



UDK 821.163.6.09-22

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/130-152

Povzetek

V slovenskem prostoru se je dramska pisava vedno znova vračala k absurdnemu in h groteski, na kar v svoji temeljni razpravi »Sodobna slovenska dramatika« opozarja tudi Lado Kralj, ko zapiše, da se je v slovenski povojni dramatikii postopno »kot najpogostejša dramska smer uveljavil modernizem oz. eden njegovih tokov, tj. drama absurda, ki izhaja iz osnovne in s socialistično dogmo nezdržljive predpostavke, da je realnost absurdna in nesmiselna« (102). Ob tem avtorji tovrstne dramatike samih sebe velikokrat niso videli kot avtorjev gledališča absurda, ampak so se že od Dušana Jovanovića in njegovih *Norcev* gibali tudi v smeri dramske taktike, ki je bila hkrati gogoljevsko groteskna, absurdistična kot pri Daniilu Harmsu in Aleksandru Ivanoviču Vvedenskemu, nadrealistična kot pri zgodnjih igrarh Rogerja Vitracu in njegovem *Viktorju ali otrocih na oblasti*, teorija pa jo je predvsem s Tarasom Kermaunerjem začela interpretirati kot ludistični modernizem.

V prispevku bomo preverili, kako se posebne oblike karnevalskosti in parataktični absurdizem, kot ga bomo delovno poimenovali, kot stalnice nekaterih najzanimivejših in najkompleksnejših komedijskih strojev pri Emilu Filipčiču, Milanu Jesihu, Pavlu Lužanu, Frančku Rudolfu, Andreju Rozmanu - Rozi obnašajo v dramatikii po mileniju pri Matjažu Zupančiču in Roku Vilčniku, Simoni Semenič in Ivi Slosar. Zanimalo nas bo, ali in kako sodobne absurdistične igre, ki velikokrat uporabljajo taktike komedije, ob njej pa v svoji zvrstni hibridnosti (tudi groteske in še česa) razstavljajo pojem enotnega jaza, brišejo mejo med resničnim in fiktivnim ter destabilizirajo subjektivnost samo, kar vse (po Juretu Gantarju, ki v razpravi »Smrt značaja v postdramski komediji« preverja terminologijo in teze Elinor Fuchs o smrti značaja oziroma karakterja) na prvi pogled kaže na to, da »značaj izumira tudi v postmoderni komediji« (87).

Ključne besede: absurdizem, sodobna slovenska drama, ponavljanje, smrt karakterja, postdramsko, Simona Semenič, Milan Jesih

Dr. Tomaz Toporišič je gledališki teoretik, redni profesor za dramaturgijo in študije scenskih umetnosti, vodja raziskovalne skupine na AGRFT v Ljubljani, izredni član SAZU ter predavatelj Sociologije gledališča na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. V letih od 1990 do 2016 je deloval v Slovenskem mladinskem gledališču kot dramaturg in umetniški direktor. Kot dramaturg je sodeloval pri prelomnih predstavah slovenskih gledališč. Za svoje delo je leta 2013 prejel odlikovanje Republike Francije vitez reda umetnosti in leposlovja, leta 2017 pa Grün-Filipičevo priznanje za dosežke v slovenski dramaturgiji. Toporišič je avtor šestih znanstvenih monografij (*Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*, 2004; *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*, 2007; *Levitve drame in gledališča*, 2008; *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo*, 2018; *Nevarna razmerja dramatike in gledališča XX. in XXI. stoletja*, 2021; *Dramske pisave stoletja: od Ivana Cankarja do Simone Semenič in naprej*, 2023), več zbornikov ter številnih razprav in esejev o literaturi in gledališču.

Tomaz.Toporisc@agrft.uni-lj.si

Parataktični absurdizem in (ne več) dramska komedija od Jesiha do Semenič in naprej

Tomaž Toporišič

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

1. Uvod: paradigme absurdizma in drame absurda ter absurdne drame

Razprava¹ izhaja iz predpostavke Lada Kralja, da se je v slovenskem literarnem prostoru dramska pisava vedno znova usmerila k absurdu in h groteski. V slovenski povojni dramatik se je postopno uveljavil modernizem, še posebej drama absurda, ki izhaja iz osnovne predpostavke, neskladne s socialistično dogmo, da je realnost absurda in nesmiselna (102). Avtorji tovrstne dramatike se pogosto niso videli kot ustvarjalci gledališča absurda, temveč so sledili dramskim taktikam, ki so bile hkrati gogoljevsko groteskne, absurdistične kot pri Daniilu Harmsu in Aleksandru Ivanoviču Vvedenskem ter nadrealistične kot pri zgodnjih igrarh Rogerja Vitracu, na primer *Viktor ali otroci na oblasti*. Teorija je s Tarasom Kermaunerjem začela to razumevanje interpretirati kot ludistični modernizem ali kar kot ludizem v smislu usmeritve v sodobni literaturi, ki zagovarja čisto igro, igrivo, nenamensko nizanje različnih besednih pomenov; smiselno sporočilo je takšnemu besedilu odveč oziroma v breme.

V razpravi bomo preučili, kako se posebne oblike karnevalskosti² in parataktičnega absurdizma, kot ga bomo imenovali za naše potrebe, uveljavljajo kot stalnice nekaterih najzanimivejših in najkompleksnejših komičnih mehanizmov. Parataktični absurdizem bomo razumeli v smislu Derridajevih razmislekov o sintaktičnosti in parataktičnosti, znotraj katerih parataktična komedija razpolaga z ironijo fragmentiranega, neskončno prekinjenega in prekinjajočega se sistema. Ironična moč medija je parataktična moč potencialnosti, možnosti. Parataksa³ kot možnost tako sintakse kot semantike ni ne

1 Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnišne raziskave P6-0376, ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS) iz državnega proračuna.

2 Pojem karnevalskosti izpeljujemo iz Bahtinove teorije, znotraj katere ta prinaša odpravo hierarhičnih odnosov, značilnih tudi za parataktičnost komedije. Začasna odprava hierarhičnih odnosov tudi med avtorji in bralci ustvari poseben tip komuniciranja, ki osvobaja od navadnih norm etikete in spodobnosti. Na karnevalu tako igra samo življenje, igra pa začasno postane samo življenje, ki je urejeno po smehovnem principu. To je njegovo praznično življenje. Prazničnost je temeljna značilnost vseh smehovnih obredno-uprizoritvenih oblik srednjega veka (Bahtin 14).

