



UDK 82.09-221:316.7

316.7:82.09-221

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/196-210

## Povzetek

Prispevek si za osnovo jemlje razmerje med kulturo ukinjanja (angl. *cancel culture*) in z njo povezano politično korektnostjo ter komedijo in to razmerje natančneje artikulira ter ga vpne v družbenopolitični kontekst. Teorije komedije, komičnega in humorja izpostavljajo dve različni interpretaciji oziroma funkciji teh žanrov: po eni plati je lahko orodje družbene normativnosti, saj s humorjem, usmerjenim proti delom družbe, ki deviirajo od fiktivnih norm, te dele družbe disciplinira, po drugi plati pa lahko prav takim sistemom tudi nasprotuje, ko s komičnostjo razkriva, »da je cesar pravzaprav gol«. Zgodovina kulture ukinjanja izvira iz zgodovinskih družbenih interakcij temnopoltih Američanov, ki so bile komično naravnane. Podton komičnosti je zaznamoval tudi začetni pojav tega termina, ki se je prvič pojavil na družabnem omrežju Twitter v tvitih temnopoltih Američanov leta 2014, šele z razširitvijo med druge družbene skupine in z vstopom v popularno kulturo pa je dobil današnji pomen; s ciljem umika javne podpore posameznikom, znamkam itd. zaradi percipiranega neprimerne ali spornega vedenja. Stališče, da je komedija v katerikoli obliki absolutno »sveta« in »nedotakljiva«, je le posledica meščanske koncepcije avtonomije umetnosti, ki ji odreka vsakršen politični naboj ter poskuša prikriti razmerja družbene moči, ki so na delu znotraj postopkov komičnega.

---

**Ključne besede:** teorije humorja, kultura ukinjanja, komedija, kulturna kritika, teorija neskladja

---

**Maša Radi Buh** (1998) je sociologinja kulture in samozaposlena raziskovalka na področju sodobnih uprizoritvenih praks. Kot kritičarka piše za portal Kritika, Neodvisne, Masko in druge publikacije, skupaj z Varjo Hrvatini in Jakobom Ribičem pa je bila v obdobju 2022/23 štipendistka Sklada Jerneja Šugmana. Deluje kot praktična dramaturginja (*Je že konec?, screamage, Agmisterij*) in je odgovorna urednica spletnega portala *Neodvisni*.

**Nik Žnidaršič** (2000) je diplomant programa Dramaturgija in scenske umetnosti na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani, kjer je za svojo diplomsko nalogo prejel akademjsko Prešernovo nagrado. Deluje kot praktični dramaturg (*Žene v testu, Juriš, Razmetana soba, Agmisterij*). Bil je sourednik Akademijskega bloga, piše pa tudi gledališke refleksije (*Neodvisni*) in dramska besedila.

masaradibuh@gmail.com, nikznidarsic5@gmail.com

# Kje so meje?

Maša Radi Buh in Nik Žnidaršič

## Uvod

Pričujoči članek se je razvil v odziv na naslov in eno izmed predlaganih raziskovalnih vprašanj, ki so spremljala najavo *Amfiteatrovega* mednarodnega znanstvenega simpozija Preživetje komedije.<sup>1</sup> V besedilu poziva k oddaji prispevkov lahko zasledimo, da je uporaba besede preživetje vezana na tragedijo (torej na Steinerjevo razglasitev njene smrti) in druge »priljubljene in pomembne literarne zvrsti, kot je tragedija ali ep, [ki so] počasi izgubile veljavo in pogosto navsezadnje celo izginile, komedija [pa] še kar naprej uspešno kljubuje razvojnim pritiskom«. <sup>2</sup> Po vprašanjih lahko sklepamo, da preživetje komedije še vedno poteka, ker komedijo še vedno nekaj ogroža. Kot to, kar komedijo ogroža, pa je med raziskovalnimi vprašanji prepoznana (in morda tudi resnično je) zgolj kultura ukinjanja. Vprašanje, iz katerega se začne najino razmišljanje, je bilo: »Bo kulturi ukinjanja (cancel culture) uspelo ukiniti **tudi** smisel za humor?«

S svojim prispevkom začenjava na začetku in se namesto s hipotetičnim spraševanjem o prihodnosti posvečava trenutnemu stanju. Določava mesto, na katerem pride do tega, da je (ali bi morala biti) komedija izpostavljena kritični analizi in negativnemu odzivu, ki pa ga ne locirava v kvaliteti ali tematiki humorja, temveč v odzivu publike ter posledičnem odzivu produkcije. H komediji in komičnemu tako pristopava s fokusom na njuno relacijskost, na njuno umeščenost in odzivnost na čas in prostor, na socialno strukturo, ki ju obdaja in ki pravzaprav temeljno konstituira naše razumevanje humorja, komičnosti in komedije.

