

glu

4. Letnik / Volume **2** Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

am
fi
te
at
er

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT

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



Ljubljana, 2016

4. Letnik / Volume

2 Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

am
fi
te
at
er

AMFITEATER

Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory

Letnik / Volume 4, Številka / Number 2

ISSN 1855-4539 (tiskana izdaja)

1855-850X (elektronska izdaja)

Glavna in odgovorna urednica / Editor-in-Chief: Maja Šorli

Uredniški odbor / Editorial Board: Bojana Kunst, Barbara Orel, Ana Perne, Blaž Lukan, Aldo Milohnič, Gašper Troha

Mednarodni uredniški svet / International Advisory Board: Mark Amerika (University of Colorado, US), Marin Blažević (Sveučilište u Zagrebu, HR), Ramsay Burt (De Montfort University, GB), Joshua Edelman (Manchester Metropolitan University, GB), Jure Gantar (Dalhousie University, CA), Janelle Reinelt (The University of Warwick, GB), Anneli Saro (Tartu Ülikool, EE), Miško Šuvaković (Univerzitet Singidunum, RS), S. E. Wilmer (Trinity College Dublin, IE)

Soizdajatelj: Slovenski gledališki inštitut, (zanj Mojca Jan Zoran, direktorica) in Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (zanjo Tomaž Gubenšek, dekan)

Published by: Slovenian Theatre Institute (represented by Mojca Jan Zoran, Director) and University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television (represented by Tomaž Gubenšek, Dean)

Prevod v slovenščino / Translation to Slovenian: Urška Zajec

Prevod v angleščino / Translation to English: Sabina Avsec, Nenad Jelesijević, Melita Silič, Urška Zajec

Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editing: Andraž Polončič Ruparčič

Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editing: Jana Renée Wilcoxon, Urška Zajec, Rick Harsch

Bibliotekarka / Librarian: Bojana Bajec (UL AGRFT)

Korektura / Proofreading: Maja Šorli, Jana Renée Wilcoxon

Oblikovanje / Graphic Design: Simona Jakovac

Priprava za tisk / Typesetting: Nina Šturm

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

Število natisnjenih izvodov / Copies: 250

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

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

Prispevke, naročila in recenzentske izvode knjig pošiljajte na naslov uredništva / Send manuscripts, orders and books for review to the Editorial Office address:

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

E-pošta / E-mail: amfiteater@slogi.si

Ljubljana, december 2016 / Ljubljana, December 2016

Revija 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).

Izdajo publikacije je omogočilo Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. / The publishing of Amfiteater is supported by the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

Kazalo / Contents

Uvodnik	7
Preface	9
Razprave / Articles	
<i>Maja Šorli in Zala Dobovšek:</i> Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji	14
<i>Ubu the King – the Shock of Devised Theatre in a National Institution</i>	33
<i>Nenad Jelesijević:</i> Zev, ki zamaje institucijo. Nemi lik v utopiji performansa	36
<i>The Rupture that Shakes the Institution: The Mute Character in the Utopia of Performance</i>	50
<i>Alja Lobnik:</i> Od semiotike k pragmatizmu. Pretres onotologije teksta na primeru »nove dramatike«	54
<i>From Semiotics to Pragmatism: The Ontology of the Text on the Example of "New Drama"</i>	71
<i>Nataša Glišić:</i> Zapor – absurdni prostor svobode	74
<i>Prison – an Absurd Space of Freedom</i>	90
Recenzije / Book Reviews	
<i>Gašper Troha:</i> Nova vloga dramskega teksta v sodobnem slovenskem gledališču (Maja Šorli: <i>Slovenska postdramska pomlad.</i>)	110
<i>Uršula Teržan:</i> Vseobsegajoče dvojnosti plesa (ujete) osvobodjene v večnosti trenutka (Katja Legin: <i>Dvojnosti – Performer in njegovo delo.</i>)	114
<i>Andrej Zavrl:</i> Henrik VI. in Shakespearova politična teologija (Gašper Jakovac: <i>Kar Bog zahteva, to naj kralj ukrene. Ideologija absolutizma v Shakespearovi trilogiji Henrik VI.</i>)	122
Navodila za avtorice_je	132
Submission Guidelines	136
Abstracts	140
Vabilo k razpravam / Call for papers	142

Maja Šorli, glavna in odgovorna urednica

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT) letos praznuje 70 let. Ustanovljena je bila leta 1946 kot Akademija za igralsko umetnost (AIU), današnje ime je dobila leta 1963, članica ljubljanske Univerze (UL AGRFT) pa je postala leta 1975. V *Zborniku ob 70-letnici*, ki ga je uredil Blaž Lukan, je pomemben prispevek Barbare Orel z naslovom »Znanstvenoraziskovalna dejavnost na področju gledališča in scenskih umetnosti na UL AGRFT: zgodovinski pregled«. V njem je avtorica prvič sistematično predstavila znanstvenoraziskovalno delovanje Akademije od njenih začetkov. Tako lahko preberemo, da je že prvi rektor Filip Kumbatovič Kalan znanstveno dejavnost uvrstil med temeljne naloge Akademije, načrtoval znanstveni inštitut, soustanovil Mednarodno zvezo za gledališke raziskave (danes IFTR) ter se aktivno povezal tudi z drugimi domačimi in mednarodnimi organizacijami. AGRFT je bila edina umetniška akademija v Jugoslaviji, ki je bila specializirana tudi za znanstvenoraziskovalno dejavnost in je dolgo časa v Mednarodni zvezi za gledališke raziskave zastopala Jugoslavijo. V prispevku tako Barbara Orel pregleda raziskovanje, ki poteka predvsem na Oddelku za dramaturgijo v sodelovanju s Centrom za teatrologijo in filmologijo (CTF), in sicer od njegovih začetkov pa vse do danes. Preberemo lahko tudi o finančnih izzivih in pridobivanju sredstev za raziskovanje v »matični ustanovi slovenske teatrološke dejavnosti« pa tudi o projektih, ki se niso uresničili. Eden od njih je bila ustanovitev znanstvenega inštituta. Znanstvenoraziskovalno vizijo, ki jo je načrtoval že profesor Kalan, danes uresničuje raziskovalna skupina UL AGRFT, ki je leta 2008 osnovala revijo za teorijo scenskih umetnosti *Amfiteater*. V zgodovinskem pregledu pa lahko preberemo tudi, kako sta AGRFT in Slovenski gledališki muzej začela sodelovati že zelo zgodaj. Povezana sta torej že od nekdaj, kar se zdi edina (zdrava) možnost v majhni Sloveniji. Leta 2014 je Muzej postal Slovenski gledališki inštitut (SLOGI) in se takoj povezal z raziskovalno skupino na Akademiji kot soizdajatelj *Amfiteatra* in pri drugih dejavnostih. Za uresničevanje izvirne Kalanove (zdaj tudi sodobne) vizije slovenske raziskovalne teatrološke dejavnosti sta odslej odgovorna predvsem dva akterja: UL AGRFT in SLOGI.

Sad njunega dela je tudi pričujoča številka *Amfiteatra*, v kateri imajo besedo predvsem razprave, ki se ukvarjajo s preizpraševanjem institucij oziroma temeljev gledališke pokrajine ter z novejšimi gledališkimi žanri, kot sta snovalno gledališče (ang. *devised theatre*) in dobessedno gledališče (ang. *verbatim theatre*). Maja Šorli in Zala Dobovšek obravnavata medijsko najodmevnejši gledališki dogodek lanske sezone – uprizoritev ljubljanske Drame *Kralj Ubu* – v povezavi s principi snovalnega gledališča, ki so bili doslej na osrednjem nacionalnem odru zanemarjeni. Nenad Jelesijević raziskuje

manifestacije nemosti v performansu kot upor zoper obstoječe stanje predvsem v predstavah *Generalka za generacijo* Vie Negative in *drugič* Simone Semenič. Alja Lobnik razpravlja, ali v teatrologiji obstaja zadosten konceptualni aparat, ki lahko misli literarno izvirnost, transgresivnost, liminalnost ter zlasti dogodkovnost besedilnih praks nove dramatike. V zadnji razpravi v tej številki pa Nataša Glišić na srbskem primeru predstave *Trpeče*, ki je decembra 2014 gostovala tudi v Ljubljani in Celju, predstavi problematiko nasilja nad ženskami, ki z dokumentarno obdelavo zahteva močno afektivno vpletenost občinstva.

Recenzije knjig so tokrat posvečene mlajšim avtoricam_jem, ki so svoje monografije razvile_li iz diplomskega, magistrskega ali doktorskega dela. Študijo Gašperja Jakovca *Kar Bog zahteva, to naj kralj ukrene. Ideologija absolutizma v Shakespearovi trilogiji Henrik VI.* Andrej Zavrl oceni kot dragoceno »predvsem zato, ker v slovenščini izide zelo malo izvirnih študij o elizabetinski in jakobovski književnosti«. Podobno Uršula Teržan delo *Dvojnosti – Performer in njegovo delo* Katje Legin vidi kot pomembno spodbudo za nastajanje teoretskih del na drugostopenjskem študijskem programu Umetnost giba na UL AGRFT, ki jih pišejo praktičarke_ji. Delo Maje Šorli *Slovenska postdramska pomlad*, v katerem avtorica obravnava številne primere postdramskega gledališča pri nas, pa Gašper Troha označi za »natančno in subtilno analizo slovenskega gledališkega dogajanja v 90-ih«.

Za konec še opomba o spolno nezaznamovanem pisanju, ki ga lahko berete v prvih dveh razpravah ter v tem uvodniku. Gre za zapis s podčrtajem, ki je spolno vključujoč (cis in trans) in presega binarni spolni sistem. Prevzet je po nemškem jeziku in ga pri nas uporabljajo predvsem društva ter iniciative, ki se ukvarjajo z vprašanji spola in spolnosti. Ker pa so to neizogibno gledališke tematike, ki se dotikajo področij tradicije in institucij, se zdi ustrezno v tej smeri angažirati tudi v Amfiteatru.

Veliko užitkov ob branju pričujoče številke in vse dobro v novem letu vam želim!

Preface

Maja Šorli, Editor-in-Chief

This year, the Academy of Theatre, Radio, Film and Television (AGRFT, Slovenia) is celebrating its 70th anniversary. Founded in 1946 as the Academy of Drama Arts (AIU), it acquired its current name in 1963 and became a member of the University of Ljubljana (UL AGRFT) in 1975. To mark this occasion, the Academy published the collection *Zbornik ob 70-letnici* [70th Anniversary Essays], edited by Blaž Lukan. One of the major contributions is the article “Znanstvenoraziskovalna dejavnost na področju gledališča in scenskih umetnosti na UL AGRFT: zgodovinski pregled” [Academic Research in Theatre and the Performing Arts at UL AGRFT: A Historical Overview], written by Barbara Orel. It provides the first systematic overview of the academic research activities at the Academy since its beginnings. Orel states that academic research activities were posited as one of the Academy’s central missions by its first rector, Prof. Filip Kumbatovič Kalan, who also planned for an academic research institute, co-founded the International Federation for Theatre Research (FIRT/IFTR) and actively connected with other domestic and international organisations. The AGRFT was the only Yugoslav arts academy that specialised in research as well. For this reason, it was a long-time representative of Yugoslavia in the International Federation for Theatre Research. Orel provides a review of the current UL AGRFT research, which has been taking place primarily within the Department of Dramaturgy and the Performing Arts in collaboration with the Theatre and Film Studies Centre (CTF). She also presents the financial challenges of funding the research activities at this “central institution of Slovenian theatre research” as well as projects that have not materialised. One of them is the founding of an academic scientific research institute, as outlined by Prof. Kalan. This vision is currently being realised by the UL AGRFT Research Group, which founded the *Amfiteater Journal of Performing Arts Theory* in 2008. Orel also writes that the AGRFT and the Slovenian National Theatre Museum started collaborating quite early and have been connected for a very long time, which seems to be the only (viable) option in a country as small as Slovenia. In 2014, the museum was succeeded by the Slovenian Theatre Institute (SLOGI), the latter immediately began to collaborate with the UL AGRFT Research Group as co-publisher of *Amfiteater* as well as collaborating in other activities. From then on, the responsibility for the materialisation of the vision initiated by Kalan (and now expanded into a contemporary shape) of Slovenian theatre research activities is primarily borne by two agents: UL AGRFT and SLOGI.

A result of their collaboration is also the current issue of *Amfiteater*, with a focus on the questioning of institutions as the foundations of the theatrical landscape as well as on more recent theatrical genres such as devised theatre and verbatim

theatre. Maja Šorli and Zala Dobovšek deal with the most media-covered event of the previous year's Slovenian theatre season – the staging of *Kralj Ubu* [Ubu the King] by the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana – in connection with the principles of devised theatre, a theatre type which until that point had been quite neglected on the central Slovenian national stage. Nenad Jelesijević researches the manifestations of muteness in performance as a rebellion against the existing conditions. In this, he primarily concentrates on the performances *Generalka za generacijo* [Last Rehearsal for the Generation] by Via Negativa and *drugič* [The Second Time] by Simona Semenič. Alja Lobnik discusses whether there is a sufficient conceptual apparatus in theatre studies for thinking the literary originality, transgressiveness, liminality and especially eventness of the textual practices of “new drama”. In the last article in this issue, Nataša Glišić uses the Serbian performance *Trpele* [They Suffered] to present the problem of violence against women, the documentary form of which calls for a strong affective involvement of the audience. The performance toured Slovenia (Ljubljana and Celje) in 2014 under the Slovenian title *Trpeče*.

The book reviews in this issue feature young authors who have developed monographs from their BA, MA or PhD dissertations. The study of Gašper Jakovac *Kar Bog zahteva, to naj kralj ukrene: ideologija absolutizma v Shakespearovi trilogiji Henrik VI.* [What God Will, That Let Your King Perform: The Ideology of Absolutism in Shakespeare's Trilogy Henry VI] is denoted by Andrej Zavrl as a precious contribution “especially because of the lack of original studies of Elisabethan and Jacobean literature in Slovenia”. Similarly, Uršula Teržan sees *Dvojnosti – Performer in njegovo delo* [Dualities – The Performer and Their Work] by Katja Legin as an important incentive for the further creation of theoretical works by movement practitioners in the Second Cycle study programme Art of Movement at UL AGRFT. *Slovenska postdramska pomlad* [The Slovenian Postdramatic Spring] by Maja Šorli, in which the author deals with numerous examples of postdramatic theatre in Slovenia, is denoted by Gašper Troha as “an accurate and subtle analysis of the Slovenian theatrical events in the 1990s”.

Finally, a few words on the gender-neutral writing in the Slovenian versions of this editorial and the first two articles. The use of the underscore exceeds the binary gender system and has been taken over from the German language. In Slovenia, it is especially used by associations and initiatives dealing with issues of gender and sexuality. Inevitably, these are also theatrical themes touching upon the fields of tradition and institutions; for this reason, the *Amfiteater* journal also deems it suitable to engage in this direction.

I wish you happy reading and all the best in the new year!

Translated by Urška Zajec



Razprave / Articles

V razpravi obravnavava predstavo *Kralj Ubu*, uprizorjeno v sezoni 2015/2016 na velikem odru SNG Drama Ljubljana, in sicer v ožjem (predstava sama po sebi) in širšem (mesto in čas uprizoritve) kontekstu ter glede na medijske odzive, ki jih je uprizoritev sprožila. Začrtava pojem snovalnega gledališča (ang. *devised theatre*) in opiševa načine, na katere se razlikuje od dramskega gledališča, ki v Sloveniji prevladuje. Meniva, da je *Kralj Ubu* prav zaradi principov snovalnega gledališča in privzemanja žanra *cool fun* na odru SNG Drama povzročil številne medijske odzive in je hkrati pomemben presežek v slovenski uprizoritveni produkciji. Razprava opozori tudi na temeljno pomanjkljivost predstave (konservativnost spolnih vlog) in v prilogi predstavi poskus fabule snovalne uprizoritve.

Ključne besede: *Kralj Ubu*, snovalno gledališče, SNG Drama Ljubljana, avtorski projekt, Jernej Lorenci, kratkočasno gledališče, seksizem, medijski odzivi

Maja Šorli dela kot raziskovalka na AGRFT UL ter kot samozaposlena v kulturi, dramaturginja. Leta 2014 je izdala monografijo *Slovenska postdramska pomlad* pri založbi Knjižnica MGL. Je članica mednarodne raziskovalne skupine STEP, Feministično raziskovanje (Feminist Research) pri IFTR ter Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. Je tudi glavna urednica Amfiteatra, revije za teorijo scenskih umetnosti.

maja.sorli1@guest.arnes.si

Zala Dobovšek je dramaturginja, gledališka kritičarka in publicistka. Piše za Radio Študent in Dnevnik ter različne strokovne revije. Vpisana je na doktorski študij na UL AGRFT, njeno področje raziskovanja je *Gledališče in vojna: temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih prejšnjega stoletja*. Je asistentka za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti na UL AGRFT.

zala.dobovsek@yahoo.com

Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji

Maja Šorli in Zala Dobovšek

Snovalno gledališče (ang. devised theatre) – svež termin, uveljavljena praksa

Snovalno gledališče, termin, ki pri nas še ni uveljavljen, uvajava za *devised theatre*, gledališko prakso, ki je pogosta tako v svetu kot pri nas. V knjigi *Dramaturgija in predstava* avtoric Cathy Turner in Synne K. Behrndt je dramaturginja ter prevajalka Eva Mahkovic termin prevedla kot *raziskovalno gledališče*, midve pa predlagava pridevnik *snovalno*, ki poudarja snovanje kot sestavljanje in ustvarjanje »navadno v začetni, nedokončni obliki« ter *snovalke_ce* kot izvirne gledališke ustvarjalke_ce (glej Fran oziroma spletno izdajo Slovarja slovenskega knjižnega jezika in Slovenskega pravopisa). Začetke tovrstnega gledališča v 20. stoletju pri nas podobno kot npr. v Veliki Britaniji najdemo konec šestdesetih let (lahko pa že desetletje prej, glej Heddon in Milling, *Devising Performance: A Critical History*) v nekaterih praksah, ki so lahko poimenovane kot avantgardne, avtorske, eksperimentalne, zunajinstitucionalne ali alternativne. Snovalno gledališče je širok, krovni pojem, ki ne označuje kakšnega posebnega žanra ali stila uprizarjanja (Govan idr., *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices* 4). Zanj je značilno, da je plod ekipe ljudi, ki novo delo izumlja, prireja in ustvarja – snuje v skupinskem sodelovanju (lahko pa ga ustvarja tudi posameznica_ik sam_a). Tako obliko gledališča nujno definirajo proces (iskanja poti in sredstev umetniškega podjetja), sodelovanje (z drugimi), multivizija (vključevanje različnih občutij, izkušenj in stališč do sveta) in stvaritev novega gledališkega dela. Poudarek je na eklektičnem procesu, ki zahteva inovacijo, domišljijo, tveganje in predvsem skupinsko predanost delu, ki nastaja (Oddey, *Devising theatre* 1–3). Gre za »delo, pri katerem dramaturgija pred začetkom ustvarjanja ni definirana« (Turner in Behrndt 272). Snovalno gledališče je v svojem bistvu alternativa prevladujoči dramski tradiciji, ki ji dominirajo pogosto hierarhični in patriarhalni odnosi na čelu z režiserjem ter dramatikom. V poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih 20. stoletja so nastajale mnoge skupine v skupni želji po drugačnem ustvarjanju gledališke predstave (Oddey 4). Pri nas so najbolj znane gibanje OHO, Dalibor Bori Zupančič, Nomenklatura, Gledališče Pupiliije Ferkeverk,

Zahvale: Raziskavo za to razpravo je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (projekt št. P6-0376, »Gledališke in medumetnostne raziskave«). Avtorici se zahvaljujeva še arhivu SNG Drama Ljubljana (Mojci Kranjc) za posredovanje medijskih odzivov na predstavo.

441/442/443, LKB – Literarni klub Branik itd. (glej Orel, »K zgodovini performansa«) ter tudi obe osrednji eksperimentalni gledališči iz sedemdesetih let: Pekarna in Glej z nekaterimi predstavami (glej Toporišič, *Med zapeljevanjem*). Snovalno gledališče je skupini ljudi omogočalo preizkusiti ideje, ki jih niso porajala dramska besedila. Možnost so dobili pesnice_ki, koreografi_nje, performerke_ji, scenografi_nje, vizualne_ni umetnice_ki, skratka kdorkoli je lahko izbral začetno točko predstave. To je tudi spodbudilo razvoj uprizoritvenega jezika, ki je vključeval nejezikovne oblike. Najpogosteje pa je bil osrednji poriv za tovrstno gledališče v sedemdesetih letih močna želja po delovanju na umetniško demokratičen način in po porušenju hierarhičnih razdelitev v tradicionalnih gledališčih. A že kmalu, predvsem pa v devetdesetih letih, so se tudi v snovalnem gledališču vloge začele oblikovati bolj hierarhično, kot odgovor na spreminjajoče se ekonomsko in umetniško podnebje. V kulturni klimi devetdesetih let je imelo snovalno gledališče manj radikalne politične implikacije in več poudarka na delitvi dela po sposobnostih, specializacijah vlog ter več odgovornosti za režiserke_je ali vodje skupin in njihove producente_ke (Oddey 5–9). V Sloveniji je nastalo kar nekaj markantnih tovrstnih uprizoritev že v osemdesetih letih (npr. *Missa in a-minor* režiserja Ljubiše Ristića, *Jaz nisem jaz I* režiserja Vita Tauferja v Mladinskem gledališču ter *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom* režiserja Dragana Živadinova v Cankarjevem domu), razcvetele pa so se v devetdesetih letih prejšnjega stoletja – predvsem na t. i. neodvisni sceni. A najbolj opažene so bile institucionalne snovalne uprizoritve: *Silence Silence Silence* režiserja Vita Tauferja je leta 1996 dobila veliko nagrado Borštnikovega srečanja, *Ion* režiserja Sebastijana Horvata pa leta 1999 veliko nagrado po presoji žirije na Tednu slovenske drame (za natančnejšo analizo omenjenih uprizoritev glej npr. Šorli, *Slovenska postdramska pomlad*, ter Toporišič, *Med zapeljevanjem*). Uprizoritev *Kralj Ubu*, ki je premiero doživela 30. januarja 2016 na velikem odru SNG Drama Ljubljana, je tako dedinja avtorske prakse gledališča iz devetdesetih let, a tudi sodobnejših praks, npr. *Vie Negative* pod vodstvom režiserja Bojana Jablanovca in del režiserja Oliverja Frlića.

Snovalno gledališče ponuja sodobni_emu performerki_ju priložnost, da razišče in izrazi osebne nazore ter stališča do umetniškega dela. Dodaja osebni doprinos in zavezo k projektu od začetka, kar pomeni, da so potrebe ustvarjalke_ca dela priznane in so v tem različne od igralke_ca v dramskem gledališču. V tradicionalnem repertoarnem gledališču igralka_ec dobi vlogo glede na dosedanje delo, videz in starost, medtem ko v snovalnem gledališču dobi priložnost in izziv, da razvija delo od začetnih osnutkov, ne da bi bil_a obremenjen_a s tradicionalnimi pričakovanji in stereotipi (Oddey 11). To so seveda idealne možnosti, ki pa sčasoma lahko postanejo obremenjene z drugimi neidealnimi okoliščinami dela ter z dediščino lastne ustvarjalske produkcije. Pomembno pa je, da ekipa, ki sodeluje pri snovalnem projektu, razvije skupinsko identiteto kolektiva. Spoštovanje in medsebojno zaupanje omogočata kritiko in določeno mero nestrinjanja pa tudi to, da se posameznice_ki odpovejo osebnim

interesom v korist odločitev, ki skupini omogočajo raziskovanje novih smeri. Za vzpostavitev takšnega delovnega vzdušja in razvoj skupine so nujne praktične vaje v komunikaciji, koncentraciji, zaupanju, občutljivosti, gibanju, glasu, improvizaciji itd. Z drugimi besedami: snovalno gledališče potrebuje odprtega ustvarjalka, ki pušča prosto pot intuiciji in se uči ob delu v izbrani skupini, saj tovrstnih gledaliških uprizoritev drugače sploh ni mogoče ustvarjati (24–6).

Snovalno gledališče vedno zahteva odločitve, kje in kako začeti. Po tem se razlikuje od dramskega gledališča, v katerem drama določa in zamejuje okvirje uprizoritve, ne glede na to, koliko je sama dramska vsebina lahko abstraktna. Poleg tega se je nujno odločiti tudi glede časa in finančnih sredstev za vsak projekt. V repertoarnih gledališčih je jasno določeno, koliko časa je namenjenega vajam za posamezne uprizoritve, pa tudi finančni delež igralcev in drugih zaposlenih je vnaprej določen in zagotovljen – to pa običajno niso razmere, v katerih (v Sloveniji in drugod) deluje snovalno gledališče. Snovalno gledališče v Sloveniji nastaja pretežno v zunajinstitucionalni produkciji (leta 2015 je nagrado Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije /DGKTS/ dobila snovalna predstava *Luftballett 2.2* po scenariju in v režiji Vlada G. Repnika) pa tudi v Slovenskem mladinskem gledališču in Anton Podbevšek Teatru, redko pa na drugih mestnih in narodnih odrih slovenskih repertoarnih gledališč. Pomenljiva izjema je predstava *25.671* v režiji Oliverja Frlića in produkciji Prešernovega gledališča Kranj, ki je leta 2013 prejela nagrado DGKTS.

V čem je torej *Kralja Ubuja*, z oznako »Po motivih *Kralja Ubuja* Alfreda Jarryja; zbrana dela kolektiva Ubu«, mogoče razumeti kot snovalno gledališče, četudi gre za delo, uprizorjeno na nacionalnem odru tradicionalnega dramskega gledališča? To bova raziskali v naslednjih poglavjih.

Metodologija: zavrnitev – improvizacija – tveganje

Uprizoritev *Kralj Ubu* v naslovu ter motivno izhaja iz dramskega besedila, in sicer iz zavrnitve uprizarjanja izvirnega teksta ter njegovega predruženja v sodobne koncepte. Jarryjev tekst se le počasi razkroja in vse do konca uprizoritve ne izgubi svojega glavnega lika, ki je Ata Ubu. Ohranjen je tudi začetni Jarryjev dogodek, to je, da Ata Ubu prevzame oblast z umorom bivšega kralja. V uvodnem prizoru uprizoritve v slovenskem nacionalnem gledališču tako najprej spremljamo Ata Ubuja, ki »ždreka«, potem pa še Ata in Mamo Ubuja (ki sta zgolj ata in mama naroda, o njunih bioloških potomcih ni govora, razen ojdipovskega odnosa med mamo in atom ter sinom v eni osebi), ki pripovedujeta svojo različico prevzema oblasti – v prvih petinštiridesetih minutah uprizoritve, ki jih glavna lika besedila delita še z invencijo novega lika Črnca, smo tako seznanjeni z osnovnimi premisami Jarryjevega besedila oziroma vsaj prvega

dejanja. Že uvodni prizori so rezultat principov snovalnega gledališča, v katerem je bila izhodiščna ideja poiskati ubujevstvo v razpršenosti vsakdana oziroma uprizoriti ždreka, hkratino žretje in sranje v vseh svojih metaforičnih pomenih, s katerimi so prežeta Jarryjeva besedila o Ubujju oziroma – kot so prepričani ustvarjalke_c predstavne – tudi sodobna družba (prim. Markič, Lorenci in Golja, Šugman in Dobovšek).

Jernej Šugman, ki igra Ata Ubujja, način dela opisuje kot tvegan, kot nekaj, česar še ni počel, a hkrati pove tudi, da se s to predstavo tektonski premik v njem ni zgodil (Šugman in Ravnjak, Šugman in Dobovšek). Nekakšne metodološke zametke tovrstnega snovalnega gledališča beleži tudi Eva Kraševc v uprizoritvah *Ponorela lokomotiva* (2012) in *Svatba* (2013), kjer opisuje proces vaj kot »na videz arbitraren, dejansko pa temeljito preiščen postopek razvoja uprizoritvenih nastavkov tako dramskega besedila kot tudi performativa« (48). Izpostavi pa tudi poudarjanje skupinskega dela »torej kolektiva kot temeljne postavke Lorencijevega gledališča«, ki »sega v razumevanje kolektivnega kot metodologije ustvarjalnega dela, v katerem ima vsak ustvarjalec avtonomno funkcijo znotraj zlitja v kolektivno ustvarjalno izkušnjo« (prav tam). V omenjenih delih je že viden učinek kolektivnega in avtorskega dela, a opustitev interpretacije dramskega besedila se pri Lorenciju začne šele v sezoni 2015/2016 v projektu SLG Celje in Mestnega gledališča Ptuj *Učene ženske po motivih Molièrovih Učenih žensk*, nadaljuje s *Kraljem Ubujjem* ter konča z *Ljubeznijo do bližnjega* v SNG Nova Gorica. Premiera *Učenih žensk po motivih Molièrovih Učenih žensk* v Slovenskem ljudskem gledališču Celje (18. 9. 2015) se je zgodila nekaj mesecev pred premiero *Kralja Ubujja* v SNG Drama Ljubljana (30. 1. 2016), vendar ni sprožila javne polemike, čeprav je šlo tako rekoč za prvi poskus Lorencijevega principa tovrstnega snovalnega gledališča. Peter Rak je v kritiki zapisal, da »*Učene ženske* v režiji Jerneja Lorencija na prvi pogled razen imen protagonistov nima veliko opraviti z Molièrovo komedijo, besedilo je v slogu avtorskega projekta ne samo aktualizirano, temveč povsem improvizirano« ter še:

čeprav se v predstavi ponuja nešteto analogij, številne med njimi pa tudi niso enoznačne, so te zložene po ključu nekakšnega kaotičnega reda. Na koncu se kljub lahkotnemu uvodu in nekaterim komičnim vložkom uprizoritev izteče kot zelo subtilna odrska študija, razpeta med travestijo in grotesko [...]. In kakor se predstava preizprašuje o smiselnosti gledališča in umetnosti nasploh, se prav z mojstrsko izpeljavo tovrstnega dvoma dokazuje upravičenost njenega obstoja. (16)

Isto refleksijo je mogoče pripisati tudi *Kralju Ubujju*. Uprizoritev *Učene ženske* – ki je sicer v postavitvi uporabljala milejše provokacije od tistih v *Kralju Ubujju* – v javnem diskurzu razen nekaj kritičnih ocen ni sprožila nobenega dodatnega komentarja. To je že prvi indic, da pri *Kralju Ubujju* še zdaleč ne gre le za vprašanje, kako je uprizoritev zrežirana, temveč *kje*. Političnost, ki se kaže v Lorencijevi gesti uprizarjanja *Kralja*

Ubuja, se najprej in v največji meri nahaja v sami lokaciji izvajanja projekta in šele nato v režijski metodologiji. Seveda se oba pola vselej prekrivata, drug drugega dopolnjujeta in pogojujeta, a siceršnja (statusna) klasifikacija gledališča pogosto ostaja temeljna komponenta, ki določenemu projektu šele vnese (doprinese, pridoda) volumen političnosti, angažiranja, kontroverznosti. Že leta 2014 se je na odru Male drame igrala uprizoritev *Generalka za generacijo* v režiji Bojana Jablanovca in v koprodukciji z nevladnim zavodom Via Negativa. Štejemo ga lahko kot enega nedavnih, razmeroma svežih primerov, ko se je v narodnem gledališču zgodila kolaboracija med institucijo in predstavniki neodvisne scene. Toda projekt se ni izkazal kot dovolj pretresljiv, saj ni vzbudil ne večje medijske ne strokovne obravnave.¹ Pri tej »papirnatosti« je pomembno vlogo odigrala tudi programska politika, uprizoritev namreč ni bila umeščena v noben abonma, nikomur ni bila obvezna in ni bila »podtaknjena« tistim, ki bi si jo res morali ogledati. *Kralj Ubu* pa se polasti ravno teh ključnih ranljivih točk repertoarne politike; najprej je tu njegova postavitvev na (eminentni) veliki oder, nato zasedba najbolj znanih (ne pa tudi nujno najboljših) članic_ov igralskega ansambla, ki pogosto delajo na televiziji, ter navsezadnje umestitev uprizoritve v abonma – s čimer doseže največji generacijski spekter občinstva. Prav tem omenjenim gestam in vnosu metodologije snovalnega gledališča v SNG Drama Ljubljana lahko pripišemo zaslugo za učinkovit (progresivni) programski premik, ne glede na to, ali uprizoritev *Kralj Ubu* vrednotimo s pozitivnimi ali negativnimi ocenami.

Političnost, na katero se sklicujeva, se navezuje na teorijo Geesche Wartemann, ki predstavlja tezo, da se politična forma nahaja v razumevanju umetnosti, katere naloga ni, da umetniško organizira naše želje, ampak da jih potegne iz potlačitve in jih predstavi v surovi obliki revolucije. Ta revolucija se kaže na raznolike načine, eden od njih je tudi v zasnovi oblike, ki ne želi biti popolna, zaokrožena, zaključena (nav. po Roselt 372–3). Kar lahko v tem primeru – pri projektu v samem nacionalnem gledališču, ki načeloma računa in deluje po principu že izdelanih (in predvidljivih) pričakovanj publike – razumemo kot temeljno noto upora, revolucije, izmik siceršnji recepciji.

Jens Roselt nadaljuje, da tovrstna perfekcija tako ni in noče biti več končni cilj umetniške prakse in estetike, saj naj bi bila plitvo ugajanje množicam, ki želijo v umetniškem aktu videti le razmeroma zaključene sporočilne ali estetske poante (373). Ta nepopolnost pa se lahko izraža kot manko ali pretirano izobilje umetniških prvin: kot iracionalno sosledje (npr. fragmentarnost, navidezna nelogičnost povezav, prosto asociativni principi, zevajoči zaključki).

V času, ko se govori o teatralizaciji in medializaciji vsakdana, se z ne-perfektnim v

¹ V pričujoči številki Amfiteatra Nenad Jelesijevič v razpravi »Zev, ki zamaje institucijo« analizira prav *Generalko za generacijo*.

gledališču slavi estetska praksa, katere cilj ni proizvodnja perfektnih iluzij, temveč spoprijem z obstoječim – z intervencijo in izborom. Ne gre torej samo za kreacijo, pač pa za konfrontacijo (390). Roselt poudarja, da sta pri ne-perfektnejši posebej pomembna dva vidika: biografija in telo. Biografija nastopajočih kot tema projekta odpira vprašanja, kako se sploh ujameš z lastnim življenjem, pri čemer ni izključena prepletenost uprizorjenih določitev in kontekstov faktičnega življenja. V tem smislu je lastno življenje lahko paradigma ne-perfektnejše, saj je nezaokroženo, nedokončano, dovzetno za spremembe (377).

Je uprizoritev v osrednjem slovenskem gledališču zaradi nepričakovanih potez – najave kanoničnega besedila, ki se mu odrečejo, prevlade performativnega izvajanja nad dramskim, improvizacij, politične nekorektnosti, treh koncev itd. – potemtakem že eksperimentalna? Zagotovo je v odnosu do tradicije in institucije uporaba te metodologije v večini repertoarnih gledališč tvegana. Igralec_ka, zaposlen_a v teh javnih zavodih, je na ljubljanski AGRFT praviloma šolan_a v različnih psihološkega pristopa Stanislavskega in to metodo povečini uporablja tudi v profesionalnih produkcijah, ki temeljijo na dramskih besedilih. Igralski ansambel je torej izurjen v interpretiranju likov, a tudi dramskih situacij in okoliščin, ki jih poda s pomočjo lastne interpretacije besedila, ki ga je napisal nekdo drug. Leta nastopanja v repertoarnih ansamblih so posvečena gojenju večšine, ki temelji predvsem na uspešni psihološki poustvaritvi vizije, ki jo načrtujejo dramsko besedilo, režiser_ka in drugi.² Svovalno gledališče, ki izhaja iz ohlapno načrtane ideje, vzame repertoarni_emu igralci_cu metodo, ki jo nedvomno pozna najbolje in ki jo večino svojega časa bolj ali manj uspešno udejanja.³

Mala umetnost, kratkočasno (entertainment) gledališče, *cool fun*

Uprizoritev *Kralj Ubu* je nemogoče misliti mimo dejstva, kje je bila uprizorjena in kdo je njeno potencialno občinstvo. Če uprizoritvi odvzamemo ti razsežnosti (torej razsežnost konteksta osrednjega nacionalnega gledališča), pred nami ostane le podoba nekega gledališkega projekta, ki mu lahko kot gledalka_ec ali strokovnjak_inja pripišemo takšne in drugačne kvalitete ali pomanjkljivosti in s tem končamo dialog. Toda prav v tokratnem razdiranju utečenih navad, ki pritičejo nacionalnemu gledališču (ter njegovim izvajalkam_cem in odjemalkam_cem) je mogoče prepoznati eno od uspešnih provokacij Lorencija in zasedbe. Na koncu jim je uspelo pravzaprav natančno to (samo da v sodobno prirejani različici), kar je samemu Jarryju ob krstni uprizoritvi: razklana mnenja, ogorčenje, zaničevanje, osuplost, navdušenje, in kar je najbolj

² Tako se v pogovoru o *Kralju Ubuju* Jernej Šugman opredeli za »produkt devetdesetih let, ko se je v Drami izrazilo delalo 'tekstualno gledališče'« (Šugman in Dobovšek).

³ Za analizo igralskega dela in jasnega zavzemanja stališča do ustvarjanja v režijah Jerneja Lorencija glej prispevek Zale Dobovšek »Pot do Iliade vodi prek igralcev«.

bistveno – večtedenske javne polemike in razprave po časopisnih ter spletnih medijih. Jarry je malomeščanski bonton in prosvetljenost presekal z dramsko vsebino, pisavo in strukturo, ustvarjalke_c_i s svojim izničenjem in prestrukturiranjem. Gre za razdor gledaliških konvencij, ki zaradi nepričakovanih (in očitno tudi silovitih, četudi negativnih) učinkov posežejo globlje v družbeno sfero, »zbudijo« udobno nameščeno abonentsko populacijo in tudi stroko postavijo pred nalogo vzpostavljanja lastnega mnenja in načel. Pravzaprav ni preprosto detektirati, kaj je del javnosti zmotilo bolj: odvrnitev od izvirnega besedila ali sam princip ustvarjanja uprizoritve. V vsakem primeru je na površje priplavala *aktualna podoba* družbeno-kulturniške mentalitete (dela občinstva in določenih akterk_jev kulturnega polja), ki nad narodnim gledališčem uprizarjajo večjo cenzuro kot država sama. Pri tem moramo biti previdni, saj ne gre nujno za mnenje večine, pač pa za (bolj ali manj odklonska) stališča, ki so javno objavljena in izpostavljena ter zato lahko tudi toliko učinkovitejša.

Uprizoritev *Kralj Ubu* je sprožila nekaj presenetljivih odzivov. Najprej kar lepo številu gledaliških ocen – kar bi si želeli, da doleti prav vsako uprizoritev na slovenskih odrih. Osrednji slovenski časopis Delo pa je o predstavi izvedel še anketo, v kateri se je izhodiščno vprašanje glasilo, ali ta predstava spada na oder osrednjega slovenskega gledališča. To vprašanje izvira iz občutja, da je sama uprizoritev eksperimentalna, a tudi iz nekaterih drugih očitkov, ki si jih oglejmo podrobneje.

A najprej ponovimo, da je *Kralja Ubuja* komajda mogoče videti kot eksperiment. Metode snovalnega gledališča so v slovenskem prostoru prisotne že več desetletij, uprizoritev je vsebinsko ves čas črpala iz dramske predloge, igralke_c_i ljubljanske Drame so poleg svoje osnovne dejavnosti večši svojih nedramskih veččin v drugih medijih, režiser Jernej Lorenci je zgolj nekaj mesev pred tem ustvaril podoben tip predstave v celjskem gledališču, *Kralj Ubu* je imel trdno produkcijsko zaledje (zagotovljena sredstva, čas in prostor za vadbo ter izvedbo predstave) in pozornost v medijih še pred premiero. Vse te okoliščine so eksperimentiranju tuje.

Vprašanja o hierarhiji med gledališči, med prevladujočimi in alternativnimi tokovi ter o poslanstvih nacionalnih kulturnih institucij so morda aktualnejša, a so v resnici mnogo kompleksnejša kot argumenti tistih, ki sodijo, da je *Kralj Ubu* prestopil začrtane meje.⁴ Poleg tega je šlo le za eno enoto znotraj repertoarja sezone, torej le en segment, ki je ravno s svojo izstopajočo estetiko pravzaprav podčrtal siceršnjo vodilno (in dokaj rigidno) programsko linijo SNG Drama Ljubljana, ki se razen te izjeme še vedno trdno

4 Pomembni predhodnik *Kralja Ubuja* je tudi uprizoritev *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* v Slovenskem mladinskem gledališču (SMG) v režiji Oliverja Frlića. V snovalni predstavi, ki si je za izhodišče vzela razpad Jugoslavije, sta dva od osnovnih motivov prav proizvodnja fikcije in odnos do publike (podobno kot kasneje v *Kralju Ubuju*). Čeravno je predstava SMG neposredno bolj groba do publike ter vsebuje več psovovanja ter golote, ni sprožila toliko negativnih stališč ali ankete v Delu. To je skladno z opažanjem, da je bilo v osemdesetih letih 20. stoletja mogoče znotraj gledališča ravnati subverzivno zato, ker se je SMG kulturno-političnemu in ideološkemu aparatu države zdelo nepomembno (Toporišič, *Med zapeljevanjem* 124). Petintrideset let kasneje prav omenjeni uprizoritvi kažeta na še obstoječe hierarhije v slovenskem gledališkem prostoru.

oklepa uprizoritev oziroma režijskih postopkov, temelječih na dramski (oziroma vnaprej napisani) osnovi za ustvarjanje in končni produkt.

Negativna stališča do celotne predstave je mogoče v grobem razdeliti na dva dela. Milejši vsebinski očitke predstavi je, da »ne spodbuja razmisleka o ubujevstvu, ki ga živimo« (Nika Arhar, »Od najčistejše umetnosti«),⁵ ne ponuja »možnosti odrešilnega vzpona iz 'ždreka' vsakdanjih banalnosti in bizarnosti« (Slavko Pezdir), ne dviga »nad gladino vsesplošne družbene gnojnice (Leiler, »Mi, gledališki mrličiči?«, prim. tudi izjavo Mitje Rotovnika). Močnejše je vrednotenje, da predstava to »splošno sprevrženost sproizvaja« (Jaroslav Skrušny) oziroma soustvarja te anomalije (Leiler, »Ali je Dramin«). A glavni očitki tistih, ki jih je uprizoritev najbolj razburila, so osredinjeni v ocene, da je uprizoritev kič oziroma »ostala na ravni neokusne stand up komedije« (Rotovnik), da je režiser avantgardistično predstavo gledališča absurda »degradiral v tretjerazredne kabaretne točke provincialnega zabavišča« in »v slogu vulgarnih televizijskih resničnostnih šovov sploščil v ceneno zabavljaštvo« ter da se je vse skupaj sprevrglo v »kričavo parado režiserjeve narcisistične samovolje in prostaškega glumaškega postavljaštva« (Jaroslav Skrušny, prim. tudi izjavo Pezdirja).

Kralj Ubu je torej tiste, ki so ga zavrnil, preveč spominjal na *kleinkunst* oziroma malo umetnost – gledališki tip, kamor spadajo kabaretni šovi, stand-up komedija, improvizacijsko gledališče in temu podobni žanri. Ti se pretežno izvajajo na manjših in netradicionalno gledaliških prizoriščih (Toome in Saro 55–6). *Kleinkunst* se tako prepoznavno razlikuje od dramskega oziroma govornega gledališča, a ima z njim tudi nekaj pomenljivih sorodnosti. V večletni raziskavi občinstva v štirih evropskih državah Študija mest v okviru projekta STEP (glej tematsko številko revije *Amfiteater*, let. 3, št. 1–2) so namreč ugotovili, da občinstvo govorno gledališče in *kleinkunst* doživlja kot najbolj družbeno relevanten tip gledališča, *kleinkunst* pa celo kot najbolj osebno relevanten (Wilders idr. 114–5). So torej formalni očitki spregledali mesto, kjer *Kralj Ubu* učinkuje angažirano?

