

UDK 821.163.6.09-2

Tomaz Toporišič

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

tomaz.toporisc@guest.arnes.si

IGRA V IGRI KOT METAGLEDALIŠKOST IN METAMEDIJSKOST OD CANKARJA DO ZUPANČIČA

(Pohujšanje v dolini šentflorjanski, Dogodek v mestu Gogi, Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraku in Hodnik)

Prispevek razišče pojav igre v igri oziroma gledališča v gledališču znotraj slovenske dramatikе dvajsetega stoletja od dekadence moderne preko ekspresionističnega modernizma do neomodernizma performativnega obrata in postdramskega v mediatizirani družbi spektakla. Analizira igre štirih stebrov sodobne dramatikе po krizi absolutne drame: Ivana Cankarja (*Pohujšanje v dolini šentflorjanski*), Slavka Gruma (*Dogodek v mestu Gogi*), Dušana Jovanovića (*Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka*) in Matjaža Zupančiča (*Hodnik*). Pri tem ugotavlja, v kakšni meri in na kakšne načine te drame uveljavljajo različne načine igre v igri, da bi metagledališko, medbesedilno in medmedijsko spregovorile o statusu fikcije in resničnosti v umetnosti, kulturi in družbi.

Ključne besede: sodobna slovenska drama, medbesedilnost, medmedijskost, gledališče v gledališču, metadrama

This article discusses the phenomenon of a play within play or theatre within theatre as developed in twentieth-century Slovene drama, from the decadent "Moderna" movement through expressionistic Modernism and Neomodernism with its performative turn and post-dramatic theatre in a mediatized society of spectacle. The article analyzes the four pillars of contemporary Slovene drama following the crisis of absolute drama: Ivan Cankar and *A Scandal in St. Florian Valley*, Slavko Grum and *An Event in Goga Town*, Dušan Jovanović and his *Play Tumor in the Head, or the Pollution of Air*, and Matjaž Zupančič and *The Corridor*. The thesis is that a play within a play is very present, but to a varying degree, and used in different ways in order to speak metatheatrically, metatextually, and intermedially about the status of fiction and reality within art, culture, and society in specific periods.

Keywords: contemporary Slovene drama, intertextuality, intermediality, theatre within the theatre, metadrama

1 Uvod

Slovenska dramatika že od svojih začetkov, npr. Linhartove komedije *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, tematizira igro v igri ter skozi to včasih igrivo, drugič groteskno, tretjič performativno obdelavo vedno znova spregovori o stvareh metagledališča in metadrame. Naš predmet raziskovanja bodo štiri izstopajoča »telesa« slovenske dramatikе

dvajsetega stoletja od dekadence moderne preko ekspresionističnega modernizma do neomodernizma performativnega obrata in postdramskega v mediatizirani družbi spektakla, kot so jih zapisali štirje »stebri« sodobne dramatike po krizi absolutne drame: Ivan Cankar, Slavko Grum, Dušan Jovanović in Matjaž Zupančič.

Zanimalo nas bo, v kakšni meri in na kakšne načine te drame uveljavljajo vsaka svoj princip igre v igri, da bi metagledališko, medbesedilno in medmedijsko spregovorile o statusu fikcije in resničnosti v umetnosti, kulturi in družbi. Gledališče v gledališču, kot se je vsaj od Shakespeareovega *Hamleta* in Calderonovega *Življenje je sen* utelesalo v vseh svojih različicah, vedno »implicira refleksijo in manipulacijo z iluzijo.« (Pavis 1997: 247) Ne refleksija in ne manipulacija z iluzijo pa ni nujno, da potekata neposredno: Nikakor ni nujno, da gre za prikazovanje igralcev na odru, naj ti igrajo komedijo, grotesko ali kakšno drugo zvrst, tako kot npr. Grbavec in Gospa v *Dogodku v mestu Goga*, ki sama zase v intimnem gledališču, namenjenemu zgolj njima samima (in seveda tudi gledalcem oziroma bralcem Grumove igre) igrata Ozvalda in Gospo Alvingovo iz Ibsenovih *Strahov*.

