kocijančič »Kreontova«). Bergerjeva režija je iztržila največ, kar je lahko, pri čemer je bil seveda ključen Sofoklejev, ne Žižkov tekst; v tem smislu gre za gledališki dogodek, ki ga je izrazito težko vrednotiti, kajti z izjemnimi prispevki prvovrstne igralske zasedbe (Petra Govc, Klara Kastelec, Pavle Ravnohrib, Jana Menger, Joseph Nzobandora, Janez Hočevnar, Aleš Valič, Borut Veselko in Lana Voljč) pa tudi z določenimi Bergerjevimi inovativnimi odrskimi prijemi je pravzaprav nakazal možnost izvrstne uprizoritve Sofoklejeve *Antigone*, ki pa se nam je žal prikazala le v fragmentih, izoliranih in iznakaženih z okvirom šarlatanskega dramskega postopka.

V času tega fascinantnega izbruha gledaliških interpretacij in eksperimentalnih permutacij Sofoklejeve *Antigone* lahko opazimo tudi nek drug pomenljiv fenomen, ki potrjuje naše prejšnje spekulacije o programskem konkuriranju starogrške tragedije in njenih modernih dramskih soimenjakinj: Smoletova *Antigona*, ki še vedno uživa status ene od najboljših slovenskih dram vseh časov, je potem, ko je tri desetletja, od začetka šestdesetih do konca osemdesetih let, predstavljala programsko stalnico slovenskih poklicnih odrov, z njih v zadnjih treh desetletjih (z eno samo izjemo, režijo Andreja Jake Vojevca v Drami SNG Maribor leta 2010) povsem izginila. Eno od najintrigantnejših vprašanj glede odrske recepcije Sofoklejeve *Antigone* je zato tudi to, v kakšnem uprizoritvenem razmerju se bosta ti deli, ki sta – vsako na svoj edinstveni način – tako usodno zaznamovali našo kulturno zgodovino, nahajali v gledališkem stoletju, ki je tu in pred nami.

Dodatek 1: Seznam uprizoritev Sofoklejeve *Antigone* na slovenskih poklicnih odrih, 1912–2017

SNG Drama Ljubljana (Deželno gledališče v Ljubljani), premiera: 9. 1. 1912, režiser: Hinko Nučič.

SNG Drama Ljubljana (Narodno gledališče v Ljubljani), premiera: 21. 10. 1939, režiser: Fran Lipah.

Slovensko ljudsko gledališče Celje, premiera: 19. 9. 1956, režiser: Herbert Grün.

Slovensko ljudsko gledališče Celje, premiera: 20. 4. 1973, režiser: Franci Križaj.

Slovensko ljudsko gledališče Celje, premiera: 18. 3. 2011, režiserka: Anđelka Nikolić.

Mestno gledališče ljubljansko, premiera: 29. 1. 2013, režiserka: Ira Ratej.

Lutkovno gledališče Ljubljana, premiera: 26. 9. 2013, režiser: Marko Čeh.

SNG Drama Ljubljana, premiera: 28. 1. 2017, režiser: Eduard Miler.

Dodatek 2: Novejše *Antigone* na slovenskih odrih, 1960–2018

Dominik Smole, *Antigona*, Oder 57, premiera: 8. 4. 1960, režiser: Franci Križaj.

Dominik Smole, *Antigona*, Drama SNG Maribor, premiera: 5. 11. 1960, režiser: Miran Herzog.

Dominik Smole, *Antigona*, SNG Drama Ljubljana, premiera: 25. 12. 1960, režiser: Slavko Jan.

Dominik Smole, *Antigona*, Slovensko stalno gledališče Trst, premiera: 6. 3. 1971, režiser: Mile Korun.

Dominik Smole, *Antigona*, Mestno gledališče ljubljansko, premiera: 18. 1. 1983, režiser: Franci Križaj.

Miro Gavran, *Kreontova Antigona*, Drama SNG Maribor, premiera: 14. 12. 1985, režiser: Marjan Bevk.

Dominik Smole, *Antigona*, SNG Drama Ljubljana, premiera: 13. 10. 1987, režiserka: Meta Hočever.

Dominik Smole, *Antigona*, Prešernovo gledališče Kranj, premiera: 24. 2. 1988, režiser: Matjaž Zupančič.

Dušan Jovanović, *Antigona*, SNG Drama Ljubljana, premiera: 15. 10. 1993, režiserka: Meta Hočever.

Janusz Głowacki, *Antigona v New Yorku*, Prešernovo gledališče Kranj, premiera: 8. 9. 2001, režiserka: Mateja Koležnik.

Miro Gavran, *Kreontova Antigona; Ljubezni Georga Washingtona*, Slovensko ljudsko

gledališče Celje, premiera: 16. 9. 2002, režiser: Marjan Bevk.

Dominik Smole, *Antigona*, Drama SNG Maribor, premiera: 24. 9. 2010, režiser: Andrej Jaka Vojevec.

Marina Abramović ali kako sem izgubil pot do Antigone, SNG Drama Ljubljana, Anton Podbevšek Teater, premiera: 10. 4. 2014, režiser: Matjaž Berger.

Pavana za Antigono, Center sonoričnih umetnosti Vodnikova domačija, premiera: 15. 9. 2014, režiserka: Hanna Preuss.

Dominik Smole, *Antigona*, Mestno gledališče ljubljansko, premiera: 23. 9. 2014, režiserka: Ira Ratej.

Slavoj Žižek, *Trojno življenje Antigone*, Anton Podbevšek Teater, premiera: 11. 4. 2017, režiser: Matjaž Berger.

EKSCENTRIK :: nenehna Antigona, Zavod Delak, Osmo/za, premiera: 10. 12. 2017, režiser: Dragan Živadinov.

Staging a Play: Antigona, Produkcija Emanat, Stara mestna elektrarna – Elektro Ljubljana, premiera: 23. 6. 2018, idejna zasnova in koreografija: Matija Ferlin.

Literatura

- Alfieri, Vittorio. *Antigona*. Prevedel Jožef Križman, J. M. Pajk, 1875.
- Arhar, Nika. »Ocenjujemo: Antigona.« *Delo*, 30. jan. 2017, old.delo.si/kultura/ocene/ocenjujemo-antigona.html. Dostop 6. jan. 2022.
- Cairns, Douglas. *Sophocles: Antigone*. Bloomsbury, 2016.
- Debeljak, Tine (Jeremija Kalin). *Velika črna maša za pobite Slovence*. Založba Svobodne Slovenije, 1949.
- Dobovšek, Zala. »Kritika predstave Antigona: Svet, ki izgublja barve.« *Dnevnik*, 31. jan. 2017, www.dnevnik.si/1042761386. Dostop 6. jan. 2022.
- . »Ne igrati, pripovedovati zgodbo.« *Pogledi*, 9. dec. 2015, str. 21.
- Erklavec, Janez. »Sofokles: Antigona.« *Novi tednik*, 10. maj 1973, str. 7.
- Gantar, Kajetan, in Brane Senegačnik. *Sofoklejeva Antigona v prevodu Ivana Hribovska*. Družina, 2014.
- Godnič, Stanka. »Korak naprej ali korak vstran.« *Slovenski poročevalec*, 26. sep. 1956, str. 5.
- Grujičić, Petra. »Bralne predstave v MGL.« *Delo*, 19. 2. 2013, old.delo.si/druzba/panorama/bralne-predstave-v-mgl.html. Dostop 6. jan. 2022.
- Grün, Herbert. »Ob naši ‚Antigoni‘.« *Gledališki list SLG Celje*, letn. 11, št. 1, 1957, str. 1–2.
- Inkret, Andrej. »Nova‘ Antigona.« *Delo*, 22. apr. 1973, str. 4.
- Jarc, Miran. *Zbrano delo III*. Uredil Drago Bajt, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015.
- Jensterle Doležal, Alenka. *Mit o Antigoni v zahodno- in južnoslovanskih dramatikah sredi 20. stoletja*. Slovenska matica, 2004.
- Kocijančič, Matic. »Kdo ni pokopal Polinejka? Skrivnost dvojnega pokopa v Sofoklejevi Antigoni.« *Primerjalna književnost*, letn. 41, št. 1, 2018, str. 9–27.
- . »Kreontova nova oblačila. Žižkova interpretacija Sofoklejeve Antigone.« *Primerjalna književnost*, letn. 40, št. 1, 2017, str. 135–149.
- Koren, Evald. »Antični mit in slovenska zgodovina. Mirana Jarca prolog k tragediji Vaška Antigona.« *Obdobje socialnega realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, FF, Znanstveni inštitut, 1987, str. 373–381.
- . »Antigona v slovenski literaturi: situacija ali junakinja?«. *Primerjalna književnost*, letn. 9, št. 1, 1986, str. 27–31.
- . »L'Antigone dans la littérature slovène: situation ou héroïne?« *Acta neophilologica* 25, 1992, str. 73–79.

- Kos, Matevž. *Leta nevarnega življenja: Pet fragmentov o slovenski literaturi in drugi svetovni vojni*. Slovenska matica, 2019.
- Lardinois, André. »Antigone.« *A Companion to Sophocles*, uredil Kirk Ormand, Wiley-Blackwell, 2012, str. 55–68.
- Leskovšek, Nika. »Neusmiljenost preživetja v zadušljivem svetu.« *Dnevnik*, 28. mar. 2011, www.dnevnik.si/1042433862. Dostop 6. jan. 2022.
- Lewis, R. G. »An Alternative Date for Sophocles' Antigone.« *Greek, Roman and Byzantine Studies*, letn. 29, št. 1, 1988, str. 35–50.
- Margon, Joseph S. »The First Burial of Polyneices.« *The Classical Journal*, letn. 64, št. 7, 1969, str. 289–295.
- Miola, Robert S. »Early Modern Antigones: Receptions, Refractions, Replays.« *Classical Receptions Journal*, letn. 6, št. 2, 2014, str. 221–244.
- Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče od vojne do vojne*. Cankarjeva založba, 1980.
- Nučič, Hinko. *Igralčeva kronika II*. Knjižnica MGL, 1961.
- Rak, Peter. »Vzorčna Antigona.« *Delo*, 7. apr. 2011, old.delo.si/kultura/oder/vzorcna-antigona.html. Dostop 6. jan. 2022.
- Schmidt, Goran. »Opombe k drugi knjigi.« Dominik Smole, *Zbrano delo. Druga knjiga, dramski spisi I: Antigona*, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2009, str. 169–692.
- Senegačnik, Brane. »Humanistična branja Sofoklejeve *Antigone* in humanistično razumevanje humanega.« *Primerjalna književnost*, letn. 41, št. 2, 2018, str. 169–189.
- Slapšak, Svetlana. »Aktivistka Antigona.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 96, št. 8, 2017, str. 11–17.
- Smasek, Lojze. »Upor proti nasilju države.« *Večer*, 25. apr. 1973, str. 4.
- Sofoklej. *Edip kralj – Antigona*. Prevedel Fran Albrecht, Slovenska matica, 1941.
- . *Antigona; Kralj Ojdipus*. Prevedel Kajetan Gantar, Založba Mladinska knjiga, 1992.
- . *Antigone*. Prevedel Cvetko Golar, Zvezna tiskarna in knjigarna, 1924.
- STA. »Antigona v režiji Čeha v ospredje postavlja generacijo mladih.« 17. sep. 2013, [SiGledal, veza.sigledal.org/prispevki/antigona-v-reziji-ceha-v-ospredje-postavlja-generacijo-mladih](http://SiGledal.veza.sigledal.org/prispevki/antigona-v-reziji-ceha-v-ospredje-postavlja-generacijo-mladih). Dostop 6. jan. 2022.
- Širca, Alen. »Lik Antigone v predmoderni literaturi.« *Primerjalna književnost*, letn. 44, št. 1, 2021, str. 87–105.
- Štaudohar, Irena. »Neuklonljiva in neupogljiva.« *Delo*, 24. feb. 2017, old.delo.si/sobotna/neuklonljiva-in-neupogljiva.html. Dostop 6. jan. 2022.
- Švabič, Lejla. »Antigona v SNG Drami: (post)revolucionarka v rdečem.« MMC RTV SLO, 13. 2. 2017, www.rtvsl.si/kultura/novice/antigona-v-sng-drami-post-revolucionarka-v-rdecem/414906. Dostop 6. jan. 2022.

Troha, Gašper. »Problemi poetične drame.« *Slavistična revija*, letn. 53, št. 2, 2005, str. 85–100.

Vratuša, Anton (Vran). »Naša drama.« *Dom in svet*, letn. 51, št. 10, 1939, str. 614–619.

Vurnik, France. »Antigona in Kreon.« *Dnevnik*, 21. apr. 1973, str. 4.

Zavodnik, Bert. »Eksperiment antike. Ob premieri Sofoklejeve tragedije Antigone.« *Celjski tednik*, 28. sep. 1956, str. 3.

Zimmermann, Christiane. *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*. Gunter Narr Verlag, 1993.

Žmavc, Janez. »Iz dnevnika SLG.« *Novi tednik*, 12. apr. 1973, str. 9.

Sophocles's *Antigone* has a rich and unique history of being performed on Slovenian professional stages for over a century. It began with the unsuccessful performance directed by Hinko Nučič in the Drama Ljubljana in 1912. It continued with Fran Lipah's popular production in the same theatre on the eve of World War II. After the war, the Celje City Theatre took the lead in staging the tragedy; in fact, it was the only Slovenian professional theatre to stage it, first in 1956 (dir. Herbert Grün), then in 1973 (dir. Franci Križaj), and most recently in 2011 (dir. Anđelka Nikolić). The main reason for the odd absence of Sophocles's *Antigone* on other Slovenian professional stages was probably the extraordinary popularity of Smole's play by the same title, which was staged no less than eight times over this period. In addition, Sophocles was also ousted by the (rarer) staging of other modern *Antigones* (Dušan Jovanović, Miro Gavran, Janusz Głowacki). However, the last decade has seen revived interest in Sophocles's version (and, at the same time, declining interest in staging Smole, which confirms our speculation that they compete for a place in the programme). Following the critically well-received production directed by A. Nikolić, the year 2013 was the first to see two productions, one in the Ljubljana City Theatre (play reading, dir. Ira Ratej) and the other in the Ljubljana Puppet Theatre (dir. Marko Čeh). Lastly, in 2017, *Antigone* also made a striking return to SNT Drama Ljubljana (dir. Eduard Miler).

The article gives an overview of all these productions and evaluates them by drawing on their reception by contemporary critics and later theatre historians.

Keywords: Sophocles, Antigone, Slovenian theatre, Celje City Theatre, SNT Drama Ljubljana, Ljubljana City Theatre, Ljubljana Puppet Theatre, theatre criticism, performance concepts

Matic Kocijančič (1989) is a researcher at the Department of Comparative Literature and Literary Theory, University of Ljubljana; head of the Archive of the Slovenian Theatre Museum; and editor of *Slovenski gledališki letopis* (Slovenian Theatre Annual). In his doctoral dissertation, he dealt with the Antigone myth in post-war Slovenian literature, philosophy and socio-political discourse. In 2007, he received the Borštnik Award for his essay on the plays of Dane Zajc. For several years, he was the main theatre critic of the journal *Pogledi* and the film critic of the journal *Ekran*. His first book, *Knjiga pohval in pritožb* (Book of Complaints and Praise), a collection of his theatre, film and literary criticism, came out in 2015. He has recently edited an international collected volume on the centennial of Ivan Cankar's death, *V sanjah preleti človek stoletje*.

matic.kocijancic@slogi.si

Sophocles's *Antigone* on Slovenian Professional Stages

Matic Kocijančič,

Slovenian Theatre Institute, Faculty of Arts, University of Ljubljana

This paper deals with the more than century-long history of staging Sophocles's *Antigone* on Slovenian professional stages. After the first, awkward attempt by Hinko Nučič in the Drama Ljubljana (1912), the impression was saved by the very well-received second production directed by Fran Lipah (1939). The reception of *Antigone* in the wider Yugoslavia in the first decade after the war was marked by a highly successful production in Belgrade (1950), directed by Tomislav Tanhofer and Miroslav Belović. Also, the key to the further development of the (ambivalent) Slovenian relationship with the myth of Antigone – in its dramatic and theatrical as well as its philosophical reception – was the literary adoption of the myth among Slovenian emigrés to Argentina dealing with the trauma of the post-war massacres. The third Slovenian production, and the first post-war one, directed by Herbert Grün at the Celje City Theatre (1956), was carefully thought out in dramaturgic and aesthetic terms. However, the result on the stage left critics with mixed impressions. Then followed the rise and supremacy of Dominik Smole's *Antigone* (1960). With a little help from its "peers," the other contemporary Antigones, it managed in an intriguing way to oust Sophocles's tragedy of the same name from Slovenian professional stages for half a century, with one important exception: until 2013, the Celje City Theatre remained the only theatre to stage it in the post-war period. It was staged for the second time in 1973 with the production by Franci Križaj, which got middling reviews – Križaj, incidentally, also directed the first and fifth stagings of Smole's *Antigone* – and for the third time in 2011, in the critically well-received interpretation of the Serbian director Anđelka Nikolić, which was characterised by its aesthetically anachronistic and genre-fluid approach to the original.

That production stands at the beginning of a theatrical decade that may be said to have featured a Slovenian revival of sorts for Sophocles's *Antigone*: four professional productions in six years, as many as had been staged for nearly the past century. In 2013, Ira Ratej staged a play reading in the Ljubljana City Theatre with a mission to make it inclusive for the blind and the visually impaired. The same year, in the Ljubljana Puppet Theatre, Marko Čeh directed an *Antigone* with elements of puppetry, which with experimental enthusiasm sought a balance between comical distance and activist

engagement. In 2017, Sophocles's tragedy returned in grand style to the stage of SNT Drama Ljubljana, where it had begun its Slovenian journey more than a century earlier. The latter project by the director Eduard Miler wowed the critics, also thanks to the energetic acting by Nina Ivanišin and Jurij Zrnec and the striking music of Damir Avdić.

This enthusiasm for *Antigone* in the theatre was also accompanied, over the same decade, by a rich reception of Sophocles's *Antigone* in the fields of philology, philosophy and literary criticism. Also important for its far-reaching relevance in Slovenian theatre, however, is the fact that ancient *Antigone* in this decade inspired a broad range of stage projects that we can place neither in the stage tradition discussed above nor (at least not without serious reservations) in the tradition of modern dramatic retellings of the *Antigone* myth that Jean Anouilh blazed the path for on the international horizon and Smole on the Slovenian one.

Among such heterodox projects, we find Matjaž Berger's philosophical/performance work *Marina Abramović ali kako sem izgubil pot do Antigone* (*Marina Abramović or how I lost my way to Antigone*, 2014), in a co-production of the Anton Podbevšek Teater (Novo mesto) and SNT Drama Ljubljana; the interactive sound performance *Pavana za Antigono* (*Pavane for Antigone*) directed by Hanna Preuss and produced by the Centre for Sonorous Arts of the Vodnik Homestead in the same year; the (retro) futurist performance *EKSCENTRIK :: nenehna Antigona* (*Eccentric: nonstop Antigone*, 2017), directed by Dragan Živadinov and produced by Delak Institute (*Osmo/za*); and *Staging a Play: Antigona*, a monoproduction by the choreographer Matija Ferlin at the Old Power Station a year later. A special case amid all this (re)interpretive ferment is Slavoj Žižek's dramatic work *Trojno življenje Antigone* (*The Three Lives of Antigone*, 2015), the first performance of which was staged by Matjaž Berger in the Anton Podbevšek Teater in 2017. Žižek's *Trojno življenje* is a badly failed attempt at a meta-dramatic showdown with Sophocles's work, a bizarre collage of *Antigone* with infantile interventions in the text that first try to convince us that there is an ethical and political misconception at the heart of Sophocles's work and then try to correct it by sleight of hand. Berger's direction wrung out of it what it could, thanks, of course, to Sophocles's text rather than Žižek's; it is thus a challenging theatrical event to evaluate since the extraordinary contributions of the first-class cast (Petra Govc, Klara Kastelec, Pavle Ravnohrib, Jana Menger, Joseph Nzobandora, Janez Hočevar, Aleš Valič, Borut Veselko and Lana Voljč), as well as certain innovative stage solutions of Berger's, actually pointed to what could have been an excellent production of Sophocles's *Antigone*, but unfortunately was only shown in fragments, isolated and deformed by their framing within a charlatanic dramatic technique.

At the time of this fascinating outbreak of theatrical interpretations and experimental permutations of Sophocles's *Antigone*, we can observe another significant

phenomenon that confirms our above speculations that the ancient Greek tragedy and its modern dramatic namesakes compete for slots in theatre programmes: Smole's *Antigona*, which has kept its status as one of the best Slovenian plays of all time, and which for three decades from the beginning of the 1960s to the end of the 1980s was a staple of Slovenian professional stage programmes, has been all but gone from them in the past three decades (with a single exception, directed by Jaka Andrej Vojevec at the Drama SNT Maribor in 2010). One of the most intriguing questions regarding the stage reception of Sophocles's *Antigone*, therefore, is also in what proportion these two parts – which, each in its own unique way, have so fatefully marked our cultural history – will be staged in the theatrical century that lies before us.

The paper addresses Brecht's concept of Gestus and proposes an original reading of it, parallel to Roland Barthes's semiological theory. It proposes the view that a gesture becomes a Gestus when it is interpellated into myth. It follows that the Gestus also interpellates into relations, which is, at the same time, its connecting and disconnecting power. The author presents some insights from the theory of ritual and unpacks them to identify some of the ritual's key characteristics that simultaneously correspond to Brecht's epic theatre. He does this with an awareness of the ontological differences between ritual and theatre and without the intention of locating Brechtian theatre at any specific locus in the ritual-theatre relation. He intends to think about this relation so that it reveals further insights into the conceptual and practical nature of Brecht's estrangement effect. Finally, the author recognises its experimental and pedagogical power in its persistent, repetitive intervention in social myths and taboos, which is not only a matter of method but also a matter of initiating in and practising a specific ontology.

Keywords: epic theatre, Gestus, experiment, ideology, ethics, taboo, ritual

Luka Benedičič (1998) is an undergraduate student of the sociology of culture at the Faculty of Arts in Ljubljana, soon to become a master's student of social anthropology. He is interested in interdisciplinary approaches to the study of cultural heritage, memory, art and the body. In his bachelor's thesis, he deals with the processes of how something becomes a political issue – mainly from the perspective of the body, the visual, performance and protest. In his free time, he writes and publishes poems, book reviews, field reports and essays on culture. Recently, he has been featured in the "Young Pen" (Mlado pero) column in the newspaper *Delo*.

luka.benedicic@gmail.com

Gestus and Taboo: A Study of Bertolt Brecht

Luka Benedičič

Department of Sociology, Faculty of Arts, University of Ljubljana

“I am at the barber’s, and a copy of *Paris-Match* is offered to me. On the cover, a young Negro in a French uniform is saluting, with his eyes uplifted, probably fixed on a fold of the tricolour” (Barthes 115). So says Roland Barthes in *Mythologies*. He goes on:

All this is the *meaning* of the picture. But, whether naively or not, I see very well what it signifies to me: that France is a great Empire, that all her sons, without any colour discrimination, faithfully serve under her flag, and that there is no better answer to the detractors of an alleged colonialism than the zeal shown by this Negro in serving his so-called oppressors. I am therefore again faced with a greater semiological system: there is a signifier, itself already formed with a previous system (*a black soldier is giving the French salute*); there is a signified (it is here a purposeful mixture of Frenchness and militariness); finally, there is a presence of the signified through the signifier (Ibid.).

First, a prologue. According to Barthes, it is characteristic of myth that the relation between the volume of the signifier and the volume of the signified is not proportional. If it is characteristic of language that this relation is limited to certain concrete units (e.g., words), it is different in myth, where a concept can extend to a very large area of the signifier (e.g., an entire book can be the signifier of a single concept). Myth is imperative and interpellative in nature, and I myself am exposed to its intentional force: “It comes and seeks me out in order to oblige me to acknowledge the body of intentions which have motivated it and arranged it there as the signal of an individual history” (Ibid. 123). Barthes says that myth is a second-order semiological system. That is, it is based on a semiological schema (language as a system of signs) that existed before it. In language, the sign is made up of a signifier and a signified, whereas in myth, the signifier (of the myth) is identical to the sign of the preceding schema and therefore manifests itself in two ways; simultaneously as a concept (full) and a form (empty). In order to illustrate how people receive myths, Barthes shows three ways of reading myths in the example we provided earlier. If we focus on the empty signifier, then the black man saluting becomes an example or symbol of French imperialism. If we focus on the full signifier, it becomes its alibi. However, if we focus on the entire signifier of the myth, then the black man who salutes becomes for us the very *presence* of French imperialism (170–182).