Podobno se pri očitku o podobnosti resničnostnemu šovu poraja naslednji pomislek. Kaj je sploh resničnega v televizijskih šovih, kjer so zmanipulirani domala vsi vidiki bivanja – od prostora, opreme, temperature, hrane, soljudi, nalog, ki jih udeleženci opravljajo, do slabo definiranih ciljev, ki jih (n)imajo ljudje zato, da jih nekdo gleda (z izjemo kuharskih in temu podobnih šovov, kjer ljudje počnejo nekaj koristnega) – in kjer se uprizarjajo emocije ter se o njih kvazipsihološko razpravlja? Prevzeti formo resničnostnega šova je torej stvar umetnosti, vzporednih realnosti, je stvar dramaturgije, in v predstavi *Kralj Ubu* je to ves čas v funkciji pripovedi – s tem se vzpostavita osrednja lika, Mama Ubu in Ata Ubu, pa tudi kasnejše zgodbe.

⁵ V nadaljevanju so vsi navedeni odgovarjali na anketo v Delu (»Od najčistejše umetnosti«), razen, kadar je zraven naveden drug vir, npr. članka Ženje Leiler. Nekateri od teh očitkov so bili predhodno uperjeni tudi proti že omenjenemu *Izdajalcu domovine* (glej npr. kritiko Slavka Pezdirja »Streljanje«).

Morda bolj kot za karkoli drugega gre pri delu kolektiva Ubu za namerno in zavestno (zlo)rabo principov kratkočasnega oziroma razvedrilnega (*entertainment*) gledališča, ki z umestitvijo na veliki oder SNG Drama Ljubljana povzroči percepcijski preobrat. Z njim se vzpostavi konotacija manjvrednosti, pritlehnosti in neprimernosti tovrstnega žanra v nacionalnem gledališču, s tem prestopom in vdorom množične/populistične kulture v t. i. elitno se zgodi pretok »zabavljajstva«, ki naj ne bi imel v nacionalnem gledališču česa početi. S tem uprizoritev sproži avtokritiko na več ravneh: od izvajalk_cev do SNG Drama Ljubljana kot institucije in do kulturno-umetniškega duhovnega stanja nasploh. S tem, ko se združijo principi izvajanja iz dveh medijev – gledališča in televizije (lahko ju beremo tudi kot tekmeča in nasprotnika) – vzporedno in samodejno vznikne morda ne toliko komentar, ampak predvsem uvid v realno stanje izvajalskih kapacitet posameznih igralk_cev. Kje so njihovi temeljni in resnični vzvodi za pritegovanje pozornosti gledališkega občinstva? Pri marsikom ne v večšini/obrti/raziskavi uprizoritvene prakse, pač pa v (televizijsko) sploščeni, sicer zato nič manj profesionalno izdelani komunikaciji, ki se zadovolji z izključno dvosmernim tokom in sprotnim učinkom. Besedi in dejanju sledi takojšnji in hipni odziv – največkrat smeh gledalke_ca, medtem ko izvajalka_ec že lahko hiti z novo izvedbeno akcijo.⁶

Kralj Ubu obenem povzema principe t. i. žanra *cool fun*, kot ga definira Hans-Thies Lehmann. Ta veja gledališča sega v 80. in 90. leta prejšnjega stoletja, ko je gledališki podmladek skoraj na silo iskal »realno«, ki naj bi z zavrnitvijo forme provociralo in bilo adekvaten izraz razočaranega, tudi obupanega življenjskega občutja. Gledalka_ec sledi poteku dogodkov, sestavljenih iz aluzij, citatov in proticitatov, insajderskih šal iz motivov televizije, kina in pop glasbe, smešnih epizod, ki so ironično distancirane, sarkastične, cinične, brez iluzij in »cool« po tonu (144). Pri tej zvrsti redko najdemo kronološko dosledno dramsko dogajanje, temveč bolj igrivo imitacijo prizorov in konstelacij iz drugih umetniških žanrov (literatura, film, TV, danes tudi spletne vsebine). Ko se dogaja »akcija«, se dogaja zato, da bi pokazala svojo ravnodušnost. Gledališče zrcali razpad izkušnje v drobne časovne koščke in dražljaje ter tudi prevlado medijsko posredovane izkušnje (143). V Sloveniji sta v tem žanru prednjačila Gledališče Glej v devetdesetih letih 20. stoletja z uprizoritvami skupine Grapefruit in režijami Tomaža Štrucla ter tudi skupina Betontanc.

Gledališče naj bi pri tem reflektirano oponašalo povsod prisotne medije z njihovo sugestijo neposrednosti, vendar pa hkrati iskalo drugačno obliko sub-javnosti in za površinsko razposajenostjo zaznavalo melanholijo, osamljenost in obup. Ta pozornost vzbujajoča različica postdramskega gledališča, nadaljuje Lehmann, pogosto najde navdih pri vzorih televizijske in filmske (in danes spletne npr. YouTube, Facebook ipd.)

⁶ Hans-Thies Lehmann izpelje teorijo, da ko je poznavanje drugih tekstov (slik, zvokov) priklicano in parodistična prilastitev v smehu potrjena, je publika teatralizirana – kabaret in komedija živita od te interakcijske oblike prav tako kot *cool fun* (144).

zabave. Te gledališke oblike, ki so pogosto komaj še gledališče, bi utegnile odgovarjati temeljnemu občutju neskončnega pomanjkanja prihodnosti, ki ga ne more prikriti še tako prisiljeno uveljavljanje »zabave« v sedanjosti (143). Uprizoritev *Kralj Ubu* v svojem jedru in na prvem mestu obravnava prav to: funkcijo, vrednotenje in učinke kratkočasnja/zabavnosti (znotraj prostora in konteksta, kjer ju ne pričakujemo v taki meri in obliki), detektira jih natančno in z njimi tudi manipulira, kar obenem pomeni, da do tega vseskozi drži distanco, se od dogajanja na odru simbolno odmika – ne le na ravni sporočilnosti, ampak tudi izvedbe kot take, saj je v igralsko zasedbo vpisan koncept distanciranosti. Odmik, tako Roselt, pomeni, da so ljudje v položaju, ko do samih sebe lahko vzpostavijo distanco; na primer, kadar se poskušamo videti z očmi drugega. Če si ustvarimo predstavo o tem, kakšni se zdimo drugemu, na neki način postanemo tisti drugi, ki nas gleda. Ker pa na tej distanci vedno ostanemo v odnosu do sebe, antropolog Helmuth Plessner govori o odmiku »do« sebe in ne »od« sebe (nav. po Roselt 384). Poleg tega igralke_ci, tako Roselt, distance do lika ne premagujejo z mislijo, razumevanjem ali čustvom, ampak se v samem izhodišču čim bolj odmaknejo od dogajanja na odru, kar jim pomaga pri oblikovanju osebne stališča, in prav zato predstava postane pregledna. Profesionalne_ni igralke_ci, ki delujejo na ta način, nenehno problematizirajo svoj status profesionalnosti.

Metagovorica v *Kralju Ubuju* ne izhaja iz izvajalk_cev, pač pa iz metodološkega pristopa režiserja, ki akterke_je razporeja v sistem, v katerem izvajalke_ci morda ostajajo »oni sami« (TV-showmani), a jih šele struktura dogodka povzdigne v uprizoritveni modul, ki sicer še vedno uporablja elemente *entertainment*, a z namenom, da bi nanj pogledal z druge perspektive, ga ovrednotil ali pa morda celo še bolj očrnil.

Performativni postopki: tekstovna kompilacija, humor, prezenca in reprezentacija

Za trenutek stopimo iz konteksta in si predstavljajmo uprizoritev *Kralj Ubu* neodvisno od njene_ga producentke_ta in lokacije izvajanja, torej kot predstavo samo na sebi. S tem ji odvzamemo veliko (pravzaprav temelj, iz katerega se napaja), a obenem nam bo to omogočilo bolj osredinjen in nemoten pogled na režijsko-izvedbeno metodologijo in reprezentacijo performativnih postopkov.

Trije ključni parametri uprizoritvene govornice so: (1) sprotno zaznavanje odzivanja publike, (2) odstiranje zasebnosti in (3) vsebina besedila, ki je nastala kot kolektivno delo in je zato v vsakem primeru osebna/intimna. Hkrati pa se moramo zavedati, da nobeden od teh parametrov v svoji obliki ni radikalen. Reagiranje na odzive publike je precej vnaprej zrežirano, le nekaj drobnih momentov je zares spontan in tveganih. Reprezentacija zasebnosti izvajalk_cev je prav tako bolj ali manj salonska in tako rekoč

ne gre dlje od profesionalnih (igralskih) tegob ali frustracij. O resnični zasebnosti bi tu težko govorili, lahko pa si predstavljamo silo učinka, ki bi jo tak princip lahko povzročil. Za razliko od Lorencijevega naslednjega avtorskega projekta *Ljubezen do bližnjega* v SNG Nova Gorica, kjer uprizoritev temelji prav na predpostavki osebnih izpričevanj ljubezenskih/spolnih izkušenj na zasebni ravni, a kljub temu ne osupne, morda prav zato, ker v tem primeru nimamo opravka z medijsko izpostavljenimi in etabliranimi igralkami_ci ter »osrednjo nacionalno gledališko hišo«. Tudi golota (revija trebuha in zadnjice, dojka Mame Ubu) je v *Kralju Ubuju* reducirana na parodijo in ni le ranljivi moment, ki bi izvajalko_ca razgalil celotno oziroma preizprašal njen_njegov domet drznosti v izvajanju, prepuščanju, iskrenosti, odnosa do golote kot take.

Celotno besedilo je produkt številnih improvizacij, ki jih je ekipa izvajala v času študija. Tekstovna kompilacija v največji meri sestoji iz humornih nastavkov (ali pa je v takem načinu naknadno izvajana), s čimer se alibi »saj ne mislimo čisto zares« vzpostavi že vnaprej. To ne pomeni, da humor ne more doprinesiti družbene kritike, vsekakor pa gre za nekakšno varovalko celotne uprizoritve, ki se sicer vseskozi poigrava z referencami iz politične in siceršnje realnosti, a realnosti same pravzaprav ne vnese v dogodek, prej njene približke, simbole, imitacijo. V govoru je veliko preklinjanja »v splošnem jeziku balkanskega psovanja« (Slapšak, »Politično«).

V *Kralju Ubuju* se medsebojno plastijo številne ravni naracije, ki jih lahko beremo kot nekakšne nove izvedbene govornice. Te se kažejo kot rezultat spajanja igralkinega_čevega prepoznavnega (že obstoječega) profila in naknadnega nanosa performativnega: Gregor Zorc (1) je gledališki in filmski igralec, treniran v Vii Negativi in drugih (tudi dramskih) uprizoritvah v zadnjih petnajstih letih sodobnega slovenskega gledališča, ki prenese svojo performativno profiliranost na institucionalni oder; Šugman (2) svojo siceršnjo izpiljeno izreko (največkrat dramsko-psihološko pogojeno in zaokroženo) prebada, prekinja in nadgrajuje s performativnimi plastmi; Slakonja, Emeršič in Zrnec (3), ki v predstavi bolj ali manj reciklirajo oziroma prirejajo svojo dikcijo televizijskih nastopov; (4) Nina Valič, ki prehaja med zadnjima omenjenima principoma; Perko (5), gost, študent UL AGRFT, ki na odru edini zazveni kot nepopisan list, kot subjekt »brez zgodovine«, in je zato po eni strani morda dovtetnejši za nemoteno identifikacijo pri gledalki_cu, po drugi strani pa mu pomanjkanje podteksta (igralskega in zasebnega) odvzema prav tisti parameter, na katerem se večina ostale zasedbe gradi in kontekstualno napaja; Mihalj (6) kot načrtno odrinjeni, do tik pred samim zaključkom docela nemi lik, ki svojo semiotiko (ne)navzočnosti čez celotno predstavo zaokroži in osmisli šele pri sklepnem monologu.

Izstopajoča linija izvajanja v *Kralju Ubuju* je tudi v očitnem razlikovanju prezenca in reprezentacije, ki sta v estetskih teorijah sicer dolgo veljali za nasprotujoča si pojma. Erika Fischer-Lichte ju razdvoji po načelu, da prezenca nastopa in vznikne

kot neposrednost in avtentičnost, reprezentacija pa kot trdno določeno stanje, tego, vedno le kot posredovan dostop do sveta. Odrski lik, nadaljuje Fischer-Lichte, ki je vnaprej dan z »instancno moči in nadzora« literarnega besedila (čemur se ustvarjalna ekipa *Kralja Ubuja* trdno upre), odrski lik, ki ga je igralka_ec s svojim telesom kot reprezentacijo tega, kar je »predpisovalo« besedilo, upodabljal_a ali posnema_l_a, je veljal za dokaz represije. Igralsko telo se osvobodi vezi reprezentacije in pripomore k preboju spontanosti ter avtentičnosti njegovega telesnega obstoja (240–1).

Igralka_ec ob prikazovanju nekega lika ne posnema nečesa, kar je nekje – v tekstu igre – dano vnaprej, temveč ustvarja nekaj povsem novega, edinstvenega, kar lahko obstaja samo z njeno_njegovo individualno telesnostjo (prav tam). Z individualnim in unikatnim se presega nadomestljivost akterk_jev, kar je mogoče preveriti s preprostim vprašanjem: »Kakšna bi bila uprizoritev *Kralj Ubu* z drugačno zasedbo? Kaj vse določene_ni posameznice_ki k tej uprizoritvi doprinašajo in zakaj bi se njena podoba in učinki sesuli, če bi jih zamenjali s komerkoli drugim?« Večina izvajalk_cev, ne pa vse_vsi, v svojo odrsko navzočnost vnašajo tudi druge svoje identitete, ne le zasebne ali intimne, ampak tudi profesionalne oziroma javne. S to razcepitvijo in fragmentarnim podajanjem interpretacije (ki nenehno preskakuje iz fiktivne v realno in nazaj) se vzpostavlja njihova odrska identiteta, ki je prenosljiva na ravni fiktivnega deleža. To pomeni, da lahko like *Kralja Ubuja*, *Mame Ubu*, *Kapetana Bordura* itd. zasedejo katerikoli_katerikoli dramske_ki igralk_e_ci, medtem ko investicija individualnosti (zasebne ali sočasne javne identitete) ostaja nenadomestljiva (neprenosljiva), kot je v celoti pri Klemnu Slakonju. Spet gre za značilnost snovalnega gledališča, ki odseva ljudi, prostore in kraje, ki v procesu sodelujejo. Neposredni kontekst ustvarjanja je pogosto prisoten kot del predstave (Turner in Behrndt 272).

Prav tu se tudi nahaja krhkost uprizoritve *Kralj Ubu*, saj njeni temelji ležijo na načelu »nestabilnosti«, ki je na eni strani pogojena z dano atmosfero v občinstvu, na drugi pa s samim igralskim principom, ki prehaja iz prezence v reprezentacijo (in obratno). V takem primeru, tako Fischer-Lichte, je zaznavni red moten, novi pa še ni vzpostavljen, zato nastane stanje nestabilnosti, ki nas postavi med oba reda, v stanje »betwix and between«. Nahajamo se na pragu, ki tvori prehod iz enega reda v drugega, in v tem smislu v stanju, ki je liminalno (243).

Zaključek: kaj pa reparativne taktike za *Mamo Ubu*?

V razpravi sva do sedaj pokazali, kako je *Kralj Ubu* zgolj kot projekt snovalnega gledališča na velikem odru osrednje slovenske gledališke hiše povzročil močnejši pretres oziroma preverjanje dejanskega stanja in načinov uprizarjanja v SNG Drama Ljubljana, čeravno v slovenski gledališki krajini nasploh ne gre za nove postopke. S posnemanjem formatov male umetnosti in žanra *cool fun* uprizoritev kritizira

kulturno stanje nasploh (surova sodobnost, /malo/meščanstvo, nacionalizem, rasizem, prekariat itd.), a tudi izraža lastno razočaranje, melanholijo in osamljenost takšnega početja. V vsem tem uprizoritev ni radikalna, saj je kot varovalo ves čas prisoten humor. Igralke_c_i prehajajo med prezenco in reprezentacijo ter ustvarjajo povsem nove, neponovljive stvaritve, ki so navzven celo brutalne, a v svoji gledališki govorici prej krhke kot napadalne. Predstava zavzame stališče *proti*, stališče upora nepravilni sedanosti, a to počne tako, da ga nekateri (po najinem prepričanju zmotno) celo berejo kot zagovor *za*, kot soustvarjanje okoliščin, iz katerih se norčuje.

A pomembno je poudariti, da upora ni treba misliti le v okvirih opozicije, nečesa, čemur nasprotujemo, pač pa tudi v okvirih afirmacije tega, za kar se zavzemamo. Elaine Aston v razpravi »Agitating for Change: Theatre and a Feminist 'Network of Resistance'« zapiše, da so za poziv k spremembi potrebne ne le opozicijske strategije, pač pa tudi reparativne taktike, ki pomagajo ustvariti vizijo alternativne, družbeno progresivne hegemonije (8). Uveljavljanje metodologije snovalnega gledališča (predvsem izvernih in različnih ravni naracij, prehajanja med prezentacijo in reprezentacijo, uprizarjanja igralskih stališč, potrojitve koncev predstave) na nacionalnem odru je zagotovo del tovrstnih reparativnih taktik, medtem ko prizore, polne črnega humorja, lahko štejemo predvsem kot protest, upor *proti* anomalijam sodobne družbe. Žal pa obstaja plat uprizoritve, ki ostane nedotaknjena, kamor ni uperjena nobena ost, ne uporna ne reparativna. Šibka točka predstave je tako vloga ženske v sodobnem svetu, v slovenskem gledališču. Če pojasnitev začneva nekoliko v šali, predstava gladko pade na Bechdelovem testu, po katerem mora fikcijsko delo vsebovati vsaj dva ženska lika, ki govorita druga z drugo, in vsebina pogovora ne sme biti o moškem. Ministrica, ki jo igra Sabina Kogovšek, je del ekipe, ki je *proti* Kralju Ubuju (a seveda tudi *za*) in z Mamo Ubu, ki jo igra Nina Valič, niti ne spregovori. Mama Ubu, nadvse pomemben lik, je na začetku predstave predvsem v funkciji lika Ata Ubujca – da se lahko pokaže njegova impotentnost, infantilnost, a tudi brezobzirnost in vulgarnost. Kasneje, ko nastopi kot kraljica, pa služi predstavi, da pokritizira (slovenske) moške kot mamine sinčke, nikdar pa Mama Ubu ne razvije nikakršne ambicije ali občutij neodvisno od moških, ki jo obdajajo. Zakaj je pomembno to izpostaviti? Prvič zato, ker je v tem okviru predstava stereotipno sorodna konservativnim pogledom na vloge spolov in tako zelo drugačna od preostalih že opisanih uprizoritvenih vidikov. Drugič pa bi želeli na ta način izpostaviti nevhvaležno igralsko delo, ki ga mora v tej vlogi opraviti Nina Valič. Mamo Ubu bi načeloma lahko igral kdorkoli, Mama Ubu je reprezentacija ženske, ki ne obstaja brez svojega moškega in v takšni izvedbi ter režiji je prisiljena lik napolniti z mnogimi neprijetnimi vsebinami, ki se jim ljudje poskušamo izogibati. Da lahko zdrži in drži uvodni polurni dialog z Atom Ubujem, mora upravičiti, zakaj v 21. stoletju neki človek – največkrat ženskega spola – vztraja v odnosu, polnem prezira, nasilja, poniževanja, nerazumevanja, predvsem pa zlorabe moči. Nina Valič se mora tako lotiti skritih, protislovnih in neprijetnih osebnostnih vsebin, da lahko nastopa

kot prepričljiv lik, in v tem početu je – kljub številnim vsebinam, ki jih je proizvedel kolektiv Ubu – predvsem sama in to počne brez besedne refleksije svoje vloge.⁷ V tej odsotnosti premisleka (za katero pa lahko odgovornost iščemo hierarhično od režiserja navzdol oziroma jo pripišemo molku o posebnostih ženskega igralskega ustvarjanja v Sloveniji nasploh) se skriva tudi razlog, zakaj Nina Valič ves čas igra, reprezentira Mamo Ubu (in podobno velja za Sabino Kogovšek v vlogi Ministrice) ter zares ne izstopi iz tega lika, pri čemer ji ne moremo očitati, da ne zavzame nikakršnega stališča. Nasprotno, v vlogi Mame Ubu, članice kolektiva Ubu, igralka ljubljanske Drame, TV-voditeljice, je njen osrednji prizor lahko le farsa, v kateri podoji svojega infantilnega moškega in sproži val masturbacije ter nagovori publiko z »odo kurcu«, v kateri predvsem citira skrajno seksistično ideologijo.

Zaključek: drugi poskus

Predstava *Kralj Ubu* je v gledališki sezoni 2015/2016 med vsemi slovenskimi uprizoritvami sprožila največ medijskih odzivov. Izbrana je tudi za 51. Festival Borštnikovo srečanje (ta razprava nastaja pred tem festivalom), Jernej Šugman in Boris Mihalj pa sta za svoje delo v uprizoritvi dobila tudi nagradi na zagrebškem festivalu 40. Dnevi satire Fadila Hadžića. Naj skleneva s pripisom, da bi bilo o predstavi ter kontekstu mogoče še naprej razpravljati z drugih zornih kotov, a jih zaradi kronotopskih omejitev tukaj ni mogoče načenjati. *Kralj Ubu* je zrcalo slovenski gledališki produkciji, a hkrati presežek zaradi opisanih invencij, namigov na sodobnost (večinske uprizoritvene produkcije), učinkov na emocionalni ravni ter provociranja nekaterih starih meja, ki so se (lahko upamo) zdaj podrlle.

⁷ V presenetljivo bogatem intervju v t. i. rumenem tisku Nina Valič pove, kako sta z Jernejem Šugmanom vse na odru ustvarila, ne da bi se o tem pogovarjala, ter označi tudi motivacijsko ozadje lika (Valič in Golubov).

- Aston, Elaine. »Agitating for Change: Theatre and a Feminist 'Network of Resistance'.« *Theatre Research International*, let. 41, št. 1, 2016, str. 5–20.
- Dobovšek, Zala. »Pot do Iliade vodi prek igralcev.« *Pogledi*, 14. jan. 2015, www.pogledi.si/kritike/pot-do-iliade-vodi-prek-igralcev. Dostop 19. okt 2016.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Prev. Jaša Drnovšek. Študentska založba, 2008.
- Fran, slovarji Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU*. 2014–, različica 4.0., www.fran.si. Dostop 19. okt. 2016.
- Govan, Emma, Helen Nicholson in Katie Normington. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. Routledge, 2007.
- Heddon, Deirdre, in Jane Milling. *Devising Performance: A Critical History*. Palgrave Macmillan, 2006.
- Jarry, Alfred. *Ubu*. Prev. Primož Vitez. Mladinska knjiga, 2016.
- Jelesijević, Nenad. »Zev, ki zamaje institucijo. Nemi lik v utopiji performansa.« *Amfiteater*, let. 4, št. 2, 2016, str. 36–52.
- Kraševc, Eva. »Približevanje realnemu = Approaching the real.« *Maska*, let. 30, št. 175/176, zima-pomlad 2015/16, str. 46–58.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. Krištof Jacek Kozak. Maska, 2003.
- Leiler, Ženja. »Ali je Dramin Kralj Ubu lahko problem.« *Delo*, 18. feb. 2016, str. 16.
- . »Mi, gledališki mrličiči?« *Delo, Sobotna priloga*, 2. jul. 2016, str. 26–27.
- Lorenci, Jernej, in Marko Golja. »Jernej Lorenci o Ubuju.« *Oder*. ARS 3. program, 31. jan. 2016, [RTV 4D, 4d.rtvslvo.si/arhiv/oder/174391610](http://RTV4D,4d.rtvslvo.si/arhiv/oder/174391610). Dostop 19. okt 2016.
- Lukan, Blaž. »V iskanju izgubljene celosti. Fenomenološka digresija o gledališču Jerneja Lorencija = In search of lost wholeness: phenomenological digression on Jernej Lorenci's Theatre.« *Maska*, let. 30, št. 175/176, zima-pomlad 2015/16, str. 28–45.
- Oddey, Alison. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. 1994. Routledge, 2007.
- »Od najčistejše umetnosti do 'ždreka' banalnosti. Anketa o Kralju Ubuju.« *Delo*, 20. feb. 2016, str. 19.
- Orel, Barbara. »K zgodovini performansa na Slovenskem: eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo/ Maska, 2010, str. 271–327.
- Pezdir, Slavko. »Streljanje s praznimi naboji.« *Delo*, 5. mar. 2010, www.delo.si/kultura/streljanje-s-slepimi-naboji.html. Dostop 19. okt 2016.
- Rak, Peter. »Učene ženske po Molièrovih motivih«. Ocena. *Delo*, 28. okt. 2015, str. 16, www.slg-ce.si/uploads/kritike/delo-ucene%20zenske%20po%20molierovih%20motivih%2029-10-2015.pdf. Dostop 19. okt 2016.
- Roselt, Jens. *Fenomenologija gledališča*. Prev. Mojca Kranjc. Mestno gledališče ljubljansko, 2014.

Slapšak, Svetlana. »Politično gledališče.« *Večer, V soboto*, 6. mar. 2010, str. 18, www.mladinsko.com/data/upload/slapsak_politico.pdf. Dostop 19. okt 2016.

Šorli, Maja. *Slovenska postdramska pomlad*. Mestno gledališče ljubljansko, 2014.

Šugman, Jernej, in Marjana Ravnjak. *Profil*. RTV SLO 1, 8. mar. 2016. *RTV 4D*, 4d.rtvsllo.si/arhiv/ jernej-sugman/174392568/. Dostop 19. okt 2016.

Šugman, Jernej, in Zala Dobovšek. »Česa takega še nisem počel.« *Pogledi*, 27. jan. 2016, www.pogledi.si/ljudje/cesa-takega-se-nisem-pocel. Dostop 19. okt 2016.

Toome, Hedi-Liis, in Anneli Saro. »Gledališka produkcija in distribucija v različnih evropskih mestih = Theatre production and distribution in different European cities.« *Amfiteater*, let. 3, št. 1–2, 2015, str. 50–72, 256–279.

Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Maska, 2004.

Turner, Cathy, in Synne K. Behrndt. *Dramaturgija in predstava*. Prev. Eva Mahkovic. Mestno gledališče ljubljansko, 2011.

Valič, Nina, in Suzana Golubov. »Na realnih tleh, kar se tiče idealov.« *Govori.se*, 26. februar 2016, govori.se/traci/domaci-traci/nina-valic-na-realnih-tleh-kar-se-tice-idealov/. Dostop 19. okt 2016.

Wilders, Marline Lisette idr. »'Dodobra me je očaralo': izkušnje občinstva različnih tipov in žanrov gledališča v štirih evropskih mestih = 'I was utterly mesmerised': audience experiences of different theatre types and genres in four European cities.« *Amfiteater*, let. 3, št. 1–2, 2015, str. 98–138, 304–343.

PRILOGA – poskus obnove uprizoritve *Kralj Ubu*

Ena večjih težav snovalnega gledališča je njegovo zgodovinjene, zato razpravi dodajava še poskus fabule uprizoritve, ki je nastal po dveh ogledih in s pomočjo video posnetka, ki ga je posredovala SNG Drama Ljubljana.

Uprizoritev *Kralj Ubu* je sestavljena iz približno dvajsetih prizorov oziroma iz dveh delov. Traja približno dve uri in 45 minut, pri čemer je drugi del krajši in vsebinsko bolj zgoščen – traja eno uro. Vmes je premor, ki pa je obenem tudi daljši glasbeni nastop, ki ga v prvi vrsti izvajata Klemen Slakonja in Jurij Zrnec, asistirajo pa tudi drugi_ge člani_ce ekipe.

V prvem delu spoznamo Ata Ubuja, ki obeduje, medtem ko publika prihaja v dvorano. Obedovanje počasi prehaja v žretje, ki sproža vrsto telesnih reakcij, od riganja do prdenja in še do Ubujeve telovadbe, s katero naj bi ukrotil neprijetno počutje. Ata Ubu torej najprej performativno ždreka, ko pa spregovori še z besedami, njegova nesramnost priključuje Mamo Ubu. Predstavita se nam kot par, ki potrebuje še tretjega akterja, Črnca. Črnc je tretji lik, ki se prikaže na odru, a hkrati prvi, ki jasno igra več kot eno vlogo – ni zgolj Črnc, pogruntavščina kraljevskega para, nadomestek za Atovo impotentnost, Črnc je tudi mlad igralec, gost v Drami. Njihov govor je prostaški, vsakdanji, daleč od papirnatega, dramskega govora. Sledi pripoved o tem, čemu smo se danes zbrali, ki je pripoved o umoru kralja Venceslasa – Ata Ubu tukaj žari v izmišljotinah in jezikovnih nivojih, kletvicah in telesnem izrazu. Po prvih petinštiridesetih minutah na oder, na slavljenje obtedenšnice Ubujevega vladanja, pride še t. i. ekipa, ki od Ubuja izterja svojo resnico o tem, kdo je ubil prejšnjega kralja. Nasilje tokrat doleti Ubuja, ki obleži na tleh – skoraj mrtev. Oživi ga pripoved Gregorja Zorca, ki igra Sodnika ali Velikega – velika pripoved na temo »če ne bi bilo kralja Ubuja«, pripoved, ki se po principu asociacij od igralca Jerneja Šugmana razraste na celotno slovenstvo, na Evropo, na svet, na dvajseto in enaindvajseto stoletje – ubujevstvo je pač povsod in neznosno je le, da tega ob Ubuju in ekipi ne poslušata Mama Ubu. Ubu jo kliče, kje je, kje je njegova mamica, in sledi prizor vsesplošnega masturbiranja ob izvajanju otroške pesmice »Mamica je kakor sonce«. Brezsramnost nadaljuje Mama Ubu, ki govori »odo Ubujevemu kurcu«, in dojenje Ata Ubuja. Temu sledi prizor, ki ga orkestrira Klemen Slakonja, in v njem se Ata Ubuju postavi spomenik in bere njegove zasluge, ki so sicer gledališki, filmski in televizijski dosežki Jerneja Šugmana. Ta se zahvali z lastno zgodbo o dobroti in ponižanju, ki ga njegova persona zahteva, sledi prizor razkazovanja trebuha in Črnčeve riti, pa končno pavza, odmor – v katerem je publika vabljen na oder, da prigrizne skupaj z ekipo in se zabava ob »terassenbendu« oziroma šlagerjih dueta Slakonja in Zrnec.

V drugem delu Slakonjev performativni moment uvede temo utopije, ki še narašča v prizoru Gregorja Zorca, a potem strmo pade, ko se Črnčeva utopija spremeni v distopijo, ki se stopnjuje v igrano posilstvo kralja Ubuja (v vlogi Ubuja je tokrat Črnc). Ampak pravi Kralj Ubu, ki ga spet zasede Jernej Šugman, počasi in elegantno pobije vso svojo ekipo, tudi mamu Ubu, in za nameček poejakulira vse in si privošči večerjo pod lestencem in njegov edini glas sporoča, da je kralj – Kralj Ubu. To je prvi konec predstave, a Klemen Slakonja pove, da so pripravili še en prizor, ki ga niso mogli umestiti v predstavo – po krajši tišini spregovori Boris Mihalj, za katerega lahko v gledališkem listu preberemo, da igra Financarja, a do zdaj v uprizoritvi praktično ni govoril. Njegov monolog je počasen, govori o času, ljubezni ter umetnosti in je tujek, nasprotje vsega, kar smo videli do sedaj. Po tem popolnoma drugačnem prizoru pa sledi še en konec – konec, ki nadaljuje Ubujevo zaključno večerjo. Zdaj ekipa oživi in sprašuje, kdo je kralj. Odgovori si kar sama in sicer z odkritjem velikega panoja in besedami »režiser je kralj«, na panoju pa je upodobljen sedeči Jernej Lorenci, ki gol s prstom meri v občinstvo.

Ubu the King – the Shock of Devised Theatre in a National Institution

Keywords: *Ubu the King*, devised theatre, SNT Drama Ljubljana, Jernej Lorenci, reception, entertainment theatre, sexism

The beginnings of devised theatre in the 20th century in Slovenia can be found already at the end of the 1960s in certain practices that can be described as avant-garde, experimental, independent or alternative. Devised theatre is a wide, umbrella term, which does not denote any specific genre or style of performance, and in its essence is an alternative to the prevalent dramatic tradition. On the other hand, devised theatre enables a group of people to test ideas that do not come from drama plays. The production of *Ubu the King*, which opened on 30 January 2016 on the Main Stage of the Slovenian National Theatre (SNT) Drama Ljubljana, is a descendant of the author's theatre of the 1990s, but is also related to more contemporary practices, such as the group Via Negativa and the works by the director Oliver Frlić.

The production of *Ubu the King* is derived from the dramatic text only in its title and motives, as it rejects the original text and transforms many concepts into contemporary ones. Although the director of the production Jernej Lorenci has previously shown some methodological traces of devised theatre, he only abandoned the interpretation of the text in the 2015/2016 season in the co-production by Celje People's Theatre and Ptuj City Theatre *The Educated Ladies after motifs from Molière's The Educated Ladies*; the première of which took place a few months before the première of *Ubu the King* in SNT Drama Ljubljana, but did not spark a public debate. This is the first indication that, by far, *Ubu the King* not only opens the question of how the production is directed, but *where*. The political evident in Lorenci's gesture of the production of *Ubu the King*, is first and foremost contained in the location of the performance of the project, and only secondly in its directing methodology.

The performance of *Ubu the King* generated a few surprising reactions. Not only were there a good number of critical reviews – which we would wish for every production on the Slovenian stage – but the leading Slovenian newspaper *Delo* also performed a survey that began with the question of whether this production belongs on the stage of the main Slovenian theatre.

For those who rejected it, *Ubu the King* was too reminiscent of *kleinkunst* – a theatre type that includes cabaret, stand-up comedy, improvisational theatre and similar genres which is usually performed on smaller and traditionally non-theatrical venues. *Kleinkunst* is thus recognisably different from the drama or spoken theatre, while it also shares a few significant similarities. In the STEP City Study (see *Amfiteater* vol. 3, no. 1–2), a survey of audiences performed over several years in four European countries, the researchers discovered that the audience experiences spoken theatre and *kleinkunst* as the most socially relevant types of theatre, and *kleinkunst* as the most personally relevant. Therefore, have the formal objections overlooked the place where *Ubu the King* engages the most?

Maybe more than anything else, the work of the Ubu ensemble is intended as an intentional and conscious (ab)use of the principles of entertainment theatre, which, with its placement on the Main Stage of SNT Drama Ljubljana, causes a shift in perception. It connotes the inferiority, ordinariness and inappropriateness of such a genre in the national theatre; this transgression and incursion of mass/populist culture into the so-called elite level, enables the arrival of “popular amusement”, which, supposedly, has no place in a national theatre. Through this, the production triggers self-criticism on several levels: of the performers, of the SNT Drama Ljubljana as an institution, and of the cultural and artistic state of mind in Slovenia in general.

Ubu the King also utilises the principles of the “Cool Fun” genre, as defined by Hans-Thies Lehmann. This branch of theatre arose in the 1980s and 1990s, when, almost by force, the young performers searched for a “real”, which by refusing the form would provoke and thus adequately express the disappointment and the feeling of desperation. In its core, the production of *Ubu the King* primarily addresses exactly that: the function, evaluation and effects of entertainment/fun (within a space and context in which we do not expect it in such a form and quantity), detects them accurately and manipulates them, which also means that it keeps its distance, symbolically removing itself from the action onstage.

The three key parameters of the language of this performance are: (1) the real-time perception of the response of the audience, (2) the unveiling of privacy and (3) the content of the text, which was created collectively and is, therefore, in any event personal/intimate. At the same time, we must be aware that none of these parameters in its form is radical. The textual compilation is mostly comprised of humorous premises (or is performed as such subsequently), which provides the alibi “we do not mean it for real” in advance. This does not mean that humour cannot offer social criticism; however, it functions as some kind of safety switch for the entire

performance, which is constantly playing with references from the political and current reality; however, the reality itself is not included in the event, but rather its approximations, symbols, limitations.

In *Ubu the King* the prominent line of performing clearly distinguishes between presence and representation, concepts that theories of aesthetics have long seen as oppositional. Erika Fischer-Lichte separated them according to the principle that presence occurs and rises as immediacy and authenticity, while representation is a solidly defined state, fixed and rigid, always as the provided mediated access to the world. The actors move between presence and representation and create completely new, unrepeatable creations, which are even brutal on the outside; nonetheless, they are in their theatrical language more delicate than aggressive. The performance resists the unjust present, but in such a way that some people (mistakenly, in our opinion) read it as just the opposite, that is, as creating the circumstances it is making fun of.

Nonetheless, Elaine Aston points out that resistance should not be thought of only within the frame of opposition, as something we are against, but also as an affirmation of what we stand for. In her discussion "Agitating for Change: Theatre and a Feminist 'Network of Resistance'", Aston writes that a call to change requires not only strategies of opposition, but also reparative tactics, which help create the vision of an alternative, socially progressive hegemony. Establishing the methodology of devised theatre (especially the original and different levels of narration, moving between presentation and representation, the staging of actors' viewpoints, tripling the ends of performances) in the national theatre is undoubtedly a part of such reparative tactics, while the scenes of full-blown black humour can be seen mostly as a protest, a rise against the anomalies of modern society. Unfortunately, there is also a side of the performance that remains untouched, into which no daggers – neither rebellious nor reparative – are pointed. The weak point of the performance is the role of the woman in the modern world and in Slovenian theatre. In this sense, the performance is stereotypically similar to conservative views on the gender roles that mostly affect the role of Mama Ubu.

Manifestacije nemosti v aktualni kapitalistični mizansceni, ki prek mehanizmov upravljanja, nadzora, administriranja, klasifikacije in selekcije vzdržuje in spodbuja status razlike, beremo kot posledico depolitizacije življenja, v performansu pa lahko pomenijo upor zoper obstoječe. Nemi lik nas ne zanima kot morebitna odrska reprezentacija izključenih, temveč kot dejavnik, ki lahko vpliva na odpiranje prostora, v katerem se utišani glasovi slišijo. Scenske rabe nemega lika so povezane z vrsto pomembnih vprašanj: Kako odpreti zamejen odrski prostor? Kako vzpostaviti pogoje za slišnost utišanih glasov, ne da bi se pri tem ujeli v past reprezentacije? Kako si priboriti prostor-čas govorjenja? Kako delovati onkraj institucionalne paradigme? Kako se soočiti z nemostjo občinstva? Nemi lik lahko povzroči razpoko v spektakelskem kanonu govorjenja za vsako ceno, ravno od tod njegov performativni potencial, ki politizira scensko situacijo in deluje tudi onkraj samega performansa. Nastavke za premišljevanje nemega lika v kontekstu kritike institucije smo zaznali v predstavah *Generalka za generacijo Vie Negative* in *drugič* Simone Semenič.

Ključne besede: prostor onkraj, shizofrenija, utopija, reprezentacija, kritika institucije, performans, Samuel Beckett, Via Negativa, Simona Semenič

Nenad Jelesijević je kritik in teoretik sodobnih scenskih umetnosti, performansa in filma. Raziskuje kritično umetnost, estetizacijo upora in potenciale dezidentifikacije. Doktoriral je iz filozofije. Deluje tudi v performerskem tandemu Kitch.

nenad.jelesijevic@guest.arnes.si

Zev, ki zamaje institucijo

Nemi lik v utopiji performansa

Nenad Jelesijević

Nemost kot performirana gesta

Med izhodiščnim premišljevanjem fenomena nemega lika me je predvsem zanimala njegova performativna umestitev v aktualno kapitalistično mizansceno, ki prek mehanizmov upravljanja, nadzora, administriranja, identifikacije, klasifikacije in selekcije vzpodbuja in vzdržuje *status razlike* scenske uprizoritve oziroma umetniškega dela nasploh.¹ Status razlike je paradigma, ki vznikla iz razumevanja umetniškega dela kot posebnosti, izjeme, utemeljene na patosu sublimnega – ki ga brezkompromisno neguje marketing umetnostnega podsistema² –, hkrati pa kot izdelka, ki se je prisiljen tako ali drugače umestiti v prevladujoče produkcijske pogoje (temelječe na načelu izključevanja). Status razlike umetniškega dela je tako le manifestacija siceršnje neenakosti v sistemizirani sodobni umetnosti. Zanimala me je torej neka širša, kontekstualna, kritična umestitev nemosti kot performirane geste, ki lahko preseže kanonizirane, normalizirane, institucionalizirane estetske zamejitve, ki je torej zmožna delovati onkraj paradigme statusa razlike.

Nemi lik namreč lahko učinkovito odraža paradigmo neenakosti. Raba nemega lika na odru je v tej zvezi lahko dojeta zgolj kot scenska reprezentacija izključenih, a deluje lahko tudi kot specifično odpiranje prostora, v katerem utišani glasovi lahko spregovorijo. Ko se nemi lik fizično manifestira kot določeni vakuum s performativnim potencialom, ko vzpostavi določeno praznino, zev tišine, se prostor paradoksalno razširi oziroma odpre. Zakaj ta paradoks učinkuje? Ker nastala zev razgrne oziroma naredi vidno dejstvo, da je prostor zasičen z avdiovizualnim, da smo potopljeni v spektakel glasov in podob. Če želimo narediti korak onkraj te utesnjujoče spektakelske paradigme, nas zanima prav možnost odpiranja prostora oziroma možnost vzpostavitve

1 Članek je nastal na podlagi prispevka Politizirajoča govorica nemega lika, ki sem ga pripravil za omizje Nemi lik(i) v dramatik, na odru in v realnosti, ki je obravnavalo nemi lik »kot dramsko, gledališko in družbeno figuro [...] skozi definicije, teoretične poglede, zgodovinski kontekst, študije primerov in diskusijo« (»Nemi lik(i)«).

2 Vedno znova je treba spominjati, da je tako imenovani umetnostni sistem pravzaprav podsystem kulturne industrije. Utemeljitelja koncepta kulturne industrije Adorno in Horkheimer v *Dialektiki razsvetljenstva* pokažeta, da, kot ju povzema Martin Jay, »kulturna industrija ne sublimira, temveč zatira« (114). Njena ključna ukana – imenoval sem jo *patos sublimnega* – le maskira estetizacijo v službi ohranjanja obstoječega, ki poteka na več ravneh hkrati: kot prevara, temelječa na domnevno razsvetljenski, izobraževalni, participatorni, politični, humanistični in celo radikalno kritični vlogi institucionalizirane sodobne umetnosti; kot beda iluzionizma zvezdnitva izjemnih (to je izbranih) umetnikov; kot estetizacija upora, uporniških strategij in kritike; kot perverzija zlorabe javnega pod pretvezo njegove afirmacije (javni muzeji kot del mehanizma dobičkonosnega zasebnega biznisa, spodbujanje ustvarjanja zasebnih zbirk z javnim denarjem, veliki vložki javnih sredstev v drage nastope zvezdnikov ipd.).

situacije govora kot komunikacije namesto samozadostne, enosmerne sporočilnosti. Nemi lik tako lahko odpira vrsto pomembnih vprašanj: Kako odpreti zamejen odrski prostor? Kako vzpostaviti pogoje za slišnost utišanih glasov, ne da bi se pri tem ujeli v past reprezentacije? Kako si priboriti prostor-čas govorenja? Kako delovati onkraj kanonizirane, institucionalne paradigme? Kako se soočati z nemostjo občinstva?

