

# Nehierarhična vezljivost medijev v sodobni dramatiki in gledališču<sup>1</sup>

TOMAŽ TOPORIŠIČ

V poglavju se bomo osredotočili na posebne oblike vezljivosti medijev v sodobnih uprizoritvenih in vizualnih praksah. Kot najbolj eklatantno medmedijsko obliko bi lahko izbrali performans, toda ne: ubrali bomo nekoliko drugačno pot. Uporabili dva primera, ki pripadata gledališču in sodobni dramatiki: ne več dramska besedila in sodobno gledališče. Pri izbranih primerih nas bo zanimalo področje medmedijskosti, vezav oziroma vezljivosti scenskih in vizualnih umetnosti, odnosi med performansom in gledališčem, postdramatiko na eni strani ter performansom in vizualno kulturo ter umetnostjo na drugi strani. Za to inter- ali transdisciplinarno umetniško vezljivost je značilno, da sproža vztrajanje pri prehajanju meja med različnimi zvrstmi umetnosti ter umetnostjo in življenjem.

<sup>1</sup> Raziskavo za to razpravo je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (program št. P6-0376, »Gledališke in medumetniške raziskave«).

## 1 DRAMA IN GLEDALIŠČE KOT JEZIKA PREVAJANJA IN INTERPRETACIJE

Naša začetna teza bo, da so jeziki, ki zapolnjujejo »semiotično prostranstvo« (Lotman) predstave, raznoliki in da je prav ta raznolikost kakovost, ki omogoča prehajanje meja. Pri tem nas bo zanimalo, na kakšen način »vmesni položaj gledališča med gibljivim in nediskretnim svetom realnosti ter negibljivim in diskretnim svetom upodablajočih umetnosti, ki provocirata dinamiko izmenjave kodov med gledališčem in upodabljaljivimi umetnostmi,« (Lotman, 2006, 93) vpliva na načine interpretacije. Toda pojem vmesnosti in prehajanja se ne bo ustavil pri tem, ampak ga bomo navezali tudi na Rancièrjev pojem emancipiranega gledalca, ki odnos med igralci, ki kot raziskovalci gradijo oder, in gledalci, ki igrajo vlogo aktivnih interpretov, ustvarjajočih lasten prevod, razume predvsem kot emancipirano skupnost pripovedovalcev in prevajalcev oziroma interpretov.

Drama in gledališče tako postaneta stvar prevajanja v Bourriaudovem smislu: umetnost kot raziskovanje vezi, ki se pletejo med besedo in sliko, časom in prostorom.

Uprizoritveni (v veliki meri pa tudi galerijski) prostor postane prehajanje iz ene kulturne krajine v drugo, ki ustvarja nove poti med množico izraznih in komunikacijskih oblik. Z Lotmanovimi besedami: nastane dinamika semiotičnih jezikov v prostoru, ki niso enostavna vsota posameznih znakovnih sistemov, ampak v interaktivnosti vzpostavljajo literarni ali gledališki dogodek. Ta je v veliki meri odvisen tudi od tega, kar Lotman poimenuje s pojmom odnos med tekstom in publiko, za kategera je značilna »medsebojna aktivnost: tekst teži k temu, da bi prilagodil publiko sebi, ji vsilil svoj sistem kodov, publika pa mu odgovarja na enak način« (ibid., 97).

Dinamika semiotičnih jezikov, ki nastane v gledališču, je potemtakem značilna tako za drugo paradigmo gledališke predstave kot za tretjo paradigmo recepcije. Dinamika semiotičnih jezikov recepcije predstave je še večja, kadar so »ustvarjalne možnosti sprejemnika skrajno aktivizirane« (Lotman). V tem smislu so ta besedila blizu strukturalističnemu in materialističnemu pristopu k interpretaciji, kot jo prakticira Frederick Jameson. Hkrati pa seveda še vedno gledališče lahko razumemo zunaj vzročno-posledične odvisnosti od literature, kot dejavnost, ki ne samo interpretira znake, ki jih proizvaja kultura, ampak kot svoje uporablja prav znake, ki jih je omogočila kultura, namreč tako, da jih – kot bi rekla semiologinja Erika Fischer-Lichte – uporablja kot znake znakov.

