

llle

13.

Letnik / Volume

2.

Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

2025

am fi te at er

Avantgarde, periferija, središče II.
The Avant-Gardes, the Periphery, the Centre – Part II

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT

 **AGRFT**
UNIVERZA Akademija za gledališče,
V LJUBLJANI radio, film in televizijo

Ljubljana, 2025

am fi te at er

13. Letnik / Volume 2. Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

2025

Avantgarde, periferija, središče II.
The Avant-Gardes, the Periphery, the Centre – Part II

AMFITEATER

Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory

Letnik / Volume 13, Številka / Number 2

ISSN 1855-4539 (tiskana izdaja)

1855-850X (elektronska izdaja)

Glavna in odgovorna urednica: Maja Murnik

Uredniški odbor / Editorial Board:

Zala Dobovšek (Univerza v Ljubljani), Jure Gantar (Dalhousie University, CA), Primož Jesenko (Slovenski gledališki inštitut), Matic Kocijančič (Slovenski gledališki inštitut), Bojana Kunst (Justus-Liebig-Universität Gießen, DE), Blaž Lukan (Univerza v Ljubljani), Aldo Milohnić (Univerza v Ljubljani), Barbara Orel (Univerza v Ljubljani), Mateja Pezdirc Bartol (Univerza v Ljubljani), Maja Šorli (Univerza v Ljubljani), Tomaž Toporišič (Univerza v Ljubljani), Gašper Troha (Slovenski gledališki inštitut)

Mednarodni uredniški odbor / International Editorial Board:

Mark Amerika (University of Colorado, US), Marin Blažević (Sveučilište u Zagrebu, HR), Ramsay Burt (De Montfort University, GB), Lada Čale Feldman (Sveučilište u Zagrebu, HR), Joshua Edelman (Manchester Metropolitan University, GB), Anna Maria Monteverdi (Università degli Studi di Milano, IT), Janelle Reinelt (The University of Warwick, GB), Anneli Saro (Tartu Ülikool, EE), Miško Šuvaković (Univerzitet Singidunum, RS), S. E. Wilmer (Trinity College Dublin, IE)

Založila: Slovenski gledališki inštitut (zanj Gašper Troha, direktor) in Založba Univerze v Ljubljani (zanjo Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani)

Published by: Slovenian Theatre Institute (represented by Gašper Troha, director) and University of Ljubljana Press (represented by Gregor Majdič, the Rector of the University of Ljubljana)

Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editing: Andraž Polončič Ruparčič

Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editing: Jana Renée Wilcoxon

Korektura / Proofreading: Maja Murnik, Jana Renée Wilcoxon

Bibliotekarka / Librarian: Bojana Bajec (UL AGRFT)

Oblikovanje / Graphic Design: Simona Jakovac

Priprava za tisk / Typesetting: Nina Šturm

Tisk / Print: CICERO, Begunje, d.o.o.

Število natisnjenih izvodov / Copies: 200

Revija izhaja dvakrat letno. Cena posamezne številke: 10 €. Cena dvojne številke: 18 €. Letna naročnina: 16 € za posameznike, 13 € za študente, 18 € za institucije. Poštšina ni vključena.

The journal is published twice annually. Price of a single issue: 10 €. Price of a double issue: 18 €. Annual subscription: 16 € for individuals, 13 € for students, 18 € for institutions. Postage and handling not included.

Prispevke oddajte na / Send manuscripts to: <https://journals.uni-lj.si/amfiteater/about/submissions>.

Naročila in recenzentske izvide knjig pošiljajte na naslov uredništva / Send orders and books for review to the Editorial Office address:

Amfiteater, SLOGI, Mestni trg 17, Ljubljana, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: amfiteater@slogi.si

Ljubljana, december 2025 / Ljubljana, December 2025

Revija za teorijo scenskih umetnosti Amfiteater je leta 2008 ustanovila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. / Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory was founded in 2008 by the University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television.

Revija je vključena v / The journal is included in: MLA International Bibliography (Directory of periodicals), Scopus, DOAJ, ERIH PLUS, EBSCO, AskBisht. Revija je uvrščena med znanstvene revije razreda A po klasifikaciji Nacionalne agencije za vrednotenje raziskav Italije. / The journal is included in class A of the registry by the Italian Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario della ricerca.

Izdajo publikacije sta finančno podprla Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije in Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. / The publishing of Amfiteater is supported by the Slovenian Research and Innovation Agency and the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

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



DOI: 10.51937/Amfiteater

Revija je v odprtem dostopu dostopna na / Open access articles are available at:
<http://journals.uni-lj.si/amfiteater>

Kazalo / Contents

UVODNIK	9
Avantgardna umetnost, gledališče in revolucioniranje razmerja med periferijo in središčem, II. del / Connecting Avant-Gardes and Theatre: How to Revolutionise the Relationship between the Periphery and the Centre, Part II	11
<i>Aleksandra Jovičević</i>	
The Cold War Is Over, and It Made Us Even Colder: Art and Artists Between Eastern and Western Europe from 1945 until 2025	12
Hladna vojna je končana, nas pa je naredila še hladnejše: umetnost in umetniki med Vzhodno in Zahodno Evropo v letih od 1945 do 2025	40
<i>Manca Lipoglavšek</i>	
Futuristični aeroples in Giannina Censi	46
Futurist Aerodance and Giannina Censi	62
Razprave / Articles	
<i>Blaž Lukan</i>	
Angažma v gledališču: dve uprizoritvi v režiji Žige Divjaka	68
Engagement in Theatre: Two Productions Directed by Žiga Divjak	88
<i>Miša Glišič</i>	
Hibridnost kot poetični postopek v drami <i>Še vedno vihar</i> Petra Handkeja	92
Hybridity as a Poetic Process in Peter Handke's Drama <i>Storm Still</i>	124
<i>Milena Mileva Blažič</i>	
Primerjalna študija »drobne dramatike« v priročnikih Marije Vide Kovačič: pedagoški koncepti skozi letni koledar	128
A Comparative Study of "Micro-Drama" in the Teaching Manuals of Marija Vida Kovačič	138
Recenziji / Book Reviews	
<i>Tajda Lipicer</i>	
Beleženje razvojnih linij slovenske dramatike ob prelomu tisočletja (Gašper Troha: <i>Slovenska dramatika in tuji vplivi po letu 2000</i>)	144
<i>Nik Žnidaršič</i>	
Izmuzljivost sodobne cenzure (A. Etienne, C. Megson, ur.: <i>Theatre Censorship in Contemporary Europe</i>)	150

Navodila za avtorje	156
Submission Guidelines	158
Vabilo k razpravam	160
Call for Papers	160

UVODNIK

Drugi letošnji zvezek *Amfiteatra* prinaša dodatni razpravi v okviru tematike, ki ji je bila sicer natančno posvečena prejšnja številka revije (1/2025), pripravljena večinoma na podlagi prispevkov z *Amfiteatrovega* mednarodnega simpozija z naslovom »Avantgardna umetnost, gledališče in revolucioniranje razmerja med periferijo in središčem / Connecting Avant-Gardes and Theatre: How to Revolutionise the Relationship between the Periphery and the Centre« (9.–11. oktober 2024 v Slovenskem gledališkem inštitutu v Ljubljani).

Tako Aleksandra Jovičević v svoji razpravi ugotavlja, da je za pomembna mednarodna umetniška prizorišča naravnost simptomatično, da so umetniki in umetnost Vzhodne Evrope na njih marginalizirani. Sistemsko zanemarjanje te regije se je še okrepilo po koncu hladne vojne. Avtorica v članku navaja razloge za to in se zavzema za ponovno ovrednotenje ter priznanje vzhodnoevropske umetnosti v kánonu svetovne umetnostne zgodovine.

Članek Mance Lipoglavšek se loteva manj znanega področja italijanskega futurizma, obravnava namreč razvoj futurističnega plesa in vlogo plesalke Giannine Censi, njegove ključne osebnosti, ki je v sodelovanju z Marinettijem in z neposrednim uresničevanjem njegove vizije ustvarila koncept aeroplesa ali *aerodanza*.

Blaž Lukan razmišlja o angažiranem gledališču in njegovem učinku na gledalca, sprva na splošno, nato pa se v tej luči loteva obravnave dveh uprizoritev gledališkega režiserja Žige Divjaka – *Bodočnost* in *Anhovo*. Interpretira in reflektira različne pristope k angažmaju, opozori pa tudi na njegove pasti.

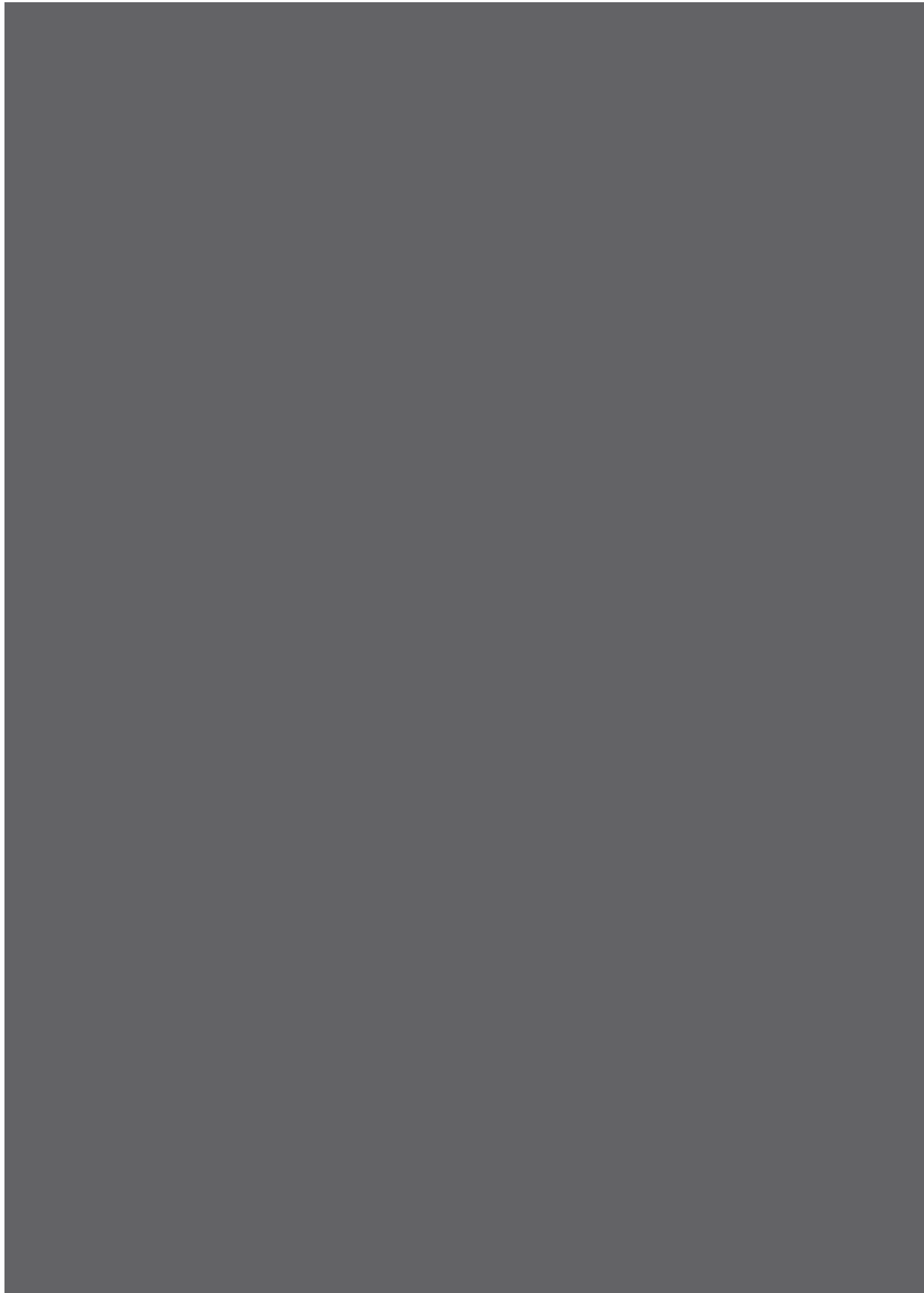
Tematika razprave Miše Glišič je hibridnost v literaturi, pri čemer se osredotoči na Handkejevo dramo *Še vedno vihar*. Ugotavlja, da hibridni poetološki pristop ponudi globlje razumevanje te kompleksne igre.

Milena Mileva Blažič se loteva analize šolske dramatike v povojni Sloveniji skozi delo Marije Vide Kovačič. Ugotavlja, da je njeno delo oblikovalo šolski kulturni program kot kompleksen kulturno-pedagoški projekt, ki je služil kot orodje za socializacijo, kulturni razvoj in oblikovanje kolektivne identitete v povojni Sloveniji.

Številko sklepata knjižni recenziji: v prvi Tajda Lipicer analizira knjigo Gašperja Trohe *Slovenska dramatika in tuji vplivi po letu 2000*, v drugi pa Nik Žnidaršič obravnava zbornik *Theatre Censorship in Contemporary Europe: Silence and Protest* urednikov Anne Etienne in Chrisa Megsona.

Vabljeni k branju.

Maja Murnik



Avantgardna umetnost,
gledališče in revolucioniranje
razmerja med periferijo in
središčem, II. del / Connecting
Avant-Gardes and Theatre:
How to Revolutionise the
Relationship between the
Periphery and the Centre, Part II



UDK 7(4-11)

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-2/12-44

Abstract

The starting point for this article is the significant absence of Eastern European art and artists from major international art venues and narratives, highlighting their persistent marginalisation. It also reveals a systemic neglect of this region in the post-Cold War context, arguing for the reposition of Eastern European art as a critical element in understanding diverse European art practices, which traditionally suffer from a binary perspective that contrasts the neoliberal capitalist West with the postsocialist East. In her article, the author also discusses the historical context of artistic exchanges, asserting that Western art has long been perceived as universal while Eastern art has been relegated to the periphery, aspiring for recognition yet facing continual exclusion. In the aftermath of the Cold War, interest in Eastern European art gradually diminished, further alienating it from significant platforms like international biennials and exhibitions. Despite a small number of artists who gained noteworthy prominence, the broader narrative around Eastern European art remains limited, often only transiently featuring a few artists in Western art histories. The article calls for a reassessment of Eastern European art, particularly in light of the political and cultural upheavals that occurred in post-1989 Europe, which have continued to inform artistic practices and critical discourse into the 21st century. Notable references are made to several books that were published in the meantime. These books attempted to articulate the complexities of Eastern European art amidst significant geopolitical changes, aiming to bridge the gap in global art histories and recognition, although not always succeeding in it.

Keywords: Eastern European art, Western European art, performance art, performing arts, decolonisation, deculturalisation

Aleksandra Jovičević is a professor of performance studies at the Department of History, Anthropology, Religion, Arts Performance (Storia, Antropologia, Religione, Arte, Spettacolo, SARAS) at La Sapienza University in Rome. During her academic career, Aleksandra Jovičević has taught internationally and won several scholarships, such as a Fulbright Visiting Fellowship at Yale University. She has been decorated with the Order of the Star of Italian Solidarity, the medal of the President of the Italian Republic, with the title Commendatore. Her most recent publications are *The Cognitive Architecture of Performance Studies* (*Architettura cognitiva dei performance studies*, Luca Sossella Editore, Roma, forthcoming in 2026) and *Orson Welles and Theatre: Shakespeare and Beyond* (*Orson Welles e il teatro, Shakespeare e oltre*, Bulzoni, Rome 2022). She has also curated three consecutive issues of *Biblioteca teatrale*, an academic journal of theatre (BT 136, 137 and 138) on the latest research in performance and theatre studies in Italy.

aleksandra.jovicevic@uniroma1.it

The Cold War Is Over, and It Made Us Even Colder: Art and Artists Between Eastern and Western Europe from 1945 until 2025

Aleksandra Jovičević

La Sapienza University, Rome, Italy

The idea for this paper pursued me for a long time. Precisely, I have been obsessed with the absence of Eastern European art and artists from most performing arts and film festivals, museums and galleries. For example, the 2024 Venice Art Biennale opened under the title *Foreigners Everywhere*. In the central pavilion, works by three hundred artists from around the world were exhibited, only three of whom came from Eastern Europe (Anna Zemánková, Iva Janković and Želimir Žilnik). This was not the first time that artists from Eastern Europe have been completely missing in these venues or have been neglected as “Other” on the margins of Europe’s new geopolitical, economic and cultural fault lines. In the ongoing decolonisation and deculturalisation, it seems there is little space for that part of the world, once divided between the Soviet bloc and the non-aligned Yugoslav Federal Republic (SFRJ). Obviously, the region needs to be resituated as an important focal point for understanding different European art practices of the late 20th and early 21st century in ways that venture beyond the generalised divide between the neoliberal capitalist West and postsocialist East. It should be noted that certain forms of racism that have already existed in Western feudal societies, racialising Jews, Slavs and Roma, introducing colonialism and slavery in Europe itself, and not only outside of it, still persist. Western culture has a long tradition of Orientalising Eastern Europe, a tradition that has been present since the 18th century, especially with regard to Russia. Thus, although the Cold War ended, Western Europe has still kept its central role, while Eastern Europe is sometimes referred to as the former East, or as the Other to the West, or, as Marina Gržinić put it, “insufficient Europe”. On the other hand, Slavoj Žižek claims that “Eastern Europe functions for the West as its Ego-Ideal (*Ich-Ideal*)”: the point from which the West sees itself as a likeable, idealised country, worth dreaming of, an object of desire (Žižek 200).

From modernism on, Western art was always considered universal. In contrast, Eastern art always aspired to be accepted. However, it was, and still is, a one-way relationship.

Before the “turbulent” 1990s, especially between 1945 and 1989, the West generated a certain curiosity for the world behind the Iron Curtain; however, after the 1990s, the interest in the art of Eastern Europe has been fading. Often, this part of Europe is now excluded from international biennials, festivals and exhibitions. Additionally, although there are numerous books on performance art histories, most of these deal exclusively with Western performance art and only in passing mention a very few artists from Eastern Europe, such as Marina Abramović, Oleg Kulik, Katarzyna Kozyra, Ilya Kabakov, Sanja Iveković, etc., all of whom have prominent international profiles. This is rather curious when we know that lately many art historians and curators are trying to make a revision of the Eastern artistic paradigm. The last similar attempt was made in 2018, when the Museum of Modern Art in New York published the book *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*.¹ The book concentrates on the drastic political and cultural changes that took place between 1989 and 1991, which, 30 years later, continued to influence artistic practice and critical theory in Central and Eastern Europe. Comprising 75 primary and secondary sources, the book is organised thematically into seven chapters that include case studies, exhibitions, curatorial statements, critical essays and interviews with artists and curators mostly from Central and Eastern Europe.

Most authors in the book contest the “ecumenical version of Western modernity”, reclaiming their own history and offering new perspectives that underscore the significance of the socialist legacy (“in particular, the ideas of collectivity and solidarity”) as an intellectual and ethical force in local and global contexts. The book was thoroughly researched and lavishly illustrated with photos of artworks and performances.² But it seems that the interest in Central and Eastern European art stopped with it. There is still a big need for a work that explores the unfamiliar aspects of connections between the arts and politics in Eastern Europe, which, even during the Cold War, was more heterogeneous than was typically granted, comprising very different communist and socialist countries with diverse social and political regimes, institutions, religions, histories and economies.

Perhaps in writing these new performing arts histories, one should start from the significance of the fall of communism not only for Central and Eastern Europe but also for the rest of the world. Another starting point is how this event is situated within the conditions of global contemporaneity. As Susan Buck-Morss noted, the post-communist condition (she calls it “post-Soviet”) affects not only Eastern Europe but it also has a much larger impact on the rest of the world (Buck-Morss 498).

¹ MoMA's engagement with Central and Eastern Europe started already in 2002 with *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. Since then, there were several attempts for collecting primary documents and art on several occasions. Finally, in 2009, the Contemporary and Modern Art Perspectives (C-MAP), a cross-departmental, internal research programme, was established to conduct research outside of North America and Western Europe.

² For further reading, see Janevski and Marcoci (“Introduction” 12–18).

It is important to acknowledge that, after all, non-Westerners are not the only ones who have been experiencing post-1989 shocks and transition traumas. The neoliberal art system, formed within the parameters of the intellectual and political climate of the Cold War, was once a transparent concept, judging itself according to the complacent and self-satisfied premise that art was somehow equated with individual freedom, that it was an “autonomous zone” where the wounds and pleasures of alienation could be mediated into enlightened forms of modern subjectivity. As long as art was the highly desired product and exclusive property of Western culture, it could be viewed as a necessity, even if the primary function it performed was ensuring the survival of one’s own system of belief. But when different notions of art started getting through Western filters, forcing a critical reexamination of the legitimacy of long-held convictions and institutionalised narratives—when the stories coming in from the tributaries started shifting the whole direction and flow of art thinking—this proved frustrating for individuals shaped by laboratory cultural experiences. (Čufer 29)

Between 1945 and 1989, Europe was neatly divided between East and West, in what has been defined as the Cold War (except for Yugoslavia and, later, Albania). This division was named cold, not from the privileged standpoint of Western Europe, but from the other, less privileged side, precisely Eastern Europe; it was a very hot war (Mastnak). Mastnak is also right when indicating that postsocialism represents the defeat of socialism by liberalism. According to him, socialism collapsed not only because of internal problems and contradictions, but also under outside pressures, which were aggravated by hostility and isolation from the West. Socialism was always under the permanent state of a hybrid war, surrounded by a hostile world; socialism actually lost the Cold War. It was considered the enemy because it stood for an alternative political, economic and social system, alternative to the liberal system of capitalism. So after the Cold War, socialism capitulated, and liberalism triumphed, with neoliberalism as its highest stage. Eastern Europe got lost in liberalisation and social disintegration. Therefore, instead of defining postsocialism by what it is not, that is, by the absence of socialism, we will define it by what it is: the liberal autocracy and its main traits.

So not only is post-socialism not post-colonialism, but on the contrary, it has paved the way for an extremely rapid hyper-neoliberalization of the entire former Eastern Europe, so that the former Eastern Europe is no longer post-socialist, but turbo-fascist-capitalist. Although the West (or the Occident) is also racist and fascist, it is nevertheless important to understand that the forms of this type of expropriation and dispossession take a different shape. (Gržinić)

1. The Cold War Is Over! Long Live the Cold War!

If we establish performing arts in Eastern Europe as an object of study and historicisation like in the West, then we will figure out that in the East, it evolved in many directions, including body art, conceptual art, happenings, actions, dance, theatre and performance, “*in parallel and in dialogue* with practices in Western Europe and North America, despite its exclusion from the canon of that history” (Bryzgel, *Performance Art* 1). However, what is missing is a clear methodology in analysing the complex structure of various socialist countries, including the shifts of power between the Communist Party’s conservative and liberal factions, as well as the increasing rivalry between Party elites and their bureaucratic bodies, which contributed to frequent changes in the political and cultural climate. What most critics and art historians forget is that, even in censoring the artists and their artworks, these countries took different approaches, from state-organised harsh censorship and surveillance to soft self-censorship. It is also important to note that after 1989, with the triumph of neoliberalism in most of these countries, the discourse of performance art, as a model for an alternative art, changed from a politically subversive one to a socially critical one. Thus, “1989 is not only considered a pivotal year in the reconfiguration of the world political order, it’s often seen as a threshold for all sorts of interrelated social and cultural transformations, the ‘turn of turns,’ as it were” (Janevski and Marcoci, “Conversation” 343).

Consequently, several principal questions need to be answered: how and why is the history of performing arts still divided between East and West, how can we move beyond the East–West binary towards a truly global performing arts history, and how can we place the Eastern European artists from Europe’s margins in its centre? Although the Berlin Wall (as Bruno Latour called it, “the wall of shame”) was destroyed, many other invisible walls were constructed between East and West! Therefore, my attempt is to give an insight into both the history and contemporary state of the so-called Eastern European art and its connection to the epistemologies that derive from different practices, tracing the consequences in terms of methodologies, genealogies and epistemological shifts in the rest of Europe. It is important to mention that different artistic movements and forms have existed in Eastern Europe already at the beginning of the 20th century, almost as parallel universes to the West. One could go back in time and reconsider what happened regarding Dadá and surrealism in Yugoslavia: in the histories of these avant-garde movements they are mentioned only in passing, if ever. Throughout modernity, the East and West have been linked, not only through different artistic revolutions and historical avant-gardes but also through a largely unacknowledged and complex series of collaborations and exchanges. They influenced each other, “not always in the sense of a diagrammable dialectic, but often in terms of sublimated desire or accelerated dysfunction” (Čufer 28).

The great divide started after World War II. It should not be forgotten that for the East, communism was an experience grounded in reality; therefore, politically and even socially critical art was more often than not censored, and artists persecuted. Indeed, only after the fall of the Berlin Wall did Eastern European performance art, which almost always represented a form of resistance to the repressive regimes and took place primarily in private apartments or small galleries in student centres, become known. RoseLee Goldberg observes in her *Performance Art: From Futurism to the Present* that, given the constant threats, censorship and arrests, it is not surprising that much of the politically engaged work in Eastern European art was related to the body. The artist could perform anywhere, without the aid of materials or a studio, as the work apparently left no trace. According to Eda Čufer, for all the reasons that make it difficult to reconstruct the cultural policy of Eastern Europe during the Cold War, it would be necessary to make an attempt “to extract some meaning from the East’s cultural amnesia and discursive neurosis with respect to its own history”, starting from the rise of Stalinism in 1930 until the fall of communism in 1989 (Čufer 30).

Therefore, drawing inspiration from different disciplines such as gender, postfeminist, postcolonial and queer studies, many different methodologies could help produce a critical history of performing arts in Eastern Europe. For example, one of the most remarkable discourses of performance studies in the 21st century comes from introducing an intersectional perspective on queer and black, brown and indigenous artists and their performance tactics, tools and methods that can also be applied in the work of Eastern European artists.

Here are some of them:

2. Oral and Micro Histories: First Person Singular

Many years ago, in 1995, I participated in the project “The Dissident Muse: Critical Theatre in East and Central Europe, 1945–1989”, launched by the late Dragan Klaić, then director of the Netherlands Theatre Institute in Amsterdam. From that research, I learned how deep the differences were among Eastern European countries in not only producing but also repressing the performing arts.³ My research – and that of

3 As mentioned before, almost every Eastern European country had state-organised censorship through different restrictive laws. In Yugoslavia, for example, due to its specific position as a federal, non-aligned country, censorship was not institutionalised but transferred to self-managed cultural institutions. Many performances and exhibitions were banned by so-called Artistic committees, composed of loyal artists and local politicians. Yugoslavia was perhaps the only country in the world that recognised the so-called “verbal offence” (*verbalni delikt*) as a punishable act, implementing the notorious Article 133, section 1, of the Criminal Law of the Socialist Federative Republic of Yugoslavia (SFRY) (*Službeni list SFRJ*), no. 40/77: “Whosoever by means of writing, leaflet, drawing, spoken word or in some other way calls for, or incites the abolition of the rule of the working class and working people, unconstitutional changes of the socialist self-management system, breakdown of brotherhood and unity and equality of nations and nationalities, abolition of self-management organs or their executive bodies, resistance against the decisions of the appropriate organs of government and self-management relations, security or defense of the country, or with the ill intention and falsely represents social and political circumstances in the country, will be sentenced to a term of imprisonment of one to ten years.”

other scholars – benefited from oral histories and individuals' private archives. It was obvious that dissimilarities among Eastern European countries required a more diversified and thick interpretation. This was way before the invention of micro histories, a methodology developed by French social historian Ivan Jablonka, who proved that being a historian does not preclude one from writing a personal history, or a history of one's own family, as long as one uses the language of the social sciences. His book, *A History of the Grandparents I Never Had* (*Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête*, 2012), is a reflection on the fate of his family, as well as an essay on how to write a micro history. His attempt at a family biography is both a private and public reflection because he did not write about his grandparents as if their destiny was unique or remarkable, but rather as one that was shared by many and was determined by larger social and historical forces. In his writing, Jablonka introduced three methodological tools: a) use of the first person singular; b) use of scientific distance and reflection; and finally, c) a combination of personal memory and universal history.⁴

The use of the first person singular is not new. It comes from the hermeneutic tradition, introduced by historians such as Wilhelm Dilthey, Paul Ricoeur and Eric Hobsbawm, who stressed the importance of subjectivity in all stages of historiography: the choice of topic, the cross-checking of archives, ways of narration, etc. Many new histories are rooted in a personal tropism, whereas a historian is personally involved in, or touched by, his/her object of study: histories of local places, immigration, slavery, etc. For example, the most prominent scholars of black studies are revising predominantly white, western and Anglophone heritages, creating spaces for previously excluded stories of black and indigenous people. According to black studies scholar Fred Moten, "Black studies is a dehiscence at the heart of the institution and on its edge; its broken, coded documents sanction walking in another world while passing through this one, graphically disordering the administered scarcity from which black studies flows as wealth" (Moten 155). Almost all of Moten's books on the radical black tradition are written through the paradigm of performance. Moten has taken up the ideas of several black scholars, especially from Saidiya Hartman (*Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*, 2008), exploring them within an open-ended discourse on performance phenomenology as well as jazz music. For Moten, blackness is something "fugitive": a continuous refusal of externally imposed standards. For him, jazz music represents the paradigm of the condition of people of African descent, as it does not resolve their past, but serves as a tool for ongoing questioning and critique, promoting

4 Jablonka's paternal grandparents were born in Poland in the early 20th century. As members of the local Communist Party, which was illegal at the time, they were sentenced to five years in prison. On their release, they migrated to France and settled in Paris in the late 1930s. A few years later, they were arrested and deported to Auschwitz where they were murdered. To summarise, we can say that they spent their entire lives in hiding: first in Poland, as communists; then in France, as illegal immigrants; and finally, under the Vichy regime, as illegal citizens, for being Jews. If their life was short and tragic, it is because they were manipulated and destroyed by different totalitarianism and historical changes. (For further reading see Jablonka.)

freedom and innovation even in the most difficult times. Moten understands jazz not only as a musical genre, but as a way to get as close as possible to the elusive essence of blackness around which his reflections developed:

The force of this fugitivity is what we might reference as blackness, as a performative against all performances of freedom and unfreedom dependent on the historical dilemma of a lack of on the historical dilemma of a lack of meaningful distinction between freedom and slavery. The distinction here between performances of (un)freedom and a form of freedom in and as the performative of blackness is crucial. (Moten 247)

In Jablonka's work, the first person singular has at least two functions. His family is central to his study, as he reveals to the public what sociologists and anthropologists define as "field notes". He is a historian who tells the story of his grandparents and, at the same time, the story of his research that enabled him to reconstruct their lives. Jablonka has never met his grandparents; they were long dead when he was born, and that gave him a needed distance from the object of his research, since he wanted to write a micro-history of the Holocaust in which the protagonists would be real human beings, and not merely "beings-doomed-for-death". Feminist scholar and philosopher Rada Iveković, who often writes on Yugoslav wars, claims: "When your country is falling apart, especially when it is at war, you live it through personal and singular unhappiness, and you cannot keep a distance in time and space" (Iveković 23). But to talk about one's family, as *a researcher*, is to go one step further. For example, Jablonka employed what he calls the imperative of transparency, choosing to reveal everything about his work as a historian: his hypotheses, research, hesitations, doubts, etc. As a struggle against obscurity and oblivion, the story of his grandparents is inseparable from his efforts to find their traces in more than 20 archives in Poland and in France, as well as from the testimonies of many people who agreed to talk to him about their relatives, about immigration and about the war. To take the reader behind the scenes, so to speak, into the workshop of the historian, is a way of showing that the understanding of the past is not a result, but a process, a quest – if not a conquest.

French philosopher Didier Eribon published his autobiography, *Retour à Reims: Une théorie du sujet (Histoire de la Pensée)*, in 2009. His work became the central theme of the transnational theatre project *Return to Reims*, which Thomas Ostermeier has staged in several European countries, adapting the dramaturgy each time in collaboration with the local theatres and actors. In each performance, a female protagonist stood in front of a microphone, narrating Eribon's text, a blend of personal confession and sociological analysis. At the same time, a video was projected on the screen behind her, in which the philosopher registered the images of his return to his hometown, Reims, and his reunion with the family with whom he hadn't had contact for decades, ever since he began his university career in Paris. In his confrontation with the past, Eribon confronts the dark sides of contemporary French and European society: the brutal mechanisms of

exclusion from education and employment implemented by the progressive bourgeoisie, to which he now belongs, and which is indifferent to the working class of his parents. These people, forgotten and deprived of their basic rights, rejected the ideas of the left, throwing themselves into the arms of the right-wing populism of the National Front.

I was very intrigued to explore how and why a far-right populist wing has developed so rapidly in recent years in so many European nations and throughout the world. I was deeply impressed by Eribon's analysis, which links this alarming spread to the historical failure of the traditional left. I like the idea of creating different versions of the production in different countries, languages and with different actors, whose personal experiences influence and shape it. (Ostermeier; translated by A. J.)

Thus, biography and/or autobiography could be a possible form that gives rise to a more general history, at the same time individual and collective, micro and global, transversal and transnational. A reconstruction of local historical narratives has remained a key concern for many leading artists in Eastern Europe. However, "in some cases, artists' approaches to 'transition' have been infused with biting irony, in others with a peculiarly entropic nostalgia – *ostalgia* – that has no clear parallel in historical discourses" (Kemp-Welch 20). This is especially important because of the constant omission of the fundamental systemic differences between Yugoslav and Soviet socialisms, which remains especially problematic in art-historical terms. Although they were both social federalist countries, they had different artistic experiences, movements and destinies. Not only that, but some existential issues regarding Eastern European arts, like poor financing, scarce resources, or not having access to expensive tools and materials, as well as brutal censorship, are omitted. Luckily, we are still on time to gather and research personal histories and archives, seminal for creating a more diversified and open history of Eastern European performing arts, to understand its present. Many people who participated in these events are still living and would be able to share their memories and documents. "The historiography of performance art in East-Central Europe is an emerging one, and one in which artist and art historians alike are participating. During the communist period, it was primarily artists and artistic organizations that preserved and contextualized the discourse on performance art" (Bryzgel, "Mapping" 34).

Furthermore, artistic documentation has always played a decisive role in the history of performance art conveying knowledge and information about past events: photographs, films, videotapes, sound recordings, notes, testimonies, drawings, etc. As a trace of past actions, they have been exhibited and collected, thus compensating for the absence of art objects themselves. They also serve as documents for artists and curators who want to reenact past performances and/or for writing performance histories. "The debate has long revolved around the ontology of performance art and the ability of documents to capture and represent its supposed ephemeral nature" (Gusman 5).

3. Intangible Documents, Embodied and Digital Archives

Even though tangible documents are missing, there is a possibility to reconstruct a historical past. For example, two feminist performance studies scholars, Diana Taylor and Rebecca Schneider, have made a big impact with their theories, emphasising how performance does not need to be documented to survive but can be transmitted from body to body and thus be reenacted. Rebecca Schneider draws attention to an epistemological shift, arguing that every performance produces remnants, in the memory and body of the spectator, and can be brought to life and actualised as performative by every living body that occasionally repeats it. Indeed, Schneider argues that performance is defined as ephemeral not because it cannot be archived, but because it does not coincide with the traditional logic of the archive as such. This statement points out to the limits of the archive seen as the sole form of documentation and preservation. According to Schneider, by privileging the archive, we are ignoring other ways of knowing, other ways of remembering, while performance endures, but in a different way. Schneider questions the universality of the cultural paradigm of the archive, considering performative practices as “a trace” of “non-documentary” transmission, a corporeal model of embodied knowledge transmitted from body to body (Schneider, “Performance” 100–108).

For Schneider, the body, memory and the uncomfortable reality of emotions still cause concern in how we narrate time, how the past is narrated, approached and understood. She emphasised recent queer historiography that has drawn on materialist, postcolonial, psychoanalytic and poststructuralist theories to support an inquiry and analysis that challenges modern Western conventions of linear temporality. Such scholars, according to Schneider, emphasise the importance of traversing disparate and multiple historical moments to explore the ways in which the past, present and future occur and reoccur backward, or even out of sequence, or in a complex cross-hatching not only of reference but of assemblage and affective investment.

In her seminal book, *The Archive and the Repertoire*, Diana Taylor provides a new understanding of the vital role of performance (in this case, for the history of the Americas). Taylor argues that performances – from official events to grassroots protests – must be taken seriously as a means of preserving and transmitting knowledge. Taylor reveals how the repertoire of embodied memory – conveyed in gesture, spoken word, movement, dance, song and other embodied practices – offers alternative perspectives to those derived from the archive (understood as a set of written documents). Examining diverse performances in the American South and the United States, Taylor accounts for how people participate in the production and reproduction of knowledge through the execution of diverse performances. Therefore, if performance could be considered a form that comes closer to the conditions through

which we understand our own experience, becoming a repertoire that “represents embodied memory”, then the performance text could function as an archive. The embodied knowledge of the repertoire thus becomes the performance text, in which diverse political, social and cultural positions are preserved in a kind of archive.

In recent years, due to the invention of digital archives, their use has broadened, encompassing analogue collections. The archive(s) represent an infinite potential to draw upon and from which new meanings can always emerge. Michel Foucault’s observation on the strong connection between archives and power has never been truer. On the other hand, digital archives offer more varied and up-to-date tools, for example, to enable alternative histories, as well as for the decolonisation of the archive. An archive, therefore, can no longer be hidden or static: it offers itself as a place, device and process to be valorised or, in some cases, to be disclosed. This has inspired Hal Foster to write about the “archival drive”, which has exploded through the creative reuse of archival sources, a widespread artistic practice. Foster identifies artists who engage with archives because they are interested in lost or suppressed historical information and seek to make it physically present once again. To this end, they elaborate on rediscovered images and texts and often favor the format of digital installation, gravitating toward “temporal” ready-mades – in other words, visual narratives provided by various sources already familiar in popular culture – to ensure an understanding. The archives in question are raw and fragmentary materials, and their “non-discursive and non-narrative” nature requires human interpretation, not digital processing (see Foster). Thus, through pre- and post-production, an artist or a curator often organises materials according to a matrix of quotation and juxtaposition and sometimes presents them in an architecture that can be defined as archival: a complex of texts, images and objects. In this regard, one can also speak of anarchist archives, counter-archives, anti-archives, impossible archives and disobedient archives, etc.⁵

4. Deculturising Performing Arts History

To widen up Eastern European performing arts histories, perhaps we should go back in time and turn to Aby Warburg (1866–1929), who could be considered one of the first scholars who created a performance studies paradigm. However, there is very little or almost no reference to him in performance studies. If Warburg is mentioned at all, it is only in comparison to similar methodologies found in the history of theatre and performance. The concepts that Warburg introduced in the traditional discipline of art history, such as *Ausdruck* (expression), *Pathosformel* (language of gestures),

⁵ See for example: <https://www.disobediencearchive.org/>. *Disobedience Archive* was created in 2004 by Italian curator Marco Scotini as a research project on the relationship between art and politics and as “a user manual for social disobedience.” This mobile and itinerant archive has been set up in various countries and was also exhibited at the Venice Art Biennale in 2024.

Nachleben der Antike (afterlife or survival of Antiquity), *Einfühlung* (empathy) and *Mnemosyne*, in a certain way, anticipated performance studies. While Georges Didi-Huberman finds Warburg's work "prophetic", or as a prediction of a "*knowledge that will come to us in the future*" (Didi-Huberman 15), Giorgio Agamben claims that Warburg created a discipline that is without a proper name (see Agamben). When Warburg did his research in Florence at the end of the 19th century, he was already changing art history, out of indignation with its ongoing "aesthetisation", abandoning Vasari's venerating artistic histories and/or Hegelian universal meaning of history and art. Foreseeing Foucault's "archeology of knowledge", Warburg immersed himself in the "unhierarchical" world of archives, in a number of private collections in Florence, finding in them a huge quantity of raw material, "both moving and unlimited", suitable for reinventing the history of Renaissance, but at the same time for profoundly changing the art history as an academic discipline.

Already between 1900 and 1906, having accumulated an astonishing number of books, manuscripts, notes and documents, Warburg started to construct his own library, as *Denkraum* (a space for thinking). The library is organised in a rhizomatic way, in which certain improbable and unknown concepts for the history of art were inserted, but without a pretension for a definitive synthesis, or absolute knowledge. His library ended up being a kind of uncommon archive rather than a specialised library, in which he multiplied and confronted different sources, creating "a real *archeology of the fields of knowledge* that are linked to what today are called 'human sciences'—a theoretical archeology centered, from the start, on the twofold question of forms and symbols" (Didi-Huberman 21). It was with this library that Warburg placed a foundation for the so-called "science of art" (*Kunstwissenschaft*) or even for the cultural field in general (*Kulturwissenschaft*) that opened a path for the interdisciplinary studies. If Warburg made art history a critical discipline *par excellence*, then he also unlocked a door to performance studies, bravely leaving the space for the unknown (*Unbekanntes*) and for strangeness (*Fremdes*).

In 2017, American scholar Amy Bryzgel generated a website in the form of a database of artists who have created or are currently creating performances (action art, live art, happenings and socially engaged art) in Eastern Europe. In the period from 2013–2016, she travelled throughout Eastern Europe, conducting research for her book *Performance Art in Eastern Europe since 1960*, and this website serves as a documentation of her travels to the region, where she met and interviewed artists, curators, art historians and critics. She is also in the process of expanding the site, adding more artists, and eventually voice and video files of interviews, as well as images. Starting with her research, she got the idea to include an entry about each artist that she met, to create an impromptu database of artists who do or have done performance or performative works in the region.⁶

⁶ See <https://amybryzgel.wordpress.com/>.

5. Decolonising the Past

Decolonisation is an ongoing process, which in recent years has taken on new forms in various intersectional epistemologies, especially in queer and feminist ones, such as those proposed by Christine Delphy (*Classer, domineer. Qui sont les "autres"?*, 2008), José Esteban Muñoz (*Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, 2013), Rachele Borghi (*Decolonialità e privilegio*, 2020) and Françoise Vergès (*Un féminisme decolonial*, 2019; *Programme de désordre absolu. Decoloniser le musée*, 2023). Borghi, for example, proposes “re-semanticising” the term “decolonisation”, replacing it with “decoloniality”, to highlight the perpetuation of epistemic violence, especially in academia. Vergès, on the other hand, believes that this evolution requires a theoretical and discursive shift, the abandonment of anachronistic language, recognition of criticism, and a certain tolerance for positions considered radical. According to Vergès, since we cannot change the past, let us look at the future. Therefore, new decolonial tactics must ignite our imaginations and make us think about the institutions dedicated to the questions posed by decolonisation. “Decolonial tactics advocate an anti-racism based on memory, unlike neoliberal anti-racism, which prescribes going beyond and settling for official commemorations” (Vergès 273; translated by A. J.). Working on the imagination requires the effort to reintroduce new meanings to terms created by racial capitalism – freedom, care, old age, youth, memory, history, geography – to restore centrality of the self-representation of colonised peoples, which has so far been denied. From this perspective, performing arts assume a crucial role, as they bring the embodiment of political thought and action back to the centre.

For Edward Said, this is the essential idea of contemporary revolutionary reality, in which the performances of recent generations are imbued with the conflicts of the secular world. Gone are the days of linear historical conceptions or Hegelian transcendence that place the patriarchal West at the centre and the non-West at the “deficient” or “dissident” periphery. From this perspective, the “journey within” becomes a form of cultural miscegenation, a sign of antagonistic internationalisation in an era of enduring imperial domination. History no longer proceeds unilaterally, from East to West or from South to North, but the tools of criticism are shared by all, generating new and surprising configurations.

Françoise Vergès suggests that persistence of colonialism could be described as a “feedback effect”: structural colonial racism inevitably creeps back into European law, literature, the arts, politics and mentalities. According to her, white innocence does not exist: the well-being of life in Europe was built on the extraction and exploitation of the global South (but also racialised Eastern Europe), and even the working classes

ended up benefiting from it. But everything becomes much more complicated with the “zones of non-being”, as defined by Franz Fanon, places created by war and violence, where people are dehumanised, considered non-human/subhuman. A proliferation of these zones in the European Union is a symbol of structural racism and the politics of hatred against refugees fleeing the conditions created by capitalism and imperialism. Thus, the zone of non-being no longer exists only outside Europe but also within – in its cities, along its borders, in its forests. Thousands of refugees are revealing the foundations of bourgeois life and the racist structure of European well-being. Indeed, the well-being of the Euro-American bourgeoisie continues to be based on the endless exhaustion of the bodies and minds of migrants from Eastern Europe and non-white people, while the identity of the Western world has been built on weapons, conquest, colonisation and the accumulation of objects.

Reflecting on the decolonisation of Western museums, Françoise Vergès proposes the creation of a post-museum as a space where narratives, objects, sounds, images, memories and histories can be preserved, reaffirming that “Black, Palestinian, Indigenous and racialized lives matter,” transmitting dreams and struggles, protecting archives, objects and documents from erasure, destruction and theft.

This museum will not adhere to the norms of the Western museum, which seeks other forms of exhibition and operation, while also learning the norms of conservation that the West has developed, thanks to its wealth. This need for transgenerational transmission and preservation is neither nostalgic nor melancholic. It resists abstract universalist discourse by seeking to inscribe objects, sounds, images, and memories in their living environment, avoiding transforming them into “art” inevitably destined for the market. (Vergès 51; translated by A. J.)

Decolonisation, therefore, is not only about the historical moment in which former colonies gained their independence, but also means “the abolition of an unjust order, marked by systemic violence, a permanent state of war, and colonial and military occupations” (31; translated by A. J.). Indeed, as Vergès notes, never before have there been so many biennials, festivals, exhibitions and works by artists questioning Eurocentrism, celebrating artists of colour and indigenous people and proposing new narratives. The movement is spreading to art schools, where collectives and student groups are challenging structural racism and sexism. New histories of art are the subject of documentaries, books and debates. But none of these gestures are decolonial in the true sense of the term, according to Vergès, because decolonising means creating the conditions for the necessary abolition of this world. The historical tradition of emancipatory utopias in all fields – education, care, culture, social and political organisation – is an invaluable resource. The current forms pioneered by feminist, anti-racist and anti-

imperialist collectives and movements in the Americas, Asia, the Caribbean, Africa and Europe offering models and other ways of building family and community, of teaching, of caring, of cultivating, of creating and of establishing institutions. According to Vergès, it is a matter of deconstructing the dominant structure as a whole through teaching, training, and in turning over art history, hierarchies, references, blindness and indifference to the racial question and the current experiences of colonial violence. It is a matter of moving beyond the critique of existing institutions to work on what will become decolonial, feminist, anti-racist, anti-capitalist and anti-imperialist institutions.