Mladen Dolar offers another but in many ways related example when he defines the alienating characteristic in capitalism as a turn from transparency; suppression of the actuality of certain real processes that form the social bonds and through which modern exploitation is carried out. Dolar gives the example of a capitalist who steps on stage and loudly says he wants to exploit workers and maximise profits. He argues that such a move would loosen the social bonds that are based on the consent of the oppressed and that the point of modern ideology is how it disguises the pursuit of interests “behind a formal façade of shared values, whether in the form of the universality of human rights, high ethical ideals, love of mankind, the pursuit of progress and the general welfare, democracy, tolerance, freedom, etc.” (Dolar 53). For Barthes, the challenge is identifying the form of mythic discourse, as it takes the sign of a previous discourse and transposes it into the mythic, attaching new meaning to it. On the other hand, Dolar focuses on the interest that motivates the conscious translation between discourses and the ensoulment with different meanings. I have given both examples to illustrate two elements – interest and myth – that are also central to the ontology and the mental-synesthetic apparatus of a third thinker: Bertolt Brecht, the developer of epic theatre.

In this essay, I will focus on some elements of Brecht’s theatre and his personal philosophy, drawing on the literature and thematisations that have already been written. We associate with Brecht a number of concepts that he liked to use; some of them remain from his notes, but he never theoretically refined them. Nevertheless, we often interpret his theatre in terms of Brecht’s own concepts, which means that there is always considerable room for interpretation and also ambiguity as to what exactly we mean when we use them. I also claim this freedom for myself. The ambition of this paper is to conceptually grasp what we all feel to be the extraordinary performative power of Brechtian theatre. However, as I feel that this task requires me to approach the thinker’s credo, my take will at times stray from the expected paths. I will first address some of the political and ethical dimensions of Brecht’s conceptual apparatus and thematise why exactly (and how) they can be thought of as political or ethical. Next, I will show how these aspects are embedded in the lived, transformative experience that characterises Brechtian theatre – the particular practice and philosophy Brecht designed for the actors (whom he often refers to as apprentices). In order to define what exactly the Brechtian subject is doing and what is happening to him, I will engage with anthropological repertoire and recall the concept of ritual and taboo. This is a liminal exercise because the theory of theatre is rather reluctant to make parallels between theatre and ritual. Nevertheless, I hope that the reader will bear in mind my intention to focus on the actor and his particular role in Brechtian theatre, where these two concepts can be helpful.

Brecht and Gestus: Unmasking Morality

One of the key concepts in the Brechtian vocabulary is Gestus. It is one of Brecht's central working concepts, which he used to think about theatre and socio-political reality. Only a few fragments about Gestus have been preserved from Brecht's pen. Among them: "The term Gestus does not denote gesticulation; it is not a gesture of the hands to emphasise or explain, but an overall posture. A language is gestural if it is based on gesture, if it indicates certain attitudes that the speaker adopts in relation to other people" (*O gestični glasbi* 22). Brecht goes on to explain the concept of *social Gestus* and gives some examples:

Not every gesture is a social Gestus. A defensive posture towards a fly is not a social Gestus, to begin with, but a defensive posture towards a dog can be, if it is used to express the struggle of a poorly dressed man against guard dogs. A man's attempt not to slip on a smooth surface becomes a social Gestus only if the slip would make the man "lose his face", lose his prestige and his importance. [...] A social Gestus is a Gestus that is important for society, a Gestus that allows us to make inferences about the social situation (*Ibid.*).

Brecht wanted the individual, whatever his role in society, to take a political position. "To do this, he must shape a social Gestus" (*Ibid.*). The social Gestus is therefore not something that arises only spontaneously and outside the conscious control of subjects; subjects can also intervene in it and intentionally (co)shape it. Is the social Gestus, thus, something of our own or something shared? What constitutes the Gestus in Brechtian terms can, reading Barthes' schema, be understood as a gesture that has been transposed into a mythic (meta)language. A particular warning is needed here: the schema I am about to offer is not a strict application of Barthes's semiology *but refers to it externally*. Gesture is not itself a language, and Gestus can be effective in both first-order and second-order semiological systems. My argument is as follows: every gesture becomes a Gestus as an effect of its *interpellation in myth*. The argument is based on the awareness that "the attitudes that a speaker adopts in relation to other people" (*Ibid.*) are always a reflection of personal and collective myths that influence his reading of a situation – regardless of whether the language of a gesture itself would be classified as such of the first or the second semiological order. As spectators of our own and others' actions, we are always readers of the Barthesian myth since, in every gesture, we see a "leakage", as Barthes would say, an interpretative excess that cannot be reduced to the schema of the signifier, signified and sign. In the act of the fellow human being and in our own treatment of the other, we always already see the myths, personal and collective, of what it means to be human, of what a specific site means – and so on.

We could say, then, that the Brechtian transformation of gesture into Gestus is due to the intervention of a specific myth. Not just (one) myth, but a mythological complex (*mythology*), namely, that which – alongside and together with lived practice – co-shapes and reveals itself in relation to other people. The power of Gestus, therefore, lies in the fact that it is not only a gesture that communicates but also a gesture that *interpellates* [in the specific relation from which it emerges and which it consolidates]. The gesture can interpellate in a way that confirms already existing relations or intervenes in them and forms new relations. Social Gestus, on the other hand, is a gesture that interpellates one to become a *subject* – a gesture (conscious or automatic) by which the individual can identify himself as involved in social relations; as a stakeholder in his own or the group’s myth about what is the social reality. Social Gestus is thus not (merely) a pre-existing network of relations, not even an individual’s gesture alone (or merely the attitude from which it derives), but is above all the *efficacy* of behaviour within that network – from what is expected and taken for granted, to what happens if I break that “etiquette”, and what intrinsically motivates me to break it in the first place. Brecht thus considers that a mythological complex, which envelops real social relations, is interwoven across the field of sociality. Given his deep respect for Karl Marx, perhaps we are not entirely wrong to call this complex simply: *ideology*? And yet: just as not every gesture is already a social Gestus, not every social gesture is already an ideology. After all, the addressing and exposing of an ideology (can be) a social Gestus. Because of the load of the term ideology, I will be using the term social Gestus. However, with the understanding that it is not a synonym but a general mythological social structure of which ideology, and its manifestations, are a part.

The uses and understandings of what is an ideology are, of course, different. Michel Foucault has even argued that ideology as a concept is more distracting than helpful because “it always stands in virtual opposition to something else which is supposed to count as truth” (60). Whereas for Foucault, the key is to explore how the effects of truth are produced in history within discourses that are neither true nor false in themselves. He says, however, that every society has its own “regime of truth”, that is,

the types of discourse which it accepts and makes function as true; the mechanisms and instances which enable one to distinguish true and false statements, the means by which each is sanctioned; the techniques and procedures accorded value in the acquisition of truth; the status of those who are charged with saying what counts as true (73).

Although Foucault had many disagreements with the Marxists of his time, his starting point can be useful for the present discussion since Brecht, too, is more interested in the “regime” of truth than in truth itself – the discourses which (we are now back with Brecht) are a form of social myths and as such provoke conditioned responses

from subjects. Even in terms of his fascination with the role of science in modern society, Brecht made most of the associations between science and art not at the level of revealing, resolving, or justifying truth but at the level of disturbing and interfering with the taken-for-granted: "Science has carefully developed a technique of disturbance in the face of events which are ordinary, "taken for granted" and never questioned, and there is no reason why art should not take up this position, which is so infinitely useful" (Brecht in Milohnić, *Historični* 164). He was more interested in utility than in truth – and it is utility that is the hallmark of his *estrangement techniques*. Ideology overlays real relations precisely in the way that it manifests itself as something taken for granted. The individual experiences his existence in a mythological social reality as automatism. "I was wiping around the room, and when I came around again, I walked over to the divan and couldn't remember whether I had wiped it or not" (Tolstoy in Milohnić, "Historični" 161). Brecht wants to make these reflexes conscious. "Therefore, the 'semantics' of Brecht's thought, the organisation and structure of the poem, the parable, and the story, are attached to a specific Brechtian knot, which disturbs 'causality' and forms from it a Gestus, a specific effect, a specific 'intervening'" (Berger 11). In dramatic practice, he achieves this by "constantly breaking the illusion, presenting the play as a play, using prologues, epilogues, means of linguistic shaping, countering contradictions, the important appearing as self-evident, what is taken for granted acquires an exaggerated significance" (33).

Brecht, therefore, formulates a method: an "intervening" in a Gestus, in the manner of estrangement; an interruption and reversal of presupposed logics and automatisms, and the establishment of a contrast that discloses ideological discourses. What we call the estrangement-effect is, therefore, always already a *complex of facts* revealed by the intervention in social Gestus. This is what is meant by "play as play", namely, the most direct play of living reality and the play with living reality itself, not merely its representation (theatre as an artistic medium). In this reality, however, the submissive relations are, as we have said, often hidden. Subversion is, therefore, an alternative that escapes from the illusion of ideology and dances on its shards with (at times bizarre) Brechtian joy. Epic theatre imitates – or more precisely: performs – reality in order to expose and influence it. Brecht writes: "The interpretation of the story and its transmission by means of appropriate alienations is the main task of theatre" (*Fragmenti* 24).

This puts us on the ground of ethics. To repeat a quote from earlier, "A language is gestural if it is based on a Gestus, if it indicates certain attitudes that the speaker adopts in relation to other people" (Brecht, *O gestični glasbi* 22). If Gestus is, therefore, a quality or attitude of attitude, then it is also, at its core, an ethical determination. And if epic theatre is an intervention in a social Gestus, it is at the same time an intervention

in an ethical code and, thus, (can) indirectly interpellate new ethical codes. But ethics, as Dolar discusses, “often began to serve as a substitute for the political (especially after the collapse of socialism), as a discourse of the good rich and the good poor, the hegemony of morality began to act as a substitute for the absence of politics” (56). Brecht’s position is similar. He writes: “I hear them say: one must be truthful, one must keep promises, one must fight for the good. But the trees do not say: one must be green, one must make the fruit fall vertically to the ground” (Brecht in Dolar 56). Brecht is critical of moralism because he sees it as the flip side of interest. Brecht is interested in *practices and their effects* – not in the morality that legitimises them. But every practice is motivated by something, and for Brecht, it is inevitable that this is *interest*. Brecht’s character Mr. K. says: “There never was a thought whose father was not desire. We can only argue about this: which desire?” (Brecht in Dolar 59).

If desires and interests are what drive thinking, then Brecht wants us to keep these conditions before our eyes. Thinking is useful in this respect; it serves a purpose. Mr. K. illustrates this idea with the example of the (non-)existence of God: “If [your behaviour] would not change [whatever the answer], then the question can be dropped. But if it did change, then I can only help you by telling you that you have already made up your mind: you need God” (Brecht in Dolar 60–61). Slavoj Žižek also comments on this point in Brecht, saying that we are “never in a position of directly deciding between theism and atheism because the choice as such is already placed in the field of belief” (Žižek in Dolar 61). Or, turning to Jurgen Habermas, the gulf between knowing and believing cannot be bridged mentally (see Habermas 18). Žižek adds that the true atheist *does not choose* atheism because, for him, “the question itself is irrelevant” (Žižek in Dolar 61). Therefore, Brecht focuses not on the matter of ethical *choice* but of ethical *intervention*: he intervenes in an existing ethos that presents its answer as monolithic and self-evident. Brecht’s ethics is not so much ethics as it is a method: an intervention that triggers epistemic doubt – yet another correlate between Brecht and his fascination with science. An intervention in social ethos is an intervention in social relations – *and vice versa*. As Miklavž Komelj also notes, Brecht was convinced that every value must be subjected to a dialectical analysis of the social relations underlying that value (Komelj 88). Thus his method in the theatre is, above all, dialectical analysis of the dramatic material, which should be as much as possible the “living” material of social reality, presented in contradictions and paradoxes through simplification, repetition, exaggeration, or falsehood.

We are therefore situated in a schema where interests manifest real effects. At the same time, the function of interest in the process is concealed, often by moral concepts which, according to Dolar, conceal the absence of politics. For Brecht, it is therefore crucial – if we cannot get rid of the creation of reality according to our interests – to at least, by

intervening in the social Gestus, repeatedly draw attention to its structure and to the (especially systemic) interests that create it “from behind the scenes”. This is where Brecht’s characteristic paradox emerges: his opposition to all ethics as pretension is nevertheless articulated as a specific attitude. But is it really? Brecht is more interested in the effects of intervening in existing relations than in the establishment of his own (new) relations, which are always, by definition, already an ethical question. His “attitude” is non-relation, and his “ethics” is the unmasking of all ethics and especially of public morality. I will not discuss whether Brecht’s model, in its focus on the demolition and much less on the rebuilding of relation, is a matter of theoretical weakness/dogmatism (as a counterpoint to practical efficacy) or of starting from a particular ontology. In one sense, the decision about what *presences* (as Barthes puts it) should be irritating us, or how to go about creating a new myth by exposing the old one, is also a matter of a certain – Brecht might have said political – freedom.

The Gesturality of Ritual: The Rituality of Gestus

It is clear by now that Brecht’s Gestus is constituted in analogy and communication with theories of ideology, which can (also) be thematised as ethical moments in relation to social myths. We began our discussion with Barthes and semiology, with the thesis that a gesture becomes a Gestus when it is interpellated into a myth. At this point, however, I would like to use the word “myth” to leap into another conceptual framework. In order to present the actor, or what I call the “Brechtian subject”, as a subject in a role that is not merely a play but is also playful and experimental and, above all, transcends the ontological (and many other structural) frameworks of theatrical play, I will gradually translate the concepts already introduced into a parallel vocabulary. By linking the actor’s rehearsal (theatrical – and at the same time greater than theatre) to ritual and ideology and Gestus to myth and taboo, the fundamental matrix in Brechtian theatre is pointed to without making reductions. I will show that the performative power of Brechtian theatre can be linked to a strongly personal process, which Brecht thought of more broadly than just a case of a play and actors – and has always considered it as ontology and mode of sociality.

In his essay, “Der Kinshaken – Šus v brado” (“Der Kinshaken – A Shot to the Chin”), Lev Kreft compares theatre with sports and articulates the similarities and differences between the two, with particular reference to Brecht and his theatre. It is no coincidence that he writes about Brecht in this very relation: “Sport is the opposite of a socially recognised ‘cultural good’, such as an existing society might choose: it is unhealthy, it is uncultivated, and it is an end in itself. And it is this kind of theatre, unhealthy, uncultivated, and an end in itself, that Brecht favours” (132–133). To shed light on this proposal, Kreft points to Clifford Geertz’s famous study of cockfighting

in Bali, on which Geertz based the concept of “deep play”. This is “a game of risk in which you can only succeed if you are willing to risk more than others and more than you can afford to: you stake your social status entirely in a game that is an end in itself” (135). The concept and reality of deep play are not without parallels to the epic theatre. In sport, not even the players (athletes) know the outcome of a match or a showdown, whereas in theatre everything is – as Krefl suggests – mere “pretending” that the actors are not acting and that the audience does not know that they are acting. Brecht’s epic theatre should be understood not only as an alternative but also as a critique of classical theatre. Estrangement not only interrupts “classical” conspiracies but also teaches about the conspiracies that form bonds outside of theatre – social bonds and social myths. Krefl writes:

The poetics of theatre is not in the literary text but in the misleading relationship that emerges between the actors and the audience, and the poetics of sport is not in the rules but in the pleasure produced by the total investment of all forces, skills, and abilities in something that is not really serious and at the same time is very risky. Bertolt Brecht wanted more of this other, sport-like poetics in the theatre (143).

Brechtian estrangement can be understood as *poetics*: the simultaneous necessity and pleasure in the *experimental intervention* in the social Gestus. The latter implies a set of routinised rules of behaviour, and alienation (analogous to Krefl’s comparison) occurs as the total investment of all forces and skills – physical, mental and verbal – in the breaking of these rules. This is a *risky procedure* in that its effects (e.g., the reactions of the audience in the theatre, the people on the street) are unpredictable. As Krefl puts it, “the estrangement-effect is the opposite of the effect of the sublime, whose condition is that we are safe. It is a shot to the chin that tells us that even in the theatre, we are not safe. Especially not in the theatre” (Ibid.).

Mary Douglas argues in her study of taboos from the 1960s that taboo acts as a way of protecting categories by confronting the obscure, the “dirty”, and relegating the latter to a special category. She defines taboo as a spontaneous coding practice that establishes a vocabulary of spatial constraints and physical and verbal signals aimed at barricading vulnerable relationships. Each culture, according to Douglas, must have “its own notions of dirt and defilement which are contrasted with its notions of the positive structure which must not be negated” (160). The dirt that was “created” by the differentiation of the mind in the creation of order threatens the emerging distinctions. Brecht’s estrangement is thus a specific method of detabooing: the “disorder” or “unclean” is the “something” that Brecht “injects” into the social Gestus – especially in those places where it occurs as a matter of course. Brecht is not interested in an indifferent instigation of order. For him, it is about the controlled introduction of doubt into relationships whose order is shielded by taboos. Against what? – that is the crucial question for Brecht.

Kreft points to the crucial link between rules and risk, the confrontation and experimentation that take place within the rules. On the one hand, this resonates with the previous discussion about Brecht's *Gestus* as a way of addressing ethical relations. At the same time, it opens up a new dimension, as suggested by the reference made to Mary Douglas. Namely: the *ritual dimension of Gestus*. This is not to say that we are dealing with ritual when we address or establish a *Gestus*. The delicate relation between theatre and ritual has been addressed by many theorists, and to date, several branches and discourses have emerged on how to think about this relationship. If ritual was initially thought to be merely a form of performing myths, it has over time acquired the status of an epiphany in its own right and of a play of relations – something similar to the emancipation of theatre from the primacy of the text. A segment of this development is genealogically illustrated by Aldo Milohnić in *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (Theories of Contemporary Theatre and Performance) (27–36). As Milohnić summarises, the 20th-century theatre studies postulate that theatre is created when ritual is “theatricalised”, that is, when it is transformed into theatre. Whereas in the second half of the 20th century, and especially in the 1960s, we recognise numerous attempts to renew the theatre, attempts rooted in ritual practices or, in other words, practices that “ritualise” theatre (27).

However, attempts to define ritual are often full of controversy. One would already encounter difficulties when deciding to what extent to take into account the practitioners' point of view (even if their interpretation of ritual is the product of “mythical” thought) versus the observers' point of view (e.g., that of the “rational” Westerner) in the definition. The extent to which ritual relates to religion and its origins is also an issue. Roy A. Rappaport, in his *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, argues that not every ritual is religious, nor is every religious act already a ritual (25). Max Gluckman distances himself from the religious underpinnings of ritual, describing it as “a more embracing category of social action, with religious activities at one extreme and social etiquette at the other” (Bell 39). Indeed, many theories of ritual have long taken into account secular rites, not only religious ones. In his essay “Ritual Remains”, Simon Coleman gives examples of individuals who are not themselves religious but occasionally attend pilgrimages with their families. Seeking to relativise ideas of a ritual “core”, he writes, referring to ritual, that “it is also contained in those ubiquitous but fleeting acts where the uncommitted stumble against and try to make sense of conventional liturgical forms, or glance at rituals as they are also trying to construct relations of kinship or friendship” (306). Some interpretations of ritual also take into account behavioural patterns that ethologists have observed in animals – not only mammals but also fish and even insects.

With this in mind, it is quite different to compare theatre with classical rituals, as we know them – in all their variety – from primitive communities, or with the Catholic ritual of the Mass than it is to compare it with today’s secular, even political rituals, such as state ceremonies, or with aspects of sporting events and even people’s personal morning routines and other “rituals”. Although theatre has most often been associated with shamanistic rituals (or rituals as elements in mythical thought) in order to explain its origins, even these are not a matter of such a single category since we know of many practices in primitive communities which are not connected with a state of trance or ecstasy, nor do they contribute to the relationship to the sacred or taboos and may be “only” symbolic acts or material means. However, they are nevertheless called rituals by anthropologists. The ontological difference between ritual and theatre is succinctly described by Eli Rozik in the introduction to *The Roots of Theatre*:

Whereas ritual is a mode of action in the real world, theatre is a kind of medium (i.e., a particular system of signification and communication). Because of their ontological difference, this is not a binary opposition. Ritual and theatre are mutually independent: ritual can use different media, including theatre; and theatre may or may not describe rituals. Theatre may even create fictional rituals (4).

It is worth noting that in epic theatre, as Kreft also addresses, the difference between actors and the audience implies the latter’s distancing from what is happening on stage and its reticence to experience the play as a completely authentic, real event. Here, the key ontological status of Brecht’s theatre is revealed: it seeks to abolish the spectator’s sense of security by putting something on stage that will shake and concern him too much, and he will not be able to “immerse” himself in the Aristotelian sense. There is no longer a unity between stage and spectator, but this is precisely what gives the latter an active role. At the same time, Brecht also changes the role of the actor, even the nature of acting. Brecht understands actors as apprentices: students who are themselves transformed by performing specific *Gestuses* and *estrangements* on stage. To paraphrase Brecht himself, the “great pedagogy” completely changes the role of acting. It only recognises the actors, but they are also the ones who are studying (see Komelj 109). The *transfiguration* of the (social) *Gestus* simultaneously implies the *transubstantiation* of the subject – in theatre as well as in everyday life. This was Brecht’s project. His method is, therefore, not only a *way* – it is also an *ontology*. Brecht achieved all this under a renewed understanding of who the playwright actually is. His resolution of the crisis of playwriting, on the one hand, and the crisis of the individual, on the other, materialised through the new role of the dramatist, who, in accordance with Brecht’s doctrine, became the organiser of social experiments (see Toporišič). I think that the specifically Brechtian framing of theatre *as pedagogy and experiment* sheds light in a particular way on the (epic) theatre-ritual relationship previously discussed. For this reason, I will mention Jean Cazeneuve and

his rather general and “unburdened” definition of ritual, which seems to capture the two essential trajectories of what sanctifies a practice into a ritual. Cazeneuve writes:

The Latin word *ritus* denoted both ceremonies connected with belief, which were linked to the supernatural, as well as simple social customs, traditions and habits (*ritus moresque*), that is to say, ways of behaving that are reproduced with a certain constancy. Ritual in the true sense of the word, as we shall see, differs from other customs not only in the special nature of its supposed efficacy, but also in the more important role that repetition plays in it (14).

Ritual is constitutive of a more or less binding order of actions, which is maintained as a form over time. The role of repetition, both of the ritual itself and of the words and gestures during the ritual, is key. What Cazeneuve identifies as the “special nature” of the supposed efficacy of ritual, he elsewhere identifies as a partially “extra-empirical”, invisible efficacy (17). In this, we can see several things: an efficacy that presumably *affects* non-empirical entities, or rather: an efficacy that is presumably *mediated* from non-empirical entities – but above all, an efficacy (or also: a need, a relevance) that is not empirically evident *but is evident to the subject*.

Final Thoughts: From Myth to Ritual

This brings us to the final argument. Brecht’s intention to represent the gesture as interpellated into myth (and to subject the latter to his method, thus unmasking it) is the method of how the actor in Brechtian theatre defines the relations in the field of the play. At the same time, it is also a transformation that has a typically ritual function. It is a repetitive “creating” and addressing – and thus becoming aware – of relations that already exist. It is a repetitive pattern that is a matter of a specific consciousness and a specific modus, in which a movement, a gesture, a word (etc.) intervenes not only in empirical realities but also, again and again, in symbolic realities. And last but not least, in *the reality of the myth*, which always means a *simultaneous reading of both* – that is, repeatedly deliberate and conscious. The ritual is not theatre as such, at least not in the strict sense, because the duality of actors-performers means that it is never a matter of a single ontology. The peculiarity of Brecht’s theatre lies precisely in the desire to transmit, at least to the actors-apprentices, a specific way of learning and acting, the consolidation of an important exercise or modus operandi. It is not just a play; it is a posture – a life posture. A way of life, especially a social one; that is, a political one.