Preiščimo torej, na kakšne načine lahko poteka igra v igri pri Cankarju, Grumu, Jovanoviću in Zupančiču, konkretnije v njihovih (ne več) dramah *Pohujšanje v dolini šentlorjanski*, *Dogodek v mestu Gogi*, *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraku* in *Hodnik*. Povedano nekoliko drugače, z besedami Barbare Orel, ki govori o posebnosti in daljnosežnosti igre v igri za sodobno gledališče: Preiskali bomo, do kolikšne mere je bila igra v igri pri zgoraj navedenih avtorjih poseben postopek, »s katerim je mogoče izstopiti iz tradicionalnega risa in iznajti nove dramaturške pristope do oblikovanja dramskih snovi [...] ter razgraditi [...] klasično, na aristoteljskih pravilih utemeljeno zaprto dramo in jo preoblikovati v njej nasprotno odprto formo: razstreliti linearnost dramske fabule, se izogniti kavzalnosti in sukcesivnosti dogajanja, in s tem pri občinstvu doseči višjo stopnjo soudeležbe, kot jo ponuja klasični model.« (Orel 2002: 115) Hkrati pa nas bo zanimala igra v igri kot poseben postopek, ki je v dramatiki XX. stoletja vedno znova sprožal reateatralizacijo gledališča in vzpostavljanje dialoškega razmerja med dramatikom in drugimi gledališkimi ter izvengledališkimi zvrstmi.

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

2 Pohujšljiva igra v igri *Pohujšanja*

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

Stvar je največja hudobija, kar sem jih doslej napisal. Glede cenzure se nekoliko bojim, ampak upam, da ne bo nič hudega. [...] Ko ti pošljem, pa preberi prvi akt, in stavim, da se boš smejal! Nato seveda boš naredil kisel obraz, ko boš moral odpreti denarnico nastežaj!« [...] Na svidenje ob premieri! (Cankar 1971: 204–05)

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

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

DACAR: Tak, kaj?

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

EKSPEDITORICA: O!

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

ŽUPANJA: O!

ZLODEJ: In v njegovem naročju ...

EKSPEDITORICA: O!

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

DACAR: Ali je bila oblečena?

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

ŽUPANJA *županu*: Kam gledaš?

ŽUPAN: Kam bi gledal? Nikamor ne gledam!

(Cankar 1997: 31)

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

gledališko dramatičnost. Enako dramatičen je tudi sloviti sedmi prizor igre s šentflorjanskim grešniškim teatraličnim poljubljanjem Jacintine noge:

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

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

ŽUPAN (*séde*). Kaj še? O, bodi milosten!

JACINTA Milosten bodi!

ŽUPAN Zahvaljena, priprošnjica!

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

ŽUPAN Ampak straši tam!

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

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

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

JACINTA (*stoji v luči sredi izbe*). Stoj! Poljubi mi nogo!

PETER Poljubi!

ŽUPAN (*poklekne*). Ozri se stran, dolina šentflorjanska!

JACINTA (*vesela*). O!

(*Zunaj se oglasi silno prestrašen krik gospé županje — župan stopi jedrno proti durim.*)

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

(Cankar 1997: 45)

Barbara Orel v knjigi *Igra v igri* označi metagledališkost, ki jo uporablja v tem prizoru Cankar, s pojmom »spontana teatralizacija« (Orel 2003: 48) in jo navede ob primerih, kot sta dvoboj med Hamletom in Laertom v *Hamletu* in Jacintin ples v *Pohujšanju*. V razpravi *Igra v igri* kot intertekstualni in intermedialni pojav pa opozarja na igro v igri kot poseben postopek reateatralizacije, ki ga je seveda (pred Brechtom) uporabljal v *Pohujšanju* tudi Cankar:

Reateatraliziranje gledališča, to je ozaveščanje gledališča kot avtonomne umetnosti [...] je potekalo v smeri poudarjanja razlike med modelom in objektom. Tu se je za pripraven postopek izkazala struktura igre v igri, saj že s ponovitvijo oziroma z multipliciranjem umetniške forme v sami sebi kaže gledališče kot gledališče, kakor bi rekel Brecht. (Orel 2002: 111)