Thus, perhaps the same method of art decolonisation could be applied to Eastern European art histories, museums and archives, but unfortunately:

The persisting cultural amnesia of the East with the regard to the period of communism points both to the powerlessness of post-communist countries to democratize themselves through their own historical, intellectual and creative resources, as well as to the exclusive and ideological character of the historical narrative and discourses of the Western conception of modernism and avant-garde movements—discourses that evolved for the most part in the second part of the twentieth century, parallel with the formation of the neoliberal art system. (Čufer 30–31)

6. Horizontal Art History

If the visual arts, theatre and cinema in Eastern Europe before the fall of the Berlin Wall were characterised by heavy political censorship, often implemented by law, then this kind of censorship was certainly unavoidable regarding performance art. Whereas most critics and scholars who write about recent performance art tend to privilege its historical precedents in Western Europe and the United States, a more inclusive and balanced account of performance and experimental art in former Eastern Europe is needed, to contextualise it in relation to other artistic movements in Western Europe. The main questions, such as whether performance art was really subversive or not, important or not, and what its legacy might be, are only tackled partially by a few books written by Western art historians like Hans Belting, Amy Bryzgel, Sascha Bru, and/or two British authors, Maja and Reuben Fowkes who founded the Postsocialist Art Centre (PACT) in London.⁷

⁷ The PACT is dedicated to the study of the art and visual culture of socialism and postsocialism from a global perspective. It leads research into the distinctive art practices, movements, circuits, systems and structures that flourished in socialist states for much of the 20th century in the countries of Central and Eastern Europe, as well as across Asia, Africa and Latin America. Through research projects, international networks, curatorial activities, artistic collaborations, teaching and supervision, public lectures and events, as well as podcasts and blogs, the Centre attempts to give an insight into the arts and visual culture of socialism and postsocialism from a diversity of disciplines, such as historical, contemporary, comparative, global, horizontal and environmental perspectives.

In his book, *Art History and Modernism* (2003), Hans Belting writes about two voices of art history, the Western and the Eastern. For him, one of the main tasks facing art history today is to ensure the coexistence of two very different and sometimes contradictory narratives. He believes that art produced in Eastern Europe differs fundamentally from art produced in Western Europe. According to Belting, Eastern Europeans believed in the power of art that vanished long ago in the West, citing the example of Ilya Kabakov, who once claimed that the art in Eastern Europe was a necessity of life, not a professional activity.

Whereas most critics and scholars who write about recent performance art tend to privilege its historical precedents in Western Europe and the United States, Amy Bryzgel offers a more inclusive and balanced account of performance and experimental art in former Eastern Europe, contextualising it in relation to other artistic movements in Western Europe. The book *Performance Art in Eastern Europe since 1960* (2017) diffuses the boundaries between dissident art in the former East and critical art in the former West. The book is thoroughly researched, carefully documented and covers the work of 250 performance artists and art historians. Bryzgel is passionately engaged in a detailed explanation of her subject to make her material accessible to readers unfamiliar with this part of the world. This is the book's main quality, but at the same time, its major weakness: there are too many examples and too many names that suffocate any profound reflection on what it meant to create and produce performance art in Eastern Europe before and after the fall of the Berlin Wall. The book is missing a more in-depth introduction and conclusion on the main cultural, political, social and economic currents that flowed into the making of performance art in these countries, as well as an account of what performance art meant on a larger cultural and social level. At times, the historical and political context is missing or gets blurred. For example, the civil wars in former Yugoslavia (1991–1995 and 1998–1999) are mentioned only in passing. Yet, they had a decisive impact on performance art in Bosnia, Croatia, Kosovo, Serbia and Slovenia. Bryzgel also depends heavily on what the artists themselves have to tell her about their work and less on the critical literature on these performances because most of the relevant theoretical and historical texts have not been translated into English. To a large extent, Bryzgel has undertaken an impossible task in attempting to cover what went on for 50 years in 21 countries. The book, moreover, lacks a clear methodology for the research of the complex structure of various socialist countries.⁸

⁸ Although it deals with a different period in history, Sascha Bru's book, *The European Avant-Gardes, 1905–1935: A Portable Guide* (2018), in contrast to Bryzgel, does not deal with any specific national avant-garde, due to their mobility in the early 20th century. Instead, Bru gives an insight into the avant-gardes throughout Europe. The book's intention is to show that because of artists' mobility, the avant-gardes were in part able to cross many linguistic and cultural obstacles, illustrating "just how complex and rich that patchwork of languages and cultures made the European avant-gardes" (31). Bru claims that, between 1909 and 1935, there were more than 60 avant-garde movements in the world. For example, in the second part of the book entitled, "Spaces and Places", Bru widens his scope and looks at the cultural and political contexts in which the avant-gardes emerged and how they related to these contexts. This part is most interesting because it introduces the issue of cultural geography, including different cities both in Western and Eastern Europe, such as Budapest, Belgrade, Zagreb and Prague.

Finally, in their book, *Central and Eastern European Art Since 1950* (2020), Maja and Reuben Fowkes did not go into a detailed examination of particular art in local settings. Instead, they opted for a chronological method, with each chapter devoted to one decade, outlining the appearance of particular art practices, contextualising them within wider movements and styles, comparing them also with other art scenes of the region if applicable, or alternatively, considering them as local phenomena. The authors also tried to describe the political climate, institutional landscapes, as well as cultural, social and technological developments, in order to contextualise specific practices. The result is a very general picture of the art scene in Eastern and Central Europe of the last seven decades, reflecting both the hybridity of contemporary practices and the fact that reliable national accounts are still in the making. Writing an introductory overview of Central and Eastern European art history proved to be almost an impossible task due to the large number of artistic practices the book tries to encompass, inevitably encountering numerous discrepancies, antagonisms and irresolvable dilemmas.

Moreover, in all the above-mentioned books, Central and Eastern European art was presented in a reductive binary opposition to Western art. Consequently, Eastern Europe must stop being presented as the Other to the West, and look at itself, define its own position and location from within, regaining its own voice. On the other hand, a significant number of Eastern European art historians, artists and curators have always aspired to be accepted and be part of Western culture. Some have even gone so far as to willfully forget the historical sources of their culture, attempting to position themselves on a global and universal plane rather than within a regional frame of reference. Thus, there are only a few serious attempts at writing a performance art history from the side of the East. Piotr Piotrowski cites a book by Maria Oriškova, published in Slovakia in 2002, *Two Voices of Art History*, in which she noted that the history of Eastern European art has been purposely omitted from Western art history books after 1945. She analysed a complex network of factors that led to this state of affairs. In her opinion, both sides are guilty in this: Eastern European art critics have provided their Western counterparts with a simplified view of the local art scene, based on the so-called “dissident paradigm” of art making, which valorised resistance, while the Westerners have accepted this and given it a marginal status.

Finally, the most influential book to date is *Art and Democracy in Post-Communist Europe* by Piotr Piotrowski (2012). Although depending heavily on what went on in Poland (like Bryzgel, who learned Polish for her research), Piotrowski made an effort to create a new epistemology and methodology for the study of this part of the world. His examples are thorough and paradigmatic. Piotrowski cites several attempts that were made between the 1990s and early 2000s to confront two art worlds and to more seriously introduce Eastern European art into the West. One of the most

significant attempts was the exhibition *Interpol* at Färgfabriken, staged in Stockholm in 1996 as a dialogue between East and West. It was realised as part of a long-term project conceptualised by curators Victor Misiano and Jan Åman. According to the initial concept, the project was envisioned as a collaboration between a Western and an Eastern artist, intended to initiate a dialogue between the two worlds and to generate something immanent beyond the project itself, with the curators acting as mediators who encouraged the artists “to open their ideas to each other, making them more interactive and interwoven”.

The exhibition ended in a scandal and transformed into a widely debated case study, where not only the possible challenges and failures of the curatorial practice became an extremely important case of further examination but also the individual and cultural-political differences in the context of the “West” and the “Rest”. Everything failed after scandals created by two Russian artists, Oleg Kulik and Alexander Brenner. Brenner destroyed the artwork of Chinese artist Wenda Gu, and Kulik, who played a dog (a performance he did before), bit some visitors. The audience found aesthetic pleasure in observing him as a dog, only because he did not behave like one. But when he started to behave like one, his performance was described as a direct attack against art, democracy and freedom of expression, or a classical model of imperialistic behaviour. Indeed, Kulik was perceived as a *Russian* dog and as such a big threat, an enemy, who had refused to play by the rules of the “Master”, i.e., the West. If this common exhibition was a failure, it was also because the division between the two worlds was fresh, but after which, there were not too many attempts to repeat similar ventures.

Perhaps in these situations, what could be applied is a “contrapunctual analysis”. This is one of the key terms coined by Edward Said, which he derived from his “contrapunctual reading” taken from the methods of comparative literature and other theories. Said argues that the issue of interculturalism occupies a central place in contemporary theory, yet it is rarely placed in its overall political context, which continues to be imperial and colonial. Above all, in the Western context, the double meaning of intercultural communication remains ambivalent as long as the forms of cultural exchange are determined by the relationship between the dominant culture, on the one hand, and the subjugated culture, on the other. This is precisely because between cultures there is not a simple “communication” and exchange but rather a kind of political power structure. That is, interculturalism is organised into a kind of hierarchy, in which Euro-American culture occupies a central and more important place. According to Said, it has never been possible to avoid the dichotomy between dominant and subjugated cultures, between majority and minority, between ethnocentric and decentralised cultures. From this, it is easy to conclude that interculturalism is an ethnocentric Western strategy, which seeks to conquer and appropriate the symbolic assets of others, recodifying

them according to its own dominant paradigm. On the one hand, there is an isolated cultural sphere that perceives itself as completely free and unconditionally available for abstract speculation and research, while on the other, there exists the political sphere in which conflicting interests clash. Although the separation between these two spheres is taken lightly, they are closely connected; or, as Said states, they are one and the same. Therefore, as he argues, paradoxically, we have never before been more aware of how unpredictably hybrid historical and cultural experiences are, and that they participate in many contradictory experiences and fields, transcending national borders and challenging “the *police* action of simplistic dogma and loud patriotism” (Said 15). To avoid this, Said proposes a de-hierarchisation – a kind of cultural “polyphony” – that is, a new analysis of the “global context” as a context of overlapping and interconnected territories, which will allow us to see all cultures in a new and dynamic way.

Similarly, Piotrowski proposes a revolutionary turn: a paradigm of horizontal art history as an alternative to the vertical one. Of course, a point of departure in constructing such a paradigm should be a deconstruction of vertical or Western art history, which is not an easy task. One of its consequences would be a rejection of the traditional relationship between Western art history and art history of Others, in this case Eastern Europe. Although the influence of Western art is undeniable, it could also be useful to study the influence of non-Western art on Western art.

When, after such a horizontal methodological venture, enriched by the experience of the margins and simultaneously of the world, we return to the analysis of the art produced in the centre, we realize that conceptual art in the West, and therefore in the centre, was not as nearly orthodox and homogenous as some of those who have written about it suggest. [...] What I am claiming is that we have an opportunity to revise both the history of art produced within the centre and the world history of modern art written from that perspective by drawing on the studies of the art margins by construction of horizontal art histories. (Piotrowski 35)

Piotrowski suggests the concept of transnationalism that could be employed in the creation of horizontal art history, as “polyphonic, multidimensional, devoid of geographic hierarchies”. This “open model of world art history” could also rely on the concepts from other fields, other than critical geography, “namely based on gendered, ethnic or subcultural perspectives” (Piotrowski 39). Although sometimes it was difficult for Eastern European artists to maintain contacts with the Western art scene, the art produced in Eastern Europe *was and is* European. Therefore, it is clear that in order to produce a historical account of the regional art, one also has to pay close attention to the political and social context of the reception of particular Western trends. This is a very complex task because the context always changed in a dramatic way. Paradoxically, Western art models were often used in the local Eastern context as an instrument of resistance against the cultural appropriation, colonialism

and imperial dominance of the West. Therefore, art in Eastern Europe may have had a different meaning than art produced in Western Europe, but it was produced within the sphere of Western influence. It also served as a resistance to the official cultural policies of socialist states (for example, the performance artists around the Student Cultural Center in Belgrade, the OHO group in Slovenia, and Gorgona in Croatia).

7. Instead of a Conclusion: Some Useful Examples

One of the most recent major exhibitions on Eastern European art was *Bigger Than Myself: Heroic Voices from Ex-Yugoslavia*, held at MAXXI in Rome in 2021 and curated by Zdenka Badovinac and Giulia Ferracci. The exhibition was presented as a composite and complex mosaic of almost 100 works by 60 different artists, ranging from video, conceptual and performance art, concentrating both on the traumatic past (the wars and conflicts, from World War II to the Yugoslav wars) as well as on a country that remained only as a memory of a failed project, or dystopia. The exhibition represented exactly what Jablonka attempted with his book: through the personal lenses of visual and performance artists, the heroic struggles of Yugoslav peoples, who sacrificed themselves in the name of higher ideals.

Zdenka Badovinac also initiated one of the most radical responses to this new methodological approach: the exhibition *+Art East Collection*, held at Moderna galerija/Museum of Modern Art in Ljubljana in 2000. Through this exhibition, the museum articulated its intention to collect Eastern European postwar avant-garde works from the early 1960s onward and to position them in dialogue with Western art. The international Art East 2000+ collection is based on a dialogue between key Western and Eastern artists and presents a range of important, but long unknown or overlooked, artists from Eastern Europe. A year later, in 2001, the Slovenian art collective IRWIN began a project to create a map of Eastern European art but somehow stopped in 2006. IRWIN actually tried to create a cartography of Eastern European art; the map included not only specific works and artists but also their links and artistic relationships.

The importance of practice-based research in recovering lost histories and destabilisation of canonical readings is also done by the Institute for Duration, Location and Variables (DeLVe) in Zagreb, founded in 2009 by Ivana Bago and Antonia Majača. DeLVe engages in discursive, exhibition and publishing projects that develop at the intersection of academic research, political and cultural theory, politics and the sphere of art production. *Where Everything is Yet to Happen* is a long-term and collaborative project centred around the non-essentialist notion of community. It resulted in two

large-scale exhibitions: *Can You Speak of This – Yes, I Can* (2009) and the exhibition *Exposures* (2010) developed as a series of new productions with artists from the post-Yugoslav space and beyond, focusing on the political, social and economic trauma of the break-up of Yugoslavia. Another project, *Removed from the Crowd*, involves research, self-organised education, exhibitions and publications, taking as its point of departure the legacies of the politicised artistic and intellectual practices of Socialist Yugoslavia, Eastern Europe and the Global South. DeLve also initiated a series of self-organised education projects: *Removed Pedagogies*, conceived as critical interventions into the institutionalised art historical narratives and methodology.

A similar attempt was made by the Prelom Kolektiv, an independent arts organisation in Belgrade, between 2005 and 2010. Prelom's study of the Student Cultural Center in the 1970s also contributed to the revised genealogy of contemporary art, with an emphasis on the continuity of self-critical and collective practices. The intention of these exhibition research projects by DeLve and Prelom has been to undercut any sense of an institutionalised, comprehensive history by bringing together a patchwork of different voices and perspectives that illuminate the chaotic functioning of the Yugoslav art scene. Their work is still the tip of the iceberg because of numerous obstacles pervading the complex net of relationships between the institution, state, community and individuals at particular historical moments. Thus, we are still very far from any kind of comprehensible and inclusive histories and epistemologies.

As the cultural and political context of former Eastern Europe cannot be separated from the wider European political sphere (the growth of illiberalism, the spread of populism) and cultural sphere (festivals, touring and guest director projects), official culture in most Central and Eastern European countries is now shaped by ruling partocracies that regard parties' interests as public interests. This is especially the case with populist right-wing parties, which promote culture as an instrument of national identity-building or with neoliberal parties that promote culture as an economic value (thus prioritising "popular" performances). The church also exercises significant influence, often under the guise of moral leadership and frequently interferes with different requests for censorship of performances or exhibitions. Most of these political and religious demands result in some form of indirect censorship (pressures on artists by the right-wing groups) that damages the public realm (mostly via institutional self-censorship that pushes artists to resign or even to "exile"), and sometimes encroaches on the counter public realm (through "financial censorship" and the withdrawal of private support for independent projects). Recent empirical research in the postsocialist "democracies", but also in some Western European countries, shows a discrepancy between policy statements on the one hand, and the reality of different forms of censorship in the performing arts, on the other. There are many examples that range from direct verbal and physical

threats, cancellations, protests, legal actions, governmental interference in artistic institutions and even exile and imprisonment, to the subtle pressures of the market, targeted budget cuts and self-censorship.

Since the 1990s, in most Eastern European countries, political oppression has been replaced by economic oppression. We can see how the uncontrolled and unrestrained economic power, pursued and exercised for private gain, was and is still destructive for different societies, especially in Serbia, Croatia, Russia For example, feminist scholars such as Bojana Kunst and Ana Vujanović are the first to grapple with the new situation of what it means to be a precarious artist in today's world. They point out that, in the last thirty years, a series of profound shifts has redefined the position of artists across Europe and, indeed, throughout the capitalist world. These shifts have now framed artists simultaneously as a creative class and as a group that could easily slip into a new precarious class continuously on the edge of unemployment, homelessness or proletarianisation, etc. Thus, artists in Europe today could be described as *precarious members of the creative class*. The modes of operation of the artist comprehended this way include multitasking, freelancing, flexible personality, a non-stop performance of the self, lifelong learning, blurring of the borders between work and private life, intermittent working conditions, including projects and artistic residencies, etc. However, what we encounter here are not the "cultures" at all, but concrete artists, forms and artistic works. Consequently, the impression is that many artists maintain the same dissident, discordant and marginal attitude toward both their own and other cultures, whether from Eastern Europe or Western Europe.

Therefore, all artists everywhere in contemporary Europe share the same destiny, no matter where they come from. Consequently, it is unclear why, in international exhibitions and festivals, the art of other geographical areas is presented as a fragment of the global Western universal art history. This is the instance of the "vertical historical narration" that is characterised by a hierarchical approach. From this standpoint, the art canons, hierarchies of value and stylistic norms are all created in the centre, while in the peripheries they need to be received and assimilated. If it happens that significant artists appear in peripheries, then their recognition and consecration must happen within the centre through either exhibitions, productions and publications, otherwise they do not exist. It is enough to mention a few such cases, like Ilya Kabakov, Milica Tomić, Oliver Frlić, Selma Selman, Piotr Pavlenskij, etc.

Controversies surrounding neoliberal capitalism and its art system are still in the process of change. The existing critical methodologies are no longer sufficient to address, or capable of articulating, the complexities of emerging relations within the new cultural realms and political stratifications – between the dissolving, restructuring centre and the growing number of active, expansive peripheries. On the

other hand, there is no single, universal or right method to be applied in critical and historical studies of performance art and performing arts – it should be an artwork that determines the methodology. According to Piotrowski, “The debate surrounding the post-communist condition has become multifaceted and extremely abundant. Any effort to do it justice would require a substantial monograph” (41). “Each new method provides an opportunity for a new approach to the subject, for finding answers for to questions that have not yet been asked, for revealing unexplored dimensions of reality” (Piotrowski 49).

Bibliography

- Agamben, Giorgio. "Aby Warburg and the Name of Nameless Science." *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, edited and translated with an introduction by Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, 1999, pp. 89–103.
- Belting, Hans. *Art History After Modernism*. Chicago University Press, 2003.
- Bru, Sascha. *The European Avant-Gardes, 1905–1935: A Portable Guide*. Edinburgh University Press, 2018.
- Bryzgel, Amy. *Performance Art in Eastern Europe since 1960*. Manchester University Press, 2017.
- . "Mapping the Emerging Historiographies of Performance Art in East-Central Europe." *Reconstructing Performance Art: Practices of Historicization, Documentation and Representation*, edited by T. Gusman, Routledge, 2023.
- Buck-Morss, Susan. "The Post-Soviet Condition." *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, edited by IRWIN, MIT Press, 2006.
- Čufer, Eda. "Enjoy me, Abuse me, I am Your Artist: Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins." *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, edited by A. Janevski and R. Marcoci, with K. Nouril, MoMA, 2018, pp. 28–36.
- Didi-Huberman, Georges. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms, Aby Warburg's History of Art*. Pennsylvania State University Press, 2016.
- Dragičević Šešić, Milena, and Aleksandra Jovičević. "Voices from Semi-Peripheries: Pressure, Self-Censorship, and Micropolitics of Resistance in the Western Balkans." *Theatre Censorship in Contemporary Europe, Silence and Protest*, edited by Ch. Megson and A. Etienne, University of Exeter Press, 2024, pp. 34–56.
- Eribon, Didier. *Retour à Reims: Une théorie du sujet (Histoire de la Pensée)*. Fayard, 2009.
- Foster, Hal. "Archival." *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, Verso, 2015. E-book.
- Fowkes, Maja, and Reuben Fowkes. *Central and Eastern European Art Since 1950*. Thames & Hudson, 2020.
- Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Thames & Hudson (1979), 2011.
- Gržinić, Marina. "Without Rethinking Colonialism and Racialization, a Sustainable Future is Not Possible." *Lateral*, special section Political Economy and the Arts, vol. 13, no. 2, Fall 2024. <https://csalateral.org/section/political-economy-and-the-arts/without-rethinking-colonialism-racialization-sustainable-future-is-not-possible-grzinic/>. Accessed 10 September 2025.

- Gusman, Tancredi. "Introduction: On the Present of Past Performance." *Reconstructing Performance Art: Practices of Historicization, Documentation and Representation*, edited by Tancredi Gusman, Routledge, 2023.
- Iveković, Rada. *Politike prevodjenja: exercices de partage*. Fraktura, 2022.
- Jablonka, Ivan. *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête*. Editions du Seuil, 2012.
- Janevski, Ana, and Roxana Marcoci. "Introduction." *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, edited by A. Janevski and R. Marcoci, with K. Nouril, MoMA, 2018, pp. 12–18.
- . "Conversation: Hito Steyerl with Ana Janevski and Roxana Marcoci." *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, edited by A. Janevski and R. Marcoci, with K. Nouril, MoMA, 2018, pp. 343–347.
- Jovićević, Aleksandra. "Censorship and ingenious dramatic strategies in Yugoslav theatre (1945–1991)." *Primerjalna književnost*, vol. 31, 2008, pp. 237–249.
- . "Ingenious Dramatic Strategies Reach Across the Yugoslav Theatre Space." *Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections*, edited by M. Cornis-Pope and J. Neubauer, American Council of Learned Societies, Cambridge University Press, 2007, pp. 203–209.
- . "Aby Warburg's Performed Imageries in the Mnemosyne Atlas: The Unusual Birth of Performance Studies." *Pathographies of Modernity with Aby Warburg and Beyond*, edited by D. Padularosa, Cambridge University Press, 2024, pp. 250–267.
- Kemp-Welch, Klara. "Reckoning with History: Introduction." *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, edited by A. Janevski and R. Marcoci, with K. Nouril, MoMA, 2018, pp. 12–18 and pp. 19–22.
- Kunst, Bojana. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Zero Books, 2015.
- Mastnak, Tomaž. Interview by S. Puljig. *Portal Novosti*, 16 September 2024. <https://www.portalnovosti.com/tomaz-mastnak-civilno-drustvo-danas-je-integralni-dio-sistema/>. Accessed 10 August 2025.
- Moten, Fred. "Black Op." *Stolen Life*, Duke University Press, 2018.
- Ostermeier, Thomas. Programme of Piccolo teatro, Milan. 10 October 2019.
- Piotrowski, Piotr. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. Reaktion Books, 2012.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. Vintage Books, Random House, 1994.
- Schneider, Rebecca. "Performance Remains." *Performing Research*, vol. 6, no. 2, 2001, pp. 100–108.
- . *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge, 2011.

Scotini, Marco. *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia*. Meltemi, 2022.

Taylor, Diana. *The Archive and Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.

Vergès, Françoise. *Il museo come campo di battaglia. Programma di disordine assoluto*. Meltemi, 2025.

Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Duke University Press, 1993.



UDK 7(4-11)

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-2/12-44

Povzetek

Izhodišče članka je, da je za pomembna mednarodna umetniška prizorišča in narative značilna markantna odsotnost umetnosti in umetnikov iz Vzhodne Evrope, kar priča o njihovi vztrajni marginalizaciji. Članek razkriva tudi sistemsko zanemarjanje te regije v kontekstu po hladni vojni ter poziva k repozicioniranju vzhodnoevropske umetnosti kot ključnega elementa za razumevanje raznolikih evropskih umetniških praks, ki tradicionalno trpijo za binarno perspektivo v smislu neoliberalnega kapitalističnega Zahoda na eni in postsocialističnega Vzhoda na drugi strani. Obravnavam tudi zgodovinski kontekst umetniških izmenjav in trdim, da se zahodno umetnost že dolgo dojema kot univerzalno, vzhodna pa je potisnjena na obrobje in si sicer prizadeva za priznanje, a se pri tem stalno sooča z izključevanjem. Po hladni vojni je zanimanje za vzhodnoevropsko umetnost zlagoma upadlo; to jo je še bolj odtujilo od pomembnih platform, kot so mednarodni bienali in razstave. Nekaj umetnikom se je sicer uspelo močno uveljaviti, vendar širši narativ o vzhodnoevropski umetnosti ostaja omejen, saj so v mnogih zahodnih umetnostnih zgodovinah bežno predstavljeni le redki ustvarjalci. V članku pozivam k ponovnemu ovrednotenju vzhodnoevropske umetnosti, zlasti zaradi političnih in kulturnih pretresov v Evropi po letu 1989, ki so zaznamovali tudi umetniške prakse in kritični diskurz 21. stoletja. Navajam tudi več doslej izdanih knjig, ki poskušajo artikulirati kompleksnost vzhodnoevropske umetnosti v vrtincu pomembnih geopolitičnih sprememb. Cilj teh del je premostiti vrzel v globalnih umetnostnih zgodovinah in kanonu, vendar ti poskusi niso bili vedno uspešni.

Ključne besede: vzhodnoevropska umetnost, zahodnoevropska umetnost, performans, uprizoritvene umetnosti, dekolonizacija, dekulturalizacija

Aleksandra Jovičević je profesorica uprizoritvenih študijev na Oddelku za zgodovino, antropologijo, religijo, umetnost in uprizarjanje (SARAS: Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo) na Univerzi Sapienza v Rimu. V akademski karieri predava na mednarodni ravni; prejela je več štipendij, med njimi Fulbrightovo štipendijo za gostovanje na Univerzi Yale. Nagrajena je bila tudi z redom zvezde italijanske solidarnosti, medaljo predsednika Italijanske republike. Njeni najnovejši publikaciji sta *Kognitivna arhitektura uprizoritvenih študijev* (*Architettura cognitiva dei performance studies*, Luca Sossella Editore, Rim, v pripravi, izide 2026) ter *Orson Welles in gledališče: Shakespeare in onkraj* (*Orson Welles e il teatro, Shakespeare e oltre*, Bulzoni, Rim, 2022). Je tudi kuratorka treh zaporednih števil akademске gledališke revije *Biblioteca teatrale* (BT 136, 137 in 138), posvečene najnovejšim raziskavam na področju uprizoritvenih in gledaliških študijev v Italiji.

aleksandra.jovicevic@uniroma1.it

Hladna vojna je končana, nas pa je naredila še hladnejše: umetnost in umetniki med Vzhodno in Zahodno Evropo v letih od 1945 do 2025

Aleksandra Jovičević

Univerza Sapienza, Rim, Italija

Ideja za ta članek me je spremljala precej dolgo – natančneje povedano, obsedala me je odsotnost vzhodnoevropske umetnosti in njenih ustvarjalcev z večine festivalov na področju uprizoritvenih umetnosti in filma, pa tudi iz muzejev in galerij. Zdi se, da je v nenehni dekolonizaciji in dekulturnizaciji le malo prostora za tisti del sveta, ki je bil nekoč razdeljen na sovjetski blok in neuvrščeno Socialistično federativno republiko Jugoslavijo (SFRJ). Očitno je, da je treba regijo na novo umestiti kot središče, pomembno za razumevanje različnih evropskih umetniških praks poznega 20. in zgodnjega 21. stoletja na načine, ki presegajo generalizirano delitev na neoliberalni kapitalistični Zahod in postsocialistični Vzhod. Pri tem je treba opozoriti, da nekatere oblike rasizma, ki so obstajale že v zahodnih fevdalnih družbah (rasizacija Judov, Slovanov in Romov) ter posledično uvajale kolonializem in suženjstvo v sami Evropi, ne le zunaj nje – še vedno obstajajo. Zahodna Evropa tako kljub koncu hladne vojne ohranja osrednjo vlogo, Vzhodno Evropo pa včasih označujejo z izrazi, kot so nekdanji Vzhod, Drugi Zahoda ali, kot navaja Marina Gržinić, »nezadostna Evropa«. Po drugi strani pa Slavoj Žižek trdi, da Vzhodna Evropa za Zahod deluje kot njegov ideal jaza (Ich-Ideal) – točka, s katere Zahod sebe vidi kot simpatično, idealizirano deželo, o kateri je vredno sanjati, kot objekt želje.

Od modernizma je zahodna umetnost vedno veljala za univerzalno; vzhodna si je stalno prizadevala za sprejetje, vendar je ta odnos bil in je še vedno enosmeren. V preteklosti, zlasti med letoma 1945 in 1989, je svet za železno zaveso na Zahodu vzbujal določeno mero radovednosti; od »turbulentnih« devetdesetih let pa zanimanje za umetnost Vzhodne Evrope upada, pri čemer je ta del Evrope tudi pogosto izključen iz mednarodnih bienalov, festivalov in razstav. Še več, čeprav je zgodovini performansa posvečena cela vrsta knjig, jih večina obravnava izključno zahodni performans in le mimogrede omenja peščico mednarodno profiliranih umetnikov iz Vzhodne Evrope. To je precej presenetljivo, saj si mnogi umetnostni zgodovinarji in kuratorji v zadnjih letih priza-

devajo za revizijo vzhodne umetniške paradigme. Zdi se, da je zanimanje za srednje- in vzhodnoevropsko umetnost v zadnjem času povsem usahnilo. Še vedno obstaja močna potreba po raziskavah, ki bi osvetlile neznane vidike povezav med umetnostjo in politiko v Vzhodni Evropi. Vzhodna Evropa je bila namreč tudi med hladno vojno bolj heterogena, kot se ji navadno pripisuje; sestavljale so jo zelo različne komunistične in socialistične države z raznolikimi družbenimi in političnimi režimi, institucijami, religijami, zgodovino in gospodarstvi.

Med letoma 1945 in 1989 je bila Evropa prikladno razdeljena na Vzhod in Zahod, ki ju je zajela tako imenovana hladna vojna (z izjemo Jugoslavije in pozneje Albanije). Zahodna Evropa s privilegiranim glediščem je tej delitvi nadela ime hladna, z druge, manj privilegirane strani, natančneje s strani Vzhodne Evrope, pa je šlo za zelo vročo vojno (gl. Mastnak). Mastnak trdi, da do kolapsa socializma ni prišlo le zaradi notranjih težav in protislovij, temveč tudi zaradi pritiskov od zunaj, ki so se zaradi sovražnosti in izolacije s strani Zahoda še stopnjevali. Socializem je bil v nenehni hibridni vojni, obkrožen s sovražnim svetom, in je hladno vojno dejansko izgubil. Veljal je za sovražnika, saj je predstavljal alternativni politični, ekonomski in družbeni sistem, alternativo liberalnemu sistemu kapitalizma. Po hladni vojni je socializem torej kapituliral, liberalizem pa slavil zmago in vrh dosegel z neoliberalizmom. Vzhodna Evropa se je izgubila v liberalizaciji in družbeni dezintegraciji. Postsocializma zato ne bomo opredeljevali s tem, kar ni, torej z odsotnostjo socializma, temveč s tem, kar je: z liberalno avtokracijo in njenimi glavnimi značilnostmi.

Če bomo uprizoritvene umetnosti v Vzhodni Evropi vzpostavili kot predmet preučevanja in zgodovinenja tako kot na Zahodu, bomo ugotovili, da so se na Vzhodu razvijale v številnih smereh, vključno z body artom, konceptualno umetnostjo, hepeningi, akcijami, plesom, gledališčem in performansom, »vzporedno in v dialogu s praksami v Zahodni Evropi in Severni Ameriki, kljub izključitvi iz kanona njune zgodovine« (Bryzgel, *Performance Art* 1). Vseeno pa nam pri tem manjka jasna metodologija za analizo kompleksne strukture različnih socialističnih držav, vključno s premiki moči med konservativnimi in liberalnimi frakcijami v komunističnih partijah ter vedno večjim rivalstvom med partijskimi elitami in njihovimi birokratskimi telesi; spričo vsega tega je bilo politično in kulturno ozračje precej spremenljivo. Večina kritikov in umetnostnih zgodovinarjev pozablja, da so te države celo pri cenzuriranju umetnikov in njihovih del uporabljale različne pristope, od stroge organizirane cenzure in nadzora s strani države do mehke samocenzure. Pomembno je tudi omeniti, da je z zmago liberalizma po letu 1989 v večini teh držav prišlo do spremembe diskurza performansa kot modela alternativne umetnosti – in sicer iz politično subverzivnega v družbeno kritičnega. Tako »leto 1989 ni le prelomno v rekonfiguraciji svetovnega političnega reda, temveč ga pogosto vidimo kot prag za najrazličnejše soodvisne družbene in kulturne preobrazbe, tako rekoč za 'obrate obratov'« (Janevski and Marcoci, »Conversation« 343).

Vse to terja odgovore na več temeljnih vprašanj: kako in zakaj se zgodovina uprizoritvenih umetnosti še vedno deli na Vzhod in Zahod, kako preseči binarnost Vzhod-Zahod z res globalno zgodovino uprizoritvenih umetnosti in kako vzhodnoevropske umetnike predstaviti z obrobja v središče Evrope? Kljub zrušenju Berlinskega zidu (»zidu sramote«, kot ga je poimenoval Bruno Latour) so med Vzhodom in Zahodom zrasli številni drugi nevidni zidovi! Zato poskušam podati vpogled v zgodovino pa tudi sodobno stanje tako imenovane vzhodnoevropske umetnosti ter v njeno povezavo z epistemologijami, ki izhajajo iz različnih praks; pri tem sledim posledicam v smislu metodologij, genealogij in epistemoloških premikov v preostali Evropi. Pomembno je omeniti, da so v Vzhodni Evropi že na začetku 20. stoletja obstajala različna umetniška gibanja in oblike, skoraj kot vzporedna vesolja z Zahodom. Lahko bi pogledali v preteklost in ponovno premislili, kaj se je zgodilo z dadaizmom in nadrealizmom v Jugoslaviji, saj sta v zgodovinah teh avantgardnih gibanj omenjena le mimogrede ali sploh ne. V modernem času Vzhod in Zahod nista bila povezana le prek različnih umetniških revolucij in zgodovinskih avantgard, temveč tudi prek številnih, večinoma nepriznanih in kompleksnih sodelovanj in izmenjav. Njun vpliv je bil obojestranski, »ne vedno v diagram prevedljivi dialektiki, temveč pogosto v smislu sublimirane želje ali pospešene disfunkcije« (Čufer 28).

Velika delitev na Vzhod in Zahod se je pričela po drugi svetovni vojni: ne smemo pozabiti, da je bil komunizem za Vzhod izkušnja, utemeljena v realnosti, zato je bila politično in celo družbenokritična umetnost večinoma cenzurirana, umetniki pa preganjani. Vzhodnoevropski performans, ki je skoraj vedno predstavljal obliko upora proti represivnim režimom in se izvajal predvsem v zasebnih stanovanjih ali manjših galerijah v študentskih centrih, je postal znan šele po padcu Berlinskega zidu. V socializmu je performer lahko nastopal kjer koli, brez materialov ali ateljeja, saj njegovo delo seveda ni puščalo sledi. Po mnenju Ede Čufer bi morali spričo vseh dejavnikov, ki otežujejo rekonstrukcijo kulturne politike Vzhodne Evrope v času hladne vojne, poskusiti »izluščiti nekaj pomena iz kulturne amnezije in diskurzivne nevroze Vzhoda« ob spoštovanju njegove edinstvene zgodovine od vzpona stalinizma leta 1930 do padca komunizma leta 1989 (Čufer 30).

Na podlagi različnih disciplin, kot so študije spolov ter postfeministične, postkolonialne in kvirovske študije, zato poskušam predlagati precej različnih metodologij, s katerimi bi si lahko pomagali pri pisanju kritične zgodovine uprizoritvenih umetnosti v Vzhodni Evropi. Primer: eden najbolj izjemnih diskurzov v uprizoritvenih študijah v 21. stoletju je nastal z uporabo interseksijske perspektive pri kvirovskih, temnopoltih, rjavopoltih in staroselskih umetnikih ter njihovih taktikah, orodjih in metodah uprizarjanja, ki bi jih lahko uporabili tudi pri delu vzhodnoevropskih umetnikov.

Prevedla Urška Daly.



UDK 793.3:7.037.3

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-2/46-65

Povzetek

Članek obravnava razvoj futurističnega plesa in vlogo Giannine Censi kot ključne osebnosti te umetniške oblike. Futurizem je kot umetniško gibanje zavračal tradicionalne estetike, zlasti balet in klasični ples, ter si prizadeval za radikalno prenovu plesnih izraznih sredstev. Osrednje zamisli futurističnega plesa so temeljile na negaciji gracioznosti, lepote in simetrije ter na povečevanju strojev, tehnologije, hitrosti in agresivnosti. Sočasni razvoj modernega in sodobnega plesa pa je v umetniško formo prinesel koncept svobode, osvoboditve telesa in upor proti družbenim normam, pri čemer je ženskam uspelo dosegati vlogo avtonomnih izvajalk in ustvarjalk. Pionirke, kot so Isadora Duncan, Loïe Fuller in druge, so s svojimi inovacijami v plesu poudarile subjektivnost, samozavest in feministične elemente. Ta vpliva sta se zlila v plesalki Giannini Censi, ki je na področju futurističnega plesa predstavljala edinstveno figuro, saj je s sodelovanjem s F. T. Marinettijem in z neposrednim uresničevanjem njegove vizije ustvarila koncept aeroplesa ali *aerodanza*. Njen ples je temeljil na mehanični gestiki, ki je izražala mehaničnost strojev, hkrati pa je vsebovala tudi erotične elemente in poudarjala žensko telo kot nosilca futuristične tehnologije. S svojo umetniško ekspresijo je zavrnila moški futuristični ideal in vpeljala svojo, žensko subjektivnost, kar je predstavljalo pomemben odklon od tradicionalnih in ideološko sterilnih oblik futurističnega plesa.

Ključne besede: futurizem, moderni ples, spol, ženske v futurizmu, avantgardna gibanja, Giannina Censi

Manca Lipoglavšek je doktorska študentka in mlada raziskovalka na UL AGRFT. Leta 2024 je na taisti akademiji zaključila magistrski študij dramaturgije in scenskih umetnosti z magistrskim delom o vlogi in položaju žensk v italijanskem futurizmu. Njeno raziskovalno delo je osredotočeno na spregledane prispevke ženskih ustvarjalk h gledališki in filmski zgodovini. Razmisleke o scenski umetnosti in filmu objavlja v različnih strokovnih revijah, časopisih in gledaliških listih. Poleg tega piše dramska besedila, ustvarja avtorske performanse in se ukvarja z gledališko pedagogiko.

manca.lipoglavsek@agrft.uni-lj.si

Futuristični aeroples in Giannina Censi

Manca Lipoglavšek

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

Uvod: futuristična ideja plesa¹

Ples ni bil primarna oblika futuristične umetnosti, zato so se futuristi s plesom kot umetniško formo začeli ukvarjati šele relativno pozno (F. T. Marinetti kot osrednja figura gibanja je futuristične smernice za ples v manifestu orisal šele leta 1917). Pa vendar je futuristično gibanje z Marinettijem na čelu izoblikovalo tudi svoj koncept plesa, ki ga je osnovalo na negaciji uveljavljenih vrednot gracioznosti, lepote in simetrije, s čimer je želelo na novo definirati ples kot instrument za artikulacijo »demistificirane in razčlovečene estetike« (Mewin 73). Kot v vsem drugem je tudi v plesu futurizem poveljeval stroje, energijo, hitrost in mehanizacijo pa tudi nevarnost in nasilje; futuristični ples naj bi hkrati zrcalil in vzbujal najbolj destruktivne človeške vzgibe ter človeški primitivizem in brutalnost. Futuristični ples bi moral »slaviti herojskega človeka, katerega cilj je zlitje s stroji – utelešenji hitrosti in vojne – ter obvladovanje Velikih Eksplozivov« (Marinetti, »Manifest« 52–53). K plesu so futuristi pristopali kot pesniki in literati, ne kot plesalci, zato so telo plesalca (plesalke) v skladu s svojim mehaniziranim idealom človeka videli predvsem kot stroj, ki na odru lahko proizvaja želene znake; v tem vidijo potencial za alternativni način izražanja ultimativnega človekovega spoja s strojem. Kot izpostavi Ted Mewin, za futuriste estetski užitek v plesu lahko izvira le iz poustvarjanja skoraj seksualnega vznemirjenja in navdušenja, ki ga čutijo nad tehnologijo (78). Skozi ples naj bi plesalec opeval in poudarjal znake človekove inteligence in odličnosti, kot so višina letala v zraku, moč avtomobilskega motorja in rjoveči zvoki kompleksnih strojev. Plesalec nič več ne prikazuje zgodbe in jasnih vsebin, ki bi jih bilo mogoče razumeti znotraj pravil baleta; ples mora biti abstrakten. Futuristični ples mora torej prekiniti s tradicijo klasičnega plesa, predvsem baleta, in razbiti njegov semiotični sistem – ikonoklazem je za futuriste nujen tudi v plesu. Futurizem želi vpeljati nov plesni slog, ki bi bil sofisticiranemu buržoaznemu občinstvu, ki ga futurizem prezira, tuj in šokanten.

¹ Avtorica članka je vključena v program »Mladi raziskovalci«, ki ga (so)financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna, ter v raziskovalni program »Gledališke in medumetniške raziskave« (P6–0376), ki ga (so)financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Sočasni razvoj modernega plesa

Iste družbene spremembe, ki so omogočile razvoj avantgardnih gibanj, kot je futurizem – vse večja industrializacija, vzpon srednjega razreda (z več prihodka in več prostega časa), zaton viktorijanskih družbenih omejitev in s tem povezano zavračanje socialnih hierarhij – so sočasno omogočile tudi novo obliko plesa, ki je izhajala predvsem iz zavrnitve omejujočih principov klasičnega baleta. Zgodovinsko je bil med drugim poimenovan »svobodni ples«, »radikalni ples«, »novi ples« itd., danes pa ga imenujemo moderni in sodobni ples;² ta je bil za tedanje občinstvo skoraj tako tuj in šokanten kot futuristični projekti.

Pomembna elementa modernega plesa sta (bila) osvoboditev, v prvi vrsti osvoboditev telesa, in upor, med drugim upor proti restriktivnim družbenim normam. Vidimo lahko vzporednice, ki jih je mogoče povezati tudi z željo po ženski osvoboditvi v širši družbi, kjer so se ženske postopoma borile za vse več pravic in svoboščin, pa tudi s futuristično željo po uporju proti tradicionalistični kulturi. Morda ni nezanemarljivo, da so bile skorajda vse, ki so področje plesa revolucionirale v tem zgodnjem obdobju modernega plesa, ženske, med njimi Isadora Duncan, Loïe Fuller, Grete Wiesenthal, Ruth St. Denis, Martha Graham in Mary Wigman (v Sloveniji tudi njena učenka Meta Vidmar pa tudi učenka Rudolfa Labana Pia Mlakar ter reformatorka plesa in pomembna ustvarjalka Delavskega odra, dunajska plesalka Katja Pollak oziroma Katja Delak). Telo plesalke je bilo namreč na prelomu iz 19. v 20. stoletje zaznamovano s »kulturno paradigmo, ki jo je primarno ustvarjal in dokumentiral moški pogled« (Brandstetter 299). Ta je plesu diktirala, naj koreografska sintaksa postane »izključno kinetični označevalec, iz katerega so bile odstranjene vse sledi seksualnosti«, plesalki sami pa, da mora z gibi in s telesom reprezentirati ideale ženske lepote in elegance (prav tam). Med drugim se je moderni ples upiral prav takšni semiotični povezavi med ženskim (plesalkinim) telesom, plesom in erotičnim objektom. Moderni ples pogosto uprizarja žensko subjektiviteto, in sicer na način »transcendence in ne imanence« (Praznik v Franko 11), torej presega izkustvo ženskosti. Na neki način je tako moderni ples skupaj s pozicijami njegovih avtoric lahko razumljen kot globoko feminističen projekt. Katja Praznik zapiše, da »pojav zgodovinskega modernega plesa prav zaradi zavezanosti feministični kulturi zaplete sočasno delovanje modernizma« (prav tam), saj so imela modernistična gibanja (v to kategorijo spadajo tudi avantgarde s futurizmom na čelu) močne seksistične tendence; morda je bila tudi zato plesna inovacija tako redko prioriteta kateregakoli izmed zgodovinskih avantgardističnih gibanj. Kljub temu so tudi znotraj avantgard ustvarjale nekatere plesalke, ki so s svojim delom inovirale

² Termina »moderni« in »sodobni« ples se v teoriji plesa uporabljata dokaj nediferencirano in nekateri teoretiki zagovarjajo rabo »sodobni« ples kot generično oznako za inovativne in nebaletne prakse 20. in 21. stoletja; drugi, med njimi npr. Mark Franko, ločujejo med plesnimi praksami prve polovice 20. stoletja, ki jih označujejo kot »moderni ples« oziroma »plesni modernizem«, medtem ko z izrazom »sodobni ples« razumejo plesne prakse druge polovice 20. stoletja. V tem članku sledim slednjemu modusu poimenovanja in zato plesne prakse, ki jih obravnavam, imenujem »moderni ples«.

ne le ples kot umetniško zvrst, temveč tudi avantgardna gibanja, ki so jim pripadale: omeniti je nujno denimo Sophie Taeuber-Arp in Emmy Hennings, ki sta, izhajajoč iz kabaretske tradicije, ustvarili dadaistično obliko abstraktnega plesa (Andrew 82).

Ena od najpomembnejših in, kot bomo videli, za primerjavo z zgodnjo obliko futurističnega plesa najzanimivejših inovatork plesa je bila gotovo Isadora Duncan (1877–1927), ki je iznašla stil »svobodnega« in »naravnega« gibanja, pri čemer se je zgledovala po klasični antični grški umetnosti, ljudskih in družabnih plesih, naravi in naravnih silah. Njeno delo je povečevalo ples kot avtonomno umetnost. Za njen ples se je uveljavil izraz svobodni ples. Delovala je v skladu z idejo, da mora ples izražati resnične občutke, strasti in inspiracije, s čimer naj bi v plesu ohranjala avtentičnost. Mark Franko trdi tudi, da je kot umetnica uprizarjala žensko subjektiviteto in da lahko njen ples razumemo kot politiko spola. »V javnem prostoru je nameravala utelesiti žensko subjektiviteto in tako zavriniti mesto ženske v zasebni sferi« (25), pri tem pa je v javni prostor pripeljala teme, kot so čustvenost, družina in seksualnost, ki so bile sicer omejene zgolj na zasebno sfero – kar pa njihovo ekspresijo utemelji kot politično stališče. »Isadora Duncan [...] z zavračanjem pretirano skicirane čustvenosti, [...] s tem, ko dobesedno pleše na njenih robovih, obenem zavrne dvojnost zunaj/znotraj ali žensko/moško« in s tem, da ni »ne znotraj ne zunaj«, takšne dvojnosti kritizira (Franko 32). Podobno bi lahko rekli, kot bomo videli, tudi za futuristične plesalke. O Isadori Duncan so pisali in jo komentirali tudi v avantgardistični reviji *Tank*, kjer je avtor pod inicialkami »g.r.« (najbrž Ferdo Delak) Duncan slavil kot pionirko »nove plesne umetnosti«, ki je »zavestno je prekinila s tradicionalnim baletom in uvedla ritmične, izrazne, dramatične geste z glasbeno spremljavo« (*Tank* 44). Kot opaza Tomaž Toporišič, je »Delak, skupaj s Černigojem in skupino, zbrano okoli revije *Tank*, delil s futuristi kritičen odnos do klasične, meščanske umetnosti« (13), pri čemer »g.r.« Isodoro Duncan izpostavlja kot umetnico, ki je s to tradicijo prelomila. Hkrati pa, izpostavlja Toporišič, je Delak »– in prav v tem se je razlikoval od večine futuristov – [...] zagovarjal marksistično pozicijo« (prav tam) in objava o Isadori Duncan v *Tanku* plesalko hvali prav z marksistične pozicije: »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* 44).