In the article, I have argued that Brecht’s method is ritual in that it is a never-perfected exercise in what initiates and constitutes (transsubstantiates) the subject

into a “Brechtian” subject. This is not just about theatre. “Pure” Brechtian theatre only happens outside the theatre, outside the actors-audience relationship, on a unified terrain, where the social Gestus appears as a reality and the intervention in it as a risk – completely without the security of a “backdrop”. There is no theatrical representation, no “as if”. The ritual of theatre, as Brecht conceived it, therefore lies, above all, in its unmistakable potential for what is in the theatre a mere rehearsal to come alive upon the actor’s exit from the theatre. That is, as something that clearly resembles a personal ritual: a posture and at the same time already a practice, a method, and at the same time already an ontology – a repetitive “intervening” as an inwardly felt necessity.

The linking of gesture to ritual and taboo is interesting because the structure of ritual in Brecht’s work is methodologically inverted: it does not establish or reinforce social bonds, nor does it push their content into the collective unconscious, but – on the contrary – it lays bare their foundations and deliberately opens up a space of awareness and doubt. It is true, of course, that the relationship between the multiple practices in primitive communities and the parallels between the latter and the contemporary secular or religious, collective or personalised practices remains the subject of many attempts at systematisation, as well as attempts to dismantle existing systems. We do not know of a final, complete collection of the elements of what constitutes the form and reality of ritual. Perhaps this is because, in the last instance, it is a collection of elements around something that is important for human beings to renew in their short- and long-range routines, and the set is inexhaustible. However, if Brechtian “ethical” “intervening” is also to be called “ritualistic”, then its ritual modus and, at the same time, its value is that it is a *persistent addressing of social myths and taboos*, a showering of the “unknown” into the “known” – a mixing of the “pure” with the “impure”. Such Brechtian “ritual”, which has the opposite modality as most rituals of primitive communities, is not an attempt in the social order but is always primarily an experiment – an attempt in *anti*-ritual. In this essay, I wanted to dive into the universals of what we call “Brechtian” and thus show Brecht in the light of what he had always been: *creative*. Never a follower of schematisation and conventionality, but instead (their) productive transgressor and questioner.

- Barthes, Roland. *Mythologies*. The Noonday Press, 1991.
- Bell, Catherine. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. Oxford University Press, 1997.
- Berger, Matjaž. "Tudi sovraštvo do podlosti ti spači obraz." *Čas je za Brechta!*, edited by Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, pp. 3–28.
- Brecht, Bertolt. "Fragmenti o gestusu." *Maska*, 1999, vol. 8, no. 1/2, pp. 23–24.
- . "O gestični glasbi." *Maska*, 1999, vol. 8, no. 1/2, pp. 22.
- Cazeneuve, Jean. *Sociologija obreda*. ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992.
- Coleman, Simon. "Ritual Remains: Studying Contemporary Pilgrimage." *A Companion to the Anthropology of Religion*, edited by Janice Boddy in Michael Lambeck, John Wiley & Sons, 2013, pp. 294–308.
- Dolar, Mladen. "Brechtovska gesta." *Čas je za Brechta!*, edited by Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, pp. 53–76.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger*. Routledge, 1984.
- Habermas, Jürgen. *The Future of Human Nature*. Polity Press, 2003.
- Komelj, Miklavž. "Brecht, pesnik komunističnega manifesta." *Čas je za Brechta!*, edited by Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, pp. 77–112.
- Kreft, Lev. "Der Kinshaken – Šus v brado: Bertolt Brecht med boksom in gledališčem." *Čas je za Brechta!*, edited by Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, pp. 127–143.
- Milohnić, Aldo. "Historični materializem in Brechtove potujitvene naprave." *Čas je za Brechta!*, edited by Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, pp. 159–174.
- . *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Maska, 2009.
- Rabinow, Paul. *The Foucault Reader*. Random House, 1984.
- Rappaport, Roy A. *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge University Press, 1999.
- Rozik, Eli. *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. University of Iowa Press, 2002.
- Toporišič, Tomaž. "Brecht po Brechtu: Brecht – Heiner Müller – Elfride Jelinek." *Sodobnost*, 2006, vol. 70, no. 12, pp. 1516–1533.

V eseju naslovim Brechtov koncept gestusa in predlagam njegovo izvorno branje, vzporedno z Barthesovo semiološko teorijo. Predlagam pogled, da neka gesta postane gestus, ko je interpelirana v mit. Od tod sledi, da tudi gestus interpelira v odnose, kar je istočasno njegova povezovalna in razdiralna moč. Z vpeljavo in interpretacijo Brechtove potujitvene metode tematiziram in opredelim njegov odnos do ideologije in etike oz. morale. Predstavim nekaj pogledov iz teorije rituala ter v doseženi razprtosti tega pojma identificiram nekaj njegovih ključnih potez, ki jih nato prepoznavam v Brechtovem epskem gledališču. To počnem z zavedanjem ontoloških razlik med ritualom in gledališčem ter brez želje, da bi Brechtovo gledališče umestil na neki specifični lokus v razmerju ritual-gledališče. Moj namen je ob razmišljanju o tem razmerju še bolj raziskati konceptualno in praktično naravo Brechtove potujitvene metode. Njeno eksperimentalno in pedagoško moč prepoznavam v vztrajnem, repetitivnem interveniranju v družbene mite in tabuje, ki pa ni le stvar metode, ampak je tudi stvar učenja in prakticiranja specifične ontologije.

Ključne besede: epsko gledališče, gestus, eksperiment, ideologija, etika, tabu, ritual

Luka Benedičič (1998) je dodiplomski študent sociologije kulture na Filozofski fakulteti v Ljubljani, kmalu magistrski študent socialne antropologije. Zanimajo ga interdisciplinarni pristopi pri raziskovanju kulturne dediščine, spomina, umetnosti in telesa. V diplomski nalogi se ukvarja s postopki, kako nekaj postane politično vprašanje – predvsem s perspektive telesa, vizualnega, performansa in protesta. Prostočasno piše in objavlja pesmi, knjižne recenzije, reportaže in eseje o kulturi. Nedavno se je za časopis Delo predstavil v rubriki Mlado pero.

luka.benedicic@gmail.com

Gestus in tabu: študija Bertolta Brechta

Luka Benedičič

Oddelek za sociologijo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

»[S]em pri frizerju, ponudijo mi številko *Paris-Matcha*. Na platnicah mlad črnc, oblečen v francosko uniformo, pozdravlja z vojaškim pozdravom, njegov dvignjeni pogled je gotovo uperjen v gubo trobojnice« (Barthes 172). Tako pripoveduje Roland Barthes v *Mitologijah*. In nadaljuje:

To je *smisel* slike. A ne glede na to, ali sem naiven ali ne, dobro vidim, kaj mi sporoča: da je Francija veliko cesarstvo, da vsi njeni sinovi, ne glede na barvo kože, zvesto služijo pod njeno zastavo in da ni boljšega odgovora obrekljivcem domnevnega kolonializma, kot je vnema tega črnca pri služenju domnevnim tlačiteljem. Tu sem pred nekim višjim semiološkim sistemom: tu je označevalec, sam že izoblikovan iz predhodnega sistema (črni vojak pozdravlja s francoskim vojaškim pozdravom); tu je označenec (tukaj je ta preišljena zmes francoskosti in militarizma); in končno je tu *navzočnost* označenca prek označevalca. (Prav tam)

Najprej prolog. Po Barthesu je za mit značilno, da razmerje med obsegom označenca in obsegom označevalca ni proporcionalno. Če je v jeziku to razmerje zamejeno na neke konkretne enote (npr. besede), se lahko v mitu koncept razširi na zelo veliko področje označevalca (npr. celotna knjiga je lahko označevalec enega samega koncepta). Po naravi je mit *imperativen in interpelacijski*, jaz sam pa sem izpostavljen njegovi intencionalni sili: »pride me poiskati, da bi me primoral prepoznati celoto intenc, ki so ga motivirale in ga razpostavile kot signal neke individualne zgodovine« (prav tam 179). Barthes pravi, da je mit semiološki sistem drugega reda. To pomeni, da temelji na semiološki shemi (jezik kot sistem znakov), ki je obstajala pred njim. V jeziku je znak tvorjen iz označevalca in označenca, v mitu pa je označevalec (mita) identičen znaku predhodne sheme in se zato kaže na dva načina; hkrati kot koncept (poln) in forma (prazen). Da bi ilustriral, kako ljudje sprejemamo mite, Barthes na prej podanem primeru prikaže tri načine branja mita. Če se usmerimo na prazni označevalec, potem črnc, ki pozdravlja, postane primer ali simbol francoskega imperializma. Če se usmerimo na polni označevalec, postane njen alibi. Če pa se usmerimo na celotni označevalec mita, potem za nas črnc, ki pozdravlja, postane sama *navzočnost* francoskega imperializma. (nav. po Barthes 170–182)

Drug, a v marsičem soroden zgled poda Mladen Dolar, ko potujitveno karakteristiko v kapitalizmu opredeljuje kot odmik od transparentnosti; zamolčanje dejanskosti nekkih realnih procesov, ki tvorijo družbene vezi in po katerih se izvaja moderno izkoriščanje. Dolar navede primer kapitalista, ki stopi na oder in na glas pove, da želi izkoristiti delavce in maksimirati dobiček. Argumentira, da bi takšna poteza razrahljala družbene vezi, ki temeljijo na soglasju zatiranih, in da je smisel moderne ideologije v načinu, kako zakrinkati sledenje interesom »za formalno fasado skupnih vrednot, najsibo v obliki univerzalnosti človekovih pravic, visokih etičnih idealov, ljubezni do človeštva, prizadevanja za napredek in splošno blaginjo, demokracijo, strpnost, svobodo itn.« (53). Za Barthesa je izziv prepoznati formo mitske govornice, saj ta zaobjema znak neke predhodne govornice in ga transponira v mitsko ter mu pripne nov pomen. Dolar pa se osredotoča na interes, ki motivira zavestno prevajanje med diskurzi in oplajanje z drugačnimi pomeni. Oba zgleđa sem podal, da bi z njima ilustriral dva elementa – *interes in mit* – ki sta središčna tudi v ontologiji in miselno-sinestetičnem aparatu tretjega misleca: Bertolta Brechta, razvijalca epskega gledališča.

V pričujočem zapisu se bom osredotočil na nekaj elementov Brechtovega gledališča in njegove osebne filozofije, pri čemer se bom oprl na že napisano literaturo in njene tematizacije. Z Brechtom povezujemo številne pojme, ki jih je rad uporabljal; nekateri so nam ostali iz njegovih zapiskov, a jih ni nikoli teoretsko izpopolnil. Kljub temu njegovo gledališče pogosto razlagamo kar z Brechtovimi lastnimi pojmi, kar pomeni, da vselej obstaja precejšnja svoboda za interpretacijo, pa tudi za nejasnost, kaj točno z njimi mislimo, ko jih uporabljamo. Na to svobodo se izgovarjam tudi sam. Ambicija tega prispevka je konceptualno zgrabiti tisto, kar vsi občutimo kot izjemno performativno moč brechtovskega gledališča. Ker čutim, da ta naloga od mene zahteva, da se približam mislečevemu *credu*, pa bo moj pristop mestoma skrenil s pričakovanih poti. Najprej bom naslovil nekaj političnih in etičnih dimenzij Brechtovega konceptualnega aparata in tematiziral, zakaj natanko (in kako) jih lahko mislimo kot politične oziroma etične. Nadalje pa bom pokazal, kako so ti vidiki vpeti v živo, transformativno izkušnjo, ki je značilna za brechtovsko gledališče – posebno prakso in filozofijo, ki jo je Brecht načrtoval za igralce (pogosto jih imenuje vajenci). Da bi opredelil, kaj točno počne brechtovski subjekt in kaj se z njim dogaja, bom posegel v antropološki repertoar ter spomnil na koncept rituala in tabuja. To je mejno početje, ker je teorija gledališča precej nenaklonjena vzporejanju gledališča in rituala. Kljub temu upam, da bo bralec upošteval mojo namero osredotočiti se na igralca in njegovo posebno vlogo v brechtovskem gledališču, pri čemer sta ta koncepta lahko v pomoč.

Brecht in gestus: snemati masko morale

Eden ključnih pojmov v brechtovskem vokabularju je gestus. Je eden od Brechtovih osrednjih delovnih pojmov, s katerim je operiral v mišljenju tako gledališča kot tudi družbenopolitične realnosti. O gestusu se je, izpod Brechtovega peresa, sicer ohranilo le nekaj fragmentov. Med njimi: »Pojem gestus ne označuje gestikuliranja; ne gre za kretnje rok, ki bi poudarjale ali pojasnjevale, temveč za celostno držo. Gestičen je jezik, če temelji na gestusu, če nakazuje določene drže govorca, ki jih ta zavzema v odnosu do drugih ljudi« (O gestični glasbi 22). Brecht utemelji še pojem družbeni gestus in navede nekaj primerov:

Ni vsak gestus družbeni gestus. Obrambna drža nasproti muhi v začetku še ni družbeni gestus, obrambna drža nasproti psu pa je to lahko, če z njim pride do izraza boj revno oblečenega človeka proti psom čuvajem. Človekov poskus, da mu na gladki površini ne bi spodrsnilo, postane družbeni gestus šele, če bi človek s spodrsljanjem 'izgubil obraz', izgubil ugled in veljavo. [...] Družbeni gestus je gestus, ki je pomemben za družbo, je gestus, ki omogoča sklepanje o družbenih razmerah. (Prav tam)

Brecht je želel, da bi posameznik, kakršno koli vlogo že ima v družbi, preko nje zavzel politično stališče. »Za to pa mora oblikovati družbeni gestus« (prav tam). Družbeni gestus torej ni nekaj, kar bi nastajalo zgolj spontano in zunaj zavestnega nadzora subjektov; tudi subjekti lahko intervenirajo vanj in ga hoté (so)oblikujejo. Je torej družbeni gestus nekaj lastnega ali nekaj skupnega? Kar konstituira brechtovsko razumljen gestus, lahko ob branju Barthesove sheme razumemo kot gesto, ki je bila transponirana v mitsko (meta)govorico. Tu je potrebno določeno opozorilo: shema, ki jo bom ponudil, ni stroga aplikacija Barthesove semiologije, ampak se nanjo nanaša od zunaj. Gesta sama na sebi še ni govorica, gestus pa lahko učinkuje v semiološkem sistemu tako prvega kot drugega reda. Moj argument je naslednji: vsaka gesta preraste v gestus kot učinek njene interpeliranosti v mit. Trditev izhaja iz zavesti, da so »drže govorca, ki jih ta zavzema v odnosu do drugih ljudi« (prav tam), vselej odraz osebnih in kolektivnih mitov, ki vplivajo na njegovo branje nekega odnosa – ne glede na to, ali bi sám govorico nekega gestusa označili za takšno prvega ali drugega semiološkega reda. Kot gledalci svojih dejanj in dejanj drugih smo vselej bralci barthesovskega mita, saj v vsaki gesti vidimo »uhajanje«, kot bi rekel Barthes, torej razlagalni eksces, ki ga ni mogoče zožiti na shemo označevalca, označenca in znaka. V dejanju sočloveka in v lastnem ravnanju z drugim vselej že vidimo mite, osebne in kolektivne, o tem, kaj pomeni biti človek, kaj pomeni nek specifični prostor – in tako naprej.

Lahko bi torej rekli, da se brechtovska transformacija geste v gestus zgodi zaradi intervencije specifičnega mita. Ne le (enega) mita, ampak mitološkega kompleksa (*mitologije*), in sicer tistega, ki – ob in skupaj z živeto prakso – sooblikuje in se

razodeva v odnosu do drugih ljudi. Moč gestusa je zato v tem, da ni le *gesta*, ki sporoča, ampak je tudi *gesta*, ki interpelira [v specifičen odnos, iz katerega izhaja in ki ga hkrati konsolidira]. Gestus lahko interpelira na način, da potrjuje že obstoječe odnose ali vanje intervenira in oblikuje nove odnose. Družbeni gestus pa je *gesta*, ki interpelira v subjekta – *gesta* (zavestna ali avtomatska), po kateri se lahko posamičnik prepozna kot vpleten v družbena razmerja; kot deležnik v svojem ali skup(nost) nem mitu o tem, kar je družbena realnost. Družbeni gestus tako ni (zgolj) vnaprej obstoječa mreža odnosov niti posameznikova *gesta* na sebi (ali pa le drža, iz katere ta izhaja), ampak je predvsem učinkovitost obnašanja v tej mreži – od tega, kar je pričakovano in samoumevno, do tega, kar se zgodi, če ta »bonton« prekršim, in kar me sploh notranje motivira, da ga prekršim. Brecht torej meni, da se čez polje družbenosti prepleta mitološki kompleks, ki ovija realna družbena razmerja. Glede na to, da je gojil globoko spoštovanje do Karla Marxa, verjetno ne zgrešimo povsem, če ta kompleks imenujemo kar: *ideologija*? Pa vendar: tako kot ni vsak gestus že družbeni gestus, tudi ni vsak družbeni gestus že ideologija. Ne nazadnje je tudi naslovitev in razgaljenje neke ideologije (lahko) družbeni gestus. Zaradi obremenjenosti pojma ideologija bom v nadaljevanju uporabljal pojem družbeni gestus, a s tem zadržkom, da ne gre za sinonim, ampak za splošno mitološko družbeno strukturo, katere del je tudi ideologija oz. njene manifestacije.

Uporabe in razumevanja, kaj je to ideologija, so seveda različna. Michel Foucault je celo trdil, da je ideologija kot pojem bolj v napoto kot v pomoč, ker »vselej stoji nasproti nečemu, kar velja za resnico« (120), medtem ko je za Foucaulta ključno raziskati, »kako se v zgodovini znotraj diskurzov, ki sami na sebi niso niti resnični niti lažni, proizvajajo učinki resnice« (prav tam). Pravi pa, da ima vsaka družba svoj »režim resnice«, to je »tipe diskurzov, ki jih spremlja in jim zagotovi funkcijo resnice; mehanizme in instance, ki nas usposobijo, da razločujemo resnične in neresnične trditve, način, kako se ene in druge sankcionira; tehnike in postopke, ki veljajo kot ustrezni za dogajanje resnice; status tistih, ki jim je naloženo povedati, kaj šteje za resnično« (132).

Čeprav je imel Foucault številna nestrinjanja z marksisti svojega časa, je njegovo izhodišče lahko koristno za pričujočo obravnavo, saj tudi Brechta bolj od same resnice zanima njen »režim« – diskurzi, ki so (zdaj smo nazaj pri Brechtu) forma družbenih mitov in kot taki izzovejo pogojene odzive subjektov. Tudi z gledišča njegove fascinacije nad vlogo znanosti v moderni družbi Brecht največ asociacij med znanostjo in umetnostjo ni vzpostavil na ravni razkrivanja, reševanja ali utemeljevanja resnice, ampak na ravni vznemirjanja in poseganja v samoumevnost: »Znanost si je skrbno razvila tehniko vznemirjenosti spričo dogajanj, ki so običajna, 'samoumevna' in ki o njih nikoli ne podvomimo, in ni razloga, zakaj naj ne bi umetnost prevzela tega tako neskončno koristnega stališča« (Brecht v Milohnić, *Historični* 164). Bolj kot za resnico se je zanimal za koristnost – in ravno koristnost je odlika

njegovih *vaj v potujevanju*. Ideologija prekriva realna razmerja ravno tako, da se kaže kot nekaj samoumevnega. Posameznik svoje eksistiranje v mitološki družbeni realnosti doživlja kot avtomatizem. »Brisal sem po sobi, in ko sem prišel spet naokrog, sem stopil k divanu in se nisem mogel spomniti, ali sem ga obrisal ali ne« (Tolstoj v Milohnič, *Historični* 161). Te reflekse želi Brecht ozavestiti. »Zato je 'semantika' Brechtove misli, organizacija in strukturacija poante, parabole, zgodbe pripeta na specifičen brechtovski voz, ki potuje 'kavzalnost' in iz nje tvori gestus, specifični učinek, specifično 'vmesposeganje'« (Berger 11). V dramski praksi to doseže tako, da »z neprestanim razbijanjem iluzije prikazuje igro kot igro, uporablja prologe, epiloge, sredstva jezikovnega oblikovanja, zoperstavlja nasprotja, pomembno nastopa kot samoumevno, kar je samoumevno, dobi pretiran pomen« (prav tam 33).

Brecht torej oblikuje metodo: »vmesposeganje«, ki pomeni intervencijo v gestus s potujitvijo; prekinitve in obrat predvidene logike in avtomatizmov ter vzpostavitev kontrasta, ki razkrinka ideološke diskurze. Kar imenujemo potujitveni učinek, je zato vedno tudi že *kompleks dejstev*, ki se razkrije z intervencijo v družbeni gestus. To je tisto, kar je mišljeno z »igro kot igro«, namreč karseda neposredno igro žive realnosti in igro z živo realnostjo samo; ne zgolj njeno reprezentiranje (gledališče kot umetnostni medij). V tej realnosti pa so podležeča razmerja, kot rečeno, pogosto skrita. Potujitev je zato alternativa, ki izstopi iz iluzije ideologije in z (mestoma bizarno) brechtovsko radostjo pleše na njenih črepinjah. Epsko gledališče posnema – natančneje kar: uprizarja – realnost, da bi jo razgrnilo in nanjo vplivalo. Brecht zapiše: »Interpretacija zgodbe in njeno posredovanje s primernimi potujitvami je glavna naloga gledališča« (*Fragmenti* 24).

S tem pa se znajde na terenu etike. Če ponovim navedek od prej: »Gestičen je jezik, če temelji na gestusu, če nakazuje določene drže govorca, ki jih ta zavzema v odnosu do drugih ljudi« (Brecht, *O gestični glasbi* 22). Če je gestus torej kvaliteta ali naravnost odnosa, potem je v svojem jedru tudi že etično določilo. In če je epsko gledališče intervencija v družbeni gestus, obenem pomeni intervencijo v neki etični kod, s tem pa (lahko) posredno interpelira v nove etične kode. Toda etika, kot razpravlja Dolar, »je pogosto začela služiti kot nadomestek političnega (še zlasti po propadu socializma), kot diskurz o dobrih bogatih in dobrih revnih, hegemonija morale je začela nastopati kot nadomestek za odsotnost politike« (56). Brechtova drža je podobna. Pravi: »Slišim, da pravijo: treba je biti resnicoljuben, treba je držati obljube, treba se je boriti za dobro. Toda drevesa ne pravijo: treba je biti zelen, treba je, da plodovi padejo navpično na tla« (Brecht v Dolar 56). Brecht je kritičen do moraliziranja, saj ga razume kot hrbtno stran interesa. Brechta zanimajo *prakse in njihovi učinki* – ne morala, ki jih legitimira. Vsako prakso pa nekaj motivira in za Brechta je neizbežno, da je to *interes*. Brechtov lik gospod K. pravi: »Nikoli ni bilo misli, katere oče bi ne bila želja. Samo o tem se lahko prerekamo: katera želja?« (Brecht v Dolar 59).

