

Univerza v Ljubljani  
Filozofska fakulteta

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



# NEVARNA RAZMERJA DRAMATIKE IN GLEDALIŠČA XX. IN XXI. STOLETJA

TOMAŽ TOPORIŠIČ

Ljubljana 2021

# NEVARNA RAZMERJA DRAMATIKE IN GLEDALIŠČA XX. IN XXI. STOLETJA

Avtor: Tomaž Toporišič

Recenzentki: Dragica Haramija, Špela Virant

Strokovni pregled: Maja Murnik

Lektura: Damjan Popič

Lektura angleškega povzetka: Paul Steed

Tehnični urednik: Jure Preglau

Prelom: Aleš Cimprič

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Izdali: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Za izdajateljici: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete in Tomaž Gubenšek, dekan Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Ljubljana, 2021

Prva izdaja

Naklada: 300 izvodov

Cena: 26,90 EUR

Za pripravo dragocenega fotografskega in vizualnega materiala se zahvaljujemo kolegicam in kolegom iz SLOGI, MGL, Slovenskega mladinskega gledališča, Arhiva Mesta Celje, arhiva Teatro Volterra, Ex Machina; Teatro de los Sentidos in UL AGRFT.



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS.

Raziskovalni program Gledališke in medumetniške raziskave (P6-0376) je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789617128239

Katalogna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=100304387

ISBN 978-961-7128-24-6

E-knjiga

COBISS.SI-ID=100208131

ISBN 978-961-7128-23-9 (PDF)

# Vsebina

Namesto uvoda: kako lahko interpretiramo (ne več) dramo in gledališče v umetnosti in teoriji	9
--	---

## I. DEL:

### NEVARNA RAZMERJA SLOVENSKE DRAMATIKE IN GLEDALIŠČA XX. STOLETJA

I	Medsebojno delovanje »mlade slovenske umetnosti« in futurizma	19
	1. Uvod	21
	2. Slovenci in futurizem v Julijski krajini	22
	3. Radikalne politične spremembe na slovenskem teritoriju	25
	4. Slovenske težave s futurizmom in fašizmom	26
	5. Futurizem in tri faze slovenske zgodovinske avantgarde	28
	6. Avgust Černigoj: od futurizma h konstruktivizmu	30
	7. Delak, Černigoj in novo slovensko gledališče	32
	8. Zaključek: paradoks (kratkega) stika mlade slovenske umetnosti in futurizma	39
II	Micić, Černigoj in Delak: vezi med slovensko in srbsko avantgardo	41
	1. Novi slovanski teritoriji avantgard	43
	2. Ljubljana – Zagreb – Beograd – Trst	45
	3. Od futurizma h konstruktivizmu in ekspresionizmu	46
	4. Moderni oder, novo slovensko gledališče in barbarogenij	48
III	Igra v igri kot metagledališkost in metamedijskost od Cankarja do Zupančiča	51
	1. Uvod	53
	2. Pohujšljiva igra v igri <i>Pohujšanja</i>	55
	3. (Ne)dogodek v mestu Goga	59
	4. Igrajte tumor v glavi Jovanovičevih metagledaliških intervencij	62
	5. Ko gledališče sreča resničnostni šov: <i>Hodnik</i> Matjaža Zupančiča	67
	6. Sklep	69

IV	Cankarjevi <i>Hlapci</i> v odrskih utelešenjih in teoretskih dispozitivih XX. stoletja	71
	0. Uvod v panoramski pogled	73
	1. Kos in Pirjevec o <i>Hlapcih</i>	75
	2. Kermauner in Žižek	77
	3. Kozak in temeljni konflikt Cankarjevih dram	79
	4. Žižek: Črtomir in Jerman	81
	5. <i>Hlapci</i> kot Hamlet	82
V	Zajčeve pesniške igre onstran dramskega	85
	1. Hiše govorijo ljudi	87
	2. Upesnjevanje stvari, ki jih ni	89
	3. Pesniška izrekanja neizrekljivega	91
	4. Resnica iz podzemlja	92
	5. Prešitje dramskega z radikalno ostro metaforiko poezije	94
	6. Mitizacija in demitizacija <i>Grmač</i>	96
	7. Zaključek: poezija, ki odpira dramsko formo	98
VI	Magijska drugačnost junakinj Šeligove dramatike in proze	101
	1. Drugačnost kot tema in poetika Šeligove (dramske) pisave	103
	2. Drugačnost, ki sproža konfliktnost	104
	3. Politično, ki odklanja sleherni tip družbenega aktivizma	106
	4. Ženski liki kot nosilci drugačnosti in magijskosti	107
	5. Iz drugačnih ustvarjamo nasprotnike in sovražnike	111
VII	Rapsodična dramatika in gledališče Petra Božiča	113
	1. Gledališka literatura spreminja gledališka sredstva	115
	2. Božič in drama absurda	117
	3. Destabilizacija dramske forme	119
VIII	Kako literatura misli gledališče (Vitomil Zupan in Rudi Šeligo)	121
	1. Kako misliti gledališče med poiesisom in teorijo	123
	2. Zupan, dramski pisec v času performativne revolucije	124
	3. Zupanova fenomenologija gledališča in drame	126



4.	Zupan, naš sodobnik?	132
5.	Šeligovo magijsko gledališče krutosti	133
6.	Simulacija. Fascinacija. Sedukcija	134
7.	Singularnost in množstvo protokolov literature in gledališča	135
8.	Teoretizirana avtopoetika: od dela k recipientu	136
9.	Derridajevo in Šeligovo branje Artauda in Aristotela	138
10.	Magijski ritual in poiesis	141
IX	Performativna dimenzija v slovenski drami (Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo)	143
1.	Uvod: Destabilizacija dramske forme kot reteatralizacija gledališča	145
2.	Peter Božič in (anti)drama	146
3.	Dramski začetniki performativnega in postmoderne obrata	147
4.	Jezik kot performativ: Milan Jesih in Pupilija Ferkeverk	148
5.	Jovanovičeva (de)konstrukcija performativnega obrata	152
6.	Šeligovo magijsko performativno gledališče krutosti	155
7.	Sklep: levitve iz besedilne v performativno prakso	159
<b>II. DEL:</b>		
<b>DRAMSKA IN GLEDALIŠKA PISAVA PO DRAMSKEM IN POSTDRAMSKEM</b>		
I	Drame moči in nemoči spomina in spominjanj (Beckett, Jovanović, Semenič)	163
1.	Od kontinuitete k diskontinuiteti spomina	165
2.	Beckettova dekonstrukcija veljavnosti spomina	167
3.	Postdramsko spominjanje Dušana Jovanovića in Simone Semenič	171
4.	Zaključek: »Spomini so neznosni.«	175
II	Spomin kot spodbujevalnik posebnih dramaturških procesov v sodobnem gledališču (Wajdi Mouawad, Oliver Frlić, Robert Lepage, She She Pop)	177
1.	Medkulturni okvirji spomina	179

	2. Mouawadovi <i>Požari</i>	180
	3. Travmatični spomini Oliverja Frlića	181
	4. Raziskovanje osebnega spomina Roberta Lepagea	182
	5. Predali spomina She She Pop	183
	6. Motnje v spominu kot uprizoritvene taktike	185
III	Prostorski stroji gledališča kot dinamika prestopanja meja semiotičnih sistemov (Wilson, Tomažin, Shechter, Taufer, Demarcy-Mota, Punzo)	187
	1. Kako definirati semiotični prostor gledališča?	189
	2. Prostorska dramaturgija: Robert Wilson	191
	3. Zvokovni prostor: Irena Tomažin Zagoričnik	193
	4. Dramaturgija svetlobe, giba in zvoka: Hofesh Shechter	195
	5. Postdramska dramaturgija prehajanja meja: Taufer, Demarcy-Mota, Punzo	197
	6. Uprizoritveni prostor kot prevajalec	200
IV	Prostori in časi igre Mete Hočevar: dinamika prestopanja meja med umetnostjo in teorijo	203
	1. Kako misliti prostore gledališča?	205
	2. Hiše govorijo ljudi – prostorska dramaturgija	208
	3. Ujeti dramaturgijo prostora v intenzivnem dialogu s pisavami	210
	4. Prostori časa	211
	5. Arhitektura scenografije	213
	6. Prostor kot katapultiranje zgodbe	215
	7. Scena kot prostorska metafora	216
	8. Dramaturgija prehajanja meja	218
V	Performativno in ne več dramsko v sodobni slovenski dramski pisavi in gledališču (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič, Frlić, Janša, Divjak, Morano)	221
	1. Postdramska in medmedijska tkanja	223
	2. Postdramski hibrid: primer <i>Razodetja</i>	225
	3. Metafikcijskost medbesedilne igrivosti: primer <i>Carravaggio</i>	227

4.	Pisati za oder in na odru: primer <i>Srce na dlani</i>	230
5.	Postmetafikcijska dramska pokrajina: <i>Pavla nad prepadom</i>	232
6.	Ne več dramske govorne ploskve raznolikih diskurzov: primer tisočdevetstoenainosemdeset	234
7.	Dokumentarno ne več dramsko angažirano gledališče: primer Žiga Divjak in Katarina Morano	237
8.	Zaključek: dialoška oblika kot ena izmed raznolikih besedilnih taktik	243
VI	Dramska pisava po postdramskem: Anja Hilling, Simona Semenič, Milena Marković in Dino Pešut	245
1.	Status sodobne dramske pisave	247
2.	Nezmožnost komunikacije in razstavljanje telesa in glasu (Anja Hilling)	248
3.	Dekonstrukcija in rekonstrukcija reprezentacije realnosti (Simona Semenič)	252
4.	Kontaminacija z lirskim in postbrechtovskim (Milena Marković)	257
5.	Postpostdramska metadrama milenijske generacije (Dino Pešut)	260
6.	Onstran lehmannovsko razumljenega postdramskega	262
VII	Kako lahko umetnost v času globalnih negotovosti poseže v diskurzivni pretok (dez)informacij? (W. G. Sebald in Oliver Frljić)	267
1.	Literatura in gledališče v negotovosti »glokalnih« družb	269
2.	Poseben status kulture in umetnosti v sodobnem svetu	271
3.	Učinek resničnosti in presunljive stvarnosti	273
4.	Proza kot notranje gledališče	275
5.	Dekonstrukcija in ironiziranje horizonta pričakovanja	276
6.	Gledališče kot učenje gledanja	277
7.	Rušenja in ponovne vzpostavitve iluzij	278
8.	Gledališče kot poskus izbrisa amnezije spomina	279
9.	Gledalec kot sekundarni očitavec	281
10.	Umetnost za glokalno družbo spektakla in akutne krize etike	282

Pripis: mikrorevolucije in mikropolitike odra in teksta	283
Summary: Dangerous Liaisons of 20th and 21st Century Drama and Theatre	287
Literatura	301
Seznam fotografij	321
Imensko kazalo	323

## Namesto uvoda: kako lahko interpretiramo (ne več) dramo in gledališče v umetnosti in teoriji

V knjigi bomo raziskali procese nevarnih razmerij med dramatiko in gledališčem na telesih dramskega ali nedramskega besedila. Dramatiko bomo pri tem razumeli v smislu mejnega področja, pripadajočega tako polju literature kot gledališča. Gledališka ali uprizoritvena dela pa bomo razumeli predvsem kot »interpretacijo« dramskega, literarnega ali neliterarnega, kot specifično prevajanje literarne dimenzije in kulture nasploh v performativno dimenzijo. Pri tem bodo velikokrat v središču naše pozornosti in raziskav možne uporabe pojma interpretacija kot dela kreativnega procesa, v smislu, ki ga ta beseda uteleša tudi v slovenskem jeziku. Interpretirati namreč lahko na področju dramskega ali postdramskega pomeni bodisi »tolmačiti« v smislu specifičnega branja bodisi igralsko ali režijsko upodobiti dramsko delo v smislu igralske ali gledališke interpretacije. Tako nastane bourriaudovski medmedijski prevod iz literarne v uprizoritveno prakso, hkrati pa tudi prevod, ki namesto redukcije kulturne in družbene realnosti v zahodnem svetu uveljavlja to, kar Bourriaud poimenuje altermodernistično, kot nasprotje zahodnocentrično modernističnega: sodobna umetnost »se bere kot nekakšen hipertekst; umetniki prevajajo in prekodirajo informacije iz enega formata v drugega« (Bourriaud, »Altermodern«).

Vzporedno s sledenjem dramskemu in uprizoritvenemu nas bo zanimalo, kako pa interpretacija in prevajanje lahko sovpadata tudi z medkulturnim prevajanjem iz ene kulture v drugo. Zanimala nas bo analogija med kritično (hermenevtično) interpretacijo in umetniško interpretacijo, od katerih vedno zahtevamo, da sta produktivni in koherentni ter nas tako prepričata (kot trdi francoski postsemiotik Patrice Pavis), da sta najbolj verjetna in možna odgovora, ki uspevata na najboljši možen način povezati subjektivnost in objektivnost.

Pri iskanju specifik interpretacije drame in gledališča, ob teh pa tudi širše uprizoritvenih in literarnih praks v teoriji in umetnosti, bomo uporabili eklektična orodja, ki jih ponujajo literarna in uprizoritvene vede, izhajajo pa iz dediščine poststrukturalizma (Barthes, Rancière, Bourriaud), postsemiotike (Ubersfeld, Eco, Pavis, Fischer-Lichte, Lotman) in marksistične in materialistične teorije (Marx, Althusser, Jameson) ter teorije postdramskega (Lehmann) in inestetike (Badiou). Ta orodja bomo uporabili na korpusih dramske ali ne več dramske besedilne in uprizoritvene prakse, kot se je formirala in transformirala v XX. in XXI. stoletju.

## 1 Drama in gledališče kot jezika prevajanja in interpretacije

Naša začetna teza je, da so jeziki, ki zapolnjujejo »semiotično prostranstvo« (Lotman) dramskega besedila ali predstave, raznoliki in da je prav ta raznolikost kvaliteta, ki omogoča prehajanje oziroma prebijanje meja znotraj polja kreacije in recepcije. Pri tem nas bo zanimalo, na kakšen način lotmanovsko definirani »vmesni položaj gledališča med gibljivim in nediskretnim svetom realnosti ter negibljivim in diskretnim svetom upodabljajočih umetnosti, ki provocirata dinamiko izmenjave kodov med gledališčem in upodabljajočimi umetnostmi« (Lotman 93), vpliva na načine interpretacije.

In pa, kako »vmesnost« dramske pisave, ki jo je v slovenskem prostoru izpostavil že Andrej Inkret, ko je ugotovil, da »drama pripada na neposreden in nerazdružljiv način hkrati besedni in gledališki umetnosti« (Inkret, »Drama kot literarna« 1), vpliva na recepcijo dramatike in gledališča. Kako dejstvo, da drama predstavlja »nekakšen mejni primer literarne umetnine, v podobnem smislu kot je uprizoritev drame sama tudi le partikularna oblika gledališke ali spektakelske prakse, ki zaobsega vsakršne javne 'predstave' v širokem razponu« te besede (prav tam), spreminja način našega branja in interpretacije.

Maja Murnik opozarja, da je treba tekst in gledališče (uprizoritvene umetnosti) »analizirati in reflektirati, toda z novimi, ustrežnejšimi razumevanji, ki ne operirajo le s tradicionalnimi kategorijami teorije drame, kot so dramsko dejanje, oseba, čas itd., ali teatrologije, temveč vključujejo tudi spremenjeno razmerje med obema« (Murnik 51). Pri tem se sklicuje na Aleksandra Tairova in njegov pojem »osvobojenega gledališča«, kot ga je razvil v knjigi *Režiserjevi zapiski*: »Gledališče ni organsko povezano z literaturo; reproducirati dramatikovo delo ni njegova naloga.« In še: gledališče ne sme biti »služabnik literature, gramofonska plošča, ki ponavlja avtorjeve ideje« (nav. po Kralj, *Teorija* 32).

Toda pojem vmesnosti in prehajanja se ne bo ustavil pri tem, ampak ga bomo navezali tudi na Rancièrjev pojem emancipiranega gledalca, ki odnos med igralci, ki kot raziskovalci gradijo oder, in gledalci, ki igrajo vlogo aktivnih interpretov, ustvarjajočih lasten prevod, razume predvsem kot emancipirano skupnost pripovedovalcev in prevajalcev oziroma interpretov.

Drama in gledališče tako postaneta stvar prevajanja v Bourriaudovem smislu: umetnost kot raziskovanje vezi, ki se pletejo med besedo in podobo, časom in prostorom. Za gledališče je bilo v XX. in ostaja v XXI. stoletju torej značilno prehajanje iz ene kulturne krajine v drugo, hkrati pa tudi ustvarjanje novih poti med množico izraznih in komunikacijskih oblik. Gledališče in uprizoritvene prakse torej razpolagajo z in ustvarjajo dinamiko semiotičnih jezikov, niso enostavna vsota posameznih znakovnih sistemov, ampak v medsebojnem delovanju vzpostavljajo gledališki dogodek. Tega pa

hkrati kreira odnos med tekstom in publiko, za katerega je značilna »medsebojna aktivnost: tekst teži k temu, da bi prilagodil publiko sebi, ji vsilil svoj sistem kodov, publika pa mu odgovarja na enak način« (Lotman 97).

Dinamika semiotičnih jezikov, ki nastane v gledališču, je potemtakem značilna tako za drugo paradigmo gledališke predstave kot za tretjo paradigmo recepcije. Prav gledalci in bralci so seveda tisti, ki tudi sami kreirajo predstavo skozi svoje prevajanje teksta, prostora in drugih elementov predstave.

## 2 Kako interpretirati heterogene in shizofrene tekste

Prav o tem govori Lotman, ko izpostavlja dejstvo, kako mora za to, da se »preprost prenos sporočila spremeni v ustvarjalni proces [...], postati semiotična struktura sprejemnika bolj zapletena: sprejemnik je osebnost« (prav tam 105). Dinamika semiotičnih jezikov recepcije predstave je še večja, kadar so »ustvarjalne možnosti sprejemnika skrajno aktivizirane« (prav tam). V tem smislu so ta besedila blizu strukturalističnemu in materialističnemu pristopu k interpretaciji, ki jo Fredric Jameson razume takole:

Iz tega torej izhaja, da bo interpretativno poslanstvo prave strukturalne vzročnosti navkljub vsemu našlo svojo privilegirano vsebino v razjedah in prekinitvah znotraj dela samega, na koncu pa tudi v razumevanju predhajajočega »umetniškega dela« kot heterogenega in (če uporabim najbolj dramatični sodobni slogan) shizofrenega teksta (Jameson 56).<sup>1</sup>

Še več, zdi se, da sta sodobna dramatika in gledališče zelo blizu temu, kar Jameson tudi skozi kritiko Barthesa definira takole:

Cilj prave strukturalistične interpretacije ali tolmačenja tako postane eksplozija navidez združenega teksta v množstvo nasprotujočih si elementov, ki se bojujejo drug z drugim. Toda v nasprotju s kanonskim strukturalizmom, katerega emblematična gesta je bila tista, s katero je Barthes v *S/Z* razbil Balzacovo novelo na slučajno operacijo večkratnih kodov, Althuserjevo/Marxovo razumevanje kulture zahteva, da se ta večkratnost ponovno združi, če že ne na nivoju samega dela, vsaj na nivoju njegovega procesa nastanka, ki ni nekaj slučajnega, ampak ga lahko opišemo kot zasebno in koherentno funkcionalno operacijo (prav tam).

Nadaljujmo s klasikom teorije moderne drame, Petrom Szondijem, in njegovo tezo, da moderna dramska oblika eksplicitno negira klasično dramsko strukturo:

Vendar pa je zgodovinska preobrazba odnosa med subjektom in objektom skupaj z dramsko obliko pod vprašaj postavila tradicijo samo. Čas, ki mu originalnost pomeni vse, pozna namesto te tradicije zgolj kopijo. Da bi bil nov stil spet mogoč, bi bilo treba razrešiti krizo ne le dramske oblike, ampak tudi tradicije kot take. (Szondi 131)

1 Vsi prevodi, kjer ni naveden prevajalec, so delo avtorja monografije.

Prav XX. stoletje, ki ga je po Alainu Badiouju zaznamovala obsedenost z realnim, v znamenju katerega je potekalo to obdobje vojn in »poetike čakanja«, je proizvedlo tudi verigo kriz dramske forme. Ob koncu prejšnjega tisočletja je nastala situacija, ki jo je nemška teoretičarka sodobne drame Gerda Poschmann v knjigi *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Ne več dramski gledališki tekst) razložila z dvojico širšega pojma *gledališki tekst* (Theatertext) in ožjega, zgodovinskega pojma *drama*. V sodobnem gledališču imamo torej opraviti z dvema vrstama tekstov:

- tistimi, ki uporabljajo dramsko formo, in
- tistimi, ki so se odtrgali od dramske forme (*ne več dramski gledališki teksti*).

Hkrati pa smo priča temeljni transformaciji pojma teatralnost, ki postaja vedno manj dramskoreprezentativna in vedno bolj analitična, poudarjajoča performativno dimenzijo teksta. Prav z analitičnostjo pa se v ne-več-drami izpostavlja polje spomina in spominjanj kot gonilnih sil dramske strukture.

Podobno tezo o krizi drame je v knjigi *Postdramatisches Theater* (Postdramsko gledališče) razvil nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann, ki kot specifikko zgodovine evropskega gledališča, njegovega primata mimezisa in dramskega teksta, postavi zgodovinsko triado: *preddramsko*, *dramsko* in *postdramsko*. Postdramsko poveže z »ugasnitvijo trizvezdja *drama*, *dejanje* in *posnemanje*, v katerem je gledališče vedno žrtev drame, drama žrtev dramatisiranega, in končno dramatisirano žrtev pojma« (Lehmann, *Postdramsko* 47). In tako v bistvu govori o szondijevskem procesu razpada, demontaže in dekonstrukcije v sami drami.

Tako kot literarni model gledališča ni več brez alternative in (predobstoječi) tekst ne more več funkcionirati kot samoumevna sestavina gledališča, tudi sintetični model ni brez alternative, ampak ga zamenja analitični, »pripovedni« model gradnje ne več dramske pisave, v katerem se spomin emancipira od primata sedanjosti dramskega dejanja. Povedano s sintagmami Jamesona: v sodobni dramatik in gledališču smo priča eksploziji v mnoštvo nasprotujočih si elementov. Temu, da se je vzporedno z režisersko prakso dekonstrukcije klasične drame v projektih, ki so igro drsečih označevalcev gradili na način desemiotizacije, decentriranja, fragmentiranja dramskih oseb, dejanja in jezika, v zadnjih desetletjih razvijalo pisanje za oder, ki ga je označila prav želja po preseganju dramske forme.

Hkrati pa seveda še vedno držijo predpostavke, ki jih v svoji danes klasični knjigi semiotike gledališča izpostavi Erika Fischer-Lichte: gledališče lahko razumemo zunaj vzročnopolledične odvisnosti od literature, kot dejavnost, ki ne samo interpretira znake, ki jih proizvaja kultura, ampak kot svoje uporablja prav znake, ki jih je omogočila kultura, namreč tako, da jih uporablja kot znake znakov. Ali, ponazorjeno s povzetkom njenih misli iz *Semiotike gledališča*: to, kar je konstitutivno za gledališče, je



napetost med eksistenco in označenim, med bitjem kot naravo ali objektom in naravo (značajem) znakov. Razlika med teatralnostjo in estetskostjo raste prav v tej napetosti.

Petr Bogatyrev, ki ga povzema tudi Erika Fischer-Lichte, opozarja, da znaki v gledališču niso znaki predmeta, ampak znaki znaka predmeta. Ob denotativni imajo torej znaki v gledališču dodatno konotativno moč. Igralec, ki igra stradajočega junaka, sicer na odru lahko poteši svojo lakoto s kruhom, a kruh ima tudi konotativni pomen. Ta kruh ima torej več pomenov, med drugim tudi tistega, ki kaže na družbeno, socialno situacijo predstavljenega, tako kaže na problem revščine. Priča smo torej interpretacijski verigi, ki nastane iz gledališke situacije na odru, zapisane prej seveda praviloma v dramski obliki.

Zato Umberto Eco v knjigi *Meje interpretacije*, točneje v poglavju, posvečenem drami, zapiše:

V določenem smislu je vsaka dramska predstava (naj bo na odru ali na platnu) sestavljena iz dveh govornih dejanj. Prvega izvaja igralec, ki izdelava performativno trditev *Jaz igram*. S to implicitno izjavo igralec izreče resnico, saj napove, da bo od tega trenutka dalje vse samo še laž. Drugega pa reprezentira psevdoizjava, v kateri je subjekt izjave že oseba. Po logiki stvari sta ti dve izjavi referenčno nepregledni (Eco 108).

Odločitev igralca, da bo igral nekoga drugega oziroma da bo nekdo drug, nas pelje v možni svet predstave, svet laži, v katerem po Ecovem mnenju slavimo ukinitvev dvoma (prav tam). S tem nastane zelo drugačna situacija kot v prozi, pri kateri se predvideva, da avtor govori resnico, kadar govori kot subjekt dejanja izrekanja. Situacija se zaplete in se približa drami in gledališču v naslednjem primeru, ki ga prav tako navaja Eco:

Toda kaj je tisto v literatnem besedilu, v katerem Thomas Mann izreče *Jaz* in ta *Jaz* ni Thomas Mann, ampak Serenus Zeitblom, ki pripoveduje, kaj je izrekel Adrian Leverkühn? V tem trenutku pripoved postane zelo blizu in na las podobna gledališču. Avtor implicitno začenja svoj diskurz tako, da performativno izjavi *Jaz sem Serenus*. (Tako kot v primeru pijanca ni potrebno, da bi prevzel vse značilnosti Serenusa. Povsem dovolj je, da reproducira nekatere njegove pertinentne lastnosti, nekatere stilistične lastnosti, s pomočjo katerih ga lahko razumemo kot tipičnega nemškega humanista, kultiviranega in staromodnega srednjeslojskega meščana) (prav tam 108).

### 3 Zoper interpretacijo: gledališče kot osvobodilno dejanje ali kot reakcionarnost

Dramatika in gledališče se torej v zadnjih sto letih usmerjata na področje, ki ga tudi Susan Sontag v svoji razpravi »*Zoper interpretacijo*« omeni v stavku: »V marsikaterem

kulturnem okolju je interpretacija osvobodilni akt. V drugih kulturnih zvezah je reakcionarna, trivialna, klavrna, zatohla« (Sontag, »Zoper« 433). Zavedata se tako osvobodilne kot reakcionarne narave interpretacije ter seveda pledirata za prvo. Upirata se interpretacijam, ki izhajajo iz sumljivih teorij, ki iz umetnine naredijo »uporabni predmet, ki ga je mogoče vključiti v neko duhovno shemo kategorij« (prav tam 435). Kot da bi sodobna umetnost skupaj s Sontagovo vzklikala: »Namesto hermenevtike potrebujemo erotiko umetnosti« (prav tam 438).

Tako praksa kot teorija drame in gledališča sta najmočnejši, kadar se zavedata prioritete, ki jo je postavil že Peter Szondi: teoretične modele je treba vedno uporabljati tako, da izhajajo iz literarne prakse, ne pa da to prakso z njimi posiljujemo. Teoretični potencial teorije potemtakem ni izčrpan, teorija lahko izhaja prav iz imaginativnih protibranj (angl. *counter-reading*) besedil. Hkrati pa moramo upoštevati tudi nove premike meja med filozofijo in literaturo, umetnostnimi teorijami in praksami. Z drugimi besedami: prilagoditi se moramo novim razmeram po poststrukturalističnem obratu oziroma temu, kar Alain Badiou pojmuje kot preoblikovanje filozofskega izražanja in prizadevanje za premik meja med filozofijo in literaturo.

Teorija in zgodovina morata najti nove strategije za spopadanje z rezultati tega premika meja med filozofijo in literaturo, med filozofijo in umetnostjo, tega padca meja med posameznimi umetniškimi in teoretskimi disciplinami. Tako kot moramo tudi razširiti naše razumevanje tega, kar Badiou poimenuje s pojmom »literarno življenje«. To namreč presega meje literature in hibridizira svoj diskurz v smeri drugih umetnosti, filozofije, znanosti, religije ali politike. Hkrati pa moramo sprejeti soobstoj različnih interpretacij predmetov naših raziskav, kot tudi pojem množstva.

Pri tem se (tako kot Jameson) lahko odločimo, da dramske, gledališke in druge kulturne tekste beremo kot »simbolična dejanja in jih razumemo kot vnaprejšnje rešitve določenih protislovnosti; pri tem pa je razvidno, kako pojem protislovnosti zavzema središčno mesto v vsaki marksistični kulturološki analizi« (Jameson 160). Metodološko zahtevo, da se artikulira osnovna protislovnost teksta, pa lahko razumemo kot test popolnosti naše analize. Hkrati pa moramo dopustiti, da sodobna umetnost na prelomu iz XX. v XXI. stoletje izhaja iz prepričanja, da ima na razpolago široko polje tradicije, ki ga lahko reinterpretira, si ga prisvaja. Na tem materialu lahko gradi svoje lastne zgodbe, tematike, motivike in strategije. Teorija in zgodovina pa morata znati z badioujevskim inestetičnim občutkom pristopiti k njima in ju tudi interpretirati.

V tem smislu lahko razumemo tudi sodobne teoretike besedilnega v gledališču po letu 2020 – Anne Monfort, Julie Sermon, Jean-Pierre Ryngaerta, Élisabeth Angel-Perez in Bruna Tackelsa, ki v izvrstni knjigi *Les Écritures de plateau* (Pisave odra) zapiše, da so nova besedila za oder »največkrat odprti teksti, svobodna proza, ki igralcu ničesar ne vsiljuje, razen pozornosti do jezika«. Prav jezik je tisti, »ki edini vodi igralca, jezik, sestavljen iz praznin in polnin, nepopoln jezik, poln kontekstov, ki pušča

vsu širino igralcu, da utelesi zgodbo. Zgodbo, ki ni obstajala prej in ki jo mora vsak trenutek znova iznajti« (Tackels 117). Teatralnost besedila v sodobnem gledališču ni več zgolj znotrajfikijska, umeščena je in računa na »zunanji komunikacijski sistem, v prostor igre med odrom in avditorijem« (Poschmann, »Gledališki« 106). Ta besedila, ki jih lahko poimenujemo s zvezo »ne več dramsko besedilo« ali s pojmom Gerde Poschmann »gledališki tekst«, »mesto kritičnoanalitičnega spoprijema z [gledališkimi] mehanizmi in predpostavkami« (prav tam 106, 107), omogočajo, da gledalec, ki bere predstavo oziroma gledališče v smislu Anne Ubersfeld in njene sintagme »lire le théâtre«, lahko »izkusi gledališki pomen kot proces konstrukcije pomenskih zvez« (prav tam 107).

Tako se v sodobnem gledališču, dramatiki in uprizoritvenih praksah velikokrat zgodi to, kar v metagledališkem diskurzu svoje igre-eseja *Avtor* (The Author) »uprizori« Tim Crouch: Avtor nas popelje onkraj postdramatičnosti, ki je veljala za zaščitni znak dekonstrukcijske drame na prelomu tisočletja.

Znajdemo se na poti proti temu, kar Anne Monfort poimenuje neodramsko gledališče. Toda to neodramsko gledališče nas vzvratno popelje nazaj v XX. in na sam konec XIX. stoletja, vse do simbolizma in Maeterlinckovega modela moderne drame, na prelomnost in daljnosežnost katere med drugimi opozarja Lado Kralj v izvrstni razpravi »Maeterlinckov model moderne drame«, ki med drugim pokaže tudi na dejstvo, da smo danes še vedno dediči *fin de siècle* in utopičnih modelov nove drame in novega gledališča (npr. konceptov dialoga druge stopnje), ki so nastali na prelomu iz XIX. v XX. stoletje. Na tej poti srečamo novo vrsto lirskega subjekta, najdemo se na steinovskem odru-pokrajini ali znotraj igre-pokrajine (angl. *Landscape Play*), ki je na pol poti med gledališčem in performansom, je hkrati dokumentaristična, verbatim, avtobiografska, a paradoksalno relegitimizira fikcijo, ki se kar naenkrat znajde v središču postdramskega gledališča in zato ustvari posebno obliko dramatičnosti in zgodbe.

Dramatika XXI. stoletja tako izhajajoč iz svoje »dvojajčne dvojnice«, dramatike XX. stoletja, vstopa z gledališčem v nevarna razmerja. Knjigo bodo zanimala prav ta razmerja, v katera vstopata in ustvarjata nove gledališke konfiguracije, ki nam sporočajo, da moramo na novo konfigurirati pokrajine umetniškega dela, gledalca in bralca, vse v luči izbrisane meje med fikcijo, avtofikcijo in pristnostjo. Hkrati pa moramo seveda vedno znova repozicionirati tudi svoje teoretske poglede na te umetniške pokrajine, za katere se včasih zdi, da so nepregledne, a nas privlačijo prav zaradi tega.

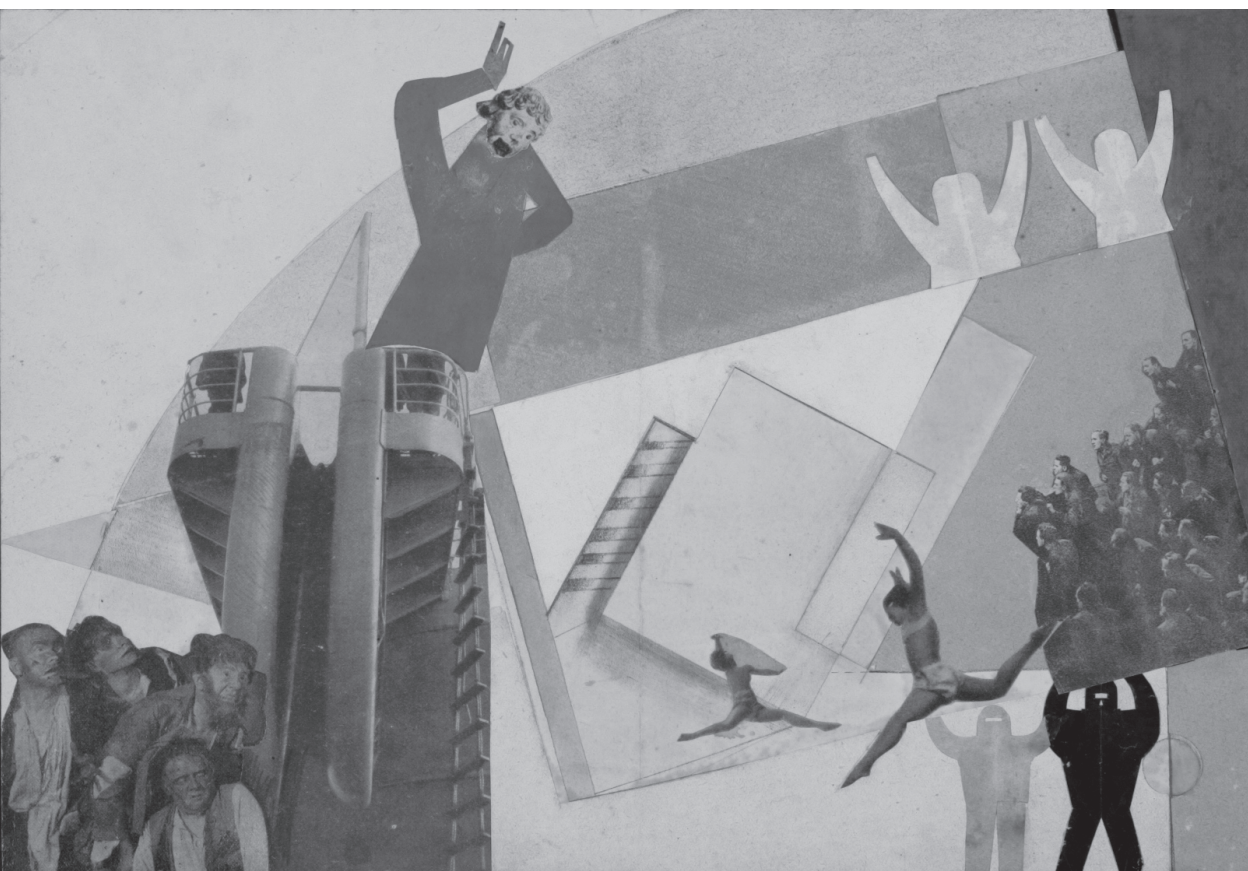


I. DEL

NEVARNA  
RAZMERJA  
SLOVENSKE  
DRAMATIKE  
IN  
GLEDALIŠČA  
XX.  
STOLETJA



I  
**Medsebojno delovanje  
»mlade slovenske umetnosti«  
in futurizma**







# 1 Uvod

Prvi pogled na nevarna razmerja med slovensko dramatiko, gledališčem, umetnostjo, kulturo in družbo bomo raziskali v okviru zgodovinskih avantgard. Raziskali bomo vezi med slovensko zgodovinsko avantgardo, skoncentrirano okoli ideje o novem odru oziroma gledališču, in italijanskim futurizmom, točneje Ferdom Delakom in Avgustom Černigojem, njunima projektoma *Novi oder* in *Tržaška konstruktivistična skupina* na eni strani ter italijanskimi (semi)futuristi, zbranimi v krogu *Sofronia Pocarinja*, na drugi.

Naše izhodišče bo naslednje: slovensko zgodovinsko avantgardo prvih treh desetletij dvajsetega stoletja je nedvomno moč in smiselno povezati z italijanskim futurizmom. Vse tri generacije slovenske zgodovinske avantgarde so bile ob drugih avantgardnih gibanjih seznanjene tudi z italijanskim futurizmom, do katerega so gojile različne taktike in odnose: od afirmativnega do negacijskega. Najbližja in najnevarnejša srečanja s futurizmom pa so se udejanjila prav v tretjem valu slovenske zgodovinske avantgarde, točneje pri dveh poglavitnih predstavnikih, ki sta izhajala in delovala na ozemlju Primorske: Delaku in Černigoju. Oba sta prevzela nekatere futuristične inovacije, a sta se zaradi politično in estetsko kompleksnega in kompliciranega ter v mnogočem kontroverznega odnosa med futurizmom in fašizmom kot slovenska umetnika odvrnila od futuristične umetniške in politične ideologije ter dialog z njo zamenjala s fascinacijo in dialogom s konstruktivizmom, Bauhausom ter zenitizmom.

## 2 Slovenci in futurizem v Julijski krajini

Avgust Černigoj (1898–1985) in Ferdo Delak (1905–1968), slovenska umetnika, izhajajoča in večji del tudi delujoča na področju Primorske oziroma Julijske krajine, sta v svoji karieri udeležila vrsto bližnjih srečanj z beneškim in italijanskim futurizmom, hkrati pa tudi s fašizmom, in sta bila *de facto* neločljivo povezana s futuristično dejavnostjo na področju Gorice, Trsta in širše Italije. Ta srečanja lahko shematično uokvirimo znotraj treh dogodkov:

Marinettijev nastop v Trstu leta 1908 v okviru pogrebnih slovesnosti za iredentističnim »mučnikom« Guglielmom Oberdanom, ki ga je avstrijska policija po neuspelem atentatu na cesarja Franca Jožefa aretirala in kasneje tudi usmrtila.

Prva futuristična *serata* oziroma večer v tržaškem gledališču Politeama Rossetti leta 1910, ki ji je prisostvovala neverjetna množica 2.000 gledalcev.<sup>2</sup>

Tesno sodelovanje med slovensko in italijansko avantgardo v Gorici, Trstu in Julijski krajini, delno tudi v Ljubljani.

V poglavju »Iredentizem in futuristična arte-azione« (»Irredentism and Futurist arte-azione«) nemško-britanski poznavalec futurizma Günter Berghaus takole opiše Marinettijevo prvo akcijo v Trstu:

Maja leta 1908 so potekale politične demonstracije v čast Guglielmu Oberdanu, ki je leta 1882 izvedel neuspešni poskus atentata na avstrijskega cesarja in bil zaradi tega kasneje obsojen in usmrčen. Postal je heroj italijanske nacionalističnega in iredentističnega gibanja, ki je leta 1908, ob smrti njegove matere, izkoristilo trenutek za izvedbo protestov, na katerih so zahtevali vrnitev Trsta pod Italijo. Marinetti je na grob Oberdanove matere položil venec in imel govor za telovadno društvo, v katerem je branil dejanja tržaškega študenta ter oznanil, da bo Trst nekega dne dobil svojo lastno univerzo, pa naj se avstrijska vlada še tako bori proti temu. Dogodek se je končal s pretepi in priprtjem Marinettija.<sup>3</sup> Marca leta 1909 je imel govor z naslovom *Trieste nostra bella polveriera* (Trst, naš sod smodnika), v katerem je ponovno izpostavil pomembno funkcijo mesta Trst v okviru iredentističnega gibanja: »Predstavljate si vijolični in nasilni obraz Italije, ki se obrača proti sovražniku, pripravljajočem se na vojno, tega ne smemo pozabiti! Trst, ti si naš sod smodnika. Vate polagamo vse svoje upe« (Berghaus, *Futurism and Politics* 48).

2 V opombi je treba opozoriti, da lahko futuristične *serate* razumemo kot nekakšne predhodnice performansa. Tržaški *serati* je sledila serija: 15. februarja v Milanu, Teatro Lirico; 8. marca v Torinu, Politeama Chiarelli; 20. aprila v Neaplju, Teatro Mercadante; 1. avgusta v Benetkah, Teatro La Fenice.

3 Za podrobnejše informacije glej: »Il futurismo e la guerra«, ponatis v Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, str. 482–489.

Iz povedanega, kot tudi iz drugih zgodovinskih dejstev, nedvomno sledi, da je Marinetti kraj in čas svoje prve futuristične *serate* izbral z jasnimi političnim in umetniškim namenom: Trst je bil v tistem času del avstro-ogrskega imperija, predstavljal je večnacionalno skupnost, v kateri je bila več kot polovica Italijanov, za katere je bila značilna močna usmerjenost v iredentizem. Ko je sam razmišljal o tem, je Marinetti zapisal:

Slavili smo patriotizem, vojsko in vojno. Sprožili smo protiklerikalno, protisocialistično kampanjo, da bi utrli pot za Italijo, ki je bila večja, močnejša, naprednejša in bolj odprta za novo, za Italijo, osvobojeno slavne preteklosti in kot tako pripravljeno, da si ustvari bleščečo prihodnost (Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* 338).

*Serata* se je začela z govorom, ki je na kratko skiciral značilnosti futurizma, potem pa prešel na področje politike. Marinetti je izpostavil:

Politiko razumemo daleč od internacionalnega in antipatriotičnega socializma [...], tako kot se čutimo daleč od boječega in klerikalnega konzervativizma, katerega simbola so natikači in termovka. Vsa svoboda in napredek se pojavita znotraj občestva Nacije! (prav tam 249).

Narod, o katerem je govoril, so bili seveda Italijani. Govoru je sledil »kulturni« program: prebiranje *Futurističnega manifesta*, ki ga je izvedel pesnik Armando Mazza, ter pesniške intervencije njegovih kolegov. Zaradi provokativne narave programa se je proti koncu večera dvignila na noge peščica Avstrijcev in hotela protestno zapustiti dvorano. Toda, kot zapiše Marinetti, »močna mladina je nad njimi triumfirala. Skočili so na noge, skandirali in dvignili v zrak pesti. Avstrijci so se sesedli nazaj na svoje stole« (prav tam 251). Lawrence Rainey dogodek komentira takole: »Šlo je za namerno provokacijo. Marinetti je izjemno uspešno povezal futurizem in iredentizem ter obema pridal grožnjo z nasiljem« (Rainey 10). Cilj prve futuristične *serate* je bil brez dvoma še očitneje kot umetniški – političen: prebuditi iredentistična čustva tako, da se od Avstrije zahteva, da prepusti Italiji vse italijansko govoreče predele. Leta 1915 je Marinetti v zaključnem poglavju knjige *Vojna, edina higiena sveta* (*Guerra, sola igiene del mondo*) zapisal:

Da bi prebudili odpor proti trojni aliansi in simpatijo do iredentizma, smo futuristično gibanje začeli v Trstu, v mestu, v katerem smo imeli čast izpeljati svojo prvo futuristično *serato*. Svojo drugo *serato* (Milano, Teatro Lirico, 15. februarja 1910) smo zaključili z vzkliki: Naj živi vojna, edina higiena sveta! Naj živi Asinari di Bernezzo! Dol z Avstrijo! (Marinetti, *Critical Writings* 49).

V dvajsetih letih prejšnjega stoletja sta Trst in Gorica postala referenčni točki futurizma ter omogočila tudi komunikacijo ter interakcijo z avantgardnimi umetniškimi gibanji v geografski bližini, od ljubljanskega jedra konstruktivizma, preko zenitizma

v Zagrebu in Beogradu. V tem času (v letih 1923–24) je začel izhajati avantgardni časnik *L'aurora: Revista mensile d'arte e di vita*, ki ga je v Gorici izdajal Sofronio Pocarini, jedro uredništva pa se je oblikovalo skozi njegovo gibanje *Movimento futurista giuliano*.<sup>4</sup> V Trstu so izhajale *Energie futuriste* (1923–24), ki sta jih urejala Nino Jablowski in Giorgio Carmelich.<sup>5</sup> Med 13. in 30. aprilom je potekala prva goriška umetniška razstava, ki je pod vodstvom Sofronia Pocarinija in Antonia Morassija opozorila na nedvomen ponovni razcvet kulturne scene tega mesta, ki je sledil tragičnim dogodkom prve svetovne vojne.

---

4 Urednika sta bila Bruno Trevisan in Giorgio Carmelich. V času med decembrom 1923 in Oktobrom 1924 je izšlo enajst števil. Med avtorji najdemo naslednja imena: Emilio Mario Dolfi, Nino Jablowski in Bruno Giordano Sanzin.

5 Časopis je bil sprva napovedan kot mesečnik, toda izšlo je le sedem števil in to v obliki dodatkov (»Rubrica futurista«) v reviji *Italia nova*. Tri številke so izšle tudi samostojno. Glavni sodelavci: Emilio Mario Dolfi, Sofronio Pocarini in Bruno Giordano Sanzin.

### 3 Radikalne politične spremembe na slovenskem teritoriju

Recepcija avantgardnih idej v Sloveniji ni bila povezana zgolj z umetniškimi avantgardami in njihovim vplivom, ampak (še posebej v primeru italijanskega futurizma) tudi z geopolitičnimi spremembami v času pred prvo svetovno vojno in po njej. Razpad avstro-ogrske monarhije je slovensko govoreče ozemlje razdelil na tri dele, na osrednjega, ki je z Ljubljano kot središčem pripadel prvi Jugoslaviji; severni, koroški del nad Karavankami, ki je pripadel Avstriji; in zahodni z Gorico in Trstom, ki je pripadel Italiji. Italijanska vlada v Rimu je v času po prvi vojni vodila jasno in javno politiko nasilnega poitaljevanja vseh območij, ki jih je prevzela kot nagrado za svojo vlogo v prvi svetovni vojni. Tovrstna politika se je še stopnjevala z vzponom fašizma, ki je imel za cilj izbrisati slovensko, hrvaško kot tudi furlansko populacijo.

Ko so 13. julija 1920 fašistični črnosrajčniki požgali osrednjo slovensko kulturno in hkrati tudi politično ter ekonomsko institucijo, Narodni dom v Trstu, je Benito Mussolini to dejanje slavil kot »mojstrovino tržaškega fašizma«<sup>6</sup>, nekaj mesecev kasneje pa je v Puli oznanil:

Ko imamo opravka s tako inferiorno in barbarsko raso, kot so Slovani, moramo namesto politike korenčka uporabiti politiko palice. [...] Italijanske meje morajo potekati po prelazu Brenner, po Snežniku in Dinarskem gorstvu. Mislim, da brez težav lahko žrtvujemo 500.000 barbarskih Slovanov za 50.000 Italijanov (Mussolini 196).

Ta brutalna politika iztrebljanja se je v času fašistične oblasti samo še stopnjevala: med letoma 1922 in 1943 so prepovedali vse slovanske kulturne organizacije, časopise in dnevnike. Uporaba slovenskega jezika je bila omejena zgolj na nekatere urade in sodišče. V šole so nastavljali italijanske učitelje, leta 1923 je minister za izobraževanje Giovanni Gentile začel izvajati šolsko reformo, ki je prepovedovala uporabo slovenskega in hrvaškega jezika. Sledilo je zaprtje 488 slovenskih in hrvaških osnovnih šol. Leta 1926 je italijanska vlada tudi uradno oznanila program italijanizacije nemških, slovenskih in hrvaških imen. Leta 1927 so prepovedali slovenska športna in kulturna društva. 19. novembra 1928 je tržaški prefekt razpustil zadnjo slovensko politično društvo Edinost.

---

6 Podrobneje glej v Mussolini: »L'ora del fascismo«, 21. avgust 1920, ponatis v De Felice: *Mussolini il rivoluzionario*, str. 625.

## 4 Slovenske težave s futurizmom in fašizmom

Iz navedenega je očitno, da se slovenski umetniki nikakor niso mogli izogniti povezavam med futurističnimi idejami na eni strani in fašistično politiko na drugi oziroma kritičnemu odnosu do procesa transformacije idej futuristične umetnosti v fašistično propagando. Že v času prve svetovne vojne so literarni časopisi in revije v Ljubljani prenehali s poročanjem in obveščanjem o italijanskem futurizmu in kar naenkrat se je zdelo, da je futurizem prenehal biti inspiracija za novo slovensko umetnost. Razlogov za to je bilo nedvomno več. Prvi izmed njih je bila avstrijska cenzura, ki je onemogočala kakršno koli informacijo o dejavnostih sovražnika. Toda, ali je ta patriotski stroj bistveno vplival tudi na slovensko zgodovinsko avantgardo?

Lado Kralj slovenske odzive na futurizem razdeli v dve ločeni obdobji: prvo med letoma 1909 in 1914 in drugo med koncem prve svetovne vojne in koncem 20. let XX. stoletja.<sup>7</sup> Drugo obdobje, ki je tudi predmet naše raziskave, se je v skladu z njegovo interpretacijo začelo po koncu cenzure in patriotske avstrofilije leta 1918. Sledil je močnejši vpliv futuristične estetske in družbene revolucije, ki pa ga je postopno spodkopala kohabitacija in včasih tudi kolaboracija dela futurizma s fašističnim režimom. Paradoks kohabitacije med fašizmom in zgodovinsko avantgardo natančno opiše Marla Stone:

Ko raziskujemo kulturno politiko avtoritarnih in totalitarnih režimov, ki so dominirali nad evropskim zemljevidom v času med obema vojnoma, naletimo na paradoks italijanskega fašizma. [...] Mussolinijeva diktatura je umetnikom dovolila, da so ustvarjali in prejeli podporo brez neposredne uporabe cenzure (no, vsaj do točke, ko niso postali eksplicitno antifašistični). Veliko italijanskih umetnikov in arhitektov se je na to politiko odzvalo tako, da so sprejeli patronat fašističnega režima. Italijanski fašizem je s svojimi izvori v futurizmu, sindikalizmu in modernizmu ponujal res zelo malo a priori estetskega antimodernizma in antiavangardizma, kakršna poznamo v nacistični Nemčiji in Sovjetski zvezi v času Stalina (Stone 4).

Številni futuristi so svoje umetniške zahteve prilagodili zahtevam fašističnega režima ter svoja dela prilagodili novim političnim kontekstom. Kljub temu pa se je veliko uradnih ideologov fašizma v umetnosti in kulturi odvrnilo od »sumljivega« futurizma ter (tako kot konservativna kritika) oznanilo, da je fašizem že presegel futurizem. Tako futurizem kar naenkrat ni bil več tista prava umetnost za »novo realnost«. Zamenjala ga je »nova fašistična umetnost«, ukoreninjena v italijanski tradiciji, ki jo je zagovarjal npr. Manzella Frontini. Toda v nasprotju z nacizmom se fašistični režim

7 Glej predvsem članek Kralj: »Futurizem«, str. 61.

nikoli ni zares deklarativno odrekel avantgardni umetnosti in je ni nikoli zares razglasil za novi družbi nevarno, dekadencično.<sup>8</sup>

Glede na opisano kompleksno in kontroverzno situacijo, v kateri je deloval italijanski futurizem, nikakor ne preseneča zelo zapletena in včasih tudi na videz protislovna recepcija letega v slovenski umetnosti. Odnosi med italijansko in slovensko zgodovinsko avantgardo so se tako velikokrat znašli na sami meji paradoksa. Predstavljali so umetniško in ideološko nevarna razmerja: *les liaisons dangereuses*, ki se jim bomo posvetili v nadaljevanju, posvečenemu delu dveh vodilnih predstavnikov slovenske zgodovinske avantgarde 20. let XX. stoletja, Avgusta Černigoja in Ferda Delaka.

---

8 Na to opozarja Günter Berghaus v knjigi *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*, str. 234, in pa v članku »Avanguardia e fascismo: Il teatro futurista fra le due guerre«.

## 5 Futurizem in tri faze slovenske zgodovinske avantgarde

Podobno kot ruski futurizem, ekspresionizem, dadaizem in konstruktivizem je tudi italijanski futurizem igral pomembno vlogo v vseh treh fazah slovenske zgodovinske avantgarde. Marijan Dovič to vlogo komentira takole:

Futurizem je spodbudil številne slovenske umetnike že zelo zgodaj, celo pred prvo svetovno vojno, toda prevladujoča kulturna silnica je postal šele z novo generacijo, ki je nastopila po letu 1918. Futuristične zamisli so v tkanju poskusov modernizacije umetniške produkcije po prvi vojni predstavljale le skromen delež. Zato lahko pri opisu medkulturnih tokov futurizma in drugih avantgardističnih idej in konceptov prej kot o »vplivu« govornimo o neke vrste »osmozi«. Prav »osmoza« se zdi pojem, ki je primernejši, saj sugerira fluidnost posamičnih predelav in kreativnih spreminjanj (Dovič, »Anton Podbevšek, Futurism« 272–73).

Prva faza slovenske avantgarde, katere jedro je predstavljala novomeška pomlad med letoma 1920 in 1925 pod vodstvom Antona Podbevška (1898–1981), se je seznanila s futurizmom prek dolgega poročila v *Ljubljanskem zvonu*, izdanega leta 1909. Podbevškova knjiga pesmi *Človek z bombami* je bila, kljub temu da je izšla šele leta 1925, napisana prav v tem času.

Osrednja osebnost druge faze (okoli leta 1925) Srečko Kosovel (1904–1926) se za razliko od Podbevška ni obdal s skupino somišljenikov, s katero bi izdajal avantgardne revije. Kot vemo, so bile njegove konstruktivistične (ter do neke mere tudi futuristične) pesmi objavljene šele po njegovi smrti, kar pa ne spreminja dejstva, da je poznal Malevičev suprematizem, avantgardne prakse El Lissitzkega in druge, s katerimi ga je delno spoznal prav Černigoj. Toda njegovi iznajdbi posebnih pesniških avantgardnih form, *konsov* in *integralov*, sta bili nedvomno povezani z njegovimi odzivi na stanje v takratni sodobni umetnosti in kulturi. *Konsi* so se pojavili leta 1925, ko je Kosovel skupaj s Černigojem snoval revijo, ki bi se morala poimenovati KONS kot okrajšava za konstrukcijo. Janez Vrečko ugotavlja, da so bile Kosovelove pesmi posebna varianta evropskega literarnega konstruktivizma, s pomočjo katere je pesnik poudaril razliko med tradicionalnim razumevanjem kompozicije (*Kunstwerk*) in moderno konstrukcijo (Vrečko, *Srečko Kosovel: monografija* 513). Tudi *integrali*, ki so v naslednjih letih sledili *konsom*, so bili (kot jih definira Darja Pavlič) posebna sinkretična povezava več literarnih gibanj in smeri: od ekspresionizma in konstruktivizma prek dadaizma, nadrealizma in futurizma (Pavlič 145).



Janez Vrečko posebno Kosovelovo držo, ki pa jo je delil s svojimi sodobniki iz Trsta in Gorice, v knjigi *Srečko Kosovel: monografija* opiše kot odvrnitev od začetne impresionistične lirike med letoma 1919 in 1921, hkrati pa doda, da je potrebno razlog za Kosovelovo hitro odvrnitev od futuristične estetike razumeti v kontekstu njegovega odpora do fašizma, katerega žrtev so hitro postali prav primorski Slovenci. Prav zaradi represije fašizma sta namreč po njegovem mnenju na Primorskem jezik in literatura dobila malodane status svetega, to pa je tudi razlog, zaradi katerega futuristični, dadaistični in nadrealistični elementi nikoli niso zares postali pomembni element njegovega ustvarjalnega opusa.

Podobno kot s Kosovelom in njegovim odnosom do futurizma in fašizma, le da je šlo še bolj za nevarna bližnja razmerja, je bilo s tretjo fazo slovenske avantgarde, kot se je v Ljubljani, Trstu in Gorici razvila v letih med 1925 in 1929. Njeno jedro je predstavljala skupina, ki so jo sestavljali Avgust Černigoj, Ferdo Delak, Edvard Stepančič, Zorko Lah, Jože Vlah, Ivan Čargo, Giorgio Carmelich, Ivan Poljan in Thea Černigoj. Tudi ta faza ni bila prvenstveno pod vplivom futurizma, ampak je nadaljevala Kosovelova iskanja v smeri nove, konstruktivistične estetike, razvidne že v Černigojevi ljubljanski razstavi leta 1924. Posebna značilnost te skupine je bila njena močna orientiranost v smeri uprizoritvenih praks, ki je dosegla vrhunec v Delakovi ustanovitvi revije *Novi oder* ter istoimenske gledališke skupine, ob tem pa nedvomno tudi v teoretičnih spisih Bratka Krefta o delavskem oziroma proletarskem odru.

## 6 Avgust Černigoj: od futurizma h konstruktivizmu

Avgust Černigoj je med letoma 1920 in 1923 vzdrževal tesne kontakte z italijanskimi futuristi, a se je po tem od njih odvrnil in »ubral lastno pot, določeno tudi z lastno nacionalno (slovensko) kot tudi levo politično orientacijo« (Passamani 35). Med letoma 1922 in 1924 je živel in delal v Nemčiji, najprej v Münchnu, potem v Weimarju, kjer je v šoli Bauhaus študiral pri Lászlu Moholy-Nagyu and Vasiliju Kandinskem. Po povratku v Ljubljano je »bil še vedno pod močnim vplivom silnic esteticizma Kandinskega in radikalnega konstruktivizma MoholyNagyja« (Vrečko, »Formiranje Kosovelovega« 21). Ne smemo pa spregledati možnih vplivov Walterja Gropiusa in Oskarja Schlemmerja, ki sta prav tako poučevala v Bauhausu v času Černigojevega bivanja. Konstruktivistične ideje je tako lahko prevzel tudi iz drugih virov, vsekakor pa jih je povezal s futurističnimi elementi, s katerimi se je poglobljeje seznanil v času svojega študija na akademiji v Bologni (1920–22). Mario Verdone je Černigoja primerjal z Ivom Pannaggijem, ki je leta 1927 emigriral v Nemčijo, študiral v Bauhausu (1932) ter razvil umetnost, ki se je hkrati zgledovala pri futurizmu in konstruktivizmu:

Po začetni fazi futurističnega slikarstva leta 1917 se je Tržačan Černigoj približal slovenskemu okolju in konstruktivizmu, kot so ga utelešali El Lissitzky, Rodčenko in Moholy-Nagy. Na tem mestu ne morem podrobneje analizirati posebnosti njegovega dela, toda vsekakor moram opozoriti na značilne Pannaggijeve manifeste *Arte meccanica* ter tržaški konstruktivizem avtorjev, kot sta Černigoj in Giorgio Carmelich. Ta usmeritev, ki je izhajala iz Bauhauusa, je kasneje našla plodna tla v delu še enega značilnega *photomonteurja* iz Milana, Luigija Veronesija, predhodnika futuristične in konstruktivistične montaže, ki je na začetku 40. let stopil v stik z enim izmed mojstrov Bauhauusa, Lászlóm Moholy-Nagyem (Verdone 486–87).

Anna D'Elia je prepričana, da je futurizem v Julijski krajini v času obdobja, ki ga poimenujemo *secondo futurismo* (drugi futurizem), dobil posebne poudarke in izpeljave v delih Carmelicha in Černigoja, konkretno v njunih scenografskih, arhitekturnih, ambientalnih in študijskih udejstvovanjih. Prav Černigoj je izdelal zelo osebno fuzijo futurizma in konstruktivizma, ki jo je sprva skušal uveljaviti v Ljubljani (1924–25), kasneje pa v Trstu (1925–29). Bruno Passamani razume tovrstno delovanje kot estetski obrat znotraj Černigojevega delovanja, ki ga je treba povezati z njegovo levičarskim politično pozicijo, ki mu je omogočila, da je »presegel primitivni ekspresionizem in futurizem« (Passamani 35).

Leta 1924 je Černigoj v Ljubljani organiziral »Prvo konstruktivistično razstavo«, na kateri je razstavil nekaj zelo originalnih *readymadov*, npr. kolesa, motor in pisalni stroj. Njegova dela so kazala vpliv futurizma, toda še v večji meri konstruktivizma in politično angažirane umetnosti. Njihova gesla so bila »Umetnik mora postati inženir / inženir mora postati umetnik« in »Kapital je kraja«. Julija 1925 so v Ljubljani odprli njegovo drugo razstavo, toda kmalu po otvoritvi je bil prisiljen zapustiti Ljubljano, od koder se je zatekel v Trst ter tam ustanovil konstruktivistično skupino, katere del so bili tudi Edvard Stepančič (1908–1991), Giorgio Carmelich (1907–1929) in Emilio Mario Dolfi (1907–1975). Skupaj so zasnovali umetniško šolo, zasnovano na principih, izhajajočih iz Bauhauasa.

V Trstu sta se Černigoj in Stepančič osredotočila na gledališka dela. Leta 1928 je Stepančič ustvaril scenografijo za Kogojevo opero *Črne maske*, Černigoj pa serijo konstruktivističnih kostumov za slovensko gledališče pri svetem Jakobu. Za potrebe predstavitve tržaške skupine v posebni sekciji razstave združenja umetnikov leta 1927, ki jo je poimenoval *Gruppo Construttivista di Trieste*, je napisal manifest v slovenščini in italijanščini »Moj pozdrav! (Saluto!): Manifesto«, ki ga je priobčil v prvi številki revije *Tank* (oštevilčeni kot 1½). Njegov program se bere takole:

Živel tank, mednarodna revija za novo umetnost v ljubljani – v sloveniji! / za pokret, kateremu bo naša revija življenje in sila: za novo slovensko in mednarodno umetnost, volite in propagirajte vsi, ki živite v duhu časa.[...] preko intimne meje naroda mora ogromna sila v svet, kjer se borba istotako razvija in zmaguje (Černigoj 7).

## 7 Delak, Černigoj in novo slovensko gledališče

Pomembno dejstvo, ki velikokrat ostaja v ozadju ali spregledano, je torej, da Černigoj ni vplival zgolj na slovensko likovno umetnost, ampak tudi na gledališko avantgardo. Leta 1924 sta skupaj s Ferdodom Delakom ustanovila *Novi oder*, gibanje za gledališče, novo umetnost in druge medije, ki je sledilo primarno konstruktivistični, ali, kot jo je imenoval Delak, »konstruktivni« pot. Organizacija je bila zamišljena kot nekakšna platforma za novo umetnost, umetnike, ki so želeli preseči meščanski okus in propagirati levičarsko umetnost. Ko je že leta 1925 Černigoj moral zapustiti Ljubljano, je Delak nadaljeval skupaj začeto pot sam in leta 1926 v reviji *Mladina* izdal manifesta »Kaj je umetnost?« in »Moderni oder«, ki sta jih napisala skupaj s Černigojem.

Svoje moči sta ponovno združila 21. avgusta leta 1926, ko sta v Gorici organizirala večer, poimenovan *serata artistica giovanile* (umetniški dogodek za mlade). Zanimivo je, da je bil dogodek namenjen tako slovensko kot italijansko govoreči publikii, obema skupnostma, in je bil kot tak dvojezičen. To je še posebej intrigantno, saj je nastal v času, ko je fašistični režim že zelo omejeval možnosti za predstave in manifestacije v slovenskem jeziku. Delak in Černigoj sta po Gorici delila letake v italijanščini, na katerih sta vabila občinstvo vseh političnih usmeritev v Gledališče Petrarca. Program je bil delo podoben tistemu, ki ga je Delak pred tem pripravil v Ljubljani. Sestavljali so ga plesni deli, branja manifestov in kratki dramski prizori: *Pijanec*, predelava odlomka iz Shakespearjeve igre *Antonij in Kleopatra*; kratek prizor iz igre *Veronika Deseniška* Otona Župančiča; prizor *Pater Noster* iz Cankarjeve povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* v italijanščini. Franc Zadavec je večer okarakteriziral takole:

Zanimivo pa je, da sta se naša vodilna »konstruktivista« družila tudi z italijanskimi futuristi. Na pobudo voditelja primorskih futuristov Sofronija Pocarinja sta v Petrarcovem gledališču v Gorici priredila leta 1926 reprezentativni večer nove umetnosti. Tukaj so objavili manifeste novega umetnostnega gibanja, tu je zrasla pobuda za revijo *Tank*, v kateri so leta 1927 sodelovali evropski modernisti raznih smeri, futurist Marinetti, razširjevalec kubizma in ekspresionizma H. Walden, srbski zenitist Ljubomir Micić, ustanovitelj dadaistične šole Tristan Tzara, konstruktivist Kurt Schwitters in drugi. Iz Černigojeve tržaške »šole moderne aktivnosti« pa so izšli med drugim manj znani slikarji-arhitekti Edvard Stepančič, Zorko Lah in Ivan Vlah (Zadavec 1255).

Očitno Delakova *serata* v Gorici ni vsebovala radikalnih elementov, tipičnih za futuristične *serate* z začetka stoletja. Če izvzamemo Delakov manifest in Černigojeve scenografske rešitve, je uporabljala zgolj klasičen repertoar dramskih elementov. Umetniško najbolj drzne in najbolj daljnosežne so bile prav Černigojeve scenske

rešitve, ki so bile v konstruktivistični maniri sestavljene iz starih kulis, obrnjenih na glavo, hkrati pa tudi tako, da smo videli njihovo zadnjo, ne pa čelno stran. Delak je dejanje prestavil iz proscenija v avditorij, ukinil je četrto steno in njene konvencije, igralce je razpostavil med občinstvo. *Serata* resda ni prinesla kakšnega večjega uspeha, je pa Delaku omogočila tesnejši stik s Pocarinijem ter tako pripeljala do objav več del avantgardnih umetnikov s področja Julijske krajine (naštejmo imena: Pocarini, Carmelich, Špacapan, Pilon, De Finetti, Angioletta) v reviji *Tank*.

Ko piše o posebnostih slovenske zgodovinske avantgarde, Vida Golubović poudarja, da je bil eden izmed njenih največjih dosežkov zanikanje institucije dramskega gledališča in zasnova nove, konstruktivistične scenografije, ki sta jo izvedla Černigoj in Stepančič. Oba avtorja sta izpeljala medmedijski sinkretizem, povezavo in vezavo dveh umetniških medijev: gledališča in slikarstva. Černigoj je novatorsko razumel oder ne več kot nekaj, kar je iluzionistično, ampak kot nekaj, kar je realno, tridimenzionalno okolje, znotraj katerega so lahko uporabljeni različni elementi in materiali: od kolaža to filmskih sredstev, od geometrijskih do abstraktnih scenskih elementov, kinetične scenografije. Delakov režijski koncept je bil prilagojen tako, da je sovpadal s Černigojevimi postulati in scenskimi rešitvami. Tako je zasnoval fragmentarno strukturo dramskih »koščkov«, pri njihovi vezavi pa je izhajal iz principa montaže, s pomočjo katere je sestavil celoto.

Da bi razširil ideje svoje inovativne estetike, je Delak zasnoval šestnajststransko revijo *Novi oder*, v kateri je izdal programske članke, kot sta »Reformatorji gledališča« in »Pot ruskega teatra od Stanislavskega do Eisensteina«. Bil je močan zagovornik gledaliških inovacij, ki so jih izpeljali Vahtangov, Meyerhold, Tairov in Eisenstein, res pa je, da so njegovi koncepti v precejšnji meri izhajali tudi iz italijanskega futurizma. Tako je leta 1930 za revijo *Ljubljanski zvon* zapisal:

Italijanska futurista Marinetti in Setimelli sta napovedala boj verističnemu in označila sintetično gledališče, ki je odprlo gledališkemu odru vrata realnosti in irealnosti, resnosti in groteski, simultanosti resnice in vizije in dovolilo občinstvu sodelovanje pri dejanju drame.

Te gledališke iznajdbe so se oprijele pariške, londonske, berlinske in ameriške operete in music-halli, idej sintetičnega gledališča pa v Italiji družbe Berti, Ninchi, Zoncada, Mateldi, Petrolini, Molnari, v Parizu in Genovi »Art et Action«, v Pragi Švandovo gledališče.

Skoro istočasno s sintetičnim sta Marinetti in Cangiulli oznanila teater presenečenja, katerega glavni namen je bil, drastiti občutljivost občinstva s prijetnimi iznenadenji; sugerirati gledalcem vrsto: smešnih misli na način, kot ustvarja brizgana voda koncentrične kroge; provocirati v občinstvu nepričakovane besede in dejanja, ki jih izzove vsako presenečenje v parterju, v ložah in zvečer ter čez dan po predstavi v mestu.

Teater presenečenja je rodil abstraktno gledališče, ki naj predstavlja občinstvu sile življenja v gibanju. Abstraktna sinteza je nelogična kombinacija in polna presenetljivih in tipičnih senzacij.

Sintetično gledališče je obnovilo sicer tudi dramske motive, vendar pa leži njegov pomen v prenovi scene. Značilno je, da ima tudi ruska scenična revolucija svoj izvor v italijanskih futuristih, predvsem v genialnem scenografu Enricu Prampoliniju. (Delak, »Novo italijansko gledališče« 383).

Sodeč po citiranem manifestu je bil Delak mnenja, da lahko Prampolini in Settimelli gledališču ponudita več kot Stanislavski, Appia, Reinhardt ali Craig. In prav zaradi tega so po njegovem mnenju futuristične zahteve po novi arhitekturi odra prevzeli ruski in nemški gledališki režiserji, kot sta Meyerhold in Reinhardt. Delak in Černigoj sta delila in gradila gledališko vizijo, ki je na več mestih spominjala na tiste futurističnega gledališča. Namen te vizije ni bila zgolj estetska revolucija, ampak popolno prevrednotenje družbe. Njen cilj je bil »dvigniti na noge množice, delavski razred, politična agitacija« (Berghaus, *Italian Futurist Theatre* 334). Prav gledališče je tisti medij, ki mora »vpeljati delavstvo v boj za umetnost« (Marinetti, »Prime battaglie futuriste« 201). Gledališče mora postati oblika »kulturnega boja«, ki bo umetnike popeljal iz njihovega slonokoščene stolpa in jim omogočil, da bodo lahko »tako kot delavci in vojaki, sodelovali pri spreminjanju sveta« (Marinetti, *Critical Writings* 144).

Kljub temu da je bil futurizem neločljivo povezan s politično akcijo, sta bila Delak in Černigoj skeptična glede rezultatov, ki bi jih lahko prinesla ta akcija. Zavedala sta se protislovnega odnosa futurizma do umetnosti in politike, še posebej pa ju je motila njegova odvisnost od fašistične politike. Prav to je bil verjetno pglavitni razlog, da sta se odvrnila od futurizma in približala zenitizmu ter konceptu barbarogenija, kot ga ja razvil Ljubomir Micić. Po njegovem mnenju je bil barbarogenij tipičen za balkanske države, njegova naloga je bila, da se upre in preseže dekadentni zahodni svet. Tako je v manifestativnem tekstu »Zenitozofija«, ki je v srbsčini izšel v *Zenitu*, v nemščini pa v reviji *Der Sturm*, zapisal:

Evropska kultura je kruta in kanibalistična. Zato se zenitisti borijo za balkanizacijo Evrope in stremijo k temu, da bi v imenu barbarizma, novih ljudi in novih kontinentov, v imenu strašanskega boja: Vzhod proti Zahodu, razširili svoj kulturni nihilizem na vse kontinente! Balkanski polotok je zibelka čistega barbarizma, ki oznanja novo bratstvo med ljudmi. In prav to je ideja naše nove kulture in civilizacije, ki bo nastala po dokončnem obračunu med dvema gigantoma, Vzhodom in Zahodom, ki imata nujo po boju drug z drugim v svoji krvi (Micić 1).

Černigoj in Delak sta se oklenila zenitizma iz prepričanja, da lahko predstavlja protiutež futuristično-fašističnim izjavam o italijanski superiornosti nad balkansko kulturo. Ko je Delak izdal dve številki avantgardne revije *Tank: Revue internationale*

*active* (1927–28), ju je oblikoval tudi po modelu revije *Zenit*, prav tako mednarodno usmerjene publikacije, ki je izdajala članke v izvirnih jezikih. Nekaj besedil je pridobil tudi neposredno od Micića, ki je po tem, ko so ga izpustili iz zapora v Zagrebu (pri tem mu je pomagal celo Marinetti), živel v izgnanstvu v Parizu. V tem času je Delak prepričal Herwartha Waldna v Berlinu, da je posvetil posebno izdajo revije *Der Sturm* Junge Slowenische Kunst oziroma mladi slovenski umetnosti (januar 1928).

Laurel Seely Voloder in Tyrus Miller, ko razpravljata o avantgardnih revijah na področju Jugoslavije, vidita *Tank* kot eno izmed najpomembnejših avantgardnih publikacij v srednji in Južni Evropi 20. let XX. stoletja ter dodajata:

Kljub temu da je pragmatično kazal na povezavo s posebno verzijo konstruktivizma, kot sta jo zastopala predvsem slikarja Avgust Černigoj in Edvard Stepančič, je bil *Tank* v svojem priličenju avantgardnih tendenc iz nemškega ekspresionizma, dadaizma, zenitizma, Bauhauza in konstruktivizma eklektičen (Seely in Miller 1124).

K naštetim listim priličenj moramo brez dvoma dodati tudi futurizem, kot ga je zastopala revija *Energie futuriste* mladega, v Trstu rojenega futurista Giorgia Carmelicha. Dejstvo, da sta Delak in Černigoj poznala in tudi sodelovala s futuristi, vključno z Marinettijem, lahko potrdi serija Černigojevih scenografij, vključujoč tudi tisto za uprizoritev Marinettijeve igre *Il tamburo di fuoco* (Bobenj ognja, 1922). Temu lahko dodamo dejstvo, da nekatere njegove slike iz 20. let zaznamuje vrsta futurističnih stilnih potez. Dodatno govori temu v prid tudi dejstvo, da je bil Giorgio Carmelich, tako kot Edvard Stepančič in Josip Vlah, član tržaške konstruktivistične skupine. Tudi revija *Tank* je med drugim objavila fotografije plesalcev Václava Vlčeka in Lidije Wi-siakove iz Prampolinijevega *Teatro della pantomima futurista* (Pariz, 1927), ob tem pa še predstavitev Prampolinijevega gledališča. Kljub temu pa ne moremo mimo dejstva, da je bil Delaku kot uredniku *Tanka* vseeno bližji koncept gledališča, kot ga je zagovarjal Herwarth Walden, kar je še posebej očitno iz eseja Alberta Spainija, velikega občudovalca Marinettija, ki se je leta 1914 preselil v Berlin, tam deloval v krogu revije *Sturm*, spoznal Huga Balla ter se kasneje, točneje leta 1916, preselil v Zürich in tam postal pomemben član Cabaret Voltaire:

V primeru gledališča kratkosti moramo brez dvoma dati prednost Waldnu. Kar nas pri njem zares zanima, je resnost njegovega dramskega pristopa. Prav ta resnost se nam zdi še posebej pomembna, saj se italijansko gledališče kratkosti nikoli ni zares uspelo otrestiti klovnovstva (*Tank* 29).

Zanimiv je tudi Delakov odnos do Maxa Reinhardta. Ko v *Tanku* piše o gostovanju Reinhardtove skupine v Ljubljani, jo označi kot »veristično pasatističen kič« (prav tam 62) ter (sicer s podpisom p.f., pod katerim pa se po vsej verjetnosti skriva sam) dodaja, da tokrat nemški umetniki niso pokazali nikakršnega zares pravega vpogleda



v sodobno nemško umetnost, ter doda: »Reinhardt ne tlakuje poti za novo umetnost, ampak restavrira staro« (prav tam 63). Iz te opazke lahko sklepamo, da je Delak, skupaj s Černigojem in skupino, zbrano okoli revije *Tank*, delil s futuristi kritičen odnos do klasične, meščanske umetnosti. Toda – in prav v tem se je razlikoval od večine futuristov – hkrati je zagovarjal marksistično pozicijo, kar je razvidno iz naslednjih misli o Isadori Duncan, ki jih je zapisal avtor pod inicialkami »g.r.«:

Isadora Duncan ni bila proletarska umetnica, ampak umetnica, ki jo je zaradi propadanja meščanstva zaneslo s poti in tako ni več našla svojega mesta v okviru meščanstva, zato se je poskušala približati delavstvu, samo v proletariatu je videla razumevanje za umetnost, ki je hotela biti resna in nekaj več kot draženje čutil starega »baleta« (*Tank* 26).

V času, ko je Černigoj organiziral v Ljubljani svojo prvo ljubljansko razstavo, se pravi leta 1924, je po Julijski krajini potekala serija futurističnih manifestacij. 21. januarja je *Nuovo teatro futurista* Rodolfa De Angelisa v tržaškem gledališču Politeama Rossetti izvedel svojo predstavo, ki jo je občinstvo sprejelo z vsesplošnimi vzkliki neodobravanja, ki so jih spremljale žaljivke in obscene opazke, zaradi katerih je Marinetti oznanil, da ne bo nikoli več nastopal v tem mestu. Predstavo si je ogledala večina avantgardistov iz Trsta in Gorice, o njej so izšle kritike na »futuristični strani« *Crepuscola* ter v »futuristični rubriki« revije *Italia nova*. 30. marca so julijski futuristi organizirali v hiši Giorgia Carmelicha konvencijo in Prampolini je takrat Carmelicha povabil, da sodeluje na *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* (Mednarodni razstavi nove gledališke tehnologije), ki je med 24. septembrom in 5. oktobrom 1924 potekala na Dunaju.

Tudi v Delakovem zasebnem arhivu je več futurističnih revij, med katerimi je gotovo zanimiv izvod Prampolinijeve revije *Noi* (številka je izšla v času dunajske razstave leta 1924). Prav avantgardni koncepti tega oblikovalca so nedvomno vplivali tako na Avgusta Černigoja kot na Delakov koncept celostne odrske umetnine. Prampolini je sanjaril o »brezbarvni elektromehanski arhitekturi, ki jo z vso močjo vitalizirajo kromatične emanacije svetlobnega izvira« (Kirby 204–205), njegov manifest *Futuristična scenografija* (1915) pa gledališki prostor definira takole: »[O]der mora živeti gledališko dejanje v vsej svoji dinamični sintezi; izražati mora samo bistvo junaka, kot ga je zasnoval avtor in ga neposredno izraža ter živi v samem sebi igralec« (prav tam 203). Delak je sledil Prampolinijevim zamislim in jih delno tudi prilil svojim potrebam v eseju »Kaj je umetnost?« (1926), izdanem leta 1926 v *Edinosti*: »Prostor, ki smo ga imenovali oder, je treba določiti na podlagi te ali one vsebine, ki jo pač zahteva ta ali ona igra. Izpolniti prostor potom barv, luči, zvoka v ritmično gestikuliranje je mimično dejanje v času in prostoru« (Delak, »Kaj je umetnost?«). S Prampolinijem je delil tudi koncept gledališkega dejanja, ki naj preseže tradicionalno ločevanje med



igro in interpretom, scenografijo in scensko akcijo, arhitekturo in svetlobno zasnovu. Tako kot Prampolini (in drugi avantgardni umetniki, npr. Meyerhold) si je tudi Delak prizadeval, da bi zamenjal ločeni sferi odra in avditorija z interaktivno celoto, v kateri bi tudi gledalci lahko sami postali igralci.

Prampolinijevi futuristični koncepti gledališča so imeli močan vpliv tudi na Giorgia Carmelicha, Černigojevega tesnega sodelavca. Carmelich se je osebno spoznal s Prampolinijem v času, ko je imel ta razstavo v Padiglione Grandi Alberghi na beneškem Lidu (24. avgust–30. september 1923). Razstavo, na kateri je bilo moč videti sto njegovih del, slik, scenskih osnutkov, je otvoril Marinetti.<sup>9</sup> Carmelicha so fascinirale Prampolinijeve inovacije na gledališkem področju, še posebej njegova scenska zasnova za *Il tamburo di fuoco* F. T. Marinettija, uprizorjeno v Teatru Verdi v Pisi leta 1922. Carmelich je bil tudi strasten bralec Prampolinijeve revije *Noi* (1917–1925). In ker je bil Prampolini v neposrednem kontaktu z Bauhausom, Section d'Or, Novembergrupe, De Stijlom itd., je njegova revija lahko igrala pomembno vlogo pri širjenju informacij o evropski avantgardi. Carmelich je s Prampolinijem ohranjal pisemsko korespondenco daljše obdobje in pisal o njegovem delu v različnih publikacijah: *L'aurora*, *Il popolo di Trieste*, *L'impero*, tudi v *Bulletin de l'effort moderne*. Prav tako je nanj vplival tudi Fortunato Depero (1892–1960), še posebej njegove scenografije in kostumi za mehanični balet *Anihccam del 3000* (Stroj leta 3000), izveden 21. januarja 1924 v tržaški Politeami Rossetti.

Tretji umetnik, ki je močno vplival na Delaka, je bil Achille Ricciardi. Njegovo gledališče barv in njegov koncept režiserja, ki je hkrati pesnik in gledališčnik, razvit v eseju »Il teatro di colore« (Gledališče barv),<sup>10</sup> je Delak absorbiral v eseju »Novi oder«, izdanem v tržaški reviji *Edinost* leta 1926:

Moderni teater je dinamičen, to je: dekor in dejanje sta bistvo igre ter se spreminjata tako kakor igra sama – od začetka pa do konca, ne pa samo po končanih dejanjih, kakor se to dogaja pri statičnih odrih. Te spremembe gledalec ne sme niti opaziti, temveč mora igri napeto slediti do konca. Barve, luči, zvoki morajo biti režiserju osnovni material za upodabljanje prizora. [...] Moderni režiser je pesnik, slikar, arhitekt in gledalec (*Ferdo Delak: Avantgardist* 26).

Delak je bil prepričan, da mora gledališče interpretirati poezijo s pomočjo glasu in geste, in to na odru, ki mora biti čim bolj uglašen z dogodkom recitacije. O tem je pisal v članku »Nekaj besedi k literarno umetniškem večeru«, ki mu je služil kot način razmisleka o predstavi, ki jo je pripravil v ljubljanski Drami leta 1925. Delak je

9 Glej Migliore in Buscaroli: *Macchina di visione: Futuristi in Biennale*, str. 33; v Bohn: *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua and Verona*, str. 37.

10 Manifest je izšel v *Il secolo XIX*, 8. maj 1906, ponatisnjen je v Sinisi: *Il teatro del colore di Achille Ricciardi*, str. 125–127.

poudaril, da predstavo lahko primerjamo z uprizoritvami mojstrov, kot so Stanislavski, Vahtangov, Meyerhold, Tairov ali Eisenstein. Njegov namen je bil izvleči iz del teh mojstrov elemente, za katere se mu je zdelo, da so primerni za slovensko umetnost. Njegova načina uprizarjanja *Oresta* in *Pijanca* sta pokazala, kako zelo pomembna je barva in njena odvisnost od psihičnih stanj:

Orest je grška stvar, zato sem postavil pred sceno vhod v grško svetišče z napisom »gnothi zeanton«. Težke temne zavese – duševna bol Oresta. Bel zastor – njegova otroška nedolžnost. Trije stebri – vera, upanje, ljubezen – stebri, na katerih sloni človeško življenje. Rdeč reflektor – kri matere, katero je ubil. [...] Kulise vseppek, svetiljka visi poševno s stropa. Z ene strani odra do druge vodijo beli traki, ki se v taktu zibljejo. Drugi del se vrši pred krčmo. Na dveh modrih zastorih vise dve luni, ki jih pijanec vidi: ena zelena, druga pa rdeča, ena se smeje, druga pa joče. Dva reflektorja: zelen in rdeč razsvetljujeja prizorišče (prav tam 5).

## 8 Zaključek: paradoks (kratkega) stika mlade slovenske umetnosti in futurizma

Černigoj je bil svetovljanski tip avtorja, ki se je premikal iz ene kulture v drugo ter razvil zelo dobre kontakte znotraj mednarodne avantgardne umetniške mreže, s posebnim poudarkom na Bauhausu. V nasprotju s tem je bil Delak osebnost, ki je delovala znotraj geografsko zamejenega področja ter je primarno komunicirala s krogi v Ljubljani in Trstu. Pokazal je izredno zanimanje za umetniške procese, ki so jih sprožili futuristi, zenitisti in drugi predstavniki avantgardnih gibanj. Kot opozarja Tea Štoka, so bili njegovi zgledi Černigoj, Marinetti, Herwarth Walden, Ljubomir Micić in Erwin Piscator (Štoka 84), ob teh pa nedvomno tudi goriški semifuturisti in drugi avantgardni umetniki s področja Julijske krajine. Prav Černigoju gre zasluga, da je Delaka privabil nazaj na Primorsko ter sprožil umetniško sodelovanje med Delakom in Pocarinjem, hkrati pa tudi Delakom in Micićem.

Černigoj in Delak sta oba vložila ogromno energije v poskus, da bi slovensko avantgardno umetnost kar se da približala mednarodnemu prostoru in ga v tem tudi uveljavila. Pri tem so jima pomagali zenitisti, še posebej Micić, ko je širil sporočila zenitizma v Parizu. Prav Micić je postal tesni sodelavec in regionalni urednik revije *Tank*, toda nikakor ni bil edini, ampak eden izmed številnih (npr. Hannes Meyer v Nemčiji, Sofronio Pocarini v Italiji, Jean Bard v Švici). Res pa je, da je njegov koncept »balkanskega barbarogenija« pomembno vplival na razvoj »mlade slovenske umetnosti«. Kot poudarja Marijan Dovič, je slovenska avantgardna generacija sprejela idejo južnoslovenskega barbara kot reformatorja evropske umetnosti. Po drugi strani pa poudarja:

Slovenski avantgardisti so se šteli za duhovne naslednike zenitizma: »Mi Barbari«, piše Černigoj 3. marca 1927, smo »bolj podkovani in umetniško nadarjeni kakor vsa francosko italijanska in germanska komercialna prostitucija« (Golubovič, »Dopisovanje« 102). Njihova samozavest je postopoma rasla: če jim je dejavnost zenitistov prej predstavljala težko dosegljiv vzor, je zdaj Micić postopoma izgubljal »vodilno vlogo nosilca določene avantgardne zasnove in se iz možnega urednika obnovljenega glasila v duhu zenitizma spremenil v enega izmed urednikov in sodelavcev Delakovega in Černigojevega *tanka*« (prav tam 100) (Dovič, »Od Svetokreta do Tanka« 32).

Za konec lahko tako nedvomno pritrdimo hipotezi, da je bila slovenska zgodovinska avantgarda prvih desetletij dvajsetega stoletja nedvomno precej podrobno seznanjena z bistvenimi značilnostmi, smernicami in ideologijami italijanskega futurizma. Z njim je vstopala v intenzivne, včasih tudi nevarne odnose oziroma razmerja od leta

1909, in to z nekaterimi njegovimi najpomembnejšimi predstavniki. Tako je futurizem nesporno imel vpliv na slovensko avantgardo na različnih področjih, od literature do gledališča ter vizualnih umetnosti, na prakso in teorijo. Hkrati pa se je po letu 1920 začel proces odmikanja slovenske umetnosti od idej, praks in teorij futuristične umetnosti, čemur je v največji meri botrovalo futuristično spogledovanje s fašizmom in italijanskim nacionalizmom. Tako se je tretja generacija slovenske zgodovinske avantgarde, na čelu z Delakom in Černigojem ter njunim tržaškim krogom, odvrnila od futurizma in se približala konstruktivizmu. Temu je gotovo botrovala tudi ideološko in politično levo usmerjena skupina, ki so jo sestavljali Tatlin, Puni, Rodčenko, Stepanova, Klutsis ...

O bližnjih srečanjih futurizma in slovenske zgodovinske avantgarde gotovo pričajo tudi sledi, ki jih je prvi pustil v manifestih novega slovenskega gledališča in konstruktivistične umetnosti: v Delakovih spisih »Moderni oder« in »Novo slovensko gledališče« na eni in Černigojevem spisu »Moj pozdrav! Saluto!: Manifesto« na drugi. Prav za navedene spise je značilno povezovanje političnih in umetniških gesel iz orožarne ruskega konstruktivizma na eni strani in odmevov futurističnih gesel o umetnosti in družbi na drugi. Delakovo Novo slovensko gledališče je imelo za cilj zamenjati ločeni sferi avditorija in odra z interaktivno celoto, v kateri bo tudi občinstvo postalo avtor, igralec. Da bi to dosegel, je Delak uporabil taktike ter koncepte, ki so izhajali iz različnih virov. Navedimo samo nekatere: Prampolini, Marinetti in Ricciardi na strani futuristov, Oskar Schlemmer, Meyerhold, Tairov in konstruktivistična avantgarda na drugi strani. Ferdo Delak in Avgust Černigoj sta torej gojila skrajno skeptičen odnos do futurističnega političnega angažmaja znotraj fašistične Italije, hkrati pa sta vseeno – ali temu navkljub – ohranjala *liaisons dangereuses* s futurizmom ter v slovensko zgodovinsko avantgardo 20. let vnesla številne futuristične inovacije.

II

Micić, Černigoj in Delak:  
vezi med slovensko in  
srbsko avantgardo



**tank**

**no. 1**

**ljublana, s. h. s.**

**lioubliana, s. o. s.**



# 1 Novi slovanski teritoriji avantgard

Nevihтно obdobje zgodovinskih avantgard v geografskem porečju Slovenije, Hrvaške in Srbije v obdobju na začetku XX. stoletja, natančneje v obdobju 1910–1930, je bilo priča več valom umetniških in kulturnih ter političnih gibanj s tipičnimi srednjeevropskimi avantgardnimi značilnostmi. Začelo se je z zgodnjimi futurističnimi poskusi v Zadru in revijo *Zvrk*, z manifestom »K futurizmu«, ki na poseben način interpretira italijanske in ruske futuristične ideje. Sledili so *Trije labodi* in novomeška pomlad. Avantgardno gledališko in literarno ter likovno ustvarjanje se je navezalo in povežalo z zagrebškim/beograjskim zenitizmom (*Zenit*), pa tudi z zgodnjimi gledališkimi avantgardnimi potezami Ivana Mraka v Ljubljani, ki jih je navdihnil futurizem, nesporna vrhunca pa so dosegle s tržaškim konstruktivističnim krogom Avgusta Černigoja in zelo individualno konstruktivistično poezije Srečka Kosovela.

Vsa ta gibanja so bila med seboj povezana in so delila zanimanje za nov, nekласičen, politično levo usmerjeni, inovativen pristop k umetnosti in kulturi. Vsa gibanja so iskala nove umetniške materiale in inovativno uporabo jezika, hkrati pa so revolucionirala kulturno področje držav, znotraj katerih so potekala. Vzpostavila so nove načine komuniciranja, nove zvrsti, stile, predvsem pa različne vrste manifestov. Največ napora so vložili v to, da bi spremenili načine družbenega pozicioniranja umetnikov. Poskušali so izumiti nove medije, uvesti nove standarde in vzpostaviti nova avantgardna središča, ki bi lahko decentralizirala umetniški zemljevid Evrope in sveta ter k obstoječim središčem, kot so Milano, Rim, Pariz, Berlin, Zürich, Leningrad, in Moskvi, dodala dogajanja in vrenja v Ljubljani, Zagrebu, Beogradu, pa tudi Zadru, Trstu, Gorici, Novem mestu ... Njihov cilj je bil prepričati (predvsem) nemški in italijanski zahod, da obstaja še neznan, a izjemno zanimivo slovansko ozemlje avantgard.