Odgovori na ta vprašanja so lahko uprizorjeni, performirani oziroma skomunicirani na nešteto načinov, pri čemer je ključno, da vzpostavljeni performativni potencial *spolitizira* (v sebi) konkretno odrsko (in s tem tudi širšo) situacijo. S tem imam v mislih idejo Jacquesa Rancièra o opolnomočenju oziroma politizaciji hrupa (šuma/rjojenja, a tudi molka), ki ga dominantni, vladajoči – z njegovim terminom »policijski red« – dojema kot manko artikuliranega govora le zato, ker ni podvržen določeni regulaciji (prim. Rancière, *Aesthetics* 25). Ko si protagonistke_i neke situacije, ki jo določajo in sooblikujejo hrupne, razsrediščene zahteve in mnogoteri izrazi, vzamejo moč (se opolnomočijo) in zahtevajo prostor za hrup kot svojo emancipatorno govorico, je situacija spolitizirana. Govorica torej ne more biti ukalupljena, vnaprej predpisana, standardizirana, temveč je stvar avtonomne odločitve govorce_ke, ki lahko tudi govori molče. V performansu nemi lik lahko prispeva k politizaciji med že omenjenim protislovjem, s tem, da sproži učinek zeva; ta sloni na paradoksnih situaciji, ki jo povzroča dejstvo, da je temeljni element govora, beseda, devalvirana, inflacija besed (in (hiper)teksta) pa sovпада s spektakelskim diskurzom reprezentacije. Kot zaznava Gilles Deleuze, je v metagovorici lingvističnega znanilca beseda »oropana smisla«: »Lingvistični znanilec [...] sam po sebi nima identitete, [...] pomemben je le toliko, kolikor hoče povedati – ne nekaj, pač pa – *smisel* tega, kar govori. Toda zakon govornice, ki se izvaja v reprezentaciji, izključuje to možnost: smisel besede je mogoče povedati zgolj z drugo besedo, ki vzame prvo za predmet« (206). Zev, ki ga ustvarja nemost sredi situacije reprezentacije – kar odrska situacija je per se³ – pomeni razpoko v obstoječem kanonu govorenja za vsako ceno. Umik v molčečnost, v negativ glas, pokaže drugo, nepričakovano, nemogočo, radikalno neestetizirano plat govorenja, ki presenetljivo prispeva k potencialu performativne govornice tako, da izpostavi kontrast in kontekst tišine, ki jo je treba artikulirati (kar ne pomeni nujno tudi zapolniti). Tako se odpira možnost politizacije situacije in s tem tudi možnost kompleksnih, živih odgovorov na že omenjena pomembna vprašanja, ki jih odpira fenomen nemega lika.

V kontekstu politizacije odrske in širše situacije bi bilo smiselno zmeščati parcialno zastavljeno perspektivo preišljevanja nemega lika – to je njegove vloge v dramatikah, na odru in v realnosti⁴ –, da bi prej kot skozi ta tri polja fenomen poskušali misliti

³ Kar sicer še ne pomeni, da se implicitnosti reprezentacije na/ob odru ni mogoče izmikati, jo sprevačati.

⁴ Ta pragmatična perspektiva omenjenega omizja (op. 1) je sicer povsem razumljiva, saj izhaja iz potreb izhodiščne raziskave, raznolikosti vključenih pristopov in pogledov ter tudi iz širšega konteksta javnega dogodka.

kot kompleks na križišču, kar je še posebej pomembno, ko hočemo poudariti njegovo performativno razsežnost. Zastavljena vprašanja se pri tem ne morejo nanašati izključno na izvajalke_ce, performerke_je in avtorice_je odrskega dogodka, temveč nujno tudi na občinstvo, ki je, v kontekstu reprezentacije umetniškega dela, v večini primerov ravno množica nemih likov. Sam občinstvo razumem kot živi del odrskega ali performativnega dogodka, kot skupek subjektov – ne pa zgolj nemih, pasivnih opazovalk_cev –, ki jih ne moremo zvesti na množico porabnic_kov umetniških izdelkov ali na različne »javnosti«, ustvarjene po nareku marketinških pravil, ki služijo vzdrževanju komercialne, politično nevtralizatorske in družbeno normalizirajoče razsežnosti umetniškega dogodka. Prav tako je treba imeti v mislih relativnost pojma občinstvo, saj so tudi izvajalci_ke (avtorji_ce, performerji_ke, režiserji_ke itd.) nujno tudi opazovalci_ke, gledalci_ke, poslušalci_ke. »Vloge«, v katerih se znajdemo med odrskim/performativnim dogodkom, so torej fluidne, spremenljive, lahko so tudi dvojne, identitete pa vedno zamajane, postavljene pod vprašaj, kar je ne nazadnje eden od temeljnih fenomenov gledališča, scene in obscenskega prostora.

Tovrstna vprašanja in probleme bolj ali manj neposredno naslavljata predstavi *Generalka za generacijo* in *drugič*, ki ju bomo obravnavali v nadaljevanju. Vsaka se po svoje umešča v spektakelsko logiko gledališča oziroma z njo poskuša manipulirati. Prva na način preizpraševanja vloge igralskega telesa pa tudi paradigme igralske vloge znotraj institucionalne, sistemske, kanonske funkcije gledališča, druga pa spektakelsko razsežnost gledališkega dogodka poskuša spreobrniti predvsem v prid gledalske samorefleksije, pri čemer v ospredje postavi samo dramsko besedilo.

Odvečno igralsko telo

Podajmo nekaj nastavkov za premišljevanje funkcije in pomena nemega lika na primeru predstave *Vie Negative Generalka za generacijo*, koprodukcije Slovenskega narodnega gledališča Drama Ljubljana in *Vie Negative*, izvedene v prostoru ljubljanske *Male drame*.⁵ Pomemben je ta koprodukcijski vidik primera, ki so ga njegove_i protagonistke_i tudi do neke mere artikulirale_i v sporočilu za javnost, na novinarski konferenci pred premiero, ter ga tako kontekstualno vključili v uprizoritev: »*Generalka za generacijo* ni zlitje, simbioza ali oplajanje dveh različnih ustvarjalnih postopkov. Predstava ni napad 'neinstitucionalne ekscesne norosti' na 'estetsko ubranost institucije', ampak obračun s kulturo, ki ji ne pripadamo, obračun s prihodnostjo, ki je nočemo, in obračun z generacijo, ki to že predolgo prenaša – in ki ji pripadamo tudi sami« (»*Generalka*«).

⁵ *Generalka za generacijo*. Zasnova: Bojan Jablanovec, Katarina Stegnar, Marko Mandić, Grega Zorc. Koncept: Bojan Jablanovec. Premiera: 17. jan. 2014, Mala drama SNG Drama Ljubljana.

Na ta način impliciran in poudarjen kontrast (a tudi določena podobnost) med »veliko« in »malo« institucijo – javnim zavodom »nacionalnega«⁶ pomena in »nevladno« organizacijo – tako imenovanim neodvisnim producentom –, je pravzaprav posledica preizpraševanja samega bistva institucionalne paradigme, tudi če so protagonisti na svoj zdaj že dobro znan ironičen način prej kot o spodkopavanju velike institucije govorili o možnostih sodelovanja z njo. Če hočemo namreč zares politizirati »obračun s prihodnostjo, ki je nočemo«, »apatičnost generacije« in, končno, antipolitičnost obstoječega, potlej se ne moremo izogniti refleksiji pomena, vloge in funkcije institucije kot paradigmatike nosilke in ohranjevalke avtoritarnih in hierarhičnih razmerij niti refleksiji odnosov, ki jih skupaj z njo tudi sami soustvarjamo.

Predstava je na konceptualni ravni, kljub previdni retoriki napovedi (izjava, da ne gre za napad na institucijo, temveč za obračun z abstraktnimi zastavki: kulturo, prihodnostjo, generacijo), postavila pod vprašaj institucijo »nacionalnega« gledališča, odnos med institucionalnim in neinstitucionalnim, a tudi institucije odra, igralca_ke in občinstva, pravzaprav ves spekter institucionaliziranih (kanoniziranih) gledaliških razmerij. V formalnem smislu je to dosegla s ključno potezo: z ustvarjanjem naelektrene prezence treh nemih likov, gledaliških igralcev_k Drame se kasneje zaposli – Veronike Drolc, Borisa Mihalja in Matije Rozmana –, ki nastopajo kot pasivni dejavniki_ce, saj so v dogajanje vključeni_e na način simbolične izključitve, na način redukcije/kastracije akcije. Trije performerji_ke Vie Negative – Katarina Stegnar, Marko Mandić in Grega Zorc – pa nastopajo kot njihovi oblikovalci_ke, avtorji_ce, kot dejavni_e nosilci_ke konteksta. Nastala dualnost – med simbolno pasivnostjo nemih likov kot »vlog« na odru in poudarjeno aktivnostjo performerjev_k – odpira razsežnost sicer le relativne⁷ relativizacije institucije igralke_ca kot poklica, ceha in funkcionalne nujnosti, kar je eden ključnih prispevkov predstave. Samoumevno je, da smo bili deležni te relativizacije v času izvajanja, da ji je bil dan performativni okvir, ki jo je potenciral. Z vidika rabe (uprizoritvenega) prostora pa je bil očitno poudarjen kontrast med odrom, ki ga zasedajo igralci_ke-vloge, pasivni/pasivizirani/nemi subjekti, in preostalim prostorom dvorane (med občinstvom in okoli avditorija), ki se mu bolj posvečajo performerji_ke, premikajoči se, govoreči in celo kričeči zaganjači dogajanja. Čeprav ne moremo trditi, da je bil s tem oder radikalno dekonstruiran,

6 Pri tem pridevniku se je treba vedno znova ustaviti, globoko vdihniti in ga nujno dekonstruirati. Katero nacijo zastopa »nacionalna« institucija? Se pri tem zavedamo izključujočega pomena nacije/naroda kot konstruirane imaginarne homogene skupnosti, ki nikoli ne more zajeti vseh prebivalcev_lk določenega ozemlja in je torej strukturno izključevalna? Zadostovala bi uporaba atributa javno, saj gre preprosto za institucijo javnega značaja. Javno (kolikor gre za obliko skupnega, izražanja in artikulacije nekih skupnosti, neke pluralnosti) pa nima ničesar skupnega z nacionalnim. Radiotelevizijo Slovenija nekateri imenujejo »nacionalka«, SNG Drama Ljubljana bi naj bila »najpomembnejša nacionalna gledališka hiša«, državni (republiški!) svet za kulturo je celo uradno Nacionalni svet za kulturo itd. Tovrstno »pozabljanje« atributa javno in hkratna vsiljena raba pridevnika nacionalno v javnem diskurzu umetnosti in medijev na jezikovni ravni in na ravni pop govornice odraža težnje po klasifikaciji, izjemnosti, čistosti ter drugih izključevalnih, rasističnih imperativih, ki naj bi sistemsko regulirali ustvarjalnost in množično komuniciranje ter gredo z roko v roki z utečenimi izključevalnimi mehanizmi kulturne industrije.

7 Relativna je, če pogleda ne omejimo zgolj na videno-slišano-uprizorjeno, temveč upoštevamo tudi pozicije izjavljanja in s tem tudi dejstva: da so tudi performerji_ke poklicni igralci_ke, da je Marko Mandić zaposlen v taisti Drami, Katarina Stegnar pa se kasneje zaposli v Slovenskem mladinskem gledališču.

je njegova relativizacija vsekakor podprla dobrodošlo relativizacijo podobe/vloge/funkcije igralca_ke, a tudi gledališkega kanona kot skupka nenapisanih pravil o tem, kako naj bo organiziran prostor predstave, na kakšen način naj jo obiskujemo in gledamo, kako naj se med predstavo vedemo, kaj naj načeloma počnejo igralci_ke in česa ne itd.

Med morda odvečnim retoričnim preigravanjem ideoloških zagat lokalnega »kulturnega prostora«, uokvirjenega v fantomski koncept »slovenske kulture«, je v *Generalki* poudarjena avtorjeva_čina ranljivost, negotov položaj dela in življenja nasploh, scenska situacija pa je zaostrena oziroma postavljena ob rob še »sprejemljivega« predvsem prek uprizorjene možnosti razstrelitve dveh igralcev in igralke (vlog). Čeprav je potencial raztreščenja/dekompozicije/razpada ustaljenega odrskega vzorca – gledališke vloge, prostorskega konsenza (varnost, hišni red, bonton, protokol) – zgolj uprizorjen, uprizoritvi uspe vnesti določeno simbolno napetost v prostor gledališča-institucije. Ko se protagonisti_ke postavijo v fiktivno situacijo projekcije lastne prekrvnosti v prihodnost, ko govorijo o minljivosti in (ne)zmožnosti upiranja, razkrijejo marsikatero svojo frustracijo, ki predvsem ni le osebna, temveč tudi strukturna. Soočeni smo torej z razmišljajočimi performerji_kami; vzpostavljena situacija je po eni strani samorefleksija, je razkrivanje osebnih kritičnih pogledov, po drugi pa neposredno naslavljanje permanentno kriznih razmer v »kulturi«. Trije nemi liki na odru pa so h konstrukciji te situacije prispevali v povsem fizični, pravzaprav poudarjeno fizični obliki. Njihova statična nemost je poudarila določeno *potencialnost* (možnost eksplozije, raztreščenja v prostoru) in hkrati *nemoč* (sklicevanje na nemoč zaradi staranja, postaranosti, bolezni, minljivosti). Ob tej dualnosti je neka temeljna nemoč izpostavljena tudi z načrtnim nadaljevanjem, podaljševanjem oziroma perpetuiranjem geste šibkosti, saj tri_je performerji_ke na koncu sami postanejo trije nemi liki, torej (simbolično) del prihodnosti, ki si je, kot nam pred tem povedo, ne želijo. Perpetuiranje nemosti tako dojamemo kot opozorilni znak, kot dokončno nemoč avtoric_jev, da v danih razmerah zares realizirajo namesto zgolj reprezentirajo lastne ideje, kot krik ujetnic_kov v paradigmo obstoječega. Predstava tako pokaže na nemožnost vzpostavitve produktivnega odnosa med institucionaliziranim in zunajinstitucionalnim. Emancipacija oziroma prostor politike se v rancièrovskem kontekstu vzpostavi kot govorno dejanje, tu pa nemost polovice protagonistk_ov pokaže, da v danih razmerah ni možno vzpostaviti političnega prostora.

Trije igralski nemi liki so tudi vzpostavili poseben odnos gledalca_ke do treh sicer precej glasnih in prezentnih likov performerjev_k. Trije performerji_ke in njihovi drugi jazi – trije nemi liki – so nenehno nihali med tukaj in onstran, med kar-bi-bilo-če-bi-bilo in kar-dejansko-je. Med tem balansiranjem je bilo moč zaznati svojevrsten odmev značilne beckettovske situacije, ki odpira prostor prevpraševanja dozdevno

samoumevnega, običajnega, ustaljenega, z drugo besedo – obstoječega. Odprl se je vidik sesutja pomena igralke_ca kot odvečnega, nerodnega telesa, ki se v performativnem ne znajde, pravzaprav je posredno podčrtana njena_gova vloga znotraj produkcijske paradigme obstoječega: v njej je igralec_ka predvsem estetiziran_a, standardiziran_a, tipiziran_a, politično impotenten_na dejavnik_ca – je del ustroja institucije, del njene aparature, je zveden_a na člena produkcijske verige kulturne industrije. Ne moremo pa reči, da se je zares razprla frustracija »performerjev z roba« (četudi bi rob razumeli v raztegljivem pomenu), z margine, ki naj bi nemim (in seveda tudi simbolično nemim, nepolitičnim) igralkam_cem zavidali njihov varni položaj, ki ga obenem sovražijo.

Kritika institucije v *Generalki za generacijo* tako poteka predvsem prek kritike/ spreobračanja vloge, funkcije in položaja igralca_ke, med plastenjem miselnih in čutnih nastavkov za tovrstno kritiko, med premišljevanjem lastne pozicije znotraj obstoječih razmer. Nemi liki nas v tem kontekstu predvsem opozarjajo na ključni pomen govorjenja, javne artikulacije misli in kritike, na možnost dejanj, ki sledijo refleksiji.

Beckettov absurd: blebetavost nemosti

Samuel Beckett poleg vpeljave (anti)dramskih nemih likov na oder in v radijski eter – tu izpostavljamo nemost Luckyja ob slepoti Pozza v drugem dejanju *Čakajoč Godota* in radikalno gesto subverzije radiofonske forme prek nemega lika Dicka v radijski igri *Skica za radio* (*Rough for Radio* ali *Radio II*) – tudi v svojih romanih (*Neimenljivi*) na specifičen način anticipira določeno slutnjo nemosti, v pomenu nemoči, jalovosti, nerealiziranega potenciala govornice: nemosti kot načelne vnaprejšnje spodletelosti (iz)govorjenega, vselejšnje absurdnosti blebetavega toka zavesti, atrofije ustvarjalnega verbalnega izražanja kljub napolnjenosti s pomeni – tudi v smislu pogoste preslišanosti/nerazumljivosti izgovorjene ali zapisane (kritične) misli, nazadnje tudi absurda (funkcije, postopka, koda, pa tudi samega mehanizma, fiziologije) govorjenja, ki se na neki točki zazdi odvečno in ki izzveni v gesto umika iz »realnega« v iracionalno, v podzavestno. Beckettova fabulozna in dramaturška artikulacija tega radikalnega umika v salve govornice (podzavestnega), ki »ne učinkujejo« (ali pač) in jim predvsem ni treba izpolniti vnaprej predpisanega smotra, ki se v samih sebi izgublja in neštetokrat predružačijo, je v resnici protest proti diktatu učinkovitosti, storilnosti, ne nazadnje tudi avantgardizmu, ki je vedno natančno artikuliran v službi Ideje (z veliko začetnico) kot nosilke avtoritarizma, pa četudi gre za idejo enakosti (navidezno udejanjeno v utvari kvazikomunizma 20. in kvazidemokracije 20. in 21. stoletja). Zblojena, razsrediščena govornica Beckettovih junakov pa, nasprotno, afirmira anarhični – s tem je mišljena odsotnost ἀρχή (ta pojem v grščini sprva pomeni poreklo,

začetek, prvi vzrok, kasneje pa moč, suverenost, dominacijo, vladavino oziroma ultimativno nepredstavljeni princip; prim. Rancière, *Nerazumevanje* 41 in *Hatred* 33) – in ahronični (*ἀχρόνος* – čas, ki je povsem relativiziran, odsoten) vidik stvarnosti, ki je vedno *tudi* fiktivna, sestavljena *tudi* iz mreže podzavestnosti. Razsrediščena govorica Beckettovih likov spominja na hrup ali polifonijo ali mnogoterost glasov emancipatorne govorice (v) skupnosti, govorice, ki jo policijski red razume kot predmet regulacije in jo kot tako tudi poskuša standardizirati/nevtralizirati. Beckett preigrava hrup/podzavestno/shizofreno na odru, da bi mu povrnil politično moč; to počne z vpeljavo in vztrajnim razvojem razsrediščene govorice, ki se izmika vsakršnemu nadzoru. S tem ne le postavlja pod vprašaj dogme, stereotipe, prepričanja in zaverovanost v domnevno civilizacijsko prevlado človeške živali, temveč tudi spodkopava temelj kulturne industrije – diktat *reprezentacije*, ki, po Deleuzu, »ima eno samo središče, edino in bežno perspektivo, s tem pa lažno globino; posreduje vse, vendar ne mobilizira in ne premakne ničesar« (114). Nemi lik, podobno kot Beckettova »notranje« blebetava figura, ne da bi spregovoril, naredi rez v obstoječe – pretrga njegove pričakovane, protokolarne tokove – in s tem odpre prostor kritike kot večdimenzionalnega, shizofrenega prostora, ki ni le tukaj in zdaj, temveč hkrati tam in onkraj. Nemost po svoje obrne pozornost z verbalne na telesno, gibalno, tudi plesno govorico, a hkrati, paradoksalno, nujno odvrne pozornost s podobe, jo relativizira, relativizira samo gesto gledanja, kar je ključna poteza subverzije gledališkega formata (z drugimi besedami formatiranega, konvencionalnega gledanja in tudi same dominacije vizualne govorice).⁸ Spomnimo se tu Deleuzovega predloga, »da shizofrenija ni samo človeško dejstvo, da je neka možnost misli, ki se kot taka razkrije zgolj v odpravi podobe« (242), torej tudi v fenomenološkem smislu, v odpravi govorice in senzacije spektakla. *Utopija performansa* – tisto, kar med njim doživljamo, in tisto, kar iz njega odnesemo s seboj – *se uresniči ravno v tej shizofreniji kot možnosti misli*, v prostoru-času reza, ki nas, med fragmenti (performirane) notranje razdeljenosti njegovih protagonistk, odmakne od perverzije spektakla.

Prostor onkraj, prostor ekscesa

Blaž Lukan v zapisu o *Generalki za generacijo* razmišlja: »Performans se hrani z gledalčevim in igralčevim nelagodjem, z nekonformnim odzivom na uprizorjene impulze, pravzaprav z odbojnostjo in odrekanjem participaciji, z gledalčevim negativnim stališčem« (»Dve« 126). Ta odbojnost, ta prirojena nezmožnost – kljub vselej očitni možnosti – pristnega stika med gledalstvom in performerkami_ji, to odrekanje udeležbi je tudi znak nemosti gledalstva oziroma paradigmatične nemosti vsakokratnega skupka

⁸ Filmska vzporednica tega pojava so nemi filmi Charlesa Chaplina, avtorja, ki med kopičenjem in vrtnčenjem podob zavoljo humorja kot orodja upora opozarja na prikrito stran spektakla, na bedo kapitalizma.

individuov, gledalcev_k-poslušalcev_k, ki tvorijo občinstvo, njihove paradigmatične travme, ki jo v članku »Izbris gledalca - Poskus inskripcije« (praks Vie Negative) zaznava Lukan: »[T]ravma gledalca je v njegovi nemosti, v njegovi pasivnosti, v zgolj (psihološkem) trpnem sprejemanju gledališkega oziroma umetniškega dogodka, v umiku v notranjost in zasebnost, iz označevalca v označeno« (*Performativne* 163). Gledalstvo (»označeno«) tako lahko odseva nerealiziran potencial skupnega, saj predstavo gleda skupek nemih likov – svojevrstna sopomenka uvodoma omenjene tehnokratske kategorije »javnosti«, ki jo ustvarja produkcijski, marketinški sistem kulturne industrije in je drugo, lepše ime za obiskovalce_ke predstav v vlogi potrošnic_kov, ki so zvedene_i na člene blagovno-nakupovalne verige v »kulturi« oziroma so, z izrazom Adorna in Horkheimerja, podvržene_i mentaliteti vstopnine [*ticket mentality*] (Jay 40). Toda v avditoriju v resnici sedijo subjekti, ki znajo in zmorejo govoriti, ki so zmožni angažirani, akcije.⁹ Obstaja torej neka skupnostna potencialnost, ki jo obiskovanje gledališč oziroma gledalska udeležba v predstavah vendarle lahko poraja. *Generalke za generacijo* jo posredno podčrta na način, da nas izzove s preprostim, zvedenim izpostavljanjem nemih likov oziroma nemosti, inhibiranosti in nemoči na odru, s čimer potencira in provocira pasivnost nemih likov v avditoriju oziroma preizprašuje našo pripravljenost, da se soočimo z lastno nemočjo. Bolj si performer_ka prizadeva izpolniti svojo nalogo, ki je »proizvesti, omogočiti, vzdrževati čas izvedbe v njegovi maksimalni napetosti, prenesti ga v avditorij kot skupno izkustvo, skupno ontološko in spoznavno kategorijo« (Lukan, »Dve« 128), bolj se (nememu) gledalki_cu odpira polje možnosti, priložnost za govorjenje, polje politične emancipacije v skupnem. S tem ne mislimo zgolj na sicer vedno odprto možnost intervencije gledalca_ke v performans in s tem tudi spreobrnitve paradigme gledanja v paradigmo participacije, temveč predvsem na ta skupni izkustveni moment, ki ga poudarja Lukan, pravzaprav na tisto in tovrstno porazdelitev čutnega, ki je disperzna, razsrediščena, in kot taka lahko učinkuje na mreženje podzavestnosti vseh navzočih v prostoru. To so nastavki, ki jih predstava nakaže. Sicer se vselej lahko razvijejo v nekaj več, vendar šele ko performans nekako vzpostavi/anticipira odsotnost ἀρχή, ko razveže ali podre konvencijo, ko torej omogoči/vsebuje razsežnost samodoločitve vseh prisotnih (ko performans ponuja nastavke za samovzpostavitev, ko se je mogoče vanj dejavno umestiti in ga ne le opazovati ali pa v njem »participirati« po navodilih neke nadrejene instance), šele takrat je mogoč kvalitativni (politični) in ne le simbolni (umetniški) preskok iz politične impotentnosti (nemosti) reprezentacije v politično govorico živega dogodka, ki pa jo tovrstni performans nujno tudi perpetuira, podaljšuje čez prostor-čas svoje izvedbe. Takrat gotovo nismo več (le) v gledališču.

Ne le, da ne gledamo *Generalke za generacijo*, temveč »predstava gleda nas« (ta fraza se ji povsem prilega), hoče se nam tudi fizično čim bolj približati, v svoji ironiji, ki občasno meji na sarkazem, mestoma tudi na cinizem in moralizatorstvo, pa želi – utopično – odpreti in razširiti prostor skupnega, v gledališču, na odru in v avditoriju hkrati. Natanko

⁹ V povezavi s tem dejstvom prim. premislek ob predstavi Oliverja Frljića *Naše nasilje in vaše nasilje* (Jelesijević, »Želijo«).

ta njena utopična razsežnost, sicer zakrita za natančno dodelano »podobo koncepta«, ki jo zakoliči in, ne nazadnje, omogoči, je tisto, kar ostane, v kar se njena_i nema_i in potencialno govoreča_i gledalka_ec lahko potopi, izkustvo te potopitve pa odnese s seboj. Institucija (v tem primeru SNG Drama Ljubljana, ki je tudi kraj izvedbe) v tem kontekstu izzveni kot lupina, dobesedno kot scenografija, iz katere se izlevi predstava-situacija, ki pa je pravzaprav predvsem skupek relacij, odnosov, povezav, koordinat in tudi slutnja implicitnih razvez pomenskih parov: igralka-neigralka, igralec-performer, performer-gledalka. Prostor političnoemancipatornega performansa (ki ni le fizično otipljiv prostor) pa se znova izkaže za radikalno neinstitucionalen prostor, za *prostor onkraj*. Njegova anticipacija je barbarstvo: »Ideja je potencial preboja samo, če do skrajnosti zaostri svoje razmerje do realnosti, do preboja jo lahko pripelje le brutalen barbarski spopad. Ne kulturni dialog. Ne nacionalna zavest. Ne slovenstvo. Ne javno dobro. Ne demokratične vrednote. Edino, kar nas lahko izvleče iz našega romantičnega blata, je več barbarstva in manj kulture!« (»Generalka«). A barbarstvo iz napovedi predstave se ne uresniči v performativnem smislu, temveč je, ker je anticipirano na ravni izjave, kvečjemu mediatizirano. Tako je še bolj poudarjeno dejstvo, da je prostor onkraj vsekakor tudi kraj onkraj »kulture« (ki jo pooseblja gledališče), je prostor brez središča, prostor ekscesa in norosti. Potrebo po biti onkraj, biti barbar, le še spodbuja dejstvo, da kulturna industrija eksces in norost zaničuje in ju nenehno sprevrča, estetizira, nevtralizira, komercializira, v prid vzdrževanja statusa quo.

Sprevrnitev dramskega v samorefleksijo

Medtem ko v *Generalki za generacijo* performerji_ke tudi s kričanjem neposredno naslavljajo (in s tem tudi nehote potencirajo?) nemost občinstva, je v predstavi Simone Semenič *drugič*¹⁰ odnos do občinstva drugačen. Nemi lik je tu eksplicitna, osrednja figura, ki odpira ne-več-dramski prostor na način, da vzpostavlja določene silnice premisleka, izhajajoče predvsem iz (dramskega) besedila, ki je neposredno vpleteno v izvedbo. Simona je kot avtorica in hkrati izvajalka tega sola načrtno izpostavljena pogledom občinstva, ki pa, paradokсно, postane nosilec dogodka. Kot opisuje Nika Arhar, Simona

je ves čas tiho, [...] sedi na barskem stolčku v dvorani in opazuje ljudi, ki prihajajo v prostor; ko se vsi posedejo, reflektor osvetli občinstvo, ki sedi na odru in dobi v roke vsak svoj izvod dramskega besedila z možnostjo tihega ali glasnega branja v mikrofoni, Semeničeva pa obstane (vsaj) v dvojni vlogi – kot dramska oseba, ki spregovori le skozi zapisane besede, ter hkrati kot živa oseba pred nami, obenem gledalka in nema priča, pa avtorica teksta in nekaj takšnega kot 'eksponat', ki ves čas opominja na resničnost dramske vsebine. (16)

¹⁰ *drugič*. Besedilo in režija: Simona Semenič. Premiera: 12. okt. 2014, Festival Mesto žensk, Klub Gromka – AKC Metelkova mesto, Ljubljana.

Izkaže se, da izvajalkina nazorna molčečnost zastavljeni formalni obrat (relativizacijo vlog gledalstva in izvajalke) le radikalizira, izostri. Težišče dogajanja in s tem tudi odgovornost do dogodka, do soudeležbe, je porazdeljeno med gledalstvo in izvajalko, vendar zahvaljujoč konkretni podlagi, ki je neko vnaprej določeno, specifično besedilo, svojevrstna naloga za gledalstvo, ki pa v dogodek neizogibno vnaša določeno predvidljivost, za razliko od Generalke, kjer je podlaga preigravanje nekega domnevno splošnega mesta (kultura, prihodnost, generacija), pri čemer je navzočnost gledalstva sicer zelo pomembno, vendar ni videti kot nosilno dejstvo, saj participacija ni vnaprej predvidena, nanjo se ne računa. Med tovrstno sprostitev izvajalske energije – ki pritrjuje prepričanju, da performer_ka za razliko od igralke_ca nikoli ni le nastopajoča_i, temveč je tudi del lastnega »občinstva« – v drugič prihaja do razpršitve/predruženja dramske paradigme. Performans se za razliko od predstave (ki predvsem gradi na spektaklu odigranega/videnega, ki pušča vtis, impresijo) vzpostavi v prostoru vmes, v neki izmenjavi, ki/če jo participatorni pristop upošteva in načrtuje. V drugič se začasno vzpostavi neka razpoka, neki vmes, specifični shizofreni prostor kot prostor performansa (prim. Jelesijević, »Shizofrenija«), toda ne toliko zaradi tematike življenja z boleznijo, s katero nas avtorica sooča, niti ne zaradi predvidene participacije občinstva, ki jo vendarle precej strogo usmerja fabulativni okvir besedila, temveč prej zahvaljujoč svojevrstni odpravi podobe, ki ima potencialno deleuzovski značaj: avtorica sicer sedi pred nami kot očitna, zaokrožena podoba, kot eksponat, tudi kot (resnična) prispodoba žrtve, ki nenehno išče našo pozornost, odziv, vendar postavitev prav z zvedenostjo mizanscene na eno samo samo-podobo skoraj doseže zanikanje podobe, nujno tudi na način, da gradi na neposredni neverbalni komunikaciji s posameznimi gledalkami_ci (soustvarjalkami_ci performansa). Avtoričina zlata obleka in poza telesa na piedestalu sta tako le neka vizualna medplast, neki sprožilec in oprijemalo, ki situacijo oziroma prostorsko-čutno matrico pravzaprav le navidezno dominira; je prej v službi čutnega in ne toliko pojavnega, saj izvajalka kvečjemu ironično komentira lastno pozicijo, lastno samo-podobo, ki je, kar je pomembno, po svoje shizofrena, razcepljena med realno Simono in Simono performerko (in tudi dramski lik). V shizofreniji pomenov ponazorjenega osebnega stanja in samonanašalne avtoričine estetike se tako odpre možnost razpršitve razprtih performativnih nastavkov (in sprotnega vznika novih) med vsemi prisotnimi v prostoru, ki se v tem primeru dobesedno soočijo z dramo kot branjem (tekstom),

ki dejansko krči gledališki spektakel in ga sprevrača v potencialno samorefleksijo.¹¹ Ne-več-dramsko besedilo tako paradokсно učinkuje v smeri odvratanja gledalskega pogleda od tistega, kar naj bi bilo gledališče kot spektakelski kompleks, ki ima za osnovo dramsko besedilo, oziroma v smeri »preusmerjanja« ali, bolje, prelevitve tega pogleda v senzacijo kontemplativnega značaja, tako rekoč v premislek v živo (spodbuja ga individualno branje v sebi ali na glas) – prej kot v premislek, ki ga odnesemo s seboj iz prostora.

Simona Hamer v besedilu »Nemi liki ali Kako se vsi ljudje rodijo svobodni in imajo enako dostojanstvo in enake pravice. Obdarjeni so z razumom in vestjo in bi morali ravnati drug z drugim kakor bratje«¹² iz nemosti protagonista ustvari metaforo za, kot sama pravi, (dramski) razmislek o tem, kje se danes zgodi *mute* oziroma na kakšen način so določeni posameznice_ki in skupine utišani, ob zavedanju, da je izključevanje čedalje subtilnejše, da je rasizem subtilno institucionaliziran (povzeto iz korespondence N. J. s S. H.), kar z drugimi besedami pomeni, da je reguliran prek nekih stalnih mehanizmov, ustrojov, kanonov. V kratkem besedilu »Nemi lik« pa po svoje potencira in daje v razmislek ravno tisto zgolj-vidno razsežnost neverbalne komunikacije, ki jo je Simona Semenič v *drugič* upodobila in tudi preusmerila v omenjeni kontemplativni učinek pri gledalki_cu: »To je nemi lik. Ničesar/nič drugo ni, razen tega, kar vidite« (Hamer 2).

Beckett se s kanonom govorjenja, denimo v enodejanki *Igra (Play)* in v ultimativnem monologu *Ne jaz (Not I)*, poigrava tudi s premišljeno rabo odsotnosti akcije oziroma z reducirano akcijo, z namenom odpiranja premisleka o absurdnosti življenja v obstoječih družbenih okoliščinah. Podobno počne Via Negativa – opozarja na brezup, absurdnost, a tudi na očitno potrebo po umetniškem delovanju v obstoječem. Tako Via Negativa kot tudi Semenič naslavljata dominantni gledališki kanon, ki še danes določa

11 V primerjavi z našima primeroma manj radikalno, pa vendarle indikativno rabo nemega lika smo nazadnje zasledili v skupinskem avtorskem projektu *Učene ženske po motivih Molièrovih Učenih žensk*. Za razliko od *Generalke* in *drugič*, ki temelji na radikalizaciji prezenze treh oziroma enega nemega lika, je v *Učenih ženskah* na odru na prvi pogled mimobežni, »mekhi« nemi lik Henriette (Liza Marija Grašič) – mehak, ker mestoma tudi spregovori –, ki s svojo molčečnostjo sproži svojevrstno grozo pri osrednjem liku Trissotinu (Grega Zorc), pravzaprav razkrije njegov strah pred biti tiho na odru, ne reči nič, se ne pokazati, prikazati in razkazati v polnem sijaju, tako, kot naj bi bilo pričakovano, kot narekuje gledališki/nastopaški kanon. Trissotin tako roti Henriette, naj spregovori, ker je zanj to prelomnega pomena, ker bi bilo s tem njegovo neskončno blebetanje upravičeno: »Reč' nekaj! Vsak, ki pride sem gor, je neki povedal, je neki naredil, in tud ti moraš neki rečt. Če si tle gor, govori! Govori, ključni moment je tvoji! A hočeš, da gre večer v nč?« (*Učene ženske po motivih Molièrovih Učenih žensk*. Avtorski projekt ustvarjalcev uprizoritve. Režija: Jernej Lorenci. Premiera: 18. sep. 2015, SLG Celje). Henriette ostane tiho in otrplega telesa, za kazen jo izločijo iz skupnosti, iz meščanske združbe, kar je nekakšna prisposoda prevlade večinske agende, konvencije, tako rekoč golega bontona, oziroma policijskega redu, ki ne prenaša nemosti kot »neartikulirane« govornice in vedno teži k izločitvi izjeme, neprilagojenega, Drugega ... Tu se odpira možnost za nadaljnje raziskovanje in tudi primerjalno analizo rabe nemega lika, kar presega začrtani okvir tega prispevka. Med referenčne primere, ki na različne načine operirajo z nemostjo pa vsekakor sodijo vsaj: *Medeja* (Evrripid); *Tit Andronik* (Shakespeare); *Mati Korajža in njeni otroci* (Brecht); *O, krasni dnevi, Krapov poslednji trak in Ohio Impromptu* (Beckett); *Slepici* (Maurice Maeterlinck); *Antigona* (Dominik Smole); *Padec Evrope* (Matjaž Zupančič); *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o modrosti in vladarju* (Simona Semenič). Podatke o dramskih besedilih tu črпам tudi iz posveta s Simono Hamer, ki se je nememu liku posvetila v umetniški raziskavi. Dodajam še specifičen primer *Noč krtov (Welcome to Caveland!)* (Philippe Quesne), kjer je nemost likov poudarjena z njihovim onomatopejskim oglašanjem (Jelesijević, »Votline«).

12 Dolgi podnaslov je navedek prvega člana Splošne deklaracije človekovih pravic.

zaželeno razporeditev teles izvajalk_cev in občinstva v prostoru predstave, ki temelji na institucionaliziranem enosmernem odnosu med kazati/reprezentirati in gledati/sprejemati. A ko se zgodi, da nemi lik zamaje paradigmo institucije, ni več toliko pomembna sama institucija, njen ustroj in učinek, temveč tisto, kar sami počnemo z zavedanjem o njeni hierarhičnosti, o njeni vlogi nevtralizatorke kritike; pomemben je torej učinek, ki ga sproži performans z nami v/ob njem. Fraza iz Via Negativine izjave za javnost »obračun s kulturo, ki ji ne pripadamo« (čeprav zanikanje pripadnosti še ne pomeni dejanske nepripadnosti), se sliši kot odmev borbe z zunanjim abstraktnim dejavnikom, za katerim le slutimo navzočnost povsem konkretnih nosilcev ἀρχή, a prej kot obramba iz podrejene pozicije je potencialno osvobajajoči premislek o naši/lastni vlogi znotraj oblaka pomenov, ki jim neposrečeno rečemo »kultura«, ko hočemo afirmirati živo ustvarjalnost, ne pa njene (re)produkcije. Ali lahko od občinstva (in nas samih v njem) kar koli pričakujemo? Ali pa z njim – kot performerke_ji in gledalke_ci – lahko le delimo svoje frustracije, želje in potrebe, v upanju, da se med tem početjem razvije določeni utopični potencial in s tem tudi dejansko razgalijo in odpravijo hierarhični mehanizmi/učinki institucije (ne »kulture«, temveč kulturne industrije), predvsem tisti mehanizmi, ki jih sami (nevede/nezavestno) soustvarjamo in tako prispevamo k ekonomiji spektakla.

K sklepom: potreba po artikulaciji govornice v skupnem

Nemi lik v performansu – ki se, kolikor je odmaknjen od diktata reprezentacije, nikoli ne konča v zamejenem, vnaprej določenem, predvidljivem formatu in prostoru-času – nosi potencial preloma v paradoksu, ki ga lahko sproži: s svojo relativno pasivnostjo ustvarja kontrast akciji, v kateri se nahaja, tako naredi določeno zev – pomensko, prostorsko in čutno –, ki učinkuje prelomno na odpiranje prostora. Zev tišine oziroma radikalno zvedene govornice namreč razgali dejstvo, da smo zmeraj potopljeni v avdiovizualni spektakel. Tišina nas opomni na nevtralizatorske pasti reprezentacije in na potrebo po artikulaciji govornice v skupnem, po politizaciji kot pogoju za politično emancipacijo. Odvrnitev pozornosti s podobe relativizira gesto gledanja in tako subvertira gledališki format obstoječega. Nemost lika na odru je tudi zrcalna slika nemosti občinstva – (gledališka, vsaka) institucija kot instrument ἀρχή sloni kakopak na nemosti/utišanosti javnosti –, vendar občinstvo pomeni tudi skupek subjektov, ki so zmožni govorjenja. Zev nemosti učinkuje v vse smeri tako, da sproži politizacijo situacije v performansu in onkraj njega. Tako afirmiran *prostor onkraj* je prostor barbarstva, ekscesa, je prostor izven (neo)liberalne paradigme kulturne industrije, izven – z Rancièrovim izrazom – policijskega reda, je prostor utopije. Da bi se izvzeli iz ekonomije spektakla, moramo biti zmožni vstopiti v utopijo performansa in jo tudi soustvarjati. Pogoj za to je, da spregovorimo, z glasom, s telesom.

- Arhar, Nika. »Ocenjujemo: Simona Semenič: drugič.« *Delo*, 29. okt. 2014, str. 16.
- Deleuze, Gilles. *Razlika in ponavljanje [Différence et répétition]*. Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011.
- »Generalka za generacijo.« *Via Negativa*, vntheatre.com/sl/projekti/nerazresljivo/generalka-za-generacijo. Dostop 20. okt. 2016.
- Hamer, Simona. »Nemi lik.« *Zakon III. branje*, uredniški odbor Simona Semenič, Simona Hamer, Zalka Grabnar Kogoj, Kulturno društvo Integrali, 2011, str. 33-35. Dostop tudi na: sigledal.org/w/images/6/6f/Nemi_lik.pdf.
- Jay, Martin. *Adorno*. Knjižnica revolucionarne teorije, 1991.
- Jelesijević, Nenad. »Shizofrenija performansa (Schizophrenia of Performance).« *Radio Študent*, 28. maj 2013, radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/shizofrenija-performansa.
- . »Votline obrnjene perspektive.« *Radio Študent*, 24. avg. 2016, radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/votline-obrnjene-perspektive.
- . »Želijo jesti teletino, a ne videti krvi zaklanega teleta.« *MMC RTV Slovenija*, 3. jun. 2016, rtvsl.si/kultura/oder/zelijo-jesti-teletino-a-ne-videti-krvi-zaklanega-teleta/394723.
- »Last Rehearsal for the Generation.« *Via Negativa Theatre*, vntheatre.com/projects/irresolvable/last-rehearsal-for-the-generation/. Dostop 20. okt. 2016.
- Lukan, Blaž. »Dve svobodi.« *Dialogi*, let. 50, št. 1–2, 2014, str. 125–128.
- . *Performativne pisave. Razprave o performansu in gledališču*. Založba Aristej, 2013.
- »Nemi lik(i) v dramatici, na odru in v realnosti.« Praktična okrogla miza v organizaciji Simone Hamer v sodelovanju s Festivalom Borštnikovo srečanje, 19. okt. 2014, 49. FBS, Maribor.
- Rancière, Jacques. *Aesthetics and Its Discontents [Malaise dans l'esthétique]*. Polity Press, 2009.
- . *Hatred of Democracy [La haine de la démocratie]*. Verso, 2006.
- . *Nerazumevanje. Politika in filozofija [La mésentente]*. Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005.
- »Simona Semenič – The Second Time.« *City of Women*, www.cityofwomen.org/en/content/2014/video/simona-semenic-second-time. Dostop 20. okt. 2016.

The Rupture that Shakes the Institution: The Mute Character in the Utopia of Performance

Keywords: space beyond, schizophrenia, utopia, representation, institutional critique, performance, Samuel Beckett, *Via Negativa*, Simona Semenič

We understand manifestations of muteness in today's capitalist *mise en scène* – that keeps and encourages the status of exception (of an artwork) via mechanisms of management, surveillance, administration, classification and selection – as a consequence of the depoliticisation of life. Manifestations of muteness in the realm of performance might mean resistance against the existing. However, we are not interested in the mute character as a potential stage(d) representation of the excluded ones, but as a factor able to influence the opening of a space in which silenced voices can be heard.

Staging and performing the mute character go hand in hand with a series of questions: How do we open the delimited stage space? How do we establish the conditions for the muted voices to be heard, while at the same time avoiding the trap of representation? How do we gain the space-time of speaking? How do we act outside of the institutional paradigm? And how do we face the audience's muteness? The article addresses these questions through a fragmented analysis, starting from the premise that the mute character might make a rupture in the spectacle's canon of speaking at any cost, which exactly proves the mute character's performative potential that is able to politicise a stage situation, and also takes effect beyond the very performance.