## Družbene funkcije humorja v sodobnih družboslovnih teorijah in aplikacija na uprizoritvene umetnosti

Pri razumevanju družbenih funkcij humorja sta uporabni predvsem superiornostna teorija (angl. *superiority theory*) in teorija neskladja (angl. *incongruity theory*). Ravno

<sup>1</sup> »Amfiteatrov mednarodni znanstveni simpozij: Preživetje komedije.« Slovenski gledališki inštitut, <https://www.slogi.si/dogodki/amfiteater-symposium-2022-2/>. Dostop 10. jan. 2024.

<sup>2</sup> Že sama teza zazveni podobno kot diskurz vseh drugih družbenih panik, kjer novi pojavi / razvoj »ogroža/-jo« zdajšnjost in jo tako lahko na prvi pogled razumemo kot univerzalni odziv na tok časa in družbene spremembe

v razliki med njima lahko iščemo tudi razlike v odnosu do komedije in komičnega. Superiornostna teorija predpostavlja, da je v smehu in komičnem zadovoljstvu (angl. *comic amusement*) vselej prisotno postavljanje nad drugega. Smejimo se, ker smo boljši od drugega ali je drugi slabši od nas, gre za smeh hudobnega zadovoljstva. Ta drugi pa je lahko tudi mi sami: ko se smejimo samemu sebi, ker smo naredili nekaj neumnega, se sedanji jaz posmehuje jazu preteklosti. Po tej teoriji je torej funkcija humorja, da »privzdiguje« (v precej primitivnem smislu) posameznika, da mu pomaga postati boljši človek, ker je spoznal, da je tako obnašanje nespametno ali nevarno in ga zato ne bo ponovil. Kot zapiše tudi Molière v predgovoru k *Tartuffu*: »Dolžnost komedije je izboljšanje ljudi skozi zabavo« (5). Vendar je smeh, ki izhaja iz te specifične vrste humorja (torej superiornostnega) lahko tudi zmagovalni smeh, smeh hudobije in zadovoljstva, da smo boljši od nekoga drugega v primerih, ko humor ni namenjen preteklemu sebi. Temu v oddaji Intelektu pritrди Tijana Zinajić: smejimo se zaradi olajšanja, ker mi sami nismo »debili«, ampak je to nekdo drug. Teorija tako ne zavzema tudi drugačnih vrst smeha (in humorja), npr. smeha otroka, ki se smeji grimasi, ali smeha ob besednih igratih.

Pripravnejša (ker je širša in abstraktnejša, posledično pa tudi izmuzljiva in do neke mere nenatančna) se tako zdi teorija neskladja, ki jo je uvedel Francis Hutcheson v treh esejih s skupnim naslovom *Refleksije humorja*. V njegovi teoriji je objekt komičnega zadovoljstva neskladje ali percipirano neskladje. Tako lahko pod to teorijo do neke mere – v neradikalnih, ne resnično hudobnih primerih – uvrstimo tudi superiornostno teorijo: gre za neskladje med tem, kakšne stvari so in kakšne bi morale biti (torej med tem, kakšni so drugi ljudje in kakšen sem jaz). Tudi komična dialektika je le drugače poimenovano komično neskladje. Komično je tisto, kar odstopi od norm, te norme pa so izrazito subjektivne, razlikujejo se od posameznika do posameznika. To neskladje je lahko obstoječe (torej je s šalo poudarjeno, osvetljeno) ali pa ustvarjeno (predvsem v izumljenem humorju – angl. *invented humour*). Smejimo se lahko pričakovanemu ali resničnemu odzivu nekoga drugega. V primeru črnega humorja se smejimo zgrozitvi nekega gledalca (ki lahko tudi ne obstaja ali pa ni prisoten), ne nujno šali sami. Funkcija humorja v teoriji neskladja je tako rušenje mej, razreševanje konfliktov skozi neskladja, izkoriščanje ravno teh neskladij za hojo po robu, za provokacijo in šokiranje. Hkrati pa lahko humor v tej teoriji utrjuje svet, kakršen je ali pa je bil, ko neskladja išče v tem, kakšen svet si želijo progresivni posamezniki in kakšen bi moral biti po mnenju reakcionarnih posameznikov: reakcionar se smeji nerealnim pričakovanjem progresivneža. Vprašanje humorja in njegovega načina je v prvi vrsti politično.

Noël Carroll v knjigi *Humor (zelo kratek uvod)* trdi, da mora šala zadostiti naslednjim pogojem: »(i) Objekt mentalnega stanja posameznika je percipirano neskladje, ki (ii) se mu ne zdi grozeče ali na drugačen način vzrok za anksioznost in (iii) ni nadležno in (iv) do katerega ne pristopa kot do problema, ki ga mora rešiti, (v) temveč v njem

vzbudi užitek tega percipiranega neskladja in (vi) občutek lahkotnosti« (58).