Pomemben vpliv na kasnejšo podobo futurističnega plesa je imela tudi Loïe Fuller. Njen izčiščeni in improvizacijski ples, v katerem je z uporabo svetlobe, tančic in neprestanega gibanja njeno telo malodane izginilo, je bil po mnenju Mallarméja telesni ekvivalent pesmi: »ni plesala, ampak pisala s telesom«; »ni ženska, ampak metafora« (nav. po prav tam 38). Prav ta izbris telesnosti, ki je sicer plesu imanentna, je fasciniral futuriste, tako kot tudi njena uporaba tehnologije (osvetljave) kot ključne

komponente plesa ter dinamična in kinetična kvaliteta njenih gibov, v katerih so videli futuristični potencial (Mewin 90).

Manifest futurističnega plesa

Kako naj bi bil videti futuristični ples in kakšne so ideje za njim, je definiral Marinetti v svojem *Manifestu futurističnega plesa* (*Manifesto della danza futurista*, 1917). Ta, kot drugi futuristični manifesti, poskuša iznajti nova pravila, ki bi poživila umetniško formo. Predpisuje ikonoklastičen pristop k umetnosti, zavračanje umetnosti preteklosti in zahteva, da umetnost zrcali ter hkrati spodbuja najbolj destruktivne človeške impulze.

V prvem delu manifesta Marinetti oriše selektivno zgodovino plesa kot rituala kot nečesa svetega (za futurista je to seveda nekaj slabega). Opisuje »prve vzhodnjaške ples«, ki naj bi bili z religiozno grozo obarvane »ritmizirane in simbolične pantomime, naivni posnetki krožnega gibanja nebesnih teles«; kamboške in javanske ples, ki se v njegovem pogledu odlikujejo po svoji »matematični natančnosti« in »arhitektonski eleganci«; arabske in perzijske ples (sem iz neznanega razloga uvršča tudi sudanske ples), ki jih označi kot »opolzke« in ki se mu zdijo v svojem bistvu pravzaprav ritual zapeljevanja; in tako dalje (Marinetti, »Manifest« 52). Nadalje trdi, da so »po smrti in pogrebu slavnega italijanskega baleta« (prav tam) ti antični, eksotični in »divjaški« plesi doživeli renesanso na Zahodu, kar označuje za pasatistično, preživeto in anahronistično; seveda, futurizem se mora vedno premikati naprej, v njem ni prostora ne za antiko ne za senzualnost.

V nadaljevanju manifesta se Marinetti poimensko referira na številne delujoče ustvarjalce in ustvarjalke, ki se po njegovem mnenju približujejo plesni estetiki, ki bi lahko ustrezala futurističnim idealom. Tu se znajdejo celo »klasični« plesalci; omeni denimo Vaclava Nižinskega, ki nam je po njegovem mnenju »prvi pokazal čisto geometrijo plesa, osvobojeno mimike in čutne vzbujenosti: božansko moč mišičevja« (prav tam).

Glede na Marinettijev deklarirani prezir do žensk je zanimivo, če ne celo ironično, koliko zaslug za iznajdbo novih plesnih estetik, ki jih občuduje, prizna ženskam, tudi če se mu zdi, da niso šle dovolj daleč, ali če v njihovem delu najde pasatistične ali sentimentalistične »pomankljivosti«. Celo kot najbližjo ustreznico futurističnemu idealu imenuje ples, ki ga je razvila ženska – Loie Fuller. Trdi namreč, da je futuristom od sodobnih plesalk najbližja prav ona, poleg nje pa še črnski *cake-walk* zaradi njihove uporabe električnih luči in mehničnega gibanja. Anja Klöck izpostavlja tudi, da se v tem manifestu v Marinettijevem razmišljanju o plesu in reprezentativnih praksah, ki jih opisuje, prvič pojavi potreba po plesalki, torej po ženski v futurizmu; do tedaj je bil futuristični idealni svet vedno prostor, iz katerega so bile ženske popolnoma

izključene (399–400). Vsi načrti za ples, ki jih zapiše na koncu manifesta, so namreč soli, namenjeni ženskim plesalkam. S tem se v futurističnem diskurzu začne odklik od asociacije ženske z naravnim, sentimentalnim in pasatističnim – Marinetti prvič prizna možnost, da lahko tudi ženske vstopijo v futuristično paradigmo tehnologije in napredka.

V njegovem pisanju o Isadori Duncan je (diametralno nasprotno z zapisom o Duncan v reviji *Tank*)³ po drugi strani jasno berljiv prezir do čustvenosti, sentimentalnosti in ženstvenosti, za katero se mu zdi, da jo njen ples uteleša. Njen svobodni ples, v katerem se po njegovo »v celoti [...] predaja izražanju strasti«, je po Marinettiju zgolj poskus »poživiti, obogatiti in na tisoč različnih načinov uglasiti ritem telesa ženske, ki lenobno odklanja, lenobno vabi k sebi, lenobno sprejema in lenobno objokuje moškega, ki jo edini lahko čutno poteši« (Marinetti, »Manifest« 52). Njegova končna sodba je, da Isadori Duncan nikoli ni uspelo prikazati drugega kot »zelo zapletena občutja obupne nostalgije, krčevitega poželenja ali otroške igrivosti« (prav tam).

Delo Isadore Duncan neposredno primerja s plesom Valentine de Saint-Point, nekdanje futuristke, ki je svojo futuristično-ideistično idejo plesa predstavila leta 1913. Po Marinettijevem mnenju je Saint-Point imela pravilno idejo, a je v izvedbi zapadla v pasatističnost. Marinetti njenemu plesu očita, da je hkrati potopljen »v zastarelo grško in srednjeveško čutenje« ter da gre za »statične abstrakcije, ledeno hladne in oropane čustev«⁴ (prav tam). Do njenega plesa je kritičen, ker je v njegovem pogledu občutje tega plesa »enolično, omejeno preprosto in dolgočasno zapredeno v starinsko nesmiselno ozračje strašljivih mitologij, ki danes nimajo več pomena«, ter ga označi za »[h]ladno geometrij[o] poz, ki nimajo nič skupnega z veličastno dinamično senzibilnostjo modernega življenja« (prav tam). Valentine de Saint-Point nato primerja še z Émilom Jaques-Dalcrozom, ki ima po njegovem mnogo bolj moderne ambicije, a še vedno zelo omejene učinke.

Vse to, pravi Marinetti, vključno z omejitvami človeških mišic, je treba preseči; treba je stremeti po plesu idealnega motoriziranega telesa. Geste plesalca morajo imitirati premike strojev v preparaciji na združitev človeka in stroja; futuristični ples mora biti »kovinski«, prav tako se mora znebiti glasbe, saj je glasba »že v osnovi nostalgična« in zato inherentno pasatistična; namesto tega naj uporablja hrup. »Hrup je jezik novega življenja ljudi-strojev« (prav tam). V hrupu naj bi se združevali različni ritmi, ki bi jih moral futuristični ples simultano udejanjati. Marinetti zapiše, da bo futuristični ples »disharmoničen / neprijazen / antigraciozen / asimetričen / sintetičen / dinamičen / svobodnobeseden« (prav tam).

³ Revija *Tank* je tudi sicer, podobno kot Kosovel, zavzemala neprimerno bolj neseksistične pozicije kot npr. Marinetti, o čemer priča tudi pomembna funkcija Katje Pollak v slovenski zgodovinski avantgardi.

⁴ Za Marinettija ni nič novega, da si nasprotuje tudi znotraj istega stavka. A vendarle je glede na to, kako futurizem prezira čustvenost, nenavadno, da Valentine de Saint-Point očita prav premalo čustev. Morda mu njena vizija ženske, ki ji čustva ne vladajo, vendarle ni bila tako všeč, kot se na podlagi manifestov zdi, da bi mu morala biti.

V manifestu Marinetti oriše tudi načrte in koreografijo za tri plesе, ki si jih zamisli kot idealno izpeljavo futuristične ideje plesa. V futuristični maniri so to plesi, ki povečujejo vojno, nasilje in stroje: *Ples šrapnelov* (*Danza dello shrapnel*), *Ples mitraljeza* (*Danza della mitragliatrice*) in *Ples letalca* (*Danza dell'aviatore*). Slednji je edini, ki je bil kdaj izveden. V načrtu za *Ples letalca* si Marinetti zamisli, da mora plesalka »povzročati nenehno drhtenje sinjih tančic« (Marinetti, »Manifest« 53) – idejo za tovrstni ples tančic si jasno izposodi od Loie Fuller. Plesalka mora imeti na prsih namesto rože »velik propeler iz celoida, ki se že sam po sebi zatrese ob vsakem premiku njenega telesa«, na glavi pa mora imeti bel klobuk v obliki monoplana (prav tam).

Prvi poskusi (proto)futurističnega plesa

V naslednjih letih je sledilo več poskusov utelešenja futuristične ideje plesa, z večjim ali manjšim uspehom. (Proto)futuristične plesne stvaritve so bile včasih uprizorjene kot *entr'actes* (vmesni prizori v odmorih) med futurističnimi seratami (Berghaus, »Danza« 6; Berghaus, »Editorial« XVII).

Suria »Wy« Magito je bila ena od plesalk, ki so sodelovale v teh prvih poskusih. Magito, katere plesni stil Katia Pizzi opiše kot »mehanično-grotesken« balet z elementi commedie dell'arte, jazzovskih sinkopiranih ritmov in avtomatiziranih gest, je plesala v več koreografijah futuristov (193). Največjo vlogo je odplesala v »mehanskem baletu« *Anihccam del 3000* (*Stroj leta 3000*, 1924)⁵ Fortunata Depera, v katerem je poosebljala lokomotivo ob prihodu na železniško postajo, eno od dveh v koreografiji.⁶ Magito je plesala na onomatopejsko pesem zvokov vlakov Franca Cavole, lokomotivo pa je bolj kot z gibi predstavljala s težkim neupogljivim cilindrastim kostumom, ki ga je iz kovinsko pobarvanih potapljaških oblek dizajniral Depero (prav tam 101). Nastopila je tudi na futuristični serati ob razstavi *aeropitture* Enrica Prampolinija leta 1930, kjer je ob spremljavi orkestriranega hrupa uplesila Prampolinijeve aeroslike in s tem izvajala protorazličico aeroplesa (prav tam 176).

Ruska balerina Jia Ruskaja,⁷ ki je v Italiji ustanovila tudi svojo plesno družbo ter plesno šolo, v katero je sprejemala samo ženske, je prav tako občasno sodelovala s futuristi. Jia Ruskaja je plesala v *Balletto meccanico futurista* (*Futuristični mehanski balet*, 1922) Iva Pannaggija in Vinicia Paladinija, v katerem so tako mehanična scenografija kot mehanizirani gibi plesalcev ponazarjali mehanizacijo industrijskega dela. A Ruskaja ni plesala ne kot ena izmed robotiziranih delavcev, ki so sestavljali zbor, ne kot ena

5 »Anihccam« v naslovu je beseda »macchina« (it. 'stroj'), napisana od zadaj.

6 Kot druga lokomotiva je plesal plesalec Paolo Azari.

7 Jia Ruskaja je umetniško ime Evgenije Fjodorovne Borisenko; ime je (italijanski) fonetični zapis ruskega stavka, ki pomeni »jaz sem Rusinja«. Z Ruskajo je kasneje, po svojem sodelovanju s futurizmom, plesala tudi Giannina Censi (več o njej v nadaljevanju), a samo v klasičnih baletnih predstavah (Berghaus, »Danza« 34).

od glavnih plesalcev, ki sta v težkih rigidnih mehaničnih kostumih upodabljala zlitje človeka in stroja; kakšna natanko je bila njena vloga, iz dostopnih virov ni mogoče razbrati, s fotografij pa je razvidno, da je plesala v kostumu kovinske barve, ki pa je še najbolj spominjal na kostume tedanjih ameriških jazzovskih plesalk (Pizzi 145–6).

Omeniti je treba tudi plesalke in plesalce, ki so sodelovali v futurističnem pantomimskem gledališču. Futurizem je v svojem nenehnem iskanju novih, originalnih uprizoritvenih formatov, ki še niso postali kanonski ali (po mnenju futuristov) zastareli, posegel tudi po mimu oziroma pantomimi. Futuristično obliko pantomimskega teatra sta na podlagi *commedie dell'arte* zasnovala pisatelj in režiser Anton Giulio Bragaglia in slikar Enrico Prampolini.

Prampolini je leta 1918 povabil ukrajinsko plesalko Ileano Leonidoff,⁸ ki je leto prej odigrala glavno vlogo v edinem ohranjenem futurističnem filmu *Thais* (1917, rež. Anton Giulio Bragaglia), za katerega je Prampolini zasnoval kostume in scenografijo, da na razstavi njegovih slik uprizori t. i. »mimoplastični« plesni performans. Njen plesni nastop, ki ga je izvedla bosa, je bil na videz improviziran in se je stilsko zgledoval po svobodnih ritmičnih gibih Isadore Duncan in nemških modernističnih plesalk (Veroli 136–7).

Bragaglia je leta 1922 ustanovil Teatro Sperimentale degli Indipendenti (Eksperimentalno gledališče neodvisnih), v katerem je med drugim uporabljal tudi principe pantomime. Gledališče je imelo svojo plesno sekcijo, v kateri je plesala in koreografirala tudi Jia Ruskaja, poleg nje pa sta v mimodramah, pantomimah, baletih, plesnih koncertih in drugih plesu bližnjih gledaliških formatih, ki jih je gledališče prirejalo, plesali še Anita Amari in Lena Ertel (Taddeo 68–9). Koliko in kako, če sploh, so bili ti plesi futuristični, iz dostopnih virov ni možno razbrati.

Leta 1927 je Prampolini v Parizu osnoval Théâtre de la Pantomime Futuriste (Gledališče futuristične pantomime), katerega zvezda je bila italijanska igralka, koreografinja in plesalka Maria Ricotti. V uprizoritvah je gledališče sledilo futurističnim načelom sintetičnega in varietejskega gledališča, in uprizoritve so bile navdihnjene z najrazličnejšimi gledališkimi in plesnimi tradicijami, pristopi, tehnikami in vsebinami, med njimi s *commedie dell'arte*, folkloro in Ballets Russes Djagileva, med drugim tudi zato, ker Prampolini ni imel nikakršnega plesnega ozadja in tako ni imel znanja, s katerim bi lahko koncipiral novo plesno formo. Čeprav so ga gledališki listi navajali kot koreografa, je mogoče ugibati, da je večinoma deloval kot scenograf in režiser (Veroli 137). Samo ugibamo lahko, koliko je s svojim koreografskim ozadjem h koreografijam prispevala Maria Ricotti, saj se ni ohranil noben dokument, ki bi o tem pričal;⁹ Aldo

⁸ Ileana Leonidoff je umetniško ime Elene Sergejevne Pisarevskaje.

⁹ Maria Ricotti je verjetno vplivala na Prampolinija, saj je s pomočjo svojega partnerja priskrbel denar za produkcijo, kar je gotovo okrepilo njeno pozicijo tudi pri snovanju in izvedbi uprizoritve. Kako daleč je ta vpliv segel in ali je imela vpliv tudi na koreografije, pa ni znano.

Milohnić izpostavlja pantomimo *Le Drame de la solitude* kot »igralski peskovnik za Mario Ricotti, ki ji je kot svoji ključni sodelavki in podpornici pri izvedbi projekta Gledališča futuristične pantomime Prampolini preprosto moral pustiti proste roke pri nastopu, katerega namen je bil igralkin show« (202). Ko je Prampolini s svojimi pantomimami potoval v Italijo, je kot glavna plesalka v njih nastopala tudi Wy Magito (Pizzi 193).

V edini produkciji Prampolinijevega pantomimskega gledališča¹⁰ sta nastopila tudi slovensko-češki plesni par Lidija Wisiak in Václav Vlček pa tudi dve baletni solistki iz Ljubljane, Erna Mohar in Vali Smerkolj (Milohnić 192). Wisiak in Vlček sta s Prampolinijem sodelovala v seriji desetih pantomim, izmed katerih so bile nekatere bolj, nekatere manj (ali sploh ne) futuristične ali avantgardistične. V teh pantomimah sta Wisiak in Vlček interpretirala serijo vlog: nimfo in njenega ljubimca, ki se združita v hermafrodita; nimfo in satira, ki med ljubezenskimi igrkami iz gozda zatavata v velemesto (v izrazito futuristično naravnani pantomimi *Les Trois Moments*); trgovca, ki zasleduje idealno žensko, in enega od arhetipov idealne ženske (v pantomimi *Le Marchand de cœurs*, ki jo je Vlček tudi koreografiral in v kateri so kritiki prav Vlčka in Wisiak prepoznavali kot najbolj futurističen element uprizoritve); japonsko princeso (to plesno interpretacijo Lidije Wisiak so kritiki še posebej hvalili); ter barmana in eno od njegovih steklenic žganih pijač v pantomimi *Cocktail*, scenarij za katero je spisal Marinetti in ki je bila od vseh najbolj futuristična. Kritiki so ponovno še posebej hvalili Vlčka in Wisiak; češki kritik Emanuel Siblík je zapisal, da se je v prizoru »Wisiakova kot uporniški liker skoraj penila od gibanja« (nav. po prav tam 206), poročevalec časnika *Jutro* pa je »poudaril, da je v tej pantomimi na Vlčku in Wisiak 'slonelo vse', vsa 'dramatična napetost'« (prav tam), in takole opisal njun ples: »Kakor je Vlček razumski in sestavljajoč, je Lidija Wisiakova v prvi vrsti čustvena« (nav. po prav tam).¹¹

Z eno od plesalk, ki je pod Prampolinijevim vodstvom ustvarjala v Théâtre de la Pantomime Futuriste, z Zdenko Podhajsko, je Prampolini ustvaril tudi plesna performansa, katerih tematika in estetika sta bili osnovani na športu: *Tenis* in *Nogomet*. Oba sta bila uprizorjena na futurističnem festivalu Esposizione del Decennale della Vittoria v Torinu ob deseti obletnici zmage v prvi svetovni vojni (Veroli 137).

Čeprav je Prampolinija, kot pričajo številni manifesti, ples močno zanimal, pa je vprašljivo, koliko mu je uspelo izoblikovati futurističen koreografski stil; ohranjene kritike in časopisna poročila pričajo o »nefuturističnem« videzu plesnih in pantomimskih nastopov v večjem delu pariške (in delno tudi italijanske) uprizoritve; o nekaterih drugih prizorih, še posebej tistih, v katerih sta imela Wisiak in Vlček največjo vlogo, pa so pisali kot o izrazito futurističnih (Milohnić 198–206). Tako tudi

¹⁰ »Produkcije niso poimenovali z nobenim posebnim imenom, tako da poimenovanje Gledališče futuristične pantomime uporabljam tako za produkcijo kot za skupino, ki jo je uprizorila. Dodaten razlog, da lahko govorimo o sinonimu, je dejstvo, da Prampoliniju in sodelavcem, razen te, ni uspelo ustvariti nobene druge uprizoritve pod imenom tega gledališča« (Milohnić 199).

¹¹ Za več o sodelovanju Lidije Wisiak in Václava Vlčka s Prampolinijem prim. Milohnić 198–213.

plesalke njegove »futuristične pantomime« niso izoblikovale avtentično futurističnega plesnega sloga, saj so se še vedno zanašale predvsem na klasične plesne tehnike in teorije. Izjema sta morda prav Lidija Wisiak in Václav Vlček, ki sta bila po pričevanjih iz prve roke »najbolj zvesta interpreta futuristične senzibilnosti in koreografije« (nav. po prav tam 212) in po besedah samega Marinettija »tipična futuristična mima« (nav. po prav tam). Njuna futuristična »epizoda« res ni trajala dolgo; a enako velja tudi za nekaj let kasneje morda najpomembnejšo futuristično plesalko, ki je svoje plesne osnovala neposredno na Marinettijevih manifestih, Giannino Censi.

Aerodanza: Giannina Censi

Giannina Censi, ki je s futurizmom sodelovala le za kratek čas v njegovem poznem obdobju, v zgodnjih 30. letih, je pri snovanju svojega futurističnega plesa sodelovala neposredno z Marinettijem in udejanjila vizijo futurističnega aeroplesa oz. *aerodanza*, kot jo je ta orisal v *Manifestu futurističnega plesa*. Pri tem je »nasprotovala odsotnosti javnega glasu za ženske«, tako da je uporabljala »lastno telo kot lingvistični in aeromehanski instrument«, in s centriranjem svojega ženskega telesa zavrnila paradigmo maskulinistične aeromehanske futuristične vizije (Pizzi 234), s čimer ji je v mehansko estetiko futurizma uspelo vnesti ženstven spekter občutenj, form, gest in zvokov. Futurizmu se ni nikoli uradno pridružila, čeprav v njenem delu že pred neposrednim sodelovanjem z Marinettijem lahko najdemo jasen odsev futurističnih plesnih idealov (Veroli 138). Njeno sodelovanje s futurizmom je bilo tudi izredno kratko; v celoti se je odvijalo v nekaj mesecih leta 1931 in 1932.

Giannina Censi se je rodila staršem glasbenikom leta 1913 v Milanu, istega leta, kot je njena teta Rosina Ferrario kot prva ženska v Italiji pridobila pilotsko dovoljenje. Že od malega je bila Censi fascinirana s svojo teto, ki je lahko letela, in s samim konceptom mehanskega leta; v tem je tudi našla navdih za svoj kasnejši aeroples, umetniško smer, katere prva in edina predstavnica je bila (Berghaus, »Danza« 34). Že od malega se je tudi učila plesati balet v operni hiši La Scala pod mentorstvom znamenitega baletnika Enrica Cecchetti. Leta 1928 ali 1930 pa je balet s poudarkom tudi na atletski vadbi študirala v Parizu pod mentorstvom ruske balerine Ljubov Jegorove¹² (prav tam 4). Pod njenim vodstvom se je spoznala z najrazličnejšimi plesnimi tehnikami in zvrstmi, od španskega flamenka do indijskih plesov, in že v tem času jo je fasciniral moderni ples, med drugim ples Isadore Duncan. Tu se je tudi naučila robatih, asimetričnih plesnih gibov, s katerimi je kasneje vstopala v futuristično plesno estetiko. Med

¹² Viri si nasprotujejo glede tega, kdaj je Censi dejansko trenirala v Parizu; v intervjuju z Berghausom Censi navaja, da se je pod vodstvom Jegorove učila v letih 1927–1928, torej ko je imela 15 let, iz njenih dnevniških zapiskov pa je videti, da je bila v Parizu morda šele dve leti kasneje, torej tik pred začetkom svojega sodelovanja s futurizmom (Pizzi 236). Jegorova je bila sicer izredno priznana plesna učiteljica, ki je med drugimi učila tudi Antona Dolina, Sergeja Lifarja, Zeldo Fitzgerald in hčer Jamesa Joycea Lucio Joyce.

študijem v Parizu se je osredotočala predvsem na to, kako bi gibanje modernih tehnoloških orodij lahko prevedla v plesne gibe, kar prav tako lahko vidimo kot napoved njenega futurističnega dela (Pizzi 236). Po vrnitvi v Italijo je tako Censi kljub svoji klasični baletni izobrazbi prekinila s klasično tradicijo in začela razvijati lastno obliko modernega plesa.¹³

Njena prva javno uprizorjena koreografija z naslovom *Le Stelle* (Zvezde, 1929) je že vključevala modernistične elemente v svojem plesnem zarisovanju gibanja zvezd. Svoja prva moderna plesa *Opj* (*Oppio*) in *Mehanska groteska* (*Grottesco meccanico*) je uprizorila leta 1930 v gradu Sforzesco v Milanu; kritiki so ju v dnevnem časopisju že naslednji dan imenovali za futuristična, a ona sama je kasneje, po svoji dejanski izkušnji s futurizmom, to oznako zavrnila (Berghaus, »Danza« 34). Aprila 1931 je nato uprizorila serijo plesov, s katero je želela prikazati razvoj plesa od 16. do 20. stoletja; zadnji del je imel, kot je zapisal kritik za časopis *Oggi e domani*, »futuristično intonacijo – vizija letala, ki se bojuje z nebesnimi elementi« (nav. po prav tam 5). Gre torej za njen prvi poskus *aerodanza* oz. aeroplesa, ki ga je nato razvijala v okviru futurizma in po katerem je zaslovela. Podobno serijo plesov je maja istega leta ponovila še trikrat, pri čemer je zadnji del s futuristično zasnovo, naslovljen *Sinfonia aerea* (Zračna simfonija), še dodelala. Glasbo zanj je komponiral Riccardo Pick-Mangiagalli, na klavirju pa jo je odigrala kar njena mati Carla Censi. V *Sinfonia aerea* je na odru poustvarjala gibanje letala, ki se na nebu bori s silami vetra, dežja in toče; prav to posnemanje mehanskega gibanja je bistvo *aerodanza*. Kasneje je v intervjuju za časopis *L'Eco Dell'Isonzo* ta ples imenovala kot svoje prvo veliko originalno delo (prav tam).

Aeroplesi Giannine Censi za izvedbo niso potrebovali težkih mehanskih kostumov ali električnih žic, ampak je mehaničnost dosegala samo z gesto in telesnostjo. Njeno gibanje je bilo tako neinhibirano in »naravno« tudi v svojem posnemanju mehničnega gibanja strojev. S svojim mehaniziranim gibanjem je stremela po »fluidni, holistični integraciji telesa in tehnologije«, s čimer je po mnenju Katie Pizzi presegla Mejerholdovo biomehaniko in druge poskuse združevanja mehničnosti in telesnosti, vključno z vsemi prejšnjimi poskusi koreografij mehanskega futurističnega plesa (235).

Med svojo zgodnjo kariero je Censi spoznala več futurističnih pesnikov, med njimi Escodaméja, Fillio in Bruna Sanzina, ki so ji posvetili več svojih *aeropoesie* (aeropesmi).¹⁴ Že kmalu po njeni vrnitvi iz Pariza jo je oče predstavil tudi svojemu prijatelju, F. T. Marinettiju. Ko je Censi Marinettiju povedala, da želi revolucionirati ples, je bil navdušen in v njenem povezovanju plesa z letalstvom prepoznal futuristični potencial, ki ga je fasciniral že od objave *Manifesta futurističnega plesa* – v njej je videl idealno plesalko, ki bi lahko uresničila njegovo idejo *Plesa letalca*. Censi je začela

¹³ Sicer je še po svojem sodelovanju v futurističnem gibanju plesala tudi klasični balet.

¹⁴ Escodamé je psevdonim Michela Leskovica, futurističnega pesnika slovenskega rodu. Fillia je futuristični psevdonim pesnika Luigija Colomba.

delati z Marinettijem: recitiral je svoje pesmi, polne onomatopoiije, šepetanja in kričanja, Censi pa jih je sproti plesno interpretirala (Berghaus, »Danza« 34). Marinetti je Censi svetoval tudi, naj leti z akrobatskim pilotom Mariem de Bernardijem, ki ji ga je predstavil, da bi bolje razumela občutke in mehaniko leta letala (prav tam 5). Kasneje je povedala: »V plesih sem uporabila svoje telo, da bi izrazila, kar je Bernardi izrazil s svojim letalom« (prav tam 34). Rezultat tega sodelovanja so bili plesi, ki jih je Censi izvajala kot del enomesečne turneje uprizoritev Marinettijeve drame *Simultanina: divertimento futurista in sedici sintesi* (*Simultanina: futuristično razvedrilo v šestnajstih sintezah*, 1931) maja in junija 1931, v kateri je sodelovala kot edina ženska. Svoj ples je izvedla kot vmesni prizor (*entr'acte*) med odmorom uprizoritve.

Plesala je v tesno oprijetem srebrnem trikoju, katerega površina naj bi spominjala na svetleč trup letala – s tem je bila istočasno seksualizirana in tehnologizirana. To erotičnost mehaniziranega telesa v popolnem ravnotežju telesnosti in tehnologije si je Censi želela doseči (Pizzi 238). V svojih aeroplesih je tako Giannina Censi skozi »naravno« mehansko gestiko utelesila nedvoumno spolno zaznamovan hibrid ženskega telesa in stroja, v nasprotju s pred tem izključno moško futuristično paradigmo mehaniziranega človeka (prav tam 235). V tem lahko vidimo tudi odraz skoraj erotične fascinacije futuristov s tehnologijo.

Turneja je bila po futurističnih standardih zelo uspešna: gledalci so Censi obmetavali s paradižniki in drugo zelenjavo in ji žvižgali, zato se je predčasno vrnila v Milano, a kritiki so hvalili ne le predstavo, temveč posebej njo. Kot je zapisal kritik za *Il Popolo di Trieste*: »Marinettijeva simultanost se lahko včasih zdi [...] kompromitirana z omejitvami odra. A po drugi strani je ples v *Simultanini*, ki ga je zasnovala in izvedla Giannina Censi, ena najboljših stvari, ki sem jih videl od leta 1914« (nav. po Pizzi 238).

Ples letalca – ples letalke

Svoj najbolj znani ples, ki ga je Giannina Censi koreografirala po konceptu *Plesa letalca*, opisanega v *Manifestu futurističnega plesa*, je izvedla na futuristični serati oktobra 1931 v galeriji Pesaro v Milanu, kjer sta se odvijala futuristično tekmovanje poezije ter razstava futurističnih *aeropitture* in futuristične scenografije (Klöck 402). Uvod v njen ples je predstavljalo predavanje, v katerem je Enrico Prampolini futuristični ples predstavil kot »osnovan na volumetrični koncepciji prostora«, s čimer naj bi z gibi in s plastičnimi pozami ciljal na »ponazarjanje [...] pokrajin neba in občutkov leta« (nav. po Berghaus, »Danza« 6).

Censi je v svojem plesu interpretirala Prampolinijeve aeroslike in istočasno tudi Marinettijevo aeropoezijo, ki jo je Marinetti sam recitiral v ozadju. Njen ples je tako predstavljal sintezo aeropoezije, aeroslikarstva in aeroplesa – vse troje so bile

relativno nove umetniške zvrsti, ki jih je futurizem teoretsko utemeljil šele nedavno (Klöck 402). Med njenim plesom je Prampolini svoje slike držal v rokah in se z njimi premikal po sobi, pri čemer je sledil njenim premikom. Censi je plesala na praznem odru, bosa, v tesno oprijetem neokrašenem razkrivajočem srebrnem kostumu iz satenaste svile, ki ga je dizajniral Prampolini. Svetleči, skoraj odsevni material naj bi spominjal hkrati na pločevino letala ter na neskončno azurno prostranost neba (Pizzi 240). Nosila je tudi čelado, na katero so bile pritrjene bakrene žice in gumijaste plinske cevi (Berghaus, »Danza« 6).

Njen ples ni imel nikakršne glasbene spremljave niti organiziranega, orkestriranega hrupa, kot to v *Manifestu futurističnega plesa* predvideva Marinetti. Tudi koreografsko ni sledila napotkom, ki jih je za *Ples letalca* načrtoval Marinetti, niti ni bil napotkom podoben njen kostum; tako ples kot letalstvo sta se v skoraj petnajstih letih od Marinettijeve ideje do njene izvedbe neprepoznavno spremenila, poleg tega pa Marinetti kot literat ni vedel ničesar o plesu ali koreografiranju. Ples Giannine Censi je bil tako v celoti njeno izvirno koreografsko delo. Koliko je bila koreografija vnaprej izdelana in koliko improvizirana, ne vemo (Veroli 138). V svoji gestiki je Censi imitirala vpliv fizikalnih sil na letalo, ko to vzleta, ko ga premetava nevihta, ko se mu zlomi krilo, ko začenja izgubljati višino in ko pristane. Tehnike, ki se jih je naučila med svojo plesno izobrazbo in iz izkušenj leta z akrobatskim pilotom, je prevedla v gibanje in vibracije letečega stroja, pri čemer je za energične, sunkovite, impulzivne in neenakomerne geste ter gibanje v nenehno spreminjajočem se ritmu uporabljala vse dele telesa. Kot je opisala sama: »[V]se, kar je naredilo letalo, je moralo biti izraženo skozi moje telo. Letelo je, in še več, dajalo je vtis, da so se mu tresla krila, da se je stroj tresel ... In moj obraz je moral izražati, kar je čutil pilot« (nav. po Klöck 400). Za to je še vedno uporabljala klasične plesne korake, skoke in obrate, a je temu dodala tudi nove elemente, kot so tek, brce in hitro izmenjevanje napetosti in sprostitve mišic. Kot opazuje Günther Berghaus, so »[p]lastičnost njenega gibanja, njeno obravnavanje prostora, ritmična kvaliteta njenih gest in depersonalizacija njenega telesa« njen ples delali »naravno-abstrakten« ter ustvarjali vtis dinamičnosti, ki jo je futurizem visoko cenil (Berghaus, »Danza« 36). Iz svojega plesa je odstranila vsak esteticizem zaradi esteticizma samega in vsi elementi njenega plesa so bili v funkciji ponazarjanja izkušnje leta. Njen aeroples je »zabrisoval meje med žensko in strojem, materialnostjo in spiritualnostjo, umom in telesom, označevalcem in označencem« (Klöck 408).

Serata je bila zelo odmevna, o njej so poročali tako nacionalni kot lokalni časopisi in ogledala si jo je večina pomembnih futuristov pa tudi balerine iz La Scale, kjer je Censi sicer plesala, ter nekaj pilotov. Slednje je Censi še posebej navdušila in čestitali so ji za njeno točno upodobitev njihove doživetve izkušnje; njen ples so opisali kot podaljšek izkušnje letenja (Pizzi 240–1). Odzivi kritikov so bili mešani, nekateri so do njenega plesa čutili odpor, drugim se je zdel fascinanten in privlačen (Berghaus, »Danza«

35). Njen ples je bil drzen, ekstravaganten, provokativen in za Italijo v tem času zelo inovativen, vključno z njeno uporabo izredno razkrivajočega kostuma, ki je »sugeriral goloto« (Pizzi 240), kar je bilo v fašističnem režimu šokantno.

Censi je po tej serati svoj *aerodanze* javno uprizorila samo še trikrat. Decembra 1931 je v konservatoriju Verdi v Milanu ponovila svojo serijo plesov, ki so prikazovali zgodovinski razvoj plesa, ki pa jim je v zadnji točki dodala še ponovitev futurističnega aeroplesa, kot ga je izvedla v galeriji Pesaro, a namesto Marinettija je njegovo poezijo recitiral pesnik M. G. Spano. Februarja 1932 je sodelovala v futuristični serati v gledališču Garibaldi v Padovi, kjer je na tekmovanju futuristične poezije odplesala dva aeroplesa na Marinettijevo aeropoezijo, plesno interpretirala štiri Prampolinijeve *aeropitture* in več plesov brez glasbe. Njen zadnji futuristični nastop pa je bil na razstavi futuristične fotografije v Trstu, kjer je plesno interpretirala Marinettijevi pesmi *1000 metrov nad Adrianoplom* in *Let nad milansko katedralo* ter pet Prampolinijevih aeroslik, večer pa zaključila s plesnima interpretacijama pesmi *Veter+Večer* in *Letenje, letenje* Bruna Sanzina (Berghaus, »Danza« 6).

Namesto zaključka – zaključek Censijine kariere

Po tem je Censi opustila sodelovanje s futurizmom, še vedno pa je futuriste navdihovala; likovni umetnik Tullio Crali je njene plese upodobil v celi seriji aeroslik in aeroskulptur (Sina nepaginirano). Censi se je namesto tega posvetila klasični plesni karieri, ki pa se je do leta 1935 že končala – tako zaradi poškodbe kot tudi zaradi nosečnosti, ki je bila rezultat priložnostne afere z (verjetno poročenim starejšim) ljubimcem, ki ni hotel priznati, da je oče njenega nezakonskega otroka. Nezakonsko materinstvo je bilo v fašistični Italiji sramotno, in Censi kariere pod takratnim režimom ni mogla nadaljevati (Pizzi 241). Patriarhalne norme, ki se jih je v plesu poskušala osvoboditi, so tako vendarle diktirale njeno življenje.

Ironično je, da je fašistični režim Censi oziroma njeno podobo močne, tehnološke, »zdrave« ženskosti, ki jo je ustvarjala v svojih aeroplesih, posvojil za svojo propagando in njene fotografije v pozah iz aeroplesov uporabljal kot simbol fašistične ženskosti ter kot del politične strategije pridobivanja večjega nadzora nad ženskimi telesi tudi kot primer vadbe, ki bi jo ženske morale izvajati za moč, ki naj bi jo kot fašistične matere potrebovale (Veroli 138).

Šele po vojni je Censi lahko ustanovila svojo plesno šolo, osnovano na principu, da je ples »umetnost povzdigovanja ženske duše« tako v estetskem kot v psihološkem smislu (Sina nepaginirano). V njej je učila tako klasične kot sodobne plese, a ne futurističnega plesa. Njeni *aerodanzi* v svetu plesa niso imeli nobenih privrženk ali posnemovalk, edina morebitna izjema je Carla Ottolenghi, ki je leta 1933 s plesom

slavila tehnološko inovacijo letal Gianniija Capronija (Pizzi 243). Censi z aeroplesom tako na podobi plesa ni pustila nobenega trajnega pečata. Njena (neprostovoljna) inkorporacija v fašistično ikonografijo morda lahko pojasni, zakaj.

- Andrew, Nell. *Moving Modernism: The Urge to Abstraction in Painting, Dance, Cinema*. Oxford University Press, 2020.
- Berghaus, Günther. »Danza Futurista: Giannina Cenzi and the Futurist 'thirties«. *Dance Theatre Journal*, letn. 8, št. 1, 1990, str. 4–36, www.academia.edu/22784173/Danza_Futurista_Giannina_Cenzi_and_the_Futurist_Thirties. Dostop 10. avg. 2024.
- . »Editorial«. *International Yearbook of Futurism Studies. Volume 5*, ur. Günther Berghaus, De Gruyter, 2015, str. IX–XXII.
- Brandstetter, Gabriele. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. Oxford Studies in Dance Theory. Oxford University Press, 2015.
- Delak, Ferdo, ur. *Tank*, št. 1.5, 1927, monoskop.org/images/archive/d/de/20140910111730!Tank_1.5_1927.pdf. Dostop 30. okt. 2025.
- Franko, Mark. *Plesati modernizem, uprizarjati politiko*. Prev. A. Rekar. Zavod EN-KNAP, 2006.
- Klöck, Anja. »Of Cyborg Technologies and Fascistized Mermaids: Giannina Censi's 'Aerodanze' in 1930s Italy«. *Theatre Journal*, letn. 51, št. 4, 1999, str. 395–415, www.jstor.org/stable/25068708. Dostop 10. avg. 2024.
- Marinetti, Filippo Tomasso. »Manifest futurističnega plesa«. Prev. G. Malej. *Maska*, letn. 8, št. 3-4, 1999, str. 53–53.
- Milohnić, Aldo. »Gledališče futuristične pantomime in Prampolinijevo sodelovanje s plesnim parom Vlček-Wisiak«. *Amfiteater*, letn. 13, št. 1, 2025, str. 192–216.
- Mewin, Ted. »Loïe Fuller's Influence on F. T. Marinetti's Futurist Dance«. *Dance Chronicle*, letn. 21, št. 1, 1998, str. 73–92, www.jstor.org/stable/1567999. Dostop 10. avg. 2024.
- Pizzi, Katia. *Italian Futurism and the Machine*. Manchester University Press, 2019.
- Sina, Adrien. »Giannina Censi«. *Women in Abstraction*, ur. Christine Macel, Thames & Hudson Ltd, 2021, awarewomenartists.com/en/artiste/giannina-censi/. Dostop 10. avg. 2024.
- Taddeo, Giulia. »Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre«. *Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni*, letn. 4, št. 4, 2013, str. 57–116.
- Toporišič, Tomaž. »Nevarna razmerja 'mlade slovenske umetnosti' in futurizma«. *Primerjalna književnost*, letn. 37, št. 3, 2014, str. 1–21, 250, www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-MJJDMJ4N. Dostop 30. okt. 2025.
- Veroli, Patrizia. »Dance«. *Handbook of International Futurism*, ur. Günther Berghaus, De Gruyter, 2019, str. 129–142.



UDK 793.3:7.037.3

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-2/46-65

Abstract

This article discusses the development of Futurist dance and Giannina Censi's role as a key figure in this artistic form. As an artistic movement, Futurism rejected traditional aesthetics, particularly ballet and classical dance, and sought a radical reinvention of dance's means of expression. The central ideas of Futurist dance were based on denying gracefulness, beauty and symmetry, while celebrating machines, technology, speed and aggression. The concurrent development of modern and contemporary dance introduced freedom, the liberation of the body and rebellion against social norms into the artistic realm, enabling women to emerge as autonomous performers and creators. Pioneers such as Isadora Duncan, Loïe Fuller and others emphasised subjectivity, self-confidence and feminist elements through their innovations in dance. These two influences merged in dancer Giannina Censi, who represented a unique figure in the field of Futurist dance through her collaboration with F. T. Marinetti and by directly realising his vision, thereby creating the concept of aerodance or *aerodanza*. Her dance was based on mechanical gestures, expressing the mechanical quality of machines while also containing erotic elements and emphasising the female body as the carrier of futuristic technology. Through her artistic expression, she rejected the male Futurist ideal and introduced her own female subjectivity, marking an important departure from traditional, ideologically sanitised forms of Futurist dance.

Keywords: Futurism, modern dance, gender, women of Futurism, avant-garde movements, Giannina Censi

Manca Lipoglavšek is a doctoral student and young researcher at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana (UL AGRFT). She completed her master's degree in Dramaturgy and Performing Arts at the same institution in 2024, with a master's thesis examining the role and position of women in Italian Futurism. Her research focuses on the overlooked contributions of female authors and artists to the histories of theatre and film. She regularly publishes scholarly reflections on performing arts and cinema in academic journals, newspapers and theatre programmes. In addition to her research, she writes plays, develops original performance projects and works in the field of theatre pedagogy.

manca.lipoglavsek@agrft.uni-lj.si

Manca Lipoglavšek

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

This article¹ offers a comprehensive exploration of the intersection between Futurist and modern dance, focusing on the pioneering figures and experimental movements that sought to redefine the art of movement in the early to mid-20th century. It situates the development of Futurist dance within the broader context of avant-garde art and societal transformation, emphasising how revolutionary impulses in visual art, literature and technology translated into radical approaches to choreography and performance. The author asserts that Futurist and modern dance shared an overarching aim: to break free from the constraints of classical ballet, to embrace the immediacy of industrialised modernity and to express the dynamism of contemporary life through abstract, mechanised and often provocative gestures.

The article begins by outlining the development of Futurism as an artistic movement that originated in Italy in the early 20th century, with F. T. Marinetti's *Futurist Manifesto* (1909) pioneering its anti-traditional stance. Futurism's aesthetic valorisation of speed, machinery, violence and primal energy fundamentally challenged the classical ideals of grace, harmony and narrative in dance. As conceptualised in Marinetti's *Manifesto of the Futurist Dance* (1917), Futurist choreography sought to overturn historical dance forms and replace them with disorderly, fragmented and mechanised gestures that mirrored the technological and industrial realities of the modern age. The Futurist dancer – envisioned for the first time as female – was conceived as a machine, an agent of noise and chaos, embodying the heroism of the heretical fusion of human and machine, thus articulating the destructive and disruptive forces of war, violence and primal instinct.

Modern dance is presented as a parallel response to analogous social and cultural shifts: industrialisation, the decline of Victorian social strictures and the push for individual liberation, particularly for women. The article underscores how early modern dancers such as Isadora Duncan, Loïe Fuller and Katja Pollak Delak defied patriarchal norms and conventions of dance, advocating for a spontaneous, expressive

1 The author's research is supported by the Young Researchers programme, co-funded by the Slovenian Research and Innovation Agency (ARIS) from the state budget, and by the research programme Theatre and Interart Studies (P6–0376), co-funded by the Slovenian Research and Innovation Agency (ARIS) from the state budget.

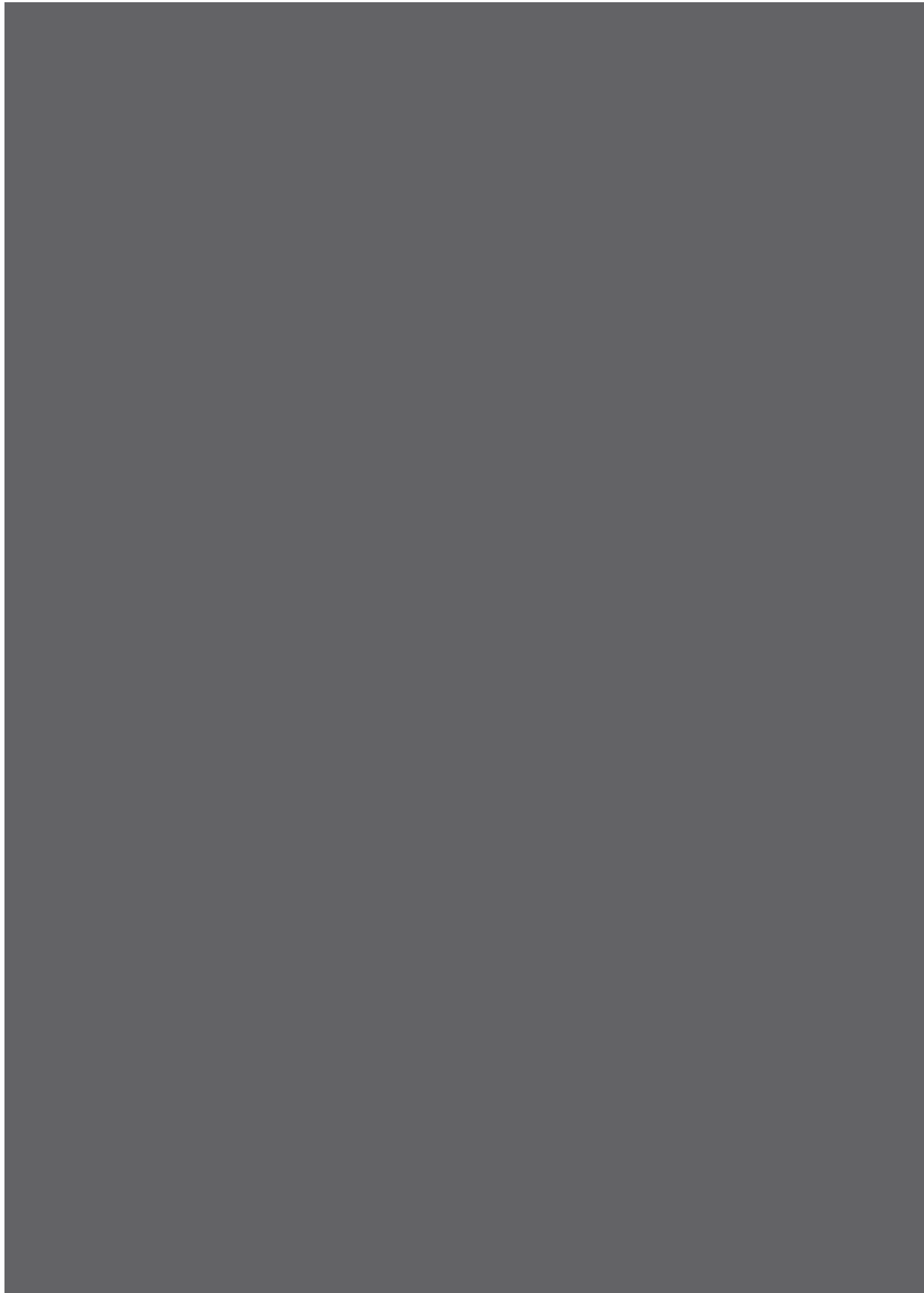
and often feminist approach to movement. Duncan's principle of "free" and "natural" dance sought to express genuine emotion and reject traditional decorum, positing the body as an autonomous, expressive instrument. Her work, deeply rooted in classical antiquity and folk traditions, was revolutionary in asserting female subjectivity and political agency through movement, challenging restrictive cultural and artistic constructions of femininity.