## 2 POSTDRAMSKI PRIMERI: ELFRIEDE JELINEK, SIMONA SEMENIČ IN DINO PEŠUT

V sodobni dramatik in gledališču (spomnimo se samo predstav Oliverja Frlića *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* ali *Naše nasilje in vaše nasilje* oziroma iger Elfriede Jelinek, npr. *Bambiland*) se udejanjajo nekakšna nedramska tkanja monoloških form in dialoških tokov na različnih nivojih. Te dekonstruirane dialoške forme drame proizvajajo polifonični diskurz govornih ploskev, za katerega je značilen bahtinovsko razumljeni dialogizem. Poliloška forma, ki nastaja, je sestavljena iz ekstremnih in tako rekoč nepreglednih in nerazberljivih kolažev, ki so velikokrat spominske narave. Besedila ne prinašajo nikakršne fiksne ali fiksirane resnice in pomenov, ampak opozarjajo na svoje procese predstavljanja. Kar je mišljeno, je to, kar ustvarja in prelamlja pomen. Interpretacija teh korpusov s tem postaja večznačna, velikokrat obotavljiva, vendar hkrati razpira nove možne poglede na realnost, ki ukinjajo samoumevnost ideologizmov. Besedila sodobne dramatike in sodelovalnega gledališča tako negirajo osnovne postavke absolutnosti drame: dialog, junake, dramsko zgradbo. To nadomeščajo bloki monologov, ki so velikokrat spominski. Avtorji iščejo novo pisavo za gledališče nove dobe. Elfriede Jelinek tako ustvarja govorne ploskve, ki nadomeščajo dramsko dejanje in dialog ter združujejo inovativnost v obliki in radikalno politično angažiranost v vsebini. Večina njenih zadnjih dramskih besedil, npr. *V Alphah, Bambiland, Delo in Babel*, se ukvarja z izrazito aktualnimi dogodki: smučarsko tragedijo v Kaprunu, vojno v Iraku, Heiderjem in neonacizmom. Sopostavlja globoko s trivialnim, človeška čustva z oblačenjem in modo. Vrednote so večinoma potržene, izpraznjene. Na njihovo mesto stopata televizija in marketing. Življenje in smrt postaneta velik zaslon, za katerim je praznina, nič.

Če se Jelinekova zelo rada igra z nadidentifikacijo s problematičnimi, mačističnimi žanri, od pop do pornografskih vsebin, v *Dramah princes* uporabi nekaj drugega: tradicionalnim in sodobnim zgodbam, ki si jih je izposodila, spodmakne formo in avtoritarno ideologijo, od katere se zdi, da so neločljive. Ko pove zgodbe na novo, na novo postavi s spolom določene parametre teh zgodb. Se pravi, da na novo, po svoje interpretira sodobne barthesovske mitologije Lady Di, Jackie Kennedy in Sylvie Plath tako, da jih prevaja v svoje lastne mitologije nevzdržnega sedanjika z začetka 21. stoletja.

Jelinekova tako kot v Sloveniji Simona Semenič in druge mlade avtorice in avtorji, na področju (ne več) drame ali na področju sodobnih uprizoritvenih praks, izbira različne načine obvozov oziroma obhodov ustaljene dramske in gledališke forme. Priča smo nastajanju hibridnih govornih

ploskev velike gostote, ki kot nekakšni spominski gejzirji bruhajo maso zvočnega materiala, pri kateri ni več jasno, katerim označencem so namenjene te verige označevalcev. S tem sta izpostavljena desemantizacija in poudarjanje performativne dimenzije teksta, zvočne materialnosti jezika, telesnosti teksta, muzikaličnosti in polisemije, ki proizvede decentrirana branja. Z besedami Badiouja, ki govori o Beckettu: Priča smo sintagmam »zvezdnega jezika, ki bi lebdel nad lastnim razpadom in iz katerega se vse lahko začne znova, iz katerega se vse lahko in se mora začeti znova« (Badiou, 2004, 171). Hkrati pa smo tudi priča umetnosti, ki prezentira »prehod iz nesreče življenja in vidnega k sreči in resničnosti vznika praznine« (ibid.).