Od leta 1910 dalje so se slovenski, hrvaški in srbski avantgardni krogi po svojih najboljših močeh trudili, da bi občinstvo seznanili z novimi umetniškimi gibanji, začeni z italijanskim futurizmom. V Sloveniji in na Hrvaškem, takrat še južnoslovanskem delu habsburške monarhije, so futuristične ideje in umetniški postopki kmalu pustili jasne sledi v spisih in drugih umetniških dejavnostih sodobnikov. V Sloveniji futurizem ni postal samostojno umetniško gibanje kot na Hrvaškem, a kljub temu je imel nasporen vpliv na sodobno umetnost, kulturo in politiko. Leta 1915, leto dni po izidu prve številke *Zvrka*, je Anton Podbevšek (1898–1981) objavil prvi, neuradni manifest nove slovenske umetnosti, *Žolta pisma*. Kot njegovi hrvaški kolegi je bil tudi sam navdušen nad futuristi. Konec prve svetovne vojne je tako pomenil tudi začetek avantgarde na Hrvaškem in v Sloveniji. Kmalu je na jugovzhodu Slovenije v bližino Zagreba nastopila »novomeška pomlad«, eno najzanimivejših avantgardnih obrobnih

umetniških gibanj v srednji Evropi, z Božidarjem Jakcem (1899–1989), Marijem Kogojem (1892–1956) in kritikom Josipom Vidmarjem (1895–1992). Kot kvalitetne jih je prepoznal tudi slikar impresionist Rihard Jakopič, nesporna avtoriteta.



## 2 Ljubljana – Zagreb – Beograd – Trst

To gibanje je pomenilo začetek zelo učinkovitih vezi, ki so se oblikovale v dvajsetih letih prejšnjega stoletja med nastajajočimi umetniškimi gibanji v Trstu, Ljubljani, Zagrebu in Beogradu. Med temi gibanji je *Zenit* Ljubomirja Micića postal verjetno najpomembnejša prelomnica in magnet za druga stremljenja in umetnike, ki so poskusili vzpostaviti nekaj novega v evropski umetnosti, povezati zahod z vzhodom, sever in jugom. V zelo zgoščenem in kratkem, a intenzivnem obdobju so si objave in dogodki sledili z veliko hitrostjo: ena prvih avantgardnih revij na tem področju, *Svetokret*, »revija za odpravo na severni pol človeškega duha«, je izšla v Ljubljani leta 1921. To publikacijo, ki jo je mogoče razumeti kot posebnega, ljubljanskega predhodnika revije *Zenit*, je izdal Branimir Micić (1898–1947) – brat slavnega »barbarogenija« Ljubomirja Micića – pod psevdonimom Virgil Poljanski, *Suncokretu* ali Sončnici naj bi istega leta z *Zenitom* sledil Ljubomir Micić (1895–1971).

Odnosi med slovensko, hrvaško in srbsko (ali, bolje rečeno, z Micićem povezano) avantgarde so bili včasih zelo intenzivni. Včasih pa tudi precej hlastni in konkurenčni, kot npr. odnos med Podbevškom in Micićem. Toda če se zdi, da *Zenit* ni pomembneje vplival na *Tri labode*, je imel pri genezi in razvoju tretjega vala slovenske avantgarde in njeno revijo *Tank* v dvajsetih letih prejšnjega stoletja veliko pomembnejšo vlogo. Srbske, hrvaške in slovenske revije tistega časa (*Dada Jok* Virgila Poljanskega, *Dada Tank* in *Dada Jazz* Dragana Aleksića ter nadrealistični *Putevi*, Podbevškov *Rdeči pilot* (1922), ob tem *Ljubljanski zvon*) so verjetno igrale pomembno vlogo pri oblikovanju najvidnejšega slovenskega avantgardnega pesnika Srečka Kosovela. Janez Vrečko, vodilni strokovnjak za slovensko zgodovinsko avantgarde, zato na več mestih poudarja dejstvo, da je bil »Kosovel nekaj časa precej nevarno obremenjen z zenitizmom in ga na svojih nekaj straneh omenjal v svojih dnevnikih. Udeležil se je dveh zenitističnih večerov v Ljubljani, na njegovem posestvu pa je več zenitističnih publikacij, z *Zenitom* in deli iz zenitistične knjižnice pa so ga celo spremljali domov na poletnih počitnicah v Tomaju« (Vrečko, »Srečko Kosovel and the European« 178).

Vendar sta povezava in interakcija teh revij in gibanj z revijo *Tank* Ferda Delaka in Avgusta Černigoja postala še pomembnejša in daljnosežnejša. Marijan Dović v svoji raziskavi slovenske in srednjeevropske avantgarde tako izpostavi nekaj zelo zanimivih podobnosti med *Zenitom* in *Tankom*: oba sta »poudarila internacionalizem, ki se je med drugim odražal v simultani jezikovnosti: drug ob drugega so bila položena besedila v slovenščini, srbohrvaščini, italijanščini, francosčini, nemščini, angleščini in esperantu« (Dović, »From Autarky to 'Barbarian' Cosmopolitanism ...« 240). Mnogi umetniki so sodelovali v obeh revijah, tako Micić kot Delak sta vključevala široko mednarodno mrežo.

### 3 Od futurizma h konstruktivizmu in ekspresionizmu

Ko sta Delak in Černigoj postala skeptična glede rezultatov in političnih povezav futurističnega gibanja v začetku dvajsetih let prejšnjega stoletja s fašizmom, sta se še bolj primaknila k oziroma približala idejam zenitizma in konceptu Ljubomirja Micića, njegovim idejam o »barbarogeniju«, ki je bil po mnenju zenitistov značilen za balkanske države in je imel jasno poslanstvo nasprotovati in premagati dekadentni zahodni svet. V svojem manifestu »Zenitozofija ali energija kreativnega zenitizma«, objavljenem v srbsčini v *Zenitu* in v nemščini v *Der Sturm*, je zapisal:

Evropska kultura je kruta in kanibalistična. Zato Zenitisti delajo na balkanizaciji Evrope in želijo razširiti svoj kulturni nihilizem na vse celine v imenu novega barbarstva, v imenu novih ljudi in novih celin, v imenu grozljivega boja: Vzhod vs. Zahod! Balkanski polotok je zibelka čistega barbarstva, ki oznanja novo bratstvo moških. To je ideja naše nove kulture in nove civilizacije, ki bo prišla do zadnjega spopada med dvema starima velikanoma, vzhodom in zahodom, ki jima je želja po medsebojnem boju v krvi (Micić nepaginirano).

Černigoj in Delak sta sprejela zenitizem, ker sta menila, da lahko služi kot protitež futuristično-fašistični italijanski superiornosti nad balkansko kulturo. Tako ni čudno, da je Delak, ko je pripravil dve številki svojega avantgardnega pregleda, *Tank: Revue internationale active* (1927–28), to zasnoval in oblikoval tudi po vzoru *Zenita*. Nekaj besedil je dobil neposredno od Micića, ki je po zaporu v Zagrebu in izpustitvi (s pomočjo Marinettija) živel v izgnanstvu v Parizu. Hkrati pa je Delak prepričal Herwartha Waldena v Berlinu, naj posebno številko svojega časopisa *Der Sturm* posveti Junge Slowenische Kunst (Mlada slovenska umetnost; januar 1928).

V zadnjem času je tudi mednarodna raziskovalna skupnost, ki se ukvarja z zgodovinskimi avantgardami, prepoznala *Tank* kot na eno pomembnih publikacij srednje in južnoevropske avantgarde dvajsetih let XX. stoletja, ki je našla novo, lahko rečemo »neuvrščeno« vsebinsko in ideološko pot.

Slovenska, hrvaška in srbska avantgarda, ki sta jo predstavljala *Tank* in *Zenit*, je bila v največji meri svetovljanska. Selila se je iz ene kulture v drugo in imela dobre stike na mednarodni umetniški sceni. Micić, Černigoj in Delak so pokazali veliko zanimanje za nove umetniške pristope futuristov in drugih avantgardnih gibanj. Toda hkrati so želeli narediti nekaj bolj radikalnega in specifičnega. Černigoj in Delak sta se po svojih najboljših močeh trudila, da bi mlado slovensko avantgardno gibanje postalo bolj uveljavljeno in poepoznavno na mednarodnem prizorišču. In na tej poti je bil Micić ena ključnih oseb za doseg tega cilja.

Njegov koncept »balkanskega barbarogenija« je imel pomembno vlogo pri razvoju koncepta »mlade slovenske umetnosti«. Delakov in Černigojev uvodni manifest v reviji *Tank* torej kaže ambicije, ki so tesno povezane s tistimi *Zenita*. Nova umetniška generacija Černigoja je hotela promovirati Ljubljano kot središče nove umetnosti, uveljaviti nov most med Vzhodom in Zahodom (Micić je govoril o mostu med »Vzhodom« in »Zahodom«). Ali pa v zelo futuristični in konstruktivistični metafori: »Ljubljana mora postati 'garage' svetovne drveče lepote. To je parola balkanske narave« (Delak, *Tank* 1 1/2 5).

Toda, kot opozarja Marijan Dovič, je samozavest tankovcev »postopoma rasla: če jim je dejavnost zenitistov prej predstavljala težko dosegljiv vzor, je zdaj Micić postopoma izgubljal 'vodilno vlogo nosilca določene avantgardne zasnove in se iz možnega urednika obnovljenega glasila v duhu zenitizma spremenil v enega izmed urednikov in sodelavcev Delakovega in Černigojevega *tanka*' (Golubović, »Dopisovanje« 100)« (Dovič, »Od Svetokreta do Tanka« 32).

Kakorkoli že so se spreminjala razmerja moči med zenitizmom in konstruktivizmom, slovenska, hrvaška in tudi srbska avantgardna gibanja so v prvih treh desetletjih XX. stoletja nesporno dobro poznala futuristične dejavnosti, z njimi so vzpostavila tesne povezave. A v dvajsetih letih XX. stoletja se je zaradi sodelovanja med italijanskim futurizmom in fašizmom tretja generacija slovenske avantgarde (ki sta jo predstavljala Ferdo Delak in Avgust Černigoj s svojim tržaškim krogom) od futurizma oddaljila in se približala konstruktivizmu. Temelj te odločitve je bil deloma posledica liberalno usmerjene Konstruktivistične internacionale, deloma tudi ideološko in politično levičarske skupine okoli Tatlina, Punija, Rodčenka, Stepanove, Klutsisa itd.

## 4 Moderni oder, novo slovensko gledališče in barbarogenij

Manifesti o novem slovenskem gledališču in o konstruktivistični umetnosti – Delakov »Moderni oder« in »Novo slovensko gledališče« ter Černigojev »Moj pozdrav! Saluto!: Manifest« – so bili po eni strani napolnjeni z odmevi političnih in umetniških sloganov iz ruskih konstruktivističnih razglasov, hkrati pa so odražali tudi futuristične izjave o umetnosti in družbi. Delak je na poti k novemu slovenskemu gledališču izhajal iz hibridne povezave različnih konceptov in misli: Prampolinija, Marinettija in Ricciardija, Schlemmerja, Meyerholda, Tairova.

Toda hkrati sta se s Černigojem nasloвила in povezala tudi z Ljubomirjem Micićem in njegovim zenitističnim gibanjem. Tako Irina Subotić opozarja na dejstvo, da so bili »slovenski konstruktivisti, zbrani okoli revije *Tank* in tržaške skupine, na nek način duhovni nasledniki zenitističnih idej in postopkov« (Subotić, »Likovni krog« 81). Černigoj je tako v pismu Miciću zapisal, da je zahod gnil, ter pri tem uporabil znamenito trditev, ki je zelo blizu ideji Micića, da so slovenski, hrvaški in srbski Barbari umetniško nadarjeni kot Zahodnoevropejci.

Tako naj bi se zgodba, ki se je začela s *Suncokretom* in *Zenitom*, nadaljevala z *Novim odrom* in *Tankom*. Njen največji mednarodni uspeh je bilo predavanje Ferda Delaka o novi slovenski umetnosti v hiši Der Sturma leta 1928 in posebna številka *Der Sturma* (letnik 19, št. 10) januarja leta 1929 z naslovom »Junge slowenische Kunst« – Nova slovenska umetnost. To je najverjetneje najuspešnejša predstavitev slovenske avantgarde v enem od referenčnih medijev sodobne evropske umetnosti. A, kot je opazil Marjan Dovič, »čeprav je bila slovenska sodobna umetnost v reviji *Der Sturm* predstavljena kot 'aktivni soustvarjalec moderne Evrope', [...] je bila po propadu *Zenita* in *Tanka*, radikalna in pretirana avantgarda vse prej kot umaknjena s slovenskega in hrvaškega kulturnega prizorišča« (Dovič, »The Slovenian« 243).

Konec dvajsetih let XX. stoletja se je središče avantgardnih dejavnosti preselilo v Beograd in začela se je nova zgodba o srbskih nadrealistih, ki je dosegla vrhunec z almanahom *Nemoguće/Le Impossible* in nadrealističnim manifestom. Zenitizem in konstruktivizem sta prepuстила prostor nadrealizmu. Toda oba so ponovno odkrili umetniki, ki so eksperimentirali z novimi mediji, skupnostmi in umetniškimi postopki, v novoavantgardnem in post- ali retroavantgardnem obdobju zadnjih treh desetletij XX. stoletja: Pupilija Ferkeverk, Tomislav Gotovac in OHO v sedemdesetih letih, Dragan Živadinov, Neue Slowenische Kunst, Vlasta Delimar, Kugla glumište, Ljubiša Ristić in KPGT, Ana Monro, Otvorena scena obala, Haris Pašović v osemdesetih

letih, Marko Peljhan, Branko Brezovec, Matjaž Berger, Vlado Repnik in drugi v devdesetih letih. Navdihnili so jih umetniški koncepti, posebna subverzivnost in formalni postopki, ki so jim omogočili izumljanje novih gledaliških svetov in ustvarjanje novih kulturnih pozicij.

Naše poglavje bomo zato zaključili z zanimivim citatom o vzporednicah med dvajsetimi in osemdesetimi leti, ki nam prikazujejo, kako se je zgodovina avantgardnih povezav in omrežij iz dvajsetih let z vso intenzivnostjo ponovila v novi različici ob koncu stoletja. Aleš Erjavec, izjemen poznavalec avantgard, to dejstvo opiše na naslednji način:

Glasbeniki in vizualni umetniki iz različnih delov Jugoslavije so v osemdesetih letih sodelovali in močno vplivali drug na drugega. Morda se spodobi, da so med razpadom države, v času, ko skoraj nihče v svetovnem merilu sploh ni omenil avantgard, njeni avantgardni umetniki še zadnjič združili državo – tako kot v začetku dvajsetih let prejšnjega stoletja, ko je Branko Ve Poljanski svoj *Svetokret* objavil v Ljubljani, Micić svoj *Zenit* v Zagrebu, Černigoj pa je navdušeno posnemal zenitistični diskurz (Erjavec, »The Three Avant-Gardes« 61).



### III

**Igra v igri kot metagledališkost  
in metamedijskost od  
Cankarja do Zupančiča**  
*(Pohujšanje v dolini šentflorjanski,  
Dogodek v mestu Gogi, Igrajte tumor v  
glavi in onesnaženje zraka in Hodnik)*







# 1 Uvod

Slovenska dramatika že od svojih začetkov, npr. Linhartove komedije *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, tematizira igro v igri ter skozi to včasih igrivo, drugič groteskno, tretjič performativno obdelavo vedno znova spregovori o stvareh metagledališča in metadrame. Naš predmet raziskovanja bodo štiri izstopajoča »telesa« slovenske dramatike dvajsetega stoletja od dekadence moderne preko ekspresionističnega modernizma do neomodernizma performativnega obrata in postdramskega v mediatizirani družbi spektakla, kot so jih zapisali štirje »stebri« moderne in sodobne dramatike po krizi absolutne drame: Ivan Cankar, Slavko Grum, Dušan Jovanović in Matjaž Zupančič.

Zanimalo nas bo, v kakšni meri in na kakšne načine te drame uveljavljajo vsaka svoj princip igre v igri, da bi metagledališko, medbesedilno in medmedijsko spregovorile o statusu fikcije in resničnosti v umetnosti, kulturi in družbi. Gledališče v gledališču, kot se je vsaj od Shakespearovega *Hamleta* in Calderónovega *Živoljenje je sen* utelešalo v vseh svojih različicah, vedno »implicira refleksijo in manipulacijo z iluzijo« (Pavis, *Gledališki slovar* 247). Tako refleksija kot tudi manipulacija z iluzijo pa ne potekata nujno neposredno: nikakor ni nujno, da gre za prikazovanje igralcev na odru, naj ti igrajo komedijo, grotesko ali kakšno drugo zvrst, tako kot npr. Grbavec in Gospa v *Dogodku v mestu Gogi*, ki sama zase v intimnem gledališču, namenjenem zgolj njima samima (in seveda tudi gledalcem oziroma bralcem Grumove igre), igrata Ozvalda in Gospo Alvingovo iz Ibsenovih *Strahov*.

Preiščimo torej, na kakšne načine lahko poteka igra v igri pri Cankarju, Grumu, Jovanoviću in Zupančiču, konkretnije v njihovih (ne več) dramah *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, *Dogodek v mestu Gogi*, *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraku* in *Hodnik*. Povedano nekoliko drugače, z besedami Barbare Orel, ki govori o posebnosti in daljnosežnosti igre v igri za sodobno gledališče: preiskali bomo, do kolikšne mere je bila igra v igri pri navedenih avtorjih poseben postopek, »s katerim je mogoče izstopiti iz tradicionalnega risa in iznajti nove dramaturške pristope do oblikovanja dramskih snovi [...] ter razgraditi [...] klasično, na aristotelskih pravilih utemeljeno zaprto dramo in jo preoblikovati v njej nasprotno odprto formo: razstreliti linearnost dramske fabule, se izogniti kavzalnosti in sukcesivnosti dogajanja, in s tem pri občinstvu doseči višjo stopnjo soudeležbe, kot jo ponuja klasični model« (Orel, »Igra v igri kot intertekstualni« 115). Hkrati pa nas bo zanimala igra v igri kot poseben postopek, ki je v dramatiki XX. stoletja vedno znova sprožal reteatralizacijo gledališča in vzpostavljane dialoškega razmerja med dramatiko in drugimi gledališkimi ter izvengledališkimi zvrstmi.

Sledili bomo razvoju pojma *metadrame* (kot igro v igri v *Leksiki moderne in sodobne drame* v posebnem geslu poimenuje Jean-Pierre Sarrazac) kot »nega možnih odgovorov na ločitev med objektivno in subjektivno dimenzijo dramske forme, ki jo je Peter Szondi razumel kot bistveni element, ki je sprožil krizo drame. Tako drama ni več 'medosebni dogodek v sedanjiku', kot je bil v aristotelovsko-heglovskem konceptu.« V metadramah (kot eno prvih navaja npr. Ibsenovo *Divjo račko* in Maeterlinckovo enodejanko *Notranjost*) je vse dejanje zvedeno na neko »fatalno preteklost, ki nenadoma vznikne pred nami, ter sedanjost, za katero se je zdelo, da je vsa mirna in stagnira, a nas kljub temu privede do katastrofe« (Sarrazac, *Lexique* 114–15).

## 2 Pohujšljiva igra v igri *Pohujšanja*

Začnimo s Cankarjem in njegovim *Pohujšanjem v dolini šentflorjanski*, ob simbolistični *Lepi Vidi* naj sodobnejšem Cankarjevem dramskem besedilu. Ko je avtor med Dunajem in Vrhniko zasnoval svojo hudomušno, neulovljivo, bastardno farso, je v pismu svojemu založniku Schwentnerju z dne 9. oktobra 1907 izpostavil njeno posebnost z naslednjimi besedami:

Stvar je največja hudobija, kar sem jih doslej napisal. Glede cenzure se nekoliko bojim, ampak upam, da ne bo nič hudega. [...] Ko ti pošljem, pa preberi prvi akt, in stavim, da se boš smejal! Nato seveda boš naredil kisel obraz, ko boš moral odpreti denarnico nastezaj! [...] Na svidenje ob premieri! (Cankar, *Zbrano delo. Pisma* 204–5)

Cankar je bil očitno prepričan, da je napisal pravo parataktično in satirično »hudobijo«, ki bo s svojo igrivostjo ustvarjala kisle obraze bralstva in občinstva, da bo to ob branju ali gledanju te igre in igre v igri razbralo dramatikovo igrivo in hkrati groteskno odslikavo realnosti. Ta je v svoji parataktičnosti polna aluzij na voajerstvo in gledanje, hkrati pa tudi igranje, igro in igro v igri. Poglejmo si za začetek Zlodejev pogovor s Šentflorjanci, njegov opis in popis voajerskega gledanja realnosti kot igre, ki je ustrezno dramatzirana in pogledališčena:

ZLODEJ *sramežljivo*: Teško je govoriti s čednostjo o nečednosti, s čistostjo o nečistosti! Zgodi se, ker je tako zapovedano! ... Šla sva mimo okna, ljudje krščanski, in okno je bilo svetlo, pa ne zagrjeno. In sva se pogledala, hm!

DACAR: Tak, kaj?

ZLODEJ: Na postelji ... je sedel potepuh umetnik ...

EKSPEDITORICA: O!

ZLODEJ: Na postelji je sedel, pravim. Postelja pa je bila na tleh, trda blazina.

ŽUPANJA: O!

ZLODEJ: In v njegovem naročju ...

EKSPEDITORICA: O!

ZLODEJ: V njegovem naročju je sedelo dekle, kakršnega še nikoli nisem videl. Tako pohujšljivo, nadvse zapeljivo ...

DACAR: Ali je bila oblečena?

ZLODEJ: Precej! ... V njegovem naročju je sedela, nogé navzkriž. Roké so bile gole; tudi vrat je bil gol; ves vrat, globoko; roke do ramen, visoko; in ves vrat ... res ... hm; polne roké, bele ... hm; lep vrat ...

ŽUPANJA županu: Kam gledaš?

ŽUPAN: Kam bi gledal? Nikamor ne gledam!

(Cankar, *Pohujšanje* 39)

Priča smo temu, kar Lado Kralj v eseju »Pohujšanje 1991« lucidno označi kot nekaj, kar »popolnoma razmaje dramsko zgradbo« ter hkrati – kar je za nas še bolj zanimivo – »ustvarja po drugi strani neko splošno atmosfero, ki je vsekakor eminentno teatarska in očarljiva«, tako da smo priča atmosferi, »v kateri so na presenetljiv in duhovit način odprte vse možnosti« (Kralj, »Pohujšanje 1991« 13). Zgornji citat je res »eminentno teatarski«, saj skozi voajersko pripovedovanje o vsakdanjem dogodku, ki ga stopnjuje do nerazpoznavnost, s pomočjo Zlodejeve manipulacije želje poslušalcev Šentflorjancev vzpostavlja pravo gledališko dramatičnost. Enako dramatičen je tudi sloviti sedmi prizor igre s šentflorjanskim grešniškim teatraličnim poljubljanjem Jacintine noge:

ŽUPAN *plah*: ... so poštene ljudje! ... *Zaječi ves upognjen*. O dolina šentflorjanska, o domovina, kako oskrunjeno je tvoje lice!

PETER Ne jokajva, kramljajva pametno! *Postavi prevrnjeno zofo v kot*. Sédi, jokavost!

ŽUPAN *séde*: Kaj še? O, bodi milosten!

JACINTA Milosten bodi!

ŽUPAN Zahvaljena, priprošnjica!

PETER Jacinta bi namreč rada grád! Kaj ni prazen in osamljen Balízev grad v gozdiču?

ŽUPAN Ampak straši tam!

JACINTA In straši tudi? Peter, o Peter, tja pojdiva!

PETER Ti zapoveduješ, Jacinta: storjena je reč, grad je postavljen, od strehe do kleti pripravljen, da te pozdravi! — *Županu*: Jutri torej naredimo pismo in kupčijo; z notarjem pridi in s pričami!

ŽUPAN *obnemogel*: Kaj bi? Kakor ukazuje, pa storim; kakor švrka, pa tečem! — Bog ti odpusti in obvaruj to dolino šentflorjansko vsega hudega! *Se okrene*.

JACINTA *stoji v luči sredi izbe*: Stoj! Poljubi mi nogo!

PETER Poljubi!

ŽUPAN *poklekne*: Ozri se stran, dolina šentflorjanska!

JACINTA *vesela*: O!

Zunaj se oglasi silno prestrašen krik gospé županje — župan stopi jadno proti durim.

ŽUPAN Čigav je bil glas? Joj meni! *Izgine*.

(Cankar, *Pobujšanje* 60)

Barbara Orel v knjigi *Igra v igri* označi metagledališkost, ki jo uporablja v tem prizoru Cankar, s pojmom »spontana teatralizacija« (Orel, *Igra v igri* 48) in jo navede ob primerih, kot sta dvboj med Hamletom in Laertom v *Hamletu* in Jacintin ples v *Pobujšanju*. V razpravi »Igra v igri kot intertekstualni in intermedialni pojav« pa opozarja na igro v igri kot poseben postopek reteatralizacije, ki ga je seveda (pred Brechtom) uporabljal v *Pobujšanju* tudi Cankar:

Reteatraliziranje gledališča, to je ozaveščanje gledališča kot avtonomne umetnosti [...] je potekalo v smeri poudarjanja razlike med modelom in objektom. Tu se je za pripraven postopek izkazala struktura igre v igri, saj že s ponovitvijo oziroma z multipliciranjem umetniške forme v sami sebi kaže gledališče kot gledališče, kakor bi rekel Brecht (Orel, »Igra v igri kot intertekstualni« 111).

Mar to pomeni, da bi lahko Jacintin ples in nekatere druge prizore igre v igri v *Pobujšanju v dolini šentflorjanski* razumeli kot posebno Cankarjevo inačico potujevanja (Šklovski) ali celo protopotujitvenega brechtovskega efekta, kjer ples in fizično-fenomenalna dejavnost poljubljanja Jacintine noge opravljata podobno funkcijo kot brechtovski songi? Najbrž ne, čeprav danes, v času postbrechtovske redramatizacije gledališkega obrata po krizi drame v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, *Pobujšanje* na nekaterih mestih res lahko beremo tudi brechtovsko. Tudi zaradi dejstva, da je metagledališkost v njem (s strani dramatika gotovo zavestno) prisotna že na ravni besedila kot metadrama. Povedano s terminologijo Patricea Pavis, aplicirano na Cankarjevo *Pobujšanje*: Cankar v nasprotju z naturalizmom, ki »do skrajnosti briše sledove gledališke produkcije, da bi tako omogočil iluzijo odrske stvarnosti«, v svoji »hudobni farsii« uporablja tehniko vnovične teatralizacije in v drami s pomočjo tehnike igre v igri »uprizarja predstavo v njeni edini resničnosti ludistične fikcije« (Pavis, *Gledališki slovar* 706).

Prav prizori igre v igri kažejo na to, da je odnos med umetnostjo in življenjem analogen, ko model in objekt, umetnost in življenje postaneta neločljiva in mestoma celo zamenljiva. Cankar kot da bi raziskoval in preizpraševal paradoks odnosa med umetniško in zunajumetniško stvarnostjo, ki se kaže v vsej svoji plastičnosti, hkrati pa tudi gledališki igrivosti prav skozi igro v igri, ki nagovarja neposredno občinstvo. To se (če vzamemo kot primer prvi citat) znajde v vlogi Šentflorjancev, ki jih kot voajerje

zapeljuje Hudič. Igra v igri, ki jo položi v dramo Cankar, se iz dvojice Hudič – Šentflorjanci v uprizoritvah prenese tudi na dvojico Hudič – gledalci.

Podobno kot kasneje Luigi Pirandello v *Šest oseb išče avtorja* Cankar dramsko dejanje razveže, ga ne podredi več bodisi tekoči sintetično bodisi tekoči analitični gradnji, ampak uveljavi poetiko elips, ponavljanja, odprtosti. Igra v igri pri Cankarju, tako kot v drugih modernih dramah, ki kršijo aristotelovsko dramaturgijo, postane »postopek, s katerim je mogoče [...] iznajti nove dramaturške pristope do oblikovanja dramskih snovi« (Orel, »Igra v igri kot intertekstualni« 115) ter zaprto dramo preoblikovati v odprto formo.

### 3 (Ne)dogodek v mestu Goga

Če je Cankar s *Pobujšanjem* postavil dolgo časa nepresegljiv standard umetelne igre v igri in metagledališkosti, hkrati pa tudi izjemen primer medbesedilnih vragolij v slovenski dramatiki, je Slavko Grum z *Dogodkom v mestu Gogi* igro v igri postavil v obnebj, ki je po metagledališkosti izjemno blizu modernistični dramatiki, bodisi Pirandellu bodisi dramatiki absurda ali pa ekspresionistični dramatiki v svojih radikalnejših oblikah. Najzanimivejši in antologijski v tem smislu je primer grbavca Teobalda in gospe Prestopil, ki igrata oziroma v drugem dejanju Grumove drame eksplicitno uprizarjata neko drugo igro, namreč Ibsenove *Strahove*, dialog med Ozvaldom in Gospo Alvingovo. Hkrati pa Grumova junaka, ki to igro uprizarjata, s tem ko jo sama že avtoterapevtsko preinterpretirata za lastne potrebe, postaneta odrska lika, ki se akutno zavedata, kaj pomeni uprizarjati nekoga drugega, da bi uprizarjal samega sebe, da bi bil uprizorjen. Priključimo si prizor v spomin s citatom:

*GRBAVEC TEOBALD in GOSPA PRESTOPIL. Igrata. On stoji sredi sobe ves obtežen od usodnosti Ibsenovega Ozvalda, gospa sedi na zofi in svojo vlogo čita — naočnike. Teobald igra dobro, celo zelo dobro, kakor odlični poklicni igralec, gospa čita skromno, se nikjer ne ogreje in ne uvaža scenečnih pripomb — obsedi ves čas na zofi — vendar njen itak že po naravi utrujeni materinski glas v dani vlogi ne moti.*

GRBAVEC: Samo konec, ta kratki konec še enkrat!

GOSPA: Saj se ne smem zmisлити, kako je že kasno! Dan bo že!

GRBAVEC: Gospa, tako dobri ste vedno —. Če — če nama ni že dano živeti, vsaj igranja življenje — če se v Gogi nič ne zgodi, vsaj glumiva, da se dogaja! (Pristopi k nji ter ji pokaže, odkod naj čita.) Od tu dalje!

GOSPA (vzdihne, si popravi naočnike).

GRBAVEC (stopi nazaj v sredo sobe, si zakrije oči).

*Igrata zaključni prizor iz Ibsenovih »Strahov«.*

OZVALD: Mati, sedaj mi moraš ti storiti tisto uslugo.

GOSPA ALVINGOVA (krikne glasno): Jaz?

OZVALD: Kdo pa mi je bližji od tebe?

GOSPA ALVINGOVA: Jaz? Tvoja mati?

OZVALD: Ravno zato!

(Grum 201–2)

Grum, ki je bil v svojih zgodnejših igrach, npr. v *Pierrot in Pierrette* ter *Trudnih zastonih* kot variacijah *Lepe Vide*, nedvomno pod vplivom Cankarjeve variante simbolično-dekadentne drame, se je v *Dogodku v mestu Gogi* približal raziskavam histerije, kot jih je občudoval v *Zločinu in kazni* Dostojevskega. Hkrati pa se je zgledoval tudi pri Maeterlincku ter drugih simbolistih in dekadentih, ki so bili za Cankarja zaradi tematizacij krize etike po vsej verjetnosti preveč radikalni. Zgled je bil tudi Sigmund Freud, ki je Gruma najprej navdušil, potem pa se je od njega distanciral oziroma si ga je razlagal po svoje. In če med osebami v *Dogodku v bistvu* ni »nobenega dramskega konflikta – razen enega, naturalističnega med Hanno in Prelihom« (Kralj, »Kje stoji mesto Goga?« 202), potem se zdi, da postanejo v tem »nedogodku« v mestu igra v igri, ki jo igrata Grbavec in Gospa, kot tudi druge, manj metadramske in bolj nedramske igre v igri dramatisirane družbe, tiste, ki nadomestijo odsotnost običajnih dramskih konfliktov med protagonisti in antagonisti drame.

Igra v igri ima v Grumovi igri funkcijo groteskne in ironične razgradnje sentimenta in dramatičnosti, postopka, ki nas ob simbolizmu Maeterlincka in Hamsuna spominja na nekakšno predverzijo gledališča absurda. Lado Kralj ugotavlja, da je Grum v *Dogodku v mestu Gogi* uporabljal fragmentarizirano dramaturgijo, za katero je bil značilen medbesedilni dialog dramatike z dramatiko in gledališča z gledališčem. Z dialoškim pristopom je lahko prevzel elemente, motive in fragmente njegovih lastnih črtic, npr. *Zločin v predmestju*, jih povezal »z nekaterimi drugimi, ad hoc napisanimi motivi, pa tudi s tujimi, prevzetimi iz naturalistične literature« ter jih »vključil v svojo dramo kot neobdelan fragment, 'ready made'« (prav tam 226) ter pri tem navedel avtorja, npr. Zolaja; ali pa se poslužil prave citatne igre v igri, kot je npr. razvidna iz citiranega drugega dejanja Ibsenovih *Strahov*.

V *Dogodku v mestu Gogi* pa je svojo igro v igri oziroma dialog gledališča z gledališčem črpal Grum tudi iz Tairova, konkretnje iz njegove modernistične uprizoritve Wildove *Salome*, ki si jo je Grum ogledal na Dunaju leta 1925 v okviru gostovanja Kamernega teatra in ga je povsem očarala ter utrdila v prepričanju, da je možna nova dramatika, ki ne bo realistična in absolutna, ampak bo sledila sintetičnemu gledališču ruske avantgarde. Tako je v intervjuju v *Slovenskem narodu* leta 1929 izjavil: »Rus Tairov je na Dunaju prvi uprizoril stare drame s tako moderno scenerijo. Tairov ima torej sceno, ki bi odgovarjala moderni drami, pa nima take drame, jaz imam pa tekst brez režiserja« (Grum 427). Lado Kralj opozarja na »vertikalno konstrukcijo«, v kateri je Tairov odrski prostor »razdelil na več enot, ki jih je v različnih višinah in geometričnih gmotah členil navpično, in sicer s pomočjo lesenega ali jeklenega ogrođja ali tudi barvastih platen«, ter tako dosegel simultanost in večplastnost različno visokih igralnih



ploskev, ki so igralcem omogočale, da se »po tako členjenem prizorišču premikajo mehanično, podobni so marionetam ...« (Kralj, »Drama in prostor« 78).

Lahko torej postavimo hipotezo, da Slavko Grum v *Dogodku v mestu Gogi* po vsej verjetnosti prvič v zgodovini slovenske dramatike vzpostavi pisavo, ki je nekje med besedilnostjo in performativno pisavo in jo (sicer ob primeru iz čisto drugega časa, *Moči gledališke norosti* Jana Fabra) definira Sophie Reu v razpravi »O metagledališču, kakršnega smo si želeli in ga predvideli«:

Gre za novo obliko, ki niha med besedilnostjo in performativno pisavo. Vidimo da kljub (ali pa zaradi) navideznega razkosanja besedila (v tem primeru de-narativnosti, kopičenja, citatnosti, integriranja nanašanj na preteklo, prekinitve komunikacijske verige) pesnik občinstvu in njegovi domišljiji in interpretaciji prepusti določen prostor, ter vse skupaj udejanji, da bi režiser zapolnil nek sveti prostor med gledališčem in gledalcem (Reu 72).

## 4 Igrajte tumor v glavi Jovanovičevih metagledaliških intervencij

Naslednji radikalni izlet v metagledališkost in metadramskost ter umetnost igre v igri v obeh osnovnih pomenih te besede, kot dramskega in gledališkega postopka, je leta 1971 izpeljal dramatik in režiser Dušan Jovanović z (ne več) igro *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*. Ta je bila logična naslednica njegovih zgodnjih iger iz šestdesetih let *Predstave ne bo* in *Norci*, s katerima je zamajal »prikazovanje nekega 'drugega' sveta« ter »predstavljanje nekega fiktivnega sveta«, ki naj ga bralec (in gledalec) »opazuje, si ga razlaga in ga razume« (Fischer-Lichte, *Ästhetik* 26). In pa njegove ritualistične predstave *Pupilija*, *papa Pupilo* in *Pupilčki* skupine Pupilija Ferkeverk, s katero je leta 1968 v slovensko gledališko sfero vpeljal ritualni dogodek kot medsebojno izmenjavo med igralci in občinstvom. Hkrati pa tudi predstave *Spomenik G* (1972), v kateri je še enkrat oznanil, »da režija ni performativna izvedba besedila« (Pavis, »Od besedila do odra« 147). Ob njegovih dejanjih je takrat najbolj pronicljivi kritik Venó Taufer zapisal preroško trditev, da se je na »odrskih deskah« ljubljanskih Križank zgodila »smrt literarnega gledališča« (Taufer, *Odrom ob rob* 14).

Toda takoj po teh dveh performativnih ekskurzijah je Jovanović izvedel radikalen metaliterarni, metagledališki in metaumetniški diskurz: v igri *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* je pokazal neuspeh temeljnih postavk »avantgardnega gledališča šestdesetih let. Izpostavil je poudarek na procesu, in ne rezultatu, silovito povezovanje (mešanje) izvajalcev in publike, opustitev jezika teksta in njegovo zamenjavo z jezikom telesa in melodičnih, onomatopoetskih zvokov« ter »z napovedovalsko imaginacijo prikazal razvoj avantgardnega gledališča šestdesetih let, slepo ulico utopičnega iskanja skupnosti, bližine in enosti« (Klaić 126). To je bila »svojevrsna rekapitulacija dotedanjih izkušenj s književnostjo in teatrom« (Inkret, »Drama in teater« 404), samoobračunavanje s temeljnimi postavkami osvobojenega, neoavantgardističnega, artaudovskega in schechnerjevskega gledališča, ki ga je izpeljal tudi s pomočjo metadramskega okvirja in umetnosti različnih postopkov izpeljave igre v igri. Poglejmo si te dramske strategije na dveh primerih, navedenih po prvi objavi igre v reviji *Sodobnost*:

DULAR (čedalje bolj je vznemirjen): Nevarno je, doktor! Ustavite ga. Ta diletant se igra z ognjem. (Nenadoma se Dular požene v sredo skupine in v očitnem transu ekstatično zapoje skrivnostno pesem.)

Palas aron ozinomas

Baske bano tudan donas

Geheamel cla orIay

berec he pantaras tay.

(Učinek besedila in napeva je fantastičen. Del igravcev pri priči okameni in se takoj priključi Dularjevemu petju. Bliskovito se oblikujeta dve skupini. Ena pod vodstvom Dularja, druga pod vodstvom Palčiča. Eni pojejo, drugi čivkajo. Tekmovanje za zmago je zagrizeno, strastno, toda kratko. Čedalje več igravcev se pridružuje Dularju. Končno vsi pojejo skrivnostno, srhljivo, čarovniško melodijo. Vsi, razen Palčiča, ki še vedno čivka. Končno tudi on popusti, omaga. Predirljiv električni zvok preide v forte, nato ugasne.)

PALČIČ (poražen, v onemoglem besu sika skozi zobe): Kurba. Prekleta kurba.

(Vse je za trenutek tiho, nato zaslišimo krike obupa in bolečine. 'Na sceno privedlja Kurjač, pred seboj peha nemočnega Levstika. Ukrotil ga je natančno tako kot Vratar.)

KURJAC (nevaren imbecil. Njegov debilni smeh je nekaj posebnega):

Glejte, kaj sem našel. Prinesel sem ga pokazat, preden ga potolčem.

(Inšpektor tuli, Kurjač se reži.)

KRIŽNIK: Protestiram. Odločno protestiram. DULAR (obzirno): Hektor, prosim te, da mi razložiš, kaj imata z gospodom inšpektorjem. Kaj ti je storil, da tako kruto ravnaš z njim?

(Jovanović, Igrajte tumor v glavi 878)

DULAR: Še, še, še daljši, veži zdaj prvi, drugi, zadnji, gremo, še, še, dobro ... Naraščaš počasi, ne, nezaključena intonacija vokala... da, da, da!

IDA: P-a . . .daaaaaaaaa-m, P-a . . .aaaaaaaa-m.

DULAR: Pazi eno stvar: Tam je konec, konec, kratek, skromen izbris, ni časa, ni ostanka, m je prekinitev, tema, kratek, čim krajši polglasnik, ugasneš, razležeš se: m!

IDA: P-a . . .daaaaaaaaa-m, P-a . . .aaaaaaaa-m.

DULAR: Okej. Fino. Bravo. Padi zdaj!

IDA: P-a . . .aaaaaaaaaaaaam!

(Ida pade. Takrat počí puška. Zelo močno. Eden od igravcev se zruši na zemljo mrtev. Vsi ostrmijo, obstanejo. Prileti Palčič in reče: »Nekdo je zgoraj.« Vsi brez diha pogledajo gor.)

KNEZ: (nekje v vrvišču OFF): Tukaj Knez. Me slišite? Prišel je čas maščevanja. Prišla je ura obračuna! Vse vas bom pobil! Vse! Počasi, ne naenkrat. Tako, da boste trpeli. Hočem, da bi trpeli. (Smeje se. Kot kakšen fantom.) Kdo bo naslednji na vrsti? Kdo hoče za njim? A?

(Takrat izbruhne vsesplošna panika. Igravci in ostali pomagajo med klici »Rešimo otroke! Otroke stran! Otroke na varno!« itn., spravite otroke v vozičke. Vratar in Kurjač urno odpeljeta otroke ven.)

KNEZ: Na muhi vas imam. Vse! Lahko si izberem, kogar hočem. Je kakšen prostovoljec? Dajmo. Naj se javi! Le pogum.

(Puška še enkrat počí, igravka se zgrudi na tla. Koščak plane k truplu in zajoka. Vsi se stiskajo k stenam, padajo, se prekopicujejo, iščejo zavetje, se pokrivajo z rekviziti, lezejo pod praktikable, itd. Sredi najhujše panike se nenavadno jasno zasliši Dularjeva pesem. Skrivnostni zlogi pomenijo nesrečnikom na odru edino možnost otresti se nadloge, strahu in nevarnosti. Vsi povzamejo in pojejo zanosno, z vero in upanjem, kot urok, kot obrambo, kot poskus »začarati« hudodelca v vrvišču.)

Bagati lace bachabe

Lamac cahi achababe

Karreljos

Lamac lamec Bachalvas

Cabahagv Sabalyos

Barvolas

Lagoz atha Cabvolas

Samahac et Famiolas

Harrahva

(Knez se smeje. Satansko. Prezirljivo. Puška še enkrat počí. Še en igralec pade mrtev.)

(Jovanović, Igrajte tumor v glavi 887–88)

Odlomka razkrivata dve dramski strategiji gledališča v gledališču in igre v igri, ki v svoji metagledališkosti kažeta na meje in prestopanja meja dramatike in gledališča onstran aristotelovskega gledališča, hkrati pa seveda tudi onstran neoavantgardističnih gledaliških praks ritualnega gledališča in performativnega obrata. Jovanović v igri izpelje generacijsko samokritiko, ki ga je od antidrame pripeljala k ponovnemu odkrivanju »posameznika kot enkratnega mikrokozmosa, ki ga je vredno raziskovati znotraj dramskega načina« (Klaić 128). S tem pokaže simptome krize dramskega avtorja in

predstavljanja, hkrati pa tudi krizo, v katero so se ujeli neoavantgardistično gledališče in uprizoritvene prakse po performativnem obratu.

V prvem citiranem prizoru obrednega gledališča, ki ga izvaja Grotowski-Dular, gre za radikalno gledališče v gledališču, v katerem sta »fiktivno prizorišče in odrski prostor navidez identična, saj se na gledališkem odru pojavi še eno fiktivno gledališče, ki pripravlja ali tudi odigra svojo predstavo« (Kralj, »Drama in prostor« 78). Jovanović uporabi posebno parafrazo Shakespearove *mišlovke* iz Hamleta, le da se v mišlovko ne ujameta Hamletov stric in mati, ampak protagonisti igre sami. Priča smo temu, kar Lado Kralj ob *Hamletu*, *Šest oseb išče avtorja* in *Igrajte tumor v glavi* opiše kot »'Teater v teatru', ki vzpostavlja dramski svet, ki je na poseben način artificialen, svoje učinke dosega z multipliciranimi zrcalnimi odbleski realnosti« (prav tam 78).

Teater v teatru je pri Jovanoviću drugačen od Cankarjevega in Grumovega. Tako kot Cankar bodisi ustvarja metateatske pripovedi o neverjetnih dogodkih, ki so se zgodili, o njih pa pripovedujejo protagonisti, bodisi proizvaja performativna dejanja gledališča v gledališču, v katerem protagonisti in antagonisti izvajajo s strani Petra različne, nadvse čudne in groteskne rituale. Hkrati pa Jovanović tako kot Grum uvede novo obliko pisave, ki raziskuje nihanje med besedilnostjo in performativnostjo. Toda hkrati proizvede nekaj zelo posebnega: heterogenost dialogov kot *ready-made* kolažev (na to sicer opozarja že Kralj pri Grumu, v *Dogodku v mestu Gogi*), dinamičnih monoloških struktur, ki variirajo od naturalističnega dialoga z verističnimi dokumentarističnimi prvini do poetičnih in esejistično teoretskih ekskurzov v teorijo uprizarjanja. S pomočjo igre v igri se Jovanović dobesedno vpisuje v čas od začetne krize socializma, palestinske krize, neuvršenih in Golde Meir, OZN do modernističnega slovenskega filma in boemstva v inkarnaciji Boštjana Hladnika, avtorja istega leta posnetega filma *Maškarada*, primera igre v igri v filmu oziroma filma v filmu.

Jovanović tematizira »gledališče, katerega problematika je osredotočena na gledališče, ki potemtakem 'govori' o samem sebi, se samopredstavlja« (Pavis, *Gledališki slovar* 439). Skozi neklasično dramsko formo izrecno izpostavlja konkretne okoliščine gledališke produkcije in hkrati komentira lastno fiktivnost. S tem ves čas vztrajno gradi in hkrati zanika realistično iluzijo, izpostavlja pretvarjanje gledališča, da je reprezentacija življenja. Metagledališkost je tako pri Jovanoviću prisotna že na ravni besedila kot metadrama, toda ta metadrama je hkrati tudi dramski esej o gledaliških elementih. V igri *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*, ironično podnaslovljeni »In memoriam pobijavca ščurkov«, Jovanović, ki je hkrati radikaliziral dramsko pisavo in režijsko reteatralizacijo, izpostavlja dejstvo, da je gledališče prvobitna igra, ki »ni 'običajno' ali 'pravo' življenje. Prej je izstopanje iz njega v začasno sfero dejavnosti z lastno naravnostjo« (Huizinga 18). Dramatikova samorefleksija in samoironija opozarjata, da je gledališče vedno že metagledališko. Napeljuje na misel, da sta metagledališkost in igra v igri izvorna načina gledališke prezence.

Pri Jovanoviću pa je na delu še ena oblika metagledališkosti: proizvodjanje kratkih stikov med realnostjo in fikcijo s tehniko, ki bi jo lahko poimenovali *vdor realnega*. Jovanović kaže na to (kar je uporabljal že pri novodobnem ritualu Pupilije Ferkeverk), da tako kot vsa kultura tudi gledališče izvira v igri in skozi igro, kot je poudaril že Johan Huizinga (23). V dialogu s Huizingom se Jovanović v *Igrajte tumor v glavi* med drugim približa tudi eni temeljnih značilnosti neizprosne atiške komedije, ki je s pridom uporabljala metagledališke postopke za doseganje subverzivnih učinkov. Kajti – tako kot za nadrealiste (spomnimo se, da je Jovanović režiral in adaptiral novo dramo Vitracovega *Viktorja ali otroci na oblasti*) – je tudi za Jovanovića gledališče filozofija, toda ne kot nekaj abstraktnega, ampak filozofija življenja, ki to življenje spreminja: življenjski način in misel, »norost«, ki se upira svetu takemu, kot je, kajti resnično je velikokrat zgolj »navadno«, »običajno«, zato je potrebno (v smislu Marxa) svet spremeniti, hkrati pa (v smislu Rimbauda) spremeniti tudi življenje. Jovanovićeve igra v igri je tako (podobno kot pri njegovih vzornikih nadrealistih) političen in hkrati poetološki upor, ki zanika samoumevnosti.

## 5 Ko gledališče sreča resničnostni šov: *Hodnik* Matjaža Zupančiča

Igro v igri, toda tokrat v obnebjju nove medijske kulture vseprisotnosti spektakla, znotraj slovenske dramatike novega tisočletja, na inovativen način, ki metagledališkost poveže z metamedijskostjo, razvije Matjaž Zupančič v eni svojih najbolj (post) dramskih in mediatiziranih iger *Hodnik* (2003). S pomočjo simulakra oblike klasične drame tematizira in problematizira fenomen TV-resničnostnih šovov. Ivan Majjić v eseju »*Big Brother* – od simulacije proti sodobnemu mitu (ob branju/gledanju drame *Hodnik* Matjaža Zupančiča)« ponazori posebnost te igre z naslednjimi besedami:

To je igra, ki (z uporabo podobnosti z resničnostnim šovom *Big Brother*) postavi samo sebe ne zgolj znotraj literarno-estetskega polja, ampak tudi skozi komentar in delovanje znotraj konteksta sodobne (medijske) situacije. [...] Zaradi tega je branje in po tem tudi gledanje te drame od samega začetka klic k temu, da zavzamemo različne bralske in gledalske vloge (Majjić 150).

Zupančič za svoj metagledališki in medmedijski dramski esej uporabi gledališki medij kot zaodreje resničnostnih šovov. Ne zanima ga medijska realnost, ampak »realen« prostor zaodreja te medijske realnosti, prostor oziroma hodnik, v katerega se pred hiperprisotnostjo in hipernadzorom kamere, ki snema vsako podrobnost resničnosti, zatečejo protagonisti *Big Brother*ja. Tako izpostavi posebno medijsko nasilje, ki je vpisano v našo civilizacijo »humanitarne impotence« (Gómez-Peña).

Zupančič se pri tem zaveda, da gledališče igra igro, v kateri je že zdavnaj postalo posnemanje mediatiziranih diskurzov. Okus današnjega občinstva v največji meri oblikuje TV, ki je postala nekakšen model ali telos drame in gledališča. V času, ko kapitala ne zanima več ekonomija predstave v živo, je metagledališkost postala metamedijskost. Ker se zaveda, da naš koncept bližine in intimnosti izhajata iz obnebjja televizije, Zupančič izrablja ta koncept in simbolno nadmoč televizije kot medija, ki uživa večjo kulturno prisotnost, prestiž in moč kot gledališče. Tako ustvarja svojevrstno igro v igri, ki je igra v igri dveh različnih medijev, gledališča in televizije, TV-drame in drame. Vse to z namenom, da bi gledalce s pomočjo prevare gledališča, ki uprizarja oziroma igra/simulira situacijo televizijske prezenca in intimnosti, »zintrigiral in jih postbrechtovsko spravil v budno stanje razmisleka o manipulaciji televizije in njenega 'elektronskega', ki se izdaja za resničnost, ki je resničnejša od resničnosti gledališča tukaj in zdaj« (Toporišič, »Strategije« 59).

Poglejmo si kot primer uvodni govor Maxa (vodje korporacije, ki snema resničnostni šov):

Tukaj, kjer zdaj stojimo, je hodnik. To je pa vrhunec. Hodnik je moj izum. Moj dodatek k tej zajebani igri. Hodnik pripada samo vam. Tukaj ni kamer. Genialno, kaj? Tega niste pričakovali. To nam bo olajšalo življenje, ste pomislili. Ko bo pretežko, se bomo umaknili na hodnik, si mislite. Ampak to ne bo za vas nobena odrešitev. Prekleli boste ta hodnik. Kajti hodnik vas bo provociral. Da bi se skrivali. Da bi se pretvarjali. Da bi igrali dvojno igro. In če boste nasedli, je z vami konec. To je moj domislek, moj genialen domislek. Njegove globine ne razumete, mater vam, ampak nekoč jo boste (Zupančič, *Hodnik* 21).

Zupančič bralcu (in posledično gledalcu) s pomočjo posebne dekonstrukcijske igre v igri že takoj spodmakne tla pod nogami. Ves čas se sprašujemo, ali je to, kar si bralec predstavlja v dramskem prostoru, gledalec pa vidi na odru, reprezentacija resničnosti, ali pa gre zgolj še za eno medijsko manipulacijo, ki si jo privoščijo dramatik in režiser?<sup>11</sup> Ali, kot to dilemo izvrstno izpostavi Irena Strnad:

Kar se igranja tiče, so igralci v tej drami postavljeni pred zanimiv izziv. Igrajo namreč, da ne igrajo oziroma da so bolj resnični, nezlagani, nezaigrani kot v resničnostnem šovu, za katerega je vsem jasno, da v njem igrajo neko idealizirano predstavo samega sebe, ki naj bi jim prinesla točke za zmago in s tem dobiček. Torej igrajo ljudi, ki sicer pred kamerami igrajo, da ne igrajo, čeprav to dejansko počnejo. Lahko rečemo, da gre za neko pervertirano obliko igre v igri ali celo metadramo, saj drama posredno in neposredno prikazuje žanr, ki se na televiziji in v javnosti predstavlja kot realen, a je v bistvu igran (Strnad 484).

Igra v igri tako pri Zupančiču postane del medmedijskosti, prepletanja gledališča in televizije, vdor realnega: »[V]dor tujega dela v tekst povzroči, da osnovni prostor teksta dojamemo kot realnega, čeprav je ta še vedno istoveten z umetniško stvarnostjo« (Orel, »Igra v igri kot intertekstualni« 114).

---

11 V primeru krstne izvedbe *Hodnika* v ljubljanski Drami leta 2004 je bil tako dramatik kot režiser prav Matjaž Zupančič.



## 6 Sklep

Vsem obravnavanim primerom in oblikam gledališča v gledališču, ki jih utelešajo, je skupno, da se orisana resničnost zdi teatralizirana in da se življenje kaže kot gledališče. Hkrati pa je, kot to izpostavi Anne Ubersfeld, »ena od gledaliških prvin ločena od drugih in se kaže kot predmet pogleda gledalcev, umeščenih na odru«, ko so »na odru hkrati tisti, ki gledajo, in tisti, ki so gledani« (nav. po Pavis, *Gledališki slovar* 247). To povzroči, da se meja med realnostjo in fikcijo, gledališčem in izvengledališko realnostjo zabriše in problematizira oziroma tematizira. Drama in gledališče kot da se (tako kot paradigmaticni primer Pirandella in njegovih *Šest oseb išče avtorja*) ne bi hotela več ukvarjati samo z dramskim prikazovanjem realnosti, ampak bi hotela ustvarjalni proces pisanja in uprizarjanja vključiti v komunikacijski proces recepcije, bodisi branja bodisi gledanja dramskega besedila ali gledališke predstave. Branje in gledanje se tako spreminja v metakritično držo do (ne več) drame, gledališča in družbe.

Obravnavani primeri iz slovenske dramatike so pokazali, da se igra v igri vsakič posebej realizira na poseben način. Lahko, tako kot pri Cankarju, poteka bodisi kot metateatrska pripoved o neverjetnem dogodku, ki se je zgodil v dolini šentflorjanski in o katerem z vsem veseljem do dramatiziranega v dramatizirani malomestni družbi pripoveduje Zlodej kot o pohujšljivem in nadvse zapeljivem grehu; bodisi kot performativno dejanje gledališča v gledališču, v katerem *Šentflorjanci* izvajajo s strani Petra in Jacinte natančno domišljeni ritual obdarjevanja kot posebne oblike žrtvene daritve in poljubljanja. Lahko poteka, tako kot pri Jovanoviću, kot različne oblike zavestnega načina ukvarjanja z gledališčem v njegovem točno določenem stadiju, po performativnem obratu in v krizi samoupravnega socialističnega sistema. Ali pa, tako kot pri Zupančiču v *Hodniku*, gledamo gledališke igralce, ki igrajo sodelujoče (lahko jih seveda pogojno označimo za igralce) v resničnostnem šovu in metateatrsko pripovedujejo o tem, kaj se dogaja v njihovi resničnostni igri. Gledalci pa hkrati gledajo to, kar se dogaja v zaodrju resničnostnega šova, za katerega ves čas hkrati vedo, da je oder gledališča.

Cankar s tehniko vnovične teatralizacije v prizorih igre pokaže, kako umetnost in življenje postaneta neločljiva in včasih celo zamenljiva. S tem izpostavi paradoks odnosa med umetniško in zunajumetniško stvarnostjo, ki ga Slavko Grum v *Dogodku v mestu Gogi* samo še zaostri, njegovi liki uprizarjajo nekoga drugega, da bi lahko sploh uprizorili same sebe. Hkrati pa vzpostavi pisavo, ki je nekje med besedilnostjo in performativno pisavo. Jovanović na podoben način kot Grum uvede novo obliko pisave, ki raziskuje nihanje med besedilnostjo in performativnostjo, hkrati pa izpelje novo taktiko teatra v teatru: heterogenost dialogov kot *ready-made* kolažev. Zupančiča

pa zanima gledališče, ki igra igro, v kateri se zaveda, da je že zdavnaj postalo posnemanje mediatiziranih diskurzov. Bralce in gledalce v dobi družbe spektakla s pomočjo posebne dekonstruktivne igre v igri postavi pred dilemo: ali je to, kar beremo ali gledamo, reprezentacija resničnosti? Ali pa gre zgolj še za eno medijsko manipulacijo, ki si jo je privoščil dramski avtor?

Metagledališkost pri vseh avtorjih, najkasneje pri Zupančiču, nekoliko prej pri Jovanoviću, pred njima pa tudi že pri Cankarju in Grumu, kot izpostavljanje fiktivnosti gledališke situacije opozarja na fiktivnost družbene realnosti same. Pri tem uporablja tehniko pomnoževanja ali podvojitve fiktivnih realnosti (gledališče v gledališču) ali pa prikaže realne situacije znotraj fikcije tako, da izpostavijo teatralnost teh realnih situacij s pomočjo igre v igri. Primeri, ki smo jih analizirali, razkrivajo različne dramske strategije gledališča v gledališču in igre v igri, ki v svoji metagledališkosti kažejo onstran aristotelovskega gledališča, pri Jovanoviću in Zupančiču pa hkrati tudi že onstran neoavantgardističnih gledaliških iskanj, onstran krize dramskega avtorja in onstran scenocentrizma (Pavis).

# IV

## Cankarjevi *Hlapci* v odrskih utelešenjih in teoretskih dispozitivih XX. stoletja





## 0 Uvod v panoramski pogled

Več kot stoletje nas loči od prve, posthumne uprizoritve Cankarjevih *Hlapcev*, verjetno najbolj citiranega in parafraziranega, hkrati pa tudi najbolj politično izpostavljenega in s strani politikov zvulgariziranega Cankarjevega dela, ki je na krstno izvedbo (najprej v Trstu, potem Zagrebu in končno še v Ljubljani) čakalo kar devet let. Ta leta so izziv, ki omogoča panoramski in hkrati natančnejši pogled na teoretična in kreativna ukvarjanja s to mogoče najbolj politično Cankarjevo dramo.

Za vodilo si bomo vzeli naslov slovite knjige Dušana Pirjevca *Hlapci, heroji, ljudje* iz prelomnega leta 1968, da bi sledili, kako branja *Hlapcev* bodisi zanikajo bodisi vzpostavljajo literaturo kot avtonomni moment resnice. Hkrati pa bomo pokazali transformacije Cankarjeve misli v interpretacijah ter reinterpretacijah na papirju in odru. Čeprav nas bodo v prvi vrsti zanimala odrska utelešenja tega kanoniziranega dela, se bomo zavestno lotili še precej neraziskanih možnih vzvratnih vplivov interpretov Cankarjeve igre na njene uprizoritve.

Tako kot je pot do adekvatnih uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev* zamotana, nam številne razprave Vladimirja Kralja, Antona Slodnjaka, Janka Kosa, Dušana Pirjevca, Tarasa Kermaunerja, Tineta Hribarja, Primoža Kozaka, Lada Kralja, Slavoj Žižka, Marka Slodnjaka, Jožeta Pogačnika, Denisa Poniža in drugih razpirajo nove in nove literarne tipologije in interpretacije. Te nas lahko pripeljejo do specifik gledaliških utelešenj, ideografskih kreativnih procesov, ter nas nagradijo z uvidi v množstvo detajlov, ki proizvajajo nove in nove pomene.

S pomočjo interpretov Cankarja v knjigah in revijah, hkrati pa tudi na odrih slovenskih gledališč (od Skrbinška, Šesta, Jana, Koruna, Jovanovića do Horvata, Bergerja in Pipana), lahko tako odkrivamo nekaj novih dimenzij tega klasičnega teksta. Pri tem bomo izhajali iz misli, ki jo v pogovoru z Ano Jurc za MMC RTV Slovenija natančno in lucidno postavi Janez Pipan, za zdaj zadnji odmevni interpret in režijski bralec Cankarjevih *Hlapcev*:

Izvornega teksta seveda ni: obstajajo samo interpretirana, brana besedila. To vemo že dolgo. Če se človek obremeni s temi vprašanji, to lahko pelje v katastrofo. Na splošno se mi zdi bistveno bolje izhajati iz primarnega gradiva, potem pa premisliti tudi vse interpretacije, vsa branja, ki so že bila opravljena. V primeru Cankarjevih *Hlapcev* se mi je že na začetku pokazala velika razlika med tem, kaj ta drama je, in tem, kako so jo interpretirali, pa čeprav so številne interpretacije danes enako kanonične kot drama sama. Morda so še pomembnejše in nosijo še večjo težo, ker pričajo o tem, kako kompleksno delo je Cankar dobesedno izlil na papir. *Hlapci* so že sto let predmet razprav tako v filozofskih seminarjih kot v komparativističnih predavalnicah, v spomin pa so

se zapisale tudi nekatere epohalne odrske uprizoritve te drame. Vsak od teh prostorov dramo razume na popolnoma drugačen način in jo drugače polaga na tloris vsakokratne aktualnosti. (Jurc, nepaginirano)

*Hlapce* so res razumeli na včasih diametralno nasprotne načine. V knjigah, revijah, debatah in na odrih gledališč. Ob izidu so jih razumeli kot politično satiro (o tem piše npr. Dušan Moravec v opombah k Cankarjevemu *Zbranemu delu* leta 1969). V času socialističnega realizma po drugi svetovni vojni, nekaj desetletij po Cankarjevi smrti, so Boris Zihlerl, Matej Bor in Josip Vidmar v skladu z ideologijo in doktrino tistega časa prenesli težišče na problematiko Jermanove osebnosti. Njegov umik v petem dejanju, izstop iz političnega boja, se jim je v luči ortodoksnega marksizma zdel več kot neutemeljen in nezadosten. Prevladalo je prepričanje, da so *Hlapci* drama, ki ima štiri »dobra« in ponesrečeno zadnje, peto dejanje.

# 1 Kos in Pirjevec o *Hlapcih*

Proti koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja je Janko Kos (prvič leta 1968 v eseju-razpravi »Cankarjev Jerman in problem nekonformizma« v reviji *Sodobnost*) zavrnil njihove takrat prevladujoče teze, da je drama dvodelna. Jermanov preobrat pa je utemeljeval kot logično posledico egocentričnosti in narcističnosti junakove osebnosti, ustrezne za reprezentiranje nekonformizma, ki se v evropski kulturi kaže predvsem kot posameznikov upor proti oblasti.

Toda že istega leta se je dinamika diametralno nasprotnih interpretacij *Hlapcev* nadaljevala: Dušan Pirjevec je v knjigi *Hlapci, heroji, ljudje* (1968) zavrnil Kosovo tezo o nekonformizmu, svojo interpretacijo pa naslonil na Heideggerjevo bitnozgodovinsko metodo. Jermanov zlom je prikazal kot zlom novoveške subjektivitete, njegova akcija v imenu bistva pa se je po Pirjevčevi interpretaciji razkrila kot samouničujoča. Prav zlom Jermana kot novodobnega subjekta moderne je odprl možnost dopuščanja biti onstran volje do moči in relevantnosti dvojice »heroji-hlapci«. Pri tem je, kar je zelo povedno in priča o izjemno tesni povezanosti teoretiziranja, zgodovinjena in interpretacij Cankarjevih *Hlapcev* s sočasnimi uprizoritvenimi koncepti, Pirjevec opozoril, da piše o *Hlapcih* tudi zaradi izjemnih uprizoritev: »Neposredna pobuda za pričujoči spis o Cankarjevih HLAPCIH prihaja predvsem iz tiste aktivnosti, s katero je ta drama zaživela v naši zavesti zaradi svojih uprizoritev v gledališki sezoni, ki je bila posvečena stoletnici slovenskega gledališča« (Pirjevec 5).

Pri tem ima seveda v mislih uprizoritvi, ki sta premiero doživeli v razmiku manj kot dveh tednov: tisto Slavka Jana v ljubljanski Drami 7. oktobra 1967 in pa tisto Mileta Koruna v SLG Celje 20. oktobra 1967. Gre za posebni repertoarni dogodek, ki se je ponovil leta 1980 prav tako s skorajda sočasnima premierama spet dveh vodilnih režiserjev, Mileta Koruna in Dušana Jovanovića leta 1980 v ljubljanski Drami in Mestnem gledališču ljubljanskem. Če je šlo leta 1967 za vzporednost realistične in modernistične režijske poetike, je šlo leta 1980 za radikalnejši, modernistični režiji, ki uprizoritve ne razumeta več kot prevajanje literarne govornice v odrsko, ampak kot samostojno entiteto, ki se lahko in se hoče odmakniti od literarne predloge, jo s tem komentira. Na to dejstvo je takrat v *Sodobnosti* opozoril Janko Kos: »Oba sta se odmaknila od avtentičnega Cankarjevega besedila, pa ne samo z običajnimi režijskimi črtami, ampak že kar s posegi, ki bolj ali manj spreminjajo njegovo notranjo sestavo« (Kos, »Ljubljanska dramaturgija« 113). Kakorkoli že, oba primera kažeta na poseben tip recepcije Cankarjeve dramatike, še posebno *Hlapcev*, na vztrajni »interkanibalizem« (če uporabim slikovit pojem Patricea Pavisa) med prakso in teorijo, gledališčem in refleksijo.

V nizu (re)interpretacij *Hlapcev* je treba v sedemdesetih letih omeniti Jožeta Pogáčnika, ki je leta 1977 v razpravi »Nasprotje v enotnosti (Jerman in Kalandar)« razlagal Jermana s pojmom razumnika kot samostojnega semantičnega polja, ki je s Kantom, Schillerjem, Herderjem in Heglom postal eno najpomembnejših kulturnotvornih gibal evropske civilizacije. Jerman je v njegovi interpretaciji nosilec humanistične akcije. Namen njegovega poučevanja pa je prepoznanje avtonomije duha, svobode, humanitete.



## 2 Kermauner in Žižek

Taras Kermauner (1979) je znova izpostavil dvodelnost *Hlapcev*. V Jermanu je videl upornika, ki se svoji vlogi odpove, ko ugotovi, da je le prehodna. Hkrati je poudaril, da je Jerman kaznovan, ker je junaka zgolj igral, v resnici pa to ni bil. Primož Kozak v svojem temeljnem delu *Temeljni konflikti Cankarjevih dram* (1980) ni pristal na dvo-delnost *Hlapcev*, Jermanov problem se mu je kazal kot predrtje osnovnejšega zakona sveta, ki zagotavlja obstoj in življenje, to je potrebe po kruhu. Z nastopanjem zoper obstoj naj bi pospešil materino smrt. Zavest o krivdi, ki da je Jermana prignala na rob samomora, naj bi bila točka poenotenja *Hlapcev*.

Slavoj Žižek, h kateremu se bomo podrobneje še vrnili, je *Hlapce* leta 1987 primerjal s Prešernovim *Krstom pri Savici* in razumel Črtomirov pristanek na krst kot dejanje popolne in dokončne resignacije. Kljub dvojnosti subjekta, tako Jermanovi kot Črtomirovi razlomljenosti, naj bi bil Črtomir, ki je po Žižkovem medbesedilnem manevru prispel v *Hlapce*, zgolj in samo Župnik, človek, ki se sklicuje le na zunanje in priznava le oblast in moč.

Naslednjo zanimivo in gledališko kreativno interpretacijo je leta 1980 v gledališkem listu za Jovanovičeve *Hlapce* zapisal dramaturg predstave Marko Slodnjak: »Ni očitek, da so Cankarjevi *Hlapci* v drugačnih zgodovinskih trenutkih pomenili nekaj drugega, ni očitek, da so bili uporabljeni, kot so bili, ni očitek, da jih nosimo v zavesti kot nekaj posvečenega – očitati bi si lahko samo, ko ne bi z ustvarjalnim pogumom spregovorili o možnosti Jermanove sedanjosti« (Slodnjak).

S tem je z dramaturško intervencijo opozoril na osnovne teze Dušana Pirjevca v delu *Hlapci, heroji, ljudje*, ki je izšlo leta 1968, ob petdeseti obletnici Cankarjeve smrti in je bilo leta 1980 še vedno zelo aktualno. Na Pirjevčevo vprašanje, ali težave, ki jih imamo s Cankarjem, izvirajo iz tega, da ne znamo ustrezno brati njegovega opusa, ali iz tega, da je njegov opus že presežen, do kraja prebran. Povedna je npr. trditev, ki jo izpostavlja Pirjavec, da smo iz naroda hlapcev že prišli v narod junakov. Mar to pomeni, da nam *Hlapci* govorijo le še o naši mučni in neslavni preteklosti? Tako Slodnjak kot Pirjavec pa se brez dvoma strinjata, da je jasno vsaj to, da *Hlapci* vendarle spet lahko postanejo aktualni. Da je bistveno spregovoriti o sedanjosti *Hlapcev*. Po Pirjevcu le v primeru, »če se da tako ali drugače, v tej ali drugi razsežnosti ovreči misel o zgodovinski preobrazbi hlapcev v heroje« (Pirjavec 6).

Pri drugih interpretih, ki so sledili, si sledijo in si bodo sledili tudi v prihodnosti, so *Hlapci* aktualni na drugačne načine. Nekateri so upravičeni in kreativni, drugi ne. O tem odločajo gledalci in bralci. In pa novi interpreti. Ki vedno znova pokažejo, da

so Cankarjevi *Hlapci* bili in ostajajo najradikalnejši prikaz stanja slovenskega naroda, ki sto let po nastanku drame ostaja pravzaprav identičen.

Če hoče Jerman po Pirjevcu ljudem »odvezati roke in pamet, napraviti jih svobodne pa pomeni privedi ljudi nazaj k njihovemu bistvu in hkrati bistvo privedi nazaj k ljudem«, je njegova akcija spet za Pirjevca, ob njem pa tudi za številne interprete na odru od osemdesetih let prejšnjega stoletja do danes, »humanistična revolucija« (prav tam 40). Prav zanimivo in povedno je dejstvo, da se večina uprizoritev vedno znova vrača k tej Pirjevčevi misli: »Človek, ustvarjen-po-božji-podobi, je tukaj temelj, na katerega je položena Jermanova akcija, ki hoče pripeljati ljudi nazaj k njihovemu bistvu, kar pomeni, da jih hoče napraviti za historične subjekte« (prav tam).

Tako se vedno znova vračamo k Pirjevčevi misli, da je vprašanje o hlapcih vprašanje slovenskega naroda. Še vedno je aktualno njegovo spraševanje v perspektivi danes že nekoliko na stranski tir postavljene Heideggerjeve filozofije: kaj se dogaja s slovenskim narodnim vprašanjem, ko se razkrije razlika med bistvom in bitjo, ki je obenem razlika med močjo in bitjo? In pa iz paradoksa: »Slovenski narod se je ohranil tako, da je 'hlapčeval'« (prav tam 88).

### 3 Kozak in temeljni konflikt Cankarjevih dram

Primož Kozak je v uvodu v zelo vplivno knjigo *Temeljni konflikt Cankarjevih dram*, ki je nastala na podlagi njegovega doktorata, zapisal, da je Cankarjeva dramatika »v vsaki novi zgodovinski situaciji pomenila – in še pomeni – preskusni kamen nazorskih, političnih in estetskih aspektov, križišče – in bojišče – za vsako obdobje reprezentativnih duhovnih in družbenih trendov.« In nadaljeval:

Trditi smemo, da njen vsebinski pomen, s tem pa že kar njen obseg raste vzporedno z zgodovinskim dogajanjem in da so začetne, sorazmerno skromne ideološke in formalno estetske kategorije vse do danes v skladu z zgodovinsko skušnjo slovenskega prostora razraščale v vse bolj splošne in hkrati vse bolj temeljne analitične osvetlitve, ki pričajo, da je Cankarjev dramski opus bil in ostaja integralen del našega intelektualnega profila (Kozak 5).

Na to opozarja tudi Mile Korun, najbrž najbolj vnet in zavzet, tudi prodoren interpret Cankarja in *Hlapcev* v slovenskem prostoru. V režijskih zapiskih ob pripravi slovite uprizoritve iz leta 1980 opozori (samega sebe kot režiserja in seveda potem bralce izvrstne knjige *Režiser in Cankar*) na serijo vprašanj, ki jih odpirajo *Hlapci*:

Provincialno. Farško. Ves folk je zapit. Tudi ženske. Ali se nekje dva onegavita?

Izhod iz tega je revolucija. Drugačen, poseben način življenja. Drugačno gledanje. In Jerman je pravzaprav kljub vsemu vendarle revolucionar. Kako naj mu rečem drugače? Mesija?

Kaj pa današnji anarhisti?

Kakor da sta samo dve poti, ena vodi naravnost v bebavo, vase zagledano potrošništvo, alienacijo, druga pa v nekakšno spremembo, prevrat (Korun 145).

In naprej razmišlja o poziciji intelektualca v sodobnem svetu ob pogovoru z Ladom Kraljem, takratnim direktorjem ljubljanske Drame:

Pogovor z Ladotom. V Drami. Jermanova pozicija: zavest intelektualca, da ima pravico učiti oblast, kako naj vlada, čeprav sam nima nobenih političnih izkušenj. Leto 1968: vesela množica izniči osamljenega intelektualca. Jerman ni pozitivna figura, danes je odpihnjena. Sindrom, ki odмира. Župnik: današnja partija, ki snubi intelektualce.

Razumevajoči bog potrošništva. Oblast je vedno štabna (prav tam 147).

Okrogla miza dramaturške grupe. Nastopajo Rupel, Kermauner, Kos, Bregant, Kozak, Štih. In Kralj in jaz. [...] Razprave so res zelo zanimive. Osvečitve so silno različne. Raznorodne. Tehtne. / Premišljene. Včasih pa le več povedo o tistem, ki jih govori, kot o tem, kar govori. Nihče ne more iz svoje kože. Obilo gradiva za razmišljanje. In odločanje pri režiji. Vendar bo treba stvari najprej urediti in uskladiti, morda tudi prirediti. (prav tam 148)

Leta 1990, na samem prehodu iz poznega socializma v postsocializem, ob svoji novi uprizoritvi v Celju doda:

HLAPCI 1990

PREHOD SUBJEKTA V INDIVIDUUM [...] prikazati temeljne reference filozofske in sociološke analize našega sveta in časa. Seveda z obilno pomočjo Baudrillardovega intervjuja Subjekt in njegov dvojnik, ki je izšel v Novi reviji, pa Hribarjevih razprav o svetem v isti reviji, ki so me navdušile in prevzele (prav tam 180).

[N]esramno odkrit teater. / teater, ki misli (prav tam 181).

Prav ta badioujevska sintagma, ki jo uporabi Korun, ne da bi se zares skliceval na Badiouja in njegovo inestetiko, je zelo povedna in kaže na dejstvo, da Cankarjevi *Hlapci* proizvajajo vedno nove interpretacije, ki jih vedno znova goreče zagovarjajo njihovi zagovorniki, njihovi oporečniki pa jim oporekajo.

## 4 Žižek: Črtomir in Jerman

Zelo zanimiva in povedna je Žižkova interpretacija Cankarja in *Hlapcev* v danes gotovo že temeljni knjigi *Jezik, ideologija, Slovenci* iz leta 1987, ki ob Cankarju prikaže razrešitev, skozi katero se neznosna razcepljenost izbire »potlači« z znamenito triado »Mati-Domovina-Bog«. Mati nastopa kot nositeljica Ideala-Jaza. Zanimiva je Žižkova primerjava Prešerna in Cankarja. Prešernov *Krst pri Savici* oznanja problem odpovedi, »ki jo izsili srečanje s krščansko-državno 'kulturo'«, Črtomir izgubi tako rekoč vse: najprej tostransko srečo (svobodo svojega naroda), nato možnost osebne sreče, na koncu pa zaradi Bogomile pristane še na pokristjanjevanje. Identificira se »natanko z virom svojega totalnega poraza«. »Črtomirjev pristanek na krst je dejanje čiste, popolne resignacije« (Žižek, *Jezik* 36–7). V obeh besedilih zunanja sila skuša premagati subjekt s svojo akcijo; v obeh primerih je ženska tista, ki junaka pripravi, da svoj poraz naknadno še ponotranjita (prav tam 38). Po Žižkovem mnenju so *Hlapci* nekakšna ponovitev *Krsta*, vendar je Črtomir v »Uvodu« bojevit subjekt in v celotnem *Krstu* zmožen normalnega spolnega razmerja, Jerman pa je za razliko od njega »nezrel, sanjač, nezmožen normalnega spolnega razmerja – ker stoji pod znamenjem matere. Zato Jerman nikakor ni enostavno Črtomir v novih okoliščinah« (prav tam 39). Prešernova »resnica«, ki jo predstavljata popolna resignacija in neuspeh poraza, je pri Cankarju le nakazana, a že potlačena, kot njen »simptom« nastopi cankarjevski tip Matere. Pri Cankarju kot nosilec Ideala-Jaza nastopi sama Mati.

Iz Žižkove analize izhaja leta 2010 v uprizoritvi – odrskem esejju – tudi Matjaž Berger, ki je v svoji interpretaciji *Hlapcev* izpostavil predvsem dve razsežnosti besedila, s katerim je Ivan Cankar zaradi ostre kritike politične »upogljivosti« slovenskega naroda razburil cenzorje, da so v njem označili kar 62 neprimernih mest. Berger v izvirnem besedilu o prostovoljni odvrnitvi nekdanjih liberalcev od svojega etosa zaradi zmage klerikalcev na deželnozborskih volitvah leta 1907 išče izhodišče za razmišljanje o vprašanih, zakaj si hlapec želi gospodarja in zakaj uboga njegove ukaze. Pri razčlenitvi teh dilem ob Žižku, ki je v ozadju, nekakšen okvir njegove raziskave, pozornost namenja Blaisu Pascalu, Etiennu de la Boetieju, Louisu Althusserju in Heglu. Berger svojo uprizoritev, ki je nastala v koprodukciji Anton Podbevšek teatra in Prešernovega gledališča Kranj, v napovedih pred premiero imenuje *komentirana izdaja Hlapcev*: »Podčrtana je razsežnost, zakaj je tako imenovana slovenska mentaliteta veliko bolj nagnjena k pojmu hlapca. Univerzalnega odgovora ni, mi pa želimo v tem izrednem dramskem zapisu le izpostaviti določena mesta, ki sama po sebi na zastavljeno vprašanje odgovarjajo« (Berger).

## 5 Hlapci kot Hamlet

Končajmo z mislima dveh režiserjev dveh generacij, ki sta izjemno odmevno uprizarjali *Hlapce*: Sebastijana Horvata in Mileta Koruna. Na vprašanje novinarka *Dela* Ženje Leiler »Kje vidite mesto *Hlapcev* v Cankarjevi dramatik?« je Horvat leta 2014 odgovoril:

Hlapci so slovenski Hamlet. Verjetno največje slovensko dramsko besedilo. Jerman se znajde v dilemi, zato vsekakor ne gre za klasičen konflikt med župnikom in Jermanom, ampak za neko temeljno notranjo zagatno situacijo. Hlapci so klasika z revolucionarnim potencialom, siže Cankarjevega delovanja kot dramatika, javne osebnosti, umetnika, politika in intimne osebe (Leiler 20).

Verjetno nikakor ni naključje, da sta dve daljnosežni uprizoritvi in reinterpretaciji *Hlapcev* na slovenskih odrih podpisala režiserja generacije, ki je teoretizirala gledališče, se navezovala na novo materialistično in lacanovsko teorijo ter hkrati vstopala v intenziven dialog z Brechtom in ameriško gledališko avantgardo druge polovice XX. stoletja. Matjaž Berger in Sebastijan Horvat, ki misli *Hlapce* hkrati politično in kot odrsko dekonstrukcijsko. Oba se poslužujeta brechtovskega ali piscatorjevskega koncepta projekcij na platno kot komentarjev in posebnih potujitvenih efektov. Berger se pri tem poklanja performansu Marine Abramović, Horvat in soavtor predstave in dramaturg Milan Marković pa tudi slovenski neoavantgardi in modernitičnemu gledališču: Dušanu Jovanoviću in njegovim *Hlapcem* iz leta 1980 ter ikoni sodobne gledališke igre in angažiranega gledališča Radku Poliču.

Horvat poudari, da ga nikoli ni zanimalo »muzejsko uprizarjanje«, ter ustvari predstavo kot živ dialog različnih principov uprizarjanja in politik odra. Te proizvajajo različne nivoje fikcije in vdorov realnosti vanjo. Gledalci, za katere se zdi, da so prišli na še eno gledališko uprizoritev *Hlapcev*, presenečeni ugotovijo, da so priča predstavi, ki se kot čebula lupi iz ene v drugo realnost in fikcijo.

»Plastični realizem« (če uporabimo pojem Tenneesejeja Williama, ki izhaja iz Piscatorjevega koncepta gledališča, ki ga proizvedejo zastori s sporočili (»Hvala bogu, da ne verjamem v boga«) in pa platno, na katerem si stari Jerman (Radko Polič) skupaj s publiko ogleda odlomek iz filma *Idealist*. Toda to je že del specifične, inventivne strukture in Horvatovega branja Cankarja skozi dva lika Jermana, mladega in starega, s pomočjo katerih režiser vstopa v dialog z različnimi uprizoritvenimi taktikami in hkrati tudi realnostmi. Radko Polič pa tako kot ikona sodobnega slovenskega in jugoslovanskega gledališča in filma postane kot stari Jerman poglavitni komentator Cankarja in še bolj postsocialističnega sveta, v katerem je nastala predstava in ga od-slikava skozi dialog s Cankarjem.

Tako se je Horvat na singularen način pridružil celostnim in kreativnim interpretacijam *Hlapcev*, ki nikakor ne morejo mimo političnega. In mitskega. Interpreti na odru in zunaj odra Cankarjeve *Hlapce* vztrajno prebirajo tako, da izpostavljajo in uprizarjajo določena mesta. Pri tem se teorija hrani s prakso in obratno. Vsi skupaj pa seveda s Cankarjem in njegovimi *Hlapci*, ki so, kot lucidno ugotavlja Mile Korun, »mitski«: »Hlapci so mit. To vem že od davna. Zapišem, da to potrdim« (Korun 149).

Kakšne posledice je imelo za slovensko dramatiko, umetnost, kulturo in državo dejstvo, da so *Hlapci* z veliko začetnico in hlapci z malo začetnico postali slovenski mit XX. stoletja, ki se vztrajno vleče tudi v XXI. stoletje, je tema, ki bi zahtevala posebno obravnavo. Dotikata se je oba vodilna interpreta, ki Cankarja bereta skozi politike odra in kritiko ideologij: Pirjevec in Žižek. In si jih vsak razlagata na svoj način, prvi s pomočjo Heideggerja in drugi Lacana ter Marxa.

Zdi se, da so branja ali uprizarjanja Cankarja in njegovih *Hlapcev* res stvar začasnih interpretacij ob ojdipovskem kompleksu največjega mita slovenske politike, tudi politike tekstov in odra: hlapcev. Kot da bi Cankar tudi ob stoletnici svoje smrti vztrajno biblijsko s parafrazo okliceval: »Hlapci ste in v hlapce se povrnete!«





V

**Zajčeve pesniške igre  
onstran dramskega**





# 1 Hiše govorijo ljudi

Ko sem razmišljal, katerega od številnih še neraziskanih aspektov poetičnih iger Daneta Zajca bi lahko odprl ob devetdesetletnici njegovega rojstva, sem se spomnil pogovora, ki sva ga imela v kavarni Mestnega muzeja z arhitektko, režiserko in predvsem scenografko Meto Hočevnar ob njeni nastajajoči knjigi s povednim naslovim *Prostori mojega časa*.<sup>12</sup> Že ko sem prebiral rokopis tega vznemirljivega dialoga arhitekture in poezije, hkrati pa seveda gledaliških prostorov igre in poezije, me je pritegnil uvodni Murovčanov monolog iz Zajčeve mojstrske igre *Voranc*.<sup>13</sup> Takole pravi:

Hiše govorijo ljudi, ki prebivajo pod njihovo streho. Posebno govorijo veselje. V oknih ga vidiš. In veš, da sta se mlada ljubila celo noč, in čutiš, kako je hiša napolnjena z njuni-  
ma telesoma, ki sta prežarčila zidove. Ampak ga je bolj malo, veselja, pod temi strehami.

Hiše so raje žalostne. Na strehah se jim vidi nesreča, pa osamelost, pa kreg, da o smrti ne govorim. Da ne govorim o živalih, ki vejo o človeku več, kot si lahko mislimo. Posebno psi in mačke. Mačke najbrž skoz celo kožo čutijo človekovo naravo. Psi ves dan posnemajo svoje gospodarje. A zvečer se prikazuje nekaj, kar čutijo samo pasja čutila. In ponoči. Nekaj takega kot polsvetle prikazni jih tepe iz nevidnosti. Zato tulijo in jokajo. Zaganjajo se v mrak. Radi bi segrizli tisto, kar se ne vidi, pa špika njihov sluh. Svetloba se nesrečnih hiš ne prime na pravi način. Ne osvetljuje jih, ampak senči. Kot bi bila vlažna. Ali kot da je izgubila svojo moč svetlobino. V oknih kar naprej mežika mrak. Drevje od človekove nesreče podivja ali se posuši.

Nesreče si dolgo ogledujejo hišo. Zaznamujejo jo z ogledovanjem, jo zasencijo s telesi. Še preden zasvojijo ljudi, so že dolgo v dušah zidov, oken, streh, v dušah orehov in živali.

Nesreča je človekov zvesti spremljevalec. Kot pes ali mačka. Kot glas človekov je nesreča (Zajc, *Igre* 155–56).

Zajčeva misel, da hiše govorijo ljudi, ki prebivajo pod njihovo streho, se mi je med branjem vztrajno prevajala v misel: »Prostori poetičnih iger Daneta Zajca govorijo ljudi, ki prebivajo pod pesnikovo streho.« Zajc kot da bi, ko skozi usta svojega lika govori o ljudeh in hišah, hkrati izjemno intenzivno spregovoril o pesnjenju, poiesisu in gledanju, poslušanju sveta skozi prizmo dramskih likov v prostorih in časih svojih iger. Ti prostori in časi so hkrati pretekli in sedanji, v mnogočem tudi prihodnji.

12 Knjiga je leta 2020 izšla v okviru Knjižnice MGL.

13 Prvič uprizorjena na odru SNG Drama leta 1980, knjižna objava v *Igrab* leta 1989.

Ko Meta Hočevar zapiše, da imajo »ritem poezije, ritem prostora in ritem glasbe« (Hočevar, *Prostori mojega časa*, rokopis) nekaj skupnega, vstopajo v dialog in se dopolnjujejo, nas v dialogu z Zajčevo poezijo in dramatiko popelje k fenomenu dramskega prostora poezije, k prostorom, ki so lahko veliko stvari: kup listja, domačija v Zgornji Javoršici pri Domžalah ali pa Baližev grad.

V tej neločljivosti človeka in prostora, o kateri govori Zajc in jo izpisuje v svojih pesniških igrah, nastajajo zgodbe kot poti med in po prostorih njegove poezije. Hkrati pa nastajajo tudi zgodbe kot poti po prostorih njegove dramatike, popotovanja po Zajčevi *Kalevali*, *Medeji*, *Otrocih reke*, *Mladi Bredi*, *Grmačah*, *Potohodcu* in *Jagi babi*.

## 2 Upesnjevanje stvari, ki jih ni

Ko v dramski pesnitvi *Kalevala*<sup>14</sup> kovač Ilmarinen pravi pesniku Vainemoinenu: »Zmišljaš si stvari, ki jih ni. Da bi bile, si jih zmišljaš, pevec. In verjameš, da bojo, ko rezljaš svojo koščico« (Zajc, *Igre* 215), je, kot da bi govoril o temelju pesniške igre, kot jo je razvil v vsej dodelanosti, neponovljivosti in singularnosti Dane Zajc.

*Kalevalo* je pisal za oder, hkrati pa tudi zase, za gledalca in bralca hkrati, in pa seveda za pisca, pesnika: »Jaz sem pisal za oder, samo me sama predstavitev ni toliko zanimala, kot me je zanimala izpeljava vsebine« (Zajc v zasebnem pogovoru s Katari-no Košnik leta 2005). Silvija Borovnik ob njegovi prvi igri *Otroka reke*<sup>15</sup> ugotavlja, da »prinaša novosti tudi v oblikovalnem smislu. Besedilo je namreč povsem brez zunanjega dramskega dogajanja. Dramska fabula, ki je nerealistična, je sestavljena iz niza situacij v simbolično-metaforičnem dogajanju in se odvija sredi neopredeljenega prostora in časa« (Borovnik, »Dramsko delo Daneta Zajca« 51). Ta izpeljava vsebine pa je bila hkrati dramska in pesniška, na nek poseben zajčevski način onstran dramskega. V svojih pesniških igrah se Zajc izpostavlja, je kot rapsod, ki govori iz sebe in zase, hkrati pa govori skozi besede drugih. Ampak besede, ki jih polaga v usta osebam, niso vsakdanja, ampak pesniška govorica.

Spomnimo se na dialog med Žensko in Pesnikom iz *Otrok reke*:

PESNIK:

Molči. Kje si ukradla te besede?

ŽENSKA:

Iz tvojih ust, Pesnik. Padale so iz tvojih ust.

In jaz sem jih pobirala.

PESNIK:

Molči in pusti zavržene besede, naj umro.

Dan in Reka sta se srečala,

kot se srečata dva žarka na jasi jutra.

(Zajc, *Igre* 11–12)

14 Krstna uprizoritev leta 1986 v Mali drami SNG Drama v Ljubljani, knjižna objava v *Igrab* leta 1989.

15 Leta 1961 objavljena v *Perspektivah*, uprizorjena na Odru 57 leta 1962, v knjižni obliki 1963.

Zajc že v *Otrocih reke* vzpostavi posebno intenziteto dialoga med poezijo in dramatiko, v katerem se srečujejo dramski junaki, ob njih pa tudi žarki na jasi jutra. V vsaki od naslednjih iger svojega opusa pa je avtor ta dialog vedno znova transformiral v nove singularnosti. Z dialogom poezije in drame vzpostavi to, kar Kermauner poimenuje s sintagmami »intenziteta strasti v tekstu, ki je napol drama in napol ep« (Kermauner, *Začetki* 143).

Njegovi verzi v *Otrocih reke* zato zvenijo drugače kot tisti klasične poezije, npr. Gregorčiča ali Prešerna. Govor kot slušni izraz je tisti, ki nosi osnovne eksistencialistične pomenske strukture Zajčeve poezije: združuje nezdružljivo, »skrajno strast in skoraj mistični patos, sestavljen iz filozofske globine in telesne vzdraženosti. Hkrati pa tudi nemoč, nezmožnost dejanja. V tem smislu se Zajčeve igre približajo univerzumu Beckettovega nihila« (prav tam).

