

UDK 82.09-2

*Tomaž Toporišč*

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

tomaz.toporisc@guest.arnes.si

## DRAMSKA PISAVA PO POSTDRAMSKEM: ANJA HILLING, MILENA MARKOVIĆ IN SIMONA SEMENIČ<sup>1</sup>

V razpravi, posvečeni trem sodobnim dramatičarkam iz Slovenije, Nemčije in Srbije (Simona Semenič, Anja Hilling, Milena Marković), nas bo zanimal status sodobne dramske pisave po postdramskem obratu. Poskušali bomo odgovoriti na vprašanje, kako lahko v opusih treh dramatičark razbiramo premene drame in teksta ter na kakšen način nas avtorice popeljejo onkraj postdramskosti, k neodramskemu gledališču (Monfort), dramsko dramskemu (Haas) ali postpostdramskemu gledališču (Angel-Perez), v katerem avtor ohranja svojo prisotnost skozi lirizacijo in epizacijo. Kako si lahko razlagamo dejstvo, da nas sodobna dramatika izpostavlja dekonstrukciji nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo, hkrati pa kljub motnjam v fikcijskem besedilnem kozmosu vzporedno vseeno vzpostavlja močan proces redramatizacije, vbrizganja dramskega in dramatičnega v postdramsko tkivo iger.

**Ključne besede:** postdramsko, neodramsko, redramatizacija, sodobna dramatika

In this discussion of three contemporary playwrights from Slovenia, Germany, and Serbia (Simona Semenič, Anja Hilling, and Milena Marković), the focus is on the status of contemporary playwrights after the post-dramatic turn. I try to answer the question of how we can interpret the changes of drama and text in the works of the three playwrights and how we can use new definitions of textual, dramatic, or no longer dramatic or the post-dramatic, intercultural and intertextual, and rhapsodic in contemporary theatre. Can we understand post-dramatic theatre as a specific continuity and not primarily as a break with the tradition? Can we say that contemporary drama often exposes us to deconstructing the contrast between representation and presentation, but nevertheless establishes a powerful process of re-dramatization, of injecting the dramatic into the post-dramatic?

**Keywords:** post-dramatic, neo-dramatic, re-dramatization, contemporary drama

### 1 Status sodobne dramske pisave

V razpravi, posvečeni trem vodilnim glasovom nove dramatike enaindvajsetega stoletja iz Slovenije, Nemčije in Srbije, nas bo zanimal status dramske pisave po postdramskem obratu, ki ga je v odmevni knjigi *Postdramsko gledališče* definiral nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann. Zanimalo nas bo, kakšne mutacije dramske pisave, gledališča in uprizoritvenih umetnosti lahko razbiramo v opusih teh dramatičark, ki jih v nacionalnih kontekstih praviloma povezujejo s transformacijami sodobne evropske drame v zadnjih dveh desetletjih. Osredotočili se bomo na stanje po letu 2000. Na kakšen način je dramatika v tem času ponovno pridobila na svoji moči. Na kakšen način so se

---

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

tri avtorice ob svojih evropskih kolegih in kolegicah vključile v t. i. renesanso pisanja za gledališče, ki je včasih individualno, včasih sodelovalno, namenjeno specifičnemu ustvarjalnemu procesu predstave ali performansa, drugič klasično avtorsko, povratek k realizmu ali postpostdramatičnosti. Razprava bo poskušala odgovoriti na vprašanje, kako lahko razbiramo in opišemo premene drame in teksta; na kakšen način lahko ob njih uporabimo nove definicije besedilnega, dramskega oziroma ne več dramskega, medmedijskega, medkulturnega in medbesedilnega ter rapsodičnega v sodobnem gledališču.

Danes, ko je že povsem očitno dejstvo, da so prav nove besedilne prakse na novo definirale sodobno gledališče, performans in uprizarjanje nasploh, bomo skozi dialog s sodobno (ne več) ali (spet)dramsko pisavo avtoric poskušali pregledati nove, emancipirane pristope k branju in uprizarjanju pisav za gledališče. Zanimalo nas bo, kako se je v primeru treh dramatičark in nekaterih izbranih sodobnikov, npr. britanskega dramatika Tima Croucha in nemške dramatičarke Ulrike Syha, zgodil fenomen, ki ga francoska teoretičarka sodobne dramatike Élisabeth Angel-Perez ob britanski sodobni dramski praksi po gledališču v fris, poimenuje s pojmom povratek h gledališču besed. To gledališče je še vedno postdramsko, a kljub temu vzpostavlja nov povratek k dramskemu in dramatisiranemu: k temu, kar lahko opišemo kot »eksperimente, ki pripadajo tako imenovanemu 'postdramskemu gledališču', a so kot (post)dekonstrukcijsko gledališče na koncu na novo dramatisirali vse, za kar so si prizadevali, da bi de-dramatisirali.« (Angel-Perez 2013) Lahko torej postdramsko gledališče razumemo tudi kot kontinuiteto in ne predvsem kot razpad?