Mar to pomeni, da bi lahko Jacintin ples in nekatere druge prizore igre v igri v *Pohujšanju* v dolini šentflorjanski razumeli kot posebno Cankarjevo inačico potujevanja (Šklovski) ali celo proto-potujitvenega brechtovskega efekta, kjer ples in fizično-fenomenalna dejavnost poljubljanja Jacintine noge opravljata podobno funkcijo kot brechtovski songi? Najbrž ne, čeprav danes, v času postbechtovske redramatizacije gledališkega obrata po krizi drame v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, *Pohujšanje* na nekaterih mestih res lahko beremo tudi brechtovsko. Tudi zaradi dejstva, da je metagledališkost v njem (s strani dramatika gotovo zavestno) prisotna že na ravni besedila kot metadrama. Povedano s terminologijo Patrica Pavisa, aplicirano na Cankarjevo *Pohujšanje*: Cankar v nasprotju z naturalizmom, ki »do skrajnosti briše sledove gledališke produkcije, da bi tako omogočil iluzijo odrske stvarnosti«, v svoji »hudobni fars« uporablja tehniko

vnovične teatralizacije in v drami s pomočjo tehnike igre v igri »uprizarja predstavo v njeni edini resničnosti ludistične fikcije.« (Pavis 1997: 706)

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

Podobno kot kasneje Luigi Pirandello v *Šest oseb išče avtorja* Cankar dramsko dejanje razveže, ga ne podredi več bodisi tekoči sintetični bodisi tekoči analitični gradnji, ampak uveljavi poetiko elips, ponavljanja, odprtosti. Igra v igri pri Cankarju, tako kot v drugih modernih dramah, ki kršijo aristotelovsko dramaturgijo, postane »postopek, s katerim je mogoče [...] iznajti nove dramaturške pristope do oblikovanja dramskih snovi« (Orel 2002: 115) ter zaprto dramo preoblikovati v odprto formo.

3 (Ne)dogodek v mestu Goga

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

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

GRBAVEC: Samo konec, ta kratki konec še enkrat!

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

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

GOSPA (*vzdihne, si popravi naočnike*).

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

Igrata zaključni prizor iz Ibsenovih »Strahov«.

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

GOSPA ALVINGOVA (*krikne glasno*): Jaz?

OZVALD: Kdo pa mi je bližji od tebe?

GOSPA ALVINGOVA: Jaz? Tvoja mati?

OZVALD: Ravno zato!

(Grum 1976: 201–02)

Grum, ki je bil v svojih zgodnejših igrah, npr. v *Pierrot in Pierrette* ter *Trudnih zastorih* kot variacijah *Lepe Vide*, nedvomno pod vplivom Cankarjeve variante simbolično-dekadence drame, se je v *Dogodku v mestu Gogi* približal raziskavam histerije, kot jih je občudoval v *Zločinu in kazni* Dostojevskega. Hkrati pa se je zgledoval tudi pri Maeterlincku ter drugih simbolistih in dekadentih, ki so bili za Cankarja zaradi tematizacij krize etike po vsej verjetnosti preveč radikalni. Zgled je bil tudi Sigmund Freud, ki je Gruma najprej navdušil, potem pa se je od njega distanciral oziroma si ga je razlagal po svoje. In če med osebami v *Dogodku* v bistvu ni »nobenega dramskega konflikta – razen enega, naturalističnega med Hanno in Prelihom« (Kralj 1987: 202), potem se zdi, da postanejo v tem »nedogodku« v mestu igra v igri, ki jo igrata Grbavec in Gospa, kot tudi druge, manj metadramske in bolj nedramske igre v igri dramatisirane družbe, tiste, ki nadomestijo odsotnost običajnih dramskih konfliktov med protagonisti in antagonisti drame.