Dramsko dogajanje pri Simoni Semenič tako vztrajno prekinjajo intervencije avtorice, ki bralca in gledalca opozarja, da smo v gledališču ali pri dejanju branja drame, pri katerem ima bralec kot tisti, ki na koncu barthesovsko kreira dramo, se sam odloča glede njene interpretacije, tudi možnost za kreativnost. Lahko celo dopiše dele dramskega besedila in zgodbe:

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

Kot zadnji primer sodobne dramatike si oglejmo še Dina Pešuta, dramaturga, dramatika in romanopisca, predstavnika hrvaške postdramske metadrame milenijske generacije. V svoji diplomski nalogi na ADU pisane in dramska dela nasploh avtobiografsko in avtorsko svobodno ter lucidno označi takole:

**Dramsko besedilo je le polovica literature. Dramsko besedilo je kot pingvin iz Herzogovega dokumentarca, ki se brez razloga odpravi na hrib, da bi umrl, kot da mora nekaj doseči. Dramsko besedilo je kot svinčnik, kot zaljubljeni mladenič, ki bo ugotovil, da mora umreti. Zato so dramska besedila le polovica literature in jih je brez predstav težko analizirati in govoriti o njih. Dramska besedila so ptice feniksi, zato morajo goreti, da se uresničijo (Pešut, 2017, 204).**

Metafora o dramskih besedilih kot ptičih feniksih, ki morajo izgoreti, da bi se zares realizirali, na slikovit, vendar natančen način spregovori o mejnosti, prehodnosti dramske pisave med mediji.

Pešutove igre so zapisane v pravem babilonu dramskih, proznih, pesniških in esejističnih taktik, ki jih združuje avtorjev močan angažma zapisati velikokrat banalno resničnost:

**Moj resnični in umetniški svet je sestavljen iz banalnosti. In svoje banalnosti se ne bojim več. To besedilo je banalno, o sebi govorim s posebnim pomenom, utemeljujem lastno mladostno zagnanost, poskušam jo povezati s svojo umetniško potjo. In vse, kar je, je že bilo napisano, razkrita (Pešut, 2017, 209).**

Zaveda se, da je v bistvu vse že napisano in izpisano, da se v realnosti (in najbrž tudi v umetnosti) ne da odkriti nič zares novega, da pa jo lahko na različne, tudi avtorske načine interpretiramo. V dramah, ki so zapisane velikokrat tudi v svobodnem verzu, se Pešut vedno znova vrača h grški tragediji in mitologiji. Zanima ga tako vsebinsko kot strukturno. Predvsem pa v intenzivnem avtorskem, metagledališkem dialogu. Zelo blizu mu je grška mitologija, bogovi, struktura grške tragedije, ki ga navdihuje pri razkrivanju, »slačenju« sodobnosti, kot lahko vidimo npr. v odmevni generacijski igri *H.E.J.T.E.R.I.*, uspešno uprizorjeni leta 2020 v zagrebškem gledališču ZKM.<sup>2</sup> V tej igri milenijske generacije, ki je doživela *burn out* in jo je družba na simbolni način žrtvovala na oltarju neoliberalizma, se mitologija pojavlja kot izhodišče za avtorske interpretacije sodobnosti skozi ironiziranje in parafraziranje preteklega, da lahko avtor poda zgodbe o skupini prijateljev, razkropljenih po svetu in v različnih življenjskih situacijah, z različnimi sanjami, vendar s skupno zgodovino in generacijsko povezanostjo. Njihovo otroštvo je zaznamovala vojna, odraščanje v povojni bedi. Skozi njih in navezave na antično tragiško izkušnjo, ki ji postavi nasproti današnjo banalnost, interpretira in tematizira sedanjost.

- 2 KORANA: Isuse... Nisam partijala od... Ha! Ja sam Hera! Genijalno!  
 SANJIN: Da, zaštitnica braka između pedera i njegove hegice.  
 KORANA: Koja su djeca?  
 MAK: Nje i Zeusa? Hm...Ares, Hefest, Heba.  
 PAŠKO: Koja je to tajna veza između gej tinejdžera i grčke mitologije?  
 SANJIN: Pa nešto je utješno u tome da i bogovi imaju mane.  
 ROZA: I da se jebu i piju.  
 MAK: Ja kad sam bio mali i kad sam skužio da sam gej, mene je bilo ful sram.  
 I mislio sam da to moram sakriti. A onda sam počeo skrivati i bijes i ljutnju, tugu...  
 Sve. Ali onda je to povuklo i ljubav i sreću i sve... Onda sam krenuo čitati mitove.  
 I to me je spasilo. Njihov hejt. Fekat bacaju hejt na sve. I svađaju se. I ratuju i vole i prekidaju. I napaljeni su. Tad je i Kylie Minogue izbacivala one spotove gdje se svi ljube.  
 Da bi volio, moraš malo i hejtati. To mora biti u ravnoteži. Nama zabrane da se ljutimo.  
 Onda nam kažu da smo nezahvalni. Ali to samo manjinama tako. (Pešut 2020, 33)