The article is divided into six sections: Muteness as a performed gesture; The redundant acting body; Beckett's absurd: the garrulousness of muteness; The space beyond: a space of excess; The overturn of the dramatic into self-reflection; Toward conclusions: the need to articulate speech in common.

Two performances are in focus: *Via Negativa's Last Rehearsal for the Generation* and Simona Semenič's *The Second Time*. Premiered in 2014, both have foundations for thinking the mute character in the context of institutional critique.

The institutional critique in *Last Rehearsal for the Generation* takes its path by reversing the role, function and position of the actor/actress, by intentionally confronting

performing and acting paradigms, by layering both cognitive and sensible inputs for such critique, and by rethinking the performers' own position within the existing conditions. Silent characters in that context draw attention to the key importance of speaking, of public articulation of thought and critique, of the possibility of acts that follow a reflection.

"No longer a dramatic theatre text", *The Second Time* has the paradoxical effect of discouraging the spectator's view (gaze) from what should be theatre as a spectacle complex based on a dramatic text; rooted in the text, the performance "redirects" or converts that view into a sensation of contemplative nature, into, so to speak, a live reflection: it is intentionally encouraged, as the spectators' are placed into a situation of having to read the text individually, whether silently or aloud.

The mute character, similar to Samuel Beckett's "internally" garrulous figure, makes an incision into the existing without speaking. He/she breaks its expected, protocolar streams, thus opening a space of critique as a multidimensional, schizophrenic space, a space not only here and now, but also there and beyond. The muteness redirects the focus from the verbal to the language of body, movement and dance and, at the same time, paradoxically, distracts the attention from the image, relativises it, relativising the very gesture of watching, which is a major feature of the subversion of the canonised theatre format (of formatted, conventional watching and the domination of visual language).

Only when the performance somehow establishes/anticipates the absence of *ἀρχή* (manifestations of domination, governance), when it loosens or breaks down the convention, it thus enables a dimension of self-determination of everybody (when the performance offers cues for the self-establishing of its co-participant, when it is possible to actively place oneself into it – not only watching it or "participating" following the instructions of a superior instance), only then is it possible to qualitatively (politically) and not just symbolically (artistically) switch from the political impotence (muteness) of representation into the political language of a live event – the language unavoidably perpetuated across the space-time of such a performance. Then, we are certainly not (only) in theatre anymore.

The rupture of muteness takes effect in all directions and triggers a politicisation of the situation in the performance and beyond it. The *space beyond*, affirmed in such a situation, is a space of barbarianism, of excess, a space outside of the (neo) liberal paradigm of the culture industry (Theodor Adorno), outside of the police order (Jacques Rancière); it is a space of utopia. The *utopia of performance* – what we experience during it and what we take with us upon leaving it – *is realised in schizophrenia as a possibility of thought*, in the space-time of a cut that moves us away

– between fragments of the (performed) internal split of its protagonists – from the perversion of spectacle. In order to exempt ourselves from the spectacle's economy, we have to be able to enter the utopia of performance and co-create it, too. The condition for that is to speak, with our voice and bodies.

Boj misli kot dogodka – ki ga v temelju misli Deleuze – zoper misel kot reprezentacijo je tista miselna linija, ki zavije stran od temeljnega modela gledališke teorije 20. stoletja, semiotike, ter skuša premike razmisliti genealoško. Razprava skuša premisliti »nova dramatika« prav na podstati te miselne tradicije, ki vzpostavi vprašanje: »Kako misliti odnos tekst – dogodek onkraj reprezentacije?« Zaradi bližine in prepletenosti teksta z dogodkovnostjo – teksti nastajajo z mislijo na uprizorljivost, z jasnim poznavanjem gledališkega dispozitiva, so v dogodku proizvedeni ali jih dogodek proizvaja – tovrstne spremembe zabrišejo mejnost tekstov in njihov avtonomni status. Na sledi razmerja med prakso in vednostjo nas zanima, ali znotraj literarne/gledališke teorije obstaja zadosten konceptualni aparat, ki bi lahko mislil literarno izvirnost, transgresivnost (nekaterih klasičnih dramskih postulatov), liminalnost (med gledališčem in literaturo) ter zlasti dogodkovnost »nove dramatike«? V članku, ki sledi tradiciji (francoske) misli – Althusser, Deleuze, Massumi –, se naše pisanje osredini okoli besedilnih praks nove dramatike in teoretskih premestitev, njune imanentne zvezanosti ter preizpraševanja akademskih disciplin, ki so bile ob vsakokratnih teoretsko-praktičnih intervencijah primorane reevaluirati lastno avtonomijo in lastno ontologijo.

Ključne besede: nova dramatika, genealogija, semiotika, materializem, dogodkovnost

Alja Lobnik je doktorska študentka interdisciplinarnega doktorskega študija Humanistika in družboslovje Univerze v Ljubljani. Zanima jo zlasti razmerje med sodobnimi performativnimi praksami in produkcijo teksta. Deluje kot publicistka in kritičarka na Redakciji za kulturo in humanistične vede Radia Študent. Letos soorganizira gledališki seminar Sic!, ki se osredotoča na premišljevanje raznovrstnih pojavov sodobnih scenskih umetnosti, zlasti plesnih. Lani se je pridružila platformi Nagib na oder, kjer pripravlja daljše oddaje, predavanja in vodi pogovore.

alja.lobnik@gmail.com

Od semiotike k pragmatizmu

Pretnes ontologije teksta na primeru »nove dramatike«

Alja Lobnik

Uvod in metodologija

V članku se lotevamo razmerja med literarno/gledališko ved(n)o(stjo) in prakso »nove dramatike«. Na sledi tega razmerja nas ne zanima toliko vprašanje, ali je »nova dramatika«¹ – kar uporabljamo le kot zasilni izraz – nekakšna slepa pega literarnega/gledališkega polja, marveč, ali znotraj literarne/gledališke teorije obstaja zadosten konceptualni aparat, ki bi lahko mislil literarno izvirnost, transgresivnost (nekaterih klasičnih dramskih postulatov), liminalnost (med gledališčem in literaturo) ter zlasti dogodkovnost »nove dramatike«. Kar bi lahko retroaktivno brali kot (ne)zadostno (kvalitativno, tudi kvantitativno) obravnavo »nove dramatike« znotraj polja literarne/gledališke teorije, ki jo posledično utrjuje na obrobju literarno-gledališko zgodovinske mape.²

Tesna povezanost teksta in dogodka »nove dramatike« naznačuje miselno orientacijo, ki v epicenter postavlja dogodek kot filozofski koncept ter dogodek kot empirični problem (novi tekstualni proceduralizmi), kar v svojem zapisu »Tekst in/kot dogodek: besedilna praksa skupine Preglej« razvija Katja Čičigoj:

Besedila Pregleja lahko nastajajo kot posledica gledališkega dogodka (prek bralnih in drugih uprizoritev in poznejšega dodelovanja besedila, npr. večkratne bralne uprizoritve besedila Mihe Mareka Čas razcveta različnih režiserjev); lahko oblikujejo prostor in sama postanejo dogodek (inštalacija tekstov v prostor v projektu 43 srečnih koncev) ali pa nastanejo z namero hitre intervencije (ad hoc projekti, npr. Preglej Zakon!). Praksa skupine Preglej je vzpostavila drugačen način pojmovanja avtonomije, obenem pa tesnega spleta besedila in gledališkega dogodka: besedilo lahko dogodek generira in je v dogodku generirano; ima v dogodku lasten način prisotnosti, ki terja tudi drugačno obravnavo. (Čičigoj, »Tekst« 813)

1 Z besedno zvezo »nova dramatika« (Szondi; Lukan, »Manifest«; Šorli, »Političnost«, »Vloga«, »Od«) označujemo nove besedilne postopke (mdr. skupine PreGlej in Simone Semenič), ki nastajajo z eksplicitno mislijo na avtonomizacijo gledališča. Gerda Poschmann jih imenuje »ne več dramski tekst« (1997), Jean-Pierre Sarrazac (1999) razvija koncept »rapsodičnosti«, Hans-Thies Lehmann (2003) pa »besedilne pokrajine« (Šorli, Založnik, »Nevidnost«). Gledališče kot medij je zlasti v šestdesetih letih prejšnjega stoletja s t. i. performativnim obratom dehierarhiziralo razmerja med posameznimi elementi samega gledališkega dogodka (tekstu je spodmaknilo piedestal in ga enakovredno sopostavilo z drugimi gledališkimi elementi, npr. s scenografijo, telesom itd.) (Féral 3–4).

Na sledi dogodkovnosti teksta (ki ga sicer ne bomo podrobneje preučevali na ravni empiričnega problema) bomo genealoško sledili teoretskim linijam, ki so oblikovale njegovo konceptualno podstat (dogodek kot filozofski koncept): in začrtali smeri od historičnega materializma k aleatoričnemu materializmu srečanja (Althusser) in od srečanja (Deleuze) k afektu (Massumi). Genealoške linije, ki in kakor jih mapiramo znotraj teoretskega orientira, se zgostijo zlasti v novem materializmu, ki ga za svoje branje »nove dramatike« predlaga že Katja Čičigoj. Ta teoretska praksa izhaja iz ontologije dogodka, ki se zoperstavlja in uhaja samemu pojmovanju strukture, značilnemu za strukturalistično-formalistično obravnavo dramatike.

Druga raven mapira zlasti genealoške bežišnice formiranja literarne ter gledališke teorije, ki skuša premisliti vprašanje teorije in teorije teoretske prakse, kakor v svoji epistemologiji predlaga Althusser, in sicer z zgoščanjem tega premisleka okoli porajanja nove miselne orientacije (post)strukturalizma. Teza, ki jo zapis formulira,

2 Predpostavka, ki jo skušamo razviti, je, da literarna veda vztraja pri oblastnem dispozitivu, ki briše tiste zgodovinske singularnosti, v katerih avtorji delujejo – celotno mrežno strukturo, preko katere se izdajanje, distribuiranje in recepcija že dogajajo, in to zunaj utečenih mehanizmov literarne vede/polja. Briše pa tudi avtorske singularnosti »nove dramatike«, kar pogosto vodi v označevanje novih praks dramskega pisanja kot »manjšinskih« in »generacijskih« (sicer pa proizvede reprezentanta oz. glas generacije). Oznaka »manjšinskost« »novo dramatiko« kategorizira kot »pisanje u fris« mainstreamu, tako na ravni vsebine kakor na ravni forme, generacijska oznaka pa homogenizira slogovni princip. Oba principa »novo dramatiko« utrjuje na obrobju.

O slabšem položaju »nove dramatike« zgovorno pričajo podatki Centra za razvoj knjižnic (Slovenska založniška produkcija), ki dramska dela umeščajo na sam rep izdajateljske prakse: književne zvrsti za leto 2016 (začasni podatki do 30. 9. 2016) so bile med naslovi izdanih leposlovnih del zastopane takole: romani skoraj 89 naslovov (285 naslovov prevodov tujih del), kratka proza za otroke in mladino 96 naslovov (151 prevodov tujih del), pesniška dela 69 naslovov, kratka proza za odrasle 25 naslovov, poezija za otroke in mladino približno 27 naslovov, dramska dela 7 naslovov in nerazvrščena leposlovnna dela 134 naslovov. Sicer statistično kvantificiranje, v odstotkih izraženo odmerjanje in vzpostavljanje konkurenčnosti le pristajajo na standardizirana pravila vrednotenja, a hkrati lepo pokažejo na razmerja moči znotraj literarnega polja. Pri tem pa slaba statistična napoved spregleda serijo založniških praks, izobraževalnih platform, delavnic, bralnih uprizoritev in drugih samoorganiziranih, zunajinstitucionalnih, samoizobraževalnih praks, kar obširno razvijeta Šorli in Brodar v spletnem komentarju (pod člankom »Če je slovenska proza v krizi, je dramatiki že odklenalo« avtorice Anje Radaljac) na spletni strani LUD Literatura.

Poleg Tedna slovenske drame, ki deluje kot normirajoča instanca, pa vendar predstavlja redko vidnejšo točko promocije, branja, delavnic pisanja, denarnih nagrad, objav (Grumove nagrajence redno objavlja revija *Sodobnost*) in prevodov dram v angleščino, obstajajo in se razraščajo bralne uprizoritve v SNG Drama in Mestnem gledališču ljubljanskem, ki tekste tudi arhivirajo; leta 2000 je Mestno gledališče Ptuj v sodelovanju s Študentsko založbo in ŠOU v Ljubljani razpisalo natečaj za mlado dramatiko, na katerem so lahko sodelovali mladi – s starostno omejitvijo do trideset let, še neujeljavljeni – dramatiki. Nagrajene drame so bienalno objavljali v knjigi *Mlada dramatika* in jih uprizarjali v Mestnem gledališču Ptuj (Šorli, Brodar). H knjižnim izdajam pa je potrebno šteti tudi objave v gledaliških listih in na spletnih mestih (portal Sigledal, Slogi, Preglej itn.). Nove oblike zgodovinenja slovenske dramatike in gledališča so prinesli zlasti novi mediji. Leta 2007 je tako začel delovati spletni gledališki portal Sigledal, ki ga oblikujeta Samo M. Strelec in Tamara Matevc in ki poleg Info točke z napovednikom vključuje še Spletno enciklopedijo slovenskega gledališča, Repertoar in Digitalne zbirke, ndr. tudi novonastale dramske tekste, ki jih tradicionalna literarna zgodovina še ne uspe umestiti. Podobno je tudi spletni portal Preglej, svoj čas delujoč v okviru gledališča Glej, omogočil objavo dramskih besedil (Pezdirc Bartol, Toporišič, »Teorija« 102). Bistveno je še neformalno prijateljsko mrežno distribuiranje tekstov, kjer teksti krožijo rizomatično, brez nadzora in brez sistematičnega kategoriziranja in hierarhiziranja. Prav tako si študentska revija Adept na UL AGRFT prizadeva za kontinuirano objavlanje novih praks dramskega pisanja, vse prisotnejša je tudi praksa »diplome-drame«, torej študentje in študentke dramaturgije končujejo svoje študije z dramskimi teksti (prva je bila Simona Semenič). Ena najplodnejših praks je leta 2005 ustanovljena skupina piscev, ki je pod okriljem Gledališča Glej ustanovila PreGlejev Laboratorij za gledališko pisanje, katerega umetniški vodja je bila Simona Semenič in ki je bil namenjen zlasti delavniškemu razvoju besedil, prirejanju bralnih uprizoritev in raziskovanju sodobnih besedilnih formatov. Od leta 2010 skupina deluje pod okriljem kulturnega društva Integrali. Kot umetniška skupina so organizirali festival sodobne gledališke pisave Preglej na glas, Dneve bralnih uprizoritev ter različne akcije in ad hoc dogodke, hkrati pa so vseskozi izdajali sodobna besedila za gledališče s spremnimi študijami, prevajali in sklepali mednarodna sodelovanja. Med dejavnimi člani skupine so bili: Simona Semenič, Peter Rezman, Zalka Grabnar Kogoj, Simona Hamer, Andreja Zelinka, Miha Marek, Maja Šorli, Barbara Skubic in drugi (Čičigoj, »Tekst« 812).

je, da je prav vznik teorije (kot prakse) močno zamajal avtonomijo posameznih ved (literarne in gledališke) ter razrahljal ontologijo specifičnega predmeta preučevanja (teksta in dogodka). Tovrstni teoretski vzniki, ki se nahajajo na robu med (literarno in gledališko) znanostjo in (materialistično) filozofijo, vendar hkrati onkraj obeh, mislijo in intervenirajo v razumevanje teksta in njegov ontološki status znotraj prakse (novi tekstualni proceduralizmi). Filozofija je navzoča v polju znanstvene prakse ob »krizi znanosti«, ko ta v določenem trenutku zadene ob znanstvene probleme, ki jih z obstoječimi teorijskimi sredstvi ne more razrešiti, ali pa ti problemi zamajejo obstoječo znanstveno teorijo in s tem ogrozijo njeno koherenco (Likar, »Louis Althusser« 146).

Metodologija, ki jo predlagamo, je genealogija (zgodovina). Čut za zgodovino, kakor ga razvija Nietzsche in na njegovi sledi Foucault, vsebuje tri rabe, ki se zoperstavijo platonističnim modalitetam zgodovine. Prva je parodična in uničevalna raba stvarnosti, ki se zoperstavi zgodovini-reminiscenci oziroma pripoznanju; druga je ločevalna in uničevalna raba identitete, ki se zoperstavi zgodovini-kontinuiteti ali tradiciji; tretja je uničevalna raba resnice, ki se zoperstavi zgodovini-spoznavanju, spremeni se v destrukcijo subjekta spoznanja zaradi nepravilnosti, ki je lastna volji do vednosti (Foucault, *Vednost* 109). Zatorej gre za zgodovino, ki se zoperstavi tako metafizičnemu kot antropološkemu modelu spomina, predlaga drugačno razumevanje časa in razvitje proti-spomina (105).

Foucault meni, da termina *Entstehung* (vznik) ali *Herkunft* (provenienca) bolje kot *Ursprung* (izvor) zaznamujeta predmet, lasten genealogiji, kakor ga razvija genealog Nietzsche. *Herkunft* ali provenienca je »ohranjati tisto, kar se je zgodilo v njeni posebni razpršitvi« (92). Razkrivati majhne deviacije ali popolne obrate, napačne ocene, pomeni tudi odkriti, da v korenu tega, kar spoznavamo, in tudi tega, kar smo, nista resnica in bit, ampak zunanost naključja. *Entstehung* označuje vznik (emergenca), točko prihoda na površje, gre za zakon pojavljanja. In kakor bi bilo napačno provenienci zagotavljati kontinuiteto, bi bilo napačno govoriti o dovršenemu vzniku, »kot bi bila kazen od nekdaj namenjena dajanju zgleda« (94). Na videz končni smotri niso nič drugega kot epizoda v premenah namenskosti, genealogija vzpostavlja sisteme namenskosti kot naključno igro dominacij (95). Dogodek je zatorej odnos sil, podrejen naključju boja, ki se sprevača, moramo ga razumeti »kot zaplenjeno oblast, znova prisvojen besednjak, ki ga obrnejo proti njegovim uporabnikom, dominacijo, ki omaguje, popušča, sama sebe zastruplja, in neko drugo, ki vstopa, zakrinkana« (100).

Problem, kakor ga zastavi Foucault, je, kako torej hkrati razločevati dogodke, mreže in ravni ter rekonstruirati nize, s katerimi so povezani in porajajo eden drugega. Foucault zato zavrne analize, ki se umeščajo v okvir simbolnega polja ali

polja označevalnih struktur, se sklicujejo na model jezika (*langue*) in znakov, in kot genealog vztraja pri modelu vojne in bitke. »Zgodovina, ki nas nosi in določa, ima prej obliko vojne kot pa jezika« (116). Niti dialektika niti semiotika, v *Resnici in oblasti* zatrdi Foucault. »Niti dialektika kot logika protislovij niti semiotika kot struktura komunikacije ne moreta razložiti notranje inteligibilnosti konfliktov« (Foucault, *Vednost* 117). Dialektika se izmuzne odprti dejanskosti konflikta, njegovi naključnosti in diverzifikaciji, in ga reducira na heglovski skelet, semiologija pa uhaja njegovemu nasilnemu, krvavemu in smrtonosnemu značaju in ga reducira na mirno platonsko formo jezika in dialoga (117). Torej niti – niti, vendar z dialektiko proti dialektiki in s semiologijo proti semiologiji, kakor bomo poskusili naznačiti v naslednjih poglavjih.

Neneutralnost Teorije in preizpraševanje formalnih pogojev znanosti

Obrnimo predlagano linijo in začnimo vzvratno, pri drugi ravni našega zanimanja, pri teoriji (kot praksi).³ Teorija, kakor jo imenuje Šuvaković, naj bi se v 60. letih prestopniško odtrgala od filozofije na eni in od estetike, literarne zgodovine in literarne kritike v tradicionalnem pomenu posredništva ali postavljanja meril na drugi strani. S kazanjem na razliko v odnosu do filozofije vzpostavi vprašanje ločevanja vidika mišljenja in vidika pisave (*écriture*), ki in kakor pripada učinkom rušenja tradicionalnega humanističnega smisla in identitete ter v podaljšku subjekta, značilnega zlasti za umetniške prakse modernizma (*Anatomija* 34). Pri tem je bistveno zlasti to, da tega razhajanja ni vzpostavljala filozofija »po kanalu zunanje metafilozofske estetiške interpretacije k in o umetnosti« (prav tam), temveč je teorija pretresala filozofijo kot strukturo vzpostavljanja smisla pa tudi sebe samo in svoj odnos do umetnosti, zlasti literarne (poezije, proze, dramatike, literarne kritike). Temeljnih vprašanj na prehodu 50., 60. in 70. let tako niso postavili filozofi, vpisani v središče identitetne filozofije kot zgodovine in institucije, marveč pisci, kritiki, teoretiki, ki so vzpostavljali interpretacije na obrobjih, zunaj filozofije in tako tudi zunaj območja interesa umetnosti (teorije umetnosti, poetike, kritike, teorije kritike) (35).

³ Althusser (v Likar 144–5) je teorijo najprej opredelil kot posebno obliko prakse – kot praksa deluje na prvotno materijo (predstave, pojme, dejstva), ki ji jo dajejo druge prakse, bodisi »empirične«, bodisi »tehnične«, bodisi »ideološke« –, ki pa se konstituira kot znanstvena teoretska praksa šele na podlagi epistemološke zarez. Idejo prevzame iz Bachelardove epistemologije, s katero zaznamuje diskontinuiteto med predznanstveno (ideološko) in znanstveno prakso. Althusser pojem teorije zoži samo na znanstveni značaj teoretske prakse in jo motri z dveh vidikov: posebnega in splošnega. Razloči med teorijo (pisano z malo začetnico), ki je določen teoretski sistem kake znanosti, in med Teorijo (pisano z veliko začetnico), ki je Teorija prakse nasploh. Slednja edina zmore postaviti vprašanje formalnih pogojev posameznih znanosti: drugo ime za Teorijo teoretske prakse je za Althusserja materialistična dialektika ali dialektični materializem. In ta je vse od njegovega spisa »Lenin in filozofija« bistveno opredeljena s spoznanjem o neneutralnosti, torej o »partijnosti« filozofije: je politična in znanstvena intervencija v bojih med znanstvenim in ideološkim.

Teorija 60. let se je odrekla nedolžnosti kontemplacije v imenu aktivizma, ludizma in performativnosti. Aktivizem označuje pot od sartróvskega do kermaunerjevskega posega v delovanje v svetu ljudi (34). Kaže na strukturo razmerja, v kateri se odigrava preseganje teksta. Ludizem se pomika od filozófskega miselnega tematiziranja igre in interpretacije vseprisotnosti iger v zahodni zgodovini k emancipatornemu revolucionarnemu stališču nove levice in hipijev, ki so poslednjič poskušali spremeniti svet. Performativno je v tem primeru naziv za lastnost teorije, ki ni zasnovana na referenčni semantiki teoretskega teksta, ki predstavlja svet, družbo, kulturo ali umetnost, ampak je v njem delujoča. Neki teoretski tekst ali diskurz ne zagotavlja smisla s sporočili, ki jih postavlja v jezikovni praksi, ampak z načinom, kako deluje v svetu in vzpostavlja odnose v kontekstu družbe, kulture in umetnosti. Teorija je posledica upiranja. Gre za preobrazbo na ravni družbenih odporov v času identifikacije, krize in premene (34–5).

Literarna teorija in teatrologija ter vprašanje avtonomije

Da bi konstruirali genealogijo, ki skuša misliti današnji položaj »nove dramatike«, bomo sledili dvema grobima shemama – literarni in gledališki, kakor ju je mogoče zaslediti v njenih lastnih narativizacijah disciplin. Položaja »nove dramatike« ne mislimo kot novuma brez historično-prostorskega konteksta, marveč prav skozi vzpostavitev genealogije – vselej pozicionirane – zainteresirano mapiramo zgodovinske prakse, ki pomagajo misliti njene tekstovne proceduralizme in njeno ontologijo. In to vselej tudi v navezavi na določeno teoretsko prakso, ki vznika prav znotraj miselne orientacije, ki in kakor jo je zastavila zlasti francoska misel, strukturalizem, dekonstrukcija in poststrukturalizem. Kakor opozarja tudi Hrvatín, ko govori o bachelardovskem epistemološkem rezu, s katerim se sooči teorija gledališča na obnebu vznika teoretske perspektive v drugi polovici 20. stoletja, ko zareže v do tedaj prevladujočo teorijo drame in zgodovino gledališča. Meni namreč, da sta slednji v osnovi spregledali nujnost po interdisciplinarnem preučevanju gledališča (»Uvod« XII). Ko so si zlasti kulturne študije izposojale gledališke metafore za lastne teoretske ekskurze ter s tem marginalizirale samo gledališko teorijo, ki je tako ostala brez legitimitete, pa se zdi, da »se gledališke metafore brez posredovanja drugih teoretskih disciplin ne morejo prijeti v teorijah gledališča oz. študijah gledališča in predstave; kar, radikalno gledano, pomeni, da se gledališka praksa in teorija lahko srečata le po ovinku« (prav tam).

Potemtakem niti ni naključje, da je poleg etimološke bližine teorije in teatra – ki je sicer skozi zgodovino gledališča delovala bolj kot znamenje radikalne oddaljenosti, kot da bi bilo v *thea*- teatra nekaj, kar se upira *thea*- teorije –, ki je pomenila refleksijo

zunanje pojavnosti, uprizoritvenosti, tistega, kar je dano pogledu, teorija v sodobnih teorijah postala mesto samorefleksije, reflektiranja pozicije refleksije kot mesta uprizarjanja.⁴

Gledališka semiotika kot dominantni akademski diskurz o gledališču se je razmahnila zlasti v 60. in 70. letih, predvsem s poljskimi – mdr. z Romanom Ingardnom, ki je govoril o estetiki in funkcijah jezika v drami – in francoskimi raziskovalci, kjer se je »gledališka semiotika razvila predvsem v konfrontaciji s strukturalističnim jezikoslovjem, ki se je navezovalo na Saussurja« (Lukan, »Gledališče« 47; Fischer-Lichte, »Gledališče« 30), in izvedla odločilen epistemološki rez z ločitvijo predmeta gledališke predstave od dramskega besedila. Marco De Marinis v tekstu »Dramaturgija gledalca« ugotavlja, da je za semiotiko gledališča nujen »prehod od obravnave (napisanega) besedila kot uprizoritve k uprizoritvi kot (semiotičnemu) tekstu. Uprizoritveni teksti, enotnosti verbalnih in neverbalnih gledaliških manifestacij, delajo iz uprizoritve dovršen označevalni proces«, ki je »zasnovan kot zapletena mreža raznovrstnih znakov, izraznih sredstev ali dejanj, s čimer se vračamo k etimološkemu pomenu besede 'tekst', ki vključuje pojem teksture, nečesa stkanega« (189). Semiotiko je mogoče brati kot enoten teoretični pristop h gledališču, ki je razumljen kot dovršen označevalni proces, ta pa gledališko predstavo vzpostavlja kot »logično in razvidno strukturalno prakso« (Lukan, »Gledališče« 47). Išče »minimalne enote« oz. »splošne gledališke kode«, ki pomen vzpostavljajo z vnaprejšnjim, zunanjim označevalnim sistemom. Vendar, kot zapiše Brewer (nav. po Hrvatini, »Uvod« XVIII), semiologiji spodsne prav pri reflektiranju lastne teatralnosti, saj gledališke kode in njihove funkcije opisuje z mesta onkraj imaginarnega, z mesta, ki je zunaj. Četudi De Marinis relativizira ta esencialistični pristop in naredi pomemben premik od tedanje klasične semiotične operacije s tem, ko pokaže, da se pomen ustvarja znotraj uprizoritve (nav. po Hrvatini, »Uvod« XVII). Tako je bilo potrebno reteritorializirati gledališko teorijo in reteatralizirati gledališko prakso ter poiskati nove načine, kako gledališče misli(ti). Poststrukturalistična perspektiva je zavrnila inherentno esencialistično ontologijo, namesto nje pa predlaga »antimetafizično, izrazito materialno in historično identiteto, ki se nenehno obnavlja v različnih kontekstih in ustrojih recepcije« (Dolan, nav. po Hrvatini X).

Pod oznako »literarna teorija« se danes pogosto srečujemo s kronološko razporejenimi

⁴ Deleuze v svojem programskem tekstu »Po čem prepoznamo strukturalizem« denimo v drugem kriteriju – »Lokalni ali kriterij položaja« – opisuje navdušenje strukturalizma nad določenimi igrami in tipom gledališča, nad določenimi prostori igre in teatra. Ni zatorej naključje, da se Lévi-Strauss sklicuje na teorijo igre in veliko pomembnost namenja prav igralnim kartam; Lacan pa vsem metaforam igre, ki so več kot zgolj metafore. Najplemenitejše igre – med katere naj bi sodil prav šah – »organizirajo kombinatoriko mest v čistem spatiumu, ki je neskončno globlji od realne razsežnosti šahovnice in imaginarne obsežnosti vsake figure« (Deleuze, »Po čem« 46). Althusser prekinja svoj komentar Marxa zavoljo govora o teatru, pa ne o tistem realnosti ali ideji, marveč o tistem mest in položaju. Manifest strukturalizma bi zatorej veljalo iskati v slavni formuli, poetični in teatralni: »[M]išljenje je enako metu kock« (Deleuze, »Po čem« 46). »Misel-dogodek, tako enkratna kot met kock,« zapiše Foucault v *Theatrum philosophicum* (72), kjer vzpostavi imanentno vez med mislijo in gledališčem, mislijo in dogodkom, zatorej filozofija ne kot mišljenje, temveč kot teater.

prikazi teoretskih smeri 20. stoletja – ruski formalizem, novo kritištvo, strukturalizem, poststrukturalizem, dekonstrukcija, psihoanaliza, feminizem, novi historizem, kulturni materializem, postkolonialne in queer teorije. Druga raba, kakor jo zasleduje Juvan, pa je pripeta na poskuse zajetja glavnih problemov in pojmov teoretskega mišljenja o literaturi, o literarnosti, avtorju, subjektu, materialni podobi in strukturi teksta, žanrih ali interpretacijah (*Literarna veda* 29). Literarna teorija naj bi tako danes postala bodisi diahrona serija prikazov mnogih smeri literarne teorije bodisi sinhrona serija iz študij ključnih tem literarne teorije. Takšno diverzitetno pristopov znotraj literarnoteoretskega razpravljanja v akademskem okolju Juvan poimenuje pluralnost teorije. Ta sledi zlasti tezi o perspektivčnosti in heterogenosti pristopov, kjer ni skupnega temelja, ne univerzalnega abstrahiranega modela, ki bi se ne ukvarjal z zgodovinsko umeščenostjo. Zatorej Juvan v kontingenčnosti teoretskih perspektiv vidi enega od razlogov, v katerih prepozna sprtost in neenotnost literarne teorije danes. Drugo težavo formulira s samonanašalnostjo in ekonomizacijo vednosti, kjer se konkurenčne metode ponujajo kakor na trgu in je trend tisti, ki obrača teoretske perspektive, te pa so zvezane z akademskim trgom, z razpisi uglednih učiteljskih mest, »s kreiranjem tematik in stilov mednarodnih kongresov, z uredniškim dizajnom vodilnih znanstvenih revij« (31).

S tem ko teorija postane tudi praksa, zvezana s političnimi implikacijami – ki naslavljajo zlasti liberalno humanistično pozicijo in njeno favorizacijo belega moškega srednjega razreda in intelektualni elitizem zahodnega kanona –, Juvan v njej prepozna nevarnost zapadanja v identitetno politiko in opozarja, da področje ustvarjalnosti ni tako močno zvezano z družbenim položajem pisca, da bi bilo mogoče docela izravnati ostale dejavnike neenakosti: neenakost talenta in kontingenco zgodovinskih okoliščin (77). Prav konkurenčnost pogledov, njihove razlike v epistemoloških in idejnozgodovinskih rodovnikih pa vodi po mnenju Juvana v nenehno revidiranje, samoreflektiranje in iskanje t. i. slepih peg določenih teoretskih propozicij, kjer povsem kontingentno izbrane teoretske perspektive literaturo upoštevajo samo še za lastna abstraktna filozofiranja (32).

Krizi literarne in gledališke teorije, ki se nista uspeli soočiti s premenami same prakse – ta pa se dogaja in formira v odnosu do nove teoretske prakse –, tako naletita na dva problema: problem avtonomije lastne znanstvene discipline in problem ontološkega statusa predmeta preučevanja. Zgornje popise bi lahko imenovali kar spontana filozofija znanstvenikov – kot pokaže Althusser, se ta rodi ob krizah: »[V] vsakem znanstveniku živi filozof, ki spi ali dremlje, a se lahko ob prvi priložnosti prebudi« (*Filozofija* 65) in zavzame določen imaginaren (ideološki) odnos do lastne znanstvene prakse. Na eni strani znotrajznanstveni objektivistični in materialistični značaj (verovanje v materialno existenco predmeta znanstvenega spoznavanja; verovanje v existenco znanstvenih spoznanj; verovanje v pravilnost postopkov znanstvene metode, ki je

zmožna proizvesti znanstvena spoznanja) (93), na drugi zunajznanstveni značaj »prepričan in verovanj« v obliki filozofskih tez refleksije o znanosti, ki je na strani »pravnih vprašanj«: »pod vprašaj se postavi zunanjo materialno eksistenco *predmeta* (ki se jo nadomesti z izkustvom), objektivnost znanstvenih spoznanj in teorije (ki se jo nadomesti z 'modeli'); znanstveno metodo (ki se jo nadomesti s 'tehnikami validacije') ali pa se poudari 'vrednost znanosti', 'znanstvenega duha', njegovo zgledno 'kritično zmožnost' itd.« (94).

Revidiranje literarne in gledališke znanosti, ki prihaja od znotraj in kritizira samo sebe prek delovanja svoje lastne vsebine, pokaže na radikalno nemoč, ki, kot predlaga Althusser, potrebuje zunanjo podporo. Ta bo šele zmožna spremeniti notranja razmerja moči, ki se vlečejo vsaj od razsvetljenskega projekta naprej: iluzija o zgodovinski vseмогоčnosti spoznanja, nezainteresiranosti, poštenosti in strogosti, tradicija, ki je bila nedvomno vezana na »oblast« (99). Interveniranje in spreobračanje razmerij moči ni imanentna kritika, marveč zunanja intervencija, zunanji dogodek, zunanja pomoč, ki je lahko samo filozofska in materialistična (101).

Oddaljeno branje kot materialistična praksa

Oddaljeno branje⁵ v literarnozgodovinsko polje uvede nekaj temeljnega, ponudi deesencializacijo literature z metodo oddaljenega branja (v nasprotju z natančnim). V polju literarne teorije začrta neko ponovitev metodološkega obrata iz zgodovinopisja: namesto pazljivega branja in interpretacije predlaga kvantitativne metode soočenja s celotnimi korpusi literature, kar odpira materialistično koncipiranje literature, iz katerega izide tudi naše razumevanje. Moretti (nav. po Habjan, »Prvi« 574) razvije oddaljeno branje iz razmerja med globalnim in lokalnim po Fredericu Jamesonu in iz binarizma ustvari trikotnik: tuja forma, lokalno gradivo – in lokalna forma. Sledeč wallersteinovski analizi svetovnega sistema, predlaga »oddaljeno branje zgodovine formalne diferenciacije svetovne literature« (prav tam 146). Z grafi kvantitativnega zgodovinopisja, geografskimi zemljevidi in drevesi evolucijske biologije konceptualizira čas, prostor in kronotope ključnih formalnih elementov, ki naddoločijo tiste žanre, ki naddoločijo zgodovino svetovne literature (Habjan, *Literatura* 146).

Ti t. i. abstraktni modeli pa naj bi delovali kot konkretne strategije, če jih motrimo s perspektive, ki obrne spontano pojmovanje razmerja med abstraktnim in konkretnim, sledeč Heglovi logiki, kakor ga je za zgodovinsko raziskovanje pojasnil Marx:

5 V tem poglavju preko Jerneja Habjana (*Literatura med dekonstrukcijo in teorijo*) sledimo marksističnim zastavkom, kakor jih je v navezavi na umetnostno institucijo razvil Franco Moretti s konceptualizacijo oddaljenega branja literarnega svetovnega sistema in z njim zvezanim razumevanjem »(e)stetske forme kot strukturiran[ega] odgovor[a] na družbena protislovja« (Moretti, nav. po Habjan 188). Ta bazira na marksističnem izhodišču totalitete in dialektike ter literaturo konstituira kot moderno institucijo, ki deantagonizira vse kompleksnejša razredna protislovja. In to prav skozi prakso prikazovanja obstoječih diskurzov, s tem pa ohranja temeljni postulat literature kot tiste, ki reprezentira resničnost.

Zdi se, da je pravilno pričeti z realnim in konkretnim, z dejansko predpostavko, torej npr. v ekonomiji s prebivalstvom. Vendar pa se pri podrobnejši obravnavi pokaže to kot napačno. Prebivalstvo je abstrakcija, če npr. izpustim razrede, iz katerih sestoji. Ti razredi pa so spet prazna beseda, če ne poznamo elementov, na katerih temeljijo. Npr. meznega dela, kapitala, etc. Konkretno je konkretno zato, ker je povzetek mnogih določitev, torej enotnost raznoterega. V mišljenju se zato prikazuje kot proces povzemanja, kot rezultat, ne izhodišče, čeprav je dejansko izhodišče in zato tudi izhodišče zrenja in predstave. Pri prvi poti se je polna predstava razblinila v abstraktno določitev; pri drugi pa vodijo abstraktne določitve k reprodukciji konkretnega po miselni poti. (nav. po Habjan, *Literatura* 147)

Kakor moderni svetovni sistem je tudi svetovna literatura po Morettiju »ena in neenaka«, en sistem, katerega struktura pa razpade na dualizem: kanonični center in marginalizirana (pol)periferija, ki jo Moretti definira kot potencialni, a ne aktualizirani kanon. Habjan nadaljuje, da je svetovna literatura – četudi zamišljena kot cirkulacija tekstov, lokalnih svetovnih literatur, ki onemogočajo enoten koncept svetovne literature – vsekakor še vedno abstraktno univerzalno – zlasti, če valoriziramo marksovsko izhodiščno homologijo, pri tem pa svetovno literaturo umestimo v literarni-svetovni sistem. Lokalne verzije moderne, kakor kaže Jameson, potemtakem niso le partikularne vsebine abstraktne univerzalne forme, marveč odgovori na protislovja te forme. Kapitalistična globalna moderna resda obstaja le skozi partikularne forme, toda njeno konkretno univerzalno je v samem sprejetju univerzalne moderne (Habjan, *Literatura* 139–40). Svetovna literatura si deli materialne pogoje z globalno moderno.

Materializem srečanja poznega Althusserja

V nadaljevanju se bomo dotaknili nekaterih temeljnih premestitev v mišljenju, natančneje, naznačili bomo premik od historičnega materializma k aleatoričnemu materializmu. Althusser v »Podtalnem toku materializma srečanja« uvede zastrto materialistično tradicijo. »[M]aterializem' (potrebujemo besedo, ki bo opredelila njegovo težnjo) *dežja, odklona, srečanja in sprimka*« (*Izbrani* 160), ki je materializem poljubnega in naključnega, ki se upira učbeniškim materializmom in tudi tistemu, ki ga pripisujejo Marxu, Engelsu in Leninu – ta je, kakor poudarja Althusser, kakor vsak materializem racionalistične tradicije, materializem nujnosti, teleologije in zatorej preoblečene oblike idealizma.

Da bi Althusser pojasnil podtalni tok materializma srečanja pri Marxu in potlačitev tega toka, ki ga nadomesti materializem (filozofskega) bistva, meni, da je potrebno govoriti o produkcijskem načinu – ta ne pomaga misliti le vsake »družbene

formacije«, marveč tudi periodizira njeno zgodovino, postavi teorijo zgodovine. Producerski način, kakor ga formulira Marx, se je rodil iz »srečanja« med »človekom s cekini« in proletarcom, ki je brez vsega, ima le svojo delovno silo. To srečanje se ni razstavilo, marveč se je sprijelo, kar pomeni, da je trajalo in je postalo izvršeno dejstvo tega srečanja, ki poraja stabilna razmerja in nujnost, iz raziskovanja katere je mogoče povzeti zakone, kakopak tendenčne:

[Z]akone razvoja kapitalističnega producerskega načina (zakon vrednosti, zakon menjave, zakon o cikličnih krizah, zakon o krizi in razpadu kapitalističnega producerskega načina, zakon prehoda – tranzicije – v socialistični producerski način pod zakoni razrednega boja itn.). V tej koncepciji ni toliko pomembno razbiranje zakonov, torej bistva, kolikor naključna narava »sprimka« tega srečanja, ki je pripeljalo do izvršenega dejstva, katerega zakone je mogoče formulirati. (Althusser, *Izbrani* 191)

Za Marxa je producerski način posebna »kombinacija« elementov: finančna akumulacija (akumulacija človeka s cekini), akumulacija tehničnih producerskih sredstev (orodja, stroji, producerske izkušnje delavcev), akumulacija producerske surovine (narava) in akumulacija producentov (proletarcev, ki so brez producerskih sredstev). Ti elementi v zgodovini ne obstajajo zato, da bi obstajal producerski način, marveč v njej obstajajo v plavajočem stanju, vsak element je produkt svoje lastne zgodovine in nikakor ni teleološki. Althusser (*Izbrani* 192) v izjavi Marxa in Engelsa, ko pravita, da je proletariat produkt velike industrije, odkriva, da sta se postavila na stališče »logike izvršenega dejstva razširjene reprodukcije proletariata« in ne na stališče naključne logike srečanja, ki proizvede in ne reproducira proletariata, s tem sta začrtala prehod k esencialistični in filozofski koncepciji. Marksističnim raziskovalcem Althusser očita, da neutrudno prevzemajo Marxovo fantazmo in mislijo reprodukcijo in ne produkcijo proletariata, po kateri pretendirajo (194); mislijo v okvirih *fait accompli*, izvršenega dejstva, medtem ko mislijo, da mislijo njegov *devenir accompli*, dovršeno postajanje. Pri tem posebne zgodovine ne plavajo več v zgodovini kakor atomi v praznini v prid srečanja, ki bi se vsekakor lahko tudi ne zgodilo, vse je vnaprej izvršeno, struktura pa je pred samimi elementi, jih reproducira, da bi reproducirala strukturo (194–5). Kadar je celota pred elementi, srečanja ne more biti, ker ni praznine, ki je nujna za vsako naključno srečanje.

Tako bi lahko vznik novega, ne več historičnega in ne naivno naturalističnega materializma, navezali na Foucaultovo in Deleuzovo srečanje s poznim Althusserjevim predavanjem o aleatoričnem materializmu, ki zaplete samo pojmovanje materije: od statičnih objektov do mišljenja dinamičnega gibanja materije, dogodka in vznika novega. Naj na tem mestu premestimo pozornost na Deleuza, ki samo tematizacijo srečanja veže na druge, bolj osrednje koncepte in pojmovanja, zlasti na koncept dogodka (Klepec, »Srečanje« 205). Kot je v svoji

študiji *Deleuze and Language* pokazal Jean-Jacques Lecercle (nav. po Klepec, »Srečanje« 224), je »Deleuzov filozofski projekt v temelju zaznamovan z anti-lingvističnim obratom«. Kakor v svojem izvrstnem recenzentskem zapisu *Logike smisla ter Razlike in ponavljanja* z naslovom *Theatrum philosophicum* zgosti Foucault, je dogodek vselej »na mejah globokih teles netelesen (metafizična površina); na površju stvari in besed je netelesni dogodek *smisel* propozicije (logična dimenzija); v teku diskurza je netelesni dogodek *smisel-dogodek* pripet z glagolom (nedoločniška točka sedanjika)« (*Vednost* 69).