Igra v igri ima v Grumovi igri funkcijo groteskne in ironične razgradnje sentimenta in dramatičnosti, postopka, ki nas ob simbolizmu Maeterlincka in Hamsuna spominja na nekakšno predverzijo gledališča absurda. Lado Kralj ugotavlja, da je Grum v *Dogodku v mestu Gogi* uporabljal fragmentarizirano dramaturgijo, za katero je bil značilen medbesedilni dialog dramatike z dramatiko in gledališča z gledališčem. Ta je lahko prevzel elemente, motive in fragmente njegovih lastnih črtic, npr. *Zločin v predmestju*, jih povezal »z nekaterimi drugimi, ad hoc napisanimi motivi, pa tudi s tujimi, prevzetimi iz naturalistične literature« ter jih »vključil v svojo dramo kot neobdelan fragment, ‚ready made‘« (Kralj 1987: 226) ter pri tem navedel avtorja, npr. Zolaja; ali pa se poslužil prave citatne igre v igri, kot je npr. razvidna iz zgoraj citiranega drugega dejanja Ibsenovih *Strahov*.

V *Dogodku v mestu Gogi* pa je svojo igro v igri oziroma dialog gledališča z gledališčem črpal Grum tudi iz Tairova, konkretnije iz njegove modernistične uprizoritve Wildove *Salome*, ki si jo je Grum ogledal na Dunaju leta 1925 v okviru gostovanja Kamernega teatra in ga je povsem očarala ter utrdila v prepričanju, da je možna nova dramatika, ki ne bo realistična in absolutna, ampak bo sledila sintetičnemu gledališču ruske avantgarde. Tako je v intervjuju v *Slovenskem narodu* leta 1929 izjavil: »Rus Tairov je na Dunaju prvi uprizoril stare drame s tako moderno scenerijo. Tairov ima torej sceno, ki bi odgovarjala moderni drami, pa nima take drame, jaz imam pa tekst brez režiserja« (Grum 1976: 427).

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

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

4 Igrajte tumor v glavi Jovanovičevih metagledaliških intervencij

Naslednji radikalni izlet v metagledališkost in metadramskost ter umetelnost igre v igri v obeh osnovnih pomenih te besede, kot dramskega in gledališkega postopka, je leta 1971 izpeljal dramatik in režiser Dušan Jovanović z (ne več) igro *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka*. Ta je bila logična naslednica njegovih zgodnjih iger iz šestdesetih let *Predstave ne bo in Norci*, s katerima je zamajal »prikazovanje nekega ‚drugega‘ sveta« ter »predstavljanje nekega fiktivnega sveta«, ki naj ga bralec (in gledalec) »opazuje, si ga razlaga in ga razume« (Lichte 2004: 26). In pa njegove ritualistične predstave *Pupilija, papa Pupilo in Pupilčki* skupine Pupilija Ferkeverk, s katero je leta 1968 v slovensko gledališko sfero vpeljal ritualni dogodek kot medsebojno izmenjavo med igralci in občinstvom. Hkrati pa tudi predstave *Spomenik G* (1972), v kateri je še enkrat oznanil, »da režija ni performativna izvedba besedila«. (Pavis 1996: 147) Ob njegovih dejanjih je takrat najbolj pronicljivi kritik Venko Taufer zapisal preroško trditev, da se je na »odrskih deskah« ljubljanskih Križank zgodila »smrt literarnega gledališča« (Taufer 1977: 14).

Toda takoj po teh dveh performativnih ekskurzih je Jovanović izvedel radikalen metaliterarni, metagledališki in metaumetniški diskurz: v igri *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* je pokazal neuspeh temeljnih postavk »avantgardnega gledališča 1960-ih. Izpostavil je poudarek na procesu, in ne rezultatu, silovito povezovanje (mešanje) izvajalcev in publike, opustitev jezika teksta in njegova zamenjava z jezikom telesa in melodičnih, onomatopoetskih zvokov« ter »z napovedovalsko imaginacijo prikazal razvoj avantgardnega gledališča šestdesetih let, slepo ulico utopičnega iskanja skupnosti, bližine in enosti.« (Klaić 1999: 126) To je bila »svojevrsna recapitulacija dotedanjih izkušenj s književnostjo in teatrom« (Inkret 1981: 404), samoobračunavanja s temeljnimi postavkami osvobojenega, neoavantgardističnega, artaudovskega in schechnerjevskega gledališča, ki ga je izpeljal tudi s pomočjo metadramskega okvirja in umetelnosti različnih postopkov izpeljave postopka igre v igri. Poglejmo si te dramske strategije na dveh primerih, navedenih po prvi objavi igre v reviji *Sodobnost*:

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

Palas aron ozinomas

Baske bano tudan donas

Geheamel cla orlay

berec he pantaras tay.