### 3 Pesniška izrekanja neizrekljivega

Zajčevi dialogi, ki so včasih kvazidialogi, so praviloma izrazito pesniška izrekanja neizrekljivega. Zapisani so tako, da se nadaljujejo v različnih bourriaudovskih prevajanjih, od bralca do gledalca, igralca in režiserja. In včasih se ne ve, kdo in kako je zapisal te verze, ki padajo iz pesnikovih ust, kot izjavi Ženska, ki te besede pobira iz njegovih ust. Toda hkrati te besede, tako kot spet tiste Murovčanove iz *Voranca*, pričajo o tem, da Zajčevi junaki v enaki meri kot antropocentričnemu svetu pripadajo tudi njegovi alternativni: »Jaz sem od drevja. Bolj drevesen sem kot človeški« (Zajc, *Voranc* 161). Njegova drama onstran drame ubeseduje soobstoj neznanih, paralelnih svetov, neznanega sveta, ki ga je pesnik opisal kot nekaj, »kar živi vzporedno z mojim, s tem, ki je znan, raziskan in naseljen s puščobo. Dejanja, ki jih nisem storil, so, kot da bi bila storjena v nekem vzporednem svetu in tam živijo svojo usodo. V svetu senc in drugačnih razmer. Od tam se včasih sklonijo čez. Lastniki obrazov zaidejo v moje sanje« (Zajc, *Intervjuji* 76–77). Zato se v njegovi dramski poeziji »reči dogajajo zdaj, vse tukaj in zdaj, tudi take, ki se niso nikoli zgodile, saj hodimo zmeraj po dveh poteh, po eni, na kateri smo, in po drugi, na kateri nas ni. [...] Nobena igra se ne konča, ko se spusti zavesa« (prav tam).

## 4 Resnica iz podzemlja

Na tem mestu se odpira tema Zajčeve avtopoetike, njegovega odnosa do družbe in ideologije, hkrati pa tudi njegovega odnosa do slovenstva, do katerega je (kar danes velikokrat pozabljajo novi neomarksisti in salonski levičarji) zelo kritičen. Spomnimo se samo njegove kritike iz igre *Potohodec*: »V tej deželi bi se še Kristus obesil in njegov oče bi mu greh odpustil. [...] Kakšni pa ste. Sami potuljenci. Zakrnevci. Kihachi. Kihci ste. Kimavci. Pogibel vam prerokujem« (Zajc, *Potohodec* 46). Toda ta že skorajda cankarjevska obsodba slovenskega hlapčevstva se povezuje s pesnikovo estetizacijo krize novodobnega subjekta in nacionalne entitete. Spomnimo se naslednjih verzov, ki so prav tako položeni v najbolj beckettovsko, hkrati pa tudi groteskno igro *Potohodec*:

Prazna planota. Brez izraza za svetlobo in temo.

Brez strani neba. Tudi brez neba.

Trda planota, pokrita z brezbarvno skorjo

in pod skorjo samodejno utriplje nečloveški stroj.

(prav tam 13)

Prav gledališču Zajc ob poeziji podeli posebno badioujevsko proizvajanje resnice o svetu, ki ga v besedilu s slikovitim in že skorajda senzacionalnim naslovom »Gledališče je posilstvo občinstva« označi z drzno sintagmo »resnica iz podzemlja«:

Naloga umetnosti splošno (če se o teh nalogah more govoriti), pa še posebej naloga gledališča kot najneposrednejšega skupinskega doživetja je, da podira umetne ograje, postavljene okoli relativno svobodne človeške osebnosti, pa naj te ograje pomenijo suženjstvo poklicu, fahidiotizmu in na koncu koncev tudi zablode samozavesti, bodisi posameznikove, bodisi samozavestni skupnosti – če naštevam samo površinsko. Ne mislim torej, da je gledališču potrebna resnica in samo resnica, ampak da mu je potrebna nenavadna resnica, ali metaforično: resnica, ki prihaja iz podzemlja, zmeraj na novo odkritega podzemlja in učinkuje na posameznikovo podzemlje, na njegovo podzemeljsko, sebi prikrivano resnico (Zajc, *Eseji* 65).

Gledališče tudi po Zajčevem mnenju, ki se pridružuje Shakespearju, postavlja družbi posebne vrste ogledalo: »Vsaka družba rabi črna ogledala za svoje početje, ker ni družbe, ki bi bila samo svetla in dvomim, če kdaj bo. Je pa seveda vprašanje moči neke družbe: ta se kaže v tem, ali prenese temne slike o sebi ali pa jih onemogoča« (Zajc, *Intervjuji* 113). Zajc v intervjuju za revijo *Teleks* leta 1980, v letu Titove smrti, z



naslovom »Imenovano je uročeno, je za mano«, natančno analizira moč in nemoč slovenske družbe in družbe nasploh ter izpostavi dejstvo, da mora družba, če hoče ostati močna, dovoliti in prenesti črna ogledala, ki ji jih postavlja umetnost, tudi gledališče. Če ne prenese temnih slik o sebi, se ji po njegovem mnenju slabo piše. Toda tudi temna resnica, ki jo proizvaja umetnost, je v svoji lepoti – povedano z Badioujem – zgolj minljiva, ne pripada nikomur:

Kajti neka resnica se vedno začne z imenovanjem praznine, z ustvarjanjem pesmi zapuščenega kraja. [...] Neka resnica se začne s pesmijo o praznini, nadaljuje z izbiro nadaljevanja in se konča šele ob izčrpanju lastne neskončnosti. Nihče ni njen gospodar, a vsak se lahko vpiše vanjo. Vsak lahko reče: ne, ni samo to, kar je. Je tudi to, kar se je zgodilo in stanovitnost česar nosim tu in zdaj (Badiou, *Mali privočnik* 82).

## 5 Prešitje dramskega z radikalno ostro metaforiko poezije

Zajc dramsko prešije z radikalno ostro metaforiko in metonimiko svoje poezije. Tako kot v prizoru Iskalčevega uboja Potohodca s konca drugega dejanja igre, kjer je členitev na dejanja tako kot členitev na prizore, od katerih naj bi se vsak odvijal v z didaskalijami določenih prizorih, samo navidezna, saj je od zunanje forme neprimerno močnejša neka globlja, poetična forma, ki jo diktira notranja nuja Zajčeve poezije, njenega zaklinjanja:

ISKAVEC:

(Ga Ujame.) Pojdi. Zgini. Zgrizi svoj sladki jezik. Ugasni. (Potohodec umre. Iskavec se skloni nadenj.) Si hotel to? Nekaj mi pravi, da si. Da si takole naslikal svojo zadnjo umazanijo.

[...]

Jutri bo ponedeljek. Potem bo torek. Potem sredo. Jutri se bo razcvetelo po prsti, ki me sestavlja. Kakor bujna pomlad. Rože z velikimi nesramnimi obrazi bojo rasle po planoti, nastlani z gnojem, ki sem jaz. [...]

STARKA:

In zdaj? Kar takole hitro rumeniš in stekleniš. Jaz bom pa še bedela na svetu, še mi bojo bučali zublji skozi bučo in sežigali tisto, kar je ostalo v njej. Gospod, vi pa pojdite iz teh krajev.

ŽENSKA (ki se odpravlja):

Si pričakal, kar si iskal tako nestrpno na teh prostorih?

ISKAVEC:

Napravil sem nekoristno, najbolj nepomembno dejanje, ki ga človek lahko napravi. Temu neznancu, tujcu sem v tujih nerazumljivih krajih prestrigel dihanje. Brez koristi zanj in tudi zase.

(Zajc, *Potohodec* 67–68)

Zgornji odlomek jasno priča tudi o dejstvu, da je Potohodčev svet svet brez etike, kar izpostavlja v svoji razlagi tudi pesnik sam:

Svet igre je svet brez etike. Potohodčeva usoda ni nikakršna vrednota. Je samo doslednost igre, ki pa je sredi igre žrtvovana. Za nič. Tudi Iskavčeva pot ne predstavlja nobene vrednote v obliki iskanja smisla življenja ali vere. Osebe se krčevito oprijemljejo življenj, ki pa so namišljena vrednota. Saj so vegetiranje in so življenja na škodo drugih življenj. Saj živijo od škodovanja. Saj so dirigirana in onemogočena. In so cilji nizkotni in celo hudodelski. Hudodelstvo je sicer nagrajeno, vendar je nagrada smešna: nadaljevanje siromašnega življenja. Igra ne kaže nobene poti ven. To tudi ni bil njen namen, saj blagor tistemu, ki najde vero, ljubezen, upanje, zaupanje, dobroto – reči, o katerih v igri ni sledu. Ne, v igri je tudi edina človeška dokazljiva vrednota, smrt, razvrednotena in ponižana. Ampak kdo vse ni trgoval s smrtmi v zadnjih desetletjih. Kdo vse jih ni grabil in prešteval kot kakšne zlizane kovance? (Zajc, *Eseji* 90).

Absolutnost drame je pri Zajcu navidezna, je kot nekakšna scenografija ali hiša ali gozd, »ki govorijo ljudi« in v katerih se odvija neka druga, nedramska, poetična igra zapletov in razpletov, ki jih seveda vse vodi nevidna roka avtorja-rapsoda. Sam o načinu svojega alkimističnega ustvarjanja pri tem s posebno eliptično skromnostjo v pogovoru z Matejem Hriberškom ob *Medeji*<sup>16</sup> izjavi:

Narediti hočem le neko sliko, neko fresko tega sveta. Kako, na kakšen način vpliva to na ljudi, ne vem. Podtikam jim pač svoje misli o svetu, tistim, ki hočejo poslušati, brati ali gledati. Želim pa seveda - kot sem dejal že na začetku - ohraniti tudi neko misel za čas, ko me več ne bo, ker tendenc v umetnosti je bilo v času, ki je že za mano, toliko, da se mi že vse upirajo, enako tudi pisanje z izrazito idejo. Ob tem pa vidim, da si ljudje, ko to preberejo ali gledajo, vedno po svoje razlagajo. Tudi sam včasih, ko preberem kakšno pesem za nazaj, vidim v njej čisto nekaj drugega kot takrat, ko sem jo napisal. Skratka, če ima človek povsem jasen namen, kaj bo povedal, katero idejo bo izrazil, pa ta ideja najbrž - po mojem mnenju - zelo hitro zbledi. Ne vem (Hriberšek 144).

In ta ohranitev misli in poiesisa za čas, ko ga več ne bo, mu je kot velikemu poetu seveda uspela.

---

16 Krstna izvedba leta 1988 v SLG Celje, knjižna objava v *Igrab* 1. 1989.

## 6 Mitizacija in demitizacija *Grmač*

Zanimiv primer so njegove *Grmače*,<sup>17</sup> ki izhajajo iz mita o Zlatorogu, o katerem je pesnik po lastnih besedah razmišljal,

ga doživljal, kadar so se Bohinjci pogovarjali o gamsih [...]. V teh pogovorih je glasna ena želja – kako dobiti tisto, kar je prepovedano, kar pa te edinole naredi za pravega moža. [...] Zakaj je šel trentarski lovec na lov na bitje, ki mu je bilo ime Zlatorog in je vladalo neskončnemu rajju okoli Triglava? Je mislil, da smrtnik lahko zavlada nad vsemi čudeži okoli sebe? Da se bo polastil zakladov, ki jih varuje Zlatorog? Da bo postal nečloveško močen? Ali pa vse skupaj. [...] Ves človeški napredek izvira iz napuha. V njem se oddaljamo od raja in od sebe (Zajc, »Dvojnosti« 4).

Hkrati pa so ga zanimale realne, geografske Grmače, hrib med Moravčami in Savo z nenavadno zvonečim in srhljivim imenom, na katerega so po pesnikovih pričevanjih nekoč vodili starce, ko so postali nekoristni in odvečni. Ta hrib se je v pesniški igri spremenil v Goro v Triglavskem gorovju, kraljestvu Zlatoroga. Zajc je tako dva mita združil v enega, preteklost prevedel v sedanost, ki pa je hkrati mitska, ni od tega sveta. Pesnik je bil namreč prepričan, da poiesis omogoča nemogoče:

Če se prepustimo poeziji, bomo verjeli vsemogoče. Našli še celo tisto, kar se zdi za zmeraj izgubljeno. In pridejo Matija, Kolomč in Sevšek in so polni sle uničevanja. In so sami uničeni, a ne zaradi pravičnosti sveta, ampak zaradi tega, ker so preseгли svoje meje. [...] Na koncu, ko je ugasnila iskra poezije, je ostala pajčevina iz besed. Ta je dom pajka, ki je čas in bo preskusil njeno mehko in trdoto, saj je skrben, počasen in brezobziren obrtnik (prav tam).

Grmače tako spajajo več mitov: »Najprej se je v moji glavi sprehajal Zlatorog, nakar so se pridružile Grmače, kraj, kjer so sinovi ubijali svoje očete, in trije cinični fantje, ki davni mit zlorabijo« (Zajc, *Za vse boš plačal* 125). Toda tudi s temi fanti se dogaja nekaj mističnega, nerealističnega, temno-ritualnega:

JUR:

Glave nam zmešajo Grmače,

da včasih mislimo misel, ki je ni.

Da rečemo besede, ki jih ni.

17 Krstna izvedba v SNG Drama Ljubljana leta 1994, knjižna izdaja leta 1995.

Da delamo reči, kot bi jih delal zavrženec.

(Zajc, *Grmače* 22)

Za svetom, ki ga vidimo, je namreč po Zajčevem mnenju vsaj še eden ali kar več svetov, ki jih ne vidimo, a v katerih se prikazujejo v naši domišljiji in poeziji prikazni: »Vse so v enem in vse so v vseh. Svet, ki ni resničen, a je res, saj beseda, ki sem jo izrekel v samoti na vrhu tik pod nebom, čaka name, prezimuje pod snegom. Ne odnesejo je snežne vode s sabo, ne odpihne je ostri veter. Ko pridem, spregovori. Plane vame z mojim glasom« (prav tam 26). Jezik presega govorca in pisatelja, piše mimo njega: »Je bitje, ki živi zunaj mene, v svojem svetu. In so obrazi od povsod na enem mestu. In so vsi naenkrat. Zgrabijo moje telo in tisto v njem in razcefrajo mojo dušo. So prikazni. So za svetom, ki ga gledava« (prav tam).

## 7 Zaključek: poezija, ki odpira dramsko formo

O čem pričajo naši dosedanji dialogi z Zajčevo poezijo in dramo? Brez dvoma o posebnosti njegovih pesniških iger, o dejstvu, da lirski, poetična ali pesniška drama proizvaja posebne vrste sprostitev novih možnosti teksta za gledališče onstran dramskega. Dramsko formo odpira poeziji z vso njeno, s fantazijsko, irealno ali ponotranjeno vizijo sveta. Prednost daje sugeriranju, imaginarnemu ali metaforičnemu oziroma plurivalentnemu jezika. Dramatika se pri Zajcu (podobno kot pri njegovih naslednikih, npr. Jesihu) giblje znotraj prostorov neke drugačne teatralnosti, forme, ki je dovzeta za 'sekundarizacije', za relativizacijo, preseganje, pobeg (naprej) v deleuzovskem smislu.

Zajc v pesniških igrah ni daleč od svojega kolega že iz časov prvih pesniških in dramskih poskusov, in seveda dobrega prijatelja Vena Tauferja, ki smisel pesnjenja najde predvsem v jeziku in ga podrobneje utemelji v spremni besedi v delu *Pesmarica rabljenih besed* (1975) z naslovom »O rabi rabljenih besed«, ko pravi takole:

Zdi se mi, da predstavlja moje pesnjenje [...] en sam trdovraten boj z jezikom. Kroženje, vrtenje okoli njega in poizkusi [...], da bi ga ujel, mu iztrgal ali izvabil skrivnost, si prilastil njegovo resničnost kot živo jetnico, ki bi izdala vse prikrito, pot v odrešitev, v resničnost (Taufer, *Pesmarica* 50).

Jezik je pri obeh slovenskih pesniških modernistih samostojna resničnost, ki se poraja skozi kreacijo in recepcijo, ko je pesem v nastajanju, in ko nastajajo njeni novi pomeni v procesu branja. To stanje zelo slikovito opiše njun najtesnejši pesniški kolega, Gregor Strniša, ko zapiše:

Tudi pesnitev, ponavljam, pesnitev v najširšem strokovnem pomenu besede, pripoved, lirski pesem ali drama, tudi pesnitev nastaja pisatelju na svoj lastni način, po zakonitostih lastnega nastajanja, tako kot drevo raste iz zemlje, iz semena, ki pa že v generični zasnovi vsebuje idejo – vsebino in obliko, z izrazi teorije književnosti – poznejšega drevesa. [...] Naj podkrepim to svojo misel o nastajanju besedne umetnine iz same sebe, po svojih lastnih zakonitostih. Avtor ni niti posnemovalec – temu pravijo danes mimetika – niti ni najbolj svoboden ustvarjalec, ki čisto po svoji lastni volji premetava besede, kakor se mu zljubi. Avtor je poustvarjalec, ki mora znati presneto dobro čakati, prisluškovati in gledati z notranjim vidom, tistemu, kar se že javlja v njem in skozenj, in potem tisto stvar čim bolj pravilno in dosledno zapisati tako, kot sama zahteva (Strniša 120).

Dane Zajc se (podobno kot njegovi kolegi Strniša, Taufer in Smole) uvršča med umetniške ustvarjalce, ki zavestno brišejo meje med dramo, pesmijo ali pripovedjo, saj se jim zdijo nesmiselne, so nasprotje od vezljivosti medijev in njihovega tkanja.

Prepričan je, da meje med temi zvrstmi in vrstami postajajo nerazpoznavne, da je potrebno izkoristiti možnosti, ki jih dajejo prestopi meja med lirskim, epskim in dramskim. Zajčeve pesniške igre se na eni strani nagibajo k temu, da bi se približale pesmi, hkrati pa so – kljub včasih na videz klasični formi in namenom navkljub – eksperimentalne in odprte. Lahko jih razumemo kot eno od manifestacij krize drame, kot raziskovanje neke drugačne teatralnosti.

Kajti tudi beseda, katere lepota je realnejša od realnega, ne pripada nikomur, ali, povedano z Badioujem: »Resnica se vedno začne z imenovanjem praznine, z ustvarjanjem pesmi zapuščenega kraja« (Badiou, *Mali priročnik* 82). Ali, še enkrat povedano z Zajcem: »Ker se svet ne dogaja na zunanji, vidni gladini, ampak globoko v nevidni globini. Nekje tam se dogaja, kamor ne sežejo nobene sile, ki bi rade urejale potek sveta. O sebi kot o vrsti vemo ljudje manj kot o severnih jelenih« (Zajc, *Intervjuji* 95). Ali v tekstu »Obrazi, glasovi«: »Neznani svet živi vzporedno z mojim, s tem, ki je znan, raziskan in naseljen s puščobo. Dejanja, ki jih nisem storil, so kot da bi bila storjena v nekem vzporednem svetu in tam živijo svojo usodo. V svetu senc in drugačnih razmer. Od tam se včasih sklonijo čez« (prav tam 75–76). Ta vzporedni svet mrtvih oziroma nič je seveda nenehno prisoten tudi v Zajčevi poeziji.

Eden osnovnih elementov drugačne teatralnosti pri Zajcu je ponavljanje, ki ga je v dramo vpeljal že Maeterlinckov simbolizem in rezultira v odmiku od reprezentacije in dramskosti. Zajc nas v svojih igrah vztrajno opozarja na dejstvo, da ob dialogu, ki je nenadomestljiv, skoraj vedno obstaja nek drugi dialog, za katerega se na prvi pogled zdi, da je odvečen.

Toda prav kvaliteta tega odvečnega dialoga je tista, ki je bistvena, ni klasično dramska in teatralna, ampak vzporedno strukturira vzročno-posledično dramsko formo na eni strani, na drugi pa kot gosto in pogosto asociativno, zvočno, zapomensko vezljivost besed in stavkov. Dialog tako pri Zajcu zapuša površje, sestopi v to, kar tudi pri Strniši, Zajcu, Nathalie Sarraute, Koltèsu, Beckettu, Novarini in Handkeju imenujemo notranji premiki, ki vzpostavljajo drugačne teatralnosti in literarnosti. Te pred ali zadialoge (če jih lahko tako poimenujemo), logodrame (termin Patricea Pavisa), v večji meri kot zunanje dejanje poganjajo igre med besedami, jezik: »Govori jezik, ne človek. Človek govori le v toliko, v kolikor se večše prilagaja jeziku,« bi rekel Heidegger (161).

Zajčeve pesniške igre dialoško obliko sicer vztrajno predelujejo v družbi z raznorodnimi besedilnimi strategijami, toda pri tem v svoji pesniškosti proizvedejo izrazito dramatične učinke. Zajčeve drame se tako približajo igram sodobnih pesnic-dramatičark, npr. srbski dramatičarki in pesnici Mileni Marković, ki svoje pisanje za gledališče prav tako razume kot obliko »popesnjenja« ali lirizacije dramske forme. Sebe pa razume predvsem kot pesnico, zato imajo tudi njene drame »formo pesmi v smislu celovitosti in zaokroženosti. Imajo svoj ritem in metrum« (Georgijev).

Zajc tako v svojih igrah združi realistični in od realnosti pravljico odmaknjeni svet, notranje in zunanje dogajanje, dramska struktura se odmika od dramskega k lirskemu ter se namenoma odreka kavzalni logiki zgodbe in razvidnemu dramskemu značaju. Zajčeve igre nas velikokrat izpostavljajo dekonstrukciji nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo, značilni za postmimetično. Toda kljub motnjam v fikcijskem besedilnem kozmosu vzporedno vseeno vzpostavljajo močan proces redramatizacije, intenzivnih zapletov in razpletov. Kot da bi se hkrati z dekonstrukcijo dramskega dogajal tudi proces vbrizganja dramskega in dramatičnega v postdramsko tkivo iger:

Neznani svet živi vzporedno z mojim, s tem, ki je znan, raziskan in naseljen s puščobo. Dejanja, ki jih nisem storil, so, kot da bi bila storjena v nekem vzporednem svetu in tam živijo svojo usodo. V svetu senc in drugačnih razmer. Od tam se včasih sklonijo čez. Lastniki obrazov zaidejo v moje sanje. [...] Reči se dogajajo zdaj, vse tukaj in zdaj, tudi take, ki se niso nikoli zgodile, saj hodimo zmeraj po dveh poteh, po eni, na kateri smo, in po drugi, na kateri nas ni. [...] Nobena igra se ne konča, ko se spusti zavesa (Zajc, *Intervjuji* 76–77).



VI

**Mađijska drugačnost junakinj  
Šeligove dramatike in proze**





# 1 Drugačnost kot tema in poetika Šeligove (dramske) pisave

Šeligova pisava tako v dramatiki kot prozi proizvaja, hkrati pa tudi tematizira posebno, njemu lastno kategorijo in kvaliteto drugačnosti. Ta drugačnost se ne razkriva in manifestira skozi realistične zarise, ampak omogoča, da umetnost »vsakokrat 'prikazuje' tisto, kar dejanskemu času najbolj manjka, po čemer je najbolj pomanjkljiv. Gledališče – zrcalo 'sedanjemu rodu in bitju sveta' ne kaže njegove 'oblike', temveč ga kliče, zapeljuje v 'obliko', ki je 'sedanji rod' nima« (Šeligo, *Identifikacija* 108). Šeligo poskuša in uspeva proizvesti artaudovski jezik, v katerem oder in knjiga spregovorita s sebi lastnim jezikom, z jezikom antikulture, osvobojenim jezikom. Njegove drame zato proizvajajo besede, njihove zvone, pomene in medsebojne dinamike, ki so drugačne skozi 'poetičnost', neposrednost, odvezane od vsake racionalnosti. Gledališki in dramski jezik zato »brez vsakršne hierarhije vključujeta krike, gibe, hrup in akcijo, katerih mešanica mora na odru povzročiti splošen masaker; ali če povemo z eno sintagmo: 'gledališče krutosti', ki je postalo Artaudova najslavnejša formula« (Barthes, *Ecrits* 300).

Umetnost tako ni posnemanje življenja ampak magijsko priklicevanje drugačnosti. S tovrstno definicijo umetnosti se Šeligo približa Gregorju Strniši in njegovi »metafiziki«, ki se, kot ob Driadi (tej ženski-hrastu kot vrhunski Strniševi metafori ženske drugačnosti) opozarja Eva Premk Bogataj »dotika vprašanja hierarhičnih ravni bivanja ali zavesti in s tem povezanega odnosa Resničnost/resničnosti« in pa »dvojnosti na ravni fizično otipljivega kakor tudi prehajanja na ravni stvari/oblik/stanj, ki je možno zaradi metafizične transparentnosti fenomenov ...« (Premk Bogataj 98). In ko je pri Šeligu dramatika politična, ni politična kot »umetnost na ključ«, na način, ki mu je bil zelo mrzek in ga je opisal z naslednjimi besedami: »Roman ali drama, ki črpata iz 'živih predlog', sta na Slovenskem [...] tako ali drugače kastrirana ali inhibirana: ne moreta se razviti v visoki fikcijski zven, ker ju ta utež 'realitete' vleče dol in v 'poden'« (Vurnik 9).

Na primerih Šeligove dramske (*Kdor skak, tisti hlap, Svatba, Lepa Vida, Čarovnica iz Zgornje Davče, Ana, Volčji čas ljubezni*) in prozne pisave (*Triptih Agate Schwarzkobler*) bomo skušali prikazati, da je drugačnost »evokacija tistega, česar ni, kar 'manjka'« (Šeligo, *Identifikacija* 110). In to tako na ravni fabule kot sižeja. Prav skozi tematiziranje in proizvajanje drugačnosti Šeligo uspeva razbiti hegemonični jezik in njegov logos, hkrati pa proizvesti magijsko gledališče, za katerega so značilne singularne politike proze, dramatike in gledališča.

## 2 Drugačnost, ki sproža konfliktnost

Dejstvo, da je Šeligo v samo središče svojih romanesknih in dramskih pisav postavil drugačnost, ki je antipol konformizma in družbene statičnosti, gonilo njegove dramaturgije, je v veliki meri povezano tudi s posebnim statusom njegove generacije ali prvih povojnih generacij na Slovenskem nasploh, predvsem kritične generacije, kulturno-političnega gibanja, generacije, rojene malo pred drugo svetovno vojno. V to generacijo ob njem gotovo lahko prištejemo tudi dva, z njim močno povezana kulturalnika, intelektualca in umetnika: Dušana Jovanovića in Lada Kralja.

Šeligo je tako že v svojem prvem dramskem tekstu *Kdor skak, tisti blap* zapisal: »Šlo mi je za prikaz [...], kako v tem obdobju [od leta 1955, op. p.] mlade generacije vstopajo v svet. Kako reagirajo ali odgovarjajo na presijo današnjega sveta in dane družbe z mrežo njenih institucij [...].« Njegova generacija pripada oziroma je del slovenske »zgodovine, ki se je zavedam, spremljam, čutim na svoji koži ...« (Šeligo, *Kdor skak* 46–47).

Generacija, ki ji je pripadal, se mu ni zdela unikatna, ampak zgolj ena izmed generacij, ki so postavljene pred določene dileme in jih morajo na različne načine reševati. Bodisi na političen način (ki mu je Šeligo ostal zvest do konca svojega življenja) bodisi na umetniški način. In prav znotraj tega umetniškega načina je Šeligo tako v prozi kot v dramatikii vpeljal izrazito singularne pristope, že kar radikalne slogovne spremembe. Te so vse tematizirale prav drugačnost in konflikte, ki so bili posledica nestrpnosti družbe do drugačnosti. Svet, v katerega so postavljeni Šeligove junakinje in junaki drugačnosti, je namreč statičen, v veliki meri neprehoden. Ko govori o letu 1972, Šeligo poudarja:

Potisnjeni smo bili v položaj poslednjega človeka, o katerem je tako nazorno govoril Nietzsche, človeka, ki je iznašel srečo in ki naj bi hrepenel samo po tistem, kar že ima. Takrat je, na primer, krožilo neko Titovo pismo (ali Pismo). Spominjam se, da so ga tihi in glasni partijci omenjali z velikim strahospoštovanjem. V igri *Kdor skak, tisti blap* pa beseda pismo tudi nekajkrat nastopi, saj je Stanovalka rada pisala drugim in sebi (se mi zdi). Zaradi te koincidence je moralo pismo ven iz igre, treba je bilo dialoge popraviti tako, da pisma ni bilo več slišati. Pa to še ni bilo vse. Kljub temu da pisma ni bilo več (in je tako ostalo samo Pismo), je mestni (ljubljski) partijski komite naslovil na mestni partijski komite v Novem Sadu (uprizoritev je bila izbrana za Sterijeve igre) zahtevo, naj urgira pri vodstvu festivala, da igro umakne, ker ... to pa že ne vem več, zakaj. S tem primerom [...] sem hotel povedati, da je svetotvornost mladih ljudi, ki prihajajo, na različne načine prepovedovana ali samo ovirana (Vurnik 10–11).

Šeligo se je že v »Opombi«, ki jo je dodal na konec knjižne izdaje svoje prve igre, distanciral od neposredne, t. i. dnevne političnosti igre in predvsem od njenih vulgarnih interpretov v Sloveniji in Jugoslaviji, ki so jo hoteli zvesti na dnevno-politične in pragmatično ideološke vode. Tako njegova proza kot dramatika sta namreč kljub politikam, ki sta jih proizvajali, zavestno zanikali izkoriščanje umetnosti v dnevno-politične, ideološke namene.

Silvija Borovnik v razpravi »Dramatika Rudija Šeliga« poudarja, da je Šeligo podobno kot v prozo »tudi v dramatiko najpogosteje postavljaj lik vsakdanjemu, običajnemu življenju odtujene ženske, ujete v naučene, privajene in prisiljene vzorce vedenja, zato pa prikrito in tem bolj intenzivno hrepenenče po drugačnem, polnejšem bivanju« (Borovnik, »Dramatika Rudija Šeliga« 64). Serija teh junakinj se začne že z njegovo prvo igro *Kdor skak, tisti hlap* leta 1973, ki v dramatiko vpelje tip junakinj, ki smo jih srečali že v prozi, konkretno v *Triptihu Agate Schwarzkobler*. Šeliga zanima »pozabljeni, potlačeni človek«, ki ga njegova dramatika kot »magijsko gledališče kliče v sedanji čas, [...] tako imenovani arhaični človek oz. človek magijsko-mitske kulture« (Šeligo, *Identifikacija* 80). Taras Kermauner zato opozarja, da je prav roman *Triptih Agate Schwarzkobler* leta 1968 prvi razvil pomensko strukturo, ki je postala bistvo njegove literature, tudi dramatike:

V *Triptihu* se odkrije, da delo ni bit; da je prazno; da je programirano po logiki Pogona, ki je drugo ime za brezpomembno, jalovo, avtistično, mrtvo družbo. Človek je sicer postal reč, a skazalo se je, da ta reč – kot reč – ni bit, ampak le družbena vloga, funkcija, nekaj, kar igra tujo igro, igro sistema. Vendar se Šeligo reizmu ne more kar tako odpovedati; preveč je investiral vanj. Enako kot se mu ne morejo ostali člani njegove grupe ali oblikovalci njegove pomenske megastrukture, Šalamun, Jesih, Jovanović. Zato v Šeligovi literaturi še naprej reč kot vloga in kot bit koeksistira z drugimi, novimi odrešilnimi momenti (Kermauner, »Šeligova dramatika« 5).

Ta pomenska struktura se ponavlja v njegovih naslednjih delih, nekoliko spremenjeno, a v bistvu zelo podobno jo zapiše tudi v svoji prvi igri *Kdor skak, tisti hlap*, uprizorjeni v režiji Dušana Jovanovića kot prva slovenska noviteta, napisana z namenom, da jo uprizorijo v gledališču Glej. V njej odkloni »človekov funkcionalizem, tj. reizem, če ni poduhovljen z magizmom, z novim – kozmičnim mit(iz)om. Tej kritiki doda še kritiko družbenega – političnega, revolucionarnega, partijskega in perspektivovskega – aktivizma, kot sta ga zastopala recimo Zupan v *Rojstvu v nevihti* (1945) in Rožanc v *Topli gredi* (1964)« (prav tam).

### 3 Politično, ki odklanja sleherni tip družbenega aktivizma

Rudi Šeligo tako vpelje v slovensko povojno dramatiko nov tip političnega, ki striktno odklanja sleherni tip družbenega aktivizma. Ena izmed osnovnih poant Šeligove historije se tako skriva že v naslovu *Kdor skak, tisti hlap*. Starodavni slovenski pregovor namreč nosi osnovno sporočilo, da kdor skače, ta izhlapi. Kar – prevedeno v Šeligovo interpretacijo v igri o treh stanovalkah–slehernicah, prinese kritiko oziroma spoznanje o neproduktivnosti aktivizma. Aktivizem, pravi Šeligo v igri, je prazen, nesmiseln, nepotreben in tudi neučinkovit. Človeka samo izprazni, poneumlja in v skrajni konsekvenci tudi uniči. V tem smislu se da Šeligov *Kdor skak, tisti hlap* brati kot vzporednico igre *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* iz leta 1972, odrskega eseja Dušana Jovanovića, kritike aktivizma performativnega obrata in hipijevsko–študentskih gibanj. A to bi nas preveč oddaljilo od teme našega razmišljanja.

Kakorkoli že, Šeligo prvo igro podnaslovi z zvrstno oznako *historija*, kar poudari njeno medzvrstnost, esejističnost. Tematizira tri tipe delovanj junakinj, ki se skušajo vseliti v stanovanje. Prva na način aktivizma, druga gledanja na svet z izrazito funkcionalističnega, pragmatičnega vidika, tretja pa uveljavi tipično šeligovski princip, ki ga je težje natančno opredeliti, zanj pa je značilno magično ali magijsko uvajanje iracionalnega, ki ga Šeligo skozi usta svojih protagonistov označi s pojmom kozmično. Neprilagojenost in drugačnost junakinj se skozi igro stopnjuje: če se prva in druga še zdita prilagojeni in splošni, je tretja že čisto neprilagojena, svojska, arhetipska in drugačna do te mere, da je za družbo popolnoma nesprejemljiva.

Prav tretje dejanje igre udejanja to, kar avtor poimenuje s pojmi obujanja iracionalnega, mitsko enotnega človeka, narave in kozmosa v sedanjost. Čustveni odziv junakinje na svet je nenavaden, neprilagojen sodobni civilizaciji, a hkrati odpira polje svobode. Tematiki drugačnosti in neprilagojenosti Šeligo tako v prozi kot dramatiki prilagaja tudi formo. Že v zgodnji prozi in dramatiki tako skuša že racionalne postulate dekonstruirati, ukiniti vzročno posledično gradnjo romaneskne in dramske strukture, da bi pokazal, kako se mimezis ne more več izražati na stari način. Tako skuša najprej v prozi, kasneje pa še očitneje v dramatiki udejanjiti austinovsko predstavo o tem, da je reči enako kot storiti.

Proza in dramatika morata torej (kot smo opozorili v razpravi »Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami«) proizvesti »značilnosti performativa«: stanja, v katerih se ničesar ne opisuje ali o ničemer ne poroča in v katerih izreči stavek pomeni »opraviti neko delo ali del nekega dela, ki ga normalno ne bi opisali kot zgolj reči« (Austin, *Kako napravimo* 17).



## 4 Ženski liki kot nosilci drugačnosti in magijskosti

Stanovalke v Šeligovi dramatiки začenjajo serijo ženskih likov kot nosilk drugačnosti, avtentičnosti. Ta serija je naravnost fascinantna in netipična za slovensko dramatiko. Nadaljuje se z junakinjami dramatizirane novele *Šarada ali Darja* (1975), v *Čarovnici iz Zgornje Davče* (1977) in *Lepi Vidi* (1978), ki tematizira usodo »matere čaravnice iz Zgornje Davče«. V središču teh iger so junakinje, od vsakdanjega življenja odmaknjene, odtujene ženske, ki se ne morejo sprijazniti s prisiljenimi družbenimi vzorci ter hrepenijo po drugačnem. V tem smislu Šeligo nadaljuje tematiko Cankarjeve dramatike (predvsem njegove *Lepa Vida*).

Ne glede na to, na katerem od številnih prizorišč in v katerem od številnih časov, med katerimi preskakuje Šeligova drama *Lepa Vida*, se junakinja nahaja: v meščanskem stanovanju ali med pericami in Mavri ali na Španskem dvoru v 16. stoletju; vztrajno jo obseda ista misel: »Hrepenenje brez cilja je moja usoda in ta čakalnica pekel« (Šeligo, *Lepa Vida* 20). In ko ji kraljica pravi: »Tako boš do konca razpada telesa izvržena od doma, pa ti hkrati ne bo dano, da bi res bila kje drugje ... Česar nimaš, hočeš; kar imaš, zavračaš ... Ti si Tristan v Izoldini preobleki« (prav tam 57), kot nekakšna novodobna oblika zbora v grški tragediji opozarja na drugačnost, neukrotljivost, temeljni nemir, ki je položen v junakinjino bivanje.

Tako kot za Cankarjevo *Lepo Vido* je tudi za Šeligove junakinje dom pot. Potovanje, ki je vedno nemirno in je daleč od raja ali (kot pravi Cankar) »paradiža«. Zato Andrej Inkret v analizi *Lepa Vida* ugotavlja, da ta noče, da bi se njeno hrepenenje uresničilo, saj bi s tem prekinila »milost hrepenenja« (Inkret, »Med historijo« 91). Šeligova Vida tako ugotavlja, da je hrepenenje brez cilja njena usoda, da je obsojena na čakanje na neznano.

Tragični rob te Vidine usode tematizira Šeligo v naslednji (čeprav vzporedno pisani) drami, *Čarovnici iz Zgornje Davče*, katere junakinja Darinka je »naslednica« Lepe Vide. Junakinja na koncu drame postane popolnoma osamljena v svetu, ki je olupljen vsega smisla in kakršne koli magije in poetičnosti. Drama se izteče v spoznanje, da Darinka izgubi svojo magično moč, da ji njena avtentičnost in drugačnost, neke vrste poganska svetost, ne pomagata več. Poblagoavljeni in zideologizirani svet pravšnjosti je premočen, tako da na koncu postane junakinja žrtev »prazno potrošniških svetov« (Inkret, »Med historijo« 85). Avtentičnost in drugačnost sta v svoji bitki zoper konformizem in banalnost vsakdana obsojeni na propad. Kot spet natančno opaža Inkret: »Čarovnica bo premagana in pobita. Darinkino skrivnostno, iracionalno, magično

hotenje se bo polomilo in vsesplošni svet bo znova zaplesal svoj samozadovoljni in neobčutljivi smrtni ples v tričetrtinskem taktu« (prav tam 81).

*Svatba* še radikalizira izključevanje in nasilje nad drugačnostjo, ki jo pooseblja par Lenka in Jurij. Prva je (po Šeligovem opisu v didaskalijah) »drobna, majhna, nerazvitega deškega telesa«, drugi »očitno anemičen, bolehen« (Šeligo, *Svatba* 20). Shizofrenik ju takoj anatemizira: »Tepčka pač. Delovnim ljudem v posmeh rojena« (prav tam 24). Šeligo ju postavi v lumpenproletarski svet, v katerem se izrisuje groteskno vsakdanje. Nedolžna ljubimca, ki kot da bi prihajala z druge strani sveta, od tam, kjer ni črno-bele in sprevržene morale »normalnega« sveta v navednicah. Inkret zapiše, da Šeligova igra kaže, kako se »začne veliki ples, v katerem božja otroka izstopita iz svoje preproste in silne ljubezenske zamaknjenosti v trd in preračunljiv svet 'normalnih' ljudi [...]. Zdaj se morata ukloniti totalitarnemu diktatu 'normalnega'« (Inkret, »Med historijo« 95). Pozabiti morata na svojo naivnost kot svobodo drugačnosti, ki jo lepo ubesedi njun dialog o morju:

LENKA: Kaj je to morje Jurij?

JURIJ: Voda, rečem.

LENKA: A je velika voda?

JURIJ: Čez ne vidiš. Cel svet plava gor.

LENKA: In nič ne utone?

JURIJ: Nikoli. To je tako narejeno.

(Šeligo, *Svatba*. Gledališki list 34)

Prav povedno je, kako nasilje nad drugačnostjo in drugačnimi izjemno močno izstopa v različnih družbenih kontekstih. V času nastanka in prve izvedbe igre v režiji Dušana Jovanovića (PG Kranj, 1981) ter nepozabnih Mileni Zupančič in Ivu Banu v vlogah Anke in Jurija; in pa v trideset let kasneje nastalem izjemno natančnem in inovativnem branju Jerneja Lorencija v njegovi uprizoritvi v ljubljanski Drami SNG (2013) s spet nepozabnima Nino Ivanišin in Janezom Škofom v naslovnih vlogah. Lorencijeva uprizoritev prevede pozna leta socializma v leta prehoda iz vulgarnega postsocializma v postdemokratsko družbo kapitala, a pri tem »potencial aktualnosti, ki se kaže v poniževanju in manipulaciji drugače mislečih/živečih« (Dobovšek 2013) uprizori v odprtosti do igralcev kot enakovrednih soustvarjalcev v vlogi prevajalcev avtentičnosti Šeligovih likov, ranljivosti junakinje in junaka z družbenega roba, ki je danes še kako aktualen in uprizarja prehod depriviligiranih v polje *homo sacer*. Tako nas opozori na nevzdržnost današnje tiranije normalnosti, na čas, v katerem (kot je na tiskovni konferenci ob uprizoritvi izpostavil Lorenci, »v konstelaciji lažne skupnosti morajo biti žrtve«.



Linijo drugačnosti zaokrožita lik Ane iz istoimenske politične drame z motivi revolucionarnosti, ženske drugačnosti in odpovedi tradicionalni vlogi žene matere ter lik Olge, prav tako revolucionarne feministične junakinje iz drame *Volčji čas ljubezni*.

Dogajanje *Ane* Šeligo (tako kot Danilo Kiš v noveli *Grobница za Borisa Davidoviča*, ki je bila gotovo navdih za to igro) postavi v Sovjetsko zvezo in junakinjo razseli med Moskvo, sibirsko taborišče in tajgo. Anina drugačnost je drugačnost revolucionarke, ki poslanstvo gospodinje zamenja s tistim revolucionarke. Zbeži iz Jugoslavije in deli usodo številnih moških tistega časa: sodeluje v revoluciji. Zaradi tega izgubi oba sinova in moža, ki jih bodisi odvezamejo bodisi jo zapustijo, na koncu pa jo obtožijo tudi vohunstva. Znajde se v gulagu, pobegne in se tik pred smrtjo zave, da jo je zavestna drugačnost pripeljala do izgube vsega. Njena drugačnost se konča nadvse groteskno, z ljudožerstvom, tako, da jo kriminalci dobesedno použijejo kot stranski produkt revolucije.

ANA: (*kriči*) Povej, veliki Friderik Wallenstein, se človek vrže v vihar sveta zato, da bo postal svet lepši in srečnejši?

FRIDERIK: Ne! ... Nikoli!

[...]

ANA: In samo ena daritvena sprava je ... Friderik! ! !

(Kriminalci planejo in jo zakoljejo ... Žrejo. Mlaskajo. Trgajo meso. Lomijo kosti ... A vse se izgublja v neskončnem hrumenju viharja in bliskanju svetlob.)

(Šeligo, *Ana* 99)

Ana je novodobna Medeja, ki žrtvuje moža in otroka, končno pa tudi samo sebe za idejo revolucije in se spremeni v *homo sacer*. Kot žrtev ljubezni in vere. Njena drugačnost izhaja iz doslednega sledenja ideji, nadidentifikacije z revolucijo, za katero pa se izkaže, da žre svoje otroke.

*Volčji čas ljubezni* je v podnaslovu obrazložen kot »drama s prologom, po nekaterih motivih Aleksandre Kollontajeve«. Spet ne brez aluzij na Kiševo *Grobnico za Borisa Davidoviča* svobodno interpretira zgodbo ruske feministke pred oktobrsko revolucijo in po njej, ki začinja dvomiti v parole revolucije, hkrati pa se ji sesuje njena intimna zgodba. Tako junakinja razočarano oznani:

OLGA: Učijo te polresnic, drugo polovico ti skrivajo skupaj s figo v žepu ... Sanjali smo o proletarskem idealu ljubezni, ki je vse to in še razumevanje, tovarišstvo, čustva prijateljstva, usklajevanje te in take ljubezni do posameznika z ljubeznijo do skupnosti in do idealov človekove osvoboditve ...

(Šeligo, *Volčji* 65)

Vzporedno sledimo temeljni porevolucijski etični krizi, temu, kar Silvija Borovnik poimenuje »‘razvoj’ revolucije, ki je vodil v popoln razpad vrednot, v goli cinizem« (Borovnik, »Dramatika Rudija Šeliga« 70), in pa eksistencialni krizi junakinje. Drama prinaša še enega od možnih odgovorov na vprašanje, ki ga Šeligo zastavlja že v *Ani*: kakšna je usoda pravih revolucionark, za katere je značilna tudi politična in etična drugačnost?

## 5 Iz drugačnih ustvarjamo nasprotnike in sovražnike

Šeligo v svojih igrah pokaže, da tam, kjer je poenotenosti preveč, lahko sledi le pogrom proti drugačnosti in avtentičnosti. Zato se mu je zdelo bistveno, da zmoremo ljudje kot singularnosti kreirati nove možnosti, odpirati nove prostore družbenega in individualnega življenja. Vse to tematizira Šeligo s pomočjo magijskega gledališča, v katerem po njegovem mnenju nastane resnično fizični jezik, ki temelji na znakih, in ne več na besedah v običajnem, reprezentacijskem smislu. Magijski jezik rituala zaživi kot edinstven jezik, ki bo (po Artaudovo) »na pol poti med gibom in mislijo« (Artaud 111) ali (po Šeligovo) »evokacija tistega, česar ni, kar 'manjka'« (Šeligo, *Identifikacija* 110). Pri obeh pa je jasno, da bo »slovnico tega novega jezika treba šele na novo iznajti« (Toporišič, »Performativna dimenzija« 367).

Prav proces najti »novo formo, ki bo oskrbela zmešnjavo« (če uporabimo slovitto Beckettovo sentenco) (Pilling 74), zaznamuje Šeligov koncept magijskega gledališča, ki bo ponovno sestavilo »izgubljene tri četrtine človeka s sedanjo, prerazvito, deformirano četrtino« ter čas upanja infiltriralo »v naš čas analitične izgubljenosti« ter »znanstveno nadutost« transformiralalo »v čas ponosa« ter ritualiziralo »človekov optimizem«, razpršilo »človeka v svet in svet v človeka« ter ukinilo »bipolarnost subjekt (človek) – objekt (svet, narava)«, miniralo »zaprtost železnega človeka v ideološko lupino«, razkrilo »nihilizem njegove akcije« ter omogočilo »pretakanje energij med ljudmi in med stvarmi sveta, kozmosom in kaosom« (Šeligo, *Identifikacija* 80, 81).

Šeligovo prozo in dramatiko prevevata prikaz in kritika nerazumevanja drugačnosti. Njegove junakinje so kljub magijski moči, s katero razpolagajo, v svetu in iskanju samouresničitve obsojene na neuspeh. V sebi nosijo poganške vrednote in ideale, ki so v današnji družbi že davno pozabljeni in pokopani, njihova manifestacija pa je sprejeta z odporom. Zaradi svoje prvinskosti postanejo junakinje odvečni, nekompatibilni člen družbe, ki ga je treba odstraniti. Z lastnim pomanjkanjem vere v magično, v transcendenco pa peša tudi njihova moč.

Junakinje Šeligovih dram in proze, ki se jim včasih pridružijo tudi junaki, postopno izgubljajo magično moč drugačnosti, dokler se tudi same več ne spomnijo, od kod je moč prišla in čemu služi, kar se npr. zgodi Lenki v *Svatbi*. Današnja družba po Šeligovem prepričanju zato spominja na sistem sposojanja poljubnih vzorcev in reproduciranja na prav tako poljuben način. Tej družbi avtor postavi nasproti mistično in magično (neo)poganstva, ki namesto letargične sive vsakdanjosti uvaja čustvenost, strast in domišljijo (Jovanović, »Rudi« 57).

Šeligova dramatika skozi tematizacijo drugačnosti oznanja pozitivno afirmacijo individualnih in skupinskih kulturnih in civilizacijskih razlik posameznikov. Zahteva spremembo odnosa do različnosti in drugačnosti, na katero ne smemo več gledati le kot na dejstvo ali celo problem, ki ga moramo obvladati in odpraviti. Tudi v današnjem svetu, v katerem postmoderni dialog in politični model demokracije na videz zahtevata slavljenje različnosti, temelječe na zmožnosti različnih skupin oziroma posameznikov, da sobivajo nenasilno in vstopajo v odnose na način, ki bogati in krepi vsakega posameznika, Šeligo skozi svojo dramatiko in njene priklice magije in čarovništva govori predvsem o odporih do vsakršne drugačnosti, ki spodkopava iluzije o naših moralnih normah kot univerzalnih vrednotah.

Tako kot Chantal Mouffe Šeligo kaže na dejstvo, da moralni okvir depolitizira in reducira izbire na raven edinih mogočih moralnih kategorij: kategorije dobrega in kategorije zla. Iz drugačnih ustvarja nasprotnike in sovražnike, ki jih je treba uničiti. Moralni register nas loči od drugačnih, kaže nam, kaj je prav in kaj narobe. S tem Šeligo razkriva nevrvalgične točke današnje družbe, ki namesto odpiranja legitimnih kanalov za izražanje nasprotujočih si in alternativnih mnenj s konsenzom zapira prostor vsakršni drugačnosti, pluralnosti ter na ultimativni ravni ukinja pravico do drugačnosti. Obstajata samo še prav in narobe. In pa »hegemonija liberalizma, katerega dominantno težnjo označujeta vera v racionalnost in individualizem« (Mouffe 10).

S Šeligovimi junakinjami in njihovo motečo drugačnostjo pa je tako kot danes z begunci, katerih drugačnost Slavoj Žižek opiše kot onemogočeno identifikacijo: glede njih nas bega njihova drugačnost, premislek o tem, da niso takšni, kot smo mi. Tako današnji svet ohranja občutek tujosti do Drugega, o katerem govori v svojih igrah in romanih Šeligo. Hkrati pa govori o spodbujanju sovraštva in nestrpnosti do drugačnih, o njihovem zastraševanju, razpihovanju družbene paranoje s pomočjo konstrukcije laži in predsodkov, ki vodijo v socialno distanco do manjšin, izključevanje in izločanje 'drugih' in drugačnih ter legitimiranje zakonske in družbene neenakosti kot realnega dejstva. In Šeligo nas jasno opozarja, da je logika in motorika delovanja tovrstnega diskurza dekulturnacija drugosti in drugačnosti.

VII  
Rapsodična dramatika  
in gledališče Petra Božiča





# 1 Gledališka literatura spreminja gledališka sredstva

Naše izhodišče bo pričevanje iz prve roke, Božičev esej »Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od leta 1945 do današnjega dne«, v katerem zapiše:

»Malo prej smo rekli, da je bila gledališka literatura tista, ki je povzročala in povzročila spreminjanje gledaliških sredstev, in malokdaj je kako gledališko besedilo v razvoju povojnega slovenskega gledališča povzročilo tak radikalen premik, kot ga je uprizoritev 'Učne ure' Eugèna Ionesca na Odru 57 v režiji Žarka Petana.« In nadaljuje, da je po njegovem mnenju in interpretaciji prav Ionescov tekst bistveno vplival na režijske in konceptualne rešitve Petanove postavitve, ki je s spremenjenimi gledališkimi sredstvi ustvarila pomemben presedan, »predvsem v tem, da literatura ni bila več dominantni del gledališke predstave, saj je prav tako napisano besedilo zahtevalo tako radikalne spremembe«, hkrati pa je tako znotraj slovenskega prostora nastal radikalen preobrat v gledališki poetiki oziroma »uporabi gledaliških sredstev, še bolj viden in razpoznaven v sami dramaturgiji besedila ...« (Božič, »Razvoj (1985)« 15).

Njegove misli nas napotijo k naslednjim ugotovitvam: Peter Božič je bil v svojem prvem obdobju, do ukinitve Odra 57, nedvomno najbolj radikalen dramatik svoje generacije. Že v prvih dramah je presegal s tradicijo absolutnosti drame, kot sta jo gojila (socialistični) realizem in t. i. humanistična dramatika petdesetih let prejšnjega stoletja. Sprožil je proces destabilizacije drame, ki ga uteleša rapsodično nastajanje gledališča. Njegove igre so ves čas nastajale za gledališče, ki je očiščeno hiperdramatičnosti dialoga bodisi buržoaznega bodisi socialnorealističnega gledališča, hkrati pa dopuščajo, da si namesto brechtovskega epskega subjekta utre pot (citiramo francoskega teoretika Jean-Pierra Sarrazaca) »oklevajoči, zabrisani, jecljajoči glas moderne-rapsoda«.

Naša teza bo naslednja: z Božičevo dramatikom za Oder 57 je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja (podobno kot seveda s tisto njegovih kolegov, predvsem Smoleta, Strniše, Zajca, Tauferja, Rožanca), še očitneje pa v naslednjem desetletju (tako kot z dramatikom Jovanovića, Šeliga, Jesiha, Lužana, Rudolfa), tudi slovensko gledališče dobilo priložnost, da sicer z veliko zamudo uveljavi revolucijo form, ki so jih zdavnaj osvojili slikarstvo, kiparstvo ali glasba.

Hkrati s to revolucijo pa so nove dramaturgije povojnega slovenskega gledališča proizvedle zmagoslavje nekega drugega koncepta odrske pisave: na eni strani so še povečale primat teksta, a so hkrati zavrnilo njegovo kontaminacijo z literaturo in

literarnim. S svojo antirealistično naravnostjo pa so, kar se morda zdi paradoks, ki pa zato ni nič manj usoden, s kar največjo natančnostjo opisale skorajda neobljudene pokrajine realnosti, ki jih ni mogla zajeti niti meščanska niti socialnorealistična mimetična dramska pisava.

Tako ostaja tudi danes. Tudi Božičeva najnovejša dramska matrica *Šumi* ostaja zavezana temeljnemu postulatoma tipične realistično-kubistične naravnosti, ki (naj se to sliši še tako utopično) ohranja aktualnost tudi v postdemokratskem globalističnem slovenskem sedanjiku.



## 2 Božič in drama absurda

Božič je besedilo vedno razumel v smislu Grotowskega – »kot neke vrste skalpel, ki omogoča, da se odpremo, transcendiramo same sebe, v sebi najdemo to, kar je skrito, in to v skupnem dejanju delimo z drugimi. Da na ta način presežemo samoto« (Besede so iz knjige *Revno gledališče*). Njegove igre ali antiigre utelešajo to, kar francoski teoretik gledališča Robert Abirached poimenuje z besedami »mogoče zadnji, skorajda brezupni poskus, kako obnoviti mimezis na način, ki bi bil sprejemljiv za sodobno industrijsko družbo.« Izhajajo iz lastnih zanikanj in razgradenj ustaljenih branj mimezisa, da bi izumil dramo in gledališče za sodobni čas.

Božičevsko-beckettovska fragmentacija, kljub redukciji in raztelesanju teksta-telesa zahodne kulture, teksta-telesa drame, različnih dramskih junakov moderne drame in *dramatis personae* nasploh, deluje izrazito sveže: tekst, ki se hrani z drugimi teksti, a predvsem tekst, ki hrani bralce in gledalce.

Peter Božič je že v svoji drugi enodejanki *Zasilni izhod*, ki je najprej izšla v *Reviji 57* (leta 1957), nekaj let pozneje (1961) pa so jo skupaj s *Križiščem* uprizorili na Odru 57, govoril o posebnem, novodobnem sleherniku, ki ga vedno znova zapisujejo njegove drame in romani. Tako je kasneje, v zborniku *Oder 57*, zapisal naslednji izjavi, ki izjemno natančno zrcalita dileme mladega Božiča pa tudi celotne takratne intelektualno-umetniške mlade generacije:

Ob srečanju z Jankom Kosom in Tarasom Kermaunerjem mi je pri tem bila poleg literature pomembna še *misel*, saj je bilo mišljenje tisto edino možno in dejavno orožje, ki je lahko uničilo totalitarno zaprt in ideološki sistem, ki je kvečjemu podoben zaprtemu ekonom loncu, v katerem se vse skuha v nekaj sekundah v žvarovno. In tako žvarovno sem videl takrat v »uspešnosti« na primer gledališke produkcije srednje generacije (I. Torkar, Mira Pucova), ki se je, predvsem njen literarni del, docela odrekel mišljenju (Petan 48).

Kakor brez zadrege priznam, da je bilo gledališko besedilo *Vojaka Jošta ni* napisano pod vplivom edine Ionescove drame, ki sem jo takrat poznal, *Učne ure* namreč, tako pri dveh enodejankah ni bilo nikakršnega vpliva od nikoder, ker sem kratko malo odklanjal sleherni poznavanje kakršnekoli gledališke literature in je takrat, vsaj sodobne, sploh nismo poznali. Ekonom lonec se je sicer počasi odpiral, toda jaz nisem bil posvečen v kukanje iz njega ven (prav tam 49).

Na to dvojno, k eksistenci in absurdu usmerjeno naravnost Božičevega dramskega opusa je na začetku njegovega ustvarjanja opozoril že Taras Kermauner, ko je v gledališkem listu ob premierni uprizoritvi Božičevih enodejank zapisal, da gre za »dve

zares moderni slovenski dramati, ki zasledujeta »en sam cilj: odkriti resnico sodobnega človeka«, pri tem pa gresta »preprosto mimo vladajoče humanistične dramatike«. Božič je po njegovem mnenju (ki se mu pridružujemo) »konvencionalno snovnost zreduciral na minimum, vsa mu služi samo za simboliziranje resničnosti, ki je snovnost popolnoma prekvasila in spremenila«. Povedano z besedami Petra Božiča:

Biti raztrgan na kosce, je bilo edino, s čimer se je bilo v resnici moč upreti tej perverzni premočrtnosti okleščene sence mišljenja, tej zdravi umetnosti jugoslovanske Jugendkunst. Biti shizofrenik, kot je bil pesnik Jernej Roj, direkten potomec Balantiča, je bila edina resnična pozicija v svetu zdravega duha (Petan 50).

Prav to »prekvasenje in spreminjanje« snovnosti v raztrganost na kosce, ki je edina možna oblika avtonomne eksistence v sodobnem svetu, je pri Petru Božiču treba pripisati dejstvu, da je že v svojih prvih dramah presegal s tradicijo absolutnosti drame ter uveljavil to, kar francoski dramatik in teatrolog Jean-Pierre Sarrazac poimenuje *kriza brez konca*: permanentna kriza drame brez (raz)rešitve. Božič je tako sprožil proces destabilizacije drame, ki ga uteleša rapsodično nastajanje gledališča.

Prav to rapsodično nastajanje gledališča je značilno tudi za njegovo zadnjo dramo *Šumi*. Ta na novo problematizira in poudari Božičev glas upornika mlade generacije, pa naj bo ta katerakoli, tista konca petdesetih, začetka šestdesetih, potem sedemdesetih in osemdesetih. Ali pa današnja?

### 3 Destabilizacija dramske forme

Kot lahko razberemo iz naslednjega Božičevega razmišljanja, se te uporniške generacije vedno znova klonirajo v nove upornike novih generacij, najprej tiste študentskih in seksualnih revolucij šestdesetih in sedemdesetih, ki jima pripadajo tudi protagonisti igre *Šumi*, potem pankovske generacije osemdesetih:

Vsak dan napraviti majhno svinjarijo, dneve, ko nisi pijan in ne mečeš zelenih žab s trga v Ljubljano, je minus, ki te utegne približati zlikani in higienski srednji generaciji z amputiranimi jajci ali pa te lahko vrže celo v naročje tistih zdravih fantov kranjskih, ki so tretjič vendarle uspeli na naborni komisiji pri partijskem ideologu Borisu Ziherlu. Njegovo naročje se mi je zdelo popackano od pljunkov. Ziherla sem si predstavljal predvsem kot nekoga, ki ga je treba s kolom, ta kol pa je bila taka shizofrena literatura in drugačna misel. Alkoholizem je bil naša ideologija, sveta vera naša [...]. [...] Ali morda ni mogoče danes pri mladih pankerjih in šminkerjih iskati kakšne paralele? (Petan 50–51).

Zgornje pričevanje je na eni strani priča večnega Božičevega uporništva, po drugi pa nakazuje njegovo temeljno etično in estetsko preokupacijo, ki doživi zadnjo odslkavo prav v igri *Šumi*.

Destabilizacija dramske forme je torej tudi pri Božiču lepo razvidna in očitna ne glede na to, da je šlo pri njem za zavestno »divjo misel«, ki ni namerno zraščala iz resnega študija sodobne umetnosti, pač pa nastajala s pomočjo naslonitve na več vzorcev, predvsem na sočasno dramatiksko absurda, pa tudi na tradicijo ekspresionistične drame, kot se je med obema vojnama razvila v Sloveniji. Hkrati pa je tako kot njegovi kolegi – Jože Javoršek, Dominik Smole, Primož Kozak, Dane Zajc, Marjan Rožanc, Veno Taufer, Gregor Strniša – Božič izpeljal tudi spreminjanje temeljnih tematskih gibal slovenske dramatike tistega časa, ki kot da se pred generacijo, ki je nastopila z revijama *Beseda* in *Revija 57* ter prvimi eksperimentalnimi gledališči petdesetih let, ne bi mogla izviti iz primeža predvojne angažirane ter medvojne in povojne agitke ter socrealističnih graditeljskih iger.

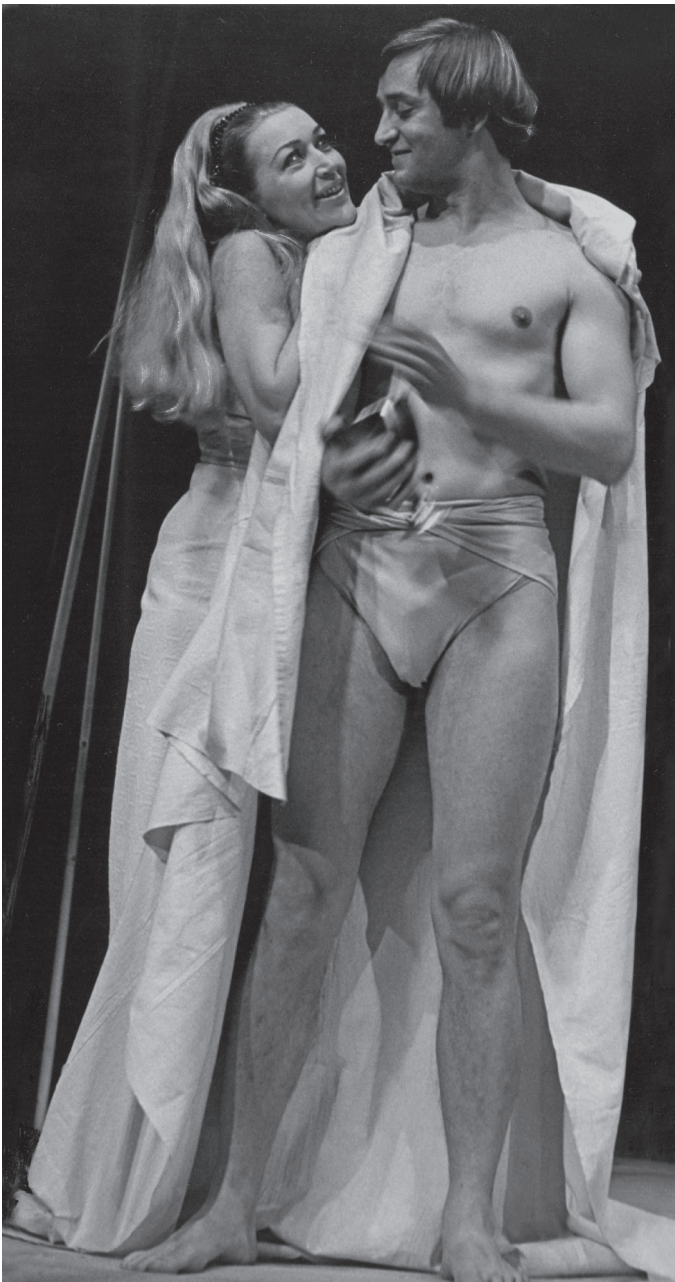
Če sklenemo naša izvajanja: nesporno je Božič znotraj slovenske gledališke zgodbe že na samem začetku svoje kariere izpeljal beckettovsko skrajno točko razpada drame in njene absolutnosti ter skrajno točko krize modela logocentričnega dramskega avtorja, kot jo uteleša npr. Beckettov *Konec igre*. V tem je bil za takratno kulturno javnost šokanten, danes pa prebiranje njegovih zgodnjih dram razkrije neverjetno bližino Beckettovi fragmentaciji, redukciji in raztelesanju teksta-telesa zahodne kulture, teksta-telesa drame, različnih dramskih junakov moderne drame in *dramatis personae* nasploh.

S *Šumijem* se Božič vrača v izhodiščno radikalno situacijo, v kateri posameznik kot da ne bi mogel več obstajati. Kakor da bi bil, podobno kot Beckett, prepričan, da je razkroj in raztelešenje posameznika treba razumeti kot konec zahodne kulture, kot nekakšno mrtvo točko, večno stanje konca ali – povedano s Kermaunerjem – *zavest o Niču in osveščeno živetje tega Niča v subjektovi notranjosti in praktičnem življenju*.

*Šumi* je zato nekakšen epilog k Božičevemu opusu, s katerim je avtor, v precejšnji osamljenosti in ob veliki ignoranci slovenskih gledališčnikov, nekaj manj pa tudi literarnih zgodovinarjev, izpeljal utopično idejo osvoboditi teatralnost dramske forme ter iz krize jezika iztisniti možnost za novo dramatiko, ki je hkrati novo gledališče. In prav to novo gledališče smo – velikokrat na žalost, ne da bi se Božičeve zasluge zanj zavedali – živeli v zadnjih desetletjih.

## VIII

# Kako literatura misli gledališče (Vitomil Zupan in Rudi Šeligo)





# 1 Kako misliti gledališče med poiesisom in teorijo

V tem poglavju si bomo zastavili na videz enostavno vprašanje: kako Vitomil Zupan in Rudi Šeligo, dva slovenska dramatika, ki sta se ob »praksi« intenzivno ukvarjala tudi s teorijo drame, gledališča in kulture nasploh, mislita gledališče? Odgovor bomo poiskali v dialogu z dramsko, gledališko, pisateljsko in esejistično pisavo, razvidno iz razprav, samih iger in drugih zapisov obeh avtorjev, ki jih bomo vpeli v sočasne misli o gledališču od Artauda do Brechta, bi lahko rekli, oziroma od Kermaunerja do Jovanovića, če si dovolimo malo svobode in igrivosti. Vse skupaj bomo navezali na današnji čas, na to, kako danes mislimo gledališče.

Na ta način skušamo preveriti dvoje:

1. kako daljnosežno je bilo Zupanovo in Šeligovo mišljenje gledališča in
2. kako je lahko to mišljenje gledališča produktivno za današnji čas: za gledališko, dramsko, uprizoritveno teorijo in prakso.

## 2 Zupan, dramski pisec v času performativne revolucije

To je gledališče – ena sama vaja v kazanju nepravlega obraza (Zupan, *Angeli* 21).

Avtor – kot oseba – je pri realizaciji dela prej ovira kakor pomoč. Nešteti pisci škodujejo realizaciji lastnega dela s tem, da se vtikajo režiserju v delo. Lahko postavimo izrek: dobri avtorji so ali daleč ali mrtvi (Zupan, *Sholion* 29–30).

Dve misli o gledališču, ki ju Vitomil Zupan položi v svojo igro *Angeli, ljudje, živali* oziroma *Barbara Nives* in razpravo o gledališču *Sholion*, pričata o izraziti živosti, nagaživosti in samorefleksiji ter samokritiki, ki so v slovenskem prostoru redkost. Hkrati pa tudi o dejstvu, da je Zupan do obisti poznal tako mehanizme gledališča kot literature.

Izhajali bomo iz pisateljevega stavka iz na žalost preveč pozabljene knjige-razprave *Sholion* (gledališče 1972, s posebnim ozirom na mehanizem postavitve in odnos do t. i. sporočila): »Režiser, ki odklanja tuj tekst, mora napisati tekst sam ali najti enakovrednega scenarista« (Zupan, *Sholion* 126). Hipoteza, ki jo želimo preveriti, je:

Ta Zupanova izjava natančno locira dilemo dramatike in gledališča druge polovice prejšnjega pa tudi začetkov tega stoletja.

Seveda se to lociranje ne dogaja samo znotraj citiranega stavka, ampak je razvidno šele iz celotne teksture knjige *Sholion*, izjemno zanimivega razmišljanja, že prave pravcate fenomenologije in ontologije dramatike in gledališča, ki jo je Zupan izdal v času Jovanovičevega in Kraljevega preloma z literarnim gledališčem. Pri tem mislimo seveda na *Pupilijo, papa Pupila pa pupilčke* (1969), *Spomenik G* (1972) in *Potohodca* (1972) ter zgodnjo Pekarino. Na to, kar je Venko Taufer (*Odrom ob rob* 14) poimenoval smrt literarnega gledališča, ki je oznanila izstop iz polja predstavitvenega v performativno kot telesno soprisotnost. Na to, kako je golo telo v odrskem dogodku Pupilije Ferkeverk – podobno kot pri Beckettu in njegovi metagledališki igri *Catastrophe* (1982) – kazalo na »represijo, ki jo nad igralcem in še posebej nad njegovim telesom izvaja tekst« (Fischer-Lichte, *Ästhetik* 256).

Še več. Knjiga – kar je bilo do danes bolj ali manj spregledano (sam sem osupel naletel nanjo, ko sem se pred desetletjem ukvarjal z razmerjem med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču) – izjemno natančno podaja dilemo takratnega časa, namreč upravičenosti ali sprejemljivosti obrata od tekstualne k performativni kulturi. Ta dilema je danes še vedno aktualna, o njej priča tudi zgodovina festivala Borštnikovo srečanje, ki je performativno umetnost pred desetletji porinil na obrobje, danes pa jo že prepušča v središče svoje gledališko-festivalске semiosfere, čeprav zaradi tega



včasih naleti na kritike tekstualno naravnane publike in kritike. Toda to, kar je pri Zupanu izrazito sodobno, je, da ne glede na to, da sam predstavlja polje literature in tekstualnosti, ne vztraja na okopih dramskega gledališča, ampak ga zanima gledališče kot fenomen, ki je kompleksen, gledališče kot dejavnost, ki kot vezljiv medij povezuje med seboj različne zvrsti in umetniške medije.

### 3 Zupanova fenomenologija gledališča in drame

Hkrati pa je nesporno, da je Zupan v knjigi-razpravi *Sholion* že leta 1973 kljub svoji tolerantnosti in celo občudovanju sodobnega režiserskega gledališča opozoril, da je po njegovem mnenju »nezdravo stanje, v katerem režiser jemlje tekst kot mrtev material, ki mu lahko vdahne novo dušo – spremeni 'sporočilo' po svoji volji itd.« (Zupan, *Sholion* 46). Prepričan je bil, da »ni mogoče kakega teksta realizirati na odru tako, da sta 'sporočilo' teksta in 'sporočilo' predstave – v diametralnem nasprotju« (prav tam 67). Tendenca izгона teksta z odra torej po Zupanovem prepričanju nikakor ne more dati dobrih rezultatov. Zupan je tako izrekel misel, ki se je in se še danes v bolj ali manj eksplicitnih oblikah dosledno pojavlja v kritiki sodobnega slovenskega gledališča: namreč misel o razhajanju teksta in sloga režije, v katerem nastane »pravzaprav nekakšno nezdravo stanje 'posilstva' (režija posili tekst) – namesto združitve (pri kateri tekst oplodi režijo)« (prav tam 130). Obenem pa je z enakovrednim scenaristom že nakazal pot nove oblike dialoga med tekstom in gledališčem, ki so ga udejanjila predvsem osemdeseta in devetdeseta leta XX. stoletja. Njegove besede so bile tako rekoč preroške, še posebej, če pomislimo, da je šlo za pisca generacije, ki se je uveljavila pred in med drugo svetovno vojno. Zupan je očitno še kako natančno znal analizirati fenomenalno in semiotično telo sodobnega gledališča v trenutku, ko se je to odvrnilo od literarnega in se povežalo s poljem artaudovskega gledališča krutosti, Grotovskim in njegovim ritualnim gledališčem, ob tem pa z različnimi variantami ameriških uprizoritvenih umetnosti, kot jih je npr. utelešala avantgarda Living Theatra, Richarda Schechnerja in Josepha Chaikina. Podobno analizo je vtkal tudi v svoja dramska besedila: od izrazito sodobne agitke oziroma dramske reportaže v treh dejanjih *Rojstvo v nevihti*, ki jo je napisal v partizanih leta 1944 in znotraj dramatike NOB pomeni izrazit odmik od socrealizma k nekoliko brechtovsko in epsko naravnani dokumentarni drami; do dveh iger, ki neposredno tematizirata in metagledališko problematizirata položaj gledališča v sodobni družbi: *Angeli, ljudje, živali*, podnaslovljeni *Barbara Nives*, napisani leta 1957, uprizorjeni leta 1962 v MGL, izdani šele leta 1974; ter Zupanove zadnje igre *Zapiski o sistemu*, napisane leta 1975, uprizorjene štiri leta kasneje v izjemno odmevni režiji Janeza Pipana v Eksperimentalnem gledališču Glej – pravega metagledališkega in ne več dramskega besedilnega konglomerata, ki v veliki meri anticipira postdramski val zadnjih desetletij prejšnjega stoletja.

Knjiga *Sholion* prča, da je bil Vitomil Zupan v slovenskem prostoru ob Rudiju Šeligu, Dušanu Jovanoviću in Petru Božiču nedvomno pisatelj, ki se je najbolj

sistematično ukvarjal s fenomenom gledališča. Tega vidi skozi nekoliko revidirano semiotično shemo prve, druge in tretje paradigme, se pravi AVTOR – DELO – BRALEC (GLEDALEC), ki jo natančneje določi takole:

1. OSNOVA (tekst);
2. REALIZACIJA (režija, igra, scena, kostum ...);
3. AVDITORIJ (gledalstvo, poslušalstvo);
4. ODMEVI (recenzije, kritike, literarnozgodovinske analize) (Zupan, *Sbolion* 169).

Ne oznanja smrti avtorja in rojstva bralca (če uporabim termina Rolanda Barthesa), niti ne odmikanja avtorja (Foucault), ampak nekakšno avtorsko enakopravnost, soodvisnost, ki se mu zdi pomembna za gledališče.<sup>18</sup> Avtorji drugega reda (s tem mislim na sosledje, ki je povezano s produkcijo gledališča, saj tekst primarno nastane pred uprizoritvijo) se ne morejo izogniti OSNOVI oziroma AVTORJU, ki je literarni avtor drame. Zupan posebej opozarja: »ločitev od umetnikov piscev ali njih nadomestitev z občasnimi scenaristi ali prevzem funkcije pisca po režiserju kot popolnem avtorju – posebno če režiser ni izurjen in nadarjen dramatik – pa je gledališču lahko pogubno« (prav tam). Zato teži k temu, kar poimenuje gledališče enotnosti med različnimi avtorji, med literaturo in gledališčem. To gledališče enotnosti pa je daleč od klasičnega literarnega gledališča, saj režijo razume kot koncept, ki temelji na posebni teoriji gledališča in uprizarjanja. Prav zaradi takega statusa režije je Zupan prepričan, da za vsako predstavo nastane konkretna teorija. Tako zapiše:

1. Realizacije (gledališke predstave) ni brez osnove; zanemarjanje gledaliških piscev je negativno za življenje gledališča [...].
2. Režija v smislu 'totalnega gledališča' onemogoča izvedbo načela iz točke 1; treba je torej stremeti h gledališču enotnosti (prav tam 169).

Kaj lahko izpeljemo iz zapsanega? Zupan ves čas misli gledališče, tako kot ves čas misli dramatiko in pisavo nasploh. Najbrž prav zato lahko zapiše, da »režiserji, ki obvladajo gledališki mehanizem«, povsem upravičeno kritizirajo »negledališko' pisanje piscev« (prav tam). Hkrati pa poudari tudi naslednje: Eno nas uči pogled na razvoj gledališča: plodne dobe so nastajale, kadar so se okrog delavne gledališke hiše zbrali pisci, ki so imeli kaj povedati; neplodne so ostale smeri, ki so se odtrgale od pisateljske dejavnosti. (prav tam 44) Jacques Coupeau je tako po Zupanovem mnenju uspešno pritegnil pisce okoli *NRF* (*la Nouvelle Revue française*), Gordon Craig pa je ostal v

18 V opombi naj opozorim na izjemno zanimiv zapis Janeza Pipana o predpremiernih srečevanjih z Zupanom v Gleju ob uprizoritvi igre *Zapiski o sistemu*, ki anekdotično opozarja prav na to soodvisnost; pod naslovom »Zapiski o svobodi« je bil objavljen v knjigi *Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*.

svojem iskanju brez »scenaristov«, se pravi brez zaledja (prav tam). V gledališču se mu zdi bistveno medsebojno delovanje med pisavo in odrom, tudi če gre za konfliktno situacijo. Zato zapiše: »Linija gledališča je sodelovanje – pa bodisi po sovplivu ali po odboju – obeh koncepcij (izhajanje iz teksta ali režijska kreacija)« (prav tam 45). Zanimivo je, da ne uporablja običajne besede dramatik, ampak daje prednost piscu, tistemu, ki piše, toda ne na piedestalu AVTORJA z veliko začetnico. Pisec je za Zupana nekdo, ki piše za gledališče, za oder, za občinstvo. Lahko bi rekli, da gre za tipično sodobno paradigmo: Toda mar nista bila Molière in Shakespeare tudi taka pisca? Ne pisca, ki sta ločena, ampak pisca, ki sta zraščena z odrom. Podobno v tem času ob Jesihovih *Limitah* (1973) v Gleju razmišlja Venio Taufer, ko govori o »sprotne procesu nastajanja besedila in odrskega dogajanja«, o »njunem medsebojnem iskanju in dopolnjevanju ter tako torej o iskanju samega sebe« (Taufer, *Odrom ob rob* 163).

Vedno znova je treba konceptualizirati dramo in gledališče. Če pogledamo s perspektive zgoraj skiciranih Zupanovih tehnopoetskih ugotovitev njegovo dramatiko, lahko opazimo, da tudi sam prakticira pisanje za oder, ki že od partizanskih agitk preko intimistične faze do faze ne več dramske pisave za vsako novo igro izvede novo konceptualizacijo. Ta je povezana tako z zgodovinskim trenutkom pisanja in igranja kot tudi s posebnimi tematikami, ki se jih vsakokrat loteva. Prav zato lahko brez pretiravanja zapišemo, da Zupan v vsaki svoji novi igri uporablja nove taktike pisanja za gledališče in na novo misli gledališče. Tako se v intimističnih igrh *Ladja brez imena* in *Angeli, ljudje, živali* približa konceptu pesniške igre ali poetične drame, v kateri je metaforika včasih pomembnejša od psihološkosti in realizma. Taras Kermauner ugotavlja, da so te drame »napisane v moderni, nerealistični tehniki, kakor jo je avtor izdelal že v Tretjem zaplodu. [...] Nenehoma se menjata analitični in sintetični princip gradnje« (Kermauner, *Od igre do telesa* 105–6).

Zupan torej že v intimističnih dramah misli gledališče skozi to, kar spet Kermauner imenuje avtorjeva filozofska koncepcija sveta (prav tam 106). Zato siže svoje drame gradi v neposredni povezavi z njenimi vsebinami. Za to tehniko je značilen preplet različnih dramskih in nedramskih taktik, od ibsenovske ter dokumentaristične drame, realističnih fragmentov do metagledališke esejistike, ki se ukvarja z nevarnim prepletom gledališča in življenja. Tak je npr. dialog med osrednjo protagonistko drame, igralko Barbaro Nives, in gledališkim ravnateljem Krakarjem iz drame *Angeli, ljudje, živali*, ki v zmesi dokumentarnosti in esejizma tematizira paradoks gledališča, razpetega med sublimnim in profanim, vzvišenim in patološkim:

BARBARA: Ne, to ni teater, teater so vendar neke sanje ...

KRAKAR: (nežno) Sanje? O čem, moja mala?

BARBARA: Sanje o resničnem življenju vendar. [...]

KRAKAR: (se smehlja, se smeje, se zakrohota) Kot nalašč boš za to vlogo, ta vloga je napisana zate! Koza nesrečna, kdaj boš spoznala, da je gledališče obrt?

BARBARA: Obrt? Ravnatelj Krakar, in vaši govori in članki o odrešujoči gledališki umetnosti? O vlogi gledališča v razvoju človeštva? O Ognju, ki greje cele zemljine? [...]

KRAKAR: Teater je ena sama sveta moralna ogorčenost nad kakanimi ljudmi; pojdi v obrekovalnico in poslušaj – blišč svete hiše je razlit nad glavami. Tudi ti ne boš ušla, zgrabilo te bo kolesje in sama ne boš vedela kdaj, že boš spletkarila in obrekovala spretnije ko naša velika Amalija Sila. To je gledališče – ena sama vaja v kazanju nepravega obraza.

BARBARA: To je vendar grozno, to je laž!

KRAKAR: (s posmehljivim smehljajem) To je seveda grozno in tudi laž, toda hkrati izkušnja in modrost. Predvsem pa neogibnost. Zdaj se pa poberi, ovčica, preden te volk raztrga.

(Zupan, *Angeli* 18–21)

V *Zapiskih o sistemu* pa se Zupan izjemno radikalno napoti v polje ne več dramskega in ustvari svojo lastno koncepcijo govornih ploskev. Te sicer ves čas korespondirajo z realnostjo in so zavezane angažiranemu gledališču, a so hkrati zavezane tudi parataktičnosti, fragmentu, ki je popolnoma onstran Szondijeve absolutne drame. To, kar beremo, ni več dramska pisava, ampak (podobno radikalno kot pri Elfriede Jelinek mnogo kasneje, npr. v leta 2003 napisani igri *Bambiland*) govorne ploskve zelo raznolikih in včasih nezdružljivih zvrsti, ki si velikokrat prihajajo v nasprotje:

METAS (energično): V službenem

času ste, kolega. Niti misliti na to!

V službenem času!

ABSYR: V službenem času ...

V SLUŽBENEM ČASU

nastaja zgodovina.

V SLUŽBENEM ČASU

stopamo v zgodovino

in odhajamo iz nje.

Tidútidú

je pa brez bolečine

šu

šu u Katmandu

mimo zgodovine.

Rok za predajo je zadnjega tega

meseca ob enajsti uri dopoldne,

soba 22.

(Zupan, *Zapiski* 122)

Zupanove govorne ploskve bralca oziroma gledalca, ko se prelamljajo, postavljajo v nelagoden položaj voajerja, ki je pripuščen v besedilni kaos:

To je ta naivna vera v zgodovino

kakor je je polno XIX. stoletje.

ABSYR (Naduju): Boste že začeli s

počepi?

NADU (v tihi grozi): Pazite! ŠEF

hodi po hodniku mimo!

[...]

ABSYR: Začnite s počepi!

NADU: In zakaj ŠEF ne mara Knuta

Hamsuna?

METAS: Ker je bil Hamsun fašist,

to je nemara jasno?

ABSYR: Vse to je zelo jasno.

Shakespeara ne mara, ker je postavil

Češko ob morje.

NADU: Naprej gre. (Olajšano:) Že

odhaja naprej . . .

ABSYR: Boste začeli s počepi ali

ne?

[...]

NADU (med počepanjem): On je

iz religiozne rodbine.

ABSYR: Tudi Marx je bil iz religiozne

rodbine.

(prav tam 123)

Zupan gradi dramatičnost in dramaturgijo besedila na nelinearnosti in pomen-skem neujemanju in kontrastih jezika ter tako odpira možnosti za svobodne asoci-acije. Tako, povedano z Elfriede Jelinek, ki govori o svojih igrar, prav lahko pa bi govorila tudi o *Zapiskih o sistemu*: »/D/rugo proti drugi ne postavlja vlog, ampak go-vorne ploskve« (Jelinek 31). *Zapiski* so tako drama o sistemu v različnih pomenih te besede, od političnega sistema socialističnega samoupravljanja z njegovimi absurdi do sistema demokracije z njenimi večkrat absurdnimi mehanizmi nasploh in končno tudi gledališča kot sistema, ki proizvaja fikcijo, nanašajočo se na sistem politične realnosti. Hkrati pa so *Zapiski o sistemu* tudi to, kar Kermauner (*Od igre do telesa* 220) označi s preprostim stavkom: »Zapiski so drama o besedah.« Se pravi drama o besedah, ki (podobno kot v tem obdobju pri Jesihu, npr. v njegovih *Limitah* ali *Grenkih sadežih pravice*) postanejo samostojne, se odlepijo od racionalnega pomena in zaživijo svoje lastno življenje, na katero dramatik (podobno kot v poskusih nadrealistov in njihovi avtomatski pisavi) nima oziroma tudi noče imeti več vpliva. Vse to pa izhaja iz dejstva, ki ga Janez Pipan v spisu »Zapiski o svobodi«, v katerem se spominja svoje režije Zu-panove igre v Eksperimentalnem gledališču Glej, označi takole: »Bistvo Zupanovega gledališkega rokopisa je prav njegova absolutna odprtost za gledališčenje, za neznano število možnih uprizoritvenih 'urejanj' gradiva« (Pipan 326).

## 4 Zupan, naš sodobnik?

Ta odprtost je razvidna tudi iz njegovega nenavadnega, izrazito svežega pogleda na dramatiko in gledališče, kot ga razvije v sicer tipično zupanovsko širokopotezni in razvejani strukturi knjige o gledališču *Sholion*, ki združuje živo avtorjevo noto in pisavo na eni strani ter teatrološko naravnost na drugi. Zupanov pogled na dramatiko in gledališče je v tem smislu za slovenski prostor precej radikalen v odprtosti do različnih gledaliških in uprizoritvenih taktik, tako kot je do teh odprta tudi njegova dramska pisava. Nedvomno gre za pisca oziroma dramatika, ki se intenzivno ukvarja tudi z znakovnim sistemom odra, se mu prilagaja, zato išče nove taktike. Po drugi strani pa gre kljub vsej odprtosti in rizomatičnosti njegove teoretične paradigme vseeno za avtorja, ki izhaja iz pisave, daje prednost pisavi pred samovoljnostjo odra, predvsem režije. In čisto na koncu vprašanje. »Ali bo to delo komu koristilo ali bo šlo mimo kakor veliko potiskanega papirja na Slovenskem – kdove?« (Zupan, *Sholion* 176). Res je bilo škoda, da je šla Zupanova dramska praksa kot tudi njegova misel o dramatiki in gledališču preveč mimo generacij, ki so po performativnem obratu, ko je nastal *Sholion*, poskušale nadaljevati revolucijo form in na novo definirati gledališče v osemdesetih, devetdesetih letih in desetletjih do danes. Preveč dinamične moči premore in preveč osvobajajoča je, da bi jo pozabili. In upajmo, da jo bodo nove generacije odkrile na novo, ji dale pomen, ki bi ga morala tako kot njegovo romanopisje imeti že danes. Še posebej, ker je navkljub vsem revolucijam form in osvobajanjem gledališča v Sloveniji še danes aktualna njegova misel, s katero začinja svojo knjigo o gledališču, ki jo navajam za zaključek:

Osvoboditi se želim predsodka glede medija pa tudi glede (danes tako poudarjene) idejno-slogovno-programske diferenciacije med 'klasičnim' in 'poizkusnim' gledališčem. [...] Ples naravnih plemen, ki ponazarja lov na leoparda, ima prav tako svojo dramaturgijo kakor Ionescova Plešasta pevka, balet Umirajoči labod nima nič manj notranje gradnje kakor snemalna knjiga Fellinijeve Ceste, televizijska kriminalka teče po podobnem razporedu kakor Dürrenmattov Obisk stare gospe, opera Porgy and Bess je dramaturško urejena kakor igra javanskega senčnega gledališča (Zupan, *Sholion* 5–6).



## 5 Šeligovo magijsko gledališče krutosti

V dobi, ko prevladuje groteska; ko se je obdržal le še lahkoten posmeh; ko je téma literarnih tekstov človeška nemoč; ko se ta nemoč skriva za cinično gesto; ko se polagoma samozadovoljni izgubljam v igrinah, v privatni imaginaciji, v domačem misticizmu in magičnem geslu lingvizma, je Rudi Šeligo splošno razpoloženje plosknil v obraz, zamislil tekst, ki revaluira človekovo trpljenje; ki kliče usodo; ki spodbuja energijo; ki trga igro; ki razpira jezik in udejanja svet (Kermauner, »Demonična moč trpljenja« 133).

Zgornje besede, ki jih jemljemo kot uvodni takt za naše razmišljanje o Rudiju Šeligo in njegovih teoretizacijah dramatike in gledališča, zapiše Taras Kermauner leta 1978 ob rob dram v treh dejanjih *Lepa Vida*. In kot velikokrat je tudi tokrat njegova misel kristalno jasna, prodorna in natančna. V nekaj potezah definira specifikko in tudi že prelomnost, ne samo znotrajliterarno ampak splošnokulturno pomembnost Šeligovega pisanja in misli. Opozori na dejstvo, ki je bilo velikokrat spregledano: na samosvojost in doslednost Šeligovega proznega in dramskega opusa. In prav ta samosvojost, doslednost in svežina misli smo prepričani, da se zrcali tudi v njegovih esejih ali razpravah o drami in gledališču, ki jih je zbral v knjigi *Identifikacija in katarza*.

Če namreč sledimo Kermaunerjevim argumentacijam, ugotovimo, da se kljubovanje domačemu misticizmu, magičnemu geslu lingvizma, razpiranje energije, trganje igre, razpiranje jezika in udejanjanje sveta prav lahko razpozna tudi kot temeljne postavke Šeligove misli o *drami, gledališču in družbi* (če parafraziramo naslov izvrstne knjige Tarasa Kermaunerja). Misli, ki Šeliga vzpostavlja ne samo kot prelomnega prozaista in dramatika, ampak tudi kot nekoga, ki izjemno natančno in daljnosežno misli dramo in gledališče. Rudi Šeligo torej kot praktik, ki je v slovenskem prostoru razvil eno izmed najbolj daljnosežnih teoretizacij drame in gledališča, izhajajočo iz njegove lastne pisateljske in gledališke izkušnje ter navezujočo se na široko paleto metodoloških pristopov, od fenomenologije do strukturalizma in semiotike kulture. Toda ta misel je v spisih njegovih sodobnikov teatrologov in literarnih teoretikov na žalost velikokrat ostala spregledana.

## 6 Simulacija. Fascinacija. Sedukcija

Ko se Rudi Šeligo v svojem temeljnem teoretsko-refleksivnem besedilu, hkrati pa tudi že avtopoetskem spisu »Za magijsko gledališče« (s podnaslovom »Simulacija. Fascinacija. Sedukcija.«) ozira nazaj v leto 1964, ko je zavestno začel pisati prozo v močnem dialogu s francoskim novim romanom, z vso jasnostjo izpiše tudi izhodišča svojega dramskega in gledališkega *creda*:

Hočem le poudariti, da vodilo ni bilo v nekakšnem objektivnem prepisovanju zunanje realnosti, temveč v produkciji, strukturiranju posameznih povedi v pisavi, da bi gib, na primer, res zaživel kot gib, in bi v tej produkcijski ravnini tekst postal realnost ... Da bi Agatino agatasto telo dejansko 'nastopilo' v pričujoči sedanjosti, ne pa samo njen znak ... Da bi Vasilka in dež zdaj trajala, da bi iz strani knjige žarela v bralca svojo mokro prisotnost, namesto da bi tam na papirju ležale črke in besede in stavki, ki oboje označujejo in govorijo o pomenu mokro sivega dežja in o pomenu do onemoglosti razprtih oči v deževni svet, ki prav zaradi lakote po tem, da bi videle, lahko samo še zrejo (Šeligo, *Identifikacija* 100–1).

Šeligo spregovori o bližini svoje proze in dramatike, o prehajanju meja med različnimi zvrstmi, hkrati pa tudi o pisateljevi želji, da bi presegel meje reprezentacije, da ne bi več popisoval zunanje realnosti, ampak bi (po Austinu) proizvajal performative, zaradi katerih bi gib res zaživel kot gib in bi na produkcijski ravni tekst postal realnost.

Povedano nekoliko drugače: Šeligo skuša že v svoji zgodnji prozi pojem racionalnosti podvreči dekonstrukciji. Ukiniti hoče vzročno-posledično gradnjo romaneskne strukture, da bi pokazal, kako se mimezis ne more več izražati na star način. Tako tudi znotraj proze skuša doseči austinovsko situacijo, v kateri je *reči enako nekaj storiti*. Proza in dramatika naj proizvedeta značilnosti performativa, stanja, v katerih se ničesar ne opisuje ali o ničemer ne poroča in v katerih izreči stavek pomeni »opraviti neko delo ali del nekega dela, ki ga normalno ne bi opisali kot zgolj reči« (Austin, *Kako napravimo* 17).