Od semiotike k pragmatizmu: pretres ontologije teksta

Na sledi tega miselnega orientira pa bi po naivnem shematizmu in (ne)problematični genealogiji lahko dospeli do novega materializma, torej določene naravnosti k mišljenju, ki nam sicer služi kot enostavna definicija, ki pa je vse prej kakor enotno gibanje; genealogija, ki ni linearna in kavzalna zgodovina; vsebina, ki je heterogeno polje vznika problemov, kakor enotno gibanje (Čičigoj, »Novi«).

Tovrstni teoretski ekskurzi zmorejo misliti novo dramatiko ne le kot prežitek (neo)avantgardnih gibanj, marveč zlasti kot *differentio specifico*. Ta sicer svoje genealoške linije lovi prav v teoretsko-praktičnih premestitvah 60. let (v novi teoretski miselni orientaciji in novih tekstualnih proceduralizmih), vendar s palimpsesti teoretskih branj, ki izidejo iz novih materializmov, tudi s pomembno premestitvijo: k dogodkovnosti teksta.⁶ In obratno, premiki onkraj reprezentacij, ki jih izvajajo novi tekstualni proceduralizmi nove dramatike, vplivajo na to, kako k njim pravzaprav pristopimo, srečanje teorije s temi praksami pa sproža diferencialni proces teorije same: 1. premik od pomena teksta k posegu teksta v protokole produkcije in recepcije tekstov in dogodkov; 2. razpiranje procesov tvorjenja pomena, ki je materialistično, performativno in dogodkovno; prehod od analize biti (prezence) ali znakov zanjo

⁶ Sicer se v zapisu ne bomo lotili genealogije tekstualnih proceduralizmov »nove dramatike«, bi pa vendarle opozorili na vznik (neo)avantgardnih postopkov 60. let, ki z avtorefleksijo kot s kritičnim umetniškim postopkom težijo k racionalizaciji in posledično demistifikaciji misterija ustvarjanja umetnosti (Šuvaković ta postopek detektira zlasti v proto-konceptualizmu) (*Kritični* 88). S tem ko umetniški postopki razkrivajo lastne intence, procedure in delo, so hkrati umeščeni v ustrezne diskurzivne deskripcije (foucaultovsko rečeno avtorske funkcije). Transformacije niso avtonomne v polju umetnosti, marveč dogodki s širšimi – političnimi (dodajam: teoretskimi) – konsekvencami (prav tam). Sprememba, ki se dogaja v konkretnih zgodovinskih pogojih visokega modernizma hladne vojne poznih 50. let in v emancipatoričnih ter revolucionarnih 60., ko pride do konfrontacije dominantnih centrov in margin modernizma v polju soočenja elite in popularne umetnosti in kulture, Šuvaković naznači s prehodom od taktik *avtorefleksije* k taktikam *intertekstualnosti*. »Nova dramatika« se posluži obeh, genealogijo slednje pa naznači Maja Šorli v svojem prispevku »Dva primera ready-made besedila v slovenskem gledališču«, kjer pokaže na nekakšno sorodnost ali kar genealoško linijo tekstualnega proceduralizma ready-made. Ta se vpenja v pozna 60. leta, zlasti s kulminacijsko uprizoritvijo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* – in s pesniškimi skupinami, ki so ji predhodile: 441, 442, 443 – ter s ponovnim vznikom eksperimentalnih pisav PreGlejevega Laboratorija (PGLab), ki je v samoorganizirani delavniški obliki deloval od leta 2006 (Šorli, »Dva« 70–1). »Branja oziroma govorjena besedila v obeh uprizoritvah so tako imenovana ready-made besedila. Premeščena so iz originalnega konteksta (*Devet lahkih komadov*: forum, chat, poljudnoznanstveno besedilo, medicinsko besedilo, zapiski seje, navodilo za uporabo pralnega stroja, prepis debate; *Pupilija*: transkripcija fotoromana, stara slovenska nacionalna poezija, lastna poezija, horoskop, reklame, otroške besedne igrice) v nov, estetski kontekst gledališke uprizoritve« (75).

(reprezentacija) k procesu postajanja, ki ga sproži sam umetniški dogodek (Čičigoj, »Tekst« 818).

Nove tekstualne proceduralizme popisuje tudi Lukan (»Nove« 167) – poleg ostalih avtoric in avtorjev, ki se natančno ukvarjajo z novo dramatikom, predvsem s perspektive teatrologije, denimo Maja Šorli, Nika Leskovšek, Pia Brezavšček, Rok Vevar, Tomaž Toporišič idr. – v zapisu »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja«. Meni, da so se zlasti v zadnjem desetletju v slovenskem gledališču pojavile tekstne prakse, ki so sestavni del scenske produkcije pa tudi nekaterih novih pobud v polju dramske proizvodnje, ki nastaja v drugačnih okvirih kakor tradicionalna pa tudi moderni(stič)na. Gre predvsem za radikalizacijo nekaterih formalnih dramaturških postopkov teorije postdramskega gledališča: »Z uprizarjanjem besedil ne mislimo njihovega neposrednega scenskega uprizarjanja, temveč na uprizoritveni naboj, ki ga nosijo v svoji dramski strukturi in je drugače kakor v modernih teorijah teatralnosti vpisan vanje kot njihov virtualni potencial« (Lukan, »Nove« 168). Tukaj Lukan meri zlasti na Pavisa in sledi njegovi misli o težavnosti branja post-beckettovskih in post-koltèsovskih besedil »na papirju«, ki jih je zatorej vselej treba spraviti v položaj izražanja.

Natančno branje, ki ga Lukan izvede na besedilu Simone Semenič *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, triindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima*, v grobem razbira naslednje formalne značilnosti, ki v odločilni meri kakopak opredelijo samo vsebino: besedilo je zapisano brez velikih začetnic, brez eksplicitnega navajanja dramskih likov oz. njihovih replik z imeni, z naslovom in *dramatis personae*, ki sta v resnici dela glavnega besedila, brez ločenih didaskalij oziroma scenskih opomb, deloma v verzificirani obliki, ponekod brez ločil itn. Gre za postopke, ki jih poznamo ne le iz časa modernizma in gledališča absurda, marveč tudi iz slovenske dramatike druge polovice 20. stoletja. Lukan premeno od modernističnih dram vidi zlasti v enovitem dramsko-uprizoritvenem korpusu, kjer ni nič predpisano vnaprej. Besedilo je zatorej potrebno šele razločiti skozi branje. Tako glavno vodilo Lukan razbira v skrajnem relativizmu, ki je tako formalen kakor tudi vsebinski:

Kako uprizoriti dramsko besedilo, ki pred naslovnikom nastopa v nenehni relativnosti in dvojnosti: kot dramo, ki je v resnici pesnitev, ki se same sebe nenehno zaveda, hkrati pa poustvarja iluzijo; ki svoje osebe in dejanja sprti sprevača oz. spodkopava, saj jih predstavlja zgolj kot možna; ki svojemu odjemalcu ne ponuja nobene oporne točke, razen besed, ki pa nenehno uhajajo in sprti spreminjajo svojo pojavno obliko? (171)

Lukanov zapis sproži premislek v zvezi z novo dramatikom in njegovim odnosom do neoavantgard, in sicer, ali je tovrstno znotrajtekstualno semiotično razbiranje

diksurzivnih pomenov, ki jih besedilo proizvaja, sploh zadostno, da bi detektirali premene (pa tudi kontinuitete) nove dramatike. Tovrstna besedila namreč več ne prikazujejo (reprezentirajo) neke fikcije, marveč vselej izvajajo umeščenost v konkretno odrsko situacijo izjavljanja in jih je potemtakem potrebno obravnavati z vidika materialnih učinkov, ki jih proizvedejo (pragmatični vidik) (Čičigoj, »Naredite« 63), kar kompleksificira odnos med produkcijo, recepcijo in distribucijo besedil.

Massumi že v enem izmed zgodnejših tekstov, »The Autonomy of Affect« iz leta 1995, kjer znotraj *novoga materialističnega obrata* stremi k neoznačevalni filozofiji afekta, pokaže, da kolikor se držimo semiotične in označevalne ravni, toliko zgrešimo dogodek, ki je vselej dogodek ekspresije. Posledica tega je, da moramo dogodek nujno misliti nasproti strukturi, čeprav je tovrstni shematizem preenostaven. »Struktura je mesto, kjer se nikoli nič ne zgodi, nebesa pojasnjevanja, kjer so vse morebitne permutacije predpostavljene v samo-konsistentnem kompletu nespremenljivih generičnih pravil. Pri dogodku pa ni nič predpostavljenega. Je kolaps strukturiranih razlik v intenziteto, pravil v paradoks« (87). Massumi skuša torej narediti še dodaten obrat. Ne le, da skuša misliti samo neujemljivost in kontingentnost dogodka, temveč skuša to neujemljivost in kontingentnost misliti kot raven nekakšne sprožitve, intenzivnosti – afekta. Ta prebiva tako na nivoju virtualnosti kot aktualnosti, če s prvo merimo na imanentno raven potencialnosti vsake aktualnosti, ki skozi določeno (označevalno) formo aktualizira le določen del te virtualne potencialnosti. »Avtonomija afekta je njegova participacija v virtualnem. Njegova avtonomija je njegova odprtost. Afekt je avtonomen do mere, do katere se izmuzne zaprtju v partikularno telo, kateremu služi kot vitalnost oziroma potencialnost za interakcijo. Formirane, kvalificirane, situirane percepcije in zaznave so izpopolnjene funkcije aktualnega povezovanja ali blokiranja, so *ujetje* in zaprtje afekta« (96).

Performativno, pragmatično razumevanje jezika in umetnosti (v našem primeru teksta in dogodka), predpostavi postreprezentacijski pristop, ki izključuje hilomorfizem oziroma zrcaljenje predobstoječe forme v materiji (predobstoječega teksta v gledališkem dogodku) – tako med vsebino in ekspresijo kot med označevalcem in označencem. Ključen je »princip, da si vsebina in ekspresija ne delita oblike. Vsaka ima svojo obliko (ali oblike) [...] Med obliko vsebine in obliko ekspresije je zgolj proces njunega prehajanja druge v drugo [...] Brisanje njunih meja poteka kot dodatek njune formalne različnosti« (Massumi, nav. po Čičigoj, »Tekst« 816).

Razpiranje besedilne produkcije dogodkovnosti ne pomeni ugrabitve avtorstva s strani neosebnega naključja, marveč premik od avtorjevih intenc k protokolom produkcije in učinkom dela (Foucaultova avtorska funkcija); igranje z gledalčevo percepcijo ne prinese popolne arbitrarnosti pomena, pragmatične teorije ne zanima dešifracija pomena, marveč učinki dela; redefiniranje protokolov umetnosti (že z

(neo)avantgardo in tehnikami avtorefleksije in intertekstualnosti) preseže nominalno samovključitev v obstoječe protokole politično-ekonomskih pogojev, marveč te protokole s performativno gesto spreminja (Čičigaj, »Tekst« 820). S tem pa novi tekstualni proceduralizmi bistveno presežejo gole estetske odločitve.

Zaključek: dva modela

Nova dramatika, ki smo jo mestoma imenovali tudi »novi tekstualni proceduralizmi«, se premakne od vprašanja »Kaj neko besedilo sporoča« k vprašanju »Kaj lahko naredi, kakšne učinke povzroča« (interveniranje v produkcijske pogoje). Tovrstno premestitev, ki jo zdaj zanimajo pragmatični učinki neke estetske prakse, moramo razumeti skozi novomaterialistični pristop in njegovo genealogijo. Ta genealoška linija, ki smo jo začrtali, namreč tudi sebe razume kot intervencijo v obstoječa razmerja moči, kot dogodek, ki zareže v pogoje možnosti formiranja vednosti (Moretti, Althusser, Deleuze, Massumi). Na sledi te miselne drže zatorej ni nepomembno, v kakšnih produkcijskih pogojih nastaja, kje se formira in čemu uhaja.

Naj za konec le na grobo orišemo dva modela formiranja vednosti in prakse: eden vznika v utečenih akademskih diskurzih in znotraj institucionalnega režima vednosti ter znotraj literarno-gledališke mainstream produkcije, ki jo prečijo procesi formalizacije, profesionalizacije in standardizacije. Drugi model bazira na družbeni vezi znotraj področja socialnega – na principih samoorganiziranja, avtonomnega delovanja, horizontalnega povezovanja, neformalnega izobraževanja itn., ki je vzajemno zvezano tudi s teoretsko produkcijo, ki ne spada ne v eno in ne v drugo teoretsko institucionalizirano disciplino (literarno ali teatrološko), marveč prej nastaja znotraj zunajinstitucionalnih teoretsko-praktičnih povezav (bodisi so to same producentske hiše bodisi založniške hiše, ki imajo v nekaterih odvodih tudi lastno produkcijsko plat itn.).

Pri tem pa se odpira vprašanje, ki ga bomo na tem mestu zgolj navrgli, in sicer, ali novi tekstualni proceduralizmi, ki se formirajo v drugačnih produkcijskih pogojih in kjer tudi ti tekstualni proceduralizmi formirajo nove produkcijske pogoje, niso le hrbtna plat institucionalizirane vednosti in prakse? Ali je nova dramatika in z njo zvezana samoorganizirana, nehierarhična produkcijska plat imanenten del institucionalizirane prakse in vednosti ali gre za rupturo dogodkovnosti? Vprašanje je tudi, ali zunajinstitucionalno deluje znotraj liberalnega dispozitiva, kakor pokaže Kaja Kraner v zapisu »Oris neoliberalne kulturne politike«. Morda bi bilo potrebno premisliti širšo sliko tega dispozitiva in znotraj tega premisleka odpreti vprašanje, ki je vprašanje materialistične teorije, ki in kakor smo jo mislili v tem tekstu: kako »kreirati same pogoje odklona-srečanja kot takega« (Bahovec, »Usodno« 109).

- Althusser, Louis. *Filozofija in spontana filozofija znanstvenikov (1967)*. Prev. Vojislav Likar. Škuc/Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1985.
- . *Izbrani spisi*. Prev. Zoja Skušek. Založba / *cf, 2000.
- Bahovec D., Eva. »Usodno naključje: Althusser, Beauvoir, Rousseau.« *Problemi*, let. 54, št. 3–4, 2016, str. 91–114.
- Center za razvoj knjižnic – CeZaR. Slovenska založniška produkcija, cezar.nuk.uni-lj.si/slo_knjiga/index.php. Dostop 1. nov. 2016.
- Čičigoj, Katja. »Naredite lahko karkoli, a mora biti pravilni karkoli. Odprto delo – tekst kot dogodek.« *Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 61–68.
- . »Tekst in/kot dogodek: besedilna praksa skupine Preglej.« *Sodobnost*, let. 77, št. 7–8, 2013, str. 811–824.
- . »Novi materializmi.« *Radio Študent*, 2013, <http://radiostudent.si/kultura/o%C4%8Di-dane-vidijo/novi-materializmi>. Dostop 12. apr. 2016.
- Deleuze, Gilles. »Po čem prepoznamo strukturalizem?« *Sodobna literarna teorija. Zbornik*, ur. Aleš Pogačnik, Krtina, 1995, str. 41–64.
- »Digitalna knjižnica slovenskih dramskih besedil.« *Slovenski gledališki inštitut (SLOGI)*, www.slogi.si/index.php?path=dramskabesedila. Dostop 18. jun. 2016.
- Féral, Josette. »Teatralnost.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, Maska, 1996, str. 3–17.
- Fischer-Lichte, Erika. »Gledališče kot semiotični sistem.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, Maska, 1996, str. 29–45.
- Foucault, Michel. *Vednost - oblast - subjekt*. Krtina, 2008.
- Habjan, Jernej. *Literatura med dekonstrukcijo in teorijo*. Založba / *cf, 2014.
- . »Prvi slovenski roman in literarni-svetovni sistem.« *Slavistična revija*, let. 62, št. 4, 2014, str. 569–577.
- Hrvatin, Emil. »Uvod.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, Maska, 1996, VII–XX.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji. Uvod v sodobni študij literature*. Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006.
- Klepec, Peter. »Srečanje, Deleuze in Lacan.« *Problemi*, let. 54, št. 3–4, 2016, str. 205–241.
- Kraner, Kaja. »Oris neoliberalne kulturne politike.« *Radio Študent*, 2016, radiostudent.si/kultura/art-area/oris-neoliberalne-kulturne-politike. Dostop 18. maj 2016.

- Likar, Vojislav. »Louis Althusser in filozofija.« *Filozofija in spontana filozofija znanstvenikov (1967)*, Louis Althusser, Škuc/ Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1985, str. 141–151.
- Lukan, Blaž. »Gledališče med znakom in obrazom.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, Maska, 1996, str. 46–59.
- . »Manifest za novo dramo.« Ljubljana - Gospa Sveta ali Vozi nas vlak v daljave, Peter Rezman, Kulturno društvo Integrali, str. 71–84.
- . »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja.« *Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012.
- . Osebna korespondenca po elektronski pošti, 26.–27. 4. 2016.
- Massumi, Brian. »The Autonomy of Affect.« *Cultural Critique*, let. 31, 1995, str. 83–109, cr.middlebury.edu/amlit_civ/allen/2012%20backup/scholarship/affect%20theory/massumi.pdf. Dostop 9. nov. 2016.
- Pezdirc Bartol, Mateja, in Tomaž Toporišič. »Teorija in zgodovina slovenske dramatike in gledališča.« *Slavistična revija*, let. 61, št. 1, 2013, str. 95–104.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame: 1880–1950*. Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Šorli, Maja. »Dva primera ready-made besedila v slovenskem gledališču.« *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič. Mestno gledališče ljubljansko, 2008, str. 69–87.
- . »Političnost in teatralnost v slovenskih postdramskih besedilih.« *Dialogi*, let. 44, št. 3–4, 2008, str. 15–32.
- . *Vloga besedila v slovenskem postdramskem gledališču*. Doktorska disertacija. UL AGRFT, 2011.
- . »Od PreGlejevega laboratorija k umetniški skupini PreGlej«. *Glej, 40 let*, ur. Ana Perne, Gledališče Glej/Slovenski gledališki muzej, str. 168–173.
- Šorli, Maja, in Urška Brodar. Komentar pod prispevkom »Če je slovenska proza v krizi, je dramatiki že odklenkalo«, *LUD Literatura*, www.ludliteratura.si/kritika-komentar/ce-je-slovenska-proza-v-krizi-je-dramatiki-ze-odklenkalo. Dostop 19. nov. 2015.
- Šorli, Maja, in Jasmina Založnik. »Nevidnost drugačnih pisav.« *SiGledal.org: portal slovenskega gledališča*, 30. 3. 2012, www.veza.sigledal.org/prispevki/nevidnost-drugacnih-pisav.
- Šuvaković, Miško. *Anatomija angelov. Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Znanstveno in publicistično središče, 2001.
- . »Kritični postopki: modernizem, avantgarda, neoavantgarda in protokonceptualizem.« *Filozofski vestnik*, let. 25, št. 3, 2004, str. 73–88.

From Semiotics to Pragmatism: The Ontology of the Text on the Example of “New Drama”

Keywords: new drama, genealogy, semiotics, materialism, eventness

The article tackles the relation between the literary/theatrical knowledge and practice of “new drama.” We are not so interested in whether “new drama” – used as a provisional term – is a somewhat blind spot in the field, rather, whether there exists a sufficient conceptual apparatus within the theory that would reflect literary originality, transgressiveness (across some classical drama postulates), liminality (between theatre and literature) and in particular the “eventness” of new drama – something that could retroactively be considered a supraladen interpretation of “new drama” within the field of this theory which consequently affirms its perching marginality on the literary-theatrical historical map.

A close liaison between the text and the event in the “new drama” is the line of thought that trails through the epicentre of the event as a philosophical concept and the event as an empirical problem (new textual proceduralisms).

Let us first deal with the mapping of genealogical tangents of the literary and theatrical theories’ formations in order to re-address the question of theory and the theory of theoretical practice as proposed by Althusser in his epistemology by focusing the reflection on the emergence of a new score of thought – poststructuralism. Indeed, the very emergence of a theory (as practice) significantly concusses the autonomy of individual studies and loosens the ontology of a specific subject of research à la text and event. The revision of the literature and theatrical study which emerges from within and criticises itself through the hijinks of its own content, is demonstrative of the radical weakness which, as proposed by Althusser, requires an external support. This will only be able to transform internal relations of power – propelled from the Enlightenment if not earlier; the illusion of some historical omnipotence of cognition, detachment, honesty-and-rigour, tradition subject to *authority* (99). The intervention and conversion of the relations of power is not an immanent critique, but rather an external intervention, an external event, an external assistance that can only be philosophical and materialist (101).

Investigating the eventness of the text (which will not be studied in detail on the level of an empirical problem), the second part provides a genealogy of the theoretical lines which have formed the conceptual foundation of the event (the event as a philosophical

concept) and draws lines from historical materialism to the aleatory materialism of the recounter (Althusser) and from the recounter (Deleuze) to the affect (Massumi). The cartographed genealogical lines and the mode of this projection within the theoretical orientation are condensed in particular into a new materialism. This line, which considers itself an intervention in the existing relations of power, makes a sharp cut in the possibilities of knowledge formation (Moretti, Althusser, Deleuze, Massumi). Consequently, the conditions of production within which this knowledge occurs, where it is formed and what it elapses from are all relevant.

In the end, we propose a liaison between a distant reading (originating from Moretti's Marxist orientation) and "eventness reading" which follows the text's textual eventness on the horizon of this new materialism. Disconcealing the text production of eventness does not imply kidnapping authorship by nonpersonal contingency, rather a shift from authorial intention to proscriptive protocols of production and the effects of work (Foucault's author-function); playing with the spectator's perception does not imply arbitrary meaning – the theory of pragmatism is not interested in deciphering the meaning but in the effects of work; redefining the protocols of art (starting with neo-avant-garde and the techniques of auto-reflection and intertextuality) exceeds nominal self-integration into extant protocols of politico-social conditions, transforming these protocols by performative gesture (Čičigoj, "Tekst" 820). Thus, new textual proceduralisms significantly exceed bare aesthetic decisions.

Za soočanje z novimi družbenopolitičnimi realnostmi so v zadnjih dveh desetletjih gledališčniki po vsej Evropi in drugod začeli uporabljati dokumentarne načine dramskega pisanja in uprizarjanja. Rezultat je široka paleta slogov uprizarjanja, metod dela in načinov intervencije na različnih prizoriščih gledališke produkcije. Kot oblika dokumentarnega gledališča dobesedno gledališče (ang. *verbatim theatre*) stremi k temu, kar razumemo kot realno in avtentično prezentacijo problemov iz javne sfere, ki se neogibno zrcalijo v zasebnem življenju navadnih ljudi. Pričujoči članek se osredotoča na predstavo *Trpele* [slov. Trpeče] Beograjskega dramskega gledališča (režiser in scenograf Boban Skerlić), ki obravnava problem nasilja nad ženskami. Predstava temelji na dokumentarnem gradivu in pričevanjih žensk žrtev nasilja, zajetih v raziskavo, ki jo v zaporih opravlja Helsinški odbor za človekove pravice v Srbiji. V predstavi upodobljene zapornice prestajajo kazni zaradi umora nasilnikov. Prispevek raziskuje uspešnost in admevnost različnih dramaturških strategij dokumentarnega načina uprizarjanja, poznanega kot dobesedno gledališče. Analizira specifične strategije dokumentarnega gledališkega dela avtorjev Milene Depolo in Bobana Skerlića, ki vzpostavlja, reprezentira in uprizarja kočljiv položaj, v katerem so se znašle omenjene marginalizirane in razlašene žrtve nasilja na Zahodnem Balkanu, izziva domišljijo gledalcev in zahteva, da se glede tega zapletenega družbenega problema čustveno angažirajo.

Ključne besede: dokumentarno gledališče, dobesedno gledališče, nasilje, zapor, spol, ženske, *Trpele* [Trpeče]

Nataša Glišić je izredna profesorica na Oddelku za gledališče na Akademiji umetnosti Univerze v Banjaluki, Republika srbska, Bosna in Hercegovina. Diplomirala in magistrirala je na Filozofski fakulteti Univerze v Novem Sadu, doktorirala pa na Fakulteti za dramske umetnosti Univerze umetnosti v Beogradu (2008). Je avtorica dveh knjig: *Elektra kao citat* (Elektra Danila Kiša kot citat Evripidove drame) ter *Kome priliči crnina* (Problem žalovanja v sodobnih priredbah mita o Elektri). Objavlja tudi prispevke in recenzije knjig v domačem in mednarodnem periodičnem tisku.

natasha@blic.net

Nataša Glišić

Dokumentarno gradivo kot podlaga za umetniško gledališče

Vedno večja priljubljenost dokumentarnih oblik verjetno izhaja iz potrebe občinstva, da bi se prepoznalo v življenju »navadnih« ljudi in ne v izmišljenih likih. Dokumentarno gledališče ali gledališče dejstev je gledališče z deklariranim namenom in podlago, za katero je jasno, da temelji na dejstvih. Dobesedno gledališče (ang. *verbatim theatre*) kot oblika dokumentarnega gledališča si prizadeva za to, kar razumemo kot realno in avtentično prezentacijo problemov iz javne sfere, ki se neogibno zrcalijo v zasebnem življenju resničnih ljudi. Poleg dokumentarne se je ta oblika gledališča izkazala primerna za interpretacijo družbenih razmer.¹

Kot piše Tom Cantrell:

Pri najstrožji obliki dobesednega gledališča ustvarjalci uporabljajo le besede resničnih ljudi, njihove izpovedi pa pridobijo iz posnetih intervjujev. Vendar je oblika tudi prožnejša in pisci pogosto uporabljajo kombinacijo gradiva iz intervjujev in fiktivnih prizorov ter poročani govor, ne le posnetih izpovedi. Dobesedno gledališče se namreč delno prekriva z dokumentarnim gledališčem in drugimi vrstami na dejstvih temelječe drame, kot sta gledališče pričevanja (kjer posameznik pove svojo zgodbo v sodelovanju s piscem) in sodno gledališče (montaže iz sodnih transkripcij). (»Verbatim theatre«)

Iz produkcije v regiji Zahodnega Balkana je razvidno, da dobesedno gledališče izstopa kot eden od trenutnih gledaliških trendov.² Dobesedno gledališče je odgovor na potrebo, da se občinstvo prek gledaliških umetnosti sooči z dvomi, vprašanji in odgovori glede problemov iz družbenega in gospodarskega konteksta, ki vplivajo na življenje posameznika.

¹ Zgodnejša različica tega teksta, *Prison – Absurd Space of Freedom, or the Impossibility of Deliverance*, je bila predstavljena na konferenci Crossing Borders – Theatre and Cultural Encounters (Helsinki in Tvärmine, maj 2015).

² Dobesedno gledališče je vrsta dokumentarnega gledališča, ki jo je v regiji Zahodnega Balkana prvi predstavil Boris Liješević z dramo *Čakalnica*; sledila je vrsta predstav, ki jih je navdihnil ta žanr. Liješević je navedeni obliki gledališča posvetil korpus dram, med drugim naslednje: *Čekaonica* [Čakalnica], *Atelje 212 Beograd in Kulturni centar Pančeva 2010*; *Povodom Galeba* [Zaradi Utve], Pozorište mladih Novi Sad 2011; *Plodni dani* [Plodni dnevi], *Atelje 212, Beograd 2012*; in *Očevi su gradili* [Genius Loci], Crnogorsko narodno pozorište 2013. V to posebno gledališko paradigmo med drugim prištevamo tudi predstavi *Hipermezija* Selme Spahić, Hartefakt fond in Bitef teatar, Beograd 2011; ter *Rodeni u YU* [Rojeni v YU] Dina Mustafića, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd 2010.

V drugem desetletju 21. stoletja na Zahodnem Balkanu opazamo porast in krepitev dobesednega gledališča. Države v tej regiji niso le posebno bogate v smislu političnih reform, ki so posledica padca socializma ter uveljavitve neoliberalnega kapitalizma, nacionalizma, demokracije, evropskega združevanja, procesov globalizacije in različnih oblik diskriminacije, temveč so tudi dejavne pri zagotavljanju in zaščiti različnih človekovih pravic, saj organizirajo vrsto podpornih storitev in akcij ozaveščanja javnosti.

Kljub omenjenim storitvam in poskusom zaščite človekovih pravic v regiji je nasilje nad deklicami in ženskami še vedno najpogostejša kršitev človekovih pravic na svetu; tudi Zahodni Balkan ni izjema. Podatki kažejo, da je bila vsaka tretja ženska na svetu pretepena, siljena v spolne odnose ali je doživela neko obliko zlorabe, storilec pa je navadno moški, ki je z njo v bližnjem sorodstvu.³ Nasilje nad ženskami je močno razširjeno po vsem svetu; ne pozna meja ter ne razlikuje med rasami, kulturami, tradicijami, verami, gmotnim položajem ali stopnjo izobrazbe.

Po podatkih Viktimološkega društva Srbije je vsaka tretja ženska v državi žrtev fizične zlorabe v družini, vsaka druga ženska žrtev psihološke zlorabe, vsaka četrta pa je bila vsaj enkrat izpostavljena fizični zlorabi v družini. Podatki kažejo tudi, da se v črnih kronikah dnevnega časopisja o nasilju v družini poroča vsak tretji dan. Statistika je neprizanesljiva: 7,4 % storilcev uporablja orožje, ki lahko povzroči hude telesne poškodbe; v 74,8 % primerov nasilja nad ženskami je storilec njihov sedanji ali nekdanji mož; v 37,2 % primerov je storilec pod vplivom alkohola; 25 % vseh prijavljenih nasilnih kaznivih dejanj v Evropi je povezanih z zlorabo soproge ali partnerke (za več podatkov glej poročila, navedena v Depolo, »O nasilju«). Pogostost tovrstne zlorabe v Srbiji je prikazana v članku »Za dva meseca ubijeno osam žena u partnerskom nasilju« [V dveh mesecih ubitih osem žensk v partnerskem nasilju], objavljenem v dnevniku Politika (Djordjević, »Za dva meseca«).

V zadnjih letih se pojavljajo predstave kot rezultat raziskovalnega procesa, ki temelji na dokumentarnem gradivu, povezanem z določeno temo, problematiko ali dogodkom. Teme in problematike, ki so bolj tabuizirane narave, pritegnejo veliko pozornosti. Pereča tema nasilja v družini, ki je bila dolgo skrita očem javnosti, je prišla na površje v drugem desetletju tretjega tisočletja.

Uvod v knjigo *Imagining Human Rights in the Twenty-First-Century Theater: Global Perspectives* [Zamišljanje človekovih pravic v gledališču 21. stoletja. Globalni vidiki], ki so jo uredili Brenda Werth, Florian Nikolas Becker in Paola Hernández ter obravnava

³ Nasilje nad ženskami – zlasti nasilje intimnega partnerja in spolno nasilje – je velik problem na področju javnega zdravja ter huda kršitev človekovih pravic žensk. Nedavni podatki glede njegove globalne razširjenosti kažejo, da je ena od treh žensk (35 %) doživela fizično in/ali spolno nasilje intimnega partnerja ali spolno nasilje drugega storilca. Večina tovrstnega nasilja je povezana z intimnimi partnerji. Skoraj tretjina (30 %) žensk v razmerju poroča, da so doživele eno izmed oblik fizičnega in/ali spolnega nasilja s strani intimnega partnerja (»Violence against women«).

presečišče gledališča in človekovih pravic, se prične z naslednjo povedjo: »Človekove pravice so se pojavile kot ključna skrb gledališča in uprizarjanja v 21. stoletju.« V nadaljevanju sledi: »Kot bo dokumentiralo pričujoče delo, gre za prevladujoč in resnično globalen pojav« (1).

Navedena knjiga utira pot razumevanju narave in pomembnosti srečanja gledališča in človekovih pravic v zadnjih dveh desetletjih, in sicer na podlagi modelov iz bogate prakse v številnih državah na šestih celinah. Avtorji zapišejo: »Človekove pravice – tako v smislu polja povezanih in pogosto medsebojno konkurenčnih filozofskih konceptov kot v smislu mreže obstoječih socialnih oziroma pravnih praks ter institucij – so na vsakem koraku odvisne od dejanj imaginacije« (3).

V poglavju z naslovom »Theatre as Public Imagining« [Gledališče kot javno zamišljanje] avtorji poudarjajo, da je praksa reprezentacije in uprizarjanja pred občinstvom posebnega pomena za gledališče, in dodajo: »Teoretiki številnih področij in smeri, ki se ukvarjajo s človekovimi pravicami, že dolgo namenjajo pozornost kulturnim praksam in produktom, ki skupaj tvorijo tisto, kar bi lahko imenovali 'imaginarij človekovih pravic'« (3).

Drama *Trpeče*, ki sta jo napisala Milena Depolo in Boban Skerlić in je bila premierno uprizorjena 13. oktobra 2013 v Beograjskem dramskem gledališču,⁴ obravnava problem nasilja nad ženskami. Za strukturo teksta so značilni različni elementi, vidiki in tehnike dokumentarnega in dobesednega gledališča, na primer resnične izpovedi in citati iz intervjujev. Tekst predstave je nastal z dramaturškim oblikovanjem dokumentarnega gradiva in avtentičnih izpovedi žensk žrtev nasilja, zajetih v raziskavo, ki jo v zaporih Republike Srbije opravlja Helsinški odbor za človekove pravice. Vse ženske iz intervjujev so trpele zlorabo nasilnega partnerja in ga na koncu umorile. Obsojene so bile na zaporne kazni od devet do štirinajst let. Zato rešetke predstavljajo prevladujoč element scenografije, ki jo je oblikoval režiser predstave Bojan Skerlić.

Med pripravami na študij predstave so igralkle obiskovale okrogle mize, organizirane prav v ta namen. Igralka Milena Pavlović Čučilović je v intervjuju, ki ga je z njo opravila novinarka Danijela Regoje, izjavila naslednje:

Na okroglih mizah smo se pogovarjale z ljudmi iz varnih hiš in s psihologinjo, ki so nam pojasnili, kako največkrat pride do nasilja ter zakaj se žrtev počuti krivo za to, kar se ji dogaja, in ne ukrepa pravočasno. Ena od psihologinj nam je povedala, da se žrtev včasih celo identificira s storilcem in poskuša upravičevati njegova dejanja. Z zapornicami nismo govorile osebno, ker to ni bilo mogoče, ogledale smo si le dokumentarne posnetke iz Požarevca. (6)

⁴ V Sloveniji je bila predstava uprizorjena decembra 2014 v MGL in SLG Celje. Naslov predstave je bil preveden kot *Trpeče*, zato ga uporabljamo tudi v pričujočem slovenskem prevodu članka. Partner Beograjskega dramskega gledališča pri tem projektu je bila humanitarna organizacija ADRA Srbija.

Ker je družba globoko zakoreninjena v tradicionalnih patriarhalnih modelih, zlorabljenih žensk ne more zaščititi pred nasilnikom in družbenimi predsodki. Rušenje mita o družini kot zasebni entiteti poteka počasi tako s pravnega kot kulturnega vidika. Zato mnoge zlorabljene ženske nimajo zadostne pravne zaščite in družbene podpore. Kazenski zakonik Srbije in Republike srbske (Bosna in Hercegovina) nasilje v družini šele od nedavnega obravnava kot kršitev zakona (za več podatkov glej reference v Zrnič).

Izpovedi iz družinskega pekla

V drami *Trpeče* sedem zapornic občinstvu predstavi družine, v katerih vladajo iztirjeni odnosi in je nasilje del vsakdanjika. Zapornice so simbolično poimenovane po kiselkastem sadju: Dunja (Kutina – igra jo Paulina Manov), Grozda (Grozdje – Danica Ristovski), Jagoda (Jadranka Selec), Kupina (Robidnica – Milena Pavlović Čučilović), Malina (Nataša Marković), Nerandža (Pomaranča – Slađana Vlačević) ter Višnja (Milica Zarić). Vse je doletela enaka usoda: prestajanje kazni za rešetkami. V nasprotju z latinskim pregovorom *Nomen est omen* so pričakovanje nektarja življenja in sonca zamenjale za zapor. Sedem izpovedi žensk, ki predstavljajo različna družbena okolja, profile, osebnosti, ozadja, družbene vloge ter izobrazbene in ekonomske statuse, družni ena skupna lastnost: vse so trpele fizično nasilje in ubijale, ko nasilja niso mogle več prenašati. Vsaka zgodba je zasnovana tako, da sledimo žrtvi in nasilniku. Za večino pripovedi je značilno ljubezensko razmerje in začetno skupno življenje brez nasilja. V vseh zgodbah pride do nekakšnega »sprožilca«, s katerim se začne krog zlorabe. Po prvem tepežu nasilnik dejanje navadno obžaluje in obljubi, da do tega ne bo več prišlo. Nedolgo zatem se pojavi nov »razlog« in nov val zlorab. Zloraba ženske postaja vedno pogostejša, intervali med njenimi epizodami pa vedno krajši; nasilje moškega doseže vrhunec, ko ogrozi življenje partnerke ali drugega družinskega člana. Izvirni naslov drame (*Trpele*) kaže na »trpljenje«, ki so ga ženske prestale.⁵ V tem trenutku se dogodki zasukajo v drugo smer; storilec, ki je zagrešil nasilje nad žensko, z njo zamenja vlogo in postane žrtev.

Drama in gledališče se dogajata v sedanosti. Živita od »tukaj in zdaj«, pred občinstvom. Izpovedi sedmih žensk žrtev nasilja občinstvo dosežejo prek čustvovanja likov, dogodki, o katerih govorijo, pa so že minili. Ob tem ženske izstopijo iz vloge žrtve in jo zamenjajo za vlogo storilca, in sicer tako, da nasilnemu partnerju vzamejo življenje. Epizacija v

⁵ V srbsčini je pomen besede »trpele« dvoumen, zato bi bil daljši naslov drame *Trpele su nasilje* [Trpele so nasilje]; pod podobnim imenom se drama oglašuje zlasti na Hrvaškem (*One su trpele*, v slovenščini *One so trpele* – op. prev.). V srbsčini je *trpeti* nedoločnik deležnika v tretji osebi množine (*trpele*); s sedanjikom glagola »biti« (*su*) tvori preteklik. Preteklik se uporablja za dejanja v zaključeni preteklosti, kar pomeni, da se je trpljenje končalo in je stvar preteklosti – v nasprotju s trenutkom, ko se drama *Trpele (so nasilje)* začne. Ta naslov kaže na epsko gledališče, o katerem bomo razpravljali kasneje, saj predstava vsebuje izpovedi in rekonstrukcije dogodkov, ki so se zgodili, preden so se ženske znašle v zaporu.

naslovu drame (srbski naslov je v pretekliku, ki je značilen za pripovedništvo) kaže na to, da se dramsko dejanje nasilja v družini ne dogaja le v gledališču, temveč da je prostor, kjer do tega nasilja prihaja, družba, v kateri se drama uprizarja in kjer imamo svoje mesto tudi mi.

Kot piše Carol Martin:

Gledališče realnega, znano tudi kot dokumentarno gledališče pa tudi kot dokudrama, dobesedno gledališče, na resničnosti osnovano gledališče, gledališče pričevanja, sodno gledališče, stvarno gledališče in gledališče dejstev, je že dolgo pomembno zaradi tem, ki jih predstavlja. Novejše dramaturške inovacije na področju načinov ustvarjanja tekstov in uprizarjanja produkcij omogočajo vpogled v to, kako lahko gledališče oblikuje sodobne kulturne diskurze o realnem tako na odru kot zunaj njega in kako lahko ta proces poteka tudi v nasprotni smeri. (1)

V nadaljevanju navede tudi naslednje:

Strategije gledališča realnega so pogosto postmoderne, zlasti v potrjevanju, da je resnica kontekstualna, več kot ena sama ter predmet manipulacije; da jezik uokvirja percepcijo; da je umetnost lahko objektivna; da se vidiki množijo; da je zgodovina mreža odnosov; da se stvari dogajajo naključno; da je performer lahko persona in ne nujno lik v gledališkem smislu [...]. (3)

Medicinsko sestro Višnjo, tiho, prijetno žensko in mater dveh otrok, doleti možovo nasilje v trenutku, ko ta izgubi službo; njegov neuspeh in frustracije zamenja fizična in psihična zloraba žene v izbruhih ljubosumja. Življenje Višnje, ki je nekoč imela idealen zakon, postane nevzdržno, njeno edino zatočišče pa bolnišnica, kjer dela. Vendar zloraba zapusti »štiri stene« in vstopi v edini prostor, kjer je nikoli ni nihče pretepel – v njeno službo.

Jagoda je dvajset let imela harmonično življenje s partnerjem in edina stvar, ki jima je še manjkala v življenju, je bil otrok. Vendar se je po otrokovem rojstvu »vse izrodilo«. Njena neznanska želja po materinstvu se je sprevrgla v njeno najhujšo nočno moro takoj, ko se je izpolnila. Rojstvo otroka, uživanje v materinstvu in njena nesebična ljubezen do otroka so bili v očeh njenega moža največji greh, zato jo je doletelo trpljenje.

Frizerka Malina tudi po umoru še vedno zagovarja nasilnika in prevzema krivdo nase zato, ker »ima dolg jezik«. Tako ni čudno, da jo je mož kdaj pa kdaj pretepel.

Študentka anglistike Kupina tepež upravičuje z lastno čustveno nezrelostjo in strastjo v patološkem odnosu s precej (36 let) starejšim univerzitetnim profesorjem.

Rominja Grozda, snažilka, začetka zlorabe ne prepozna. Zanj je to preprosto »eden od križev v življenju«, tepež pa je neizbežen, kadar se mož napije. Stvari dosežejo vrhunec, ko jo mož vrže iz hiše, v katero je vložila vse in ji posvetila vse življenje.

Dunja, mestno dekle, ločenka in mati enega otroka, ohranja svoboden način življenja, kar še bolj podžiga patološko ljubosumje njenega partnerja. Sploh ne more verjeti, da se ji to dogaja.

Nerandža, preprosta, drugič poročena ženska (njen drugi mož je prišel snubit njeno sestro, vendar se ta ni hotela poročiti, zato mu je oče za ženo dal Nerandžo; to so imeli za edini način, da »se je znebijo«, ker je bila ločena), za vse krivi žganje. Po mučenju in zlorabi se ji odprejo oči.

Do teh umorov v krogu družine navadno pride nenačrtovano in ob močnih čustvih. Opazovanje fizičnega nasilja in poslušanje travmatičnih spominov v gledalcih vzbujata široko paleto čustev, vključno z upanjem, in lahko služita kot prvi korak k delovanju zunaj gledališča za družbeno pravičnost. Dolgoletni iztirjeni družinski odnosi, osebnotne motnje in nasilnikov alkoholizem povzročijo »zmanjšano prištevnost« v trenutku umora, zato se storilke svojih dejanj pogosto ne spominjajo. Ženske, ki prestajajo zaporno kazen in katerih življenjske zgodbe gledamo, so prenašale nasilnike in jih nato umorile. Režiser za vsako od zgodb uporabi brechtovsko napoved, in sicer s podnapisi in po mikrofону (Povsem na tleh – Nerandža; Doktor roman – Višnja; Mama je samo ena – Jagoda; Odlično napisano – Malina; Eks Katedra – Kupina; Navsezgodaj deklica golobe je hranila – Grozda; Živjo, živjo – Dunja), kar vsaki od igralk ponudi priložnost, da individualno izrazi in izvede študijo realnosti. Zaradi potujitvenega učinka se namreč lahko druge uvedejo in ustvarjajo drugače. Družbena gesta in brechtovska epska struktura delujeta kot platforma. Dejanja delujejo kot neodvisna in zaprta, prekinitveni dogodki pa temeljijo na razliki – na tistem, kar niso in kar bi lahko bili.