Problem, s katerim se ukvarjava, se pojavi pri točki ii: šalam se ne smejimo, če v nas vzbudijo nelagodje, če je neskladje med našim svetom in svetom tistega, ki izreka, tako močno, da je razlika nepremostljiva, šala pa na nas deluje grozeče. Anestezija simpatije ni uspešna. To nikakor ni povezano s »kvaliteto«, »humornostjo« šale, temveč zgolj z neskladjem med normami tistega, ki izreka, in normami gledalca. Šala, v kateri je transspolnost, homoseksualnost ali drugačna polt kože predstavljena kot biološka anomalija ali psihološka motnja, je za ljudi, ki so za te teme senzibilizirani, v takem neskladju z izjavo, da na smeh sploh ne pomislimo. Ta racionalni refleks je seveda mogoče zaobiti: za šalo so ravno tako, če ne še bolj kot šala sama, pomembni intenca, način podajanja (pomežiki, gesta, intonacija) in predvsem kontekst. Šala homofoba iz ust geja pridobi ironičen prizvok in deluje kot posmehovanje stališču homofoba. Komiki, proti katerim se bori kultura ukinjanja, se po navadi tega ne zavedajo ali pa celo trdijo, da to ni pomembno. Predvsem lahko o takih primerih govorimo pri cisspolnih, belih, heteroseksualnih moških zahodnih držav, ki sami sebe doživljajo kot normativ, preostale ljudi pa kot odstopanje od njega, zato se lahko iz njih norčujejo (in se na nek način po njihovem morajo norčevati iz njih) – gre za skrajen primer superiornostne teorije komedije.

## Kultura ukinjanja

Preden se posvetiva definiciji kulture ukinjanja, kot jo dandanes razumemo v sodobnem medijskem prostoru, je pomembno osvetliti historični aspekt tega termina, da bomo bolje razumeli njegovo izvorno funkcijo in njene nadaljnje transformacije v dandanašnji pomen.

Beseda *cancelling* ali *ukinjanje* se kot opis za akcijo zavrnitve ali graje prvič pojavi v osemdesetih letih prejšnjega stoletja v kulturnem prostoru temnopoltnih Američanov, medtem ko splošno priljubljenost/poznanost doseže leta 2014 s pomočjo Twitterja. Prvič je *ukinjanje* mogoče zaslediti v pesmi temnopoltega tekstopisca in kantavtorja Nila Rodgersa z naslovom »Your Love is Cancelled«, nato se prav ta ista pesem na začetku devetdesetih pojavi v scenariju kriminalne drame *New Jack City*, šele leta 2014 pa se prav s pomočjo viralnosti in hitrih komunikacijskih zmožnosti družabnih omrežij razširi in doseže večjo odmevnost ter prepoznavnost (nav. po McGrady). Ključni dogodek, presenetljivo, ni javni odziv na percipirano družbeno nepravico ali neetično dogajanje, temveč epizoda resničnostne televizijske serije *Love and Hip-Hop: New York* z naslovom »You're Cancelled«, kjer je fraza uporabljena kot izraz nezadovoljstva / negativnih občutkov zaradi konca romantične zveze (nav. po Romano). Tako lahko vidimo, da sama dejanska zgodovina ukinjanja ni toliko

povezana z vprašanji družbene nepravilnosti in aktivističnimi gibanji, ampak z izraznimi sredstvi za nezadovoljstvo.

A vendarle so prakse ukinjanja povezane z medosebnimi odnosi, saj jih lahko primerjalno umestimo v skupino drugih komunikacijskih/interakcijskih oblik v kulturi temnopoltih Američanov, kot so *dissing, calling out* in *reading* (nav. po Johnson). Njihovi genealogiji v članku *SNAP! culture: A different way of reading* sledi temnopolti teoretik E. Patrick Johnson, ki zapiše, da je narava teh interakcij lahko tako resna kot igriva. Tudi prve omembe ukinjanja na takratnem Twitterju, ki so vzniknile v odmev na prej omenjeno epizodo resničnostne serije, so frazo prvotno posvojile v šaljski maniri; ukini se nekoga, ki ti gre preprosto na živce ali pa zaradi kakšne percipirane nenavadne lastnosti, kot je »ne marati določenega okusa kool-aida« (Ng 51). Šele ko fraza postopoma razširi zunaj izvirne družbene skupine, torej ko pridobi priljubljenost še pri drugih uporabnikih družbenega omrežja Twitter, izgubi pomemben del svojega komičnega pristopa in postane bolj osredotočena na družbene akcije.