## 7 Singularnost in množstvo protokolov literature in gledališča

Na tem mestu Šeligo svoje razmišljanje o literaturi, prozi in dramatik, hkrati tudi že gledališču, usmeri v vode, ki so izjemno blizu današnjim razpravam o singularnosti literature in umetnosti, o dinamiki singularnosti in množstva, o »jazu«, ki nima nobene prioritete pred »mi«, existenci subjekta, ki je po svojem bistvu vselej ko-eksistenca (Jean-Luc Nancy). Hkrati pa opozarja, da je v svojih zgodnjih proznih delih z reističnim postopkom skušal doseči nekaj, kar samo po sebi lahko doseže gledališče s pomočjo tega, kar Erika Fischer-Lichte imenuje performativna *avtopoetična feedback zanka* med izvajalci in občinstvom, dogodek-predstava kot performativno dejanje, ki provocira in integrira emergenco.

Obe zgoraj skicirani posebni lastnosti gledališke pisave, ki pa se jima kar najbolj skuša približati tudi reistična proza, sicer označi z drugimi besedami, kar pa ne spremeni njegove misli:

V gledališču je za razliko od pisave »novega romana« (še bolj pa za razliko od pisave, ki neko čustvo, npr. čustvo tesnobe, samo imenuje ali o njem poroča) mogoče brez umika v psihologistično transkripcijo, brez predhodne interpretacije, brez razlage in analize uprizoriti še tako kompleksen čustveni proces in komplicirano doživljajsko celoto. In sicer tako, da to in to čustvo v gledalčevem sprejemanju najprej je v svoji celovitosti kot takšno, šele potem je mogoče to celovitost razdružiti na sestavne elemente, ki to čustvo tvorijo, oziroma analizirati organske, telesne znake ali izraze ki čustvo spremljajo ali izražajo (Šeligo, *Identifikacija* 103).

Šeligo tako skozi svoje fenomenološke in semiotične razmisleke o prozi, drami in gledališču v knjigi *Identifikacija in katarza* (ki so v sočasni slovenski misli o gledališču in umetnosti nasploh novum in so na žalost ostali preveč neopaženi) napoti na danes aktualno povezavo dveh teoretskih konceptov:

Nancyjevega ponovnega premisleka koncepta skupnosti, ki ne temelji na kakršnikoli individualni subjektivnosti, v kateri »biti« vselej pomeni »biti z«.

In pa estetike performativnega Erike Fischer-Lichte, ki izhaja iz Austinovega pojma performativ ter ga vpeljuje v teorijo uprizoritvenih umetnosti.

Tako se Šeligo približa svoji avtopoetiki, pisavi, za katero je značilna odprta forma, prestopanje meja med različnimi umetniškimi mediji, pri katerem prihaja do odsotnosti prioritete »jaza« (avtorja, izvajalca, gledalca) pred »mi« (izvajalcev in receptorjev, ki lahko tudi izmenjujejo svoje vloge).

## 8 Teoretizirana avtopoetika: od dela k recipientu

Hkrati pa ubesedi v slovenskem prostoru vsaj znotraj polja literature in klasičnejšega gledališča izjemno redko situacijo, v kateri teorija postane konstitutivno okostje literarne in spektakelske prakse. Za izhodišče njegove knjige *Identifikacija in katarza*, hkrati pa tudi njegovega avtopoetsko teoretiziranega pogleda na literaturo, umetnost in civilizacijo, je značilen semiološko komunikacijsko ponazorjen dialoški odnos (če uporabimo terminologijo Jurija Lotmana) prehajanja meja znotraj semiosfere:

Identifikacija in katarza sta procesnega značaja, dogajata se v »kanalu«, ki teče med gledališko predstavo in (skupinskim) gledalcem; spadata v polje estetskega izkustva oz, estetskega doživljaja, ki ga ni niti v dramskem besedilu kot književni vrsti niti v gledališki predstavi kot takšni. Sta dogajanje v recipientu, to dogajanje pa je pogojeno s kvazi-realnostjo teksta kot tudi predstave (Šeligo, *Identifikacija* 11).

Šeligo se na tem mestu izjemno približa Rolandu Barthesu in njegovemu spisu »Smrt avtorja«, sloviti izjavi »Enotnost teksta ne obstaja v točki njegovega izvora, ampak v točki njegovega sprejema« (Barthes, »Smrt« 23). Ko poudarja dogajanje v recipientu, kot da bi barthesovsko izpostavljal tretjo paradigmo, recepcijo, bralca, ki je človek brez zgodovine, brez biografije, brez psihologije, je samo tisti *nekdo*, ki v sebi združuje vse sledi, ki tvorijo pisano delo (prav tam 23).

Hkrati pa opozori, da lahko tako v procesu branja kot gledanja pride do performativnega dejanja, združujočega singularnost in množstvo, tekstualno in performativno kulturo. Ko govori o Ingardnovi kvazi-realnosti, ob procesnosti in performativnosti opozarja tudi na razliko med verbalnimi in paraverbalnimi sredstvi, na dejstvu, da je paralingvistična ravnina in ikonična struktura gledališke predstave za gledalca bolj resnična od verbalnih ravnin dramskega besedila.

Uvaja pa nas tudi v svojo misel, da literatura in gledališče kot posebna sistema reprezentacije proizvajata to, kar Alain Badiou imenuje s pojmom mišljenje, ki ga ni mogoče misliti, ker v govorico zajame singularno prezenco čutnega, mišljenje torej, v katerem se vzpostavljajo singularne, umetnosti lastne resnice. Oziroma to, kar Derek Attridge v knjigi *The Singularity of Literature*, ko govori o singularnosti literature, poimenuje s pojmom pojavitev umetniškega dela kot posebne vrste »dogodka«, ne več toliko kot objekta ampak predvsem kot dogodka, ki se lahko ponavlja, ne da bi bil v svojih ponovitvah kadarkoli identičen. Ali to, kar (prevedeno v logiko dogodkovnosti) Erika Fischer-Lichte v *Estetiki performativnega* razpozna kot neponovljivost, vsakič drugačnost in enkratnost branja ali gledanja, se pravi različnih vrst recepcije:

Gledališče oziroma predstava oziroma uprizoritev naredi iz nevidnega vidno, iz preteklega sedanje, iz diahronije sinhronijo (seveda znotraj prizora v ožjem pomenu, saj dogajanje, dejanje ne samo ohranja, temveč se z njim utemeljuje), iz odsotnega in prikritega neposredno pričujoče. Zbujanje, obujanje, klicanje, pre(d)stavljanje, evokacija minulega, izklicevanje tistega, kar je že nekoč bilo, v življenje sedanjega časa, v neposredni razvid, ni le vprašanje relacije med napisanim besedilom (dramo) in gledališko uprizoritvijo (Šeligo, *Identifikacija* 103).

Ko Šeligo vztrajno sopostavlja protokole proze in dramatike oziroma njene gledališkosti, vzporedno razvija semiotično in fenomenološko zasnovano analizo sodobne umetnosti po barthesovski smrti oziroma foucaultovskem umikanju avtorja kot posledici heglovskega konca umetnosti in pa zaris svoje avtopoetike. Toda s tem hkrati zariše enega redkih relevantnih zemljevidov binarnih opozicij, ki so zaznamovale odnos med umetnostjo in družbo XX. stoletja. Tako skupaj z Artaudom in blizu Derridajevi interpretaciji zapore predstave razvija svojo lastno relativizacijo logocentrizma, ki ne izhaja iz poststrukturalističnih premis o smrti avtorja, osvobojenem tekstu ter razvijajočem se pojmu diseminacije in preživetja pisave kot interteksta brez prisotnosti avtorja, ampak iz njegove pisateljske in človeške izkušnje.

## 9 Derridajevo in Šeligovo branje Artauda in Aristotela

Podobno kot Derrida v znamenitem spisu »Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation« (Gledališče krutosti in zapora predstave, 1966) se tudi Šeligo naveže na Artauda in njegovo kritiko tradicije zahodnega gledališča in civilizacije. V razdelku knjige *Identifikacija in katarza*, ki je posvečen prav daljnosežni gledališki misli Antonina Artauda, se pridruži njegovemu oznanjanju smrti gledališča kot reprezentacije:

Najprej je tu vprašanje o mimezis in o predmetu posnemanja v tradicionalnem evropskem gledališču. Artaud v takšni obliki zavrne oboje, češ da predstava zmeraj posnema človekovo življenje in je zato zmeraj humanistična, sâmo mimezis pa razume kot ponavljanje, celo kot pasivni »odraz«, ki je prav zato v ponižujočem položaju glede na življenje. Zraven tega je bilo zahodno gledališče zmeraj konstituirano zgolj verbalno, beseda je bila zmeraj dominantna in zato je v njegovem središču ustvarjalec pisatelj, ki vsiljuje svoje ideje svetu-gledališču ki bi sicer moralo biti avtonomno (Šeligo, *Identifikacija* 77).

Šeligo je skupaj z Artaudom in Derridajem prepričan, da je oder »teološki toliko, kolikor mu vlada govor, volja do govora, obris prvega logosa, [...] kolikor njegova struktura vsebuje, sledeč celotni tradiciji, naslednje elemente: pisca – ustvarjalca, ki odsoten, od daleč, oborožen z besedilom, bedi, zbira in usmerja čas in smer predstave, dopuščajoč ji, da ga predstavlja v tistem, kar imenujemo vsebina njegovih misli, namenov in idej« (Derrida, »Gledališče« 85–86).

Na eni strani ga zanima Artaudovo argumentiranje izгона gledališča, v katerem je »besedilo vse« in v katerem je »postalo samoumevno, da je jezik besed najpomembnejši« (Artaud 140). Na drugi strani pa ga zanima, na kakšen način se tudi s pomočjo besede vzpostavlja avtonomni jezik gledališča, v katerem, če citiramo Derridaja, »oder ne bo več ponavljal prisotnega/sedanjega, re-prezentiral prisotnega/sedanjega, ki bi bilo drugje in zunaj njega, katerega polnost bi bila starejša od njega, odsotna iz njega in bi lahko upravičeno zmogla brez njega: samoprisotnost absolutnega Logosa, živega sedanjika Boga« (Derrida, »Gledališče« 88). Šeligo je prepričan, da je avtonomno gledališče mogoče vzpostaviti skozi njegovo krutost ali magijskost:

Magijsko gledališče oz. magijska predstava more priklicati v luč sedanjega trenutka to potopljeno, pozabljeno in izgubljeno na način magijskega rituala. Imitira tako principe magije kot tudi ritual. Simulira magijskomitski čas, postavlja se kot oaza ali hram ali utopos znotraj našega (dejanskega) železnega časa, kar pomeni, da z dobessedno notacijo, kako gledališče drži ogledalo času (družbi), nič ni – vsaj ne tako, kot ponavadi razumemo Shakespeara v *Hamletu*. Kljub temu pa je dejstvo, da je »zgradba« in

»notranjost« hrama od časa do časa, od epohe do epohe drugačna. Mislim namreč, da gledališče vsakokrat »prikazuje« tisto, kar dejanskemu času najbolj manjka, po čemer je najbolj pomanjkljiv. Gledališče – zrcalo »sedanjemu rodu in bitju sveta« ne kaže njegove »oblike«, temveč ga kliče, zapeljuje v »obliko«, ki je »sedanji rod« nima (Šeligo, *Identifikacija* 108).

To obliko Šeligo najdeva v močnem dialogu z Artaudom, za katerega ugotavlja:

Artaudu prav tako ne gre samo za to, da zavrže načelo preslikavanja in da uveljavi principe odstopanja od stvarnosti. Tudi ne samo za to, da se spremeni gledalčeva percepcija, da naj bi se vsakdanja percepcija preobrazila v estetsko, temveč hoče spremeniti predmet predstavljanja. Tudi mu ne gre samo zato da bi se gledališče ločilo od književnosti (pa čeprav v imenu lastnih izraznih sredstev), temveč za to, da bi bil predmet predstavljanja kar adekvatneje »objektiviziran« in da bi kar se da neposredno deloval na gledalca (prav tam 80).

Šeligo je prepričan, da pri Artaudu v končni konsekvenci ne gre samo za to, da bi se gledališče ločilo od književnosti, ampak za to, da bi se razbilo hegemonični jezik in njegov logos. V tem je zelo blizu Barthesu, ki piše o francoskem avantgardnem gledališču oziroma gledališču absurda ter Artaudu, o tem, kako je ta »veliki nadrealist 'radikaliziral' gledališko izkušnjo, od nje zahteval, da si upa izvesti popolno preobrazbo vseh naših načinov življenja ...« O tem, da mora biti »misel popolnoma absorbirana v sami fiziki dramske akcije: nič notranjosti, nič psihologije, in celo [...] nič simbolizma ...« O tem, kako je »temu gledališču antikulture potreben prav tako osvobojen jezik: ne samo, da mora biti beseda 'poetična' (se pravi neposredna, odvezana od vsake racionalnosti), temveč mora jezik brez vsakršne hierarhije vključevati krike, gibe, hrup in akcijo, katerih mešanica mora na odru povzročiti splošen masaker; ali če povemo z eno sintagmo: 'gledališče krutosti', ki je postalo Artaudova najslavnejša formula« (Barthes, *Ecrits* 300).

Artaud bi rekel: »Razbiti jezik, da bi se dotaknili življenja ...« (Artaud 38), Šeligo pa to poveže z nujnostjo doseči, da bi predmet kar se da neposredno deloval na gledalca, da bi gledališče zaživelo kot fizičen in stvaren prostor, v katerem lahko spregovori artaudovski stvaren jezik. Gre mu za to, da bi v prostoru gledališča zaživela tako poezija jezika kot poezija v prostoru, se pravi »glasba, ples, upodablajoča umetnost, pantomima, mimika, gestikuliranje, intonacija, arhitektura, osvetljava in dekoracija« (prav tam 69).

V magijskem gledališču tako kot v artaudovskem gledališču krutosti nastane resnično fizični jezik, ki temelji na znakih, in ne več na besedah v običajnem, reprezentacijskem smislu. Magijski jezik rituala zaživi kot edinstveni jezik, ki bo (rečeno z Artaudom) »na pol poti med gibom in mislijo« (prav tam 111) ali (rečeno s Šeligom) »evokacija tistega, česar ni, kar 'manjka'« (Šeligo, *Identifikacija* 110). Pri obeh pa je jasno, da bo slovnico tega novega jezika treba šele na novo iznajti.



Šeligo Artauda (podobno kot Brechta ter druge reformatorje gledališča XX. stoletja, hkrati tudi svojo avtopoetiko) naveže na in poveže z Aristotelom, ki po njegovem mnenju predstavlja temeljno izhodišče oziroma gojišče tako rekoč vseh novodobnih teorij in praks gledališča ter interpretacij razmerja med pisavo in odrom nasploh:

Artaudovi temeljni problemi so problemi gledališke poetike od Aristotela naprej. Z zarisom problematike, ki zadeva misel o gledališču in o dramatiki, je trdno zasidran v evropski tradiciji, pri čemer pa se ni mogoče oprijeti stališča, da bi bili odgovori na znana vprašanja tudi že znani. Torej so v ospredju problemi, ki zadevajo razmerje med predstavo in stvarnostjo (kaj in kako predstaviti), problemi gledališča v stvarnosti (čemu in kako gledališče služi). Gledališki jezik ni zgolj vprašanje tehnike spektakla, saj je četrti zid igralskega prostora odprt. »'Tehno' predstavljanja je prilagojen predmetu predstavljanja, predmet predstavljanja pa obči funkciji spektakla« (M. Miočinović) (Šeligo, *Identifikacija* 81).

Šeligo tako bere Artauda skozi Aristotela, ki je bistveni opornik tudi za njegovo lastno avtopoetiko, saj je prepričan, da se vse sodobne relevantne teoretične misli o drami (kot tudi gledališču) tako ali drugače navezujejo ali vzpostavljajo močne odnose do Aristotelove *Poetike*, o čemer po njegovem mnenju – ki se mu pridružujemo – priča že sam pojem nearistotelovske dramatike oziroma gledališča, ki se ga je v prejšnjem stoletju velikokrat uporabljalo kot sinonim za neklasično, novo, (ne več) dramo in (postdramsko) gledališče.

Šeligo tako v nasprotju z Artaudom ne stremi k temu, da bi izbrisal vso gledališko prakso, ki vlada v Evropi, ter tako konstituiral gledališče z izbrisom aristotelovskega posnemanja. Nasprotno: Artaudovo kruto gledališče reinterpreterira tako, da ga poveže z Aristotelovimi pojmi in gledališčem:

Da bi razrešil problem posnemanja stvarnosti, Artaud vpelje pojem avtentičnosti oz. pojem avtentičnega življenja. Empirični svet, ki ga živimo, je zanj kot model brez vrednosti, je neavtentičen in kot takšen ne zasluži, da ga gledališče posnema. Torej je Artaudov problem v formiranju predmeta, ki naj ga 'resnično' gledališče posnema. Ni vprašanje mimezis da ali ne, čeprav je tudi to postavljeno na dovolj ambivalenten način, temveč je vprašanje, kaj naj 'mimetes' (v tem primeru gledališka predstava) sploh posnema. 'Umetnost ni imitacija življenja, temveč je življenje imitacija transcendentnega principa, s katerim komuniciramo prek umetnosti.' (Dossier du Théâtre et son double) (Šeligo, *Identifikacija* 81).

Če se je Brecht v gledališču, ki ukinja razlikovanje med kategorijami pripovednega in dramskega, aristotelovskim konstitutivnim elementom gledališča namenil spreminjati pomen, in to tako, da jih je vpisal v neko novo arhitekturo reprezentacije, poskuša Šeligo povezati Artauda in Aristotela, da bi z njuno pomočjo dosegel magijskosti krutega gledališča. Reinterpreterira pojem posnemanja, ki naj omogoči, da je »dramatika (kot dramsko besedilo in gledališka predstava) tudi danes (ne le za Nietzscheja, na primer) med vsemi vrstami pesništva, v tem, za kar gre, v privilegiranim položaju« (Šeligo, *Identifikacija* 139).



## 10 Magijski ritual in poiesis

Če je Artaud verjel, da bo gledališče, ki ga je nameraval udejanjiti, tako zelo malo podobno temu, kar imamo navado imenovati gledališče, kot je predstavljanje kakršne koli obscenosti podobno starodavnemu religioznemu misteriju (Abirached 334), je Šeligo prepričan, da je možno gledališče s pomočjo poiesisa spremeniti v magijsko gledališče, ki lahko oživi oziroma priključijo potopljeno, pozabljeno in izgubljeno na način magijskega rituala. Gledališče krutosti, kot ga v viziji vidi sam, bo nekaj, kar imitira tako principe magije kot tudi ritual, generira oziroma simulira magijskomitski čas, predstavlja avtonomno cono, nekakšno »oazo ali hram ali u-topos znotraj našega časa«. Obenem pa bo to gledališče zavezano temeljnim postulatoma Artaudovega gledališča krutosti: bo antiimitativno gledališče, gledališko gledališče, torej samostojna umetnost, ki razpolaga z lastnimi sredstvi in načini izražanja gledališče, ki sooča gledalca z resnico, vseobsegajočo in enotno; integrativno gledališče, torej tisto, ki ukinja dihotomijo prizorišče : dvorana in prebija oklepe »individuacije«; gledališče ustvarjanja – tu in zdaj – nekega samostojnega sveta, ki ni »transkripcija« že prej ustvarjenega logosa, temveč »skripcija« lastnih pomenov.

Tako kot za Artauda tudi za Šeliga gledališče predstavlja več kot zgolj umetniški medij. Povezano je z globalno situacijo kulture. Toda te kulture ne negira kot celote, ampak ponuja obnovo gledališča, s pomočjo katere bo jezik pridobil vitalnost. In ta jezik ne bo več zavezan logo- in skriptocentrični tradiciji, ampak bo hkrati jezik besede in odra, bo več kot govorica, uporabna zgolj za diskurzivni govor in filtrirajoča bistvene segmente bivanja in zanemarjajoča totaliteto življenja. To novo gramatiko gledališča definira z naslednjimi besedami:

Dramatika (op. p.) »po eni strani gradi na močni magiji besede, na spoju zvoka, ritma in pomena, po drugi strani pa vključuje masivni svet paralingvističnih gledaliških znakov. Obe plasti skupaj presegata razločenost znakovnih sistemov, tako da obe tvorita odprt dinamizem čistega *simbolnega sistema*, v katerem se dramatski telos uresniči« (Šeligo, *Identifikacija* 139).

Šeligo je v svojih razmišljanjih o magijskem in ritualnem gledališču krutosti tako hkrati dedič Artauda in Aristotela, pa naj se to sliši še tako paradoksalno. Obenem pa je tudi dedič prelomov, ki so jih v razumevanju dramskega in gledališkega univerzuma vnesli dramski avtorji gledališča absurda, ki je v petdesetih letih prejšnjega stoletja sledilo Artaudovi smrti leta 1948. Šeligo tako kot Beckett, Ionesco, Vauthier, Tardieu, Genet, Adamov in Audberti ne izhaja iz želje, da bi ubil gledališče, ampak nasprotno, na vsak način skuša najti mogoče zadnji, skorajda brezupni poskus, kako obnoviti mimezis na način, ki bi bil sprejemljiv za sodobno industrijsko družbo. Je hkrati daleč

od absolutistične Craigove zahteve, Artaudovega ekstremizma in Brechtove radikalne kritike, a zavzeto diskreditira ustaljena branja mimezisa.

S tem se je vpisal v tradicijo Nietzscheja, Rimbauda, Jarryja, Kafke in nadrealizma. V tradicijo, ki izhaja iz dejstva, da ne obvladujemo jezika, ampak je jezik tisti, ki obvladuje nas, saj se ga ne da disciplinirati znotraj kanalov racionalnosti ali kulture. Šeligovo magijsko gledališče izpostavi dejstvo, da govornica razpolaga s suverenostjo nad govorcem, zanimajo ga mesta ločitev med življenjem in besedami. Teatralnost s pomočjo poiesisa osvobaja dramske forme ter iz krize jezika poskuša iztisniti možnost za drugačno dramatiko, ki je hkrati drugačno gledališče.

Šeligovo gledališča je kljub svoji vrnitvi k besedam in jeziku, ki jih je Artaud izgnal z odra, paradoksalno tudi eno izmed možnih udejanjenj njegovega gledališča krutosti, v katerem je – tako spet Ionesco – »ne samo dovoljeno, ampak priporočeno spraviti v igro rekvizite, oživiti predmete, oživeti dekor, konkretizirati simbole. Tako kot se beseda nadaljuje v gesti, igri, pantomimi, ki v trenutku, ko beseda postane nezadostna, to zamenjuje s scenskimi elementi, materiali, ki jo lahko ojačajo« (Abirached 421). Kajti tako kot pri Artaudu je tudi pri Šeligu vse jezik: besede, geste, predmeti, sama akcija, kajti vse služi izražanju, poiesisu, magijskosti, ritualnosti ...

In prav za to gledališče je Šeligo prepričan, da je zmožno izvesti nemogoče, da ima funkcijo, ki daleč presega zgolj estetske fenomene in se vpisuje v širšo kulturno, če ne celo civilno sfero. Samo tako lahko napiše že skoraj profetske, hkrati pa izjemno angažirane stavke, ki so spet izjemno blizu Artaudu in s katerimi zaključujemo naše razmišljanje o Šeligovih avtupoetskih in teoretičnih spisih o drami, gledališču in kulturi:

Pozabljeni, potlačeni človek, ki naj ga magijsko gledališče kliče v sedanji čas, je tako imenovani arhaični človek oz. človek magijsko-mitske kulture. To gledališče obuja v sedanjost celotno polje iracionalnega, mitsko enotnost človeka, narave in kozmosa, vzpostavlja čustveni odziv na svet, združuje čustveno in intelektualno spoznavanje sveta, evocira človekovo celoto na račun delnih funkcij, ponovno sestavlja izgubljene tri četrtine človeka s sedanjo, prerazvito, deformirano sedanjo četrtino, čas upanja infiltrira v naš čas analitične izgubljenosti, znanstveno nadutost transformira v čas ponosa, ritualizira človekov optimizem, razpršuje človeka v svet in svet v človeka, ukinja bipolarnost subjekt (človek) objekt (svet, narava), minira zaprtost železnega človeka v ideološko lupino, razkriva nihilizem njegove akcije, omogoča pretakanje energij med ljudmi in med stvarmi sveta, kozmosom in kaosom (Šeligo, *Identifikacija* 108).

IX

**Performativna dimenzija  
v slovenski drami  
(Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo)**





# 1 Uvod: Destabilizacija dramske forme kot reatralizacija gledališča

Naše izhodišče je, da je bilo XX. stoletje v dramatiki in gledališču, dveh neločljivo, večinoma vzročno povezanih fenomenih, prizorišče kriznosti, razklenjanj verig literature, premen ali levitev pojma teatralnosti in performativne dimenzije besedila, vpeljave vizualnih in prostorskih form, ki sta jih vzporedno proizvajali dramska in odrska praksa, teorija pa jih je beležila in sestavljala kompendij avtorskih definicij in poimenovanj. Ta kompendij razumemo v skladu z Juvanovim tolmačenjem današnjega statusa literarne vede in drugih teoretskih in metodoloških pristopov k umetnosti in kulturi, kot nekaj, kar ne more več »vztrajati v vlogi avtoritativnega, od zgodovinske stihije abstrahiranega umnega sistema« in se je prelevilo »v zaporedje in soobstoj metod, od katerih ima vsaka svoj lasten pojmovni sestav, problemska težišča, vrednostno politiko« (Juvan, *Literarna veda* 30).

Destabilizatorji dramske forme oziroma nosilci formalno-sižejskih inovacij sodobne slovenske dramatike, ki se je (po interpretaciji Lada Kralja) začela po 2. svetovni vojni, natančneje, sredi petdesetih let XX. stoletja; takrat so se namreč pojavile prve relevantne objave in/ali uprizoritve dram Jožeta Javorška (*Povečevalno steklo*, 1956), Dominika Smoleta (*Potovanje v Koromandijo*, 1956) ali Petra Božiča (*Zasilni izhod*, 1957)« (Kralj, »Sodobna slovenska« 101),<sup>19</sup> so izšli iz prostora, ki sta ga razprla Antonin Artaud in Bertolt Brecht, ko sta spodkopala avtoritarno oko reprezentacije.

V Sloveniji se je to stanje destabilizacije kazalo v dejstvu, da se je »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. Posledice so se kazale v dramski gradnji (nelogično, nepovezano dogajanje, groteskne dramske osebe in dialog, ki ni več namenjen komunikaciji, posledično razkroj jezika)« (prav tam 102).

---

19 Tem trem avtorjem in dramam moramo dodati vsaj še naslednja imena: Vitomil Zupan, Dane Zajc, Gregor Strniša, Dušan Jovanović, Rudi Šeligo, Pavel Lužan, Veno Taufer, Milan Jesić, Ivo Svetina ...

## 2 Peter Božič in (anti)drama

Verjetno najbolj zgovoren zgodnji primer slovenske inačice antidrame je *Vojaka Jošta ni* Petra Božiča, ki je slovensko dramatiko očistil vseh temeljnih postavk absolutne drame: snov, zgodba, značaji, psihologija. Gašper Troha tako ugotavlja, da v igri »absurd na vsebinski ravni dopolnjuje dosledno razsutje forme« (Troha, »Peter Božič« 50), kar ponazarja z naslednjim citatom iz igre:

GOSPODAR: Molči, naj vendar premislim vse do kraja. Mizar Jošt bo prišel in mi povedal, ali so sanje tega hlapca resnične, in če so, kaj se da ukreniti. Potem bo šel hlapec v mesto in bo uredil obisk, in obisk bo seveda nekaj čisto drugega. In dekla bo potem prinesla od lekarnarja mažo za oči.

GOSPODARICA: In jaz bom seveda umrla od lakote.

GOSPODAR: Jaz pa po polnoči ne bom več slepar. (Božič, *Vojaka Jošta ni* 17)

Božič torej pripelje slovensko dramo do točke, na kateri se razsuje, »enako pa velja tudi za dramsko osebo in ostale formalne elemente teksta. Z delom *Vojaka Jošta ni* torej Peter Božič napiše prvo radikalno dramo absurda pri nas, obenem pa ji doda že izrazito družbenokritično razsežnost« (Troha, »Peter Božič« 50).

To so bolj ali manj priznana in znana dejstva. Ob teh pa nesporno ostaja ob strani, tako rekoč izven polja naše zavesti, neka druga, nič manj pomembna lastnost slovenske drame absurda, namreč njen pomen pri dekonstrukciji t. i. literarnega oziroma dramskega gledališča ter udejanjitvi performativnega obrata na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja. Prav performativni obrat, kot ga natančno označi in interpretira Erika Fischer-Lichte v knjigah *Ästhetik des Performativen* (Estetika performativnega), *Theatre, Sacrifice, Ritual* (Gledališče, žrtvovanje, ritual) ter *Theater seit den 60er Jahren* (Gledališče od 60-ih let), izhaja iz teze, da se je v umetnosti po letu 1960 zgodil obrat, za katerega je značilno privilegiranje performativnosti; za procese v umetnosti, tudi literaturi, pa pojmi »delo«, »produkcija« in »repcija« niso več primerni (Fischer-Lichte, *Ästhetik* 315). Vse to po našem mnenju ni le stvar uprizoritvenih praks ampak tudi dramske pisave.

### 3 Dramski začetniki performativnega in postmoderne obrata

Slovenski prostor, kot da se ne bi dovolj zavedal dejstva, ki ga v knjigi *The Theater of Transformation: Postmodernism in American Drama* (Gledališče transformacije: postmodernizem v ameriški drami) poudari Kerstin Schmidt:

Drama in gledališče sta še posebej primerni področji za spraševanje o odnosih med tekstom, diskurzom in predstavo, o transformaciji na straneh knjige fiksiranih besed v artikulacijo na odru, o prezenci in reprezentaciji, o množinskem in fragmentiranem jazu, o vlogi prostorskega, in o drami o lastnih pogojih in procesu eksistence. (Schmidt 11)

Zgodovina slovenske dramatike in gledališča po drugi svetovni vojni je pravo gojišče dramatičnih in dinamičnih zgodb o odnosih med tekstom, diskurzom in predstavo od prvih nalamljanj socialističnega realizma in literarnega gledališča preko eksperimentalnih odrov petdesetih in šestdesetih let, performativnega obrata Pupilije, Pekarne in Gleja 1970-ih let ter novih transformatorjev oziroma spreminjevalcev gledališča, literature in kulture v zadnjih desetletjih prejšnjega stoletja.

Omenjenim eksperimentalnim odrom je bila skupna dinamika udejanjanja novih konceptov odrske prisotnosti in ukinjanje klasičnega predstavljanja. Kar pa ni bilo povezano zgolj z nadvlado igre in režije (tem, kar je Patrice Pavis poimenoval s pojmom scenocentrizem), ampak velikokrat tudi ali predvsem z besedili dramskih in ne več dramskih avtorjev. Ko govori o postmodernizmu v ameriški drami, Kerstin Schmidt opozarja na fenomen, ki je bistven tudi za razumevanje slovenske drame absurda, še najočitnejše Milana Jesiha, avtorja, ki je bil (tako kot Dušan Jovanović) najtesneje povezan s performativnim obratom v Sloveniji.

Resda drama absurda znotraj slovenske literarne vede in teatrologije nikoli ni bila interpretirana kot del postmoderne obrata, ta se je v Sloveniji zgodil precej kasneje kot v ZDA. Toda teza Schmidtove, da je tehnika transformacije, kot jo je gojila ameriška gledališka avantgarda, še posebej Open Theater Josepha Chaikina, osnovna tehnika kot tudi metafora postmoderne ameriške drame (Schmidt 11), v veliki meri drži tudi za slovensko dramatiko in gledališče absurda oz. za literarne in gledališke ustvarjalce, ki so udejanjili performativni obrat.

Podobno kot v ZDA je performativni obrat potekal tudi v Sloveniji tako v dramatiki kot v poeziji in prozi. Še več, prav v primeru gledališča Pupilije Ferkeverk kot najdoslednejšem nosilcu performativnega obrata v slovenskem gledališču, je očitna povezava med mladimi pesniki-dramatiki in drugimi odrskimi oz. vizualnimi ustvarjalci. Milan Jesih se spominja, da so prav literati spočeli neliterarno gledališče in da so bili prav pesniki tisti, ki so za potrebe predstave poklali vrsto kokoši (Horvat 54).



## 4 Jezik kot performativ: Milan Jesih in Pupilija Ferkeverk

Mladi pesniki, ki so šele po izkušnjah, ki so jih dobili v gledališču kot »performerji«, nekaj let kasneje postali tudi sami dramatik, so v prvih performativnih večerih skupine 441, predhodnice Pupilije, vpeljali nematrično igro, znotraj katere so »prav z navzočnostjo na oder, vklejeni v magični ris razsvetljene kocke, oživljali svoje besede, verze, pesmi. To oživljanje je peljalo po poti 'igre', improvizacije in radosti nad jezikom, ki je širil odrski prostor in v hipu postavljaj pred gledalce ves svet, ujet v mrežo pesniškega jezika« (Svetina, »Prispevek« 89).

Že samo ime Pupilija Ferkeverk pa je »žarčilo močan naboj temeljne ideje in estetske opredeljenosti vseh ustvarjalcev v skupini, in sicer je bil to jezik kot igra in jezik kot ves svet. Od tod je bil za teoretski razmislek samo še korak k iznajdbi pojma (zdaj že literarnozgodovinskega) 'ludizem', ki ga je inavguriral Taras Kermauner« (prav tam 87).

Poskusim se v dialogu s Schmidtovo in njenimi definicijami postmoderne drame kot »gledališča transformacije« približati performativni naravi slovenskega eksperimentalnega gledališča in dramatike začetka sedemdesetih let, kot ju uteleša v eni osebi Milan Jesih, pesnik, dramatik in ustanovni član skupine Pupilija Ferkeverk ter kasneje tesni sodelavec Eksperimentalnega gledališča Glej.

Postmoderne drame po mnenju Schmidtove ne izhajajo iz dekonstruiranja dramske forme in vsebine, niti ne uničujejo osnovnih koordinat gledališča: »Postmoderna drama 'zmoti' in spodkoplje te komponente in lastnosti tako, da jih transformira« (Schmidt 11). Prav transformacija je tista, ki to dramo ločuje od klasične tudi po njenem osnovnem stremljenju, da bi (na tem mestu uporabi Derridajev pojem) »zanikala zaporo« (prav tam 12). V tovrstnem gledališču, ki zanika zaporo, bosta govor in pisava (povedano z Derridajem, ki govori o Artaudu) »ponovno postala gesti: logična in diskurzivna intenca bo reducirana in podrejena« (Derrida, »Gledališče« 90).

Podobno kot Joseph Chaikin v Open Theatru tudi Milan Jesih uporablja transformacijo kot tehniko hitrega spreminjanja vedno novih in novih vlog. Tako kot Jean-Claude van Itallie in Megan Terry, dramatika, ki sta najtesneje sodelovala z Open Theatrom, tudi Jesih »z menjavanjem govornih položajev razdeli dramo na veliko število enot, ki so precej krajše od običajnega prizora, med seboj pa so povezane po logiki absurdne nedoslednosti, kar na bralca oz. gledalca učinkuje tako šokantno kot tudi komično« (Kralj, »Sodobna slovenska« 110). Tako Jesih s tehniko transformacij ukine dramsko osebo, posledično pa tudi dramsko zgodbo.



Tudi njegov način vključevanja v gledališče je bil netipičen. Milan Jesih je svojo gledališko-pesniško-dramsko pot začel kot soustanovitelj skupine 441, ki je udejanjila performativna branja poezije in pesniške hepeninge. Nadaljeval jo je kot eden soavtorjev *Žlahtne plesni Pupilije Ferkeverk*, potem leta 1973 kot soavtor predstave *Limite*. Toda tudi tokrat ne kot klasičen dramski avtor, ampak kot soustvarjalec predstave v Gledališču Glej, katere nastanek je bil popolnoma neklasičen, saj je bila (vsaj po obstoječih pričevanjih sodeč) dosledno uveljavljena barthesovska funkcija modernega pisarja.

Veno Taufer je v kritiki predstave *Limite* poudaril, da se je vizija te eksperimentalne predstave »uresničevala [...] v sprotnem procesu nastajanja besedila in odrskega dogajanja, v njenem medsebojnem iskanju in dopolnjevanju ter tako torej v iskanju samega sebe« (Taufer, *Odrom ob rob* 163). Zvone Šedlbauer, režiser oziroma boljše soavtor predstave, pa v svojem pričevanju '*S prstom u oko*' teatra prav tako izpostavlja dejstvo, da je šlo pri *Limitah* za »čisti laboratorij, ki smo ga začeli s teatrom, v katerega se vključi tekst. Jesih je pisal tekst na uprizoritev« (Šedlbauer, »S prstom«).

S tem se je zgodil performativni obrat, v katerem je besedilo, napisano med vajami za uprizoritev, kot avtorsko delo sodobnega pisarja nastajalo v neposrednem stiku z živim gledališčem. Predstava je namesto kolektivnega »besedilopisca« oziroma *ready-madeovskega* zbiralca, kompilatorja in montažerja protobesedil različnih izvorov (Pupilija Ferkeverk) uveljavila »rezidenčnega pisarja«, ki je pisal v navezavi z živimi ustvarjalci predstave. Tako kot je namesto radikalne redukcije že obstoječega besedila in prevajanja besede v gesto, značilno za Jovanovičev *Spomenik G*, vpeljala živ in neposreden dialog med sodelujočimi v predstavi, ki ga besedilno usmerja barthesovski sodobni pisar, zavedajoč se performativne narave gledališkega dejanja.

Naslednja predstava dvojice Jesih-Šedlbauer, *Grenki sadeži pravice* (1974) je bila besedilno manj eksperimentalna, hkrati pa je (na kar opozarja Lado Kralj) izpostavila še eno, nič manj pomembno lastnost Jesihove poetike, v kateri postane jezik sredstvo poigravanja, toda tako, da »v postmodernistični maniri žene poljubnost in ljubeznivo ali ironično brezobveznost jezika mnogo dlje od Ionesca« (Kralj, »Sodobna slovenska« 111). S tem pa se je že približala Austinovemu razlikovanju med konstativnimi in performativnimi izjavami, kar Jesiha potegne v polje performativnega obrata.

Priključimo v spomin Austinovi izjavi, ki jih v knjigi *Od performativa do govornih dejanj* natančno analizira in interpretira Igor Žagar:<sup>20</sup>

Konstativna izjava ima pod imenom trditve (assertion), ki je tako draga filozofom, lastnost, da je lahko resnična ali neresnična. Performativna izjava ne more biti ne eno ne drugo (Austin, *Sense* 271).

20 Austina si drznemo citirati kar v prevodu Igorja Žagarja iz navedene knjige.

Ni nam treba iti zelo daleč nazaj v zgodovino filozofije, da bi videli, da si filozofi bolj ali manj redno domišljajo, da je edina lastnost, edina lastnost katerekoli izjave (to je: vsega, kar rečemo), da je resnična ali vsaj neresnična (Austin, *How to Do* 233).

Bistvene značilnosti Jesihove literarne parataktike so vezane na pojem performativa in performativnosti. Njihov avtor izhaja iz dvoma, da je edina lastnost katerekoli izjave, da je resnična ali vsaj neresnična. Jesiha zanima v gledališču predvsem performativnost, zato izbira različne načine obvozov oziroma obhodov ustaljene dramske oblike. Zato pri analizi in interpretaciji Jesihovih besedil tako kot tudi pri analizi besedilnih korpusov, ki jih je uporabljala v predstavah skupina Pupilija, postane problematična uporaba klasičnih pojmov iz teorije drame – npr. oseba, dialog, monolog, glavni tekst in stranski tekst. Hkrati imamo namesto z eksplicitno opravljenimi z implisitno teatralnostjo. Tako smo (kot npr. pri dramatikih absurda, zgodnjem Handkeju, Heinerju Müllerju ipd.) priča *gledališču glasov*, ki zamenjujejo dramske osebe: »Jezik se bori proti svoji vsebini, ki je nadeta kot oblačilo (in ne obratno!), vsebini, ki je del mode« (Jelinek, »Brecht aus der Mode«).

Veno Taufer je zato v kritičnem zapisu ob premieri Jesihovega drugega dramskega teksta *Grenki sadeži pravice*, ki ga je pesnik nagajivo (politično provokativno, saj je šlo za svinčena sedemdeseta leta, ki niso dovoljevala nobenih aluzij na večstrankarsko demokracijo) podnaslovil »interpelacija v enem nonšalantnem zamahu«, opozoril na dejstvo, da je avtor v tem gledališkem delu »v dobršni in dovolj prepričljivi meri uveljavil prizadevanja tistega dela modernega leposlovja, ki odkriva, da jezik živi svoje življenje, predpostavlja svojo samostojno resničnost, se izpričuje kot lastna vsebina« (Taufer, *Odrom ob rob* 166).

V Jesihovih *Grenkih sadežih pravice* gostobesedne izjave kot nekakšni performativni gejzirji bruhajo zvočno gradivo, pri katerem ni več jasno, katerim označencem so namenjene te verige označevalcev. Nastala desementizacija poudari performativno dimenzijo teksta, tako kot tudi izpostavi zvočno materialnost jezika, muzikalčnost in večpomenskost, ki proizvedejo *razsrediščena branja* in narekujejo performativne uprizoritvene situacije.

Jesih v *Grenkih sadežih pravice* prekine z aristotelovsko gledališko tradicijo ter uveljavi performativno gledališče onstran drame, kar ga približuje Brechtovemu ne-aristotelovskemu gledališču oz. Artaudovemu gledališču krutosti. Sredstvo osvoboditve pri tem postane jezik, njegovo orožje predstavljajo performativne izjave. Jemavec, Dajavec, Grbavec, Gobavec prehajajo v verigi mini-prizorov, hitrih transformacij, parodični igri z jezikom, iz časa v čas, iz prostora v prostor. Pri Jesihu dramski tekst ne nastaja z namenom, da bi utelešal mimezis. Tempo je hiter, dogajanje je na videz zgolj mehanično, predstavljanje ves čas spodkopavajo ironični komentarji in potujitve. Tako kot pri Ionescu je tudi pri Jesihu jezik izrabljen in izpraznjen, nepopravljivo zastrupljen s trivialnostjo, kjer označevalci izgubljajo zvezo z označencem. S tem ko jezik

postane eden bistvenih protagonistov njegovih dram, Jesih 'ukine' delitev na tekst in uprizoritev. Beseda oz. performativna izjava postane sama spektakel. Tako prav beseda postane tisti element, ki ustvarja strukturo besedila in uprizoritve.

(Ne več) drama tako z *Grenkimi sadeži pravice* znotraj slovenske variante pride do svojega ekstrema, do točke, s katere je možna samo še vrnitev k elementom dramskega oziroma postdramskega.

## 5 Jovanovićeva (de)konstrukcija performativnega obrata

Še očitneje kot Jesiha se s t. i. performativnim obratom povezuje nekoliko starejšega dramatika in režiserja Dušana Jovanovića, ki je dramsko kariero začel v šestdesetih letih, a so njegovo igro *Norci*, ki je bila napisana za Oder 57, uprizorili šele v začetku sedemdesetih let, kar ga postavlja ob bok mlajši generaciji dramskih ustvarjalcev. Tudi Jovanović je že s svojima prvima igrama (*Predstave ne bo* in *Norci*) zarezal v tkivo tradicionalne dramske oblike in s svojimi besedili ter uprizoritvenimi koncepti naslednjih desetletij preosmislil evropsko tradicijo drame in gledališča. Pri tem je povezoval na videz nasprotujoči si vlogi, se pravi vlogo dramskega in vlogo režijskega avtorja, ki sta – kot opozarja Andrej Inkret – »v Jovanovićevem gledališkem opusu dosledno komplementarni, in sicer tako po percepciji in presoji sveta kot po izboru uporabljene estetskega gradiva« (Inkret, »Drama in teater« 392).

Jovanović dramatike in gledališča ni razumeval v tradicionalnem smislu, ampak mu je pripisal značaj performativnega. Njegovemu prisvajanju in izumljanju vedno novih dramskih, gledaliških in filmskih strategij je bila skupna zavest o krizi dramske oblike, ki jo je hkrati razumel kot gledališko in splošno kulturno krizo predstavljanja. To krizo je mogoče preseči z novimi načini dramskih in odrskih pisav, za katere je značilna performativna naravnost.

Jovanovićeve postopki v dramskih besedilih so primerljivi z zgodnjim Petrom Handkejem, Heinerjem Müllerjem, še opaznejša pa je sorodnost z ameriško gledališko avantgardo performativnega obrata, z Josephom Chaikinom, Robertom Wilsonom, Leejem Breuerjem in Richardom Foremanom. Tako kot oni poskuša tudi Jovanović na novo 'misliti' gledališče (tako predstavljanje kot občinstvo), v teh poskusih pa (ob Ladu Kralju ter OHO-jevskih hepeningih in performansih) postane v slovenskem prostoru prvi, ki se (tako na polju dramske pisave kot gledališča oziroma hepeninga-performansa kot rituala) poda onstran klasične, reprezentativne funkcije živih odrskih umetnosti. Izvede performativni obrat, znotraj katerega na novo postavi razmerji, ki sta – po mnenju Erike Fischer-Lichte – »temeljni tako za hermenevitično kot za semiotično estetiko: najprej povezavo med subjektom in objektom, opazovalcem in opazovanim, gledalcem in izvajalcem (prikazovalcem), in drugič, povezavo med telesnostjo, se pravi materialnostjo in znakovnostjo elementov, med označevalcem in označenim« (Fischer-Lichte, *Ästhetik* 19).

Jovanović v performativnih revolucijah svojih predstav in (ne več) dramskih besedil, ki so oznanile obrat od besedilne k performativni kulturi, ukine jasno razločevanje

med subjektom in objektom, med avtorjem kot tistim, ki proizvaja umetniško delo kot iz njega izhajajoč in fiksiran artefakt, in pa gledalcem, ki mu je kot objektu namenjena recepcija tega artefakta. Performativni obrat je zanj praktični odgovor na poststrukturalistično paradigmo.<sup>21</sup>

Če sta že njegovi prvi igri resno zamajali prikazovanje nekega 'drugega' sveta in predstavljanje nekega fiktivnega sveta, ki naj ga bralec (in gledalec) opazuje, si ga razlaga in ga razume (Fischer-Lichte, *Ästhetik* 26), je v predstavi *Pupilija, papa Pupilo in Pupilčki* Jovanović leta 1969 radikalno izpostavil performativno naravo spektakla; to, kar se dogaja med izvajalci in gledalci: *avtopoetično feedback zanko*, ki nastane kot del ritualnega dogodka, v katerem njihova »dejanja niso bila nič drugega kot to, kar so izvrševala. [...] Kot samonanašajoča in ustvarjajoča dejanskost [...] jih lahko razumemo v smislu Austinovega pojmovanja 'performativa'« (prav tam 26–27). S tem udejanji zavest, da se »gledališče konstituira znotraj povezave med igralci in gledalci, znotraj sklepa, da pri predstavi ne gre več za delo [...], ampak za dogodek, ki stremi k temeljno novi definiciji povezav med igralci in gledalci ter tako odpira tudi možnost za (iz) menjavo vlog« (prav tam 28). In prav k temu stremi tudi njegova dramatika. Zato ne pozna dileme: tekstocentrizem ali scenocentrizem (Pavis). Govorica in govor sta (spet rečeno z Derridajem) postala gesti: »logična in diskurzivna intenca je reducirana ali podrejena« (Derrida, »Gledališče« 90).

Jesih in Jovanović s svojimi besedilnimi in gledališkimi dejanji zaznamujeta prehod iz tekstovne v performativno kulturo, za katero je značilna prav performativna narava *telesne so-prisotnosti*. Jesih z *Limitami* in *Grenkimi sadeži pravice*, Jovanović pa z ritualnim klanjem kure v dvorani Križank (podobno kot Handke v *Zmerjanju občinstva*) ter doslednim prevodom besedilnega v ritualno-telesno v *Spomeniku G Jožice Avbelj*, dokončno udejanjata preobrat od gledališča kot umetniškega dela, fiksnega artefakta, k performativni telesni so-prisotnosti so-subjektov (igralcev in gledalcev) dogodka / hepeninga.

Tako predstavo Pupilije Ferkeverk kot performativno naravnost Jesihove in Handkejeve drame absurda lahko interpretiramo tudi znotraj koncepta sodobnega performansa in gledališča po performativnem obratu v šestdesetih letih XX. stoletja: kot različni inačici postdramskih (Lehmann) ali energijskih (Lyotard) umetniških korpusov ali dejanj, ki po mnenju Fischer-Lichtejeve »nočejo, da bi jih razumeli, ampak da bi jih doživeli. Ne pustijo se podrediti paradigmi hermenevtične estetike« (Fischer-Lichte, *Ästhetik* 276). Zato – kot izpričuje Peter Božič ob *Spomeniku G* – »ukinjajo

21 V tem smislu je Jovanovića možno in vsekakor smiselno povezati s poststrukturalističnim poudarkom na tretji paradigmi bralea oziroma gledalca kot bistvenega soustvarjalca pomenov dramskega in ne več dramskega gledališča. Povedano s terminologijo Rolanda Barthesa: »Smrt avtorja«, ki je oznanila rojstvo bralea, je hkrati spremenila tudi razumevanje umetniškega dela kot druge paradigme. To ni več fiksno in fiksirano, ampak je v veliki meri odvisno od pomenov, ki mu jih v procesu branja in gledanja pripisuje bralec-gledalec.

tistega posrednika med igralčevim telesom in njegovo igro, ki mu pravimo intelekt oziroma ratio« (Božič, »Razvoj (1986)« 37).

Toda s tem se »performativna zgodba« še ni končala. V posebni obliki (samo)ironije in dekonstrukcije se je prav Dušan Jovanović vrnil k performativnemu obratu v igri iz leta 1972 *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*, ki je udejanjila (tudi zunaj Slovenije zelo redke) metagledališki ali metaperformativen odrski esej: (samo)obračunavanje, »svojevrstno rekapitulacijo dotedanjih izkušenj s književnostjo in teatrom« (Inkret, »Drama in teater« 404). Z okvirno zgodbo o avantgardistih, ki so zasedli gledališče, da bi se predajali gledališkim raziskavam čiste prezenze, performativnosti, in ob tem naletijo na odpor politike, izpelje Jovanović pravi (rečeno z Diderotom) paradoks o temeljnih postulatih performativnega obrata, ki ga je udejanjalo neoavantgardistično, artaudovsko in schechnerjevsko novo gledališče oziroma performans.

Dragan Klaić opozarja na to dejstvo v razpravi »Utopizem in teror v sodobni drammi: igre Dušana Jovanovića«, ko ugotavlja, da je Jovanović v *Tumorju* izvedel »(samo)kritiko in (samo)ironijo t. i. performativnega obrata neovantgardističnega hepeninga in performansa. Skozi lika režiserja in dramaturga gledališke 'revolucije' in njun neuspeh, da bi aplicirala temeljne postulate »avantgardnega gledališča šestdesetih let: podarek na procesu in ne rezultatu, silovito povezovanje (mešanje) izvajalcev in publike, emocionalna enotnost namesto koherentnega eksponiranja idej, mistično katarzo, kolektivno ekstazo, razširjeno zavest, opustitev jezika teksta in njegovo zamenjavo z jezikom telesa in melodičnih, onomatopoejskih zvokov« (Klaić, »Utopianism« 126), je »onstran neposrednih referenc na konflikte znotraj slovenske kulture [...] z napovedovalsko imaginacijo prikazal razvoj avantgardnega gledališča šestdesetih let, slepo ulico utopičnega iskanja skupnosti, bližine in enosti. Spektakelska oblika zaodrškega šova prikaže serijo napačnih sklepov, propadlih upov in napačno usmerjenih energij, ki so se konzumirale v tem, kar je Jan Kott poimenoval 'konec nemogočega gledališča'« (prav tam 127, 128).

Jovanović je bil torej (podobno kot kasneje Jesih in Šeligo) pisec, ki je odrsko naravo drame postavili nad literarno, hkrati pa se je zavzeto spoprijel s krizo, v kateri sta se znašla neoavantgardistično gledališče in scenska umetnost po performativnem obratu.

## 6 Šeligovo magijsko performativno gledališče krutosti

Če smo se od Petra Božiča in Milana Jesiha kot dramskih praktikov premaknili k Dušanu Jovanoviću kot dramskemu in gledališkemu praktiku, osvetlimo v nadaljevanju delo Rudija Šeliga. Šeligo je namreč eden redkih dramskih ustvarjalcev, ki je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja razvil iz svoje lastne pisateljske in gledališke izkušnje (izjema je morda le še Peter Božič s svojim zgodovinjnjem eksperimentalnega gledališča) eno najbolj daljnosežnih teoretizacij drame in gledališča po performativnem obratu.

V njegovih esejih ali razpravah o drami in gledališču, ki jih je zbral v knjigi *Identifikacija in katarza*, se zrcali prodorna misel, ki zadeva samo bistvo transformacij dramske in odrske pisave prvih desetletij druge polovice prejšnjega stoletja. Vozlišče Šeligovega razmišljanja o drami in družbi predstavljajo kljubovanje mistifikacij domačega in slovenskega, hkrati pa tudi razpiranje energije, trganje igre, razpiranje jezika in udejanjanje sveta. Šeligo je natančen in daljnosežen mislec o drami in gledališču, ki upošteva različne metodološke pristope, vse od fenomenologije do strukturalizma in semiotike kulture. Na ta način mu uspe reflektirati vse temeljne spremembe v slovenski dramatik in gledališču na sploh.

Šeligo se zaveda, da so mediji v sodobni umetnosti vezljivi, da je za sodobne ustvarjalke in ustvarjalce značilno prehajanje meja med različnimi zvrstmi, npr. med literaturo in gledališčem, literaturo in vizualno umetnostjo. Hkrati s to zavestjo pa ga žene pisateljska želja (podobna Jesihu, Božiču in Jovanoviću), da bi presegel meje predstavljanja, da ne bi več popisoval zunanje realnosti, ampak bi (povedano z Austinom) proizvajal performative, zaradi katerih bi gib res zaživel kot gib in bi na izvedbeni ravni tekst postal realnost.

Povedano nekoliko drugače: Šeligo skuša že v zgodnji prozi racionalne postulate dekonstruirati ter ukiniti vzročno-posledično gradnjo romaneskne strukture, da bi pokazal, kako se mimezis ne more več izražati na star način. Tako skuša tudi v prozi udejanjiti austinovsko predstavo o tem, da je reči enako nekaj storiti. Proza in dramatika naj torej po njegovem mnenju proizvedeta značilnosti performativa: stanja, v katerih se ničesar ne opisuje ali o ničemer ne poroča in v katerih izreči stavek pomeni »opraviti neko delo ali del nekega dela, ki ga normalno ne bi opisali kot zgolj reči« (Austin, *Kako napravimo* 17).

Šeligo opaža, da je v zgodnjih proznih delih skušal z reističnim postopkom doseči nekaj, kar samo po sebi lahko doseže gledališče s tem, kar Erika Fischer-Lichte



imenuje performativna *avtopoetična feedback zanka* med izvajalci in občinstvom, dogodek-predstava kot performativno dejanje, ki provocira in integrira emergenco, vzpodbudi kritično-analitično soočenje med člani začasne skupnosti, ki je nastala med izvajalci in občinstvom.

Obe zgoraj skicirani lastnosti gledališke pisave, ki sta značilni tudi za reistično prozo, sicer Šeligo označi z drugimi besedami:

V gledališču je za razliko od pisave »novega romana« (še bolj pa za razliko od pisave, ki neko čustvo, npr. čustvo tesnobe, samo imenuje ali o njem poroča) mogoče brez umika v psihologistično transkripcijo, brez predhodne interpretacije, brez razlage in analize uprizoriti še tako kompleksen čustveni proces in komplicirano doživljajsko celoto. In sicer tako, da to in to čustvo v gledalčevem sprejemanju najprej je v svoji celovitosti kot takšno, šele potem je mogoče to celovitost razdružiti na sestavne elemente, ki to čustvo tvorijo, oziroma analizirati organske, telesne znake ali izraze, ki čustvo spremljajo ali izražajo (Šeligo, *Identifikacija* 103).

Tako nas napoti na danes aktualen preplet dveh teoretskih konceptov:

- Nancyjevega ponovnega premisleka o konceptu skupnosti, ki ne temelji na kakršnikoli individualni subjektivnosti, v kateri »biti« vselej pomeni »biti z«;<sup>22</sup>
- estetike performativnega Erike Fischer-Lichte, ki izhaja iz Austinovega pojma performativ ter ga vpeljuje v teorijo uprizoritvenih umetnosti.

Pri branju in gledanju predstave prihaja do performativnega dejanja, ki združuje singularnost in množstvo, tekstualno in performativno kulturo. Ko Rudi Šeligo govori o Ingardnovi kvazirealnosti, ob procesnosti in performativnosti opozarja tudi na razliko med verbalnimi in paraverbalnimi sredstvi: Paralingvistična ravnina in ikonična struktura gledališke predstave je lahko po njegovem prepričanju za gledalca bolj resnična od verbalnih ravnin dramskega besedila.

S tem, kot da bi Šeligo opozarjal, da je tako za literarno kot za gledališko delo značilno to, kar Derek Attridge v knjigi *The Singularity of Literature* (Singularnost literature), ko govori o singularnosti literature, poimenuje s pojmom pojavitev umetniškega dela kot posebne vrste dogodka, ne več toliko kot objekta, ampak predvsem kot dogodka, ki se lahko ponavlja, ne da bi bil v svojih ponovitvah kadarkoli identičen. Ali to, kar Erika Fischer-Lichte v *Estetiki performativnega* razpozna kot neponovljivost, vsakič drugačnost in enkratnost branja ali gledanja, se pravi različnih vrst recepcije:

22 Vprašanje, ki se pri tem zastavlja, je, ali se (podobno kot v literaturi) tudi v gledališču identiteta avtorja razkraja v kolektivni subjekt »mi« vseh vpletenih, ki lahko med seboj vloge tudi izmenjujejo. Ali lahko tudi uprizoritev, podobno kot esej po definiciji, zaradi posebne performativnosti združuje singularnost in množstvo ter tekstualno in performativno izražanje.



Gledališče oziroma predstava oziroma uprizoritev naredi iz nevidnega vidno, iz preteklega sedanje, iz diahronije sinhronijo (seveda znotraj prizora v ožjem pomenu, saj dogajanje, dejanje ne samo ohranja, temveč se z njim utemeljuje), iz odsotnega in prikritega neposredno pričujoče. Zbujanje, obujanje, klicanje, pre(d)stavljanje, evokacija minulega, izklicevanje tistega, kar je že nekoč bilo, v življenje sedanjega časa, v neposredni razvid, ni le vprašanje relacije med napisanim besedilom (dramo) in gledališko uprizoritvijo (Šeligo, *Identifikacija* 103).

Podobno kot Derrida v znamenitem spisu »Gledališče krutosti in zapora predstave« se tudi Šeligo naveže na Artauda. Pridruži se njegovemu oznanjanju smrti gledališča kot predstavljanja.

Tako ga na eni strani zanima Artaudovo argumentiranje izгона gledališča, v katerem je »besedilo vse« in v katerem je »postalo samoumevno, da je jezik besed najpomembnejši« (Artaud 140). Hkrati pa ga enako ali mogoče še bolj zavezujoče zanima, na kakšen način se tudi s pomočjo besede vzpostavlja avtonomni jezik gledališča, v katerem (če citiramo Derridaja) »oder ne bo več ponavljal prisotnega/sedanjega, re-prezentiral prisotnega/sedanjega, ki bi bilo drugje in zunaj njega, katerega polnost bi bila starejša od njega, odsotna iz njega in bi lahko upravičeno zmogla brez njega: samoprisotnost absolutnega Logosa, živega sedanjika Boga« (Derrida, »Gledališče« 88).

Šeligo je prepričan, da v končni konsekvenci ne gre le za to, da bi se gledališče ločilo od književnosti, ampak za to, da bi se razbil hegemonični jezik logosa. Artaud bi rekel: »Razbiti jezik, da bi se dotaknili življenja ...« (Artaud 38), Šeligo pa to poveže z nujnostjo, da predmet kar se da neposredno deluje na gledalca, da gledališče zaživi kot fizičen in stvaren prostor, v katerem lahko spregovori artaudovski stvaren jezik. V gledališču morata zaživeti tako poezija jezika kot poezija v prostoru.

V magijskem gledališču, kot ga razume Šeligo, nastane resnično fizični jezik, ki temelji na znakih, in ne več na besedah v običajnem, reprezentacijskem smislu. Magijski jezik rituala zaživi kot edinstveni jezik, ki bo (rečeno z Artaudom) »na pol poti med gibom in mislijo« (Artaud 111) ali (rečeno s Šeligom) »evokacija tistega, česar ni, kar 'manjka'« (Šeligo, *Identifikacija* 110). Pri obeh pa je jasno, da bo slovnico tega novega jezika treba šele na novo iznajti.

Šeligo tako v svojih esejih izpostavi dejstvo, da govorica razpolaga s suverenostjo nad govorcem, zanimajo ga mesta ločitev med življenjem in besedami. Teatralnost s pomočjo poiesisa osvobaja dramske forme ter iz krize jezika poskuša iztisniti možnost za drugačno dramatiko, ki je hkrati drugačno gledališče. Kajti, če se tokrat zatečemo k izvrstni misli francoskega semiologa Patricea Pavisa, tako dramatika kot gledališče sta samo dve strani »igre med dvema praksama, prakso teksta in prakso odra«, ki sta »v dialektičnem razmerju: pragmatična situacija odra je definirana z branjem teksta, katerega branje je samo pod vtisom situacije odra« (Pavis, *Vers une theorie* 26). Kajti tudi razstavljanje in dezartikulacija jezika, ki sta ionescovsko oznanjali krizo jezika kot

osnovnega sredstva dramske reprezentacije, paradoksalno vedno znova na novo vzpostavljata logocentričnost gledališča, znotraj katerega se dramska forma sicer spreminja, velikokrat postane vedno manj absolutna in vedno bolj nearistotelovska, a vedno znova preživi svoje levitve.

## 7 Sklep: levitve iz besedilne v performativno prakso

Peter Božič, Dušan Jovanović, Milan Jesih in Rudi Šeligo pričajo, da je tudi v slovenskem prostoru prišlo do levitev iz besedilne v performativno kulturo. Vsi trije so vsak na svoj način (Jesih z *Limitami* in *Grenkimi sadeži pravice*, Jovanović s *Pupilijo Ferkeverk* in *Spomenikom G*, Šeligo s svojo zgodnjo prozo in dramatiko, še posebej pa s teoretizacijo svoje prakse) dokončno udeležili preobrat od literature in gledališča kot umetniškega dela, fiksiranega artefakta, k performativni telesni soprisotnosti so-subjektov: piscev in bralcev, igralcev in gledalcev.

Tudi opusi Božiča, Jesiha, Jovanovića in Šeliga torej pričajo o dejstvu, da je kriza dramskega avtorja v gledališču druge polovice XX. stoletja nerazdružljivo povezana s performativnim obratom oziroma s poudarki onstran dramskega gledališča v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ki so nastali bodisi pod vplivom schechnerjevsko razumljenega ritualnega gledališča onstran tekstualnega bodisi znotraj (ne več) dramskih pisav vodilnih neomodernističnih avtorjev. Zato lahko znotraj dramskih pisav in del nekaterih najpomembnejših avtorjev druge polovice stoletja lociramo več zaporednih faz 'razkroja' oz. dekonstrukcijskih strategij v razumevanju dramske forme. Ta dekonstrukcija nastaja v tesni prevezavi s t. i. performativnim obratom, z ritualnim gledališčem, ki se je v naslednjih desetletjih prelevila v vedno nove dramske, postdramske in ne več dramske taktike, pri Handkeju npr. onstran govornih iger, pri Jovanoviću onstran menjave paradigem.

Tudi pri slovenskih avtorjih, Božiču, Jesihu, Jovanoviću in Šeligu, destabilizacije dramske forme niso privedle do smrti avtorja, fiksnega umetniškega dela, drame in dramskega gledališča. Kljub izjemni želji stoletja, da bi (povedano z besedami Alaina Badiouja) »desakraliziralo delo« in »destituiralo umetnika«, destabilizacije niso privedle do krize avtorja brez možnosti povratka, o kateri je sanjal npr. Barthes v »Smrti avtorja« in v katero je podvomil v »Užitku teksta«. <sup>23</sup> Niso privedle do točke, o kateri so z gorečnostjo pripovedovali poststrukturalisti. Barthesovska razglasitev smrti avtorja

23 Spomnimo samo na naslednje misli: »Tekst sestavljajo mnogoteri pisanja, ki izhajajo iz številnih kultur in vstopajo v medsebojni dialog, paradijo, oporekanje. Toda obstaja neko mesto, na katerem je ta mnogoterost združena, in to mesto ni avtor, to mesto je bralec ... Enotnost teksta ne obstaja v točki njegovega izvora, ampak v točki njegovega sprejema« (Barthes, »Smrt« 23). In pa: »Kot institucija je avtor mrtev: njegova fizična, strastna, biografska oseba je izginila; razlaščena in zvedena zgolj na svoje delo nima več učinka čudovitega očetovstva, ki so ga literarna zgodovina, izobraževanje, (javno) mnenje imeli nalogo vzpostaviti in obnoviti njegovo zgodbo: vendar v tekstu na neki način *hočem* avtorja: potrebujem njegovo figuro (ki ni niti njegova reprezentacija niti projekcija), tako kot on potrebuje mojo (razen za 'blebetanje')« (Barthes, *Le plaisir* 45; prevod Jana Pavlič).

je sicer opravila pomembno funkcijo znotraj deliterarizacije in reteatralizacije gledališča ter uveljavitve performativne narave (ne več) dramskega besedila. Podobno se je zgodilo s Foucaultovim »izginjanjem avtorja« in nadomestitvijo z avtorsko funkcijo (gl. Foucault, »Kaj je avtor?«). V gledališču je na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja nastala situacija, v kateri je prišlo do bistvene spremembe v razumevanju dramskega avtorja in dramske pisave, ki jo je prinesel performativni obrat.

Model literarnega gledališča in logocentrizem dramskega gledališča sta doživela relativizacijo, ne pa tudi ukinitve. Stoletje »ni odločilo in izbralo« (Badiou), ampak je udejanjalo vedno nove »smrti« in »rojstva« dramskega avtorja in drame. Očitno je postalo, da – če citiramo Edwarda Gordona Craiga – »gledališka umetnost ni niti igranje niti tekst niti scena niti ples, temveč vsebuje prvine vseh teh pojavov. Vsebuje dejanje, ki je duh igranja; besedo, ki je telo teksta; linijo in barvo, ki sta srce scene; in ritem, ki je bistvo plesa. [...] Nobena ni važnejša od drugih, kot tudi slikarju ni ena barva ali glasbeniku ena nota važnejša od drugih« (Craig 109–10).

Jezik telesa in jezik odra si torej ne nasprotujeta, ne eden ne drugi nista matrika drugega. Priča smo desemantizaciji in hkratnem poudarku na performativni dimenziji teksta, zvočni materialnosti jezika, muzikaličnosti in polisemiji, ki proizvedejo *decentrirana branja* in narekujejo performativne uprizoritvene situacije. Jezik postane eden bistvenih protagonistov (ne več) dram, hkrati pa tudi (ne več) gledališča, kjer prihaja do rušenja meje med tekstom in uprizoritvijo. Beseda (izjava) postaja kot performativ sama, spektakel, ona je tista, ki ustvarja strukturo besedila in uprizoritve.

II. DEL

DRAMSKA  
IN  
GLEDALIŠKA  
PISAVA  
PO  
DRAMSKEM  
IN  
POSTDRAMSKEM



I  
**Drame moči in nemoči  
spomina in spominjanj  
(Beckett, Jovanović, Semenič)**







# 1 Od kontinuitete k diskontinuiteti spomina

Sodobna dramatika (in ob njej ter z njo tudi gledališče) kljub navidezni absolutnosti sedanosti, ki jo vedno znova reprezentirata, velikokrat tematizirata in uprizarjata spomin, toda ne več kot kontinuiteto spomina v smislu svetega Avguščina in njegovih *Izpovedi* ampak diskontinuiteto spomina beckettovskih junakov, katerih spomin dekonstruira veljavnost spomina. Naš namen je odstreti in analizirati primere (ne več) dramskih taktik od poznega modernizma do (ne več) postdramskega, s pomočjo katerih bomo orisali transformacije drame spomina in spominjanja od negotovosti in izbrisa spomina poznega Samuela Becketta, preko raziskav spomina in osebne ter skupne identitete Dušana Jovanovića do postdramskih sopostavitve kolektivnega spomina novejše zgodovine in sedanosti v dramski pisavi Simone Semenič.

Začnimo s klasikom teorije moderne drame, Petrom Szondijem in njegovo tezo o krizi absolutne drame. Skozi primerjavo klasične in moderne dramske forme Szondi prikaže razpad klasične drame na treh nivojih: sedanost drame zamenja preteklost ali prihodnost, dialog zamenja monolog kot spomin ali pripoved in dejanje se spremeni v mirovanje. Če je bistvena lastnost drame replika, ki ni avtorjeva izjava, ker avtor zgolj posreduje neko izjavo, hkrati pa replika tudi neposredno ne nagovarja bralca oziroma gledalca, je klasična drama po njegovi teoriji absolutna: »Da bi lahko bila čisti odnos, to je dramsko delo, ji mora biti odstranjeno vse, kar je zunanega. Ne pozna ničesar razen sebe« (Szondi 30). V moderni dramatik Šzondijev koncept absolutnosti drame najde protipol klasični drami. Moderna dramska oblika namreč eksplicitno negira klasično dramsko strukturo:

Vendar pa je zgodovinska preobrazba odnosa med subjektom in objektom skupaj z dramsko obliko pod vprašaj postavila tradicijo samo. Čas, ki mu originalnost pomeni vse, pozna namesto te tradicije zgolj kopijo. Da bi bil nov stil spet mogoč, bi bilo treba razrešiti krizo ne le dramske oblike, ampak tudi tradicije kot take (Szondi 131).

Prav XX. stoletje, ki ga je po Alainu Badiouju zaznamovala obsedenost z realnim, v znaku katere je potekalo to obdobje vojn in »poetike čakanja«, je proizvedlo tudi verigo kriz dramske forme. Ob koncu prejšnjega tisočletja je nastala situacija, ki jo je nemška teoretičarka sodobne drame Gerda Poschmann v knjigi *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Ne več dramski gledališki tekst) razložila z dvojico širšega pojma *gledališki tekst* (Theatertext) in ožjega, zgodovinskega pojma *drama*. V sodobnem gledališču imamo torej opraviti z dvema vrstama tekstov:

- tistimi, ki uporabljajo dramsko formo;
- tistimi, ki so se odtrgali od dramske forme (*ne več dramski gledališki teksti*).

Hkrati pa smo priča temeljni transformaciji pojma teatralnosti, ki postaja vedno manj dramsko-representativna in vedno bolj analitična, poudarjajoča performativno dimenzijo teksta. Prav z analitičnostjo pa se v ne več drami izpostavlja polje spomina in spominjanj kot gonilnih sil dramske strukture.

Podobno tezo o krizi drame je v knjigi *Postdramatisches Theater* (Postdramsko gledališče) razvil spet nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann, ko kot specifikko zgodovine evropskega gledališča, njegovega primata mimezisa in dramskega teksta, postavi zgodovinsko triado: *preddramsko*, *dramsko* in *postdramsko*. Postdramsko poveže z »ugasnitvijo prav tega trizvezdja *drame*, *dejanja* in *posnemanja*, v katerem je gledališče redno žrtev drame, drama žrtev dramatiziranega, in končno dramatizirano [...] žrtev pojma« (Lehmann, *Postdramsko* 47). In tako govori o v bistvu szondijevskem procesu razpada, demontaže in dekonstrukcije v sami drami.

Tako kot literarni model gledališča ni več brez alternative in (predobstoječi) tekst ne more več funkcionirati kot samoumevna sestavina gledališča, tudi sintetični model ni brez alternative, ampak ga zamenja analitični, »pripovedni« model gradnje ne več dramske pisave, v katerem se spomin emancipira od primata sedanjosti dramskega dejanja. Vzporedno z režisersko prakso dekonstrukcije klasične drame v projektih, ki so igro drsečih označevalcev gradili na način desemiotizacije, decentriranja, fragmentiranja dramskih oseb, dejanja, jezika, se je v zadnjih desetletjih razvijalo pisanje za oder, ki ga je označila prav želja po preseganju dramske forme.

## 2 Beckettova dekonstrukcija veljavnosti spomina

Ključno ime, ki je povezano s preseganjem dramske forme in tem, kar Badiou (kot bomo videli v nadaljevanju) označi s pojmom *pisava generičnega*, je nedvomno Samuel Beckett, ki bo naš prvi fenomen opazovanja, povezanega z uveljavljanjem forme rapsodičnega spomina in spominjanja v sodobni dramatiki in pisavah za gledališče. Alain Badiou v razpravi »Pisava generičnega« besedila Samuela Becketta označi z naslovno sintagmo *pisava generičnega*, ki po njegovem mnenju izrabi pomanjkljivo prepletenost subjekta, tisto, v čemer se razprši. V ta namen Beckett opusti trojico monolog/dialog/pripoved in se približa temu, kar francoski filozof poimenuje latentna pesem. Beckettov opus se s tem po njegovem mnenju dejansko »odpre naključju, ki indiferentno podpira uspeh in neuspeh, srečanje in ne-srečanje, drugost in samost. Naključje je tisto, kar deloma ozdravi Becketta od prikrite sheme vnaprejšnje določenosti, ki je zelo manifestna med *Wattom* in *Kako je*« (Badiou, *Pogoji* 349–50).

In to naključje je povezano tudi z že kar manično potrebo po spominjanju in hkratno izgubo spomina, anamnezo. Beckettov opus je, tako kot tisti Svetega Avguština, strukturiran okoli spomina, le da kontinuiteto spomina v smislu *Izpovedi* zamenja z absurdistično diskontinuiteto spomina svojih junakov, katerih spomin deluje tako, da dekonstruira svojo lastno veljavnost.

Če avguštinovska pripoved lahko prikaže preteklost skozi spominjanja junakov v sedanjosti, ki si s tem zagotavljajo kontinuiteto identitete s posebnim postopkom, v katerem se dogodkov spominjajo v vzratnem oziroma analitičnem vrstnem redu ter jih pripovedujejo v vrstnem redu, ki je sintetičen, spominska pripoved pa pri tem ni ločena od pripovedovalca in njegovega sedanjika, ki se osmišlja skozi spomine na preteklo, je pri Beckettu (in po njem Haroldu Pinterju, kasneje Sarah Kane in drugih) ravno obratno. Njegovi junaki so oropani tradicionalnih oblik spomina in pripovedi. Njihova sposobnost povedati zgodbe, ki so del spomina, bi namreč izključevala »kaos«. Prav ta kaos pa se zdi Beckettu bistven za formo, ki bo »dopuščala kaos« in »oskrbela zmešnjavo« ter zamenjala klasično dramsko obliko. Spomnimo se na njegovo slovito izjavo iz leta 1961 za *Columbia University Forum*:

To, kar hočem reči, ne pomeni, da v prihodnje v umetnosti ne bo forme. Pomeni samo to, da bo obstajala nova forma in da bo ta forma takšna, da bo dopuščala kaos in ne bo skušala reči, da je kaos v bistvu nekaj drugega. Forma in kaos ostajata ločena. Slednji ne bo zreduciran na prvo. Zato forma sama postane vnaprejšnja polastitev, saj obstaja kot problem, ki je ločen od materiala, ki ga oskrbuje. Najti formo, ki bo oskrbela zmešnjavo, to je naloga umetnika (Pilling 74).

Beckettovi junaki se sicer trudijo, da bi kaos pripovedi in spominjanj spremenili v kozmos, toda nikakor se morejo proizvesti strukturirane pripovedi ali pričevanja, ki bi bilo logično in kavzalno. Junaki *Čakajoč Godota* ali *Krappovega zadnjega traku* se skušajo na različne načine spomniti preteklega skozi spominjanja, toda vedno znova se izkaže, da so spomini kaotični in zabrisani. Preteklo se tako ne more vzpostaviti kot sredstvo za razumevanje sedanjega in vzpostavitve stabilne identitete. Poskusi povedati zgodbo se vedno znova sprevržejo v dekonstrukcijo impulza pripovedi. Beckett tako na nekem mestu v *Company* zapiše: »večji del tega, kar je bilo povedano, je ne-preverljiv« (Beckett, *Company* 7).

In ko Enoch Brater zapiše, da se Beckettova pozna proza (ali drama) »materializira v zvoku«, njegov »glas je *mise en abîme* brez spremljajoče *mise en scène*« (Brater 12), govori, kako Beckett proizvaja zmedene smisle, ki so velikokrat povezani s posebnim, lahko bi rekli luknjičastim delovanjem spomina. Zato ni naključje, da je Beckett svoje zadnje prozno delo poimenoval z naslovom *comment dire. Kako reči*. Ko ga je nekaj mesecev pred svojo smrtjo prevedel v angleščino, ga je (kako pomenljivo!) poimenoval *what is the word*. S tem je *kaj je beseda*. *Comment c'est, kako je*, je tako končno postal *comment dire, kako reči*.

Beckett skozi vztrajne poskuse spominjanj, ki ostajajo fragmentarna, vedno znova opušča tekst, ki temelji na prisotnosti resnice. Nadomesti ga s ponavljanjem procesa, znotraj katerega se resnico neskončno razseljuje tako, da ostaja zgolj mehanično ponavljanje vzorca, ki je velikokrat sestavljen iz drobcev spominov, ki pronicajo v sedanjost. Spomnimo se samo *Krappovega zadnjega traku*:

... upoštevaje dan, ko bo moje delo opravljeno in morda ne bo nobenega prostora več v mojem spominu, ne v dobrem ne v slabem, za ta čudež, ki ... *Okleva*. ... za ogenj, ki ga je zanetil. [...] ležala sva nepremično. Toda pod nama se je vse premikalo in premikalo je naju, nežno gor in dol, z ene strani na drugo. / *Pavza* / polnoč proč. Nikoli nisem poznal take tišine. Kot bi bila zemlja neobljudena. / *Pavza*. / S tem zaključujem – (Beckett, *Izbrana dela* 8 132)

*Krappov zadnji trak* že ob sami ekspoziciji razkrije prostor, ki je zelo statičen in arbitraren, omogoča pa spominjanje. Uvodna didaskalija »Večer v prihodnosti« na videz napeljuje na prihodnost, v bistvu pa napoveduje obrat v preteklost spominjanj, ki postanejo bistveno tkivo Beckettove igre in opozarjajo na nikoli zaustavljeno minljivost, s katero se Krapp sooča ob poslušanju svojih posnetkov iz preteklih let. 69-letni Krapp posluša posnetek 39-letnega Krappa, ki govori o približno 20-letnem Krappu ter tako omogoči trikratni prehod v času, ki je seveda spominski. Čas je sicer že sam po sebi pomembna tema gledališča absurda in pred tem tudi absurdistične literature (spomnimo se samo Vvedenskega in njegovega *Božiča pri Ivanovihi*), saj je velikokrat subjektiven in ravno zato absurden. Statičnost in nezadostnost, manko sedanjosti

se samo še bolj radikalizira, ko Krapp prevrtava posnetke naprej in nazaj, ter tako vzpostavlja analitičnost spomina, v katerem se bolj kot najdeva samega sebe izgublja. *Krappov zadnji trak* tako skozi poetiko generičnega spregovori o tem, da je spomin nezadosten, da samo še bolj izpostavlja ranljivost sedanjosti.

Ko Krapp zavrača sebe kot prepotentnega 39-letnika, ta pa kritizira sebe kot 20-letnika, Beckett izpostavlja stara izkopavanja, ki so grozotna. Spomini torej ne omogočajo stabilnosti subjekta, ampak samo prevrtavajo kot trak desetletja življenja, ne da bi jih kakorkoli osmislili.

Podobno je v *Čakajoč Godota*, v katerem Vladimir in Estragon vesta, kam gresta, se pravi nikamor, saj čakata Godota, nikakor pa ne vesta, kje sta bila, saj njun spomin enostavno ne deluje konsistentno. Spomnimo se samo scene iz prvega dejanja igre, ko junaka skušata ugotoviti, kje sta bila prejšnji dan, a jima to nikakor ne uspe:

VLADIMIR: Bova jutri spet prišla?

ESTRAGON: In potlej pojutrišnjem. Mogoče.

VLADIMIR: In tako naprej.

ESTRAGON: Se pravi.

VLADIMIR: Dokler ne pride.

ESTRAGON: Neusmiljen si.

VLADIMIR: Včeraj sva tudi prišla.

ESTRAGON: O ne, zdaj si se pa zeznil.

VLADIMIR: Kaj pa sva včeraj počela?

ESTRAGON: Kaj sva počela včeraj?

VLADIMIR: Ja.

ESTRAGON: Mejdūš. *Jezno*. Znaš ti človeka spraviti v dvome.

VLADIMIR: Po mojem sva bila tu.

ESTRAGON: *Pogleda okrog*. Se ti zdi ta kraj znan?

VLADIMIR: Ne bi rekel.

ESTRAGON: No torej?

VLADIMIR: To nič ne pomeni.

(Beckett, *Izbrana dela* 8 12)

Priča smo situaciji literature in odra, znotraj katere se odvija proces raztelesanja besedila, telesa zahodne kulture, telesa drame in knjige kot izdelka zahodnoevropske literature. Kot zapiše Badiou, je »fikcijski dispozitiv, ki obravnava zaporo cogita, najbolj znan del Beckettovega opusa. To je dispozitiv negibnega glasu, glasu, ki ga telo postavi na določeno mesto« (Badiou, *Pogoji* 342). Pri Beckettu, podobno tudi Haroldu Pinterju ali Heinerju Müllerju, se udejanjajo nekakšna nedramska tkanja monoloških form in dialoških tokov na različnih nivojih. Te dekonstruirane dialoške forme drame proizvajajo polifonični diskurz govornih ploskev, za katerega je značilen bahtinovsko razumljeni dialogizem. Poliloška forma, ki nastaja, je sestavljena iz ekstremnih in tako rekoč nepreglednih in nerazberljivih kolažev, ki so velikokrat spominske narave. Besedila ne prinašajo kakršne koli fiksne ali fiksirane resnice in pomenov, ampak opozarjajo na svoje procese predstavljanja. Kar je mišljeno, je to, kar ustvarja in prelamlja pomen.

Kot da bi ponavljanje ali igra 'simulakrov' zgolj destabilizirala ontološke gotovosti ali hierarhije, hkrati pa predstavljala tudi sredstvo za izpostavljanje prostora in časa samega: nepredstavljivo odsotnost središča 'jaza', ki kljubuje in redefinira meje reprezentacije. Beckettova pisava je fikcijski dispozitiv generičnega. Je pisava, ki ni ne dramska, ne prozna, ne poetična, je še najbližje temu, kar Badiou poimenuje s pojmom *figuralna pesem o subjektivih državah*. Trojica monolog/dialog/pripoved je opuščena, pisava se odpre naključju.

Besedila Becketta podobno kot tista Harolda Pinterja in Heinerja Müllerja negirajo osnovne postavke absolutnosti drame: dialog, junake, dramsko zgradbo. To nadomeščajo bloki monologov, ki so velikokrat spominski. Avtorji iščejo novo pisavo za gledališče nove dobe. Izbirajo različne načine obvozov oziroma obhodov ustaljene dramske forme. Priča smo nastajanju hibridnih govornih ploskev velike gostote, ki kot nekakšni spominski gejzirji bruhajo maso zvočnega materiala, pri kateri ni več jasno, katerim označencem so namenjene te verige označevalcev. S tem sta izpostavljena desementizacija in poudarjanje performativne dimenzije teksta, zvočne materialnosti jezika, telesnosti teksta, muzikalčnosti in polisemije, ki proizvede decentrirana branja. Ali, povedano z Badioujem, ki govori o Beckettu: priča smo sintagmam »zvezdnega jezika, ki bi lebdel nad lastnim razpadom in iz katerega se vse lahko začne znova, iz katerega se vse lahko in se mora začeti znova« (Badiou, *Mali priročnik* 171). Hkrati pa smo tudi priča umetnosti, ki prezentira »prehod iz nesreče življenja in vidnega k sreči in resničnosti vznika praznine« (prav tam).

### 3 Postdramsko spominjanje Dušana Jovanovića in Simone Semenič

Prestavimo se zdaj nekaj desetletij naprej, v leto 2009 in v Slovenijo ter si oglejmo drugi prizor (lahko bi rekli tudi drugo poglavje, saj ne gre za tipično dramsko členjenje na dejanja in prizore) Jovanovićeve igre *Razodetja*, ki ima za našo raziskavo zanimiv naslov: Spomin. Prikličimo ga v spomin s citatom:

Spomin

Borka, Olga

BORKA: Tu je bil vodnjak ... Ne, tu je bil oče ... Ne, oče je bil tu! Ne, tu je bil moj mož ... Oče je bil na stopnicah ... Kje je bila pa košara s perilom? Ne, ne. Vrv s perilom je bila med njima, tako da se sprva nista videla. Jaz pa sem prišla tako ... in sem šla sem ... in tako ... in sem tu staa-la ... in potem sem počepnila kot kura ... in sem si zamašila ušesa ... Še preden! ... In prva stvar, no, ne vem, če je bila prva, ker se je toliko naenkrat zgodilo, vse preveč je bilo prvih stvari in prvih besed ... Kje sem že ostala? Ja! Iz tega dimnika se je kadilo kot iz plavža. In prižgan motor za hišo je še brnel, zato sem takrat pomislila, da dimnik tako ropota. Ampak nisem hotela tega povedat ... To ni bila prva stvar, ki sem jo pomislila ... A-ha! Prva stvar, ki sem jo pomislila, ko sem zagledala rjuhe, je bila: bogve, če bojo šli ti madeži sploh kdaj ven! (*čez čas*) Ni pravice na nebu, ni vizije, ni božjega načrta, zato je na zemlji tako.

(Jovanović, *Razodetja* 9)

Že na prvi pogled je jasno, da gre za beckettovski nestabilni spomin, v katerem so dejanja negotova, dialog kot kvazidialog. Gre za nekakšen tok zavesti, ki je negotov tako, kot je negotov spomin, ki je fragmentaren. Tudi Jovanovićevi junaki namesto dialogov, ki bi vodili h konfliktu klasične drame, producirajo hibridne govorne ploskve, ki kot nekakšni spominski vrelci proizvajajo maso zvočnega materiala. Ta na videz proizvaja označevalce in označence, le da so ti označenci zelo negotovi, neobstojni. Hkrati sledimo semantizaciji in desamentizaciji, ki je sicer manj radikalna kot pri Beckettu, in skozi ta proces se kljub vsemu odslikava realnost, sedanost in preteklost, ki pa sta kljub vsemu nestabilni. Povedano z Badioujem: smo priča sintagmam »zvezdnega jezika, ki bi lebdel nad lastnim razpadom« (Badiou, *Mali privročnik* 171).

*Razodetja* kot žanrski hibrid, neukrotljivo tkanje misli, samocitativ iz igre *Karamazovi ali Prevzgoja srca* z različnimi dramskimi, ne več dramskimi, proznimi in drugimi taktikami uokvirjajo pomilenjski svet. Če je Jovanovićeve dramatika besedilno predlogo vedno razumela kot tkanja iz drugih besedil, citatov, kulturnih, političnih in



drugih aluzij, se tokrat velikokrat poslužuje spominskih fragmentov. Zdi se, da so vse literarne taktike legitimne, vključno s pripovedjo, akumulacijami, notranjimi, pretrganimi dialogi. Prav v njegovih *Razodetjih* se dramatika (podobno kot pri Bernard-Marie Koltèsu ali Jasmine Reza) vedno pojavlja kot eklektična konstrukcija, znotraj katere soobstajajo različne tehnike, tako klasična konstrukcija kot postmoderna dekonstrukcija. Avtor sopostavlja dialoške in pripovedne strukture, uporablja *flashbacke*, žive izmenjave povezuje z vdori preteklega in prihodnjega.

Njegova pisava je hibridno besedilo, ki povezuje elemente različnih izvodov: realnih diskurzov (članki iz časopisov, intervjuji), zgodovinskih dokumentov (o informbiroju, študentskih gibanjih, vojni v bivši Jugoslaviji, Natovo bombardiranje Srbije), spominov protagonistov, celo spominov avtorja rapsoda. Vse to je spuščeno skozi procesor rapsodovega kreativnega uma.

Podobno je pri Simoni Semenič, vsaj v nekaterih malo manj metafizijskih od njenih besedil, ki izhajajo iz spominjanj. Prav spomin je tudi pri njej eden bistvenih gradilnih elementov dramaturgije. Kot primera bomo vzeli dve njeni igri: *Gostija* oziroma s celim naslovom *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik jansa, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima in tisočdevetstoenaïnosemdeset*.

Prva se začne z nenavadno dolgim naslovom, ki je »ponujen uprizorjevalcu ali še prej bralcu kot možnost, o kateri mora razmisliti oz. se odločiti: strukturiran je kot integralni del besedila, in to njegovega glavnega toka« (Lukan 269). »Glavno vlogo« v igri ima rapsodični sedmi lik v drami, ki vnaša samonanašalno in spominsko tematiko.

Prav ta rapsodični lik in posebna oblika tejhoskopije, ki jo vpelje, na inovativen način razrešuje dilemo, ki je stara vsaj toliko, kot dramatika in na katero opozarja Mateja Pezdirc Bartol v razpravi »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič«:

Prav zato so se dramatiki posluževali različnih strategij, kot so ustno poročilo sla, tejhoskopija, osredotočenost na napeto atmosfero, redukcija na posledice katastrofalnih dogodkov ipd. Danes [...], v dobi medijskega stapeda podob, dominacije množičnih in novih medijev je nevarnost drugje, namreč da gledališče ne bi zgolj prenašalo dnevno-političnih vsebin na oder (Pezdirc Bartol, »Specifičnost dramske forme« 166).

Rapsodični pripovedovalec, ki je hkrati lik drame, predstavi druge like: Roman Abramovič, lik Jansa, Julia Kristeva, Simona Semenič, inicialki Z. I. in Truplo. Že prvi lik, ki se pojavi tako rekoč iz spomina rapsoda, Roman Arkadij Abramovič, ruski milijonar, ostaja tako rekoč brez besed, spomin, ki je odsoten oziroma ne spregovori ali ne sproži svoje zgodbe. Še več, avtorica ga z besedami rapsoda celo odreši zgodbe, ki jo gledalci hranimo v svojem kulturnocivilizacijskem spominu, namreč zgodbe o pravem Romanu Arkadiju Abramoviču, kontroverznom ruskem multimilijonarju. Namesto



Abramoviča se oglasi truplo, pove, da ji je ime Olena Popik in da ni hotela umreti. Sproži se njena zgodba travmatičnih spominjanj, izvemo, da gre za Ukrajinko, ki ima doma hčerko, že tri leta se je prodajala na trgu z belim blagom, fizično in gmotno propada. Razmišlja o tem, zakaj ni želela umreti, izvemo, da je umrla zaradi mnogih spolnih bolezni.

Njena dodobra dokumentaristična reminescenca se prekine, ko rapsod uvede novega gosta, Janeza Janšo. Ta se ne spusti v svoje spomine, ampak vidimo, da je nad truplom rahlo zgrožen. Spet spregovori truplo, ki nadaljuje s svojo spominsko pripovedjo, nadomestkom za dramsko dejanje. Pove, da mu je ime Rudina Qınami in da ima šestnajst let, oče jo je umoril, ker se je z avtomobilom peljala z moškim, kateremu ni bila obljubljena. Rapsod jo ves čas prekinja, tako da njena spominska pripoved postaja fragmentarna, a vseeno lahko sledimo zgodbi o tem. Nato se uvede nov lik, Julija Kristeva, ob kateri truplo spregovori, da je Fatonah Khairkova, učiteljica v osnovni šoli v Heratu, v Afganistanu z dvema otrokoma. Trinajst let je bila poročena z moškim, ki je bil do nje zelo nasilen in umrla zaradi opeklin po večdnevem trpljenju. In tako naprej, na videz v neskončnost spominov, ki so kaotični in neukrotljivi.