Povedano nekoliko drugače, nas bo zanimalo, do kakšne mere se sodobna dramatika giblje onstran lehmannovsko razumljenega postdramskega. Na kakšen način nas izbrane avtorice popeljejo onkraj postdramskosti, k neodramskemu gledališču (Monfort), dramatično dramskemu ali dramsko dramskemu (Haas) ali postpostdramskemu gledališču (Angel-Perez), v katerem avtor ohranja svojo prisotnost skozi lirizacijo, epizacijo, eseizacijo in rapsodičnost. Kako ustvarja nove konfiguracije pisave in odra, ki nam omogočajo kreativno prehajanje meja med fikcijo, avtofikcijo in avtentičnostjo?

## 2 Nezmožnost komunikacije in razstavljanje telesa in glasu (Anja Hilling)

Začeli bomo z nemško dramatiko prvih dveh desetletij novega stoletja. Teoretičarka sodobne drame po postdramskem obratu Danijela Kapusta v knjigi *Transformacija oseb: o konstrukciji in dekonstrukciji osebe v nemškem gledališču na prelomu tisočletja*, posvečeni premikom v nemški dramatikii zadnjih desetletij, ugotavlja, da za Anjo Hilling in njene sodobnike besedilo ni fiksirano. Ni nekaj, za kar bi lahko trdili, da je *non plus ultra*, ampak je predvsem »material kot začetek nečesa, kar še ni nastalo.«<sup>2</sup> (Kapusta 2011: 64) Toda po njenem prepričanju (ki nas spominja na misli Patrica Pavisa o francoski sodobni dramatikii v knjigi *Le théâtre contemporain*) gre za pisavo, ki je posledica postdramskih in ne več dramskih premikov v zadnjih desetletjih 20. stoletja: »Kljub temu je Anja Hilling odločno proti hladnemu in distanciranemu pristopu ter

<sup>2</sup> Vsi prevodi, kjer ni naveden prevajalec, so delo avtorja članka.

poskuša najti način, kako postdramatično igrivost igralcev spremeniti v nekaj, kar ima čustva in občutek.« (Kapusta 2011: 64)

Kapusta pri Hillingovi izpostavi igro *Črna žival žalost* (2007)<sup>3</sup> kot avtoričin »najbolj bombastičen tekst«, v katerem je »poskušala preizkusiti katastrofo v zvezi z ničnostjo človeškega življenja.« (2011: 64) V nasprotju s to pa njeno besedilo *Monsun* (2005), ki pripoveduje o vplivu smrti otroka na dva para, »močno izpostavlja in poudarja nezmožnost komunikacije ter shizofreno razstavljanje telesa in glasu.« (Kapusta 2011: 64)

Hillingova je v svoji dramatiki (podobno kot njena britanska predhodnica Sarah Kane) pod vplivom dveh mojstrov absurde drame, Harolda Pinterja in Samuela Becketta. Hkrati pa uporablja tudi brechtovske tehnike, npr. potujitveni efekt, ali pa *ostranenie* oziroma potujevanje, kot ga je definiral ruski formalizem s Šklovskim. Navedimo primer:

Šest mesecev kasneje.  
Razstava.  
Veliko govora je o njej in tudi kontroverzna je.  
Instalacija v neki hali daleč od vsega.  
Od mesta in od gozda.  
Ogenj. Umeten in lep. Spodaj moder zgoraj rumen na robu oranžen.  
Laserji kopije svetlobe.  
Kajenje prepovedano.  
[...]  
Glasba. Elvis. Always on my mind.  
Izvirnik.  
[...]  
Dih jemajoče.  
Vsak delovnik med deveto in sedmo.  
(Hilling 2013: 71-2)