Zdi se, da se Pešut (kot tudi del njegove in še mlajše generacije) vrača k dramam jezika, izhajajočim iz dramatike absurda in njihovega verbalnega nasilja, vendar vse to vkomponira v besedilnost polifonije glasov, notranjih monologov in drugih govornih ploskev, a hkrati tudi hipertrofiranega zunanjega dogajanja, ki je lahko zapisano tudi na dramski način dialogov, ki pa se velikokrat že v naslednjem trenutku previjejo v kvazialoge, dolge monološke strukture, puzzle citatov ali pa poetizirano govorico.

### 3 DVA GLEDALIŠKA PRIMERA: TOMAŽ PANDUR IN OLIVER FRLJIČ

Ob dramskih in postdramskih avtorjih je v sodobnem gledališču velikokrat prav režiser tisti, ki interpretativno prevaja literaturo v gledališke znake ter tako kreira predstavo, namenjeno bralcu, ki bo na koncu barthesovsko kreiral dramo. Vzemimo najprej primer danes že klasike slovenskega in jugoslovanskega »gledališča podob« 80. let prejšnjega stoletja: vzhodno zahodno opero *Šeherezada* Iva Svetine v režiji Tomaža Pandurja. Pandur črpa svojo moč gledališke norosti iz »rizomatične« (Deleuze-Guattari) in odprte forme Svetinovega teksta. Ta je polje poetične dramatike izbil iz orbite estetiziranega in kolektivnemu duhu zapisanega sočasnega političnega gledališča ter vzpostavil sebi lasten, specifičen in avtonomen gledališki organizem. Znotraj uprizoritve *Šeherezade* je tako nastala »interpretacija, ki je nov tekst, v katerega so vpisani elementi interpretiranega teksta in katerega vsaka interpretacija je kontekstualizacija teksta objekta« (Théâtre, Modes, 1987, 121).

Podobno tudi *Sto minut* kot izrazito avtorski dialog z Dostojevskim izhaja iz obnebjama ameriškega gledališča podob. Če je Pandurja pri Šeherezadi še fascinirala intertekstualnost, ki pa je zavestno ostajala del gledališča (seveda z veliko začetnico: se pravi Gledališča), ga pri Dostojevskem zanima vezljivost medijev: literature, gledališča, filma, novih medijev. Zanima ga gledališče podob, ki sledeč utopičnemu modelu Richarda Wagnerja združuje gledališče, glasbo, ples, slikarstvo, fotografijo, video, kiparstvo in arhitekturo ter zbližuje »gledališče in vizualne umetnosti v novem razumevanju predstave, demonstrirajoč, zakaj se morata ti dve zgodbi med seboj povezati« (Marranca, 1996, 163–164). Hkrati pa ga zanima sodoben, postdemokratičen svet po vojni v Bosni, po atentatu na Kennedyja, po newyorškem 11. septembru, po vojni v Iraku. Drsljivi označevalci, ki jih v svoji umetelnosti producira vizualno-sonorična interpretacija njegovega novodobnega spektakla po Dostojevskem, proizvajajo etične imperative ter hkratno nelagodje.

Pandur tako ustvari svoje interpretacije, ki besedilno in ideološko podlago pripeljejo do tega, da pride do eksplozije na videz poenotenih tekstov in znakovnih sistemov v množstvo nasprotujočih si in protislovnih elementov. Razkolnikovi v njegovi reinterpetaciji Dostojevskega tako postanemo kar vsi, protagonisti na odru in publika v dvorani. Tako kot ostajamo voajerji neke *culture in extremis* v dobi, ki jo Baudrillard označi kot obdobje »transpolitičnega, transhistoričnega in transekonomskega« (Baudrillard, 1988, 104) in ko smo se prisiljeni zavedeti dejstva, da gledališče kot tradicionalni, klasični nosilec pomenjanja ostaja v ozadju.