While Futurism embraced the use of mechanistic and industrial motifs and sought to incorporate sound, noise and violent gestures as symbols of progress and upheaval, modern dance focused on liberation and corporeal authenticity. In (female) Futurist dance, both of these ideals merged. The article highlights how female pioneers of modern dance contributed to a feminist interrogation of the body's semiotics, resisting objectification and expressing agency through abstraction and transcendence. Conversely, Futurist dance, as articulated in Marinetti's manifesto, sought to produce abstract, non-narrative forms that celebrated the heroism of mechanised and warlike energies, poised to shock bourgeois audiences with their innovation.

The author emphasises Giannina Censi as a unique figure in this landscape, bridging the aspirations of Futurist aesthetics with innovative corporeal practices. Her brief yet impactful collaboration with Marinetti's movement introduced a feminine perspective into Futurist dance. Censi's development of "aerodance" (*aerodanza*) exemplifies an avant-garde attempt to synthesise movement, sound and technology, inspired by her fascination with flight and mechanised motion. Her performative work, characterised by expressive gestures and the use of her body as a linguistic and aeromechanical instrument, challenges the dominant masculine narratives of Futurist machinery. Through her performances, particularly her interpretation of the *Dance of the Aviatrix* as outlined in Marinetti's manifesto, she sought to materialise the Futurist ideal of the mechanised, industrial body fused with feminine sensuality and power. Her approach was deeply experimental, aiming to blur distinctions between human and machine, material and spiritual, erotic and technological.

The article concludes that these pioneering efforts in dance, despite their upheavals and often limited immediate success, laid the groundwork for a perpetual interrogation of how movement can embody technological, political and gendered discourses. The author argues that Futurist dance, though often marginalised in mainstream art history, represents an underexplored domain of radical innovation that foreshadowed later developments in performance art and multimedia expression. The case of Giannina Censi illustrates how the subversion of gender and corporeality through mechanisation and technology revealed new potentials for female subjectivity and artistic autonomy within the avant-garde. Ultimately, the article asserts that understanding the dialogues between Futurism and modern dance is vital for

grasping the complex cultural negotiations surrounding technology, gender and artistic expression in the modernist context. These pioneering experiments continue to challenge contemporary notions of body, machine and identity, reaffirming dance's role as a site of radical transformation and critique.



Razprave / Articles



UDK 792.073

792.02(497.4)Divjak Ž.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-2/68-91

Povzetek

Članek razpravlja o angažirani umetnosti oz. angažiranem gledališču, za začetek pa si zastavi vprašanje: kako doseči učinek pri gledalcu? Gre torej za *kako*, torej za izraz, obliko ali estetiko izvedbe, in za *učinek*, kjer gre za pojem ali kategorijo, ki jo poznamo že od Aristotela, torej za vpliv estetskega akta preko procesa recepcije na gledalca. Kljub dvojnosti izjave pa je poudarek vendarle na drugi strani, torej na učinku na gledalca, kar je nemara tudi bistvena poanta angažirane umetnosti: ta resda angažira, pritegne v svoj zaznamovani proces najprej samega ustvarjalca in nato ključno definira ustvarjalni akt, vendar je iz subjektivnega vselej usmerjena v objektivno, v izjavo o svetu, ki naj jo ustrezno percipira gledalec. Tako v tem razmisleku niti niso toliko pomembne oblike ali procedure učinkovanja umetniškega dela oz. gledališke, scenske uprizoritve, torej učinek kot senzibilizacija, solidarizacija, mobilizacija ali vsakršna oblika aktiviranja gledalčevih potencialov, kot samo dejstvo »učinka« kot posledice specifične, domala »tehnične« materializacije oz. organizacije uprizoritvenega materiala. Zanimajo ga predvsem mehanizmi učinkovanja, angažiranja, pri čemer angažiranje razume v različnih semantičnih niansah.

V drugem delu se članek ukvarja z dvema uprizoritvama gledališkega režiserja Žige Divjaka, *Bodočnost* (Mestno gledališče ljubljansko in Beograjsko dramsko pozorišče, 2024) in *Anhovo* (Slovensko narodno gledališče Nova Gorica, 2025), zanima pa ga Divjakova avtorska poetika v njegovem širšem opusu. V tej razprava zazna dva pristopa k angažmaju tako uprizoritvenih sredstev kot gledalčeve pozornosti, pri čemer poskuša utemeljiti kritični odnos do prvega, bolj ali manj eksplicitne izjave o deviacijah sodobnega sveta, in apologetski odnos do drugega, najsi bo dokumentaristično podprtega ali metaforično asociativnega, s katerim lahko celovito aktivira gledalca.

Ključne besede: angažirano gledališče, dokumentarno gledališče, recepcija, Žiga Divjak, *Bodočnost*, *Anhovo*

Blaž Lukan je leta 2006 doktoriral na Akademiji za gledališče Univerze v Ljubljani, kjer tudi predava kot docent za dramaturgijo. Deluje v gledališču in pri filmu, piše gledališko kritiko, spremna besedila k objavam dramskih del domačih in tujih avtorjev ter gledališko-in dramskoteoretske razprave. Bil je umetniški vodja Eksperimentalnega gledališča Glej (1985–1988) in Slovenskega ljudskega gledališča Celje (1989–1993). Med letoma 2008 in 2012 je bil predsednik slovenskega Društva gledaliških kritikov in teatrologov. Je predstojnik Oddelka za dramaturgijo in scenske umetnosti na UL AGRFT. Je avtor številnih strokovnih in znanstvenih monografij, med njimi so: *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa* (2001), *Performativne pisave: razprave o performansu in gledališču* (2013), *Gledališka sinteza: razprave o drami, gledališču in performansu* (2022).

Blaz.Lukan@agrft.uni-lj.si

Angažma v gledališču: dve uprizoritvi v režiji Žige Divjaka

Blaž Lukan

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

Vprašanje za začetek

Dvoje izhodiščnih vprašanj se zastavlja v zvezi z angažirano umetnostjo in gledališčem, obe pa sta nemara združeni v enem samem:¹ kako doseči učinek pri gledalcu? Gre torej za *kako*, torej za izraz, obliko ali estetiko izvedbe, in za učinek, kjer gre za pojem ali kategorijo, ki jo poznamo že od Aristotela, torej za vpliv estetskega akta preko procesa recepcije na gledalca. Kljub dvojnosti izjave pa je poudarek vendarle na drugi strani, torej na učinku na gledalca, kar je nemara tudi bistvena poanta angažirane umetnosti: ta resda angažira, pritegne v svoj zaznamovani proces najprej samega ustvarjalca in nato ključno definira sam ustvarjalni akt, vendar je iz subjektivnega vselej usmerjena v objektivno, v izjavo o svetu, ki naj jo ustrezno percipira gledalec. Morda za začetek tega razmisleka niti ne bodo toliko pomembne oblike ali procedure učinkovanja umetniškega dela oz., v našem primeru, gledališke, scenske uprizoritve, torej učinek kot senzibilizacija, solidarizacija, mobilizacija ali vsakršna oblika aktiviranja gledalčevih potencialov, kot samo dejstvo »učinka« kot posledice specifične, domala »tehnične« materializacije oz. organizacije uprizoritvenega materiala. Zanimali nas bodo – svoj interes pa bomo v drugem delu razprave osredotočili na razmislek o dveh uprizoritvah avtorja in režiserja Žige Divjaka – predvsem mehanizmi učinkovanja, angažiranja, pri čemer angažiranje razumemo v različnih semantičnih niansah: od njegovega etimološkega vira v »najeti«, izhajajočega iz »plačila« za to, preko »nagovoriti, pridobiti za kaj« znotraj polja političnega, vse do »zavzeti se za koga ali kaj«, kot je najpogostejši prevod tega pojma. Lahko bi morda rekli, da angažirana umetnost angažira gledalca tako, da ga »najame«, proti estetskemu ali izkustvenemu »plačilu« skuša nagovoriti ali celo pridobiti (»kupiti«) za to, da se zavzame za samo stvar. Tudi omenjeno zavzetje ima v tem pogledu vznemirljivo etimologijo, ki se realizira v razponu od pasivnega »zavzetja« kot golega izraza interesa gledalca za samo »stvar« do aktivnega zavzetja, realne »okupacije« stvari same, ki nato postane nova last gledalca.

¹ Razprava je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0376 Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

Angažma se s pozicije materialističnega pogleda na umetnost zdi kot tiste vrste lebdeči označevalec, ki lahko pomeni vse ali nič: vsaka umetnost, tudi najbolj subjektivna in hermetična, je na svoj način angažirana, razlika je le v fokusu, smeri delovanja; in, po drugi strani, vsaka umetnost pomeni specifično predelavo realnosti in je kot taka vselej lahko samo subjektivna, torej brez prepoznavnih učinkov v objektivnem. To, kar v tem označevalcu »lebdi«, je po eni strani lahko njegova praznina, ki jo je možno napolniti praktično z »vsem«, lahko pa je prepoln pomena, prekipevajoč od presežkov, v katerih pa je nemara mogoče najti tudi njegov presežni učinek. Pogled s stališča umetnosti kot umetnosti najde v pojmu angažmaja svojevrstno motnjo, ki jo vanj vceplja nihče drug kot ideologija, njena skrajnost je politično tendenčna, propagandna, agitpropovska umetnost; po drugi strani pa je vztrajanje na čistosti umetnosti s stališča zdravega razuma, njene n(a)ravnosti ali referenčne samozadostnosti primer naivnega razumevanja umetniškega dela, ki je vendarle natanko to, torej *delo* in *izdelek* hkrati, vselej podvržen mehanizmu ekonomske, družbene ali politične menjave, njena skrajnost pa niti ni zgolj estetski hermetizem in nemara tudi ne – čeprav v veliki meri – elitizem, temveč, paradokсно, v neki bizarni inverziji, estetski populizem.

Idejni in teoretski kontekst

Vendar zgolj lingvistična razlaga pojma angažmaja v našem primeru ne bo dovolj. Da se bomo lahko približali samemu problemu in nato našemu primeru, najprej nekaj o idejnem in teoretskem kontekstu, v katerem se giblje sodobna angažirana umetnost, z drugimi besedami, razgrnimo metodološki okvir, znotraj katerega bomo v drugem delu razpravljali o konkretnem primeru. – Katastrofa je domala obče mesto sodobne angažirane umetnosti, ugotavlja Jacques Derrida in ob koncu svoje razprave *O znova ubranem apokaliptičnem tonu v filozofiji* dvomno zakliče: »Konec je, a ni več časa, da bi povedali resnico o apokalipsi. Toda kaj vendar počneš, boste vztrajali: kakšne cilje skušaš doseči, ko prihajaš, da bi nam povedal, tukaj in zdaj, pojdimo, pridi, apokalipsa, konec je, ti pravim, to je tisto, kar pride« (59). Gledališče katastrofe je izrastek sodobnega političnega gledališča, ki pogosto operira s splošnostmi, z manifestativnostjo, deklarativnostjo, z etičnim angažmajem, ki je včasih na meji moralizma; s predlogom rešitev iz zagat in stisk sodobnosti, ki ga navadno formulira kot negativni utopični komentar, praviloma preseže svoje estetske okvirje in poseže v politično ter s tem manifestira svoj družbeni funkcionalizem, ki si ga ni težko prilastiti in z njim manipulirati.

Angažma se v sodobni umetnosti kaže po eni strani kot utopija, torej kot abstrakcija, po drugi strani pa je povsem neposredno in konkretno zadrž v realno, z njim je tako rekoč v simbiotičnem, zajedavskem odnosu, pomembnega segmenta sodobne umetnosti brez njenega poudarjenega angažmaja sploh ne bi bilo. *Angažma kot utopija* se nemara

kaže v skupnostni naravi umetnosti, v njeni iluziji, da je mogoče proizvesti dejavno in ozaveščeno skupnost, kolektiv, ki bo sposoben usodnega dejanja rešitve, dobesedno mesijanske nadnaravne moči, s katero bi preusmeril zgodovinski tok razvoja človeške skupnosti v njeno pozitivno, presežno smer. A Jacques Rancière v ta vidik sodobne umetnosti (celo konkretno gledališča) ne verjame in razvije teorijo emancipiranega gledalca, ki je *singularni* predstavnik skupnosti in ki ne deluje po principu identifikacije z njo, temveč nasprotno, z distanciranjem od nje, pri čemer razvije individualne postopke povezovanj in razvezovanj, ločitev, diskontinuitet, nevtralizacij, diskonsenzov ... Se pravi, da angažirana umetnost nenehno proizvaja, lahko bi rekli, distopične mehanizme, s katerimi se utopiji upira oz. jo, konkretnije, nenehno cepi z realnim, nevtralizira in ignorira – če rečemo z Alainom Badioujem – njene *dozdevke*. Z *diskonsenzom*, ki sicer presega zgolj utopično naravo umetnosti in se že nanaša na njeno političnost, pa ustvarja prostor »srečanja predstave in realnega«, kot v svoji knjigi *Performance in the Twenty-First Century: Theatres of Engagement* ugotavlja Andy Lavender (28), kjer je angažma razumljen kot presežek, kot kratki stik, ki aktivira skrite potenciale gledalca.

Prostor srečanj

Angažma v pogojih realnega se odvija na drugačen način, gledališče ni več ločena oblika realnosti/resničnosti, temveč je samo resničnost kot taka, vendar se znotraj resničnosti pojavlja z različnimi facetami, nič več v razmerju med fikcijo in »fakcijo«, temveč z različnimi obrazi fakticitete (Lavender 22). Ali kot še pravi Lavender: »Gledališče vstopa v svet in svet se nam nazaj predstavlja kot gledališče« (10). Za pojav sodobnega osebnega in političnega angažmaja je za Lavenderja prelomno leto 1989, ko angažma postane drugačen in se pokaže kot kriza reprezentacije, realnost pa začne vdirati na oder na nove načine. Angažiranost postane v tem tipu gledaliških relacij »popolna vpletenost« (Janelle Reinelt) in »najgloblja osebna introspekcija« (317); biti gledalec pomeni biti del nekega ustroja realnosti in kritično se opredeljevati do njega. V tem razumevanju umetnost presega romantično shizmo ločenosti, ki pa v resnici vselej predpostavlja vzvišenost subjekta nad svetom, in pristaja na njuno neizbežno povezanost, pri čemer pa – morda, to bi morali še dokazati – nepopravljivo naseda iluziji o možnosti vplivanja na svet, ki je pogosto tudi sama utopična, ahistorična, spregleduje razredni vidik in ji umanjka širša slika procesov, v katere se vpleta in zapleta. Predpostavka o realnem kot obvladljivem »prostoru srečanj«, kot o procesnem poligonu, ki se odvija zunaj iger moči, je naivna, čeprav ji ne smemo odreči iskrenosti – ki pa je, kot vemo, ravno znotraj iger moči ponovno naivna, škodljiva, celo uničujoča predpostavka. Tudi emancipacija, pravi Rancière, pripada »strukturi gospodovanja in podvrženosti« (*Emancipirani* 13). Ali kot še bolj cinično pristavlja Mark Fisher: »Nič se ne prodaja bolje kot antikapitalizem!« (192).

Toliko za zdaj o sami *produkciji*. Kaj pa *recepcija*? Kaj jo omogoča ali krepi: identifikacija ali distanca? Kateri od obeh principov omogoča večjo količino delovanja, mobilizacije? – Če je Jean-Paul Sartre iskal angažma predvsem v aktivnosti *pisatelja*, torej ustvarjalca, se sodoben pogled preusmerja v angažiranost bralca, *gledalca*, potrošnika umetnosti (Lavender 28). Ampak že Sartre je videl cilj angažirane literature v spremembi življenja drugega, v nalogi premisliti, zavzeti se v aktivnem smislu, »biti mar« za drugega in za svet, v socialni spremembi (razredni vidik), apelu in delovanju na strani naprednih sil (99); čeprav je njegov angažma lahko razumeti tudi kot pri-stranost, torej kot *odločitev-za-stran* na račun neke druge strani, kar je nemara značilnost angažmaja kot ideologije ali celo revolucije. Kar pa je tudi Brechtova misel: »Kritika družbe je revolucija!« (41). In Brecht se je, kot vemo, zavzemal za celostni eksistencialni, metafizični, etični angažma gledalca v gledališču. Vsekakor gledalec v gledališču nosi enako odgovornost za spremembe kakor igralec ali režiser; povedano nekoliko manj obvezujoče (in s pomočjo teorije): odgovorni gledalec v gledališču opravlja delo in je zato v nenehnem procesu pogajanj, njegovo delo(vanje) je opazovanje, selekcija, primerjanje, interpretacija, povezovanje/asociiranje, vse do lastne kreacije. Sodobne teorije ločijo *opazovalca* od *gledalca* in *udeleženca* predstave, dodamo jim lahko še gledalca kot *izvajalca* angažirajočih premis predstave, *gledalca z izvršno močjo*. Seveda pa je med gledalsko reakcijo na angažma predstave in participacijo v njem ali njej razlika. Lavender v svoji študiji obravnava celo vrsto mehanizmov, ki delujejo znotraj – to je nadrejeni termin – *politike predstave*:

- angažma, ki pomeni neposrednost učinka, ta pa je lahko (pre)blizu deklarativnosti, agitpropu, moralizmu v umetnosti;
- mobilizacija, ki je po eni strani klic k dejanju na podlagi predstave ali z njeno pomočjo, po drugi strani pa izkorišča svojo posredniško funkcijo, je lahko instrument(alizirana);
- aktiviranje občinstva, ki ga lahko razumemo neposredno ali posredno, metaforično, akcija v gledališču je lahko tudi samo akt gledanja ali, post festum, govorjenja; govoriti pomeni delovati, je izjavil že Sartre (83), besede pa so tudi po sodobnem pojmovanju (glej Austinovo teorijo performativa) lahko dejanja ali znaki za spremembo sveta;
- prepoznanje, ki izkorišča mehanizme premeščanja ali metonimije, povečave ali hipertrofije, vendar je pogosto preblizu reakcionarnemu pojmu identifikacije;
- sodelovanje, ki je lahko tudi samó ozaveščanje, hip razodetja stvarnosti ali vizije njene spremembe z odra; sicer je participacija kompleksen – in kontroverzen – pojem, ki mu tu ne moremo posvetiti več pozornosti;
- pro-vokacija, ki je v gledališču lahko tudi samo e-vokacija problema, stiske, kolizije, konflikta in ki se manifestira tako na odru kot v avditoriju, pa čeprav pri tem ne prestopi rampe.

Seveda pa sta pojma delovanja in gledališča ali predstave (delovanja v gledališču ali predstavi) lahko tudi v bolj problematičnem razmerju, o čemer nam pričajo

pojavi, kot so agitpropovska umetnost, ideološko manihejstvo politične umetnosti in njena shematičnost ter tendenčnost, kjer gledališče že prestopi meje umetnosti (Pavis 28–30); če angažma razumemo zgolj kot intervencijo v družbeni prostor, smo (pre)hitro blizu teznemu, idejnemu, didaktičnemu gledališču ali, drugače rečeno, neposrednemu diskurzu brez premestitev, pa estetski zasilonosti in frustriranju publike z deklarativnostjo. Gledališče v tem pogledu hitro postane prižnica ali kateder, torej prostor nesporazumov, a ne tistih rancièrovskih ali brechtovskih, temveč temeljnih diskonsenzov glede njegovega statusa in funkcije.

Gledališče pa je, kljub vsemu rečenemu, še vedno *prostor srečanj*, mediacije in izkušnje, ne glede na pozicijo odra oz. avditorija; in če gledališče po eni strani *odslikava* probleme družbe, jih po drugi strani vselej tudi *proizvaja* – za sodobno gledališče je značilna nenehna težnja po »radikalni vključenosti« ali angažma kot stalna skrb-za-drugerega in za svet, kot »proizvodnja družbenosti«, kot to imenuje Bojana Kunst (49), in postalo je nekaj več ali nekaj drugega kot zgolj srečanje med igralcem in avditorijem. Scenski prostor sodobno gledališče (in teorija) razume(ta) kot »naseljeni« prostor (Lavender 10), ki pa je, to dodajmo sami, vselej v nevarnosti, da se v drugem razpusti, torej da zaradi absolutne vsebovanosti izgubi vsako možnost distance in delovanja drugam kakor navznoter, saj zunanosti polja nenadoma sploh ni nikjer več. »Vsi smo vsebovani,« je navsezadnje ena temeljnih in »totalitarnih« neoliberalističnih dogem, ki *a priori* zanika vsakršno možnost družbenega delovanja ali celo spremembe.

Širine in meje dokumentarnega

Vprašanje o odnosu med uprizoritvenim principom in realnostjo, ki logično sledi zgornjemu razmisleku in ga najdemo najintenzivneje prisotnega v dokumentarnem pristopu, bomo zastavili samo v nekem njegovem segmentu, namreč, kaj dokumentarnost kot scenski princip omogoča:

- ali omogoča globlji uvid v realnost, ki ga, predpostavimo, mimetični in metaforični princip ne omogočata, saj pomenita odmik od realnosti, vzpostavljata razdaljo, v kateri se realizira »estetika« uprizoritve, ki pa, seveda, ponuja drugačne možnosti recepcije in, navsezadnje, estetskega doživetja; skozi uprizoritevno dokumentacijo se lažje in močneje potopimo tako v primer kot v samo uprizoritev, se z njo, povejmo s tradicionalnim besednjakom, identificiramo;
- ali dokumentarni princip, ki za svoje potrebe vzpostavi študijo primera (*case study*) in je rezultat specifične raziskave (*research based art*), s tem ko omogoča potopitev v sam primer, v resnici tega potuji, saj študija primera v resnici pomeni zgolj uprizoritev tega konkretnega primera, ki pa ima za pravi

cilj deduktivno posplošitev, torej aplikacijo posameznega na celoto, drugače rečeno, produkcijo splošnih resnic, pri čemer se dokumentarni princip približa metaforičnemu, torej ciljanemu prenosu konkretnega v splošno; kljub temu je študija/uprizoritev konkretnega primera sama v sebi izpolnjena in sama po sebi ekstrapolacije v splošno ne potrebuje;

- ali pa dokumentarni princip proizvede lastno, avtonomno estetiko dokumentarnega, ki ne potrebuje niti identifikacije s primerom niti njegovega odvoda v splošno, metaforično realnost, temveč ostaja samozadosten v reprodukciji faktov, dokumentov, pričevanj, spominov ipd., torej vsega, kar sestavlja fenomenologijo scenskega dokumentarizma; scenska akribija v tem pogledu lahko pomeni relevanten prispevek k performativni estetiki, zanemari pa svoj družbeni učinek, svoj potencialni angažma.

Vse omenjene možnosti odpirajo polje razumevanja gledališča v produkcijskem, recepcijskem in mobilizacijskem smislu, saj lahko identificirajo gledališče ali kot podoživetveni mehanizem, kot mehanizem potujitve, kot mehanizem uvida ali kot mehanizem golega užitka. Vsi ti mehanizmi so v sodobni uprizoritveni praksi legitimni, pogosto pa smo tudi priče njihovemu prepletanju, mešanju ali zlitju.

Predlagam, da zgornji popis še poglobimo. Rancière po eni strani *sceno* razume kot notranjost polja, ki z zunanostjo noče imeti nobene zveze, saj pomeni časovno in prostorsko omejeno združitev teles, gest, pogledov, besed in pomenov, pri čemer scena (prizorišče, uprizoritev, oder) konstruira lastno realnost, ki pa ni v službi zunanje, objektivne realnosti in njena naloga ni osvetliti tisto, kar je v tej skrito nekje spodaj ali zadaj; po drugi strani pa gledališče razume kot *podvojitve* (*dédoublement*), vendar ne v mimetičnem smislu, temveč kot prostor, na katerem se zgoščajo paradigme dejanja, ki na ta način, torej izražena s telesi ali kar utelešena, šele postanejo vidna (*La Méthode* 29 in dalje). Gledališče ali uprizoritev ne reproducira realnosti, čeprav je z njo v nenehnem odnosu, temveč uprizarja njena »tujstva« in »škandale« in to na način zgodb ali sintez, ki jih proizvaja sólo iz sebe: gledališče je umetnost *elokucije*, izgovora realnosti, z vsemi njenimi kontradikcijami (ali, povedano po rancièrovsko, s premestitvami, diskonsenzi, propozicijami, presenetljivostmi, tveganji ipd.) vred. Gledališče učinkuje iz-sebe, kar pa ne pomeni, da ne tudi za-svet, rampa je tako hkrati prostor ločitve in srečanja med obojim; gledališče je *propozicija* vzrokov in ne *demonstracija* učinkov; gledališče ni nikdar dokončno, temveč vselej tvega s svojo odprtostjo; gledališče podvaja tako, da predlaga novo razumevanje znanega, denimo geste, prizora, besede, ki pa so, paradokсно, nemogoče, saj jih najprej še nikjer ni (bilo), hkrati pa so že neločljiva last skupnosti, to je pomenljiva *invencija* obstoječega, ki se v neki temeljni gesti razlikuje od brechtovske *intervencije* v obstoječe (Brechtovo gledališče je spodbudilo le malo revolucionarne zavesti, razen pri tistih, ki so jo že imeli, jedko pristavlja Rancière, čeprav je Brecht vseeno odprl polje igre s političnimi

in dominacijskimi označevalci [Rancière, *La Methode* 70]), in ki svoj učinek vidi že zgolj v minimalni spremembi senzibilnosti gledalca, ali pa skozi izbrani modus prezentacije (ironija, smeh, poetičnost) omogoča nov pogled na znano, brez imperativa dejanja.

Recepcija sodobne (angažirane) umetnosti

Po Claire Bishop sodobna umetnost ne pomeni niti potopitve v snov niti participacije v njej, temveč operira predvsem z *distrakcijami*, motnjami pozornosti, ki naj gledalca oz. potrošnika umetnosti integrirajo v svoj proces (15). Že sam proces podvajanja pomeni destabilizacijo gledalčevih pričakovanj, pojem *dvojnika* je ena temeljnih filozofskih distrakcij. A kaj gledališče podvaja? Stvarnost kot tako? Samo do neke mere, saj pomeni prenos stvarnosti na oder vselej njeno predelavo, uprizoritev ni nikdar golo zrcaljenje realnega, tudi v primeru, denimo, ene najizrazitejših sodobnih predstavnic dokumentarnega v gledališču, skupine Rimini Protokoll, temveč je ta podvržena uprizoritvenim postopkom (selekcija, agregacija, ekstrapolacija ipd.), ki jo v resnici spreminjajo, v določenem smislu tudi potvarjajo. Resnico? Mimo problematičnosti samega pojma, o kateri tu ne moremo razpravljati, je treba temu ugovarjati z rancièrovskim besednjakom: če oder pomeni konstrukcijo realnosti, pomeni tudi konstrukcijo njene resnice, resnica je potemtakem *produkt*, rezultat delovanja natančno določenih okoliščin, ki so v primeru gledališča v resnici kontingentne, tehnične ali materialne, resnica odra pa je nemara veliko bolj nezavedna kakor intencionalna, prej produkt procesa potlačitve in transgresije kakor pa zavestne tendence. Morda identiteto? Tudi tu smo priče dvojnosti izvedbe oz., bolje, izvajalca, ki ga lahko percipiramo, kot vemo od Erike Fischer-Lichte, v njegovi fenomenalni in semiotični pojavnosti, telo-na-odru je vselej telo v nekem zamiku, tuje telo, a priori oddaljeno od pogleda gledalca, pa čeprav se ga to nemara v aktu participacije celo dotika (da ne govorimo o tem, da akt dotika v performativni izmenjavi potuji tudi gledalčevo lastno telo).

In, navsezadnje, morda najbolj očitno, skupnost? Gledališče vselej penetrira v skupnost, tudi če, v posameznih, bolj ali manj ekstremnih primerih, iz nje sploh ne izhaja (npr. body art), z njo polemizira (npr. Milo Rau) ali se od nje loči (npr. Grotowski v zadnji fazi). Vendar je tudi ta skupnost slejkoprej problematična. Žižek v njej pogosto zaznava »poenostavljeni egalitarizem«, kar pomeni lažno predstavo o – aplicirajmo tezo na gledališče – gledališču kot »prostoru skupnosti«. Ta je namreč, po eni strani, dirigirana s strani producenta, še prej financerja, torej skozi polje politične ekonomije, po drugi strani od izvajalca, ki nad avditorijem ohranja domala popoln nadzor, četudi se, v skrajnem primeru, ob izbruhu nepredvidenih reakcij občinstva, z odra morda celo umakne, saj v tistem trenutku prekine komunikacijo znotraj estetskega reda (izmenjave) in jo prepusti družbenemu redu (ekscesu). Kljub

temu bi težko pritrdili tezi, da je gledalec v gledališču vselej v podrejeni poziciji, da je v službi gledališke institucije, predstave ali izvajalca. Emancipirani gledalec, ki predstavlja zgodovinski premik v razumevanju gledališkega občinstva, vendarle ohranja svojo subjektivnost in v predstavi, na kateri je prisoten, v resnici sledi neki drugi (ali celo tretji) predstavi, ki jo z vključitvijo recepcijskih mehanizmov proizvede sam. To je še toliko bolj očitno pri spremljanju sodobne umetnosti, o čemer denimo v svoji knjigi *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today* govori Claire Bishop: gledalec je pri spremljanju sodobne razstave ali performansa veliko bolj dejaven od tradicionalnega gledalca, saj je soočen s celo vrsto hkratnih aktivnosti in je prisoten v več časovnih in prostorskih realnostih hkrati (6), njegova pozornost je, z eno besedo rečeno, pomnožena in hibridna, kolizija specifičnih umetniških strategij, gledalskih konvencij, individualnih nagnjenj in nepredvidljivih kontekstualnih okoliščin.

Podvajanje pomeni vzpostavljanje minimalne, nemogoče razlike. Razlika je nemogoča zato, ker je proces podvojitve v resnici tавтоloški, v nenehnem procesiranju, prehajanju iz ene realnosti v drugo, med katerima pa navsezadnje ni nobene povezave več. Druga, podvojena, odrska realnost v nobenem smislu ni več podobna prvi, iz nje sicer do neke mere izhaja (brez nje tudi podvojitve ne bi bilo), vendar se od nje v procesu uprizarjanja dokončno loči in na odru, na prizorišču, v prostoru proizvede novo, povsem avtonomno realnost. Podvojitve je torej vselej nemogoča, a vendar vztrajamo pri njeni eksistenci. Zakaj? Uprizorjena realnost namreč s tem, ko je razumljena kot podvojena inačica »realne realnosti«, ohranja zavest o realnosti sami, pravzaprav vtiskuje v gledalčevo zavest realnost samo, pa čeprav zdaj v »ponarejeni« obliki. Podvojitve pomeni ponovitev z usodno napako, njena usodnost namreč tiči v tem, da je izvirnik za vselej izgubljen, čeprav, paradokсно, vtisnjen v gledalčevo zavest, a le kot fantazma. Na tem temelji moment gledalčevega *prepoznavanja* realnosti, njenih situacij, in potemtakem tudi možnost zaznave uprizoritvene poante, torej njenega izvirnega stališča. Zato je dokumentarni princip v resnici samo fiktiven, fantazmatski, vse dokumentarno namreč v uprizoritvenem procesu preide v fiktivno, torej v drugo, ločeno realnost, ki pa daje vtis, da je podvojena, realna. In oba vtisa, vpisa, inskripciji, prvi kot stranski produkt podvojitve in drugi kot njena sprevernitev, pomenita neko temeljno značilnost recepcije sodobne umetnosti – tradicionalna umetnost se namreč obema pastema izogne, saj je trdno zasidrana v fikijskem režimu produkcije oz. recepcije. Prepoznavanje v recepciji pomeni registracijo gledalčevih vtisov oz. vpisov, ki so na neki način že tam, pomeni njihovo poimenovanje, notifikacijo s potencialom povezovanja v višje sklope.

Divjakovo gledališče

Vse povedano nas je počasi pripeljalo do razmisleka o gledališču režiserja in avtorja Žige Divjaka. Obravnava ne bo tako ambiciozna, kot jo napoveduje mednaslov, saj se bo osredotočila samo na nekaj relevantnih vidikov Divjakovih projektov oz. režij, in še to samo na enega od (vsaj) dveh postopkovnih sklopov ali režimov, ki jih je v njegovem opusu, čeprav ta v tem trenutku obsega še le okrog 15 režij, že mogoče zaznati. Prvega, pogojno rečeno realističnega, temelječega na (post)dramski predlogi, bomo tu pustili ob strani, iz drugega, torej, spet pogojno rečeno, snovalnih avtorskih projektov, pa bomo izločili zgolj nekaj značilnih primerov oz. njegovi dve trenutno zadnji režiji, *Bodočnost* v Mestnem gledališču ljubljanskem (2024)² in *Anhovo* v Slovenskem narodnem gledališču Nova Gorica (2025),³ h katerima bomo pristopili v obrnjenem kronološkem redu.

Anhovo združuje Divjakove že znane postopke in jih poveže v skoraj peturno študijo primera, ki ga – domačinom, poznavalcem, po ogledu predstave pa tudi nepoučenim – ponazarja že sam naslov, ki v tem primeru postane sinonim za ekološko katastrofo, toponim, ki že samo s svojo izpostavitvijo postane vsebina sama, simbol kot tak (podobno kot npr. v primeru Guernice, Srebrenice, Hirošime, Černobila, pri nas nemara Dražgoš ali Begunj). Spodbuda za uprizoritev je bila knjiga Jasmine Jerant *Primer: Anhovo* (2024), besedilo Žige Divjaka in Katarine Morano pa je nastalo na podlagi temeljite raziskave in kot rezultat snovalnega uprizoritvenega pristopa, ki uporabi ali proizvede dokumentarni material (intervjuji, pričevanja, montaža dejstev, poročil, podatkov, mnenj) in ki v uprizoritvi nastopa s poudarjeno faktografijo (datumi, imena in priimki, verna reprodukcija dokumentov, zapisov ipd.), s katero se izmakne pasti posplošitve in prezgodnjega prehoda v čisto abstrakcijo. Zasidranost predstave v konkretnem pa mehčajo režijsko-dramaturški prijemi, kakršen je npr. ponavljanje (podvajanje) določenih segmentov, povedi, replik, torej verbalnih enot, skaterimi uprizoritev mestoma prestopi ali prekrši dokumentaristični model, ki ga vzpostavi pred tem, in postane samoreferenčna, uprizoritev, ki se zaveda lastnih postopkov in lastne podvojenosti oz. imperativa proizvodnje lastne, avtonomne realnosti v hipu izvedbe, ki se od »izvirnika« loči in začne slediti avtohtonim zakonitostim. Povedano s tradicionalnim besednjakom: omenjeni postopki uprizoritev orkestrirajo, kompozicijski princip pomeni premik k oratorijski formi, ponavljanje ali »večno vračanje« že izrečenega mestoma evocira vlogo zbora, kakršnega poznamo iz antične tragedije.

Pripovedni (pripovedovalski) princip se vzpostavi frontalno, predstava je obrnjena v občinstvo, čeprav, paradokсно, na neki točki gledalec spozna, da je v resnici zaprta sama vase. Zaprtost v tem primeru ne pomeni negativnega kvalifikatorja, saj ji omogoča

² Premiera 2. feb. 2024, koprodukcija Beograjskega dramskega gledališča in MGL Ljubljana.

³ Premiera 28. maj 2025, SNG Nova Gorica.

avtonomen razvoj, kontinuiteto, ki postaja vedno bolj neodvisna od zunanosti polja, hkrati pa se vanj, in to ravno s svojo ločenostjo oz. »zaprtostjo« ali »samozadostnostjo«, tudi karseda intenzivno vpisuje, saj začenja nagovarjati tisti vtis, o katerem smo govorili v prvem, splošnejšem delu tega prispevka. Pravzaprav je predstava po eni strani svojevrsten podaljšek avditorija (to je bilo še posebej očitno na njeni premieri, na kateri so bili prisotni tudi nekateri akterji, o katerih je v njej govor), po drugi strani pa se temu svojemu viru nenehno izneverja in se vpisuje v drugi, estetski režim. Ni dvoma, da tudi v dokumentarističnem žanru, ki na prvi pogled operira s preverljivo realnostjo in dejstvi, režija funkcionira kot predelava realnosti, ne kot njen prevod, še več, kot konstitucija avtonomne realnosti, ki s svojim virom vzpostavlja ireverzibilen odnos; kakor v dramskem gledališču je tudi v dokumentarnem režiji pravzaprav nenehna »izdaja« svojih virov, prednikov, stvarnikov.

Pripoved o ekološki katastrofi, ki jo simbolizira naslov oz. kraj Anhovo, in je na tem mestu ne bomo podrobneje obnavljali, poteka kot nizanje uprizoritvenih elementov, ki jih režija sproti komentira, in to tako, da v njih najde vir produkcije paralelnega toka, ki je samo na prvi pogled ilustrativen, saj je v resnici kombinacija fizičnih teles, njihove zmožnosti pripovedovanja oz. govorjenja, izrečenih dejstev in prostorsko-scenskih markerjev (odrskih elementov, rekvizitov, kostumov ipd.) in ki kolidira do te mere, da proizvede uprizoritvene znake, scenski jezik, ki je – ponovno – s samo pripovedjo povezan samo pogojno, zgolj na informativni ravni. Znaki se vzpostavljajo z nekakšno samoumevno logiko, kot bi jih iz nekega ozadja priklicala izvajalčeva ali izvajalkina gesta, premik, pogled, tako izvajalec ali izvajalka kot gledalec ali gledalka tako rekoč v hipu vzpostavita/prepoznata njihovo logiko, po možnosti povezano s predhodnim ali sledečim znakom v celovito zaporedje, sistem, ki se sproti gradi in razpada, s svojevrstnim naporom vznika in spleta ter brez posebne reakcije razpleta in opušča. Produkcija znakov v predstavi je v resnici *proizvodnja*, delo, rezultat napora, hkrati pa tudi užitka v procesu, ki pa se izrisuje na neizogibnem horizontu katastrofe, o kateri se v predstavi govori. Tudi znaki, geste, situacije se v predstavi ponavljajo, multiplicirajo, njihove podvojitve prispevajo k izgradnji *spomina* predstave, njene globinske strukture. Ta predstavlja notranjo dramaturgijo in režijo uprizoritve, ki je tako formalne (ritem, struktura) kot vsebinske narave (postopna konstrukcija smisla). Ali kot bi rekla Bishop, forenzična metoda, ki je spremljala predstavo kot raziskavo, vodi v *agregacijo* materiala (47), ki pa je organiziran v sklope na podlagi brechtovskih *prekinitiv* epskega toka, ki so pri Brechtu simulirale dramatičnost, pri Divjaku pa pomenijo, prvič, točko ločitve od realnega, in, drugič, točko ponovne povezave, ponovnega vpisa vanjo.

Kje lahko v opisanih postopkih najdemo Divjakov angažma? Vprašanje se zdi naivno, angažma ni linija, ki bi jo bilo mogoče, vsaj v primeru *Anhovega*, ločiti od celovitega uprizoritvenega toka, temveč je samo njeno jedro, angažma temeljno določa njegovo

uprizoritveno strukturo. Ponovimo: na prvi, formalno-procesni ravni, je Divjakova predstava rezultat raziskovalnega principa, izkorišča dokumentarno gradivo in resničnost kot vir, h kateremu pristopa z različnimi metodološkimi prijemi, konkretno, posamično realnost prevaja v abstraktno in splošno, vendar le do mere, ki še ohranja prepoznavnost modela in zavzetost zanj, izhodiščno linearnost rekonstrukcije primera kombinira s hipertekstom, torej kon-tekstualnimi zastranitvami, ki uprizoritev definirajo kot družbeni in politični fenomen. Osnovni princip Divjakove režije je zaplet-anje, torej kompleksna selekcija, prezentacija, montaža, poudarjanje in orkestracija znakovnih izjav, ki presegajo izvirno elementarnost in prehajajo v sistem, ki iz svoje estetske proveniencije edini lahko enakovredno parira družbenemu in političnemu, ga »odraža«, vanj »penetrira«, ga hkrati subvertira in vanj vceplja možnost razumevanja, ki nato vodi v njegovo nadgradnjo. Divjakovo gledališče je manj *diverzija* in bolj *inverzija* znakov, točneje, njihova *konverzija*: priče smo stalnemu prehajanju znakov v njihovo referenčno zaledje, uprizarjanje ni zgolj produkcija znakov, temveč – v Divjakovem primeru – mehko prelivanje ospredja in ozadja, dejstva se materializirajo v situacije in slike, te pa se v naslednjem koraku vrnejo v ozadje, vendar močno zaznamovane z uprizoritveno površino. Na tej se menjavajo različni uprizoritveni vektorji: večje preha od dokumentarizma k priliki – in nazaj, mestoma je uprizoritev *instrukcija*, ki pa svojo podučnost sproti spodnaša, pa demonstracija mehanizmov, sosledja dogodkov, ki je vodilo v katastrofo, vendar tudi propozicija in mobilizacija, poziv ali apel.

Rezultat uprizoritve je samo navidezno gledalsko ugodje, ki je vsota prepoznavanja situacij in njihovega razloga, v resnici pa počasi rastoče nelagodje, ki je posledica nenehne prehodnosti, pomanjkanja stalnosti, konstantnega zapletanja situacij, ki so se zdele že povsem jasne in razrešene. Omenjeni postopek – zaplet na »tehnični« ravni – gledalca senzibilizira, delno v Brechtovem smislu: uprizoritev mu pomaga razumeti svet, še prej ga sploh zaznati kot kompleksnega in protislovnega, s tem, ko sledi uprizoritvi konkretnega primera, ne prepozna zgolj njegove konkretnosti, temveč predvsem obče mehanizme, ki privedejo do obravnavanih posledic, mehanizmi pa v tem primeru ne pomenijo samo tehnologije družbene komunikacije, temveč njihovo hierarhično strukturiranost, »usodno« razporeditev moči, v katero je ujet tudi sam gledalec in se ji je do tega trenutka nemočno upiral, s čimer prepozna tudi lastno pogojenost, točneje, meje lastne moči. Gledalsko nelagodje je torej posledica »zapletenosti« sveta, njegove komplikacije in navidezne nerazrešljivosti, vendar je edini način, da se reši neznosne presije prikazanega, njegova popolna prilastitev, saj šele radikalna vključenost iniciira možnost izhoda.

Gledalci se pri spremljanju Divjakove predstave izkazujejo z *zavzetostjo* za problem, bolje, z zavzetostjo-za-predstavo, ki jim pomeni prenosnik ali posrednik informacij v zvezi z njihovo skupno usodo. In ravno zavzetost je eden od možnih prevodov pojma

angažma. Lahko bi rekli, da Divjakova predstava kljub občasnemu videzu lagodnosti, omejene prizadetosti, celo rahle distanciranosti gledalca na določen – čeprav blag – način napada, in o »napadalnosti dramske oblike« je govoril že Selenić (38), pri čemer ga skuša iztrgati iz njegove komodnosti, iz občutka ugodja ali udobja, kar navadno pripisujemo gledalcu v meščanskem gledališču. Že Sartre je govoril o umetniškem delu kot o *apelu* (39) ali nalogi, ki naj jo izpolnimo, če hočemo doseči lastno svobodo, »svet je moja naloga« (106), so njegove besede, in umetniško delo definira isti kategorični imperativ kot naše siceršnje delovanje v svetu. Koliko gre v sodobnem gledališču še vedno za doseganje tiste svobode, o kateri je pred več kakor pol stoletja govoril Sartre, pa je drugo vprašanje.⁴

Pasti angažmaja

Za skiciranje možnih (ali vsaj ene od njih) pasti angažiranega gledališča vzemimo za primer Divjakovo uprizoritev *Bodočnost*. V njej lahko definiramo dva vzporedna segmenta: performativni del izvedbe in spremljajoče projekcije vnaprejšnjega besedila, nekakšen *ready made*. Performativni del se zdi kakor v gibanje pognana znana sodobnoumetnostna instalacija, prikazana na Beneškem bienalu leta 2019, avtoric Rugile Bardžižiukaite, Vaive Grainyte in Line Lapelyte *Sonce in morje (Marina)*,⁵ v resnici pa gre za dovolj tipično in prepoznavno situacijo poletne plaže, kopalcev ter drobnega, bolj ali manj logičnega, mestoma tudi absurdnega dogajanja na njej, ki se ritmično ponavlja, prekinjajo pa ga nastopi čistilca plaže, ki zbrane smeti, strpane v črno polivinilasto vrečo, meče v auditorij.

Ta, igralski del predstave, se igra s pojmom *posredovanja*, ki je večznačen. Po eni strani je ne-po-sreden, torej je sam *sred*-ina nečesa, sam svoja vsebina, brez zastopnika; po drugi strani pa samo po-*sred*-uje, torej zastopa neko (drugo) sredino, vsebino, kot je on

4 Za boljšo predstavo o Divjakovi režijski metodi to primerjajmo s konceptom angažiranega ali, eksplicitno, političnega gledališča, kakršnega prakticira v tem hipu nemara najizrazitejši gledališki avtor v tem polju, švicarski režiser Milo Rau. Rau v delu *General Assembly* govori o trenutni generaciji kot »generaciji pred revolucijo, pred prihodom velikih sprememb«, zanika pa utopično naravo (nekaterih) svojih projektov, saj svoje gledališče vidi kot uprizorjanje ne drugega, temveč tega sveta, v katerem pa je treba doseči drugačno organizacijo moči (13). S tem je Rau blizu Rancièrevem razumevanju pojma diskonsenz, ki ni golo nasprotje konsenza, temveč predlog novih okoliščin in relacij. Sam odkriva novo moč gledališke reprezentacije, saj se mu zdi – v performativnih teorijah uveljavljena – teza o »nujnem« prehodu iz reprezentacije v prezentacijo poenostavljajoča, naivna, reprezentaciji je predvsem treba dati nov smisel, njega pa zanimajo samo »imanentni kriteriji, ki omogočajo delovanje izkustvenega režima«. Če oba, tako Raua kot Divjaka, družijo zavezanost aktu podvojitve v njuni režijski metodi, delno tudi temeljiti tematski raziskavi, ki je podlaga uprizoritvenega postopka, pa se razlikujeta v stopnji poetizacije sredstev, ki jih pri tem uporabljata, saj je Rau bliže določenemu odrazu (politične) realnosti, vendar vselej odrazu s transgresijo, uprizoritev je praviloma *prestopek*, kršitev ustaljenega, pričakovanega reda; Divjak pa je bliže paralaktičnemu odmiku od zrcalne slike realnosti, ki je prav tako kot nazaj v realnost samo usmerjena tudi sama vase, v lastno poetiko. Neka temeljna (začasna) razlika, ki sicer ne velja niti za vso Rauovo niti za Divjakovo produkcijo, je v razumevanju kritike sedanjosti: za Raua je obdobje škanaliziranja realnosti mimo, nadomestiti jo moramo s simbolnim konceptom prihodnosti in nove institucionalizacije (oblik, praks, solidarnosti ipd.). Po njegovem mnenju potrebujemo (nove) odgovore, ne več samo (starih) vprašanj, in to odgovore, ki jih je sposoben formulirati umetnik, ne politik. Ponovno pa se oba ustvarjalca ujmeta v izogibanju »dveh jezdecov apokalipse«, kot pravi Rau, moralizmu in alarmizmu (lahko jima dodamo še apriorno ideologijo in didaktičnost), ki ju je treba nadomestiti z globalnim realizmom.