Kot poudarja druga nemška teoretičarka sodobne »dramatične drame« Birgit Haas, je dejanje v igrach Hillingove »realistično, a hkrati skorajda preveč realistično.« (Haas 2008: 98) Ta defamiliarizirani realizem bi lahko razlagali kot prikrito kritiko klišejske estetike televizije. Anja Hilling ne uporablja dekonstrukcijskih postopkov (ki jih v slovenskem prostoru najdemo npr. pri Simoni Semenič ali tudi Simoni Hamer in pri Tiborju Hrs Pandurju), da bi se osvobodila linearne in sintetične strukture pripovedi. Toda kljub temu uporablja kritiko tako dramatične kot tudi mediatizirane oblike žargona pravšnjosti, da bi razkrila banalna, a nevarna ponavljanja vsakdana družbe spektakla. Opozarja na nekaj, kar Haasova označi kot poseben »učinek prenosa«: »Medtem ko je Brecht poskušal doseči produktiven dialog med različnimi sloji zgodovine, tako da je med njimi izbiral, Hillingova doseže produktivno medsebojno preizpraševanje estetskega kraljestva televizije in gledališče.« (Haas 2008: 98)

---

<sup>3</sup> Leta 2007 je bila *Črna žival žalost* v prevodu Jaše Drnovška in v režiji Ivice Buljana uspešno uprizorjena tudi na velikem odru MGL.

Pri Anji Hilling besedilo ni več dramsko, prehaja iz monološke v dialoško formo in formo stranskega teksta, celo eseja:

- Olajšanje.
  - Čisto blizu skupaj.
  - Paul.
  - Ja.
  - Sem ti zdaj spet všeč. Z novimi lasmi.
  - Celo duhoviti so lahko spet.
  - Četudi skoraj brez sline.
  - Bolje je, da so tiho.
  - 
  - 
  - 
  - Po petindvajsetih minutah jih najde zakonski par.
- (Hilling 2013: 58)

Ločnice med glavnim in stranskim tekstom so (podobno kot bomo videli tudi pri Semeničevi) zabrisane, nejasne. Replike niso pripisane točno določenim osebam, didaskalije in glavni tekst niso zapisane niti pokončno niti v kurzivu. Didaskalije niso edini del dramskega besedila, v katerem se avtorica pojavlja kot subjekt. Avtorica ni odsotna, ampak je prisotna povsod, na različne načine. Hillingova različne forme namenoma preizkuša, in ko ji ne zadoščajo več, jih odvrže, zamenja z drugimi.

Rok Vevar označi njen slog za niz »transcendirajočih evokacij, kratkih replik, ki jih utegnejo dramske osebe preigravati kot nekakšne asociativne igre in ki govorijo več, kot bi si sami želeli povedati [in tako] napovedujejo dogodek, kakor da bi ga slutili ali potrebovali.« (Vever 2013: 14) Avtorica strukturira v *Črni živali žalosti* tekst z redukcijo, ki postaja vedno bolj stroga in dosledna. Na koncu tako ostanejo samo še fragmenti dialoga, spomina, resnice, ljubezni, telefonskih sporočil, časopisnih novic, pogreba, koncerta, razstave, srečanja, telesa, smrti, kritike, oglasov:

OSKAR: Med nama cesta droben dež včasih avto. Semafor se zamenja. Dvakrat. Obleka se lepi na meso. Slovo kot v knjigah lepo se imej.

[...]

JENNIFER: Pod mano luža od obleke. Ko sem prišla domov. Sem imela občutek da to telo že celo življenje vlečem za sabo. Brez smisla. Ne da bi lahko kaj povedala o tem. Ko sem prišla domov je Paul sedel na okenski polici.

[...]

PAUL: Te je dobil dež.

JENNIFER: Spati hočem s tabo.

PAUL: Pa kaj še.

JENNIFER: Rada te imam.

PAUL: Pa saj to sva že predelala.

[...]