Obe predstavi udejanjata bistveno postavko Pandurjevega gledališča, točno to, o čemer v intervjuju v Madridu govori režiser sam (ko uporablja artaudovsko-kosovelovske sintagme: »turbulentno električno polje«, »niz slik, ki jih v življenju še nikoli nismo videli, a jih pa prepoznamo na arhetipski ravni«) in kar je rdeča nit njegove »gledališke kozmogonije«. Vzpostavita dialog jezika vizualnega in jezika teksta, ki si ne nasprotujeta niti se ne postavljata v hierarhično razmerje. Ne eden ne drugi nista matrika drugemu.

V aktu medsebojnega oplajanja se srečujeta dve vzporedni poti: tista teksta in tista vizualnega in drugih gledaliških kodov. Razcvet vizualnega in gestnega v Pandurjevem gledališču ni pomenil smrti gledališča ali knjige, niti ne kataklizme ali sprave človeka s samim seboj. Pomenil je le »vzpostavitev privilegirane območja, v katerem se gledališče izreka kot tako« (Ubersfeld, 1996, Lire le théâtre I., 39).

Gledališče se pri Pandurju vedno koncipira kot personalizirani poizkus izrisa lastnega pogleda, lastne interpretacije, ki pa nikoli ni dialektična, tudi ne materialistična. Njegove uprizoritve z lastnim jezikom spregovorijo kot dialoški odnos s tekstovno predlogo ali protopredlogami, hkrati pa tudi s številnimi korpusi uprizoritvenih taktik zgodovine gledališča in scenskih umetnosti, predvsem temeljnimi tehnopoetikami in fenomeni scenskih umetnosti 20. stoletja.

Šeherezada (1989), potem veliki spektakli *Faust* (1990), *Hamlet* (1990), *Carmen* (1992), *La divina commedia* (1993) in *Ruska misija* (1994), v enaki meri ali mogoče še bolj izčiščeno zrele v tej večplastnosti in igralsko-izvedbeni bravuroznosti pa tudi njegove »nemške« (*Inferno*), postjugoslovanske (*Sto minut*, *Kaligula*, *Tesla Electric Company*) in »španske« (*Hamlet*, *Barocco*, *Medeja*) predstave zadnjih desetletij, so gledališke stvaritve, ki niso klasično dramske strukture, kot spektakel pa jih je treba interpretirati kot postmoderne simulaker Wagnerjeve strukture celostne umetnine, znotraj katere operne arije nadomešča nehierarhična sopolstavitev »besednih deklamacij« (Marranca), vendar kljub temu vizualno delujejo operno. Pomen se generira »s pomočjo ikonografije

predstave«, ki jo je treba razumeti v smislu gledališča podob, v katerem je »vse tisto, kar je mogoče pokazati le s sliko, z gibom, z zvokom, odrešeno eksplikacije besede« (Foretić, 1997, 292).

Na videz drugačne, toda v bistvu zelo podobne postopke prevajanja v svojih angažiranih projektih uporablja tudi hrvaški gledališki ustvarjalec Oliver Frlijić. Vzemimo kot primera dve njegovi predstavi: *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* SMG iz Ljubljane iz leta 2010, izhajajoče iz zadnjega verza himne druge Jugoslavije, s pomočjo katere interpretira razpad Titove socialistične državne tvorbe in njegove posledice; ter kontroverzno evropsko koprodukcijo *Naše nasilje in vaše nasilje* SMG iz Ljubljane, HNK Ivan Zajec z Reke ter več evropskih koproducentov, ki kot zelo svobodna interpretacija romana Petra Weissa *Die Ästhetik des Widerstands (Estetika odpora)* naseli oder z bizarnimi zgodbami in kvazidokumentarističnim gledališčem o pomilenjskem svetu begunske krize v Evropi. Obakrat gre za sodelovalno gledališče oziroma devising postopek, v katerem besedilo in njegova interpretacija nastajata vzporedno s procesom predstave na način, da imata tako tekst kot uprizoritev množinskega avtorja.