Tudi definicija Eve Ng, profesorice študijev spola in medijev na Ohio University, ki v knjigi *Cancel Culture: A Critical Analysis* opravi širši pregled tega fenomena, prepozna spremembo, ki se je zgodila ob postopni transformaciji termina. Kot posledico njegovega razvoja v medijskem prostoru (predvsem družbenih omrežij) opredeli usmerjanje proti posameznikom, blagovnim znamkam ali podjetjem zaradi zaznanih prekrškov ali neprimerne vedenja prek različnih praks, ki jih skupaj imenujemo »ukinjanje«. Te prakse vključujejo umik javne podpore (najpogosteje je to v širši medijski krajini izraženo prek družbenih medijev) in lahko privedejo do resničnih posledic v vsakdanjem življenju, kot je izguba zaposlitve ali pogodb za podporo. Geste ukinjanja so heterogene, torej so oblikovane glede na različne družbene in zgodovinske okoliščine, kar poudarja specifičnost vsakega primera. Na institucionalni ravni lahko prakse ukinjanja vključujejo neposredne posledice, kot so ukinjanje televizijskih oddaj, filmov, izdajo knjig ali recimo premier / ponovitev predstav, povezanih s problematičnimi posamezniki\_ki.

Kot primer poda Jossa Whedona, ustvarjalca serije *Buffy the Vampire Slayer* in ugledno osebnost v Marvelovih filmskih produkcijah, ki je postal tarča odpovedi. Odpoved je sledila obtožbam več igralcev, ki so ga obtožili neprofesionalnega in žaljivega vedenja na snemanju pa tudi groženj, ki bi lahko škodovala njihovi karieri. Ta incident poveže s širšim kontekstom kulture ukinjanja in ga preplete z aktivizmom, ki izhaja iz gibanj »hashtagov«, obravnavanih prej v knjigi. Ukinitev Whedona je primer, kako se ukinjanje vse bolj uporablja za soočanje z globoko zakoreninjenimi neenakostmi med spoloma in rasami na področju zabave, kar presega zgolj kritiko medijskih upodobitev. Hkrati pa je treba poudariti, da je ukinitev le redko trajna, po navadi gre za obdobje nekaj let, ko ustvarjalec ne more delati, le počakati mora, da se prah poleže.

Anne Charity Hudley, strokovnjakinja za jezikoslovje, specializirana za afroameriški jezik na Univerzi v Kaliforniji, v članku *Why we can't stop fighting about cancel culture* poudari, da dejanje ukinitve krepí idejo, da bi morali imeti temnopolti posamezniki možnost zavrnila vidike popkulture, ki utrjujejo škodljive ideologije, in ga torej lahko razumemo kot obliko upora, ko neposredna politična sredstva morda niso dostopna. Charity Hudley trdi, da kultura ukinjanja služi kot sredstvo za priznanje pomanjkanja moči za spreminjanje strukturnih neenakosti. To je način, kako lahko posamezniki uveljavijo svoj vpliv, čeprav ne morejo spremeniti celotnih javnih razpoloženj ali struktur moči. Ukinitiv postane kolektivni način sporočanja umika pozornosti in podpore, kar je zlasti vidno, ko so posamezniki ali javne osebnosti »ukinjene«. To prakso lahko razumemo kot korektivni ukrep za zaznano nemoč, ki jo doživljajo številni posamezniki. Ker pa kultura ukinjanja pridobiva pozornost širše javnosti, naleti tudi na kritike in nasprotovanje tistih, ki želijo izpodbijati njen vpliv in dinamiko.

## Kakšno je razmerje med komedijo in kulturo ukinjanja?

»Kultura ukinjanja« je že kot sam izraz izrazito obarvana z duhom časa, saj jo povezujemo s progresivnimi politikami. Njen prvotni namen oziroma tisti, ki je nasledil izvirno pojavljanje znotraj kulture temnopoltih, je bil, kot pravita že Ng in Charity Hudley, usmerjen k prevpraševanju razporeditve družbene moči. V povezavi s komedijo nasprotovanje oziroma strah pred t. i. kulturo ukinjanja avtorja pričujočega članka razumeva predvsem kot ignoriranje družbene oziroma politične moči, ki jo nosi gledališče. Nikakor ne gre za željo po »cenzuri« ali po izgonu humorja oziroma komičnega, ampak za izpostavljanje tistega humorja, ki vzpostavlja superiornost ene skupine nad drugo, ki si kot žrtev jemlje skupine, ki ne v publiki in ne v ustvarjalcih niso prisotne. V tem primeru namreč ne gre za dialog oziroma za ponujanje možnosti prepoznavanja lastnih napak, poistovetenja z videnim, tudi če gre za kritiko, ampak predvsem za vzpostavljanje monologa, diskreditiranje, ponižanje.