---

Živjo. Martin. Flynn tukaj.  
Ful je slaba zveza.  
Na poti v Arizono sem.  
Arizona. Mater. Si predstavljaš.  
[...]  
MARTIN: Ne mi zdaj s tem.  
O storih pa o zažganih živalih.  
Ne rabim jaz tega.  
Za ta pofukan občutek ne rabim tebe.  
Pojdi  
do psihiatra na policijo na tivi delaj kar hočeš.  
(Hiling 2013: 69–71)

Hillingova drsečih označevalcev ne uporablja v njihovi neskončnosti, ampak jih v določenih trenutkih začne navezovati na konkretne označence avtorice-subjekta in družbe. Tematizira problematike posameznika in pa obrobnosti ter kritike sodobne poblagovljene, mediatizirane družbe. Znotraj te kritike pa tematizira in problematizira tudi umetnost in kulturo samo, ne prizanaša pa niti dramskemu avtorju.

Družbeni komentar lahko pri Hillingovi poteka tudi z na videz bolj klasičnimi postopki. V tem ubira podobno taktiko kot njena nemška kolegica Ulrike Syha v igri *Vožnja z avtom po Nemčiji* (2003), ko si izposodi strukturo filmskega žanra *road movieja*. Da bi prikazala paranoidnost današnje Nemčije, Syha uporabi prikaz možganskih procesov dveh moških, računalničarja in finančnega svetovalca, ki izgubita občutek za objektivno percepcijo realnosti in iz občutka ogroženosti postajata vedno bolj paranoidna. Tako gledalce na videz realistično dogajanje popolnoma potegne v njun svet, ki ga začnemo prebirati in razumeti kot pravo realnost, ne pa njune paranoidne blodnje. Toda na koncu avtorica bralcem vseeno omogoči, da uzrejo realnost junakov kot blodnje in nezmožnost soočenja z vsakdanjo resničnostjo. To ji omogoča prav kombinacija gledališkega realizma in uporabe t. i. *voiceoverja*, s pomočjo katerega sledimo mislim junakov.

Ta primer zgovorno priča o dejstvu, da sodobna dramska pisava zahteva poseben tip ugledališčenja, igralske tehnike in drugih segmentov gledališkega znakovnega sistema. Prav dramska pisava tako po postdramskem obratu (podobno kot npr. drama absurda pri Samuelu Beckettu, Eugènu Ionescu in Haroldu Pinterju) spet postane tista, ki generira gledališko pisavo.

### 3 Dekonstrukcija in rekonstrukcija reprezentacije realnosti (Simona Semenič)

V primerjavi s svojima nemškima kolegicama, Anjo Hilling in Ulrike Syha, je Simona Semenič v dramskih taktikah bolj radikalno uperjena proti reprezentaciji, saj ves čas prekinja dramsko dogajanje z avtorskimi intervencijami, hkrati pa izrablja deleuzovske postopke ponavljanja skozi drugačnost, ki destabilizira bralca, hkrati pa mu nudi estetski užitek in posebno zaveznitvo z avtorico. Semeničeva tako ustvari

oblike ne več dramskega besedila, ki je nadomestilo tradicionalno razumljeno fizičnost knjige, *livre-racine* (Deleuze, Guattari).

Toda ta ne več dramskost kljub gosto posejanim metagledališkim in metadramskim komentarjem proizvaja tudi močno fikcijo in bralčevo identifikacijo. Dialoško obliko sicer vztrajno predeluje v družbi z raznorodnimi besedilnimi strategijami: od odrskih smernic do opisov, ki so bližje romanu in prozi, pripovednih, esejističnih, teoretičnih in drugih tehnik, ki občinstvo opominjajo, da to, kar bere ali gleda, ni več realen dialog. Toda pri tem proizvede izrazito dramatične učinke, ki bi jih Haasova najbrž imenovala »dramatično dramske« (Haas 2007: 45) in seveda tudi brechtovske.

Navedimo sam začetek igre Simone Semenič z zelo zelo dolgim naslovom: *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima* (2010):