Frlijić obakrat uporablja tehniko prisvajanja in reinterpretacije umetniških taktik iz preteklosti. Gledališče uporablja kot javni forum odprte debate, s pomočjo katere se proizvajajo resnice v Badioujevem smislu, da misel umetnosti producira umetnost sama. Tako izpostavlja misel o imanentnosti resnice oziroma interpretacije znotraj umetnosti: »Umetnost je neko mišljenje in dela so realno tega mišljenja (ne pa njegov učinek)« (Badiou, 2004, 19). Umetniška interpretacija je torej »konfiguracija del 'v resnici', v vsaki točki mišljenje tiste misli, ki je ona sama« (ibid., 26). Frlijić stoji na teh badioujevskih okopih in s svojim gledališčem kaže, kako umetnost ni le nemišljenjska resnica, ki bi potrebovala misleca oziroma filozofa, ki jo bo mislil, temveč je sama hkrati tudi misel sebe same. Umetnost ni le svoja lastna resnica, temveč je v svojih delih že tudi premislek svoje resnice. Tako je vsaka Frlijićeva predstava hkrati tudi premislek umetniške konfiguracije z imenom gledališka predstava.

Režiser v svojih predstavah izgrajuje interpretacije, ki predstavljajo gledališki okvir njegovega uprizoritvenega in performativnega laboratorija. Naseljujejo ga zgodbe z različnih delov sveta, toda primarni interes Frlijićevega zanimanja ostaja periferna sfera evropske gledališke, kulturne in politične semiosfere: razpad Jugoslavije v 90. letih, ki so mu sledili vojna na Hrvaškem in v Bosni ter genocid v Srebrenici. V zadnjih letih je ta okvir zamenjala kriza postbegunske neokatoliške in neoliberalne Evrope tukaj in zdaj z vsemi novokomponiranimi orientalizmi.



#### 4 MEDBESEDILNI IN MEDMEDIJSKI PRESTOPI KOT GRADITELJI SODOBNE UMETNOSTI

Če Frlijevc interpretativni okvir primerjamo s tistima Simone Semenič ali še bolj Dina Pešuta, ugotovimo, da niso brez podobnosti. Le da je Pešut skeptičen do političnega angažmaja, Simona Semenič pa je v njem nekoliko manj radikalna. Frlijeve predstave so zavestno politično nekorektne in kot take proizvajajo posebno obliko estetike odpora. Kot zapiše kanadski kritik Raymond Bertin v reviji *Jeu, Revue du théâtre*, ko opiše reakcije publike na Izdajalca v Montrealu: »Ta politično nekorektna predstava, ki je zlobna, groteskna in parajoča, je demonstracija nesmiselnosti vojne in nacionalizmov, toda hkrati je tudi razmislek in preizpraševanje gledališča samega, vloge umetnika, odgovornosti vsakogar v času vojne in po njej« (Bertin, 2012, nepaginirano).

Svojo estetiko odpora Frliji izgradi na podlagi dvojnega kodiranja, spodmikanja tal enoznačnim in jasnim interpretacijam gledalcev (tudi kritikov):

**Mislim, da je prav situacija, v kateri gledalcu umanjka okvir, ki bi jasno določil, v katerem modusu deluje predstava – ironičnem ali neironičnem – največja kvaliteta predstave Naše nasilje in vaše nasilje. /.../ Sam si nikakor nisem zadal za cilj, da bi postal neke vrste moralni arbiter (Toporišič, 2016, 4).**

Frliji torej opozarja, da živimo znotraj polja transkulturnega biznisa, ki vsako interkulturno umetniško dejanje ideološko interpretira in prevaja v logiko možnosti eksploatacije transpolitičnega, globalističnega ekonomskega in političnega lobija. Toda s svojo politično nekorektnostjo skuša to situacijo obrniti sebi v prid. Spremeniti interpretacijo iz polja reakcionarnosti v polje osvoboditve. Sodobna umetnost torej kot da bi skupaj s Susan Sontag vzklikala: »Namesto hermenevtike potrebujemo erotiko umetnosti« (ibid., 438). Če zaključimo: Skozi vzpostavljanje dialoga s sledmi performativnega obrata, kot ga je definirala Erika Fischer-Lichte, se uprizoritvene prakse skušajo ponovno legitimirati kot performativna umetnost par excellence. Vezljivost, nomadstvo in prehodnost so torej lastnosti, ki pokažejo, kako živa in mediatizirana uprizoritev danes nista več razumljeni kot ontološko nasprotni. Recepcija obojega je stvar izkušnje skozi reprezentacijo, pri čemer uprizoritev v živo ni nič na boljšem ali bolj tukaj in zdaj. S performativnim obratom se je publika znašla v liminalnem stanju, v katerem je gledalčeva percepcija samega sebe in sveta okrog sebe destabilizirana. Hkrati pa je prav raziskovanje in prehajanje meja med uprizarjanjem v živo in mediatiziranim dogodkom privedlo nekaj zelo zanimivih primerov nehierarhične vezljivosti medijev.