Če so želje in interesi tisto, kar poganja mišljenje, potem želi Brecht, da imamo te pogoje mišljenja pred očmi. Mišljenje je v tem pogledu uporabno; služi nekemu namenu. Gospod K. ilustrira to idejo na primeru (ne)obstoja Boga: »Če se [tvoje obnašanje] ne bi spremenilo [ne glede na odgovor], potem lahko vprašanje opustimo. Če pa bi se spremenilo, potem ti lahko pomagam le toliko, da ti povem, da si se že odločil: potrebuješ Boga« (Dolar 60-61). To mesto v Brechtu komentira tudi Slavoj Žižek, ki pravi, da nismo nikoli »v položaju, ko bi se direktno odločali med teizmom in ateizmom, ker je ta izbira kot taka že postavljena v polje verovanja« (Dolar 61). Ali pa, z besedami Jurgena Habermasa: »Prepada med vedeti in verjeti miselno ni mogoče premostiti« (18). Žižek zato dodaja, da resnični ateist ne *izbere* ateizma, saj je zanj »že samo vprašanje irelevantno« (Žižek v Dolar 61). Zato se Brecht ne osredotoča na stvar etične *izbire*, ampak etične *intervencije*: posega v obstoječi ethos, ki prikazuje svoj odgovor kot enoličen in samoumeven. Brechtova etika ni toliko etika, kot je metoda: intervencija, ki sproži epistemski dvom – še en korelat med Brechtom in njegovo fascinacijo nad znanostjo. Poseg v družbeni ethos je poseg v družbena razmerja – *in obratno*. Kot ugotavlja tudi Miklavž Komelj: Brecht je bil prepričan, da mora biti vsaka vrednota podvržena dialektični analizi družbenih razmerij, ki so podlaga tej vrednoti (nav. po Komelj 88). Tako je tudi njegova metoda v gledališču, primarno, dialektična analiza dramskega materiala, ki naj bo čim bolj »živ« material družbene realnosti, prikazan v protislovjih in paradoksih skozi poenostavitev, ponavljanje, pretiravanje ali laž.

Nahajamo se torej v shemi, kjer interesi manifestirajo realne učinke, obenem pa je funkcija interesa v postopku prikrita; pogosto z moralnimi koncepti, ki po Dolarju prikrivajo odsotnost politike. Za Brechta je zato odločilno – če se že ne moremo znebiti kreiranja realnosti po naših interesih – da s svojim interveniranjem v družbeni gestus vedno znova opozarjamo na njegovo strukturo in pa (sploh systemske) interese, ki ga kreirajo »iz ozadja«. Tu se zgodi za Brechta značilen paradoks: njegovo nasprotovanje vsakršni etiki kot pretenziji se vseeno artikulira kot specifičen odnos. Pa se res? Brechta bolj kot vzpostavitev lastnega odnosa, ki je po definiciji vedno že etično vprašanje, zanimajo učinki intervencije v obstoječe odnose. Njegov »odnos« je neodnos, njegova »etika« pa je snemanje maske vsakršne etike, še najbolj pa javne morale. Ali je Brechtov model v njegovem osredotočanju na rušenje in bistveno manj na ponovno grajenje odnosa stvar teoretske šibkosti/dogmatizma (kot kontrapunkt praktični učinkovitosti) ali pa izhajanja iz določene ontologije – o tem ne bom razpravljajal. Na en način je odločitev, katere *navzočnosti* (kot pravi Barthes) naj nas zbodejo v oči ali kako naj se z razkritjem starega lotimo oblikovanja novega mita, tudi stvar določene – Brecht bi morda rekel, da politične – svobode.

Gestičnost rituala: ritualnost gestusa

Do zdaj je jasno, da je Brechtov gestus konstituiran v analogiji in komunikaciji s teorijami ideologije, ki jih lahko tematiziramo (tudi) kot etične momente v odnosu do družbenih mitov. Razpravo smo začeli z Barthesom in semiologijo; s tezo, da gesta postane gestus, ko je interpelirana v mit. Na tem mestu pa bi besedo »mit« rad uporabil za preskok v drug konceptualni okvir. Da bi igralca ali kar »brechtovski subjekt« predstavil kot subjekta v drži, ki ni zgolj igra, ampak je igriva in eksperimentalna, predvsem pa presega ontološke (in številne druge strukturne) okvire gledališke igre, bom že vpeljane koncepte postopoma prevajal v vzporedni vokabular. S tem, ko se igralčevo vajo (gledališko – in hkrati večjo od gledališča) poveže z ritualom, ideologijo in gestus pa z mitom in tabujem, se brez izvajanja redukcij pokaže na temeljno matrico v brechtovskem gledališču. Izkaže, da je lahko performativna moč brechtovskega gledališča povezana z močno personalnim postopkom, ki ga je Brecht mislil širše od igre in igralca – vselej tudi kot ontologijo in način družbenosti.

Lev Kreft v eseju »Der Kinhaben – Šus v brado« primerja gledališče s športom ter artikulira podobnosti in razlike med obema, s še posebnim ozirom na Brechta in njegovo gledališče. Ni naključje, da piše o Brechtu ravno na tej relaciji: »Šport je nasprotje družbeno priznane kulturne dobrine, kakršno si lahko izvoli obstoječa družba: je nezdrav, je nekultiviran in je samemu sebi namen. In takemu gledališču, nezdravemu, nekultiviranemu in samemu sebi namenjenemu, je naklonjen Brecht« (132-133). Da bi to tezo osvetlil, Kreft izpostavi znamenito študijo Clifforda Geertza o petelinjih bojih na Baliju, na podlagi katerih je Geertz zasnoval koncept »globoke igre« (*deep play*). To je »igra tveganja, v kateri si lahko uspešen samo, če si pripravljen tvegati več kakor drugi in več, kakor si sam lahko privoščiš: svoj socialni status v celoti zastaviš v igro, ki je smoter sama sebi« (135). Koncept in realnost globoke igre ni brez paralel z epskim gledališčem. Če v športu niti njegovi akterji (športniki) ne poznajo izida neke tekme ali obračuna, je v gledališču vse – kot pozneje zapiše Kreft – le »sprenevedanje«: to, da igralci ne igrajo, kot tudi to, da občinstvo tega ne ve. Brechtovega epskega gledališča ne smemo razumeti le kot alternativo, ampak tudi kot kritiko klasičnega gledališča. Potujitev ne le prekinja »klasično« sprenevedanje, ampak tudi poučuje o sprenevedanjih, ki tvorijo vezi zunaj gledališča; družbene vezi, družbene mite. Kreft zapiše: »Poetika gledališča ni v literarnem besedilu, ampak v sprenevedajočem se razmerju, ki nastane med igralci in občinstvom, in poetika športa ni v pravilih, ampak v užitku, ki ga proizvaja totalni vložek vseh sil, spretnosti in veščin in nekaj zares ne-resnega in hkrati zares tveganega. Bertolt Brecht je hotel v gledališču več te druge, športne poetike« (143).

Brechtovsko potujitev lahko razumemo kot *poetiko*: sočasno nujnost in užitek v *eksperimentalnem poseganju* v družbeni gestus. Le-ta implicira nabor rutiniranih pravil obnašanja, potujitev pa se – analogno na Kreftovo primerjavo – zgodi kot totalni vložek vseh sil in spretnosti – telesnih, mentalnih in verbalnih – v kršenje teh pravil. To je *rizičen postopek*, in sicer v tem, da so njegovi učinki (npr. odzivi občinstva v gledališču, ljudi na ulici) nepredvidljivi. Kot to formulira Kreft: »potujitveni učinek je nasproten učinku vzvišenega, katerega pogoj je, da smo na varnem. Je šus v brado, ki nam sporoči, da niti v gledališču nismo varni. V gledališču še zlasti« (prav tam). Temu lahko sopostavimo študijo tabujev, ki jo je napisala Mary Douglas v šestdesetih letih. Douglas ugotavlja, da tabu nastopi kot način varovanja kategorij, tako da konfrontira nejasno, »umazano«, in slednje potisne v posebno kategorijo. Definira: »Tabu je spontana kodirna praksa, ki vzpostavlja besednjak prostorskih omejitev ter fizičnih in verbalnih signalov, katerih namen je pregrajevanje ranljivih odnosov« (15). Vsaka kultura, tako Douglas, mora namreč imeti »lastne predstave o umazaniji in skrutitvi, ki so postavljene nasproti s predstavami pozitivne strukture, ki se je ne sme zanikati« (227). Umazanija, ki jo »ustvari« diferenciranje uma pri ustvarjanju reda, ogroža ustvarjena razlikovanja. Brechtova potujitev je tako specifična metoda detabuiziranja: »nered« ali »nečisto« je tisto »nekaj«, kar Brecht »injicira« v družbeni gestus – še posebno na tista mesta, kjer se ta dogaja kot nekaj samoumevnega. Pri Brechtu ne gre za brezbrizno podžiganje reda. Gre za nadzorovano vnašanje dvoma v odnose, katerih red varujejo tabuji. Pred čim? – to je vprašanje, ki zanima Brechta.

Kreft pokaže na ključno zvezo med pravili in pa tveganjem, soočenjem ter eksperimentom, ki se zgodijo v okviru pravil. To po eni strani rezonira z dosedanjim govorom o Brechtovem gestusu kot naslavljanju etičnih razmerij, obenem pa ta govor odpira v novo razsežnost, ki je bila nakazana tudi z nanašanjem na Mary Douglas, namreč: *ritualno dimenzijo gestusa*. Tu se ne gre zareči, češ da imamo pri naslavljanju ali vzpostavljanju nekega gestusa opravka z ritualom. Občutljivo razmerje med gledališčem in ritualom so naslovili številni teoretiki, sprva sploh antropologi, do danes pa se je oblikovalo več vej in diskurzov, kako misliti to zvezo. Če je sprva veljalo, da je ritual zgolj forma za uprizarjanje mita, je sčasoma dobil status samostojne epifanije in igre razmerij – podobno, kot se je zgodilo pri emancipaciji gledališča od primata besedila, ki ga teater uprizarja. Segment tega razvoja genealoško ponazori Aldo Milohnić v *Teorijah sodobnega gledališča in performansa* (glej 27–36). Kot povzema Milohnić: »Teatrologija 20. stoletja postulira, da gledališče nastane, ko se ritual 'teatralizira', ko se prelevi v gledališče. V drugi polovici 20. stoletja, še zlasti v šestdesetih letih, pa zasledimo številne poskuse prenavljanja gledališča, ki izhajajo iz ritualnih praks ali, z drugimi besedami, 'ritualizirajo' gledališče« (27).

Že poskusi definiranja rituala pa so nasploh polni polemik. Denimo na osi, koliko pri definiciji upoštevati stališče prakticirajočih (tudi če je njihova interpretacija rituala

plod »mitske« misli) oziroma stališče opazovalcev (npr. »racionalnega« zahodnega človeka). Priprto je tudi, koliko se ritual nanaša na religijo in njene začetke. Roy A. Rappaport, ki v svojem delu *Ritual and Religion in the Making of Humanity* izhaja iz Durkheimove dediščine, denimo trdi, da ni vsak ritual religiozen niti ni vsako religiozno dejanje že ritual (nav. po Rappaport 25). Max Gluckman se distancira od religijskih izhodišč rituala in ga označi kot: »bolj vključujočo kategorijo družbenega delovanja, z verskimi dejavnostmi na eni in družbenim bontonom na drugi strani« (Bell 39). Mnoge teorije rituala namreč že dolgo upoštevajo tudi sekularna obeležja, ne le verskih; tudi v »razsvetljenskih«, ne le v primitivnih skupnostih. Simon Coleman pa v eseju »Ritual Remains« podaja mejne primere posameznikov, ki sami niso verujoči, a se priložnostno udeležujejo romanj s svojo družino. Z željo relativizirati ideje o ritualnem »jedru« zapiše, nanašajoč se na ritual: »vsebovano je tudi v tistih vseprisotnih, a kratkotrajnih dejanjih, ko se nezavezani spotikajo ob konvencionalne liturgične oblike in jih skušajo osmisлити – ali pa se spogledujejo z obredi, ko skušajo oblikovati sorodstvene ali prijateljske odnose« (306). Nekatere razlage rituala skušajo upoštevati celo vedenjske vzorce, ki jih opažajo etologi pri živalih – ne le sesalcih, tudi ribah in celo insektih.

Povsem drugače je torej, če gledališče primerjamo s klasičnimi rituali, kot jih – v vsej njihovi raznovrstnosti – poznamo iz primitivnih skupnosti, ali pa s katoliškim mašnim obredjem, kot če ga primerjamo z današnjimi sekularnimi, tudi političnimi obredi, kot so državne slovesnosti, ali pa z aspekti športnih dogodkov in celo človekovih osebnih jutranjih ali kakšnih drugih »ritualov«. Čeprav se je gledališče najpogosteje, zaradi želje razložiti njegov izvor, povezovalo s šamanističnimi rituali ali pa obredi kot elementi mitske misli, tudi ti niso stvar tako enotne kategorije; poznamo številne prakse v primitivnih skupnostih, ki niso povezane niti s stanjem transa ali ekstaze niti z odnosom do svetega ali tabujev, pomenijo lahko simbolno dejanje ali materialno sredstvo, pa jih antropološko kljub temu imenujemo rituali. Ontološko razliko med ritualom in gledališčem jedrnatop opiše Eli Rozik v uvodu v *The Roots of Theatre*:

Medtem ko je ritual način delovanja v resničnem svetu, je gledališče neke vrste medij (tj. poseben sistem označevanja in komunikacije). Zaradi njune ontološke razlike to ni binarno nasprotje. Ritual in gledališče sta medsebojno neodvisna: ritual lahko uporablja različne medije, tudi gledališče; gledališče pa lahko opisuje rituale ali pa tudi ne. Gledališče lahko celo ustvarja fiktivne rituale (4).

Ob tem velja omeniti, da je v gledališču, kar naslavlja tudi Kreft, razlikovanje med igralci in občinstvom ustvarilo zarezo, distanco do dogajanja na odru in zadržek pred doživljanjem le-tega kot povsem verodostojnega realnega dogajanja. Tu se razkriva ključni ontološki status Brechtovega gledališča: na en način želi ukiniti zavarovanost gledalca s tem, ko na odru uprizarja razmerja, ki ga preveč zadevajo, da bi se vanje – v

aristotelovskem smislu – »vživljaj«. Enotnosti med odrom in gledalcem ni več, a ravno s tem dobi slednji aktivno vlogo. Obenem pa Brecht spreminja tudi vlogo igralca oziroma naravo igre. Igralce razume kot vajence; študirajoče, ki so z uprizarjanjem specifičnih gestusov in izvajanjem potujitev na odru sami spremenjeni. Z njegovimi besedami: »Velika pedagogika popolnoma spreminja vlogo igranja. [...] Pozna samo še igralce, ki so hkrati tisti, ki študirajo« (Brecht v Komelj 109). *Transfiguracija* (družbenega) gestusa sočasno pomeni *transsubstanciacijo* subjekta – na tleh gledališča, kot tudi vsakdanjega življenja. To je bil Brechtov projekt. Njegova metoda zato ni le *način* – je tudi *ontologija*. Vse to je Brecht dosegel pod prenovljenim razumevanjem, kdo je to dramatik. Kot zapiše Tomaž Toporišič: »Brechtovo razreševanje krize dramskega pisanja na eni strani in krize individua na drugi strani je tako potekalo skozi novo vlogo dramatika, ki je v skladu z Brechtovo doktrino postal organizator družbenih eksperimentov« (1516). Mislim, da specifično Brechtova zastavitev gledališča *kot pedagogike in eksperimenta* na poseben način osvetljuje že naslovljeno razmerje (epsko) gledališče-ritual. Zato bom omenil še Jeana Cazeneuve in njegovo dovolj splošno ter »neobremenjeno« definicijo rituala, za katero se zdi, da zajame dve bistveni potezi tega, kar neko prakso posvečuje v ritual. Cazeneuve pravi:

Latinska beseda *ritus* je označevala tako ceremonije, povezane z verovanjem, ki so se navezovale na nadnaravno, kakor tudi preproste družbene običaje, šege in navade (*ritus moresque*), se pravi načine ravnanja, ki se reproducirajo z določeno nespremenljivostjo. Obred v pravem pomenu besede se od drugih običajev, kot bomo videli, ne razlikuje zgolj po posebni naravi svoje domnevne učinkovitosti, temveč tudi po pomembnejši vlogi, ki jo ima pri njem ponavljanje. (14)

Za ritual je konstitutiven bolj ali manj zavezujoč vrstni red dejanj, ki se kot forma ohranja skozi čas. Pomembna je vloga repetitive, tako rituala samega kot besed ali gest med ritualom. Kar Cazeneuve označi kot »posebno naravo« domnevne učinkovitosti rituala, na nekem drugem mestu opredeli kot delno »zunajempirično«, nevidno učinkovitost (nav. po Cazeneuve 17). V tem lahko vidimo več zadev: učinkovitost, ki domnevno *vpliva na* neempirične entitete, ali pa učinkovitost, ki je domnevno *posredovana od* neempiričnih entitet – vsekakor in predvsem pa učinkovitost (lahko tudi: potrebo, relevantnost), ki ni empirično evidentna, je pa *evidentna subjektu*.

Sklepna misel: od mita k ritualu

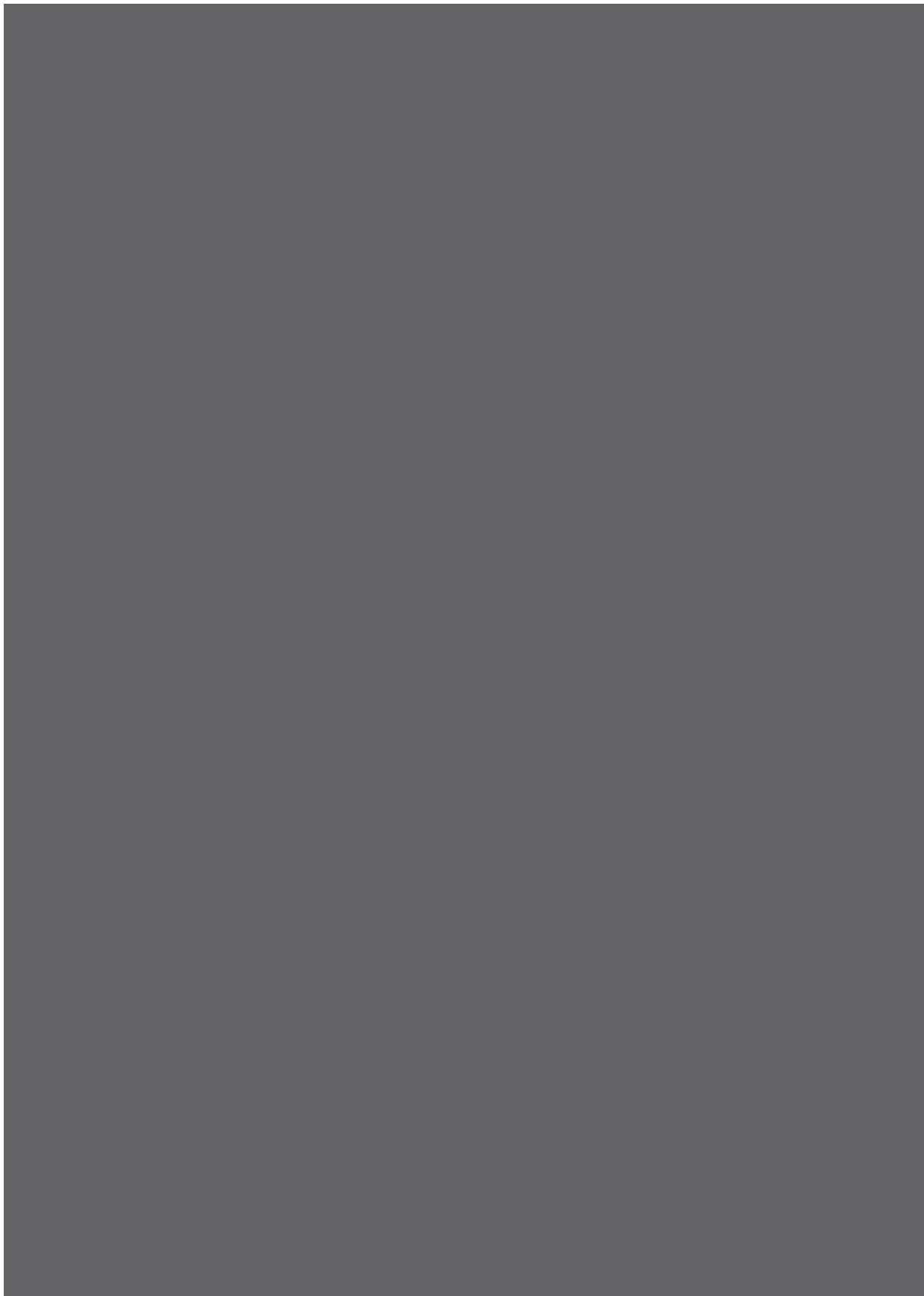
S tem se bližamo končnemu argumentu. Brechtova namera, da bi gesto prikazal kot interpelirano v mit (in le-tega podvrigel svoji metodi, ga s tem razkrinkal), je poteza, kako igralec v brechtovskem gledališču definira odnosna razmerja v polju igre; ob tem pa gre tudi za transformacijo, ki ima tipično ritualno funkcijo. Gre za repetitivnost

»kreiranja« – naslavljanja in s tem ozaveščanja že obstoječih odnosov; ponavljajoči se vzorec, ki je stvar specifične zavesti in specifičnega modusa, pri katerem neki gib, kretnja, beseda (ipd.) ne intervenirajo le v empirično, ampak vselej znova tudi v simbolno realnost – in ne nazadnje v *realnost mita*, ki pomeni *hkratno branje obeh* – in to na vedno znova nameren in zavesten način. Ritualno ni gledališče kot tako, vsaj v strogem smislu ne, saj zaradi dualnosti igralci-nastopajoči ni nikoli stvar ene same ontologije. Posebnost Brechtovega gledališča pa je prav v želji, da bi vsaj med igralce vaje prenesel poseben način učenja in delovanja, utrjevanje neke pomembne vaje ali modusa. Ne gre le za igro, gre za držo – življenjsko držo. Način življenja, sploh družbenega; torej političnega.

V članku sem zagovarjal, da je Brechtova metoda ritualna v tem, da gre za nikoli izpopolnjeno vajo v tem, kar iniciira in konstituira (transsubstancira) subjekt v »brechtovski« subjekt. Tu ni govora le o gledališču. »Čisto« brechtovsko gledališče se zgodi šele zunaj gledališča; zunaj razmerja igralci-občinstvo. Na poenotenem terenu, kjer se družbeni gestus kaže kot realnost, poseg vanj pa kot riziko – povsem brez varnosti »kulise«, češ saj to je »zgolj« gledališče. Tu ni gledališke reprezentacije, nobenega »kot da«. Ritualnost gledališča, kot ga je zastavil Brecht, je zato predvsem v njegovem nezgrešljivem potencialu, da to, kar je v gledališču zgolj vaja, ob igralčevem izhodu iz gledališča zaživi kot nekaj, kar očitno spominja na osebni ritual: drža in hkrati že praksa, metoda in hkrati že ontologija – repetitivno »vmesposeganje« kot notranje občutena nujnost.

Navezava gestusa na ritual in tabu je zanimiva, ker je struktura rituala pri Brechtu metodološko obrnjena: ne vzpostavlja ali krepi družbenih vezi in ne potiska njihove vsebine v kolektivno nezavedno, ampak – nasprotno – razgalja njihove temelje in namensko odpira prostor ozaveščenosti in dvoma. Seveda velja, da razmerje med mnogoterimi praksami v primitivnih skupnostih ter vzporednice med slednjimi in pa sodobnimi sekularnimi ali religioznimi, kolektivnimi ali personaliziranimi praksami ostajajo predmet številnih poskusov sistematizacije pa tudi poskusov rahljanja obstoječih sistemov. Končnega, zaključenega zbira elementov tega, kar sta forma in realnost rituala, ne poznamo. Morda zato, ker gre v zadnji instanci za zbir elementov okrog nečesa, kar je človeku v njegovi kratko- in daljnosežni rutini pomembno obnavljati, in je nabor neizčrpen. Če želimo tudi brechtovsko »etično« »vmesposeganje« brati kot ritualno, potem zagovarjam, da je Brechtov ritualni modus in obenem vrednota to, da gre za *vztrajno naslavljanje družbenih mitov in tabujev*, prepuščanje »neznane« v »znano« – mešanje »čistega« z »nečistim«. Tak brechtovski »obred«, ki je modalno nasproten obredom v primitivnih skupnostih, pa ne zagotavlja družbenega reda, ampak je vselej primarno eksperiment – poskus *anti*-obreda. Z esejem sem želel vstopiti v univerzalije tega, kar imenujemo »brechtovsko«, s tem pa prikazati Brechta v luči tega, kar je vselej bil: *kreativen*. Nikoli pristaš shematizacije in utečenosti, ampak (njun) produktivni prestopnik in prevpraševalec.