3 Pojem parataksa – παράταξις – (v grščini »postaviti drug ob drugem« ali »primerjati«) razumemo v smislu, ki je blizu Jacquesu Derridaju: postavlja stavke ali trditve drugo ob drugo brez močne povezave, tako da so združene in hkrati ne

eno ne drugo, ampak omogoča oboje. Ohranja možnost semantičnega branja in s tem ne poskuša prikriti prisotnosti določenega mišljenja, metafizike. Gre za možnost obeh, za način pisanja, ki priznava semantično in sintaktično, obenem pa nedvomno podpira obliko slednjega. V knjigi *Uho drugega* (The Ear of the Other) Jacques Derrida govori o sintaksi brez sintakse pri Mauriceu Blanchotu. Simon Critchley pa v knjigi *O humorju* (On Humour) izpostavi za Samuela Becketta specifično komično sintakso, kot jo lahko »najdemo v celotnem Beckettovem delu, v celotnem nizu čudovito samopodirajočih se, samoodpovedujočih se fraz« (Critchley 49). To je sintaksa, ki nas nasmeji in nato prek tega smeha postavi vprašanje: »Najvišji smeh, smeh brez veselja, smeh, ki se smeji smehu. [...] Predmet tega smeha je subjekt, ki se smeji. Po tem, ko nas je val smeha udaril s svojim slanim prščem, podvodni tok dvoma grozi, da nas potegne pod gladino vode« (prav tam 49–50). Prav ta samopodirajoča se sintaksa, ki se premika proti parataksi, proti temu, kar Critchley poimenuje s sintagmo »humor kot sintaksa šibkosti, kot komična sintaksa« (prav tam 49), je značilna za komedijske taktike, o katerih bomo spregovorili v naši razpravi.

Zanimale nas bodo stalnice parataktičnega absurdizma pri nekaterih najzanimivejših in najkompleksnejših komičnih delih avtorjev in avtoric, kot so Milan Jesih v *Grenkih sadežih pravice*, včasih tudi še v poznejšem absurdizmu, ki je grotesken, kot na primer v *Golem rebru*. Nato pri Emilu Filipčiču, včasih že s primesmi Marka Derganca v njuni *Butnaskali* kot groteskni odslikavi sodobnega sveta, če naštejemo le nekaj avtorjev. Seveda pa tudi pri Matjažu Zupančiču in Roku Vilčniku, Simoni Semenič, Simoni Hamer, Eli Božič, Ivi Slosar in drugih iz mlade generacije. Vsi ti avtorji utelešajo komične in dramske taktike od začetka sedemdesetih let prejšnjega stoletja do danes.

Zanimalo nas bo, kako sodobne absurdistične igre, ki velikokrat uporabljajo taktike komedije, ob njej pa v svoji zvrstni hibridnosti tudi groteske in še česa, razstavljajo pojem enotnega jaza, brišejo mejo med resničnim in fiktivnim ter destabilizirajo subjektivnost samo, kar vse (po Juretu Gantarju, ki v razpravi »Smrt značaja v postdramski komediji« preverja terminologijo in teze Elinor Fuchs o smrti značaja oziroma karakterja) na prvi pogled kaže na to, da »značaj izumira tudi v postmoderni komediji« (87), oziroma na to, kar Gantar poimenuje s sintagmo »postmoderna mutacija komedije« (prav tam 82).

Rečeno nekoliko drugače, v terminologiji Alenke Zupančič: zanimalo nas bo, koliko se te komedije gibljejo »zelo blizu temeljnemu jedru nesmisla«, vendar se ga lotevajo na zelo zanimiv način: ne poskušajo pokazati nesmisla kot takega, kar je dejansko nemogoč podvig, ampak izhajajo iz naslednje misli in spoznanja: »Komedijska se zelo

združene, slovnično pravilne in celovite, vendar obsedene z odsotnostjo jasne povezave. Parataksa prekinja takrat, ko povezuje. In združuje le zato, da bi ločila. Postavlja izraze in stavke druge ob druge (*entre*) čez prepade (*antre*) odsotne povezave, objublja in hkrati krši obljubo, bralcu dovoljuje in zahteva, da poveže stvari tako, kot se mu zdi primerno. Parataksa se oddaljuje od videza logičnega, neizogibnega, nujnega napredovanja ali sistema in odpira možnost preurejanja in prepisovanja.

dobro zaveda in prakticira naslednjo poanto: nesmisel zares srečamo tam in tedaj, kjer oz. ko nas nek smisel preseneti« (Zupančič 78).

2. Milan Jesih – slovenski klasik absurdne dramatike

Začnimo z Milanom Jesihom, danes gotovo že klasikom absurdne dramatike oziroma absurdne ne več dramske pisave. Njegova »ne več dramska pisava« (termin, ki ga je skovala nemška teoretičarka uprizoritvenih praks Gerda Poschmann, se zdi prav pri njem zelo primeren) je v zadnjih dveh desetletjih razcveta t. i. postdramskega gledališča postala zelo uporabna, čeprav velikokrat tudi s strani avtoric in avtorjev prezrta. Že njegove zgodnje igre (ob teh pa recimo tudi *Norci* in *Znamke, nakar še Emilija* Dušana Jovanovića) predstavljajo »radikalno opustitev pripovedne kontinuitete in v zaplet vpisanih izmišljenih identitet« (Gantar 83) in so utelešenja ponovno prilaščene in razgrajene dialoške forme drame ter proizvajajo polifonični diskurz govornih ploskev, za katerega je značilen bahtinovsko razumljeni dialogizem. Poliloška forma, ki nastaja, je rezultat *patchworka* kriptičnih citatov, ki sestavljajo ekstremne in tako rekoč nepregledne in nerazberljive kolaže. Ti kolaži, podobno kot v ne več dramskih besedilih zadnjih generacij, ne proizvedejo intelektualističnega labirinta, ampak labirint vsakdanjika v smešnosti njegovih psihopatologij in jezikovnih obrazcev ter avtomatizmov.