Ko Ivana Zajc v razpravi »Sodobne spremembe didaskalij: primer besedil Simone Semenič« analizira dela dramatičarke, v katerih opaža, da »so elementi didaskalij na specifične načine inovativni, so ključni del besedilne celote in imajo izrazito pripovedno funkcijo«, opozori, da je v »*tisoč devetsto enainosemdeset* nosilka te funkcije dramatičarka«. V nekaterih drugih dramatičarkinih besedilih »pa se v elementih didaskalij pojavlja lik-pripovedovalec, ki je generativen in spada med tipe diegetske pripovednosti. Kot oseba sodi med dramske like, kot pripovedovalec in kognitivno središče fikcijskega sveta pa je dvignjen nad raven dramskega dejanja, podobno kot avktorialni ali prvoosebni pripovedovalec v romanu« (Zajc, »Sodobne« 158).

Dramatičarka ali (kot jo rada poimenuje Simona Semenič, dramatesa) kot rapsodinja ali nosilka pripovedne funkcije v *tisoč devetsto enainosemdeset* v veliki meri črpa iz svojega spomina, hkrati pa z njim tudi manipulira in kaže na njegovo negotovost in včasih celo igrivost, ki proizvaja posebne vrste dramatičnosti. In pa na metagledališkost in metateatralnost. Navedimo dva primera:

glede na to, da smo to informacijo pridobili že v prejšnjem prizoru; izvedeli smo, od kje je boris prišel, /s čim se je pripeljal in kdaj je prišel, lahko del njunega dialoga preskočimo / v kolikor bi se komu zdel ta del dramskega besedila neobhodno potreben, si ga lahko na tak / ali drugačen način dopiše sam (Semenič, »tisoč« 948).

Avtorica rapsodka celo poudarja negotovost spomina in se z njo poigrava, npr. v naslednjem pasusu, ko zmede bralca z dekonstrukcijo osnovnega pomenjanja drame, hkrati pa kaže na to, da je spomin vedno luknjičast in izrazito subjektiven:

luka ponovi besedi, šepetaje / no, čisto mogoče pa tudi, da ne / mogoče luka sploh ne ponovi tata, tata / mogoče luka sploh ne reče tata, tata / mogoče luka v rokah sploh ne drži bele plastične vrečke / že malo zmahane / mogoče luka sploh ne stoji na robu množice, ki bolje od njega ve, kako se tem stvarjem streže / mogoče luka sploh ni naš glavni lik in zdaj odide, če je sploh kdaj tu stal / in mogoče zdaj vstopi erik, ki ima štirinajst let / in mogoče je on naš glavni lik. (prav tam 922)

## 4 Zaključek: »Spomini so neznosni.«

V noveli ali kratki zgodbi »Izvrženec« iz zbirke *Besedila za nič* Beckett zapiše misel o spominih, ki bo uvod v naš zaključek:

Spomini so neznosni. Torej se ne sme misliti na nekatere stvari, na tiste, ki so nam pri srcu, ali pa ravno moramo misliti na njih, kajti če ne mislimo nanje, tvegamo, da jih, drugo za drugo, spet najdemo v svojem spominu. Kar pomeni, da je treba nanje misliti kak hip, kak dober hip, vsak dan ali večkrat na dan, dokler jih blato ne prekrije z nepredirno plastjo. (Beckett, *Izbrana dela* 7 7)

Ta sardonična opazka priča o tem, da se Beckett zaveda, kako nič ni »večno«, tudi spomini ne, in da kljub želji, da bi pozabili, ne moremo na silo priklicati anamneze spomina. Stvari kljub vsemu drugo za drugo spet najdemo v svojem spominu, tudi če se zdi, da so se za večno izgubile, da smo jih uspeli izbrisati tako, kot se zdi, da so izbrisali spomin Beckettovi junaki, Vladimir, Estragon, Krapp, Molloy, Malone, Neimenljivi ...

Dramatika XX. stoletja je v svojih estetskih revolucijah (Rancière) poskušala izvesti nemogoče, izbrisati aristotelovsko dramsko formo meščanskega gledališča, proti kateremu sta se borila tako Bertolt Brecht kot Antonin Artaud. Stoletje je pokazalo, da sintetični model drame ni brez alternative, ampak se izmenjuje in dopolnjuje z analitičnim in »pripovednim« modelom gradnje ne več dramske pisave, v katerem se spomin emancipira od primata sedanosti dramskega dejanja. Pri tem so se izoblikovale različne inačice tega, kar je Szondi, ko je pisal o krizi absolutne drame, označil s procesi, v katerih sedanost drame zamenja preteklost ali prihodnost, dialog zamenja monolog kot spomin ali pripoved in dejanje se spremeni v mirovanje.

Beckett je običajno dramsko konstrukcijo oseb, ki lahko na logičen način razložijo svoje življenjske situacije, spodkopal tako, da je kaotičnemu spominu dopustil, da osebe niso bile več zmožne razložiti samih sebe in so postale vedno bolj nekoherentne, njihova dejanja in odločitve pa arbitrarni. Dramske osebe in dejanje je podvrgel procesu razsrediščenja, v katerem je spomin zagotavljal dramatičnost in v svoji neukrotljivosti hkrati kazal na krizo subjekta.

Jovanović je izhajal tudi iz Beckettovega absurda, toda svojih oseb ni oropal sposobnosti spominjanja in tudi delovanja. Res pa so tudi njegovi liki podvrženi akutni krizi subjekta, ki je hkrati kriza etike v sodobnem svetu. Simona Semenič izhaja tako iz dediščine Becketta kot Jovanovića. Tudi sama piše posebne vrste angažirano dramatiko, s pomočjo katere poskuša (kot bi rekel Beckett) oskrbeti kaos. Njene osebe so hkrati resnične in stvar fikcije, odvisne so od svoje »stvariteljice« rapsodke, ki z njimi

včasih razpolaga do popolnosti, jih oživlja, spreminja njihovo identiteto in kaže na to, da je spominjanje včasih bolj dinamično od najbolj dinamične dramske akcije. Tako kot Jovanovičeva *Razodetja* tudi njene igre postdramsko sopostavljajo kolektivni in individualni spomin novejše zgodovine in sedanosti v dramski pisavi, ki je velikokrat polna same sebe, samorefleksije. Pisavi, v kateri je avtor ves čas v dialogu z bralcem in gledalcem, toda hkrati pisavi, ki združuje spomine in jih postavlja skupaj s sedanostjo (tudi dejanja pisanja samega) v dialoge različnih, včasih nasprotujočih si govornih ploskev.

II

**Spomin kot spodbujevalnik  
posebnih dramaturških procesov v  
sodobnem gledališču  
(Wajdi Mouawad, Oliver Frljić,  
Robert Lepage, She She Pop)**





# 1 Medkulturni okvirji spomina

Poglavje se bo ukvarjalo z umetniškimi postopki treh izjemnih sodobnih gledaliških režiserjev in avtorjev, ki jih zaznamujejo trije specifični medkulturni okvirji: Wajdi Mouawad, Oliver Frljić, Robert Lepage in She She Pop. Vsi kažejo nekatere najvidnejše paradokse današnjih družb, in sicer kontroverzno razmerje med uradno pripovedjo in posameznim spominom, zlasti poroznost tega osebnega spomina. Naše izhodišče bo hipoteza, da je teatralizacija spominskega diskurza v njihovih stvaritvah ustvarila nekaj najmočnejših del sodobnih uprizoritvenih in besedilnih praks. Kot sledilci in »ponovni lastniki« specifičnih postopkov Samuela Becketta, Heinerja Müllerja, Ariane Mnouchkine in Héléne Cixous ter Thomasa Bernharda, znanih po svojih dovršenih »gledaliških spomina«, so umetniki, ki bodo predmet naše obravnave, uporabljali spomin kot ozemlje, ki se gradi znotraj besedila, slike in pripovedi, da bi ustvarili specifičen vdor realnega.

Wajdi Mouawad, Oliver Frljić, She She Pop in Robert Lepage so na specifičen način uprabili postopke, v katerih so povezovali in izmenjevali izmišljije (v borgesovskem smislu) in dokumentarne materiale, tako da so bralci in gledalci (npr. v predstavah in besedilih *Incendies (Požari)*, *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* ali *887*) postali priče izmenjav, prehajanj med preteklostjo in sedanjostjo. Naštete predstave ustvarjajo heterokronično časovnost, ki umetnikom omogoča, da preučijo in povežejo med seboj dve osrednji temi: čas in spomin. Spomin razumejo kot nekaj, kar je tako osebno kot zgodovinsko. V njihovih predstavah in besedilih osnovni in skoraj neopazni lok premika iz preteklosti v sedanjost ter sega v prihodnost. Ti premiki med drugim omogočajo večmodalnost njihovih besedil in predstav, ki prepletajo heterogene besedne in neverbalne znake v novih kombinacijah. Tovrstne postopke si lahko razlagamo kot bourriaudovsko altermodernistično valorizacijo povezav. Te med besedilom in podobami vzpostavljajo posebne poti, ki jih umetniki vzpostavljajo v večkulturnih pokrajinah, prehode, ki jih vsiljujejo bralcu in gledalcu, da bi povezali načine izražanja in komunikacije.

## 2 Mouawadovi *Požari*

Kot prvi primer vzemimo Mouawada: v *Požarih* ali *Požigih* (*Incendies*, 2004) nam pripoveduje zgodbo o bratu in sestri dvojčici, ki si prizadevata razkriti skrivnost preteklosti njune matere in tišino njenih zadnjih let. Predstava skozi sodobno pripovedovanje o mitu o Ojdipu preučuje, kakšni kulturni, kolektivni in individualni spomini ozaveščajo potovanja njegovih likov, ki so otroci izgnanstva. Predstava Mouawadu služi kot javna platforma za uprizoritev njegove otroške travme: vojne. Pokaže nam, kako se spomina na pretekle ljudi in dogodke bojimo, kako oblikuje prostor okoli nas. Pokaže nam, kako si umetniki, ki so otroci izgnanstva, prizadevajo premagati meje svojega spomina (kombinacija izkrivljenih spominov otrok in fantazij, ki jih katalizirajo družinske pripovedi) in razširiti lastno izgnansko domišljijo na kulturne referente svoje posvojene dežele.

Dramatično postavitvev *Požigov* zaznamujejo zgodovinske podobe vojno porušene Bejruta, ki pa so navezane na hkratni oziroma simultani osebni spomin avtorja na katastrofo. Njegovo gledališče postane gledališče, ki združuje spomin, halucinacije: varljiv spomin, sanje, samogovor in tok neposrednih zaznav. Ustvari specifično prispevijo notranjega gledališča, katerega lastnik je »hkrati igralec, občinstvo in dramatik«.



### 3 Travmatični spomini Oliverja Frljića

Ta prispodoba nas bo pripeljala do našega drugega primera, hrvaško-bosanskega režiserja in celostnega gledališkega avtorja Oliverja Frljića, ki zadnje čase dela večinoma v gledaliških nemškega govornega področja, pa tudi v Ljubljani, Varšavi in drugod po Evropi. V svojem gledališču, ki črpa svoje dramatične postavitve iz razdeljene in v vojni »ranjene« Bosne in nekdanje Jugoslavije, se ukvarja tako s Frljičevim osebnim kot tudi s kolektivnim spominom na katastrofo. V svojih predstavah *Turbofolk* (2008), *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* (2010) in *Kukavičluk* (2011), ki jih je avtor, z njim pa tudi kritika, poimenoval s pojmom balkanska trilogija, se Frljić ukvarja s posledicami razpada Jugoslavije in natančneje z odnosom med uradno pripovedjo in posameznimi spomini, s posebnim poudarkom na osebnem spominu. Njegovo gledališče ustvarja povezave fikcije in dejstev.

Tako kot Mouawad tudi Frljić ustvarja tudi *une salle des pas perdus*, prostor izguljenih korakov, v katerem prebiva avtor z označevalci, katerih označence nikakor ni lahko poiskati in določiti, in bralec, ki ga avtor zmami na potovanje med označevalci in označenci. Bralec vabi temeljna arhitektura Frljičevega gledališča, v katerem se bo srečal s pripovedovalcem (ali pripovedovalci-igralci), ne da bi mu to omogočilo bodisi nedvoumno identifikacijo bodisi jasno kritično distanco. Srečanja v besedilu in v gledališču zaradi tega niso nič manj intenzivna. Citiram njegove misli v intervjuju z Duško Radosavljević:

Dramaturško gledano predstave nastajajo z ustvarjanjem kontrapunkta med tema dvema vrstama spomina na eni strani in kolektivno izdajo določenega sistema vrednot, ki se je zgodila kot del razpada Jugoslavije. (Frljić, »Oliver Frljić« nepaginirano)

## 4 Raziskovanje osebnega spomina Roberta Lepagea

Nadaljujmo z naslednjim primerom, predstavo *887* Roberta Lepagea, ki tudi po avtorjevih besedah odpira prav vprašanje spomina. Priznava, da nikoli ne bi uganil, da ga bo raziskovanje osebnega spomina, s katerim se je lotil ustvarjanja te predstave, pripeljalo do zapletenosti razrednega boja in identitetne krize šestdesetih let prejšnjega stoletja v Québecu:

Kot da so najbolj oddaljeni spomini na osebne dogodke nepopolni, če ne upoštevajo družbenega konteksta, v katerem so se zgodili. Ta predstava torej ni govor odrasle osebe, ki promovira vzrok, temveč potovanje v spomin pred mladostnikom, kjer se politično in poetično pogosto prepletata (Lepage).

Predstava Lepageevega potovanja po spomilih se začne s poskusom zapomnitve pesmi *Govori belo* Michèle Lalonde. Besedno zvezo so angleško govoreči Kanadčani uporabili za ustrahovanje francoskih Kanadčanov, pesem pa je protest proti angleško govorečemu zgornjemu sloju, cilju revolta v času nacionalističnega gibanja Québec. Ko si Lepage v začetnih trenutkih predstave prizadeva spomniti pesmi, hkrati povabi gledalce, da skozi svoje razdrobljene spomine odkrije kolektivno zgodovino Québeca. Lepagea zanima preteklost kot nastajajoči prostor, ki ga kreira spomin, prostor, v katerem *status quo* ni neizogiben, vendar se zdi, da je sprememba mogoča, a prihodnost vseeno ostaja nejasna. Predstava *887* tako postane neke vrste palača spomina, mne-monična naprava, ki vključuje vizualizacijo nameščanja informacij v različne prostore palače, ki jih lahko gledalec v svojih mislih ponovno podoživi. Namesto, da bi gledal gledališki svet, ki ga gradi okoli sebe z odraslimi očmi, navajen delovanja socialnih okolij, režiser in celostni avtor Robert Lepage raziskuje zavest samega sebe kot otroka. Umetnikova gesta, da na tak način prikazuje preteklost, je močna zgodovinopisna poteza.

## 5 Predali spomina She She Pop

S spominom se v svojih predstavah ukvarja tudi leta 1998 ustanovljeni umetniški kolektiv She She Pop, ki ga sestavlja šest žensk in en moški – Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou, Berit Stumpf in Sebastian Bark. V zgodnjih produkcijah, kot je *She She Pop: Live* (2000), so se članice in član v bistvu uprizorile v obliki odprtega dialoga z občinstvom. V svoji do zdaj najbolje sprejeti produkciji *Testament* (2010) so na oder pripeljale svoje očete, pri čemer so Shakespearovega *Kralja Leara* uporabili kot osnovno gradivo za raziskovanje lastnih odnosov in odnosov očeta in hčere nasploh.

V predstavi *Schubladen (Predali)* se na nek način odmikajo od svojih običajnih metod. Prvič raziskujejo izrecno nacionalno temo, združitev Nemčije; in pripeljejo tujce oziroma nečlanice kolektiva. V tem primeru so bile tujke vzhodnjakinje, saj so vsi člani She She Pop z Zahoda. Na odru so ustvarile poseben esej, ki temelji na tehnikah dokumentarnega gledališča: *Schubladen* je nastal skozi vaje, skozi izmenjavo predmetov iz preteklosti in z uporabo teh predmetov za spodbujanje dialoga.

Avtorice in izvajalke same sebi in javnosti postavljajo vprašanja, kot so: Kdo smo bili? Kdo smo? Zakaj smo se izkazale za take? Skozi ta samospraševanja in samoodgovore predstavijo in komentirajo zgodovinsko dimenzijo v drami združitve Nemčije. Tri izvajalke She She Pop zahodnonemškega izvora zasedajo nasproti homologom iz nekdanje Vzhodne Nemčije. Iz tega nastane radikalno iskrena izkušnja, ki je podobna terapiji za pare, med katero pari prehajajo skozi svoje stare predalnice, po spletu dnevnikov, pisem iz mladosti, zapisov, spominkov in knjig pred spanjem. Ti predmeti tvorijo subjektivno orožje v bitki med šestimi nastopajočimi in jim omogočajo, da uprizorijo edinstveno, kolektivno zgodbo, gledališki esej, ki komentira sodobno življenje. S tem ustvarijo resnične odnose daleč od klišejev vzhod / zahod.

Preko osebnih predmetov iz predalov, s katerimi si med seboj pripovedujejo o svoji mladosti v Nemški demokratični republiki in Zvezni republiki Nemčiji, ki jih postavijo na oder, lahko izvajalci predstave *Schubladen* predlagajo drugo oziroma drugačno zgodovino obeh Nemčij. Ta je večglasna, materialna in subjektivna. A kolektiv kljub temu bolj poudarja igralno dimenzijo kot pristnost svojih predmetov in zgodb. Francoska teoretičarka Florence Baillet jo opiše takole:

Članice in član skupine She She Pop s sodelovanjem v novem vzponu dokumentarnega gledališča ne želijo razkriti skrite zgodovinske resničnosti, ampak skušajo prikazati konstrukcijo resničnosti. Dejstvo, da pripovedovanje obravnavajo z vidika njegove materialnosti, torej z upoštevanjem procesa pripovedovanja in njegove

konkretne produkcije, prispeva k temu specifičnemu konceptu resničnosti. (Baillet, »Objets« 265)

V svojem gledališko-dokumentarnem esaju *She She Pop* tako vabi občinstvo in udeležence, naj se z gestami sodobnosti približajo zgodovini in spominu, zapisom iz preteklosti in tako ponovijo zgodbe iz preteklosti kot odprti scenari, ki ga je mogoče izvesti na različne načine in z različnimi vsebinami ter pri tem ustvarjati nove pomene. Kolektiv si prisvoji nekaj Brechtovih teoretskih orodij epskega gledališča, hkrati pa postsocialistično in neoliberalno stanje v obliki eseja preslikajo na oder. Tako njihova postmoderna uporaba Brechta povzroči demistifikacijo z interaktivnim prikazom osnovnih elementov, ki so sestavljali zmedeno družbeno in zgodovinsko situacijo. Esejistična fiktivno-dokumentarna predstava prikazuje nemško zgodovino in sedanost, hkrati pa vzporedno vzpostavlja dve zgodovinski Nemčiji: zahodno in vzhodno, s posledicami za vzhodne in zahodne Nemce s posebno postmoderno problematizacijo medija in institucije gledališča. To problematiziranje ne vodi k brechtovskemu stanju vzbujanja gledalčeve sposobnosti delovanja, temveč v dekonstrukcijo gledaliških in družbenih znakovnih sistemov.

Matt Cornish te posebne postopke opisuje v svoji knjigi *Performing Unification: History and Nation in German Theatre* po letu 1989:

Namesto da bi arhiv, muzej in pisno zgodovino obravnavali kot stabilno, so se produkcije izkazale kot nekaj pogojnega, saj tako kot spomin potrebujejo (če ne tudi zahtevajo) naše interakcije in improvizacije v okviru the scenarijev. Da bi bile predstave popolne, smo se morali izrecno ukvarjati z vsebino del in strukturo preteklosti. Če scenarijev, ki so nam jih predstavili, nismo animirali z lastnimi originalnimi različicami v živo, potem predstave niso uspele. (Cornish 167)

Predstave *She She Pop* so reakcije na utopizem. Lahko bi rekli, da popolnoma ustrezajo konceptu postmodernizma, kot ga definira Mihail N. Epstein, hkrati pa tudi avtorjevemu pristopu k zgodovini, kot je opisan v njegovi knjigi *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*:

Postmodernizem je s svojo averzijo do utopij obrnil znake in posegel po preteklosti, vendar ji je s tem dal lastnosti prihodnosti: nedoločenosti nerazumljivost, polisemijo in ironično igro možnosti. (nav. po Erjavec, *Postmodernism* 20)

## 6 Motnje v spominu kot uprizoritvene taktike

Če počasi zaključimo: medtem ko kažejo močno zaskrbljenost glede vprašanj o spominu Wajdi Mouawad, Oliver Frlić, Robert Lepage in kolektiv She She Pop uporabljajo strukture ponavljanja, zmede, regresije, odmeva in istočasnosti, ki bralca in gledalca zmedejo. Medtem ko obujajo spomine na individualno in kolektivno preteklost, njihove predstave znova odpirajo tabuirane teme in tako v politiko spomina prinašajo nove vrste angažma, usmerjen k občinstvu, s posebno tehniko dialoga med ustvarjanjem in izgubo spominov na obeh straneh: avtorjev in gledalcev ali bralcev. Ustvarjajo kontrapunkt med tema dvema vrstama spomina na eni strani in kolektivno izdajo določenega sistema vrednot, značilnega za današnje neokolonialne in neoliberalne družbe. Raziskovanje osebnega, ki ga prakticirajo, jih pogosto pripelje do zapletenosti (geo)politične zgodovine in sedanjosti: kot da so najbolj oddaljeni spomini na osebne stvari in zgodovine nepopolni, če ne upoštevajo širšega konteksta, v katerem so se zgodili.

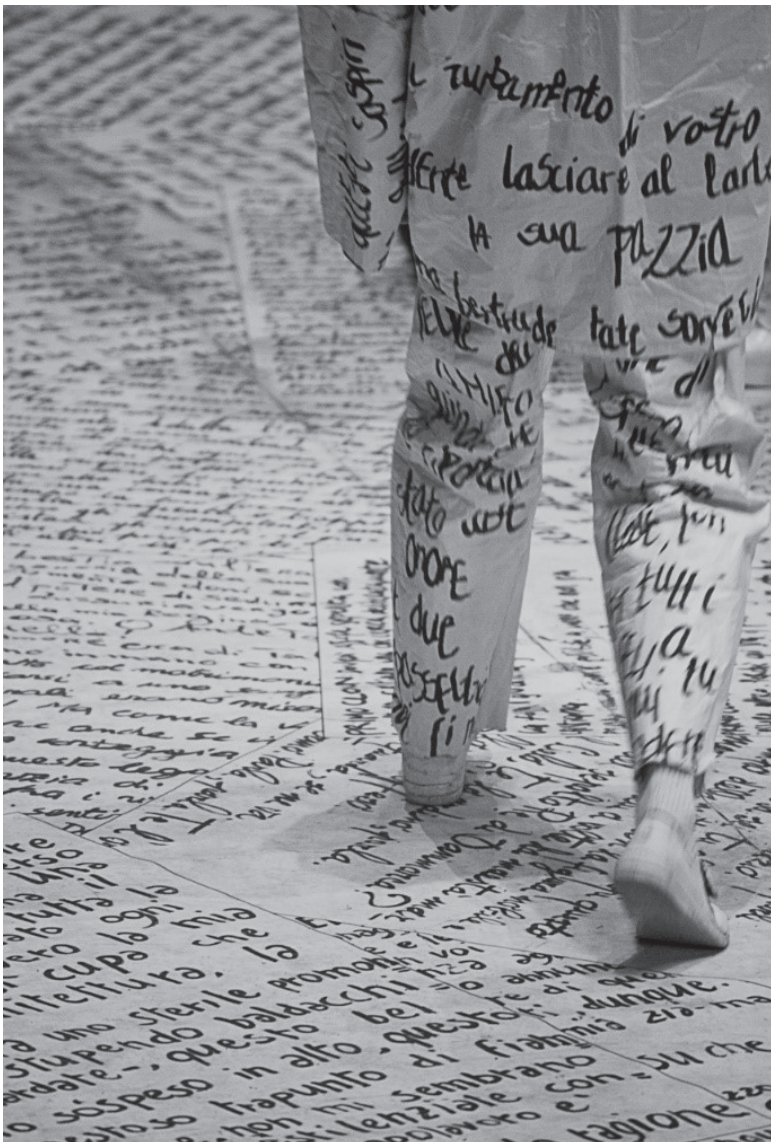
Umetniki, o katerih je bilo govora v tem poglavju, ustvarjajo svoja dela za bralce in gledalce, ki znajo brati. Vsi se z bralci ali gledalci igrajo specifično performativno igro skrivalnice s sodobno civilizacijo, ki opozarja na teme zgodovine: da lahko govori o sedanjosti in (odvisno od želja in projekcij bralca / gledalca) morda tudi o prihodnosti. Uporabljajo načelo ponavljanja, ki tako kot pri Italu Calvinu ustvarja soodgovornost bralca ali gledalca za kreativno branje besedila in predstave.

Wajdi Mouawad, Oliver Frlić, She She Pop in Robert Lepage kršijo horizont bralčevega in gledalčevega pričakovanja, hkrati pa se igrajo z Iserjevim implicitnim bralcem. Njihovo postdramsko gledališče spomina je nasičeno z nasprotujočimi si diskurzi in slogi, ki se vztrajno spreminjajo, včasih tidi na nenaden in zmeden način. Za njihova besedila in predstave je značilen posebna fenomenologija spomina, ki omogoča, da ne opravljajo vsi enaka ali uniformirana »spominska dela«, ampak proizvedejo občutek konfliktnega in travmatiziranega odnosa do preteklosti, ki je skupna vsem avtorjem.



### III

# Prostorski stroji gledališča kot dinamika prestopanja meja semiotičnih sistemov (Wilson, Tomažin, Shechter, Taufer, Demarcy-Mota, Punzo)







# 1 Kako definirati semiotični prostor gledališča?

Poglavje bo sledilo Lotmanovim osnovnim postavkam, s pomočjo katerih določa semiotični prostor, z namenom pokazati na primerih sodobnih uprizoritvenih korpusov, gledaliških, plesnih in hibridnih predstav, na kakšen način uprizorjanje ustvarja semiotične jezike, ki niso enostavna vsota posameznih znakovnih sistemov, ampak v dinamični interaktivnosti vzpostavljajo gledališki dogodek. Gledališko predstavo bomo analizirali kot semiotični prostor prehodnih oblik, ki nastajajo med različnimi mediji. Hkrati pa nas bodo zanimala tudi prestopanja meja med odrom in avditorijem, igralci in gledalci, ki se skozi proces kreacije in recepcije in v dinamiki avtopoetične povratne zanke spreminjajo.

Naša začetna teza je, da so jeziki, ki zapolnjujejo »semiotično prostranstvo« predstave,<sup>24</sup> raznoliki in da je prav ta raznolikost kvaliteta, ki omogoča prehajanje oziroma prebijanje meja znotraj polja kreacije in recepcije. Pri tem nas bo zanimal lotmanovsko definirani »vmesni položaj gledališča med gibljivim in nediskretnim svetom realnosti ter negibljivim in diskretnim svetom upodablajočih umetnosti, ki provocirata dinamiko izmenjave kodov med gledališčem in upodabljajočimi umetnostmi« (Lotman 93). In pa navezava na Rancièrjev pojem emancipiranega gledalca, ki odnos med igralci, ki kot raziskovalci gradijo oder, in gledalci, ki igrajo vlogo aktivnih interpretov, ustvarjajočih lasten prevod, razume predvsem kot emancipirano skupnost pripovedovalcev in prevajalcev. Zanimalo nas bo, kateri od reformističnih smeri gledališča XX. stoletja so zapisane sodobne produkcije ter tako sledili Rancièrovi misli, da so moderni poskusi reformiranja gledališča od Brechta in Artauda dalje vztrajno nihali med dvema poloma, dvema formulama:

Po prvi je gledalca treba iztrgati od omamljenosti zijala, očaranega od videza in polnega empatije, zaradi katere se identificira z odrskimi osebami. Postavljen bo torej pred čudno, neobičajno predstavo, uganko, katere smisel bo moral iskati. Tako bo prisiljen, da položaj pasivnega gledalca zamenja za položaj preiskovalca ali znanstvenega eksperimentatorja, ki raziskuje pojave in raziskuje njihove vzroke. [...] Po drugi formuli je treba ukiniti prav to modrujočo distanco. Gledalca je treba potegniti iz položaja opazovalca, ki si mirno ogleduje ponujeno predstavo. Treba mu je odvzeti to iluzorno obvladovanje, ga potegniti v čarobni krog gledališke akcije, kjer bo privilegij racionalnega opazovalca zamenjal za privilegij bitja, ki razpolaga s celoto svojih vitalnih energij. (Rancière, *Emancipirani gledalec* 9)

24 S pojmom semiotično prostranstvo predstave uporabimo Lotmanovo terminologijo za opis specifičnosti semiotičnega prostora in semiosfere, kot jo je razvijal predvsem ob analizah literature in filma, na področju uprizoritvenih praks.

Hkrati pa nas bo zanimalo, na kakšne načine prostor igre in gledanja postane stvar prevajanja v Bourriaudovem smislu: »Altermoderna umetnost se torej bere kot nekakšen hipertekst; umetniki prevajajo in prekodirajo informacije iz enega koda v drugega« (Bourriaud, »Altermodern«). Umetnost torej, razumljena kot raziskovanje vezi, ki se plečejo med besedo in podobo, časom in prostorom. Gledališki prostor postane prehajanje iz ene kulturne krajine v drugo, ki ustvarja nove poti med množico izraznih in komunikacijskih oblik. Ali, povedano z Lotmanom: nastane dinamika semiotičnih jezikov v prostoru, ki niso enostavna vsota posameznih znakovnih sistemov, ampak v interaktivnosti vzpostavljajo gledališki dogodek. Ta je v veliki meri odvisen tudi od tega, kar Lotman poimenuje s pojmom odnos med tekstom in publiko, za katerega je značilna »medsebojna aktivnost: tekst teži k temu, da bi prilagodil publiko sebi, ji vsilil svoj sistem kodov, publika pa mu odgovarja na enak način« (Lotman 97).

Dinamika semiotičnih jezikov, ki nastane na odru, je potemtakem značilna tako za drugo paradigmo gledališke predstave kot za tretjo paradigmo recepcije. Dinamika semiotičnih jezikov recepcije predstave je še večja, kadar so »ustvarjalne možnosti sprejemnika skrajno aktivizirane« (prav tam).

Lotmanovo branje prostora je (podobno kot veliko drugih, npr. tisto Erike Fischer-Lichte in Benamina Wihstutz v *Performance and the Politics of Space* ali Gay McAuley in njene knjige *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*) semiotično, prostor bere kot enega izmed številnih jezikov ali znakovnih sistemov, ki so na delu v predstavi. Današnji teoretiki prostora in prostorskega obrata tako govorijo o konceptualnem, mimetičnem in označevalnem prostoru, strategijah prostorskega prilaščanja. Velikokrat izhajajo iz Henrija Lefebvra in njegovega koncepta prostora kot družbeno proizvedene in ne že kar same po sebi dane entitete. Vsi pa so si edini, da je gledališče »umetnost časa in prostora« (Aronson 84).

Kakorkoli že se pozicioniramo, bodisi znotraj semiotične bodisi fenomenološke bodisi materialistične analize, vsekakor priznavamo, da je naš vsakdan povezan s popotovanji po različnih scenografijah, od dejanskih do virtualnih, zasebnih do javnih, uprizorjenih do neuprizorjenih, znanih do neznanih. Ves čas gre za dvosmerno dinamiko, prostor definira človeške akcije, te pa vzvratno spreminjajo prostor. V nadaljevanju si bomo s pomočjo naslonitve in preverjanja uporabnosti Lotmanovih semiotičnih raziskav podrobneje ogledali šest primerov te dvosmerne dinamike, kot se udejanja bodisi na odru bodisi v avditoriju ali pa v avtopoetični povratni zanki med obema, izvajalci in občinstvom, na odru in v parterju.

## 2 Prostorska dramaturgija: Robert Wilson

Naš prvi primer, s pomočjo katerega bomo raziskovali, na kakšen način uprizarjanje ustvarja semiotične jezike, ki niso enostavna vsota posameznih znakovnih sistemov, ampak v dinamični interaktivnosti vzpostavljajo gledališki dogodek, bo *hommage* pionirju sodobnega baleta in hkrati eni ključnih figur modernistične umetnosti XX. stoletja, Vaclavu Nižinskemu, ki sta ga pod naslovom *Letter to a Man*<sup>25</sup> skupaj ustvarila pionir gledališča podob Robert Wilson in eden ključnih reformatorjev sodobnega baleta Mihail Barišnikov. Wilson gradi svojo predstavo kot kontrapunkt, hkrati pa tudi bachovsko fugo različnih znakovnih sistemov. Pri tem ga ne zanima Nižinski kot fenomen semiotičnega in semantičnega telesa na baletnem odru, ampak Nižinski kot padla ikona modernistične umetnosti XX. stoletja. Vizualno črpa iz heterogenih virov, od ekspresionističnega Munchovega *Krika* do vaudevillske estetike zgodnjega Hollywooda.

Barišnikov je tako na odru vzporedno množstvo pomenjanj: je hkrati in v vseh protislovljih recepcije, ki se sprožajo, favn, klovn, vampir, vaudevillski igralec, bolnik, nadrealistični lik iz Gogolja ali paranoični lik iz Dostojevskega. Tudi zvokovno je predstava izrazito kontrastna, tišina in gibanje sta za Wilsona le dve strani iste resničnosti, ki se ves čas izmenjujeta, izrinjata druga drugo. Glasba Hala Willnerja je eklektični hibrid, v katerem se izmenjujejo in prekinjajo Bob Dylan, Arvo Pärt in kabaretna glasba. Tako predstava ustvarja posebno obliko zvočnega prostora oziroma prostora zvoka. Besedilo sampla in kombinira skozi ponavljanja fragmente iz dnevnikov Nižinskega, ki delujejo kubično natančno, vzpostavljajo dinamično postdramsko, a dramatično strukturo Darryla Pinckneyja, hkrati pa zavestno ne producirajo razumljive avtorske interpretacije. Nižinski je prisoten skozi različne glasove, ki so velikokrat modulirani, ob Barišnikovem, ki se svobodno giblje po labirintih angleščine in ruščine z različnimi stopnjami naglasov, tudi glasove Wilsona ali koreografke Lucinde Childs.

Kljub izjemnosti in neponovljivosti palete gibov, ki jih generira Barišnikov v natančni koreografiji, ki jo podpisuje skupaj z Wilsonom in Childsovo, se skozi eklektično povezovalno glaslo, giba in slike, zasnovano na biografskih elementih Nižinskega, ustvarja nekoliko groteskna slika plesalca-slehernika v ogledalu njegovega uma, v katerem se resničnost kaže skozi optiko paranoje. Skozi vse to lahko na svojo grozo odkrijemo, da je norost tista, ki generira dramatičnost. Toda ta norost ni zgolj klinična, ampak je posebni *esprit* badioujevskega XX. stoletja vojn in uničenj starega, ki ne proizvedejo veliko novega.

25 Robert Wilson / Mihail Barišnikov: *Letter to a Man*, režija, scenografija in lučni koncept Robert Wilson, izvaja Mihail Barišnikov, koprodukcija Spoleto Festival dei 2Mondi, BAM, Cal Performances University of California Berkeley, Center for the Art of Performance at UCLA, 2015, ogledali smo si predstavo 20. januarja 2017 v Espace Pierre Cardin, Théâtre de la Ville, Pariz.

Pri Wilsonu so za dramaturgijo skorajda vedno bolj kot zgodbena, besedilna, pomembna prostorska načela. Lahko bi rekli, da po Lotmanu izpostavlja vmesni položaj gledališča med gibljivim in nediskretnim svetom realnosti in negibljivim in diskretnim svetom upodabljaljših umetnosti. Prostor njegovih predstav je kronotopičen, hkrati pa izrazito dinamičen v smislu Lotmanove semiosfere. Wilson in Barišnikov tudi tokrat proizvedeta to, kar Heidi Taylor poimenuje s pojmom »nepredvidljivosti in fluidnosti elementov«, ki predstave ne poskuša nadzorovati, ampak jih sprejme. Pri tem proizvedeta specifično dramaturgijo, ki ji ne umanjka dinamičnost, a se odreče enemu samemu pripovednemu loku (Taylor 18). Povedano z Bourriaudom: prevajata in prekodirata informacije iz enega koda v drugega.

Barišnikova kot performerja zaznamuje tipično wilsonovski govorec-interpret, ki ga ves čas spremlja večkrat in na različne načine moduliran njegov lastni glas, ki pa je le redko ali nikoli prav njegov, osebni, zaseben, igralsko-interpretativen. Proizvaja stavke in izjave, ki tako kot njegove geste, ne pripadajo zgolj njemu, ampak predvsem prostoru-času predstave. Jezik in govor, ki ju proizvaja, sta del prostorskega, ne pa zapisanega teksta.

Dramaturgija predstave je tako hkrati govorna in prostorska, zvočna in govorna. Barišnikov kot igralec-izvajalec-kreator gradi oder, gledalci pa so aktivni interpreti, ki kreirajo lasten prevod, prevajanje v Bourriaudovem smislu: umetnost kot raziskovanje vezi, ki se pletejo med besedo in podobo, časom in prostorom. V tem smislu je potrebno razumeti tudi slovito Wilsonovo izjavo: »Prisluhnite slikam.«<sup>26</sup> Ne kot potrebo po preprosti sinesteziji ali postdramskem gledališkem triku, ampak v smislu Bonnie Marranca, njenega razumevanja gledališča podob in Lotmanovega razumevanja umetniških del kot sistemov delovanja jezikov, ki zapolnjujejo semiotično prostranstvo predstave, so raznoliki in omogočajo prehajanje oziroma prebijanje meja znotraj polja kreacije in recepcije. Robert Wilson tke oziroma prepleta prostor, svetlobo, zvok in gibanje v odprto, nenavadno tkanino, ki pozornemu poslušalcu in gledalcu omogoča, da razišče široko pomensko polje.

Odrski prostor razume kot proces v času, kot predstavitev podob, ki se izogiba tradicionalnemu pojmu zgodbe ali sižeja. Prepričan je, da je bolj kot »realizem« na odru produktiven formalizem: »Pri ustvarjanju mi je bližji, ker ustvarja več razdalje, več mentalnega prostora.« Prav strukturno, proceduralno, čustveno in vizualno nadzorovano gledališko stanje ustvarja »prostor« za resnično: »Pogosto čutim, da to, kar vidim na odru, temelji na laži,« pravi o tradicionalnem gledališču. »Veste, igralec misli, da je naraven, vendar ni, deluje naravno in to je nekaj, kar je umetno. Z umetnostjo, mislim, da lahko... veš več o sebi, se lahko približaš ... resnici« (Wilson, »A Dialogue« 120).

26 Spomnimo se tudi na njegovo slikovito primerjavo gledališkega ustvarjalca s psom: »Moje gledališče je na nek način res bližje obnašanju živali. Ko pes zalezuje ptico, posluša celo telo. Ne posluša z ušesi in z glavo; je celo telo. Oči poslušajo.« (Wilson, »A Dialogue« 120)

### 3 Zvokovni prostor: Irena Tomažin Zagoričnik

Kot drugi primer pletenja zvokovnega prostora bomo navedli projekte performerke, pevke in filozofinje Irene Tomažin Zagoričnik,<sup>27</sup> ki uporablja predvsem lasten, nemoderiran glas, a ga razpomenja in opomenja na inovativne načine. Tako odpira medbeseidilne oziroma medmedijske reference, ki jih generirata dva bistvena elementa dramaturgije zvoka in prostora: telesno, gestično igralčevega glasu in strukturne lastnosti zvoka, ki ga in se ustvarja v prostoru. Izhajajoč iz raziskav Heinerja Goebbelsa ali Christopha Marthalerja, ob njiju pa npr. tudi Meredith Monk, ustvarja prostorske zvokovne elemente, zvokovno-prostorsko partituro kot interakcijo vokalizacije in fenomenalnega telesa performerke v gibanju in statičnosti.

Telo je tako fizično v svoji fenomenalnosti, ki je v veliki meri tudi zvočna, hkrati pa proizvaja pogojno semiotične pomene, ki iz obrobja gledališke semiosfere prodirajo v njeno središče. V svojih zvočnih performansih, npr. predstavi *Mes(t)o glasu*,<sup>28</sup> raziskuje odnos med telesom, glasom in prostorom, se posveča raziskovanju mnogoterih izvorov glasu, njegove mesenosti, materialnosti in duhovnosti, njegovega pomena in mesta v vsakdanjem življenju. Zanimajo jo točke oziroma prehodi v prostoru in času, ko »volja kultiviranega mesa popusti in dopusti« in se »zgodí glas kot oživitlanje in prisluškovanje mnogoteremu zvočnemu prostoru znotraj in zunaj posameznega in skupnega telesa? Telesa, ki posluša in rezonira s slišanim. Glas je včasih otipljiv in neposredno vstopa v telo, bližina tega mesta pa nam je zaradi pozabe in odtujitve naše najbolj mesene notranjosti čudno tuja« (Tomažin, »Mes(t)o glasu«).

Zvoka v prostoru ne raziskuje skozi sinestezijo, ampak skozi omogočanje in beleženje glasu v prostoru, ki je v tesni interakciji z raziskavo telesnega giba v mediju sodobnega plesa. Glas in gib sta organsko povezana, prvega v pogovoru za Radio

27 Irena Tomažin Zagoričnik (1979, Ljubljana) je zaključila študij filozofije na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Večinoma deluje in ustvarja v gibalno-gledaliških predstavah ter znotraj eksperimentalne improvizirane glasbe. Doslej je naredila šest avtorskih predstav: plesni prvenec *Hitchcockove metamorfoze* s skladateljem Mitjem Reichenbergom (2001), solo *Kaprica* (2005), ki je bil že bolj osredotočen na glas, tega pa je še intenzivneje razvila v kasnejših predstavah. Leta 2006 je predstavila na festivalu Mesto žensk *remake* predstave *Kaprica* z naslovom *(S)pozaba kaprice*, sledila je *Kot kaplja dežja v usta molka* (2008), za katero je na festivalu Gibanica 2009 prejela posebno pohvalo žirije kot obetavna koreografinja. Leta 2010 je nastala predstava *Splet okoliščin* v sodelovanju z Joséphine Evrard, leta 2012 pa solistična predstava *Okus tišine vedno odmeva*, za katero je na festivalu Gibanica 2015 prejela nagrado žirije in nagrado občinstva za najboljšo predstavo. Leta 2015 je pripravila avdio-video instalacijo *Obrazi glasov/šum*, ki ji je sledila solo predstava *Telo glasu*. Izdala je tudi dva avtorska albuma.

28 *Mes(t)o glasu*: Avtorica koncepta: Irena Tomažin Zagoričnik; Soustvarjalke in izvajalke: Adriana Josipović, Nika Rozman, Irena Tomažin Zagoričnik, Nataša Živković; Dramaturgija: Barbara Korun; Zvočni prostor: Tomaž Grom ... Produkcija: EMANAT. Koprodukcija: Zavod Sploh. Premiera: 07.12.2017, Stara mestna elektrarna – Elektro Ljubljana.

Slovenija definira (ne brez podobnosti z Wilsonom) takole: »Glas, ki ga ne le slišimo, temveč tudi vidimo. Glas, ki ga zaradi njegove vibracije začutimo v telesu. Glas, ki je melodija, zvočnost, tekstura, frekvenca« (Tomažin, »Glas«).

Kot avtoričino zgodbo povzame Alja Lobnik, je »njeno zanimanje za raziskovanje glasu prišlo razmeroma pozno, ko se ji je leta 2005 na Dunaju v okviru Dance Weba na festivalu ImPulsTanz kot že formirani plesalki nenadoma odprl nov teritorij raziskovanja, materialnost glasu. Pognala se je v raziskovanje nekega drugega telesa, ki lahko s fizičnim vstopa v paralelna gibanja ali antagonistično kljubuje in razpleta konvencionalno vez giba in zvoka« (Lobnik, nepaginirano). Usmerila se je v raziskave uprostorjenja glasu, kako glas kljub liminalnosti, ki je ena njegovih bistvenih lastnosti, zajeti v odrsko postavitev.

Različne odnose med glasom in prostorom, ki jih raziskuje, ob predstavi *(S)pozaba kaprice* (2006) Irena Tomažin Zagoričnik opiše takole:

Prazen prostor je treba šele vzpostaviti, tako kot tišino. Izriše se z (neslišnim) glasom. Ta deluje kot horizont, kamor se vpišejo ostali. Je glas, za katerega se zdi, da ne obstaja, ker je neslišen in samoumeven. Glas prostora. Vanj je umeščen glas, ki se je enkrat že uglasil in se izpel. Deluje in je prisoten samo kot spomin na nekaj preteklega, nekaj že dovršenega – kot posnetek, kot nekaj napol izbrisanega, iznakaženega, premeščenega. Je glas, za katerega se zdi, da ne obstaja, ker je stvar preteklosti. Glas spomina. Z njim si prostor deli in ga sooblikuje glas, ki na licu mesta vznika, se zapleta med luknje spomina in izginja v njem, ko pušča sledi, ko pušča zaznamovano tišino. Je glas, za katerega se zdi, da ne obstaja, ker z vznikanjem že izginja. Glas telesa. (Tomažin, »(S)pozaba kaprice«)

Naravo raziskav Irene Tomažin Zagoričnik se zdi, da lahko prevedemo v Lotmanovo terminologijo nekako takole: V teh predstavah-raziskavah oziroma glasovnih performansih gledališka in uprizoritvena semiosfera v klasičnem pomenu s pomočjo »meje« vzpostavlja stik z »ne-semiotičnim« in »tuje-semiotičnim« prostorom (Lotman 14–15), ki ga predstavljajo nesemantično zasnovane glasovne modulacije telesa v prostoru. Pri tem se pri gledalcu (pa tudi ustvarjalki) sprožajo posebni mehanizmi prevoda, ki omogočajo posredovanje tujih kontaktov, »zaumnih« glasovnih mas, ki pripadajo mejni strukturi.

Če Lotman poudarja, da semiotični procesi pospešeno potekajo na periferiji kulturnega prostranstva (prav tam 15), da so v primerjavi s tistimi, ki se razvijajo v »centrih« ali jedrih (nuclei) bolj dinamični (prav tam 16), to še posebej velja za performativno-raziskovalne projekte sodobnih odrskih umetnosti, ki preizprašujejo in povezujejo medije. Medsebojno razmerje med jedri in periferijo, ki je v sodobni umetnosti nekaj, kar ni stalno, ampak se nenehno spreminja, omogoča prehajanje iz semiotičnih v nesemiotične prostore, posebne kreativne in receptivne procese, ki težijo h kreaciji drugih in drugačnih semiotičnih prostorov. Semiotični procesi težijo k svoji čedalje večji notranji raznolikosti, ne da bi semiosfera pri tem izgubila svojo enotnost (prav tam 20).



## 4 Dramaturgija svetlobe, giba in zvoka: Hofesh Shechter

Posebna medkulturna in medmedijska dinamika semiotičnih procesov, ki potekajo na periferiji kulturnega prostranstva in se katapultirajo v njegova središča, npr. London in Pariz, je značilna za izraelsko-britanskega koreografa, režiserja in glasbenika Hofesha Shechterja<sup>29</sup> in njegovo skupino, ki bo naš tretji predmet raziskave politike prostora. Predstava, ki jo bomo izpostavili, je *Show*, ki je med drugim prejela tudi nagrado za najboljšo izvedbo v Les Abesses Théâtre de la Ville v Parizu leta 2018.<sup>30</sup> Hibridni žanr, ki ga je kritika označila s sintagmo elektro-baročni veliki ples, povezuje nepovezljivo: antologijo plesnih, gibalnih, uprizoritvenih, glasbenih in vizualnih tehnik, od najbolj kodificiranega sarabandskega plesa do plemenskih ritualov, z glasbo od tehna do renesančnih in baročnih plesov ter mediteranske folklore. Vse to se povezuje v uprizoritveni svet *macabre* mehanizmov sanjske, a krute resničnosti. Predstava, ki je nastala za sloviti Nederlands Dans Theater, je kasneje dobila nov vzgib v skupini izjemno mladih in tehnično raznolikih izvajalk in izvajalcev, od sodobnega baleta do novega cirkusa in klovnad. Na videz je sestavljena iz treh klasičnih enot: *The Entrance* (Vhod), *Clowns* (Klovni) in *Exit* (Izhod). Naslovi so heterogeni, prvi in zadnji kažeta na strukturiranje po sistemu uvoda in finala, a imata pomena, ki sta bolj kot za dele plesno-glasbene partiture primerna za označevanje stavbe gledališča ali dogajališča nasploh. Tretji del, ki je dodelava koreografije za NDT, pa nosi naslov, ki nas asociira na Federica Fellinija in njegov film *Klovni*, hkrati pa kaže na hibridno strukturo predstave, ki črpa iz cirkusa kot uprizoritvene zvrsti s samega obrobja gledališke semiosfere.

Teme, ki jih odpira, so provokativne: norost in smrt, obe obdeluje s pomočjo ritualov ponavljanja, smrti, ubojev in ponovnih rojstev. Plesalci-izvajalci v ponavljajočem se in hitrem ritmu umrejo, da bi ponovno vstali in ponavljali svoj šamanistični novodobni ritual, ki je v veliki meri tisti nasilja, koreografove mladosti in odraščanja, Jeruzalema; in pa današnjega časa, velikih multikulturnih metropol, Londona, množičnih in

29 Rojen v Jeruzalemu je svojo kariero začel z Batsheva Dance Company v času služenja vojaškega roka. Potem se je preselil v Pariz, kjer je študiral glasbo in igral bobne v rock bandu *The Human Beings*. Leta 2002 se je s skupino preselil v London, kjer je sodeloval z Jasminom Varrdimonom, se preizkusil v solu in duetu *Fragments* ter postal pridružen koreograf Place Theatra. Istega leta je njegov sekstet *Cult* prejel nagrado občinstva. V Placeu je nadaljeval svojo kariero s predstavo *Uprising* (2006) za sedem plesalcev. Od takrat naprej se je vzpenjal po lestvici najbolj kontroverznih in iskanih koreografov ter začel sodelovati z najbolj prestižnimi baletnimi in plesnimi hišami.

30 *SHOW* je doživel premiero v Teatro Ariosto Reggio Emilia 17. marca 2018, koreografija in glasba Hofesh Shechter, izvaja skupina Shechter II. Ogledali smo si predstavo 23. marca 2019 v Théâtre des Abbesses, Théâtre de la Ville v Parizu.

ponavljajočih se ubojev z bodali. *Remakeov* scen rezanja grl, ki jih spremlja in poganja pulzirajoča glasba različnih žanrov.

Začetni prizor z osmimi uporniško navdahnjenimi izvajalci, ki jih osvetljuje nekaj svetilk in se iz ozadja odra počasi in nekoliko zlovešče ob ritmih, ki prehajajo v *cre-scendo*, približujejo publiko, vpelje gledalce v svet, v katerem vladajo norci in v katerem je vse mogoče. Ta svet uokvirja prostor, ki ga obrobajo viseče žarnice, spominjajoče na na pol zapušteni cirkus, ki ga naseljujejo klovnovske figure in akrobati. Njihov ponavljajoči se ritual je ubijanje drug drugega, ponovno oživljanje in spet ubijanje vse do popolne izčrpanosti. Telesa so neprestano v gibanju, ki je (po koreografovi razlagi) kombinacija vseh stvari, ki jih obvlada ali pa jim je bil izpostavljen, mešanici urbanih groovov, ljudskih plesov in klasičnih referenc. Hkrati pa *Show* preveva tudi konflikt med mediji in nasiljem socialnih omrežij, kot sta Twitter in Facebook. Kot da bi bilo vse, tudi nasilje, v mediatizirani družbi spektakla do skrajnosti podvrženo zabavi: *entertainmentu*. Od tod tudi naslov: *Show*.

Pomemben element prostorske dramaturgije Shechterjevih predstav je dramaturgija svetlobe, v kateri svetlobne spremembe in dinamika generirajo scenske in scenografske materiale, proizvajajo temo in izvajalce postavljajo v interakcijo z živim in pomenov polnim okoljem. Luč ustvarja pogoje, v katerih se srečujejo telesa, prostor, gibi in geste. Še več, prav svetloba in dinamika njenih sprememb so tiste, ki ustvarjajo posebno dinamiko percepcijskih stanj.

Zdi se, da je prav v dinamičnem plesnem in fizičnem gledališču svetloba postala eden poglavitnih generatorjev procesov semioze, v kateri se ustvarja dinamika med obrobjem in središčem, semiotičnimi in nesemiotičnimi sistemi ter pomeni, značilna za sodobne uprizoritvene prakse in njihovo prostorsko dinamiko. Nigel Stewart tako govori o »dance photology« ali plesni fotologiji, ki v sodobnem plesu zajema medsebojno delovanje med premiki in svetlobo.

Lahko bi rekli, da Shechter ustvarja to, kar Lotman poimenuje s pojmom »periferni žanri«, ki so po njegovem mnenju »bolj revolucionarni od tistih v centru kulture, veljajo za bolj prestižne in za sodobnike pomenijo umetnost *par excellence*« (Lotman 189). Toda za spektakelske funkcije v prvi polovici XXI. stoletja se ne zdi, da bi še delovale po klasičnem sistemu postopnega prodiranja marginalnih oblik kulture iz obrobja semiosfere v njeno središče. Danes se zdi, da so znotraj družbe spektakla marginalne kulture zelo hitro podvržene poblagovljenju in eksploataciji, tako da se proces »agresije marginalnih kultur«, kot ga označi Lotman, dogaja bliskovito, predvsem pa skozi prisvajanje *mainstreama*, ki to, kar spet Lotman poimenuje s pojmom »puntarska periferija«, hitro pripoji poblagovljenemu svetu »mainstream bizzare« (če uporabimo pojem mehiškega umetnika in teoretika Guillerma Gómez-Peñe). Sodobni umetniki so zato kot nomadi, ki so se naselili ob mejah središčne kulture, se povezali z njenimi nosilci in prevzeli njihovo vero, ne da bi zares verovali.



## 5 Postdramska dramaturgija prehajanja meja: Taufer, Demarcy-Mota, Punzo

Zadnje polje raziskave bodo predstavljali trije odrski odsevi klasike Lewisa Carrolla *Alica v čudežni deželi*. Analizirali bomo predstave Vita Tauferja, Emmanuela Demarcy-Mote in Armanda Punza. Tauferjevo in Demarcy-Motovo predstavo kot dve izjemni kreaciji za mlade gledalce, ki združujeta raziskave odrskega prostora in časa s senzibiliteto za otroško publiko, Tauferjeva (Slovensko mladinsko gledališče, 1987) iz 1980-ih let poznega socializma in zgleden primer slovenske variante gledališča podob, Emmanuele Demarcy-Motejeva (Théâtre de la ville, Pariz, 2015) kot sodobna pravljica o sodobni resničnosti, v katero skozi domišljijo in hkrati kritični odnos do poblagovljene družbe spektakla vstopajo mlajši in najmlajši, in tretja kot antropološka raziskava zaporskega gledališča iz Volterre iz leta 2009.

Tauferjevo predstavo zaznamujejo močni akcenti v polju postdramskega in gledališča podob. Če je njegov izstop iz aristotelovske dramaturgije in »teološkega odra« (Derrida, *L'écriture*) prinesla predstava *Jaz nisem jaz I*, ki je s svojo intermedijsko zasnovo (slikar: Sergej Kapus; scenograf: Iztok Osojnik; glasba v živo: Srp; koreografija: Ksenija Hribar; maske: Eka Vogelnik; slide show: Bojan Breclj ...) uveljavila gledališče, ki je na način postdramskega prepletanja »podobe-giba-glasbe-teksta-tehnologije«, je *Alica v čudežni deželi* v dialogu s Carrollom izpostavila gledališče, v katerem »so poudarjene slikarske in kiparske kvalitete predstave, zaradi katerih se to gledališče transformira v umetnost, v kateri prevladuje prostor in ki jo aktivira občutek vtisov (impresij), kar je nasprotje časovno dominirane umetnosti, ki ji vlada linearna pripoved« (Marranca xii). Zanj je bil značilen *tableau* kot osrednja enota kompozicije predstave.

Taufer je v predstavi *tableauju* v dialogu z Artaudom dekonstruiral Carrollov nonsens, hkrati prebiral oba, ob tem pa tudi zgodovino gledališča. Carrolla in dramsko gledališče je prevajal tako, da je ustvaril – če citiramo Deleuza, ko govori o Artaudu – »neko osrednje in ustvarjalno porušenje, ki povzroči, da se znajdemo v nekem drugem svetu in nekem drugem jeziku« (Deleuze, *Logika smisla* 87). Ta drugi svet in drugi jezik pripadata razhierarhiziranemu gledališču podob, v katerem »vizualne in govorne podobe« (Marranca) na eni strani »dekonstruirajo, prelagajo in postavljajo pod vprašaj spraševanje o samem pojmu, logiki in teleološki strukturi političnega« (Lehmann, »Politično« 8), na drugi strani pa dekonstruirajo tudi samo podstat dramskega gledališča in njegove reprezentacije. V Aličinem popotovanju po prostorskih in časovnih ploskvah predstave tako »z montažo virtualnih prostorov, ki so potisnjeni

drug v drugega in drug poleg drugega in [...] ostanejo med seboj neodvisni, tako da ne omogočajo sinteze, nastane poetična sfera konotacij« (Lehmann, *Postdramsko gledališče* 97).

Emmanuel Demarcy-Mota postavlja svojo *Alice in druga čudesa* (Alice et autres merveilles) hkrati v sedanji svet otrok taktilnih ekranov in mitski svet Lewisa Carrolla ter pri tem ustvari svojevrstni *hommage* Robertu Wilsonu in njegovemu gledališču podob v variantah za odrasle kot tudi za otroke (npr. njegove predstave *Peter Pan*). Uporabi njegov sistem pripovedovanja zgodb s pomočjo arhitekture teles, prostora, zvoka, barv in kostumov, ter seveda tudi Carrollovega nonsensa, ki proizvaja svobodo nelogocentrične govorice in posebno geometrijo predstave. Ta je hkrati kubistična in evklidovska. Vprašanje, ki si ga zastavlja skupaj s Carrollom in Alice, je naslednje: In tudi če svet nima nikakršnega smisla, kdo nam brani, da si ga izmislimo sami? Predstavo oblikuje skupaj s Carrollovimi liki, npr. Klobučarjem in Belim zajcem, ki pa jim dodaja nove iz mitologij XX. in XXI. stoletja: Pinocchia in Barbiko, ki nenavadno spominja na Rito Hayworth.

Pri tem se zdi režiserju bistveno, da lahko vsak igralec izoblikuje svoj lastni imaginarij, svobodno izumlja svojo osebo in da duška svoji fantaziji. Prvotno zamisel Carrolla, da bi se Alice najprej vrnila v podzemlje in se potem spet vrnila na površje ter ugedala stvari v drugačni luči in drugačnem prostoru, Demarcy-Mota zamenja s perspektivo plavalca, ki hkrati lahko zre v dva svetova, pod in nad vodno gladino. In res je odrski prostor *Alice in drugih čudes* prekrit z vodo, ki je hkrati ogledalo in prostor za svobodo nenavadnih gibov in svobodne igre nadrealističnih prikazni, ki se v drugem delu približajo univerzumu Tima Burtona in uporniškosti Pink Floydov in The Cure. Vse to priča o dejstvu, da se kultura danes verjetno še bolj kot kdaj koli dogaja na mejah, ki hkrati ločujejo in združujejo. Na mejah jezikov, kultur, slogov, medijev, ideologij. Tako rekoč vsi marginalni jeziki uprizoritvenih praks se z vratolomno hitrostjo prevajajo v jezike »naše« semiotike, skozi membrane, ki jih filtrirajo, transformirajo tuje tekste (glasbe, ...) tako, da se lahko zelo hitro vpišejo v notranjo semiotiko semiosfere, a ji hkrati ostajajo tuji (Lotman 193).

Posebno obliko prevajanja v jezik gledališke semiotike skozi membrane, ki filtrirajo, transformirajo tuje tekste (glasbe, ...) je Armando Punzo s svojo nenavadno predstavo iz leta 2009, ki jo je naslovil esejistično: *Alice v čudežni deželi: gledališki esej o koncu civilizacije* (Alice nel paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà) in je del njegovega dolgoletnega delovanja in ustvarjanja v zaporih v Volterri. V primerjavi s predstavama Tauferja in Demarcy-Mote je njegova verzija *Alice* le ohlapno povezana z mojstrovino Lewisa Carrolla. Besedilno veže govorne ploskve, monologe in dialoge drugih avtorjev, kot so Shakespeare (večinsko *Hamlet*), Genet, Pinter, Čehov in Heiner Müller. Izvajajo jo zaporniki, ki prestajajo različne kazni od petih let do dosmrtno ječe, ki v pogledališčenih prostorih kaznilnice v »Tragediji moči« (tako je

podnaslovlil predstavo) s pomočjo recitiranja, branja ali dobesedno žretja in bljuvanja Shakespearja, Carrolla in Geneta, potem pa še povezovanja njihovih besed s tistimi avtorjev, kot so Carmelo Bene, Čehov in drugi, izvajajo poseben gledališki in očiščevalni ritual. Alica (igra jo edina ženska izvajalka) se znajde v labirintu, v katerem Carroll izgine, obkrožajo nas ogromni listi papirja, popisani s črno-belo pisavo Hamleta, Ofelije in Polonija ter Gertrude in drugih duhov.

Prostor tako kot vizualno ustvarja v vsej njegovi dinamiki tudi glasovno-zvočno in kinetično, okoli nas je gozd glasov in teles številnih moških igralcev, oblečenih v ženske, ki predstavljajo Norega klobučarja, Ofelijo, Hamleta, temnopolto vlačugo v roza škornjih. Zapor v Volterri je radikalno spremenil svojo namembnost, spremenil se je v prostore Artaudovega gledališča kuge in dvojnikov, ki nas nagovarjajo in nam govorijo, kako mora gledališče prikazati vse na način ljubezni, zločina, vojne in norosti. Punzo gradi svoj odrski esej na eklektičnosti dinamike prepleta teles in zvokov v na videz neskončnih prostorih kaznilnice. Na samem obrobju kulturne semiosfere, ki ga predstavlja zapor, vzpostavlja nove uprizoritvene tehnike, nove semiotične in fenomenalne prostore *Alice v deželi ječ*, ki od daleč spominja na tisto Vita Tauferja in njegovih komentarjev ječ in svobodnih teritorijev poznega socializma. Hkrati pa podobno kot Demarcy-Mota ustvarja močne odslikave realnosti tukaj in zdaj v pravljičnih in mitoloških motivih in ikonografijah.

## 6 Uprizoritveni prostor kot prevajalec

O čem pričajo tri verzije gledaliških dialogov sodobnih režiserjev z Lewisom Carrollom in njegovo slovito knjigo s konca XIX. stoletja? Brez dvoma o tem, da je elementarni akt gledališča (tako kot trdi Lotman za mišljenje) prevod, ki izhaja iz dialoga. Tega povzroči razlika semiotičnih struktur (jezikov literature in gledališča) udeležencev dialoga, Carolla in treh umetniških ekip. Dialog črpa iz semiotičnih razlik, hkrati pa tudi iz podobnosti, saj popolna razlika ne bi mogla rezultirati v ustvarjalnem dialogu.

Pri tem je za vse tri predstave značilna specifična dramaturgija, ki v enaki meri kot iz besedilnih, izhaja tudi iz prostorskih načel, ki velikokrat oblikujejo zgodbo ali siže. Vse tri predstave (podobno kot Wilsonova) izpostavljajo vmesni položaj gledališča med gibljivim in negibljivim svetom upodablajočih umetnosti (Lotman). Vzpostavljajo *prostore igre* (če uporabimo termin Mete Hočevar), ki je izrazito kronotopičen in dinamičen v smislu prehajanj meja znotraj Lotmanove semiosfere. Izhajajoč iz Carrolla in njegovega nonsensa so predstave v dramaturgiji velikokrat nepredvidljive in fluidne, ne proizvajajo enega snopa zgodb in pomenov, kaj šele ideologij. Težko bi rekli, da izhajajo iz Wilsonovega prepričanja, da je bolj kot »realizem« na odru produktiven formalizem. Toda kljub temu ne gradijo na realistični naraciji in tudi ne izgrajujejo mimezisa realnosti, ampak nove, specifično gledališke in avtorske prostore za resnično.

Če povzamemo. Kot je pokazala analiza izbranih uprizoritvenih korpusov, tudi v sodobnem gledališču predstava predstavlja semiotični prostor prestopanja oziroma prehodnih oblik, ki nastajajo med različnimi mediji. Hkrati pa beleži tudi proces prestopanja meja med odrom in avditorijem, igralci in gledalci, posebne dinamike avtopoetične povratne zanke. V sodobnih uprizoritvenih praksah, ki pogosto povezujejo različne medije, žanre in kulture, prostor igre in gledanja (kot smo lahko videli ob obravnavanih primerih) velikokrat postane stvar prevajanja v Bourriaudovem smislu: umetniki prevajajo in prekodirajo informacije iz enega formata v drugega. Gledališka umetnost v najširšem smislu besede tako postane raziskovanje vezi, ki se pletejo med besedo in podobo, časom in prostorom. Za gledališki prostor pa postane značilno prehajanje iz ene kulturne krajine v drugo, ki ustvarja nove poti med množico izraznih in komunikacijskih oblik.

Tako nastane dinamika semiotičnih jezikov v prostoru, ki ga Lehmann v svojem *Postdramskem gledališču* poimenuje »postdramski prostor« in za katerega najde podobne značilnosti, kot jih ob Lotmanovi teoriji in sodobnih primerih nizamo mi v naši razpravi: iztrganost teles, gest, drže in glasov ter gibanja iz njegovega prostorsko-časovnega kontinuuma ter nova povezanost, izolacija in montaža v *tableau*, za katerega

ni več značilna hierarhija dramskega prostora (Lehmann, *Postdramsko gledališče* 198-199). Prostor in čas gledališke predstave tako nista več enostavna vsota posameznih znakovnih sistemov, ampak v interaktivnosti vzpostavljata gledališki dogodek kot tak. Za tovrstne dogodke je značilna tudi specifična recepcija. Ta v smislu Rancièrjevega emancipiranega gledalca uvede posebno dramaturgijo percepcije, ki je hkrati govorna in prostorska, zvočna in govorna.

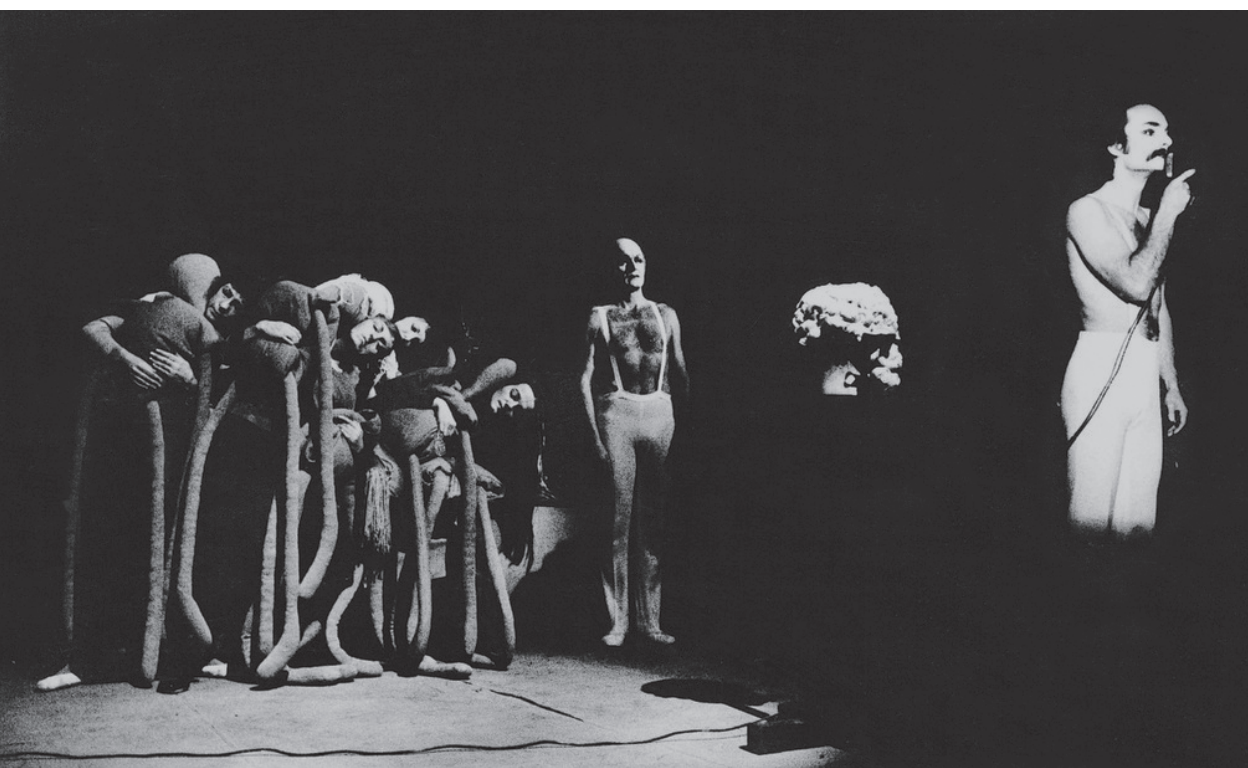
Igralci-izvajalci suvereno gradijo oder, gledalci pa so aktivni interpreti, ki kreirajo lasten prevod, za katerega je značilen kreativen preplet med besedo in podobo, časom in prostorom. V smislu Bonnie Marranta in njenega razumevanja gledališča podob in Lotmanovega razumevanja umetniških del kot sistemov delovanja jezikov, ki zapolnjujejo »semiotično prostranstvo« predstave, nastane v tovrstnih gledaliških korpusih posebna dinamika prostora in časa, za katero je značilno prehajanje oziroma prebijanje meja znotraj polja kreacije in recepcije. Sodobno gledališče v procesu semioze tke oziroma prepleta prostor, svetlobo, zvok in gibanje v odprto, nenavadno tkanino, ki na eni strani proizvaja pomene, na drugi estetski užitek, oba pa spremlja postbrechtovska drža zavedanja o tem, da umetnost kljub vsemu lahko vzpostavlja vsaj začasno skupnost med izvajalci in gledalci v skupnem prostoru, odra in avditorija, ki omogoča začasno povratno zanko.

Lotmanov koncept semiosfere kot ekosistema, ki zajema tako prostor kot čas predstave, okoljski, ekonomski in politični vidik, ki obdajajo gledališki dogodek, se zdi še kako uporaben tudi za teorijo gledališča po prostorskem obratu in v postkolonialističnem in interkulturnem okolju. Lahko ga navežemo in povežemo z novejšimi teorijami, npr. postdramskega prostora, centrifugalne in centripetalne dinamike pri Lehmannu ali estetiko performativnega ter performativnega prostora Erike Fischer-Lichte, ki se v primerjavi s stabilnim arhitekturnim prostorom »spreminja z vsakim gibom igralca, živali, predmeta, luči in zvoka« (Fischer-Lichte, *The Transformative* 180). Tako nastajajo posebni prostorski odnosi in politike prostora znotraj sodobnih uprizoritvenih praks. Definirana kot nekaj, kar je v stalnem procesu transformacije, je semiosfera ves čas v gibanju ter se ves čas zaveda, da je del kompleksne dramaturgije odnosa med odrom in avditorijem, odvisnega seveda primarno od performativnih dejanj, s pomočjo katerih proizvaja gibljive in nefiksirane pomene. Lotman zato gledališko predstavo v knjigi *Znotraj mislečih svetov* primerja z razstavo, v kateri v istem časovnem intervalu soobstajajo številni znakovni sistemi, saj je predstava več nivojska in večjezična in kot taka generira kot mehanizem, ki vzpostavlja podobo semiosfere dinamičnih soodnosov med posameznimi elementi.



# IV

## Prostori in časi igre Mete Hočevar: dinamika prestopanja meja med umetnostjo in teorijo







# 1 Kako misliti prostore gledališča?

Prostor. Vedno je prisoten, v mislih, v realnem, v fantaziji. Brez njega ni nič. Je dokaz, je alibi, je krivec, je rešitelj, in terorizira tudi. Ko vstopiš v gozd ali v hišo ti pokaže, kje si in te usmerja, kam se lahko obrneš, kam lahko greš.

Prostor omejuje in osvobaja.

PROSTOR NE GOVORI, JE PA ZELO ZGOVOREN.

(Meta Hočevar, *Prostori mojega časa*)

Uvodni citat iz knjige Mete Hočevar, nesporne umetniške in teoretske avtoritete prostorskega oblikovanja in mišljenja znotraj polja uprizoritvenih umetnosti in arhitekture, nas potegne v samo sredico fenomenologije in ontologije gledaliških prostorov in časov. Ustvarjalka in pronicljiva interpretka prostor misli v vsej njegovi dinamiki in neulovljivosti, hkrati pa tudi v paradoksih, ki hkrati omejujejo in osvobajajo. Misli in kreira prostor v arhitekturi, urbanizmu, gledališču in vizualnih praksah nasploh. Podobno kot prostor, ki ga definira kot nekaj, kar ne govori, a je zgovorno, tudi njena knjiga ustvarja prostore misli, ki so velikokrat zelo zgoščeni, včasih že skoraj haikujevski, so kot nekakšne scenografske zen budistične zgodbe, ki nas navdušujejo s svojimi paradoksi in čistostjo misli.

Meta Hočevar s svojimi razmišljanji, ki so v rabi besed zelo ekonomično-lucidna in minimalistična, vedno pokaže, kako misli umetnost skozi njo samo. Hkrati pa gradi tudi enovito praktično-teoretsko razumevanje prostora v tesnem dialoškem prepletu arhitekture in gledališča oziroma uprizarjanja. Gledališče (podobno kot Robert Wilson, Achim Freyer) razume kot »eksperimentalni laboratorij za arhitekturo«, saj se da prav v njem raziskovati odnos človek – prostor. Gledališko besedilo ali besedilo v gledališču razume kot »program prostorske zasnove«, ne dejavnosti, ampak »program atmosfer«. Besedila se vsaj za oblikovalko prostorov igre, toda hkrati bi lahko rekli tudi za vse res lucidne ali ustvarjalne bralce, ne da brati brez te prostorske dimenzije, ki po mnenju Hočevarjeve šele zagotavlja pravilno branje besedila.

Njene analize in konstrukcije prostorov igre priključijo primerjavo s številnimi teoretiki umetnosti in njenih prostorov, med katerimi se bomo ustavili pri Juriju Mihailoviču Lotmanu, njegovem sistemu semiotike kulture, pojmu semiotičnega prostora, semiotičnih jezikov, ki niso preprosta vsota posameznih znakovnih sistemov, ampak v dinamični interaktivnosti vzpostavljajo tudi gledališki dogodek. Oba zanima prostorskost in dogodkovnost gledališča. Gledališko predstavo razumeta kot (semiotični) prostor prehodnih oblik, ki nastajajo med različnimi mediji. In pa kot prestopanja meja med knjigo in odrom, odrom in avditorijem, naturo in kulturo, igralci in gledalci,

ki se spreminjajo skozi proces kreacije in recepcije ter v dinamiki avtopoetične povratne zanke (če uporabimo pojem Erike Fischer-Lichte).

Oba razumeta gledališče in gledališki prostor kot »vmesni položaj gledališča med gibljivim in nediskretnim svetom realnosti ter negibljivim in diskretnim svetom upodabljaljivih umetnosti« (Lotman 93). In pa kot »prostor igre, katerega likovna estetika je predvsem sredstvo za omogočanje – izražanje določenega občutja, atmosfere. Prostor igre lahko razumem tudi kot neke vrste 'pogojni prostor', ki se dokončno definira in zaživi šele skozi uprizoritev ob igri, zgodbi, zvoku in svetlobi« (Hočevar, *Prostori mojega časa* 113).

Oba sta sledilca modernih poskusov reformiranja gledališča od Brechta in Artauda, ki so vztrajno nihali med dvema poloma, dvema formulama. Oba umetnost razumeta kot raziskovanje vezi, ki se pletejo med besedo in podobo, časom in prostorom.

Sama po sebi pa se ob *Prostori mojega časa* ponuja še druga primerjava: ko ameriška teoretičarka Bonnie Marranca govori o gledališču podob Roberta Wilsona, izpostavi prav specifično medsebojno delovanje med prostorom in časom, tekstom in publiko, ki jo skozi dramaturgijo prostora diagnosticira in spravi v umetniško gibanje lastnih predstav tudi Meta Hočevar. Tako za Wilsona kot za Hočevarjevo je umetnost nekaj, kar nam kaže stvari, ki obstajajo. Nobenega ob obeh ne zanima primarno racionalna razlaga, zakaj nekaj in nekdo obstaja, ampak umetnost, ki gledalce pripelje do kreativne recepcije, ki jo sproži njuna umetnost, v kateri režiser (ali režiserka) »slika, konstruira in arhitektonsko oblikuje prostor odra in čas našega gledanja dogodkov in predmetov, ki vzpodbudijo njegovo vizionarsko pokrajino« (Marranca 32). Oba umetnika gledališki kronotopos privlači zato, ker združuje njuno zanimanje za arhitekturo, slikarstvo, literaturo in družbo. Oba navdušuje temeljni sprožilni moment prostora, ki lahko priključijo zgodbe; in pa zgodb, ki kreirajo prostore v specifičnem času gledališča. Oba kreirata posebne, singularne načine, kako uzreti in zaslišati – ustvarjajo mentalne prostore mišljenja.

In če je sloviti nemški dramatik Heiner Müller na nekem mestu dejal, da »Wilson z besedilom ravna tako kot s kosom pohištva, saj se ne trudi, da bi ga razdril ali odprl, da bi iz njega iztisnil informacijo ali pomen ali emocijo« (Ebrahimian 20), je tudi za Meta Hočevar tekst nekaj, kar bolj kot racionalno odpira asociativno, emocionalno polje domišljije:

Vsak dramski tekst je zgodba, tako ga razumem. [...] Vsako zgodbo dojemam zelo osebno kot celoto z vsemi njenimi podzgodbami in vzdušji. Bolj emotivno kot racionalno. Pustim, da se me dotakne in mi nehote in neopazno zleze v glavo. Da na poseben način postane moja. Da se je polastim, ne da se tega prav zavedam. Da ob njej malo sanjam, morda me kam odnese, morda me kdaj tudi odvrže (Hočevar, *Prostori mojega časa* 13).

Dinamika jezikov predstave, ki nastane na odru, je potemtakem značilna tako za drugo paradigmo gledališke predstave kot za tretjo paradigmo recepcije, odnos med tekstom oziroma predstavo, ki vplivata na sprejemnike. Hkrati pa ti receptorji (kot

bi dejal Roland Barthes) tudi sami kreirajo predstavo skozi svoje prevajanje teksta, prostora in drugih elementov predstave.

Branje Mete Hočevar usmerja njena posebna dramaturgija prostora, ki je hkrati tudi dramaturgija zgodb:

Vsak prostor ima neke dramaturške točke, neke osi, energijo, neka vrtilišča, ki so bolj zanimiva. In če postavim v tako točko, na tako mesto predmet ali lik, drugače zaživi, kot če jo postaviš nekam drugam. Prostor se pokaže kot neke vrste statična energija, nek naboj. Če v to energetsko polje vstopiš z dogodkom, s figuro ali dialogom, sprožiš to energijo in lahko jo usmerjaš (Hočevar, rokopis knjige *Prostori mojega časa*, arhiv Mete Hočevar).

Hkrati pa seveda tudi sama razume gledališče predvsem kot »umetnost časa in prostora« (Aronson 84). Opozarja, da, ne glede na to, v kateri položaj se postavimo, bodisi znotraj semiotične bodisi fenomenološke bodisi materialistične analize ali inestetiške misli, vsekakor priznavamo, da je naš vsakdan povezan s popotovanji po različnih scenografijah, od dejanskih do virtualnih, zasebnih do javnih, uprizorjenih do neuprizorjenih, znanih do neznanih. Ta popotovanja so za Hočevarjevo najbolj povezana s poljem arhitekture, iz katere vedno izhaja. A v gledališču je po njenem mnenju še posebej poudarjena dvosmerna dinamika: prostor definira človeške akcije, te pa vzvratno spreminjajo prostor.

V nadaljevanju si bomo s pomočjo naslonitve na misli Mete Hočevar, vzporedno pa tudi Lotmanove semiotične raziskave, ogledali to dvosmerno dinamiko, kot se udejanja bodisi na odru bodisi v avditoriju ali pa v avtopoetični povratni zanki med obema, izvajalci in občinstvom, na odru in v parterju. Pri tem bomo razumeli prostor v tradiciji nemške teatrologije, natančneje njenega ustanovitelja Maxa Herrmanna in njegovega še danes zelo aktualnega razmišljanja o prostoru, ki je velikokrat v sozvočju s tistim Mete Hočevar: gledališki prostor ali prostor igre je dinamičen, nastane šele v medsebojnem delovanju z gibanjem igralca na odru. Hkrati pa je gledališki prostor tudi prostor estetske transformacije: fizični prostor odra ni nikoli enak prostoru, v katerem igralci igrajo. In končno, odrski prostor zaznamuje sprememba iz fizične realnosti v estetsko ali umetno realnost.

Tako razumljeni odrski prostor ali prostor igre tako Herrmann kot Hočevarjeva razumeta v fenomenološkem smislu, kot prostor, ki sicer nastaja na podlagi dramskega teksta, ampak predvsem kot medsebojno delovanje izvajalcev na odru in gledalcev v avditoriju.<sup>31</sup>

31 Misli povzemamo iz razprave Maxa Herrmanna »Das theatralische Raumerlebnis«, ki je izšla leta 1931 v *Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931). Ponatisnjena pa je bila v knjigi *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, ur. Jörg Dünne et al., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

## 2 Hiše govorijo ljudi – prostorska dramaturgija

Primer, s pomočjo katerega bomo prikazali to dinamiko, bo način, na katerega Meta Hočevar vstopa v kreativne dialoge s poetično dramo, konkretno z Danetom Zajcem, njegovim *Vorancem* in *Medejo* ter *Mlado Bredo*. Hočevarjeva gradi svoje predstave kot kontrapunkt, hkrati pa tudi bachovsko fugo različnih znakovnih sistemov. Pri tem velikokrat ali že skoraj praviloma izhaja iz dialoga s slovensko sodobno in pa dramo XX. stoletja.

Ko Meta Hočevar zapiše, da imajo »ritem poezije, ritem prostora in ritem glasbe« (Hočevar, *Prostori mojega časa* 17) nekaj skupnega, vstopajo v dialog in se dopolnjujejo, nas v dialogu z Zajčevo poezijo in dramatiko popelje k fenomenu dramskega prostora poezije, k prostorom, ki so lahko veliko stvari: kup listja, domačija v Zgornji Javoršici pri Domžalah, ali pa Baližev grad. Monolog iz Zajčeve igre po globokem prepričanju in ustvarjalni interpretaciji Hočevarjeve »preprosto pove, da sta človek in prostor neločljivo povezana, da ni enega brez drugega in da je med njima vedno zgodba« (prav tam).

Ta osnovna misel, ki jo je izpeljala iz Zajčeve pesniške igre, je postala vodilo tako za njeno arhitekturo kot snovanje in oblikovanje prostorov igre, »pa naj sem potovala po Zajčevi *Kalevali*, sledila njegovi *Medeji* ali *Mladi Bredi* v Osojno kraljestvo, ali pa se potikala in spotikala po dramskih tekstih drugih avtorjev« (prav tam).

In če Zajc upesnjuje stvari, ki jih ni, če se (tako kot v dramski pesnitvi *Kalevala*<sup>32</sup> kovač Ilmarinen, ki pravi pesniku Vainemoinenu: »Zmišljaš si stvari, ki jih ni« (*Zajc, Igre* 215)) zaveda, da si zmišljamo stvari, ki jih ni, oziroma si jih zmišljamo zato, da bi bile, da bi s pomočjo poiesisa nastale iz naših izmišljij, Meta Hočevar ta njegov postopek prenaša v tridimenzionalne prostore igre gledališča.

Prevajanje pisave v prostore igre pri Meti Hočevar ne poteka kot dobesedni prevod ampak kreativni proces, ki je singularen. Avtorjeve didaskalije, ki govorijo o prostoru, so stvar literature, so pomembne zanjo, niso pa neposredno prevedljive:

Avtorjeve napotke za ureditev prostora razumem kot del literature, kamor se tekst v celoti vpisuje. Ti napotki lahko veliko pomagajo pri razumevanju avtorja ustvarjalca in manj kot napotek za oblikovanje prostora tokratnega njegovega dela. Lahko celo zavede. Prostor ali prostore pa pustim, da mi jih sugerira zgodba, kakšen posamezen dialog, včasih samo ena ali dve repliki, ali pa kaj tretjega, kar v tem trenutku še ni v nobeni zvezi z obravnavanim tekstom (Hočevar, *Prostori mojega časa*, rokopis).

32 Krstna uprizoritev leta 1986 v Mali drami SNG Drama v Ljubljani, knjižna objava v *Igrab* leta 1989.

V ustvarjanju in refleksiji Mete Hočevar so za dramaturgijo skorajda vedno bolj kot zgodbena, besedilna, pomembna prostorska načela. Lahko bi rekli, da po Lotmanu izpostavlja vmesni položaj gledališča med gibljivim in nediskretnim svetom realnosti in negibljivim in diskretnim svetom upodabljaljših umetnosti. Njeni prostori igre so kronotopični, hkrati pa izrazito dinamični v smislu Lotmanove semiosfere. Ko razmišlja o prostoru ali ustvarja nove prostore igre v dialogih z literaturo, arhitekturo, drugimi umetnostmi, kulturo in civilizacijo, se Hočevarjeva usmerja k proizvodnji specifične dramaturgije. Dramaturgija predstave je po njenem prepričanju hkrati govorna in prostorska, zvočna in govorna. Igralec kot igravecizvajaleckreator gradi oder, gledalci pa so aktivni interpreti, ki kreirajo lasten prevod, prevajanje v Bourriaudovem smislu: umetnost kot raziskovanje vezi, ki se pletejo med besedo in podobo, časom in prostorom. Zato Hočevarjeva poudari, da je igralec tisti, ki kreira prostor:

Ujeti dramaturgijo prostora, kaj je človek v prostoru, naj bo v naravi ali na odru in kako se do prostora vede, to je bistveno. V resnici igralec definira prostor; samo sam ga lahko označi. Ob njegovem vedenju do prostora čutimo prostor. In narobe. Tudi prostor označuje igralca. Seveda spet z vedenjem igralca v prostoru. Zato se mi zdi pomembnejše vprašanje, kateri prostor? Zato, ker si samo v gledališču smemo privoščiti, da katerikoli stil uporabimo kot sredstvo. Stil ne sme biti nikoli namen. Odrski prostor je poligon za raziskavo odnosov, neke vrste »pogojni prostor« (Peršak 874).

Hkrati pa v knjigi *Prostori mojega časa* izpelje daljnosežno ugotovitev, da je tudi prostor dramski lik: »Prostor je dramski lik. Je stalno prisoten igralec. Je v dialogu z vsem in vsemi. Neopazno in samoumevno usmerja in diktira obnašanje in počutje« (Hočevar, *Prostori mojega časa* 22).

Funkcija scenografa, režiserja je, da ustvari posebne vrste gledališča in Lotmanovega razumevanja umetniških del kot sistemov delovanja jezikov, ki zapolnjujejo semiotično prostranstvo predstave. Prostori igre so tkanja in prepletanja prostora, svetlobe, zvoka in gibanja v novo tkanino: »V času zrenja in poslušanja sta podoba in zvok prepletana v celoto. Začetna pozornost je na podobi, potem sledim zvoku – zgodbi, ki vleče naprej v času. Podoba je konzumirana, zvok (dialog – pripoved – interpretacija) traja in prevzema vso mojo pozornost. Prostor služi dialogu in se ne razkazuje samo-všečno ali brez namena« (prav tam).

### 3 Ujeti dramaturgijo prostora v intenzivnem dialogu s pisavami

Tako kot Robert Wilson, Robert Lepage, Ariane Mnouchkine tudi Meta Hočevar odrski prostor razume kot proces v času, kot predstavitev podob, ki se neposredno povežejo z zgodbami, a tako, da so personalizirane, da se izogibajo tradicionalnemu pojmu forme ali sižerja. Hočevarjeva ustvarja pogoje za singularno gledališko stanje, svojevrstne »prostore igre« za resnično.

Izjemno pomembne so pri tem njene povezave na liniji igralec – prostor in stanovalc ali prebivalec – arhitektura ter seveda njihove primerjave, dialoški odnos med prostori igre v gledališču in prostori bivanja (in seveda tudi igre) v arhitekturi. Odnos prostor in igralec pa Hočevarjeva poveže z zvokom, slišno podobo, ki je pomembna pri genezi prostorov igre:

Opazovanje obnašanja igralca se ne začne šele v prostoru igre, pač pa že prej na bralnih vajah, ko se počasi lušči slišna podoba (z barvo, ritmom, čustvom) in je prostor samo v obrisih v glavi. S prehodom v prostor igre, ki je lahko šele zamišljen ali že dokončen, se začnejo graditi razmerja med prostorom in liki, ter liki med sabo. Vključi se prostor ki je tudi dramski lik - igralec, in ki lahko občutno poseže v že zamišljene odnose med liki, vzpostavi nov red z gibanjem (mizansceno) in omogoči izostritev dramaturških vozlišč, ki jih vsak prostor in vsak dramski tekst že sam po sebi ima in jih s posegom zgodbe v določen prostor ki postane prostor igre, tudi spreminja (Hočevar, *Prostori mojega časa* 89).

## 4 Prostori časa

Ne da bi zanemarila zvokovni prostor, se Meta Hočevar najbolj podrobno posveti prostorom igre kot prostorom časa, ki vsebujejo tudi prostorske zvokovne elemente, zvokovno-prostorsko partituro s telesi, ki so tako fizična v svoji fenomenalnosti, hkrati pa v interakciji s prostorom proizvajajo semiotične pomene. Zanimajo jo točke oziroma prehodi v prostoru in času, igralec in prostor, ki sta organsko povezana. Hkrati pa veliko pozornosti posveča tudi primerjavam med prostori arhitekture in gledališča:

Prostor igre se gradi za znano zgodbo, dogodek. V obeh primerih pa gre za gradnjo prostora. Razlika je le v tem, da so v realnem svetu zgodbe manj znane, in je v arhitekturi čas »uporabe« manj znan ali nedoločen, v predstavi z znanim časom uporabe, pa bistven. Oba prostora pa morata omogočati uporabniku doživljanje, in ne zgolj funkcioniranje. Če gre samo za rabo in nič več, postaneta kmalu oba lahko moteča (Hočevar, rokopis knjige *Prostori mojega časa*, avtoričin arhiv).

Prostor je stroj, je kinetičen in proizvaja okolje, ki je v gibanju, tako ustvarja posebne in močne atmosfere: »Za razliko od klasičnih likovnih področij je prostor igre, njegova likovna estetika predvsem le sredstvo za omogočanje – izražanje določenega občutja, atmosfere.

Prostor igre lahko razumem tudi kot neke vrste 'pogojni prostor', ki se dokončno definira in zaživi šele skozi uprizoritev ob igri, zgodbi, zvoku in svetlobi« (prav tam). Za gledališke prostore je značilna posebne vrste procesualnost, živost in spremenljivost, prehodnost.

Hkrati pa je Hočevarjeva prepričana, da je oder »specifični laboratorij arhitekture«. Da v gledališču lahko zaradi njegove minljivosti in spremenljivosti preizkusimo stvari, ki jih v arhitekturi zaradi njene statičnosti, določenosti, ne moremo. Zato ustvarjanje prostorov igre vedno pomeni tudi misliti prostor v njegovem času, trajanju, ki je določeno z zgodbo. Toda res je tudi, da tudi oder »vsemu, kar se znajde na njem, podeli (novo) življenje, nov pomen in nov čas.« V gledališki predstavi gre torej za medsebojno delovanje različnih dejavnikov v prostoru in času: »Vse je povezano in le v medsebojnih odnosih med posameznimi običajnimi ali neobičajnimi področji (dialogi, prostor, zasedba, kostumi, glasba, svetloba, itd) pride do logičnega prepleta vseh delov in udeležencev z gledalcem vred in se zgosti v dogodek« (Hočevar, *Prostori mojega časa* 12).