Začetek postopka ukinitve je tako naravni odziv publike – gre za neodobravanje videnega, vendar pa to neodobravanje, združeno z moralnimi zadržki, pripelje do drugačnih zaključkov: ne gre za enkratno napako, temveč za vzorec določenega ustvarjalca. Problematično početje ustvarjalcev pa danes ne bi smelo biti in počasi tudi postaja nesprejemljivo. Kultura ukinjanja torej izpostavlja opažene probleme, gre za poskus bujenja ljudi, katerega posledica je zburjenost, preburjenost, razsvetljenost, če hočete (biti »woke«). Vse te besede so bile ugrabljene, spreobrnjene v desničarsko propagando in uporabljene kot poziv k povračilnemu napadu, ki naj bi povrnil svobodo govora. Vendar mora imeti tudi svoboda govora svoje meje, te pa mora nekdo vzpostaviti. Če tega ne stori ustvarjalec, bo to storila publika. Osebe, ki jih je

mogoče ukiniti, imajo dostop do medijskega prostora, do javnega diskurza, s tem dostopom pa bi morale prevzeti tudi nekaj odgovornosti za svoje ravnanje. Prav tako je kultura ukinjanja videti groznejša, kot je v resnici, zaradi ravnanja producentov. Ti niso več pripravljeni tvegati, niso se pripravljene postaviti za svoje ustvarjalce, niso jih pripravljene podpreti in jim omogočiti, da jim spodleti brez posledic. To si lahko (in to velja tudi za slovensko gledališče) privoščijo zgolj že uveljavljeni ustvarjalci.

Nespametno in neinformirano je trditi, da komedija do pojava kulture ukinjanja ni bila omejena – vselej jo je omejevalo isto, to pa je odziv publike (še dvorni norček je bil odvisen od svojega najpomembnejšega gledalca in njegovega odziva – kralja). Ta proces je po izraziti demokratizaciji in liberalizaciji po drugi svetovni vojni in specifični ideji tega, kaj je aktivni gledalec (torej s pojmom interaktivne umetnosti in performansa), danes spet postal viden, spet ga lahko zaznamo, vrača se na naše obzorje. Kljub temu je treba zagotoviti tudi prostor za napake, če le niso tako poimenovane šele kot sanacija negativnega odziva publike. To pravico pa si mora dovoliti tudi gledalec sam: neprimernim šalam, ki se ne skladajo z našim svetom, se lahko včasih smejimo, ključno pa je tisto, kar je posledica tega smeha: če mu sledi retrospekcija, je lahko še celo koristen.

Je kultura ukinjanja samo del levičarskega gibanja? Edini poskus ukinjanja v slovenskem gledališču, povezan s samim delom in ne z obnašanjem posameznika (spolno nadlegovanje ali plagiatorstvo), se je zgodil Daši Doberšek, ko so več kot leto po premieri uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev* v režiji Maje Kleczewske in produkciji Slovenskega mladinskega gledališča videli srednješolci. V enem od prizorov Doberšek z zastavo udriha ob tla in hkrati kriči citat s protesta 27. aprila 2019 v Jelšanah, ko je gospa kričala naslednje besedilo:

Ne damo Slovenije! Ne damo Slovenije! Banda! Prokleta banda! Hudičeva banda! Jebemti mater! Ne boste nas jebal [nerazumljivo]! Mene že ne! Mene ne boste! Ne damo naše ... ne damo naše države! To je Slovenija! Tukaj je naša zemlja! (*Začne udrihati z zastavo ob tla.*) To je Slovenija! Slovenija! Slovenija! Moja država! Ne boste je kurili! Popeštali! Uničili! Banda! Ne boste! To je moja država! Moji strici so umrli štirje. Za to mejo. Za to državo. Zato da imamo samostojno Slovenijo! Ne boste nas, banda prokleta! Pridemo z orožjem! V Ljubljano, če bo treba, vas pobijemo, jebemti mater! To je naša država! Borili se bomo do smrti za njo! Ne bomo dali naše države! Ne rabimo njih gnilih jebemti pofukanih posiljevalcev, ki grešijo našo zemljo. Ne boste nas jebal. Prisežem! Čez moje truplo boste šli, jebemumater! (P. V.)

Srednješolci so posnetek predstave pokazali staršem, priromal je na Twitter (zdaj X), kjer so ga pograbili desničarski mediji in politiki. Janez Janša je zapisal: »'Umetnost' v #MGL za vaš denar« (prav tam). Matej Tonin pa: »Vsem, ki ne razumete tovrstne avantgardne umetnosti, sporočam: Niste sami! // Razočarani, zaskrbljeni in žalostni

zaradi zadnjih volitev, glave gor. Za vsakim dežjem posije sonce. // Prišle bodo nove volitve in nove priložnosti za tiste, ki imamo radi Slovenijo. Računajte na nas!« (prav tam). Tako je bila predstava (in predvsem Doberšek) izkoriščena za sebične namene ponovne izvolitve in upravičevanje nadaljnega krčenja kulturnega prostora, za kar si prizadeva slovenska politična desnica, ni pa šlo za grajanje progresivne javnosti, ki je temeljno za kulturo ukinjanja.