Lahko rečemo, da Jesih z jezika sleče pomen, s tem pa poudari oblike jezikovnega odtujevanja: ljudje, ki so odtujeni od svojega jezika in svoje govorice, so odtujeni tudi od sveta. Ponazorimo to s citatom iz *Grenkih sadežev* ...

D: Kaj bi še manjkalo človeku?

J: Na svetu nič.

D: Prav nič.

J: Nič.

D: Nič.

J: Nič?

D: Nič, sem rekel.

J: Kako: nič?

D: Nič! Nič! Nič!

J: Nič, praviš, srček?

D: Pustite me že na miru!

(Jesih, *Grenki* 24)

Jesihova besedila spodmikajo osnovne postavke absolutnosti drame: dialog, junake, dramsko zgradbo. Na prvi pogled se zdi, da ti bloki hitro izmenjujočih se kvazialogov

nastajajo kot *teksti-reaktorji*, ki se kuhajo sami, pisec ali (bolje) barthesovski pisar jih zgolj opazuje.

Jesih tako uporabi tehniko, ki jo je Taras Kermauner poimenoval s pojmom ludizem, zgradbe njegovega teksta se poigravajo s spodnašanjem temeljev aristotelovske oziroma freytagovske dramaturgije. V tem smislu je predhodnik Simone Semenič in seveda pred njo Emila Filipčiča, saj se zdi, da se akcija ves čas spodmika. Andrej Inkret je tako ob *Grenkih sadežih pravice* zapisal, da se »'nonšalantno', tako rekoč 'z enim zamahom' odvrtačajo od vsega tistega, kar smo si doslej mislili pod kategorijo drame; kljub temu (ali prav zato?) pa so se izkazali gledališko prav izjemno učinkoviti« (Inkret, »Igra z jezikom« 13).

Jesih ukinja (in to radikalno) enotnost prostora, časa in dejanja ter o dramskih osebah zapiše parataktični stavek, ki bi ga bila vesela tudi Simona Semenič: »Spol in sklon igravcev nista določena, želeti pa je, da so njihove duše široka in svetla pobočja, saj je sonce pokrovitelj življenja in njegov budni pastir« (Jesih, *Grenki* 6).

Jesih tako spodmakne koncept dramskega predstavljanja ter izgradi avtonomijo jezika, v kateri jezik ni več podvržen dramski formi. V *Grenkih sadežih pravice* res radikalno in dokončno sprejme absurdistično načelo razkroja jezika in ga preinterpretira v totalno igro jezika, ki s svojo neobveznostjo že presega horizont metafizičnega nihilizma (Kralj, »Sodobna« 107).

Jesihovi gledališki teksti se odločajo za različne strategije izogibanja ustaljenim oblikam dramske strukture, kar napoveduje taktike postdramske generacije. Zato pri analizi in interpretaciji njegovih besedil, podobno kot pri postdramskih besedilih za gledališče, postaja problematična uporaba klasičnih pojmov teorije drame, kot so na primer oseba, dialog, monolog, glavni tekst in stranski tekst. Hkrati se soočamo z implicitno teatralnostjo, namesto da bi imeli opravka z eksplisitno.

3. Emil Filipčič, Rok Vilčnik in Simona Semenič

Med nadaljevalci Jesihovega radikalizma in parataktičnosti absurdizma se najprej ustavimo pri Emilu Filipčiču, njegovi črni, odštekani, parataktični komediji, ki se je prijel pojem ludizem. Spomnimo se samo kaotične zgradbe *Ujetnikov svobode* (*Problemi*, 1982), v katerih lahko najdemo vse, od predsednika ZSSR, predsednika ZDA, Jezusa Kristusa, Alahovih odposlancev, disidentov, zarolancev, dedičev leta '68. Parataktična komedija se začne z veličastnim dogajanjem teogonije in konča s filmom, spektaklom, simulacijo, ki je sinonim za prilaščanje. Vmes so *Ujetniki svobode* en sam napalm kritike oblastniških diskurzov, ki pa se zaveda, da je v svoji bombastičnosti smešna in v gledalcu in protagonistih zgodbe proizvaja nemoč.

Ujetniki svobode predstavljajo igro iz osemdesetih let, obdobja razpada samoupravnega socializma, ki je prineslo oklevajočo otoplitev politične klime po turbulentnih sedemdesetih, hkrati pa je označevalo začetek alternativne kulture in prevlado političnega gledališča. V tem obdobju so izstopali režiserji, kot sta Dušan Jovanović in Ljubiša Ristić, ter dramatik, med katerimi so bili npr. Drago Jančar, Rudi Šeligo in Tone Partljič. Emil Filipčič s komedijo *Ujetniki svobode* je s svojim ludističnim pristopom močno zaznamoval slovensko gledališče. Filipčičeva črna, odštekana komedija, označena s pojmom »ludizem«, je vstopila v univerzum slovenskega gledališča osemdesetih let kot komet.

Če uporabimo tipologijo smeha, ki jo v izvrstni knjigi *O humorju* razvije Critchley, lahko zapišemo, da Filipčič ne proizvede »heroičnega smeha«, ampak »šibkejši Freudov smeh«, ki vztraja pri tem, da življenje ni nekaj, kar bi bilo treba ekstatično potrditi, ampak ga priznati in prepoznati kot komično. Filipčičevo parataktično komedijo bi (v skladu s Critchleyjevo tipologijo) prav z lahkoto uvrstili med »sardonično in bolj sarkastično komedijo avtorjev, kot so Sterne, Swift ali Beckett«. Gre za taktiko, »ki izvira iz oprijemljivega občutka nesposobnosti, impotence in neavtentičnosti« (Critchley 106). Tudi Filipčičev smeh je tako »bolj vesel (da ne omenjamo, da je veliko bolj smešen), pa tudi bolj tragičen« (prav tam).