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

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

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

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

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

(Inšpektor tuli, Kurjač se reži.)

KRIŽNIK: Protestiram. Odločno protestiram. DULAR *(obzirno):* Hektor, prosim te, da mi razložiš, kaj imata z gospodom inšpektorjem. Kaj ti je storil, da tako kruto ravnaš z njim? (Jovanović 1971: 878)

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

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

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

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

DULAR: Okej. Fino. Bravo. Padi zdaj!

IDA: P-a . . .aaaaaaaaaaaaaam!

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

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

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

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

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

Bagati lace bachabe

Lamac cahi achababe

Karreljos

Lamac lamec Bachalvas

Cabahagv Sabalyos

Barvolas

Lagoz atha Cabvolas

Samahac et Famiolas

Harrahva

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

(Jovanović 1971: 887–88)

Odlomka razkrivata dve dramski strategiji gledališča v gledališču in igre v igri, ki v svoji metagledališkosti kažeta na meje in prestopanja meja dramatike in gledališča onstran aristotelovskega gledališča, hkrati pa seveda tudi onstran neoavantgardističnih gledaliških praks ritualnega gledališča in performativnega obrata. Jovanović v igri izpelje generacijsko samokritiko, ki ga je od antidrame pripeljala k ponovnemu odkrivanju »posameznika kot enkratnega mikrokozmosa, ki ga je vredno raziskovati znotraj dramskega načina.« (Klaić 1999: 128) S tem pokaže simptome krize dramskega avtorja in predstavljanja, hkrati pa tudi krizo, v katero so se ujeli neoavantgardistično gledališče in uprizoritvene prakse po performativnem obratu.

V prvem citiranem prizoru obrednega gledališča, ki ga izvaja Grotowski-Dular gre za radikalno gledališče v gledališču, v katerem sta »fiktivno prizorišče in odrski prostor navidez identična, saj se na gledališkem odru pojavi še eno fiktivno gledališče, ki pripravlja ali tudi odigra svojo predstavo.« (Kralj 1998: 78) Jovanović uporabi posebno parafrazo Shakespeareove *mišlovke* iz Hamleta, le da se v mišlovko ne ujameta Hamletov stric in mati ampak protagonisti igre sami. Priča smo temu, kar Lado Kralj ob *Hamletu*, *Šest oseb išče avtorja* in *Igrajte tumor v glavi* opiše kot »'Teater v teatru', ki vzpostavlja dramski svet, ki je na poseben način artificialen, svoje učinke dosega z multipliciranimi zrcalnimi odbleski realnosti.« (Kralj 1998: 78)

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

Jovanović tematizira »gledališče, katerega problematika je osredotočena na gledališče, ki potemtakem 'govori' o samem sebi, se samopredstavlja« (Pavis 1997: 439). Skozi neklasično dramsko formo izrecno izpostavlja konkretne okoliščine gledališke produkcije in hkrati komentira lastno fiktivnost. S tem ves čas vztrajno gradi in hkrati

zanika realistično iluzijo, izpostavlja pretvarjanje gledališča, da je reprezentacija življenja. Metagledališkost je tako pri Jovanoviću prisotna že na ravni besedila kot metadrama, toda ta metadrama je hkrati tudi dramski esej o gledaliških elementih. V igri *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka*, ironično podnaslovljeni »In memoriam pobijavca ščurkov«, Jovanović, ki je hkrati radikaliziral dramsko pisavo in režijsko reteatralizacijo, izpostavlja dejstvo, da je gledališče prvobitna igra, ki »ni ‚običajno‘ ali ‚pravo‘ življenje. Prej je izstopanje iz njega v začasno sfero dejavnosti z lastno naravnostjo. « (Huizinga: 18) Dramatikova samorefleksija in samoironija opozarjata, da je gledališče vedno že metagledališko. Napeljuje na misel, da sta metagledališkost in igra v igri izvorna načina gledališke prezenca.