- Barthes, Roland. *Mitologije*. Krtina, 2015.
- Bell, Catherine. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. Oxford University Press, 1997.
- Berger, Matjaž. »Tudi sovraštvo do podlosti ti spači obraz.« *Čas je za Brechta!*, ur. Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, str. 3–28.
- Brecht, Bertolt. »Fragmenti o gestusu.« *Maska*, letn. 8, št. 1/2, 1999, str. 23–24.
- . »O gestični glasbi.« *Maska*, letn. 8, št. 1/2, 1999, str. 22.
- Cazeneuve, Jean. *Sociologija obreda*. ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992.
- Coleman, Simon. »Ritual Remains: Studying Contemporary Pilgrimage.« *A Companion to the Anthropology of Religion*, ur. Janice Boddy in Michael Lambeck, John Wiley & Sons, 2013, str. 294–308.
- Dolar, Mladen. »Brechtovska gesta.« *Čas je za Brechta!*, ur. Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, str. 53–76.
- Douglas, Mary. *Čisto in nevarno*. Študentska založba, 2010.
- Foucault, Michel. *Vednost – oblast – subjekt*. Krtina, 2008.
- Habermas, Jürgen. *Prihodnost človeške narave; Verjeti in vedeti*. *Studia humanitatis*, 2005.
- Komelj, Miklavž. »Brecht, pesnik komunističnega manifesta.« *Čas je za Brechta!*, ur. Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, str. 77–112.
- Kreft, Lev. »Der Kinshaken – Šus v brado: Bertolt Brecht med boksom in gledališčem.« *Čas je za Brechta!*, ur. Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, str. 127–143.
- Milohnič, Aldo. »Historični materializem in Brechtove potujitvene naprave.« *Čas je za Brechta!*, ur. Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, str. 159–174.
- . *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. *Maska*, 2009.
- Rappaport, Roy A. *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge University Press, 1999.
- Rozik, Eli. *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. University of Iowa Press, 2002.
- Toporišič, Tomaž. »Brecht po Brechtu: Brecht – Heiner Müller – Elfriede Jelinek.« *Sodobnost*, letn. 70, št. 12, 2006, str. 1516–1533.



Eseji / Essays

The question is, does national playwriting in Macedonia exist from 2010 until 2020 – or does it not? Why is that, after the Yugoslav, Balkan and European success of the Macedonian playwrights Goran Stefanovski and Dejan Dukovski, within the former Yugoslav countries and beyond, nobody knows anything about the new generations of playwrights from Macedonia? Why do they rarely stage the works of contemporary local playwrights? Among the reasons, we can consider academic crisis and artificially induced discontinuity; theatre clans, politicised media and false media independence or dealing with the chances of regular stagings and a theatrical career; political party employments in the only theatres in Macedonia – the national theatres. From Katerina Momeva, Blagica Sekulovska, Gorjan Milosevski, Srdjan Janacievic, Sasho Dimovski, Ivana Nelkovska to Igor Pop Trajkov, Mia Efremova, Mia Nikoloska, Lidija Mitoska Gjorgjioska, there are flirtations between contemporary Macedonian literature and contemporary Macedonian drama, which we might call opportunistic dramatic adaptations of prose and film scripts (successful adaptations and unsuccessful approaches). We see film scenario structures in the contemporary drama, the authors playing on two cards – film and theatre (the festival rise of the national film – the stagnation of the national theatre art and production). The author also looks at the regional success of the non-dramatic author Rumena Bužarovska – a feminist, short prose writer – representing Americanized Macedonian feminism, or a success control policy outside the borders of the Macedonian theatrical reality in crisis). Institutional corruption; the change of ministers of culture every three to six months; permanent vice managers with limited decision powers; endless theatrical reconstructions; theatre without healthy cultural policy and no thoroughly implemented cultural strategies; artists who have been on stage for more than twenty years are treated as if they appeared one year ago; if you are internationally successful and you are not part of the clans – you are punished (they do not support your projects applied for the public calls). Do not wait for Godot, he is lost in Northern Macedonia or FYROM or the Republic of Macedonia (we do not know anymore).

Fortunately, there is the team from the Macedonian Center of ITI/PRODUKCIJA. They are trying, with their creative and production capacities, through the development of electronic publishing and video theatre production, to discover, affirm and support them by publishing dramatic texts written by young and older playwrights who are not part of the local theatre clans that hold the theatre monopoly.

Keywords: contemporary domestic playwrights, 2010–2021, strong female voices, local theatres in crisis, eroded national socio-political and cultural state of mind

Associate (visiting) professor **Ivanka Apostolova** is self-employed in culture as an anthropologist of arts, programme producer, visual dramaturg, translator, editor, author and educator. She is head of the Macedonian Center of International Theatre Institute/ PRODUKCIJA and the creator of the awarded video theatre projects *Destination: Skopje-Gabrovo* (2020), *Dispersive Dramatics in Skopje (The Theatre in Creative Industries)* (2020), *Dispersive Dramatics: Poor Little Rich Drama in Kratovo (Drama in Movement)* (2019). She teaches art and design history at the Faculty of Art and Design/EURM Skopje. She is the editor/author of the e-magazine *The Theatre Times*. She is the author of the e-books: *Theatre Comics*, *In Search of Lost Director*, *Anthropology of Experience in Theatre*. She is a member of several national and international networks: ITI, ZDUS, ICOMOS and AICA

ivankaapostolova@gmail.com

Theatre Control Policy or Why After Goran Stefanovski and Dejan Dukovski, No One Is Known Outside the Borders of the Macedonian Theatre? (2010–2021)

Ivanka Apostolova Baskar

Introduction

To capture the dramatic situation in/of the contemporary drama theatre in Macedonia, I will try to draw certain characteristics of the state of the theatre by referring to several political and social conditions with us, that erode the spirit and matter of everyday life:

- hyper-corruption, local imperialism in every pore of society, political party terrorism, consistently poor policy of artificial status quo in transition, a deeply corrupted legal system and captive state, education in a bitter crisis, tortured and abused culture, rotten health, violent stoning with regular changes to the constitutional name, crime-local feudal capitalism combined with laziness, brutal opportunism, and overnight constructed professional identities; constant and accelerated economic brain drain, radical nepotism, *elephant valley* in every institutional sector; treating the public budget and public institutions as if they were the private property of several government figures in managerial positions;
- corrupted and irrelevant mainstream media working for the interests of the political party opposition and position – through a low level of editorial ethics and extremely poor quality media programme; we are a country burdened by daily financial and institutional scandals and social damages for which no one takes the responsibility – nor are they punished for the damage they inflict;
- the local Don Quixote – the Macedonian Center ITI/PRODUKCIJA, through which we promote domestic contemporary plays as literary works; Macedonian playwrights who are not part of the establishment; dramatists, who are deliberately not staged in theatres, with the exception of the incidental (sudden) goodwill of a particular theatrical institution – which usually does not know how to carry out successful local and international promotional strategies afterwards.

The Topics about Which Local Playwrights Are Writing

We are a country where cultural and natural heritage are hypocritically glorified, while 80% of our cultural heritage is neglected, and nature, with its ecosystem of soil, flora, fauna and minerals, is brutally exploited and smuggled on the grey market.

In my country, every public-institutional pore of society is totally controlled by the political party in power. The party employs you, controls your existential destiny, traces your future and controls your happiness by taking an illegal percentage of your earnings and profits. The party owns you to retaliate with an uncritical – amputated vote in the election – in fact, these are the topics and conditions that are written about in the contemporary dramatic texts in our country; or it is not written, and it is kept silent. These are the topics that are talked about at home and on social networks but even now, more courageously and openly, before the local elections, which follows in October 2021. At the same time, these are the conditions that paralyse contemporary theatre in our country.

Let me share an introductory dramatic-theatrical mapping: We are a country with fifteen national theatres and one opera and ballet. We do not have city theatres and private theatres with their own workspace and independent programmes. We have several independent troupes tracing the independent drama scene on their muscles and are without their own space and budget. They work on the premises of *MKC* Skopje, *SKC Jadro*, *SKC Dunja* and the Center for Contemporary Culture – *Kino Kultura* – which was closed at the beginning of 2021.

Due to the distrust of local municipalities due to corruption and disastrous local ethnicised policy of divisions and rural fundamentalism (not agricultural), due to the fragile cultural policy which, if necessary and ad hoc, tightens the criteria for applying for projects in order to give up and not apply – or if they (the Ministry of Culture) supports you with a project – then the money will not be paid, or they will pay you off with a radical delay when the debts to your co-workers and the executor are already hanging on your door.

It does not matter who is in power. The pernicious crime policy of the mafia and terrorists in the ranks of parliamentarians pursue their own agenda of violating all conceivable and unimaginable ethical rules and legal laws.

It does not matter who is in power, but when he/she is in power, leading politicians choose several artists who, for justified and unjustified reasons, as well as personal and professional achievements/interests, favour and distinguish them as a kind of cultural elite, at the level of justifiably unjustified genius and exceptionalism. This is how the local syndrome arises – the syndrome of nothing before me and after me, a

flood. Either some get everything and others little or nothing, or the privileged are simply irreplaceable. And let us not overcome such cultural non-politics.

Artists and cultural workers do not trust the implementation of decentralisation of culture by reforming most national theatres into city theatres due to the above conditions or the fear that any theatre may be closed overnight if it is not in the personal-profit interest of the “local sheriff” – the mayor.

It becomes clear that the spectacular, sensational drama is happening on the political scene and not in official theatres and independent stages/scenes. Hence the employment in the theatres is carried out through party merits or for those close to the theatre clans who manage to establish an opportunistic relationship with the government and the oppositions just to maintain themselves in the theatre.

The negative selection, culmination and reign of the mediocre, local antagonism and silence as well as tolerating inaccuracies, for fear of being fired and fear of losing the basic pleasant life comfort of self-deception and posing quasi-success on social media.

So we live in an existential theatre of constant absurdity and meaninglessness and hopelessness in which drug dealers and sociopaths reign, passive second and third echelons in the party; protected by police full of petty criminals, thieves and perpetrators of domestic violence who abuse their position of responsibility and power. Crime-Grotesque and Drug-Caricatures, media copycat status, have become criteria for quasi-value and pseudo-success in our society of acting and self-deception. A society stuck in eternal infantilism without a sense of self-initiative, self-responsibility and self-awareness. A condition that distorts our perception of having the consistency and capacity to notice both the positive and authentic motifs in the culture and art of home theatre that fortunately happens.

Theatres and theatre festivals belong to several clans that own the rights to production, good budget, guest appearances and awards at domestic festivals such as – service for service, interest for interest – money. No one moves from their strange comfort zone in the direction of artistic progress once they are employed in a national institution.

The Specific State of the Vicious Circle, for All Possible Excuses

Due to the institutional political party policy in theatres and academies, which mostly seeks refuge in world classical and modern classical dramatic texts and authors in order not to provoke the contemporary local establishment or seeks refuge in theatrical adaptations of well-known film scripts and film hits without developing solid and fresh directorial concepts and interpretations.

We have no continuity of visibility of new generations of playwrights, their ups and downs, themes and stylistic approaches, dramatic reflections, structural experiments, and methodology of character building. Their capacity for staging, for national, regional or international recognition. In theatres, someone constantly sends dramatic texts that no one or rarely anyone reads. Talented children/young people, if they do not have a clan backing them – no one supports them until they begin to chart their own path of visibility thanks to the visibility opportunities offered by the internet and social networks or they are reoriented in another professional direction.

If authors are not internationally visible like the late Goran Stefanovski and Dejan Dukovski, partly like Jordan Plevnesh and Venko Andonovski, it does not mean they do not exist.

Today in our theatre community, too much is written about the plays of Goran Stefanovski and Dejan Dukovski, as well as the classical Macedonian drama period before the year 2010. But we forget about solving and systematising the problem of visibility and establishing contemporary playwrights through the introduction of new creative subjects at the drama academies, cooperation with various visiting professors – foreign colleagues and domestic colleagues with excellent international achievements. Regular public drama readings and critical-analytical-theoretical discussions about new names – topics and directions, innovations and novelties in a local dramatic context compared to international trends then and now. We lack much more than courage and obedience. We lack the sensibility of directors to set the contemporary domestic authors in joint collaboration with them. We lack the development and support of promotional programmes for the international relevance of contemporary drama in our country through professional magazines, bilateral, trilateral collaborations and collaborative educational and production-oriented co-productions.

Macedonian Contemporary Drama

Here, I will list authors from mixed generations with different publishing and staging intensities like – Jugoslav Petrovski, Trajce Kacarov, Katerina Momeva, Blagica Sekulovska, Gorjan Milosevski, Srdjan Janacievic, Saso Dimovski, Ivana Nelkovska, Igor Pop Trajkov, Mia Efremova, Mia Nikoloska, Lidija Mitoska Gjorgjievaska, Mia Nikolovska, Mia Efremova, Mitko Bojadziski, Viktorija Rangelova Petrovska. There are also those, who in 2020/2021 published their first or second plays, such as Ana Stojanoska, Goce Ristovski, Maja Stevanovikj, Gabriela Stojanoska-Stanojevska and many others who joined the trend of ad hoc writing and publishing dramatic texts, especially in the years of COVID-19 when theatrical production on stage died out.

In general, the contemporary Macedonian theatre is classical and conservative, with the exception of guest directors invited to work in our theatres, like Igor Vuk Torbica, Marjan Necak, Andraz Urban, Andriy Zoldak, Alexander Morfov, and domestic directors such as Dejan Projkovski, Ivan Popovski, Aleksandar Popovski, Vladimir Milcin, Ljupco Georgievski, Martin Kocovski and others trying to flirt with postdramatic theatre. Macedonian theatres, viewed from a distance – act as one and the same identical theatre with copy-paste programme logic and a copycat repertoire mentality. Nobody makes a work of art from a theatre programme. The managers are eternal deputy managers stuck in self-censorship, and every three to six months, they are replaced with a new temporary deputy director/manager.

The Selection of the Most Interesting Playwrights

The following contemporary domestic playwrights are the most interesting for me. Yugoslav Petrovski, who, in the spirit of Antonin Artaud, Eugenio Barba and Richard Schechner, writes about rituals, archaic theatre, exploring the capacities of the barbaric anthropological ethos in the theatre, exploring the dark side of fairy tales, folklore, myths, connecting the demon(s) of the present times with the demons of the primordial, ancient, pre-civilisation times. His female characters are always sacrificed to the Sun. In the 1990s, the Orthodox Church in Macedonia anathematised Yugoslav Petrovski for writing and staging the play *Gospel of Judas* in the National Theatre Anton Panov – Strumitca in 1993.

In the spirit of the poet Svetlana Hristova-Jocic and the archaic opus of the visual artist Aneta Svetieva (who creates ethnological sculptures – chimaeras with the body of a female swimmer and a crocodile), Blagica Sekulovska writes plays for the teenage woman, the pregnant woman, mother(s), the divorcee, the widow, the prostitute, the yoga teacher, betrayed women, cheated women and abandoned women in the context of this patriarchal society in which the woman is still polarised into a saint or a whore.

Mitko Bojadziski is an extraordinary and intelligent humorist. He creates contemporary political and social comedies inspired by local political banality. He makes the audience laugh in a lucid and witty way, at the expense of its local stereotypes and existential sadomasochism, borrowing from the matrices of Stale Popov but building a modern cynical à la Strumitca's *Itar Pejo* and *Nasreddin Hodja*. Tired of corruption and lies, Macedonians love comedies and catharsis through popular humour and laughter.

Eva Kamcevska turns the local reality into a grotesque caricature. She ironises the pressure on a woman or her biological clock, called the deadline for the possibility of having a child, making the surreal turning into a biological clock – as a surreal lover. The irony of getting married and being married, she ironises by turning the

godmother into a mythical cow – the twin of the Minotaur from Crete. Eva's play *A Wedding to Remember* was selected for the programme of the 2021 edition of the International Theatre Festival Analogio in Athens, Greece.

Mia Efremova is a productive and talented author. Dramatically, she is self-taught and manifests strong poetics of a woman shaman – a woman as meta medium which draws amazing contexts from TV, film, theatre, internet and social networks and from the everyday life of her peers into her plays. She writes about filmed and unreal youth, conflicts with men, all men without a penny who live off the account of a woman with a bank card. (Her plays: *Rosebud*, *Demigods*, *Big Deal*, etc.). Mia Efremova was noticed by Simon James Collier from the British audio drama platform www.evcoll.com.

Mia Nikoloska creates the drama of smell, odour and stench. She places her stories in current and futuristic contexts in which the characters determine their relations according to the smell of their body – she builds characters who are disgusted by love, touch, tenderness and intimacy – stuck in the de-humanism of progress and the dead-end of life. Her play *Hunger Artist* (an adaptation of the short story of the same name by Franz Kafka) was selected for the 2021 edition of the Contemporary Performing Drama Festival in Incheon, South Korea.

One of the most successful regional authors translated into several foreign languages and staged on three stages at the Dramski Theatre in Skopje, SNT Drama Ljubljana and the Yugoslav Drama Theatre in Belgrade is Rumena Bužarovska and her short stories entitled *My Man*. The Balkan region writes and promotes Rumena very zealously, while I shall focus on her writing style and structure to see what made her a hit not only in the world of literature but also in film and theatre. She writes directly, briefly, clearly, visually, with strict focus, precisely, accurately-explicitly, from the perspective of several female characters/prototypes in a specifically subordinate position in marriage, at work and in society. The stories are ready-made narrative material for great female characters and a good movie or play, with a striking beginning and ending – and an unpretentious narrative in which every woman in the world can be found.

Rumena Bužarovska has the solid support of the literary promotion networks and channels, which are very strong and fused in the Balkans and in the former Yugoslav territories. It makes her independent of the success of theatrical tactics and strategies of success.

Mia Nikoloska, Mia Efremova, Vasil Mihail, Sasho Blazeski, Eva Kamcevska, Katerina Momeva, Yugoslav Petrovski and other talented relevant authors with a great sense of drama. Gradually they are gaining visibility thanks to their talent, great knowledge of the English language, and our promotional approach and connections with Europe and the world – like international festivals, networks for playwrights, audio drama

platforms, theatre researchers from abroad interested in the state of contemporary Macedonian drama and theatre. It is very important that you do not take away their copyrights. And it is very important that the agreements are not disgustingly exclusive and exploitative – the destruction of authorship. The rest is a matter of their individual luck, perseverance and personal and professional dramatic development, at all costs of the original vocation inside them.

To summarise, most domestic authors refer to local topics, with the exception of the younger generation writers, who are open to all narrative influences available via the internet. Domestic playwrights often turn to writing prose and poetry to articulate their drive and writing angles. They are synthesised in literary circles and movements because the theatre ignores them. The structure of the dramatic texts they create is very open and looks like dialogue lists, more precisely, like a movie script, for practical reasons to make it easier to get into the film community: contemporary film in Macedonia, unlike the crisis in theatre, is experiencing a slight renaissance.

In Macedonia or FYROM or North Macedonia, the most interesting people are outside the local media, political and theatre mainstream – the local mainstream saturates with boring “stars” of the negative selection – and the rising female dramatic voices in contemporary drama in Macedonia. They break up and conquer the readers, but only we know that. The local mainstream media and pseudo establishment practically ignore them!

- Apostolova, Ivanka, ed. *Poor Little Rich Drama* (ePlays). Macedonian Center ITI/PRODUKCIJA, 2018.
- . *Antropologija gledaliških izkušenj*. Macedonian Center ITI/PRODUKCIJA, 2019.
- Buzarovska, Rumena. *Mojot maz* (6th edition). Ili Ili Skopje, 2020.
- Dimoski, Sasho. *Nie, Drugite* (drama). Kultura, 2015.
- Efremova, Mia. *Big Deal* (ePlays). Macedonian Center ITI/PRODUKCIJA, 2021.
- . *Demigods; Rosebud* (ePlays). Macedonian Center ITI/PRODUKCIJA, 2020.
- Efremova, Mia/Volt, Mia. *Dramski bombi i tenzii, za scenski katarzi i eksplozii, frli go nagonot! (Sirov rez 2020-2014)*. Macedonian Center ITI/PRODUKCIJA, 2021.
- Kuzelov, Nikola. *EPILOG 2077* (eDrama). Macedonian Center ITI/PRODUKCIJA, 2021.
- Momeva, Katerina. *Drami, Maska*, 2012.
- Nikoloska, Mia. *Umetnikvo gladovanje* (eDrama). Macedonian Center ITI/PRODUKCIJA, 2021.
- . *inQUIZition; 6th scent; Team-obile*. Macedonian Center ITI/PRODUKCIJA, 2020.
- Petrovski, Jugoslav. *Zabraneti drami (Shalot na Saloma; Dzanki)*. Grafoden, 2019.
- . *Koitus so gjavolot* (drami). Studentski zbor, 1993.
- . *Evangelie po Juda* (drama). Večer, 1993.
- Rakipovski, Sinan. *Dechko* (eDrama). Macedonian Center ITI/PRODUKCIJA, 2021.
- Stojanoska, Ana. *Teatar: predizvik: studii i esei*. UKIM Skopje, 2018.
- Stojanoska, Ana, ed. *Contemporary Macedonian Drama (Petrovski, Jugoslav, author, Eleshnik)*. UKIM Skopje, 2011.

Nacionalna dramatika v Makedoniji od 2010 do 2020 - obstaja ali ne obstaja, je sedaj vprašanje? Zakaj po jugoslovanskem, balkanskem in evropskem uspehu makedonskih dramatikov Gorana Stefanovskega in Dejana Dukovskega, znotraj nekdanjih jugoslovanskih držav in širše, nihče ne pozna nove generacije makedonskih dramatikov ... Zakaj so redko uprizorjena dela sodobnih domačih dramatikov? Akademska kriza in umetno povzročena diskontinuiteta ... Gledališki klani, politizirani mediji in lažna medijska neodvisnost ali spopadanje z možnostmi rednih uprizoritev in gledališke kariere. Zaposlitve prek političnih strank v edinih gledališčih v Makedoniji - narodnih oz. nacionalnih gledališčih. Od Katerine Momeve, Blagice Sekulovske, Gorjana Miloševskega, Srđana Janacieviča, Sasha Dimovskega, Ivane Nelkovske, do Igorja Popa Trajkova, Mie Efremove, Mie Nikoloske, Lidije Mitoske Gjorgjioske ... Spogledovanja med sodobno makedonsko literaturo in sodobno makedonsko dramatiko - oportunistične dramske priredbe proze in filmskih scenarijev (uspešne priredbe in neuspešni pristopi) ... Filmske scenarijske strukture v sodobni drami, avtorji igrajo na dve karti - filmsko in gledališko (festivalski vzpon nacionalnega filma - stagnacija nacionalne gledališke umetnosti in produkcije). Regionalni uspeh nedramske avtorice Rumene Bužarovske - feministke, pisateljice kratke proze (amerikanizirani makedonski feminizem ali uspeh zunaj meja makedonske gledališke realnosti v krizi).

Institucionalna korupcija; ministri za kulturo, ki se menjajo vsake 3 do 6 mesecev; stalni v.d. direktorji z omejenimi pooblastili odločanja; neskončne gledališke rekonstrukcije; gledališče brez zdrave kulturne politike in brez temeljito implementiranih kulturnih strategij; umetnike, ki so na odru več kot 20 let, obravnavajo, kot da so se pojavili na sceni pred enim letom; če si mednarodno uspešen in nisi del klanov, si kaznovan (ne podprejo projektov, prijavljenih na javne razpise) ... ne čakajte na Godota, izgubljen je v Severni Makedoniji ali BJRM/ FYROM ali Republiki Makedoniji.

Na srečo smo tu mi, ekipa iz Makedonskega centra ITI / PRODUKCIJA, ki poskušamo s svojimi ustvarjalnimi in produkcijskimi zmogljivostmi, z razvojem elektronskega založništva in video gledališke produkcije, odkrivati sodobne makedonske avtorje, jih afirmirati in podpirati z objavo njihovih dramskih besedil, podpirati plejado mladih in starejših dramatikov, ki niso del lokalnih gledaliških klanov, in niso del gledališkega monopola.