Po mnenju kritika *Večera* Lojzeta Smaska so *Ujetniki svobode* igra, ki postavlja pod vprašaj vse, avtor pa se s posmehom loteva tako imenovanih večnih resnic. Emil Filipčič, kot ujetnik svobode ustvarjanja, smeši vse, vključno z najnaprednejšimi idejami trenutnega časa. Filipčičeve nadaljnje komedije, kot je *Atlantida*, so po mnenju Tarasa Kermaunerja dopolnjevale njegovo dramatiko z analizo desetletja na Slovenskem in v Jugoslaviji. *Atlantida* je na svoj specifični filipčičevski način subverzivno obravnavala politično obdobje sedemdesetih let. Filipčičeva taktika, imenovana parataktika, se kaže v verigi drsečih označevalcev brez jasnih označencev. Avtor s svojim pristopom slikovito opisuje svoj avtorski način ter dobo, v kateri živi:

Smo v dobi relativnosti prostora in časa; po Einsteinu. Na začetku stoletja so se še ukvarjali z atomom, potem se je začela nuklearna. Mi smo, se mi zdi – psihološko in psihiatrično rečeno – v času nuklearne nervoze. [...] Ta se politično kaže z razpadom držav [...]. In takšno je potem to pisanje. Zgodba ne gre več po pravi liniji, ko spremljaš junaka od akcije do akcije, ampak se lahko kar nenadoma nekaj zgodi prej, nekaj pozneje. No, saj to je princip filma. (*Butnskala* 13)



Emil Filipčič: *Ujetniki svobode* (1982), režija Janez Pipan. Na fotografiji Niko Goršič, Sandi Pavlin, Željko Hrs, Draga Potočnjak, Pavle Ravnohrib, Jadranka Tomažič, Marko Mlačnik; fotografija Igor Antič, arhiv Slovenskega mladinskega gledališča.

S stališča absurdistične komike in groteske je zelo povedna tudi groteskno absurdistična farsa avtorja naslednje generacije Roka Vilčnika *Naše gledališče*, njegov ekskurz v gledališče v gledališču in igro v igri. Za zgled si vzame Gogoljevega *Revizorja*, ki dekonstruira matrice mehanizmov dramatizirane ruske družbe 19. stoletja. Hkrati pa črpa tudi iz Samuela Becketta, njegovih absurdnih klošarskih junakov, Ionesca in njegovega nasilja jezika, na primer iz *Učne ure*, Jovanovića in njegovega *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka*. Mestoma celo iz Petra Handkeja, nekatere lege igre se zelo približajo Handkejevi kritiki nasilnega logosa civilizacije v *Kasparju*. Vilčnik podvrže groteskni razgradnji celoten gledališko-dramski obrat, pri tem uporablja ironijo in samoironijo:

IVAN SERGEJEVIČ: Vaš mož je začel kot igralec?

ARINA NIKOLAJEVNA: Začela sva v zadušljivi garsonjeri. Štedilnik je bil tik ob odru in nad njim perilo – najin prvi zastor. V kotu pa tuš kabina. Čeprav sva bila za vse sama, so bili to čudoviti časi. On je bil igralec, režiser, scenograf, kritik, jaz pa organizatorica, gledalka, čistilka, dramatičarka ...

IVAN SERGEJEVIČ: Vi? Dramatičarka?

ARINA NIKOLAJEVNA: Kaj pa mislite, kdo si je izmislil angela v *Othellu*?

IVAN SERGEJEVIČ: A ne Sergejuška?

ARINA NIKOLAJEVNA: Ah, ta pamž se tako ali tako ne odlikuje s posebno bistrino. Potrpežljivo prenaša stričeve neslane šale, to pa je to. Zadnjič sta naši novi, mladi igralki našagala vrv. To je bilo smeha v pisarni. Take počneta, namesto da bi nam dobre tekste pisal. Iskrena bom z vami: dali smo mu na razpolago celotno abecedo, pa ničesar pametnega ne sestavi. Samo en zamotan kup didaskalij, za katere nato prisili Fjodora, da jih upošteva, in zdaj ta golta tiste svoje tablete. Zagrozila sem mu, da mu bom vzela glino za opeko, če mi ne bo napisal kaj pametnega.

IVAN SERGEJEVIČ: Glino za opeko? Zakaj pa rabi opeko?

ARINA NIKOLAJEVNA: Dramaturški zid gradi.

IVAN SERGEJEVIČ: Dramaturški zid? Zakaj je to potrebno?

ARINA NIKOLAJEVNA: Ne moremo uprizoriti vsako skropucalo. Sploh veste, kako so nadležni ti dramatik! Ta mladi sploh! Množično nas oblegajo s svojimi teksti. Nekako se moramo braniti.

(Vilčnik 206)

V njegovi igri nič ni tako, da ne bi moglo postati še bolj groteskno in absurdno. Pri tem pa (ne brez podobnostim s Filipčičem) Vilčnik razvije posebno vrsto bahtinovskega »grotesknega realizma«, za katerega sta značilni »komična heteroglosija« in pa implicitna kritika uradne kulture in hierarhije postsocialističnega neoliberalizma in provincialnosti. Vilčnikov smeh je v tej »komediji« gotovo zelo blizu temu, kar je Beckett v romanu *Watt* označil s pojmom »neveseli smeh« (*the mirthless laugh*), smeh, ki se smeji temu, kar je nesrečno: »Ampak neveseli smeh je dianometrični smeh. [...] To je smeh smehov, risus purus, smeh, ki se smeji smehu, gledanje, pozdravljanje najvišje šale, z eno besedo smeh, ki se smeji – tišina prosim – tistemu, kar je nesrečno« (Beckett, *Watt* 39).