Prostori igre morajo zato omogočiti prostore časov posameznih protagonistov, hkrati pa morajo te čase uskladiti, spraviti v dialoški odnos s časi ustvarjalcev predstave

in potem tudi gledalcev, ki so barthesovsko tisti, ki ustvarijo delo do konca, v prostorih in časih recepcije gledališke predstave.

Prostori igre so v tem smislu v funkciji generatorjev in usmerjevalcev zgodbe. V teater pridemo z namenom, da »opazujemo in poslušamo zgodbo, ki se dogaja (ČAS!) in deluje vedno kot funkcija v prostoru. Če bi šlo za čisto arhitekturo, bi ji rekli program (ali vsebina), ki ni zavezan določenemu trajanju. funkcija je pa vedno vezana na čas, traja samo toliko časa, kolikor lahko v zamišljenem ali danem prostoru funkcionira« (Hočevar, *Prostori mojega časa* 72).



## 5 Arhitektura scenografije

Doštudirala sem arhitekturo in delala predvsem kot arhitektka. To pomeni, da določen projekt v celoti obvladaš. Na enak način sem se lotila scenografije. Mislim, da scenografija celo je neke vrste arhitektura, saj ustvarjaš prostor, v katerem se bo nekaj dogajalo. Od tega, da narediš prostor, pa ni daleč do režije, saj z oblikovanjem prostora sugeriraš, kako se je treba v njem obnašati (Hočevar, »Če prostor ni dober«).

Prebiranje scenografskega in režijskega opusa Mete Hočevar nadvomno razkriva geografijo sprememb znotraj sodobnega slovenskega in evropskega gledališča zadnjih desetletij. Zgodovino njenih prostorov igre, ki jih je ustvarila bodisi v dvojicah s temeljnimi reformatorji gledališča (Korun, Jovanović, Unkovski, Mlakar, Pipan, Miler, Koležnik ...) bodisi kot samostojna avtorica celotnega uprizoritvenega koncepta, danes lahko prebiramo kot »prostorsko« zgodovino bistvenih premikov znotraj sodobnega gledališča in odrskih umetnosti.

S svojim mišljenjem o prostoru, za katerega je značilen barthesovsko poststrukturalistično razumljen poudarek na odprtem delu in tretji paradigmi gledalca, Hočevarjeva zareže v tradicionalno pojmovanje odrskega prostora. Njene scene – kot zapiše Jurij Kobe – »odpirajo prostor poeziji teatra, katere bistvo je prav v večplastnosti, v prostoru izza tiste njegove dobesedne postavitve, v dejanju izza povednega ali zaigranega« (Kobe 22).

V *Prostorih igre* Meta Hočevar zapiše:

Nikakršnega pravila ni. Vsako dramsko besedilo znova in znova odpira nova vprašanja, nove misli, ki zahtevajo, da jim poiščem smisel (ne pomen!), in vsaka uprizoritev znova in znova postavlja nova, svoja, enkratna pravila, svojo notranjo logiko, ki nima nič skupnega s splošnostjo v mišljenju in obnašanju, s pravili čutenja. In ko postavim uprizoritveni koncept, prostora ali celotne uprizoritve, ga moram v tistem trenutku že postaviti pod vprašaj, dvomiti o njem, mu podtakniti 'napako v sistemu', da postane ranljiv, gledalcu in zgodbi odprt, torej dostopen, da se naseli v njem, da najde svoj smisel. Da najde svojo izkušnjo v njem. Potem zaživi in se me dotakne (kratkotrajna) utvara – gledališka uprizoritev (Hočevar, *Prostori igre* 177).

V intervjuju »Prostor je ujeta svetloba« pa doda radikalno kritiko tekstocentrizma:

Ne strinjam se s trditvijo, da je bila najprej beseda. Ni bila najprej beseda; najprej je bila tema, potem se je nekaj videlo. Potem, čez dolgo časa, je prišla beseda. In mislim, da je postopek v teatru ravno tak. Režiser zmeraj najprej vidi, potem sliši. Potem poišče besedo (Hočevar, »Space is Captured« 105).

Njene misli spregovorijo o specifičnosti gledališke kreacije, o posebnem uprizoritvenem konceptu, hkrati pa o tem, de je gledališče v prejšnjem stoletju artaudovsko postalo nekaj čisto drugačnega od govorice, ki je bila zapisana in je potem enostavno predpostavljala, da se jo prenese na oder. Hočevarjeva dosledno briše klasične meje med scenografijo in režijo. Izhaja iz dejstva, da gledališče že dolgo ni več zgolj prostor, v katerem ljudje komunicirajo izključno z uporabo besed. Gledališče je postalo prostor, v katerem teksta ne uporabljamo več kot sredstvo za prenašanje stališč, ampak kot ritem in melodijo, ki se svobodno premika po prostoru. Ko prostorska podoba v gledališču ni več v službi tega, da bi občinstvu posredovala zvesto in prepoznavno kopijo realnosti, se lahko napolni z notranjimi pomeni, zunanji referencami in abstraktnimi konotacijami.

## 6 Prostor kot katapultiranje zgodbe

Za Meto Hočevar je gledališče prostor-čas. Prvega ni brez drugega. Vse je »prostor-čas, kronotopos.« Gledališki prostor je črna škatla, ki predstavlja filozofski stroj. Je prostor, v katerem, če ga ne blokiraš, lahko postaviš osebo na edinstveni način. To, kar lahko izrazimo v črni škatli, je povezano s pripadajočimi odnosi, ki nastajajo znotraj škatle same. Gledališki prostor je torej – kot zapiše Bob Wilson – nekaj, kar se »razlikuje od vsakdanjega prostora zaradi dejstva, da se zanaša na čas na način, na katerega se naša normalna življenja ne zanašajo« (Wilson, »The Architecture« 102). Hočevarjeva razmišlja:

Mislim, da prostor naredimo zato, da bomo katapultirali figuro, ne samo zato, da bo prostor funkcioniral, in da bomo vedeli, kje smo. To je že zdavnaj preseženo in tudi ni pomembno (Hočevar, »Space is Captured« 105).

Prostori igre Mete Hočevar zato niso več scenografija. Dušan Moravec in Vasja Predan zato v knjigi *Sto dramskih umetnikov* zapišeta:

Ker je v scenografiji Mete Hočevar enakovredno zaobsežena tudi režija in vice versa, v režiji scenografija. Zaradi take nerazvezljive prepletenosti 'oblike in vsebine' je Metino scenografijo torej treba poimenovati in tudi (re)definirati kot – dramaturgijo prostora (Moravec in Predan, »Meta Hočevar« 200–201).

Ko uprizoritveni prostor ni več odslikava, prepis ali ponazoritev nekega realnega prostora, omogoča, da dogajanje ni več na odru, ampak v gledalcu. Prostor publiko spodbuja, da si ustvarja svoje lastne interpretacije predmetov in aktivnosti na odru. Hočevarjeva zato v intervjuju leta 1990 barthesovsko poststrukturalistično opozarja:

Iluzije ne realiziramo na odru, ampak v gledalčevi glavi. Scenografija mora ponujati likovni impulz, s pomočjo katerega gledalec svobodno gradi svojo lastno iluzijo. Zato je scenografija samo »zastavljen«, ne povsem zgrajen prostor, sestavljen in dokončan ga bo gledalec (vsak sam in vsak svojega). V tem je tudi temeljna razlika med gledališkim oblikovanjem in slikarstvom, kiparstvom. Scenografija ni izdelek (Hočevar in Jovanović, »A Space is« 65).

## 7 Scena kot prostorska metafora

Meta Hočevar s svojim mišljenjem o prostoru ostro zareže v utečeno razumevanje odrskega prostora. Zato Lado Kralj v svojem zapisu o njenih gledaliških kreacijah poudarja:

S svojimi scenami je uvedla močan in očiten prelom s tradicijo. Scena ni več zgolj vizualna ilustracija teksta, scena se ne podreja več načelu, naj »ne moti«, temveč, prav nasprotno, opozarja, da sodeluje pri proizvodnji predstave. [...] S svojo prostorsko metaforo, ki se ne ozira na didaskalije ali celo polemizira z njimi, interpretira Meta Hočevar nekaj bolj bistvenega, namreč duha teksta (Kralj, »Meta Hočevar« 5).

Njeni prostori igre in ujete svetlobe niso več ilustracije teksta, ampak nosilci njegovega duha, zgodbe, zapisane v prostor za nek določen čas. Uveljavljajo gledališče onstran logocentrične volje do moči. Meta Hočevar razume in uveljavlja vlogo scenografa kot kreatorja prostora v močnem dialogu z ostalimi »krivci« za predstavo: dramskim ali nedramskim avtorjem, režiserjem, igralci, avtorji glasbe. Tako že leta 1979 v pogovoru s Tonetom Peršakom izjavi: »Prostor gledališkega iskanja je v 'razmikih' med različnimi vejami umetnosti in njihovimi izraznimi in mišljenjskimi tehnologijami« (Peršak 876).

Hočevarjeva se zaveda, da igralci-izvajalci suvereno gradijo oder, gledalci pa so aktivni interpreti, ki kreirajo lasten prevod, za katerega je značilen kreativen preplet med besedo in podobo, časom in prostorom. V smislu Bonnie Marranca in njenega razumevanja gledališča podob ter Lotmanovega razumevanja umetniških del kot sistemov delovanja jezikov, ki zapolnjujejo »semiotično prostranstvo« predstave, nastane v tovrstnih gledaliških korpusih posebna dinamika prostora in časa, za katero je značilno prehajanje oziroma prebijanje meja znotraj polja kreacije in recepcije. Sodobno gledališče v procesu semioze tke oziroma prepleta prostor, svetlobo, zvok in gibanje v odprto, nenavadno tkanino, ki na eni strani proizvaja pomene, na drugi estetski užitek, oba pa spremlja postbrechtovska drža zavedanja o tem, da umetnost kljub vsemu lahko vzpostavlja vsaj začasno skupnost med izvajalci in gledalci v skupnem prostoru odra in avditorija, ki omogoča začasno povratno zanko.

Lahko bi rekli, da je uprizoritveni koncept, ki ga ustvarja Meta Hočevar skupaj s sodelavci, namerno neklasičen in odprt. Tako npr. pri dialogu z besedilno predlogo nikoli ne izhaja iz avtorjevih didaskalij, saj striktno ločuje med dramskim in gledališkim prostorom, ki imata popolnoma različne načine konstituiranja in delovanja. Vesolju besedila se približuje na različne načine, skozi prisluškovanje, zrenje, ogledovanje. Poslušča zven besed, muzikalnost besedila, barve teksture besedila, občutka zvoka, ki je

vedno neposredno povezan z občutkom barve, materiala. Obenem racionalno vstopa v veselje teksta, dekonstruira njegove teksture in teksture makrotekstov, ki ga obkrožajo, da bi s tehniko dvojnega zrcaljenja prišla do delnih rešitev, materialov, prostorskih razmerij, iger svetlobe in barv, ki bodo postali elementi za prevod v prostorsko-časovne koordinate odrskega prostora pripravljenega za naselitev z igro, živostjo protagonistov na odru.

Njene scenografske zasnove so »program dogajanja«, ki gledališko sceno razume kot gibljivo okolje. To gibljivo okolje je namerno odprto in se dokončno naseli šele ob pomoči igralca in znotraj gledalca. Njeni prostori igre kot ambientalni laboratoriji zato nočejo ustvarjati iluzije, ampak razpoloženje. Šele programirana dramaturgija prostora, ki je usklajena in v sozvočju z dramaturgijo teksta ter dramaturško-režijsko zasnovo, omogoča prostore igre ter sintezo uprizoritve kot celosten podvig ali totalno gledališče.

## 8 Dramaturgija prehajanja meja

Prostori igre Mete Hočevar in beleženje teh prostorov tako kot vizualno ustvarjajo v vsej njegovi dinamiki tudi glasovno-zvočno in kinetično. Pri tem pa je za njeno teorijo in prakso značilna specifična dramaturško-arhitekturna logika, ki v enaki meri kot iz besedilnih izhaja tudi iz prostorskih načel, prav ta pa velikokrat oblikujejo zgodbo ali siže. Zanima jo lotmanovsko izpostavljanje vmesnega položaja gledališča med gibljivim in negibljivim svetom upodabljavajočih umetnosti. Oziroma, povedano nekoliko drugače, vzpostavljanje *prostorov igre*, ki so izrazito kronotopični in dinamični v smislu prehajanj meja znotraj Lotmanove semiosfere.

Njene predstave, zavestno pa tudi njena teorija, sicer proizvajajo resnice, a hkrati te resnice ne pomenijo enega snopa zgodb in pomenov, kaj šele ideologij. Če povzamemo: Meto Hočevar tako v praksi kot teoriji zanima gledališka umetnost v najširšem smislu besede, umetnost kot raziskovanje vezi, ki se pletejo med besedo in podobo, časom in prostorom.

Toda Hočevarjeva gre hkrati tudi onstran ali na drugo stran Lehmannove post-semiotične teorije: prostor in čas gledališke predstave res nista več enostavna vsota posameznih znakovnih sistemov, v interaktivnosti vzpostavljata gledališki dogodek kot tak, hkrati pa zraščata iz natančnega in predanega dialoga med gledališčem in arhitekturo. Za njeno gledališče in razumevanja gledališča je značilna tudi specifična recepcija, ki v smislu Rancièrjevega emancipiranega gledalca uvede posebno dramaturgijo kreacije in percepcije. Ta je hkrati govorna in prostorska, zvočna in govorna.

V svojem gledališču in razmišljanjih o gledališču govori o tem, kako se v procesu semioze tke oziroma prepleta prostor, svetlobo, zvok in gibanje v odprto, nenavadno tkanino, ki na eni strani proizvaja pomene, na drugi estetski užitek, oba pa spremlja postbrechtovska drža zavedanja o tem, da umetnost kljub vsemu lahko vzpostavlja vsaj začasno skupnost med izvajalci in gledalci v skupnem prostoru, odra in avditorija, ki omogoča začasno povratno zanko. V primerjavi s stabilnim arhitekturnim prostorom, se prostori igre Mete Hočevar »spreminjajo z vsakim gibom igralca, živali, predmeta, luči in zvoka« (Fischer-Lichte, *The Transformative* 180). Arhitektka in oblikovalka prostora raziskuje, kako nastajajo posebni prostorski odnosi in politike prostora znotraj sodobnih uprizoritvenih praks.

Prostori njenega časa se (samo)definirajo kot nekaj, kar je v stalnem procesu transformacije, je ves čas v gibanju ter se ves čas zaveda, da je del kompleksne dramaturgije odnosa med odrom in avditorijem, odvisnega seveda primarno od performativnih dejanj, s pomočjo katerih proizvaja gibljive in nefiksirane pomene. Hočevarjeva bi zato lahko gledališko predstavo (podobno kot Lotman v knjigi *Znotraj mislečih svetov*)

primerjala z razstavo v prostoru in času, v katerem v istem časovnem intervalu so obstajajo številni znakovni sistemi, saj je predstava več nivojska in večjezična in kot taka generira kot mehanizem, ki vzpostavlja dinamične soodnose med posameznimi elementi. Prostori njenega (in našega) gledališkega časa so zato kot pesem, ki je po njenem mnenju na začetku, hkrati pa tudi kot hiša, ki je na koncu, in kot gledališče, ki je med začetkom in koncem, v procesu kreacije in recepcije:

Na začetku je pesem, na koncu je hiša.

Hišo gradimo z razumom, da bi v njej lahko čustvovali. Če to uspe, postane hiša tudi pesem. (Hočevar, *Prostori mojega časa* 16)

In to, kar Hočevarjeva zapiše za pesem in hišo, seveda še kako velja tudi za gledališče. Hkrati pa je prostor v gledališču tudi stroj, ki je »specifični laboratorij arhitekture«. In pa (če za konec spet povzamemo in potem navedemo misli Mete Hočevar) tudi od nekdaj, je pred besedo, je dan in je absoluten, vendar ga je za nas v trenutku snovanja, branja, gledanja samo toliko, kolikor ga obvladamo s pogledom in dotikom:

V arhitekturi tloris pomeni čisto statično risbo, ki nam omogoča pregled kje je kaj. Tloris prostora igre pa je lahko fluid, kinetični prostor ali »moving environment«.

Za razliko od klasičnih likovnih področij je prostor igre, njegova likovna estetika predvsem le sredstvo za omogočanje – izražanje določenega občutja, atmosfere.

Prostor igre lahko razumem tudi kot neke vrste »pogojni prostor«, ki se dokončno definira in zaživi šele skozi uprizoritev ob igri, zgodbi, zvoku in svetlobi (Hočevar, *Prostori mojega časa* 112–13).





V

**Performativno in ne več  
dramsko v sodobni slovenski  
dramski pisavi in gledališču  
(Jovanović, Ravnjak,  
Potočnjak, Skubic, Semenič,  
Frljić, Janša, Divjak, Morano)**





# 1 Postdramska in medmedijska tkanja

V času, ko smo se že dodobra udomačili v postdramskem, kot ga je po Richardu Schechnerju utemeljil Hans-Thies Lehmann v knjigi *Postdramsko gledališče*, in ko smo se navadili, da celo na Tednu slovenske drame velikokrat prednjačijo ne več dramska besedila, ki so za nameček še nagrajena, si bomo z namenom, da ugotovimo, kako danes nastaja in se strukturira (dramska) pisava za gledališče, podrobneje ogledali nekaj primerov postdramskih, ne več dramskih medmedijskih tkanj, ki smo jih lahko prebrali ali videli v Sloveniji.

Pogledali bomo, kako se je v času preloma iz XX. v XXI. stoletje v sodobni dramati in gledališču, teh tako rekoč neločljivo povezanih siamskih dvoj(č)icah, tekst rizom, ki je zamenjal tradicionalno razumljeno fizičnost knjige, »livre-racine« (Deleuze, Guattari), knjigo izvor z lepo, organsko notranjostjo pomenjanja in subjektivnosti, znašel na slovenskih odrskih deskah.

Zanimalo nas bo, kako ta tekst rizom, ki ga Barthes poimenuje intertekst (v različnih primerih od Dušana Jovanovića do Simone Semenič) nehierarhično, hkrati pa medbesedilno in medmedijsko izjemno vezljivo strukturira sodobne (ne več) dramske in gledališke pisave. Kako se znajde v situaciji, ko je besedilo v gledališču (zdi se, da dokončno) postalo nekaj, kar se razlikuje od drevesa z vejami, koreninami, osrediščenostjo. Kaj je prinesel ta novi položaj dramskega v sodobnem gledališču, ta včasih izrazita prehodnost, nomadskost. Položaj, v katerem je – povedano drugače, ne več s teoretskim aparatom poststrukturalistične dvojice Deleuze–Guattari, ampak s terminologijo in argumentacijami, ki jo v odmevni knjigi *Gledališča (dramske pisave) XXI. stoletja: začetki* razvijeta Julie Sermon in Jean-Pierre Ryngaert – postalo postavljanje antagonizma med besedilnimi pisavami na eni in odrskimi pisavami na drugi, absurdno. Meje med tema dvema vesoljema ne obstajajo več. Morebitne polemike o koncu dramskih pisav tako izgubijo svoj smisel, saj z današnje perspektive izhajajo iz globalnega gledališkega trenutka, ki teksta ne izključuje, hkrati pa mu ne pripisuje več funkcije svetega in nedotakljivega elementa (Sermon in Ryngaert 50–51).

Naša izhodiščna teza bo, da se je status dramskega besedila ali besedila za gledališče v zadnjih desetletjih spremenil; da je absolutna drama, kot jo je definiral Peter Szondi in v kateri je dialog poglavitna komponenta gradnje, še očitneje postala ne več primaren, ampak zgolj eden od možnih dramskih diskurzov. Da pa so se hkrati s tem razgrajevanjem absolutnosti vedno očitneje začele manifestirati besedilne taktike, v katerih dialog ni več osrednji princip izražanja.

Oblika se je tako (včasih tudi v vlogi manjšinske komponente) znašla v družbi raznolikih besedilnih taktik: od didaskalij in opisov, ki so že bližje romaneskni ali

prozni obliki, do pripovednih, esejističnih, teoretičnih in »hibridnih« tehnik, ki jim je skupno, da bralca ali bralko opozarjajo, da tisto, kar bere ali gleda, ni več realistični dialog strukture absolutne drame, ampak nadaljevanje procesa razgradnje dramske oblike, ki ga je Szondi v *Teoriji sodobne drame* ob Ibsenu, Brechtu in drugih označil s pojmom »odtujitev drami« in poskusi ustvarjanja oblik »onstran drame«.

Dramsko besedilo se tako danes nahaja v središču raznolikih mrež besedil, ki vplivajo nanj na različne načine: od tega, da se zažirajo vanj, do tega, da ga plemenitijo, mu dodajajo kompleksnost. Besedilo v gledališču, naj bo dramsko ali ne več dramsko, torej ni več nekaj, kar je ločeno od drugih elementov predstave, ampak je prepredeno z drugimi interteksti. Od besedilnih do gestičnih, glasbenih, vizualnih. Hkrati dramsko besedilo ni nekaj fiksnega, ampak se v medsebojnem delovanju z drugimi kulturnimi, medijskimi in umetniškimi medbesedili ves čas spreminja. Ali kot to razume Patrice Pavis: »Zgošča, akumulira, amalgamira vrsto posebnih značilnosti, ki jih mora analiza besedila, resda velikokrat skorajda obupano, ponovno konstituirati in prerazporediti« (Pavis, *Le Théâtre* 9).

Analiza dramskih besedil mora zato ob različnih metodologijah literarne vede uporabiti tudi taktike uprizoritvenih ved, ki izhajajo iz okoliščin in posebnosti uprizorjanja, pa naj jih proizvajajo besedilo ali njegova uprizoritev. Tako kot literarnost nas morata zanimati tudi dramskost in gledališkost (ne več) dramskega besedila. In pa njegova metadramskost in metagledališkost.

## 2 Postdramski hibrid: primer *Razodetja*

37. Razodetje

Dejan, Bojana

BOJANA: Nekega dne sem se ulegla na odejo pod drevesom na vrtu, gledala sem v krošnjo in jokala. Iz krošnje je lila name svetloba. Oči so se mi posušile, lica napela, čutila sem, kako me preveva neka nova radost. Dobila sem namig od zgoraj. Spet sem začela verjeti. [...] A hočeš, da te v nedeljo peljem k njegovi svetosti škofu Spiridionu?

DEJAN: Hočem.

38. Viktor na visokem položaju

Viktor in Olga

OLGA: Potoki domoljubne krvi se zlivajo v reke, ki tečejo proti morju. Po rekah plavajo generali s svojimi krokodili, ki trgajo plavalcem štrleče ude. Na stenah visijo slike Čičoline in Madone, v skladiščih pa je še 250.000 ročnih bomb. Na čelu karavane so ljudje s klavskimi noži za pasom. Ti si tudi zraven.

VIKTOR: Ne mene v tem kontekstu ... Jaz ne poveljujem. Jaz sem igralec v mreži situacijskih dejavnikov. Viktimiziran sem z razmerami. Vse, kar storim, storim v skladu s skupinsko diskretnostjo. Jaz sem lojalen in molčeč. Držim gobec! [...] (*čez čas*) A veš, da sem kupil hišo?

OLGA: Aja?

(Jovanović, *Razodetja* 82–83)

Začnimo z *Razodetji*, dramskim besedilom, ki že s svojo strukturo izkazuje udomačitev v postdramskem. Dušan Jovanović ga je napisal pred nekaj leti, dokončno knjižno obliko je dobilo avgusta leta 2009, uprizorjeno pa je bilo leta 2011 v režiji Janeza Pipana (MGL). To (ne več) dramsko besedilo za gledališče je hibrid, divje tkanje misli, samocitatov iz različnih njegovih iger, največ in najočitnejše *Karamazovih* ali *Prevzgoja srca*, nastalih pred tridesetimi leti. Hkrati pa avtor tako na ravni tematike kot stilistike ves čas vzpostavlja dialog s pomilenjskim svetom, v katerem živimo.

*Razodetja* uporablja in izrablja oba dela njegove igre *Karamazovi* (1981), ki ju ločuje časovni preskok dvajsetih let in obravnavata dve generaciji. Hkrati pa jima dodajajo še tretjega, pojugoslovanskega. Pri tem se avtor ne drži časovnice zgodovinskih dogodkov, ampak meša sedanost, preteklost in prihodnost, resnično in izmišljeno, dokumentarno, poetično. Igra tako na način selektivnega citiranja in minimalnih

sprememb fragmentarno in samosvoje obnavlja zgodbo Svetozarja Mitića, ločenega novinarja z dvema sinovoma, ki se poroči z Olgo in živi mirno družinsko življenje, dokler se mu ne zgodi informbiro. In tako naprej, rizomatično razvejano in precej neulovljivo.

Jovanovićeve igra je strukturirana tako, da v veliki meri predvidi sceno in njene možnosti. Tekst pri sodobnih dramatičarkah in dramatikih velikokrat postane matrica teatralnosti, ki pri Jovanoviću – ne glede na to, da njegova *Razodetja* (podobno kot (ne več) dramski teksti Heinerja Müllerja) razvijajo »modele besedil za gledališče, ki z odprtimi rokami sprejemajo fragmente drugih besedil« (Sermon in Ryngaert 61), in da imamo občutek, da pripadajo dramaturgiji komentarjev, izhajajoči iz principa kolaža – ostaja bolj ali manj osredotočena na notranji dialog med besedili istega avtorja.

Resda pa avtor proizvaja in povezuje besedila, ki so zvrstno, vrstno in stilno zelo raznolika. Skozi križanje različnih dramskih, televizijskih in drugih resnih ter trivialnih žanrov Jovanović tematizira čas prevlade mediatizirane kulture in družbe spektakla, v kateri mora gledališče, da bi spregovorilo o resničnosti v baudrillardovskem svetu simulakra, kot živa umetnost izkoristiti neposredni stik igralcev in gledalcev na odru tukaj in zdaj. Tako kot se avtor zaveda, da danes »to, kar vidimo, v številnih primerih, ni toliko vdor iz medijev izpeljane 'tehnike' in metod v kontekst živega uprizarjanja, prej bi dejali, da živo uprizarjanje vsrkava iz medijev izpeljano epistemologijo« (Auslander 79).



### 3 Metafikcijskost medbesedilne igrivosti: Primer *Caravaggio*

O novem svetovnem redu, primatu mediatizirane kulture in postdemokratske družbe spektakla v svoji metafikcijski in izrazito postmodernistični igri spregovori tudi Vili Ravnjak:

CARAVAGGIO: Zakaj me mučite? Jaz nisem disident. Mene politika ne zanima. Zmerom sem rad sodeloval z oblastjo. Samo ubog slikar sem, rojen 17. oktobra 1571 v Milanu, umrl 18. julija 1610 v Portu Ercole. Danes je 15. julij, do smrti imam še natančno tri dni. [...]

ZASLIŠEVALEC: Domišljijo pa imaš, mojster, domišljijo. Moral bi napovedovati vreme. [...]

POLICIJSKI NAČELNIK (vstopi): Lahko ju spustiš. Pomotoma ste ju aretirali. Našli so prave.

CARAVAGGIO: Kaj? Zmotili ste se? [...]

(Na televiziji se pojavi portret gospodične Phyllis.)

GIULIO: To je Phyllis. Naša Phyllis.

POLICIJSKI NAČELNIK: To je ona. Atentatorka. (Pojača televizijski zvok.) TELEVIZIJSKA NAPOVEDOVALKA: ... In s tem so vsi pomembni voditelji Rdečih brigad za zapahi. Danes zjutraj so v nekem rimskem stanovanju našli truplo gospodične Phyllis, imenovane, Sv. Judita, morilke generala Holoferna.

(Ravnjak 169–70)

Ravnjakovo *Potovanje v Rim* (napisano l. 1988, uprizorjeno l. 2009) se bere s priidihom po postmodernizmu, njegovi parataktičnosti ter igrivosti. Hkrati pa, več kot petindvajset let po nastanku, z že skorajda nostalgično noto in pa z nekakšnim nelagodjem zaradi vztrajnih kritik t. i. postmodernizma in metafikcijskosti, ki smo jim bili priča v zadnjem desetletju. Kar pa ne zmanjšuje možnosti užitka branja (z Barthesom) besedila.

Travestije, preigravanja, prekrivanja časov in prostorov, metagledališkost, parataktičnost skupaj z medbesedilno igrivostjo, pronicanjem raznolikih časov, pripovednih in dramskih taktik, diskurzov, ideologij včasih skorajda do nerazpoznavnosti predelajo in časovno prestavijo nekatere bistvene izseke iz življenja in dela italijanskega baročnega slikarja Caravaggia. Tako se npr. protobesedilni ali protoikonični korpus njegove

slike *Judita obglavlja Holoferna*, na kateri spremljamo motiviko, ki so se ji umetniki posvečali že stoletja in jo je italijanski umetnik naslikal leta 1596, poveže z dekadenco *Salomo* Oscarja Wilda, prikazano v novodobnem hibridnem nočnem klubu, privatnem teatru *Orlando Furioso*.

Prizor Judite (ki jo Holofern, oblegovalec njenega mesta Betulije, povabi v svoj šotor, kjer ga med obedom opije, nato pa mu z njegovim lastnim mečem odreže glavo, ki jo odnese nazaj v svoje mesto) doživi pri Ravnjaku podvajanja, cepitve, prisvajanja, ki že dobro poznano motiviko naselijo z novimi vsebinami postmilenijskega vsakdana. Če so avtorji pred Caravaggiem Judito običajno upodabljali po končanem dejanju z mečem ali glavo v roki ali pa so glavo dali kar v vrečo, ki jo nosi Juditina služabnica, in smo jo pri Caravaggu srečali v do skrajnosti naturalistično detajliranem in hkrati *macabre* dramatičnem prizoru, pri Ravnjaku Judita doživi podvojitve v seriji kvaziinkarnacij, od dekadence *Salome* v kabarejskem gledališču do novodobne vohunke in teroristke npr. Rdečih brigad.

Ravnjaka vsej igrivosti in navidezni politični indiferentnosti navkljub paradoksalno zanima prav etična drža, ki je – tako kot tista Jeana Baudrillarda ob vojni v Bosni – drža nekoga, ki ga sodobna civilizacija s svojimi anomalijami ne more pustiti indiferentnega. Tako kot francoski poststrukturalist je tudi Ravnjak zavezan dolžnosti, kako je tudi sam podvržen pravilom igre civilizacije XX. stoletja, skozi katero pronicajo pretekle skušnje od antike preko renesanse do bližnje preteklosti.

Zgodovina in sodobnost, ki ju opisuje, ju trmasto prepleta, sta plod ideologizacije ter akutne krize etike. Ravnjak kot da bi skozi svoja preigravanja zgodovine in sedanjosti govoril Baudrillardovo izjavo iz intervjuja s Caroline Bayard in Grahamom Knightom iz 1995, naslovljenega »Vivisekcija devetdesetih«:

Zlo ni to, skozi kar nekdo lahko vidi, ampak to, kar vidi skozi vse, kar pronica, transpirira tudi v dobro. [...] In zla ne razumem kot trpljenje, bolečino. Definiram ga prej kot negativnost, diabolično naravo stvari, ko se obrnejo v svoje nasprotje, tako da nikoli ne dosežejo svoje končnosti, niti ne sežejo onstran končnosti in postanejo monstrozne (Bayard in Knight nepaginirano).

Toda mar ne bi bilo najbolj smiselno izjaviti tudi, da je podobno kot naloga Filipčičevih *Ujetnikov svobode* (te kaotične zgradbe, v kateri lahko najdemo vse, od grških bogov, predsednika ZSSR, predsednika ZDA, Jezusa Kristusa, Alahovih odposlancev, do disidentov, zarolancev, dedičev leta 68 ...; zgodbe, ki se začne z veličastnim dogajanjem teogonije in konča s filmom, spektaklom, simulacijo, ki je sinonim za prilaščanje, a se izkaže kot en sam napalm kritike oblastniških diskurzov; ki pa se zaveda, da je v svoji bombastičnosti smešna in proizvaja v gledalcu in protagonistih zgodbe nemoč) tudi naloga Ravnjakovega *Potovanja v Rim* večno vračanje enakega v svetu krize novodobne etike, pokanja ideoloških sistemov po šivih. In je besedilo



kot tako prav izrekanje tistega, kar se ne govori in kar prakticira politika, ne da bi to priznala?

Ravnjakova pisava (v tem spominja na Jesihovo, še očitneje Filipčičevo parataktično komedijo) v samo strukturo hibridnega dramskega besedila, ki ga zvrstno ne moremo natančno opredeliti, vnaša ecovsko odprtost oziroma barthesovsko pisljivost (ne več) dramskega pisanja. Zato jo lahko v skladu s teorijo postdramskega gledališča označimo s pojmom dekonstrukcijskega uokvirjanja zgodovine umetnosti in civilizacije.

Vprašanja, ki jih sproža branje *Potovanja v Rim*, tega za slovensko dramatiko ne navadnega postmodernege *patchworka* v slikah, so torej usmerjena na fabulo in siže dramske predloge kot tudi na možnosti odrskega branja te predloge v sedanjem trenutku. Vedno znova se vračajo k stavku: Kakšen svet hočemo ustvariti na odru? V tem smislu je Ravnjakova pisava tudi matrica za gledališče, s katerim je, kot tista Jovanovića, Ionesca in drugih »scenskih avtorjev« (Sermon in Ryngaert 71), pogojena in mu hkrati sama poskuša vsiliti posebne uprizoritvene taktike.

Zaveda se, da dramatika in gledališče svoj politični kot estetski učinek lahko uveljavljata prav v skupnem delovanju. Dramska pisava v tem smislu postane predvsem poseben odnos med besedilnostjo in teatralnostjo, ki pa ga je hkrati potrebno vedno prebirati tudi politično.

## 4 Pisati za oder in na odru: primer *Srce na dlani*

RASTKO: No, kako je z njim?

DR. PUTRIH: Ja, včasih se zgodi, da kljub temu, da naredimo vse, pride do zapletov, ki ... [...]

SONJA: Gospod doktor, kaj nama hočte povedat?

PETRA *dr. Putrihu*: Stop. Stop. Do tega, da vas svojci sprašujejo, kaj bi jim morali sporočit, pa res ne bi smelo prit. Ampak take situacije so na delavnicah dobra priložnost, da ozavestimo napake, ki jih delamo v komunikaciji s svojci. Doktor Putrih, kako ste se vi zdajle počutili? Ne smete pozabit, da ste Jakobov lečeči zdravnik.

DR. PUTRIH: Ne vem ... Začel sem tako kot ponavadi, kot na naši kliniki. Vem pa, da nisem ... [...]

IVO – *izjava o darovanju*: Sem Ivo Godnič in sem registriran darovalec organov. Ker pa sem del projekta Noordunga 1 : 1, bodo moje telo, če bom še živ, leta 2045 v posebni ampuli izstrelili v orbito in bo krožilo okrog Zemlje, tako da bo od takrat naprej do mojih organov malo težko prit ...

SONJA: Že ta vaš vstop ... skoraj kap me je, ko ste se zadrli name, nej se usedem. (Potočnjak nepaginirano)

O etiki sodobnega sveta skozi na videz nepolitično problematiko spregovori tudi »pisljivi tekst« *Dragice Potočnjak za predstavo Srce na dlani* Marena Bulca (SMG, 2014). Poglejmo najprej zanimive podatke o genezi, ki je v mnogočem vplivala na samo strukturo besedila in jih v intervjuju avtorica poda takole:

Sodelovanje z režiserjem je bilo izjemno in posebno. Zelo kmalu me je povabil, naj napišem besedilo ... [...] Če bi pisala dramsko besedilo na temo transplantacij, bi se ga verjetno lotila kot večina dramatikov, preko trgovine z organi. [...] Od začetka sem se tudi globoko zavedala, da ne glede na to, kaj napišem, vedno ostajam v službi režiserja in igralcev (*Srce na dlani*, gledališki list 14–15).

Proces dela na predstavi sta avtorja začela z intervjuji, na podlagi katerih je nastal material. Povedano nekoliko drugače: dramska avtorica tokrat piše »na odru«, izhaja iz avtorjevega koncepta, igralskih improvizacij, ki jih skupaj z lastnimi besedilnimi pasusi predeluje, povezuje v celoto, v nekakšen »scenarij« *za gledališko predstavo. Uporablja metodo, ki je po izkušnjah performativnega obrata sedemdesetih (Milan Jesih, Dušan Jovanović, Pupilija Ferkeverk) in (političnega) gledališča osemdesetih in devetdesetih let prejšnjega stoletja (Jovanovic, Filipčič-Taufer) tudi v Sloveniji postala*

že utečena. A se za vsako predstavo in za vsako novo besedilo za gledališko predstavo spreminja. Tokrat je šlo res za pisanje za igralsko skupino in režiserski projekt.

Toda avtorska dvojica Bulc-Potočnjak je naredila nekaj, kar je strukturno drugačno tako od dokumentarističnega gledališča kot od *devised theatre*, v katerem ni vnaprej določenega besedila, temveč ga ustvarjalci sami razvijajo na vajah na podlagi igralskih improvizacij. Igra ali scenarij Drage Potočnjak ima učinkovito strukturo, ki je na prvi pogled klasična, sintetična. Sledimo dvema zgodbama v časovnem zaporedju, ki je realistično, hkrati pa se ob zgodbi darovalca in prejemnika razpirajo še druge zgodbe in elementi predstave. Ves čas imamo levo in desno stran, zgodbo darovalca in njegove družine na levi, in zgodbo prejemnika in njegove družine na desni. Dobesedno fizično vstopamo v oba svetova. Najprej intimni svet pred kritično točko, s katere ni vrnitve, potem intimni prostor čakanja, nekakšnega purgatorija pred dejanjem operacije/transplantacije. In na koncu vzporedno dogajanje v času oziroma trenutkih transplantacije.

Prav ta naravni tok dramskega pisanja in uprizoritve bralcem in gledalcem omogoča, da vstopimo v prostor, ki nam ni le neznan, ampak se ga na nek način tudi izogibamo. Sama struktura je na prvi pogled enostavna, za tem pa se skriva še cel gozd situacij, položajev, podtematik, gledaliških in dramskih taktik. Ob zgodbi v prvem planu imamo vzporedne zgodbe, npr. zdravnikov, ki skupaj s profesionalnimi igralci vadijo komunikacijo s potencialnimi darovalci, vzporedne realnosti, igro, negro, realnost, simulacije realnosti. Toda vse to deluje zelo avtentično, ne kot konstrukt, ampak kot resničnost. Kot to (spet v intervjuju ob predstavi) opiše režiser Mare Bulc:

Paradoks. Imamo dramsko zgodbo, za katero se zavedamo, da jo gledamo kot dogodek v gledališču, ampak pademo notri. In ta zgodba zelo kopira realnost. In ko jo prekinemo s potujitvenim efektom (ne enakim, ampak vedno nekoliko drugačnim), pride do situacije, ki izgleda tako, kot bi realnost dal čez drugo realnost. In namesto, da izstopiš iz identifikacije in zgodbe, vstopiš globlje (*Srce na dlani*, gledališki list 14–15).

Za razliko od igre *Za naše mlade dame* (2007), v kateri se zgodba »odvija na način, ki je blizu filmski strukturi, dramsko besedilo je namreč sestavljeno iz številnih kratkih prizorov (filmskih 'flash backov'), ki neprestano preskakujejo skozi različne čase in tako fragmentarno razkrivajo pretekle dogodke, ki so pripeljali do umora« (Pezdirc Bartol, »Odnos med materjo« 69), se je Dragica Potočnjak tokrat odločila za sicer spet nekoliko filmično montažo krajših prizorov, ki sestavljajo sintetično ter pregledno strukturo drame. Toda na prvi pogled enostavna fabula se z brechtovskimi intervencijami in rušenjem realistično-sintetične zgodbe strukturira v siže, ki z vsakim prizorom bolj razkriva kompleksnost in živost tematike transplantacij, sveta darovalcev in prejemnikov, etičnih postulatov zgodb, ki jih piše življenje. Struktura drame tako bralca in gledalca vpelje v vlogo nekoga, ki, ne da bi se tega zavedal, drugega za drugim lušči sloje čebule, ki jo ima v rokah, ter postaja vedno bolj angažiran.

## 5 Postmetafikijska dramska pokrajina: *Pavla nad prepadom*

Podobno zanimiv način tesnega sodelovanja med odrom in literarno pisavo za gledališče je dramsko besedilo za predstavo *Pavla nad prepadom* (SMG, 2013), v kateri sta kot dvojica sodelovala Andrej E. Skubic in režiser Matjaž Pograjc. Besedilo je nastalo po naročilu režiserja, ki je z avtorjem v času pisanja sodeloval tako, da mu je predstavil režijski koncept, predvidene režijske, koreografske, vizualne in druge pristope. Še vedno nekoliko po tabujih dišeče teme Pavle Jesih in povojnih obračunavanj z liberalci in lastniki kapitala sta se lotila s posebno tenkočutnostjo do dokumentarnega gradiva, hkrati pa si je Skubic v smislu postmetafikijskega dramskega pisanja privoščil avtorski pristop k fabulam, ki jih je obdelal.

To, kar beremo kot dramsko predlogo za krstno postavitvev, je nenavadna igra. Po eni strani je brez dvoma zapisana za uprizoritev Matjaža Pograjca in že predvideva določene gledališke postopke oziroma specifičen proces uprizarjanja. Po drugi strani pa tako kot vsaka dosledna dramska pisava, ki je razmislila svoje lege v gledališču in literaturi, ustvarja izjemno močne ter sugestivne dramske prostore in čase: nekakšno iz Gertrude Stein ter njenih postulatov *landscape play*<sup>33</sup> izhajajočo metafikijsko dramsko pokrajino. Ti prostori in časi so za samo uprizarjanje skorajda zavezujoči, hkrati pa ta skubičevski kronotopos bralcu sugerira posebno resnico o svetu in gledališču.

Poglejmo si značilen prizor iz igre:

ČOP skoči prek prepada na nasprotno steno, PAVLA mu sledi. Strmita v višavo na drugi strani. [...]

ČOP: To se vi ljubljanske srajce premigavate. [...]

PAVLA: Fajn te je spet tukaj videt, a veš? Tukaj, doma.

ČOP odloži nahrbtnik, PAVLA prime vrv. ČOP se, zavarovan z vrvjo, začne spuščati po steni navzdol. Mukoma se prebija čez previs. To plezanje se nadaljuje tudi med naslednjim prizorom.

### 3. PRIZOR

33 Steinova ni neposredno uporabljala izraza *landscape play*, ta se je uveljavil šele post festum kot opis njene teorije igre kot pokrajine. Več o tem v članku Une Chaudhari, »Land/Scape/Theory.« *Land/Scape/Theater*, ur. Una Chaudhari in Elinor Fuchs, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

Medtem ko se ČOP spušča po steni na eni strani, na drugi nastopijo KHAM, TOŽILEC in BRENK.

BRENK: Usedite se. [...]

TOŽILEC: Posneli ste *Protikomunistično zborovanje na Kongresnem trgu, Domobransko prisego in Jelendolske žrtve*. Te zadnje ste še v vašem kinu predvajali, da bi sramotili narodnoosvobodilni boj.

(Skubic, tipkopis)

Skubic gradi prizore na način sopostavljanja vzporednih resničnosti tako, da simultano spremljamo časovno in prostorsko izjemno različne dogodke. Te združuje sintetično zastavljen siže fabule o zgodovinskem vzponu Pavle Jesih in Jože Čopa po Skalaškem stebru leta 1945. V to dramatično utiranje nove smeri v Severni triglavski steni so vpeti vsi drugi prizori in prizorišča, ki se vpenjajo in odpenjajo kot simultani prostori-časi: od prostora spominjanja in srečanja stare Pavle in starega Čopa pri Pavli Jesih doma na Gornjem trgu, do že prej omenjenega vzpona in sodnih procesov in tako naprej. Dokumentaristični prizori so tako vpeti v že skorajda simbolistično sanjsko igro, v kateri kot da bi vse zgodovinske dogodke in pripetljaje videli skozi nekakšen tok zavesti protagonistke igre.

Rezultat je dramska struktura, v kateri se govorne ploskve gibljejo na način, ki je nepredvidljiv. Včasih se prekrivajo, včasih zrcalijo druga drugo. Drama kot natančen, že skoraj filmičen scenarij za uprizoritev; dramski prostor, ki ga dramatik gradi do zadnje podrobnosti, tako da se zdi, kot da je način uprizoritve samoumeven.

Lahko bi rekli, da se Skubic še enkrat badioujevsko ozira na XX. stoletje nasilja in vojn, da bi na novo našel samega sebe oziroma se redefiniral kot subjekt. Ta njegov način je nenavaden, razplaten, dinamičen. Podobno kot je dinamična Lotmanova semiosfera, definirana kot nenehno prestopanje meja, tukaj razumljeno kot osebna in družbena dinamika prelomnih dejanj in prelomnih časov, podana skozi osebno optiko, ki je nekakšna semiosfera različnih tokov zavesti, ki pa jih vse vodi tisti glavne junakinje drame: Pavle Jesih, za katero se nam za hip zazdi, da o njej vemo vse, toda že naslednji trenutek prestopi meje našega koščka semiosfere nekam čez, na drugo stran.

## 6 Ne več dramske govorne ploskve raznolikih diskurzov: primer tisočdevetstoenainosemdeset

začne se z lužo krvi

tako se začne

luka

tata, tata

tole je luka

luka je naš glavni lik

stoji v gruči ljudi, ki opazujejo človeško telo na asfaltu

okrog glave luža krvi.

[...]

no, čisto mogoče pa tudi, da ne

mogoče luka sploh ne ponovi tata, tata

mogoče luka sploh ne reče tata, tata

mogoče luka v rokah sploh ne drži bele plastične vrečke

[...]

in mogoče zdaj vstopi erik, ki ima štirinajst let

in mogoče je on naš glavni lik

(Semenič, tisočdevetstoenainosemdeset)

Simona Semenič v svojih ne več dramskih govornih ploskvah absorbira iz medijev izpeljano epistemologijo tako v igri *5fantkov.si*, podnaslovljeni *igra za pet igralk s prologom in epilogom*, kot tudi v svojih naslednjih, še očitneje ne več dramskih igrah *Zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima* in *tisočdevetstoenainosemdeset*.

Tudi pri njej gre (tako kot pri Jovanoviću in seriji sodobnih evropskih dramatikov-režiserjev) za dramsko pisavo, ki se od samih začetkov razvija vzporedno z avtoričnim praktičnim gledališkim delom. A njene igre so daleč od tega, kar Patrice Pavis imenuje fragmenti in materiali, nabrani tu in tam. So delo avtorja, ki se je že rehabilitiral.

Če nam v prvih dveh omenjenih igrah ponuja tekst kot tkanje citatov – nekakšen medmedijski labirint, za katerega je značilno, da izhaja iz časa digitalne besedilnosti, hkrati pa tudi iz časa spremenjene senzibilnosti, za katero je značilna logika digitalnih medijev, ki tekst ločijo od fizičnega predmeta –, potem se v *tisočdevetstoennainosemdeset* usmerja v osvobajanje forme, ko dramsko odpira v romaneskno, hkrati pa tudi dokumentarno. In pa v metagledališko, v dramo kot metagledališki esej. Vse zato, da bi v živo zadela sodobnega gledalca v času, ko gre praviloma vse hudo tako zlahka mimo njega.

Blaž Lukan v razpravi »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja«, ko govori o *Zgodbi o nekem slastnem truplu* izpostavi naslednje značilnosti besedila:

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. Bralca oz. uprizorjevalca v to silo tudi poglavitna črta besedila, to je njegova organizacija v/kot pripoved (Lukan 170).

V dramatiki Simone Semenič, podobno kot pri njeni nemški sodobnici Anji Hilling, ne več dramskega teksta ne moremo več razdeliti s pomočjo triade dialog, monolog, didaskalije, saj so govorne ploskve (tako kot pri Elfriede Jelinek) lahko vse troje. Dramska forma se je dekonstruirala, hkrati pa se besedilo za gledališče gradi tudi s pomočjo elementov dramske forme.

Simona Semenič (v Sloveniji brez dvoma najbolj radikalno, tako kot Anja Hilling) ukinja razlikovanje med didaskalijami, v katerih govori avtor, in dialogom, v katerem govorijo osebe. Če parafraziramo in citiramo slovito misel Anne Ubersfeld,<sup>34</sup> lahko ugotovimo, da pri Semeničevi avtor v gledališču ne govori, temveč piše, zato da nekdo drug govori namesto njega – in ne samo nekdo drug, temveč množica drugih v celi vrsti govornih izmenjav. Toda te govorne izmenjave pri Semeničevi nimajo več oblike dialoga ali monologa, ampak poliloške strukture, ki sicer razlikuje med dialogom, didaskalijami, pripovedjo, esejem, a se odloča, da to razlikovanje uporabi tako, da hitro preskakuje, preklaplja iz enega načina v drugega, pušča bralca negotovega, da se sprašuje, kdo je ta, ki govori. Ali govori komu drugemu, govori samemu sebi, govori meni?

34 Aludiramo na knjigo *Brati gledališče* Anne Ubersfeld.

Gledališka besedila pri Semeničevi lahko razumemo tudi kot izpoved avtorja ali izraz njegove »osebnosti«, »čustev«, »problemov«, kajti vsi subjektivni vidiki niso več preusmerjeni na druge govorce. Tako besedilo postane v nasprotju z absolutno dramo tudi subjektivno, ker se avtor ne odreče temu, da bi govoril v lastnem imenu; avtor je subjekt besedila ne le pri didaskalijah, ampak v celotnem besedilu (Ubersfeld, *Brati* 26–27).

Dialoška forma v njeni dramatiki znotraj slovenskega prostora doživi najvišjo stopnjo tega, kar Florence Baillet poimenuje s pojmom »heterogenost«, prepletanje »tragičnih barv in komičnih tonov, ki povzročajo, da se začnejo mešati diskurzi vseh velikosti in števil, lakoničnosti in logoreje, samogovora in koralnega govora; pri tem pa ne umanjka niti zmešnjava mešanja žanrov: pripovedi ali verzi vzniknejo sredi dramskega dialoga, epsko in lirsko razbijata lepo urejenost replik. Gledališki avtor torej izvaja posebno montažo, da bi pripeljal do rojstva dialogov, ki slonijo na učinkih šoka in kontrasta, nastajajočega med heterogenimi elementi« (Baillet, »L'hétérogénéité« 26–27).

Taktike, ki jih pri tem izbira Simona Semenič, se razlikujejo od igre do igre. Včasih gre za poudarek na epizaciji (*tisočdevetstoenaïnosemdeset*), drugič na metagledališkosti in metafikcijskosti, včasih na mediatizaciji (*5fantkov.si*), včasih dokumentarističnosti in performerstvu (*Jaz žrtev*). Vse pa družijo vztrajna prisotnost avtorice, bodisi kot glas rapsoda (Sarrazac) bodisi kot nevidne usmerjevalke in nekakšne DJ-ke diskurzov in zgodb. Očitno gre za v slovenskem prostoru najbolj radikalno krizo fabule, ki »omogoča razcvet sodobnih dramatik 'fragmenta', 'materiala', 'diskurza'«, hkrati pa vpeljuje v pisavo za gledališče novo figuro, ki ni več klasična dramska oseba, ampak »figura, recitirajoči, glas« (Sarrazac, »Kriza drame« 24).



## 7 Dokumentarno ne več dramsko angažirano gledališče: primer Žiga Divjak in Katarina Morano

Če smo za Simono Semenič ugotovili, da v različnih besedilih in preformansih, uporabljaja različne oblike gledaliških taktik, da bi dosegla zaželjene učinke na gledalca, bralca, to velja tudi za serijo sodobnih gledališčnikov, praviloma režiserjev, npr. Oliverja Frljića, Nino Rajić Kranjac, Boruta Šeparovića, Janeza Janšo in avtorski duet Žiga Divjak ter Katarina Morano, ali igralsko performerskih kolektivov, kot je Betontanc Ltd.

Vzemimo kot zadnji primer avtorski duet Žiga Divjaka ter Katarine Morano, ki je v zadnjem desetletju izpeljal serijo odmevnih angažiranih projektov znotraj ne več dramskega, sodelovalnega, brechtovski etični zavezi predanega epskega gledališča. V svojih uprizoritvah in avtorskih projektih preizprašujeta stroj današnje družbe in vlogo posameznika v njej v dialogu z različnimi besedilnimi korpusi. Nase sta opozorila že z diplomsko predstavo *Tik pred revolucijo* na AGRFT (2015), potem s prvo predstavo za Slovensko mladinsko gledališče *Človek, ki je gledal svet* (2017), projektom 6 (2018), uprizoritvijo *Hlapec Jernej in njegova pravica* v produkciji Cankarjevega doma Ljubljana, *Pljuča* Duncana Macmillana v SNG Drama, priredbo besedil Ivana Cankarja *Ob zori* (PG Kranj), *Gejm* (SMG in Maska) *Sedem dni* (MGL), *Vročina* (SMG In Štajerska jesen).

V projektih izgradita svojo varianto verbatim ali dobeseidnega gledališča, izhajajoč tudi iz tradicije Betontanca in Junghollandije *Everybody for Berlusconi* (2004), Janeza Janše (predvsem predstave *Slovensko narodno gledališče*) in Oliverja Frljića (predvsem predstave *25.671* o izbrisanih). Pri tem Janša s projektom *Slovensko narodno gledališče* na izjemno učinkovit način vpeljuje v slovenski prostor zvrst (akustične) dobeseidne uprizoritve, ki tematizira odnos med kulturo v živo in mediatizirano kulturo v času družbe spektakla, kar je izvrstno ugotovila Melita Forstnerič Hajnšek v kritiki predstave: prepričana je namreč, da je Janša »prvi uprizoril magnetogram in slovensko družbenopolitično realnost na povsem ekspliciten način« (Forstnerič Hajnšek, »Skrivnost« 8). Posebno zvrst dokumentarnega gledališča, ki hkrati uporablja tudi postopke verbatim oziroma dobeseidnega gledališča, hkrati pa izhaja tudi iz Brechtovih učnih komadov in Boalovega principa gledališča zatiranih Janez Janša razvije v predstavi *Republika Slovenija*, ki je nastala v koprodukciji Slovenskega mladinskega gledališča in Zavoda Maska (2016). Dokumentarno gradivo je potisnjeno v samo ospredje, prikazano pa je z raznolikimi uprizoritvenimi taktikami kot triptih. Prvi

del kot pričevanje nekdanjega vojaškega obveščevalca, ki preštevava in zlaga bankovce raznih valut, ki izginajo neznano kam; drugi del v obliki bralne uprizoritve predstavlja magnetogram s sestanka takratnega državnega vrha o ilegalni trgovini z orožjem; tretji del predstavlja rekonstrukcija oziroma ponovna uprizoritev »afere Smolnikar« iz treh perspektiv akterjev dogodka.

Zvrst dokumentarnih uprizoritev in dobesednega gledališča je raziskoval tudi projekt avtorskega kolektiva Andreja Kopač, Sebastijan Horvat, Aljoša Ternovšek in Matjaž Latin *Was ist Maribor* (2012), dokumentarna proslava o propadu Tama, pa *Igra o antikristu* (2014), oratorij po mariborski nadškofiji istega umetniškega kolektiva. In pa Frlijeva predstava o izbrisanih – 25.671 (PG Kranj 2013), ki je prav tako temeljila na resničnih dogodkih in dokumentih, čeprav jih je prepletla s fikcijo in na neki način celo s kvazidokumentarnostjo in dobršno dozo metagledališkega eseja ter je tako hkrati radikalno perizprašala status privilegirane pričevalca, ki si ga včasih prerado podeli dokumentaristično in verbatim gledališče. Prav Frliji je v slovenskem prostoru gotovo režiser, ki se nikakor ni zadovoljil z osnovno obliko dobesednega gledališča, ampak ga je ves čas povezoval z drugimi žanri, predvsem gledališkega eseja.

Temu sledi Divjak, ko v predstavi *Šest* uporabi klasičen postopek tovrstnega gledališča, prepis intervjujev, njihovo urejanje, kolažiranje in sestavljanje besedila predstave, značilno tudi za druge oblike dokumentarnega gledališča. Montaža predstave, prizorov, sestavnih delov poteka s pomočjo redukcije večjih količin zbranega materiala ter preoblikovanja v nujno estetiziran in avtorski obris gledališkega besedila. Delovna predloga teksta tako nastaja sproti in se vztrajno spreminja. Divjak in Morano ohranjata vloge igralca, režiserja, pisca in drugih ustvarjalcev v procesu, a hkrati so te nefiksirane, izmenljive in spremenljive. Ustvarjanje je hkrati individualno in kolektivno, pisec ali barthesovski pisar ni ločen od drugih ustvarjalcev, ni edninski, je del procesa, a v njem sodeluje ali sodelujejo predvsem kot urejevalec besedila, ne kot dramatik.

V tovrstnem gledališču ne gre za klasičnega pisca, ampak za to, kar Janelle Reinelt označi s pojmom »sestavljalec igre« (Reinelt, »K poetiki« 288). Besedilo je tako še najbolj podobno sproti nastajajočemu scenariju. Dokumentarno gledališče pa se vztrajno izmenjuje s fikcijskimi liki, prepisi hkrati dopuščajo tudi tehnike kolaža: rezanje, oblikovanje in urejanje. Tudi za tandem Divjak Morano gotovo velja ugotovitev Reineltove, da dokumentarno »umetniško delo prispeva k iskanju znanja in razumevanja, medtem ko iz svojega gradiva oblikuje estetsko formo in izkušnjo« (prav tam 291).

Besedilni korpusi pri Divjaku in Morano nastajajo na različne načine. Sama to komentirata takole: »Vsak projekt je drugačen in vsakič na novo definirava sodelovanje, vse pa je plod sodelovanja in dopolnjevanja. Eden drugega podpirava in hkrati tudi spodbujava, siliva, da greva dlje« (Divjak in Morano, »Med obupom« 15). V predstavi *Ob zori* ne več dramsko besedilo nastaja kot avtorska priredba Cankarjevih besedil, v predstavi *Srečko Kosovel Kons:Novi dobi* kot intenzivni avtorski dialog s Kosovelom,

ki je (po besedah avtorjev) »zasnovan kot neka nova 'pesnitev', sestavljena iz drobcev različnih Kosovelovih del, ki tvori neko novo celoto. Po obliki spominja na nekakšno mašo, ritual, ki pa je napolnjen s Kosovelovimi besedami in je hkrati namenjen tako gledalcem kot igralcem. Gre za hvalnico človeka in hkrati tudi za zadnji opomin pred izginotjem človeštva kot celote« (prav tam 14).<sup>35</sup>

Postdramska ali ne več dramska dokumentarna obdelava Cankarjevega *Hlapca Jerneja in njegove pravice* je plod dokumentarnega raziskovanja resničnih zgodb brezpravnih delavcev. Pri tem Divjaka bolj kot uprizorjanje že preverjenih dramskih in nedramskih besedil zanima »novinarsko« raziskovanje problema. Prav gledališče se mu zdi, da je tisto, ki lahko obdela veliko bolj večplastno, svobodno, čutno in pristno, kot to storijo mediji. Zato je prepričan, da je »moč gledališča včasih že v tem, da te prisili, da ne moreš pogledati stran, drugače kot ob novicah v medijih, ki jih lahko preslišiš ali spregledaš. Eno je, če se zavedaš, da obstaja izkoriščanje delavcev, nekaj drugega pa je skozi predstavo izkusiti, kaj to v resnici pomeni za življenje nekega konkretnega človeka – in se pri tem tudi prepoznati v drugem. Morda je to res naivno, toda vztrajam na stališču, da se lahko v skupnost povežemo le tako, da probleme drugih prepoznavamo kot svoje lastne« (Butala).

Na sledi je sodobnim hlapcem Jernejem, ki jih najde na terenu, z obiski podjetij, delavskih domov, združenj, obalne sindikalne konfederacije KS 90 in Delavske svetovalnice. V predstavi skozi dokumentarno gradivo, ki je minimalno obdelano, a montirano kot serija ponavljanj in razlike, spoznamo pričevanja delavcev v Luki Koper, čistilk iz čistilnih servisov, gradbenih delavcev, voznikov tovornjakov in kombijev, medicinskih sester, prekernih študentov arhitekture v arhitekturnih birojih. Nastane namerno precej grob material, ki ga v ritmu dela za tekočim trakom interpretirajo, pripovedujejo igralci. Prim. pričevanje čistilke:

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 ... Takrat se mi je nekak zdel pomembno to, kar sem počela. Je mel nek smisel. Zdej v tem čistilnem servisu, to pa sam kako čim hitrej in čim več čez pa, da bo nekak sprejemljivo (Divjak, *Hlapec Jernej* 15).

Nič spektakularnega ni v montaži in uprizoritveni taktiki, a po principu manj je več gledalca predstava potegne vase. Ne da bi opazil, postane priča in hkrati že tudi pričevalec prekernosti.

Poglejmo si podrobneje projekt 6, v katerem je režiserski team skupaj z delom igralcev (Iztok Drabik Jug, Alja Kapun, Katarina Stegnar, Vito Weis in Gregor Zorc) sodelovalno raziskoval nestrpnosti ter se iz samoanalize kmalu usmeril v dokumentiranje

35 Sklicevanje na formo maše, rituala, nas pripelje k legendarni predstavi, izhajajoči iz Kiševe novele *Grobica za Borisa Davidoviča* in obilici drugega, tudi dokumentarnega gradiva, *Missa v A-molu* Ljubiše Ristića.

resničnih dogodkov v Dijaškem in študentskem domu Kranj februarja 2016. Zgodba je deloma še sveža, zato jo samo delno obnovimo: ravnateljica doma se je odločila, da bo v praznem in neizkoriščenem nadstropju študentskega dela dijaškega doma sprejela šest mladoletnih prosilcev za azil brez spremstva. To je sprožilo verigo dogodkov, ogorčenje in nasprotovanje dela staršev, krajevne skupnosti ...

Ustvarjalno ekipo je pri zgodbi zanimal konflikt med delom kolektiva, dijaškega doma, »ki v osnovi podpira idejo, da je treba sočloveku pomagati, da je treba otroke nastaniti v tem domu, ker pač v končni fazi je bil ta dom zgrajen zato, da gosti mladoletnike, ki se šolajo izven kraja [...] svojega rojstva. In potem zaradi pritiskov okolice na nek način podvomi v [...] to svoje osnovno prepričanje, da je treba pomagat« (Pograjc). Ekipa se je povezala z raziskovalno novinarko Majo Ava Žiberna in ravnateljico doma Judito Nahtigal ter na podlagi raziskave pripravila dokumentarni material. Približno štiri mesece trajajoča raziskava je bila del kreativnega procesa, v katerem so na terenu skušali priti v stik s temi mladoletniki, jo razširili na domove v Novi Gorici in Postojni. Dokumentarne materiale so v teku procesa začeli povezovati s fiktivnimi, temelječimi na verodostojnih dokumentih, a izhajajočih iz igralske imaginacije in improvizacij. Tako sta nastala scenarij in predstava, v kateri se ves čas izmenjujeta igra in neigra.

Pri tem pa se Divjak brechtovsko odloča za jasno ločevanje med protagonisti in vlogami: »Kontrast in prehodi med vlogami so jasno začrtani; liki, ki so beguncem naklonjeni, so osvetljeni s toplo lučjo in sedijo na sprednjem delu odra, tisti, ki so do prišlekov sovražno nastrojeni, so osvetljeni s hladnimi, modrikastimi lučmi in svoja prepričanja glasno oznanjajo preko mikrofonov, postavljenih v notranjost odra« (Norčič).

Ta heterogeni dokumentarni in fikcijski material ustvarjalci povežejo še z branjem odlomkov odločb in drugih pravnih aktov občin, ki ga na posnetkih izvedejo mladoletni prosilci za azil.

Prav dokumentarni del se v predstavi ustvarjalcem zdi bistven, saj so prepričani, da na publiko deluje neposredneje in močnejše od fikcijske oziroma dramske obdelave. Kritičarka Anja Radaljac je v *Delu* izpostavila, kako se struktura predstave gradi s pomočjo »sopostavljanja različnih diskurzivnih praks – umirjene intimne izpovedi, uradniškega naslavljanja izza mikrofona ter zlorabe privilegirane pozicije izrekanja: kdor ima v rokah mikrofona, bo bolj slišan in ima družbeno moč – ne zato, ker bi bil utemeljen ali pravičen, temveč ker je najglasnejši« (Radaljac 8).

Iz povedanega je razvidno, da Divjak v predstavi 6 (podobno kot Oliver Frlijič v predstavi o izbrisanih 25.671 ali *Naše nasilje in vaše nasilje*) ne vzpostavlja čiste oblike dobesednega ali verbatim gledališča. Gre za tipično sodelovalno gledališče z elementi in nekaterimi postopki ali deli postopkov gledališča zatiranih: besedilno in druga gradiva oziroma materiali za predstavo nastajajo pred, predvsem pa med študijem

predstave, s pomočjo različnih oblik terenskih raziskav. Na osnovi tega raznolikega gradiva se je ekipa odločila, »da bodo naši liki zaposleni v domu. Takrat smo začeli tudi improvizirati, jaz pa sem urejal, kar smo osmislili, postavljal osebe v določene okvirje in določil cilje, ki bi jih radi dosegli z monologi in dialogi med njimi« (Uher).

Partitura ali ne več dramski tekst, ki je nastal za in znotraj uprizoritve 6, je bila prepoznana kot literarno ali besedilno kvalitetna, o čemer priča nominacija za Grumovo nagrado.<sup>36</sup> O tem, da je kritiška javnost v sami strukturi predstave in besedila prepoznala pomembne kvalitete, priča tudi odlomek iz utemeljitve velike nagrade Borštnikovega srečanja za najboljšo uprizoritev:

Uprizoritev brezšivno združuje dokumentarno in fiktivno gradivo, ki ga avtorska ekipa vzpostavlja v dialogu kontrastov o strahu pred 'drugim', ob čemer dobi občinstvo srhljiv vpogled v tiho družbeno vojno, ki se odvija v srcu Evrope. [...] Z na videz enostavnim odrskim mehanizmom, izmikajoč plakatnosti in površnosti, uprizoritev angažirano prevprašuje postopek objektivizacije migrantov in beguncev ter osvetli tragično stanje družbe, v kateri strah, rasizem in ksenofobija skupnosti aktivirajo demone, katerih posledice bomo šele videli. (Borštnikovo srečanje, spletna stran)

Na specifično kvaliteto prepleta dokumentarnosti in fiktivnosti je opozorila tudi Melita Forstnerič Hajnšek: »Dokumentarno gradivo so odlično inkorporirali v zasebnost, v refleksije o tem, kaj je etično in prav in kaj zgolj samoohranitveni manever posameznikov pred podivjano, vse nevarnejšo množico« (Forstnerič Hajnšek, »Vse« 10). Na specifičen miks dokumentarnega in verbatim gledališča z močnimi učinki pa natančno opozori tudi Rok Bozovičar:

Režiser Žiga Divjak je 6 zasnoval v formatu dokumentarnega teatra, ki poudarja verbatim vsebino, brez izstopajočih odrskih učinkov. Nastopajoči [...] v prvem planu, nameščeni frontalno na stolah, posojajo glas zaposlenim, ki 'absolutno, ja, brez vprašanja' podpirajo idejo o namestitvi otrok v njihovem domu. Ko se prestavijo za mikrofone, naselijo nasprotujočo jim skrajno nezadovoljstvo, razburjenost in jezo, pomešane s strahom in negotovostjo (podprto z grozečo zvočno krajino), ki vejejo iz pisem staršev (Bozovičar 28).

Gledališče Žige Divjaka in Katarine Morano tako (podobno kot tisto Oliverja Frlića in Janeza Janše, iz katerih nedvomno izhaja) strukturira posebno ne več dramsko matrico, pri kateri prihaja do drznih prepletov dokumentarnega in fikcije, zaradi katerih slednja mestoma postane bolj prepričljiva kot resničnost in druga bolj nadrealistična od fikcije. Pri tem Divjak, spet podobno kot Frlić, o katerem razmišlja Marko Juvan, z metagledališkim diskurzom, ki ga vplete v svoje predstave-eseje, »proti komentira družbeno umeščenost predstave, pogoje njene produkcije in možne

36 Na podoben način je bila nominirana tudi predstava *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše.

politične učinke« (Juvan, »Od političnega gledališča« 556). Hkrati pa Frljić, Janša in Divjak dokazujejo, kako »dokumentarna drama, vezana na neposredna in življenjsko pomembna nacionalna, globalna ali celo osebna (če so nam skupna) vprašanja, lahko obenem ponudi uporabne in estetske vrednote« (Reinelt, »K poetiki« 291). Hkrati pa prav Divjak mogoče najbolj dosledno utelesi osnovno definicijo dokumentarnega gledališča, kot jo je v razpravi »Notizen zum dokumentarischen Theater« podal Peter Weiss: »Dokumentarno gledališče se izogiba vsaki iznajdbi, uporablja pristna gradiva, ki jih potem – v nekoliko predelani obliki, toda vsebinsko nespremenjena – ponovno pokaže na odru« (Weiss 293–294).

## 8 Zaključek: dialoška oblika kot ena izmed raznolikih besedilnih taktik

Jovanović, Ravnjak, Potočnjakova, Skubic, Semeničeva, Janša, Frljič, Divjak in Morano so s svojimi igrami in ne več dramskimi besedili pokazali, da se je tudi slovenska pisava za gledališče usmerila v vode, ki jih je razburkalo postdramsko. Pričajo o dejstvu, da so besedila v gledališču po postdramskem obratu nenehno v gibanju, procesu semioze, znotraj katerega katero koli točko nekega rizoma lahko spojimo in jo moramo spojiti s katerim koli drugim rizomom. Besedilo v gledališču tako danes predstavlja enega izmed elementov tkanja različnih medbesedil v rizomski strukturi znotraj semiosfere literature, gledališča in kulture. Vezi med dramskimi in drugimi teksti ter mediji so – podobno kot tiste v rizomu – heterogene. Tako kot so heterogene taktike (ne več) dramskega pisanja.

(Dramski) tekst in gledališče sta v novem tisočletju torej udomačena v postdramski situaciji. Da bi se soočila z novo (medijsko) realnostjo, vedno bolj in zavestno postajata hipertekst, za katerega so značilne povezave. Naše dojemanje oziroma performativno branje gledališkega je zato primerljivo Deleuzovi in Guattarijevi konceptiji nomadstva: je nelinearno, večsmerno, nehierarhično. Tako kot digitalna besedilnost je tudi besedilnost, namenjena uprizarjanju, podobna njunemu »rizomu«. Zato utelešata Bahtinovo dialoškost in polifonijo ter intertekstualnost Julie Kristeve.

Dramatika in gledališče sta se tako znašla v novi mejni situaciji, ki ju hkrati ogroža in osvobaja. O tem priča tudi nekaj primerov slovenskih postdramskih medmedijskih tkanj, ki smo jih izbrali kot premete naše raziskave. Hkrati pa ti primeri pričajo tudi o tem, kako se je dialoška oblika znašla v družbi heterogenih besedilnih taktik, od proznih do esejističnih, teoretičnih in hibridnih, ki jim je vsem skupen poskus ustvarjanja oblik onstran drame. Tekst pri sodobnih dramatičarkah in dramatikih velikokrat postane matrica teatralnosti, ki ji sami načrtujejo diskurz in pot. Ta teatralnost vsakič znova razvija specifičen model za možne gledališke uprizoritve. Vsem tem različnim avtorskim taktikam pa je v obravnavanih dramskih pisavah skupno to, da jih vsej igriivosti in paraktičnosti ter navidezni politični indiferentnosti navkljub paradoksalno zanima prav etična pozicija, akutna kriza etike.

Za samo strukturo obravnavanih dramskih besedil, ki so ecovsko odprta oziroma barthesovsko pisljiva, je značilno, da je pisava hkrati matrica za gledališče. Z njim je, enako kot pisava Ionesca in drugih »scenskih avtorjev« (Sermon in Ryngaert 71), pogojena z odrom, hkrati pa mu skuša vsiliti posebne uprizoritvene taktike. Zaveda se svoje literarnosti, hkrati pa tudi tega, da je dramatika skorajda brez izjem pisava za



oder. Svojo literarnost ali estetske kvalitete lahko do popolnosti uveljavi šele v stiku z odrom. (Ne več) dramska pisava je torej poseben odnos med besedilnostjo in teatralnostjo, ki pa ga je hkrati (v skladu s hotenjem avtoric in avtorjev) vedno treba prebirati tudi politično.

Sodobna (ne več) dramska besedila za gledališče so daleč od tega, kar Patrice Pavis imenuje fragmenti in materiali, nabrani tu in tam. Nastala so v obnebjui posledic in odzvanjanj performativnega obrata in po prevladi postdramskega ter gledališča podob. Dramska forma se je dekonstruirala, hkrati pa se besedilo za gledališče gradi tudi s pomočjo elementov dramske forme. Gledališko besedilo pa je hkrati, v nasprotju z absolutno dramo kot objektivizacijo, postalo tudi subjektivno; avtor se zavestno ne odreče temu, da bi govoril v lastnem imenu, ampak postane subjekt besedila ne le pri didaskalijah, ampak v celotnem besedilu. To pa je položaj, ki je avtonomen in samozavesten, vsekakor daleč od krize dramskega avtorja, hkrati pa (zgodovinsko gledano) njena posledica.



VI

**Dramska pisava po postdramskem:  
Anja Hilling, Simona Semenič,  
Milena Marković in Dino Pešut**





# 1 Status sodobne dramske pisave

V razmišljanju, posvečenem štirim vodilnim glasovom nove dramatike XXI. stoletja iz Slovenije, Nemčije, Srbije in Hrvaške, nas bo zanimal status dramske pisave po postdramskem obratu, ki ga je v odmevni knjigi *Postdramsko gledališče* definiral nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann. Zanimalo nas bo, kakšne mutacije dramske pisave, gledališča in uprizoritvenih umetnosti lahko razbiramo v opusih teh dramatičark, ki jih v nacionalnih kontekstih praviloma povezujejo s transformacijami sodobne evropske drame v zadnjih dveh desetletjih. Osredotočili se bomo na stanje po letu 2000. Na kakšen način je dramatika v tem času ponovno pridobila na svoji moči. Na kakšen način so se tri avtorice in en avtor ob svojih evropskih kolegih in kolegicah vključili v t. i. renesanso pisanja za gledališče, ki je včasih individualno, včasih sodelovalno, namenjeno specifičnemu ustvarjalnemu procesu predstave ali performansa, drugič klasično avtorsko, povratek k realizmu ali postpostdramatičnosti. Poglavje bo poskušalo odgovoriti na vprašanje, kako lahko razbiramo in opišemo premene drame in teksta; na kakšen način lahko ob njih uporabimo nove definicije besedilnega, dramskega oziroma ne več dramskega, medmedijskega, medkulturnega in medbesedilnega ter rapsodičnega v sodobnem gledališču.

Danes, ko je že povsem očitno dejstvo, da so prav nove besedilne prakse na novo definirale sodobno gledališče, performans in uprizarjanje nasploh, bomo skozi dialog s sodobno (ne več) ali (spet) dramsko pisavo avtoric poskušali pregledati nove, emancipirane pristope k branju in uprizarjanju pisav za gledališče. Zanimalo nas bo, kako se je v primeru treh dramatičark, enega dramatika in nekaterih izbranih sodobnikov, npr. britanskega dramatika Tima Croucha in nemške dramatičarke Ulrike Syha, zgodil fenomen, ki ga francoska teoretičarka sodobne dramatike Élisabeth Angel-Perez ob britanski sodobni dramski praksi po gledališču v fris, poimenuje s pojmom povratek h gledališču besed. To gledališče je še vedno postdramsko, a kljub temu vzpostavlja nov povratek k dramskemu in dramatižiranemu: k temu, kar lahko opišemo kot »eksperimente, ki pripadajo tako imenovanemu 'postdramskemu gledališču', a so kot (post)dekonstrukcijsko gledališče na koncu na novo dramatižirali vse, za kar so si prizadevali, da bi dedramatižirali« (Angel-Perez). Lahko torej postdramsko gledališče razumemo tudi kot kontinuiteto in ne predvsem kot razpad?

Povedano nekoliko drugače, nas bo zanimalo, do kakšne mere se sodobna dramatika giblje onstran lehmannovsko razumljenega postdramskega. Na kakšen način nas izbrane avtorice popeljejo onkraj postdramskosti, k neodramskemu gledališču (Monfort), dramatično dramskemu ali dramsko dramskemu (Haas) ali postpostdramskemu gledališču (Angel-Perez), v katerem avtor ohranja svojo prisotnost skozi lirizacijo, epizacijo, esejizacijo in rapsodičnost. Kako ustvarja nove konfiguracije pisave in odra, ki nam omogočajo kreativno prehajanje meja med fikcijo, avtofikcijo in avtentičnostjo?

## 2 Nezmožnost komunikacije in razstavljanje telesa in glasu (Anja Hilling)

Začeli bomo z nemško dramatiko prvih dveh desetletij novega stoletja. Teoretičarka sodobne drame po postdramskem obratu Danijela Kapusta v knjigi *Transformacija oseb: o konstrukciji in dekonstrukciji osebe v nemškem gledališču na prelomu tisočletja*, posvečeni premikom v nemški dramatiki zadnjih desetletij, ugotavlja, da za Anjo Hilling in njene sodobnike besedilo ni fiksirano. Ni nekaj, za kar bi lahko trdili, da je *non plus ultra*, ampak je predvsem »material kot začetek nečesa, kar še ni nastalo« (Kapusta 64). Toda po njenem prepričanju (ki nas spominja na misli Patricea Pavis'a o francoski sodobni dramatiki v knjigi *Le théâtre contemporain*) gre za pisavo, ki je posledica postdramskih in ne več dramskih premikov v zadnjih desetletjih XX. stoletja: »Kljub temu je Anja Hilling odločno proti hladnemu in distanciranemu pristopu ter poskuša najti način, kako postdramatično igrivost igralcev spremeniti v nekaj, kar ima čustva in občutek« (Kapusta 64).

Kapusta pri Hillingovi izpostavi igro *Črna žival žalost* (2007)<sup>37</sup> kot avtoričin »najbolj bombastičen tekst«, v katerem je »poskušala preizkusiti katastrofo v zvezi z ničnostjo človeškega življenja« (prav tam). V nasprotju s to pa njeno besedilo *Monsun* (2005), ki pripoveduje o vplivu smrti otroka na dva para, »močno izpostavlja in poudarja nezmožnost komunikacije ter shizofreno razstavljanje telesa in glasu« (prav tam).

Hillingova je v svoji dramatiki (podobno kot njena britanska predhodnica Sarah Kane) pod vplivom dveh mojstrov drame absurda, Harolda Pinterja in Samuela Becketta. Hkrati pa uporablja tudi brechtovske tehnike, npr. potujitveni efekt, ali pa *ostranenie* oziroma potujevanje, kot ga je definiral ruski formalizem s Šklovskim. Navedimo primer:

Šest mesecev kasneje.

Razstava.

Veliko govora je o njej in tudi kontroverzna je.

Instalacija v neki hali daleč od vsega.

Od mesta in od gozda.

Ogenj. Umeten in lep. Spodaj moder zgoraj rumen na robu oranžen.

37 Leta 2007 je bila *Črna žival žalost* v prevodu Jaše Drnovška in v režiji Ivice Buljana uspešno uprizorjena tudi na velikem odru MGL.

Laserji kopije svetlobe.

Kajenje prepovedano.

[...]

Glasba. Elvis. Always on my mind.

Izvirnik.

[...]

Dih jemajoče.

Vsak delovnik med deveto in sedmo.

(Hilling, *Črna* 71–72)

Kot poudarja druga nemška teoretičarka sodobne »dramatične drame« Birgit Haas, je dejanje v igrach Hillingove »realistično, a hkrati skorajda preveč realistično« (Haas, *The Return* 98). Ta potujitveni realizem bi lahko razlagali kot prikrito kritiko klišejske estetike televizije. Anja Hilling ne uporablja dekonstrukcijskih postopkov (ki jih v slovenskem prostoru najdemo npr. pri Simoni Semenič ali tudi Simoni Hamer in pri Tiborju Hrsu Pandurju), da bi se osvobodila linearne in sintetične strukture pripovedi. Toda kljub temu uporablja kritiko tako dramatične kot tudi mediatizirane oblike žargona pravšnjosti, da bi razkrila banalna, a nevarna ponavljanja vsakdana družbe spektakla. Opozarja na nekaj, kar Haasova označi kot poseben »učinek prenoša«: »Medtem ko je Brecht poskušal doseči produktiven dialog med različnimi sloji zgodovine, tako da je med njimi izbiral, Hillingova doseže produktivno medsebojno preizpraševanje estetskega kraljestva televizije in gledališče« (Haas, *The Return* 98).

Pri Anji Hilling besedilo ni več dramsko, prehaja iz monološke v dialoško formo in formo stranskega teksta, celo eseja:

- Olajšanje.
- Čisto blizu skupaj.
- Paul.
- Ja.
- Sem ti zdaj spet všeč. Z novimi lasmi.
- Celu duhoviti so lahko spet.
- Četudi skoraj brez sline.
- Bolje je, da so tiho.

–

–

–

– Po petindvajsetih minutah jih najde zakonski par.

(Hilling, *Črna* 58)

Ločnice med glavnim in stranskim tekstom so (podobno kot bomo videli tudi pri Semeničevi) zabrisane, nejasne. Replike niso pripisane točno določenim osebam, didaskalije in glavni tekst niso zapisane niti pokončno niti v kurzivu. Didaskalije niso edini del dramskega besedila, v katerem se avtorica pojavlja kot subjekt. Avtorica ni odsotna, ampak je prisotna povsod, na različne načine. Hillingova različne forme namenoma preizkuša, in ko ji ne zadoščajo več, jih odvrže, zamenja z drugimi.

Rok Vevar označi njen slog za niz »transcendirajočih evokacij, kratkih replik, ki jih utegnejo dramske osebe preigravati kot nekakšne asociativne igre in ki govorijo več, kot bi si sami želeli povedati [in tako] napovedujejo dogodek, kakor da bi ga slutili ali potrebovali« (Vever 14). Avtorica strukturira v *Črni živali žalosti* tekst z redukcijo, ki postaja vedno bolj stroga in dosledna. Na koncu tako ostanejo samo še fragmenti dialoga, spomina, resnice, ljubezni, telefonskih sporočil, časopisnih novic, pogreba, koncerta, razstave, srečanja, telesa, smrti, kritike, oglasov:

OSKAR: Med nama cesta droben dež včasih avto. Semafor se zamenja. Dvakrat. Obleka se lepi na meso. Slovo kot v knjigah lepo se imej.

[...]

JENNIFER: Pod mano luža od obleke. Ko sem prišla domov. Sem imela občutek da to telo že celo življenje vlečem za sabo. Brez smisla. Ne da bi lahko kaj povedala o tem. Ko sem prišla domov je Paul sedel na okenski polici.

[...]

PAUL: Te je dobil dež.

JENNIFER: Spati hočem s tabo.

PAUL: Pa kaj še.

JENNIFER: Rada te imam.

PAUL: Pa saj to sva že predelala.

[...]

---

Živjo. Martin. Flynn tukaj.

Ful je slaba zveza.

Na poti v Arizono sem.

Arizona. Mater. Si predstavljaš.

[...]

MARTIN: Ne mi zdaj s tem.

O štorih pa o zažganih živalih.

Ne rabim jaz tega.

Za ta pofukan občutek ne rabim tebe.

Pojdi do psihiatra na policijo na tivi delaj kar hočeš.

(Hilling, Črna 69–71)

Hillingova drsečih označevalcev ne uporablja v njihovi neskončnosti, ampak jih v določenih trenutkih začne navezovati na konkretne označence avtorice-subjekta in družbe. Tematizira problematike posameznika in pa obrobnosti ter kritike sodobne poglobljene, mediatizirane družbe. Znotraj te kritike pa tematizira in problematizira tudi umetnost in kulturo samo, ne prizanaša pa niti dramskemu avtorju.

Družbeni komentar lahko pri Hillingovi poteka tudi z na videz bolj klasičnimi postopki. V tem ubira podobno taktiko kot njena nemška kolegica Ulrike Syha v igri *Vožnja z avtom po Nemčiji* (2003), ko si izposodi strukturo filmskega žanra *road movieja*. Da bi prikazala paranoidnost današnje Nemčije, Syha uporabi prikaz možganskih procesov dveh moških, računalničarja in finančnega svetovalca, ki izgubita občutek za objektivno percepcijo realnosti in iz občutka ogroženosti postajata vedno bolj paranoična. Tako gledalce na videz realistično dogajanje popolnoma potegne v njun svet, ki ga začnemo prebirati in razumeti kot pravo realnost, ne pa njune paranoidne blodnje. Toda na koncu avtorica bralcem vseeno omogoči, da uzrejo realnost junakov kot blodnje in nezmožnost soočenja z vsakdanjo resničnostjo. To ji omogoča prav kombinacija gledališkega realizma in uporabe t. i. *voiceoverja*, s pomočjo katerega sledimo mislim junakov.

Ta primer zgovorno priča o dejstvu, da sodobna dramska pisava zahteva poseben tip ugledališčenja, igralske tehnike in drugih segmentov gledališkega znakovnega sistema. Prav dramska pisava tako po postdramskem obratu (podobno kot npr. drama absurda pri Samuelu Beckettu, Eugènu Ionescu in Haroldu Pinterju) spet postane tista, ki generira gledališko pisavo.

### 3 Dekonstrukcija in rekonstrukcija reprezentacije realnosti (Simona Semenič)

V primerjavi s svojima nemškima kolegicama, Anjo Hilling in Ulrike Syha, je Simona Semenič v dramskih taktikah bolj radikalno uperjena proti reprezentaciji, saj ves čas prekinja dramsko dogajanje z avtorskimi intervencijami, hkrati pa izrablja deleuzovski postopke ponavljanja skozi drugačnost, ki destabilizira bralca, hkrati pa mu nudi estetski užitek in posebno zaveznitvo z avtorico. Semeničeva tako ustvari oblike ne več dramskega besedila, ki je nadomestilo tradicionalno razumljeno fizičnost knjige, *livre-racine* (Deleuze, Guattari).

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« (Haas, *Plädoyer* 45) in seveda tudi brechtovske.

Navedimo sam začetek igre Simone Semenič z zelo zelo dolgim naslovom: zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblačku tobačnega dima (2010):

ko smo se tako seznanili z dramskimi liki oz osebami

(meni osebno je sicer najbolj pri srcu izraz *dramatis personae*)

vam razložim, še kje se nahajamo

ja, seveda se nahajamo v gledališču, ampak v tem gledališču vam bomo zdaj priredili prav posebno

gostijo

na gostijo so povabljeni nekateri eminentni gostje, posedli jih bomo za mizo

(seveda to ne pomeni, da mora biti kaka prava miza na odru, lahko pa seveda tudi je, lahko je cela

vrsta miz ali pa cela skladovnica miz, lahko je cel oder miza, lahko mize narobe ali pa tudi prav



obrnjene visijo s stropa, lahko je tudi samo napis, na katerem piše miza, v enem, drugem ali tretjem

jeziku, lahko pa nikjer nič ne piše in tudi nikjer ničesar ni; ne mize ne stola in ne jušnika z opojno

dišečo obaro, hočem reči, da je pomembno predvsem to, da si ti, odlični gledalec, lahko predstavljaš,

da se naši eminentni gostje na odru pred tabo gostijo)

ta gostija je zelo posebne in tudi pomembne sorte

naši eminentni gostje se na odru pred tabo, spoštovani publikum, namreč gostijo s truplom

torej, ja, drago gledalstvo

vsaka žlica obare, ki jo eminentni gost da v usta, je žlica obare, skuhane iz trupla

tako da to truplo, ki ga gledaš na odru, to truplo ni živ lik

(dramatis persona, če bi bilo po moje)

to truplo je nekoč bilo živ lik, nekoč, preden je končalo v obari, ki jo bom postregel med nocojšnjo

gostijo

ta lik

ki je pred tabo in ki ga impersonira

(in to sapo jemajoče impersonira)

prava gledališka zvezda

je lik, ki je v resnici skuhan v obari, ki jo bodo pomlatili gostje, ki so prisotni na nocojšnji posebni in

pomembni gostiji, ki se bo vsak čas začela.

(Semenič, *gostija*)

Izrazita metadramskost seveda ni novost niti postdramske niti ne več dramske pisave, saj se vztrajno pojavlja v zgodovini dramatike vsaj od rimske komedije in Terencijevih uvodovtraktatov, najbolj radikalno pa jo je v modernistično dramo vpeljal Luigi Pirandello v igri *Šest oseb išče avtorja*, za katero je francoski teoretik Jean-Pierre Sarrazac zapisal, da je pravi izum posebne dramske forme: metadrame, drame o neki drugi

drami (Sarrazac, *Lexique* 113). Semeničeva podobno kot Pirandello namerno razkriva pred bralcem in gledalcem same mehanizme drame in gledališča. Pri tem pa ne preskaže zgolj od (realne) osebe do lika, ampak skupaj s spodkopavanjem statusa dramatika problematizira tudi status gledalca in gledališča kot spektakelske funkcije nasploh.

Katja Čičigoj posebnost metagledališkosti Semeničeve ob igri *Še me dej* (2009) poimenuje s pojmom »razpiranje protokolov gledališkega dispozitiva« (Čičigoj 65), kar je radikalna avtoričina gesta, s pomočjo katere poudari prisotnost dramske avtorice, ki naj bi bila v absolutni drami popolnoma odsotna, tukaj pa opozarja na svojo moč.

S tem dramatičarka ali dramatesa (če uporabim izraz, ki je ljub Semeničevi) problematizira lastni medij in status avtorja, dela in bralca oziroma gledalca. Ne hipertrofira rezultata, ampak proces same kreacije. Tematizacija in hkratna samorefleksija in samoironija statusa avtorja proizvede vzporedno problematizacijo ontološkega statusa umetnosti, hkrati pa tudi realnosti same. S tem pa avtorica opozarja bralca in potencialne gledalce na dejstvo, ki ga v *Estetiki performativnega* zelo lucidno postavlja Erika Fischer-Lichte: »V uprizoritvi se odigrava življenje vseh njenih udeležencev, in sicer ne le v metaforičnem smislu, temveč dobesedno« (Fischer-Lichte, *Ästhetik* 334).

Semeničeva tako opravi pravo postbrechtovsko transformacijo potujitvenega efekta v potujevanje, ki ima več namenov, vsekakor pa gre naprej od samonanašalnosti metagledališča. Zanima jo to, kar se skriva za videzi in videzi videzov, tj. realnost v vseh svojih protislovnostih. Zato njena dekonstrukcija dramskega in fikcijskega, ki je v mnogočem pirandellovska, proizvaja posebno postbrechtovsko kritiko realnega. V tem smislu pa jo zanima nekaj podobnega kot Anjo Hilling: spoznanje.

In tudi če je to spoznanje zvedeno zgolj na zavest o lastni ničnosti, je namenjeno tudi bralcem in gledalcem, ki jih sodobna drama Hillingove, Pešuta, Markovičeve in Semeničeve razume v smislu emancipiranosti po Jacquesu Rancièreju, ki združuje Antonina Artauda in Bertolta Brechta: gledalca je treba brechtovsko ali postbrechtovsko »iztrgati od omamljenosti zijala, očaranega od videza in polnega empatije, zaradi katere se identificira z odrskimi osebami. Postavljen bo torej pred čudno, neobičajno predstavo, uganko, katere smisel bo moral iskati« (Rancière, *Emancipirani gledalec* 9). Po drugi strani pa ga je treba tudi artaudovsko izpostaviti gledališču kot kugi:

Gledalca je treba potegniti iz položaja opazovalca, ki si mirno ogleduje ponujeno predstavo. Treba mu je odvzeti to iluzorno obvladovanje, ga potegniti v čarobni krog gledališke akcije, kjer bo privilegij racionalnega opazovalca zamenjal za privilegij bitja, ki razpolaga s celoto svojih vitalnih energij (prav tam).