Epsko torej le interpretira dramsko; postane nujen posrednik med opazovalcem in opazovanim objektom, in sicer s pomočjo močnega psihološkega dejanja ter reduciranih in stiliziranih metod, zlasti pri prikazovanju prizorov nasilja. Igralke v predstavi so marljivo raziskovale, si ogledovale dokumentarne filme in prestale dolg delovni proces, da bi lahko zvesto upodobile like, ki jih igrajo s svojo preprostostjo in igralskim izrazom. Na voljo jim je bilo gradivo, ki ga sestavljajo izvirne transkripcije in je nastalo v sklopu raziskave Helsinškega odbora za človekove pravice v Srbiji; gradivo vsebuje izpovedi sedemnajstih žensk, iz katerih sta Milena Depolo in Boban Skerlić »ustvarila« teh sedem likov. Igralke so se soočale s težko nalogo in temo, ki je bila do nedavnega tabu in je predstavljala velik izziv. Vloga avtorja teksta je bila prepuščena režiserju in dramaturginji, ki sta iz zbranega gradiva oblikovala »nov« tekst. Novo dramo sta »izklesala« na podlagi izpovedi, izjav in gradiva iz sodnih transkripcij. V procesu urejanja teksta je bila igralkam zadana težka naloga, da igrajo resnične osebe in govorijo njihove resnične izjave. Tako je gledališče vstopilo v sfero umetnosti, ki temelji na avtentičnosti. Porodila so se vprašanja, na katera je bilo treba odgovoriti, in

sicer: Kako, ali še bolje, mar sploh upravičevati like? In večno vprašanje: Ali ima vse to v gledališču smisel, ko pa mu realnost vsakodnevno nasprotuje in ga presega?

Zgodbe nikoli ne zdrsnejo v patos, vendar se občasno oddaljijo od likov; vsaka je zasnovana tako, da sledimo žrtvi in nasilniku od njunega prvega srečanja do tragedije. Igralke igrajo žrtve in nasilnike pa tudi sosede, policiste in socialne delavce. Igrajo tudi vrsto drugih likov, vsaka sekvenca pa se razprši v trenutku, ko je zasnovana, da bi se lahko parafrazirala v drugo epizodo. Dramo sestavljajo tudi songi (skladateljica Anja Đorđević) in ples (koreografinja Marija Milenković).

Dokumentarno gledališče - korak proti reformi družbenega zavedanja

Družba, ki ne varuje svojih najranljivejših pripadnikov, ni humana. Avtorji že omenjene knjige *Imagining Human Rights in Twenty-First-Century Theater* zapišejo:

Zavezanost univerzalni uresničitvi ali izpolnjevanju človekovih pravic je v skladu z refleksijo o tem, kako najbolje uokviriti posamezne človekove pravice oziroma kako jih na splošno koncipirati, ter o tem, kako razumeti odnos med človekovimi pravicami ter drugimi problemi politične in socialne pravičnosti. (Werth idr. 2)

Drama *Trpeče* predstavlja gledališki pogled na ta resni družbeni problem ter razgalja pomanjkljivosti pravnega in policijskega sistema pri obravnavi nasilja v družini. Ker družba sprejema nasilje kot prevladujoči vedenjski model, je izgubila zanimanje za »majhne« tragedije, ki ostajajo skrite v zasebnosti družinske enote, ter tako postala sosterilka zaradi svoje nedejavnosti. Predstava s kontekstualiziranjem problematike nasilja nad ženskami in nasilja v družini ter z razkrivanjem večplastnosti tega problema opozarja na resno anomalijo, ki bi jo bilo treba preprečiti. Z gledališkim jezikom nas spodbuja k družbenemu angažiranju, saj ozavešča o problemu, ki se dogaja okoli nas, vendar o njem molčimo. Statistični podatki vzbujajo skrb; za metaforičnimi rešetkami predsodkov, družbenega obsojanja, sramu, strahu, nesporazumov in lastnih napačnih predstav še vedno trpi marsikatera ženska. Še bolj skrb vzbujajoča od statistike pa sta odnos skupnosti do žrtev nasilja in tudi prepričanje, da je ženska naredila nekaj narobe ter si tepež in zlorabo zaslužila. Tandem dramatikov Depolo-Skerlić odnos skupnosti do zlorabljenih žensk ilustrira z zborom sosedov:

SOSED:

Vsako jutro šilček šnopsa

Zakaj bi umival si zobe

Dezinficiraš si usta

Sprostiš si dušo.

NERANDŽA:

*Ne dajajte mu žganja
Napije se in me pretepa.*

SOSED:

*Kako lepo steče po grlu, kot zdravilo je
Zdravi bolezen, budi mrtve
Ohcet, pogreb, kar pač je
Samo da je zadosti šnopsa.*

NERANDŽA:

*Ne dajajte mu žganja
Napije se in me pretepa. (27)*

Ali v drugem primeru:

SOSEDJE:

*Tisto pa poznamo
To je tista iz stanovanja šest
Tista nikogar ne pozdravi
In nikomur ne pogleda v oči.*

JAGODA:

*Žal mi je zaradi tega hrupa
Ki ga slišite iz mojega stanovanja
Kaj moreš
Če je slaba izolacija
Tako pač danes delajo.*

SOSEDJE:

*Tista nosi črna očala
Brez njih nikoli ne gre ven
Ko jih sname, vidiš modrice
Modre in velike
Včasih tudi črne. (38)*

Na različne načine so se poskušale upreti nadlegovanju ter psihološki in na koncu fizični zlorabi. Začarani krog socialnih delavcev, policistov, družinskih članov in prijateljev vedno izhaja iz družbeno zakoreninjenega dejstva, da so »lastnina« mož in fantov ter da so takšno reakcijo povzročile – v skladu z načelom, da žrtev pritegne nasilnika. Kot odgovor na vprašanje, kdaj ima moški pravico pretepesti žensko, režiser Skerlić navede »razloge«, ki pripeljejo do nasilja:

Kdaj ima moški pravico pretepesti žensko? / Če ženska naredi napako / Če je živčen / Če nekaj spije, obvezno / Če vstane pred šesto / Če se mu zahoče / Če se ženska obotavlja / Če ga to vznemirja / Če jo ljubi / Če jo sovraži / Če se ženska dela fino / Če je prostaška / Če mu tako ustreza / Če mu ženska ugovarja / Če je nezainteresirana / Če mu ne pomaga / Če se

ne briga zase / Če ne more imeti otrok / Če je neploden / Če ima ženska pričakovanja / Če ni razumevaljoča / Če je utrujen / Če ima preveč energije / Če nima dovolj denarja / Če ženska gleda skozi okno / Če mu ne da / Če mu je enkrat že dala / Če je ljubosumen. (Gledališki list 5)

Dramski liki spregovorijo o kronični pasivnosti patriarhalne družbe, spolnih stereotipih in lenobnosti pri zagotavljanju zakonite policijske zaščite.

Dunja se obrne na policijo, ko jo »on« pretepe kot žival:

POLICIST: *Kdaj natančno se je to začelo?*

DUNJA: *Pred štirimi meseci.*

POLICIST: *Naj vidim ta sporočila.*

Gleda SMS-e v njenem telefonu.

POLICIST: *Glejte, mi ne moremo reševati vaših ljubezenskih problemov.*

DUNJA: *Kakšnih ljubezenskih problemov, o čem pa govorite?*

POLICIST: *Čakaj, si bila z njim ali ne? (Depolo in Skerlić 18)*

Spoznanje, da se ne morejo osvoboditi napačnih predstav in najti poti iz nasilja, strahu, strasti in trpljenja v življenju, je uničujoče. Ko je medicinska sestra Višnja spet pretepena, pride prepozno na delo, zato jo dr. Jovan vpraša, ali ima doma težave, ter ji svetuje, naj poda policijsko prijavo.

POLICIST: *Torej, gospa, kako resni so ti tepeži?*

VIŠNJA: *Resni so ... Pravzaprav ... Kako to mislite?*

POLICIST: *Samo klofuta ali kaj močnejšega?*

VIŠNJA: *Lahko je močnejše.*

POLICIST: *Ali to kako izzivaš?*

VIŠNJA: *No, ne ... Prepirava se, ampak ... Ne izzivam.*

POLICIJA: *Pogovarjaj se z možem, saj se bo pomiril. Ko bi vedela, kaj vse nam prijavljajo ... (20–1)*

Nerandži mož zagrozi z nožem, zato se odloči, da se bo obrnila na policijo.

NERANDŽA: *Kličem, ker me mož tepe!*

POLICIST: *Kje si?*

NERANDŽA: *Zbežala sem. Pri nekih prijateljih sem.*

POLICIST: *Zakaj pa potem kličeš?*

NERANDŽA: *Da vam povem.*

POLICIJA: *Kliči na socialno.*

NERANDŽA: *Mož me tepe!*

SOCIALNA DELAVKA: *Zdaj vas tepe?*

NERANDŽA: *Ne zdaj. Pobegnila sem k prijateljem. Tu sem kak mesec.*

SOCIALNA DELAVKA: *Zakaj pa potem kličete?*

NERANDŽA: *Na policiji so mi rekli, naj vam povem.*

SOCIALNA DELAVKA: *Pojdite domov, prišli bomo.*

NERANDŽA: *Ne morem domov, če bom šla, me bo pretepel. Z glavo me bo ob ploščice. Ob steno. Pa s steklenico.*

SOCIALNA DELAVKA: *Če se to zgodi, je to primer za policijo.*

NERANDŽA: *Se je že zgodilo.*

SOCIALNA DELAVKA: *Je torej policija prišla?*

NERANDŽA: *Ne.*

SOCIALNA DELAVKA: *Pa mora priti.*

Nerandža kliče na drugo številko.

NERANDŽA: *Policija?*

POLICIST: *Da.*

NERANDŽA: *Morate priti. Mož me tepe.*

POLICIST: *Kje si zdaj?*

NERANDŽA: *Pobegnila sem.*

POLICIJA: *Kako pa naj ukrepamo, če si pobegnila?*

NERANDŽA: *Tukaj je, pred hišo. Stoji in gleda.*

POLICIJA: *Gledati ni prepovedano. (25)*

Te situacije, v katerih jih nihče nikjer ne more zaščititi pred nasiljem, kažejo nemoč žrtve, pa tudi nemoč tistih, ki so zadolženi za zaščito državljanov pred vsemi oblikami nasilja. Pogosto slikajo popolno podrejenost in nezanimanje za nasilje v družini. Ob pomanjkanju zaščitnih mehanizmov, razumevanja ter podpore skupnosti, prijateljev in družine ženska postane izolirana in marginalizirana v službi in med prijatelji. Žrtev je nasilno vedenje prisiljena prenašati do trenutka, ko se sooči s storilcem. Izid soočenja je pogosto en sam – umor nasilnika. Z besedami režiserja iz gledališkega lista:

Prestajajo težke zaporne kazni. / Niso tatice ali roparke. Niso morilke. / Vendar so morale. / Morile so, ko niso več mogle trpeti. / Zakaj so trpele do tedaj? Kdo je kriv za to? / Krive so same. Tudi ubiti so krivi. Krivi so tega, da so jih preteпали, poniževali, posiljevali. Kriv sem tudi jaz, ki to pišem, in vi, ki to berete, če že za nič drugega, pa zato, ker smo del družbe, ki méni, da je žena moževa lastnina, da ima vsak pravico, da za štirimi stenami počenja, kar hoče, da je ločitev sramota, da moški ne sme biti šibak, ženska pa ne svobodna. Krivi smo, ker se obrnemo stran, ker naj se ne bi vmešavali v te zadeve, ker so nam lažji udarci sprejemljivi, ker pristajamo na to, da obstaja vsaj en sprejemljiv razlog za to, da moški tepe svojo ženo. (*Gledališki list 6*)

Zapor postane absurden prostor svobode, kraj počitka po mučenju in zatočišče pred življenjem zunaj zapora. Svoboda teh žensk postane zanikanje življenja nasilnikov. Ženske se v absurdnem položaju znajdejo zaradi sistema kot celote. Poskus pobega pred nasiljem v družini in pred trpljenjem, ki ga nasilje povzroča, se zamenja za »svobodo« v zaporu. V tekstu »Život iza rešetaka« [Življenje za rešetkami], ki je nastal na podlagi predstave *Trpeče*, Ana Tasić piše: »V drugem, krajšem delu predstave so prikazani učinki nasilja, ki so ga prenašale, njihov udarec nazaj in izkušnje v zaporu, ki jim je zagotovil nekakšno bizarno varnost, jim ponudil urejenost življenja in jim dal priložnost, da se pokesajo svojih grehov in odkrijejo same sebe.« V nekem tragično absurdnem trenutku

ženska, ki je žrtev nasilja, v iskanju pomoči hodi od vrat do vrat. Ker policija prelega odgovornost na socialno službo in obratno, se žrtev v začaranem krogu državnih institucij ne znajde več. V absurdnem položaju so tudi predstavniki institucij sistema, saj ne morejo ukrepati in se odzvati na vedenje storilca in nasilnika, če ni prišlo do resnega zločina, vključno z umorom. Zato se zapor vsiljuje kot edini svobodni prostor, ki ponuja možnost pobega pred nasilnikom in zatočišče pred »neobčutljivostjo za nasilje«.⁶

Zaključek brez meja

Predstava *Trpeče* je korak na poti reformiranja družbene ozaveščenosti glede nasilja v družini; opozarja na to, kaj se zgodi, ko prekoračimo mejo z nasiljem. Kot piše Jill Dolan, gledališke izkušnje bolečine, ki niso sentimentalnega ali apolitičnega značaja, ponujajo možnosti transformacije. »Menim,« piše Dolan, »da gledališče in uprizarjanje lahko artikulirata skupno prihodnost, takšno, ki je bolj pravična in nepristranska« (457). Nasilje nad ženskami ne pozna državne meje in ne razlikuje med rasami, kulturami, tradicijami, religijami, gmotnim položajem ali stopnjo izobrazbe. Nima meja ter se razteza v vsa področja življenja in plasti družbe. Ker niso našle izhoda, so žrtve prekoračile mejo, pri čemer so vlogo žrtve zamenjale za vlogo morilke. Milena Depolo in Boban Skerlić sta prekoračila mejo med realnostjo in fikcijo ter med dokumentarnim gradivom in gledališko domišljijo. Brezvestni sosede, ki so ponujali žganje, kronični alkoholizem, naslajanje s primitivnimi pripombami – ter neobčutljivost za trpljenje drugega so prav tako prekoračili mejo.

Uprizoritev je gostovala tudi zunaj Beograda; predstavila se je v mestih v Srbiji in skoraj vseh republikah nekdanje Jugoslavije (Bosni in Hercegovini, na Hrvaškem, v Sloveniji in Črni gori), kjer je občinstvu jemala dih in osvajala nagrade na festivalih. Vse te države pesti enaka težava; vendar občinstvo preneha biti pasivni opazovalec in je prepuščeno razmišljanju o tem družbenem problemu, o katerem nihče ne govori, vendar smo mu vsi priča. »Festivalsko občinstvo v Kragujevcu je pokazalo, da je zrelo in vredno spoštovanja za to repertoarno in selekcijsko potezo. Igralke Beograjskega dramskega gledališča je polna dvorana pozdravila z aplavzom, ovacijami in iskrenim vzklikanjem 'bravo, bravo',« je zapisano v tekstu »Društvena pozorišna misija« [Družbeno gledališko poslanstvo] v biltenu št. 3 festivala JoakimInterFest. Članek se konča z besedami: »... festivalsko občinstvo, ki se je udeležilo razprav, ni skrivalo vtisov, čustev, pa tudi ne jeze, ki jo je drama *Trpeče* vzbudila v njih. To je najboljši dokaz, da je uprizoritev uspela v svojem družbenem in gledališkem poslanstvu« (Cvetković 2).

⁶ »Neosjetljivost na nasilje« [Neobčutljivost za nasilje] je naslov teksta Srdana Vukadinovića o predstavi *Trpeče*, v katerem avtor zapiše: »Zgodba o ženskah, ki so prenašale nasilje soprogov in niso mogle dobiti primerne pomoči, po katero so se obrnile na institucije, preden so moze umorile, prikaže ta problem kot bolj kompleksen in odgovornost prenese z osebne na institucionalno raven. Ko so institucije nemočne, posameznik vzame stvari v svoje roke, to pa so znaki družbe tveganja dionizičnega tipa, kjer vladajo kaos, brezzakonje in popolno neupoštevanje posameznika« (12).

Po gostovanju predstave v Brčkem je Milica Zarić o reakcijah občinstva izjavila naslednje: »Reakcije se razlikujejo od kraja do kraja. Nisem začutila kaj dosti odziva in opazila sem, da aplavz ni ravno veličasten,« novinar Ivkić pa je nadaljeval: »Kot smo že omenili, je reakcija občinstva vedno pričakovana, vendar tudi vsakič drugačna. Vse je odvisno od tega, kako otopeli smo za bolečino in trpljenje, ki ju povzročamo drug drugemu« (Ivkić 8). Hazim Begagić, selektor festivala Susreti kazališta/pozorišta BiH okrožja Brčko, je na okrogli mizi izjavil: »Pripadam tisti skupini ljudi, ki verjame, da bi gledališče moralo in tudi zmore spremeniti svet na bolje ter da še ne pomeni, da se določene stvari ne dogajajo, če o njih ne govorimo. Do nasilja, o katerem govorite v predstavi, ne prihaja le v Srbiji, temveč tudi tukaj v BiH, zato je treba na glas spregovoriti o tej temi« (Obradović 11).

Dobesedno gledališče nastaja na podlagi osebnih izpovedi ter izjav resničnih ljudi, zbranih z intervjuji, na socialnih omrežjih, forumih in v drugih prostorih, namenjenih izražanju osebnih mnenj glede določene problematike, ki je predmet javnega zanimanja. Zaradi vedno večje potrebe po prisotnosti družbene in politične realnosti v umetnosti se odpira sociološki vidik zanimanja za dokumentarne dosežke. Gledališče postaja prizorišče teatralizacije tovrstne problematike zaradi pomanjkanja javnega prostora za razpravo ali nezadostnega medijskega predstavljanja določenih tem.

Življenjske zgodbe teh junakinj so kot zgodbe iz antičnih tragedij. Ob spoznanju, da se tej težki temi ne smemo izogibati in ignorirati nasilja v družini, gledališče ni ponudilo le odgovora v obliki predstave, temveč tudi okrogle mize in razprave po njej. Uvrščanje predstave na repertoarje je pokazalo, da se občinstvo na bolečo temo absurdne osvoboditve za rešetkami odziva iskreno. Videla sem nekaj predstav v različnih mestih. V Beogradu v Beograjskem dramskem gledališču, v Novem Sadu na 59. festivalu Sterijino pozorje (kjer je predstava prejela nagrado občinstva s povprečno oceno 4,73), v Banjaluki na Teatar Festu (kjer so igralke predstave *Trpeče* Paulina Manov, Danica Ristovski, Jadranka Selec, Milena Pavlović Čučilović, Nataša Marković, Slađana Vlačević in Milica Zarić skupaj prejele nagrado za najboljšo igralko) ter na festivalu Susreti kazališta/pozorišta BiH.

Občinstvo v različnih krajih je predstavo sprejelo bolj ali manj enako. Od začetne popolne osuplosti glede teme in tišine, ki se malodane nerodno razleze po dvorani, do grobne tišine ob koncu predstave, ki ji sledi oglušujoč aplavz, ko se občinstvo – po odlični kolektivni igri igralk, ki se zlijejo v eno, obenem pa oblikujejo svoj lik – zavé. Občinstvo nato ploska in pogosto vzklika: »Bravo! Bravo!«

Na okroglih mizah in razpravah po predstavi se razkrivajo potlačeni strahovi občinstva in podajajo odgovori na številna vprašanja, ki jih ta izvablja. Jasno se izpostavljata tudi povezanost posameznika, družbe in institucij ter naša odgovornost v tej verigi.

Predstava je družbeno angažirana in zahteva angažiranje občinstva. To postane jasno na okroglih mizah in razpravah po predstavi.

V zadnjih 15 letih srbski mediji o nasilju nad ženskami in nasilju v družini poročajo pogosteje. S problemom se ukvarjajo različne nevladne organizacije in ženska združenja po vsem Zahodnem Balkanu; od sredine 90. let prejšnjega stoletja so dejavnejši svetovalni centri za pomoč žrtvam nasilja v družini, gradijo se varne hiše, nastajajo telefonske linije za pomoč v sili, ponuja se psihološka podpora itd. Vendar je družbeno in gledališko poslanstvo predstave *Trpeče* izjemno pomembno. Tragična resnica se z odra katapultira neposredno v občinstvo in gledalce prisili, da se soočijo s stereotipnim modelom odnosov med moškim in žensko v patriarhalni balkanski družbi. Napoved, intervjuji z režiserjem in igralkami ter gledališke kritike so bili objavljeni v medijih. »Komad 'Trpele' – Sedam priča o batinjanju« [Predstava 'Trpeče' – Sedem zgodb o udarcih] je naslov intervjuja z Bobanom Skerličem pred premiero predstave. Režiser je izjavil, »da je vedno dobro, če se o tovrstnih primerih piše v medijih,« in nadaljeval: »Če jih ignorirajo, to še ne pomeni, da se ne dogajajo. Storilce bi bilo treba javno osramotiti. Naš gledališki cilj je, da bi se ljudje po predstavi začeli spraševati o lastnem življenju. [...] Druga težava pa je v tem, da mediji te zadeve prikazujejo kot tiskovno pornografijo in ne kot resne analitične tekste. Vprašanje torej ni, ali o njih pisati, temveč na kakšen način« (»Komad 'Trpele'«).

Ustvarjanje prestave je bilo velik gledališki izziv. Od številnih intervjujev z igralkami naj omenimo le naslov intervjuja z Milico Zarić »Glumice u akciji 'budjenja' zlostavljanih žena« [Igralke v akciji 'prebujanja' zlorabljanih žensk], ki ga je napravil novinar Mario Ivkić. Na vprašanje, »ali sporočila predstave *Trpeče* učinkujejo,« je Zarićeva odgovorila: »Upam. Zame kot igralko pomeni veliko čast in priložnost, da nekaj o tem problemu povem na svoj način. Najboljši način je skozi predstavo, na odru. Zato sem vesela, da imam priložnost sodelovati v tej predstavi. Če prebudim, spremenim ali zintrigram eno osebo, menim, da smo svoje delo uspešno opravili« (8).

Razprave o tej temi so potekale tudi v številnih televizijskih oddajah, gledališče pa je postalo družbeno angažirano in družbo izzvalo, naj se s to pomembno problematiko sooči prek predstave. V vseh besedilih za medije je bilo javnosti posredovano jasno sporočilo, da se nekaj lahko spremeni le s podporo neposredne okolice ter vseh zadevnih institucij. Predstava je prispevala k ozaveščanju javnosti v regiji in občinstvo opozorila, da se temi nasilja v družini nikakor ne smemo izogibati.

Prevedla Urška Zajec

Literatura

- Cantrell, Tom. »Verbatim theatre.« *Drama Online*, www.dramaonlinelibrary.com/genres/verbatim-theatre-iid-2551. Dostop 25. jul. 2016.
- Cvetković, Goran. »Društvena pozorišna misija.« *Bilten JoakimInterFesta*, št. 3, 9. okt. 2014, str. 1–2.
- Depolo, Milena. »O nasilju.« *Gledališki list predstave* Trpele. Beogradsko dramsko pozorište, 2013, str. 3.
- Depolo, Milena, in Boban Skerlić. *Trpele* (besedilo za predstavu – neizdan rokopis). Beogradsko dramsko pozorište, 2013.
- Dolan, Jill. »Performance, Utopia, and the Utopian Performative.« *Theatre Journal*, let. 53, št. 3, 2001, str. 455–479.
- Djordjević, Katarina. »Za dva meseca ubijeno osam žena u partnerskom nasilju.« *Politika*, 7. feb. 2015, str. 8.
- Forsyth, Alison, in Chris Megson, ur. *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Palgrave MacMillan, 2009.
- Gledališki list predstave* Trpele. Beogradsko dramsko pozorište, 2013.
- Jerković - Ibrahimović, Sanita. »Publika je reagovala u dovoljnoj meri.« *XXXI Susreti pozorišta/kazališta Brčko distrikt BiH Bilten*, št. 3, 23. okt. 2014, str. 2–3.
- Martin, Carol. »Introduction: Dramaturgy of the Real.« *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, ur. Carol Martin, Palgrave MacMillan, 2010, str. 1–14.
- Mišić, Zoran, urednik. »Društvena pozorišna misija.« *Bilten JoakimInterFesta*, št. 3, 9. okt. 2014, str. 1–2.
- Obradović, Miroslav. »Trpele – komad o kojem se mora govoriti.« *XXXI Susreti pozorišta/kazališta Brčko distrikt BiH Bilten*, št. 3, 23. okt. 2014, str. 11.
- Pirić, Ivana. »Žena koja je Trpela i koja je krivac.« *XXXI Susreti pozorišta/kazališta Brčko distrikt BiH Bilten*, št. 3, 23. okt. 2014, str. 4–5.
- Regoje, Danijela. »O tome treba da se govori.« *XXXI Susreti pozorišta/kazališta Brčko distrikt BiH Bilten*, str. 3, 23. okt. 2014, str. 6–7.
- Skerlić, Boban. Intervju z Vukico Strugar. »Komad 'Trpele' – Sedam priča o batinjanju.« *Večernje novosti*, 11. okt. 2013.
- Tasić, Ana. »Život iza rešetaka.« *Politika*, 19. okt. 2013. www.politika.rs/scc/clanak/273346/Zivoti-iza-resetaka. Dostop 26. jul 2016.
- »Violence against women. Intimate partner and sexual violence against women. Fact Sheet. Reviewed September 2016.« *World Health Organisation Media centre*, www.who.int/mediacentre/factsheets/fs239/en/. Dostop 6. avg. 2015.
- Vukadinović, Srđan. »Neosjetljivost na nasilje.« *XXXI Susreti pozorišta/kazališta Brčko distrikt BiH Bilten*, št. 3, 23. okt. 2014, str. 12.

Werth, Brenda, Florian Nikolas Becker in Paola Hernandez, uredniki. *Imagining Human Rights in Twenty-First-Century Theater: Global Perspectives*. Palgrave Macmillan, 2013.

Zarić, Milica. Intervju z Mariom Ivkićem. »Glumice u akciji 'budjenja' zlostavljanih žena.« *XXXI Susreti pozorišta/kazališta Brčko distrikt BiH Bilten*, št. 3, 23. okt. 2014, str. 8–9.

Zrnić, Dijana. »One su trpele nasilje u porodici.« *Godišnjak Pravnog fakulteta*. Pravni fakultet Univerziteta u Sarajevu, 2015, str. 337–363.

Over the last two decades, theatre practitioners across Europe and beyond have turned to documentary modes of playwriting and performance-making to confront new socio-political realities. This has led to a vast range of performance styles, ways of working and modes of intervention in varied sites of theatrical production. As a form of documentary theatre, verbatim theatre aims at what is understood as a true and authentic presentation of the problems within the public sphere, which are inevitably reflected in the private lives of real people. This essay focusses on the play *Trpele* [They Suffered], which was staged at the Belgrade Drama Theatre (director and set designer Boban Skerlić) and addresses the issue of violence against women. The play is based on the documentary material and testimonies from the women victims of violence that have been collected as part of the research conducted in prisons by the Helsinki Committee for Human Rights in Serbia. The imprisoned women represented in the performance are serving sentences for murdering their respective abusers. This paper explores the viability and resonance of various dramaturgical strategies of the documentary mode of performance-making known as verbatim. It looks at the specific strategies employed in the documentary theatre piece written by Milena Depolo and Boban Skerlić, a theatre piece that gives shape to, represents and performs the precarious condition in which these marginalised and dispossessed female victims of violence in the Western Balkans have found themselves, challenges its audiences' imagination and demands their affective engagement with this difficult social issue.

Keywords: documentary theatre, verbatim, violence, prison, gender, women, *Trpele* [They Suffered].

Nataša Glišić is an associate professor in the Theatre Department of the Academy of Arts at the University of Banja Luka in the Republic of Srpska, Bosnia and Herzegovina. She holds a BA and an MA from the Faculty of Philosophy, University of Novi Sad, and a PhD from the Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade (2008). She has published two books: *Elektra kao citat* (Danilo Kiš's Elektra as a Citation of Euripides's Drama) and *Kome priliči crnina* (The Problem of Mourning in Contemporary Adaptations of the Myth of Elektra). She also publishes papers and book reviews in national and international periodicals.

natasha@blic.net

Prison - an Absurd Space of Freedom

Documentary material as a basis for art theatre

The growing popularity of documentary forms probably stems from the need of the audience to recognise themselves in the lives of “ordinary” people rather than in fictitious characters. Documentary theatre or theatre of fact has a declared purpose and an evident factual base. As a form of documentary theatre, verbatim aims at what is understood as a true and authentic presentation of the problems within the public sphere, which are inevitably reflected in the private lives of real people. Next to documentary, this form of theatre has proven itself as an appropriate form for interpreting social conditions.¹

According to Tom Cantrell:

In its strictest form, verbatim theatre-makers use real people’s words exclusively, and take this testimony from recorded interviews. However, the form is more malleable than this, and writers have frequently combined interview material with invented scenes, or used reported and remembered speech rather than recorded testimony. There is an overlap between verbatim theatre and documentary theatre, and other kinds of fact-based drama, such as testimonial theatre (in which an individual works with a writer to tell their own story) and tribunal theatre (edited from court transcripts).

Judging by the production in the Western Balkans region, verbatim theatre stands out as one of the current trends in theatre.² Verbatim theatre is the answer to the need of the audience to face, through theatrical arts, the doubts, questions and answers surrounding various problems from the social and economic context that influence the life of an individual.

The 2010s have seen an increase and intensification of verbatim theatre in the Western Balkans. Not only are the countries in this region especially rich in the political reforms brought about by the fall of socialism and the establishment of neoliberal capitalism, nationalism, democracy, European unification, globalisation processes and various forms of discrimination, but they are also proactive in affirming and

¹ An earlier version of this text, *Prison - Absurd Space of Freedom, or the Impossibility of Deliverance*, was presented at the conference Crossing Borders – Theatre and Cultural Encounters in Helsinki and Tvärmine in May 2015.

² Verbatim is a type of documentary theatre that was first introduced in the Western Balkans region in Boris Liješević’s play *Waiting Room*, which opened a series of theatrical theatre performances inspired by this genre. Liješević has devoted a corpus of his plays to this form, including: *Čekaonica* [Waiting Room], Atelje 212 Belgrade and Cultural center Pančevo, 2010; *Povodom Galeba* [In Commemoration of the Seagull], Youth theatre Novi Sad, 2011; *Plodni dani* [Fertile Days], Atelje 212, Belgrade, 2012; and *Očevi su gradili* [Genius Loci], Montenegrin National Theatre, 2013. Other plays of this specific theatrical paradigm are Selma Spahić’s *Hipermezija* [Hypermesia], Hartefact fund and Bitef theatre, Belgrade, 2011; Dino Mustafić’s *Rođeni u YU* [Born in YU], Yugoslav Drama Theatre, Belgrade, 2010; among others.

protecting various human rights by offering a range of support services and public awareness campaigns.

Despite these services and attempts at protecting human rights in the region, violence against girls and women still represents the most common human rights violation worldwide and the Western Balkans is no exception. The statistics show that one in three women in the world is beaten, forced to have sexual relations, or has experienced some form of abuse, with the perpetrator usually being a closely related male.³ Violence against women is widespread throughout the world and knows no state borders, races, cultures, traditions, religions, economic status or level of education.

According to data of the Victimology Society of Serbia, every third woman in Serbia is a victim of physical abuse in the family, every second woman is a victim of psychological abuse while every fourth woman has at least once been exposed to physical abuse in the family. It is also noted that in the crime columns of daily newspapers, domestic violence is reported on every third day. The statistics are ruthless: 7.4 per cent of the perpetrators use weapons that can inflict serious bodily harm. In 74.8 per cent of the cases of violence against women, the perpetrator is the current or former husband. In 37.2 per cent of the cases, the perpetrator is under the influence of alcohol. From all the reported violent crimes in Europe, 25 per cent pertain to the abuse of a spouse or partner (for more, see national reports qtd. in Depolo "O nasilju"). The article "Eight women murdered in two months from intimate partner violence" from the daily newspaper *Politika* illustrates its pervasiveness in Serbia (Djordjević "Za dva meseca").

In recent years, we have seen plays arise from the research process based on documentary material on a specific subject, problem or event. Subjects and problems that pose a kind of taboo generate a lot of attention. Long hidden from the eyes of the public, the troubling subject of domestic violence has become more visible in the second decade of the third millennium.

The introduction of *Imagining Human Rights in the Twenty-First-Century Theater: Global Perspectives*, a book edited by Brenda Werth, Florian Nikolas Becker and Paola Hernández which explores the intersection of theatre and human rights, begins: "Human rights emerged as a core concern of the twenty-first-century theater and performance," and continues: "As the present volume will document, the phenomenon is both pervasive and truly global" (1).

This book paves the way to understanding the nature and significance of the meeting

³ Violence against women – particularly intimate partner violence and sexual violence – are major public health problems and violations of women's human rights. Recent global prevalence figures indicate that about one in three (35 per cent) of women worldwide have experienced either physical and/or sexual intimate partner violence or non-partner sexual violence in their lifetime. Most of this violence, however, is intimate partner violence. Worldwide, almost one-third (30 per cent) of women who have been in a relationship report that they have experienced some form of physical and/or sexual violence by their intimate partner ("Violence against women").

between theatre and human rights in the last two decades, relying on the models of abundant practice from numerous countries on six continents. The authors note: “Human rights – both as a field of interrelated and often competing philosophical conceptions and as a network of actually existing social and legal practices and institutions – depend at every turn on acts of imagination” (3).

Further in the section entitled “Theater as Public Imagining”, the authors assert that the practice of representation and performance in front of an audience is particularly important for theatre and carry on to say: “Human rights theorists of many disciplines and orientations have long paid attention to the vast range of cultural practices and products that together compose what we might call a ‘human rights imaginary’” (3).

The play *Trpele* [They Suffered], which premièred 13 October 2013 at the Belgrade Drama Theatre⁴, co-written by Milena Depolo and Boban Skerlić, deals with the problem of violence against women. Different elements, aspects and techniques of documentary and verbatim theatre can be recognised in the structure of the play’s text, for example, actual confessions and interview quotes. In this way, the theatre has entered a sphere of art based on authentic stories. The play’s text arose through the dramaturgical shaping of documentary material and authentic testimonies from the women victims of violence that have been collected as part of a study conducted in prisons by the Helsinki Committee for Human Rights in Serbia. All of the interviewed women suffered in abusive partnerships and ultimately murdered their abusers. They have been sentenced to prison terms ranging from nine to fourteen years. Prison bars are thereby a dominant part of the play’s set design, conceived by its director Boban Skerlić.

During the preparations for working on the play, the actresses visited roundtables organised for that purpose. In an interview with Danijela Regoje, the actress Milena Pavlović Čučilović stated:

At the roundtables, we talked with people from safe houses and a woman psychologist, who explained why violence mainly occurs and why the victim feels that they are guilty for what is happening to them and thus doesn’t take the right measures on time. One woman psychologist stated that the woman sometimes even identifies with the perpetrator and tries to justify his actions. We didn’t personally speak to the prisoners since that wasn’t an option, we just watched documentary videos from Požarevac. (6)

⁴ The play was also translated as *Abused* for some English announcements. The literal translation, however, is closer to *They Suffered* and this translation will be used in the essay. All of the text from the play and the theatre programme that appears in this article was translated by N. Glišić and Branko Šehovac. The partner of the Belgrade Drama Theatre in this project was ADRA Serbia.

Living in a society deeply rooted in traditional patriarchal values means the abused woman is not protected from the abuser and is not shielded from societal prejudices, particularly those against women. The process of tearing down the myth of the family as a private entity is slow, in the legal as well as in the cultural sense. Hence many abused women do not have adequate legal protection and social support. The Criminal Code in Serbia and the Republic of Srpska (Bosnia and Herzegovina) has only recently recognised domestic violence as a violation of the law (for more see different references qtd. in Zrnić).

Confessions from family hell

In the play *They Suffered*, seven convicts introduce the audience to the families where relations are deranged and violence is part of everyday life. The convicts symbolically have the names of sour-tasting fruit: Dunja (Quince – played by Paulina Manov), Grozda (Grape – Danica Ristovski), Jagoda (Strawberry – Jadranka Selec), Kupina (Blackberry – Milena Pavlović Čučilović), Malina (Raspberry – Nataša Marković), Nerandža (Orange – Slađana Vlajović) and Višnja (Sour Cherry – Milica Zarić) and they share the same fate: being imprisoned behind bars. In contrast with the Latin proverb *Nomen est omen*, they have exchanged the anticipated nectars of life and sun for prison. Seven confessions of women who represent different milieus, profiles, personalities, backgrounds, social roles and educational and economic statuses have one common trait: their protagonists have all suffered from physical violence and killed when they could no longer endure it. Each of the seven stories is conceptualised to follow the victim and her abuser. Most accounts are characterised by a romantic relationship in which the couple initially lives together without violence. In every story, some sort of “trigger” initiates the cycle of abuse. The first beating is usually followed by the perpetrator’s remorse, with the promise that it will not happen again. Not long after, however, something else triggers a new wave of abuse. The abuse becomes more frequent, with shorter intervals between its episodes, culminating when the partner endangers the woman’s life or the life of some other family member. The title of the play (*Trpele*) points to the suffering that these women have endured.⁵ This is when a turn of events happens, thus switching the roles and transforming the perpetrator, who committed violence against the woman, from the abuser into the victim.

⁵ When you say “suffered” in the Serbian language, it is not clear what is meant, and hence a longer title of the play would be *They have Suffered from Violence*. This is how the play is advertised in Croatian language. In the Serbian language, the verb *trpeti*, meaning “to suffer”, forms the composite past for the third person plural with the participle (*trpele*) and the present tense of the verb “to be” (*su*), “they suffered”. The composite past tense in Serbian expresses an action finished in the past, which implies that an end has come to the suffering and that the suffering was in the past, in contrast to the moment the play *Suffered (from Violence)* begins. The title refers to epic theatre, which will be discussed later, since the play contains confessions and reconstructions of events that had already happened before the women ended up in prison.

Drama and theatre take place in the present. They live off of this here and now in front of an audience. The confessions of the seven women, victims of violence, reach the audience through the characters' feelings, whereas the events they speak about have already passed. Thereby the women have stepped outside the role of the victim and swapped it with the role of the perpetrator by taking their abusive partner's life. The act of episation in the title of the play (the Serbian title is in the past tense, characteristic of storytelling) indicates that the dramatic act of domestic violence does not only happen at the theatre, but that the society in which this play is performed, a place where we belong, is the place where this violence occurs.

According to Carol Martin:

Theatre of the real, also known as documentary theatre as well as docudrama, verbatim theatre, reality-based theatre, theatre of witness, tribunal theatre, nonfiction theatre, and theatre of fact, has long been important for the subjects it presents. More recent dramaturgical innovations in the ways texts are created and productions are staged sheds light on the ways theatre can form and be formed by contemporary cultural discourses about the real both on stage and off. (1)

As Carol Martin further notes:

Theatre of the real's strategies are often postmodern, especially in asserting that truth is contextual, multiple, and subject to manipulation; that language frames perception; that art can be objective; that perspectives proliferate; that history is a network of relationships; that things occur by chance; that the performer can be a persona and not necessarily a character in the theatrical sense [...]. (3)

Višnja, a quiet and dear woman, the mother of two children, who works as a nurse, begins to suffer from violence at the hands of her husband from the moment he loses his job; his failure and frustration are replaced with the physical and psychological abuse of his wife in fits of jealousy. From an ideal marriage, Višnja's life becomes unbearable, with the hospital where she works becoming her only safe haven. However, the abuse leaves "the four walls" and enters the only place where she has not been beaten – her workplace.

Jagoda had lead a harmonious life with her partner for twenty years and the only thing missing in their life was a child. However, when the child was born, "everything went sour". Her immense wish to become a mother turned into her biggest nightmare from the moment it came true. Through the eyes of her husband, her giving birth, her enjoyment of motherhood and her unselfish love towards the child were her biggest sins, for which he begins to make her suffer.

Even after the murder, Malina, a hairdresser, still justifies her abuser and takes the blame for having a “big mouth”; hence it is not strange that her husband beat her up on occasion. A student of English Studies, Kupina, justifies the beatings with her emotional immaturity and passion in a pathological relationship with a considerably (36 years) older university professor.

Roma Grozda, a cleaner, does not recognise the beginning of her abuse. For her, it is simply “one of life’s burdens”; the beatings are inevitable when he drinks. The culmination happens at the moment when her husband kicks her out of the home, in which she invested everything and to which she devoted her whole life. Dunja, a city girl, a divorcée and the mother of a child, maintains her free way of life, which further fuels her partner’s pathological jealousy. She cannot even believe that this is happening to her. Nerandža, a simple woman who was in her second marriage (her second husband came to propose to her sister, who did not want to get married, so her father gave away Nerandža; this was considered the only chance to “get rid of her” since she was divorced) blames brandy for everything. After torture and abuse, she sees through what is going on.

The family murders are usually committed on the spur of the moment and are accompanied by strong emotions. Viewing physical violence and hearing traumatic memories inspire a range of emotions in the spectators, including hope, and can serve as a first step towards working outside the theatre for social justice. Deranged family relations over many years, personality disorders and the abuser’s alcohol addiction lead to “reduced consciousness” at the moment of the murder, and hence the women perpetrators often do not remember their actions. The women who are in prison serving a sentence, whose life stories we see, had put up with and then murdered their abusers. The director’s arrangement of a Brechtian announcement of each story with subheadings and in front of the microphone (Rock Bottom – Nerandža; Herz Novel – Višnja; Only One Mother – Jagoda; Splendid Job by the Pen – Malina; Eks Katedra – Kupina; A Girl Got Up Early to Feed the Pigeons – Grozda; Hello, Hello – Dunja), opens up the opportunity for every actress to individually express and bring forth a study of reality. By way of the *V-effekt* others can be arranged and created in a different way. Social gesture and Brechtian epic structure function as a platform. The acts function as independent, closed, while the intermittent events are mutually contradictory and based on the difference between what they are not and what they could be.

The epic then only interprets the dramatic; it becomes a necessary intermediary between the viewer and the viewed object, by way of a strong psychological act as well as reduced and stylised methods, especially in showing scenes of violence. The actresses in this play conducted diligent research, watched documentary films and went through a long working process in order to faithfully depict the characters

they play with their simplicity and acting expression. The material from the original transcripts with the confessions of seventeen women from the research of the Helsinki Committee for Human Rights in Serbia, upon the basis of which Milena Depolo and Boban Skerlić “created” these seven characters, were available to the actresses. They had a difficult task and subject ahead of them, which was until recently taboo, and it posed a great challenge. The role of the author of the text was given to the director and the dramaturg, who shaped a “new” text from the collected material. They “moulded” a new piece based on confessions, statements and the material drawn from court transcripts. In the editing process of the play’s text arrangement, a challenging and demanding task was put forth for the actresses to play real people and say their real statements. In this way, theatre entered the sphere of art based on authenticity. Hence the director and dramaturg take on the role of the author. Questions arose as to which answers were needed, that is: How, or better yet, should they justify their characters? And the eternal question: Does all of this in theatre make sense, when reality contradicts and exceeds it on a daily basis?

Without slipping into pathos, and occasionally departing from the character, each of the stories is conceptualised to follow the victim and her abuser from their first meeting until the tragedy; the actresses play the victims and the abusers, as well as the neighbours, the police and the social workers. They also play a host of other characters, while each sequence is decomposed at the moment it is constructed in order to be translated into another episode. The play also consists of songs (composed by Anja Đorđević) and dance (choreography by Marija Milenković).