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

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

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

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

Zupančič za svoj metagledališki in medmedijski dramski esej uporabi gledališki medij kot zaodrje resničnostnih šovov. Ne zanima ga medijska realnost, ampak »realen« prostor zaodrja te medijske realnosti, prostor oziroma hodnik, v katerega se pred hiperprisotnostjo in hipernadzorom kamere, ki snema vsako podrobnost resničnosti,

zatečejo protagonisti Big Brotherja. Tako izpostavi posebno medijsko nasilje, ki je vpisano v našo civilizacijo »humanitarne impotence« (Gómez-Peña).

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

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

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

Zupančič bralcu (in posledično gledalcu) s pomočjo posebne dekonstrukcijske igre v igri že takoj spodmakne tla pod nogami. Ves čas se sprašujemo, ali je to, kar si bralec predstavlja v dramskem prostoru, gledalec pa vidi na odru, reprezentacija resničnosti, ali pa gre zgolj še za eno medijsko manipulacijo, ki si jo privoščijo dramatik in režiser?¹ Ali, kot to dilemo izvrstno izpostavi Irena Strnad:

Kar se igranja tiče, so igralci v tej drami postavljeni pred zanimiv izziv. Igrajo namreč, da ne igrajo oziroma da so bolj resnični, nezlagani, nezaigrani kot v resničnostnem šovu, za kate-rega je vsem jasno, da v njem igrajo neko idealizirano predstavo samega sebe, ki naj bi jim prinesla točke za zmago in s tem dobiček. Torej igrajo ljudi, ki sicer pred kamerami igrajo, da ne igrajo, čeprav to dejansko počnejo. Lahko rečemo, da gre za neko pervertirano obliko igre v igri ali celo metadramo, saj drama posredno in neposredno prikazuje žanr, ki se na televiziji in v javnosti predstavlja kot realen, a je v bistvu igran. (Strnad 2008: 484)

Igra v igri tako pri Zupančiču postane del medmedijskosti, prepletanja gledališča in televizije, vdor realnega: »vdor tujega dela v tekst povzroči, da osnovni prostor teksta dojamemo kot realnega, čeprav je ta še vedno istoveten z umetniško stvarnostjo« (Orel 2002: 114).

¹ V primeru krstne izvedbe *Hodnika* v ljubljanski Drami leta 2004 je bil tako dramatik kot režiser prav Matjaž Zupančič.

6 Sklep

Vsem obravnavanim primerom in oblikam gledališča v gledališču, ki jih utelešajo, je skupno, da se orisana resničnost zdi teatralizirana in da se življenje kaže kot gledališče. Hkrati pa je, kot to izpostavi Anne Ubersfeld: »ena od gledaliških prvim ločena od drugih in se kaže kot predmet pogleda gledalcev, umeščenih na odru«, ko so »na odru hkrati tisti, ki gledajo, in tisti, ki so gledani«. (Ubersfeld v Pavis 1997: 247) To povzroči, da se meja med realnostjo in fikcijo, gledališčem in izvengledališko realnostjo zabiše in problematizira oziroma tematizira. Drama in gledališče kot da se (tako kot paradigmatični primer Pirandella in njegovih *Šest oseb išče avtorja*) ne bi hotela več ukvarjati samo z dramskim prikazovanjem realnosti, ampak bi hotela ustvarjalni proces pisanja in uprizarjanja vključiti v komunikacijski proces recepcije, bodisi branja bodisi gledanja dramskega besedila ali gledališke predstave. Branje in gledanje se tako spreminja v metakritično držo do (ne več)drame, gledališča in družbe.