Vzemimo še en primer, ki ga pri Simoni Semenič natančno analizira Mateja Pezdirc Bartol: v njeni igri *tisočdevetstoenaosemdeset* (2013) je dogajanje postavljeno v konkretno stvarnost, a hkrati je »ves čas prisotno zavedanje, da se vse skupaj odvija v gledališču. Tako smo priča metagledališkemu prepletu uprizoritvenega in uprizorjenega prostora.

Osebe in kraj spremljamo skozi dvojje različnih časov. Prvi je izražen že v naslovu, drugi je čas nastanka drame, leto 2013, kar nakazujejo različne starosti dramskih oseb. Časa ne tečeta linearno, temveč izmenično in preskakajoče naprej in nazaj, avtorica pa bralca oziroma gledalca vodi s posebno strategijo časovnih preskokov, izraženo v didaskalijah oziroma avtorjevem glasu« (Pezdirc Bartol, »Vpliv medijev« 359).

Pezdirc Bartolova izpostavi posebno gradnjo igre, ki je na eni strani filmična, montažna, na drugi strani pa je očitno, da Semeničeva na poseben način revitalizira in osamosvoji didaskalije. To vodi v poseben tip romanizacije, ki prikličje v spomin gledališke »epopeje« kanadskega režiserja Roberta Lepagea o Quebecu, npr. *Sedem tokov reke Ota* (1996) ali *Zmajeva trilogija* (1985). Toda romanesknost pri Semeničevi vztrajno prekinjajo intervencije avtorice, ki bralca in gledalca opozarja, da smo v gledališču ali pri dejanju branja drame, pri katerem ima bralec kot tisti, ki na koncu barthesovsko kreira dramo, se sam odloča glede njene interpretacije, tudi možnost za kreativnost. Lahko celo dopiše dele dramskega besedila in zgodbe:

... glede na to, da smo to informacijo pridobili že v prejšnjem prizoru; izvedeli smo, od kje je boris prišel, /s čim se je pripeljal in kdaj je prišel, lahko del njenega dialoga preskočimo / v kolikor bi se komu zdel ta del dramskega besedila neobhodno potreben, si ga lahko na tak ali / drugačen način dopiše sam ... (Semenič, *tisočdevetstoenaïnosemdeset*).

Dovolimo si na tem mestu po našem mnenju povedno primerjavo Simone Semenič in njene igre *Gostija* z igro enega največkrat omenjanih in parafraziranih sodobnih dramatikov Tima Croucha s pomenljivim metagledališkim naslovom *Avtor* (2009). Igre Tima Croucha so (podobno kot Semeničeve) radikalne inverzije dramskega in postdramskega, ne predvidevajo scenografij, rekvizitov in drugih fikcijskih pomagal. Vse prepuščajo zvenu in pomenom besed, ki se poigravajo z realnostjo, velikokrat občinstvo postavlja v nenavadne položaje, ga aktivirajo, pomešajo z igralci. Gledališki dogodek »slečejo« vsega odvečnega in ga omejuje na soprisotnost govorjene besede in fizičnosti gledalcev in igralcev v istem prostoru. To, kar vidimo, ne vidimo s fizičnimi očmi, ampak z očmi svoje domišljije, z besedo, njenimi zveni in pomeni. Avtor (Tim) na koncu istoimenske igre tako zapusti oder in se pred tem opraviči za neodpustljivo pedofilsko zadovoljitev, ki jo je izvedel ob igralkinem otroku, spečem v delovni sobi, ko si je ogledoval sugestivne slike na ekranu svojega računalnika, z naslednjimi besedami:

Opravičujem se / Kakorkoli. / Nadaljujem. / Pisanje zapušča pisatelja. / Smrt avtorja. / TIM zapusti avditorij. / Prižgejo se delovne luči. / Vrata gledališča se odprejo. / CHRIS ostane. / Prostor. / Več prostora. / Konec. (Crouch 60)<sup>38</sup>

38 I apologise. / Anyway. / I continue. / The writing is leaving the writer. / The death of the author. / TIM leaves the auditorium. / The houselights come up. / The doors of the theatre are opened. / CHRIS remains. / Space. / More space. / End.

Podobno kot v igrah Tima Croucha smo tudi pri Semeničevi izpostavljeni dekonstrukciji nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo, značilni za postmimetično. Toda kljub temu, da avtorica vztrajno ustvarja motnje v fikcijskem besedilnem kozmosu, igra vseeno vzpostavlja močan proces redramatizacije, ustvarjanja intenzivnih zapletov in razpletov. Kot da bi hkrati z dekonstrukcijo dramskega vbrizgali v postdramsko tkivo iger dramsko in dramatično. Postmimetično tako soobstaja s predmimetičnim, »slečenje« drame privede do vzpostavljanja fikcije.

Toda pri Semeničevi dekonstrukcija dramskega ne pomeni nekritičnosti ali tega, kar Birgit Haas razume kot pomanjkanje trodimenzionalnosti v ne več dramskih besedilih kot zgolj govornih ploskvah (Haas, *The Return* 87). Semeničeva velikokrat uporablja radikalno postdramsko formo, kar vpliva na bralčevo in gledalčevo percepcijo in povzroča posebne politike branja. Strukture njenih iger (spomnimo se samo *Gostije*) tako velikokrat metonimično kažejo na širši družbeni problem nezmožnosti prevajanja iz ene kulture v drugo. Avtorica na ta način praviloma metagledališko izpostavi nezmožnost oziroma šume v komunikaciji, ki smo jim izpostavljeni vsakodnevno. Nagovarja bralce in gledalce, da bi opozorila na družbeni kontekst svojega pisanja in dramskega pisanja nasploh.

## 4 Kontaminacija z lirskim in postbrechtovskim (Milena Marković)

Ko Vera Kopicl zapiše, da je za sodobno srbsko dramo v veliki meri značilna posebna ženska senzibiliteta, ki jo utelešajo igre avtoric, kot so Biljana Srbljanović, Milena Marković, Maja Pelević in Milena Bogavac, hkrati opozori na posebno spremembo diskurza in forme dramskih besedil, prav tako značilno prav za pisave avtoric. Med temi izpostavi Mileno Marković, pri kateri zazna prehode »od fragmentarnosti k lirizmu, od ekshibicij performansa v telesu klasičnega dramskega patosa do kabareta zgodovinske drame« (Kopicl). Vse to so lastnosti, ki nam priključijo v spomin primerjave s sodobno slovensko dramsko pisavo avtoric, npr. Simone Semenič, Simone Hamer, Žanine Mirčevske, Varje Hrvatini, Maše Pelko, in sodobno nemško dramsko pisavo, npr. Anje Hilling, Dee Loher, Ulriche Syha in Theresie Walser.

Pisava Milene Marković je posebna v svoji obliki »popesnjenja« ali lirizacije dramske forme, ki jo uvaja v stilno in žanrsko raznolikih besedilih od *Paviljoni* (1997, upr. 2001), *Barčica za punčke* (2004) do *Gozd se sveti* (2005) in *Nahod Simeon* (2006). Sebe razume predvsem kot pesnico, zato imajo tudi njene drame »formo pesmi v smislu celovitosti in zaokroženosti. Imajo svoj ritem in metrum« (Georgijev).

Oblike lirizacije in pravljčnosti v igri *Barčica za punčke* skozi prizmo postmodernizma in postdramskosti analizira Ivana Zajc ter pride do zanimivih ugotovitev: ne gre ne za postmodernistično ne za postdramsko strukturo v smislu Lehmana, ampak za nekaj drugega, kar je bližje Klotzevemu pojmu odprte drame in pa Sarrazacovemu pojmu rapsodizacije. Ob tem opozori še na neko drugo značilnost strukturiranja igre: uporabo postopkov, ki »zunanji, pripovedno zanimivi in napeti del«, ki je »samo en del dramskega dejanja« (Kralj V., *Dramaturški* 12), podrejajo notranjemu dogajanju v junakinjini zavesti: »To združi tako realistični kot od realnosti pravljčno odmaknjeni svet in notranje ter zunanje dogajanje.« Struktura (pa se) hkrati bliža »t. i. postajni tehniki, ki jo je rabil Strindberg, pred Brechtom pa ekspresionistična dramatika« (Zajc, »Postmodernistično« 212). Igra Markovićeve se tako giblje znotraj postulatov, ki jih ob ekspresionistični drami navaja Lado Kralj: odreka se »kavzalni logiki zgodbe in empirično utemeljenemu dramskemu značaju [...]. Ta ponazarja duhovno romanje centralnega ega proti končnemu cilju, ki je očiščenje protagonista ali pa tudi revolucija duha« (Kralj L., *Teorija drame* 29). Posebno strukturo igre Milene Marković zato Ivana Zajc v navezavi na Kraljevo interpretacijo ekspresionizma označi takole:

Drama *Barčica za punčke* govori o življenjski zgodbi Ženske od pubertete do smrti, vključno z njenim pogrebom. [...] V obravnavani drami je teleološkost te strukture zabrisana s cikličnim ponavljanjem: navidezno gre za naravnost proti cilju, ki pa se z vsakim dejanjem začne znova, kar je povezano tudi z zaključno pesmijo, v kateri protagonistka roti, da se hoče ponovno roditi. V vsakem dejanju se lik »rodi« v nov lik iz pravljice, hkrati pa ta struktura tvori življenjsko zgodbo Ženske (Zajc, »Postmodernistično« 212).

Prav lirizacija monoloških struktur v njenih dramah skupaj s posebno obliko postbrechtovskih songov ustvarja distanco in poetični prostor svobode, v katerem se srečujeta drama in lirika kot posebna gradnika iger. Markovičeva izpostavlja fragmentarnost kot specifično kvaliteto svojih dramskih korpusov, saj je prepričana, da »t. i. fragmentarna dramaturgija dodaja igram posebno lahkoto, svobodo in odprtost kot posebno zvrstno kvaliteto« (Crnjanski 47).

Vzporedno z lirizacijo poteka tudi epizacija, ki npr. strukturi igre *Nahod Simeon* dodaja posebno rabelaisovsko kvaliteto, v kateri se nanaša na karnevalskost in v kateri posamezne slike niso v službi gradnje celote, ampak imajo vrednost same po sebi, saj gledalca vodijo k posebnemu razmisleku o gledališču, družbi in samem sebi. Markovičeva tako s pomočjo songov, poezije, lirizacije in epizacije vzpostavlja posebno obliko potujitve. Spomnimo se primera Songa Uspeh iz *Barčice za punčke*:

#### PALČIČA IN ŽABEC

Prišla sem na ta lepi kraj

Vse sem srečala,

Vsi so me hoteli

In jaz sem tu bila.

Potem pa sem ostala sama,

Z barmanom sem kavsat šla,

A barmanu je prehitro prišlo.

Mama a me vidiš zdaj?

Mama, a me slišiš zdaj?

Mama, vse to je bilo

Zaradi tebe.

Mama ...

Zakaj se ne pogovarjaš z mano,

Mama?

(Marković, *Barčica* 28)

Umetniško iluzijo Milena Marković razbija z neposrednim razgaljanjem in prikazi gledališke »mašinerije«, ki omogoča izvedbo, a ostaja za običajnega gledalca nevidna. Podobno je na ravni igre, na katerem igralke in igralci bolj razlagajo kot predstavljajo svoje like. Tudi estetika, ki nastaja, je velikokrat estetika grdega in pa eklektičnega citatnega in montažnega strukturiranja sledi različnih referenc iz umetnosti, kulture in družbe. Tako vzporedno potekajo procesi semiotizacije in desemiotizacije, krize identitet v svetu, ki so ga že zdavnaj zapustili bogovi. Kot zapiše Ljiljana Pešikan-Ljuštanović:

V tem svetu ni ne matere ne domovine, ne mitov o bogovih in herojih, začetku in koncu. Rojeni v državi, ki se »ne imenuje več tako«, v prostorih, ki so bili na več mestih onečaščeni s smrtjo in pogini – junaki teh dram nimajo izhoda. Temeljni antropološki pesimizem Milene Marković se manifestira v temeljem onečaščenju sveta, ukinitvi smisla in ciljev. Med preteklostjo, ki si jo izmišljujejo in neuresničljivih utopijskih utvar glede prihodnosti, so se njeni junaki zatakneli v vsakdanu, ki bi se mogoče lahko celo spremenil. »SAMO ČE BI TA VETER NEHAL / IN BI TI LJUDJE IZGINILI.« (Marković) (Pešikan-Ljuštanović, »Ja eto žalim« 16).

## 5 Postpostdramska metadrama milenijske generacije (Dino Pešut)

Kot zadnji primer sodobne dramatike si oglejmo še Dina Pešuta, dramaturga, dramatika in romanopisca, predstavnika hrvaške postdramske metadrame milenijske generacije. V svoji diplomski nalogi na ADU pisanje in dramska dela nasploh avtobiografsko in avtorsko svobodno ter lucidno označi takole:

Dramsko besedilo je le polovica literature. Dramsko besedilo je kot pingvin iz Herzogovega dokumentarca, ki se brez razloga odpravi na hrib, da bi umrl, kot da mora nekaj doseči. Dramsko besedilo je kot svinčnik, kot zaljubljeni mladenič, ki bo ugotovil, da mora umreti. Zato so dramska besedila le polovica literature in jih je brez predstav težko analizirati in govoriti o njih. Dramska besedila so ptice feniksi, zato morajo goreti, da se uresničijo (Pešut, *Deseta* 204).

Metafora o dramskih besedilih kot ptičih feniksih, ki morajo izgoreti, da bi se zares realizirali, na slikovit, a natančen način spregovori o mejnosti, prehodnosti dramske pisave med mediji.

Pešutove igre so zapisane v pravem babilonu dramskih, proznih, pesniških in esejističnih taktik, ki jih združuje avtorjev močan angažma, zapisati velikokrat banalno resničnost:

Moj resnični in umetniški svet je sestavljen iz banalnosti. In svoje banalnosti se ne bojim več. To besedilo je banalno, o sebi govorim s posebnim pomenom, utemeljujem lastno mladostno zagnanost, poskušam jo povezati s svojo umetniško potjo. In vse, kar je, je že bilo napisano, razkrito (Pešut, *Deseta* 209).

Zaveda se, da je v bistvu vse že napisano in izpisano, da se v realnosti (in najbrž tudi v umetnosti) ne da odkriti nič zares novega, da pa jo lahko na različne, tudi avtorske načine interpretiramo. V dramah, ki so zapisane velikokrat tudi v svobodnem verzju, se Pešut vedno znova vrača h grški tragediji in mitologiji. Zanima ga tako vsebinsko kot strukturno. Predvsem pa v intenzivnem avtorskem, metagledališkem dialogu. Zelo blizu mu je grška mitologija, bogovi, struktura grške tragedije, ki ga inspirira pri razkrivanju, »slačanju« sodobnosti. Npr. v odmevni generacijski igri *H.E.J.T.E.R.I.*, uspešno uprizorjeni leta 2020 v zagrebškem gledališču ZKM.<sup>39</sup> V tej igri milenijske

39 KORANA: Isuse... Nisam partijala od... Ha! Ja sam Hera! Genijalno!

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

KORANA: Koja su djeca?

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



generacije, ki je doživela *burn out* in jo je družba na simboličen način žrtvovala na oltarju neoliberalizma, se mitologija pojavlja kot izhodišče za avtorske interpretacije sodobnosti skozi ironiziranje in parafraziranje preteklega. Za to, da lahko avtor poda zgodbe o skupini prijateljev, razkropljenih po svetu in v različnih življenjskih situacijah, z različnimi sanjami, a vendar s skupno zgodovino in generacijsko povezanostjo. Njihovo otroštvo je zaznamovala vojna, odraščanje v povojni bedi. Skozi njih in navezave na antično tragiško izkušnjo, ki ji postavi nasproti današnjo banalnost, interpretira in tematizira sedanjost.

Pešut se zdi, da se (tako kot tudi del njegove in še mlajše generacije) vrača k dramam jezika, izhajajočim iz dramatike absurda in njihovega verbalnega nasilja, a vse to vkomponira v besedilnost polifonije glasov, notranjih monologov in drugih govornih ploskev, a hkrati tudi hipertrofirane zunanje dogajanje, ki je lahko zapisano tudi na dramski način dialogov, ki pa se velikokrat že v naslednjem trenutku previjejo bodisi v kvazialoge, dolge monološke strukture, *puzzle* citatov ali pa poetizirano govorico.

---

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

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

ROZA: I da se jebu i piju.

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

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

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

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

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

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

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

## 6 Onstran lehmannovsko razumljenega postdramskega

Obravnavani primeri avtoric in avtorja pričajo o tem, da je tako dramska kot gledališko-uprizoritvena paradigma v sodobnem gledališču ponovno vzpostavila veselje do pripovedovanja, fascinacijo s fabulo, ki pa jo povezuje z različnimi sižejskimi strategijami. Veselje do pripovedovanja zgodb je lahko povezano z ne več dramskimi ali spet dramskimi taktikami, lahko pa te avtorice izberejo tudi taktike kontaminacije dramskega z lirskim, epskim, romanesknim, esejističnim, filozofskim, dokumentarnim.<sup>40</sup>

Potreba po tem, da bi spet »povedali zgodbe«, pa se je po mnenju Patricea Pavis, še danes enega najbolj lucidnih in zanesljivih interpretov sodobne dramske in gledališke umetnosti, manifestirala na različne načine. Vedno je šlo za različne oblike redramatizacije, refiguracije in rekarakterizacije samih oseb. Ta povratek k predstavljanju v filozofskem smislu besede *Darstellung* je vzporeden s tem, kar Pavis imenuje »Entzug der Darstellung« (odmik od reprezentacije) (Pavis, »Writing at Avignon« 100), ki ga je izvedlo postdramsko. Gre torej za dve tendenci, ki sta tradicionalno prisotni v dramski in gledališki umetnosti, a se je v zadnjem času pojačalo njuno medsebojno in vzporedno delovanje.

Toda vprašanje, ki se zastavlja tudi ob opusih dramatičark in dramatika, ki smo jih vzeli pod drobnogled, je naslednje in ga bomo postavili kar skupaj s Pavisom, ki sicer govori o drugačnem kontekstu avignonskega festivala in gledališko-dramskih zgodb, ki jih ta ponuja, a njegovo argumentacijo z lahkoto uporabimo tudi na sodobnih dramah treh avtoric in avtorja, ki smo jih obravnavali:

Ali to pomeni obnovo starega, modernega po postmodernih poskusih? Ali se je »besedilo, ki ni več dramsko« iz devetdesetih – če si izposodimo naslov knjige Gerde Poschmann – v začetku tega stoletja umaknilo »spet dramatičnemu in dramskemu besedilu«? Ne bi šel tako daleč. Dejansko ostaja ta restavracija oziroma obnova omejena, omejena na žanre, ki se v resnici niso nikoli razvijali, na primer bulvarska dramatika ali lahka komedija, reaktualizacije mitov, monolog ali gledališče, ki želi biti politično angažirano in kritično – zvrsti in žanre, ki so odvisni od jasnih pravil, takoj berljivih dejanj in linearnega pisanja. Ta obnova dramskega je zato omejena; ni ustvarila česar koli zares inovativnega, kot sta dva Roberta (Wilson in Lepage), način pripovedovanja

40 Spomnimo se samo številnih podobnih primerov iz zgodovine drame, npr. Georga Büchnerja, Mauricea Maeterlincka, t. i. bralne drame, Antonina Artauda, Heinerja Müllerja, Gertrude Stein, Petra Handkeja, Elfriede Jelinek, slovenske poetične drame ...

zgodb skozi sliko in besedilo, ki je hkrati prilagodljiv in prefinjen (Pavis, »Writing at Avignon« 100).

Pavisovo vprašanje je gotovo na mestu ter ukinja dualizem postdramskega na eni strani ter spet dramskega oziroma dramatično dramskega na drugi strani. Dualizem, ki ga v knjigi *O repoetizaciji dramatike na nemškem govornem področju na začetku 21. stoletja* ob nemški dramatiki ponuja Birgit Haas. Če je Pavis v knjigi *Sodobno gledališče. Analiza tekstov, od Sarraute do Vinnaverja* leta 2007 še ugotavljal, da je »odrska praksa v šestdesetih in sedemdesetih letih XX. stoletja skoraj ukinila besedila ali pa jih je reducirala na status zvočnega dekorja« (Pavis, »Teze za analizo« 117–18), hkrati pa se teorija na prelomu tisočletja, ko se je dramsko in ne več dramsko besedilo začelo vračati v gledališče, še ni »zares posvetila 'novemu pisanju' po Beckettu in Genetu« (prav tam), je teorija drame in gledališča do danes razvila vrsto novih analitičnih instrumentov, s pomočjo katerih lahko interpretira premike v sodobni dramatiki.

Toda hkrati se je zgodilo tudi to, da je paleta teh instrumentov postala zelo široka. Nekateri so se izkazali za začasne rešitve, (ne več) dramska pisava pa se je prav tako razvijala v zelo različne smeri, od radikalne dekonstrukcije do novega realizma. Dramska besedila je tako sicer res mogoče razumeti kot »zgolj sled določene uprizoritvene prakse«, kot trdi Pavis, toda hkrati so (tako kot je že ob prelomnih avtorjih dramatike absurda trdila Mirjana Miočinović v *Surovem gledališču*) prav dramski pisci tisti, ki oblikujejo gledališče tako, da postane (če spet uporabimo Pavisovo sintagmo) sled dramske prakse oziroma pisave.

Kot smo opazili pri Semeničevi, Markovičevi in Hillingovi, Pešutu ter njihovih sodobnikih, ima nova dramska pisava visoko metabesedilno in metagledališko zavest. Avtorice in avtorji se v tekstih intenzivno posvečajo refleksiji samih sebe, svojih besedil in kontekstov ter recepcije. Pri tem vzpostavljajo kot avtorice-rapsodke neposredni dialog z bralkami in bralci, gledalkami in gledalci, svojimi bodočimi interpreti. Njihova pisava je posledica, hkrati pa že tudi avtorski odgovor na krize drame, ki jih je natančno definirala skupina, zbrana okoli temeljnega projekta teoretizacije sodobne dramatike *Leksika moderne in sodobne drame* pod vodstvom Jean-Pierra Sarrazaca:

- 1) Kriza dramske osebe, ki je pri vseh avtoricah nestabilna, bodisi mediatizirana bodisi poetizirana.
- 2) Kriza dialoga, ki je lahko kvazidialog, kvazimonolog, se spremeni v didaskalijski opis, avtoričin komentar, nagovor bralcu, se prekine in ponovno nadaljuje na točkah, ki nas presenetijo.
- 3) Kriza odnosa oder – dvorana, ki pirandellovsko ves čas opozarja na to, da smo v gledališki ali negledališki dvorani, v realnosti vsakdana, a da se bomo lahko zaradi moči gledališke in literarne norosti, že v naslednjem trenutku odlepili od te realnosti, da bi nekje v bližnji prihodnosti spet strmoglavili vanju.

- 4) Kriza fabule, ki jo vsaka od naših avtoric razrešuje in hkrati poudarja na svoj način: Semeničeva skozi dekonstrukcijo in rekonstrukcijo fabule kot paralelnega dogajanja; Hillingova skozi postopno razgradnjo fabule v *Črni živali žalosti* ali refabularizacijo v *Monsunu* (ki pa jo kljub temu izpostavlja komunikacijskim motnjam, kar povzroča posebno estetiko); in Markovičeva s poetizacijo drame skozi različne tehnike pesniške montaže, povezane z morfologijo pravljič in popularne glasbene kulture, kar proizvede pomnožitev fabul.

Sodobna dramatika se tako giblje na nikogaršnji zemlji, kjer se znotraj istega besedila ali pri isti avtorici lahko izmenjujeta po Haasovi binarni opoziciji med a) teksti, ki odslkavajo razsrediščene posameznike v svetu nevidnih struktur moči, in b) teksti, ki se ponovno osredotočijo na osrednje parametre dramskega pisanja. Hkrati pa se »osredotočijo tudi na posameznika znotraj njenega ali njegovega družbenega konteksta. Teh posameznikov pri tem ne predstavljajo zgolj s pomočjo 'jezikovnih ploskev', ampak kot posameznike, ki so sposobni komunicirati drug z drugim s pomočjo jezika« (Haas, *The Return* 87).

Dramatičarke in dramatiki se sicer vračajo k psihološkemu, toda to vračanje ne prinaša povratka absolutne drame, ampak izhaja iz novih izhodišč za dialog med dramatiko in gledališčem, dramatiko in družbo, ki so posledica opisanih kriz drame. Ohranjajo kritiko in dekonstrukcijo forme, toda pri tem lahko izhajajo tudi iz dramskega, psihološkega, ki pa ga še vedno vztrajno razgrajujejo, tako da ga povezujejo z žanrskim (npr. soap opere), pesniškim, glasbenim, romanesknim, esejističnim. Tako vzporedno potekajo procesi psihologizacije in potujitve, ki lahko uporablja bodisi postopke filma, novih medijev ali kar poezije. Zanima jih realnost, ki se skriva za videzi in videzi videzov. Zato njihova dekonstrukcija dramskega proizvaja posebno postbrevhtovsko kritiko realnega.

Dejstvo, ki spet pritiče praviloma vseh dramski pisavi po različnih obratih in desakralizacijah XX. stoletja, je, da avtor in tudi bralec nista več odvisna od kakršnega koli normativa dramske forme in lahko izbirata iz širokega spektra možnosti besedilnih formatov. Pri tem seveda izhajata iz želje, da bi dosegla posebne učinke. Toda Semeničeva, Hillingova in Markovičeva podobno kot Pešut opozarjajo, da po Barthesovi smrti avtorja dramatesa in dramatik nista tista, ki bi lahko brez omejitev določala pravila igre vnaprej. A hkrati trmasto vztrajata, prepričujeta bralca in gledalca, da nista odsotna, da sta tukaj, z dušo in telesom pri stvari. In da se ne bosta predala bodisi postdramskemu, bodisi imerzivnemu (potopitvenemu) bodisi klasično dramskemu in njegovim iluzijam.

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. Razgradnja in ponovna gradnja dramskega tudi ne pomenita nekritičnosti ali tega, kar Birgit Haas razume kot pomanjkanje trodimenzionalnosti v ne več dramskih besedilih kot zgolj govornih ploskvah. Nasprotno, omogočata novo kvaliteto, ki senzibilizira tako dramatikot kot gledališče, tako avtorje kot bralce in gledalce.



## VII

# Kako lahko umetnost v času globalnih negotovosti poseže v diskurzivni pretok (dez)informacij? (W. G. Sebald in Oliver Frljić)







# 1 Literatura in gledališče v negotovosti »glokalnih« družb

Živimo v desetletju silne negotovosti na področju sredstev, ciljev in meja »glokalnih« družb,<sup>41</sup> ki se spopadajo s humanitarnimi katastrofami, terorizmom in postkolonializmom. Da bi preučili, kako se književnost in umetnost vključujeta v pretok označevanj in predstavljanj, ki gradijo družbeno resničnost, bomo uporabili dva na prvi pogled zelo raznolika, a v samem bistvu označevanja in komentiranja družbene resničnosti s pomočjo specifične obravnave tematike genocida zelo primerljiva in povedna primera iz sodobne umetnosti. Najprej romane Winfrieda Georga Sebald z njihovo posebno pripovedno tehniko povezovanja besedilnega in vizualnega, besed in fotografij: gre za literarno popotovanje med znaki, ki ga prekinjajo črno bele fotografije. Nicolas Bourriaud jih pojmuje kot simbol mutacije v našem zaznavanju prostora in časa, v katerem se zgodovina in geografija medsebojno oplajata, izrisujeta poti in pleteta mreže. Drugi primer je delo Oliverja Frlića, bosansko-hrvaškega gledališkega režiserja, ki posega v svojih šokantnih predstavah po lastnih osebnih, vojnih ter političnih travmah, da bi lahko zastavljal univerzalna vprašanja o mejah umetniške in družbene svobode, odgovornosti posameznika in skupnosti, strpnosti in stereotipih.

Če je Sebald v svojih kritikah sodobnega sveta impliciten, je Frlić ekspliciten, že skorajda manifestativen. Prepričan je, da »ne moremo prenehati biti del strukturalnega nasilja, vse dokler živimo v ekonomsko-političnem sistemu, v katerem živimo. Strukturalno nasilje je inherentno neoliberalnemu kapitalizmu in temu pripadajoči politični reprezentaciji. Ta sistem se ne more spremeniti skozi institucije tega istega sistema. Njegove institucije niso sredstvo sprememb, ampak ohranjanja obstoječega sistema« (Toporišič, »Pet vprašanj« 4). Toda oba umetnika družijo posebna oblika dekonstrukcije realnosti prek priklica preteklosti, ki ustvarja posebne politike proze in gledališča.

Naš namen je izrisati teren sodobnih subjektivnosti na področju literature in gledališča oziroma uprizoritvenih umetnosti. Onkraj preučitve izpodbijanja subjektivnih pozicij bomo zasledovali dve umetniški figuri, ki prestopata meje in naseljujeta premična bojišča današnje Evrope ali širšega sveta. Poskušali bomo razumeti dialektiko umetnosti in družbe, znotraj katere fluidni, neobvladljivi subjekti nenehno spreminjajo

---

41 Glokalno družbo in glokalizacijo razumemo v smislu sociološke interpretacije tega pojma, kot jo je razvil Roland Robertson: trčenje eksternih homogenizirajočih procesov in lokalnega, ki jih diverzificira (Robertson 27). Razumevanje dopolnjujemo z Juvanovo opredelitvijo svetovne književnosti, ki je vedno »že 'glokalizirana', se pravi navzoča prek omrežja lokalnih vpisov, predstavitev, miselnih predstav in perspektiv« (Juvan, »Svetovni« 188).

obrise. Kritiški konsenz o tem, da se sodobna umetnost prvenstveno ukvarja z realnim, bomo postavili pod vprašaj ter poskušali opisati, kako sodobno gledališče in književnost krmarita po kompleksnosti diskurza in družbene resničnosti neoliberalizma v dobi terorizma. Pogledali bomo, kako se umetnost pogaja, kako sodeluje v diskurzivnem pretoku zgodb, idiomov, polemik, pričevanj in delčkov (dez)informacij pri soočanju z globalnimi negotovostmi.

## 2 Poseben status kulture in umetnosti v sodobnem svetu

Začnimo z detekcijo statusa kulture in umetnosti v sodobnem svetu, kot ga v razpravi »Svetovni literarni sistem« izpostavlja Marko Juvan. Ko govori o literarnem sistemu, razume status obeh kot kompleksno topologijo, v kateri se križajo »različne ravnine: ravnina besedil in medbesedilnih razmerij, ravnina transferjev predmetov, institucionalnih matric, struktur in kulturnih praks, infrastrukturna ravnina transnacionalnih socialnih mrež, medijev, ustanov in kanonov, pa tudi ravnina pojmov, zavesti in imaginacije« (Juvan, »Svetovni« 205–206). Svetovno književnost razume kot »glokalno«, dostopno »le prek lokaliziranih arhivov kulturnega spomina in partikularnih kognitivnih, jezikovnih perspektiv« (prav tam). Iz teh se »svetovna književnost razrašča kot micelij variantnih korpusov, reprezentacij in sistematizacij. Svetovna književnost se strukturira v serijah dislociranih vpisov, ki so predmet refleksije in obdelave v različnih literarnih sistemih« (prav tam). Njegovo analizo, ki med drugim izhaja iz Deleuze-Guattarijevega koncepta micelija,<sup>42</sup> lahko z lahkoto prevedemo tudi na polje sodobnih uprizoritvenih praks in »uprizoritvenega sistema«, saj se tudi uprizoritvene prakse strukturirajo kot serije dislociranih vpisov, ki so predmet refleksije in teoretizacij znotraj različnih gledaliških in uprizoritvenih sistemov.

Toda najprej jo povežimo s fikcijskim sistemom W. G. Sebald, za katerega je značilno, da oblikuje žanr svoje pisave s pomočjo sinteze vrste drobnih žanrov: biografije, avtobiografije, dnevnika, potopisne proze. Tem drobnim literarnim žanrom doda tudi neliterarne oblike, kakršni sta beležka ali družinski album, ki jih povezuje, da bi prekinil avtomatizirano recepcijo pri bralcu. Hkrati s posebno obliko potujevanja, ki je vezana na kombinacijo žanrov in njihovih literarnih in neliterarnih taktik, svojo literaturo s pomočjo priklicev »arhetipskih« travmatskih podob prve in druge svetovne vojne vključi v pretok označevanj in predstavljanj, ki gradijo družbeno resničnost.

Tako ustvarja singularen sinkretični žanr, v katerem se lahko romanu kot moder-nističnemu žanru *par excellence* dialoško pridružijo drugi žanri ter ustvarijo medbesedilno, medžanrsko in celo medmedijsko vezljivo strukturo. Za to strukturo je značilna dinamika prehajanja in medsebojnega oplajanja žanrov tako na ravni fabule kot sižeja. Pri tem Sebald ustvarja neko novo formo, ki prestopa v metažanr, ta pa prebija meje

---

42 Pri tem se nanašamo na njuno esej-knjigo *Micelij*, v kateri izpostavita Deleuze in Guattari dva tipa znanostih: znanost linearnega spoznavanja resnice; ter sodobno znanost, ki ne napreduje linearno, temveč se cepi kot micelij in vije v več različnih smeri. Ta znanost je vselej spremenljiva in v nastajanju. Glej: G. Deleuze, F. Guattari, *Micelij*: esej, Koper: Hyperion, 2000.

že znanega, kot da bi konstruiral večje, nedokončano, mogoče celo nedokončljivo, izvrstno hibridno delo, a v osnovi še vedno pripovedno-fikcijsko. Kot da gre za nekakšno melanholično obarvano predelavo Balzacove moderne epske strukture iz *Človeške komedije*, ki se citatno pojavi tudi v zadnjem delu Sebaldovega »romana« *Austerlitz*.

### 3 Učinek resničnosti in presunljive stvarnosti

Zdi se, da je Sebaldov postopek, ki je vseskozi skrbno načrtovan in strukturiran, eden od možnih odgovorov na stanje sodobne proze, kot ga v eseju »Žalovanje duha«, posvečenem avtorjevi prozi, detektira Susan Sontag: kot »neizprosni upad literarnih ambicij in hkratni vzpon mlačnosti, gostobesedne plehkosti in brezumne krutosti kot normativne leposlovne tematike« (Sontag, »Žalovanje« 239). Pri tem mu uspeva, da njegove »fikcije« – in njihova spremljajoča vizualna ponazoritev – pritirajo učinek resničnosti in presunljive skrajnosti (prav tam 241). Prav ta silovit učinek resničnosti je točka, ki nas v Sebaldovem literarnem postopku zanima. Gre za poseben postopek, s pomočjo katerega doseže, da si fikcija in »fakcija« nista v nasprotju, ampak da s pomočjo dialoškega odnosa, ki ga izpostavi med različnimi literarnimi, besedilnimi in vizualnimi postopki, strukturira svoja romaneskna »žalovanja«. Kot bomo videli v nadaljevanju poglavja, podobne postopke, le da znotraj drugega medija, gledališča, uporablja tudi Frlijić.

V Sebaldovem pisanju, ki meša izmišljije in dokumente, smo tako kot v romanu *Saturnovi prstani* priča izmenjavam in prehajanjem med preteklim in sedanjim. To povzroča heterohronično časovnost, ki pisatelju omogoči, da razišče in med seboj poveže dve osrednji temi: čas in spomin. Spomin je pri njem tako oseben kot zgodovinski. Spomnimo se samo na uvodno poglavje iz omenjenega romana, ki se v umetelnem in skorajda neopaznem loku premakne iz Suffolka v avgustu 1992 k bolnišnici leta 1993, pa h Kafki, spominom na pripovedovalčeve prijatelje in zgodovini umetnosti v XVII. stoletju. Te premike med drugim omogoča multimodalnost romana, ki ob besednem gradivu uporablja tudi ikonografsko-dokumentarno gradivo fotografij ter tako prepleta heterogene verbalne in neverbalne znake v nove kombinacije. Bourriaud to značilnost interpretira kot altermodernistično »valoriziranje povezav, ki se vzpostavljajo med besedili in podobami, kot posebne poti, ki jih vzpostavijo umetniki v multikulturni pokrajini, prehode, ki jih postavljajo, da bi povezali načine izražanja in komunikacije« (Bourriaud, *The Radicant* 44).<sup>43</sup> Sebald torej s svojimi literarnimi in poetološkimi postopki nasploh »kaže, kako spomin na pretekle ljudi in dogodke v naših življenjih kot nekaj, kar nas straši, oblikuje prostor okoli nas« (prav tam 129).

Vprašanje, ki si ga pri tem zastavljamo skupaj z Markom Richardom McCullohom, je naslednje: mar lahko Sebaldova res interpretiramo kot »pisatelja, ki izhaja iz svojega

43 Na podlagi Bourriaudove teorije Alison Gibbons v knjigi *Routledge Companion to Experimental Literature* posebno poglavje posveti prav altermodernistični prozi, ki jo po njenem mnenju zaznamuje poseben odnos do forme, časa in identitete. Predmet njene obravnave je ob avtorjih XXI. stoletja (Liam Gillick, Brian Castro, Charles Avery) prav Sebaldova specifična proza.

poznavanja literature in literarnih obdobj, da bi ustvaril novo vrsto dokumentarne fikcije, ki veliko dolguje« Borgesu, Kafki, Bernhardu, Nabokovu in celo Stendhalu ter seveda Ecu in Calvinu, a se od postmodernistične proze bistveno razlikuje v tem, da ne »fikcionalizira dejstev« ampak »dejstva dela fiktivna tako, da jih globinsko zveže s formami svojih pripovedi do te mere, da se zdi, kot da dejstva nikoli ne bi pripadala resničnemu svetu?« (McCulloh 25).

## 4 Proza kot notranje gledališče

V intervjuju za neko nizozemsko televizijo je Sebald leta 1998 izpostavil svoj odnos do preteklega, sedanjega in prihodnjega, ki razkriva načine njegove percepcije in uokvirjanja sveta:

Prihodnost me v nekem smislu ne zanima, tako kot ne zanima figure pripovedovalca, saj dejstvo, da vemo, kaj počnemo, lahko porodi samo bojazen, da bo prišlo do uničenja in da je preteklost kljub svojim strašljivim epizodam neke vrste zatočišče, saj je bolečina, ki si jo občutil, že mimo ... Zato prisotnost preteklosti premore nekaj zelo ambivalentnega. Po eni strani nas bremeni, je težka, šibimo se pod njo, na drugi strani pa razpolaga z nečim, kar nas osvobaja pred omejitvami sedanjosti (Sebald, *History* 24).

Sebald v svojih delih proizvede zavest, ki spominja na gledališče in povezuje spomine, halucinacije, varljivi spomin, sanje, samogovore in neskončen tok sprotnih zaznavanj. McCulloh v poglavju svoje knjige, naslovljenem »Mešanje dejstev, fikcije, aluzije in spominjanj«, predlaga metaforo za Sebaldovo prozo kot notranje gledališče, katerega »lastnik je hkrati igralec, publika in dramatik« (McCulloh 25). Ta metafora nas vodi k Frljiću, k njegovemu gledališču, ki prav tako ustvarja povezave izmišljij in dejstev. Tako kot Sebald tudi Frljić ustvarja *une salle des pas perdus*, prostor izgubljenih korakov, v katerem bivata avtor z označevalci, katerih označencev nikakor ni lahko iskati in najti, in bralec, ki ga avtor zvabi na popotovanje med označevalci in označenci. Bralec je zabljen v umetelne arhitekture Sebaldove proze (in Frljićevega gledališča), v katerih se bo srečeval s pripovedovalcem (ali pripovedovalci – igralci), ne da bi mu to omogočalo bodisi enoznačno identifikacijo bodisi jasno distanco. Srečevanja v tekstu in v gledališču zato niso nič manj intenzivna.

Sebald nagovarja bralce, ki vedo, kako se bere. Za take gledalce ustvarja svoje predstave tudi Frljić. Oba se igrata z bralcem oziroma gledalcem, igrata se skrivalnice sodobne civilizacije, ki priklicuje teme zgodovine, da bi spregovorila o sedanjosti in (odvisno od želje in projekcije bralca oziroma gledalca) morda tudi o prihodnosti. Oba uporabljata princip ponavljanja, ki, tako kot pri Italu Calvinu, zahteva bralčevo in gledalčevo soodgovornost pri ustvarjalnem branju teksta in predstave. Oba rušita bralčev oziroma gledalčev horizont pričakovanja, hkrati pa se poigravata z iserjevskim implicitnim bralcem.

## 5 Dekonstrukcija in ironiziranje horizonta pričakovanja

Oba avtorja, ki sta predmet naše obravnave, dekonstruirata in ironizirata bralčev in gledalčev horizont pričakovanja, saj je metafora, ki jo največkrat uporabljata kot cilj tega pričakovanja, smrt, njena neizbežnost in njena ponavljanja. To je lahko moteče za bralce in gledalce, ki pričakujejo bodisi hermenevitično bodisi mimetično gotovost, tako kot je lahko v užitek bralcem in gledalcem, ki jim je blizu npr. upiranje interpretaciji, značilno za besedila Franza Kafke ali Heinerja Müllerja.

Tako Sebald kot Frljić se poigravata s serijo teoretskih in civilizacijskih označevalcev in novodobnih mitologij, npr. s smrtjo avtorja in z rojstvom bralca, ki ju parataktično interpretirata z ironijo. Oba imata že skorajda »patološko« izostren čut za realnost, ki pa jo podajata znotraj različnih medijev in kulturno-političnih kontekstov, vsekakor pa ju družijo njuna sposobnost, da ustvarita negotovost in nas destabilizirata.

Frljić v intervjuju pred premiero predstave *Naše nasilje in vaše nasilje* to negotovost izpostavi kot bistvo svoje režijske poetike:

Mislim, da je prav situacija, v kateri gledalcu umanjka okvir, ki bi jasno določil, v katerem modusu deluje predstava – ironičnem ali neironičnem – največja kvaliteta predstave *Naše nasilje in vaše nasilje*. Toda spomnimo se: tudi Handkejevo *Zmerjanje občinstva* kljub temu, da je eno izmed ključnih dramskih besedil, ki razgrajuje različne tipe gledališkega mimezisa in ideologije, na katerih ta počiva, v institucionalnem meščanskem repertoarju nikoli ni dobilo državljanske pravice. Sam si nikakor nisem zadal za cilj, da bi postal neke vrste moralni arbiter. Tudi sam sodelujem v proizvodnji strukturalnega nasilja, ki je nujno za »normalno« delovanje Evrope (Toporišič, »Pet vprašanj« 4).

Pri tem oba izhajata iz svoje biografije, ki v veliki meri usmerja recepcijo njunih del. Sebald iz svoje zgodbe, namreč tiste leta 1944 rojenega Nemca, Frljić iz svoje zgodbe najstniškega begunca iz etnično mešane bosanske družine v času vojne v bivši Jugoslaviji in njenih posledic. Oba izhajata iz fragmentarnosti, v kateri del nado-mešča odsotno celoto. Njune travmatizirane, fragmentirane in prekinjane pripovedi kodirajo različne diskurze na poseben, avtentičen način, ki nas opozarja, da živimo v času negotovosti, v kateri so naši spomini in naša psihična sedanost napolnjeni z nedokončanimi fragmenti in sledmi spominov in vedenj. Kinetičnost našega gibanja v sedanosti za prihodnost ves čas prekinjajo rezi, trenutki *stasis*, v katerih fragmenti razrezujejo prostore bivanja in nas vztrajno vračajo v travmatično preteklost, iz katere se vrnemo v nevzdržno sedanost. Tako kot Sebaldove knjige povezujejo zamrznjene podobe fotografij in neustavljivo gibčen spomin, Frljić vratolomno sedanost slika prek intenzivnih fragmentov, ki jih zamrzne, s smrtjo, z nasiljem.



## 6 Gledališče kot učenje gledanja

Oliver Frljić na več mestih poudarja, kako se je v svojem gledališkem delu predvsem učil gledati. Prepričan je, da je ugledati stvari na pravi način že prvi korak k spremembi. Hkrati pa razume gledanje v njegovi protislovni dvojnosti: kot emancipatorno prakso, a tudi instrument družbene kontrole, represije in izkoriščanja. Zanima ga, kako daleč gre lahko v času njegovega (in naših) življenj družba nadzora.

Juvan v razpravi »Od političnega gledališča v jugoslovanskem socializmu do političnega performansa v globalnem kapitalizmu: primer Slovenskega mladinskega gledališča« opozarja, da »postdramsko gledališče prehaja v performans in neposredno obravnava globalne politike ter protislovja, ki se lokalno kažejo tudi v slovenski nacionalni državi, a jim vodilna občila navadno zmanjšujejo pomen, jih zanemarjajo oziroma prilagajajo ideologijam nacije in globalizacije – na primer vprašanje latentne ksenofobije in zatiranja manjšin« (553–54).

Kot enega najbolj eklatantnih primerov tovrstnega gledališča navaja Frljića in njegovo predstavo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, ki jo razume kot del političnega gledališča XXI. stoletja, ki »ne obnavlja več velike pripovedi o revoluciji, temveč se raje posveča malim pripovedim in lokalnim dogajanjem, v katerih stopajo v ospredje razredni, spolni, etnični in drugi identitetni spori pod svetovno vladavino transnacionalnega finančnega kapitalizma« (554).

## 7 Rušenja in ponovne vzpostavitve iluzij

Frljič v svojih političnih predstavah kot kritikah neoliberalizma izhaja iz Gramscijeve misli, iz njegovega koncepta hegemonije, ki vključuje posebno vrsto konsenza: določena družbena skupina prikazuje svoje partikularne interese kot interese družbe v celoti. Da bi pri gledalcih dosegel prekinitve avtomatizirane recepcije in hkrati opozoril na hegemonijo, Frljič vztrajno ruši gledalcev horizont pričakovanja, hkrati pa tudi to, kar Juvan označi s pojmom »udobje estetske distance«. Pri tem v monologu, v katerem igralec politično nekorektno obračunava z občinstvom, uporabi neoavantgardno metodo Petra Handkeja in njegovega slovitega *Zmerjanja občinstva*. Hkrati pa predstavo gradi na tehniki ponavljajočih se rušenj in ponovnih vzpostavitvev iluzij v prizorih vojnih pobojev. To sam razlaga takole:

Skozi inflacijo smrti, skozi nenehno ponavljanje neponovljivega poudariti gledališki mehanizem, ki vedno ostaja reprezentacija določene zunanje resničnosti [...]. Ponavljanja smrti, ki se na odru pojavljajo v skoraj pravilnih intervalih in po katerih izvajalci 'oživijo', razkrije zastoj gledaliških reprezentacijskih mehanizmov. Prav ti mehanizmi za proizvodnjo fikcije, ki najpogosteje ostajajo skriti, izrinejo vsakršen vsebinsko-tematski okvir in tako ostanejo edini vidni (Frljič, spletna stran SMG).

Frljič se zaveda, da je umetnost zgolj še en instrument reprodukcije interesov in vrednosti privilegiranih družbenih skupin. Da bi prekinil prikrito reproduciranje ideologije, ki želi zadržati družbeni *status quo*, njegove različne neenakosti in nepravilnosti ter strukturnega nasilja, predstavam namerno odvzame podlago v gledaliških kodih, ki jih je ustvaril družbeni sloj, ki mu pripada tudi gledališka kritika in jih je kot taka proglasila za univerzalno estetsko vrednost. Pri tem nastane bistveni premik od političnega gledališča poznega socializma v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ki je še vedno ustvarjalo politično na podlagi dramatike in fikcije:

V najradikalnejših oblikah današnjega slovenskega političnega gledališča, ki prehaja v performans, pa igralci/performerji ne predstavljajo več drugih oseb (herojev zgodovine), pač pa predstavljajo same sebe kot dejanske posameznike z lastnimi izkustvi ali pa nastopajo kot utelesitev banalnosti zla, politično nezavednega, spontanij ideologij vsakdanjega življenja in družbenih habitusov (v pomenu Brechtovega pojma *gestus*). Dramsko predlogo predstave pri tem spodrinejo dokumenti, življenjepise ali dialogi, ki jih napišejo ali improvizirajo igralci in performerji (Juvan, »Od političnega« 556).

## 8 Gledališče kot poskus izbrisa amnezije spomina

Frljič v predstavah *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, *Naše nasilje in vaše nasilje* in *Kletev* opozarja, da živimo znotraj polja *transkulturnega biznisa*, ki umetniška dejanja vztrajno podreja možnosti eksploatacije s strani transpolitičnega, globalističnega ekonomskopolitičnega lobija. Jasno mu je, da danes gledališče (tako kot sleherno umetniško delo v dobi tehnične reprodukcije) ne more ubežati družbenoekonomsko-tehnološki prevladi, ki določa njeno estetsko dimenzijo. Zato se, podobno kot Sebald, a znotraj poetološko skorajda radikalno nasprotne politizacije, usmerja v poskus opozarjanja na simptome zavestnega izbrisovanja oziroma družbeno načrtovane amnezije, ki smo jima priča na začetku XXI. stoletja.

Neprestano nas z besedami in dejanji igralcev-izvajalcev na odru opozarja, da gledamo fizična in fenomenalna telesa izvajalcev, ki so, kar so, igralci, in to ostanejo tudi v trenutku »prevzemanja« začasnih vlog. Tako kot Handke tudi Frljič opozarja: »Ta oder ne predstavlja ničesar [...] Ne vidite nobenih predmetov, ki bi se pretvarjali, da so drugi predmeti [...] Čas na odru se ne razlikuje od časa izven odra.' S pozdravom Stanislavskemu in tradiciji dramskega iluzionizma govorniki ugotavljajo: 'Ne delamo, kot da'« (Garner 153). Toda obenem se zaveda, da je popoln izstop iz reprezentativnosti nemogoč, tako kot je nemogoča oziroma naivna schechnerjevska ali akcionistična vizija, da performativna avtopoetična povratna zanka omogoča preseganje logike tekstualne kulture in referencialne funkcije.

Kot v razpravi »Kontingentnost in naključnost kot ruševini časa: besedilo, podoba in gibanje v *Saturnovih prstanih* W. G. Sebalda« opozarja Thomas Elsaesser, fikcijo Sebaldovih romanov naseljujejo »ruševine – ruševine stavb, teles, življenj« ter »simptom nečesa drugega, saj sta naključje in možnost prav tako ruševini: sicer bolj ruševini časa kot pa prostora, a vendarle ruševini (konteksta, redu, zasnove in usode)« (30). Frljičeve predstave pa naseljujejo trupla, ki pričajo o akutni krizi etike v sodobnem svetu. Tako Sebald kot Frljič uporabljata biografijo kot enega »od načinov, na katere se v naši kulturi kaže želja, da življenje odrešimo, ga rešimo (ali mu sodimo)« (prav tam 31). In ko Elsaesser poudarja, da je »to, kar počne Sebald v svojih zgodbah – reševanje življenj, ki bi sicer utonila v pozabo, v evropski domišljiji močno ukoreninjeno zaradi milijonov življenj, ki so jih med drugo svetovno vojno in holokavstom uničili in pokončali Nemci« (prav tam), Frljič holokavst naseli v spomin celega stoletja in tudi novega tisočletja: od vojne v bivši Jugoslaviji preko pobojev v Ruandi do čisto sveže begunske in humanitarne krize v Siriji in Evropi.

Oba naseljujeta svojo prozo in gledališče s polfiktivnimi in polavtentičnimi liki, ki jih kot bralci in publika srečujemo na različnih krajih in v različnih časih. In če »fotografije in razglednice, ki jih [Sebald, op. p.] tako preiščeno umešča med strani svojih knjig, besedila ne ilustrirajo in se od njega hkrati tudi ne ločujejo, temveč vabijo k naključnim srečanjem in nenadnim spoznanjem, ki si jih med besedilom in odrom ustvarjamo mi kot bralci in ki tako postajajo še en nabor ločil v toku poročanega govora« (prav tam 34), nekaj podobnega z različnimi taktikami dosega tudi Frljič: s ponavljanjem gest in vizualnih, glasbenih in besedilnih motivov zgradi sicer fragmentarno strukturo, ki pa pripoveduje zgodbe. Včasih te zgodbe nastajajo vzporedno in v sozvočju besede, podobe in zvoka, včasih med njimi nastajajo razmerja kontrapunkta. Johannes Birringer ta proces interpretira kot posebne vrste »ritualizirano semiotiko«, znotraj katere so »ikonografija in znaki groze uporabljeni z namenom, da bi izzvali šok tako za levi kot desni ideološki spekter, tako napadejo nasilje terorja in razkrijejo radikalna slepila konsenza, samozadovoljstva ali 'samozadovoljne humanitarnosti'« (Birringer 642).

## 9 Gledalec kot sekundarni očitavec

V večini svojih predstav Frljić uporablja gledalca kot očitavca, ki (podobno kot pri Sebaldu bralec, ki ga pripovedovalec pritegne v misterije posledic holokavsta) prek gledališke recepcije postane sekundarni očitavec, nekdo, ki sledi primarnim očitavcem zgodovinskih dogodkov oziroma pričevanju o njih.

Najbolj pretresljiva v tem smislu je njegova predstava *Kukavičluk* (Strahopetnost), ki tematizira žrtve genocida v Srebrenici in soodgovornost srbske gledališke in kulturne srenje. Skozi očitavstvo občinstva vpelje »odgovornost za to, kar fizično doživijo na odru, oziroma to, kar registrirajo s svojimi očmi in ušesi« (Jakiša 87). V predstavi Frljić izvede posebno obliko potujitvenega efekta, v katerem združi travmatične transformacije gledalca in tehniko estetske prekinitve, ki naj bi v najboljšem primeru proizvedla emancipiranega gledalca v Rancièrjevem smislu: odgovornega sodelujočega gledalca predstave. Pri tem, kot opozarja Jakiša, izvede svojevrstno inverzijo običajnega sodnega procesa: »Na samem začetku se izrečejo obsodbe, sama predstavitev primera in zasliševanje prič pa temu šele sledita, vse do zaključka prizora o Srebrenici, ko se zasliševanje prekine in preberejo obtožnico« (prav tam 89).

S tem Frljić uvede elemente gledališča zatiranih v tradiciji Augusta Boala, ki prinesejo izmenjavo vlog med izvajalci in občinstvom. Tako prav občinstvo pravzaprav prisili v dejavno participacijo. Ta pristop je zelo daleč od Sebaldovega taktiziranja in namernega izogibanja odkritim politikam proze, a učinek na gledalca kljub temu ni radikalno drugačen. Tako kot ne moremo zatrditi, da je politični domet Frljićevega gledališča daljši od tistega Sebaldove proze. Na Frljićevo političnost v svojem zapisu o predstavi *Naše nasilje in vaše nasilje* (sicer ob drugih predmetih primerjave) opozori tudi Birringer, ki zapiše:

[P]rav ta glasnost učinkovanja me kot gledalca izklopi. Sprašujem se, ali sodobne plesne predstave, ki za doseg ciljev uporabljajo bolj abstraktne miselne tehnike rituala, bolj subtilne tone, lahko prodrejo globlje, nas pripeljejo do tega, da prisluhnemo drugače. In sprašujem se, ali njihov odmik od političnega senzacionalizma lahko oblikuje druge vrste zavedanja ali mobilizira druge vrste skupnosti, ki niso celostne ali združene in si ne delijo istega, ciničnega obupa ali politične razočaranosti (642).

Toda to ne spreminja dejstva, da je tako Frljićev kot Sebaldov namen dekonstrukcija preostankov kolonialističnega diskurza prvega sveta oziroma Zahodne Evrope. Na to ob Frljiću opozarja kritičarka revije *Theater Heute* Eva Behrendt, ko poudari, da režiser napada »vzvišeni in po izviranosti in prefinjenosti hlepečki okus srednjeevropske gledališke in kulturne elite« (Behrendt 7).

## 10 Umetnost za globalno družbo spektakla in akutne krize etike

Sebaldovo prozo in Frljićeve predstave nedvomno družijo poseben avtorski etični angažma, ki je hkrati zavest o nujnosti iznajdbe novega jezika za umetnost v »glokalni« družbi spektakla in akutne krize etike. Za oba je značilen pristop, ki ga kanadski kritik Raymond Bertin v reviji *Jeu, Revue du théâtre* sicer izpostavi ob Frljiću kot »demonstracij[o] nesmiselnosti vojne in nacionalizmov, toda hkrati tudi refleksij[o] in preizpraševanje gledališča samega, vloge umetnika, odgovornosti vsakogar v času vojne in po njej« (Bertin). Oba odslikavata posebno dialektiko umetnosti in družbe, v kateri fluidni, neobvladljivi subjekti nenehno spreminjajo oblike. Oba pokažeta, da lahko sodobno gledališče in književnost krmarita po kompleksnosti diskurza in družbene resničnosti neoliberalizma, nenazadnje tudi v dobi terorizma. Vsak znotraj svojega medija ustvarjata sinkretične žanre, v katerih se lahko prozi in gledališču dialoško pridružijo drugi žanri ter ustvarijo medbesedilno, medžanrsko in celo medmedijsko vezljivo strukturo. Ta je pri Sebaldu implicitno, pri Frljiću pa eksplicitno politična. Pri obeh pa se razkriva to, kar je ob Sebaldu lucidno ugotovil Elsaesser: da »anticipira drugo plat medalje ali temno plat Facebooka, Twitterja in naših obsesivnih online življenj: navsezadnje le-ti predstavljajo pristne poskuse 21. stoletja, da bi se rešili pred gotovim zavedanjem naše smrtnosti« (Elsaesser 35). Sebald »intuitivno tipa enaindvajseto stoletje, medtem ko piše v dvajsetem stoletju in zanj« (prav tam). Tako podaja »ultimativni Facebook nemrtvih svojega lastnega nesrečnega stoletja« (prav tam). S Frljićem pa ga družijo posebna sposobnost proizvajanja nečesa, kar bi lahko označili s sintagmo silovit učinek resničnosti.

## Pripis: mikrorevolucije in mikropolitike odra in teksta

Nevarna razmerja med dramatiko in gledališčem XX. in XXI. stoletja smo v knjigi raziskali znotraj različnih pokrajin teles dram, tekstov in pisav, od zgodovinskih avantgard do postmilenijskega političnega performansa in gledališča. Dramatiko smo pri tem razumeli v smislu mejnega področja, pripadajočega tako polju literature kot gledališča. Gledališka ali uprizoritveno dela, ki smo se jim posvečali vzporedno ter v medsebojnem delovanju s pokrajinami dram, tekstov in pisav za oder in na odru, pa smo razumeli predvsem kot »interpretacijo« dramskega, literarnega ali neliterarnega, kot specifično prevajanje literarne in kulture nasploh v performativno dimenzijo. Ta je bila praviloma medbesedilna, medmedijska in medkulturna.

Zanimali so nas procesi bourriaudovskega medmedijskega prevajanja iz literarne v uprizoritveno prakso. Predvsem v primerih, kjer se namesto redukcije kulturne in družbene realnosti v zahodnem svetu uveljavlja nasprotje zahodnocentrično modernističnega: moderna in sodobna umetnost, ki je »nekakšen hipertekst, znotraj katerega umetniki prevajajo in prekodirajo informacije iz enega formata v drugega« (Bourriaud, »Altermodern«). Ta proces in specifičnost lahko opazimo ne zgolj v altermodernistični umetnosti in kulturi ampak tudi v drugih kulturah XX. stoletja od avantgarde preko modernizma do neomodernizma, postdramskega in postmodernega.

Tekst in gledališče smo pri tem razumeli znotraj kategorij, ki »ne operirajo le s tradicionalnimi kategorijami teorije drame [...], temveč vključujejo tudi spremenjeno razmerje med obema« (Murnik 51). Tekst je v XX. in XXI. stoletju prešel več faz tega, kar Bruno Tackels poimenuje s pojmom »desakralizacija«. Jasno je postalo, da gledališče ne izhaja vedno iz dramatike in literature, ki znotraj gledališke kreacije velikokrat postaneta sekundarni ali celo nastajata ob, vzporedno ali neodvisno od procesa gledališke kreacije.<sup>44</sup> Literatura, kadar vstopi v gledališče, je pogosto drugotna, izpeljana, izhaja iz tega, kar se je zgodilo v procesu uprizarjanja.

---

44 Spomnimo se samo izjemno zanimivega in kreativnega procesa dela na predstavi *Še ni naslova* (SMG, 2018) Tomija Janežiča, katere proces je vzporedno in sprva neodvisno potekal skozi igralsko in režiserjevo delo na improvizacijah na temo Don Juana na eni strani, in pisanjem novega teksta s strani Simone Semenič. Šele nekaj mesecev pred premiero sta se oba materiala, ki sta nastala, začela združevati v predstavo.

Primeri, ki so bili predmet naše analize, so potrdili in izostrili tudi osnovno tezo izvrstnega besedila francoskega filozofa in teoretika gledališča Bruna Tackelsa, knjige *Odrske pisave*:

Vse pogosteje umetniki nimajo drugega teksta kot tistega, ki se jim ponuja in se razvija na samih odrskih deskah, v ritmu ustvarjanja in vaj. Ne izhajajo več iz knjige/igre/kulturnega spomenika, temveč iz lastne knjige/igre/spomenika, ki skozi telesa igralcev brezpogojno vstopa v prostor. In priklicujejo besede, ker jih potrebujejo: tekst ni več alfa in omega ustvarjanja. Temveč tisto, kar ustvarjalci iščejo na sceni, žene k privabljanju teksta na oder, da na njem najde svoje mesto, tako kot glasba, gib, svetloba, rekviziti, scenografija in podobe: odrsko pisanje se oplaja s celotno paletto scenskih izraznih oblik (Tackels 55).

Dramatiki XX. in XXI. stoletja praviloma pišejo za oder, tako kot Shakespeare, Molière, Čehov, Marivaux. Velikokrat jih ne zanima fiksirano delo, uokvirjeno v knjigo, ampak tekst kot proces, kot nedokončana arhitektura (kot lucidno označi gledališče Meta Hočevar v sintagmi »gledališče je nedokončana arhitektura.«) Hkrati pa je postalo jasno, da se tekst in uprizoritev dovršita šele v glavah emancipiranih gledalcev. Prav gledalci kot bralci<sup>45</sup> so tisti, ki tekste gledališča in dramatike prevajajo, saj je vsaj od Barthesa naprej jasno, da tekst nastaja, se kreira v bralcu, gledalcu. Zato je njegov pomen mnogovrsten in mnogokrat, procesualen tudi v smislu recepcije. Meja med realnostjo in fikcijo, gledališčem in izvengledališko realnostjo se velikokrat zabriše in problematizira oziroma tematizira. Drama in gledališče se ne ukvarjata zgolj z dramskim prikazovanjem realnosti, ampak kreativni proces pisanja in uprizarjanja vključujeta v komunikacijski proces recepcije ter tako branje in gledanje spreminjata v metakritično držo do (ne več) drame, gledališča in družbe. Teatralnost v sodobnem gledališču torej ni več zgolj znotrajfikijska, umeščena je v širši komunikacijski sistem, v prostor igre med odrom in avditorijem, med gledališčem in mediatiziranimi simulakri resničnega.

Strast XX. stoletja po tem, da bi uničili staro in ustvarili novo (Cankar, Marinetti, Micić, Černigoj, Delak, Grum, Zupan, Jovanović, Božič, Ristić, Taufer, Wilson, Živadinov, Šeligo, Pipan, Lepage, Jesih, Horvat, Lorenci ...), se je skozi različne prevode in prevoje utelesila tudi v XXI. stoletju, npr. v pisavah Simone Semenič, Anje Hilling, Tima Croucha, Oliverja Frlića, Roberta Lepagea, Janeza Janše, Martina Crimpa, Žige Divjaka. Nastajale so in vedno znova nastajajo umetniške in kulturne iniciative s potrebo spremeniti umetnost in svet. Če so se estetske revolucije XX. stoletja večinoma izkazale za utopije, niso bile brez posledic, ne za umetnike reformatorje ne za njihova dela. Tudi ne za publiko. Priča smo bili, smo in še bomo seriji mikrorevolucij, ki so hkrati umetniške, kulturne in mikropolitčne, včasih (kot pri NSK, Frliću, Janši, Horvatu, Divjaku) tudi frontalno politične.

45 Bralci v smislu Anne Ubersfeld in njene sintagme ter naslova knjige *Brati gledališče*.



Dramatizirana družba, ki je dobesedno prežeta z vnetljivo zmesjo fikcije in simulakra hiperrealnosti, se zdi, da je v zadnjem stoletju privedla umetnost in kulturo, znotraj teh pa seveda dramske in gledališke pisave, do vedno vnovičnega pretresanja in preizpraševanja vprašanje resničnega in izmišljenega, znotraj katerega se gledalkam in gledalcem pušča vsa svoboda, da si zamislijo lastno dramo in lastno gledališče. Hkrati pa je gledališče ostalo ena bistvenih in dragocenih prizorišč in gojišč mišljenja, ki je inherentno umetnosti kot dogodku, ki je »vsakič vedno [...] singularen« (Badiou):

Postavili bomo torej, da je tak dogodek – kadar gre za gledališko umetnost – dogodek mišljenj. Kar pomeni, da razmestitev sestavnih delov neposredno proizvaja ideje. [...] *ideje gledališče*. Kar pomeni, da jih ni mogoče proizvesti na nobenem drugem kraju in z nobenim drugim sredstvom. [...] Ideja se zgodi v predstavi in z njo. Je nezvedljivo gledališka in ne obstaja pred svojim prihodom 'na sceno' (Badiou, *Mali priročnik* 105–6).

Če je XXI. stoletje »zaznamovala vrnitev verbalnega gledališča: gledališča 'v uho' namesto 'u fris'« (kot to lucidno označi Élisabeth Angel-Perez), oziroma (če prevedemo v nekoliko bolj razumljivo govorico) povratek besednega, diskurzivnega, je to hkrati pomenilo tudi »regeneracijo političnega gledališča«, ki je v ospredje spet postavilo »odnos med odrom in resnico« (Dennisa Kelly, Simona Semenič, Mike Bartlett, Milena Marković, Anja Hilling, Oliver Frlić, Milo Rau, Martin Crimp, Rodrigo García, Sebastijan Horvat, debbie tucker green, Žiga Divjak ...).

Na podlagi preteklih in sodobnih primerov smo zato skušali mapirati oziroma izrisati zemljevid tistih praks ustvarjanja gledališča, ki jih Badiou poimenuje s pojmom obče oporekanje (*vaccilation générique*):

Pravo gledališče iz vsake uprizoritve, iz vsake igralčeve geste napravi obče oporekanje, da bi se na kocki znašle razlike, brez sleherne opore. Gledalec se mora odločiti, da se izpostavi tej praznini in se udeleži v njenem neskončnem postopku. Pozvan je, pa ne k užitku (ki se morda pridruži, za 'nameček', kot pravi Aristotel, ampak k razmišljanju (Badiou, *Rapsodija* 69).

*Nevarna razmerja dramatike in gledališča* tako izrisujejo, kako je stoletje, ki ga pokriva pričujoča knjiga, ustvarilo gledališče, katerega lastnost je izjemno dobro zadel Antoine Vitez v zabeležki, ki jo v *Rapsodiji za gledališče* navaja in komentira Alain Badiou: »da je resnična funkcija gledališča ta, da nas *usmerja v času*, da nam pove, *kje* v zgodovini smo« (Badiou, *Rapsodija* 82).

Analize in dialogi, ki smo jih opravili v navezavi na in v prevajanju gledaliških in dramskih korpusov XX. in XXI. stoletja, pričajo o specifični obeh poljih, ki jo lucidno in natančno zadane Badiou v dveh svojih knjigah: *Mali priročnik o inestetiki* in *Rapsodija za gledališče*. Skupaj z Mladenom Dolarjem se spomnimo in izpostavimo:

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

Naš osnovni namen je bil beležiti, kako so bile uprizoritvene prakse v XX. stoletju kot »stoletju gledališče kot umetnosti« (Badiou) vzporedno z drugimi umetnostmi v živo in literaturo podvržene temu, kar Dolar poimenuje »stoletje postopne in katastrofično naraščajoče mediatizacije, ko so mediji tako rekoč prekrili in virtualizirali sam pojem realnosti, odeli v podobe in docela zastrli, tako da kriza reprezentacije še nikoli ni bila večja« (Dolar, »Gledališče ideje« 118). Tako smo se v XXI. stoletju znašli znotraj obdobja, ki ga Gómez-Peña slikovito in natančno označi s pojmom »kulture skrajnosti«, v kateri smo vsi postali »dnevni voajerji in udeleženci novega fenomena, cultura in extremis«, katere cilj je »privabiti več potrošnikov ter jih hkrati preskrbeti z iluzijo o tem, da (zastopniško) doživijo vse ostre robove in močne emocije, ki umanjajo v njihovih življenjih« (Gómez-Peña, »The New Global Culture« 13).

Mogoče še bolj natančno pa ga v pogovoru z Nicolasom Truongom v knjigi *Hvalnica gledališču* definira Alain Badiou s sintagmo »izjemno konfuzen čas«, v katerem se zdi, da je prevladal občutek, da smo popolnoma brez idej: »Ta zmedenost sodobnosti je tista globokega nihilizma, ki ne samo da oznanja, kako so ideje izginile, ampak tudi, da se bomo na to stanje brez težav navadili tako, da bomo živeli v čisti sedanjosti, ki nikakor ne sproža problema sprave med imanenco in transcenco« (Badiou, *Eloge du théâtre* 69). In po mnenju Badiouja je ena bistvenih nalog gledališča v tem obdobju zmedenosti, da »pokaže zmedenost kot zmedenost« (prav tam 70).

Gledališče in dramatika sta torej tudi v pomileniju pred nalogo, ki jo je pred več desetletji natančno opisal Gregor Strniša, ko je razmišljal o vlogi avtorja v sodobnem svetu: Avtor »mora znati presneto dobro čakati, prisluškovati in gledati z notranjim vidom, tistemu, kar se že javlja v njem in skozenj, in potem tisto stvar čim bolj pravilno in dosledno zapisati tako, kot sama zahteva« (Strniša 120). In mogoče bolj kot kdaj koli se po seriji kriz vseh paradigem in metodologij zdi, da je tudi tisti, ki reflektira umetnost in kulturo v inestetiškem smislu, predvsem »učakani« prisluškovalec in opazovalec procesov v umetnosti in kulturi dobe, ki ji pripada. Je tisti, ki beleži proizvodnje resnice, ki nastajajo v gledališču in imajo filozofske in druge miselne ter estetske učinke.

## Summary

# Dangerous Liaisons of 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century Drama and Theatre

The book explores the processes of dangerous relationships between drama and theatre while analysing the body of a dramatic or non-dramatic text as a border area belonging to both the field of literature and theatre. It follows the processes of translation from the literary into the performative dimension and vice versa, and shows some possible uses of the term interpretation as part of the creative process. In the field of drama or post-drama, interpreting can mean in the Slovene language either “interpreting” in the sense of a specific reading, or acting or directing a play in the sense of acting or theatrical interpretation as a Bourriaudian media translation from the literary to staged. However, this interpretation and translation can also coincide with intercultural translation from one culture to another.

The basic aim of the book is to explore the analogy between critical (hermeneutic) interpretation and artistic interpretation, which we always require to be productive and coherent and thus convincing to us. While detecting the specifics of the interpretation of drama and theatre, the book uses eclectic tools offered by literary and performing arts studies to analyse the corpora of contemporary drama or no-longer drama<sup>46</sup> performing practices.

*The first part of the book* entitled *Dangerous Relations Between Slovene Drama and Theatre of the 20th Century* starts with an analysis of the *Dangerous Liaisons between “Young Slovenian Art” and Futurism*. It explores to what extent the Slovenian avant-garde movements of the first three decades of the twentieth century can be clearly linked to Italian Futurism. All three waves of the Slovenian historical avant-garde were familiar with Futurist activities from their very beginnings. The third wave of the Slovenian avant-garde, represented by Ferdo Delak and Avgust Černigoj and his circle in Trieste, adopted some Futurist innovations, but the complicated and controversial relation of Italian Futurism to Fascism caused them to turn away from it and move towards the realm of Constructivism. Ideologically and politically linked to Russian Constructivism, as well as to the intermediaries in the

---

<sup>46</sup> Gerda Poschmann introduced the term *no-longer dramatic text for theatre* in order to differentiate between dramatic and postdramatic texts for theatre. In her book, she identifies drama as an historical moment that is no longer seen as an adequate representational framework by contemporary playwrights and is was therefore replaced by no-longer dramatic text for theatre.

Bauhaus, the manifestos of Young Slovenian Art were filled with Russian Constructivist terminology, but they also echoed the proclamations issued by Marinetti, Prampolini, and other Futurist artists.

The chapter deals with the specific political circumstances of the Slovenian reception of Italian Futurism, and on this basis investigates its influence on the Slovenian theatrical avant-garde of the 1920s. During this period, Trieste and Gorizia became reference points for Futurism, thus enabling communication with some other artistic movements in the vicinity, from Constructivism in Ljubljana to Zenitism in Zagreb and Belgrade.

The reception of avant-garde ideas in Slovenia was not only linked to Futurism, but also influenced by the radical changes that took place in the geopolitical situation of Slovenian territory before and after the First World War. Due to the oppressive political climate that came with the rise of Fascism, after the First World War artists belonging to the Slovenian-speaking community found it extremely difficult not to link Futurist ideas with those of the Fascist movement. The intellectuals of the period recognized an ever-increasing transformation of Futurist art into Fascist propaganda, and this evokes a specificity of the interrelation of the two movements that can be explained by the artistic and political game of *les liaisons dangereuses*.

The second chapter *explores links between Ljubomir Micić, Avgust Černigoj and Ferdo Delak, the dialogues and collaborations between the Slovene and Serbian historical avant-gardes*. The stormy period of the historical avant-gardes in the geographical basin of Slovenia, Croatia and Serbia during the period at the beginning of the twentieth century and more specifically during the period 1910–1930 witnessed several waves of artistic and cultural as well as political movements with typical Central-European avant-garde features. It started with early Futurist experiments in Zadar and the magazine *Zvrk*, with the “To Futurism” manifesto interpreting Italian and Russian Futurist ideas in a specific way. This was then followed by the *Trije labodje* formation and the Novo mesto spring (Novomeška pomlad). The avant-garde theatrical and literary as well as visual arts activities continued with the Zagreb and Belgrade-based Zenitism (Zenit), as well as the early theatrical avant-garde moves of Ivan Mrak in Ljubljana inspired by Futurism, and finally the Triestine Futurist Circle of the most prominent constructivist Avgust Černigoj and the highly individual constructivist poetry of Srečko Kosovel.

All those movements were interconnected and shared their interest in new, non-classical, left-wing, and innovative approaches to art and culture. All the movements searched for new artistic materials and the innovative usage of language, but at the same time they revolutionized the cultural field of the countries in which they were active. They introduced new ways of communication and new genres, different kinds of manifestos. They did their best to change the modes of artists’ social positioning. They tried to invent new media, introduce new standards and establish new

centres of the avant-garde that could decentralize the artistic maps of Europe and the world and add to the existing centres like Milan, Rome, Paris, Berlin, Zürich, Leningrad, and Moscow those of Ljubljana, Zagreb, and Belgrade, but also Zadar, Trieste, Gorizia, Novo mesto... Their aim was to persuade the German and Italian West that an unknown Slavic territory of avant-gardes existed.

From 1910 onwards, Slovene, Croatian and Serbian avant-garde circles did their best to inform the audiences about new artistic movements, beginning with Italian Futurism. In Slovenia and Croatia, at that time still a southern Slavic part of the Habsburg monarchy, Futurist ideas and artistic procedures soon become visible in the writings and other artistic activities. In Slovenia Futurism did not become an independent artistic movement, as it did in Croatia, but it was there.

The relations between Slovene, Croatian and Serbian (or better to say Micić) avant-gardes were sometimes very close, although sometimes quite unfriendly and competitive, as was the relation between Anton Podbevšek and Micić. But if the influence of *Zenit* on *Trije labodje* was not clearly seen, it played a much more important role with the third wave of the Slovene avant-garde and its *Tank* magazine in the 1920s. The Serbian, Croatian and Slovenian magazines of the time – such as *Dada Jok* by Virgil Poljanski, *Dada Tank* and *Dada Jazz* by Dragan Aleksić, and the Cyrillic surrealist *Putevi*, Podbevšek's *Rdeči pilot* (Red Pilot) (1922), and *Ljubljanski zvon* (Ljubljana Bell) – played most probably an important role in the formation of the most prominent Slovene avant-garde poet Srečko Kosovel as well as on the two most important figures of the theatrical avant-garde, Ferdo Delak and August Černigoj.

Janez Vrečko, a leading specialist in Slovene historical avant-gardes and Kosovel underlines the fact that “for some time Kosovel was quite dangerously burdened with Zenitism, mentioning it in his diaries every few pages. He attended two Zenitist evenings in Ljubljana, and his estate includes several Zenitist publications, with *Zenit* and works from the Zenitist library even accompanying him home on his summer holidays in Tomaj.”<sup>47</sup>

At the end of the 1920s the centre of the avant-garde activities moved to Belgrade and a new story of the Serbian Surrealists began that culminated with the almanac *Nemoguće/Le Impossible* and the *Surrealist Manifesto*. Zenitism and Constructivism thus gave way to Surrealism. But Zenitism and Constructivism were rediscovered in the neo-avant-garde and post- or retro-avant-garde periods by authors and groups experimenting with new media, communities and artistic procedures – namely Pupilija Ferkeverk, Tomislav Gotovac and OHO in the 1970s, Dragan Živadinov, Neue Slowenische Kunst, Vlasta Delimar, Kugla glumište, Ljubiša Ristić and KPGT, Ana

---

47 Vrečko, Janez. “Srečko Kosovel and the European avant-garde.” In *Primerjalna književnost* (Ljubljana) 28/2005, 178.

Monro, Otvorena scena obala, and Haris Pašović in the 1980s, and Marko Peljhan, Branko Brezovec, Matjaž Berger, Vlado Repnik and others in the 1990s. They were inspired by the artistic concepts, specific subversiveness and formal procedures that enabled them to invent new theatrical worlds and create new cultural positions.

The third chapter of the book explores the phenomena of *the play within play or theatre within theatre in Slovene twentieth and twenty-first century drama*, although this can be traced back to the time of Anton Tomaž Linhart's Enlightenment comedy in the eighteenth century. The focus is on twentieth-century drama as it developed from the decadent; symbolist and realist "Moderna" movement through expressionist Modernism and Neomodernism with its performative turn and post-dramatic theatre in a mediatised society of spectacle. We analyse the four pillars of contemporary Slovene drama following the crisis of absolute drama: Ivan Cankar and *Pobuijšanje v dolini šentflorjanski* (*A Scandal in St. Florian Valley*), Slavko Grum and *Dogodek v mestu Goga* (*An Event in Goga Town*), Dušan Jovanović and his *Igrajte tumor v glavi ali Onesnaženje zraka* (*Play Tumour in the Head, or Air Pollution*), and Matjaž Zupančič and *Hodnik* (*The Corridor*).

The thesis is that a play within a play is very present, but to a varying degree, and used in different ways in order to speak metatheatrically, metatextually, and intermedially about the status of fiction and reality within art, culture, and society in specific periods. In all the plays discussed, reality and life become theatricalized. The plays develop a specific situation in which one of the theatrical components divides itself from the others and becomes an object of the spectators' gaze as they notice that the stage is populated by both persons that observe and persons being observed (Anne Ubersfeld). The border between reality and fiction, the theatre and extra-theatrical reality are thus blurred in metaplays using the technique of a play within a play.

Drama and theatre, however, seem to be no longer just a matter of dramatic representation of reality, but include descriptions and disclosures of the creative process of writing and performing. The examples discussed here show how a play within a play is exercised in a different way each time. With Cankar, it manifests itself as a theatrical narrative of an incredible event that occurred in the Valley of St. Florian and which is described by Zlodej; or as a performative act of theatre in theatre, in which the people of St. Florian perform a ritual of gifts as a special form of sacrificial action: kissing. With Jovanović, the technique performs various ways of consciously dealing with the theatre in its precise historical and aesthetic context, determined by the crisis of the socialist self-management system in Yugoslavia and the consequences of this process within the performative establishment. With Zupančič, in *The Corridor*, we witness the actors performing the participants in a reality show and metatheatrically describing and enacting scenes on the edge of a reality show. Spectators follow the events taking place in the backstage of a realistic show, depicted and enacted in



the theatre space. With Slavko Grum, in *An Event in Goga Town* we witness the exposure of a non-event or the probability of the event in the town of Goga. Metatheatricality emphasizes the fictitiousness of the theatrical situation and draws attention to the fictitiousness of social reality itself.

Authors can use the technique of doubling fictitious realities or show real situations by highlighting the theatricality of such situations through a play within a play. Thus, twentieth- and twenty-first century Slovene drama reveals various (post)dramatic strategies of theatre within theatre and a play within a play, which in the very act of metatheatricality transcend the Aristotelian theatre and absolute drama.

The chapters that follow are dedicated to the topics of *twentieth-century Slovene drama and theatre in retrospective*. They start with Ivan Cankar's *Hlapci* (*Serfs*), probably the most quoted and paraphrased, but also the most politically exposed and vulgarized by politicians within the dramatic works of the "Moderna" classics. It offers a panoramic view of the stagings and interpretations of this play within the last 100 years. The chapter follows how the readings of *Hlapci* either deny or establish "literature as an autonomous moment of truth" (Pirjevec) or shows the transformations of Cankar's thought in interpretations and reinterpretations on paper and on stage.

Despite the fact that we are primarily interested in the stage incarnations of this canonized work, the discussion focuses on the still rather unexplored possible reciprocal influences of the interpreters of Cankar's play on its performances. The theoretical works became quite often inspired by Cankar's new directing interpretations, that opened up new literary typologies and interpretations that can lead us to the specifics of theatrical incarnations, ideographic creative processes, and reward us with insights into many details that produce new meanings. With the help of Cankar's interpreters in books and magazines, as well as on the stages of Slovenian theatres (from Skrbinšek, Šest, Jan, Korun, Jovanović to Horvat, Berger and Pipan), the chapter leads to the discoveries of some new dimensions of this classic text.

The book continues with *the particularity of Dane Zajc's poetic plays, a specific dialogue between drama and poetry*, through which the leading author of Slovene neo-modernism largely co-created the form of poetic drama. Using the examples from his plays, we show how Zajc mixes drama with the radical sharp metaphors and metonymy of his poetry. Zajc takes the form of poetic drama and develops it with special types of dialogue, in which myths and demythizations take place in parallel. The lyrical, poetic or poetic drama of Dane Zajc produces new textual possibilities for theatre beyond drama. It opens the dramatic form to poetry with all its fantastic, unrealistic or internalized visions of the world. It favours suggestive, imaginary or metaphorical or plurivalent language. This creates a specific theatricality, a form that is susceptible to 'secondaryization', to relativization, in order to transcend, to escape (further) in a Deleuzian sense.

The next chapter is dedicated to the topic *of otherness in the plays and fiction of Rudi Šeligo*.

It focuses on their heroines and shows how the theme of otherness is not revealed and manifested through realistic tactics, but by using a specific procedure with which the author produces and thematically differentiates otherness by breaking down the hegemonic language and its logos (to put it in the words of Antonin Artaud), thus building up a version of magical theatre characterized by his specific, singular politics of prose, drama and theatre.

With his poetic devices Šeligo reveals the neuralgic points of today's society, which, instead of opening legitimate channels for expressing conflicting and alternative opinions by consensus, closes the space for otherness and plurality, and abolishes the right to otherness at the ultimate level. His plays point to the fact that where there is too much uniformity, one can only follow the drive against otherness and authenticity. The very process of finding "a form that accommodates the mess" (to use Beckett's famous statement) marks the concept of Šeligo's magic theatre, which will re-assemble "the lost three quarters of mankind" and reveal "the nihilism of his action" and enable "the flow of energies between humans and between things of the world, the cosmos and chaos" (Rudi Šeligo).

The heroines of his plays and novels gradually lose the magical power of otherness, until they themselves no longer remember where the power came from and what it serves. Through the thematization of otherness, his plays and fiction speak for an urgent change in attitude towards diversity and otherness that should no longer be seen as a fact or even a problem that must be addressed and eliminated. Like Chantal Mouffe, Šeligo shows how the moral framework depoliticizes and reduces choices to the level of the only possible moral categories, the category of good and the category of evil. Or, as Slavoj Žižek puts it, Šeligo's plays show us how the world of today maintains a sense of strangeness to the Other, how it incites hatred and intolerance of others, of their intimidation, of eliciting social paranoia through the construction of lies and prejudices that lead to the excluding and eliminating of 'others' and others.

The following chapter is dedicated to *Peter Božič, one of the most important reformers of Slovene drama and theatre*. His plays for Oder 57 (Stage 57) in the 1960s (together with the plays of his contemporaries Smole, Strniša and Zajc, Taufer and Rožanc), and even more obviously the playwrights of the generation that followed them (Jovanović, Šeligo, Jesih, Lužan, Rudolf) marked and established the revolution of forms: new dramaturgies of post-war Slovene theatre, a new concept of anti-realist orientation.

Božič has always understood the text in Grotowski's sense: as a kind of scalpel that allows us to open up, to transcend ourselves, to find in ourselves what is hidden, and to share it in action with others. To overcome loneliness in this way. His plays or



anti-plays embody what the French theatre theorist Robert Abirached describes as perhaps the last, almost hopeless attempt to restore mimesis in a way that would be acceptable to modern industrial society. They stem from his deconstructions of established mimesis, his attempts to invent drama and theatre for modern times.

The section about Slovene drama and theory comes to an end with a chapter dedicated to the *performative dimension in contemporary Slovene drama: Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo*. We devote ourselves to the unique character of Slovene post-WWII drama, which has been ignored by previous attempts at a historical treatment of the drama and theatre of the second half of the twentieth century, despite the fact that it is, in the author's view, extremely important. It discusses the specific features of Slovene absurd drama and the significance derived from it in the deconstruction of so-called literary or dramatic theatre and in realization of the performative turn at the turn of the 1970s. Using the selected examples of plays by Peter Božič, Milan Jesih, and Dušan Jovanović as well as essays by Rudi Šeligo, the chapter aims to show how the history of the Slovene post-WWII drama and theatre was a true breeding ground for dramatic and dynamic narratives about the relationships among the text, discourse, and performance. They went from the first ruptures in the Social Realism and literary theatre, through the experimental theatres of the 1950s and 1960s, the performative turn of the theatres Pupilija Ferkeverk, Pekarna, and Glej in the 1970s, as well as numerous new transformers of the theatre, literature, and culture in the last decades of the twentieth century.

This era was marked by an extraordinary dynamics in realizing new concepts of stage presentation and the continuous abolition of classic staging. This was not only a matter of acting and directing, but also and often mainly a matter of the text and of drama, and other no-longer-drama authors. Nevertheless, within Slovene literary criticism and the study of theatre, absurd drama was never considered a part of the postmodern turn, which occurred in Slovenia considerably later than in the US. However, Kerstin Schmidt's thesis—that the technique of transformation as cultivated by the American theatre avant-garde, particularly by the Open Theatre of Joseph Chaikin, is the basic technique as well as the metaphor of the postmodern American drama—also holds true for the Slovene absurd drama and theatre and for the series of literary and theatre artists who realized the performative turn.

As in the US, in Slovenia the performative turn was directly linked to contemporary drama, poetry and prose. Furthermore, in the case of the Pupilija Ferkeverk Theatre as the most obvious agent of the performative turn in the Slovene context, there is an apparent connection between young poet-dramatists and other stage and visual artists. The essential characteristics of the literary parataxis of the generation that made a breakthrough at the beginning of the 1970s are related to the notions of "performative" and "performativity" (Austin). They speak about the fact that the

author is motivated by a suspicion that the only characteristic of any utterance is that it is true or at least untrue, and that s/he is interested in performatives more than in constatives. For example, once the language becomes one of the main protagonists of his plays, Jesih abolishes any duality between the text and its performance. The word, the utterance as a performative in itself, becomes a spectacle, it is what creates the structure of the text and the performance. Jesih and Jovanović with their textual and theatre acts embody transformation from the verbal to the performative culture, which is specifically characterized by the performative character of corporeal co-presence: Jesih with *Limite* (*Limits*) and *Grenki sadeži pravice* (*Bitter Fruits of Justice*) and Jovanović with *Pupilija* and the ritual slaughter of a chicken in Križanke Hall (similarly to Handke in *Offending the Audience*) and with Jožica Avbelj's exact translation of the textual into the ritual-corporeal in *Spomenik G* (*Monument G*) – they both fully realize the turn from the theatre as a piece of art, a fixed artefact to performative corporeal co-presence of co-subjects (actors and spectators) of the event/happening. Peter Božič, Dušan Jovanović, Milan Jesih, and Rudi Šeligo with their (no-longer) dramatic, theatrical, and essayistic corpora demonstrate that Slovenia has also undergone the transformation from the textual to the performative culture. Božič with his anti-drama *Vojaka Jošta ni* (*There Is No Soldier Jošt*), Jesih with *Limite* and *Grenki sadeži pravice*, Jovanović with *Pupilija Ferkeverk* and *Spomenik G*, Šeligo with his early prose and drama and particularly with theorization of his practice – they ultimately realized the turn from literature and theatre as a piece of art, a fixed artefact, to the performative corporeal co-presence of co-subjects: writers and readers, actors and spectators

*The second part of the book* deals with the *Dramatic and theatrical scripture after drama and post-drama*. It starts with the exploration of the *plays of potency and impotence of memory and remembering* (Beckett, Jovanović, Semenič) dealing with specific memory procedures in contemporary drama. Despite the apparent absoluteness of the present, memory is often used in order to produce dramatic effects, but no longer as the continuity of memory in the sense of St. Augustine and his *Confessions*, but as the discontinuity of memory in the sense of Beckett's heroes and their specific memory that deconstructs the validity of itself.

On the basis of the specific cases of (no-longer) dramatic tactics from late modernism to (no-longer) post-dramatic, we will try to show the transformations of the drama of memory and remembrance. We will start with the uncertainty and the erasure of the memory in late Beckett, continue with examining memory and personal and common identity in the work of Dušan Jovanović, and conclude with the post-modernist volatility of the collective memory of the newer history and present, as depicted in the works of Simona Semenič. Our thesis is that the synthetic model of drama construction is not without alternative. In modern drama an analytical and

“narrative” model of building the dramatic structure replaced it. Thus, the memory was emancipated from the primacy of the absolute drama and, contrary to the Augustinian narrative, which depicts the past through the memories of the heroes in the present, and thus ensures their identity – the heroes of contemporary drama are thus being robbed of traditional forms of memory and narrative.

The chapter that follows deals with the *theatre as the dynamics of crossing the boundaries of semiotic systems*. On the basis of a study of six examples from contemporary theatre and performing arts, the essay will examine how Lotman’s concept of the semiosphere as an ecosystem covering both the space and time of performance can be applied to the environmental, economic and political aspects of the theatrical within the post-colonial and intercultural space. His notion of the semiosphere as a spatio-temporal phenomenon, a combination of different (non)verbal languages, that are in constant dialogue with one another, will be used for the analysis of spatial relations and policies within contemporary performing arts. The aim of this analysis will be to discover how the act of *mise en scène* creates semiotic languages, which are not a simple sum of individual systems, but are characterized as a dynamic interactivity, establishing the theatrical event. The subject of the analysis will be theatrical performances as semiotic spaces of transitional forms that arise between different media, the crossing of the boundaries between the stage and the auditorium, changes in the dynamics of relations between actors and spectators within the process of creation and reception. We will link Lotman’s theatre position as an intermediary between the moving and nondiscrete real world and the immobile and discrete world of the representational arts to Jacques Rancière’s notion of an emancipated spectator and Nicolas Bourriaud’s notion of translation, art as an exploration of the bonds that engulf the word and picture, time, and space. Our aim will be to research the dynamics of semiotic languages within space, the interactivity they establish within performative practice.

We continue with the theoretical overview of some basic topics of *Meta Hočevar’s play spaces, which form a spatial history of the major shifts in contemporary theatre and the performing arts in Slovenia*. With her play spaces, which go beyond the narrow frame of what is normally referred to as set design, she – in the words of Lado Kralj – “made a major and marked break from the tradition. The stage scenery is no longer merely the visual illustration of a text, it no longer adheres to the principle of ‘being unobtrusive’ but, on the contrary, draws attention to its part in the production”. The theatrical oeuvre of Meta Hočevar “changed theatre stage design in Slovenia and Yugoslavia”, wrote Radivoje Dinulović, “An emptied, purified scenic space, determined with a few key elements...the underscored spatial planes, the focus on new materials and technical means of scenic design, the use of light and a whole range of creative procedures developed by Meta Hočevar have become and remain a subject of stage design research to this day.”