Ključne besede: sodobna domača dramatika; 2010-2021; močni ženski glasovi; lokalna gledališča v krizi; erodirano nacionalno družbeno-politično in kulturno stanje duha.

Izredna profesorica **Ivanka Apostolova** je samozaposlena v kulturi kot likovna antropologinja, programska producentka, vizualna dramaturginja, prevajalka, urednica, avtorica in predavateljica. Je vodja makedonskega centra ITI/PRODUKCIJA in avtorica nagrajenih videogledaliških projektov (*Destination: Skopje-Gabrovo*, 2020; *Dispersive Dramatics in Skopje*, 2020; *Dispersive Dramatics: Poor Little Rich Drama in Kratovo*, 2019). Predava zgodovino umetnosti in oblikovanja na Fakulteti za umetnost in oblikovanje Evropske univerze v Skopju. Je avtorica in urednica gledališke revije *The Theater Times* ter avtorica knjig *Theater Comics; In Search Of Lost Director in Antropologija izkušenj v gledališču*. Bila je komisarka makedonskega paviljona na Beneškem arhitekturnem bienalu leta 2016 in mentorica na mednarodni delavnici *Intersected Witches* na Praškem kvadrienu (Scenofest) leta 2011. Ivanka je članica mednarodnih in nacionalnih poklicnih mrež: ITI, ZDUS, ICOMOS, AICA, MATA, ENICPA, FEST ...

ivankaapostolova@gmail.com

Prispevek se osredotoča predvsem na recepcijo slovenske (sodobne) dramatike v Bolgariji. Natančneje, kako se besedila, ki spadajo v tuji jezikovni in sociokulturni kontekst, ne glede na to, kdaj so bila napisana, izkažejo za nova v ciljni kulturi in se interpretirajo v skladu s problemi našega časa. Predstavljam predvsem novo zbirko petih slovenskih dram, ki sem jih izbral in prevedel ter spadajo v estetski okvir modernega (od moderne do postmodernizma), združujejo pa jih motivi čudeža, fantastičnega, nadnaravnega. Motivacija za mojo izbiro je dvojna. Po (ne)pričakovanem velikem uspehu prve zbirke *Zalezujoč Godota. Pet sodobnih slovenskih dram* (2014), iz katere so bile tri drame uprizorjene na bolgarskem odru (ena trikrat), ena delno, uprizoritev ene pa je bila zaradi nesreče odpovedana, poskuša druga zbirka ne le spoznati bolgarsko občinstvo in bolgarske gledališčnike s slovensko klasiko, temveč slednjo vključiti v lastno dramsko tradicijo, v kateri so prevladujoči motivi tudi mit, čudež ter infernalno. Ali lahko drugega razumemo s pomočjo svojega, kako novo postane staro in zakaj ustvarjanje predstave po dramskem besedilu še vedno ni zastarelo?

Ljudmil Dimitrov je redni profesor in doktor, zaposlen na Katedri za rusko književnost Fakultete slovanskih filologij Univerze sv. Klimenta Ohridskega v Sofiji. Je avtor več kot 300 člankov in študij, monografij, učbenikov, priločnikov, zbornikov in antologij, prevajalec znanstvene literature, leposlovja, dramatike in poezije iz ruščine, slovenščine, angleščine ter simultani tolmač na mednarodnih srečanjih in dogodkih. Udeležil se je številnih (več kot sto) nacionalnih in mednarodnih projektov in simpozijev, povezanih z rusko, bolgarsko in slovensko književnostjo, gledališčem in kinom. Je član zveze bolgarskih prevajalcev, bolgarskega PEN in Mednarodnega združenja Dostojevskega. Njegova dela so bila objavljena v Rusiji, na Poljskem, Češkem, Slovaškem, v Turčiji, Italiji, Srbiji, Sloveniji, na Hrvaškem, v Latviji, Romuniji, Veliki Britaniji, ZDA itd. Prejel je Lavrinovo diplomu Društva slovenskih književnih prevajalcev (2017) in veliko nagrado Zveze bolgarskih prevajalcev za popularizacijo slovenske kulture v Bolgariji (2020).

ljudiv@abv.bg

Slovenska dramatika v bolgarskem prevodu. Kako staro postane novo ali kakšni so kriteriji sodobnosti?

Ljudmil Dimitrov

Fakulteta slovanskih filologij Univerze sv. Klimenta Ohridskega, Sofija

A. P. Čehov je v pismu A. S. Suvorinu z 21. novembra 1895 zaupal, da pri pisanju svoje nove drame (*Utva*) »obupno krši pravila dramskega dogajanja«. Že takrat – pred sto šestindvajsetimi leti – je nezmotljiva intuicija največjemu ruskem in slovanskemu dramatikumu prišepnila, da je mogoče potrebo po novih formah, o katerih sanjari njegov junak Kostja Trepljev, ki stopa na to neskončno in nevarno področje, v največji meri zadovoljiti, če se pride do dna sami naravi drame; tam, v njenih najglobljih plasteh, namreč spijo neizkoriščeni potenciali, ki bi jo zmogli preobraziti / prilagoditi spreminjajočim se pogojem (in pogojenosti) odra ter ji tako podaljšati življenje.

Če je nekdo (četudi je to sam Hans-Thies Lehmann) današnje gledališče razglasil za postdramsko, še ne pomeni, da moramo dramatiko imeti za mrtvo. Njej, hvala bogu, še ni »odklenalo«, začela je samo ritualno pritrkavati, da bi napovedala – z nekakšnim oddaljenim, nemara nebeškim zvonjenjem – novo obdobje v umetnosti, povezano z dvema izmed najstarejših poklicev – s poklicem dramatika in igralca. In to zvonjenje se razlega tako rekoč že od časov, ko je Čehov pisal Suvorinu zgoraj citirane besede.

V drugi polovici 20. stoletja, ko se je dogajal intenziven razvoj humanistike in še posebej literarne teorije, se je v zavest prikradel nekakšen občutek iztrošenosti, izrabljenosti, izčrpanosti, ki je napeljeval na nujnost prilagajanja in odpiranja novih perspektiv; takrat sta se namreč pojavila (vsaj) dva pomembna »mrliška lista«, ki sta naznačila odstranitev izvirnih komponent žanra in *subjekta* iz verige literarne komunikacije ter njuno preobrazbo v »muzejske eksponate«, v »inventar«. Leta 1961 je George Steiner razglasil »smrt« tragedije v svoji istoimenski monografiji,¹ šest let kasneje – leta 1967 – pa je Roland Barthes za mrtvega razglasil tudi avtorja.² V približno istem času je Peter Brook v svoji študiji *Prazen prostor za »mrtvo«* razglasil še mimetično gledališče in pozval avtorja, ki čuti utrip publike, naj poišče pot k

1 Steiner, George. *The Death of Tragedy*. Prvič objavil Alfred A. Knopf, Inc., 1961.

2 Gre seveda za njegov slavni esej »Smrt avtorja«, ki je bil prvič objavljen v angleščini (Barthes, Roland. »The Death of the Author«) v ameriški reviji *Aspen*, št. 5-6, leta 1967, šele nato pa v francoščini (»La mort de l'auteur«) v reviji *Manteia*, št. 5, leta 1968.

lastnemu ustvarjalnemu jeziku.³ Po vsem tem nas leta 1999 ni mogla osupniti niti začuditi Lehmannova napoved o prehodu gledališča v »postdramsko« fazo.⁴ Nemški znanstvenik je registriral in poimenoval tendenco, ki je, kot vsaka tendenca, naj bo vztrajna ali kratkotrajna, časovno omejena. Kajti kot smo v devetdesetih spremljali uspešen povratek biografeme, ki je ovrgel in na nek način preklical Barthesovo »doktrino«, tako je tudi tragedija začela novo etapo svojega razvoja in s transformacijo antične in renesančne predstave o tem žanru kategorično potrdila lastno stabilnost – tragedijski zaplet je bil tako v celoti kot na mikrosižejski ravni impliciran v številna uspešna sodobna dramska dela. Dejstvo je, da se »tipične« tragedije že dolgo ne pišejo več, za uprizoritve klasičnih obrazcev ali njihove predelave pa se vselej najde prostor na repertoarjih gledaliških skupin različnih konceptualnih profilov. Da ne govorimo o tem, da je Čehov brez zatekanja k definicijam in posplošitvam dejansko uvedel/demonstriral tudi novo razumevanje komedije, ko jo je zasukal v »zameštrano« neobičajno smer, ne da bi se odklonil od logike in specifike njenega konflikta, česar pa Stanislavski ni hotel sprejeti in je trmasto vztrajal pri tem, da dramska besedila Antona Pavloviča morda res niso čiste tragedije, so pa zagotovo mučno monotone drame. Slednje je postalo kliše v performativni metodologiji / sistemu, povezanem z režiserjevim imenom, pri interpretaciji kanoničnih dramskih del Čehova.

Do tu povedano pravzaprav bežno spremlja proces vnaprej določenega in neizbežnega razhajanja med dramo in gledališčem, ki se je začelo že precej pred koncem 19. stoletja. Že od renesanse namreč dramsko besedilo tekmuje z odrsko uprizoritvijo. Na začetku je imelo besedilo neulovljivo prednost, kasneje sta se izenačila in se danes gibljeta v dveh vzporednih smereh, se vse redkeje drug drugemu prilagajata, vendar nenehno in vztrajno »pogledujeta« na sosednji vozni pas ter z ljubosumno radovednostjo oprezata, kaj se dogaja pri drugem. Priznavamo jima tandemsko sorodnost, ob tem pa opažamo, da se je v njiju nekaj preobrnilo, spremenilo, ju oddaljilo, čeprav je njun izvor ostal nedotaknjen. Lehmann si zamišlja postdramsko situacijo kot kombinacijo poz, gest in poetoloških elementov, priznava že od Aristotela in teoretikov nove evropske drame – Lessinga, Hegla, Artauda, Brechta, Adorna ... – ti so bili od začetka vpeti v tkivo drame, a so jih naslednja stoletja izrinile druge prevladujoče tendence. Ne gre torej za načelno nov konstrukt v smislu filozofije in diskurza, pač pa za nepričakovano združevanje/reorganiziranje znanih komponent. Za trenutek je skušalo gledališče zaobiti dramo in pri tem morda pozabilo, da je osnova odrskega dogajanja še vedno literarna, ne glede na to, kako jo imenujemo – drama, scenarij, projekt, ideja, tema, instalacija. Če odrsko dogajanje ni pretvorjeno v besedilo, v pripoved (četudi neverbalno), se ne more konvertirati v gledališki spektakel. Ali ni potemtakem dramatika s tem, ko se je odpovedala svoji eksplicitni formi, prehitela gledališče in se mu prilagodila kot nedramatika, ne da bi se ločila od svojega najbližjega referenta?

³ Brook, Peter. *The Empty Space*. Atheneum, 1968.

⁴ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, 1999.

A vrnilo se h klasični različici drame. Občutek zadovoljstva, še bolj pa prepričanja, da smo lahko kompetentni literarni teoretiki in teatrologi, če se omejimo samo na sicer skrbno presejan nabor besedil iz različnih obdobij in svetovnih odrskih uprizoritev (antičnih, zahodnoevropskih, bolgarskih, »eksotičnih«), četudi jih vključuje sto, dvesto, petsto ... je povsem varljiv, če pri tem ne pokažemo vsaj osnovnega zanimanja za sosednje in nam bližnje kulture in te za nas ostanejo oddaljene in neznane.

Za prevod sem izbral pet dram, ki so reprezentativne za slovensko dramatiko 20. stoletja. Pravim slovensko, četudi je v teh sto letih slovenski teritorij pripadal različnim političnim konfiguracijam, ki so prej zatirale kot spodbujale njegovo identiteto. Če upoštevamo, da je prav gledališče institucija, ki je poklicana, da ohrani narodno idejo prek jezika, lahko vidimo, da se v teh dramah dogaja prav to – oder se izkaže za pomanjšan model slovenskega narodnega karakterja, vendar ne v državnih, pač pa v etno-kulturnih okvirih s pripadajočimi negativnimi in pozitivnimi stereotipi, posebnostmi in refleksi zdravega upora. To so naslednje drame:

Ljubezen Zofke Kveder (1901);

Pohujšanje v dolini šentflorjanski Ivana Cankarja (1907);

Dogodek v mestu Gogi Slavka Gruma (1930);

Mrtvec pride po ljubico Svetlane Makarovič (1986);

Kaj pa Leonardo? Evalda Flisarja (1992).

Prvi deli sta bili napisani, ko je bila Slovenija avstro-ogrska provinca, tretje med obema svetovnjima vojnoma, ko je pripadala Kraljevini Jugoslaviji, četrto v času SFRJ in zadnje kmalu po razglasitvi slovenske samostojnosti, v prvem letu življenja Slovenije kot samostojne države. Te drame, ki spadajo v veliki diskurzivni okvir modernizma/postmodernizma, z drugimi besedami, med *belle époque* in somrak devetdesetih let prejšnjega stoletja, se lahko na nek način berejo tudi globalno, kot hipertekst – megadrama v petih dejanjih, ki si sledijo od začetka do konca. Dramatiki težijo k aktualnosti in vsak od njih svoj cilj dosega z različnimi umetniškimi sredstvi, pri čemer se bolj ali manj konsistentno vpisuje v že obstoječe in osvojene modele. Težnja k »sodobnosti« (celo kot notranja intencija) pa nas postavlja pred zelo resno vprašanje o kriterijih, po katerih določamo nekaj za še veljavno/zanimivo, drugo pa za odmrlo, zastarelo, izživeto, neuporabno. Kakor koli že zapisujemo in razlagamo latinsko besedo *modern*, to razkriva organsko povezanost z idejo o sodobnosti. Delo, ki je postalo klasika, pa briše temporalno konkretizacijo njegovega nastanka in pridobiva univerzalnost, možnost za reaktualizacijo v vsakem naslednjem kontekstu ter se spreminja v svojevrstno sintezo smislov, ki se eksponirajo na nov način in metaforično odražajo to, kar se dogaja tukaj in zdaj.

Prav zato je vloga gledališčnika, pa naj bo to dramatik, režiser, kritik ali predstavnik drugih poklicev, ki sodelujejo pri pripravi gledališkega spektakla, tako zelo pomembna. Če besedilo ostane samo na papirju, doseže le manjše število bralcev, če pa oživi na odru, neznansko razširi obseg svojih naslovnikov. Te drame, ki so zdaj prevedene v bolgarščino, bodo lahko uprizorjene na svoj način, ne da bi bile obremenjene z interpretacijskimi klišeji. A ne povsem. Da bi vzbudile zanimanje literarnega/gledališkega zgodovinarja, morajo vsebovati asociativno snov, ki omogoča, da povežemo neznano z znanim. Tu nekje tiči kriterij mojega izbora: vseh pet besedil je zasnovanih na iracionalnem, kar jih kategorično približuje (čeprav virtualno) bolgarski mitološki, redkeje imenovani baladni dramami – tendenci, ki se je začela v obdobju modernizma in traja še danes. Modernizem – spomnimo – je izredno ploden čas v evropski kulturi: če so zgodovinske okoliščine povzročile pospešitev ali zakasnitev (zelo problematična pojma) v dani literaturi, modernizem briše razlike, začenja povsod hkrati, izravnava štartno pozicijo Zahoda in Vzhoda, daje enake priložnosti⁵ in na poseben način oblikuje homogeno elito v umetnosti, ki se dojema kot skupnost in intenzivno komunicira med seboj. In obstaja velika razlika v tem, ali nam je neka literatura servirana kot dragocenost (na primer angleška, francoska, ruska) ali pa jo odkrivamo sami. Moj pristop k slovenski literaturi je odkrivateljski. In prav s tega stališča se pet znanih in v domovini kanoniziranih dram rojeva v naši kulturni situaciji, postavljajo se na noge: moderne in postmoderne, v Bolgariji imajo možnost postati sodobne.

⁵ Za ilustracijo naj omenim, da sta istega leta, ko je bila objavljena *Ljubezen Z. Kveder* (1901), nastali deli, ki sta zaznamovali novo bolgarsko dramatiko – drama *Zidarji* Petka Todorova, ki je v uprizoritvene umetnosti pri nas uvedla modernizem, ter *Vampir* Antona Strašimirova; v letu, ko je nastalo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* Ivana Cankarja (1907), je P. J. Todorov napisal dramo *Prvi; Albena* in *Miličnik* Jovkova sta iz leta 1930 ter sovpadata z nastankom Grumovega *Dogodka v mestu Gogi*, leta 1986 pa nastane še *Mrtvec pride po ljubico* S. Makarovič in sovpada s priljubljeno dramo Stefana Caneva *Sokratova zadnja noč*.

The paper focuses primarily on the reception of Slovenian (contemporary) drama in Bulgaria. More precisely, on how texts that fall into a foreign linguistic and sociocultural context, regardless of when they were written, turn out to be new in the host culture and are interpreted according to the problems of our time. The author mainly presents the new collection of five Slovenian plays that he selected and translated. These plays fall within the aesthetic framework of the modern (from modern to postmodernism) and are united by the motif of the miracle, the fantastic, the unnatural (the supernatural). The motivation for his choice is twofold. After the (un)expected great success of the first collection, *Lurking for Godot. Five Contemporary Slovenian Plays* (2014), three of which were staged on the Bulgarian stage (one of them three times), the second collection tries not just to meet the Bulgarian audience and Bulgarian theatre with Slovenian classics but to include itself in Bulgaria's own dramatic tradition, in which the dominant motif is the myth, the miracle, the infernal. Can we make sense of the other through our own? How new is the old?

Ljudmil Dimitrov is a professor of Russian literature at the University of St Kliment Ohridski in Sofia. He is a member of the Union of Translators in Bulgaria and Bulgarian PEN. From 2005 to 2010 and from 2014 to 2019, he was a lecturer for Bulgarian language, literature and culture at the University of Ljubljana. He is the co-founder and head of the master's programme Literature, Cinema and Visual Culture and the Literature and Culture of Russia and Fiction Translation programmes at the Faculty of Slavic Studies, University St Kliment Ohridski in Sofia. He has authored several scholarly monographs, textbooks and books (anthologies and collections), over 300 publications in Bulgaria, Russia, Poland, the Czech Republic, Slovakia, Turkey, Italy, Great Britain, Serbia, Slovenia, Spain, Romania, the United States, etc., and participated in over 120 forums and conferences in Bulgaria and Europe, related to Russian, Bulgarian and Slavic literature, theatre and cinema. Winner of the Lavrin Award (2017), presented by the Union of Slovenian Translators of Literature, in the name of Janko Lavrin, and the Award of the Union of Translators in Bulgaria for overall activity in the field of translation (2020). He is also an editor and translates works from English, Russian, Slovenian and Serbian/Croatian. From Slovenian, he has translated, among others, France Prešeren, Ivan Cankar, Zofka Kveder, Drago Jančar, Evald Flisar, Suzana Tratnik, Simona Semenič, Slavko Grum, Svetlana Makarovič, Aleš Šteger and Iztok Osojnik.

ljudiv@abv.bg



Recenzije / Reviews

Ko si gledališče upa

Lev Kreft, lev.kreft@guest.arnes.si

**Aldo Milohnič. *Gledališče upora.*
Maska, 2021.**

Aldo Milohnič, pozorni in obzirni raziskovalec gledališča, je zapisal gledališko zgodbo posebne vrste. Zgodba, pravim, ker gre za pripoved, ki je hkrati raziskovanje, in posebne vrste, ker gre za zgodovino uporov v slovenskem gledališču. Zgodba namreč jemlje v bližnje srečanje tiste momente v slovenski gledališki praksi, ki so pomenili upor – s tujko, popularno v času neoavantgarde, revolt. Revolt ni revolucija. Revolt je prevratniški, ker se upira danemu stanju stvari v svetu okrog teatra, ki očitno stoji narobe, na glavi, in terja, da se zadeve obrnejo. Revolt je prevrat za 180 stopinj, revolucija pa je po izvoru pomena krožno gibanje, torej obrat za 360 stopinj. Zato se od revolucije zvrsti v glavi, pa ste lahko tako kot v Disneylandu na koncu prav tam, kjer ste bili na začetku. Upor zahteva priznanje delovanja gravitacije: ne leti v nebo, ampak stoji trdno na tleh. Kaj je v dvajsetem in na začetku enaindvajsetega stoletja revoltiralo slovensko gledališče? Tu gre za dva vidika upora: kaj se je gledališču upiralo in čemu se je gledališče uprlo. Za prvo je bilo vedno dovolj razlogov in jih tudi zdaj ne manjka, za drugo pa je bilo treba vsakič premagati tudi gledališki odpor prevratnim posegom, politizaciji in umetniškimi novotarijam. Oba vidika upora sta izpostavljena in proučena pri naslednjih zgodovinskih gledaliških dogodkih: Delavski oder, ples Marte Paulin – partizanke Brine, partizansko gledališče in njegova uprizoritev Molièra, neoavantgardno gledališče (OHO, Pupilčki, Glej, Pekarna, Nomenklatura), mehkoteroristični Marko Breclj in brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču (*Kralj Ubu*, *Žižkova Antigon*a, *Republika Slovenija*, *Naše nasilje in vaše nasilje*, *Manifest K*). Mar je zgodba o gledališču upora tudi zgodovina v modernističnem pomenu, pri kateri velja, da si korakoma novi in novi vzniki upora podajajo štafetno palico, se učijo drug od drugega in tvorijo nekakšen vzpon ali celo napredek bodisi z vedno večjim uspehom pri gledališkem občinstvu ali pa s prav tako vedno večjim uspehom pri udeležencih in udeleženkah socialnih bojov in političnih konfliktov? Ničesar takega ni zaznati. Kar se razkriva, je zagatnost okoliščin, ki izzovejo upor, in spretnost, s katero gledališče vsakokrat ta upor izvede, in to v novih okoliščinah vsakič izrazito drugače, saj drugače ne gre, ko pa se okoliščine vrstijo od prepovedi revolucionarnih strank (že to kaže, da se zgodovina prej ponavlja, kot napreduje) prek boja z okupatorji in za drugačen družbeni red do osvobajanja telesa izpod peze protestantske in katoliške etike pa do spodletele tranzicije, ki se ji je izid prehoda iz socializma v kapitalizem

zataknil v grlu. Za to zgodovino brez napredka, ki je vsakič znova izzvala gledališki upor, bi lahko rekli s Cankarjem in Multatulijem, ki ga Cankar jemlje za iztočnico, da je tista ost, ki spodbudi uprizarjanje upora na način, ki si še vedno zasluži posebno pozornost, vedno nekaj presežnega in nedogovorjenega, tisto nekaj, česar ni bilo v programu časa in okoliščin, nekaj, kar je predstavljalo več kot razlog za nasprotovanje ali kritiko: nekaj tako nesprejemljivega, česar ni bilo v programu in je pomenilo žalitev. Gledališče upora razpre tisto nekaj, česar se brez uprizarjanja ne bi dalo pokazati, videti in realizirati. Da se je, denimo, od prvega dne tranzicije osamosvojila korupcija in je ni več mogoče nadzorovati in preprečevati, to je bilo v programu, tako kot je bilo v programu tudi, da se prav korumpiranci najbolj pridušajo nad korupcijo in jo hitijo preganjati. Ni pa bilo v programu, da moramo tem korupcionašem prepustiti potem, ko so že pograbili, kar je bilo predvideno, zdaj še zemljo, jutri še vodo in pojutrišnjem menda tudi zrak, obenem pa jim peti hvalo in slavo za te neljudske podvige. Za to uprizarjanja vredno situacijo je Ivan Cankar v besedilu, nastalem med prvo svetovno vojno, a neopazno objavljenem precej kasneje, ponudil tudi brechtovsko potujitveno podobo za to, česar v programu ni bilo, pa se je kljub temu pojavilo in vzbudilo upor: »Človeka naravnost jezi; nerodno mu je, kakor da bi sredi velike srednjeveške tragedije črno oblečeni režiser izgrešil pot za kulisami ter se nenadoma, dolg in suh, prikazal na odru med imenitno kričečimi vitezi« (Cankar 116-117). Ko se v novejši slovenski zgodovini pojavi kaj takega črnega, česar ni bilo v programu, se pojavi gledališče upora v umetniški odziv in z dejavnim posegom v okoliščine ter tudi samo ponudi nekaj presežnega, da bi naredilo vidno, kje je bilo v programu skrito očem tisto, česar ni bilo v programu. In zaradi tega, česar ni bilo v programu, ima gledališče na programu upor.