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

Cankar s tehniko vnovične teatralizacije v prizorih igre pokaže, kako umetnost in življenje postaneta neločljiva in včasih celo zamenljiva. S tem izpostavi paradoksa odnosa med umetniško in zunajumetniško stvarnostjo, ki ga Slavko Grum v *Dogodku v mestu Gogi* samo še zaostri, njegovi liki uprizarjajo nekoga drugega, da bi lahko sploh uprizorili same sebe. Hkrati pa vzpostavi pisavo, ki je nekje med besedilnostjo in performativno pisavo. Jovanović na podoben način kot Grum uvede novo obliko pisave, ki raziskuje nihanje med besedilnostjo in performativnostjo, hkrati pa izpelje novo taktiko teatra v teatru: heterogenost dialogov kot *ready made* kolažev. Zupančiča pa zanima gledališče, ki igra igro, v kateri se zaveda, da je že zdavnaj postalo posnemanje mediatiziranih diskurzov. Bralce in gledalce v dobi družbe spektakla s pomočjo posebne dekonstrukcijske igre v igri postavi pred dilemo: Ali je to, kar beremo ali gledamo, reprezentacija resničnosti? Ali pa gre zgolj še za eno medijsko manipulacijo, ki si jo je privoščil dramski avtor?

Metagledališkost pri vseh avtorjih, najkasneje pri Zupančiču, nekoliko prej pri Jovanoviću, pred njima pa tudi že pri Cankarju in Grumu, kot izpostavljanje fiktivnosti

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

VIRI IN LITERATURA

- Ivan CANKAR, 1971: *Zbrano delo*. Knj. 27: Pisma II. Pripravil in opombe napisal Jože Munda. Ljubljana: DZS.
- Ivan CANKAR, 2014: *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* [Elektronski vir]. Spremna besedila napisal [in izbor slik] Tomaž Toporišič. Ljubljana: DZS.
- Guillermo GÓMEZ-PEÑA, 2001: The New Global Culture: Somewhere between Corporate Multiculturalism and the Mainstream Bizarre (a border perspective). *TDR: The Drama Review* 45/1. 7–30.
- Slavko GRUM, 1976: *Zbrano delo*. Knj. 1. Ur. in opombe napisal Lado Kralj. Ljubljana: DZS.
- Johan HUIZINGA, 2003: *O izvoru kulture v igri: Teorije igre pri Johanu Huizingi, Rogerju Cailloisu in Eugenu Finku*. Ljubljana: Študentska založba.
- Andrej INKRET, 1981: Drama in teater med igro in usodo. Dušan Jovanović: *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: MK. 391–412.
- Dušan JOVANOVIĆ, 1971: Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka. *Sodobnost* 19/8–9. Tudi na spletu.
- Dragan KLAJČ, 1999: Utopianism and Terror in Contemporary drama: The Plays of Dušan Jovanović. *Terrorism and Modern Drama*. Ur. D.Klaić, J. Orr. Edinburg: University Press. 123–37.
- Lado KRALJ, 1987: Kje stoji mesto Goga? *Goga, čudovito mesto / Slavko Grum*. Ljubljana: MK (Kondor, 244). 189–241.
- Lado KRALJ, 1998: Drama in prostor. *Primerjalna književnost* 21/2. 75–96. Tudi na spletu.
- Lado KRALJ, 1991: Pohujšanje 1991. *Pohujšanje po Cankarju*. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče. 12–14.
- Ivan MAJIĆ, 2009: *Big Brother* – Od simulacije prema suvremenom mitu (čitajući/ gledajući dramu *Hodnik* Matjaža Zupančiča). *Narodna umjetnost: Hrvatski časopis za etnologijo i folkloristiku* 46/2. 147–56.
- Barbara OREL, 2003: *Igra v igri*. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL/136).
- Barbara OREL, 2002: Igra v igri kot intertekstualni in intermedialni pojav. *Slavistična revija* 50/1. 103–16. Tudi na spletu.
- Barbara OREL, 2001: Struktura gledališča v gledališču. *Primerjalna književnost* 24/1. 101–17.
- Patrice PAVIS, 1996: Od besedila do odra, težaven porod. Prev. Suzana Koncut. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. E. Hrvatini. Ljubljana: Maska. 141–58.
- Patrice PAVIS, 1997: *Gledališki slovar*. Prev. Igor Lampret. Ljubljana: MGL.