Zanimive taktike in parataktike komičnega in absurdističnega v svojih besedilih razvija tudi Simona Semenič. Vzemimo dva primera: najprej *jerebika*, *štrudelj*, *ples pa še kaj*, besedilo, zasnovano v nekoliko nenavadni formi komedije, besedilne bravure, ki mestoma priključuje v spomin zgodnjega Jesiha, se poigrava z žanrom komedije tako, da preizprašuje meje komičnega. Po drugi strani pa se vzpostavi kot avtoričina provokacija meščanskega v gledališču, ki je radikalno komično pripravljeno sprejeti, a le do določene mere.

slavka odide

bogdana pogleda proti razpelu

bogdana

si videl, še zmeraj je tako lepa

ma bem, sestra helena ...
 ojej, jesus moj
 kako je že rekla angela, so pasali
 cajti, take reči mi ne grejo več po
 glavi
 ma srečno ono
 morda se pa danes pripelje tudi
 sestra helena na svojem biciklu, ker
 je tak dan
 ojej, jesus moj
bogdana se usede in široko
razkreči noge, dvigne krilo in se
popahlja
zavzdihne
pogleda v svoje golo mednožje
 bogdana
 o, gartroža moja, ti je vroče, ne?
 (Semenič, *jerebika* 7)

Avtorica v večini svojih iger razvija specifično »gledališko avtorefleksivnost«, ki jo ameriška teoretičarka sodobne drame in gledališča Elinor Fuchs opiše kot »samoopazujočo zavest, ki se izraža kot odkrito priznanje značajev, da v predstavi zgolj igrajo vlogo« (Fuchs 47), ali pa (kar je še posebna značilnost Simone Semenič), ko avtorica dekonstruira značaje ter včasih spregovori namesto njih ali mimo njih. Tako v »napotkih za uprizoritev« avtorica v svojem tipičnem rapsodskem slogu zahteva redukcijo kakršnihkoli kompromisov: »V kolikor imajo igralke in igralci kakršenkoli predsodek ali težave z goloto in seksualnostjo na odru, naj ne sodelujejo pri uprizarjanju tega besedila« (Semenič, *jerebika* 1).

Lahko bi rekli, da v okviru slovenske komedije po prelomu tisočletja prav Semenič razvija najčistejše oblike komedije, ki se, če uporabimo besede Alenke Zupančič,

seveda giblje zelo blizu temeljnemu jedru nesmisla, vendar se ga loteva na zelo zanimiv način: ne skuša pokazati nesmisla kot takega, kar je dejansko nemogoč podvig, saj po tej poti pridemo zgolj do razkritja odsotnosti smisla, nesmisel pa je nekaj drugega kot preprosto odsotnost smisla. Komedija se zelo dobro zaveda in prakticira naslednjo poanto: nesmisel zares srečamo tam in tedaj, kjer oz. ko nas nek smisel preseneti. (Zupančič 78)



Simona Semenič: *1981*, režija Nina Rajić Kranjac, diplomska predstava AGRFT, Gledališče GLEJ, fotografija Željko Stevanović, arhiv AGRFT.

Zanimiva je tudi vzporedna časovna struktura, ki je značilna tudi za druge igre Simone Semenič, npr. *1981*. Najprej se nam zazdi, da je to igra o šestdesetih letih prejšnjega stoletja, hkrati pa utelešenjih in ubeseditvah temeljne slovenske ideološke razklanosti v Vipavski dolini. A (podobno kot v *1981*) igra hitro vedno bolj odslikava sodobno slovensko družbo, besedilo v svoji intenziteti nenehno prehaja med časi in kraji. Absolutna drama sedanjosti je ukinjena, a se vedno znova vzpostavlja.

Ta izrazita metadramskost seveda – kot opozarjamo v razpravi »Dramska pisava po postdramskem: Anja Hilling, Milena Marković in Simona Semenič« – ni novost niti postdramske niti ne več dramske pisave, »saj se vztrajno pojavlja v zgodovini dramatik vsaj od rimske komedije in Terencijevih uvodov - traktatov, najradikalneje pa jo je v modernistično dramo vpeljal Luigi Pirandello v igri *Šest oseb išče avtorja*« (Toporišič 115). Prav za to metadramo *par excellence* je francoski teoretik Jean-Pierre Sarrazac zapisal, da je pravi izum posebne dramske forme: metadrame, drame o neki drugi drami (Sarrazac, *Lexique* 113). Podobno kot Pirandello tudi Semenič namenoma razkriva mehanizme drame in gledališča pred bralcem in gledalcem, v nekaterih besedilih pri tem proizvaja parataktično-komični učinek.

V svoji igri *Še me dej* (2009) avtorica razkriva in problematizira ne le prehajanje med realno osebo in likom, temveč tudi podira status dramatika, gledalca in gledališča kot

spektakelske funkcije. Katja Čičigoj opisuje posebnost metagledališkosti Semeničeve z izrazom »razpiranje protokolov gledališkega dispozitiva« (Čičigoj 65). Gašper Troha pa izpostavi posebno parataktično taktiko, ki samoironično označi svojo igro in predstavo kot »še eno izmed nočemvrnitidenarja predstav' (*Me* 60), predstav, ki so dobile subvencijo in jih je potem treba realizirati, da bi upravičili stroške, čeprav projekt nikakor ni domišljen in narejen, kot so si ga ustvarjalci prvotno zamislili. [...] Avtorica je tako obenem dramska oseba, avtorica/režiserka in tista, ki bralca/gledalca zapeljuje, da vstopi v dramo in jo soustvarja« (Troha 94). Semeničeva uporablja v svojih ne več dramskih gledaliških tekstih, ki so v marsičem tudi komični, radikalno gesto, ki poudarja prisotnost avtorice ter s tem ruši bralčev horizont pričakovanja, po katerem naj bi bila avtorica v absolutni drami popolnoma odsotna. S tem Semeničeva problematizira ne le lastni medij in status avtorja, ampak tudi pomembno emancipira gledalca oziroma bralca.

Avtorica tako poudarja tudi proces same kreativnosti, kar vodi v samorefleksijo in hkratno samoironijo statusa avtorja, ki proizvaja posebne postdramske komične efekte. S tem vzporedno problematizira ontološki status umetnosti in realnost samo. Semenič pri tem izvaja postbrechtovsko transformacijo potujitvenega efekta v potujevanje, ki ne le poudarja samonanašalnost metagledališča, temveč tudi raziskuje realnost v vseh njenih protislovnostih, ki so velikokrat komične na mikronivoju dramske oziroma komedijske strukture. V tem smislu je njena dekonstrukcija dramskega in fikcijskega, v mnogočem podobna pirandellovski, osnova za posebno postbrechtovsko kritiko realnosti. To pa je cilj, ki ga deli z več avtoricami mlajše in najmlajše generacije.