Če proučevani gledališki upori niso niz, v katerem si predhodniki podajajo izročilo z nasledniki, je vprašanje, kaj imajo ti upori razen tega, da so uporni, skupnega in po kakšnem kriteriju jih je avtor izbral, da so našli svoje mesto v razpravi. Prva osvetlitev kriterija bi bila, da je pisec tudi sam uporen in je hotel napisati nekaj, kar se upira – ne bomo rekli akademizaciji zgodovine, saj je kolega vendarle ravno akademski učitelj – tistemu tipu zgodovinjena, ki najraje upošteva le pojave in dogodke, ki se jih da povezati v vzročno-posledično sosledico na način vplivologije ali na način povzdigovanja nacionalne umetnosti, ki jo kot palčki na ramenih velikanov vsaka naslednja generacije dvigne še za kak palec ali celo klaftro višje in doseže, kar naj bi bil veličastni cilj – da nas velikani, torej vodilne gledališke nacije, opazijo in začno ceniti. Značilno za te uporne gledališke prakse je, da po pravilu ne nastajajo v osrednjih gledaliških ustanovah, kjer se sicer dosega najvišja obrtna kakovost uprizarjanja tako v igralskem kot v drugih pogledih – v razmerju do njih so gledališki upori povečini revno gledališče in (morda še boljše oznaka) iznajdljivo gledališče. Momenti upora, ki jih izbira Milohnič v svoj prikaz, so po eni plati res potopljeni v svoje posebne, lahko bi rekli celo neponovljive okoliščine, po drugi plati pa jih gladka historizacija, ki izdeluje podobo neprestanega napredka, zlahka spregleda ali uvrsti med posebneže, ki sodijo

na rob. Avtor se takemu ravnanju upira in iz vsakega od obravnavanih gledaliških fenomenov izlušči tisto nekaj, zaradi česar je to gledališče nepozabno in izjemno.

Najprej je tu Delavski oder s konca dvajsetih in začetka tridesetih let. Nastal je v okrilju Delavske telovadne in kulturne zveze Svoboda, vendar je gledališka dejavnost živetarila še po ukinitvi – prepovedi delovanja delavskih Svobod po celjskem shodu leta 1935. Okoliščine so bile zahtevne: po eni strani represija v državi, ki je trajala že od Obznane in Zakona o zaščiti države in imela vsako tako dejavnost za komunistično, po drugi strani za slovenski kulturni prostor značilen poskus, da bi se kljub razkolu vsaj v kulturnem aktivizmu ne delili na komuniste in socialdemokrate, po tretji pa tudi ves čas prisotna konfliktnost, kakšen naj bi proletarski teater sploh bil, še zlasti od ustoličenja socialističnega realizma. Milohnič prepričljivo pokaže, da je bilo to delavsko gledališče bolj vezano na avantgardno in brechtovsko koncepcijo teatra kot na ozko razumljeno »partijnost«, hkrati pa uspešno potrди, da je šlo za moment, ki je postavil na oder tisto, česar profesionalno (no, danes bi rekli prekarno, na »gaži« sloneče, ker nacionalno gledališče še dolgo v dvajseto stoletje ni imelo varnega zaposlovanja igralk in igralcev, ampak šibka pogodbeno razmerja, za katera so se angažirani lahko tresli iz meseca v mesec, kaj bo) delovanje ni moglo ponuditi: igre množice. Ta ljudsko-delavska množica, v kateri so sodelovali tudi številni mladi ilegalci komunistične partije in sindikalni aktivisti, ni od muh, saj je ta teaterski moment prav tisto, kar hkrati navdihuje z zgodovinsko vlogo, ki jo utegnejo množice, spuščene z verige, odigrati, in obuja grozo, kaj množice utegnejo storiti, ko jih bo gledališče navdihnilo v gibanje. To vlogo budilca razredne zavesti množic in vzbujevalca rešpeкта nosilcev reda pred zatiranimi množicami je Delavski oder dobro opravil, in to je bil prav tisti upor proti razmeram diktature, ki ga je bilo treba uprizoriti.

Drugi upor je ples Marte Paulin – partizanke Brine, ki je z uspehom predstavila ples osvobojenega telesa izpod trde vladavine baletnega drila in gibalnih pravil že pred drugo svetovno vojno, potem pa je v partizanih nastopala, kjer se je le dalo, dokler ni prišla do konca, ker so ji to preprečile omrzline. Kar je prinesla v upor kot partizanka in plesalka, kot plesalka boja za svobodo, ni bila le nova plesna umetnost, ampak predvsem njena osebna in posebna gracioznost. Gracija, kot vemo, pomeni milino, ki je presežek nad navadno lepoto, in predstavlja milost, ki jo lahko podeljujejo le bogovi. Obe, milino in milost, je Marta Paulin namenila partizanskemu uporu, ki ga je s svojim nastopanjem hrabrila in mu dajala samozavest, ne da bi reprezentirala kaka aktualna politična sporočila, saj je bilo graciozno telo v gibanju najmočnejše sporočilo, in s tem napisala eno od najneverjetnejših poglavij plesa pri nas in tudi širše. S tem je bila v eni osebi tudi upornica proti ozkosrčno opredeljeni »partizanski brezi«, ki naj bi imela pravico nastopa v partizanski kulturi le, ko bi bila popisana z antifašističnimi parolami, kot so menili nekateri udeleženci debate o partizanski brezi – a je tudi v slovenskem glavnem štabu na koncu zmagala breza in ne parola.

Tretji upor je slovensko partizansko gledališče. Samo po sebi ni bilo izjemen pojav, saj je obstajala tako tradicija gledališča iz španske državljanske vojne kot tudi sočasna gledališka dejavnost pri glavnem štabu in v drugih delih Jugoslavije. Partizansko gledališče je bilo posledica zavestne in načrtovane odločitve, da oboroženi upor potrebuje tudi gledališko dejavnost, ki ne bo ostajala zgolj v sferi deklamacij na mitingih in izvedbe priložnostnih agitk, ki zgolj nadomeščajo politična poročila in sporočila. Tisto, kar daje Slovenskemu narodnemu gledališču, prvemu tega imena, pridih nečesa posebnega, je uprizarjanje, ki se ni omejilo na priročne in na hitro spisane nove agitke ali na stare teatarske predloge, ki so se dale neposredno navezati in prilagoditi mitingaškemu nastopanju in taktičnim ciljem. Tudi vse to je bilo seveda potrebno in v funkciji, a Slovensko narodno gledališče je svojo funkcijo oznanilo tudi drugače – tako, da se je sredi svetovne vojne lotilo uprizarjanja vesele klasike, Molièrovega *Namišljenega bolnika*. Temu bi lahko rekli teatarska in politična strategija, odločitev za seganje onkraj potreb in nuje v okoliščinah, ki so na prvi pogled onemogočale sleherno perspektivo, ki bi se dvignila nad potrebami in nujnostjo. Milohnić poudari, da ob funkcionalni borbeni vlogi gledališča in neprekinjeni dejavnosti ljubljanske Drame v okupirani prestolnici ni bilo mogoče, da bi partizansko gledališče tekmovalo z ljubljanskim po standardnih merilih teatarske kakovosti, pač pa je ubralo pot upora lastnim, slovenskim, evropskim in svetovnim okoliščinam z izrazom pripadnosti najboljši humanistični dediščini, ki je bila v tako vnebovpijočem nasprotju s temi okoliščinami, da ni mogla biti sprejeta drugače kot gesta, pravzaprav brechtovska, ki te okoliščine z enim samim nonšalantnim zamahom zavrne: ne boste nas, ne bomo se odpovedali gledališču in temu, kar človeštvu pomeni. Ko se sredi osvobojenega ozemlja in frontnih premikov pojavi taka uprizoritev, ima značaj gestusa s krepkim potujitvenim učinkom. Po izkušnjah izrednega stanja zadnjih dveh let je ta gesta tudi nam jasnejša in bližnja: vsak znak normalnosti sredi sveta, ki je iztiril, je dojet kot trenutek osvoboditve in obet, da prava osvoboditev zanesljivo pride, in za ta učinek ne potrebuje nobenih dodatnih pojasnil ali gesel.

Tretji upor je iz šestdesetih let in obsega več pobud, od začetkov OHO-ja do Pupilčkov, od novih teorij o telesu do nastanka značilnih gledališč (Glej, Pekarna, Nomenklatura ...) Kljub gledališkim uporom iz preteklosti in kljub zavrnitvi sovjetskega modela in socialističnega realizma je bila socialistična kultura z gledališčem vred takrat konservativna, ali bolje označeno, liberalna in meščanska, in tako je bilo tudi socialno in kulturno okolje nasploh. Po tej plati se je dobro ujemalo z Vzhodom, od katerega se je osamosvojilo, pa tudi z Zahodom, ki se mu je le na pol približalo. Tista slavna protestantska etika, o kateri je govoril Max Weber (*Protestantska*), ki je telesu dodelila le pravico do življenja v znoju in bolečinah, zatirala pa telo, željo in čutni užitek, je s to gledališko prakso tudi pri nas rehabilitirala vse troje. Upor je bil občuten in je povzročil vrsto konfliktov, v katerih se je kulturniški vrh skušal znebiti tovrstnih prevratov in uporov in prikazoval vse to kot politično subverzivno

dejavnost, kar je tudi bila, a na drugačni ravni od tiste, ki se ji je dalo s pozicij socialistične morale in nacionalne kulturne tradicije priti do živega. Represivni posegi so seveda bili (na primer pri zaustavitvi Pekarnine najbolj ambiciozne produkcije – Ristićeve režije *Grobnice za Borisa Davidovića*, ki je bila ustavljena in je postala tudi konec Pekarne; kasneje je označila gledališka osemdeseta leta v Mladinskem, kjer je bila izvedena pod naslovom *Missa in a-minor*). O zadnji nesojeni premieri Pekarne Milohnič ne razpreda, saj je bilo o tem že veliko povedanega, Ivo Svetina pa je o tem objavil gledališki komad *Grobница za Pekarno*. Milohnič ugotovi, da so (za razliko od telesa v slikarstvu in kiparstvu, kjer golota in pohota nista bili zavrjeni s strani vladajoče morale) telesne prakse novega gledališča tako problematične, ker je v gledališču na sceni živo, gibljivo, ranljivo, boleče in užitka polno telo, ki je že samo po sebi škandalozno – še danes. Temu lahko dodamo zanimiv dodatek, da sta golota, seks in druge telesne zadeve dobile prej in lažje pravico do stalnega bivališča na filmu kot pa v gledališču. Nekaj časa je veljalo, da brez tega ne more biti uspešen in kompletan noben slovenski in jugoslovanski film. Gledališče upornega telesa ni historična minulost niti danes, saj mu sodobno re-moraliziranje človeškega bivanja daje nove možnosti in naboj, kot se vidi tudi v vlogi telesa, njegovih poželenj, krvi in drugih izločkov, v brutalizmu, ki pa, kot že ime nakazuje, v odnosu do telesa na odru ni usmerjen v sprostitev in osvoboditev telesa v užitek, ampak bolj kot na stran erosa v teatru sodi na stran teatarskega tanatosa in v razpravljanje o tem, kaj je perverzno. Med najbližjimi pojasnili, vsaj glede na gledališko perverzno, ki je v sodobnem gledališču pogosto odigrana zares, bi se veljalo vrniti k izvirnemu pomenu perverznosti kot apostaze – hude krize v bolezni, ko se bolno tkivo še zagnoji. A preden gre avtor k brutalizmu, si ne more kaj, da ne bi posebej predstavil one-man-band (zlasti po smrti Ivana Volariča - Fea) mehkega terorizma, letos umrlega Marka Breclja. Tisto, kar ga dela izjemnega, je njegova neverjetno bistra zmožnost strateško in taktično domiselnega načrtovanja pojavljanja, uprizarjanja in nastopanja. Nastopal je na gledaliških scenah vsepovsod naokrog, največ pa v Kopru pri sebi doma, pa tudi na medmrežju ga je bilo polno in redno z duhovitimi uporniškimi sporočili in analizo slovenskih okoliščin, ki je bila vredna kakega posebej sposobnega strateškega inštituta – *think-tank*. Tu gledališka zgodovina postane osebna, saj je avtor Brecljevo nastopanje na odru ne le videl v živo, ampak ga je v živo tudi zadelo, kot sam pravi, ko je šlo »za koncertni performans, ki se je zgodil (po vsej verjetnosti) davnega leta 1979 v Opatiji, v alternativnem Klubu 48,« in mu je »ostal v živem spominu, ker me je povsem navdušil in prevzel« (106). Ta prelom zgodovinske pripovedi med zgodbo – ki govori o nečem, kar so videli drugi, sledi tega pa morebiti obstajajo v kaki fotografiji, v kakem filmskem posnetku, v kakem videu, na kakem YouTubu in tako naprej – in tistim, kar sem videl sam z živim in prostim očesom (in s tem videl vse, česar nobena kamera ne zmore zajeti in doživeti). To je ločnica, ki kroji usodo gledališke uprizoritve. Marko Breclj ni samo

kar tako umrl, kot umirajo vsi drugi, ki nikdar ne nastopajo, z njim je umrla tudi možnost videti ga v živo, ko nastopa. Knjiga ima posebno dodano vrednost prav v tem, da se v njej lahko srečamo z Brecljem, kot živi v Milohničevi zaznavi in izkušnji.

Beleženje tistega, kar lahko sami vidimo, je za gledališče in za njegovo zgodovino odločilnega pomena in zato je tudi zadnje, najbolj tvegano poglavje v knjigi, ki govori o brutalizmu v sodobnem slovenskem gledališču, pomembno. Govori namreč o uprizoritvah *Kralja Ubuja* (kontroverze o tej postavitvi so šle do vprašanja, ali je to sploh še Jarry, kar je v zvezi z avantgardo res nekoliko perverzno vprašanje), Žižkove *Antigone, Republike Slovenije* v koprodukciji SMG in Maske, Frlijičeve režije *Našega nasilja in vašega nasilja* ter *Manifesta K* Sebastijana Horvata. Te uvajajo v slovensko gledališče, tudi v čisto spodobne nacionalne ustanove in ne le v eksperimentalne teatre ali v avantgardne skupine, tisto, kar v arhitekturi velja za neskrto brutalnost: kazanje neokrašene in neprikrite železobetonske konstrukcije, kar je videti nekako tako kot hiše, ki so jih lastniki postavili do tiste točke, ko se je dalo naseliti vanje, potem pa so ostale brez ometa in olepšanja v predzadnji fazi, da se vidijo ves vgrajeni material in infrastrukturni tokovi. Kar je pri tem brutalnega v teh sicer raznolikih primerkih sodobnega slovenskega gledališča, je invektiva na sodobno stanje sveta in odnosov v njem, ki brez zadržkov gre do konca in nikogar in ničesar »ne špara«. Izvor brutalnega gledališča je bes, ki kaže svojo upravičenost, in ta bes ni odigran, hkrati pa bi zaradi njega lahko gledališču občinstvo zabrusilo »Et tu, Brute!«, saj ne pričakuje, da se bo brez posredovanja znašlo v vlogi Hamletovega strica v mišnici. Tu se razprava posebej pomudi pri vprašanju gledališča in političnosti. Gledališče sicer nima take iluzorične zastavitve kot olimpijski šport, ki trdi, da nima in noče nikakršne politike v svojih vrstah. Gledališče je bilo vedno politično (tudi šport je vedno političen, a to tako odločno skriva, da je njegova političnost vedno videti malo nenravna, medtem ko se gledališču političnost tako dobro prilega), zato je bilo sumljivo in je sprožalo nadzor ter navdihovalo nadzornike k cenzurnim dejanjem. Sodobno vprašanje pa je, ali političnost gledališča kaj zaleže in kje je prehod iz etične presoje v politično dejavnost. Milohnič ugotavlja in hkrati tudi pojasnjuje izvor brutalizma:

V današnjem času je, paradoksalno, še največja grožnja svobodi umetniškega ustvarjanja prav tista oblika države, ki naj bi to svobodo varovala. Če smo imeli nekoč diktaturo državno-partijske birokracije, ki se je pri tem sklicevala na delavce, imamo zdaj diktaturo velikega kapitala in politične oligarhije, ki se sklicuje na pravno državo. Ključni problem kakršnekoli umetniške ali, širše, družbene kritike obstoječih razmer je prožnost neoliberalnega sistema, ki je sposoben brez večjih težav posrkati vse vdore kritičnega mišljenja in s tem pacificirati tudi najbolj radikalne med njimi. (127)

Brutalizem potemtakem ni namenjen le šokiranju občinstva, ampak zlasti preprečevanju pacifikacije in vključitve v že obstoječe, da bi sploh lahko imel pridih alternative v okoliščinah, za katere večina verjame, da alternativ ne dopuščajo.

Knjiga je izraz natančnega arhivskega dela, ki so ga potrebovali starejši momenti upornega gledališča. In široke teoretične oboroženosti avtorja, da je lahko to gledališko upornost predstavil, razstavil in spet sestavil v zgodbo, ki se prav prepričljivo bere. Pri tem pa je iz obravnavane gledališke prakse, iz razsvetljenstva, ki nam je izoblikovalo meščansko gledališče, in dvajsetega stoletja, ki je dalo gledališki upor, potegnil dvojno kritiko kot orodje teatarske refleksije. Prva plat kritike je tista Kantova, ki kritizira naše zmožnosti zato, da bi tisto, kar je predmet kritike, izmojstrila in pripomogla k njegovi kompetentnosti. To je plodna kritika, ki začrta meje dosegljivega, da ne bi skakali čez plot po nepotrebem. Druga plat kritike pa je tista Marxova, ki kritiko razvija zato, da bi odkril, kje so šibke točke obravnavanega predmeta – kapitala, in ugotovil, ali obstajajo tudi historični akterji, ki bi mu utegnili priti do živega. Gledališče upora preiskuje meje upora, ki mu sicer pripada z vsem srcem, in preizkuša potencialne akterje upora, ali se odzivajo na gledališko nagovarjanje. Gledališče upora je dokaz kompetentnosti slovenskega teatra v najrazličnejših socialno-političnih okoliščinah, pa tudi do živega je prišlo vsakokrat, ko se je čutilo poklicano. In gledališče je že tak poklic, da ga k uporju nikdar ni bilo treba dolgo klicati.

- Cankar, Ivan. »Ni bilo v programu.« *Očiščenje in pomlajenje*, Državna založba Slovenije, 1976, str. 115–117.
- Svetina, Ivo. *Grobница za Pekarno*. SiGledal, sigledal.org/geslo/Grobница_za_pekarno. Dostop, 1. marec 2022.
- Weber, Max. *Protestantska etika in duh kapitalizma*. Prevedla Pavel Gantar in Štefan Vevar, spremna beseda Frane Adam, Studia humanitatis, 2002.

Adaptacija kot reaktualizacija antične dramatike

Aldo Milohnič, aldo.milohnic@agrft.uni-lj.si

Vayos Liapis in Avra Sidiropoulou, urednika. *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*. Cambridge University Press, 2021.

V začetku 21. stoletja sta dve letnici zaznamovali teoretsko produkcijo o sodobnih adaptacijah (prireditvah) starogrške dramatike: najprej leto 2006, ko sta bili objavljeni temeljni študiji na tem področju Linde Hutcheon (*A Theory of Adaptation*) in Julie Sanders (*Adaptation and Appropriation*), potem pa leto 2017, ko je izšlo kar pet pomembnih monografij: *Tragedy's Endurance: Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800* Erike Fischer-Lichte in *Greek Fragments in Postmodern Frames: Re-writing Tragedy 1970–2005* Eleftherie Ioannidou ter *Ethical Exchanges in Translation, Adaptation and Dramaturgy*, ki so jo uredili Emer O'Toole, Andrea Pelegri Kristić in Stuart Young, *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy*, ki jo je uredil George Rodosthenous, in *Adapting Translation for the Stage*, ki sta jo uredila Geraldine Brodie in Emma Cole. Naslednje leto je izšla tudi obsežna pregledna knjiga *The Routledge Companion to Adaptation*, ki so jo uredili Dennis Cutchins, Katja Krebs in Eckart Voigts. Vmes so seveda izšle tudi nekatere druge knjižne izdaje, ki so se tako ali drugače ukvarjale z adaptacijami in predelavami antičnih in drugih klasičnih besedil, med njimi študija Barbare Sušec Michieli »Težave s klasiko in z zgodovino: starogrška tragedija v slovenskem gledališču 20. stoletja«, ki je izšla kot poglavje v zborniku *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja* (AGRFT in Maska, 2010) in posredno tudi knjiga Andrijana Laha *Slovenska dramatika z antično tematiko* (Slovenski gledališki muzej, 2011). Zdaj se je temu obsežnemu korpusu pridružila tudi knjiga *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*, ki sta jo uredila Vayos Liapis in Avra Sidiropoulou.

V uvodnem poglavju urednika izpostavita, da sta v zadnjih desetletjih prejšnjega in v začetku 21. stoletja hkrati potekala dva procesa: razprave o adaptacijah antičnih besedil in premik od nekdanje osredotočenosti na besedilo k vizualnim prvinam uprizoritev antične dramatike. Uprizoritev tako ni več zgolj derivat dramskega besedila, saj sta za sodobne poglede na adaptacije klasične dramatike »besedilo in uprizoritev [performance] v nenehni interakciji, sta komplementarna in med njima prihaja do medsebojnega redefiniranja«. Zato se lahko zgodi, da »uprizoritev na razne načine aktualizira performativni potencial dramskega besedila, po drugi strani pa se

lahko besedilo na novo konceptualizira prav zato, ker je bilo uprizorjeno« (1). Temu skupnemu uvodu sledi še Liapisov dodatek (ali »preludij«, kot ga sam imenuje), v katerem pregledno predstavi ključna zgodovinska dejstva o adaptacijah starogrške tragedije od antike do danes, kar je vsekakor smiselno, saj so sicer vsa ostala poglavja v knjigi osredotočena na drugo polovico 20. in začetek 21. stoletja.

Knjiga je razdeljena na dva dela. Prvi, nekoliko krajši del je namenjen oblikovanju problemskega polja – vzpostavitvi teoretskih orodij in metodoloških parametrov, ki naj služijo kot epistemološke podlage za analitično branje izbranih primerov adaptacij starogrške tragedije v drugem delu knjige. Urednika sta v prvi del knjige uvrstila štiri razprave, ki se ukvarjajo z definicijami, koncepti in etičnimi vprašanji prirejanja grške tragedije (»Adapting Greek Tragedy: Definitions, Conceptual Foundations, Ethics«). Katja Krebs, avtorica prvega poglavja, razpravlja o terminoloških vprašanjih, da bi lahko pojasnila, kako lahko ločimo adaptacijo od sorodnih konceptov, kot so »prevod«, »različica«, »predelava« itn. V naslednjem poglavju Peter Meineck vzame pod drobnogled vprašanje »zvestobe« originalu in zastavi provokativno tezo, da je to vprašanje že v osnovi napačno, saj nam originalne verzije starogrške tragedije sploh niso dostopne. Kar imamo, so le prepisi prepisov peščice ohranjenih tragedij, da o uprizoritvah teh besedil sploh ne govorimo – razen nekaj omemb v Aristotelovi *Poetiki* in drugih zapisih, nekaj ohranjenih mozaikov in poslikanih vaz (pri čemer je le nekaj takih, za katere smo lahko povsem prepričani, da so narisani prizori nastali na podlagi dejanskih uprizoritev in ne morda le kot slikarjeva upodobitev mitoloških zgodb), nimamo skoraj ničesar otipljivega. Zato Meineck meni, da priredba ne razvrednoti kanonskega besedila, temveč je ustvarjalno dejanje, ki pomembno prispeva k njegovemu ohranjanju in aktualizaciji. Sledi še eno rahlo »heretično« poglavje, v katerem Lorna Hardwick ne pristaja na okostenelo razumevanje razmerja med prevodom in adaptacijo v smislu njunega časovnega zaporedja. Njeno mnenje je, da sta postopka tesno povezana, nista pa konsekvativna, pri tem pa v razpravo vključi dva pomembna elementa uprizoritve: performativnost in recepcijo občinstva. V zadnjem poglavju v tem delu njegova avtorica in hkrati sourednica knjige Avra Sidiropoulou piše o adaptaciji kot »ljubezenski aferi« med sodobnimi ustvarjalci in starogrško tragedijo. Avtorica se poigrava s to metaforo, da lahko opozori na zapletenost razmerja, ki nikakor ni enoznačno, saj ustvarjalci ostajajo zaljubljeni v tekst, objekt svoje ljubezni, tudi takrat, ko mu niso zvesti. V svoji natančni analizi, ki jo podkrepi tudi z nekaj primeri adaptacij starogrških tragedij v sodobnem gledališču, Avra Sidiropoulou še nekoliko izostri in utrdi Meineckovo stališče o adaptaciji kot rekonstrukciji in reaktualizaciji antičnega kanona. Avtorica, tudi sama režiserka, je prepričana, da pri sodobnih adaptacijah – celo takrat, ko niso najbolj posrečene – ne gre za nekakšno »sovražno dejanje« ali »režisersko invazijo« na ranljivo antično besedilo, temveč nasprotno, sodobne priredbe prispevajo h krepitvi tega »ljubezenskega razmerja«.