5 <https://www.labiennale.org/en/art/2019/national-participations/lithuania>.

sam, je zastopnik nekega sveta, ki ga prenaša do gledalca. V obeh pomenih ga gledalec razume kot vsebino, ki mu je dana na razpolago, svojo razpoložljivost pa utemeljuje na prepričanju o lastni upravičenosti. Ta del predstave je torej neke vrste *vmesnik*, ki po eni strani zastopa vsebine, ki jih sama proizvaja, po drugi strani pa skupne vsebine, ki so torej tudi gledalčeve, prevaja v njemu razumljiv jezik. Predstava je tako medij, koncept, želja, ki se/jo proizvaja, stoji na nekem naravnem in logičnem mestu med umetnostjo in družbo, med tekstom in kontekstom, ki ga imenujemo gledališče – torej prostor konvencij in samoizpolnjujočih (se) predpostavk.

Kvaliteta tega dela uprizoritve je torej v njegovi medialnosti, ki pa ni proizvod enoznačnosti niti vsebine niti načina njenega podajanja, temveč jo najdemo v trenutkih, ko se odrsko dogajanje oz. njegovi znaki – postopek nam je zdaj že znan – zapletejo do take mere, da proizvedejo svoje lastno sporočilo, mimo projiciranega (lingvističnega) teksta. Invencija in zapletanje znakov, ki sicer izhajajo iz lastne želje, pri čemer izpolnjujejo tudi željo gledalca, nemara proizvedeta nekaj, kar Rancière imenuje »predstava kot 'tretja stvar'« (14), pri čemer nihče, niti igralec ali režiser niti gledalec, ni (več) njen lastnik, predstava pa (p)ostane samo *predstava*, sama svoja last. Smo v paradoksnem in dvoumnem polju fenomena angažiranosti, ki na videz zanika možnost delovanja iz predstave navzven in hkrati zanika tudi predstavo kot instrument tega delovanja, točneje, prepozna predstavo kot neke vrste *dvoživko*, ki je hkrati zunaj in znotraj, je aktivna in pasivna, celo je in ni hkrati, nemara pravi heglovski *Aufhebung*, ki deluje tako, da ne deluje, in je v svojem nedelovanju pravzaprav najbolj delujoča. Angažma je tu rezultat izvirne dialektike predstave kot take, hkrati pa tudi prostor vpisa različnih želj singularnega gledalca ali pluralnega kolektiva, njunih različnih interesov. Angažirana predstava je vedno *prostor vpisa*, signatura tiste želje, ki jo je navsezadnje spodbudila.

Težave nastopijo, kadar je predstava kot vmesnik v zasnovi ali izvedbi zaznamovana z že omenjeno ideologijo, moralo, tendenco, estetsko površino, ki je, prvič, zunaj horizonta pričakovanja gledalca (v meščanskem kontekstu) in, drugič, ideološko eksplicitna, celo tendenčna. V obeh primerih predstava nastopa kot nečista, motna, manipulativna *zmes*, saj se v njej mešajo različni cilji, želje in interesi, taka predstava pa lahko vzbudi nasprotni učinek, upor proti ne-po-sred-ovanosti, umik gledalskega delovanja, načrtno potlačenje, ali delno ali popolno ignoranco, *spregled*. Prvi segment Divjakove predstave nikdar ne nasede tej pomoti, saj ostaja dosledno izveden v in po logiki ločene realnosti, metonimije, metafore ali čiste igre, in deluje na način, ki smo ga opisali.

Drugi segment predstave je že omenjena projekcija besedila, izhajajočega iz knjige Thoma van Doorna *Načini leta* (Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction, 2014), na ozadje.⁶ Na kratko: besedilo lahko razumemo preprosto kot integralni del

⁶ Postopek je znan tudi iz drugih Divjakovih režij, kjer se lahko pojavlja tudi kot posneti glas v *offu*.

predstave, kot njen *grafizem*, ki sicer zastopa določeno vsebino ali pomen, vendar deluje tudi kot vizualni znak, pravzaprav označevalec, kot formalna paralela, kot dvodimenzionalni in neobvezni komentar glavnega dogajanja na odru. V tem primeru nemara nimamo nobenih težav z njegovo recepcijo. Lahko pa ga razumemo drugače, torej kljub projekciji na ozadje kot njeno *ospredje*, kot njeno osrednjo željo, njeno izpostavljeno sporočilo, zaradi katerega ta predstava sploh *je* predstava, in je igralski del predstave v bistvu samo njegova ilustracija. Projekcija se pojavlja kot avktorialni glas, ki združuje pozicije naratorja, tistega, ki ve, in glasu vesti, s katerim ni mogoče razpravljati ali polemizirati, saj je v svoji izvedbi fiksiran. To razmerje ali hierarhija v predstavi ni vedno najbolj odmerjeno, začetni del projiciranega komentarja, ki prijazno in ljubeznivo opisuje albatrose, ki jim zaradi onesnaženosti morij in planeta nasploh s plastiko grozi izumrtje, je res še možno razumeti kot podporo performativnemu delu predstave, kot njen neke vrste nemi *soundtrack* (glasni soundtrack predstave pa je zvok bučanja morja), vendar ta sčasoma preide v transparentno kritiko, v vrednostne sodbe, v poziv in apel k dejanju.

V tem trenutku se dvoumnost predstave, njen *Aufhebung*, razblini in poveza med performativnim in projiciranim delom, med izvedbo in komentarjem postane preveč pregledna, priredje se spremeni v podredje, njena vzrok in posledica sta nenadoma preveč razvidna, njuno razmerje postane, z eno besedo, nedialektično, torej podreditveno in apropiativno, predstava ni več »tretja stvar«, torej nikogaršnja last, temveč instrument za manipulacijo z gledalci v rokah njenih ustvarjalcev. To je paradoksn trenutek pleonastične samoidentifikacije predstave kot želje in izvedbe, trenutek, ko predstava za hip izgubi občutek za po-sred-ovanost in se zlije sama s seboj ter s tem proizvede določeno količino ideologije kot »slabe zavesti«, po drugi strani pa se istočasno svoji samozavesti popolnoma odreče in se prepusti različnim strategijam doseganja zaželenega učinka pri gledalcih s strani ustvarjalcev, ki jih postavi v nehoteno vlogo tistega, ki še ne ve, ali, če zaostriamo, žrtve. Rezultat tovrstne strategije ni niti doseganje konsenza niti diskonsenza, temveč po eni strani ignoranca in po drugi strani odpor, angažma uprizoritve pa, povejmo na kratko, pade v prazen prostor med odrom in avditorijem in se tam izniči.

Tri poante

Morda je na tem mestu čas za prvo črto, ki jo lahko potegnemo pod povedano. Transparenca znakov in njihovo zapletanje sta si v angažiranem gledališču lahko v opreki, ta pa povzroči pomenljiv umik (od) produktivne gledalske pozicije. Predstava si mora vselej prizadevati za dialektiko posredovanja, za nemogočo pozicijo biti na dveh mestih hkrati. Kadar je »preveč na odru«, lahko z njega odmeva samo (kot) njena tendenca ali rezultat želje ustvarjalcev, kadar je »preveč v dvorani«, lahko iz

nje odmeva samo kot izpolnitev želja ali pričakovanj občinstva; v obeh primerih smo priče izbrisu predstave kot estetskega akta, njen avtentični angažma pa je »izgubljen v prevodu«.

Druga črta izhaja iz tistega dela našega prispevka, ki govori o kontekstu, mestu izjavljanja, na katerem se realizira predstava. Vprašanje »Kaj v predstavi deluje?« oz., če uporabimo analogijo s slavnim Austinovim vprašanjem: »Kako kaj narediti s predstavo?« je nujno odvisno od konteksta: *kdo* to sploh sprašuje, *koga* sprašuje in *kako* je vprašanje artikulirano? In še: kaj lahko v nekem kontekstu povzroči večji učinek: sporazum ali nesporazum, torej konsenz ali diskonsenz, pri čemer imamo v mislih tako konkretno gledališko situacijo kot gledališče kot institucijo ali celo družbo v kulturnem, političnem ali historičnem smislu.

Vselej je enako kakor sama vsebina umetniškega dela pomemben tudi kontekst njegovih ustvarjalcev, njihov status: ni nepomembno, kako samega sebe razume avtor predstave,⁷ kako njeni izvajalci (njim v prid lahko štejemo njihovo predano metanje po pesku v *Bodočnosti*, s čimer tvegajo izgubo glasu) in kako se pozicionirajo gledalci kot udeleženci gledališkega dogodka, kaj vse so pripravljeni v procesu gledanja *storiti* (denimo, vdihavati prah ali dim, ki se širi z odra). *Kontekst* umetniškega dela je v primeru gledališča morda pomembnejši kakor kontekst pri branju ali recepciji literature, čeprav ima seveda tudi tam svoje mesto. V gledališču se zaradi žive izvedbe v natančno določenem historičnem trenutku in na skupni geografski lokaciji pred živim občinstvom udejanja to, kar imenujemo *dogodek*, in prav dogodnost gledališča kot njegova ontološka značilnost močno vpliva na fenomen angažiranosti, torej zavzetosti kot (etimološke) *skrbi* in *osvojitve* (novega) področja misli ali delovanja.

Tretja črta govori o *zavesti* o lastnem delovanju, o službi lastni želji, preprosto rečeno, o *metatekstu* gledališke predstave. Sodobna gledališka predstava neprestano sproti proizvaja svoj metatekst, v trenutku izvedbe pa v živo spremljamo tudi njeno proces(ual)nost, na kar nas opozarjajo predvsem njeni zdrsi, zastoji, kolizije. Del njenega učinka je tako sam postopek njenega nastajanja, ki je lahko vključen v izvedbo (to je pogosto pri Oliverju Frliću), lahko pa je samo del neke druge, denimo medijske realnosti. Pri Divjaku je uprizoritveni proces včasih vključen v izvedbo kot prezentacija njenega raziskovalnega dela (npr. v predstavah *Gejm*, 2020, ali 6, 2018), dokumentacije ali intervjujev (npr. v predstavi *Hlapec Jernej*, 2019); v primeru *Bodočnosti* sicer projekcija besedila nastopa, kot rečeno, kot ready-made in kot taka ni del metateksta uprizoritve. Metatekst je v resnici – ne pa v *Bodočnosti* – rezultat dvojne zanke izvedbe: po eni strani jo tako rekoč negira, zanika izvedbo kot izvedbo nekakšne fikcije in jo približa realnosti, vsakdanjosti, zasebnosti, po drugi strani pa ravno z vdorom realnosti poveča njen fikcijski učinek. Na ta način se namreč zadre

⁷ Angleška režiserka Katie Mitchell, denimo, iz teh razlogov ne potuje z letali.

tako globoko v realnost, da povzroči njen odmik v nekakšno paralelno realnost, ki nenadoma dobi status fikcije. Kot metatekst bi morda lahko definirali tudi izvedbeni *odmik* od pričakovanega, torej performativno samo-zavest, neke vrste brechtovski *potujitveni učinek*, ki se kaže kot avtoironija, ironično komentiranje lastnega igralskega nastopa, performativno izčrpavanje in multiplikacija posameznih scenskih situacij, kar so vse formalni postopki, ki zapletajo uprizoritvene znake, jih reciklirajo in odmikajo od realizma – kot take pa jih prepoznavajo tudi gledalci. Na ta način uprizoritvena struktura postane po eni strani samozadostna, po drugi strani pa nekaj »tretjega«, torej odmaknjena od vsakršnega interesa, *nova realnost* kot taka, v katero je mogoče investirati lastno željo. – *Bodočnost* omenjene taktike realizira zlasti na prvi ravni, vendar še vedno prepoznavno, *Anhovo* na več paralelnih ravneh. Divjak se, če potegnemo črto, tudi z obema obravnavanima projektoma upravičeno izkazuje kot angažiran avtor, ki izvirna sredstva in učinke svoje režijske poetike uporablja glede na samo naravo projektov, pri čemer pa jih lahko najboljše označimo s pojmom »v nastajanju«. S tem po eni strani dosega učinek živega in zavzetega angažmaja, po drugi strani pa dopušča svojevrstne »diskonsenze« v zvezi z njihovim razumevanjem – a tudi vselej odprti prostor za njihovo nadgradnjo.

Priložnost za samopremislek

Ob koncu se moramo o nečem vprašati tudi sami kot gledalci, in sicer o smiselnosti lastnega spraševanja o angažmaju, o učinku na občinstvo, o nekakšni uporabnosti gledališke predstave, tudi o lastnem (negativnem? dvomljivem?) odzivu na določeni segment Divjakove uprizoritve. Ali ni pričakovati odziv, delovanje, mobilizacijo prav tako skrajna naivnost, gledalski idealizem, pa čeprav še tako avtentičen? Morda iluzija na kvadrat, iztrošujoča se sama v sebi? Ali to spraševanje ne naseda pasti neoliberalne ekonomije, namreč, da vse nečemu služi, da ima vse svojo korist in ceno, da je vse najprej investicija in nato profit? Pa da za svoj vložek pričakujemo pošteno plačilo? Kakšna je sploh funkcija angažmaja v procesu gledališke ali umetnostne ekonomije, pogojev trga? Saj če so ustvarjalci za svoj dvojni angažma (prodajajo svojo večščino in svojo zavzetost) honorirani, isto pričakujemo tudi sami, seveda »honorar« v obliki spodbude, navodil, celo recepta za delovanje v okoliščinah zmanjšanih pričakovanj. Do kod so še možni ali nujni kompromisi? Kaj je potemtakem angažma: nenehni boj, konstantni odprti ogenj ali potrpežljivo opozorilo, skrito v metaforo, nekakšna refleksija v zaledju? Ali še vedno drži Seleničeva definicija angažmaja (drame): »Angažma drame torej ni zgolj sporočilo ali izpoved drame, marveč ves miselni in čustveni total, ki je iz njega bolj ali manj jasno razvidno dramsko sporočilo, utemeljeno v tem totalu« (37).

Ali pa nemara najbolj drži neka Badioujeva misel o gledališču kot »nekakšnem čemernem zboru o nesrečah sveta« (60)? Pri čemer *čemernost* razumemo – morda

nekoliko drugače kot Badiou – kot moteči preostanek, sitno hibo, bolečo zarezo, neprijetno gesto, kot nekaj, kar nas strezni, iztakne iz samozadostnosti, kar vzbuja jezo in nelagodje, pogoj za takšno ali drugačno katarzo. Če je gledališče res »aparatus konstrukcije resnic«, kot je prepričan Badiou (prav tam), potem mu moramo po možnosti predvsem *verjeti*. – To – teza o verjetju – pa je nedvomno že tema za nov razmislek, ki naj za začetek o zapisani konstataciji močno podvomi.

- Badiou, Alain. *20. stoletje*. Prev. A. Žerjav. Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005. Zbirka Analecta.
- Bishop, Claire. *Disordered Attention. How We Look at Art and Performance Today*. Verso, 2024.
- Brecht, Bertolt. »Je kritično razmerje neumetniško razmerje?«. *Umetnikova pot. Spisi in zapiski o gledališču, liriki in romanu, filmu, fašizmu, kritiki, realizmu in formalizmu, diktaturi in miru in tako naprej*, prev. D. Voglar, Cankarjeva založba, 1987.
- Derrida, Jacques. *O znova ubranem apokaliptičnem tonu v filozofiji*. Prev. S. Jerele. Društvo Apokalipsa, 2006. Filozofska zbirka Aut, 29.
- Fisher, Mark, in Franco Berardi Bifo. »In Conversation: Give Me Shelter, 2003«. *Activism*, ur. A. D. Ramos in T. Snow, Whitechapel Gallery, MIT Press, 2023. Documents of Contemporary Art.
- Kunst, Bojana. *Umetnik na delu. Bližina umetnosti in kapitalizma*. Maska, 2012. Zbirka Transformacije, 34.
- Lavender, Andy. *Performance in the Twenty-First Century: Theatres of Engagement*. Routledge, 2016.
- Pavis, Patrice. »Agitpropovsko gledališče«. *Gledališki slovar*, prev. I. Lampret, Mestno gledališče ljubljansko, 1997. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 124.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prev. S. Koncut. Maska, 2010. Zbirka Transformacije, 27.
- Rancière, Jacques, in Jdey Adnan. *La Méthode de la scène*. Lignes, 2018.
- Rau, Milo, IIPM – International Institute of Political Murder. *General Assembly, Generalversammlung, Assemblée Générale*. Merve Verlag, 2017.
- Reinelt, Janelle. *Javno uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Prev. K. Jerin in K. J. Kozak. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 143.
- Sartre, Jean-Paul. »Kaj je literatura?«. Prev. M. Vasič. *Filozofija – estetika – politika*, Cankarjeva založba, 1981. Izbrana dela.
- Selenić, Slobodan. *Angažirana drama*. Prev. V. Predan. Mestno gledališče ljubljansko, 1970. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 50.



UDK 792.073

792.02(497.4)Divjak Ž.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-2/68-91

Abstract

The article examines engaged art – or more specifically, engaged theatre – beginning with the question: *How can theatre generate an effect on its spectator?* This is a twofold question that concerns the *how* – the expressive form or aesthetic mode of the performance – and the *effect* – a concept or category rooted in Aristotle that concerns the influence of an aesthetic act on the spectator through the process of reception. Despite this duality, the emphasis nevertheless lies on the latter: the impact on the spectator. This is perhaps the essential point of engaged art: it indeed engages, first drawing the creator into its marked process and then decisively defining the creative act. However, it is always directed from the subjective to the objective, towards a statement about the world that the spectator is meant to perceive accordingly.

Thus, in this reflection, the specific forms or procedures of effect – sensitisation, solidarisation, mobilisation, or any other activation of the spectator's potential – are not as important as the mere *fact* of the “effect” itself, produced through the particular, almost “technical”, materialisation or organisation of the performative material. The discussion is thus primarily interested in the mechanisms of effect and engagement, whereby *engagement* is understood in its full range of semantic nuances.

The second part of the article turns to two productions by theatre director Žiga Divjak, *Bodočnost* (*The Future*, Ljubljana City Theatre and Belgrade Drama Theatre, 2024) and *Anhovo* (Slovene National Theatre Nova Gorica, 2025), and attempts to situate them within his broader artistic practice. Within Divjak's poetics, the analysis identifies two distinct approaches to engaging both the theatrical means and the audience's attention. It proposes a critical stance towards the former – a more or less explicit statement about the deviations of the modern world – and an affirmative stance towards the latter – whether documentary-based or metaphorically associative – through which Divjak's theatre can fully activate the spectator.

Keywords: engaged theatre, documentary theatre, reception, Žiga Divjak, *The Future* (*Bodočnost*), *Anhovo*

Blaž Lukan received his PhD from the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana (UL AGRFT) in 2006. In addition to working as a dramaturg in theatre and film, he writes theatre reviews, accompanying texts in published plays by Slovenian and foreign authors as well as scholarly articles in the field of drama and the theory of performing arts. He was the artistic director of the Glej Experimental Theatre (1985–1988) and Celje People's Theatre (1989–1993). From 2008 to 2012, he served as the president of the Association of Theatre Critics and Researchers of Slovenia. He is currently the head of the Department for Dramaturgy and Performing Arts at UL AGRFT. He is the author of numerous books, among them *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa* (*Slovenian Dramaturgy: Dramaturgy as Theatre Practice*, 2001), *Performativne pisave: razprave o performansu in gledališču* (*Performative Gestures: Essays on Performance Art and Theatre*, 2013), *Gledališka sinteza: razprave o drami, gledališču in performansu* (*Theatrical Synthesis: Essays on Drama, Theatre, and Performance Art*, 2022).

Blaz.Lukan@agrft.uni-lj.si

Engagement in Theatre: Two Productions

Directed by Žiga Divjak

Blaž Lukan

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

In its opening section, the article draws on Jacques Rancière's aesthetic reflections on political art and on the role of the spectator in theatre in order to examine the notion of engaged art, or more specifically, engaged theatre. It begins with a fundamental question: *How can an artwork generate an effect on its spectator?* The issue at stake is thus twofold – on the one hand, the *how*, that is, the expressive form or aesthetic mode of the performance, and on the other, the *effect*, a concept traceable to Aristotle, referring to the influence exerted by the aesthetic act on the spectator through the processes of reception. Despite this duality, the emphasis ultimately lies on the latter: the impact on the spectator. This is arguably the crux of engaged art, which indeed engages – drawing the artist into its marked process and decisively shaping the creative act – yet is always oriented outward, towards the objective, towards a statement about the world that the spectator is meant to perceive accordingly.

From this perspective, the specific forms or procedures through which an artwork or theatrical event might achieve its effects – whether through sensitisation, the elicitation of solidarity, mobilisation or any mode of activating the spectator's capacities – are less crucial than the very fact of the effect itself, understood as the consequence of a particular, almost “technical” materialisation or organisation of performative material. The discussion is thus primarily interested in the mechanisms of effect and engagement, whereby *engagement* is understood in its full range of semantic nuances.

From a materialist standpoint, engagement appears as a floating signifier, capable of encompassing both everything and nothing. Every artwork, even the most subjective or hermetic, is in some sense engaged; the distinction lies primarily in its focus and direction of action. Conversely, every artwork entails a specific reworking of reality and is therefore necessarily subjective, lacking guaranteed or readily identifiable effects on the objective domain. What “floats” within the signifier of engagement may thus be its emptiness – available to be filled with virtually “anything” – or, alternatively, an excess of meaning, overflowing with surpluses in which one might discern a surplus of effect.

From the standpoint of art considered purely as art, the category of engagement introduces a disturbance produced by ideology, whose extreme manifestation appears in politically tendentious, propagandistic or agitprop practices. Conversely, insisting on the purity of art – on its presumed naturalness or referential self-sufficiency – constitutes a naïve conception of the artwork, which is, after all, both a work and a product, always enmeshed in the economic, social and political circuits of exchange. Its reductive extreme is not only aesthetic hermeticism or, though often, elitism, but also – paradoxically, through a peculiar inversion – a form of aesthetic populism.

The second part of the article turns to two recent productions by Slovenian theatre director Žiga Divjak: *Bodočnost* (*The Future*, Ljubljana City Theatre and Belgrade Drama Theatre, 2024) and *Anhovo* (Slovene National Theatre Nova Gorica, 2025). It focuses particularly on Divjak's directorial poetics as developed across his broader artistic practice. Divjak is widely regarded as an engaged theatre-maker who frequently employs documentary strategies to address urgent and traumatic issues of contemporary society, especially various dimensions of ecological and migration crises, the neoliberal exploitation of natural and human resources, and the consequences of these processes for communities, societies and families.

Within Divjak's poetics, the analysis identifies two distinct approaches to engagement: one concerning the deployment of performative means and the articulation of explicit statements about the dysfunctions of contemporary society; and another concerning the activation of the spectator's attention, whether through documentary grounding or metaphorical association. The article ultimately adopts a critical stance towards the former and an affirmative, even apologetic, stance towards the latter, arguing that it is in this second mode that Divjak most effectively mobilises and fully activates the spectator.



UDK 21.112.2(436).09-2Handke P.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-2/92-126

Povzetek

Članek obravnava hibridnost v literaturi, pri čemer se osredotoča na Handkejevo *dramo Še vedno vihar*. Raziskuje teme identitete, jezika in zgodovine v večkulturnem kontekstu, pri čemer se opira na teorijo revolucionarnega pesniškega jezika Julie Kristeve. Teoretični okvir poudarja intertekstualnost in interakcijo med semiotičnim in simbolnim jezikovnim registrom. Predlagan je hibridni poetološki model, ki poudarja, kako intertekstualnost spodbuja hibridnost z večjezičnostjo, nekonvencionalnimi strukturami, figurativnim jezikom in prevodi. Analiza literarnega dela izpostavlja fragmentirane stavčne povedi, večjezično vsebino in kulturne reference, ki v drami odražajo fluidne identitete in kulturna presečišča. Delo obravnava tudi slovensko manjšino na avstrijskem Koroškem in širše globalne vplive ter razkriva, kako se prepletajo zgodovinske in kulturne plasti. Handkejeva uporaba hibridnosti – jezikov, kultur in referenc – služi kot poetično sredstvo za raziskovanje pripadnosti in razseljenosti. Članek ugotavlja, da ta hibridni poetološki pristop omogoča globlje razumevanje Handkejevega kompleksnega dela. Na splošno je hibridnost pomembno orodje pri obravnavi zapletenosti identitete, jezika in spomina v večkulturnem svetu.

Ključne besede: hibridnost, intertekstualnost, literarna teorija, kultura, Peter Handke

Miša Glišič je magistrica germanistike in študentka doktorskega študijskega programa Humanistika in družboslovje – Literarne vede. Doktorsko nalogo opravlja na Oddelku za germanistiko z nederlandistiko in skandinavistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in proučuje literaturo Petra Handkeja. Že med dodiplomskim in podiplomskim študijem je bila dejavna na znanstvenem področju ter objavila nekaj izvirnih znanstvenih prispevkov. Njeno diplomsko delo z naslovom *Literarni diskurz in konstrukcija kulturne identitete: Maja Haderlap (Angel pozabe) in Peter Handke (Še vedno vihar)* je bilo odlikovano s prvim mestom na 14. natečaju Urada vlade Republike Slovenije za Slovence v zamejstvu in po svetu za najboljša diplomska, magistrska in doktorska dela na temo zamejstva. Prvič v zgodovini natečaja je prvo nagrado prejelo diplomsko delo nižje stopnje. Raziskovalna radovednost jo že ves čas vodi na področje medkulturnosti, kjer namerava nadaljevati raziskovalno delo.

glisic.misa@gmail.com

Hibridnost kot poetični postopek v drami *Še vedno vihar* Petra Handkeja

Miša Glišič

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

1. Uvod

V sodobnih literarnih in kulturnih študijah vprašanje medkulturnosti in identitete presega nacionalne okvire in postaja ključno za razumevanje, kako posamezniki in skupnosti oblikujejo pripadnost v globaliziranem svetu. V svetu, kjer se identitete oblikujejo na presečišču različnih jezikov, kultur in zgodovinskih izkušenj, se pojavlja potreba po novih teoretskih modelih, ki lahko zajamejo to kompleksnost. Literarna dela pogosto delujejo kot prostor, kjer se ti procesi odražajo in preizprašujejo. Med njimi ima posebno mesto drama Petra Handkeja *Še vedno vihar*,¹ ki na izviren način tematizira razmerje med kulturno hibridnostjo, identiteto in zgodovinskim spominom. Handke v drami odpira vprašanja o kulturni pripadnosti in odtujenosti slovenske manjšine na avstrijskem Koroškem, pri čemer razkriva napetost med jezikom, zgodovino in identiteto. Naslov *Še vedno vihar* deluje kot metafora neskladja med posameznikovimi čustvi in kolektivnimi izkušnjami ter simbolizira trajno razklanost med zgodovino, pripadnostjo in izgubo.

Značilni so trenutki upora in ponosa, ki se izražajo v močnih izjavah likov, kot sta: »Ne bomo več nezaželeni in preklemski tujci v deželi med Karavankami in Svinjo« (Handke 96) ter »*Nas ne bodo odvadili slovenščine*. Še bolj kot prej bomo zdaj častili naš materin jezik« (prav tam 47). Takšne izjave poudarjajo pomen jezika kot temeljnega elementa identitete in ponazarjajo proces ohranjanja kulturne pripadnosti v razmerju do dominantne večinske kulture.

Kritični in transgresivni vidik hibridnosti, kot pojasnjuje Juvan (*Hibridni žanri* 7–8), temelji na razumevanju, da je hibrid, tj. beseda zložanka iz morfemov, ki pripada različnim jezikom. Ta vidik je še posebej pomemben pri analizi identitetnih politik in umetniških praks marginaliziranih skupin. V delu *Še vedno vihar* se hibridnost odraža v boju slovenske manjšine na Koroškem, ki s semiotičnimi in simbolnimi strategijami izraža svojo drugačnost od prevladujočih diskurzov. Handke v drami odpira vprašanja

¹ Analitični del članka se nanaša na slovenski prevod Braneta Čopa.

o kulturni pripadnosti in odtujenosti slovenske manjšine na avstrijskem Koroškem, pri čemer razkriva napetost med jezikom, zgodovino in identiteto. Naslov *Še vedno vihar* deluje kot metafora neskladja med posameznikovimi čustvi in kolektivnimi izkušnjami ter simbolizira trajno razklanost med zgodovino, pripadnostjo in izgubo. Teza tega članka je, da Handke v drami *Še vedno vihar* z vzpostavitvijo hibridne poetike, ki prepleta semiotični in simbolni register, umetniško artikulira izkušnjo medkulturnosti ter pokaže, da je identiteta² v sodobnem kontekstu nujno dinamičen, procesualen in hibriden pojav. Hibridnost, ki se odraža v tej drami, je zato tudi kritičen, transgresiven pogled na vprašanja identitete, kulture in pripadnosti, saj poudarja, da so te dimenzije vedno prepletene z večplastnimi, včasih nasprotujočimi si elementi.

Handke tako presega klasične dramaturške obrazce in vpeljuje metateatralne in introspektivne elemente, s katerimi razpira vprašanje, kako se individualna in kolektivna zavest oblikujeta skozi jezik, spomin in kulturno dediščino. Semiotični izrazi, kot je opis, »kako je pravzaprav lepa, naša lepa Koroška. Lepa? Drugače lepa« (prav tam 120), kažejo na subtilne premike med zavestnim in nezavednim doživljanjem pripadnosti, kar ustvarja večplastno in hibridno identiteto, ki se kaže tako v jeziku kot v strukturi drame. Zgodovinska refleksija, vtkana v dramsko dogajanje, omogoča kritičen vpogled v marginalizacijo slovenske skupnosti, ki se sooča z izgubo jezika, kulture in identitete. Medbesedilne reference na zgodovino Koroške – zlasti na vpliv druge svetovne vojne, izgnanstev in sprememb statusa slovenske manjšine – poudarjajo, da preteklost še vedno oblikuje sodobne družbene strukture. Ta proces je v drami tematiziran skozi preplet semiotičnega in simbolnega registra, ki bralca opozarja na napetost med osebnim doživljanjem in družbenimi normami. V tem okviru se pojavi osrednje raziskovalno vprašanje: »Kako hibridnost kot poetični postopek v drami Petra Handkeja odraža in razkriva kompleksnost kulturne identitete, odtujenosti in pripadnosti v sodobnem večkulturnem kontekstu ter kako lahko te procese pojasnimo s hibridnim poetološkim modelom?«

Da bi odgovorili na to vprašanje, se članek opira na teorijo Julie Kristeve o semiotičnem in simbolnem registru, predstavljeno v delu *Revolucija poetičnega jezika* (1974). Kristeva (*Die Revolution*) pojasnjuje, da je identiteta vedno procesualna in dinamična, saj nastaja na presečišču jezikovnih, kulturnih in simbolnih sistemov. Semiotični register označuje predjezikovno, telesno in čustveno raven izražanja, povezano z ritmom, intonacijo, ponavljanjem, afektom in nezavednim. V Handkejevi drami se ta register kaže v ritmični uporabi jezika, emocionalnih izbruhih likov ter v ritualih in spominskih podobah, ki presegajo racionalno. Nasprotno pa simbolni register

² Pojem identitete izhaja iz zmožnosti posameznika, da se identificira – torej čustveno enači z določeno osebo, skupino ali vrednotnim sistemom ter si prisvoji njihove motive, ideale in načine delovanja (Duden 220). Proces identifikacije vključuje enačenje in skladnost med posameznikom in izbranim vzorom, skupnostjo ali kulturnim kontekstom. V tem smislu identiteta ni statična danost, temveč dinamičen proces samorazumevanja, v katerem posameznik gradi občutek pripadnosti in notranje povezanosti z drugimi. Takšno razumevanje omogoča, da identiteto dojemamo kot relacijski in hibridni pojav, ki nastaja skozi nenehno prepletanje osebnih, kulturnih in družbenih vplivov.

predstavlja jezikovno in kulturno strukturiran red, utemeljen na pravilih, normah in hierarhijah – v drami ga prepoznavamo v uradnih diskurzih, zgodovinskih pripovedih in družbenih vlogah likov. Dihotomija Kristeve omogoča razumevanje hibridnosti kot poetičnega mehanizma, ne le kot vsebinske teme. V drami *Še vedno vihar* se semiotični in simbolni register nenehno stikata, trčita in preobražata, kar ustvarja hibridno poetiko, kjer se individualno in kolektivno, čustveno in racionalno, preteklost in sedanost nenehno premeščajo. Tipičen primer tega procesa so prehajanja med jeziki – liki izmenično govorijo v slovenščini in nemščini, kar izraža napetost med pripadnostjo in odtujenostjo. Slovenščina deluje kot nosilka semiotičnega (spomin, čustvo, tradicija), medtem ko nemščina simbolizira institucionalni in zgodovinski red. Z vidika teorije Kristeve lahko proces identitetne dinamike v drami beremo kot nenehno premeščanje med registri. Odtujenost se pojavi v trenutkih, ko so liki potisnjeni v simbolni red – ko morajo govoriti nemško ali sprejeti zgodovinski diskurz, ki izključuje njihovo skupnost. Pripadnost pa se obnavlja ob ponovnem stiku s semiotičnim registrom – v ohranjanju jezika, obujanju ritualov, spominjanju na kulturno dediščino. Teorija semiotičnega in simbolnega registra Kristeve tako ponuja izhodišče za hibridni poetološki model, s katerim lahko Handkejevo dramatiko razumemo kot prostor, kjer se umetniški, zgodovinski in kulturni diskurzi prepletajo v dinamično strukturo. S tem pristopom bo pokazano, da *Še vedno vihar* ni le zgodovinska ali avtobiografska drama, temveč besedilo, v katerem se semiotično in simbolno nenehno prepletata ter vzpostavljata procesualno, fluidno identiteto, ki odraža resničnost sodobnega človeka v večkulturnem svetu.

2. Koncept intertekstualnosti Kristeve in revolucionarna moč pesniškega jezika

Julia Kristeva (»World«) je skovala izraz *intertekstualnost*,³ da bi poudarila tesno povezanost med besedili. Po njenem mnenju nobeno delo ne obstaja izolirano, temveč je vedno v dialogu z drugimi besedili, kulturnimi pripovedmi in družbenimi razpravami. Marko Juvan (*Intertekstualnost* 5) dodaja, da je intertekstualnost kompleksen pojem, ki ga označuje kot »novega, modernega in mejnega, transgresivnega«. Po Juvanovem mnenju (5–6) intertekstualnost ni le preplet besedil, temveč mreža odnosov s sorodnimi izrazi, kot so dialog, polifonija, aluzija, citat in literarna referenca. Razumevanje intertekstualnosti je odvisno od njenega konteksta v znanstvenem, družbenem in umetniškem življenju, saj se njeni pomeni nenehno spreminjajo zaradi raznolikosti, večpomenskosti in dinamičnosti (prav tam 7). Z vidika Kristeve je vsak

³ Po Juvanu (*Intertekstualnost* 8) izhaja samostalniška zloženka *intertekstualnost* iz latinske predpone *inter-*, ki označuje prepletenost in vzajemno delovanje med različnimi entitetami. Pojem temelji na *intersubjektivnosti* Kristeve, kjer sta tekst in intertekstualnost produktivna procesa: z destrukcijo in rekonstrukcijo se besedilo navezuje na jezik, druge tekste in kulturne kontekste, kar omogoča nastanek novih pomenov in interpretacij.

tekst del širše mreže, kjer je preplet z drugimi besedili produkt ustvarjalne destrukcije in ponovne konstrukcije (prav tam 9). V tem okviru intertekstualnost pomeni preplet besedil, vzajemno povezanost in odvisnost najmanj dveh besedil, postavljenih v dialog. Intertekstualnost, premišljevana po lastni jezikovni logiki, pomeni »razmerje med teksti«, vpletenost enega teksta v drugega in dinamično ustvarjanje novih pomenov. Besedilo tako ni fiksna entiteta, temveč se oblikuje skozi nenehno interakcijo z drugimi besedili, referencami, citati, aluzijami in parafrazami, kar prinaša dvoumnost⁴ in kulturno razsežnost ter znatno razširja kompleksnost in globino teksta (prav tam 11).

Kristeva (*Die Revolution*) razširi pojem poetične funkcije znotraj svoje teorije »revolucionarnega pesniškega jezika«. Poudarja razliko med semiotičnim registrom, ki zajema ritmične, čustvene in nekonvencionalne vidike jezika, in simbolnim registrom, ki predstavlja družbeno standardizirane jezikovne strukture. Poetična funkcija običajno deluje na stičišču obeh registrov in omogoča ustvarjanje novih pomenov in estetskih izrazov. Za Kristevo je ta funkcija sredstvo preizpraševanja in transcendence jezikovnih in družbenih norm. Poetični jezik lahko destabilizira tradicionalne predstave o pomenu, identiteti in resničnosti, kar vodi do inovativnih in pogosto izzivalnih oblik izražanja. S tem pomembno prispeva k čustveni resonanci in estetski izkušnji, saj razbija toge dokaze o pomenu in ustvarja fluiden, spremenljiv pomenski prostor.

Za analizo Handkejeve drame *Še vedno vihar* se teorija Kristeve izkaže kot posebej uporabna. Intertekstualnost omogoča prepoznavanje številnih zgodovinskih, kulturnih in jezikovnih referenc, vpetih v dramsko besedilo, medtem ko koncept poetične funkcije pojasnjuje, kako Handke z jezikovnimi prehodi vzpostavlja komunikacijski princip – način, kako se pomen oblikuje skozi jezikovni slog in prehajanje med diskurzi, jeziki in identitetami – ter s tem ustvarja hibridno poetiko. Ta poetika omogoča analizo, kako liki doživljajo odtujenost, pripadnost in kulturno identiteto, ter podpira raziskovalno vprašanje o tem, kako hibridnost kot poetični postopek odraža kompleksnost identitetnih procesov. Teorija Kristeve tako neposredno služi kot analitično orodje: omogoča razčlenitev prehajanja med semiotičnim in simbolnim registrom, hkrati pa osvetljuje dinamiko kulturne hibridnosti in pomen intertekstualnih povezav za razumevanje kompleksne identitete v Handkejevem besedilu.

3. Tipologija hibridnosti

Tipologija hibridnosti je ključna za razumevanje razvitega poetološkega modela v nadaljevanju, saj omogoča sistematsko razčlenitev različnih razsežnosti in vrst

⁴ Lastnost dvoumnosti omogoča vključevanje različnih perspektiv in zunanjih pomenov v izjave, kar spodbuja različne interpretacije in odprto sprejemanje. V tem smislu dvoumnost, kot opozarja Barthes (*Am Nullpunkt*), ni pomanjkljivost, temveč osrednja značilnost jezikovne prožnosti, ki ustvarja prostor za kulturno raznolikost in dinamično prepletanje pomenov.

hibridnosti, ki jih v drami opazujemo. S takšno razporeditvijo je mogoče prepoznati in analitično osvetliti raznovrstne procese prepletanja formalnih in vsebinskih elementov, ki so osrednjega pomena za razumevanje drame. Model s svojo strukturo zajema vse pomembne dimenzije hibridnosti – *jezikovno* ter *genološko in strukturno*. Takšna tipologija omogoča, da se v literarnem delu prepoznajo vzorci in mehanizmi, po katerih elementi različnih žanrov, kultur, obdobj in identitetnih plasti tvorijo celostno, kompleksno in dinamično podobo literarnega besedila. S tem razumevanje hibridnosti ni zgolj opisno, temveč postane orodje za poglobljeno interpretacijo in kritično analizo, ki razkriva, kako se različni elementi medsebojno dopolnjujejo in ustvarjajo večplastne pomene. Po Juvanu (*Hibridni žanri* 42) literarni hibridi razvijajo simptome križanja med mišljenjem in pesništvom. Značilna sta samorefleksivnost in avtoreferenčnost, kombinacija filozofskega in znanstvenega eseja ter abstraktna intelektualnost. Hibridi montirajo grobo materialno konkretnost s čisto mislijo ali konceptom in pogosto sledijo matematičnim principom strukturiranja – serialnosti, kombinacijam in variacijam. Ta sistematična tipologija prispeva k boljšemu razumevanju, kako drama skozi nenehno prepletanje različnih elementov deluje kot hibridni konstrukt. Hkrati razkriva, kako se v tem okviru oblikuje in preoblikuje identiteta kot gibljiv in transgresiven pojem v hibridnem prostoru, kjer se meje med posameznimi dimenzijami pogosto prepletajo in razpenjajo. Tako Juvanovo pojmovanje literarnega hibrida omogoča branje drame kot prostora, kjer se misel, jezik, materialnost in identiteta neprestano križajo, tvorijo nove strukture in odpirajo možnosti za dinamično, fluidno razumevanje besedila.

3.1 Jezikovna hibridnost

Umetniška jezikovna podoba po Bahtinu (Bachtin 244–245) temelji na zavestni mešanici dveh jezikovnih zavesti: izvirnega jezika, ki je neposredno upodobljen, in jezika, ki odraža podobo in izhaja iz druge jezikovne tradicije. Združevanje tujih jezikov ustvarja hibridnost, pri čemer se razumevanje različnih kulturnih in jezikovnih sistemov uporablja za poglobitev izkušenj in identitete likov. Takšno mešanje omogoča, da en jezik osvetli in poglobi pomen drugega, kar odpira prostor za večplastne jezikovne pomene in kulturne povezave.

Hibridni jezik se v Handkejevem besedilu prepleta s poetično funkcijo jezika, kot jo opredeljuje Jakobson (*Semiotik* 29): dimenzijo, ki pozornost preusmerja nase – na strukturo izraza. Jezik tako ne deluje le kot sredstvo sporočanja, temveč kot prostor estetske ustvarjalnosti, kjer se oblikujejo novi pomeni, ritmične strukture in čustveni odtenki. V semiotičnem registru se poetična funkcija izraža skozi ritem, zvočnost, metaforičnost, večjezičnost, prevode in tujejezične izraze, kar ustvarja fluiden in večplasten jezikovni prostor. Semiotični register omogoča izražanje kompleksnih čustev in izkušenj, hkrati pa identiteto likov prepleta z medkulturnimi vplivi in estetsko formo jezika.

Primeri iz drame jasno ilustrirajo to večjezično hibridnost: »Kaj ni tudi tvoji mami takrat en tak nemški govorec zmešal slovansko glavo, mon petit fils, *moj vnuk*, [...] mi niето?« (Handke 18) prikazuje dinamično prepletanje francoščine, slovenščine in španščine, kar hkrati odraža kulturno mešanico in intimno družinsko identiteto. Podobno citat »Cheers, mamin brat Valentin, angleški govorec of our family, šahovski mojster, pa tudi sicer mali mojster. *Dober dan*, stric Benjamin [...]« (Handke 10) izpostavlja interakcijo med angleščino in slovenščino ter simbolizira družinsko in kulturno heterogenost. Dodatno »*nema problema*« (49) in »Ni šans. *Nema šanse*« (73) ilustrirata spontano, naravno preklapljanje med jeziki, ki ni le pragmatično, temveč tudi estetsko sredstvo za krepitev ritma, zvočnosti in identitetne razsežnosti dialoga.

Takšno jezikovno prepletanje omogoča, da semiotični in simbolni register delujeta v tesni interakciji: ritmični, zvočni in afektivni elementi (semiotični register) so neposredno povezani z družbenimi normami, kulturnimi kodami in zgodovinskimi procesi (simbolni register). Medsebojno delovanje teh registrov odpira prostor za hibridno identitetno izražanje in večplastne pomene, s čimer Handkejeva dramatika ustvarja bogato, medkulturno in estetsko kompleksno literarno izkušnjo.

3. 2. Genološka in strukturna hibridnost

Predlagana tipologija se opira na različne vidike hibridnosti, kot jih izpostavlja Glišič (»Še vedno vihar«), in omogoča analizo hibridnosti na strukturni ravni. Ta razkriva, kako se estetske, jezikovne in identitetne dinamike prepletajo znotraj kompleksne dramske strukture ter odražajo naravo samega dogajanja. Iz analize Glišič je mogoče izluščiti naslednje tipe hibridnosti: *žanrsko*, *časovno*, *prostorsko*, *intertekstualno*, *pripovedno* in *hibridnost identitete*. Ti tipi sodijo pod kategorijo genološke in strukturne hibridnosti, saj vsi neposredno oblikujejo strukturo in organizacijo besedila. Žanrska hibridnost določa preplet dramatike, epike in poezije, časovna in prostorska hibridnost strukturirata tok dogodkov in zaznav prostora, intertekstualna hibridnost vnaša povezave z drugimi besedili, pripovedna hibridnost oblikuje perspektivo in način pripovedovanja, medtem ko hibridnost identitete prispeva k večplastnosti likov in subjektov. Sledi podrobna analiza teh kategorij, ki omogoča vpogled v načine, kako se posamezne dimenzije prepletajo in ustvarjajo kompleksne pomene ter identitetne konfiguracije v drami.