ko smo se tako seznanili z dramskimi liki oz osebami  
 (meni osebno je sicer najbolj pri srcu izraz *dramatis personae*)  
 vam razložim, še kje se nahajamo  
 ja, seveda se nahajamo v gledališču, ampak v tem gledališču vam bomo zdaj priredili prav posebno  
 gostijo  
 na gostijo so povabljeni nekateri eminentni gostje, posedli jih bomo za mizo  
 (seveda to ne pomeni, da mora biti kaka prava miza na odru, lahko pa seveda tudi je, lahko je cela  
 vrsta miz ali pa cela skladvonica miz, lahko je cel oder miza, lahko mize narobe ali pa tudi prav  
 obrnjene visijo s stropa, lahko je tudi samo napis, na katerem piše miza, v enem, drugem ali tretjem  
 jeziku, lahko pa nikjer nič ne piše in tudi nikjer ničesar ni; ne mize ne stola in ne jušnika z opojno  
 dišečo obaro, hočem reči, da je pomembno predvsem to, da si ti, odlični gledalec, lahko predstavljaš,  
 da se naši eminentni gostje na odru pred tabo gostijo)  
 ta gostija je zelo posebne in tudi pomembne sorte  
 naši eminentni gostje se na odru pred tabo, spoštovani publikum, namreč gostijo s truplom  
 torej, ja, drago gledalstvo  
 vsaka žlica obare, ki jo eminentni gost da v usta, je žlica obare, skuhane iz trupla  
 tako da to truplo, ki ga gledaš na odru, to truplo ni živ lik  
 (dramatis persona, če bi bilo po moje)  
 to truplo je nekoč bilo živ lik, nekoč, preden je končalo v obari, ki jo bom postregel med nocojšnjo  
 gostijo  
 ta lik  
 ki je pred tabo in ki ga impersonira

(in to sapo jemajoče impersonira)  
 prava gledališka zvezda  
 je lik, ki je v resnici skuhan v obari, ki jo bodo pomlatili gostje, ki so prisotni na nocojšnji  
 posebni in  
 pomembni gostiji, ki se bo vsak čas začela.  
 (Semenič Sigledal)

Izrazita metadramskost seveda ni novost niti postdramske niti ne več dramske pisave, saj se vztrajno pojavlja v zgodovini dramatike vsaj od rimske komedije in Terencijevih uvodov-traktatov, najbolj radikalno pa jo je v modernistično dramo vpeljal Luigi Pirandello v igri *Šest oseb išče avtorja*, za katero je francoski teoretik Jean-Pierre Sarrazac zapisal, da je pravi izum posebne dramske forme: metadrame, drame o neki drugi drami. (Sarrazac 2010: 113) Semeničeva podobno kot Pirandello namerno razkriva pred bralcem in gledalcem same mehanizme drame in gledališča. Pri tem pa ne preskakuje zgolj od (realne) osebe do lika, ampak skupaj s spodkopavanjem statusa dramatika problematizira tudi status gledalca in gledališča kot spektakelske funkcije nasploh.

Katja Čičigoj posebnost metagledališkosti Semeničeve ob igri *Še me dej* (2009) poimenuje s pojmom »razpiranje protokolov gledališkega dispozitiva« (Čičigoj 2012: 65), kar je radikalna avtoričina gesta, s pomočjo katere poudari prisotnost dramske avtorice, ki naj bi bila v absolutni drami popolnoma odsotna, tukaj pa opozarja na svojo moč.

S tem dramatičarka ali dramatesa (če uporabim izraz, ki je ljub Semeničevi) problematizira lastni medij in status avtorja, dela in bralca oziroma gledalca. Ne hipertrofira rezultata ampak proces same kreacije. Tematizacija in hkratna samorefleksija in samoironija statusa avtorja proizvede vzporedno problematizacijo ontološkega statusa umetnosti, hkrati pa tudi realnosti same. S tem pa avtorica opozarja bralca in potencialne gledalce na dejstvo, ki ga v *Estetiki performativnega* zelo lucidno postavlja Erika Fisher-Lichte: »V uprizoritvi se odigrava življenje vseh njenih udeležencev, in sicer ne le v metaforičnem smislu, temveč dobesedno.« (Fischer-Lichte 2008: 334)

Semeničeva tako opravi pravo postbrechtovsko transformacijo potujitvenega efekta v potujevanje, ki ima več namenov, vsekakor pa gre naprej od samonanašalnosti metagledališča. Zanima jo to, kar se skriva za videzi in videzi videzov, - tj. realnost v vseh svojih protislovnostih. Zato njena dekonstrukcija dramskega in fikcijskega, ki je v mnogočem pirandelloska, proizvaja posebno postbrechtovsko kritiko realnega. V tem smislu pa jo zanima nekaj podobnega kot Anjo Hilling: spoznanje.