Nedvomno imamo opravka s strastnim, vendar tudi težavnim razmerjem, ki je, zlasti v 20. stoletju, zaposlovalo mnoge gledališke umetnike in teoretike. Klasična dramatika naj bi se povzdignila nad svoj čas, naj bi postala nadčasovna, univerzalna, splošno veljavna, zato ji pogosto pripisujejo transhistorično vrednost. Tako kot je, denimo, Jan Kott v svoji že klasični knjigi *Shakespeare naš sodobnik* (1965) kritiziral tiste režiserje, ki so Shakespeara »posodabljali« na način, da so Hamletu oblekli kavbojke, ali pa so uporabljali podobne kostumografske prijeme. Za Kotta je Shakespeare sodoben zaradi imanentne političnosti njegovih dram, zaradi genialno opisanega »Velikega Mehanizma«, ki v vselej aktualnem, transhistoričnem vrtiljaku bojov za oblast kralje, tirane, politike in podobne veljake pripelje na krvavi tron. To mu je, po drugi strani, zameril György Lukács, eden prvih zvestih bralcev nemške izdaje njegove uspešnice, ker se je po njegovem mnenju Kott izognil historizaciji Shakespeareove dramatike. Ne glede na to, da Lukácsseva kritika ni brez zrnca soli, danes lahko ugotovimo, da si po tej znameniti Kottovi študiji nihče več ne upa opletati o zastarelosti velikega elizabetinca. Sicer pa gre za problem, ki je zaposloval že Marxa, ko se je v »Uvodu v Očrte kritike politične ekonomije« (MEID, Cankarjeva založba, 1968) vprašal, kako to, da sta nam grška umetnost in ep še vedno v umetniški užitek in »da v nekem smislu veljata kot pravilo in nedosegljiv vzor« (45). To je problem, s katerim se mora soočiti vsakdo, ki danes prireja in uprizarja antična in druga klasična dramska besedila. Kot je lepo ubesedil Dušan Jovanović v *Paberkih* (MGL, 1996), »brez projekcije dramskega dela v sedanji čas enostavno ni mogoče vzpostaviti komunikacije: ne z delom ne z gledalcem« (17); če klasičnega besedila ne priredimo za današnje gledališče, bo žal ostala le »mumificirana mojstrovina« (8).

Priredbe antičnih besedil so seveda nekaj povsem običajnega v sodobnem gledališču, vendar bi pri tem morali biti pozorni, da klasične avtorje sodobnemu občinstvu ne »približujemo« na način, poguben za tisto razsežnost, ki jih je bržkone naredila za naše sodobnike. O tem, ali bo neki klasik naš sodobnik ali le zastarela zgodovinska šara, odločamo sami, kolikor znamo v njegovem delu prepoznati tisto, zaradi česar se je lahko oddaljil od svojega časa. Kot pravi Alain Badiou v knjigi *20. stoletje* (Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005), »miselni podvig« pomeni »pripadati svojemu času, vendar tako, da mu na neki nezaslišani način ne pripadamo«, tako kot je za »vsako pravo pesem« značilno, da je »času neprimerno razmišljanje« (36). Podobno stališče je zagovarjal tudi Roland Barthes v svoji znameniti študiji o Racinu: velikega dramatika bomo razumeli, kolikor bomo pripravljeni sprejeti njegovo tujost, in ne obratno, če ga bomo skušali »udomačiti«.

Dramatik Charles L. Mee in režiserja Tadashi Suzuki in Ivo van Hove so se mestoma dotaknili teh vprašanj že v pogovorih z Avro Sidiropoulou, ki so svojevrstni interludij na začetku drugega dela knjige (»Adaptation on the Page and on the Stage: Re-inscribing the Greek Classics«), obširneje pa o tem lahko beremo v prispevku Adama

Lecznarja, v katerem – na podlagi »forenzične« analize ohranjenega arhivskega gradiva – poskuša rekonstruirati ozadje nekaterih uprizoritev antičnih tragedij v Kraljevem narodnem gledališču v Londonu v drugi polovici 20. stoletja. Med njimi je še posebej zanimiv primer uprizoritve Senekovega *Ojdipa*, ki ga je leta 1968 režiral Peter Brook. V zaključnem »karnevalskem« prizoru namreč zbor pleše okrog zlatega falusa, ki so ga seveda v antiki pogosto upodabljali kot simbol fertilnosti, za del londonskega občinstva pa je bil ta prizor »too much«. O tem pričajo nekateri arhivski dokumenti, npr. protestno pismo vodstvu gledališča zaradi obscenosti in dopisovanje med vodstvom in Brookom o tem, ali naj za ponovitev, ki je bila namenjena šolarjem, vendarle nekoliko »prilagodi« ta prizor. Iz režiserjevega odgovora bi lahko posredno sklepali, da se ni uklonil tem pritiskom, vendar je pri tem Lecznar previden, saj v arhivu epilog tega primera žal ni dokumentiran.

Tudi v naslednjem poglavju spremljamo zanimivo gledališko »kriminalko«. V njem Jane Montgomery Griffiths oriše nastanek adaptacije Sofoklejeve *Antigone* in njeno uprizoritev leta 2015 v gledališču Malthouse v Melbournu. Avtorica prispevka, ki je bila obenem avtorica adaptacije, je namreč odigrala vlogo Kreona, kar je bil seveda radikalen poseg v besedilo in obenem subverzivna gesta z vidika spolne politike. Uprizoritev je očitno požela simpatije občinstva, saj je bila kar nekaj časa razprodana, kritika pa se je ostro razdelila po spolni ločnici: kritiki so jo neusmiljeno raztrgali, kritičarke pa izrazito pohvalile. Na prvi pogled je feminizacija tebankega vladarja res nekoliko odbita, morda celo predrzna domislica, vendar avtorica natančno in argumentirano razloži, zakaj je bilo to potrebno in kaj je bila konceptualna podlaga za to odločitev. Zaradi vladarjeve spremembe spola je namreč v njeni adaptaciji *Antigone* »družbeni spol [*gender*] postal bolj – in ne manj – politično potenten«. Adaptacija, ki je stavila na odsotnost patriarha, je »občinstvu odvzela možnost varnega poistovetenja in udobne recepcije ter ga provocirala, da se znebi vnaprej oblikovanih idej« (225).

Del zgodbe o adaptacijah starogrške tragedije je tudi uporaba tehnologije in novih medijev. To temo je obdelal Peter A. Campbell in pri tem izpostavil nekaj paradigmatičnih primerov: najprej seveda znamenito The Wooster Group (*Fedra*), potem pa tudi uprizoritve, ki so jih režirali Katie Mitchell (*Oresteja*), Jay Scheib (*Medeja*) in Jan Fabre (*Prometej*). Simon Perris je prispeval poglavje, ki se ukvarja s še eno specifično temo – nasiljem, ki so se mu antični avtorji (razen redkih izjem) izogibali in so o njem raje le posredno poročali, sodobne adaptacije in predelave pa tej konvenciji niso več zavezane in se nasilna dejanja, tudi najbolj radikalna in krvava (kot npr. v *Fedrini ljubezni* Sarah Kane), čedalje pogosteje uprizarjajo.

Sledijo tri dokaj obsežna poglavja, v katerih avtorice razpravljajo o adaptacijah starogrške tragedije v različnih okoljih: Erika Fischer-Lichte, tudi pri nas znana in prevajana nemška teatrologinja, piše o adaptacijah v azijskem gledališču in se le

bežno ustavi pri afriškem, na katero se osredotoči Elke Steinmeyer v kontekstu postkolonialnega gledališča, ta trojček pa sklene Anastasia Bakogianni s prispevkom o recepciji antične grške tragedije v sodobnem grškem gledališču, ki nekako omahuje med tradicionalnim ali celo kanonskim uprizarjanjem in veliko bolj svobodnimi, inovativnimi prijemi, ki so značilni zlasti za novejša produkcija. Pika na i te obsežne (436 strani) in smiselno strukturirane monografije je poglavje »Adaptation and the Transtextual Palimpsest«, v katerem avtor in sourednik knjige Vayos Liapis minuciozno analizira nenavadno adaptacijo *Antigone* z enigmatičnim naslovom *Antigonick*, ki jo je Anne Carson zasnovala kot svojevrstni besedilno-vizualni hibrid ali, kot pravi Liapis, »nenavadno zver, križanca med prevodom, adaptacijo in predelavo« (355). Kot se spodobi za znanstveno temeljito in študijsko zasnovano izdajo, sta na koncu še nepogrešljivi pritiklini: izčrpna bibliografija ter kazalo imen in pojmov.

Knjiga *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts* je nastajala v daljšem časovnem obdobju (kar deset let!), kar je gotovo prispevalo h kakovosti posameznih prispevkov in celotne knjige. Urednika Vayos Liapis in Avra Sidiropoulou sta sestavila smiselno celoto iz dvanajstih zgledno napisanih člankov, k temu dodala še uvod, »preludij« in tri intervjuje z vrhunskimi ustvarjalci ter poskrbela, da je nastala temeljito in natančno urejena znanstvena monografija, ki bo pomembno prispevala k premisleku o pasteh in priložnostih sodobnih adaptacij klasičnih besedil ali, z besedami Dušana Jovanovića, »projekcijah klasike v sodobnost«.

Kozinov *Ekvinokcij* na križišču dejstev, konteksta in estetike

Lovrenc Rogelj, lovrenc.rogelj@gmail.com

Borut Smrekar. *Ekvinokcij Marjana Kozine.*

Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, letn. 58, št. 102, SLOGI, 2021.

Slovenska operna produkcija vedno znova potrebuje opomine in spodbude za uresničevanje svojega izvirnega poslanstva. Naročanje in postavljanje novih opernih del domačih skladateljic in skladateljev je izjema, ki je običajno bolj v vlogi kvotnega pranja uradniških dlani, takisto pa velja tudi za uprizarjanje glasbeno-gledaliških stvaritev iz narodne zgodovine oziroma kanona. Vprašanje, ali o slednjem – glede na tako ozek nabor strokovno opevanih del – lahko sploh govorimo. Dr. Boruta Smrekarja je k peresu gnala želja po uvrstitvi oziroma dokončnem pripoznanju Kozinovega *Ekvinokcija* prav v tem maloštevilnem panteonu. Še več, s knjigo želi dokazati, da si to delo neizpodbitno zasluži naziv najboljše slovenske opere, ki mu lahko konkurirata le še Šivičeva *Cortesova vrnitev* in Kogojeve *Črne maske*. Večina študije je nastala leta 2006, po koncu Smrekarjevega sedemletnega mandata na čelu ljubljanske opere, zaključno obliko pa je prejela pod uredniškim očesom dr. Gašperja Trohe, preden je lani izšla v Dokumentih Slovenskega gledališkega inštituta.

Knjiga poglavitno in daleč najbolje deluje kot celovit priročnik. Smrekar je kot velik poznavalec tega opernega dela opravil pomembno delo pri zbiranju in razvrščanju vseh razpoložljivih virov, s pomočjo katerih nam zariše Kozinovo biografsko ozadje ter rekonstruira predzgodovino snovanja in samo genezo opernega dela, v opombah doda tudi nekaj podatkov, ki jih je pridobil v pogovorih s pokojnim Samom Hubadom, dirigentom krstne izvedbe in redaktorjem klavirskega izvlečka. Ob tem izpostavlja še različne zagate, povezane z nastankom, in pusti spregovoriti izpričanim protislovjem glede skladateljevega stališča o sami umetnini. V knjigi lahko spoznamo celotno kroniko doslejšnjih uprizoritev *Ekvinokcija*, pospremljenih z odlomki zapisov tukajšnjih spremljevalcev glasbenega življenja in s prevodi tujih kritik, ter Smrekarjevo oceno posameznih gledaliških in poustvarjalskih dosežkov (presojanih ob pozornem poslušanju dostopnih posnetkov v radijskem arhivu), prek katerih poda še napotke za uprizoritev in priporočila za izbiro pevske zasedbe v nadaljnjih postavitvah. Zaradi težav, ki so jih v dosedanjih inscenacijah predstavljale različice koncev opere, avtor izoblikuje tudi predlog za bolj dinamičen in interpretacijsko odprt zaključek, s katerim

bi se izognili upočasnitvi dramskega tempa in moraliziranju po dramatičnem vrhuncu v samem sklepu. Dragocena sta podrobna dramaturška razčlemba ter glasbeni vodnik (oblikovanje, glasovne karakteristike, orkestrske dinamične in barvne specifičnosti) skozi vsakega izmed osemnajstih prizorov.

Vse to Smrekar pospremi tudi s priloženo novo redakcijo libreta. Gre za prenovno prevoda Kozinove priredbe istoimenske drame Iva Vojnovića, ki ga je po odpovedi uprizoritve v srbski prestolnici za potrebe ljubljanske postavitve leta 1946 v naglici izdelal Smiljan Samec. Poslušanje posnetka s starim pétim besedilom ob Smrekarjevi novi različici nam pokaže, da je avtor smiselno in z občutkom za vokalno dikcijo prilagodil libreto, kjer se je to izkazalo za potrebno, delo pa je opravljal predvsem s poslanstvom jezikovnega prečiščevanja in z vodilom tesne zveze jezika in melodike, opredeljene kot nasploh nosilne prvine Kozinovega opernega stavka. Ker nova izdaja partiture v redakciji Smrekarja tudi po poldrugem desetletju še ni doživela natisa, sta knjižnično dostopna zgolj čistopisa uvodnih dveh dejanj, ki sta v drugi polovici osemdesetih let izšla pri Društvu slovenskih skladateljev, zato lahko analizi ob notnem zapisu sledimo zgolj do polovice opere. Lažje spremljanje monografije bralcu, ki se z *Ekvinokcijem* dotlej še ni soočil, bi omogočil krajši sežetek zgodbe (podoben temu na prvi strani stare partiture), ki bi jo lahko umestili kamor koli pred razčlemba; čitalcu tako priporočamo, da se sprva v celoti seznanj s priloženim libretom. Kot spodbudo dodajmo še, da se je v drugih muzikoloških študijah za dobro prakso poleg taktovske izkazala tudi časovna razmejitev obravnavanih prizorov ali oblikovnih enot na izbranem reprezentativnem zvočnem ali video posnetku.

Vendarle pa knjiga ni zasnovana izključno kot zbir in predelava informacij o *Ekvinokciji*. Kot smo že omenili, je hipoteza študije, ki jo avtor tudi uspešno zagovarja, da gre pri Kozinovem delu za sploh najboljšo slovensko opero. Tako postopanje pa je možno le na vnaprej pripravljenem terenu estetskih kategorij, ki jih pisec sestavi v tristranskem podpoglavju »Vrednotenje opernih del« na samem začetku študije. S tem stave postanejo veliko višje. *Ekvinokcij Marjana Kozine* postane tudi študija primera Smrekarjevega vrednostnega aparata; gre za avtorjev lastni estetski pojmovni sistem, med njegovim utemeljevanjem se ne sklicuje tudi na nobeno izmed filozofskih in/ali muzikoloških avtoritet.

Sistem uvede ločnica med »objektivnimi« in »subjektivnimi« kriteriji, pri čemer za objektivne velja število uprizoritev nekega opernega dela ter seštevek (večinsko pohvalnih) kritičkih odzivov nanje v daljšem časovnem obdobju; verodostojnost letih lahko skrunijo »neglasbeni in negledališki dejavniki«, v prvi vrsti seveda politika. V drugem koraku nato Smrekar loči posamezno uprizoritev od zanj edine relevantne *esenca* zaključenega opernega dela, ki jo tvori sam umetniški tekst, torej glasba, uglasbeno besedilo in *uprizoritvena substanca*, ti pa skozi medsebojno *dinamično*

ravnovesje (»razporeditve izrazne moči, estetske teže in obrtne kakovosti«) opernemu delu omogočajo notranjo konsistenco. Iz *esence* zatem izhaja Smrekarjev temeljni kriterij: *zmožnost uprizoritvenega učinkovanja*, ki sloni na *funkcionalni uspešnosti* in *potencialni izrazni moči* opere. *Funkcionalna uspešnost* je zanj prvi pogoj in je s tem privilegirana pol dvojice, saj šele obrtniška izdelanost nekega umetniškega dela omogoča »dvig nad klišejskost in sterilnost«, karakteristike s *potencialno izrazno močjo celote* nabite stvaritve. Poleg tega bi *funkcionalno uspešno* delo lahko na odru zaživelo »brez esencialnih posegov«, njegovo intrinzično kakovost pa naj bi bili zmožni prepoznati tudi ob slabi inscenaciji ali koncertni izvedbi. Pri rafiniranju druge polovice pojmovnega para avtor poseže še po zadnji kategoriji, *ideji*, opredeljeni zgolj kot »zamisljiva dela«, ki se skozi *funkcionalno uspešnost* bolje ali slabše udejanji. Če je obrtniška podstat oziroma »dovršena realizacija« primerna, pa lahko delo vrednotimo še glede na »moč ideje«.

Četudi ni izrecno nakazano, na kateri točki Smrekar pride do kriterijev, ki »so nujno tudi precej subjektivni«, lahko sklepamo, da gre v prvi vrsti za tiste, ki so povezani z *izrazno močjo* (obrotniška izdelanost *funkcionalne uspešnosti* je do določene mere »merljiva« oziroma ubesedljiva z muzikološkimi analitičnimi orodji). *Izrazna moč* znotraj aparata ostaja v polju nedoločenega presežka, je nekonceptualiziran koncept, vezan na prevajanje ustvarjanju predhodne ter s tem meglene umetnikove *ideje* skozi operni jezik in uspešno ali neuspešno razpoznavanje le-te s strani predstavnikov »zunanjega sveta«. Upoštevamo tudi avtorjevo odločitev zapiranja opere v žanrsko strukturno imanenco. Upravičeno pa nas lahko zmoti, da tako presojanje neko umetniško delo povsem izvzame iz časa njegovega nastanka. Tega se Smrekar tudi zaveda; v sklepni polemiki, uperjeni predvsem proti nekaterim kritikom in muzikologu dr. Gregorju Pompetu (ki na piedestal slovenske operne ustvarjalnosti postavlja *Črne maske*), trdi, da so določene peyorativne oznake, ki so bile nadete *Ekvinokciju*, neutemeljene, češ da ni »kontekst opernega dela tisto, kar mu podeli končno vrednost«. Vendar pa do te sodbe pride po relativno obsežni študiji, v kateri poleg analize in razčlembे navaja tudi kopico biografskih in institucionalnih specifik rojstva *Ekvinokcija*, ki tako kot stvaritev nekega avtorja pa tudi kot vase zaprto umetniško delo pripada svojim zgodovinskim okoliščinam. Četudi se lahko vprašamo o smiselnosti rangiranja slovenskih oper, je ustvarjalnost na nekem ozemlju pač kontekst, znotraj katerega tukaj vrednotimo in delu podelujemo »končno vrednost« najboljšega. Skozi študijo tudi ne postane jasno, kaj točno sta »klišejskost in sterilnost«, ki naj bi jo *izrazna moč Ekvinokcija* presegala; če ta norma preči celokupno operno ustvarjalnost, se srečamo z evidentnimi težavami, če pa v zakup vzamemo zgolj druga dela slovenskih avtoric in avtorjev, potem hkrati s tem pade še celoten monadno neprepusten, tekstovno reduktiven estetski stav.

Če so zgoraj navedene pripombe glede vrednotenja še zunanje, se z zadnjim opažanjem že pomikamo nazaj v sam Smrekarjev aparat. Ker je ta zasidran znotraj standardnega estetskega komunikacijskega modela avtor – umetnina – recepcija, se v njem nahaja tudi Marjan Kozina: skladatelj in umetnik, Slovenec in Jugoslovan, otrok dvajsetega stoletja. Če Kozine ne obravnavamo kot iz časa izvzetega umetniškega subjekta čistega izraza (kar se nikakor ne zdi plodna pot), potem kontekst nenadoma pronica tudi v same estetske kategorije (denimo umetnikovo *idejo*). Na naslednji ravni je *funkcionalna učinkovitost* umetnine neločljivo zvezana s stadijem in umetniškim obvladovanjem neke forme, ki je nastala ob svojem času, s tem pa je z njim hočeš nočeš tudi retroaktivno določena. S to zgodovinsko udejanjeno obliko je tudi skladatelj v nekem razmerju (brez časovne konstante npr. stiliziran anahronizem neoklasicizma ne bi bil možen), vse to pa determinira tudi izbiro glasbenega gradiva. Nazadnje neka umetniška forma ravno zaradi svoje pogojenosti v nekem času ali zgodovinskem obdobju zmore učinkovati (recepcija), lahko pa tudi ne (več). Smrekar torej z odpovedjo kontekstu v svoji estetski konstelaciji skrivaje in morda nenamerno predpostavi, da je umetniško-formalni naboj opere nekaj brezčasnega (v *Ekvinokciju* je to torej melodrama »velikih čustev in strasti«, ki naj bi jo odlikovala celo dokazano »univerzalna glasbena govorica«), s tem pa lahko dopusti svojo povsem arbitrarno odločitev absolutiziranja *moči* neke oblikovne sheme, ki ji odreče datum ter okoliščine nastanka. Tudi presojanje je naposled prepredeno s časom, v katerem deluje sam ocenjevalec: v polemiki prepozna Mozartov stavek kot »z današnje perspektive tradicionalen in neizstopajoč« in s tem torej pritrjuje naši diagnozi zgodovinske in kulturne pogojenosti umetniškega snovanja, recepcije in vrednotenja.

Še tako vztrajno prebijanje do izčiščenega estetskega objekta se v večini primerov izkaže za bolj ali manj jalovo. Umetnine venomer nastajajo v določenih situacijah in ravno kot uokvirjene lahko sploh sprožajo zadovoljstvo ali razočaranje ob nekem delu ali konkretni uprizoritvi; prav tako je zrenje nekega umetniškega teksta mogoče le s pomočjo analitičnih sredstev in pojmovnih zgradb. Znotraj konteksta (sic!) Smrekarjevega estetskega poligona *Ekvinokcij* vsekakor lahko obvelja za najboljše glasbeno-gledališko delo, ki je nastalo izpod peresa umetnice ali umetnika, delujočega na Slovenskem. Nedvomno se bo pričujoča študija obnesla zlasti kot dobrodošla motivacija in nato kot izčrpno gradivo za snovalce nove produkcije, ki jo po četrto stoletja lahko utemeljeno pričakujemo. Pa ne, ker bi bila najboljša ali samo druga najboljša, temveč ker gre za pomembno poglavje glasbene dediščine tukajšnjega prostora, ki ga mlajša generacija opernih ljubiteljev še ni imela priložnosti doživeti.

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 uprizorjanje. 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. 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 €