Documentary theatre - a step towards reform of social awareness

A society that does not protect its most vulnerable members is not a humane society. In the already mentioned book *Imagining Human Rights in Twenty-First-Century Theater* the authors note:

A commitment to the universal realisation or fulfilment of human rights is consistent with a reflective attitude about how best to frame individual human rights or how to conceptualize human rights in general, and how to understand the relationship between human rights concerns and other problems of political or social justice. (Werth et al. 2)

The play *They Suffered* represents a theatrical view on this serious social problem and points out the flaws in the judicial and police systems when dealing with domestic violence. By accepting violence as a dominant model of behaviour, society has lost

interest in “small” tragedies which stay hidden in the privacy of the family unit and becomes an accomplice in the violence by its inaction. By contextualising problems of violence against women and domestic violence and exposing this problem in all of its layers, the play draws attention to a serious abnormality that should be prevented. Through the language of theatre, it prompts our social engagement by raising awareness of a problem that is happening around us, but about which we are silent. The statistical data are disturbing; behind those metaphoric bars of prejudice, social condemnation, shame, fear, misunderstanding and their own misconceptions many women still suffer. Even more worrisome than the statistics, however, is the attitude of the community towards the victims of violence and the belief that the woman has done something wrong to deserve the beating and the abuse. The Depolo – Skerlić playwright team illustrates the attitude of the community towards the abused women with the neighbours’ chorus:

NEIGHBOUR:

*Every morning a shot of brandy
You don't have to brush your teeth
You cleanse your mouth and ease your soul*

NERANDŽA:

*Don't give him brandy
He drinks and beats me up*

NEIGHBOUR:

*It goes down easy, it's like medicine
Cures diseases, wakes up the dead
Wedding, funeral, whatever it is
As long as there is lots of brandy.*

NERANDŽA:

*Don't give him brandy
He drinks and beats me up. (Depolo and Skerlić 27)*

Or in another case:

NEIGHBOURS:

*That's the one we know
That's the one from apartment six
She doesn't greet anyone
And looks no one in the eyes.*

JAGODA:

*I'm sorry about the noise
That you hear from my apartment
What can I do*

*When the insulation is bad
That's how they make them now.*

NEIGHBOURS:

*She wears black sunglasses
No one's seen her without them
When she takes them off you can see bruises
Blue and big
Sometimes even black. (38)*

They have tried in various ways to resist the harassment as well as the psychological and, ultimately, physical abuse. The vicious circle in which they find themselves between social workers, policemen, family members and friends, always boils down to the socially embedded fact that they are the “property” of their husbands and boyfriends and have caused such a reaction, under the principle that the victim attracts the abuser. Director Skerlić answers the question when a man has a right to beat a woman by listing the “reasons” that lead to violence:

*When does a man have a right to beat a woman? / If a woman makes a mistake /
If he is nervous / If he drinks, inevitably / If he gets up before six / If he feels like
it / If a woman is reluctant / If it excites him / If he loves her / If he hates her /
If she pretends to be nice / If she is a boor / If it suits him / If she complains / If
she is disinterested / If she doesn't help him / If she doesn't mind her business
/ If she hasn't given birth / If he is infertile / If she has expectations / If she is
unsympathetic / If he is tired / If he has an excess of energy / If he doesn't have
enough money / If she looks out of the window / If she doesn't want to put out /
If she put out once / If he is jealous. (Programme book 5)*

The characters speak about the chronic passivity of patriarchal society, gender stereotypes and the indolence of legal police protection.

Here, Dunja turns to the police after “he” beats the hell out of her:

POLICEMAN: *When precisely did it start?*

DUNJA: *Four months ago.*

POLICEMAN: *Let me see the messages.*

Looks at the text messages on her phone.

POLICEMAN: *We can't deal with your love problems.*

DUNJA: *What love problems, what are you talking about?*

POLICEMAN: *Wait, were you with him or not? (Depolo and Skerlić 18)*

The realisation of not being able to strip away misconceptions and find a way out of the violence, fear, passion and suffering in their lives is defeating. When nurse Višnja is beaten up once more, she is late for work, so Dr. Jovan asks her if she has

problems at home and advises her to report it to the police.

POLICEMAN: *Alright lady, how serious are those beatings?*

VIŠNJA: *They are serious ... Actually ... What do you mean?*

POLICEMAN: *Only a slap or something harder?*

VIŠNJA: *It can be harder.*

POLICEMAN: *Do you provoke it somehow?*

VIŠNJA: *Well, no ... We get into a fight ... I don't provoke.*

POLICEMAN: *Talk to your husband, he'll calm down. If you just knew all of the things reported ... (20-1)*

Nerandža's husband starts threatening her with a knife, so she decides to turn to the police:

NERANDŽA: *I'm calling because my husband is beating me up.*

POLICEMAN: *Where are you located?*

NERANDŽA: *I ran away. I'm with some friends.*

POLICEMAN: *Why are you calling then?*

NERANDŽA: *To tell you.*

POLICEMAN: *Call social services.*

NERANDŽA: *My husband is beating me!*

SOCIAL WORKER: *He's beating you now?*

NERANDŽA: *Not now. I ran away to a friend's house. I've been here for a month or so.*

SOCIAL WORKER: *Why are you calling then?*

NERANDŽA: *The police told me to call you.*

SOCIAL WORKER: *Go home. We'll come.*

NERANDŽA: *I can't go home, if I do he'll beat me up. Head on tiles. On a wall. With a bottle.*

SOCIAL WORKER: *If that happens, it is a case for the police.*

NERANDŽA: *It already happened.*

SOCIAL WORKER: *So, did the police come?*

NERANDŽA: *No.*

SOCIAL WORKER: *Well, they have to come.*

Nerandža calls another number:

NERANDŽA: *Police?*

POLICEMAN: *Yes.*

NERANDŽA: *You have to come. My husband is beating me.*

POLICEMAN: *Where are you now?*

NERANDŽA: *I ran away.*

POLICEMAN: *How can we respond if you ran away?*

NERANDŽA: *He's there, in front of the house, standing and watching.*

POLICEMAN: *Well, it's not forbidden to watch. (25)*

These situations, in which no one can shield the woman from violence at any location, show the helplessness of the victim as well as the helplessness of those in charge of protecting citizens from all forms of violence. The picture is frequently one of total

inferiority and unconcern for domestic violence. Faced with a lack of protection mechanisms, understanding and support from the community, friends and family, the woman becomes isolated and marginalised at work and by her friends. The victim is forced to put up with violent behaviour up to the moment when she confronts the abuser. The confrontation often has only one outcome – the murder of the abuser. In the words of the director, published in the play’s programme book:

They are doing hard time. / They aren’t thieves or bandits. They aren’t murderers. / But they have murdered. / They murdered when they couldn’t put up with it anymore. / Why did they put up with it until then? Who is guilty for that? / They are guilty. The murdered are guilty as well. They are guilty for beating them, degrading them, raping them. I am guilty writing this and you reading this, if for nothing else, then for being part of a society that deems women ‘property’ of a man, that everyone has a right to do whatever they wish between four walls, that divorce is a shame, that a man cannot be weak nor the woman free. We are guilty for looking away because we shouldn’t take part in those things, because small beatings are acceptable, because we accept that there is at least one acceptable reason for a man to beat his wife. (*Programme book 6*)

The imprisonment becomes an absurd space of freedom, a respite from the torture and a refuge from their previous life outside of prison. The freedom of these women has become a negation of the life of their abusers. The whole system puts the victims of violence in an absurd situation. An attempt to escape the domestic violence and the suffering that it causes is exchanged for the “freedom” of prison. In the text “Život iza rešetaka” [Life Behind Bars], based on the play *They Suffered*, Ana Tasić writes: “In the second, shorter part of the play, the effects of the violence which they have endured are portrayed, their striking back and the prison experiences which have secured them some sort of bizarre safety, offered them order in life and given them a chance to repent for their sins and discover their own selves.” In a tragically absurd moment, a victim of violence goes door to door looking for help. With the responsibility shifting between the police and the social services, the victim is disoriented in the vicious circle of the state’s institutions. The representatives of the system’s institutions are also put in an absurd situation since they cannot react if there is not a serious crime, including murder, in order to respond to the behaviour of the perpetrator and abuser. Therefore, prison is obtruded as the only space of freedom which offers the possibility of escaping the abuser and a sanctuary from “insensibility towards violence”.⁶

⁶ “Insensibility Towards Violence” is the title of Srđan Vukadinović’s text about the play *They Suffered*. The author states: “The story of women who have endured violence committed by their spouses and who couldn’t get adequate help, which they sought from the institutions before murdering their spouses, makes this problem more complex and shifts responsibility from personal to institutional. When the institutions are helpless, the individual takes matters into their own hands; these are signs of a risk society of Dionysian type, where chaos, lawlessness and a total disregard for the individual rule” (12).

Conclusion without borders

The play *They Suffered* is a step in reforming social awareness of domestic violence; it points out what happens when the line is crossed through violence. According to Jill Dolan, these theatrical experiences of pain, not sentimental or apolitical in nature, offer transformative possibilities. "I believe", notes Dolan, "that theatre and performance can articulate a common future, one that's more just and equitable" (457). Violence against women knows no state borders, races, cultures, traditions, religions, economic status or level of education. Violence against women has no borders and extends to all spheres of life and all layers of society. The victims have crossed boundaries in the impossibility of finding a way out, exchanging the role of a victim for the role of a murderer. Milena Depolo and Boban Skerlić crossed a boundary between reality and fiction, between documentary material and theatrical imagination. Unscrupulous neighbours who offered brandy, chronic alcoholism, taking pleasure in primitive comments – and indifference towards another's suffering crossed boundaries as well.

The play has toured outside of Belgrade and has played in cities in Serbia and in almost all the former Yugoslav Republics (Bosnia and Herzegovina, Croatia, Slovenia, Montenegro), leaving the audiences breathless and winning awards at festivals. All these countries share the same problem; the audience, however, stops being a passive observer and is left pondering this taboo social problem, the one no one talks about, yet we all witness. "The festival audience in Kragujevac demonstrated that it was mature and venerable for this repertoire and selection move. A full theatre greeted the actors of the Belgrade Drama Theatre with applause, ovations and genuine shouts of: bravo, bravo", states the text "Social and Theatre Mission" in Newsletter 3 JoakimInterfest. The article ends with the following sentence: "... the festival audience which attended the conversations didn't hide their impressions, emotions, even anger which *Trpele* roused in them. That is the best testimony that the play succeeded in its social and theatrical mission" (Cvetković 2).

After having performed the play in Brčko, Milica Zarić talks about the reactions of the audience: "The reactions are different from place to place. I didn't sense a great feedback and I saw the applause wasn't grand," while the reporter Ivkić continues: "As we have said, the reaction of the audience is always anticipated, but it is always different. It all depends on how much people are desensitised to the pain and suffering that we inflict upon each other" (Ivkić 8). At the roundtable, the selector of Encounters of Theatre in Brčko, Hazim Begagić states: "I belong to that group of people who believe that theatre should and can make the world a better place and that just because we don't discuss things doesn't mean that they don't happen. The violence that you talk about in the play doesn't only happen in

Serbia but here in BiH as well; hence it is necessary to talk aloud about this topic” (Obradović 11).

Verbatim theatre arises by using personal confessions and statements from real interviewees gathered through interviews, social networks, forums and other places for putting forth personal attitudes on certain issues of public interest. The growing need for social and political reality in art opens up the sociological aspect of interest for documentary achievements. The theatre becomes a venue for the theatricalisation of such issues due to a lack of public space for discussion or a lack of representation of certain subjects in the media.

The life stories of these heroines are like the stories of ancient tragedies. Having realised that we must not avoid this difficult subject by ignoring domestic violence, theatre has not only given an answer in the form of a play, but also with roundtables and discussions after it. Having this play on has shown that the audience will react sincerely to this painful subject of absurdly gaining freedom behind prison bars. I have seen a few performances of this play in different cities. In Belgrade at the Belgrade Drama Theatre, in Novi Sad at the 59th Sterijino Pozorije festival, where the play won the audiences’ prize with an average mark of 4.73, in Banja Luka at the Teatar Fest, where the prize for best actress was shared among the actresses of the play *They Suffered* (Paulina Manov, Danica Ristovski, Jadranka Selec, Milena Pavlović Čučilović, Natasa Marković, Slađana Vlajović and Milica Zarić), as well as in the Brčko District at the Festival of Drama BiH.

The reception of the audience in different places was more or less the same. From their complete astonishment with the subject matter, a silence which almost awkwardly spreads throughout the theatre to a complete hush when the play finishes and then a deafening applause which ensues at the end, where the audience comes to their senses after an excellent collective performance from the actresses who blend into one while individually creating their characters. The audience then applauds and often shouts: “Bravo! Bravo!”

The roundtables and discussions after the play uncover the suppressed fears of the audience, give answers to many questions that the play elicits and decidedly point out the links between the individual, the society and the institutions as well as our responsibility in that chain. The play is socially engaged and requires audience engagement. That becomes evident at the roundtables and discussions after the play.

The media in Serbia have been reporting on violence towards women and domestic violence more often in the last fifteen years. Various non-governmental organisations throughout the Western Balkans have been dealing with this problem, as well as women’s groups. Since the mid-1990s, there has also been an increased activity in

counselling centres against domestic violence, safe homes have been built, help lines, psychological support, etc. However, the significance of the play *They Suffered* and its social and theatrical mission is immeasurable. The tragic truth catapults from the stage straight to the audience, making the viewers face the stereotypical model of male-female relationships in the patriarchal Balkan society. The preview of the play, interviews with the director and the actors and theatre reviews were all published in the media. "The Performance 'Trpele' – Seven Stories of Beatings" is the title of an interview with Boban Skerlić prior to the première of the play. The director states "that it is always good to write in the media about these kinds of cases," and continues: "If they are ignored, it doesn't mean that they don't happen. The perpetrators should be vilified. Our theatrical goal is for people to question their own lives after the play. [...] It is another issue that the media portrays these things as press pornography rather than serious analytical texts. Therefore, the question is not if it should be written about them, but how to do it" ("Komad 'Trpele'").

Working on this play was a big theatrical challenge. Among the numerous interviews with the actresses, let us only mention the title of an interview with Milica Zarić "Actresses on a mission of waking up abused women", conducted by Mario Ivkić. To the question "if there is an effect from the messages of the play *They Suffered*", Zarić replied: "I hope there is. For me as an actress it is an exceptional honour and opportunity to say something about this problem in my way. And the best way is through a play, onstage. This is why I'm pleased to have an opportunity to take part in this play. If I awaken, change or question one person, I think we have done a good job" (8).

Many television shows have opened up discussions about this subject, while the theatre has become socially engaged and has provoked society to confront this significant problem through the play. In all of the media pieces and texts, a clear message has been sent to the public that only with the support of the immediate surroundings and all relevant institutions can something be changed. The play has raised awareness in citizens of the region and beyond, warning the audience that the subject of domestic violence must never be ignored.

Bibliography

- Cantrell, Tom. "Verbatim theatre," *Drama Online*. www.dramaonlinelibrary.com/genres/verbatim-theatre-iid-2551. Accessed 25 July 2016.
- Cvetković, Goran. "Društvena pozorišna misija." *Bilten JoakimInterFesta*, no. 3, 9 Oct. 2014, pp. 1–2.
- Depolo, Milena. "O nasilju." The Program book of the play *Trpele*. Beogradsko dramsko pozorište, 2013, p. 3.
- Depolo, Milena, and Boban Skerlić. "Trpele" (performance text – unpublished manuscript). Beogradsko dramsko pozorište, 2013.
- Dolan, Jill. "Performance, Utopia, and the Utopian Performative." *Theatre Journal*, vol. 53, no. 3, 2001, pp. 455–479.
- Djordjević, Katarina. "Za dva meseca ubijeno osam žena u partnerskom nasilju." *Politika*, 7 Feb. 2015, p. 8.
- Forsyth, Alison, and Chris Megson, editors. *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Palgrave MacMillan, 2009.
- Jerković-Ibrahimović, Sanita. "Publika je reagovala u dovoljnoj meri." *XXXI Susreti pozorišta/kazališta Brčko distrikt BiH Bilten*, no. 3, 23 Oct. 2014, pp. 2–3.
- Martin, Carol. "Introduction: Dramaturgy of the Real." *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, edited by Carol Martin, Palgrave MacMillan, 2010, pp. 1–14.
- Mišić, Zoran, editor. "Društvena pozorišna misija." *Bilten JoakimInterFesta*, no. 3, 9 Oct. 2014, pp. 1–2.
- Obrovčić, Miroslav. "Trpele – komad o kojem se mora govoriti." *XXXI Susreti pozorišta/kazališta Brčko distrikt BiH Bilten*, no. 3, 23 Oct. 2014, p. 11.
- Pirić, Ivana. "Žena koja je Trpela i koja je krivac." *XXXI Susreti pozorišta/kazališta Brčko distrikt BiH Bilten*, no. 3, 23 Oct. 2014, pp. 4–5.
- Programme book of the play Trpele*. Beogradsko dramsko pozorište, 2013.
- Regoje, Danijela. "O tome treba da se govori." *XXXI Susreti pozorišta/kazališta Brčko distrikt BiH Bilten*, no. 3, 23 Oct. 2014, pp. 6–7.
- Skerlić, Boban. Interview with Vukica Strugar. "Komad 'Trpele' – Sedam priča o batinjanju." *Večernje novosti*, 11 Oct. 2013.
- Tasić, Ana. "Život iza rešetaka." *Politika*, 19 Oct. 2013 www.politika.rs/scc/clanak/273346/Zivoti-iza-resetaka. Accessed 25 July 2016.
- "Violence against women. Intimate partner and sexual violence against women." *World Health Organisation Media centre*. Fact sheet, Reviewed September 2016, www.who.int/mediacentre/factsheets/fs239/en/. Accessed 6 Aug. 2015.
- Vukadinović, Srđan. "Neosjetljivost na nasilje." *XXXI Susreti pozorišta/kazališta Brčko distrikt BiH Bilten*, no. 3, 23 Oct. 2014, p. 12.

- Werth, Brenda, Florian Nikolas Becker and Paola Hernandez, editors. *Imagining Human Rights in Twenty-First-Century Theater: Global Perspectives*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Zarić, Milica. Interview with Mario Ivkić. "Glumice u akciji "budjenja" zlostavljanih žena." *XXXI Susreti pozorišta/kazališta Brčko distrikt BiH Bilten*, no. 3, 23 Oct. 2014, pp. 8–9.
- Zrnić, Dijana. "One su trpele nasilje u porodici". *Godišnjak Pravnog fakulteta*. Banja Luka, 2015, pp. 337–363.



Recenzije / Book Reviews

Nova vloga dramskega teksta v sodobnem slovenskem gledališču

Gašper Troha, gasper.troha@arsem.si

Maja Šorli: *Slovenska postdramska pomlad*.

Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2014 (Knjižnica MGL, 163).

Slovenska dramatika in gledališče sta na prelomu iz 80-ih v 90-a leta prejšnjega stoletja doživela fundamentalne premike. Zaključilo se je obdobje, ko sta bila tesno vezana na družbeno dogajanje, ko je slovenska dramatika imela celo status nekakšnega družbenega foruma in so intelektualci, združeni v različna civilnodružbena gibanja, veljali za kulturniško opozicijo (prim. Gašper Troha, *Ujetniki svobode*). Po letu 1991 se z osamosvojitvijo in prehodom v tržno gospodarstvo ta razmerja temeljito premešajo. Umetnost ne igra več vloge nadomestka politične opozicije, a na prvi pogled osvobodena te velike teže ne zna prav dobro definirati svojega družbenega mesta. To se predvsem v dramatiki kaže kot nekakšna ustvarjalna kriza uveljavljenih avtorjev in prihod nove generacije, ki se zgodi s skoraj desetletnim zamikom, o čemer je literarna zgodovina že razpravljala (prim. npr. Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, pa tudi Gašper Troha, »Kriza dramske književnosti«). Gledališče se v tem času močno odmakne od dramskih tekstov in se vsaj v svojem eksperimentalnem oz. raziskovalnem delu opre na telo igralca ali performerja, pa tudi na druge elemente uprizoritve. Postavlja se torej vprašanje, kako analizirati in teoretično misliti te spremembe v slovenskem gledališču?

Uspešen odgovor daje Maja Šorli v svoji knjigi *Slovenska postdramska pomlad*. Pri tem se nasloni na koncept postdramskega gledališča, ki ga je najobširneje obdelal Hans-Thies Lehmann v knjigi z naslovom *Postdramsko gledališče* (prvič izšla pri Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999; slovenski prevod pri Maski, 2003). Zanimivo je, da Šorli gledališke fenomene 90-ih razlaga s teorijo, ki je izšla ob koncu desetletja. Slednje pomeni, da so bili premiki spontani in so sledili splošnemu duhu časa, očitno pa so se ujeli s tendencami evropskega in svetovnega gledališča. O podobnih premikih namreč pišejo tudi številni drugi avtorji, od Erike Fischer Lichte (*Estetika performativnega*) do Gerde Poschmann in Jean-Pierra Sarrazaca.

Kljub temu pa Lehmannov koncept ni neproblematičen, kar dokazuje tudi njegova recepcija tako v Nemčiji kot pri nas. Gre namreč za dejstvo, da Lehmann postdramsko gledališče razume kot novo gledališko paradigmo in za njen začetek postavi t. i. performativni obrat leta 1970. S takimi epohalnimi tezami so seveda vedno težave, saj so nujno redukcioniistične, kot pokaže tudi Aldo Milohnič v spremni študiji k pričujoči knjigi: »Da bi ohranil časovno koherenco koncepta, je moral torej 'žrtvovati' zgodovinsko avantgardo z začetka stoletja« (229), kar pa seveda ni edino sporno obdobje. Maja Šorli se zaveda teh problematičnih mest, zato obširno predstavi recepcijo Lehmannove knjige pri nas in v tujini, razišče povezave koncepta z drugimi (npr. postmodernistično dramo, ne več dramskim tekstom ipd.), a se zdi, da je za njene namene postdramsko gledališče vendarle najustreznejše.

In kaj torej je bistvo postdramskega? Povedano zelo preprosto, gre za nov odnos do dramskega besedila, ki izgubi svojo primarno vlogo in postane le eden od elementov uprizoritve. Maja Šorli to uspešno opredeli z dvema vlogama besedila v postdramskem gledališču:

- »1. Besedilo, ki sestopi z vrha hierarhije gledaliških izrazil, omogoči rojstvo oziroma potrditev gledališča kot avtonomne umetnosti. To torej ni besedilo, ki bi ga režiser izgnal ali zlorabil v nekakšne didaktične namene, ampak besedilo, ki predvideva, načrtuje in pripomore k igri preostalih gledaliških elementov v uprizoritvi. [...]
2. Besedilo, ki ni več dramsko, ampak je mešano oziroma rapsodično ali omogoča besedilno pokrajino, je *postdrama* [...], preseže delitev v literaturi na tri glavne vrste: liriko, epiko in dramatiko, ter s tem spet vzpostavi literaturo kot celostno in enakovredno partnerko gledališču« (81–2).

V drugem delu knjige, ki je za nas bržkone še dragocenejši, saj prinaša natančno in subtilno analizo slovenskega gledališkega dogajanja v 90-ih, avtorica obravnava številne primere postdramskega gledališča pri nas. Tu izhaja iz spoznanja, da je skupna točka celotne produkcije pravzaprav »režiser. Ta je razumljen kot prvi avtor, branje uprizoritve pa predvsem kot branje režije in ideje, ki jo poganja« (88). Nič čudnega torej, če naslednja poglavja sledijo avtorskim opusom osrednjih režiserskih imen (Emil Hrvatin, Barbara Novakovič, Eduard Miler, Sebastijan Horvat, Tomaž Pandur in Vito Taufer). Ob tem se pokažejo različni postopki manipulacije teksta.

Najprej predstavi Hrvatinovo kolažiranje, ki zajema tako iz literarnih kot neliterarnih besedil. Vse skupaj pa seveda postavi v povsem nove kontekste in s tem uprizoritev gradi na součinkovanju različnih uprizoritvenih elementov. Celota se mu včasih posreči, včasih pa vzbudi tudi negotovanje in celo odpor (npr. pri *Ženska, ki nenehno govori* in *Pentagon*).

Barbara Novakovič gradi predvsem na igralcu in njegovi improvizaciji, v celotno podobo desetletja pa kot edina ženska prinaša drugačen pogled. Slednji je avtorici povsem razumljivo blizu, saj predstavlja, kot pravi sama, antimačistični pogled oz. žensko senzibilnost.

Sledi opus Eduarda Milerja, ki se zdi morda najbolj tradicionalen, saj izhaja iz dramskega opusa nemškega dramatika Heinerja Müllerja. Vendar pa Miler skupaj z dramaturginjo Žanino Mirčevsko Müllerjeve tekste fragmentira, razkriva medbesedilne reference ipd. Poleg tega gre v osnovi za rapsodične tekste, ki bi jih lahko imenovali tudi post- ali ne več dramske.

Sebastijan Horvat se je z ekipo E.P.I centra posvečal predvsem raziskovanju gledališkega medija, pri katerem ga še posebej privlači igralec s svojim živim telesom. Šorli ga citira takole: »Gledališče vedno vidim skozi bližino nekega telesa, ki nastopa v posvečenem prostoru; ampak to telo je živo, diha, se poti ...« (181).

Morda najbolj kontroverzen del obravnavanega obdobja predstavlja Tomaž Pandur oz. njegovo vodenje Drame SNG Maribor. Slednje je najprej pomenilo navdušenje in mednarodni interes za produkcijo mariborskega gledališča, kmalu pa se je pokazalo, da nacionalno gledališče ne prenese tako specifične estetike. Tu Šorli zagovarja tezo, da je nacionalno gledališče pri nas tako zelo obremenjeno z ohranjanjem nacionalne identitete, da v svojem bistvu nujno temelji na besedi. Ko je ta iz njega izgnana oz. je degradirana v enega od elementov uprizoritve, je to lahko zanimiv kuriozum, nikakor pa ne more biti daljša repertoarna stalnica. Zapiše: »Strokovna javnost je bila sposobna vrednotiti *Šeherezado* in *Fausta* kot izjemna gledališka dogodka, ko pa se je s *Hamletom* potrdilo, da bo v Slovenskem narodnem gledališču Maribor postdramska estetika prevladujoč stil, so se začeli odpori« (190). Gre res za vprašanje nacionalne identitete ali preprosto za dejstvo, da povprečni gledalec v institucionalnem gledališču še vedno pričakuje dramsko gledališče in je bil preboj horizonta pričakovanja prevelik, je vprašanje, ki presega pričujoče pisanje. Zdi pa se, da je prav to vprašanje ključno za razumevanje uspešnosti dramskih eksperimentov v naših institucijah danes. Glede na dejstvo, da nacionalna identiteta vse bolj izginja iz kulturnega besednjaka, bi veljalo premisliti prav to drugo možnost.

Zadnje poglavje je posvečeno uprizoritvi *Silence Silence Silence*, ki je po avtoričinem mnenju »morda najbolj čista, reprezentativna uprizoritev postdramske estetike« (192) v režiji Vita Tauferja. Tu gre za uprizoritev, ki se ukvarja s tišino, njenimi potenciali komunikacije in uprizoritve.

Za konec se moramo seveda vprašati, kaj se je zgodilo po pomladi. Zanimivo je, da, kot ugotavlja tudi Maja Šorli, ni prišlo do nekakšnega poletja in bujne rasti ter kasneje jeseni ali zatona tega toka, ampak v veliki meri do delnega vračanja k tekstu in

aktivaciji gledalca. »Postdramsko gledališče 21. stoletja pa je bolj kot njegova različica v devetdesetih letih zavezano dobresednemu sodelovanju igralcev in občinstva ter iskanju situacij, v katerih so vsi soodgovorni za nastajajoči dogodek« (198). Morda bi lahko rekli, da se ob soočenju z zgodovinskim dogajanjem pokaže glavna problematičnost Lehmannovega koncepta. Bolj kot za menjavo paradigme gre namreč za nekakšen nihaj znotraj dvojice tekst-oder. V 90-ih se je gledališče nagnilo v smer odra, kasneje je zanihalo nazaj in ponovno iskalo večjo vlogo dramskih besedil. Res pa je, da ta nihanja nikoli niso ponovitve enakega, ampak s seboj prinašajo neko novo izkušnjo. Maja Šorli na koncu knjige zapiše: »Današnje institucionalno gledališče v najboljših produkcijah zna ponosno pokazati, kaj se je naučilo o gledališču s pomočjo postdramske refleksije« (198). Lahko bi dodali, da prav knjiga Maje Šorli pomaga razumeti, kaj se je iz te epizode naučila tudi slovenska teatrologija. Na celosten prikaz gledališkega razvoja od leta 1991 na žalost še čakamo, a pomemben del tega dogajanja je Maja Šorli v pričujoči knjigi prepričljivo opisala in analizirala.

Literatura

Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Mladinska knjiga, 2001.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Maska, 2003.

Milohnič, Aldo. »O sodobnem slovenskem gledališču v 'stanju postmodernega'.« *Slovenska postdramska pomlad*, Maja Šorli, MGL, 2014, str. 221–239.

Troha, Gašper. »Križa dramske književnosti devedesetih i nove matrice angažovane drame i pozorišta u Sloveniji.« *Sarajevske sveske*, št. 29–30, 2010, str. 508–516.

–. *Ujetniki svobode: slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Aristej/Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2015.

Vseobsegajoče dvojnosti plesa, (ujete) osvobojene v večnosti trenutka

Uršula Teržan, ursula.terzan@siol.net

Katja Legin: *Dvojnosti - Performer in njegovo delo.*

Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2015 (Knjižnica MGL, 164).

»Ples prav zato, ker je absolutno minljiva umetnost, ker izgine, komajda se pojavi, vsebuje najmočnejši naboj večnosti. [...] ni nič drugega kakor absolutna minljivost srečanja.« (Badiou 35)

Knjiga Katje Legin je nastala iz njenega magistrskega dela na magistrskem programu UL AGRFT Gledališka režija. V času njenega študija magistrski program Umetnost giba, ki podrobneje obravnava sodobne plesne prakse in teorijo, še ni obstajal, s čimer seveda ne sklepam, da Legin ne bi tudi sicer magistrirala prav na Gledališki režiji. Pomembno je, da je končni izdelek – njena knjiga – eno prvih tovrstnih plesnoperformativnih del, napisanih pri nas.

Knjiga je izjemno kompleksno čtivo, ki zajema tako teorijo kot prakso – začne se namreč s filozofijo ter fiziologijo plesa in telesa, ki se ne nazadnje nanaša tudi na nas, posameznike kot človeška bitja v življenju samem, neodvisno od performativnih umetnosti. Prvi del knjige zahteva nemalo zbranosti in fokusa – tudi na zahtevne referenčne tekste, ki jih v tem delu navaja in primerja s svojimi mislimi. Je pa prvi del pomemben ravno zato, ker nas uvede v kasnejše teme, ki obravnavajo različne pristope k uprizoritvenim umetnostim (tako k plesu kot igri – performerju nasploh) ter nas skozi teorijo vzhodnjaških borilnih veščin, Stanislavskega, Grotowskega, Labana idr. pripelje do svojega preizkušanja teh principov v *Labu*, ki ga je Legin uresničila kot poizkusno polje za preverjanje teorij v praksi. Tako po branju celotne knjige pridemo spet na začetek, ki se nam na koncu v praksi, ki jo Legin prav tako popiše, razjasni. Nekakšno kolo življenja v malem.

Knjiga se zdi tudi pomembna spodbuda ideji, ki jo razvijamo s študenti na drugostopenjskem študijskem programu UL AGRFT Umetnost giba, smer Gib v prostoru (raz-gibani prostor), in želji, da se bodo kot rezultat študij te smeri začela razvijati prav tako pomembna magistrska dela na področju uprizoritvene oz. sodobnoplesne teorije ter filozofije, povezane s prakso, in sicer izpod peresa plesnih

praktikov – kot je to v primeru Katje Legin. V tem trenutku se lahko v knjižnici UL AGRFT že pohvalimo z nekaterimi zanimivimi tovrstnimi nalogami na obeh smereh programa Umetnosti giba: tako na smeri Gib v prostoru (raz-gibani prostor) kot na smeri Umetnosti giba.

Še en zanimiv aspekt, ki se je izkristaliziral ob branju o različnih principih razumevanja tega, kako naj bi vadba, priprava in izvedba uprizoritve potekale skozi prizmo različnih zgodovinsko pomembnih avtorjev/umetnikov, je odprtost Katjinega pisanja, ki prepušča izbiro stališča do slednjih bralcu in ga ne prepričuje o superiornosti ene ali druge dogme. Tako se lahko bralec sam odloči, vsebina katerega poglavja mu je bližje: vzhodnjaške tehnike, Stanislavski, Grotowski, Laban, Meg Stuart ... saj ga Legin lepo vodi od teorije pa do preizkušanja slednje skozi svojo prakso v *Labu* in v svojih profesionalnih predstavah.

Tema knjige, neortodoksna in docela odprta za razmišljanje, četudi polna determiniranih filozofskih misli in natančno razdelanih principov, odpira osvobajajoče polje za individualno razumevanje STVARI same – kot jo je razložil v spremni besedi Nietzschejeve *Zaratustre* Ivan Urbančič: »Ne poskušamo sebe in svojega današnjega bivanja izvzemati iz njene [filozofijine] STVARI. Nasprotno, poskusiti se hočemo docela naseliti v nji, jo v njenem bistvenem vzeti nase; – in tako preizkusiti njo in sebe. S tem, ko dopustimo, da nas STVAR te filozofije tako zadeva, postane ta stvar naša ZADEVA« (397).

Knjiga *Dvojnosti* – v tem primeru naša STVAR, ki, ko jo prebiramo, postane del nas in mi del nje – pušča prostor za samosvojo interpretacijo, torej za našo ZADEVO, ki lebdi nekje med fizičnim, mentalnim in čustvenim. Katja Legin performerja razume kot celostnega ali holističnega performerja, kar z mislimi Anne Halprin razloži v poglavju *Trening performativnih veščin*. Ta povezuje umetnikovo estetskost z življenjem in nas lahko zato premakne, se nas dotakne, nas izzove.

Knjiga je priročnik razumevanja filozofije življenja samega, ki pa se, kot v marsikaterem teoretskem tekstu, enači tudi z modusom v (sodobnem) plesu in z njegovimi osnovnimi paradigmi. Sama razumem modus operandi sodobnega plesa enostavno tudi kot modus vivendi na splošno. To bi na neki način lahko trdila tudi balerina, pa vendar je svet baleta kodiran z natančno tehnično izvedbo, vrhunskostjo, nadnaravnostjo, natančno določenim posebnim besednjakom vsakega koraka posebej in z etiketo, ki se danes ne zdi več del vsakdanjega življenja.

Nemalokrat v teoriji in praksi, sploh pa v filozofiji Legin zaide na rob, kjer se spretno sprehaja med temami, ki jim preti nevarnost oznake newagerstva, vendar jih je še vedno mogoče utemeljiti v znanosti. Odločitev je spet prepuščena bralcu in njegovi odprtosti, razgledanosti v oba pola: transcendenca – znanost; še ene dvojnosti, ki nezavedno (ali pač?) preveva besedilo *Dvojnosti*.

Kot Nietzscheja interpretira Badiou, je ples metafora misli in obratno, samovrteče se kolo; ples »je predvsem podoba misli, ki se je izmaknila vsakršnemu duhu teže« (nav. po Badiou 25). Te misli ločujejo plesalca od drugih uprizoriteljev po izvirnosti in fenomenologiji *svojosti Jaza*, ki je neizbežni imperativ plesalca/performerja sodobnega plesa. To naj bi bil tudi imperativ sodobnega igralca, ki pa vendarle izgubi svojo nedolžnost s prelomitvijo molčečnosti – torej besede, ki stvarjem, po Badiouju, vendarle daje ime, saj pravi, da ples uprizarja dogodek pred imenovanjem, potemtakem ime tu nadomešča tišina. Ples razkriva tišino izpred imena, natančno tako, kot je ples prostor izpred časa. Gledališče pa je v nasprotju s tem zgolj posledica uprizorjenega imenovanja.

Za slovenski prostor in slovenski ples je pristop k obdelavi snovi v knjigi Katje Legin, ki na svojih straneh cepi teorijo, filozofijo in prakso, neortodoksen in nov. Zato se je zdela potrebna neka nova dualnost tudi pri razmisleku o vsebini in pomenu knjige in njene prakse v smislu ponovnega preizpraševanja – dialoga. Vzpostavili sva dvojnost med avtorico nastajajočega teksta (menoj) in avtorico knjige same (Katjo Legin). Tu sva s Katjo v pogovoru o vsebini knjige morda naredili še majhen premik v odkrivanju in pomenih miselnih sklopov in zaključkov v knjigi ter toka misli, ki vodi vsebino, kot pravi Thomas Richards, ko govori o bistvu *fizične akcije*: »[Z]a koga, s kakšnim namenom« (nav. po Legin 141). Katja v najinem pogovoru ugotavlja, da je rezultat pisanja knjige sprememba njenega lastnega dojetanja snovanja plasti, ki jih navaja v knjigi. Pri praktičnem uprizoritvenem delu pa se ji je izkristalizirala kot bistvenega pomena prav živost, ki jo v knjigi osvetli z več strani. Živost se veže na: spontanost, odzivnost, delovanje performerja. Morda je nova izpostavljena vrednota, ki jo s Katjo vidiva v performerjih zadnjega časa (torej v naj-sodobnejših performerjih), prav povečana *občutljivost*. Torej, v razmislek dodajava novo dvojnost: živost – občutljivost. Ta ni povsem sama po sebi umevna, saj je bil ples od začetkov umetniškega plesa na zahodu, tj. baleta, pa do sodobnih plesnih praks predvsem na začetku 20. stoletju nekako podvržen *partituri*: v baletu narativni, v izvedbi gestikulativni in mimični; torej *navzven* in nikakor ne *iz sebe*, s samim seboj in svojo *utelešeno notranjostjo*, o čemer razglablja Legin. Sodobni ples pa je sprva vzniknil kot upor baletu ter njegovim tradicionalnim gibalnim (gestikulativnim in mimičnim) normam, plesnotehnični dovršenosti in estetskim zahtevam, a je v končni fazi še vedno ostal v okviru svojih norm, ki jih je postavil na novo. Šele s postmodernističnimi manifesti se je (z izjemo Isadore Duncan) počasi »omehčal« in postavil temelj za nadaljnje metafore, raziskovanja in poglobljanja vase in v sebstvo jaza. Kot zapiše Merleau-Ponty: »Jaz sem svoje telo, vsaj dokler imam neko izkustvo« (nav. po Legin po 21).

Živost je lahko prisotna tudi, kadar ni tovrstne občutljivosti – s pomenom, o katerem govori Legin. Živost je namreč vedno mogoče doseči tudi s tehniko, ritmiziranjem, melodičnostjo, fizično zahtevnostjo plesa, pa vendar gib kljub vsem tem kvaliteta

še ne pooseblja/uteleša tudi občutljivosti. Koren občutljivosti v našem primeru je tista občutljivost, ki se nanaša na čustveno; duh – um oziroma zavest. Tu gre za drugačen pristop tako k živosti kot h gibu samemu, saj se povezuje ne le z racionalnim – mentalnim, temveč s čustvenim oz. čutečim, zavedajočim se – posledično pa tudi z mentalnim: kako se počutim, kako čutim, kako čutijo drugi in/ali drugi čutijo (ne zgolj dojemajo, vidijo, slišijo) mene ...

Knjiga temeljito razdela filozofski diskurz, kjer Legin *preleti* in objasni fenomenologijo, dvojnosti v uprizoritveni umetnosti – performans, improvizacijo in njene procese nastajanja (dvojnosti/hkratnosti), fiziologijo telesnosti, *energetsko telo-um* vzhoda – in nato vse te plasti prevede v uporabno vrednost skozi prakso, kar je posebej v slovenskem prostoru tako rekoč unikum. Plesno-gledališka praktičarka, ki piše teorijo! Njena vrednost doseže tako ene (*teoretike*) kot druge (*praktike*) pa tudi tretje, to je *publiko*, ki vendarle *je* podstat nastanka umetniškega uprizoritvenega dela oziroma njegov gon in razlog – ponovno po Richardsu: »[Z]a koga, s kakšnim namenom« – ter aktivni del uprizoritve (nav. po Legin 141). To velja predvsem za sodobne performativne oblike uprizoritve, kjer narava obravnave prostora, časa in subjektov v njem narekuje neizpodbitno sobivanje in vzročno-posledično energetsko izmenjavo s publiko (duh – um – zavest – fizična prezenca), tukaj in zdaj.

Ob govoru o izvirnosti, čistosti, iskrenosti jaza na odru izpostavim tudi naslednji paradoks, ki naseljuje balet in ga v njegovih normativih ni mogoče preseči v primerjavi z izvirnimi *telesom-jazom*, ki se kaže v sodobnem plesu takšno, kot *je*, »kar pomeni, da vzamem na svoj račun dramo, ki se v njem odvija, in se z njim stopim« (Merleau-Ponty, nav. po Legin 21). Zamisliva si, da balerina v *Labodjem jezeru* vrti 32 *tour fouettéjev*.¹ Balerina zdrsne, »sestopi« s špic (copat) in neelegantno pade na zadnjo plat, plasteno klasično baletno tilasto krilo se ji dvigne čez obraz. Kolikor je mogoče hitro se pobere, kot da se vmesni sklop gibov, akcija ni zgodila, in naprej vrti preostalih nekaj *tour fouettéjev*, kot to narekuje ritem glasbe, ki jo igra operni orkester.

Katja v najinem pogovoru predlaga, naj balerina ustavi orkester, se opraviči publiko/orkestru/dirigentu, ponovi *tour fouettéje* in (verjetno prvič v 140-letni zgodovini *Labodjega jezera*) inkorporira napako ter tako ostane sama svoja in v svojem telesu-jazu. Zakaj to ni mogoče: balerina je po eni strani najbolj *utelešeno telo-samo*, njegoja transcendenca, telo-misel ... Balerina se ob ukvarjanju z vrhunskostjo izvedbe in fizičnim naporom v svojem telesu pogosto spozabi in ne »mislí« na vsebino tega telesa, ki pritiče njej sami pa tudi zgodbi uprizoritve, in se na koncu kljub vsemu izkaže kot »zunaj svojega telesa«, večinoma še vedno kot transcendentalno bitje na konicah prstov, ki premaguje težnost, pa vendarle ni sama v sebi in s svojimi avtentičnimi

1 *Tour fouetté* je vrsta obratov na eni nogi, pri čemer delovna noga vsakokrat napravi po en *rond de jambe en l'air* in se ostro iztegne vstran – del virtuoznega ženskega plesa na prstih (Neubauer 24).

občutji, kot naj bi to veljalo za univerzalnega plesalca/performerja sodobnega plesa. Balerina iz zavesti svojega nastopa izreže ves avtentični občutek telesne, fizične bolečine, ki je več ali manj vedno prisotna (že samo s stanjem na konicah prstov, nato s poškodbami pa prehladi, ki jih vse nonšalantno *preskoči*), prav tako zanika fizični napor na račun vrhunskosti izvedbe, zahtevnosti estetskih norm in pričakovanj; transcendence.

Zato v klasični baletni uprizoritvi za tak »preklop« ali avtentični odziv na *sebe* in svoja dejanska stanja in dejanja, pa naj bodo zaželeni ali ne (so pa neizpodbitno prisotna tukaj in zdaj), ni prostora – ob pričakovanih publike, stilu in etiketi klasičnega baleta, pred-postavljenemu toku dogodkov, ritmu nadaljujoče se glasbe, ki se ne namerava ustaviti, je torej edini način za premostitev *skok čez* nedopustno napako, popolna odsotnost, nepriznavanje in pretvarjanje, da se ni zgodila. Tu se vrnemo na občutljivost (ali navidezno ne-občutljivost) plesalke, na samozanikanje, ukinitev svoje občutljivosti, avtentičnih občutij, iz-stop iz lastnega telesa-misli. Enaka reakcija se pričakuje tudi od publike in drugih prisotnih na odru. Gre torej za vsestransko potlačitev prezentnosti tako lastnih čustev balerine kot odrske realnosti sploh; so-bivanja vseh pričujočih na uprizoritvi, ta potlačitev pa se zdi tu neizbežna.