## LITERATURA

- Badiou, A.** (1998): *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil.
- Baudrillard, J.** (1988): *America*. Verso: London & New York.
- Bertin, R.** (2012): »Maudit soit le traître à sa patrie ! : Théâtre extrême.« V: *Jeu*, Québec. Dostopno na: [www.revuejeu.org/critiques/raymond-bertin/fta-maudit-soit-le-traitre-a-sa-patrie-theatre-extreme](http://www.revuejeu.org/critiques/raymond-bertin/fta-maudit-soit-le-traitre-a-sa-patrie-theatre-extreme) (Festival TransAmériques).
- Bourriaud, N.** (2009): *The Radicant*. New York: Lucas & Sternberg.
- Eco, U.** (1994): *The Limits of Interpretation Advances in Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press. 2012.
- Fischer-Lichte, E.** (2015): *Semiotika kazališta: uvodna razmatranja* (preveo Dubravko Torjanac). Zagreb: Disput.
- Foretić, D.** (1997): »Mit v Pandurjevem gledališču.« V: *Pandur's Theatre of Dreams*. Maribor, Seventhheaven: 292–295.
- Inkret, A.** (1986): »Drama kot literarna umetnina in/ali kot gledališki tekst.« V: *Primerjalna književnost 9/1*, 1–8.
- Jameson, F.** (2001): *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Ad*. Cornell University Press, Ithaca, NY. 1981.
- Lehmann, H. T.** (2004): *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska. (prev. Kozak, K. J.)
- Lotman, J.** (2006): *Znotraj mislečih svetov: človek – tekst – semiosfera – zgodovina*, Ljubljana: Studia humanitatis (prev. Urška Zabukovec).
- Marranca, B.** (ur.) 1977 (1996): *The Theatre of Images*. Baltimore in London: The Johns Hopkins University Press.
- Pavis, P.** (1982): *Languages of the Stage*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Pešut, D.** (2017): *Deseta noč, Stela, Poplava, Manifest Banalnosti*, Zagreb: ADU. Diplomski rad.
- Pešut, D.** (2020): *H.E.J.T.E.R.I.*, Rokopis, Knjižnica UL AGRFT.
- Semenič, S.** (2017): *Tri drame*. Ljubljana, Beletrina.
- Semenič, S.** (2010): Gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima (tipkopis).
- Semenič, S.** (2014): tisoč devetsto enainosemdeset, *Sodobnost 78/7–8*, 921–1044.
- Sontag, S.** (1978): »Zoper interpretacijo.« V: *Sodobnost*, 26/4, 431–438. Dostopno na: URN:NBN:SI:DOC-ZGWBE95Y from <http://www.dlib.si>.

**Szondi, P.** (2000): *Teorija sodobne drame* (prev. Jacek Kozak). Ljubljana: Knjižnica MGL. 2001.

**Helbo, Pavis, Johansen, Ubersfeld** (ur., 1987): *Théâtre, modes d'approche*. Brussels: Archives du futur, Labor.

**Toporišič, T.** (2016): »Pet vprašanj za Oliverja Frljića = Pet pitanja za Olivera Frljića.« V: *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča in Hrvaškega narodnega gledališča Ivana pl. Zajca Reka – sezona 2016/2017*, 1, 4–6.

**Toporišič, T.** (2018): *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo. O vezljivosti medijev in kultur v sodobnih uprizoritvenih praksah*, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in AGRFT.

**Ubersfeld, A.** (1996): *Lire le théâtre I*. Paris. Editions Belin.