Ko sva se pri iskanju potencialnih primerov kulture ukinjanja znotraj komedije podala v premislek o instancah v lokalnem oziroma nacionalnem okolju, ni bilo mogoče najti kakšnega odmevnega primera, ki bi potrjeval, da smo na poti izginjanja smisla za humor. Le zelo splošno je s tem povezana afera s plagiatom režiserja, dramatika in igralca Borisa Kobala. Kobal je na natečaj Žlahtno komedijsko pero v Slovenskem ljudskem gledališču Celje prijavil besedilo *Profesionalci espe*, besedilo je nagrado tudi dobilo, po premieri predstave v istem gledališču pa se je izkazalo, da gre v resnici zgolj za prevod in priredbo besedila Alda Nicolaja *La Prova Geniale*. Kobal je moral vrniti denarno nagrado natečaja, odstopiti z mesta ravnatelja Šentjakobskega gledališča, hkrati pa vrsto let ni dobil priložnosti za nadaljnje delo. Poleg medijskega prostora, ki ga je za opravičilo na primer dobil na javni televiziji v oddaji *Zvezdane Mlakar*, se je leta 2023 vrnil z vlogo v filmu in knjigo, kar je podobno drugim primerom iz kulture ukinjanja, ko se »žrtev« kasneje delno ponovno rehabilitira v javno in profesionalno življenje.

Upoštevasjoč časovnico, po kateri kultura ukinjanja kot proces stopi v mainstream po letu 2014, si na podlagi nekaterih izbranih primerov na slovenskih odrih uprizorjenih komedij oglejmo, kako pravzaprav deluje odziv nanje v tem medijskem in javnem prostoru. Zaradi do nedavnega odsotnega sistematičnega kritiškega pokrivanja so bili vsi izbrani primeri premierno uprizorjeni v sezonah 2021/2022 do 2023/2024, saj je v tem času zaradi vzpostavitve portala *Kritika* vsaka premiera zagotovo dobila odziv, medtem ko predhodno stanje v časopisnih hišah ni zagotavljalo tako rednega pokrivanja. Predstavi, ki sva si jih izbrala, sta *Veliki diktator* ter *Strah in beda tretjega rajha*, saj sva si jih ogledala in v njih sama prepoznala postopke komičnega, hkrati pa sta dobili tudi medijski (kritiški) odziv. Tako kriterij preišljevanja o primernosti humorja oziroma komedije ni le najin, temveč stopava v dialog s strokovno javnostjo, ki jo zaradi situacije gledališke kritike predstavljajo predvsem kritiki mlajše generacije.

Najprej se posvetimo uprizoritvi *Veliki diktator* v režiji Diega de Bree in v produkciji SNG Drama Ljubljana (premiera 4. 5. 2022), adaptaciji istoimenskega kulturnega filma Charlieja Chaplina, ki humor gradi na situacijski komiki. V skladu s filmom osrednja premisa temelji na dogodkih iz življenja glavnega lika, ki ga pomotoma zamenjajo z diktatorjem Hynklom, iz tega pa se razvije kup komičnih situacij. Uprizoritev sva izbrala zato, ker po najinem mnenju nezanimljiv del komike izvira iz situacij, v katerih se znajdetta oba ženska lika; v enem izmed prizorov, morda najbolj problematičnem,



naj bi se občinstvo smejalo nenehnemu izmikanju tajnice, medtem ko jo lik Jurija Zrneca spolno nadleguje s tem, ko jo želi poljubiti. Strokovni odzivi na predstavo sicer konsistentno izpostavljajo omenjeno zastarelo reprezentacijo žensk, tako recimo Jaka Smerkolj Simoneti na portalu *Kritika* zapiše, da se

zdi skorajda neverjetno, kako zelo dekorativno vlogo sta v uprizoritvi primorani prevzeti obe igralki (morda naključno, a vseeno pomenljivo občutno mlajši od preostanka igralske zasedbe). Četudi izvorni material ne ponuja sodobnih reprezentacij žensk (čeprav bi bilo temu mogoče na primeru filmske Hannah oporekati), bi se uprizoritev morala zavzemati, da to spremeni. Konec koncev uprizoritev sama izkoristi odrsko uprizarjanje nasprotnega spola (Valter Dragan upodobi tajno agentko, ta princip pa je bil prav tako s pridom izigran tudi pri prej omenjeni predstavi *Ko sem bil mrtev*) za ustvarjanje komike. Če pustimo ob strani relevantnost in primernost tega postopka, smo še vedno soočeni z vprašanjem, zakaj lahko moški za izvabljanje smeha uprizarjajo ženske, ženskam pa ta isti postopek ni omogočen? (Smerkolj Simoneti)