4. Postmilenijska komedija mlade generacije

Nadaljujmo z najmlajšo generacijo dramatičark. Ela Božič s komičnim dramskim hibridom *Interpretacija Sanje*, nagrajenim z nagrado za mladega Gruma, uveljavi generacijsko absurdistično gesto. V duhovitem naslovu se (kot je ugotovila žirija) »po eni strani navezuje na ime vlogerskega kanala, ki ga na spletnem portalu YouTube ustvarja protagonistka Sanja, po drugi strani pa je besedilo samo interpretacija Sanje kot prispodobe, nemara celo kot alegorije sanj o instantnem in materialnem uspehu, slavi, denarju in družbenem pomenu« (»Nagrada«). Sanja je spletna vplivnica, ki na spletu objavlja videoposnetke, v katerih komunicira s svojim spletnim občinstvom, mu kaže svoje skrbno zloščeno, olepšano in zaigrano zasebno življenje ter z njim deli svoje poglede, za katerimi se skriva promocija bolj ali manj bizarnih izdelkov. Tako Ela Božič z obilico humorja pokaže, da v simulakru vsakdanjika lahko govorimo samo še o za »spletno« javnost vidnem »zasebnem« življenju, v svojem »pravem« zasebnem življenju pa je junakinja prisiljena privoliti v vrsto osebnih ponižanj,

spolnih in drugačnih podrejanj tistim moškim, ki jih družba percipira kot uspešne, ter ob tem v več napadov na svoje dostojanstvo in človeško integriteto: »Besedilo tako načanja izrazito generacijsko temo, saj dogajanje sočasno poteka v dveh realnostih – v mediatizirani realnosti spleta in hkrati v realnosti obstoječe družbe, s preklapljanjem iz ene realnosti v drugo pa Sanja preklaplja tudi iz enega življenja v drugo, med katerima je nepremostljiva diskrepanca in razlika« (prav tam).

Kot opozarjajo kolegici in kolega Buh, Ribič in Hrvat in v razpravi o najmlajši sodobni dramatikini »Dramatika brez generacije«, nas Ela Božič popelje v realnost povprečne slovenske youtuberke, ki kot influencerka goji neustavljivo potrebo po tem, da generira nove in nove vsebine, da bi kurirala svoj youtube kanal Interpretacija Sanje. V nekakšni novodobni neobvezni verziji Schnitzlerjevega *Vrtljaka*, ki se dogaja v Ljubljani in sodobnosti, preletimo različna spolna razmerja z različnimi resničnimi in umišljenimi korporativnimi vodji tako imenovanih tehnoloških *kickstart* projektov. Tekst uvaja zanimiv miks govornih ploskev, ki že na ravni stilizmov uvajajo kombinacije knjižnega jezika v didaskalijah, pogovorno zapisanih dialogov in transkripcij youtube videoposnetkov ter drugih jezikovnih leg. Začne se *in medias res*, v otroški sobi:

PRVI PRIZOR

INT. OTROŠKA SOBA – VEČER

Sanja sedi pred belo steno. Obrne se in se zazre v otroško risbo anatomsko precej iznakaženega slona. Stegne se proti risbi, jo sname z žeblička in odloži na mizo. Zazre se v kamero.

SANJA

(agresivno)

Ojlaaaa

Sanja se spači, si s prstom obriše pobeglo maskaro in se zazre v zaslon.

SANJA

Oj. Namršči se in si pramen las zatakne za uho.

SANJA

Lepa afna lepa afna lepa afna

Zamiži, rahlo odpre eno oko in z onohtenim kazalcem pritisne na sprožilec.

SANJA

Aloha in dobrodošli nazaj na kanalu

Interpretacija Sanje!

Dons bi mela eno tako fino poletno temico, ampak

tko no, pač men se to zdi res ful pomembno za

razvoj slovenske znanosti. O čem govorim? Seveda

o samonapihljivih supih.

SUP je ubistvu kratica za »Stand Up Paddle
Boarding«.

(Božič 90)

Medbesedilnost je temam in socialnim situacijam primerna: od referenc na tehnološke oligarhe do rudarjenja kriptovalut in grotesknih preigravanj novodobnega žargona pravšnosti postsocialističnega neoliberalizma. Dramski in postdramski, včasih scenaristični miks uveljavlja zanimiva prehajanja med različnimi žanri, dramaturgijo branja interneta, ki jim dodaja dokumentaristično rabo citatov in predelanih citatov hiperteksta, ki svobodno prehaja med materialnimi in virtualnimi situacijami.

Kot zadnjo igro si pogledjmo nominiranko za mladega Gruma, igro Ive Š. Slosar *Kako se smeji papež*. V kratki igri med komedijo in grotesko se avtorica palimpsestno sprehaja med 16. stoletjem in prihodnostjo, ki je antiutopična, a v grotesknosti tudi črnohumorno smešna, da bi se poukvarjala s stereotipi nacionalnosti, religioznosti, skupinskosti, z žargoni pravšnosti in še čim. Dramske taktike, ki jih pri tem uporablja, so raznolike, včasih dramske, včasih nedramske, a v posebni mešanici in vezljivosti strategij držijo bralko in bralca v prijetni, včasih tudi malo nelagodni napetosti branja, v perspektivi tudi gledanja. Prostor in čas dogajanja brzita mimo nas, a vztrajno ostajamo na glavnem trgu, javnem prostoru, na katerem se zbira ljudstvo in debatira, se dialoško udejevuje na različne načine, tako da se zdi, kot da bi se menjavali časi, osebe prevzemajo vedno nove funkcije, jezikovnostilistično se gibljemo med pripovedjo in dobesednostnimi frazemi ter dokumentarističnimi, praviloma humornimi pasusi.