3.2.1 Žanrska hibridnost

Drama združuje elemente epike, poezije in eseja, kar Glišič (»Še vedno vihar« 83) označuje kot *žanrsko hibridnost*. Ta žanrska raznolikost omogoča večplastno naracijo, v kateri se prepletata osebno in kolektivno, intimno in zgodovinsko. Takšna hibridnost presega meje tradicionalnih literarnih oblik, saj povezuje spomin, filozofski razmislek in estetsko izkušnjo v enotno poetološko strukturo. V Handkejevi drami se žanrska hibridnost konkretno kaže v prepletu dramskega okvira, pripovedi in poezije, pri čemer monologi prehajajo med notranjim razmišljanjem, filozofsko refleksijo in izbruhi, ki ohranjajo liriko in poetičnost jezika. Kot primer:

»Naša zgodba o trpljenju: ali izvira iz naše pasivne nravi? Ali izvira naša pasivna nra-
v iz naše zgodbe o trpljenju? In kaj nismo nekoč le postali aktivni, aktivni kot malokateri
narod daleč naokrog v Evropi?« (Nenadoma postane vendarle spet divji) »Za besedo
gre! [...] Tragičen, tragedija. Lapalija. Kamelija. Cikorija. Geranija. Umivalnik namesto
našega lavorja. Omara s posodjem namesto kredence. Jopič namesto jakne. Loščilo za
čevlje! Vezalke! Kava! Marelice! Oranže! Ocvrtki! Kai! Jürgen! Uwe! Thorsten! Gunter ...
Gernot ... Giseler ... pranje posode ... likanje ... lulanje ... hōditi namesto iti ... s tujščino
ste oskrunili sveti domači zrak! Tragedija: da mi ta izraz ne pride čez prag! Glorija! – Ena
sama reichs-nemška beseda pa mi je zbudila pozornost: 'stan'. Stan ... ostan'! – namesto
večnega lajnjanja o 'očetnjavi' in 'domovini'!« (Handke 20–21)

Zgoraj navedeni odlomek je dober primer žanrske hibridnosti, saj združuje dramski okvir, pripovedno refleksijo in poetični jezik. Monologi protagonista se odvijajo znotraj dramskega prizora – lik je fizično prisoten, izvaja dejanja, se odziva na okolje in se giblje v prostoru, kar ohranja vizualno in telesno dimenzijo dramskega dogajanja. Hkrati pa monologi vključujejo pripovedne in filozofsko-refleksivne elemente, kot so razmišljanja o kolektivnem trpljenju, pasivnosti in aktivnosti naroda: »Naša zgodba o trpljenju: ali izvira iz naše pasivne nravi? Ali izvira naša pasivna nra- v iz naše zgodbe o trpljenju? In kaj nismo nekoč le postali aktivni, aktivni kot malokateri narod daleč naokrog v Evropi?« Takšna refleksija deluje kot pripovedna plast, ki presega trenutni dramski prizor in uvaja zgodovinsko-kulturni kontekst, hkrati pa poglobi subjektivno izkušnjo protagonistove identitete. Poetični elementi se kažejo v ritmičnih ponavljanjih, asociacijah in seznamih predmetov, ki presegajo linearno naracijo: »Lapalija. Kamelija. Cikorija. Geranija. Umivalnik namesto našega lavorja. Omara s posodjem namesto kredence.« Takšna struktura ustvarja liričen ritem in afektivno napetost, značilno za poezijo, ter poudarja notranje doživljanje govorca. Hibridnost se nadalje odraža v prepletanju vsakdanjih opisov, tujih besed in filozofsko-refleksivnega tona, kar ustvarja napetost med intimno zgodovinsko izkušnjo in materialno, sociokulturno resničnostjo. Večjezični vložki dodatno podpirajo identitetno in kulturno hibridnost ter razkrivajo dinamiko med lokalnim jezikom in tujo

kulturno hegemonijo. Žanrska hibridnost tako omogoča sožitje dramatiziranega, refleksivnega in poetičnega ter razkriva napetost med osebnim in kolektivnim, lokalnim in globalnim ter med tradicijo in modernostjo.

3.2.2 Časovna hibridnost

V naslednjem odlomku iz Handkejeve drame se *časovna hibridnost* izraža kot preplet preteklosti, sedanjosti in kolektivne prihodnosti, ki ustvarja občutek razpršenosti in razvejanosti. Pripovedovalec združuje različne časovne ravni v tekočo, asociativno pripoved, ki prepleta osebne spomine, zgodovinska dejstva in družbeno-politične okoliščine:

»Leto devetnajsto šestintrideseto je bilo naše srečno leto. Bilo je leto sonca in snega. Sonce in sneg in to je že vsa zgodba. Si se vrnil domov, brat, iz druge dežele in si mi jo prinesel s seboj. Si me naučil ponosa na naš jezik: sonce in sneg. Si iz naše kajže naredil posestvo, iz našega od kur posranega dvorišča dvor, iz hiše z dvoriščem zemljiško posest, si hišo in dvorišče in njive zamislil kot naš skupni temelj: sonce in sneg. Leta devetnajsto šestintrideset je šla skozi deželo velika tožba. Sosea je tulila pred prazno stelažo v shrambi, sosed je škripal z zadnjimi štrclji zob, sosedovi otroci so se prehranjevali z majskimi hrošči, krompirjevimi olupki in čmrlji. Narod hlapcev z najnižjo plačo, delavcev brez dela, na svobodo izpuščenih brez svobode, volivcev brez volje, oškodovanih brez števila, sovražnikov znotraj najbolj miroljubnih skupnosti. Pa brezdomci od sedla Obdach do Montafona, iz sedla vrženi od Walhalle do Gralle, staroselci samo še po zaporih, pretepi celo na pogrebih, kar naprej državljanska vojna skozi vse ljubo leto, dolgo po mrzlem dvanajstem februarju.«
(Prav tam, 27–28)

Na eni strani tekst uvaja retrospektivni čas z natančnim letom, ki označuje srečne trenutke, ponos na jezik in gradnjo skupnega doma. Hkrati pa se hibridno pojavlja simbolni in družbeni čas, ki presega linearno kronologijo: opisuje trajajoče posledice gospodarske stiske, socialne neenakosti, nasilje in vojno, razpršeno po različnih krajih in generacijah. Takšna hibridnost omogoča simultano izkušnjo preteklosti in sedanjosti, kjer se intimne in kolektivne izkušnje prepletajo z zgodovinskimi realnostmi. Ritem besedila in ponavljanje fraze »sonce in sneg« deluje kot časovni most, ki povezuje srečo, dom in jezik s tragično družbeno realnostjo. Dinamično prehajanje med retrospektivo, aktualnostjo in širšim družbenim kontekstom ustvarja hibridni čas, v katerem subjektivno doživljanje posameznika prepleta kolektivno izkušnjo zgodovine. Tako se prikaže čas kot fluidna, asociativna in afektivna dimenzija, ki odraža kompleksnost identitet, zgodovine in kulturnih vplivov.

3.2.3 Prostorska hibridnost

V odlomku iz Handkejeve drame se *prostorska hibridnost* izraža kot preplet realnih, fiktivnih in simbolno obremenjenih lokacij, kar ustvarja občutek odtujenosti, razpršenosti in intimne izgubljenosti. Prostor ni predstavljen kot enoznačen ali fiksiran, temveč kot večplasten in subjektivno zaznan:

»Kdaj se je pa to zgodilo?« Nakar odgovori moja mama: »Zgodilo? Pozno pomladi, *vigredi*. Med cvetenjem španskega in belega bezga. Med polnočjo in pol četrto. V 'Tigerwirtu', na mestu pač. Ljubezen: moje poslanstvo. In kaj tako lepega kot moj trebuh naša Podjuna vidi samo na vsake svete kvatre!« (Prav tam 57)

Prostor prehaja med konkretnimi topografskimi lokacijami, kot sta »Tigerwirt« in »Podjuna«, ter subjektivnimi, afektivnimi zaznavami, ki so močno povezane z intimnimi izkušnjami in čustvi govorca. Hibridna prostorska dimenzija združuje fizične, kulturne in naravne elemente (cvetenje španskega in belega bezga, časovni okvir »pozno pomladi, med polnočjo in pol četrto«) s simbolnimi in ritualnimi pomeni, zaradi česar prostor postane tudi kraj identitete, telesnosti in čustvene izkušnje. Takšna prostorska hibridnost omogoča simultano doživljanje fizičnega in simbolnega, zunanjega in notranjega, kar poudarja dinamiko prepletanja osebnega in kolektivnega, lokalnega in kulturno univerzalnega. Prostor tako ne deluje zgolj kot ozadje dramskega dogajanja, ampak kot aktivni element, ki soustvarja poetično, identitetno in estetsko strukturo besedila.

3.2.4 Hibridnost identitete

Hibridnost identitete se kaže kot preplet lastnega in tujega, različnih kulturnih, jezikovnih in zgodovinskih slojev, ki oblikujejo osebno in kolektivno pripadnost. V citatu iz drame se to jasno odraža skozi kulinarične opise, jezikovne variacije in prostorske reference:

Stara mama: »Prekajena klobasa in kuhana šunka, z velikonočnim hrenom -« Eden, ali ena: »- ribani koren bi raje slišali Nemci -« Stara mama: »Svinjska pečenka s pečenim krompirjem in pečenimi jabolki. Koroški krapi -« Eden, ali ena: »Z žerkami v skutni fili?« Stara mama: »- pa zeljnata solata s kimlom in jurčki v solati z olivnim oljem iz Črne gore -« Eden, ali ena: »Jaz ne bom!« Stara mama: »Jabolčni štrudl v oblatih-« Eden, ena: »Kakor hostije pri svetem obhajilu, tako brez okusa -« Stara mama: »- s cimetom in sladkorjem in rozinami iz Makedonije. Halva z zadnjega sejma -« Eden, ali ena: »Kaj mora pri nas za konec zmeraj biti nekaj turškega na mizi? Je še vedno nevarnost pred Turki?« - Stara mama: »Halva, v prevodu preprosto »sladko«, pokapljana z medom -« Eden, ali ena: »Upam, da ne z Atike ali celo Antalije!« Stara mama: »- ki ga je stočil vaš oče v čebelnjaku ob sadovnjaku.« Eden, ali ena: »In kaj bomo pili? Upam, da ne spet večnega

bezgečevega – pardon, bezgovega soka, pa tistega mošta, ki ti rit skupaj potegne?» Zdaj je v mojem spominu enooki ali sadjar prevzel od mame igro z odgovarjanjem: »Niti bezgec niti mošt – *jabolčni sok*, od *jabolka*, welschbrunnerja, in kdor bo hotel, bo danes z mano enkrat pil *vino*, tega onkraj Karavank tam – tukaj pri nas –« Eden, ali ena: »»Pri nas« praviš, ti?» - Enooki: »- ja, pri nas, saj tukaj pri nas vino ne raste -, vino iz Slovenije, iz Maribora, Ormoža, Jeruzalema.« Na to eden, ali več njih: »Aleluja!« (Handke 37)

Hrana, ki jo opisuje stara mama, je hkrati lokalna (»koroški krapi«, »jabolčni štrudl«) in vključuje elemente tujih kultur (»rozine iz Makedonije«, »halva«), kar metaforično simbolizira hibridno identiteto: posameznik se definira skozi domače običaje, hkrati pa je odprt za stik z drugimi kulturami. Hibridnost se kaže tudi v jezikovnem prepletanju, kjer se izmenjujejo lokalni izrazi, tujke in humorni popravki (»bezgečevega – pardon, bezgovega soka«, »welschbrunnerja«), kar poudarja fleksibilno, dinamično identiteto, oblikovano skozi dialog med generacijami, kraji in jezikovnimi registri. Prostorska dimenzija dialoga (»onkraj Karavank tam – tukaj pri nas«, »vino iz Slovenije, iz Maribora, Ormoža, Jeruzalema«) dodatno utrjuje občutek geografske in kulturne razpršenosti identitete, kjer je pripadnost hkrati lokalna in transnacionalna. Ritmična struktura dialoga, ponavljanja in interakcij (»Eden, ali ena«) odraža dinamično prepletanje osebnega in kolektivnega, intimnega in zgodovinskega, kar krepi zaznavo pluralne, procesualne in interaktivne identitete. Hibridna identiteta tako ni enoznačna ali statična, temveč večdimenzionalna, odsev zgodovinskih, kulturnih in jezikovnih vplivov, značilnih za koroško slovensko manjšino, hkrati pa omogoča refleksijo o osebnem in kolektivnem doživljanju zgodovine in kulturnega prostora.

Ta večplastnost identitete se neposredno povezuje s konceptom medbesedilnosti, kot ga opisuje Juvan (*Intertekstualnost*). Juvan (237–238) pokaže, da se subjekt prek jezika umešča v simbolne sestave kulture, jih samosvoja interpretira in vzpostavlja svoj čustveni ter vrednostni odnos do sveta. Subjekt ni zgolj produkt družbeno-zgodovinskih kod, temveč aktivni udeleženec v jezikovnih in kulturnih procesih, ki vanje posega, jih preoblikuje in preosmišlja. Medbesedilnost tako pomeni, da literarno besedilo uporablja prejšnje znakovne tvorbe kot ozadje, jih transformira in podreja konstrukciji novega smisla, s čimer oblikuje dialog med preteklimi pomeni in novim kontekstom (prav tam 253). V povezavi s Handkejevim tekstom se hibridna identiteta uresničuje prav v tej dvojnosti – med prisvojitvijo in preoblikovanjem, med lokalnim in tujim, med osebnim spominom in kolektivno zgodovino. Tako se identiteta likov oblikuje skozi jezikovne, kulturne in zgodovinske plasti, kar ustvarja dialoško, večplastno in procesualno strukturo, ki je ključna za razumevanje kompleksnosti drame.

3.2.5 Pripovedna hibridnost

V naslednjem odlomku se kaže *pripovedna hibridnost*, saj je meja med pripovedovalcem in liki zavestno zabrisana. Avtor vstopa v zgodbo kot aktivni subjekt, kar ruši tradicionalno dramsko strukturo, v kateri so liki in pripovedovalec strogo ločeni. Besedilo prehaja med introspektivnim notranjim monologom in direktno avtorsko intervencijo: jaz-lik hkrati pripoveduje in oblikuje dogajanje, prevzema oblast nad »Starimi pravdami« ter artikulira svojo avtoriteto. Ta preplet perspektiv ustvarja hibridno pripovedno strukturo, kjer subjektivna izkušnja lika, avtorska refleksija in funkcija dramatiziranega pripovedovalca sobivajo, kar vodi k večplastnemu dojemanju moči, identitete in avtorskega vpliva na dogajanje: »'Ja, vodja igre sem. Jaz sem tisti, ki vam jemlje v roko pravico, Staro pravdo. Dovolj mene sanjača, tistikateri samo brez moči opazuje, kaj in kako se mu sanja. Zbudil sem se. Sem oblast. *Jaz sem avtoriteta*. Jaz sem, ki določa ...'« (prav tam 142). Hibridnost tukaj pridobi še dodatno dimenzijo v odporiškem kontekstu in koroškem manjšinskem vprašanju: jaz-lik, ki prevzema oblast in ureja pravice, odraža napetost med posameznikom in kolektivom, med avtoriteto in podrejenostjo. Podobno kot partizanski odpor proti zunanjim pritiskom tudi boj za ohranitev kulturne in jezikovne identitete odseva to napetost. Integracija avtorske intervencije v dogajanje tako poudarja, da je vsak akt pripovedovanja hkrati politično in kulturno dejanje, kjer se subjektivna perspektiva protagonistov prepleta s kolektivno zgodovinsko izkušnjo koroške slovenske manjšine, njenim prizadevanjem za materni jezik in simboličnim odporom proti marginalizaciji. Takšno razčlenjevanje prispeva k boljšemu razumevanju kompleksnosti drame, saj pokaže, kako se formalni, vsebinski in identitetni elementi prepletajo v dinamičnem in hibridnem prostoru.

3.2.6 Intertekstualna hibridnost

Intertekstualna hibridnost temelji na ideji Kristeve, da »vsak tekst vpija in transformira druge tekste« (»World« 66), s čimer ustvarja novo pomensko celoto. To razumevanje nadgrajuje Juvanova (*Intertekstualnost* 52) razlaga medbesedilnosti, po kateri »vsak tekst nastane, obstaja in je razumljen le prek vsebinskih in formalnih vezi z drugimi izjavami, obstoječimi besedili, pa tudi z znakovnimi sistemi, kodami, tipi diskurzov, jezikovnimi zvrstmi, slogovnimi in žanrskimi konvencijami, predpostavkami, stereotipi [...]«. Naslednji odlomek je primer integracije pesmi v besedilo; to predstavlja intertekstualno hibridnost, saj pesem vnaša v besedilo dodatne kulturne, zgodovinske in simbolne sloje ter hkrati transformira njen pomen znotraj novega konteksta:

In tako je tudi nekdo od nas pričel peti, zdi se mi, da je bil Gregor:
 »Izkopali so mi grob,
 globok in širok,

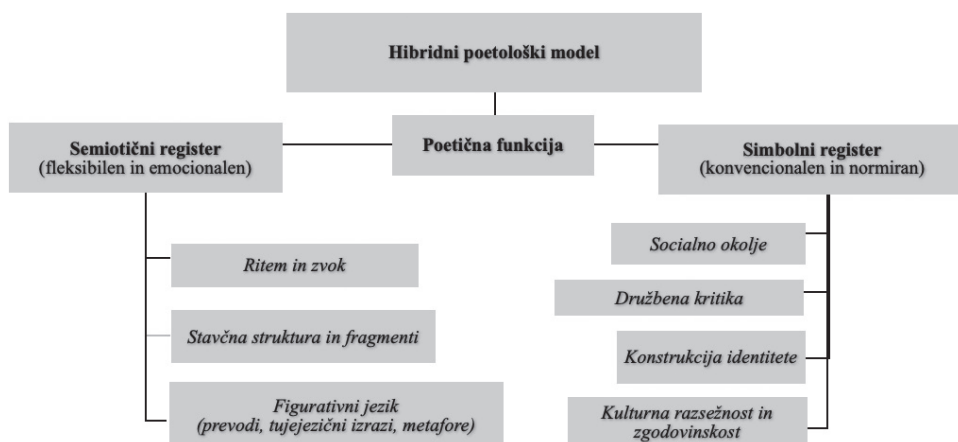
a prevelik sem bil zanj,
 grob pa je bil premajhen.
 In tako so potem mi
 našo vso deželo
 izkopali za grob -« (Handke 143–144)

V samem besedilu se odraža hibridnost skozi preplet osebnega in kolektivnega, zgodovinskega in simbolnega. Naracija groba se uporablja kot metafora za preplet identitete posameznika in naroda: posameznikova omejenost in neskladnost z grobom se prenese na širši prostor, »našo vso deželo«, kar ustvarja slojevit pomen, ki presega zgolj konkretno situacijo. Hibridnost je torej intertekstualna: odlomek vzpostavlja dialog z biblijskimi, zgodovinskimi in pesniškimi motivi groba ter z eksistencialnimi in političnimi konteksti. Biblijski pomen se tu kaže v metafori groba, ki v svetopisemskem izročilu pogosto, kljub končnosti smrti, poudarja idejo neskončnosti in preseganja. Misel, da je nekdo »prevelik« za grob ali da je »grob premajhen«, čeprav je fizično nemogoče, nosi močno duhovno in eksistencialno težo. Sugerira, da posameznikov duh, identiteta ali usoda – in v širšem smislu identiteta naroda – presega fizično omejitve smrti in pokopa. To se povezuje z biblijskimi temami o neuničljivosti duha in trajnosti ljudstva kljub preganjanju. Hkrati pa se ti elementi transformirajo v nov pomen, ki odraža subjektivno in kolektivno izkušnjo. Pesem se integrira v besedilo kot intertekstualni element, ki dodatno utrjuje odporniški kontekst in spominsko pisanje; gre za sledi preteklih travm, nasilja ter kulturnih izgubljanj, ki jih je treba ohraniti v kolektivnem spominu. Hkrati se z integracijo pesmi reflektira vprašanje koroške manjšine; Gregor je bil pri tem udeležen v boju koroških partizanov za materni jezik, kar dodatno poudarja politično in kulturno dimenzijo besedila. Takšna intertekstualna hibridnost omogoča, da tekst postane večplasten, kulturno in zgodovinsko obarvan, obenem pa ohranja osebni, afektivni ton, ki bralca vodi skozi kompleksno mrežo pomenov. Ritem in struktura verzov dodatno poudarjata napetost med individualnim in kolektivnim, med preteklim in sedanjim, kar krepi občutek hibridnega besedilnega prostora, kjer se prepletajo osebni spomini, zgodovinska izkušnja in kulturna pripadnost manjšine.

4. Hibridni poetološki model: intertekstualnost ter interakcija semiotičnega in simbolnega registra

Tu razviti hibridni poetološki model temelji na konceptu intertekstualnosti in poetični funkciji ter je zasnovan na dveh osnovnih registrih – semiotičnem in simbolnem –, ki skupaj tvorita dinamičen prostor pomenotvorja in estetske ustvarjalnosti. *Semiotični register* obravnava formalne vidike jezika, kot so ritem, zvok in slog, medtem ko *simbolni*

register zajema vsebinske povezave, vključno z družbenimi normami, kulturnimi referencami in zgodovinskimi diskurzi. Kombinacija obeh registrov omogoča poglobljeno analizo, ki razkriva, kako se formalni in vsebinski elementi prepletajo v literarnem besedilu ter kako oblikujejo hibridnost identitet in pomenov. Hibridni poetološki model tako omogoča celovito analizo Handkejeve drame, saj se v njem prepletajo že omenjene dimenzije hibridnosti. V prepletu teh dimenzij se razkriva hibridna narava Handkejeve poetike, ki presega meje jezika, identitete in tradicionalnega kulturnega razumevanja. Za boljšo vizualizacijo lahko uporabimo naslednji diagram hibridnega poetološkega modela, ki ponazarja osrednje komponente in njihove medsebojne odnose:



Slika 1: Hibridni poetološki model s pregledom komponent in odnosov

4.1 Semiotični register

Semiotični register omogoča predstavitev kulturne hibridnosti z vključevanjem različnih kulturnih referenc in praks. V Handkejevi drami se razkrije, kako ta register prispeva h konstrukciji in dekonstrukciji identitet. Uporaba jezika kot orodja za oblikovanje identitete kaže, da besede in njihovi pomeni nastajajo pod močnim vplivom kulturnega okolja. Hibridna raba jezika tako odseva raznolikost identitet, ki se razvijajo iz prepletanja različnih kulturnih izkušenj. V nadaljevanju je semiotični register v drami *Še vedno vihar* Petra Handkeja obravnavan z osredotočenostjo na ritem in zvok, nekonvencionalne stavčne strukture, fragmentarnost ter figurativni jezik v okviru čustvene izpovedi.

4.1.1 Ritem in zvok

Naslednji odlomek predstavlja zanimivo analizo zvočnih in ritmičnih lastnosti jezika:

»O-svo-bo-dil-na fron-ta, kaj pa to pomeni?« [...] »Kaj lastnega jezika ne razumeš več?« [...] »Ga. Ampak le, kadar izraža, kar lahko vidim, slišim in voham. Ko postane preveč splošen, ga ne razumem več. V našem jeziku izvirno ni bilo ničesar splošnega, prav čisto nič, in zame še do danes ni« (Handke 82–83).

Uporaba kratkih in jedrnatih stavkov ustvarja jasen in tekoč ritem izrekanja, ki omogoča sledenje toku misli govorca in prispeva k intenzivnosti sporočila. V delu »kar lahko vidim, slišim in voham« se pojavlja ritmična paralelizacija, ki temelji na ponavljanju glagolskih oblik in vzpostavlja zvočno ravnovesje med posameznimi členi stavka. Takšna ritmična struktura poudarja čutno dimenzijo jezika in obenem razkriva govoreče telo v jeziku. Posebej izrazit je primer »O-svo-bo-dil-na fron-ta«, kjer razbitje besede na zloge vzpostavi fonetično ritmizacijo, ki presega semantični pomen izraza. Zvočna plast (še posebej ponavljanje samoglasnikov in zvočno poudarjeni soglasniki) ustvarja občutek akustične resonančnosti, s katero se izpostavi fizičnost jezika. Zvok postane nosilec pomena – ne le, da besede razumemo, temveč jih tudi slišimo in občutimo. Ta preplet ritmične organizacije, fonetične izraznosti in čutnega zaznavanja kaže, da citat presega raven diskurza in vzpostavlja pomen onkraj racionalnega izraza. Gre za sintezo konkretne čutne izkušnje, jezikovnega razmisleka in filozofske refleksije, kar ustvarja hibridni izraz, značilen za Handkejevo poetiko.

Stavek »[...] kako je pravzares lepa, naša lepa Koroška⁵. Lepa? Drugače lepa« (prav tam 120) ima naraven tok in odraža misli protagonista. Uporaba ponavljajočih se zaporednih besed, kot sta pridevnik lepa in prislov pravzares, ustvarja neprekinjen, valovan ritem, ki krepi intenzivnost izjave in čustveno napetost. Hibridnost se v zvočni in ritmični strukturi odlomka kaže kot napetost med nasprotnima poloma – med tekočo melodioznostjo in sunkovito prelomnostjo, med pripadnostjo in distanco. V stavku prevladuje mehka, ritmično valovana intonacija, ki ustvarja občutek harmonije, topline in domačnosti. Zvočna ponavljanja samoglasnika *a* ter uporaba pridevnika *lepa* in prislova *pravzares* gradijo melodičen, skoraj liričen tok, ki odraža protagonistovo čustveno navezanost na prostor. Prehod na izrek »Lepa? Drugače lepa« ta tok nenadoma prekine – ritem postane razdrobljen, vprašanje kratko in zadržano.

⁵ Uporaba kurzive v izrazu »*naša lepa Koroška*« ima pomembno stilno in semantično funkcijo. Tipografsko poudarjanje znotraj besedila ne deluje zgolj kot vizualni označevalec, temveč kot zvočno in pomensko intonacijsko orodje, ki usmerja bralčevo pozornost in spreminja način recepcije izrečenega. Kurziva tukaj deluje kot afektivni poudarek, ki v ritmični strukturi stavka ustvarja rahlo upočasnitev in intonacijsko mehko. Bralec besedilo zaznava bolj osebno, skoraj intimno, kot bi šlo za notranji odmev ali tiho priznanje protagonistove navezanosti na kraj. Pomensko gledano kurziva naša lepa Koroška izraža posebno čustveno in identitetno obremenjenost izraza »naša«, ki presega zgolj svojilni zaimek. V njem se odražata kolektivna pripadnost in kulturna lastnina, a hkrati tudi problematičnost pojma »naše« v kontekstu regionalne in jezikovne razpediti Koroške. Tipografski poudarek tako deluje ambivalentno – na eni strani potrjuje občutek skupnosti, na drugi pa razkriva negotovost te pripadnosti, saj »naše« ni enoznačno, temveč razprto med različnimi jezikovnimi in nacionalnimi konteksti. V ritmičnem smislu kurziva prispeva k zvočni variaciji in subtilnemu sprememnemu tonu znotraj sicer melodičnega toka stavka. Vzpostavlja ritmično mikropavzo, s katero se spremeni intonacija: ton postane bolj zadržan, osebno zvoneč, kot bi protagonist ne nagovarjal le prostora, temveč tudi samega sebe. Takšna zvočno-tipografska niansa pogloblja hibridni značaj izjave, saj med emocionalno toplino in reflektirano distanco ustvarja prehodno območje identitetne napetosti. Z vidika celotne strukture drame se zato kurziva »*naša lepa Koroška*« kaže kot vizualno-zvočni označevalec hibridnosti: povezuje notranji, subjektivni glas z zunanjim, pripovednim tonom; čustveno afirmacijo z razmislekom; kolektivno pripadnost z individualno negotovostjo. Tako kot ritem in zvok tudi tipografski poudarek udejnjanja razpoko med pripadnostjo in odmaknjenostjo, med domačim in tujim – kar predstavlja bistvo hibridne identitete protagonista in prostora, ki ga poseljuje.

Takšna ritmična disonanca ustvarja izrazit kontrast, ki zvočno in pomensko ponazarja notranjo razklanost subjekta. Prehod dramatično spremeni tempo besedila – kratko, jedrnato vprašanje deluje kot ritmični premor, ki odpira prostor za razmislek in kontemplacijo. Takšna struktura krepi čustveno odmevnost ter razkriva protagonistov notranji konflikt v dojemljanju lepote. Zvočni poudarki v besedi drugače dodatno zarežejo v prej vzpostavljeno mehko, kar vzpostavlja dialog med dvema svetovoma: med idealizirano, sentimentalno podobo doma in reflektirano, odtujeno percepcijo lepega. Zvočni vidik besedila dodatno poudarjajo mehki samoglasniki *a* v besedah *naša* in *lepa*, ki ustvarjajo zvočno toplino in melodičnost ter vzpostavljajo občutek domačnosti in pripadnosti. Ta zvočna estetika povezuje jezik s kulturno identiteto regije, saj v ritmu govora odzvanja občutek prostora in tradicije. Kontrast med lepim in drugače lepim se poigrava z barvo tona, intonacijskim poudarkom in pomenom, kar izraža subjektivno perspektivo ter nakazuje, da lepota ni absolutna, temveč večplastna in odvisna od osebne ter kulturne izkušnje. Ta ritmično-zvočna dinamika deluje kot manifestacija hibridne identitete, ki se oblikuje v prostoru kulturne in jezikovne prepletenosti. Melodičnost in prekinjenost se medsebojno dopolnjujeta ter zvočno artikulirata dvojnost izkušnje – občutek pripadnosti in hkrati odmaknjenosti. Hibridnost se tako udejanja ne le na vsebinski ravni, temveč tudi v samem zvočnem tkivu besedila, kjer ritem in ton postaneta nosilca identitetne napetosti. Na splošno ritem in zvočnost v drami prispevata k oblikovanju hibridne identitete, ki vključuje čustveno kompleksnost, razumljeno v smislu intersubjektivnosti Kristeve (*Die Revolution* 76) – kot prostor, kjer se jaz oblikuje v odnosu do drugega in v nenehnem dialogu med notranjim afektom in zunanjim, družbenim pomenom. Čustvena kompleksnost, ki jo ustvarjata ritem in zvočnost, tako odraža intersubjektivno razmerje med notranjim doživljanjem in zunanjim jezikovnim izrazom: protagonistova govorica ni le estetski pojav, temveč tudi način, kako se subjekt afirmira in hkrati razkraja v srečanju z drugostjo. V tem smislu hibridna identiteta ni statična, temveč postane procesualna in relacijska, kar je v središču pojmovanja subjektivnosti Kristeve.

V naslednjem odlomku je ritem oblikovan z dinamičnimi, nenadnimi prelomi in ponavljanji, kar odraža napetost, frustracijo in intenzivnost doživljanja protagonistovega notranjega monologa: »Tale večno s svojo Jugoslavijo. Svojo povsem zasebno sanjo je, prenačilen kot je, hotel vsiliti vsem nam. Tale tu je, ki seje vihar med nami, vročični južni vihar, od katerega zbolita glava in srce, z one strani Karavank, jugo – že kako se to sliši, jugo! – jugo, vojna.« (Handke 36). Kratke, izklicne povedi ustvarjajo sunkovit, fragmentiran ritem, ki bralcu vizualno in zvočno ponazarja nevzdržnost vsiljevanja idej in občutek bližajoče se katastrofe. Prelomi, oklepaji in pomišljaji pospešujejo ritmično variacijo, ki poudarja posamezne besede, kot so »vihar«, »vročični«, »jugo«, ter tako poudarjajo čustveno intenzivnost. Zvok besedila dodatno poudarjajo ponavljajoči se samoglasniki in soglasniški vzorci, ki ustvarjajo fonetično napetost in melodijsko resonanco. Zlasti beseda »jugo«, ponovljena in

izpostavljena z oklepaji in klicaji, ustvarja zvočni odmev, ki asociira na moč naravnega in družbenega viharja ter vojnega konflikta. Takšna uporaba zvoka in ritma omogoča, da besedilo deluje kot akustični in čustveni odsev notranjega stanja protagonistov, kjer se jezik in glasovni vzorci prepletajo s simbolnimi pomeni, kot so politična napetost in kolektivni strah. Ritem in zvok skupaj ustvarjata valovanje napetosti in emocionalno resonanco, kar krepi subjektivno izkušnjo ter vizualno, zvočno in čustveno artikulira konflikt med individualnim doživljanjem in zgodovinsko-političnimi dogodki.

4.1.2 Stavčna struktura in fragmenti

Naslednji del besedila je sestavljen iz številnih dolgih in zapletenih stavkov, ki so urejeni z vejicami in pomišljaji. Te zapletene strukture ustvarjajo tekoč in ritmičen tok pripovedi:

Že to, da so hišna imena spet postala stara domača, konec s skrivnimi oznakami iz vojne. Naši posesti se ni več reklo »Pri zavednem«, temveč kot od nekdaj »Pri svinčevcu«. Domače ime mi nikoli ni kaj prida povedalo – zdaj se mi zdi pa lepo. In vsa ostala vrnjena hišna in domačijska imena mi zvenijo v ušesu, kot za veliko noč obujeni zvonovi ob prazniku vstajenja – in v vmesnem času, po Jezusovi smrti na križu, je na njihovem mestu bilo slišati le klopotanje ragelj na veliki petek. Tale vmesni čas je zdaj minil, in od vrnjenih hišnih imen se mi zdijo še tista lepa, iz katerih smo se poprej norčevali. »Pri dobroseru«, »Pri lenovcu«, »Pri scavcu«, »Pri drku«, »Pri čepevcu«, »Pri ušivcu«, »Pri foku«, »Pri kodru«, »Pri ravbarju«, »Pri švedru«, »Pri slinavcu«, »Pri kregovcu«, »Pri jajcarju«, »Pri poližu«, »Pri golšarju«, »Pri lakotniku« – vse to se mi na enkrat sliši enako lepo kot »Valparaiso«, »Rijeka«, »Nižninovgorod«, »Savannah/Georgia«. Oh, še neskončno lepše! Oh, sploh lepota krajevnih in ledinskih imen v Podjuni dandanašnji, vseeno katerih, enozložnih kakor tudi večzložnih, nemških kot slovenskih – bodisi Aich ali Dob, bodisi Lipa ali Lind, Pliberk ali Bleiburg, Sualpe ali Svinja planina, bodisi Diex ali Djekše, Altendorf ali Stara vas, Gallizien ali Galicija. In vsaka kopa in vdolbina se lahko pohvali z imenom, namesto »kota št. dve«⁶ ali »položaj D«. Kako je to lepo. Pa šele pokrajina sama, zelene trate, brez ubežnikov in pregnjalcev, rjavi gozdovi, brez iskrenja izstrelkov in frčanja zdrobljenega lubja, modro nebo, brez bombnikov, in kako šele belina mojega cvetočega sadovnjaka, brez – brez – brez, nič drugega kot belo cvetenje. In Drava nič več naš sovrag, temveč prav res tihi tok. (Prav tam 120–121)

Stavki, kot je »sliši enako lepo«, s ponavljanjem in potrjevanjem kažejo ritmičnost. Ta struktura krepi občutek nostalgije in ponovnega odkrivanja lepote tako krajevnih imen kot tudi okoliške pokrajine. Naštevaje krajinskih ali zemljepisnih območij služi

6 V izvirnem, nemškem besedilu je izraz »Côte Nr. Zwei« (Immer noch Sturm 138) primer hibridne konstrukcije, v kateri so združeni jezikovni elementi dveh različnih jezikov. Natančneje, gre za francosko besedo »Côte« (obala, hrib) in nemško okrajšavo »Nr. Zwei« (številka dve).

kot fragmentarna struktura, ki daje besedilu obliko, podobno inventarnemu seznamu,⁷ kot popis. Ta raznolikost imen ustvarja bogato ozadje spominov in izkušenj ter odraža protagonistovo vizijo, da pokaže njegovo poznavanje in povezanost z okolico. Večkratna uporaba besede »brez« vodi v fragmentarnost, ki poudarja odsotnost konflikta in nasilja v pokrajini. Stavčna struktura in fragmentarni elementi krepijo občutek nostalgije in vrnitve v brezskrbne čase. Pripovedovalec razmišlja o lepoti imen in pokrajin ter izraža močno čustveno doživetje, ki lahko vzbuja tako veselje kot žalost. Nenehno zatekanje k »brez« in odsotnost negativnih elementov nakazujeta, da protagonist gradi želeno podobo, ki odraža njegovo hrepenenje po miru in harmoniji. To notranje soočenje s spomini kaže na zapleteno razmerje med osebno identiteto in zunanjim svetom. Pri popisu je med drugim prikazano, kako so stari, stigmatizirani pomeni postavljeni pod vprašaj in na novo interpretirani, kar spodbuja hibridno dožemanje okolja in identitete. Vmesni prostor⁸ je tu razumljen kot kraj srečanja, kjer protagonist razmišlja o preteklosti in vzpostavlja nov, harmoničen odnos s pokrajino in imeni, značilnimi za to območje. Protagonist doživi transformativno perspektivo, saj prej negativno konotirana imena zdaj dojema kot lepa. Ta sprememba v dožemanju kaže na hibridno identiteto, ki je zrasla zgodovinsko in se razvija z refleksijo lastnega kulturnega ozadja. Besedilni del razkriva bogato hibridnost tudi s hkratnim omenjanjem nemških in slovenskih krajevnih ter terenskih imen. Ta jezikovna mešanica odraža kulturno raznolikost zvezne dežele Koroške, kjer sobivata nemška in slovenska identiteta. Poimenovanje in lepota teh imen poudarjata spoštovanje obeh kultur in kažeta, kako se ti kulturni elementi prepletajo. Odlomek lahko razumemo kot nekakšno hibridno besedilno obliko, ki združuje različne elemente oblik govora in izražanja. V tem kontekstu so pomembne kategorije opis narave, kulturna refleksija, čustveno vrednotenje in literarno-jezikovne podobe. Ti elementi skupaj tvorijo večplastno in kompleksno predstavitev. Odstavek vključuje tudi jezikovne elemente iz različnih jezikov in narečij, vključno z nemškimi, slovenskimi, francoskimi, angleškimi in slovanskimi krajevnimi imeni. Za ta besedilni vzorec je značilna izjemna jezikovna raznolikost, ki se kaže kot odraz kulturne večjezičnosti in regionalnega konteksta. Citat se tako spremeni v večplasten, večjezičen besedilni vzorec, ki združuje različne kulturne in jezikovne ravni.

4.1.3 Figurativni jezik

Uporaba več izrazov za mir (v angleščini, nemščini, slovenščini, hebrejščini in arabščini) kaže na zavestno odločitev za večjezičnost: »PEACE – FRIEDEN – MIR –

⁷ Izštevanje v citatu predstavlja hibridni proces, saj združuje različne jezikovne, kulturne in pesniške elemente. Naštevane regionalnih krajevnih imen z različnih jezikovnih območij ustvarja povezavo med lokalnimi identitetami in globalnimi referencami, kar povzroča kulturno hibridizacijo. Poleg tega se trezno naštevane združuje s čustvenim in poetičnim vrednotenjem ter ustvarja hibridno estetiko, ki raztaplja formalne in vsebinske meje. Seznam tako deluje kot zgoščen primer sinteze različnih kulturnih kodov in jezikovnih oblik v pesniškem kontekstu.

⁸ »Tretji prostor« po Bhabhi (*Die Verortung der Kultur*) se nanaša na kulturni vmesni prostor, v katerem se pojavlja hibridnost – prostor, v katerem se srečujejo različne kulturne identitete, vplivajo druga na drugo in ustvarjajo nekaj novega.

SHALOM – SALAM« (prav tam 117). S tem se poudarijo univerzalni pomen izraza »mir« ter kulturne podobnosti in razlike. Vsak prevod vsebuje kulturne nianse. »PEACE« (angleščina) in »FRIEDEN« (nemščina) poudarjata idejo miru v klasičnem političnem ali družbenem smislu. »SHALOM« (hebrejščina) in »SALAM« (arabščina), ki prav tako pomenita »mir«, sta globoko zakoreninjena v verskem in duhovnem kontekstu ter dodajata dodatno razsežnost, ki obravnava medverski dialog in spravo. Ta hibridna konstrukcija poudarja idejo, da kljub različnim jezikovnim in kulturnim ozadjem obstajajo skupne vrednote, ki lahko združujejo preko kulturnih meja. Izbira besed lahko sproži tudi čustvene odzive, saj mir ni le abstrakten pojem, temveč pomeni upanje, harmonijo in željo, da bi ljudje živeli skupaj na boljši način.

4.2 Simbolni register

Simbolni register se nanaša na konvencionalne elemente jezika, ki se v pripovedi uporabljajo za predstavitev kulturnih pomenov, družbenih norm in identitetnih vprašanj. V tem poglavju je simbolni register opredeljen in analiziran z naslednjih vidikov: *družbeno okolje*, *družbena kritika*, *konstrukcija identitete* ter *kulturna razsežnost in zgodovinskost*. Handkejevo delo odraža vplive različnih tradicij, bodisi z jezikovnimi aluzijami bodisi s prikazovanjem ritualov in običajev. Vključevanje različnih kulturnih referenc, kot so zgodovinske aluzije, regionalne tradicije ali družbeni tokovi, jasno kaže, da identiteta ne obstaja izolirano, temveč jo je treba razumeti kot produkt zgodovinskih procesov in družbene dinamike. Ta medsebojna povezanost ustvarja zavest o kulturni hibridnosti in kaže, kako literarni junaki delujejo v pluralističnem kontekstu, v katerem se različni vplivi spopadajo in spreminjajo. Simbolni register ponazarja izzive oblikovanja identitete v večkulturni družbi. Handke tematizira napetost med tradicijo in sedanostjo ter krhkost kulturne pripadnosti. Protagonisti njegovih del so pogosto razpeti med kolektivno zgodovinsko izkušnjo in prizadevanjem za individualno samoopredelitev.

4.2.1 Socialno okolje

Odpor do lastnega imena in do obstoja imena kaže na globoko notranjo krizo identitete. To lahko kaže na odtujenost od samega sebe in lastnih korenin, kar vodi v občutek izolacije v družbenem kontekstu. Primerjava bližnjega in daljnega, domačega in tujega ustvarja hibridno dihotomijo notranjega in zunanjega sveta:

GNUS pred lastnim imenom – sploh pred tem, da imam ime. [...] GNUS pred tujino, že pred tujimi potmi za domačim trikotnim križiščem na koncu vasi, gnus že pred sosedom hodnikom, sosedom hlevom, sosedom uto, kjer je bilo grozdje kar precej slajše kot

doma. In še večji gnus pred sosednjim krajem, in še toliko večji pred ljudmi sosednje doline, ki so imeli čisto malo drugačen dialekt kot mi – gnus, nepopisni. In neprekosljivi gnus pred najbližjim mestom, in tako naprej od enega mesta pri nas do naslednjega. – Nenavadno seveda, da se pa moj gnus vsakič neha na mejah, že celo samo ob misli nanje. Druga dežela, vseeno katera: gnusa niti zamisliti, jaz brez gnusa. – In tako kot gnus pred prostorom, tako tudi pred časom, bolj pred časovnimi enotami [...]. (Prav tam 24-25)

Gnus do »tujega« in do določenih krajev (npr. soseska, okolica itd.) kaže na splošen odpor do vsega neznanega in tujega. Ta odnos je lahko tudi odziv na izgubo znanega in obramba pred spremembami ali inovacijami. Odlomek besedila tematizira pomen meja, tako geografskih kot psiholoških. Pripadnost mejam, »četudi le v mislih«, kaže, da protagonist jasno razlikuje med znanim (kot je njegovo domače mesto) in neznanim. Čeprav ta ločitev spodbuja občutek varnosti, hkrati krepí izolacijo. Odpor »pred prostorom« in »pred časom« kaže na minljiv, neprijeten odnos do eksistencialnih razsežnosti življenja. Omenjeno odraža občutek odtujenosti od okolja, sočloveka in resničnosti lastnega življenja. Ponavljajoče se izražanje gnusa si lahko razlagamo kot znak psihološkega pritiska ali notranjega konflikta. To okrepi občutek eksistencializma in iskanja smisla v vse bolj tujem svetu. Besedilo združuje strah pred tujim z osebnimi, hibridnimi občutki,⁹ regionalnimi mejami in notranjimi mejami (na primer izkušnjami v lastni glavi) ter tako ustvarja mešanico individualnih, družbenih in kulturnih vidikov tujosti. Zaradi tega hibridnega razumevanja je »tujost« kompleksna in večdimenzionalna, ne le navzven, temveč tudi navznoter.. vrh obrazca

4.2.2 Družbena kritika

Naslednja izjava obravnava oblikovanje družbene identitete ter nenehni boj za sprejemanje in pripadnost v okolju, ki ga zaznamujejo predsodki in ksenofobija: »Ne bomo več nezaželeni in preklemski tujci v deželi med Karavankami in Svinjo. Nihče nam ne bo več rekel 'zagrizeni Slovani'. Od nekdanj smo tu bili tisto zadnje, v monarhiji, nato v republiki [...]. Na vsak način bo ta dežela poslej končno tudi naša dežela [...].« (prav tam 96).

Sklicevanje na izraza »nezaželeni in preklemski tujci« in »zagrizeni Slovani« kaže na jasno razvrednotenje in diskriminacijo, ki se je ohranjala več generacij. Navedba, da »smo tu bili tisto zadnje«, nakazuje dolgo zgodovino marginalizacije in izključenosti iz družbene in politične skupnosti. To je mogoče razumeti kot kritiko strukturnih krivic do etničnih skupin in načina, kako zgodovinske pripovedi sistematično diskriminirajo ali naredijo manjšine nevidne. Stavek »ta dežela [...] končno tudi naša dežela« izraža

⁹ Hibridno občutje je zapleteno čustveno doživetje, pri katerem človek hkrati izkúša več nasprotujočih si občutkov. To se pogosto dogaja v situacijah kulturne raznolikosti, kjer ljudje občutijo pripadnost in hkrati občutek tujosti, vezanost na dom in odtujenost. Takšna čustva odražajo bogatost in raznolikost identitet, hkrati pa razkrivajo napetost in oddaljenost med kulturami, kjer posamezniki doživljajo stik in oddaljenost hkrati, kar poudarja kompleksnost medkulturnih odnosov.

željo po izboljšanju družbenih in političnih razmer. Kritizira obstoječe strukture moči, ki določenim skupinam preprečujejo, da bi se počutile kot enakopravni in polnopravni člani družbe. Citat s sklicevanjem na nacionalno identiteto izraža kritičen odnos do razumevanja nacionalnosti, ki spodbuja ozke opredelitve pripadnosti in ekskluzivnosti. Iz tega sledi, da nacionalne identitete pogosto temeljijo na razvrstitvi ali izključevanju drugih, s čimer se zaostrejo družbene napetosti. Citat tematizira zahtevo po soodločanju o lastni kulturni in družbeni identiteti v državi, v kateri te manjšinske skupine tradicionalno niso bile upoštevane. Poziva k ponovnemu ovrednotenju družbenih hierarhij in kulturne raznolikosti v družbi. Citat kaže na hibridni pristop, saj odraža mešanico različnih kulturnih, zgodovinskih in nacionalnih identitet. Združuje spomin na preteklo pripadnost in marginalizacijo z upanjem na prihodnjo skupno pripadnost. Tako kaže napetost med že obstoječo, raznoliko identiteto in željo po novi, vključujoči samointerpretaciji, ki je značilna za hibridno kulturno in identitetno vedenje.

4.2.3 Konstrukcija identitete

Uvajanje imen je ključno za oblikovanje identitete: »Jaz sem Gregor. [...] odslej se imenuješ Jonatan – kot ena tvojih sort jabolk [...]« (prav tam 84–85). Sprememba iz »Gregor« v »Jonathan« nakazuje prekinitev s prejšnjo identiteto in vzpostavitev nove, večplastne identitete. Gregor je bil sadjar in jabolčni aktivist, kar povezuje njegovo osebno zgodbo z naravo, tradicijo in skrbjo za okolje. S spreminjanjem imena se njegova pretekla identiteta prepleta z novimi kulturnimi, literarnimi in simbolnimi pomeni, kar ustvarja hibridno identiteto – identiteto, ki ni enoznačna, ampak se razvija na presečišču osebnih izkušenj, kulturnih vplivov in simbolike. Imena imajo kulturni, družbeni in osebni pomen ter vplivajo na doživetje sebe in drugih; menjava imena pogosto simbolizira prehod, preporek ali občutek izgube in odtujenosti. Ime »Jonathan« izvira iz hebrejščine in v verskem, kulturnem in literarnem kontekstu nosi globoke pomenske sloje, povezane z bogastvom tradicije, naravno plodnostjo in simboliko daru. Hkrati je »jonatan« tudi ime priljubljene sorte jabolk, znanih po sladkosti, trdnosti in tradiciji, kar odraža Gregorjev značaj – povezanost z naravo, plodovitost in skrb za rast. Takšna simbolika daje imenu »Jonathan« globlji pomen, ki presega osebno identiteto in odseva kulturno kontinuiteto, hkrati pa poudarja hibridnost identitete, saj se prepletajo osebni, kulturni, literarni in naravni elementi, ki skupaj ustvarjajo raznoliko in večplastno doživetje samega sebe.