Meta Hočevar sees her play spaces as something that “can be moulded, and by moulding, express space as a medium which is definitely articulated in a synthesis with the other components of the performance”. Stage design as the space-time of a performance is, of course, very different from the postulates of the literary or the conceptualist “scenery-centric” theatre of images serving their own purpose. Theatrical space, or better, “play space” is the space where everything comes together. It is a space where we need all our senses. In addition, it is a space that must be understood – as Paul Klee understood a painting – as something that also marks time: “When a point becomes movement and consequently a line, then this requires some time.”

The next part of the book is dedicated to the *performative and no-longer dramatic in contemporary drama and theatre* (Božič, Jesih, Jovanović, Šeligo, Zupančič, Potočnjak, Semenič, Skubic, Frljič, Janša, and Divjak). We examine the process of the current (dramatic) writing for theatre, analyse several examples of the post-dramatic and no-longer dramatic texts for theatre. Thus the chapter shows how in contemporary drama and theatre a text rhizome, which replaced the traditionally understood physicality of the book, the *livre-racine* (Deleuze, Guattari), was introduced to the Slovene theatre stages at the turn of the twenty-first century.

This intertext in various cases, from Dušan Jovanović to Simona Semenič, structures the contemporary (no-longer) dramatic and theatre writing in a way that is non-hierarchical, but at the same time extremely cohesive from the intertextual and intermedia points of view. The author’s basic premise is that the status of the dramatic text or text for the theatre has changed in recent decades, i.e., that the absolute drama as defined by Peter Szondi and in which the dialogue is the main component of construction, even more clearly became no longer primary, but merely one of the possible drama discourses. Along with this deconstruction of the absolute, textual strategies that no longer involve dialogue as the main principle of expression emerged.

The dialogic form thus ended up in the company of heterogeneous textual strategies (from stage directions to descriptions that are closer to the novel and prose, to the narrative, essayistic, theoretical, and “hybrid” techniques) reminding the audience that what it is reading or watching is no longer a realistic dialogue with the structure of the absolute drama. It is instead a continued process of disintegration of the dramatic form. Szondi termed this process “estrangement from drama” and attempts to create forms “beyond drama”.

A dramatic text is therefore currently positioned in the centre of diverse networks of texts that influence it in a variety of ways: from “eating” into the text to enhancing it and adding to its complexity. Text in the theatre is no longer something separate from other elements of the production, but is rather interlaced with other intertexts, from textual to gesticular, musical, and visual ones. Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, and Semenič bear witness to the fact that after the post-dramatic turn theatre texts

tend to be in perpetual motion, in the process of semiosis. The (no-longer) dramatic text in the theatre nowadays represents one of the elements of intertwining of various intertexts within the semiosphere of literature, theatre, and culture, as a rhizome with an ever-elusive edge.

Connections between dramatic and other texts and media are – akin to the ones in a rhizome – heterogeneous, just like the strategies of (no-longer) dramatic writing. In the new century, the (dramatic) text and theatre are therefore fully integrated into a post-dramatic context. In the irresistible desire to face the new (media) reality, they are increasingly and intentionally becoming a hypertext that is characterized by connections: a textual element opens into another text and so forth into an endless chain. Our reception of the theatrical is thus non-linear, multi-directional, and non-hierarchical. Just like digital textuality, textuality intended for theatre or, rather, performance, is similar to its “rhizome”. The dramatic text and theatre therefore embody Bakhtin’s dialogicality and polyphony and Julia Kristeva’s intertextuality.

We continue with *contemporary playwrights after the post-dramatic turn*, a chapter, dedicated to four contemporary playwrights—Anja Hilling, Milena Marković and Simona Semenič and Dino Pešut. We focus on the status of contemporary playwrights after the post-dramatic turn, and seek to answer the questions of how we can interpret the changes in drama and text, and how these playwrights’ works lead to new definitions of the textual, dramatic or no-longer dramatic, intermedial, intertextual, and rhapsodic in contemporary theatre. Can we interpret post-dramatic theatre as a specific continuity and not primarily as a break with the tradition? Can we say that contemporary drama often exposes us to deconstruction of the contrast between representation and presentation, but nevertheless establishes a powerful process of re-dramatization, of injecting the dramatic into the post-dramatic?

As seen from the dramatic procedures of Semenič, Marković, Pešut and Hilling, as well as their contemporaries, the new playwrights have developed a specific meta-textual and meta-theatrical consciousness. The authors intensely focus on reflecting on themselves, and in so doing establish a close dialogue with readers and audiences. Their writing can therefore be interpreted as both a clear consequence and response to the crises of drama, as defined by Jean-Pierre Sarrazac.

1. The crisis of an unstable dramatic person.
2. The crisis of dialogue, which can be a quasi-dialog, a quasi-monologue that turns into a secondary text or description, the author’s commentary, a nod to readers that surprises them.
3. The crisis of the relationship between the stage and the auditorium that constantly reminds us we are in the theatre but at the same time also within the realm of everyday life.

4. The crisis of the fabula, resolved by each of our authors in a specific way. Semenič resolves it through the deconstruction and reconstruction of the fabula as a parallel event. Hilling, through the gradual breakdown of the fabula or a specific re-fabularization, which nevertheless exposes the reader to communication disorders, creating a distinct aesthetic. Marković with the poetization of drama through various techniques of poetic editing related to the morphology of fairy tales and popular music culture, which produces the multiplication of fabulas and their duplication. And Pešut by combining different dialogue and narrative techniques, from tragedy to sitcom.

The research in the realms of the contemporary theatrical and artistic twenty-first century landscape continues and finishes with an *examination of how literature and art take part in the circulation of significations and representations in the construction of social reality in the works of W. G. Sebald and Oliver Frlić*. The essay uses two examples. The first is the novels by Winfried Georg Sebald, the second performances by Oliver Frlić, a Bosnian-Croatian theatre director, with his disturbing. Beyond examining the contestation of subject positions, the essay follows border-crossing figures to the shifting battlefields of today's Europe and beyond.

It concentrates on the dialectics of 'art' and 'society', where fluid, uncontainable subjects are constantly pushing the contours. Revising the critical consensus that contemporary art primarily engages with the real, the essay describes how present-day theatre and fiction navigate the complexities of – the discourse as well as the social realities of – neo-liberalism in the age of terrorism. We are interested in the ways art negotiates, inflects, and participates in the discursive circulation of stories, idioms, controversies, testimonies, and pieces of (mis)information in the face of global insecurities.

For the purpose of my examination of how literature and art take part in the circulation of significations and representations in the construction of social reality, the chapter concentrates on a specific feature that links and unites the work of the two authors: the inflation of death and violence, or the "overflow of corpses" in their novels, plays, and performances. As noted above, the Bosnian-Croatian theatre director Oliver Frlić uses his own traumas to ask universal questions about the boundaries of artistic and social freedom, while the novels of Winfried Georg Sebald use the device of his wanderings between signs, punctuated by black and white photographs, in which history and geography cross-fertilise, tracing out paths and weaving networks.

Besides examining the contestation of subject positions, the chapter concentrates on the dialectics of art and society, where fluid, uncontainable subjects are constantly pushing the contours. Revising the critical consensus that contemporary art primarily engages with the real, the chapter describes how theatre and fiction today navigate



the complexities of the discourse as well as social realities; how the discussed artists all share the belief that creative expression must also be destruction. Art has to go beyond what we are and what we can identify through understanding. Thus, art negotiates and inflects the discursive circulation of stories, idioms, controversies, testimonies, and pieces of (mis)information in the face of global uncertainties.

A specific authorial ethical engagement undoubtedly joins Sebald's prose and Frlijić's productions, a consciousness of how urgent it is to find a new language of art to address the 'glocal' society of the spectacle and the acute crisis of ethics. The works of both are characterized by the approach which Canadian reviewer Raymond Bertin exposes in the journal *Jeu, Revue du theatre*, when speaking of Frlijić: "It is a demonstration of the absurdity of war and nationalism, but simultaneously a consideration and investigation of theatre itself, of the role and the responsibility of the artist, the responsibility of everyone in the time of war and after."

Both authors reflect a specific dialectics of art and society, within which fluid, uncontrollable subjects constantly change the contours. Both show that they can steer contemporary theatre and literature through the complexities of the discourse and social reality of neoliberalism, even more so, in the era of terrorism. Each of them, within his own medium, creates syncretic genres, enabling other genres to dialogically join prose and theatre, to create an intertextual, inter-genre and even intermedial cohesive structure. In Sebald's work this structure is implicitly political, while in Frlijić's performances it is explicitly so. Yet the works of both of them are in line with what Elsaesser said of Sebald: "He anticipates the other side of the medal, the dark side of Facebook, Twitter and our obsessive online lives, as these are after all the real attempts of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century to rescue itself from the final recognition of our mortality". Therefore, both artists "intuitively touch the 21<sup>st</sup> century, while they write about [and direct, added by TT.] in and for the 20<sup>th</sup> century."

As such, they introduce the ultimate Facebook of the undead of its own unhappy century. Something that could be described with the syntagma of the violent effect of reality.





## Literatura

- Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. reed. Pariz: Gallimard, 1994 (1978).
- Angel-Perez, Élisabeth. »Back to Verbal Theatre: Post-Post-Dramatic Theatres from Crimp to Crouch.« *Études britanniques contemporaines*, št. 45, 2013. Na spletu.
- Aronson, Arnold. »Time and Space on the Stage.« *Performance Research*, letn. 18, št. 3 (On Scenography), 2013, str. 84–94.
- Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojniki*. Prev. A. Berger. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1994.
- Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. London & N.Y.: Routledge, 2004.
- Auslander, Philip. *V živo. Uprizarjanje v mediatizirani kulturi*. Mestno gledališče ljubljansko, 2007.
- Austin, J. L. *Sense and Sensibilia*, Oxford University Press, 1962.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Oxford University Press, 1984.
- Austin, J. L. *Kako napravimo kaj z besedami*. Prev. Bogdan Lešnik. Ljubljana: Studia humanitatis, 1990.
- Badiou, Alain. *L'Être et l'événement*. Pariz: Seuil, 1988.
- Badiou, Alain. *Petit manuel d'inesthétique*. Pariz: Seuil, 1998.
- Badiou, Alain. *Mali priročnik o inestetiki*. Prev. S. Koncut. Ljubljana, 2004.
- Badiou, Alain. *Handbook of Inaesthetics*. Prev. Alberto Toscano. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Badiou, Alain. *Pogoji*. Prev. S. Turšič in A. Žerjav. Ljubljana, 2006.
- Badiou, Alain. *Eloge du théâtre*. (Avec Nicolas Truong). Pariz: Flammarion, 2013.
- Badiou, Alain. *Rapsodija za gledališče*. Prev. Katja Zakrajšek. Ljubljana: Knjižnica MGL, 2020.
- Baillet, Florence. »L'hétérogénéité.« *Nouveaux territoires du dialogue*, ur. J. P. Ryngaert, Pariz, Actes Sud, 2005, str. 26–31.
- Baillet, Florence. »Objets et récits en scène : Schublade de She She Pop. Une 'histoire sensible' des deux Allemagnes?.« *Cahiers d'Études Germaniques*, št. 75, 2018, str. 51–62.
- Balantič, Polona. »Der Sturm – med estetiko in politiko.« *Der Sturm in slovenska historična avantgarda*, ur. Alenka Gregorič in Dragan Živadinov, Ljubljana, Muzej in galerije mesta Ljubljane/Zavod Delak, 2011.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Pariz: Editions du Seuil, 1973.
- Barthes, Roland. »Smrt avtorja.« Prev. S. Koncut. *Sodobna literarna teorija*, ur. Aleš Pogačnik, Ljubljana, Krtina, 1995, str. 19–25.

- Barthes, Roland. *Ecrits sur le théâtre*. Pariz: Editions du Seuil, 2002.
- Baudrillard, Jean. *America*. London & New York: Verso, 1988.
- Bayard, Caroline in Graham Knight. »Jean Baudrillard – ‘Vivisecting the 90s’.« *Ctheory*, 1995. Na spletu.
- Beckett, Samuel. *Texts For Nothing*. New York, 1967.
- Beckett, Samuel. *Company*. New York, 1980.
- Beckett, Samuel. *Izbrana dela*. Ljubljana, 2004–2006.
- Behrendt, Eva. »Was hat das mit mir zu tun? Arpad Schilling, Oliver Frljić und Andras Dömötör kommentieren in Wien und Berlin Europas Ruck nach rechts.« *Theater Heute*, avgust/september 2016, str. 4–9.
- Berger, Matjaž. »Hlapci v dolensko-gorenjski koprodukciji.« SiGledal, veza.sigledal.org/natisni/news/705. Dostop 12. okt. 2018.
- Berghaus, Günter. *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*. Providence/RI: Berghahn Books, 1996.
- Berghaus, Günter. *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Berghaus, Günter. *International Futurism in Arts and Literature*. Berlin: De Gruyter, 2000.
- Berghaus, Günter. »Avanguardia e fascismo: il teatro futurista fra le due guerre.« Lacagnina, Davide: *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, Palermo, Edizioni di Passaggio, 2011, str. 61–86.
- Bertin, Raymond. »Maudit soit le traître à sa patrie ! : Théâtre extrême.« *Jeu, Québec*, [www.revuejeu.org/critiques/raymond-bertin/fta-maudit-soit-le-traite-a-sa-patrie-theatre-extreme](http://www.revuejeu.org/critiques/raymond-bertin/fta-maudit-soit-le-traite-a-sa-patrie-theatre-extreme) (Festival TransAmériques), 2012.
- Birringer, Johannes. »Really Actually Windy: On Environments, Technologies, and Dividual Performances.« *Theatre Journal*, letn. 68, št. 4, 2016, str. 633–647.
- Blackler, Deane. *Reading W. G. Sebald: Adventure and Disobedience*. Rochester: Camden House, 2007.
- Bohn, Willard. *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua and Verona*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- Borges, Jorge Luis. *Oeuvres complètes, Tome I*. Pariz: Gallimard, 2010.
- Borovnik, Silvija. »Dramsko delo Daneta Zajca.« *Jezik in slovnstvo*, letn. 48, št. 6, 2003, str. 49–59. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ZJKSDA0W>.
- Borovnik, Silvija. »Dramatika Rudija Šeliga.« *Jezik in slovnstvo*, letn. 50, št. 3/4, 2005, str. 61–73.
- Bourriaud, Nicolas. »Altermodern.« *Altermodern: Tate Triennial*, London, Tate Publishing, 2009, str. 11–23.
- Bourriaud, Nicolas. *The Radicant*. New York: Lucas & Sternberg, 2009.
- Bozovičar, Rok. »Ni prostora za Majida.« *Dnevnik*, letn. 68, št. 77, 4. apr. 2018, str. 28.
- Božič, Peter. *Vojaka Jošta ni*. Maribor: Obzorja, 1970.

- Božič, Peter. »Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od leta 1945 do današnjega dne.« *Maske*, št. 1, 1985, str. 11–22.
- Božič, Peter. »Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču.« *Maske*, št. 1, 1986, str. 37–42.
- Božič, Peter. *Šumi*. Ljubljana: Študentska založba/Slovensko mladinsko gledališče, 2009. Knjižna zbirka Beletrina.
- Brater, Enoch. *The Drama in the Text: Beckett's Late Fiction*, New York, 1994.
- Butala, Gregor. »Žiga Divjak, gledališki režiser: V gledališču ne moreš pogledati proč.« *Dnevnik*, 8. jun. 2020. Splet. Dostop 16. avg. 2020.
- Butt, Gavin, ur. *After criticism: new responses to art and performance*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo 5*. Ljubljana: DZS, 1969.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo. Knj. 27: Pisma II*. Pripravil in opombe napisal Jože Munda. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1971.
- Cankar, Ivan. *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Spremna besedila napisal in izbor slik pripravil Tomaž Toporišič. Ljubljana: DZS, 1997.
- Cankar, Ivan. *Hlapci*. Ljubljana: Mihelač, 1995.
- Carmelich, Giorgio. »Applicazione della scenografia moderna.« *L'aurora*, letn. 2, št. 3, marec 1924, nepag.
- Carmelich, Giorgio. »Enrico Prampolini.« *Energie futuriste*, letn. 2, št. 9, 1.–15. sept. 1924, str. 303–303.
- Carmelich, Giorgio. »Enrico Prampolini.« *L'aurora*, letn. 2, št. 10, okt. 1924, nepag.
- Carmelich, Giorgio. »La nuova scenografia italiana all'esposizione di Vienna.« *Il polo di Trieste*, 20. nov. 1924, str. 3.
- Carmelich, Giorgio. »Enrico Prampolini.« *L'impero*, 24. marec 1925, str. 3.
- Carmelich, Giorgio. »L'art de Prampolini: Mecanisation, construction de l'espace, dynamisme chromatique.« *Bulletin de l'effort moderne*, 24 (april 1926), str. 1–4.
- Cauquelin, Anne. *L'art contemporain*. Pariz: Editions PUF, 2007.
- Cornish, Matt. *Performing Unification: History and Nation in German Theater after 1989*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2017.
- Craig, Edward Gordon. *O gledališki umetnosti*. Prev. L. Kralj. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1995. Knjižnica MGL, 120.
- Crnjanski, Vladimir. »Čovek u svim vremenima – ista zverka (intervju sa Milenom Marković).« *Scena*, št. 1–2, 2007, str. 47–48.
- Crouch, Tim. *The Author*. London: Oberon, 2009.
- Černigoj, Avgust. »Moj pozdrav! Saluto!« *Tank* (Ljubljana), št. 1½, 1927, str. 7–8.
- Čičigaj, Katja. »Naredite lahko karkoli, a biti mora pravilni karkoli.« *Odprto delo – tekst kot dogodek. Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Obdobja, 31), 2012, str. 61–68.

- De Grassi, Marino. »Tra Europa e provincia: Libri e riviste dell'avanguardia giuliana.« *Parole in libertà: Libri e riviste del futurismo nelle Tre Venezie*, ur. Dino Barattin, Marino de Grassi in Maurizio Scudiero, Monfalcone: Edizioni della Laguna, 1992, str. 25–40.
- Delak, Ferdo. »Avgust Černigoj.« *Mladina*, št. 1, 1926/27, str. 20.
- Delak, Ferdo. »Moderni oder.« *Mladina*, št. 1, 1926/27, str. 83. Ponatis v: *Ferdo Delak : Avantgardist. Izbrani spisi = Ferdo Delak : Avantgarde Artist. Selected Writings*, Ljubljana: Delak – Center za raziskave scenskih umetnosti, 1999, str. 9.
- Delak, Ferdo. »Kaj je umetnost?« *Edinost*, letn. 51, št. 209, 2. sept. 1926, III. Ponatis v: *Ferdo Delak : Avantgardist. Izbrani spisi*. Ljubljana: Delak – Center za raziskave scenskih umetnosti, 1999, str. 25.
- Delak, Ferdo. »Novo italijansko gledališče.« *Ljubljanski zvon*, letn. 50, št. 6, 1930, str. 383–384.
- [Delak, Ferdo]. *Ferdo Delak : Avantgardist. Izbrani spisi = Ferdo Delak : Avantgarde Artist. Selected Writings*. Ljubljana: Delak – Center za raziskave scenskih umetnosti, 1999.
- Delak, Ferdo, in Avgust Černigoj. »Kaj je umetnost, Moderni oder.« *Mladina*, št. 1, 1926–27, str. 20–23.
- Deleuze, Gilles, in Felix Guattari. *Capitalisme et Schizophrénie: Mille plateaux*. Pariz: Editions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles, in Felix Guattari. *Micelij – esej*. Prev. Jana Pavlič. Koper: Hyperion, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Logika smisla*. Prev. Tomaž Erzar. Ljubljana: Krtina, 1998.
- D'Elia, Anna. *L'universo futurista: Una mappa, dal quadro alla cravatta*. Bari: Dedalo, 1988.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Pariz: Editions du Seuil, 1967.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Prev. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Pariz: Éditions Flammarion, 1978.
- Derrida, Jacques. »Gledališče krutosti in zapora predstave.« Prev. Uroš Grilc. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, Ljubljana: Maska, 1996.
- Dinulović, Radivoje. »Scenografija i kostimografija na Sterijinom pozorju od 1956. do 2004. godine.« <http://www.pozorje.org.yu/scena/scena-teatron/21.htm>.
- Divjak, Žiga. *Hlapec Jernej in njegova pravica*. Tipkopis. 2018.
- Divjak, Žiga, in Katarina Morano. »Med obupom in upom s pogumom za spremembe, intervju z Žigo Divjakom in Katarino Morano.« Intervjuval Igor Kavčič. *Gledališki list PG Kranj, Kons: Novi dobi*, 2021, str. 13–15.
- Dobovšek, Zala. »Lorenci v Šeligovi Svatbi zatipa visok potencial aktualnosti.« *Delo*, 21. okt. 2013.

- Dolar, Mladen. »Gledališče ideje.« Alain Badiou, *Rapsodija za gledališče*, prev. Katja Zakrajšek, Ljubljana: Knjižnica MGL, 2020, str. 109–123.
- Dovič, Marijan. *Mož z bombami: Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda*. Novo mesto: Založba Goga, 2009.
- Dovič, Marijan. »The Slovenian Interwar Literary Avant-Garde and Its Canonization.« *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, ur. Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum in Hubert van den Berg, Berlin: De Gruyter, 2009, str. 36–48.
- Dovič, Marijan. »Anton Podbevšek, Futurism, and the Slovenian Interwar Avant-garde Literature.« *Futurism in Eastern and Central Europe*, ur. Günter Berghaus, Special issue of *International Yearbook of Futurism Studies*, št. 1, 2011, Berlin & Boston: De Gruyter, 2011, str. 261–275.
- Dovič, Marijan. »Slovenska zgodovinska avantgarda med kozmopolitizmom in perifernostjo.« *Svetovne književnosti in obrobja*, ur. Marko Juvan, Ljubljana: Založba Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Littera picta, 2012, str. 297–320.
- Dovič, Marijan. »From Autarky to 'Barbarian' Cosmopolitanism: The Early Avant-Garde Movements in Slovenia and Croatia.« *Mediterranean Modernism: Inter-cultural Exchange and Aesthetic Development*, ur. Adam J. Goldwyn in Renée M. Silverman, London: Palgrave Macmillan, 2016, str. 233–250.
- Dovič, Marijan. »Od Svetokreta do Tanka: zenitizem na Slovenskem (1921–1927).« *Slavistična revija*, letn. 69, št. 1, 2021, str. 17–35.
- Drama, tekst, pisava 2*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, Ljubljana: Knjižnica MGL, 2021.
- Dubuffet, Jean. *L'Homme du commun à l'ouvrage*. Pariz: Gallimard, collection Folio Essais, n° 162, 1973.
- Ebrahimian, Babak A. *The Cinematic Theatre*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004.
- Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation Advances in Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2012 (1994).
- Elsaesser, Thomas. »Kontingentnost in naključnost kot ruševini časa: besedilo, podoba in gibanje v Saturnovih prstanih W. G. Sebald.« Prevedla Ana Beguš. *Primerjalna književnost*, letn. 37, št. 2, 2014, str. 25–37.
- Epstein, Michail N. *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Prev. Anesa Miller Pogacar. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995.
- Erjavec, Aleš. »The Three Avant-Gardes and Their Context: The Early, the Neo, and the Postmodern.« *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, ur. Dubravka Djurić in Miško Šuvaković, Cambridge/MA.: MIT Press, 2003.

- Erjavec, Aleš, ur. *Postmodernism and the Postsocialist Condition*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2003.
- Finkeldey, Bernd, ur. *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft 1922–1927: Utopien für eine europäische Kultur*. Exhibition catalogue. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1992; Stuttgart: Hatje, 1992.
- Fischer, Donatella. »The March of the Avant-garde.« *A History of Italian Theatre*, ur. Joseph Farrell in Paolo Puppa, Cambridge University Press, 2006, str. 285–292.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004. Slov. prevod: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, zbirka Koda, 2008.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Prev. S. I Jain. New York: Routledge, 2008.
- Fischer-Lichte, Erika, in Benjamin Wihstutz. *Performance and the Politics of Space*. London: Routledge, 2012.
- Forstnerič Hajnšek, Melita. »Skrivnost ima rok trajanja.« *Večer*, letn. 72, št. 103, 5. maj 2016, str. 8.
- Forstnerič Hajnšek, Melita. »Vse dileme strahu.« *Večer*, letn. 74, št. 76, 3. apr. 2018, str. 10.
- Foucault, Michel. »Kaj je avtor?« Prev. V. Maher. *Sodobna literarna teorija*, ur. Aleš Pogačnik, Ljubljana, Krtina, 1995, str. 25–41.
- Frljić, Oliver, Borut Šeparović in Tomaž Toporišič. »On theatre corpses.« Mladinsko gledališče. Splet. en.mladinsko.com/performances/reprises-20152016/damned-be-the-traitor-of-his-homeland/e-library. Dostop 13. okt. 2017.
- Frljić, Oliver. »Oliver Frljić interviewed by Duška Radosavljević.« Prev. Duška Radosavljević. *Contemporary Theatre Review, Interventions*, jun. 2018, <https://www.contemporarytheatrereview.org/2018/oliver-frljic-interviewed-by-duska-radosavljevic/>.
- Fujita, Haruhiko, ur. *Another Name for Design: Words for Creation*. Proceedings of the 6th International Conference of Design History and Design Studies. Osaka: Osaka University, Communication and Design Centre, 2008.
- Garner, Stanton B., Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.
- Genette, Gerard. *L'œuvre d'art II. La relation esthétique*. Pariz: Seuil, 1997.
- Georgijev, Slobodan. »Godine idiotizma (intervju sa Milenom Marković).« *Vreme* 621, 2002. <http://www.vreme.com/cms/view.php>. Dostop 23. sept. 2018.
- Gibbons, Alison. »Altermodernist Fiction.« *Routledge Companion to Experimental Literature*, ur. Bray, J., A. Gibbons in B. McHale, London, New York: Routledge, 2012, str. 238–252.
- Golubovič, Vida. »Slovenska umetniška avantgarda (1924–1929): Černigoj/Delak.« *Sodobnost*, letn. 33, št. 2, 1985, str. 199–206.



- Golubovič, Vida. »Dopisovanje v zvezi z revijo 'Tank': Černigoj – Delak – Micić.« *Tank!: Reprint izdaje iz leta 1927*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988, str. 96–113.
- Gómez-Peña, Guillermo. »The New Global Culture: Somewhere between Corporate Multiculturalism and the Mainstream Bizarre (a border perspective).« *TDR: The Drama Review*, letn. 45, št. 1 (T 169), 2001, str. 7–30.
- Grum, Slavko. *Zbrano delo. Knj. 1*. Uredil in opombe napisal Lado Kralj. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Haas, Birgit. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Dunaj: Passagen Verlag, 2007.
- Haas, Birgit. »The Return of the Dramatic Drama in Germany after 1989.« *Theatre in the Berlin Republic*. Ur. Denise Varney. Oxford: Peter Lang, 2008.
- Heidegger, Martin. *Das Satz vom Grund*. Pfullingen: Neske, 1957.
- Helbo, Pavis, Johansen, Ubersfeld, ur. *Théâtre, modes d'approche*. Brussels: Archives du futur, Labo, 1987.
- Herrmann, Max. »Das theatralische Raumerlebnis: aus: Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft.« (25 (1931), str. 152–163). Ponnatis v *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, ur. Jörg Dünne et al., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Hilling, Anja. *Mein junges idiotisches Herz*. *Theater heute*, 2005/4, 2005, str. 54–65.
- Hilling, Anja. *Monsun: ein Stück in fünf Akten*. *Theater heute*, 2/2006. 2006, str. 47–57.
- Hilling, Anja. *Črna žival žalost*. Prev. Milan Štefe. *Gledališki list MGL*, letn. 63, št. 6, 2013, str. 33–72.
- Hilling, Anja. »Bistveno je spoznanje o lastni ničnosti; intervju z Jašo Drnovškom.« *Gledališki list MGL*, letn. 63, št. 6, 2013, str. 22–25.
- Hočevar, Meta. »A Space is what Captures Light: Meta Hočevar believes in the illusion is achieved not on stage but in the spectator's head.« Intervjuval Dušan Jovanović. *Euromaske*, št. 1, 1990, str. 65–70.
- Hočevar, Meta. »Space is captured light / Prostor je ujeta svetloba«/ *Gledališka scenografija*.« *Piranesi*, št. 2, jesen 1992, str. 104–107.
- Hočevar, Meta. *Prostori igre*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 1998 (2020).
- Hočevar, Meta. »Če prostor ni dober, je predstava zanič.« MMC RTV SLO, P. G., 22. jan. 2017, <https://www.rtv slo.si/kultura/oder/meta-hocevar-ce-prostor-ni-dober-je-predstava-zanic/413116>.
- Hočevar, Meta. *Prostori mojega časa*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 2020.
- Horvat, Marjan. »Milan Jesih, intervju.« *Mladina*, 1. jul. 2020, št. 54.
- Hribar, Tine. *Drama hrepenenja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983. Zbirka Kultura.
- Hriberšek, Matej. »Evipidova in Zajčeva Medeja, intervju z Danetom Zajcem.« *Keria: studia Latina et Graeca*, letn. 1, št. 1/2, 1999, str. 137–145.
- Hrvat, Emil, ur. *Ferdo Delak: Avantgardist = Avantgarde Artist*. Ljubljana: Delak, 1999.

- Huizinga, Johan. »O izvoru kulture v igri.« *Teorije igre pri Johanu Huizingi, Rogerju Cailloisu in Eugenu Finku*. Ur. J. Stehovec. Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- Ilich-Klančnik, Breda, Igor Zabel in Stane Bernik, ur. *Tank!: Slovenska zgodovinska avantgarda / Revue internationale de l'art vivant*. Katalog razstave, Ljubljana: Moderna galerija, 1998–1999.
- Inkret, Andrej. »Drama in teater med igro in usodo.« Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 391–412.
- Inkret, Andrej. »Drama kot literarna umetnina in/ali kot gledališki tekst.« *Primerjalna književnost*, letn. 9, št. 1, 1986, str. 1–8.
- Inkret, Andrej. »Med historijo in pasijonom. Zapiski ob dramah Rudija Šelige, 1973–1986.« Rudi Šeligo, *Slovenska savna*, Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 73–118.
- Jakiša, Miranda. »The Evidence of Srebrenica: Oliver Frlić's Theater Court in Co-wardice.« *Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory, and Trauma in Contemporary in Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture*, ur. Vlad Beronja in Stijn Vervaet, Berlin, Boston: De Gruyter, 2016, str. 83–98.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, (1981), 2001.
- Jelinek, Elfriede. »Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater.« Intervjuvala Anke Roeder. *Theater Heute*, letn. 30, št. 8, 1989, str. 30–31.
- Jelinek, Elfriede. »Brecht aus der Mode.« *Berliner Tagesspiegel*, letn. 10, št. 2, 1998, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/brecht.htm>. 25. 3. 2006.
- Jovanović, Dušan. *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*. *Sodobnost*, letn. 19, št. 8–9, 1971. Tudi na spletu.
- Jovanović, Dušan. *Razodetja*. Ljubljana, Ljubljana. Založba Beletrina, 2009.
- Jovanović, Dušan. »Rudi, Darinkin brat.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana: Svatba*, letn. 43, št. 14, 2013, str. 57–59.
- Jurc, Ana. »Narod, ki si je nekoč sodbo pisal sam, danes vse raje piše sodbe drugim. Intervju z Janezom Pipanom, režiserjem nove uprizoritve *Hlapcev* v ljubljanski Drami.« MMC RTV, [www.rtv-slo.si/kultura/oder/narod-ki-si-je-nekoc-sodbo-pisal-sam-danes-vse-raje-pise-sodbe-drugim/433182](http://www.rtv-slo.si/kultura/oder/narod-ki-si-je-nekoc-sodbo-pisal-sam-danes-vse-raje-pise-sodbe-drugim/433182). Dostop 22. sept. 2017.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006.
- Juvan, Marko. »Svetovni literarni sistem.« *Primerjalna književnost*, letn. 32, št. 2, 2009, str. 181–212.
- Juvan, Marko. »Od političnega gledališča v jugoslovanskem socializmu do političnega performansa v globalnem kapitalizmu: primer Slovenskega mladinskega gledališča.« *Slavistična revija*, letn. 62, št. 4, 2014, str. 545–558.



- Kapusta, Danijela. *Personentransformation: zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. Dunaj: Herbert Utz Verlag, 2011.
- Kermauner, Taras. *Od igre do telesa*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1976. Knjižnica MGL, 70.
- Kermauner, Taras. »Demonična moč trpljenja.« Rudi Šeligo, *Lepa Vida, Čarovnica iz Zgornje Davče*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978, str. 133–155.
- Kermauner, Taras. *Cankarjeva dramatika*. Ljubljana: samozaložba, 1979.
- Kermauner, Taras. Gledališče in družba: sociološka analiza literarnih ideologij v slovenski dramatici. Ljubljana: Slovenska matica, 1983.
- Kermauner, Taras. »Šeligova dramatika.« *Gledališki list SLG Celje; Rudi Šeligo: Svatba*, št. 4, 1997/98, str. 5–8.
- Kermauner, Taras. *Začetki (in konci) slovenske dramatike*. 3, *Raj, pastoralna, mir, vojna* [Elektronski vir], Avber etc.: samozal. GorKerKavč, 2006.
- Kirby, Michael. *Futurist Performance*. New York: Dutton, 1971.
- Klaić, Dragan. »Utopianism and Terror in Contemporary drama: The Plays of Dušan Jovanović.« *Terrorism and Modern Drama*, ur. Dragan Klaić, John Orr, Edinburg: Edinburg University Press, 1999, str. 123–137.
- Klotz, Volker. *Zaprta in odprta forma v drami*. Ljubljana: MGL, 1996.
- Kobe, Jurij. »Scene Mete Hočevar,« *Meta Hočevar, prostori igre 1972–2005*, ur. T. Toporišič, Mestna galerija Ljubljana, 2006, str. 20–28.
- Копицл, Вера. Метајезик ишчашеног жанра : постдрамски текст Милене Марковић Књиженство 6/6, 2016.
- [Kopićl, Vera. »Metajezik iščašenog žanra: postdramski tekst Milene Marković.« *Knjiženstvo* 6/6, 2016.]
- Korun, Mile. *Režiser in Cankar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 125.
- Kos, Janko. »Cankarjev Jerman in problem nekonformizma.« *Sodobnost*, letn. 14, št. 2, 1968, str. 130–148.
- Kos, Janko. »Avantgarda in Slovenci.« *Sodobnost*, letn. 18, št. 8–9, 1980, str. 742–752; letn. 18, št. 11, 1980, str. 1088–1098.
- Kos, Janko. »Ljubljanska dramaturgija. Hlapci 1980.« *Sodobnost*, letn. 29, št. 2, 1981, str. 113–128.
- Kozak, Primož. *Temeljni konflikti Cankarjevih dram*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
- Kralj, Lado. »Kje stoji mesto Goga?« Slavko Grum, *Goga, čudovito mesto*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987 (Kondor, 244), str. 189–241.
- Kralj, Lado. »Pohujšanje 1991.« *Pohujšanje po Cankarju*, Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 1991, str. 12–14.

- Kralj, Lado. »Futurizem.« *Primerjalna književnost*, letn. 17, št. 2, 1994, str. 53–62.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998.
- Kralj, Lado. »Drama in prostor.« *Primerjalna književnost*, letn. 21, št. 2, 1998, str. 75–96. Tudi na spletu.
- Kralj, Lado. »Maeterlinckov model moderne drame.« *Primerjalna književnost*, letn. 22, št. 2, 1999, str. 13–33.
- Kralj, Lado. »Meta Hočevar: XX. stoletje – slovensko gledališče (8).« *Delo*, 7 avg. 2000, str. 5.
- Kralj, Lado. »Sinteze: kratke drame italijanskega futurizma.« *Dramatikon* 4, 2003, str. 307–314.
- Kralj, Lado. »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000).« *Slavistična revija*, letn. 53, št. 2, apr.–jun. 2005, str. 101–117.
- Kralj, Vladimir. *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: MK, 1984.
- Krečič, Peter. *Av gust Černigoj*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1980.
- Krečič, Peter. *Av gust Černigoj*. Ljubljana: Nova revija, 1999.
- Lefebvre, Henry. *La production de l'espace*. Pariz, Éditions Anthropos, 1974.
- Lehmann, Hans-Thies. »Politično v postdramskem.« *Prev. Anina Marn. Maska*, letn. 17, št. 3–4, 2002, str. 6–9.
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana: Maska, 2004.
- Leiler, Ženja. »Cankarja je treba izumiti na novo.« *Delo*, 57. 67, 20. mar. 2015, Ljiljana Pešikan, str. 20.
- Lepage, Robert. »ON THE STAGE, Robert Lepage's 887: Or, How Does Memory Work?« <https://walkerart.org/magazine/robert-lepages-887-or-how-does-memory-work>.
- Lobnik, Alja. »Glasovanja.« *Kriterij.si*, [http://www.kriterij.si/node/36#\\_ftn2](http://www.kriterij.si/node/36#_ftn2).
- Lotman, Jurij. *Znotraj mislečih svetov: človek – tekst – semiosfera – zgodovina*. Prev. Urška Zabukovec. Ljubljana: Studia humanitatis, 2006.
- Lukan, Blaž. »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja.« *Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Ljubljana, 2012.
- Majcen, Matic. »Dokumentarni film kot poseg v realnost.« *Družina: pedagoško gradivo*, ur. Petra Gajžler, Ljubljana: Cvinger film, 2018, str. 21–26. <https://www.kinodvor.org/wp-content/uploads/2018/02/DRUZ%CC%8CINA-Pedagos%CC%8Cko-gradivo.pdf>. Dostop 8. jan. 2020.
- Majić, Ivan. »Big Brother – Od simulacije prema suvremenom mitu (čitajući/gleđajući dramu *Hodnik* Matjaža Zupanciča).« *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, letn. 46, št. 2, 2009, str. 147–156.
- Manzella Frontini, Gesualdo. »L'arte fascista non sarà l'arte futurista.« *L'arte fascista*, letn. 1, št. 3, september 1926, str. 116–117.

- Marinetti, Filippo Tommaso. »Lettera aperta ai miei fischiatori triestini.« Bruno G. Sanzin, *Marinetti e il futurismo*, Trieste: Sanzin, 1924, str. 5–8.
- Marinetti, Filippo Tommaso. »Prime battaglie futuriste.« F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, A cura di Luciano de Maria, Milan: Mondadori, 1983, str. 235–245.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Critical writings / F. T. Marinetti*. Ur. Günter Berghaus, prev. Doug Thompson, New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2006.
- Marković, Milena. *Barčica za punčke*. Prev. Zdravko Duša. *Gledališki list SNG Drama*, letn. 88, št. 10, 2009, str. 17–36.
- Marković, Milena. »Umetnik svoje življenje zmeraj vidi kot mit: pogovor z avtorico Mileno Markovič.« *Gledališki list SNG Drama*, letn. 88, št. 10, 2009, str. 6–8.
- Marranca, Bonnie, ur. *The Theatre of Images*. Baltimore in London: The Johns Hopkins University Press, 1977 (1996).
- Mc Auley, G. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. University of Michigan Press, 2000.
- McCulloh, Mark Richard. *Understanding W. G. Sebald*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.
- Melihar, Stane. »Nove kulturne smernice.« *Zapiski delavsko kmečke matice*, Ljubljana, 1925, str. 48.
- Mičić, Ljubomir. »Zenitozofija, ili energetika stvaralačkog zenitizma.« *Zenit*, letn. 4, št. 26–33, oktober 1924, str. 1–5.
- Migliore, Tiziana, in Beatrice Buscaroli, ur. *Macchina di visione: Futuristi in Biennale*. Venezia: Marsilio, 2009.
- Miočinović, Mirjana. *Surovo pozorište*. Novi Sad: Prometej, 1993 (1976).
- Monfort, Anne. »Après le postdramatique: narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique.« *Trajectoires 3*, 2009. Na spletu. <http://trajectoires.revues.org/392>.
- Moravec, Dušan. *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1971.
- Moravec, Dušan, in Vasja Predan. »Meta Hočevar.« *Sto slovenskih dramskih umetnikov*, Prešernova družba, 2001, str. 200–201.
- Mouffe, Chantal. *On the Political*. London, New York: Routledge, 2005.
- Murnik, Maja. »Sodobne slovenske dramske pisave in družbenoangajžirane uprizorivne prakse.« *Primerjalna književnost*, letn. 42, št. 1, 2019, str. 49–62.
- Mussolini, Benito. *Scritti politici*. Introduzione e cura di Enzo Santarelli. Milano: Feltrinelli, 1979.
- Nancy, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne. Stanford: Stanford University Press, 2000.

- Norčič, Zala. »Ni prostora za razum in empatijo.« *SiGledal: Študentska kritika*, 30. maj 2018, <https://veza.sigledal.org/kritika/ni-prostora-za-razum-in-empatijo-r>. Dostop 6. jun. 2020.
- Novi oder*. Ur. Ferdo Delak. Ljubljana: Tiskarna Merkur, 1925. Ponatis: *Tank!: Slovenska zgodovinska avantgarda / Revue internationale de l'art vivant*, ur. Breda Ilich-Klančnik, Igor Zabel in Stane Bernik, Ljubljana: Moderna galerija, 1998–1999, str. 66–83.
- Orel, Barbara. »Struktura gledališča v gledališču.« *Primerjalna književnost*, letn. 24, št. 1, 2001, str. 101–117.
- Orel, Barbara. »Igra v igri kot intertekstualni in intermedialni pojav.« *Slavistična revija*, letn. 50, št. 1, 2002, str. 103–116.
- Orel, Barbara. *Igra v igri*. Ljubljana: MGL, 2003. Knjižnica MGL, 136.
- Ovadia, M. *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*. McGill-Queen's University Press, 2013.
- Passamani, Bruno. »Dall' 'Alcova d'acciao' al 'Tank' ai 'Macchi 202': Energie futuriste e costruttiviste tra rivolta, utopia e realtà alla frontiera giuliana.« *Frontiere d'avanguardia: Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia*, ur. Bruno Passamani in Umberto Carpi, Gorizia: Musei Provinciali, 1985, str. 18–61.
- Pavis, Patrice. *Languages of the Stage*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Pavis, Patrice. »Od besedila do odra, težaven porod.« Prev. Suzana Koncut. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, Ljubljana: Maska, 1996, str. 141–158.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Prev. Igor Lampret. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
- Pavis, Patrice. *Vers une theorie de la pratique theatrale, voix et images de la scene 3*. Ville-neuve-d'Asxq: Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- Patrice Pavis. *Le Théâtre contemporain*. Pariz: Armand Colin, 2007.
- Pavis, Patrice. »Teze za analizo dramskega teksta.« *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič, Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 148.
- Pavis, Patrice. »Writing at Avignon: Dramatic, Postdramatic, or Post-Postdramatic.« *Theatre Forum*, št. 37, 2010. Na spletu.
- Pavlič, Darja. »Kosovel in moderna poezija: analiza podobja.« *Primerjalna književnost*, letn. 28, posebna št., 2005, str. 19–34, 145–162.
- Pelko, Stojan. »Tema na koncu hodnika.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 83, št. 14, 2003/04, str. 13–14, 43.
- Peršak, Tone. »Pogovor z Meto Hočevar.« *Sodobnost*, letn. 27, št. 8/9, 1979. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HJVLVTGA>.

- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. »Bajka kao kulturni kod u *Brodu za lutke* Milene Marković.« *Književnost i kultura*, letn. 39, št. 2, 2010, str. 587–601.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. »Ja eto žalim za salamom.« *Teatron*, št. 156/157, 2011, str. 15–18.
- Pešut, Dino. *Deseta noć, Stela, Poplava, Manifest Banalnosti*. Diplomaska naloga. Zagreb: ADU, 2017.
- Pešut, Dino. *H.E.J.T.E.R.I.* Rokopis. Knjižnica UL AGRFT, 2020.
- Petan, Žarko, in Tone Partljič, ur. *Oder 57*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 1988.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Vloga bralca v poglavitnih literarnoteoretičnih smereh 20. stoletja.« *Jezik in slovnstvo*, letn. 45, št. 5–6, 2000, str. 195–206 in 243–252.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Moderno v dramatiki Matjaža Zupančiča.« *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, ur. Marko Stabej, Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik (40. SSJLK), 2004, str. 107–115.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Odnos med materjo in hčerjo v sodobni slovenski dramatiki – študija dveh primerov.« *Družina v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi / 47. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, Ljubljana, 27. 6.–15. 7. 2011. Ljubljana: ZIFF, 2011, str. 65–72.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič.« *Primerjalna književnost*, letn. 40, št. 2, 2017, str. 165–180.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Vpliv medijev na oblikovanje prostora in časa v sodobni slovenski dramatiki in gledališču.« *Slavistična revija*, letn. 65, št. 2, 2017, str. 354–365. Tudi na spletu.
- Pilling, John, ur. *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Pipan, Janez. »Zapiski o svobodi.« Simonović, Ifigenija, idr. *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 2014, str. 316–330.
- Pizzi, Katia. »'Quale Triestinità?': Voices and Echoes from Italian Trieste.« *Primerjalna književnost*, letn. 28, 2005, str. 239–249.
- Phelan, Peggy. *Unmarked The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Pirjevec, Dušan. *Hlapci, heroji, ljudje*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1968.
- Pogačnik, Jože. »Nasprotje v enotnosti (Jerman in Kalander)«. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*, Ljubljana: Slovenska matica, 1977, str. 233–251.
- Pogorevc, Petra. »Tveganje je ključna stvar (intervju z Matjažem Zupančičem)«. *Literatura*, št. 131/132, 2002, str. 54–70.
- Pograjc, Darja. »Intervju: režiser Žiga Divjak.« *Radio Slovenija* 1, 30. okt. 2018, <https://radioprvi.rtvsllo.si/2018/10/reziser-ziga-divjak/>. Dostop 14. avg. 2020.
- Ponge, Francis. *Matière et mémoire ou les lithographes à l'école*. Pariz: Fernand Mourlot, 1945.

- Ponge, Francis. *Méthodes*. Pariz: Gallimard, collection Folio Essais No. 107, 1961, 1988.
- Poniž, Denis. »Revija Tank in slovenska likovna avantgarda.« *Tank: Reprint izdaje iz leta 1927*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987, str. 57–74.
- Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen, 1997.
- Poschmann, Gerda. »Gledališki tekst in drama: k uporabi pojmov.« *Drama, tekst, pisa*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008, str. 97–116.
- Potočnjak, Draga. *Srce na dlani*. Tipkopis, 2014.
- Pratella, Francesco Balilla. »Il futurismo e la guerra: Cronistoria sintetica.« *Vela latina*. (18.–24. nov. 1915), str. 1.
- Premk, Bogataj, Eva. »Kritika modernizma pri Nikoli Šopu in Gregorju Strniši skozi prizmo perenialistične šole.« *Slavia Centralis*, letn. 10, št. 1, 2017, str. 90–103.
- Radaljac, Anja. »6.« *Delo*, 9. apr. 2018, letn. 60, št. 81, str. 8.
- Rainey, Lawrence, Christine Poggi, in Laura Wittman, ur. *Futurism: An Anthology*. New Haven/CT in London: Yale University Press, 2009.
- Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. La Fabrique Editions, 2008.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prev. Suzana Koncut. Maska, 2010.
- Rancière, Jacques. *La méthode de la scène* (with Adnen Jdey). Editions Lignes, 2018.
- Ravnjak, Vili. *Rimski dramski diptih*. dLib, 2012.
- Reinelt, Janelle. »K poetiki gledališča in javnih dogodkov: primer Stephen Lawrence.« *Javno uprizorjanje: eseji o gledališču našega časa*, prevod K. Jerin, Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2006, str. 274–296.
- Reinelt, Janelle. »The Promise of Documentary.« *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, ur. Alison Forsyth in Chris Megson, New York in Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011, str. 6–23.
- Reu, Sophie. »C'est du métathéâtre comme il était à espérer et à prévoir.« *La littérature théâtrale: entre le livre et la scène*, Montpellier: l'Entretiens, 2013, str. 71–79.
- Robertson, Roland. »Glocalization: Time – Space and Homogeneity – Heterogeneity.« *Global Modernities*, ur. M. Featherstone, S. Lash, S. in R. Robertson, London: Sage Publications, 1995, str. 25–44.
- Sanzin, Bruno G. »Il Nuovo Teatro Futurista il 21 Gennaio al Politeama Rossetti.« *L'aurora*, letn. 2, št. 3, marec 1924, nepag.
- Sanzin, Bruno G. *Marinetti e il futurismo*. Trieste: Sanzin, 1924.
- Sanzin, Bruno G. *Il proprio mondo nei ricordi e nella fantasia*. Padova: Rebellato, 1970.
- Sanzin, Bruno G. *Io e il futurismo: Confidenze in libertà*. Milano: Istituto Propaganda Libreria, 1976.



- Sarrazac, Jean-Pierre, ur. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé, 2005.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*. Bellfort: Circé, 1999 (1981).
- Sarrazac, Jean-Pierre. »Križa drame.« *Drama, tekst, pisava*, ur. P. Pogorevc in T. Toporišič, Ljubljana: Knjižnica MGL, 2008, str. 13–27.
- Sarrazac, Jean-Pierre, Catherine Naugrette, Hélène Kuntz et al. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé, 2010. Circé Poche, 29.
- Sartre, Jean-Paul. »Qu'est-ce que la littérature?« *Situations II*, Pariz: Gallimard, 1948.
- Schmidt, Kerstin. *The theater of transformation: postmodernism in American drama*. New York: Rodopi, 2005.
- Sebald, Winfried Georg. *Izseljeni*. Prev. Štefan Vevar. Ljubljana: Študentska založba, 2001.
- Sebald, Winfried Georg. *History - Memory - Trauma*. Ur. Scott Denham in Mark McCulloh. Berlin: De Gruyter, 2006.
- Seely, Laurel, in Tyrus Miller. »Avant-garde Journals in the Yugoslav Crucible.« *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Vol. 3. *Europe 1880–1940*, ur. Peter Brooker et al., Oxford: Oxford University Press, 2013, str. 1099–1128.
- Semenič, Simona. *gostija ali zgodba o nekem slastnem trupu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*. Tipkopis, 2010.
- Semenič, Simona. *tisocdevetstoenainosemdeset*. 2010. <https://teksti.sigledal.org/tekst/tisocdevetstoenainosemdeset>.
- Semenič, Simona. *tisoc devetsto enainosemdeset*. *Sodobnost*, letn. 78, št. 7–8, 2014, str. 921–1044.
- Semenič, Simona. *Tri drame*. Ljubljana: Beletrina, 2017.
- Sermon, Julie, in Ryngaert, Jean-Pierre. *Theatres du XXI e siecle: Commencements*. Pariz: A. Colin, 2012.
- Sinisi, Silvana. *Il Teatro del Colore di Achille Ricciardi*. Roma: Abete, 1976.
- Skubic, Andrej E. *Pavla nad prepodom*. Tipkopis, 2013.
- Slodnjak, Marko. »Bolečina in moč.« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* Hlapci, št. 1, 1980/81, nepaginirano.
- Sontag, Susan. »Zoper interpretacijo.« *Sodobnost*, letn. 26, št. 4, 1978, str. 431–438. URN:NBN:SI:DOC-ZGWBE95Y na <http://www.dlib.si>.
- Sontag, Susan. »Žalovanje duha: Sebaldova popotovanja po sledih preteklosti.« Winfried Georg Sebald, *Izseljeni*, Ljubljana: Študentska založba, 2001, str. 237–248.
- »Srce kot meso in poezija: Draga Potočnjak in Mare Bulc v pogovoru s Tomažem Toporišičem.« *Gledališki list SMG*, št. 7, 2013/2014, str. 12–22.

- Stewart N. »Flickering Photology: Turning Bodies and Textures of Light.« *Choreography and Corporeality. New World Choreographies*, ur. T. DeFrantz, P. Rothfield, London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Stone, Marla Susan. *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*. Princeton/NJ: Princeton University Press, 1998.
- Strnad, Irena. »Drama Hodnik Matjaža Zupančiča kot odgovor na konstrukt resničnosti današnjega sveta.« *Slavistična revija*, letn. 55, 2008, str. 474–486.
- Strniša, Gregor. *Interpretacije*. Ljubljana: Založba Nova revija, 1993.
- Subotić, Irina. »Likovni krog revije 'Zenit' (1921– 926).« Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1995. *Tank, Reprint*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987.
- Subotić, Irina. »Zenitism / Futurism: Similarities and Differences.« *Futurism in Eastern and Central Europe*. Ur. Günter Berghaus. Posebna izdaja *International Yearbook of Futurism Studies*, št. 1, 2011. Berlin: New York: DeGruyter, 2011, str. 201–230.
- Svetina, Ivo. »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupiliya Ferkeverk.« *Maske*, ur. Tone Peršak, št. 4, 1986, str. 86–101.
- Svetina, Ivo. »Gledališče Pekarna (1971–1978).« *Slovensko gledališče in slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*, ur. Ivo Svetina, Ljubljana: Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, letnik 38, št. 78, 2002, str. 111–130.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame*. Prev. Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Knjižnica MGL, 2001.
- Šalamun-Biedrzycka, Katarina. *Anton Podbevšek in njegov čas*. Maribor: Obzorja, 1972.
- Šedlbauer, Zvone. »S prstom u oko teatra.« *Zbornik 20 let EG Glej*, Ljubljana: EG Glej, 1990.
- Šeligo, Rudi. *Kdor skak, tisti blap*. Maribor: Obzorja, 1973.
- Šeligo, Rudi. *Lepa Vida, Čarovnica iz Zgornje Davče*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.
- Šeligo, Rudi. *Svatba*. Maribor: Obzorja, 1981.
- Šeligo, Rudi. *Ana. Svetloba in seme*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.
- Šeligo, Rudi. *Slovenska savna*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.
- Šeligo, Rudi. *Identifikacija in katarza*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1988.
- Šeligo, Rudi. *Volčji čas ljubezni*. Celovec: Založba Wieser, 1988.
- Šeligo, Rudi. *Svatba. Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. XCIII, št. 14, 2013.
- Štoka, Tea. »Ferdo Delak in poskus avantgardističnega gledališča.« *Tank!: Slovenska zgodovinska avantgarda*, ur. Breda Ilich Klančnik in Igor Zabel, Ljubljana: Moderna galerija, 1998–1999, str. 66–86.
- Tackels, Bruno. *Les Écritures de plateau. État des lieux*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2015.



- Tank!*: Reprint izdaje iz leta 1927. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
- Tank!*: *Revue internationale de l'art vivant*. Ljubljana: Pavliček, 1927.
- Taufer, Venio. *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS, 1977.
- Taufer, Venio. *Pesmarica rabljenih besed*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1975.
- Taylor, H. »Deep dramaturgy: Excavating the Dramaturgy of the Site-Specific Performance.« *Canadian Theatre Review*, poletje 2004, str. 16–19.
- Tomažin, Irena. »Mes(t)o glasu.« 2017. <https://emanat.si/si/produkcija/irena-tomazin-zagori%C4%8Dnik--mesto-glasu/>.
- Tomažin, Irena. »Glas, ki ga ne le slišimo, temveč tudi vidimo. Glas, ki ga zaradi njegove vibracije začutimo v telesu. Glas, ki je melodija, zvočnost, tekstura, frekvenca.« *Oder*, 20. februar 2018, <https://4d.rtvsllo.si/arhiv/oder/174521544>.
- Tomažin, Irena. »(S)pozaba kaprice.« <http://mrezni-muzej.mg-lj.si/si/mreznimuzej/1/31/?artworkid=931>.
- Tomše, Dušan, ur. *Živo gledališče I–III*. Ljubljana: MGL, 1975. Knjižnica MGL, 63, 64, 65.
- Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004.
- Toporišič, Tomaž. »Strategije (politične) subverzije v sodobnih scenskih umetnostih: Pograjc, Zupančič in Hrvatini: trije slovenski primeri.« *Maska*, letn. 20, št. 3–4, 2005, str. 57–70.
- Toporišič, Tomaž. *Ranljivo telo teksta in odra*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 2007.
- Toporišič, Tomaž. »Peter Božič ali 'prekvasenje' slovenske dramatike in gledališča.« Peter Božič, *Šumi*, Ljubljana: Študentska založba/Slovensko mladinsko gledališče, 2009, str. 57–78.
- Toporišič, Tomaž. »Božičeva literarna in gledališka revolucija.« *Gledališki list Slovensko mladinsko gledališče*, št. 4, 2009/2010, str. 43–55.
- Toporišič, Tomaž. »The essay on stage: singularity and performativity.« *Primerjalna književnost*, letn. 33, št. 1, 2010, str. 217–232.
- Toporišič, Tomaž. »Šeligovo magijsko gledališče krutosti.« Rudi Šeligo, zbirka *Interpretacije*, Ljubljana: Nova revija, 2011, str. 163–176.
- Toporišič, Tomaž. »Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami: Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo.« *Slavistična revija*, letn. 59, št. 4, 2011, str. 357–372.
- Toporišič, Tomaž. »The new slovene theatre and italian futurism: Delak, Černigoj and the historical avant-garde in Venezia Giulia.« *International yearbook of futurism studies*, ur. Günter Berghaus et al., Berlin: De Gruyter, 2014 (*International yearbook of futurism studies*, Vol. 4), str. 230–262.

- Toporišič, Tomaž. »(Re)staging the rhetorics of space.« *Neohelicon*, letn. 41, št. 1, junij 2014, str. 77–86.
- Toporišič, Tomaž. »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič).« *Slavistična revija*, letn. 63, št. 1, 2015, str. 89–102.
- Toporišič, Tomaž. »Pet vprašanj za Oliverja Frljića = Pet pitanja za Olivera Frljića.« *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča in Hrvaškega narodnega gledališča Ivana pl. Zajca Reka*, št. 1, 2016, sezona 2016/2017, str. 4–6.
- Toporišič, Tomaž. *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo. O vezljivosti medijev in kultur v sodobnih uprizoritvenih praksah*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani/AGRFT, 2018.
- Troha, Gašper. »Peter Božič in njegova vloga pri afirmaciji drame absurda pri nas.« *Še preden se je začel svet: Peter Božič, človek gledališča*, ur. Tomaž Toporišič in Ivo Svetina, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2011.
- Troha, Vera. *Futurizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1993.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Pariz: Editions Belin, 1996.
- Ubersfeld, Anne. *Brati gledališče*. Prev. J. J. Javoršek. Ljubljana: Knjižnica MGL, 2002.
- Uher, Jelena. »Glasen strah, še glasnejša predstava, intervju z Žigo Divjakom.« *H-Alter*, 7. nov. 2018.
- Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. Ur. Will Hammond in Dan Steward. London: Oberon, 2008.
- Verdone, Marco. »Spettacolo politico e '18 BL'.« *Futurismo, cultura e politica*, ur. Renzo de Felice, Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, str. 483–487.
- Vevar, Rok. »Streznitev in njeni izidi.« *Gledališki list MGL*, Anja Hilling, letn. 63, št. 6, 2013, str. 13–16.
- Vidmar, Josip. »Ivan Cankar: *Hlapci*. Premiera v Drami ob začetku jubilejnega leta slovenskega gledališča.« *Delo*, 9. okt. 1967.
- Vidmar, Josip. *O Ivanu Cankarju*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1976.
- Vrečko, Janez. »Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda.« *Nova revija*, št. 3, 1984, str. 2446–2456; 2750–2759.
- Vrečko, Janez. »Revija Tank in slovenski avantgardistični kontekst.« *Sodobnost*, št. 8–9, 1985, str. 864–873.
- Vrečko, Janez. »Labodovci, pilotovci, konstrukteristi in tankisti.« *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, Ljubljana: Moderna galerija, 1999, str. 34–45.
- Vrečko, Janez. »Srečko Kosovel and the European Avant-garde.« *Primerjalna književnost*, letn. 28, 2005, str. 175–187.
- Vrečko, Janez. »Formiranje Kosovelovega konstruktivizma: spopad med kompozicijo in konstrukcijo.« *Primerjalna književnost*, letn. 33, št. 1, 2010, str. 3–40.
- Vrečko, Janez. *Srečko Kosovel: monografija*. Ljubljana: Založba Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 2011.

- Vurnik, Franc. »Intervju Rudi Šeligo.« *Sodobnost*, letn. 46, št. 1/2, 1998, str. 3–13.
- Weiss, Peter. »Notizen zum dokumentarischen Theater.« *Theater im 20. Jahrhundert*, ur. Manfred Brauneck, Rowohlt, 1989, str. 293–300.
- Wilson, Robert. »The Architecture of Theatrical Space.« *Treaterschrift 2, The Written Space*, Amsterdam, Berlin, Bruselj, 1993, str. 102–108.
- Wilson, Robert, in F. Newman. »A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville, Richard Schechner and Dan Friedman.« *TDR*, letn. 47, št. 3, jesen 2003, str. 113–128.
- Zadravec, Franc. »Konstruktivizem in Srečko Kosovel.« *Sodobnost*, 12, 1966, str. 1248–1256.
- Zajc, Dane. *Otroka reke*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1963.
- Zajc, Dane. *Potobodec*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1971.
- Zajc, Dane. *Voranc*. Maribor: Obzorja, 1978.
- Zajc, Dane. *Igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989.
- Zajc, Dane. *Eseji, spomini, polemike* (Dane Zajc v petih knjigah). Ljubljana: Emonica, 1990.
- Zajc, Dane. *Interjuji* (Dane Zajc v petih knjigah). Ljubljana: Emonica, 1990.
- Zajc, Dane. »Dvojnosti.« Dane Zajc: *Grmače. Gledališki list SNG Drama Ljubljana* (sezona 1994/95, uprizoritev 3).
- Zajc, Dane. *Grmače*. Ljubljana: Mihelač, 1995. Zbirka Talia.
- Zajc, Dane. »Hudič kar je, angela pa je treba priklicati – intervju.« *Literatura*, št. 95–96, maj–junij 1999, str. 80–93.
- Zajc, Dane. *Jagababa*. Ljubljana: Študentska založba, 2007. Knjižna zbirka Beletrina.
- Zajc, Dane. *Za vse boš plačal*. Ljubljana: Nova revija, 2008. Zbirka Paradigme.
- Zajc, Dane. *V belo (zbrane pesmi)*. Ljubljana: Študentska založba, 2008. Knjižna zbirka Beletrina.
- Zajc, Ivana. »Postmodernistično v drami Milene Marković *Barčica za punčke* (*Brod za lutke*).« *Slavistična revija*, letn. 63, št. 2, 2015, str. 211–221.
- Zajc, Ivana. »Sodobne spremembe didaskalij: primer besedil Simone Semenič.« *Jezik in slovnstvo*, št. 3/4, 2016, str. 151–162.
- Zajc, Neža. »Dane Zajc.« *Osebnosti slovenskega gledališča: izživalci meja*, ur. Mateja Ratej, Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC (Zbirka življenja in dela; 21. Biografske študije), 2019, str. 197–229.
- Zenit. Svetokret. Dada Jok. Dada Tank. Dada Jazz. 1921–1926*, Reprint. Zagreb: Horetzky, 2008.
- Zupan, Vitomil. *Sholion*. Maribor: Založba Obzorja, 1973.
- Zupan, Vitomil. *Angeli, ljudje, živali: »Barbara Nives«*. Maribor: Založba Obzorja, 1974.
- Zupan, Vitomil. »Zapiski o sistemu.« *Problemi*, letn. 13, št. 1–2, 1975, str. 119–144.

Zupančič, Matjaž. *Hodnik. Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 83, št. 14, 2003/04, str. 19–38.

Žižek, Slavoj. *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1987. Zbirka Družboslovje.

Žižek, Slavoj. »Prava umetnost je odkrito se spoprijeti s problemom beguncev, a ne na rasističen način.« *Mladina*, 25. februar 2016.

# Seznam fotografij

## Naslovnica:

Simona Semenič: *Še ni naslova*, režiser: Tomi Janežič, Slovensko mladinsko gledališče, 2019.  
Na sliki Anja Novak in Stane Tomazin, foto Žiga Koritnik, arhiv SMG

## I-1 Medsebojno delovanje »mlade slovenske umetnosti« in futurizma (str. 19)

Avgust Černigoj: *scenski osnutek za neugotovljeno delo*, lepljenka, 1926, Ikonoteka SLOGI

## I-2 Micić, Černigoj in Delak: vezi med slovensko in srbsko avantgardo (str. 41)

Naslovnica revije *TANK*

## I-3 Igra v igri kot metagledališkost in metamedijskost od Cankarja do Zupančiča (str. 51)

*Pobujšanje po Cankarju*, režiser: Martin Kušej, Slovensko mladinsko gledališče, 1991, na fotografiji Pavle Ravnohrib, Olga Kacjan in Janez Škof, foto Barbara Čeferin, Arhiv SMG

## I-4 Cankarjevi Hlapci v odrskih utelešenjih in teoretskih dispozitivih XX. stoletja (str. 71)

Ivan Cankar, *Hlapci*, režiser Osip Šest, Narodno gledališče v Ljubljani, 1922/23; prizor zborovanja, skrajno desno Emil Kralj (Jerman) in Anton Cerar-Danilo (Kalander). Foto Veličan Bešter, Ikonoteka SLOGI.

## I-5 Zajčeve pesniške igre onstran dramskega (str. 85)

Dane Zajc, *Otroka reke*, Oder 57. Na fotografiji: Danilo Benedičič (Dan), Iva Zupančič (Reka), 1962, ikonoteka Slogi

<https://repertoar.sigledal.org/stream/s/FULL/pid/img:55dc50843299a>

## I-6 Magijska drugačnost junakinj Šeligove dramatike in proze (str. 101)

Rudi Šeligo: *Čarovnica iz Zgornje Davče*, SLG Celje, 1977, na sliki v ospredju Milada Kalezić, foto Viktor Berk, Zgodovinski Arhiv Celje

## I-7 Rapsodična dramatika in gledališče Petra Božiča (str. 113)

Peter Božič: *Šumi*, Slovensko mladinsko gledališče, 2010, režija Vinko Moederndorfer, na sliki Robert Prebil, Sandi Pavlin, Olga Kacjan in Blaž Šef. Foto Arhiv SMG

## I-8 Kako literatura misli gledališče (Vitomil Zupan in Rudi Šeligo) (str. 121)

Vitomil Zupan: *Aleksander praznih rok*, režija Mile Korun, Drama SNG v Ljubljani, 1970/71  
Na fotografiji: Iva Zupančič (Ajša) in Dare Valič (Aleksander), foto Jože Mally, Ikonoteka SLOGI

**I-9 Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami (Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo)** (str. 143)

Peter Božič, *Španska kraljica*, režija Zvone Šedlbauer, Mestno gledališče ljubljansko, 1986/87. Na fotografiji: Jožica Avbelj (*Španska kraljica*). Foto: Tone Stojko, Arhiv MGL

**II-1 Drame moči in nemoči spomina in spominjanj (Beckett, Jovanović, Semenič)** (str. 163)

Dušan Jovanović: *Uganka korajže*, režija Meta Hočevar, prem. 17. 12. 1994, SNG Drama Ljubljana. Na fotografiji v ospredju: Milena Zupančič. Foto Tone Stojko, Ikonoteka SLOGI.

**II-2 Spomin kot spodbujevalnik posebnih dramaturških procesov v sodobnem gledališču (Wajdi Mouawad, Oliver Frljič, Robert Lepage, She She Pop)** (str. 177)

887, koncept in režija Robert Lepage. Foto: Arhiv Ex Machina. 2015.

**II-3 Prostorski stroji gledališča kot dinamika prestopanja meja semiotičnih sistemov (Wilson, Tomažin, Shechter, Taufer, Demarcy-Mota, Punzo)** (str. 187)

Armand Punzo: *Hamlice*, Compagnia della Fortezza, 2010, foto Andrea Macchia, Arhiv Teatro Volterra

**II-4 Prostori in časi igre Mete Hočevar: dinamika prestopanja meja med umetnostjo in teorijo** (str. 203)

Dušan Jovanović, *Žrtve mode bum-bum*, režija Dušan Jovanović, Mladinsko gledališče, 1975, na fotografiji Majolka Šuklje, Alja Tkačev, Barbara Jakopič, Milena Grm, Božo Vovk, Sandi Pavlin, scenografija in kostumografija Meta Hočevar, foto Tone Stojko, Arhiv SMG

**II-5 Performativno in ne več dramsko v sodobni slovenski dramski pisavi in gledališču (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič, Frljič, Janša, Divjak, Morano)** (str. 221)

*Vročina*: Režija: Žiga Divjak, Slovensko mladinsko gledališče, steirischer herbst 21', Maska Ljubljana, 2021. Foto Clara Wildberger, na sliki Vito Weis, arhiv SMG

**II-6 Dramska pisava po postdramskem: Anja Hilling, Simona Semenič, Milena Marković in Dino Pešut** (str. 245)

Anja Hiling, *Črna žival žalost*, režija Ivica Buljan, Mestno gledališče ljubljansko, 2015, na sliki Sebastijan Cavazza, foto Barbara Čeferin. Foto Arhiv MGL

**II-7 Kako lahko umetnost v času globalnih negotovosti poseže v diskurzivni pretok (dez)informacij? (W. G. Sebald in Oliver Frljič)** (str. 267)

*Naše nasilje in vaše nasilje*, koncept in režija Oliver Frljič, SMG in HNK Ivan Zajec Rijeka, 2016. Na fotografiji Barbara Babačić, Draga Potočnjak, Blaž Šef, Uroš Kavrin, Matej Recer, Daša Doberšek, Dean Krivačić, Foto Alexi Pelekanos, Arhiv SMG in Wiener Festwochen ...

# Imensko kazalo

## A

Abirached, Robert 117, 141-142, 293  
 Abramović, Marina 82  
 Adamov, Arthur 141  
 Aleksić, Dragan 45, 289  
 Althusser, Louis 9, 81  
 Angel-Perez, Élisabeth 14, 247, 285  
 Angioletta, Bruno 33  
 Appia, Adolphe 34  
 Aristotel 138, 140-141, 285, 291  
 Arkadij Abramovič, Roman 172  
 Aronson, Arnold 190, 207  
 Artaud, Antonin 103, 111, 123, 137-142, 145, 148, 150, 157, 175, 189, 197, 199, 206, 254, 262, 292  
 Asinari di Bernezzo, Vittorio 23  
 Attridge, Derek 136, 156  
 Audberti, Jacques 141  
 Auslander, Philip 226  
 Austin, John L. 106, 1, 34, 135, 149-150, 153, 155-156, 293  
 Avbelj, Jožica 153, 294  
 Avery, Charles 273  
 Avguštin iz Hipona 165, 167

## B

Badiou, Alain 9, 12, 14, 80, 93, 99, 136, 159-160, 165, 167, 170-171, 285-286  
 Bahtin, Mihail Mihajlovič 243  
 Baillet, Florence 183-184, 236  
 Balantič, France 118  
 Balantič, Polona 48  
 Ball, Hugo 35  
 Balzac, Honoré de 11, 272  
 Ban, Ivo 108  
 Bard, Jean 39  
 Barišnikov, Mihail 191-192  
 Bark, Sebastian 183  
 Barthes, Roland 9, 11, 103, 127, 136, 139, 153, 159, 207, 223, 227, 264, 284  
 Bartlett, Mike 285  
 Baudrillard, Jean 80, 228  
 Bayard, Caroline 228  
 Beckett, Samuel 90, 99, 111, 119-120, 124, 141, 165, 167-171, 175, 179, 248, 251, 263, 292, 294

Behrendt, Eva 281  
 Bene, Carmelo 199  
 Berger, Matjaž 49, 73, 81-82, 290-291  
 Berghaus, Günter 22, 27, 34  
 Bernhard, Thomas 179, 274  
 Bertin, Raymond 282, 299  
 Birringer, Johannes 280-281  
 Boal, August 237, 281  
 Bogatyrev, Petr 13  
 Bogavac, Milena 257  
 Bohn, Willard 37  
 Bor, Matej 74  
 Borges, Jorge Luis 274  
 Borovnik, Silvija 89, 105, 110  
 Bourriaud, Nicolas 9-10, 190, 192, 200, 209, 269, 273, 287, 295  
 Bozovičar, Rok 241  
 Božič, Peter 115-120, 126, 145-146, 153-155, 159, 284, 292-294, 296  
 Brater, Enoch 168  
 Breclj, Bojan 197  
 Brecht, Bertolt 57, 82, 123, 140, 142, 145, 150, 175, 184, 189, 206, 224, 237, 249, 254, 257, 278  
 Breuer, Lee 152  
 Brezovec, Branko 49, 290  
 Broz, Josip Tito 92, 104  
 Büchner, Georg 262  
 Bulc, Mare 230-231  
 Buljan, Ivica 248  
 Burton, Tim 198  
 Buscaroli, Beatrice 37  
 Butala, Gregor 239

## C

Calderón de la Barca, Pedro 53  
 Calvino, Italo 185, 274-275  
 Cangiulli, Francesco 33  
 Cankar, Ivan 32, 53, 55-60, 65, 69-70, 73-75, 77-83, 107, 237-239, 284, 290-291  
 Caravaggio 227-228  
 Carmelich, Giorgio 24, 29-31, 33, 35-37  
 Carroll, Lewis 197-200  
 Castro, Brian 273  
 Chaikin, Joseph 126, 147-148, 152, 293  
 Chaudhari, Una 232



Childs, Lucinda 191  
 Cixous, Hélène 179  
 Cornish, Matt 184  
 Coupeau, Jacques 127  
 Craig, Edward Gordon 34, 127, 142, 160  
 Crimp, Martin 284-285  
 Crnjanski, Vladimir 258  
 Crouch, Tim 15, 247, 255-256, 284

## Č

Čargo, Ivan 29  
 Čehov, Anton Pavlovič 198-199, 284  
 Černigoj, Avgust 21-22, 27-28, 29-37, 39-40, 43, 45-49, 284, 287-289  
 Černigoj, Thea 29  
 Čičigoj, Katja 254  
 Čop, Jože 233

## D

D'Elia, Anna 30  
 De Angelis, Rodolfo 36  
 De Felice, Renzo 25  
 De Finetti, Gino 33  
 de la Boetie, Étienne 81  
 Delak, Ferdo 21-22, 27, 29, 32-37, 39-40, 45-48, 284, 287-289  
 Deleuze, Gilles 197, 223, 243, 252, 271, 291, 296  
 Delimar, Vlasta 48, 289  
 Demarcy-Mota, Emmanuel 197-199  
 Depero, Fortunato 37  
 Derrida, Jacques 137-138, 148, 153, 157, 197  
 Dinulović, Radivoje 295  
 Divjak, Žiga 237-243, 284-285, 296  
 Dobovšek, Zala 108  
 Dolar, Mladen 285-286  
 Dolf, Emilio Mario 24, 31  
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 60, 191  
 Dović, Marijan 28, 39, 45, 47-48  
 Drabik Jug, Iztok 239  
 Drnovšek, Jaša 248  
 Duncan, Isadora 36  
 Dünne, Jörg 207  
 Dürrenmatt, Friedrich 132  
 Dylan, Bob 191

## E

Ebrahimian, Babak A. 206  
 Eco, Umberto 9, 13, 274  
 Eisenstein, Sergei 33, 38  
 El Lissitzky → glej Markovich Lissitzky, Lazar  
 Elsaesser, Thomas 279, 282, 299

Epstein, Mihail N. 184  
 Erjavec, Aleš 49, 184  
 Evrard, Joséphine 193

## F

Fabre, Jan 61  
 Fellini, Federico 132, 195  
 Filipčič, Emil 228-229  
 Fischer-Lichte, Erika 9, 12-13, 62, 125, 135-136, 146, 152-153, 155-156, 190, 201, 206, 218, 254  
 Foreman, Richard 152  
 Forstnerič Hajnšek, Melita 237, 241  
 Foucault, Michel 127, 160  
 Franc Jožef I. Habsburško-Lotarinški 22  
 Freiburg, Joahanna 183  
 Freud, Sigmund 60  
 Freyer, Achim 205  
 Frlić, Oliver 179-181, 185, 237-238, 240-243, 269, 273, 275-282, 284-285, 296, 298-299  
 Fuchs, Elinor 232

## G

García, Rodrigo 285  
 Garner, Stanton B. 279  
 Genet, Jean 141, 198-199, 263  
 Gentile, Giovanni 25  
 Georgijev, Slobodan 99, 257  
 Gibbons, Alison 273  
 Gillick, Liam 273  
 Giordano Sanzin, Bruno 24  
 Goebbels, Heiner 193  
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 191  
 Golubović, Vida 33, 39, 47  
 Gómez-Peña, Guillermo 67, 286  
 Gotovac, Tomislav 48, 289  
 Gramsci, Antonio 278  
 Gregorčič, Simon 90  
 Grom, Tomaž 193  
 Gropius, Walter 30  
 Grotowski, Jerzy Marian 65, 117, 126, 292  
 Grum, Slavko 53, 59-61, 65, 69-70, 241, 284, 290-291  
 Guattari, Félix 223, 243, 252, 271, 296

## H

Haas, Birgit 247, 249, 252, 256, 263-265  
 Halmburger, Fanni 183  
 Hamer, Simona 249, 257  
 Hamsun, Knut 60, 130  
 Handke, Peter 99, 150, 152-153, 159, 262, 276, 278-279, 294



Hayworth, Rita 198  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 76, 81  
 Heidegger, Martin 75, 78, 83, 99  
 Herder, Johann Gottfried 76  
 Herrmann, Max 207  
 Hilling, Anja 235, 248-252, 254, 257, 263-264,  
 284-285, 297-298  
 Hladnik, Boštjan 65  
 Hočvar, Meta 87-88, 200, 205-216, 218-219,  
 284, 295-296  
 Horvat, Sebastijan 73, 82-83, 147, 238, 284-285,  
 291  
 Hribar, Ksenija 197  
 Hribar, Tine 73, 80  
 Hriberšek, Matej 95  
 Hrvatin, Varja 257  
 Huizinga, Johan 65-66

**I**

Ibsen, Henrik 53-54, 59-60, 224  
 Ingarden, Roman 136, 156  
 Inkret, Andrej 10, 62, 107-108, 152, 154  
 Ionesco, Eugène 115, 117, 132, 141-142, 149-  
 150, 243, 251  
 Ivanišin, Nina 108

**J**

Jablowski, Nino 24  
 Jakac, Božidar 44  
 Jakiša, Miranda 281  
 Jakopič, Rihard 44  
 Jameson, Fredric 9, 11-12, 14  
 Jan, Slavko 73, 75, 291  
 Janežič, Tomi 283  
 Janša, Janez 237, 241-243, 284, 296  
 Jarry, Alfred 142  
 Javoršek, Jože 119, 145  
 Jelinek, Elfriede 129, 131, 150, 235, 262  
 Jesih, Milan 98, 105, 115, 128, 131, 145, 147-  
 155, 159, 229-230, 284, 292-294, 296  
 Jesih, Pavla 232-233  
 Jezus Kristus 92, 228  
 Josipović, Adriana 193  
 Jovanović, Dušan 53, 62-66, 69-70, 73, 75, 77,  
 82, 104-106, 108, 111, 115, 123-124, 126,  
 145, 147, 149, 152-155, 159, 165, 171, 175-  
 176, 213, 215, 223, 225-226, 229-230, 235,  
 243, 284, 290-294, 296  
 Jurc, Ana 73-74  
 Juvan, Marko 145, 241-242, 269, 271, 277-278

**K**

Kafka, Franz 142, 273-274, 276  
 Kandinski, Vasilij 30  
 Kane, Sarah 167, 248  
 Kant, Immanuel 76  
 Kapun, Alja 239  
 Kapus, Sergej 197  
 Kapusta, Danijela 248  
 Kelly, Dennisa 285  
 Kermauner, Taras 73, 77, 80, 90, 105, 117, 120,  
 128, 131, 133, 148  
 Kirby, Michael 36  
 Kiš, Danilo 109, 239  
 Klaić, Dragan 62, 64, 154  
 Klee, Paul 296  
 Klotz, Volker 257  
 Klutssis, Gustav 40, 47  
 Knight, Graham 228  
 Kobe, Jurij 213  
 Kogoj, Marij 31, 44  
 Koležnik, Mateja 213  
 Kollontaj, Aleksandra 109  
 Koltès, Bernard-Marie 99, 172  
 Kopač, Andreja 238  
 Kopicl, Vera 257  
 Korun, Barbara 83, 193  
 Korun, Mile 73, 75, 79-80, 82-83, 213, 291  
 Kos, Janko 73, 75, 80, 117  
 Kosovel, Srečko 28-30, 43, 45, 238-239, 288-289  
 Košnik, Katarina 89  
 Kott, Jan 154  
 Kozak, Primož 73, 77, 79-80, 119  
 Kralj, Vladimir 10, 15, 26, 56, 60-61, 65, 73, 79-  
 80, 104, 124, 145, 148-149, 152, 216, 257, 295  
 Krefl, Bratko 29

**L**

Lacan, Jacques 83  
 Lah, Zorko 29, 32  
 Lalonde, Michèle 182  
 Latin, Matjaž 238  
 Lefebvre, Henri 190  
 Lehmann, Hans-Thies 9, 12, 153, 166, 197-198,  
 200-2021, 218, 223, 247, 257  
 Leiler, Ženja 82  
 Lepage, Robert 179, 182, 185, 210, 255, 262, 284  
 Leverkühn, Adrian 13  
 Linhart, Anton Tomaž 53, 290  
 Lobnik, Alja 194  
 Loher, Dea 257  
 Lorenci, Jernej 108, 284

Lotman, Jurij 9-11, 136, 189-190, 192, 194, 196,  
198, 200-201, 205-207, 209, 216, 218, 233,  
295

Lucassen, Lisa 183

Lukan, Blaž 172, 235

Lužan, Pavel 115, 145, 292

Lytard, Jean-François 153

## M

Macmillan, Duncan 237

Maeterlinck, Maurice 15, 54, 60, 99, 262

Majić, Ivan 67

Malevič, Kazimir Severinovič 28

Mann, Thomas 13

Manzella Frontini, Gesualdo 26

Marinetti, Filippo Tommaso 22-23, 32-37, 39-  
40, 46, 48, 284, 288

Marivaux, Pierre de 284

Markovich Lissitzky, Lazar 28, 30

Marković, Milan 82

Marković, Milena 99, 254, 257-259, 263-264,  
285, 297-298

Marranca, Bonnie 192, 197, 201, 206, 216

Marthaler, Christoph 193

Marx, Karl 9, 11, 66, 83, 131

Matzke, Mieke 183

Mazza, Armando 23

McAuley, Gay 190

McCulloh, Mark Richard 273-275

Meyer, Hannes 39

Meyerhold, Vsevolod Yemilyevich 33-34, 37-38,  
40, 48

Micić, Branimir 45

Micić, Ljubomir 32, 34-35, 39, 45-49, 284, 288-  
289

Migliore, Tiziana 37

Miler, Eduard 213

Miller, Tyrus 35

Minogue, Kylie 261

Miočinović, Mirjana 140, 263

Mirčevska, Žanina 257

Mlakar, Dušan 213

Mnouchkine, Ariane 179, 210

Moholy-Nagy, László 30

Molière, Jean-Baptiste Poquelin 128, 284

Monfort, Anne 14-15, 247

Monk, Meredith 193

Monro, Ana 48, 290

Morano, Katarina 237-238, 241, 243

Morassi, Antonio 24

Moravec, Dušan 74, 215

Mouawad, Wajdi 179-181, 185

Mouffe, Chantal 112, 292

Mrak, Ivan 43, 288

Müller, Heiner 150, 152, 170, 179, 198, 206, 226,  
262, 276

Munch, Edvard 191

Murnik, Maja 10, 283

Mussolini, Benito 25-26

## N

Nabokov, Vladimir 274

Nahtigal, Judita 240

Nancy, Jean-Luc 135, 156

Nietzsche, Friedrich 204, 140, 142

Nižinski, Vaclav 191

Norčič, Zala 240

Novarina, Valère 99

## O

Oberdan, Guglielmo 22

Orel, Barbara 53, 57-58, 68

Osojnik, Iztok 197

## P

Pandur Hrs, Tibor Hrs 249

Pannaggi, Ivo 30

Papatheodorou, Ilia 183

Pärt, Arvo 191

Pascal, Blaise 81

Passamani, Bruno 30

Pašović, Haris 48, 290

Pavis, Patrice 9, 53, 57, 62, 65, 69-70, 75, 99, 147,  
153, 157, 224, 235, 244, 248, 262-263

Pavlič, Darja 28

Pavlič, Jana 159

Pelević, Maja 257

Peljhan, Marko 49, 290

Pelko, Maša 257

Peršak, Tone 209, 216

Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana 259

Pešut, Dino 260-261, 263-264, 297-298

Petan, Žarko 115, 117-119

Pezdirc Bartol, Mateja 172, 231, 254-255

Pilling, John 111, 167

Pilon, Veno 33

Pinckney, Darryl 191

Pinter, Harold 167, 170, 198, 248, 251

Pipan, Janez 73, 126-127, 131, 213, 225, 284, 291

Pirandello, Luigi 58-59, 69, 253-254

Pirjevec, Dušan 73, 75, 77-78, 83, 291

Piscator, Erwin 39, 82

Pocarini, Sofronio 21, 24, 32-33, 39  
 Podbevšek, Anton 28, 43, 45, 81, 289  
 Pogačnik, Jože 73, 76  
 Pograjc, Matjaž 232, 240  
 Polič, Radko 82  
 Poljan, Ivan 29  
 Poljanski, Branko Ve 49  
 Poljanski, Virgil → glej Micič, Branimir  
 Poniž, Denis 73  
 Poschmann, Gerda 12, 15, 165, 262, 287  
 Potočnjak, Dragica 230-231, 243, 296  
 Prampolini, Enrico 34-37, 40, 48, 288  
 Predan, Vasja 215  
 Premk Bogataj, Eva 103  
 Prešeren, France 77, 81, 90  
 Pucova, Mira 117  
 Puni, Ivan Albertovich 40, 47  
 Punzo, Armando 197-199

**R**

Radaljac, Anja 240  
 Radosavljevič, Duška 181  
 Rainey, Lawrence 23  
 Rajič Kranjac, Nina 237  
 Rancière, Jacques 9, 175, 189, 254, 295  
 Rau, Milo 285  
 Ravnjak, Vili 227-229, 243, 296  
 Reichenberg, Mitja 193  
 Reinelt, Janelle 238, 242  
 Reinhardt, Max 34-36  
 Repnik, Vlado 49, 290  
 Reu, Sophie 61  
 Reya, Jasmine 172  
 Ricciardi, Achille 37, 40, 48  
 Rimbaud, Arthur 66, 142  
 Ristič, Ljubiša 48, 239, 284, 289  
 Robertson, Roland 269  
 Rodčenko, Aleksander Mihajlovič 30, 40, 47  
 Roj, Jernej 118  
 Rozman, Nika 193  
 Rožanc, Marjan 105, 115, 119, 292  
 Rudolf, Franček 115, 292  
 Rupel, Dimitrij 80  
 Ryngaert, Jean-Pierre 14, 223, 226, 229, 243

**S**

Sarraute, Nathalie 99  
 Sarrazac, Jean-Pierre 54, 115, 118, 236, 253-254,  
 257, 263, 297  
 Schechner, Richard 126, 223  
 Schiller, Friedrich 76

Schlemmer, Oskar 30, 40, 48  
 Schmidt, Kerstin 147-148, 293  
 Schwentner, Lavoslav 55  
 Schwitters, Kurt 32  
 Sebald, Winfried Georg 269, 271-273, 275-276,  
 279-282, 298-299  
 Seely, Laurel 35  
 Semenič, Simona 165, 171-173, 175, 223, 234-  
 237, 243, 249-250, 252-257, 263-264, 283-  
 285, 294, 296-298  
 Sermon, Julie 14, 223, 226, 229, 243  
 Setimelli, Emilio 33  
 Shakespeare, William 32, 53, 65, 92, 128, 130,  
 138, 183, 198-199, 284  
 Shechter, Hofesh 195-196  
 Skrbinšek, Vladimir 73, 291  
 Skubic, Andrej E. 232-233, 243, 296  
 Slodnjak, Anton 73  
 Slodnjak, Marko 73, 77  
 Smole, Dominik 98, 115, 119, 145, 292  
 Sontag, Susan 13-14, 273  
 Spaini, Albert 35  
 Srbljanović, Biljana 257  
 Stalin, Josif 26  
 Stanislavski, Konstantin 33-34, 38, 279  
 Stegnar, Katarina 239  
 Stein, Gertrude 232  
 Stendhal → glej Beyle, Marie-Henri 274  
 Stepančič, Edvard 29, 31-33, 35  
 Stepanova, Varvara Fjodorovna 40, 47  
 Stewart, Nigel 196  
 Stone, Marla Susan 26  
 Strindberg, August 257  
 Strnad, Irena 68  
 Strniša, Gregor 98-99, 103, 115, 119, 145, 286, 292  
 Stumpf, Berit 183  
 Subotič, Irina 48  
 Svetina, Ivo 145, 148  
 Syha, Ulrike 247, 251-252, 257  
 Szondi, Peter 11, 14, 54, 129, 165, 175, 223-224,  
 296

**Š**

Šalamun, Tomaž 105  
 Šedlbauer, Zvone 149  
 Šeligo, Rudi 103-112, 115, 123, 126, 133-142,  
 145, 154-157, 159, 284, 292-294, 296  
 Šeparović, Borut 237  
 Šest, Osip 73, 291  
 Šklovski, Viktor 57, 248  
 Škof, Janez 108

Špacapan, Lojze 33  
 Štih, Bojan 80  
 Štoka, Tea 39

## T

Tackels, Bruno 14-15, 283-284  
 Tairov, Aleksander 10, 33, 38, 40, 48, 60  
 Tardieu, Jean 141  
 Tatlin, Vladimir 40, 47  
 Taufer, Venó 62, 98, 115, 119, 124, 128, 145,  
 149-150, 230, 292  
 Taufer, Vito 6, 187, 197-199, 230, 284, 322  
 Taylor, Heidi 192  
 Terencij, Publius Terentius Afer 253  
 Ternovšek, Aljoša 238  
 Terry, Megan 148  
 Tomažin Zagoričnik, Irena 193-194  
 Toporišič, Tomaž 67, 111, 269, 276  
 Torkar, Igor 117  
 Trevisan, Bruno 24  
 Troha, Gašper 146  
 Truong, Nicolas 286  
 Tzara, Tristan 32

## U

Ubersfeld, Anne 9, 15, 69, 235-236, 284, 290  
 Uher, Jelena 240  
 Unkovski, Slobodan 213

## V

Vahtangov, Yevgeny 33, 38  
 Van Itallie, Jean-Claude 148  
 Vardimon, Jasmin 195  
 Vauthier, Jean 141  
 Verdone, Mario 30  
 Veronesi, Luigi 30  
 Vevar, Rok 250  
 Vidmar, Josip 44, 74  
 Vitez, Antoine 285  
 Vitrac, Roger 66  
 Vlah, Ivan 32  
 Vlah, Josip 29, 35  
 Vlček, Václav 35  
 Vogelnik, Eka 197  
 Vrečko, Janez 28-30, 45, 289  
 Vurnik, Franc 103-104  
 Vvedenski, Aleksander Ivanovič 168

## W

Walden, Herwarth 32, 35, 39, 46  
 Walser, Theresia 257

Weis, Peter 242  
 Weis, Vito 239  
 Wihstutz, Benjamin 190  
 Wilde, Oscar 60, 228  
 Williams, Tennessee 82  
 Willner, Hal 191  
 Wilson, Robert 152, 191-192, 194, 198, 200,  
 215, 205-206, 210, 262, 284  
 Wisiakova, Lidija 35

## Z

Zadravec, Franc 32  
 Zajc, Dane 87-92, 94-100, 115, 119, 145, 173,  
 208, 291-292  
 Zajc, Ivana 257-258  
 Zihlerl, Boris 74, 119  
 Zola, Émile 60  
 Zorc, Gregor 239  
 Zupan, Vitomil 105, 123-132, 145, 284  
 Zupančič, Matjaž 53, 67-70, 290, 296  
 Zupančič, Milena 108

## Ž

Žagar, Igor 149  
 Žiberna, Maja Ava 240  
 Živadinov, Dragan 48, 284, 289  
 Živković, Nataša 193  
 Žižek, Slavoj 73, 77, 81, 83, 112, 292  
 Župančič, Oton 32