Osrednja tematika igre se osredišča okoli igre videzov in resničnosti, pravega spopada ideologij in nesmislov z grožnjo antiutopičnosti in s svojimi prepovedmi in nadzorovanji, npr. pitja vina, ki velja že dolgo časa, tako da se ljudje niti ne spomnijo njegovega okusa, a se potem abruptno konča tako, da se voda spremeni v vino (kot v nekakšnem sekulariziranem verskem obredu označevalcev brez označencev) in priteče tudi na vodnjaku mestnega trga. Komedijsko-groteska je polna drobnih aluzij na sodobnost, ki nas nasmejijo, a ta smeh je hkrati grenak, tako kot v nas vzbuja nekakšno nelagodje žanrski miks sublimnega in profanega, ki pa je hkrati posebna kvaliteta te ne več dramske pisave. Privoščimo si enega od parataktičnih odlomkov:

XII. Politično gledano, ker sveto je politično in politično je sveto, je bil takratni zeitgeist goden za tovrstno intervencijo, od boga poslano. Vzpostavitev svetnice kot žive relikvije je prišla kot naročena. Vladajoči razred rimokatoliške cerkve je namreč potreboval figure, ki bi vabile in vračale občinstvo v cerkve in proč od protest-, protestant-, protestnikov. (Slosar 4)

Tudi pri Ivi Slosar nas tako parataktični absurdizem, ki je specifičen humor, povrne k skromnosti in omejenosti stanja človeštva. Ta omejenost ne zahteva tragično-herojske potrditve, temveč komično priznanje. Ne stavi na »prometejevsko avtentičnost, ampak smešno neavtentičnost« (Critchley 102).

5. Heterogenost in hkrati konsekventnost pristopov h komedijskim upodobitvam realnosti

Obravnavani primeri stika parataktične absurdistične komedije in drugih žanrskih taktik v sodobni slovenski dramatik in ne več dramskih pisavah predstavljajo primere konsekventnih avtorskih pristopov h komedijskim upodobitvam realnosti. Ti pristopi utelešajo – z besedami Alaina Badiouja – gledališče, ki v »odprtem prostoru med življenjem in smrtjo misli vozni med željo in politiko. Misli ga v obliki dogodka, se pravi zapleta ali katastrofe.« Utelešajo tudi dva delna odgovora na spet Badioujevo vprašanje: ali ni naloga poezije in gledališča, da izrečeta tisto, kar se ne govori in kar prakticira politika, ne da bi to zares priznala? Toda mar ne bi bilo najbolj smiselno izjaviti, da je bila naloga komedije v drugi polovici dvajsetega stoletja, kot je tudi danes, prav izrekanje tistega, kar se ne govori in kar prakticira politika, ne da bi to priznala?

Ali če uporabimo misel Simona Critchleyja, ki razmišlja o Huizingu in ludizmu:

Homo sapiens torej ni toliko homo ludens, kot je trdil Johan Huizinga, kjer bi človeštvo identificirali s sposobnostjo igranja. Pravzaprav smo *homo ridens*, smejoča se bitja, ali pa *homo risibilis*, kar nakazuje tako na »smešno ali smešno bitje« kot tudi na bitje, obdarjeno s smehom. (Critchley 41)

In k temu lahko s pomočjo citata Alenke Zupančič iz njene razprave o komediji z naslovom »Ponavljjanje« dodamo samo še dve misli o specifični naravi komedije, ki gotovo drži tudi za našo parataktično komedijo:

Ponavljjanje je seveda tehnika, ki jo komedija s pridom in na veliko uporablja. Toda ta bližina komedije in ponavljanja nemara ni zgolj tehnična (lahko bi rekli tudi: tehnika nikoli ni »*zgolj* tehnika«). Kot hrbtna stran ponavljanja v smislu komične tehnike obstaja neka specifična ponovitev, ki je *konstitutivna* za žanr komedije kot tak. (Zupančič 57)

[...] vez komedije s sedanjostjo [se] ne umešča zgolj na raven komičnega izkustva, pač pa tudi na strukturno raven. Strogo vzeto za komedijo ne obstajajo pretekli vzroki in bodoči učinki. Komedija praktično nikoli ne poskuša razložiti, *zakaj* se je nekaj zgodilo, je pa zelo spretna pri kazanju tega, *kako* nekaj deluje. Torej, da je spretna pri kazanju tega, kaj so mehanizmi, ki v *sedanjosti* omogočajo, da to nekaj deluje in se perpetuira. Komični elementi vselej reagirajo drug na drugega v sedanjosti, in čeprav običajno zbujejo vtis,

da nujno in neizogibno reagirajo tako, kot reagirajo, hkrati – ker se to dogaja neposredno pred našimi očmi – kažejo radikalno kontingentnost same te nujnosti. (Zupančič 76)

Absurdistična parataktičnost, povedano v sintagmah Elinor Fuchs, v sodobni slovenski (ne več) drami razstavlja pojem enotnega jaza, briše mejo med resničnim in fiktivnim ter »destabilizira subjektivnost samo«. Iz tega bi lahko potegnili začasno trditev, ki jo povzemamo po Juretu Gantarju, da namreč vse »kaže na to, da značaj izumira tudi v postmoderni komediji« (Gantar 86).

Če zaključimo: parataktični absurdizem avtoric in avtorjev, o katerih pišemo v tej razpravi, uteleša komične in dramske taktike vse od začetka sedemdesetih let, ki ga je označila »smrt literarnega gledališča« s performativnim obratom Pupilije in njenih ustvarjalcev od Tomaža Kralja do Milana Jesiha in Iva Svetine, ludizma Jesiha, Rudolfa, Lužana in še koga ter končno pomilenija, ki ga ob Andreju Rozmanu - Rozi, Simoni Semenič, Simoni Hamer in Matjažu Zupančiču, rokgreju oziroma Roku Vilčniku verjetno najradikalneje utelešata prav avtorici zadnje generacije: Ela Božič in Iva Slosar. Izhaja iz pokrajin, ki jih je zarisala že prva, kritična generacija predvsem s Petrom Božičem in zgodnjim Dušanom Jovanovićem. Dialogizira z različnimi predhodniki in sodobniki od Jarryja, Vitraca, Marinettija, Pirandella do Ionesca, Arrabala, Geneta, Becketta in Jančarja ter pri vsakem izmed avtorjev izgradi posebne parataktično-absurdne ali absurdistične taktike, ki so še kako dragocene prav znotraj slovenskega – komičnemu in farsičnemu ne preveč naklonjenega – prostora.