Izraz »vsesvetovna figura« kaže na identiteto, ki sta jo oblikovali množična kultura in globalizacija: »Toliko opaznejši sem tako moral postati: sodobna vsakdanja postava, ena od milijonov, v pripadajoči interkontinentalni opravi [...]« (prav tam 9). Protagonistova identiteta ni edinstvena in je relativizirana z istostjo številnih ljudi

s podobnimi izkušnjami. Sklicevanje na »medcelinsko dvigalo« ustvarja podobo sodobnega, hitrega življenja in hkrati krepí občutek odtujenosti in anonimnosti. Odraža identiteto, ki je izgubljena v množicah in išče dodano vrednost ali pomen v družbi. Citat je hibriden, saj združuje individualno samopodobo z družbenimi in globalnimi elementi. Protagonist se opisuje kot povprečen slehernik v večkulturnem in mednarodnem kontekstu. Tako pokaže zlitje osebnih identitet s transnacionalnim, raznolikim svetom, kar je značilno za hibridno percepcijo.

4.2.4 Kulturna razsežnost in zgodovinskost

Protagonist opisuje jasno ločitev med svojim prejšnjim okoljem in ciljem, za katerega si prizadeva. To nasprotje odraža globljo kulturno ločnico, povezano z identiteto, tradicijo in željo po razširjenem pogledu na svet:

Kar se mene tiče: davno sem se že odločil. In moja odločitev se glasi: zahod. Zahodni svet. Ven iz te ujetosti med gorami in zakrknjenim gorniškim jezikom. Na odprto. Postati svetovljan. Meni osebno je vojna doslej prinesla skoraj samo dobro, kajne? Celo Nemčija je zame že zahod, odprti svet. Kaj ne rečemo: ven v Nemčijo? Zunaj v Nemčiji? Za balkanske smeri pa: v Maribor, v Ljubljano – dol. In šele v Beograd – dol, dol. In ko govorimo o lastnih krajih: v Železni Kapli notri, v Selah v Kotu notri, v Galiciji notri, v Heiligenblutu notri, v Labotnici notri, v Mölltalu notri, v Rutah notri, kajne? Nemčija: vendarle, kot jo doživljaš od tu: zunaj. Zahod. Pa Anglija šele! Pa kako šele Amerika! (Prav tam 74)

Gorska regija simbolizira zaprto, konservativno kulturo, medtem ko Zahod pomeni modernost, odprtost in globalizacijo. Zahod je prikazan kot utelešenje svobode, priložnosti in svetovljanstva. Ta idealizacija kaže, kako se kulturno dožemanje in stereotipi oblikujejo na podlagi zgodovine in so v nasprotju z regionalnimi identitetami. Težnja postati »svetovljan« kaže na željo po preseganju nacionalnih in kulturnih meja ter postati del svetovne skupnosti. Sklicevanje na dejstvo, da je vojna prinesla »skoraj samo dobro«, pomeni temeljito spremembo v dožemanju lastne resničnosti. Zgodovinsko gledano so vojne pogosto privedle do prisilne preselitve in krize identitete; v tem primeru lahko odločitev v korist Zahoda razumemo kot odziv na izkušnje nasilja. Zahod tako postane tudi simbol rehabilitacije in novega začetka po travmatičnih izkušnjah. Odrekanje »lastnemu kraju« in sklicevanje na mesta, kot so Maribor, Ljubljana in Beograd, odraža potrebo po osvoboditvi od tradicionalnih, lokalno zasidranih identitet. To je del kulturnega premika, povezanega z globalizacijo in prizadevanjem za kulturno udeležbo v širšem obsegu. Številni izrazi, ki se uporabljajo za izražanje dvoumnosti med »zunaj« in »znotraj«, ponazarjajo napetost med družinsko, regionalno dediščino in prizadevanjem za širšo, bolj globalno identiteto. Usmerjenost navzven kaže

na željo po spremembi, hkrati pa izvora ni mogoče popolnoma zavreči, zato prihaja do stalnega notranjega konflikta. Odlomek besedila je hibriden, saj združuje različne kulturne, geografske in čustvene perspektive. Opisuje osebno odločitev za Zahod in zahodni svet, pri čemer povezuje regionalne, lokalne kraje (»v Železni Kapli notri«) z globalnimi kraji (»Anglija«, »Amerika«). Ta mešanica domačih in globalnih referenc kaže na hkratno prepletanje lokalne pripadnosti in transkulturne¹⁰ odprtosti, ki je značilna za hibridni miselni in jezikovni prostor.

Poimenovanje pesmi se nanaša na ikonične dele popkulture, ki so globoko zasidrani v kolektivnem spominu in čustvenih izkušnjah: »O my darling Clementine. [...] In the midnight [...] Knocking on heaven's door ... « (prav tam 74). Z omembo nekaterih pesmi postane jasna kulturna razsežnost in njen vpliv na protagonistovo identiteto. Glasba deluje kot spominsko sidro, ki vzbuja nostalgичne občutke in osebne izkušnje. Ta povezava med glasbo in identiteto kaže, kako lahko kulturne oblike izražanja oblikujejo individualni in kolektivni spomin.¹¹ Figuralni jezik besedil krepi občutek intimnosti in žalosti. Uporaba besedne zveze »v *polnočni uri*« ustvarja figurativno predstavo o osamljenosti in zamišljenosti. Izraz »trkanje na nebeška vrata« je mogoče metaforično razlagati kot izraz stremjenja k nečemu višjemu ali soočanja z lastno smrtnostjo. Ta metafora namiguje na protagonistov notranji boj in se nanaša na vprašanja obstoja, upanja in iskanja smisla spričo življenjskih izzivov. Uporaba besedila pesmi ustvarja tako medbesedilno razmerje kot hibridno pripovedno strukturo, v kateri se združujejo literarni in glasbeni elementi. To kaže na kulturno hibridnost, v kateri se združujejo različne izrazne oblike.

Večkratno omenjanje »borbe za življenje in preživetje« in »borbe za jezik« kaže na globoko zakoreninjeno soočenje z lastno identiteto in kulturo: »Oh, vse te zgodbe o naši borbi za življenje in preživetje, o naši borbi za jezik, o naši borbi za našo *slovenščino*, za besede našega jezika, za besede naše duše, vse te zgodbe, ki se tičejo vsakogar – kdo jih pa bere? Oh, vse te knjige o Gamsih na plazu, o Malih ljudeh na veliki poti. Oh, Karel Prusnik, oh, Lipej Kolenik, oh, Tone Jelen, oh, Anton Haderlap, oh, Helena Kuchar – Jelka ... pa še ti brez očeta in tvoj Parzival brez očeta. Oh! oh! in še enkrat oh!« (prav tam 137). Boj za slovenski jezik je razumljen kot osrednji element kulturnega preživetja. To odraža zgodovinsko kontekstualizacijo slovenske identitete, ki je bila pogosto ogrožena in marginalizirana. Izraza za »besede« in »dušo« poudarjata pomen jezika za kulturno dediščino in identiteto posameznika. Premagovanje jezikovnih ovir je tu razumljeno kot

10 Welsch (»Was ist«) poudarja, da so kulturne identitete v današnjem globaliziranem svetu dinamične in spremenljive, saj jih oblikujejo nenehna materialna, družbena in kulturna gibanja. To pomeni, da identitete niso fiksne, temveč so fluidne in prilagodljive, da se lahko soočijo z izzivi in vplivi nenehno spreminjajočega se sveta.

11 Kolektivni spomin se nanaša na skupen spomin skupnosti ali družbene skupine, ki presega posameznikovo izkustvo in povezuje člane v enotno celoto. Gre za vseobsegajoč proces spominjanja, v katerem se preteklost oblikuje in ohranja prek skupnih simbolov, zgodb, ritualov in kulturnih praks. Kolektivni spomin poudarja prvenstvo skupnega pred posameznim, saj posameznik svoje razumevanje preteklosti gradi znotraj okvirjev skupnosti, ki določa, kaj se pomni, kako se interpretira in kaj se pozablja. Tako kolektivni spomin deluje kot vezni element družbene identitete, ki ohranja kontinuiteto med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo (Duden 283-284).

bistveno za ohranjanje lastne kulture in z njo povezanih vrednot. Sklicevanje na »vse te knjige« se nanaša na družbeno hierarhijo in marginalizirano perspektivo navadnih ljudi. Izrisuje se podoba posameznikov, ki imajo kljub utesnjujočim družbenim razmeram in izzivom vsakdanjega življenja zgodbe in boje, ki so pogosto spregledani ali neocenjeni. Omemba imen slovenskih avtorjev (Karel Prušnik, Tone Jelen, Anton Haderlap idr.) ustvarja intertekstualno mrežo povezav med Handkejevo dramatiko in tradicijo slovenske književnosti, ki je oblikovala kolektivni spomin skupnosti. A ponavljajoči se vzklík »oh« spremeni ton iz spoštljivega spomina v ritem izpraznjenosti in naveličanosti. Epizevksa, torej zaporedno ponavljanje istega vzklíka, ustvarja zvočno plast besedila, ki učinkuje kot semiotični prelom – čustveni vzdih, ki prekinja simbolni red narativov o »borbi« in »preživetju«. S tem Handke izpostavlja napetost med zgodovinskim spominom in osebno utrujenostjo, med občutkom dolžnosti do dediščine in željo po distanci, celo pobegu iz nje. Vzklík »oh« deluje kot ritem odpora in resignacije hkrati – kot zvočni odmev bremena zgodovine, ki ga posameznik še vedno nosi, a se mu obenem želi izmuzniti. Handke tu ustvarja hibridni prostor med semiotičnim in simbolnim registrom: semiotični element vzklíkanja izraža notranjo, čustveno reakcijo, simbolni pa se kaže v referencah na literarno tradicijo in zgodovinske narative. Preplet obeh ustvarja intertekstualno napetost, kjer se kulturni spomin pojavlja hkrati kot vir identitete in kot teža, ki omejuje svobodo govorca. S tem Handke ne ponuja preprostega poklona, temveč refleksiven komentar o utrujenosti identitetnega diskurza. Intertekstualnost tu ne pomeni le povezovanja z drugimi besedili, ampak postane mehanizem samorefleksije – način, kako drama razpira vprašanje, koliko tradicija še lahko deluje kot vir avtentične identifikacije v sodobnem svetu. Omemba »Parzival brez očeta« implicira iskanje identitete in pripadnosti v kulturnem kontekstu, za katerega sta značilni izguba in odtujenost. To se lahko nanaša tako na odsotnost starševskega lika kot na širšo družbeno odtujenost ob izzivih, s katerimi se soočata posameznik in skupnost. Metaforična besedna zveza deluje kot intertekstualna referenca na srednjeveški lik, ki pomeni iskanje duhovne izpolnitve in posameznikove identitete. Ta referenca združuje brezčasno simboliko Parzivala z aktualnimi temami samoodločanja brez tradicionalne normativne usmeritve. To zlitje različnih kulturnih tradicij ustvarja hibridno konstelacijo, ki ponazarja tako kontinuiteto kot spremembe v kulturnih pripovedih. Ta povezava odraža polifonijo brezčasnih pomenov in kaže, kako se kulturne pripovedi zaradi recepcije in nadaljnjega razvoja nenehno na novo hibridizirajo. Postane jasno, kako se v literaturi uporabljajo intertekstualne reference za ustvarjanje kompleksnih, kulturno in zgodovinsko prepletenih pomenskih prostorov, zaradi katerih je delo dinamično in večplastno. Poleg tega sklicevanja na zgodovinske in literarne osebnosti ter omembe resničnih ljudi vodijo v hibridno strukturo besedila, v kateri se prepletajo osebne in kolektivne zgodovine ter identitete. Ta kombinacija različnih obdobij in literarnih tradicij poudarja kompleksnost in kulturno širino literarnega dela. V naslednjem odlomku se kaže kulturna razsežnost, saj besedilo

prepleta različne glasbene forme in kulturne reference:

»Ej: zakaj pa ne poskusimo 'Nejevolje' enkrat kot polko?!« - »Ja: našo 'Nejevoljo' zaigramo enkrat kot polko! ... »Naš 'Valček svetovne nejevolje' enkrat, samo enkrat variirajmo kot polko! ...« - »Ja! Proč z valčkovsko preteklostjo!« - »Nejevolja-POLKA!« ... »Sicer tudi ni ravno glasba prihodnosti, ampak no ja ...« In takoj je povezala nevidna harmonika, in prepevamo naš stoletja stari Valček svetovne nejevolje pretvorjen v polko, vedno bolj glasno in iz petnih žil, in vmes tudi zanalašč fušamo, tudi jaz, celo jaz. (Handke 145)

Valček služi kot simbol tradicije in zgodovinskega okvira (»valčkovska preteklost«) ter polka kot element popularne, ljudske in živahnejše kulturne prakse. Transformacija »Nejevolje« iz valčka v polko ni zgolj stilistična igra, ampak odraža križišče med kolektivnim kulturnim spominom in inovacijo, med preteklostjo in sedanjo kulturno izkušnjo. Hkrati se odlomku kaže zgodovinskost: valček simbolizira zgodovinsko, evropsko glasbeno tradicijo, ki je del kolektivne preteklosti, medtem ko polka izraža lokalne, narodnostno in regionalno specifične glasbene vplive. Z medsebojnim kontrastom in prepletom se zgodovinska dimenzija razkriva kot dinamična in pluralna, saj subjektivno doživljanje in igrivost interpretacije omogočata reinterpretacijo preteklosti ter njeno aktivno prisotnost v sedanjosti. Tako je kulturna razsežnost povezana z zgodovinsko zavestjo: glasbena metafora postaja sredstvo kritičnega dialoga s tradicijo, refleksije identitete in lokalne pripadnosti, hkrati pa odpira prostor za kreativno, hibridno kulturno izražanje.

5. Tematska analiza medbesedilnih referenc, preobrazbe jezika in hibridnosti

V drami *Še vedno vihar* Petra Handkeja se kompleksnost identitete in kulturnega izražanja razkriva skozi preplet različnih tematskih sklopov, medbesedilnih povezav in inovativnih jezikovnih strategij. Te strategije, ki vključujejo slogovne in jezikovne eksperimente, predstavljajo primere avtorjevega zavestnega preoblikovanja jezika z estetskim in simbolnim učinkom. S tem Handke ustvarja večplastne pomene, estetsko globino in odprt prostor za raznolike interpretacije. Omenjeno analitično ogrodje predstavlja izhodišče za spodnjo preglednico:

Teme	Medbesedilne reference	Revolucija jezika (Kristeva)	Hibridnost
Kraji in zgodovinski vidiki	Geografske navedbe: Savannah/ Georgia, Rijeka, Diex ali Djekše, Aich ali Dob, Lipa ali Lind, Altdorf ali Stara vas, Gallizien ali Galicija, Maribor, Ljubljana, Möl-Ital, Koroška, Valparaíso ¹² idr., omemba »Osvobodilne fronte« in tematizacija manjšinskega vprašanja.	Uporaba zgodovinskih in političnih kontekstov pri obravnavi identitete in kulturne dediščine.	Povezava geografskih in zgodovinskih elementov kaže na hibridno identiteto regije.
Kulturna identiteta	Slovenska imena, kot sta Pliberk in Svinjska planina, ter literarni vplivi, vključno z omembo slovenskih avtorjev, kot so Karel Prušnik, Lipej Kolenik, Tone Jelen, Anton Haderlap, Helena Kuchar - Jelka, in referenca o dvorni literaturi 13. stoletja (»Parzival« Wolframa von Eschenbacha), sadjarstvo (jabolka), oživljanje hišnih imen (npr. »Pri svinčevcu«) kot izraz kulturne kontinuitete in boja za pravico do lastne identitete.	Vključevanje kulturnih in literarnih referenc, ki odražajo identiteto in tradicijo.	Mešanje lokalnih tradicij in kulturnih izrazov poudarja hibridno naravo kulturne pripadnosti, medtem ko preplet jezikov in literarnih glasov razkriva večplastnost kulturne identitete ter prizadevanje za enakovreden status slovenskih imen v okviru hibridnega soobstoja jezikov in kultur.

12 Handke domnevno uporablja Valparaíso kot simbol globalnega povezovanja, kulturne raznolikosti in stikov med različnimi svetovi. Z vključitvijo mednarodnih krajev, kot je Valparaíso, poudarja povezavo med lokalno identiteto in globalnimi referencami, kar poudarja hibridno naravo kulturnih prostorov. Poleg tega lokacija služi kot kontrast podeželskim in regionalnim referencam ter poudarja raznolikost in lepoto različnih kulturnih pokrajin, ki imajo osrednjo vlogo v spominu in jeziku.

Teme	Medbesedilne reference	Revolucija jezika (Kristeva)	Hibridnost
Manjšinsko vprašanje	Sklici na Osvobodilno fronto, politično zastopstvo, zaščito manjšinskih pravic in ohranjanje slovenske kulture; razprava o jezikovni dvojezičnosti in vplivu večinske kulture.	Jezik kot orodje ohranjanja kulturne dediščine in simbol odpora proti asimilaciji.	Prehajanje med slovenščino in nemščino izraža hibridno jezikovno dinamiko in identiteto kot odziv na izključenost.
Globalni vplivi	Hebrejska imena (npr. Jonathan), pesmi »Love me Tender«, »O My Darling Clementine«, »Knocking on Heaven's Door«; izrazi »PEACE«, »FRIEDEN«, »MIR«, »SHALOM«, »SALAM«; motivi plesa (polka), glasbila (harmonike), tradicionalne hrane (npr. »koroški krapi«, »jabolčni štrudl«).	Uporaba globalnih referenc razširja kulturni horizont in odpira prostor medkulturnega dialoga.	Zlitje globalnih in lokalnih vplivov izraža hibridnost sodobne identitete in pluralnost verskih ter kulturnih sistemov.

5.1 Geografska in zgodovinska razsežnost

Eden izmed ključnih načinov, kako Handke izraža hibridnost, je tematizacija prostora in zgodovine. Pogoste geografske navedbe – kot so Pliberk, Maribor, Ljubljana, Koroška, Galicija ali Valparaíso – niso zgolj realne topografske točke, temveč simbolni nosilci zgodovinskega spomina in kulturne mnogoplastnosti. V teh prostorih se zrcali kompleksna identiteta Koroške, regije na stičišču jezikov, kultur in političnih meja. Handke s tem opozarja na prostorsko pogojenost identitete, saj kraj postane prizorišče spomina, pripadnosti in zgodovinske travme. Zgodovinske reference, kot so omembe Osvobodilne fronte ali drugih političnih gibanj, dodatno poudarjajo prepletenost osebne in kolektivne zgodovine. Ta tematizacija zgodovinskega izkustva omogoča razumevanje, kako se identiteta protagonistov oblikuje skozi dialog s preteklostjo – skozi procese spominjanja, pozabe in reinterpretacije dogodkov. Hibridna identiteta, ki jo Handke ustvarja, torej ne temelji na enotni pripadnosti, temveč na konstantnem prehajanju med zgodovinskimi in kulturnimi plastmi.

5.2 Jezikovna in kulturna razsežnost

Drugi vidik Handkejeve hibridnosti se razkriva v načinu, kako uporablja jezik kot sredstvo literarnega izraza in kulturne samorefleksije. Jezik v drami ni zgolj komunikacijsko orodje, temveč nosilec identitetne in politične zavesti. Z izmenjevanjem slovenščine in nemščine Handke dramatizira notranjo razpetost likov med dvema jezikovnima svetovoma. Takšno preklapljanje med jeziki razkriva, da je jezik obenem prostor konflikta in prostora ustvarjalnosti – vir odtujenosti, a tudi temelj samoprepoznavanja. Poleg tega Handke v drami navaja številne medbesedilne reference na slovenske avtorje, kot so Karel Prusnik, Lipej Kolenik, Tone Jelen ali Anton Haderlap, s čimer ustvarja dialog med različnimi literarnimi tradicijami. S tem ne gradi le hibridne jezikovne strukture, ampak tudi kulturni most med nemško in slovensko literarno tradicijo. Tak pristop omogoča večplastno razumevanje identitete v prostoru, kjer se lokalno in globalno nenehno prepletata. Poseben pomen ima tudi prizadevanje za enakovredno priznanje slovenskih imen in izrazov, kar simbolno odraža željo po ohranjanju manjšinske kulture znotraj večinskega okolja. Handke s tem problematizira vprašanje moči jezika – tistega, ki prevladuje, in tistega, ki je potisnjen na rob – ter opozarja, da se kulturna hibridnost pogosto rojeva prav iz napetosti med tema poloma.

5.3 Globalna in simbolna razsežnost

Tretji sloj Handkejevega prikaza hibridnosti se nanaša na vključitev globalnih kulturnih vplivov, ki dodatno razširjajo kontekst drame. Sklicevanje na angleške pesmi, kot so »Love Me Tender«, »O My Darling Clementine« ali »Knocking on Heaven's Door«, in uporaba mednarodnih izrazov miru – »PEACE«, »FRIEDEN«, »MIR«, »SHALOM«, »SALAM« – vzpostavljajo večjezični in medkulturni diskurz, ki presega meje nacionalne identitete. Ti elementi delujejo kot kulturni označevalci univerzalnosti, a hkrati opozarjajo, da globalni jezik in popkultura vplivata na preoblikovanje lokalnih kulturnih identitet. V drami se tako prepletajo globalni simboli z lokalnimi elementi – kot so ljudski ples, harmonika, tradicionalne jedi (npr. koroški krapci, jabolčni štrudelj) – kar ustvarja večkulturni prostor izmenjave. Handke s tem problematizira tradicionalne pripovedne vzorce in pokaže, da je sodobna identiteta rezultat dialoga, soočenja in preobrazbe. Takšna kulturna hibridnost odraža stanje sveta, v katerem so meje med kulturami porozne, jezik pa postane orodje ustvarjanja novih pomenov in skupnih izkušenj.

Sklep

Predstavljeni hibridni poetološki model omogoča celovito in poglobljeno analizo hibridnosti kot poetičnega postopka v drami *Še vedno vihar* Petra Handkeja, pri čemer razkriva kompleksnost kulturne identitete, odtujenosti in pripadnosti v sodobnem večkulturnem prostoru ter ponuja ustrezno analitično orodje za razlago teh procesov. Model, ki združuje poetično funkcijo in intertekstualnost, odpira prostor za razumevanje literarnega jezika kot dinamičnega polja ustvarjalnih prepletov. Intertekstualnost omogoča dialog med besedili, v katerem se pomen stalno preoblikuje skozi reference, aluzije in medbesedilne povezave, medtem ko poetična funkcija deluje kot mehanizem estetske in formalne transformacije, ki sprošča potencial jezika v strukturni dimenziji. Model integrira Jakobsonovo formalno-estetsko perspektivo, dinamiko intertekstualnosti Kristeve in Juvanovo razsežnost medbesedilnosti, ki vključuje subjektov ustvarjalni odnos do jezika. V tem okviru postane literarni jezik prostor medsemiotične ustvarjalnosti, kjer se prepletata struktura in pomen, individualni izraz in kolektivni spomin. Deluje na dveh temeljnih registrih: na semiotičnem, ki zajema zvočne, ritmične in figurativne elemente, ter na simbolnem, ki vključuje družbene norme, identitetne konstrukcije in zgodovinske procese. Preplet obeh registrov omogoča celovito analizo literarnega besedila, saj združuje notranji, estetski ritem z zunanjim, kulturnim pomenom.

Na tej osnovi model omogoča, da Handkejevo dramo beremo kot prostor, v katerem se prepletata osebno in kolektivno, estetsko in zgodovinsko, semiotično in simbolno. Hibridna poetika drame razkriva stalno prehajanje med individualnim in družbenim, med jezikovno formo in zgodovinskim spominom, s čimer preizprašuje meje identitete. Model hkrati omogoča sistematično razlikovanje različnih tipov hibridnosti – jezikovne ter genealoške in strukturne – vključno z žanrskimi, časovnimi, prostorskimi, pripovednimi, intertekstualnimi in identitetnimi prvinami. Tak pristop omogoča analitično razčlenitev kompleksnih procesov prepletanja formalnih in vsebinskih elementov ter celovito razumevanje dinamične narave literarnega besedila.

Posebno pozornost model namenja kontekstu slovenske manjšine na Avstrijskem Koroškem, saj dramski tekst odraža prizadevanje za ohranjanje kulturne identitete skozi hišna in krajevna imena, večjezične prakse ter spominsko pisanje. Preplet slovenskih in nemških imen, zgodovinskih aluzij in medbesedilnih referenc pokaže, kako literatura aktivno soustvarja kolektivni spomin, zgodovinsko izkušnjo in hibridno identiteto prostora. Kompleksnost kulturne izmenjave, ki jo Handke razgrinja v drami *Še vedno vihar*, odraža globoko razumevanje sodobne identitete kot dinamičnega, odprtega in nenehno spreminjajočega se procesa. Hibridnost v drami ni zgolj estetska strategija, temveč način razmišljanja o svetu, v katerem posameznikovo doživljanje prostora, jezika in kulture postane prizorišče pogajanja med pripadnostjo

in drugostjo. Handke tako ustvarja poetiko, ki presega nacionalne in jezikovne meje ter odpira prostor za razumevanje identitete kot dialoga – ne kot fiksne kategorije, temveč kot stalno gibanje med različnimi svetovi.

Za literarno teorijo hibridni poetološki model predstavlja pomemben prispevek, saj presega dihotomijo med formalno analizo in kulturno hermenevtiko. Združuje lingvistično, estetsko in kulturno dimenzijo literarnega ustvarjanja ter opredeljuje literaturo kot dinamičen prostor pomenotvorja, kjer se forma in kontekst, subjekt in skupnost, spomin in jezik nenehno prepletajo. S tem ponuja učinkovit okvir za razumevanje sodobne literature, ki tematizira hibridnost, identitetno razpršenost in transformativno moč jezika.

Literatura

- Bachtin, Michail. *Ästhetik des Wortes*. Suhrkamp Verlag, 1979.
- Barthes, Roland. *Am Nullpunkt der Literatur*. Suhrkamp Verlag, 1985.
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Stauffenburg Verlag, 2000.
- Duden. *Slovar tujk*. Prevedel in priredil Igor Antič. Učila, 2006.
- Glišič, Miša. »Še vedno vihar Petra Handkeja z vidika teorije drame«. *Amfiteater*, letn. 8, št. 2, 2020, str. 82–97.
- Handke, Peter. *Še vedno vihar*. Iz nemščine prevedel Brane Čop. Wieser Verlag, 2011.
- . *Immer noch Sturm*. Suhrkamp Verlag, 2012.
- Jakobson, Roman. *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*. Suhrkamp Taschenbuchverlag, 1992.
- Juvan, Marko. *Hibridni žanri. Študije o križancih izkustva, mišljenja in literature*. Literarno-umetniško društvo Literatura, 2017.
- . *Intertekstualnost*. DZS, 2000.
- Kristeva, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Suhrkamp Verlag, 1974.
- . »World, Dialogue, and Novel«. *Desire in Language. A Semiotik Approach to Literature and Art*, ur. Leon S. Roudiez, prevedli Thomas Gora, Alice Jardine in Leon S. Roudiez, Basil Blackwell, 1980, str. 65–91.
- Welsch, Wolfgang. »Was ist eigentlich Transkulturalität?« *Hochschule als transkultureller Raum?, Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz*, ur. Lucyna Darowska, Claudia Machold in Thomas Lüttenberg, Transcript Verlag, 2009, str. 39–66.



UDK 821.112.2(436).09-2Handke P.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-2/92-126

Abstract

The article examines hybridity in literature, focusing on Peter Handke's play *Storm Still*. It explores themes of identity, language and history in a multicultural context, drawing on Julia Kristeva's *Revolution in Poetic Language* and the concepts it develops, particularly the distinction between the semiotic and symbolic registers of language. The article proposes a hybrid poetological model that builds on these concepts, emphasising how intertextuality mediates and transforms the interaction between the semiotic and symbolic, and how this process fosters hybridity through multilingualism, unconventional structures, figurative language and translation. The analysis foregrounds the fragmented sentence structures, multilingual content and cultural references that reflect fluid identities and cultural intersections in Handke's play. The article also considers the Slovenian minority in Austrian Carinthia and broader global influences, revealing how historical and cultural layers intertwine. Handke's use of hybridity – of languages, cultures and references – serves as a poetic device to explore belonging and displacement. The article concludes that this hybrid poetological approach offers a deeper understanding of Handke's complex work. Overall, hybridity functions as a vital tool in addressing the intricacies of identity, language and memory in a multicultural world.

Keywords: hybridity, intertextuality, literary theory, culture, Handke

Miša Glišič holds a master's degree in German studies and is a PhD student in the Humanities and Social Sciences – Literary Studies programme at the Faculty of Arts, University of Ljubljana (UL FF), where she is currently writing her dissertation in the Department of German, Dutch and Swedish. Her research focuses on the works of Peter Handke. Throughout her studies, she has been actively involved in scholarly work and has published several academic articles. Her bachelor's thesis, "Literary Discourse and the Construction of Cultural Identity: Maja Haderlap (*Angel of Oblivion*) and Peter Handke (*Still Storm*)", received first place in the 14th Competition of the Government Office of the Republic of Slovenia for Slovenians Abroad for the best bachelor's, master's and doctoral theses on Slovenians in neighbouring countries. Notably, it was the first time in the competition's history that the top award was bestowed on a lower-level (first-cycle) thesis. She has developed a sustained research focus on interculturalism, which she intends to continue in her academic work.

glisic.misa@gmail.com

Hybridity as a Poetic Process in Peter Handke's Drama *Storm Still*

Miša Glišič

Faculty of Arts, University of Ljubljana

This article explores hybridity as a poetological device in Peter Handke's play *Storm Still*. Handke's literary work offers a fertile ground for examining how language, cultural contexts, individual experiences and historical narratives shape our understanding of belonging and the ever-changing nature of identity, particularly in multicultural societies. While existing theoretical frameworks offer valuable insights into the phenomenon of hybridity, this analysis argues for the need for a more precise analytical tool capable of capturing the internal complexity and multifaceted manifestations of hybridity in literary texts. In this context, a new hybrid poetological model is proposed, based on Julia Kristeva's seminal work *Revolution in Poetic Language* and incorporating her key concepts into a cohesive and dynamic framework. The model also draws on Roman Jakobson's poetic function, which emphasises how language can transcend its original communicative purpose and become a self-reflexive and aesthetically powerful medium, and on the extension of the concept of intertextuality, which understands literature as a network of relationships between past and contemporary meanings.

The proposed model is based on three interrelated components: semiotic, symbolic and intertextual. The semiotic register encompasses rhythm, sonority, affectivity and pre-linguistic expression, which embody the emotional and intuitive dimension of language. The symbolic register encompasses structures, norms, cultural codes and historical processes that place meaning in a social and identity context. Intertextuality acts as a connecting and transformative mechanism between the semiotic and symbolic registers: it enables dialogue between past and contemporary meanings, appropriates and transforms existing discourses, and translates them into new aesthetic and identity configurations. In this context, intertextuality functions not only as a link between texts but also as an active force of hybridisation that (semiotically) transforms rhythmic and sonic elements into culturally and historically marked meanings (symbolically) and vice versa. The dynamic transition between the two registers is identified in the article as the main mechanism for creating hybrid meaning. The interaction between the semiotic

and symbolic registers in connection with intertextual elements is the fundamental driving force behind hybridity in literary texts. The integration of these dimensions allows the model to transcend a fragmented understanding of hybridity and enables a comprehensive and nuanced analysis.

The application of the model to the analysis of the drama *Still Storm* provides insight into how characters form and maintain their identity in a space marked by linguistic and cultural boundaries, and how intertextual and multilingual elements are used as means of expressing memory, belonging and resistance. The play's focus on the experience of the Slovenian minority in Austrian Carinthia particularly emphasises the importance of hybridity in presenting the complex dynamics of cultural identity and belonging in a socio-historical context. Guided by the proposed hybrid poetological model, this research aims to provide a theoretical and analytical framework for studying hybridity and to contribute to a more comprehensive understanding of hybridity as a transformative force in contemporary literature and society. The model offers a new perspective on literary language as a space of cultural mediation, where the semiotic, symbolic and intertextual constantly intertwine and create new meanings, rhythms and forms of identity expression.



UDK 821.163.6.09-93-2

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-2/128-140

Povzetek

Članek je prva celovita analiza šolske dramatike v povojni Sloveniji s pomočjo dela Marije Vide Kovačič. Z uporabo mešane metode, ki združuje kvalitativno vsebinsko analizo in kvantitativno analizo pogostnosti na korpusu 501 literarne enote, raziskava razkriva strukturo, avtorski repertoar in tematske preference v priročnikih *Za celo leto* (1960) in *Praznični koledar* (1976) ter njihovo povezavo z uredniškim delom Marije Vide Kovačič v *Pionirskem listu*. Rezultati kažejo na prevlado domačih avtorjev (87 %), namerno vključitev ženskih avtoric (36 % med produktivnimi avtorji) in razvoj koncepta t. i. *drobne dramatike*. Ugotavljamo, da je delo Marije Vide Kovačič oblikovalo šolski kulturni program kot kompleksen kulturno-pedagoški projekt, ki je služil kot orodje za socializacijo, kulturni razvoj in oblikovanje kolektivne identitete v povojni Sloveniji.

Ključne besede: Marija Vida Kovačič, šolska dramatika, *Pionirski list*, drobna dramatika, *Za celo leto*, *Praznični koledar*

Dr. **Milena Mileva Blažić** je redna profesorica na Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani. Njeno raziskovalno delo se osredotoča na slovensko književnost, mladinsko književnost, pravljice ter medkulturne primerjalne študije. Objavila je številne znanstvene članke in monografije ter sodelovala v mednarodnih raziskovalnih projektih.

milena.blazic@pef.uni-lj.si

Primerjalna študija »drobne dramatike« v priročnikih Marije Vide Kovačič: pedagoški koncepti skozi letni koledar

Milena Mileva Blažič

Pedagoška fakulteta, Univerza v Ljubljani

1. Uvod

Šolska dramatika je pomembno, a v akademskem diskurzu premalo raziskano področje slovenske kulturne zgodovine 20. stoletja. Marija Vida Kovačič (roj. Sever; 1926–1978, soproga Lojzeta Kovačiča od leta 1950) je kot dolgoletna urednica *Pionirskega lista* (1948–1976) in urednica dveh ključnih priročnikov za šolske prireditve (*Za celo leto: priročnik iger in deklamacij*, 1960; *Praznični koledar: pesmi, črtice in igre za šolske prireditve*, 1976) oblikovala dramski repertoar za šolske prireditve v povojni Sloveniji. Njeno delo ne predstavlja le praktičnih priročnikov, temveč tudi kulturno-pedagoške artefakte, ki reflektirajo ideološke, literarne in vzgojne tokove svojega časa.

2. Teoretični okvir

Študija uporabi Bourdieuevo teorijo kulturnega polja (1993) in koncept t. i. kulturne intermediacije (Hesmondhalgh, »Bourdieu«) pri analizi šolske dramatike kot kulturne produkcije. Bourdieueva teorija omogoča razumevanje šolske dramatike kot kulturnega polja z lastno dinamiko moči, medtem ko koncept intermediacije osvetljuje vlogo urednikov kot posrednikov med kulturno produkcijo in recepcijo. Kljub pomembni vlogi Marije Vide Kovačič v slovenskem izobraževalnem sistemu njeno delo ostaja na obrobju akademskega raziskovanja. Pričujoča študija naslavlja to vrzel z analizo njenega uredniškega dela v sintezi z analizo priročnikov za šolsko dramatiko.

2.1 Raziskovalna vprašanja

Raziskava skuša odgovoriti na tri ključna vprašanja:

1. Kako sta strukturna organizacija priročnikov in vsebina *Pionirskega lista* sovpadali v oblikovanju šolske dramatike?
2. Kako so se avtorski repertoar in tematski poudarki spreminjali med letoma 1960 in 1976?
3. Kako je koncept t. i. drobne dramatike povezoval uredniško delo v *Pionirskem listu* s priročniško prakso?

2.2 Metodologija

Raziskava uporablja primerjalno analizo vsebine z mešanim metodološkim pristopom (Creswell in Plano Clark, *Designing*), ki integrira kvantitativne in kvalitativne analitične tehnike.

Primarni korpus obsega priročnika *Za celo leto: priročnik iger in deklamacij* (1960) in *Praznični koledar: pesmi, črtice in igre za šolske prireditve* (1976), arhivsko gradivo *Pionirskega lista* (1948–1976) in gradivo radijskega programa Radijska šola za srednjo stopnjo (1973).

Analitični postopek je zajemal štiri faze:

1. sistematizacija enot: kvantifikacija vseh literarnih enot ($n = 501$) s kategorizacijo po tipologiji (igre, pesmi, dramski prizori);
2. tematsko-strukturna analiza: dekonstrukcija uredniške strukture in identifikacija dominantnih tematskih sklopov;
3. avtorska analiza: statistična obdelava avtorske produktivnosti z analizo razmerja med spoloma;
4. diskurzivna analiza: interpretacija uredniških paratekstov in konceptualnih okvirov z uporabo teorije diskurza (Fairclough, *Critical*).

3. Rezultati

3.1 Strukturna dinamika priročnikov

Primerjalna analiza razkriva značilno strukturno evolucijo. Prvi priročnik (1960) demonstrira eksplicitno vojno in povojno naravnost ter tematski sklop »NOB in državni prazniki«, ki zavzema 39 % vsebine. Drugi priročnik (1976) kaže

strukturno konsolidacijo in relativno deideologizacijo z reduciranim poudarkom na NOB (29 %) in inkluzijo novega sklopa »Pesmi/igre za druge priložnosti« (20 %). Ta premik sovпада s širšimi družbenimi spremembami v SFRJ in kaže na postopno normalizacijo družbe.

Tabela 1: Tematska struktura priročnikov

Tematski sklop	Št. enot (1960)	%	Št. enot (1976)	%
Začetek/konec šolskega leta	60	18	24	14
Zimske/novoletne teme	30	9	26	15
Spomladanske teme	45	14	0	0
Dan žena	19	6	13	8
Majski prazniki	47	14	25	15
NOB in državni prazniki	129	39	50	29
Pesmi/igre za druge priložnosti	0	0	34	20
SKUPAJ	329	100	172	100

3.2 Avtorski kanon in produktivnost

Analiza razkriva konsistentno prevlado domačih avtorjev z le 14 % prevodov v obeh priročnikih. Marija Vida Kovačič je demonstrirala progresivno uredniško prakso z namerno inkluzijo (ženskih) avtoric (Brest, Škerl, Muser, Makarovič). Dominantni avtorji po številu enot so Kajetan Kovič (30), Oton Župančič (29) in Tone Pavček (24). Ta izbira ne le krepi slovenski literarni kanon, temveč tudi odraža aktivno kulturno politiko, usmerjeno v oblikovanje nacionalne mladinske kulture.

Tabela 2: Najbolj zastopani avtorji v obeh priročnikih

Mesto	Avtor	Št. enot (1960)	Št. enot (1976)	Skupaj
1	Kovič, K.	18	12	30
2	Župančič, O.	23	6	29

Mesto	Avtor	Št. enot (1960)	Št. enot (1976)	Skupaj
3	Pavček, T.	17	7	24
4	Minatti, I.	9	4	13
5	Brenk, K.	9	4	13

3.3 Pionirski list kot kulturna platforma

Analiza vsebine *Pionirskega lista* iz leta 1973 razkriva kompleksno organizacijo, ki je dopolnjevala in razširjala vsebino priročnikov. Literarna komponenta je vključevala prve objave pesmi slovenskih avtorjev (Tone Pavček, Kajetan Kovič, Dane Zajc), prozne prispevke (Leopold Suhodolčan, Miško Kranjec, Ela Peroci) ter prve slikanice in enciklopedijo *Mladi vedež*. Interaktivni elementi z zabavno-poučnim gradivom, kot so npr. dopisništvo bralcev, natečaji in rubrika Vesela šola, so ustvarjali dialoški odnos z mladimi bralci.

3.4 Statistični profil dramskega korpusa

Kvantitativna analiza specifično dramskega korpusa (n = 37 iger) razkriva koncentracijo produkcije pri peščici avtorjev. Leopold Suhodolčan izstopa kot najproduktivnejši avtor s petimi lastnimi deli in osmimi priredbami/prevodi, kar predstavlja 14 % vseh dramskih del. Med najproduktivnejšimi avtorji so tri ženske (Brenk, Makarovič, Cerkovnik), kar v kategoriji predstavlja 38 % in nakazuje na progresivno uredniško politiko.

Tabela 3: Avtorji »drobne dramatike«

Mesto	Avtor	Št. iger	Delež (%)
1	Suhodolčan, L.	5	14
2	Brenk, K.	4	11
3	Makarovič, S.	4	11
4	Radovič, D.	2	5
5	Lukič, D.	2	5

3.5 Tematske in diskurzivne matrice

Analiza razkriva tri dominantne tematske osi v šolski dramatiki:

1. poučno-vzgojna linija: fokus na socializaciji in vsakdanjih praksah (higiena, komunikacija, moralne vrednote);
2. praznično-ritualna linija: predrugačenje šolskega koledarja v dramsko formo;
3. partizansko-domoljubna linija: transmisija kolektivnega spomina in nacionalne identitete.

Te tematske osi niso bile statične, ampak so se spreminjale skladno z družbenimi spremembami. Medtem ko je prvi priročnik poudarjal partizansko-domoljubno linijo, se je v drugem priročniku ta poudarek zmanjšal v korist poučno-vzgojne in praznično-ritualne linije.

3.6 Konceptualizacija »drobne dramatike«

V predgovoru k *Prazničnemu koledarju* (1976) Marija Vida Kovačič operacionalizira koncept »drobne dramatike« kot žanrsko specifično obliko, karakterizirano s kratkočasovnostjo, funkcionalnostjo in pedagoško usmerjenostjo. Ta koncept se je razvil tudi skozi njeno uredniško prakso v *Pionirskem listu*, kjer ji je uspelo uravnotežiti literarno kakovost s praktičnimi potrebami šolskega okolja.

3.7 Uredniška filozofija in vrednote

Glede na izjave urednikov *Pionirskega lista* je uredniška filozofija Marije Vide Kovačič temeljila na več ključnih načelih, med katerimi izstopajo: strog in nepopustljiv odnos do kakovosti vsebine, saj so otroci po mnenju urednika Vojka Novaka »strogi in nepopustljivi razsodniki« (Novak, »Intervju«), nenehno prizadevanje za izboljšave, globoko spoštovanje do bralčeve inteligence ter dosledno uravnoteženje poučne vsebine z zabavo. Marija Vida Kovačič je pri svojem uredniškem delu uspešno posredovala med nasprotujočimi si zahtevami, kot so individualna ustvarjalnost in kolektivne vrednote, tradicija in sodobnost, domača produkcija in mednarodni vplivi ter pedagoške zahteve in umetniška svoboda.

3.8 Naklada in vpliv

Pionirski list je na svojem vrhuncu dosegal 75.000 naročnikov, kar predstavlja pomemben kulturni vpliv na mlade generacije. Priročnika sta doživela več izdaj in bila široko uporabljena v šolah, kar kaže na njuno praktično vrednost in pedagoško uporabnost.

4. Diskusija

Rezultati dokazujejo, da sta bila priročnika in *Pionirski list* integriran kulturno-pedagoški projekt, usmerjen v oblikovanje šolske in družbene zavesti. Strukturna organizacija je bila determinirana s šolskim koledarjem in družbenopolitičnim kontekstom, kar je še posebej izrazito v priročniku iz leta 1960. Primerjava priročnikov in vsebine *Pionirskega lista* razkriva pomembno evolucijo v uredniškem pristopu. Zmanjšanje poudarka na NOB in inkluzija širših tematskih sklopov nakazujeta na postopno deideologizacijo in normalizacijo družbe. Ta premik je konsistenten s širšimi družbenimi procesi v SFRJ v obdobju liberalizacije. Marija Vida Kovačič je z izbiro avtorjev aktivno oblikovala slovenski mladinski književni kanon. Velika zastopanost ženskih avtoric predstavlja progresiven element v tedanjem kontekstu. Koncentracija produkcije pri peščici avtorjev (Suhodolčan, Brenk, Makarovič) nakazuje na eksplicitno ali implicitno uredniško politiko, ki je bila dosledno aplicirana tako v priročnikih kot v *Pionirskem listu*.

Koncept t. i. drobne dramatike je pomemben teoretski prispevek k mladinski dramatiki. Z operacionalizacijo tega pojma je Marija Vida Kovačič legitimizirala dramske oblike, ki so bile prej obravnavane kot funkcionalne in manjvredne, ter jih povzdignila na raven pedagoško uporabne umetnosti.

5. Zaključek

Analiza priročnikov in uredniškega dela Marije Vide Kovačič v *Pionirskem listu* razkriva šolsko dramatiko kot kompleksen kulturno-pedagoški projekt, ki je presegal zgolj funkcionalni priročniški status. S sistematično organizacijo, selektivno kanonizacijo avtorjev in z razvojem koncepta t. i. drobne dramatike je Marija Vida Kovačič aktivno oblikovala šolski kulturni program. Njeno delo ne predstavlja le pedagoškega orodja, temveč tudi kulturni artefakt, ki omogoča vpogled v kompleksno dinamiko med kulturo, izobraževanjem in ideologijo v povojni Sloveniji. Študija dokazuje, da si šolska dramatika zasluži kritično pozornost kot pomemben segment kulturne zgodovine 20. stoletja, koncept drobne dramatike, kot ga je razvila Marija

Vida Kovačič, je pomemben teoretski in praktični prispevek k preučevanju slovenske šolske dramatike. S sistematičnim razvijanjem kratkih, funkcionalnih dramskih oblik, prilagojenih šolskemu okolju, ji je uspelo ustvariti trajnosten model, ki združuje literarno kakovost s pedagoško uporabnostjo.

Viri in literatura

- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press, 1993.
- Carič, Voja. *Babica*. Knjižnica Čebelica, 1968.
- Creswell, John W., in Vicki L. Plano Clark. *Designing and conducting mixed methods research*. Sage Publications, 2017.
- Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis*. Longman, 1995
- Hesmondhalgh, David. »Bourdieu, the Media and Cultural Production«. *Media, Culture & Society*, letn. 28, št. 2, 2006, str. 211–231
- Hromadžić, Ahmet. *Ptičje jezero*. Cicibanova knjižnica, 1969.
- Kovačič, Marija Vida. *Za celo leto: priročnik iger in deklamacij*. Mladinska knjiga, 1960.
- Kovačič, Marija Vida, in Leopold Suhodolčan. *Praznični koledar: pesmi, črtice in igre za šolske prireditve*. Mladinska knjiga, 1976.
- Kovačič, Marija Vida. *Pionirski list: prvi slovenski časopis – tednik za otroke*. Radio Televizija Ljubljana, Uredništvo mladinskih oddaj, 1973.
- Novak, Vojko. »Intervju v radijski oddaji Pionirski list – prvi slovenski časopis«. Radijska šola za srednjo stopnjo, 1973.
- Petrovič, Mirko. *Deklica s 7 mandeljni*. Knjižnica Čebelica, 1974.
- Radišič, Đorđe. *Deček in vojna*. Knjižnica Čebelica, 1972.
- Zagorski, Cvetko. *Zimska zgodba*. Matjaževa knjižnica, 1975.