Vse izrečeno pa me vrača nazaj h knjigi in Katjinemu treningu performativnih veščin, ki jih je v svojem praktičnem *Laboratoriju (Labu)* predelovala tako s plesnimi kot tudi z gledališkimi ustvarjalci. Ena izmed vaj je vaja BITI (dovzetnost, ranljivost, občutljivost), kjer pravi, da imamo občutek, da smo pod lupo (pretirano samozavedanje), a kot performerka vse te misli ozavesti, jih ne zavrača, jih sprejme, si jih prizna, jih ne blokira, da bi se izrazile – ne da bi jih posebno oblikovala (Legin 158–9). Nemara bi te misli lahko nekako pomagale premostiti zadrego padle balerine in vseh pričujočih pri »napaki«, morda pa je le dobro preprosto »*BITI – tukaj in zdaj*«. Z vajo BITI se na neki način morda razkrivajo vse druge vaje treninga performativnih veščin, ki kot v poglavju Fenomenologije »kažejo sij stvari same«, misel pa Tine Hribar v *Fenomenologiji* razčleni na *rado-vednost*, »ki se na enak način posveča tudi telesu, o njem želi vedeti« (nav. po Legin 20).

V poglavju Vzhod in dvojnosti Legin opiše *shugyo* ali na kratko *gyo* (samo-kultivacijo), ki je kot ključ vzhodnjaških praks vera v možnost, da se lahko um enako kot telo trenira, razvija in razgiba oziroma da lahko um treniraš s tem, ko treniraš telo, saj sta neločljivo povezana (84). Podobno opiše trening samurajskih bojevnikov oziroma cilj *bushi* načina, ki je »doseg stanja 'brez uma' (no-mind) ali '*samadhi*', do katerega lahko pride prek treninga telesnega gibanja ob tem, ko se stanje meditacije (koncentracije, fokusa) poglobi« (89). Zatorej gre za neki skupni, univerzalni duh/um, ki v primeru uprizoritvene situacije poveže performerje med seboj ter performerje s publiko, enako pa bi veljalo tudi v primeru življenjskih situacij zunaj predstave.

Preizpraševanja snovi se Legin loteva z nizom vaj v *Labu*, ki med drugim zadevajo: stik s sabo (razvoj lastnega instrumenta), koncentracijo pozornosti, delo s partnerjem, čustvi, z imaginacijo ter končno utelešanjem. Posebej izpostavi odrsko prezenco – fenomen, »ki ruši dihotomijo duše in telesa, saj je posredovana prek fenomenološkega telesa, ki se proizvede kot *energetsko telo* (kot 'utelešen um') in ga ni mogoče ločevati od duše ali zavesti, saj že obsega oba« (Legin 43).

O razvijanju *koncentracije pozornosti* pove, da z vzpostavljeno koncentracijo prostor postane občutljiv za dogodke in jim ponudi platformo za njihovo odvijanje. To pa je bistveno za eno osnovnih prvin sodobnega plesa – *improvizacijo*, tisto, ki pride najbolj do izraza v tej umetniški praksi in jo kaže kot *stvar samo* oziroma kot plešoča telesa, ki ne izražajo »nobene notranjosti, ono samo [telo] – v celoti zunanost, očitno zadržana intenziteta – *je notranjost*«, kot pravi Badiou in nadaljuje Legin: »[E]na glavnih karakteristik improvzacije je njena predanost trenutku, ki je časovna enota. In ravno v trenutku trenutka se zgodi transformacija; čas se razteguje in krči, podobno kot pri prostoru, postane relativen ter se osvobodi običajnega vrednotenja [...] Postane relativen in subjektiven [...].« In še: »[T]elo/človek/jaz – prisoten na odru – prinese v uprizoritveno umetnost element živosti, ki jo loči od drugih umetnosti« (Legin 47). Ali kot je povzel v spremni besedi Blaž Lukan: »'Plesalka ne pleše,' je rekel že Mallarmé, plesalka potemtakem misli, bi lahko dodali, njen ples, ki vzklije iz njenega telesa (ali telo, ki vzklije iz njenega plesa), je identičen misli, ki se požene iz plesa in ki je v resnici rezultat prvega vzgiba telesa, ki pa se še prej požene iz samega sebe« (258). Povedano je lépo filozofsko razmišljanje ravno o improvzaciji, telesu in misli, ki je eno *telo-um*, pa vendar naj dopušča telesu, da se udejanji še pred mislijo. Z zaupanjem v telo in intuicijo, ki ga vodi in ni racionalna, bi se morda lahko približali tistim vsebinam, ki bi jih naša zavest a priori preskočila, obsodila, zavrnila.

Pa zaokrožimo široko razprto vsebino te knjige filozofije/teorije in prakse plesa in življenja na splošno, ki se tako giblje kot tok misli skozi naše telo-um naprej skozi teoretski diskurz in telesno Katje Legin, ki pove, da toka reke nič ne vodi, ampak je tok ona sama (93).

Legin proti koncu tudi poda pravzaprav poetični smisel umetnika in umetnosti, ki se poraja v njem ob obravnavi I Wayana Lendre, balijskega umetnika, ki je delal z Grotowskim:

Balijci razumejo umetnost kot sredstvo za izražanje notranjega duha – duše, človekove prave narave. Veščina umetnika in njegov iskren način početja je medij za ta izraz. Zaradi tega se z umetnostjo ravna previdno in z velikim spoštovanjem, to naj bi se izražalo tako v človekovih mislih kot tudi dejanjih. [...] Nevedenje je vrednota [...] posvečenost in predanost [...] kalita se odnos in spoštovanje do izbrane prakse [...] skozi ponavljajočo se prakso se poglobi predanost in znanje [...] ne služi le zabavi, ampak združuje silo jaza z neskončno močjo narave. (236–7)

Katjina knjiga me je zaposlovala vse poletje in jesen; najprej temeljito branje – večkratno (naprej in nazaj, pa iz sredine – kot *performer in njegovo delo*), nato preverjanje referenc – obujanje prejšnjega znanja in vseh novih idej, ki jih podaja v knjigi. Knjiga spodbudi domišljijo in željo po poznavanju vseh tem, ki jih bogato razgrinja. Včasih se bralec težko odloči, katera smer mu je bližja, včasih želi globlje pogledati v katero drugo, knjige se dotikajočo literaturo.

Kakorkoli že, knjiga je inspirativno branje, ki bralca navaja k želji preizkusiti njeno vsebino v praksi in izvedeti še več. Nagovarja tako gledalce kot plesalce, igralce, režiserje, koreografe, profesorje! V prvi vrsti pa bralce, ki jim je ta knjiga lahko odličen sopotnik pri spoznavanju uprizoritvene umetnosti z različnih plati, ki pa se na koncu seštevajo v eno: življenje. Na njenih straneh je zapisana prenekatera skrivnost ali zanimivost, ki jo morda o sebi že vemo, pa nam je ni še nihče izpostavil ali pa smo jo pozabili. Morda smo jo morali še enkrat slišati in jo dobiti predstavljeno na pravi način – za nas ... vsak po svoje razume, se giblje, misli, čuti in potem to poveže v celoto življenja, na odru, pred in za njim.

Literatura

Badiou, Alain. »Ples kot metafora misli.« *Teorije sodobnega plesa*, ur. Emil Hrvatin, Maska, 2001, str. 25–37.

Lukan, Blaž. »Knjiga – ples (digresija).« *Dvojnosti – Performer in njegovo delo*, Katja Legin, Knjižnica MGL, 2015, str. 255–268.

Neubauer, Henrik. *Baletni besednjak – leksikon baletnega strokovnega izrazja*. Forma 7, 1999.

Urbančič, Ivan. »Nauk modernega Zaratustre.« *Tako je govoril Zaratustra – knjiga za vse in za nikogar*, Friedrich Nietzsche, 1892, 2. izd., Slovenska matica, 1984, str. 395–451.

Henrik VI. in Shakespeareova politična teologija

Andrej Zavrl, andrej.zavrl@outlook.com

Gašper Jakovac: *Kar Bog zahteva, to naj kralj ukrene. Ideologija absolutizma v Shakespeareovi trilogiji Henrik VI.*

Literarno-umetniško društvo Literatura, 2015 (Novi pristopi, 62).

Študija Gašperja Jakovca *Kar Bog zahteva, to naj kralj ukrene. Ideologija absolutizma v Shakespeareovi trilogiji Henrik VI.* (2015) je sicer blaga predelava avtorjevega diplomskega dela, ki pa je dragocena predvsem zato, ker v slovenščini izide zelo malo izvirnih študij o elizabetinski in jakobovski književnosti, posebej pa ne o njunih posameznih delih.¹

Jakovac Shakespeara predstavi kot »poglaviten prostor refleksije in produkcije kulture, mentalitet in ideologij angleške družbe s konca 16. in v prvih desetletjih 17. stoletja«, in čeprav opozarja tudi na kritiko shakespeareocentrizma, nazadnje meni, da se »stratfordskemu fenomenu ne moremo izogniti« (13). Mnenja avtoric in avtorjev, ki proučujejo elizabetinsko in jakobovsko dramatiko, o tem, koliko je smiselno Shakespeara izolirati in postavljati na piedestal, ki mu nihče drug ne seže niti do podstavka, se sicer razlikujejo. Emma Smith, na primer, ugotavlja, da so Shakespeareove tragedije bolj podobne besedilom njegovih sodobnikov, kot običajno priznavamo, mnogi sklepi o Shakespeareovih domnevnih posebnostih pa veljajo le za zelo omejen izbor njegovih besedil, ne pa za vse, kar je napisal (134).

Jakovčeve interpretacije se sukajo na presečišču Shakespeareovih dram in njihovih zgodovinskih kontekstov, s čimer prakticira »interaktivno, krožno sopostavljanje teksta in konteksta« in se vrača k »temeljnim nad-zgodbam Shakespeareovih zgodovinskih iger: k politiki, oblasti in ideologiji« (14). Avtor »Shakespeara torej bere historično, skozi prizmo sočasnih ideoloških shem« (23), toda z opozorilom, da gre vsemu navkljub za umetnostna besedila, ki ob svoji kompleksnosti in heterodoksnosti onemogočajo »nedvoumne zaključke o umeščenosti njegove dramatike v sočasne politične ideologije« (10). In kar velja za interpretacije umetnosti na splošno, velja pri nepreštevni analizah in razlagah Shakespeara tako rekoč absolutno: karkoli trdimo,

¹ Jakovac uporablja izraz *jakobinski*, jaz se odločam za *jakobovski*, ker je prvi izraz zelo jasno povezan s francoskimi jakobinci in njihovim zgodovinskim trenutkom, za čas angleško-škotskega kralja Jakoba pa se mi zdi primerneje uporabljati drugi izraz.

smo lahko prepričani, da obstajajo razlage, ki trdijo nekaj podobnega, različnega in nasprotnega. Za večino zgodnjenovoveških besedil pa tako in tako velja, da so z njimi, poleg vsega drugega, povezana mnoga tekstnokritiška vprašanja; in kadar interpretacije izpeljemo iz natančnega branja, se moramo vseskozi zavedati, da v veliki meri beremo uredniške konstrukte, ne pa nekaj, kar je določeni avtor nedvomno napisal (ali celo »hotel povedati«).

Jakovčeva monografija je zgrajena iz treh jasno zamejenih delov: prvi zariše koncept absolutizma, predvsem znotraj politične teologije, ki »oblasti ne razume kot proizvoda človekove samouprave, ampak kot Božji dar, izraz milosti in Božje previdnosti« (12). Drugi del, v katerem avtor predstavi novejša spoznanja o različnih vidikih delovanja elizabetinskega in jakobovskega gledališča, je sploh zelo zanimiv in za naše okolje pomemben, ker novejših študij o tem nimamo. V tretjem delu avtor spoznanja iz prvih dveh uporabi pri analizi izbranih prizorov, dogodkov, oseb, motivov in tem Shakespearove trilogije o angleškem kralju Henriku VI. (vladal 1422–1461 in 1470–1471) s posebnim poudarkom na (pod)naslovni temi študije.

Absolutizem

Jakovac absolutizma ne razume kot totalno nadoblast, ideološko homogenost družbe, despotizem ali tiranijo, ampak kot »diskurzivno strategijo promoviranja urejenosti, statičnosti in nespremenljivosti, ki si prizadeva absolutno centralizirati in hierarhizirati dejansko nestabilen, spremenljiv in neurejen svet post-reformacijske Evrope« (17). Resda sta imeli zgodnjenovoveška Cerkev in država ločene poglavarje, a sta bili kljub temu »tesno prepleteni, saj je bilo krščanstvo intimno vpeto v legitimacijske diskurze, v politični imaginarij in v najsplošnejše predstave o tem, kako naj bi bile družbe sploh organizirane« (36). Avtor zato krščanstvo poimenuje z Lévi-Straussovim izrazom »ničta institucija« (37). Niti angleška ločitev od Vatikana ni prispevala k sekularizaciji družbe, ampak je imela kratkoročno še celo nasproten učinek. Skratka, Jakovac zagovarja stališče, da tudi politična praksa obdobja in kulture, o katerih govorimo, smisel dobi šele, če jo razumemo skozi teološke pojme dobrega, pravičnega in svetega (41).

Tudi za absolutistični diskurz Anglije v Shakespearovem času je po Jakovcu značilno, da je (Božji) red na prvem mestu in je tudi pred pravičnostjo, zato je tudi vsakršen boj za oblast povsem nesprejemljiv in je v resnici »izraz bogoskrunske neposlušnosti« (55). Avtor študije kot ključno mesto za razumevanje Božjega reda v angleškem absolutističnem diskurzu predstavi začetek 13. poglavja pisma sv. Pavla Rimljanom, v katerem apostol zapiše: »Vsak naj se podreja oblasti, ki so nad njim. Ni je namreč oblasti, ki ne bi bila od Boga. In te, ki so, so postavljene od Boga. Kdor se torej upira

oblasti, se upira Božjemu redu. Tisti, ki se upirajo, pa si bodo nakopali obsodbo.« Takšno podrejanje pa seveda ni bilo enako sprejemljivo za vse. Jakovac omenja Luthra, po katerem podložniki niso dolžni upoštevati ukazov suverena, kadar je to v nasprotju z njihovo vestjo, angleška radikalna kalvinistična/puritanska misel pa je celo zavrgla teorijo o Božjem izvoru oblasti (61–2).

Gledališče

Gašper Jakovac se v drugem delu svoje monografije posveti različnim vidikom elizabetinskega in jakobovskega gledališča, ki ga opredeli kot »ključen locus formiranja javnega mnenja« (88), ki je imel »moč aktivno sooblikovati družbene in politične prakse« (130). Obenem pa avtor opozarja na vzporednice med recepcijo zgodovinopisja in zgodovinskih dram; pri obeh se »razbira aktualnost« (125). Hkrati je zgodovina »prek zgodovinske igre opravljala svojo didaktično in vzgojno vlogo, vendar ne v doktrinarnem in monolitnem smislu, ampak skozi refleksijo, prigovarjanje, spodbudo in reprodukcijo predvsem tistih temeljnih vrednot, ki so bile skupne vsem slojem elizabetinske družbe« (134).

Elizabetinski izobraževalni sistem je v veliki meri temeljil na grških in rimskih klasikih, ni pa kaj dosti poučeval o angleški zgodovini, zato se je gledališče njegovim zagovornikom zdelo pomembno prav zaradi slavljenja angleške zgodovine, o kateri so se lahko z odra poučevali vsi, tudi nepismeni. Je pa tudi res, da se prav najbolj točne zgodovine z odra niso mogli naučiti, kajti avtorji so vire precej prosto prilagajali. So pa imele take drame še drugo pomembno funkcijo, na katero posebej opozarja novi historizem: čeprav se zdi, da igre govorijo o angleški zgodovini, zelo močno govorijo o sodobnosti.

Avtor študije piše, da je »drama [...] namenjena uprizarjanju« (85), nekatere novejšje študije – predvsem imam v mislih študiji Lukasa Erna *Shakespeare as Literary Dramatist* (2003, 2. izd. 2013) in *Shakespeare and the Book Trade* (2013) – pa zagovarjajo tezo, da so nekateri dramatikci načrtno pisali za oder in za tisk. Tak naj bi bil še posebej William Shakespeare, ki si je to lahko privoščil zaradi varnega položaja gledališkega delničarja. S tem Erne zavrača razširjeno stališče, da naj bi bile elizabetinske igre pisane tako rekoč samo za uprizarjanje, ne pa (tudi) za branje, in nekoliko relativizira prevladujočo gledališko/uprizoritveno naravnost shakespeareoslovja zadnjih desetletij. V tej zvezi Erne trdi, da so med vsemi dostopnimi dokumenti še najbolj podobni uprizoritvenim besedilom prav »slabi« kvarti, in zavrača medsebojno povezani in vplivni teoriji o »slabih« kvartih in spominski rekonstrukciji besedil (*Shakespeare as Literary Dramatist* 216–43).

V tem delu monografije *Kar Bog zahteva, to naj kralj ukrene* njen avtor opozori

še na več drugih pomembnih vidikov ustvarjanja gledališča in tiskanja besedil v zgodnjenovoveški Angliji. Najprej bi opozoril na zavračanje ločnice med srednjeveško/nabožno in renesančno/sekularno dramatiko, ki je bila ustvarjena umetno, a je imela pomemben vpliv na razumevanja in opomenjanja dramatike (prim. npr. diametralno različne interpretacije Marlowove *Tragedije o doktorju Faustu*; za njihov pregled glej Zavrl 93–8). Nadalje Jakovac oriše sodelovanje založnikov, gledališčnikov in dramatikov, vlogo mecenstva ter različne poglede na gledališče (gledališče kot nekaj poučnega in gledališče kot orodje Satana) in cenzuro. Kar zadeva razumevanje cenzure, Jakovac sledi avtoricam in avtorjem, ki zavračajo idejo o vsesplošni in tako rekoč totalni vladni cenzuri tiska, ki je dolgo veljala za nesporno. Danes prevladuje stališče, da je transgresivnost določala recepcija in ne vnaprejšnja regulacija, cenzura pa je bila trenutni odziv na posamezna besedila, za katera se je zdelo, da ogrožajo oblast.

Henrik VI.

Literarna veda Shakespearove igre o Henriku VI. navadno razume kot trilogijo, ki skupaj z *Rihardom III.* sestavljajo prvo tetralogijo (druga tetralogija so *Rihard II.*, prvi in drugi del *Henrika IV.* in *Henrik V.*), čeprav te oznake sploh niso tako samoumevne, kot se morda zdijo. Težave se začno že kar s tem, da naj bi prvi del nastal naknadno, po uspehu drugega in tretjega dela, in se nadaljujejo z izvirnimi naslovi, ki ne nakazujejo na posebej jasno zastavljeno trilogijo. Dodatne zaplete seveda vnašajo še uredniki in urednice teh besedil (glej npr. Erne, *Shakespeare's Modern Collaborators* 54–6), če sploh ne začnemo razprave o avtorstvu. Pa vseeno, le mimogrede, prvi del, sicer domnevno delo več avtorjev, naj bi bil umetniško manjvreden, kar naj bi pomenilo, da Shakespeare pri njem »očitno ni imel vidnejše vloge« (Jakovac 136). To je sicer nedokazana (in za zdaj nedokazljiva) spekulacija, ki pa je povsem v skladu z opažanjem Garyja Taylorja, da raziskovalci in raziskovalke Shakespeara tisto, kar se jim v Shakespearovih besedilih zdi slabo, pripišejo drugim avtorjem; če pa je nekaj, kar se jim sicer sprva kaže kot slabo, nedvomno napisal Shakespeare, pa se to nazadnje izkaže za briljantno (407–8).

Navkljub pomislekom, ki se jih Jakovac zaveda, avtor tri igre o Henriku VI. zaradi njihove tesne vsebinske povezanosti, razvoja protagonistov itn. vseeno obravnava kot trilogijo, ki »tematizira genezo in razmah spora med družinama York in Lancaster« (134) in ki jo bere »kot študije posledic cikličnih dezintegracij centralne oblasti in njenega politično-teološkega sistema« (22). Tukaj lahko dodamo, da so že ustvarjalci prvih Shakespearovih zbranih del (1623) tri igre o Henriku VI. razporedili v dogajalno-kronološko zaporedje.

Posvetna oblast, kot jo Jakovac razbira v Shakespearovi trilogiji, je »organizirana okoli posameznih horizontalnih centrov, ki se bojujejo med sabo za vzpostavitev premoči«,

duhovna oblast pa »se vse bolj konsolidira v rokah kralja«, obenem je kralj Henrik vse bolj osamljen in »izločen iz odločanja o posvetnih, političnih, vojaških in celo družinskih zadevah« (149). Ker pa imamo tu opravka z dramo oziroma z gledališčem, ima Henrik po Jakobčevem mnenju pomembnega zaveznika v publiki. Jakobac večkrat predvideva gledališko recepcijo prvih gledalcev in gledalk Shakespearovih iger in »senzibilnost elizabetinskega občinstva, ki je bilo opremljeno s potrebnimi konceptualnimi shemami, da je lahko njegove [Henrikove] političnoteološke izpeljave pravilno interpretiralo« (218).

Na Shakespeara danes gledamo večinoma kot na visoko (včasih elitistično) umetnost, toda komercialno gledališče Shakespearovega časa je bilo (tudi) prostor zabave. Torej prostor, kjer so se v precejšnjem številu zbirali tudi deprivilegirani vajenci, ki so jih medvedji boji, popivanje in sploh zabava, na voljo zunaj gledališč, zanimali bolj od poglobljene dramatike. V tem smislu so različni spopadi, ki so jih obravnavane igre polne, vsekakor uničujoči za Anglijo in Henrikovo vladavino, obenem pa so tako rekoč nujni za elizabetinsko gledališče in zadovoljstvo omenjenih obiskovalcev. Po drugi strani pa je tudi res, da so bili elizabetinci vajeni poslušanja kompleksnih pridig in zato dobro pripravljeni na prav tako kompleksno dramatiko.

Avtor študije opozarja na različne možne interpretacije, na kontingenco branja, vendar sprejme, da se pri interpretaciji ni mogoče povsem odreči zavzemanju stališč, in zagovarja tezo, da je naslovni kralj »vendarle ideološki in moralni zmagovalc [...], ki si v ideološki mnogoglasnosti vojne rož izbiri med občinstvom največ ugleda« (221). Henrik po Jakobcu ni tragična figura, »ampak predvsem mučenec in žrtev tistih političnih praks, ki si prizadevajo ukriviti ali celo prekiniti odvisnost sekularnega reda od Božje volje« (23). Čeprav razmerja moči niso večna ali nespremenljiva, kraljeve podložnike zavezuje Božja pravičnost, do katere ima dostop le kralj kot Božji namestnik na zemlji, zato Jakobac v skladu z razumevanjem ideologije absolutizma, ki ga vseskozi privzema, vojne za prestol pojasnjuje »kot manko absolutistične politike, kot deficit ideologije, ki bi povezala politično telo v homogeno in nekonfliktno celoto« (197).

Za Henrika je edino maščevanje maščevanje Boga, sam pa »odkriva zadovoljstvo v kreposti, ne pa v lastnini in pohujšljivem maščevanju. Njegov razum je zato evangelijski razum, razum, ki vselej subvertira to, kar je razumno za tiste, ki svoje delovanje utemeljujejo v razmerju do moči, časti in sramote« (212). Yorkov sin Rihard (vojvoda Gloster, pozneje kralj Rihard III.) ubere drugačno pot, ki ga vodi, kot zapiše Jakobac, v »polje brezkompromisne makiavelistične politike, ki ne more biti prava alternativa družinsko-paternalistični logiki, saj vodi v vladavino terorja. Rihardov vzpon je namreč neodvisen od Božje volje, je vzpon človeka z njegovimi lastnimi sredstvi, vzpon tistega, ki zanika naravni red, zato je popolnoma jasno, da je tako

vzpostavljena oblast nelegitimna, brezbožna in tiranska« (201).

Najbrž lahko rečemo, da tako kot imata posledice militantnost kraljevih nasprotnikov in njihova neomejena osebna ambicija, imata posledice tudi Henrikovo slabo vodenje in njegova odmaknjenost – na praktični ravni je državljanska vojna posledica tako enega kot drugega. Kraljev nezadosten vpliv je akutno razviden že iz naslova drugega dela *Henrika VI.*, kot ga je to besedilo imelo v prvi znani objavi (1594): *The First Part of the Contention betwixt the two famous Houses of York and Lancaster, with the death of the good Duke Humphrey: And the banishment and death of the Duke of Suffolk, and the Tragical end of the proud Cardinal of Winchester, with the notable Rebellion of Jack Cade: And the Duke of York's first claim unto the Crown* (Prvi del spora med znamenitima hišama York in Lancaster, s smrtjo dobrega vojvode Humphreyja: ter izgon in smrt vojvode Suffolka in tragični konec prevzetnega kardinala Winchestra, s slavnim uporom Jacka Cada: ter vojvode Yorka prva zahteva po kroni). Ta naslov poudari spopad med dinastijama in omeni tako rekoč vse glavne akterje – razen kralja, ki je irelevanten, tako kot so njegove pobožne besede le še irelevanten komentar dogodkov, na katere nima vpliva.

Čeprav igre iz Shakespearove trilogije o Henrik VI. v slovenščini še niso bile uprizorjene in so redkeje predmet analiz, Jakovčeva knjiga seveda ni prvi zapis o njih. Naj omenim le nekaj kratkih opazk, ki so jih o tej trilogiji podali slovenski avtorji. Vladimir Kralj (leta 1965) vleče vzporednice z Marlowom, predvsem v osebi Margarete, ki jo imenuje »prvi veliki hudobec na Shakespearovem odru« in ki naj bi imela »na sebi še mnogo Marlowovega titanstva in [...] makiavelizma«. Sta pa za Kralja oba, kralj in kraljica, »še enosmerna, v sebi neprotislovna karakterja« (36). Mirko Jurak (leta 1973) v analizi Shakespearovih virov navaja različne teze o virih za to trilogijo in o avtorstvu besedil. Pri tem za drugi del navaja, da je bila kvartna izdaja iz leta 1594, »ki jo je verjetno napisal Christopher Marlowe« s pomočjo drugih, eden od virov za Shakespearovo igro, čeprav doda, da je za mnoge ta teorija sporna in je zanje Shakespeare avtor obeh različic. Marlowe naj bi bil po mnenju »nekaterih«, na katere se Jurak sklicuje, tudi soavtor prvega in tretjega dela (511–2).² Janko Kos (leta 1978) posplošeno za vse historije, med katere našteje tudi drame o Henrik VI., pravi, da je Shakespeare na »strani reda, ki ga poosebljajo dobri kralji, nasproti silam nereda, kaosa in nasilja« in da je »izid boja [...] večidel optimističen, zlo se kaznuje« (119).³ Mirko Zupančič (leta 1998) piše, da je kralj Henrik osamljen, slabič, popolnoma nesposoben dejanj, »zelo dobrega srca, a je tudi bojazljiv. Njegova dobronamerna retorika gre mimo ušes tistih, ki odločajo« (33). Zupančič tudi meni, da se kralj preveč in za svoj položaj neprimerno

2 Te trditve so ostale nespremenjene povsod, kjer je Jurak to besedilo ponatisnil, nazadnje leta 1997 v *Zapisih o Shakespearu*. Zdi pa se, da je nastopil čas za reaktualizacijo Jurakovih zapisov, saj so avtorji in avtorice nove oxfordske izdaje Shakespearovih zbranih del očitno (spet) prišli do ugotovitev, da naj bi bil Marlowe soavtor vseh treh delov *Henrika VI.* O tem so konec oktobra 2016 kot o velikem odkritju – ki pa se bo najbrž izkazalo za nedokončno – že z naslovi člankov poročali mnogi mediji (glej npr. Alberge).

3 Zapis je enak v vseh ponatisih, tudi v prenovljeni in dopolnjeni izdaji iz leta 2005.

ukloni izsiljevanju (in torej privoli v Yorkovo zasedbo prestola), zaradi česar »je (bil) kot vladar res brez haska [...], toda njegov nagib v transcendenco (in njegovo upiranje vojni) je Shakespeare še posebej potrdil« (34).

Primerjava med avtorji je neprimerna, ker starejši Henriku namenijo komaj nekaj odstavkov, Jakovac pa celo knjigo, in četudi so morda nekatere njihove sodbe na prvi pogled podobne, Jakovac svojo interpretacijo izpelje veliko manj impresionistično, saj jo opre na (predvsem novohistorični) teoretski aparat in poda obširne kontekste, ki obkrožajo dramska besedila in utemeljujejo avtorjeve razlage. Njegova knjiga ima tedaj bistveno večjo (znanstveno) težo, predvsem pa o Shakespearovih dramah o vladavini Henrika VI. spregovori obsežneje in temeljiteje, zatorej tudi bolj relevantno in zanimivo.

Literatura

Alberge, Dalya. »Christopher Marlowe credited as one of Shakespeare's co-writers.« *The Guardian*, 23. oktober 2016, www.theguardian.com/culture/2016/oct/23/christopher-marlowe-credited-as-one-of-shakespeares-co-writers.

Erne, Lukas. *Shakespeare and the Book Trade*. Cambridge University Press, 2013.

–. *Shakespeare as Literary Dramatist*. 2. izd., Cambridge University Press, 2013.

–. *Shakespeare's Modern Collaborators*. Continuum, 2008.

Jurak, Mirko. »Vloga in pomen virov za Shakespearovo dramatiko.« *Zbrana dela: Venera in Adonis [...]*, William Shakespeare, Državna založba Slovenije, 1973, 499–545.

Kos, Janko. *Pregled svetovne književnosti*. Državna založba Slovenije, 1978.

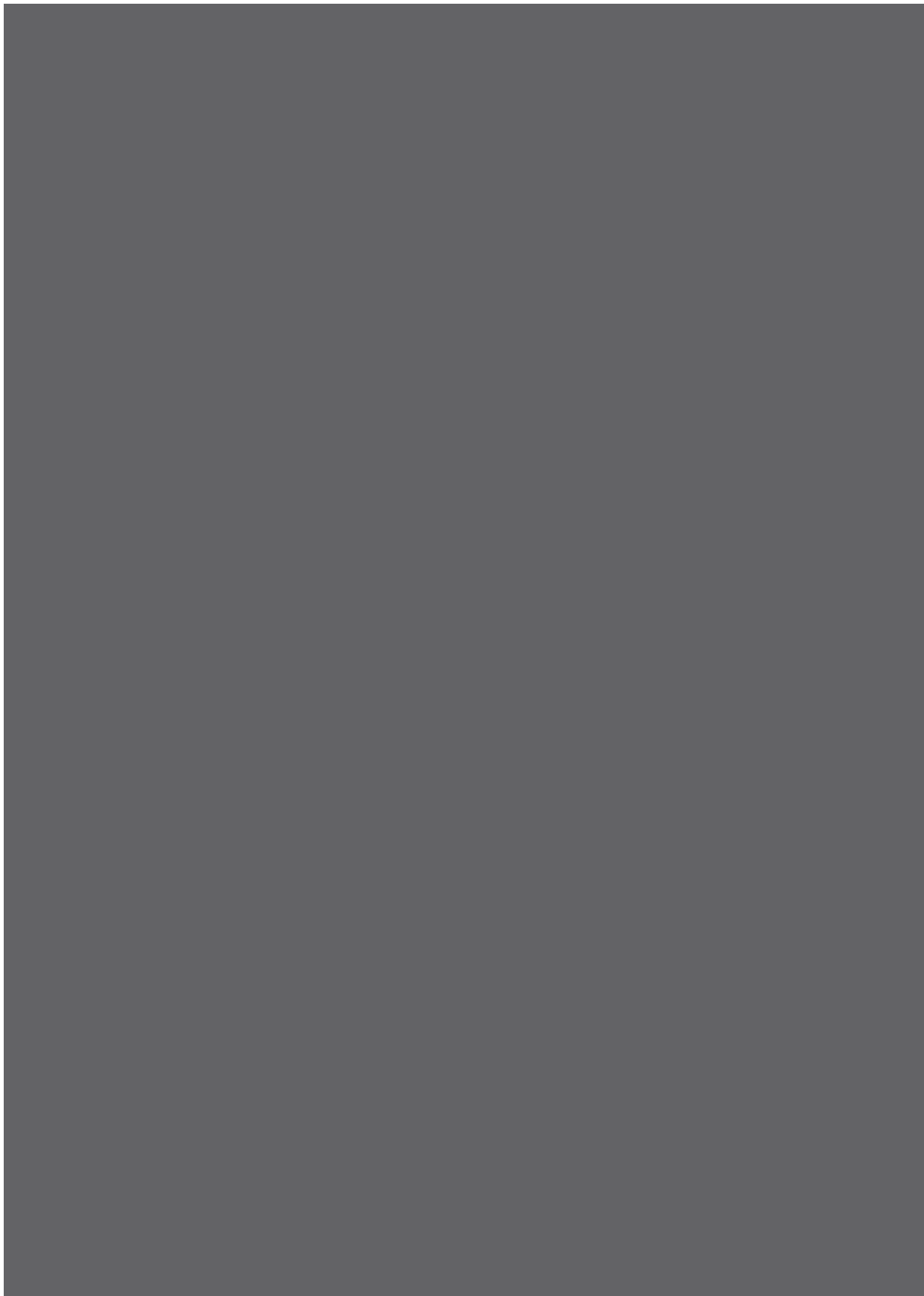
Kralj, Vladimir. »Esej o Shakespearovi dramaturgiji.« *Shakespeare pri Slovencih*, ur. France Koblar, Slovenska matica v Ljubljani, 1965, 26–48.

Smith, Emma. »Shakespeare and Early Modern Tragedy.« *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*, ur. Emma Smith in Garret A. Sullivan, Cambridge University Press, 2012, 132–149.

Taylor, Gary. *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*. The Hogarth Press, 1990.

Zavrl, Andrej. *Christopher Marlowe, kanonični odpadnik*. Založba ZRC, ZRC SAZU, 2016.

Zupančič, Mirko. *Shakespearov dramski imperij*. Društvo 2000, 1998.



Navodila / Submission Guidelines

Navodila za avtorice_je

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 približno 30.000 znakov s presledki (5000 besed). Na prvi strani naj bodo navedeni podatki o avtorstvu (ime in priimek, elektronski naslov) in objavi namenjena biografija v obsegu do 550 znakov s presledki. Razprave naj vsebujejo izvleček (do 1500 znakov s presledki) in ključne besede (5–8), oboje v slovenskem in angleškem jeziku. Morebitne zahvale in podatki o financiranju naj sledijo ključnim besedam.

Članek je lahko tudi daljši, a naj ne presega 45.000 znakov s presledki (vključno z opombami). Zapisan naj bo v programu Microsoft Word ali Open Office, v pisavi Times New Roman z velikostjo črk 12 ter z dvojnimi medvrstičnim razmikom. 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.

Kadar navajamo avtorja in citirano delo med besedilom, v oklepaju označimo samo strani, npr. (161–6). Kadar avtor citata v stavku ni omenjen, zapišemo njegovo ime in številko strani v oklepaju, med njima pa ne postavimo ločila, npr. (Reinelt 161–6). Različne bibliografske enote istega avtorja poimenujemo z okrajšanimi naslovi, npr. (Reinelt, *Javno* 161–6).

- 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 uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006.
- *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*, let. 1, št. 2, 2008, str. 13–30.
- *Za članek v gledališkem listu:*
Kermauner, Taras. »Nova Sizifova viža.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, let. 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.sigledal.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.

Zahvale

Lahko navedete ljudi ali organizacije, ki so finančno podprle razpravo, ter tiste, ki so bili posredno vpleteni v raziskavo (npr. tehnično pomoč, izposoja tehnične opreme, posnetkov ipd., nasvete, ki ste jih dobili med pisanjem razprave). Pomembno je, da vsakogar, ki ga imenujete, tudi predhodno obvestite o omembi njegovega prispevka. Ne vključujte posvetil.

Submission Guidelines

The journal *Amfiteater* publishes articles in the field of the performing arts in the context of different media, cultures, social sciences and arts. Articles are accepted in Slovenian and English languages. 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 approximately 30,000 characters including spaces. The author's name, postal address and e-mail address are to be specified on a cover sheet along with a short biography for publication that does not exceed 550 characters (including spaces). An abstract of up to 1,500 characters (including spaces) and a list of keywords (5–8) are to be added at the end of the article. A list of acknowledgements or funding should follow keywords.

Submit articles as an attachment file in Microsoft Word or Open Office format, in the Times New Roman font, 12 point, with double 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.

When quoting an author and related work within the text, state only the page numbers in brackets, e.g., (161–6). 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 161–6). For different bibliographical entries by the same author, include a shortened title of the work, e.g., (Reinelt, *Javno* 161–6).

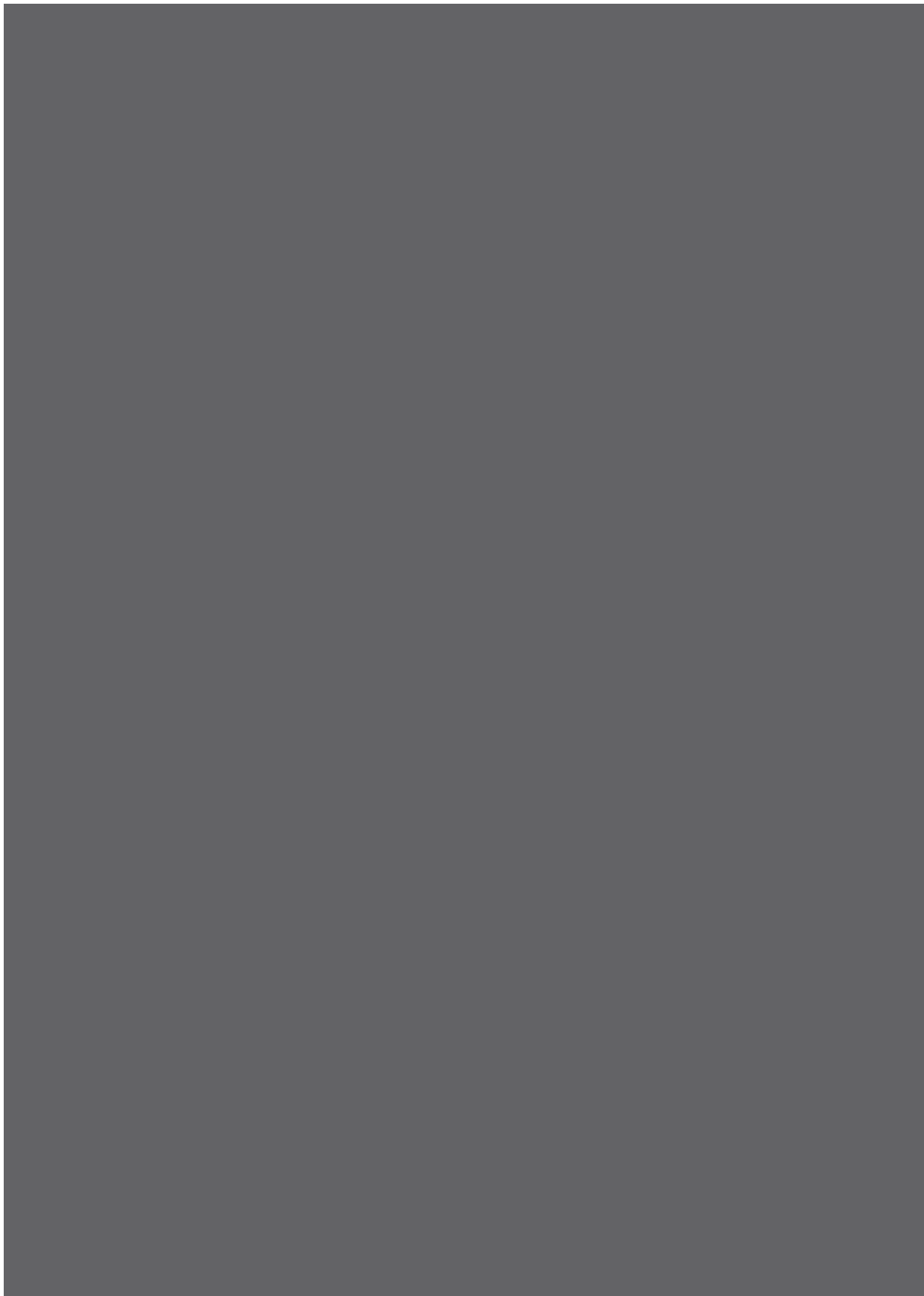
The in-text citations and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

- *Book with editors:*
Jones, Amelia, and Adrian Heathfield, editors. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect, 2012.

- *Book:*
Reinellt, Janelle. *Javno uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006.
- *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.
- *Journal Article:*
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. Jul. 1996, p. 37.
- *Article with URL or DOI:*
Čičigoj, Katja. "Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?" *SiGledal*, 17. maj 2011, veza.sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Accessed 23 July 2013.

Acknowledgements and Funding

The acknowledgements section is where you may wish to thank people indirectly involved with the research (e.g., technical support; loans of material; comments or suggestions during the creation of the manuscript). However, it is important that anyone listed here knows in advance of your acknowledgement of their contribution. Do not include dedications.



Abstracts

Maja Šorli and Zala Dobovšek: *Ubu the King* – the Shock of Devised Theatre in a National Institution

The article deals with the production of *Ubu the King*, performed in the 2015/2016 season on the Main Stage of the Slovenian National Theatre (SNT) Drama Ljubljana, and discusses the production's narrower (the production itself) and wider contexts (the place and time of the production) as well as the media reactions it triggered. The article outlines the concept of devised theatre and describes how it differs from the dramatic theatre prevalent in Slovenia. The authors believe that precisely because it adopted the principles of devised theatre and the "Cool Fun" genre on the stage of SNT Drama, the production of *Ubu the King* not only sparked numerous media responses but also marks an important achievement in the Slovenian performing arts production. The discussion also points out the fundamental deficiency of the production (conservative gender roles) and presents the storyline of this production as an attempt at historicising devised theatre.

UDC 7.038.531

Nenad Jelesijević: The Rupture that Shakes the Institution: The Mute Character in the Utopia of Performance

We understand manifestations of muteness in today's capitalist *mise en scène* – that keeps and encourages the status of exception via mechanisms of management, surveillance, administration, classification and selection – as a consequence of the depoliticisation of life. In the realm of performance, however, such manifestations might mean resistance against the existing. We are not interested in the mute character as a potential stage(d) representation of the excluded ones, but as a factor that can influence the opening of a space in which silenced voices can be heard. Staging the mute character raises a series of questions: How do we open the delimited stage space? How do we establish conditions for the muted voices to be heard, while at the same time avoiding the trap of representation? How do we gain the space-time of speaking? How do we act outside of the institutional paradigm? How do we face the audience's muteness? The mute character might make a rupture in the spectacle's canon of speaking at any cost, which exactly proves the mute character's performative potential that politicises a stage situation, and also takes effect beyond the very performance. We have noticed foundations for thinking the mute character in the context of institutional critique in two performances: Via Negativa's *Last Rehearsal for the Generation* and Simona Semenič's *The Second Time*.

Alja Lobnik: From Semiotics to Pragmatism: The Ontology of the Text on the Example of "New Drama"

The antagonism of a thought as an event – as proposed by Deleuze – and a thought as representation is a line of thinking that makes a diversion from semiotics, the basic model of the 20th century theory of theatre, and instead applies a genealogical approach. The article addresses "new drama" on the basis of this tradition which poses the following question: "How to think the relation between the text and the event beyond representation?" Due to the intertwining of the text and eventness – the texts are produced considering their performativity, with a clear knowledge of the theatre dispositif, they are produced within or by the event – such changes blur the liminality of the texts and their autonomous status. Investigating the relation between practice and knowledge, we are interested in whether there exists a sufficient conceptual apparatus within the literary/theatrical theory that would reflect literary originality, transgressiveness (across some classical drama postulates), liminality (between theatre and literature) and, in particular, the eventness of "new drama". Following the tradition of the (French) school of thought – Althusser, Deleuze, Massumi – the article focuses on the textual practices of new drama and theoretical shifts, their immanent liaison and a reflection on the academic disciplines that have – when confronted by interventions of theory and practice – been compelled to re-evaluate their autonomy and ontology.

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

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

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



ISSN 1855-4539



9 771855 453006

Cena: 10 €