Ta (ne več) dramatika pri uporabi taktik ne skopari s črpanjem iz različnih bazenov, predvsem pa vztrajno postavlja ogledala sami sebi, hkrati tudi sočasni, socialistični in postsocialistični ter neoliberalni Sloveniji, v katerih je kot v posebni novodobni dolini šentflorjanski vse pohujšano in vse pohujšljivo. Vse skupaj se večkrat konča precej brechtovsko ali pa ionescovsko, včasih celo feydeaujevsko ali molièrovsko, kar priča o tem, da ne gre za hermetično, ampak zelo odprto in berljivo govorico, ki skozi dramsko vztrajno dekonstruira žargone pravšnjosti. Hkrati pa se parataktični absurdizem pri avtorjih, ki smo jih obravnavali, mestoma približa temu, kar Critchley v misli, ki jo bomo citirali ob koncu našega razmišljanja, označi kot bistveno lastnost Beckettovega humorja:

Genij Beckettovega humorja je v tem, da nas nasmeji in nas nato skozi ta smeh postavi pod vprašaj. To je najvišji smeh, smeh, ki ni vesel, smeh, ki se smeji smeju [...]. To je smeh, ki nas odpre in za kratek čas povzroči, da padejo naše obrambe, vendar se prav v tem trenutku šibkosti Beckettov humor odbije nazaj proti subjektu. V trenutku spoznamo, da je predmet smeha subjekt, ki se smeji. Potem ko nas je val smeha poškopril s svojim slanim prščem, nam podvodni tok dvoma zagrozi, da nas bo potegnil pod gladino vode. In brez podvodnega toka ni vala. (Critchley 49)

Ob tem pa vse te avtorje gotovo družijo lastnosti, ki jo je v intervjuju izpostavil rokgr: »Bolj kot absurdnost življenja me navdušuje njegova neizmerna nepredvidljivost. Ta rojeva samoironija. Ki pa je itak že humor« (Jaklič). Hkrati pa so jim skupni tudi izrazito avtorski pristopi h komičnemu kot specifični odslikavi realnosti, humorju kot sintaksi šibkosti ali komični sintaksi (Critchley 49), ki smo jo označili z derridajevskim pojmom parataksa ali parataktičnost ter tega povezali s specifično lastnostjo proizvodnje absurdnih situacij in dekonstrukcij komedijskih form pri absurdistih. In pa vztrajna želja, da postavijo ogledala družbi. Če so vsi prepričani, da je »prizadeta sposobnost besed« in da smo priča posebne vrste uničenju jezika, prevladi »enostavnega in skorumpiranega jezika, kakršen je novinarski« (Badiou 65), so enako prepričani tudi o poslanstvu komičnega v dramatikah in gledališču, ki omogoča, da »izrečeta tisto, kar se ne govori in kar prakticira politika, ne da bi to tudi zares priznala« (prav tam 145).

- Badiou, Alain. *Mali priročnik o inestetiki*. Prev. Suzana Koncut, Društvo Apokalipsa, 2004.
- Bahtin, Mihail. *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Prev. Borut Kraševc, LUD Literatura, 2008.
- Beckett, Samuel. *Watt*. Prev. Jože Stabej, *Izbrana dela 2*, Cankarjeva založba, 2004.
- Božič, Ela. »Interpretacija Sanje.« *Adept*, letn. 8, št. 1, 2022, str. 88–115.
- Butnskala*, gledališki list predstave PG Kranj in SMG po besedilu Emila Filipičiča in Marka Derganca. PG Kranj in SMG, 2014.
- Critchley, Simon. *On Humour*. Routledge, 2002.
- Čičigoj, Katja. »Naredite lahko karkoli, a biti mora pravilni karkoli.« Odprto delo – tekst kot dogodek.« *Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete (Obdobja, 31), 2012, str. 61–68.
- Derrida, Jacques. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference*. Ur. Christie McDonald, prev. Peggy Kamuf, University of Nebraska Press, 1988.
- Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Indiana University Press, 1996.
- Gantar, Jure. »Smrt značaja v postdramski komediji.« *Amfiteater*, letn. 10, št. 1, 2022, str. 80–92.
- Hrvatini, Varja, Maša Radi Buh in Jakob Ribič. »Dramatika brez generacije.« *Amfiteater*, letn. 10, št. 1, 2022, str. 250–270.
- Inkret, Andrej. »Igra z jezikom.« *Delo*, 17. jan. 1974, št. 13, str. 8.
- Jaklič, Andrej. »Rok Vilčnik - rokgre: O kostumih brez karakterja.« *Delo*, 11. apr. 2016, www.delo.si/kultura/oder/rok-vilcnik-rokgre-o-kostumih-brez-karakterja.html. Dostop 21. okt. 2019.
- Jesih, Milan. *Grenki sadeži pravice*. Založna Obzorja, 1978.
- Kralj, Lado. »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000).« *Slavistična revija*, letn. 53, št. 2, 2005, str. 101–107.
- »Nagrada za mladega dramatika študentki DSU Eli Božič.« AGRFT, 29. april 2022, www.agrft.uni-lj.si/blog/2022/04/29/nagrada-za-mladega-dramatika-studentki-dsu-eli-bozic. Dostop 21. okt. 2022.
- Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Niemeyer, 1997.
- Sarrazac, Jean-Pierre. »Križa drame.« *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž

- Toporišič, Mestno gledališče ljubljansko, 2008, str. 13–25.
- Sarrazac, Jean-Pierre, Catherine Naugrette, Hélène Kuntz idr. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Cirché, 2010. Cirché Poche, 29.
- Semenič, Simona. *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj, veseloigra s seksom in plesom. Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča in SNG Nova Gorica, 2020/21*, str. 21–36.
- . *Me slišiš?*. KUD AAC Zrakogled, 2017.
- . *Tri drame*. Beletrina, 2017.
- Slosar, Iva Š. *Kako se smeji papež?*. *SiGledal*, 2022, sigledal.org/w/images/c/cb/Iva_%C5%A0_Slosar_Kako_se_smeji_pape%C5%BE.pdf. Dostop 10. sept. 2023.
- 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. »*Me slišiš?* Simone Semenič in vprašanje ne več dramske pisave.« *Amfiteater*, letn. 9, št. 1, 2021, str. 88–120.
- Vilčnik, Rok. *Drame*. Sodobnost International, 2019.
- Zupančič, Alenka. »Ponavljjanje.« *Filozofski vestnik*, letn. 28, št. 1, 2007, str. 57–79.