- Stojan PELKO, 2003/04: Tema na koncu hodnika. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 83/14. 13–14. 43.
- Mateja PEZDIRC BARTOL, 2004: Moderno v dramatici Matjaža Zupančiča. *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ur. M. Stabej. Ljubljana: FF UL. 107–15.
- Petra POGOREVC, 2002: Tveganje je ključna stvar (Intervju z Matjažem Zupančičem). *Literatura* 131/132. 54–70.
- Sophie REU, 2013: C'est du métathéâtre comme il était à espérer et à prévoir. *La littérature théâtrale: Entre le livre et la scène*. Montpellier: l'Entretemps. 71–79.
- J.-P. SARAZAC (ur.), 2005: *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé.
- Irena STRNAD, 2008: Drama Hodnik Matjaža Zupančiča kot odgovor na konstrukt resničnosti današnjega sveta. *Slavistična revija*. 55/3. 474–86.
- Tomaž TOPORIŠIČ, 2005: Strategije (politične) subverzije v sodobnih scenskih umetnostih: Pograjc, Zupančič in Hrvatini: Trije slovenski primeri. *Maska* 20/3–4. 57–70.
- Veno TAUFER, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS.
- Matjaž ZUPANČIČ, 2003/04: Hodnik. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 83/14. 19–38.

SUMMARY

This article discusses the phenomenon of a play within a play or theatre within theatre, which dates back to the time of Anton Tomaž Linhart's Enlightenment comedy. The focus is on twentieth-century drama as it developed from the decadent "Moderna" movement through expressionist Modernism and Neomodernism with its performative turn and post-dramatic theatre in mediatized society of spectacle. The article analyzes the four pillars of contemporary Slovene drama following the crisis of absolute drama: Ivan Cankar and *A Scandal in St. Florian Valley*, Slavko Grum and *An Event in Goga Town*, Dušan Jovanović and his *Play Tumor in the Head, or Air Pollution*, and Matjaž Zupančič and *The Corridor*. The thesis is that a play within a play is very present, but to a varying degree, and used in different ways in order to speak metatheatrically, metatextually, and intermedially about the status of fiction and reality within art, culture, and society in specific periods.

In all the plays here discussed, reality and life become theatricalized. The plays develop a specific situation in which one of the theatrical components divides itself from the others and becomes an object of the spectators' gaze as they notice that the stage is populated both by persons that observe and persons being observed (Anne Ubersfeld). The border between reality and fiction, the theater and extra-theatrical reality are blurred in metaplays using the technique of a play within a play. Drama and theater, however, seem to be no longer just a matter of dramatic representation of reality, but include descriptions and disclosures of the creative process of writing and performing.

The examples here discussed show how a play within a play is exercised in a different way each time. With Cankar, it manifests itself as a metatheatrical narrative of an incredible event that occurred in the Valley of St. Florian and which is described by Zlodej; or as a performative act of theater in theater, in which the people of St. Florian perform a ritual of gifts as a special form of sacrificial action: kissing. With Jovanović, the technique performs various ways of consciously dealing with the theater in its precise historical and aesthetic context, determined

by the crisis of the socialist self-management system in Yugoslavia and the consequences of this process within the performative establishment. With Zupančič, in *The Corridor*, we witness the actors performing the participants in a reality show and metatheatrically describing and enacting scenes on the edge of a reality show. Spectators follow the events taking place in the backstage of a realistic show, depicted and enacted in the theatre space. With Slavko Grum, in *An Event in Goga Town* we witness the exposure of a non-event or the improbability of the event in the town of Goga.

Metatheatricity emphasizes the fictitiousness of the theatrical situation and draws attention to the fictitiousness of social reality itself. Authors use the technique of doubling fictitious realities or display real situations by highlighting the theatricality of real situations through a play within a play. Thus, the twentieth- and twenty-first century Slovene drama reveals various (post)dramatic strategies of theater within theater and a play within a play, which in the very act of metatheatricity transcend the Aristotelian theatre and absolute drama.