S tem se strinja tudi Iva Š. Slosar v zapisu za portal *SeeStage*, ki poudari, da igralki »nastopata v strogo določenem položaju ženske funkcije, ne da bi poskušali svoje vloge popestriti, ne le v smislu psihološke poglobitve, temveč tudi v komičnem smislu« (Slosar). Kljub kritičnim odzivom, ki pod vprašaj postavljajo nekatere komične postopke, pa ne režiser in ne predstava nista doživela širšega negativnega javnega odziva. Nasprotno, *Veliki diktator* je stalnica Draminega repertoarja tudi v sezoni 2023/2024, ne nazadnje pa je predstava dobila dve nagradi: za žlahtno komedijo po izboru občinstva, Jurij Zrnc pa nagrado za žlahtnega komedijanta na Dnevih komedije 2023, profesionalnem gledališkem festivalu, namenjenem pregledu najboljših komedije.

Drugi primer je *Strah in beda tretjega rajha* Bertolta Brechta v režiji Sebastijana Horvata v Slovenskem mladinskem gledališču (premera 17. 1. 2023 v Kinu Šiška), predvsem drugi, avtorski del predstave, v katerem je avtorje zanimala privlačnost fašističnih idej danes, s postopkom subverzivne reafirmacije pa so poskušali predstaviti pozicijo desnih očitkov. Ana Lorger je v kritiki na portalu *Kritika* zapisala, da bi lahko te prizore

brali tudi kot primer lenobne provokacije ali groteskne komedije, [njihova absolutna monološkost] bi sicer lahko sprožila konflikt v občinstvu, če bi drugi del predstave vsaj deloma prepuščal tudi nasprotni pol, ki bi se vprašal o ideološkosti očitka levi, češ da se v svojem delovanju suče 'le' še okoli identitarnih bojev. V podtekstu te predstave lahko beremo, da se režiser, dramaturg in igralski kolektiv s pozicijo desnih očitkov deloma celo strinjajo. (Lorger)

Vsekakor je zanimiv zadnji prizor, solo Staneta Tomazina, ki prihaja po dolgi pisti, vsakič s spremenjeno identiteto (gej, transženska, temnopolta transženska,

temnopolta transženska veganka itd.). S prizorom se ustvarjalci norčujejo vsaj iz celotne identitetne politike, če ne celo iz teh identitet (homoseksualnost, transspolnost, temnopolnost, veganstvo, gibalna oviranost, motnje v duševnem razvoju itd.) kot takih, to pa namerno počnejo na stereotipen, žaljiv in neprimeren način (npr. z rabo »blackfacea«). Namen prizora je razburiti levo usmerjeno publiko Mladinskega gledališča, nekatere gledalce celo pripraviti do tega, da dvorano zaradi prizora zapustijo. V tem pogledu je prizor uspešen, gre za čistokrvni primer črnega humorja – obstaja realni gledalec, ki je užaljen, smejimo se njemu in neprimernosti šale, ki ga užali. Morda pa gre za najosnovnejši primer humorja, ki sledi superiornostni teoriji: smejimo se, ker nismo taki kot uprizorjeni, ker smo boljši in srečnejši od njih.

Glede na to, da vprašanje nevarnosti kulture ukinjanja pri komediji politično lahko plasiramo v konservativnejše kroge, je ravno pri predstavi *Strah in beda tretjega rajha* zanimivo, da ni prišlo niti do enotnega odziva na omenjeni zadnji prizor. Kot omeni Lorger, je nekaj publike dvorano sicer zapustilo, a odzivi v medijih so bili predstavi izrazito naklonjeni. Izrecno in nadpovprečno poglobljeno se ob omenjeni prizor obregne le kritika na Radiu Študent, ki pa izrecno poudari, da je t. i. »woke kultura« povsem pravilno locirana nevralglična točka današnje družbe in da problem leži v odsotnosti komičnega oziroma humorja v prizoru:

Ne da kritiziramo povod za kritiko, ravno nasprotno, tudi neprimeren ali žaljiv humor je še vedno humor. Je pa treba povedati, da niti niso tako zelo smešni, poleg tega pa morebitno dobro nelagodje, ki bi vzpodbudilo prevpraševanje določenih praks, iz sicer večše nagravnega prepovečevanja kao leve občutljivosti izpodrinejo predvsem nesubverzivnost šokiranja, splošna čudaškost in sram za izvajalce. Ne moralični, temveč tisto, čemur pravimo cringe. (Zorec)