Abstract

The article offers the first comprehensive analysis of school drama in postwar Slovenia through the work of Marija Vida Kovačič. By applying a mixed-methods approach that combines qualitative content analysis with quantitative frequency analysis on a corpus of 501 literary units, the study uncovers the structure, authorial repertoire and thematic preferences in the teaching manuals *Za celo leto* (1960) and *Praznični koledar* (1976), as well as their connection to her editorial work in *Pionirski list*. The results reveal a dominance of domestic authors (87%), a deliberate inclusion of female authors (36% among the most productive authors), and the emergence of the concept of "micro-drama" (*drobna dramatika*): a brief, functionally oriented pedagogical dramatic form. The analysis demonstrates that the work of Marija Vida Kovačič shaped the school cultural programme into a complex cultural-pedagogical project that functioned as a tool for socialisation, cultural development and the formation of collective identity in postwar Slovenia.

Keywords: Marija Vida Kovačič, school drama, *Pionirski list*, micro-drama, *Za celo leto*, *Praznični koledar*

Milena Mileva Blažić, PhD, is a full professor at the Faculty of Education, University of Ljubljana. Her research focuses on Slovenian literature, youth literature, fairy tales and intercultural comparative studies. She has published extensively in scholarly journals and monographs and has participated in international research projects.

milena.blazic@pef.uni-lj.si

A Comparative Study of “Micro-Drama” in the Teaching Manuals of Marija Vida Kovačič

Milena Mileva Blažič

Faculty of Education, University of Ljubljana

This study offers a literary analysis of Marija Vida Kovačič's (1926–1978) seminal contributions to Slovenian educational culture, focusing on her significant role in shaping school drama in postwar Slovenia.

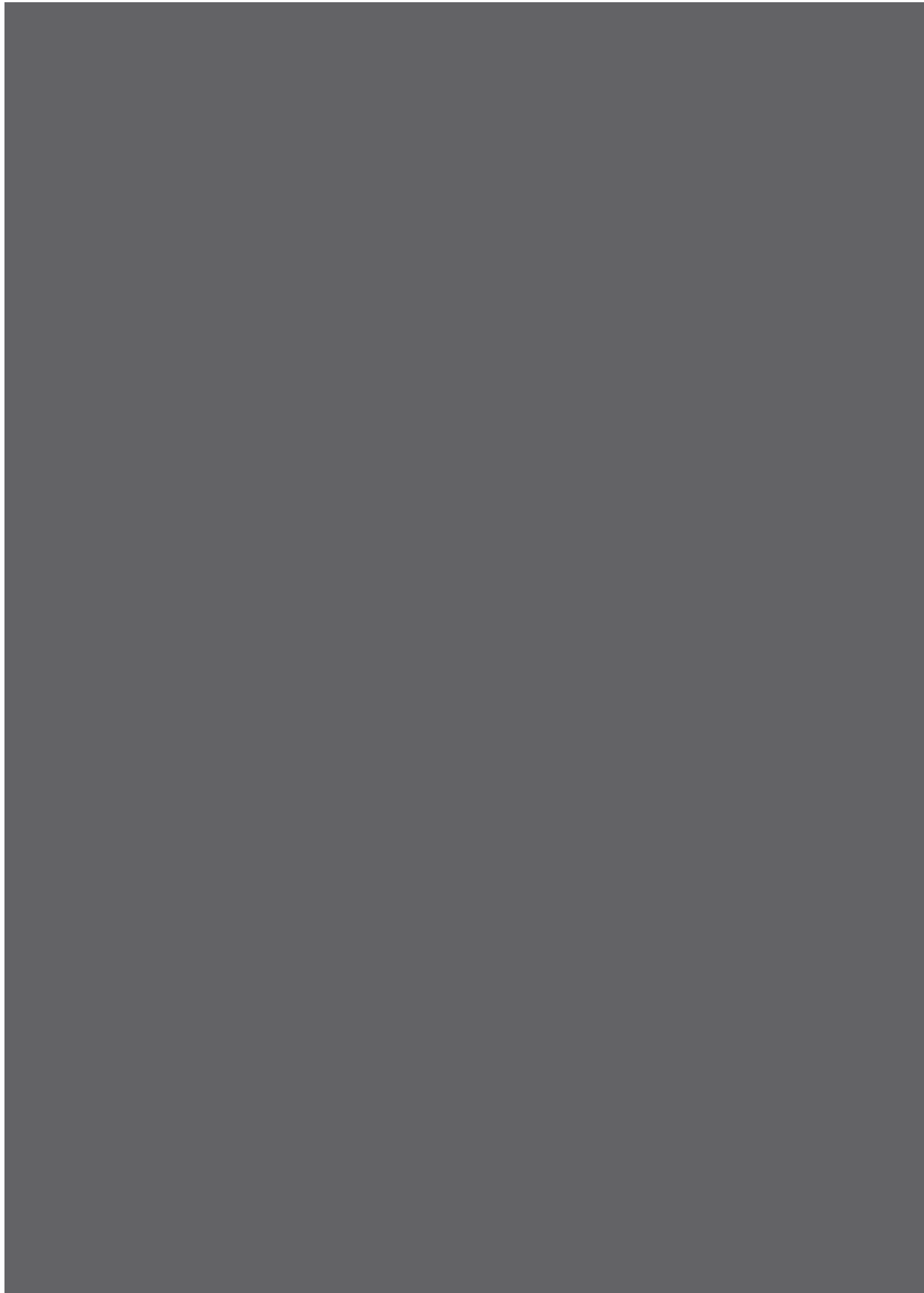
Using a mixed-methods approach that rigorously combines quantitative frequency analysis with qualitative content examination of approximately 500 distinct literary units (*Za celo leto: priročnik iger in deklamacij*, 1960; *Praznični koledar: pesmi, črtice in igre za šolske prireditve*, 1976), the research demonstrates that Kovačič's editorial work extended beyond a purely didactic function. Rather, it articulated a comprehensive cultural project that played an important role in cultural intermediation, successfully negotiating the tension between prescribed educational imperatives and the processes of societal transformation in socialist Yugoslavia.

The study identifies Kovačič's key concept of “micro-drama” (*drobna dramatika*), as her signature theoretical contribution to educational practice. This genre is characterised by its functional brevity and pedagogical intentionality, representing a sophisticated negotiation between artistic expression and the constraints of the institutional environment. Through the systematic development and promotion of these short dramatic forms, Marija Vida Kovačič transformed what had previously been regarded as marginal theatrical expressions within the school system into a legitimate artistic-pedagogical model for cultural transmission.

A comparative structural and thematic analysis reveals a significant evolution in the published works that directly reflects broader sociopolitical shifts: 1) Earlier publications exhibited a pronounced focus on the post-World War II period, foregrounding narratives centred on national liberation and the essential tasks of state-building. 2) Subsequent manuals document greater thematic diversification and a shift towards less ideologically marked and more pedagogically diverse content. This transition is framed as a direct reflection of the wider processes of societal liberalisation unfolding within the Socialist Federal Republic of Yugoslavia.

An examination of the authorial repertoire uncovers a deliberate editorial policy that contributed to shaping the Slovenian youth literary canon. The editorial approach consistently privileged domestic literary production while simultaneously engaging in progressive inclusion practices. Notably, the significant representation of female authors indicates a conscious editorial effort to shape a more pluralistic cultural field, challenging conventional gender patterns while operating within established sociopolitical parameters.

The research ultimately positions Marija Vida Kovačič's body of work as a coherent system of mediation between cultural production and reception, linking her editorial output for *Pionirski list* with practical manuals for school use. Her comprehensive editorial philosophy successfully navigated the complex tensions between individual creativity and collective values, as well as tradition and modernity. This coherent approach across platforms established a powerful and enduring mechanism for cultural transmission. The study concludes by positioning school "micro-drama" as a crucial, yet often overlooked, site for understanding the intersection of education, culture and society in 20th-century Slovenia.



Recenziji / Book Reviews

Beleženje razvojnih linij slovenske dramatike ob prelomu tisočletja

Tajda Lipicer, tajda.lipicer@gmail.com

Gašper Troha, *Slovenska dramatika in tuji vplivi po letu 2000* (Beletrina, 2024)

V monografiji *Slovenska dramatika in tuji vplivi po letu 2000* se Gašper Troha osredotoča na vprašanje, kakšna dramatika je v Sloveniji nastajala od devetdesetih let dalje v razmerju do sočasnih evropskih tokov, predvsem do britanske dramatike tipa *in-yer-face*. Avtor izhaja iz predpostavke, da se je omenjeni slog v britanskem prostoru ponujal kot odgovor na predhodno krizo dramatike v osemdesetih in devetdesetih letih. V tem kontekstu ga zanima, ali je mogoče podobno dinamiko – torej vpliv »u fris« dramatike kot sprožilec prenove ali »renesanse« dramske pisave – prepoznati tudi v slovenskem prostoru. Iz tega izhodišča analizira, kako so se elementi tovrstne poetike odražali v slovenskih besedilih ob prelomu tisočletja, po tem, ko je dramatika po njegovem mnenju v izteku devetdesetih postopoma izgubljala status družbenega foruma in bila na začetku 21. stoletja primorana iskati »nove forme in ne nazadnje tudi svojo družbeno vlogo« (18).

Draga Jančarja obravnava kot primer dramatika, ki je »železni del svojega opusa« (Leskovšek, nav. po Troha 50) prispeval v osemdesetih letih 20. stoletja, torej v času, ko sta gledališče in dramatika po mnenju avtorja še delovala kot družbeni forum. Pri tem ga zanima, kako se je spremenila pisava avtorja, katerega temeljne usmeritve temeljijo na izhajanju iz »nekdanjega socialističnega sistema in vprašanja razmerja med posameznikom in družbo« (50), a ki je iz teh izhodišč izhajal tudi ob prelomu tisočletja in še bolj bistveno – ob sočasnih vplivih gledališča »u fris« ter ob vse pogostejšem umeščanju dramatike »u fris« na repertoarje slovenskih gledališč. Posveti se analizi dveh dram, *Lahka konjenica* (2003) in *Niha ura tiha* (2007). Avtor se v monografiji na splošno pogosto poglobi v interpretacijo fabule in motivne zasnove izpostavljenih dram, pri čemer se nehote nekoliko razgubita teoretska ostrina in koherenca ter z njima navezava na izhodiščno raziskovalno vprašanje: kako se je (Jančarjeva) pisava po letu 2000 spreminjala v razmerju do evropskih, posebej britanskih, sočasnih dramskih tokov. V podrobni literarno-vsebinski interpretaciji se deloma porazgubi razprava o samih stilskih spremembah Jančarjeve pisave. Avtor sicer beleži vzporednice med Jančarjevo dramatiko in poetiko gledališča »u fris«, zlasti glede na prisotnost verbalnega in psihološkega nasilja ter na zaostritev medosebnih odnosov, a so zaključki formulirani razmeroma splošno: »se Jančarjeva dramatika odpre novejšim vplivom

in deluje izredno sveže» (64), »v središču ostaja vprašanje posameznika v družbi in zgodovini, a je to vprašanje zastavljeno na drugačen način« (65). Pri analizi drame *Niha ura tiha* so ugotovitve bolj določujoče, a zdi se, da avtor izpostavlja očitno: drama ima »fragmentarno strukturo« (65), zaznamujeta jo »stilna mešanica« (65) in »sočasnost odrskega dogajanja« (65). Tudi kriteriji, na podlagi katerih avtor vzpostavlja primerjavo med Jančarjevo in britansko dramatiko »u fris«, so razmeroma ohlapni. Vzporednice gradi predvsem na prisotnosti nasilja in družbeni kritičnosti, kar sicer samo po sebi ni neustrezno, a ostaja na ravni vsebinskih sorodnosti, ne pa na ravni konteksta in pogojev nastanka. Dramatiko in gledališče »u fris« so ustvarjali mladi, pogosto še neuveljavljeni avtorji, večinoma v svojih dvajsetih ali zgodnjih tridesetih letih, ki so izhajali iz neodvisne, eksperimentalne scene. Njihovo pisanje je nastajalo v pogojih institucionalne marginalnosti, iz občutja robnosti, družbenega nelagodja in tveganja, kar je odločilno zaznamovalo emocionalni naboj njihovih besedil. Ta zunajestetski kontekst nekoliko umanjka, sploh ob obravnavi avtorja, ki je na prelomu tisočletja veljal za uveljavljenega in institucionalno potrjenega dramatika.

Avtor monografije je najprepričljivejši prav tam, kjer svojo primerjalno analizo britanske dramatike »u fris« ter slovenske oziroma širše, vzhodnoevropske dramatike ob prelomu tisočletja temelji na nekoliko ožje usmerjeni interpretaciji konkretnih slogovnih prvin – kot je na primer raba transcendentalnih prvin. Kot slednje na primer utemeljuje na primerih *Alisa, Alica* (2003) Drage Potočnjak (poglavje »Obrisi renesanse dramske pisave«) ter *Totenbirt* (2010) Iva Prijatelja (poglavje »Ko drama prileti 'u fris'«). Na primeru *Alise, Alice* ugotavlja, da tekst sicer deli nekatere slogovne in vsebinske značilnosti z britansko dramatiko »u fris«, vendar ni tako izrazito radikalen, kot so denimo besedila Sarah Kane. Bistveno razliko utemeljuje tudi glede na rabo transcendentalnih motivov in prvin: zapiše, da imajo ti v britanski dramatiki funkcijo »poroka ostankov človečnosti« (41) – delujejo torej kot lirični kontrapunkt, ki po eni strani sprošča napetost in nakazuje možnost odrešitve, po drugi strani pa s kontrastom še dodatno poudarja tesnobo prikazanega sveta (povzeto po Troha 41–42). V slovenski dramatiki pa, kot ugotavlja Troha, transcendentalni motivi delujejo drugače; ne sproščajo napetosti, temveč jo poglobijo. V britanski dramatiki torej transcendenca nakazuje upanje, v slovenski pa potrjuje tragičnost, brezizhodnost in determiniranost dramskega sveta. Ta del analize se vsebinsko smiselno povezuje s kasnejšim poglavjem o drami *Totenbirt*, kjer avtor nadgradi dosedanje ugotovitve – čeprav avtor vmes umesti še poglavje o Jančarju (»Dramska pisava Draga Jančarja po letu 2000«), ki nekoliko razbije ta tok argumentacije (tudi zato, ker so spremembe, ki jih beleži pri Jančarju, predvsem notranje variacije znotraj avtorjevega opusa, ne pa tiste, ki bi prispevale k oblikovanju novih dramskih tokov, kar potrjuje tudi avtorjeva zaključna misel, da je Jančarjeva dramatika po letu 2000 sicer »stopila v korak z evropskimi tokovi, a ni doživela nadaljnega razvoja« (66)). Dramo *Totenbirt* avtor argumentira kot primer, ki z opiranjem na slovensko poetično dramatiko ter s stilskim kombiniranjem z njo pomeni

»avtentično preoblikovanje [dramatike »u fris«, op. a.] v navezavi na slovensko dramsko tradicijo« (79). Avtor torej ne beleži več le vsebinskih sorodnosti z britansko dramatiko, temveč prikaže, kako so ti postopki preoblikovani glede na lokalni literarni kontekst ter kakšne posebne oblike dobiva nova slovenska dramatika na prelomu tisočletja. Avtor prodorno doda tudi, da je eden od ključnih razlogov za drugačno rabo transcendentalnih prvin vpliv politične dramatike osemdesetih let, ki je pogosto radikalizirala podobo družbe, da bi poudarila svoje politično in moralno sporočilo. Pomembno dimenzijo analize predstavlja tudi premislek o kontekstu uprizoritve – dejstvo, da je bila drama postavljena na Veliki oder SNG Drama Ljubljana, avtor interpretira kot svojevrsten »hendikep« (77), saj institucionalno okolje delno izniči robnost in neposrednost kot bistvena elementa dramatike in gledališča »u fris«.

V naslednjem poglavju, »Vprašanje etike v sodobni britanski dramatiki«, avtor ponudi zanimiv uvid v način obravnave etične dimenzije v dramatiki »u fris«. Njegova analiza se osredotoča na ambivalentnost etičnega predznaka likov, pri čemer se vlogi žrtve in rablja nenehno menjujeta: posamezen lik lahko v eni situaciji deluje kot žrtev, že v naslednji pa kot povzročitelj nasilja (a ne nujno tudi brez povoda, iz česar dodatno izhaja njegova ambivalenca). Posledično »gledalec nenehno niha med sočutjem in odporom, med razumevanjem in gnusom, s čimer je prisiljen, da naknadno racionalizira lastno doživetje. V tej racionalizaciji pa preizprašuje lasten sistem vrednot in s tem lastno etiko« (89). Avtor prodorno prikaže, da nasilje v dramatiki »u fris« ni zgolj estetski ali senzacionalistični element, temveč mehanizem, kako gledalca/bralca aktivno vključiti v proces presojanja. Ni pa izpeljano, kako se ta dinamika konkretno odraža v slovenskih različicah oziroma kako ta vidik poraja lokalno pogojene različice. Ko avtor dramatiko in gledališče »u fris« obravnava v več zaporednih poglavjih, slovenska dramatika občasno zdrsne iz središča obravnave, kar nekoliko slabi koherenco dela.

V naslednjem poglavju, »Kaj pretresa možgane in grebe po srcu v Vzhodni Evropi na začetku 21. stoletja«, kjer obravnava razvoj dramatike »u fris« v Rusiji in v Vzhodni Evropi, se pojavijo predhodno izpostavljene šibkosti: čeprav avtor uspešno oriše proces prepletanja tega žanra z lokalnimi tradicijami, se njegova analiza pogosto opira na splošne izjave ali formulacije. Denimo, da je nova dramatika »izrazito družbenokritična«, da »v ospredje postavlja nasilje« ali da »deluje na čustva gledalca«. A vendar izpostavi produktiven raziskovalni namig, ki bi mu bilo ravno v luči tega smiselno slediti: vpraša se, ali je »vpliv tega žanra [...] zamejen s prikazovanjem nasilja in spolnosti na odru« (95). Intrigantna iztočnica, ki pa je avtor ne razvije dalje.

Kot drugi osrednji kriterij preobrazb dramatike po prelomu tisočletja avtor utemelji politično dimenzijo sodobnega gledališča in dramatike. Pri tem ga zanima, kako se je družbenokritična ost, značilna tudi za dramatiko »u fris«, realizirala v političnem naboju sočasnih slovenskih dramskih besedil in gledaliških uprizoritev. Že uvodoma

avtor nakaže paradoks političnega gledališča: čeprav si politično gledališče za cilj jemlje razširjanje meja svobode, mora biti za njegov obstoj svoboda vsaj delno omejena – torej si politično gledališče prizadeva odpraviti pogoje, ki ga hkrati določajo in omogočajo. Poudari, da politični učinki gledališča niso zgolj v vsebini ali temi predstav, temveč se uresničujejo tudi skozi preoblikovanje občinstva, skozi samo naravo recepcije. Ponudi zanimivo interpretacijo drame *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili* (2016) Roka Vilčnika - rokgreja glede na odnos med družbeno kritiko in ciljem oziroma tarčo te kritike: beleži, da je ob njenem izidu dramo spremljalo določeno preizpraševanje njene relevantnosti oziroma namena zaradi njene usmerjenosti v kritiko totalitarizma; diskurz, ki se je v času njenega nastanka kazal kot ostanek, sled dramske tradicije iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Avtor ponudi interpretacijo, da drama ni usmerjena v kritiko totalitarizma kot družbene in politične ureditve, temveč da je pravzaprav usmerjena v »preizpraševanje totalitarnosti in diktatov [...], ki jih pred nas postavlja sodobna demokratična družba« (141), kot takih. V tem sklopu monografije avtor tvori kompleksnejše argumentacije in sklepe, vsebinski sklopi se učinkovito nadgrajujejo, na izbranem naboru predstav in besedil – *Lipicanci grede v Strasbourg*, *Raztrganci* in *Milo za drago*, *Slovensko narodno gledališče* ter *Projekt Janez Janša* – avtor prodorno predstavi politično gledališče in dramatiko v Sloveniji kot zares svojevrsten fenomen. Izpelje tudi izhodišče o dimenziji političnosti skozi recepcijo (poglavje »Družba v slovenski dramatiki pod socializmom in danes – primer dram Dušana Jovanovića in Simone Semenič«): Jovanović je na primer v svojem dramskem tekstu *Vojaška skrivnost* iz leta 1983 vsebino podal preko parafraze, posredne recepcije, zaradi potenciala cenzure, medtem ko fragmentarna, montažna struktura teksta *tisočdevetstoenaosemdeset* (2013) Simone Semenič odraža razpršeno izkušnjo sodobnega posameznika v času informacijske preobremenjenosti in razkroja enovitosti struktur in centrov politične ter družbene moči. V navezavi na misel Hansa-Thiesa Lehmanna avtor prepričljivo pokaže, da političnost gledališča ni več vsebinska, temveč perceptivna: uteleša se v samem načinu gledanja, doživljanja in izkušanja sveta (Lehmann, povzeto po Troha 159).

V poglavju »*Me slišiš?* Simone Semenič in vprašanje ne več dramske pisave« avtor analizira trilogijo *Me slišiš?* (*jaz, žrtev* (2007), *še me dej* (2009), *drugič* (2014)) ter sledi, kako se v gibanju med dramsko in postdramsko pisavo preoblikuje avtorčina pozicija – od enotne figure, povezane z biografskim kontekstom, do razpršenega, večglasnega subjekta, ki vzpostavlja neposredno vez z gledalcem ali bralcem. Avtor natančno pokaže, kako se avtobiografski elementi pri Semenič preobražajo v dramaturško strategijo in ustvarjajo avtopoetsko zanko med avtorico, tekstom in recepcijo – oziroma kako je ta tudi tematizirana. Zdi se le, da se ob tem omeji na razmeroma že dodobra uveljavljene pristope k razumevanju, analizi in interpretaciji besedil Semenič, kot so prehod od reprezentacije k dogodkovnosti (162), prezenci, dramsko-

postdramsko razmerje, dekonstrukcija forme in metabesedilnost, odstopanje od absolutne drame (Szondi) ...

Monografija *Slovenska dramatika in tuji vplivi po letu 2000* predstavlja celovit in tehten poskus umestitve sodobne slovenske dramatike v širši evropski kontekst, predvsem v razmerju do britanske dramatike »u fris« ter političnega gledališča. Avtor uspešno pokaže, da vplivi tujih poetik niso enoznačni prenos, temveč proces preoblikovanja, v katerem se tuji model prilagaja lokalnim zgodovinskim, kulturnim in produkcijskim pogojem. Vendar pa določeni odseki ob tem preidejo v razmeroma posplošene formulacije, ki zmanjšujejo ostrino in analitično napetost razprave, sicer jasno prisotno v jedrnih interpretacijah posameznih del. Kriterij »po letu 2000« bi bil lahko še bolj izčrpan ob vključitvi mlajših generacij dramatikov oziroma aktualnejših primerov, ki bi lahko še nazorneje pokazali nadaljnji razvoj in preobrazbo nove slovenske dramatike.

Izmuzljivost sodobne cenzure

Nik Žnidaršič, nikznidarsic5@gmail.com

Anne Etienne in Chris Megson (ur.), *Theatre Censorship in Contemporary Europe. Silence and Protest* (University of Exeter Press, 2024)

Knjiga *Gledališka cenzura v sodobni Evropi (Molk in protest)* se loti vznemirljive naloge: želi opisati sočasno cenzuro in njene postopke v demokratičnih (predvsem posttotalitarističnih) državah, predvsem pa želi to trasirati v gledališču kot prostoru pregovorno brezkompromisne svobode govora. Pri tem ji hudo spodleti in jasno pokaže prav na nezmožnost teoretičark_kov, ki so prispevke napisale_i, da bi definirale_i in popisale_i morda izmuzljive postopke delovanja sodobne cenzure.

Devet prispevkov, ki pokrivajo »primere« iz več evropskih držav (Srbija, Rusija, Irska, Slovenija, Poljska, prenos oper iz Evrope v Oman, Italija in Anglija, Grčija in Španija), sta urednika Anne Etienne in Chris Megson prepletla s petimi intervencijami, ki naj bi funkcionirale »kot dialoški mostovi med tremi deli te izdaje« (12): »Oblike in viri cenzure«, »Duhovi preteklosti« in »Uprizarjanje tabujev«. Deli namesto kot realna tematska usmeritev prispevkov delujejo kot njihovo deljenje na izredno površinski ravni. Knjigo delijo na enote, ki jih v resnici vsebinsko nima, saj je uredniško popolnoma neusmerjena: ni jasno, kako so prišli do primerov ali avtorjev prispevkov v knjigi, posledica česar je, da nekateri prispevki izpadejo skorajda nepomembni, kot tarnanje ali kot neuspeli poskusi, da bi dokazali, da nekaj, kar ni cenzura, v resnici to je, sicer ne bilo dovolj škandalozno. Glavni primer tega je prispevek Anne Etienne (torej sourednice knjige) in Lise Fitzpatrick, h kateremu se še vrnemo.

Intervencije prej kot mostovi funkcionirajo bodisi kot prispevki, ki so bili od ostalih krajši, a njihova tema zato ni nič manj pomembna (prispevka Andree Tompa o cenzuri na Madžarskem, ki je eden od redkih prispevkov, ki poskuša razkriti postopke cenzure, in Roae Ali o cenzuri predstav, ki so se ukvarjale z muslimanskimi skupnostmi v Angliji, s čimer pa se ukvarja tudi prispevek Chrisa Megsona, ki celo uporabi iste primere), bodisi kot prispevki, ki v knjigo sploh ne bi smeli biti vključeni, ker z gledališčem – ali kakršnokoli drug(ačn)o teatralnostjo ali performativnostjo – nikakor niso povezani (prispevka Vicki Ann Cremone in Marca Galee o protestih na Malti ter Lonneke van Heugten o kontroverzni figure Črnega Petra na Nizozemskem, pri kateri je še danes prisotna uporaba *blackfacea*). Edini izstopajoč in uredniško točno umeščen je prispevek Hannah Probst, ki na primeru performanse umetnice_ka Gestalta razčlenjuje kvir subjektiviteto in kink kulturo kot odziv na samocenzuro kvir

skupnosti v javnem prostoru. Prispevek se tako namesto s (samo)cenzuro ukvarja z umetniškim odzivom na to samocenzuro in izvede zanimiv teoretski obrat pogleda na osnovno temo.

A če začnemo na začetku: kot je značilno za podobne zbornike, poskušata tudi v uvodniku pričujoče knjige urednica in urednik predstaviti njen namen.

Raziskuje sodobne prakse gledališke cenzure v Evropi (od vzhoda do zahoda in v manjši meri od severa do juga), za izhodišče ponovne ocene tega, kako so seizmične spremembe v Evropi v desetletjih, ki so sledila padcu Berlinskega zida, in kako so določene nacionalne politike vplivale na umetniško dejavnost in svobodo izražanja, pa si jemlje leto 1989. [...] Naš glavni cilj je identificirati vire cenzure po opustitvi institucionalno in državno vodenih sistemov nadzora. (2)

Cenzuro definirata kot »serijo polimorfnih fenomenov, ki v veliki meri ubežijo odkritju – in pogosto kontroverzi – ker ubežijo definiciji« (2). Posledično definicijo cenzure razumeta izjemno široko (s čimer sama sebi nastavita past) in vanjo vključita vse trenutke, »v katerih je nekomu onemogočen dostop do odra ali so dogodki odpovedani, ko protesti vodijo do molka in ustrahovanja namesto do dialoga, in ko je svoboda izražanja izrabljena za poziv k sovraštvu in zločinom« (4). Cenzura s tem obratom ni razumljena samo kot dejanje represivnega ali ideološkega aparata države, ki (bolj ali manj prikrito) onemogoča prikaz določene vsebine (v kateri koli obliki že), temveč tudi vsi protesti, ki na različne načine onemogočijo ali preprečijo prikazovanje vsebin. S tem odpreta zanimivo polje za razmišljanje in obdelavo cenzure kot represivne sile v imenu progresivnosti, ne pa samo kot dejanja verskih ločin in totalitarističnih voditeljev – če nekoliko posplošim. Namesto da bi se knjiga v nadaljevanju ukvarjala tudi s takšnimi primeri, avtorji, ce to popolnoma spregledajo in se ukvarjajo izključno s primeri »konservativne« cenzure, ko se država (ali neka druga konservativna skupnost) invazivno vmešava v različne dogodke in procese, ki naj bi bili od nje ločeni in avtonomni. Te primere je ideološko lažje analizirati, lažje razložiti.

Kljub temu tretjini teoretikov (in njihovim prispevkom) ne uspe, da bi se držali treh nežno (široko) zastavljenih parametrov: cenzura (1), povezana z gledališčem (2), ki se je zgodilo po letu 1989 (3). O cenzuri ne govorijo prispevki Anne Etienne in Lise Fitzpatrick, Denisa Poniža o domnevni cenzuri proslave ob podelitvi nagrad Prešernovega sklada v režiji Mareta Bulca leta 2016 in Duncana Wheelerja o bikoborbah. O gledališču ne govorita prispevka Poniža in Wheelerja. Ponižu spodleti tudi tretja omejitev: dober del prispevka se ukvarja s postopki cenzure v Jugoslaviji. Vse to z argumentom, da so ti vplivali na to, kako deluje cenzura v Sloveniji danes. Tega nikjer ne obrazloži, temveč zgolj uporabi kot argument, da lahko v prispevek skrajno nespretno vplete vse sprožilne besede »kulturnega boja« slovenske desnice: povojni poboji, švercanje prepovedanih knjig, Drago Jančar kot apolitični disident, razkošno

življenje političnih elit v nekdanji državi, vsesplošno zatiranje celotnega prebivalstva države ipd. S tem ne želim minimalizirati problematičnih in totalitarističnih točk slovenske zgodovine, temveč samo opozoriti na Poniževu natolcevanje enih in istih tem, ne glede na to, o čem naj bi prispevek v resnici bil. Na to namiguje tudi njegov opis na seznamu avtorjev prispevkov, v kateri kot žrtev cenzure prepozna tudi samega sebe: »Med leti 2008 in 2012 je vodil raziskovalni projekt *Cenzura in avtocenzura v slovenski dramatiki in gledališču 1945–1990*. Ko je bil projekt brez pojasnila ustavljen, je nadaljeval raziskovanje cenzure sodobnih evropskih in ameriških dramatikov« (x)

Zelo očitno se zdi, da je Poniž o cenzuri sposoben pisati samo v kontekstu totalitarne komunistične države. Sama izbira primera, o katerem piše – če predpostavljamo, da je primer izbral sam – je le nadaljevanje istih desničarskih predpostavk, s katerimi želi nedesno usmerjene institucije, vlado, ministrico in poimensko tudi novinarke okriviti za cenzuro, ki mu je sploh ne uspe dokazati. Morda je šlo v primeru proslave resnično za izjemno spretno cenzuro ministrstva in komisije za podelitev Prešernovih nagrad, kot je takoj po predstavi dejal tudi sam režiser. Vendar Ponižev prispevek deluje kot poskus politične instrumentalizacije skupka interakcij, ki so posledica tega, da je šlo za režijo državne proslave. To od režiserja zahteva (in ga tudi omejuje), da sledi protokolarnim pravilom: državni simboli morajo biti barvni, scenografija za umetniški del ne sme preprečevati prometa za protokolarni del, celotno besedilo, vključno z besedili vseh pesmi, mora režiser predložiti komisiji ipd.

Še bolj problematičen je prispevek Duncana Wheelerja, ki ga lahko z najprijaznejšimi besedami označim kot zgrešenega, ideološko zmedenega in teoretsko diletantskega. V njem brezsramno zagovarja množično morijo bikov za zabavo množice. Vse v imenu tega, da je treba to tradicijo, ki je še edini prostor tragičnega (za tragedijo pa je treba pač nekaj – ali nekoga – žrtvovati), obdržati, saj tega niti strašni Franco ni prepovedal, v demokratični Španiji pa naj bi se to zgodilo? Kako predrzno od vseh, ki se jim ne zdi prav, da biki umirajo, da se lahko večinoma bogatunski gledalci zabavajo. Njegova fetišistična obsedenost s špansko »kulturo« pronica do ravni jezika, kar ne spremeni dejstva, da je prispevek osupljiv in naravnost ogaben v kaotičnosti svoje misli. Bikoborbe morajo obstati, ker »noben španski gledališki ustvarjalec 21. stoletja ne ustvari tako velikih pričakovanj« (211), »*taurinska* [taurine] skupnost vedno pogosteje išče spoštovanje s pomočjo združenj, ki govorijo v imenu *aficionados*, kot so bili Francisco de Goya, Pablo Picasso ali dramatik Federico Garcia Lorca« (211), ker ni *tauromahija* tista, ki bi jo morala zaščititi družba, temveč je v resnici obratno: bikoborbe ščitijo družbo (212), ker »srečanje med človekom in zverjo ni cirkus, saj bikoborba, tako kot duhovnik, ki vodi mašo, nima nobene želje po tem, da bi zamotila prisotne« (214) ipd.

Prispevek Anne Etienne in Lise Fitzpatrick se ukvarja z implicitno cenzuro ženskih avtoric na irskih odrih. Sploh v povezavi s kampanjo #WTF (Waking the Feminists),

ki deluje še danes in se zavzema za enakopravnost žensk in drugih manjšin (gibanje je hitro postalo izjemno intersekcionalno) v irski kulturi. Nedvomno se prispevek ukvarja s patriarhalnim omejevanjem in brisanjem ženskih glasov, kar pa še ni nujno cenzura. Ta naj bi bila odziv na nekaj, prekinitev nekega postopka/dejanja/ustvarjanja, ker nekaj ogroža oziroma ga nekdo razume, kot da ogroža. Cenzura ni zgolj nadaljevanje zatiranja ali omejevanja z argumentom nevednosti, kot ga je formuliral eden od direktorjev javno financiranih gledališč na Irskem: »Nikoli nisem izbral iger na podlagi spola« (77). Kar samo pomeni, da so avtorice_ji nemoškega spola za umetniške vodje neprisotne_i, nevidne_i, ne pa namerno izbrisane_i, kot bi se zgodilo kot posledica cenzure. Prispevek natančno trasira raznovrstne primere patriarhalnosti institucij, a v knjigi, ki naj bi govorila o cenzuri, izpade skorajda nepotrebno, čeprav je v resnici izredno pomemben.

Kljub naštetemu večino knjige tvorijo prispevki, ki obravnavajo najbolj jasne in standardne primere: cenzuro (ali poskuse cenzur) predstav disidentskih ali politično provokativnih režiserk_jev. Prispevek Milene Dragičević Šešić in Aleksandre Jovičević se ukvarja z mikropolitikami upora na zahodnem Balkanu. Tudi ti avtorici, podobno kot Poniž, del prispevka posvetita cenzuri v Jugoslaviji, vendar to storita, da bi pokazali prav na menjavo skupin, ki zasedajo glavne cenzorske funkcije moči: politično elito Jugoslavije so nadomestile pravoslavna in rimskokatoliška cerkev ter političnoekonomske elite. Njun pogled je usmerjen poglavitno v Srbijo in osvetljuje primere redkih neodvisnih gledališč, ki v državi še vedno (v času pisanja prispevka) ustvarjajo politično gledališče. Posebej izpostavita Bitez Teatar, ki »je skorajda edinstven po tem, da redno gosti alternativne in neodvisne produkcije ter k delu vabi radikalne umetnice_ke, ki se ukvarjajo z aktualnimi političnimi in družbenimi temami« (39), in Oliverja Frljića, predvsem njegovo predelovanje različnih nacionalizmov in razpada Jugoslavije ter različnih cenzur in samocenzur, ki so se zgodile njegovim predstavam (*Kukavičluk, Aleksandra Zec, Zoran Đinđić, 25 761* itd.).

Alex Trustrum-Thomas analizira delovanje cenzure v Rusiji na primeru Kirila Serebrenikova v najbolj natančnem in konkretnem opisu postopkov državne cenzure v knjigi ter razkriva uporabo društev z vladno podporo za umetno ustvarjanje konsenza javnosti, s čimer Putin (&co) sam sebi omogoča cenzuriranje posameznikov. Agnieszka Jakimiak je bila ena od dramaturginj_ov predstave *Nebožanska komedija*, ki jo je na Poljskem v gledališču Stary teatr režiral Oliver Frljić (dva prispevka se torej ukvarjata tudi z njim, še ena uredniško vprašljiva (ne)odločitev), vendar je bil po mesecu vaj proces prekinjen, predstava pa odpovedana. S subjektivnim vpogledom v proces ustvarjanja predstave analizira »dejanje institucionalne samocenzure« (119), ki je bilo posledica zunanjih konservativnih pritiskov, da ustvarjalci klasičnega poljskega besedila ne smejo »izrabiti« za analizo antisemitizma na Poljskem.

Andrew Holden raziskuje prenose opernih uprizoritev iz Evrope v Oman (»najočarljivejšo policijsko državo na svetu« (140)) in »kulturnih prilagoditev«, ki so jih producenti (operne hiše) izvedli sami, brez posvetovanja z režiserkami_ji, scenografkami_i, kostumografkami_i itd. Prispevek je zanimiv tudi zato, ker znotraj že tako zastarele, orientalistične in patriarhalne gledališke oblike razkriva prostore, v katerih se skrivajo vsebine, ki so v nekaterih današnjih kontekstih (kulturalah) še vedno nesprejemljive, in s tem vsaj nakazuje na samoumevnost evropocentričnosti ostalih prispevkov in primerov. Chris Megson (sourednik knjige) se ukvarja s povezavo med različnimi verami in cenzuro, ko se ustvarjalci njihovim veram domnevno posmehujejo, jih kritizirajo ali onečaščajo svete podobe. Megson analizira »primere individualne in institucionalne samocenzure zaradi 'občutljivosti' referenc, vezanih na Islam in reprezentacijo muslimanov na odru« (179), odpoved predstave *Behzti* Gurpreeta Kaura Bhattija (Birmingham Rep, 2004) in Mozartovega *Idomeneja* (Deutsche Oper, Berlin, 2006) ter poskuse cenzure predstave Romea Castelluccija *O konceptu obraza Božjega sina* (2010). S podobno temo se ukvarja tudi prispevek Olge Kolokytha, Yulie Belinskaya in Matine Magkou, ki želi povezati versko senzibilnost in poskuse utišanja v Grčiji s posledicami zadnje hude finančne krize, kar mu v resnici nikoli zares ne uspe. Prispevek se po dolgem odvodu o finančni krizi in začetkih cenzure leta 1830 osredotoča na dva primera: na uprizoritev *Corpus Christi* po besedilu Terrencea McNallyja, ki so jo želele cenzurirati verske skupine, in na *Nashevo ravnovesje* po knjigi Savvasa Xirosa, ki jo je napisal med služenjem dosmrtna zaporne kazni zaradi terorizma. Čeprav je umetniški vodja narodnega gledališča odpovedal zadnje štiri ponovitve te predstave (od enajstih), je svet zavoda v izjavi zapisal, da »razumejo težavno situacijo, v kateri se je znašel Livanthos [umetniški vodja], vendar verjamejo, da bi morali odigrati še preostale ponovitve predstave« (204).

Zbornik tako ponudi nekaj zanimivih analiz primerov sodobne gledališke cenzure, a se vsem težjim nalogam izogne. Sodobni demokratični kapitalizem cenzuro izvaja tako, da ne deluje kot cenzura. S tem bi se morala ukvarjati knjiga, kot namigneta tudi urednika v uvodniku, torej s prikritimi ideološkimi mehanizmi, ki onemogočajo resnično kritičnost ter predstave (in druge posege), ki bi lahko nekaj resnično zamajale, hkrati pa obča javnost posega ne bi razumela kot cenzuro. Bolj smiselno bi bilo odkriti in predstaviti prav take primere.

Navodila za avtorje

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Priporočena dolžina razprav je 30.000 znakov s presledki (5000 besed). Na prvi strani naj bodo pod naslovom navedeni podatki o avtorstvu (ime in priimek, elektronski naslov in ustanova, kjer avtor deluje). Sledi naj izvleček (do 1500 znakov s presledki) in ključne besede (5–8), oboje v slovenskem in angleškem jeziku ter objavi namenjena biografija v obsegu do 550 znakov s presledki (v slovenščini in angleščini). Na koncu članka naj bo daljši povzetek (do 6000 znakov s presledki v angleščini, če je članek v slovenščini oz. v slovenščini, če je članek v angleščini). V angleških tekstih naj avtorji uporabljajo britansko črkovanje (npr. -ise, -isation, colour, analyse, travelled, etc.).

Članek naj bo zapisan v programu Microsoft Word ali Open Office, v pisavi Times New Roman z velikostjo črk 12 ter medvrstičnim razmikom 1,5. Vsak novi odstavek naj bo označen z vrnjeno prazno vrstico. Daljši citati (nad pet vrstic) naj bodo samostojni odstavki z velikostjo pisave 10, od preostalega besedila pa naj bodo ločeni z izpustom vrstice in zamaknjeni v desno. Okrajšave in prilagoditve citatov naj bodo označene z oglatimi oklepaji [...]. Opombe niso namenjene sklicevanju na literaturo in vire. Natisnjene so kot sprotne opombe in zaporedno oštevilčene.

CITIRANJE V BESEDILU

Kadar navajamo avtorja in citirano delo med besedilom, v oklepaju označimo samo strani, npr. (161–66). Kadar avtor citata v stavku ni omenjen, zapišemo njegovo ime in številko strani v oklepaju, med njima pa ne postavimo ločila, npr. (Reinelt 161–66). Različne bibliografske enote istega avtorja poimenujemo z okrajšanimi naslovi, npr. (Reinelt, *Javno* 161–66).

- Naslove knjig in umetniških del (dramskih besedil, uprizoritev, raznovrstnih umetniških dogodkov, slik itd.) zapisujemo ležeče: Cankarjeva *Lepa Vida*.
- Naslovi člankov naj bodo zapisani pokončno in v narekovajih kot na seznamu literature: Draga Ahačič je v članku »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja« zapisala, da ...
- Besedilo v citatu naj bo navedeno z vsemi posebnostmi (arhaizmi, velikimi črkami, kurzivami itd.), npr.: ... sta dognala, da »če reče sodnik: 'dovolim', noče 'govoriti o veršitvi' dovoljevanja, temuč dovoljenje v resnici dati, s to besedo dejanje zveršiti« (Škrabec 81).
- Pri zaporednem citiranju iste bibliografske enote (članka, knjige) v besedilu uporabljamo besedno zvezo: (prav tam 20).
- Pri posrednem navajanju uporabimo: (nav. po Reinelt 10).

Seznam literature in virov sestavimo po standardih MLA (8. izdaja).

- *Za zbornik z več uredniki:*
Sušec Michieli, Barbara, Blaž Lukan in Maja Šorli, ur. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo/Maska, 2010.
- *Za knjigo:*
Reinelt, Janelle. *Javno uprizarjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Za del knjige:*
Auslander, Philip. »'Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory.« *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, ur. Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, str. 59–67.
- *Za članek v reviji:*
Bank, Rosemarie. »Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming.« *Amfiteater*, letn. 1, št. 2, 2008, str. 13–30.
- *Za članek v gledališkem listu:*
Kermauner, Taras. »Nova Sizifova viža.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 76, št. 5, 1996/97, str. 10–15.
- *Za članek v časopisu:*
Ahačič, Draga. »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja.« *Delo*, 6. jul. 1996, str. 37.
- *Za članek na internetu:*
Čičigoj, Katja. »Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?« *SiGledal*, 17. maj 2011, veza. sigle-dal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Dostop 23. jul. 2013.
- *Za ustne vire oz. intervju:*
Korda, Neven. »Intervju.« Intervjuvala Tereza Gregorič. Ljubljana, 28. apr. 2011. Zvočni zapis pri T. Gregorič.

Submission Guidelines

The journal *Amfiteater* publishes articles in field of performing arts in the context of different media, cultures, social sciences and arts. Articles are accepted in Slovenian or English language. It is expected that any manuscript submitted has not been previously published and has not been simultaneously submitted for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The recommended length of articles is 30,000 characters including spaces. After the title please write the author's name, postal address and e-mail address as well as professional affiliation. A short Abstract of up to 1,500 characters (including spaces) and a list of keywords (5–8) should follow together with a short biography of the author that should not exceed 550 characters including spaces. At the end of the article is a longer Abstract (6000 characters with spaces) that will be translated into Slovenian.

Submit articles as an attachment file in Microsoft Word or Open Office format, in the Times New Roman font, 12 point, with 1.5 line spacing. Each new paragraph is marked with an empty line. Quotations longer than five lines are placed in separate paragraphs, in 10 point size, without quotation marks. Abbreviations and adaptations of quotations are marked in square brackets. Notes are not meant for quoting literature; they should appear as footnotes marked with consecutive numbers. *Amfiteater* uses British spelling (-ise, -isation, colour, analyse, travelled, etc.) in English texts.

IN-TEXT CITATIONS

When quoting an author and related work within the text, state only the page numbers in brackets, e.g., (161–66). When the author of the quoted work is not mentioned in the sentence, state the author's name and the page numbers in brackets without punctuation between them, e.g., (Reinelt 161–66). For different bibliographical entries by the same author, include a shortened title of the work, e.g., (Reinelt, *Javno* 161–66). The in-text citations and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

Titles of books, productions, performances etc. are written in italic: e.g., *Storm Still* by Peter Handke.

Titles of articles are written in normal font and in quotation marks: As Rosemarie Banks argues in her article "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming".

When the same bibliographical entry is quoted in succession the author should just repeat the page number (161–66) and not (Ibid.).

- *Book with editors:*
Jones, Amelia, and Adrian Heathfield, editors. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect, 2012.
- *Book:*
Reinelt, Janelle. *Javno uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Book Article or Chapter:*
Auslander, Philip. "'Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory." *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, edited by Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, pp. 59–67.
- *Article in a journal:*
Bank, Rosemarie. "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming." *Amfiteater*, vol.1, no. 2, 2008, pp. 13–30.
- *Newspaper or Magazine Article:*
Ahačič, Draga. "Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja." *Delo*, 6 July 1996, p. 37.
- *Article with URL:*
Čičigoj, Katja. "Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?" *SiGledal*, 17 May 2011, veza. sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Accessed 23 July 2013.

Vabilo k razpravam

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Avtorji in avtorice lahko analizirajo oblike in vsebine umetnin in umetnostnih pojavov s področja scenskih umetnosti, njihovo zgodovino, sedanost in prihodnost ter razmerje do drugih umetnostnih področij in širšega (družbenega, kulturnega, političnega...) konteksta.

Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Pri navajanju virov in seznamu sledimo standardom MLA (8. izdaja, The Modern Language Association).

Prosimo, da pred oddajo prispevka natančno preberete Izjavo o spoštovanju založniških in akademskih etičnih standardov na spletni strani revije.

Call for Papers

Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory publishes articles in the field of the performing arts ranging from dramatic theatre, playwriting, dance and performance art to the hybrid arts. Authors may analyse the format and content of art and art events in the field of performing arts, discuss the history, present or future of performing arts or examine its relationship with other fields of art and a broader (social, cultural, political ...) context. Articles are accepted in Slovenian and English languages. It is expected that any manuscript submitted has not been published before and has not been submitted at the same time for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The in-text citation and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

Please carefully read the Publication Ethics and Publication Malpractice Statement on the *Amfiteater* webpage before submitting a manuscript.

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT



AGRFT

Akademija za gledališče,
radio, film in televizijo



ISSN 1855-4539



9 771855 453006

Cena: 10 €