Kaj pomeni redkost primerov kulture ukinjanja v slovenskem gledališču? Verjetno to, da gledališče v Sloveniji nasploh ni (več) tako pomembno, da bi ga napadali, nima medijskega prostora, odziva ali odmeva, zaradi katerega bi bilo vredna tarča. Poleg tega so ustvarjalci večinoma levo usmerjeni: pogosto govorimo o tem, da prepričani prepričujejo prepričane. Publika verjame v meščansko avtonomijo umetnosti: v to, kar je nekdo postavil na oder, se ne pogloblja sistemsko, temveč predstave obravnava kot posamezen primer napake ali neprimerne upodabljanja. Redko med predstavo odkoraka iz dvorane, prav tako je izredna redkost izžvižgavanje ali kričanje iz dvorane na oder. Do protestov pred gledališči ne prihaja, publika svojega nezadovoljstva preprosto ne izraža javno. Gledališče doživlja kot dokončan proces, zaključen izdelek, ki ti je pač všeč ali ne. Predstava je politična le, ko svojo političnost kriči. Podobno kot za dramsko gledališče bi lahko trdili za vso »visoko umetnost« (če verjamemo v takšno delitev): za publiko je redko aktualna ali materialni odziv na stvarnost, prej odrska fikcija.

Do kulture ukinjanja prihaja pri priljubljenejših oblikah: pri filmu in standupu. Slovenski filmi so za večino slovenske publike z redkimi izjemami (npr. *Pr' hostar*) prav tako visoka umetnost, ki je težko dostopna (na streamingu zelo redko in samo najpriljubljenejši filmi), standup pa je v Sloveniji še ne zares razvita in povečini vulgarizirana oblika še-ne-umetniškega izražanja. Komedija v slovenskem gledališču je na precej slabem glasu – Dnevi komedije v Celju so vsakoleten dokaz za to, da pri nas redko nastajajo dobre komične predstave ali besedila. Nagrado žlahtno komedijantsko pero je sedemkrat – podeljena je bila štirinajstkrat, leta 2001 so si nagrado razdelili trije avtorji – dobil isti avtor: Vinko Möderndorfer, le dvakrat pa ženska (Iza Strehar in Nina Majer Ivanetič). Povprečna starost dobitnika žlahtnega peresa je danes (ne ob podelitvi) 63 let.

Problem hipotetične prihodnosti komedije v slovenskem prostoru ni kultura ukinjanja, temveč njena očitna sistematična podhranjenost, poneumljanje publike pri uprizarjanju in malo vložnega truda, ki ga od ustvarjalcev zahteva izdelava dobre komične predstave. Uprizarjanje komedij, pobranih iz beril in literarnega kanona, tega ne bo rešilo. To je resnično vprašanje o preživetju komedije v slovenskem, predvsem dramskem, institucionalnem gledališču: kdo jo bo pisal in ustvarjal čez dvajset let?

- Carroll, Noël. *Humour. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2014.
- Johnson, E. Patrick. »SNAP! culture: A different way of reading.« *Text and Performance Quarterly*, letn. 15, št. 2, 1995, str. 122–142.
- Lorger, Ana. »Strah in beda mladinskega gledališča.« *SiGledal*, 17. jan. 2023, veza. sigledal.org/kritika/strah-in-beda-mladinskega-gledalisca-r. Dostop 20. apr. 2024.
- McGrady, Clyde. »The strange journey of 'cancel', from a Black-culture punchline to a White-grievance watchword.« *Washington Post*, 2. apr. 2021, www.washingtonpost.com/lifestyle/cancel-culture-background-black-culture-white-grievance/2021/04/01/2e42e4fe-8b24-11eb-aff6-4f720ca2d479\_story.html. Dostop 10. jan. 2024.
- Molière. *Tartuffe*. Théâtre Classique, 2016.
- Ng, Eve. *Cancel Culture: A Critical Analysis*. Springer International Publishing, 2022.
- P. V. »Igralka udriha z zastavo: gledališče se je odzvalo na kritike.« *N1info*, 9. maj 2022, n1info.si/novice/kultura/igralka-udriha-z-zastavo-gledalisce-se-je-odzvalo-na-kritike/. Dostop 9. jan. 2024.
- Romano, Aja. »Why we can't stop fighting about cancel culture?« *Vox*, 25. avg. 2020, www.vox.com/culture/2019/12/30/20879720/what-is-cancel-culture-explained-history-debate. Dostop 9. jan. 2024.
- Slosar, Iva Š. »The Great Dictator.« *SeeStage*, 26. maj 2024, seestage.org/reviews/the-great-dictator-diego-de-brea-sng-drama-ljubljana/. Dostop 20. apr. 2024.
- Smerkollj Simoneti, Jaka. »Veliko nakazanega, manj oprijemljivega.« *SiGledal*, 13. maj 2022, veza.sigledal.org/kritika/veliko-nakazanega-manj-oprijemljivega-r. Dostop 19. apr. 2024.
- Zorec, Matjaž. »Subliminalna samokritika.« *Radio Študent*, 2. feb. 2023, radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/subliminalna-samokritika. Dostop 19. apr. 2024.