In tudi če je to spoznanje zvedeno zgolj na zavest o lastni ničnosti, je namenjeno tudi bralcem in gledalcem, ki jih sodobna drama Hillingove, Markovičeve in Semeničeve razume v smislu emancipiranosti po Jacquesu Rancièrju, ki združuje Antonina Artauda in Bertolta Brechta: Gledalca je treba brechtovsko ali postbrechtovsko »iztrgati od omamljenosti zijala, očaranega od videza in polnega empatije, zaradi katere se identificira

z odrskimi osebami. Postavljen bo torej pred čudno, neobičajno predstavo, uganko, katere smisel bo moral iskati.« (Rancière 2010: 9) Po drugi strani pa ga je treba tudi artaudovsko izpostaviti gledališču kot kugi:

Gledalca je treba potegniti iz položaja opazovalca, ki si mirno ogleduje ponujeno predstavo. Treba mu je odvzeti to iluzorno obvladovanje, ga potegniti v čarobni krog gledališke akcije, kjer bo privilegij racionalnega opazovalca zamenjal za privilegij bitja, ki razpolaga s celoto svojih vitalnih energij. (Rancière 2010: 9)

Vzemimo še en primer, ki ga pri Simoni Semenič natančno analizira Mateja Pezdirc Bartol: V njeni igri *tisočdevetstoenainosemdeset* (2013) je dogajanje postavljeno v konkretno stvarnost, a hkrati je »ves čas prisotno zavedanje, da se vse skupaj odvija v gledališču. Tako smo priča metagledališkemu prepletu uprizoritvenega in uprizorjenega prostora. Osebe in kraj spremljamo skozi dvoje različnih časov. Prvi je izražen že v naslovu, drugi je čas nastanka drame, leto 2013, kar nakazujejo različne starosti dramskih oseb. Časa ne tečeta linearno, temveč izmenično in preskakujče naprej in nazaj, avtorica pa bralca oziroma gledalca vodi s posebno strategijo časovnih preskokov, izraženo v didaskalijah oziroma avtorjevem glasu.« (Pezdirc Bartol 2017: 359)

Pezdirc-Bartolova izpostavi posebno gradnjo igre, ki je na eni strani filmska, montažna, na drugi strani pa je očitno, da Semeničeva na poseben način revitalizira in osamosvoji didaskalije. To vodi v poseben tip romanizacije, ki priključuje v spomin gledališke »epopeje« kanadskega režiserja Roberta Lepaga o Quebecu, npr. *Sedem tokov reke Ota* (1996) ali *Zmajeva trilogija* (1985). Toda romanesknost pri Semeničevi vztrajno prekinjajo intervencije avtorice, ki bralca in gledalca opozarja, da smo v gledališču ali pri dejanju branja drame, pri katerem ima bralec kot tisti, ki na koncu barthesovsko kreira dramo, se sam odloča glede njene interpretacije, tudi možnost za kreativnost. Lahko celo dopiše dele dramskega besedila in zgodbe:

... glede na to, da smo to informacijo pridobili že v prejšnjem prizoru; izvedeli smo, od kje je boris prišel, /s čim se je pripeljal in kdaj je prišel, lahko del 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 Sigledal)

Dovolimo si na tem mestu po našem mnenju povedno primerjavo Simone Semenič in njene igre *Gostija* z igro enega največkrat omenjanih in parafraziranih sodobnih dramatikov Tima Croucha s pomenljivim metagledališkim naslovom *Avtor* (2009). Igre Tima Croucha so (podobno kot tiste Semeničeve) radikalne inverzije dramskega in postdramskega, ne predvidevajo scenografij, rekvizitov in drugih fiksijskih pomagal. Vse prepuščajo zvenu in pomenom besed, ki se poigravajo z realnostjo, velikokrat občinstvo postavlja v nenavadne položaje, ga aktivirajo, pomešajo z igralci. Gledališki dogodek »slečejo« vsega odvečnega in ga omejuje na soprisotnost govornice besede in fizičnosti gledalcev in igralcev v istem prostoru. To, kar vidimo, ne vidimo s fizičnimi očmi, ampak z očmi naše domišljije, preko besede, njenih zvenov in pomenov. Avtor (Tim) na koncu istoimenske igre tako zapusti oder in se pred tem opraviči za neodpustljiv pedofilski seks, ki ga je izvedel z igralkinim otrokom, spečim v njegovi delovni sobi, ko si je ogledoval sugestivne slike na ekranu svojega računalnika, z naslednjimi besedami:



Opravičujem se / Kakorkoli. / Nadaljujem. / Pisanje zapušča pisatelja. / Smrt avtorja. / TIM zapusti avditorij. / Prižgejo se delovne luči. / Vrata gledališča se odprejo. / CHRIS ostane. / Prostor. / Več prostora. / Konec.<sup>4</sup> (Crouch 2009: 60)

Podobno kot v igrh Tima Croucha smo tudi pri Semeničevi izpostavljeni dekonstrukciji nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo, značilni za postmimetično. Toda kljub temu, da avtorica vztrajno ustvarja motnje v fikcijskem besedilnem kozmosu, igra vseeno vzpostavlja močan proces redramatizacije, ustvarjanja intenzivnih zapletov in razpletov. Kot da bi hkrati z dekonstrukcijo dramskega vbrizgali v postdramsko tkivo iger dramsko in dramatično. Postmimetično tako soobstaja s predmimetičnim, »slečenje« drame privede do vzpostavljanja fikcije.

Toda pri Semeničevi dekonstrukcija dramskega ne pomeni nekritičnosti ali tega, kar Birgit Haas razume kot pomanjkanje trodimenzionalnosti v ne več dramskih besedilih kot zgolj govornih ploščah. (Haas 2008: 87) Semeničeva velikokrat uporablja radikalno postdramsko formo, kar vpliva na bralčevo in gledalčevo percepcijo in povzroča posebne politike branja. Strukture njenih iger (spomnimo se samo *Gostije*) tako velikokrat metonimično kažejo na širši družbeni problem nezmožnosti prevajanja iz ene kulture v drugo. Avtorica na ta način praviloma metagledališko izpostavi nezmožnost oziroma šume v komunikaciji, ki smo jim izpostavljeni vsakodnevno. Nagovarja bralce in gledalce, da bi opozorila na družbeni kontekst svojega pisanja in dramskega pisanja nasploh.

#### 4 Kontaminacija z lirskim in postbrechtovskim (Milena Marković)

Ko Vera Kopicl zapiše, da je za sodobno srbsko dramo v veliki meri značilna posebna ženska senzibiliteta, ki jo utelešajo igre avtoric, kot so Biljana Srbljanović, Milena Marković, Maja Pelević in Milena Bogavac, hkrati opozori na posebno spremembo diskurza in forme dramskih besedil, prav tako značilno prav za pisave avtoric. Med temi izpostavi Mileno Marković, pri kateri zazna prehode »od fragmentarnosti k lirizmu, od ekshibicij performansa v telesu klasičnega dramskega patosa do kabareta zgodovinske drame.« (Kopicl 2016) Vse to so lastnosti, ki nam prikličejo v spomin primerjave s sodobno slovensko dramsko pisavo avtoric, npr. Simone Semenič, Simone Hamer, Žanine Mirčevske, Varje Hrvatini, Maše Pelko, in sodobno nemško dramsko pisavo, npr. Anje Hilling, Dee Loher, Ulriche Syha in Theresie Walser.

Pisava Milene Marković je posebna v svoji obliki »popesnjenja« ali lirizacije dramske forme, ki jo uvaja v stilno in žanrsko raznolikih besedilih od *Paviljoni* (1997, upr. 2001), *Barčica za punčke* (2004) do *Šuma blista* (2005) in *Nahod Simeon* (2006). Sebe razume predvsem kot pesnico, zato imajo tudi njene drame »formo pesmi v smislu celovitosti in zaokroženosti. Imajo svoj ritem in metrum.« (Georgijev 2002)

<sup>4</sup> I apologise. / Anyway. / I continue. / The writing is leaving the writer. / The death of the author. / TIM leaves the auditorium. / The houselights come up. / The doors of the theatre are opened. / CHRIS remains. / Space. / More space. / End.

Oblike lirizacije in pravljčnosti v igri *Barčica za punčke* skozi prizmo postmodernizma in postdramskosti analizira Ivana Zajc ter pride do zanimivih ugotovitev: ne gre ne za postmodernistično ne za postdramsko strukturo v smislu Lehmana, ampak za nekaj drugega, kar je bližje Klotzevemu pojmu odprte drame in pa Sarrazacovemu pojmu rapsodizacije. Ob tem opozori še na neko drugo značilnost strukturiranja igre: uporabo postopkov, ki »zunajji, pripovedno zanimivi in napeti del«, ki je »samo en del dramskega dejanja« (Kralj 1984: 12), podrejajo notranjemu dogajanju v junakinjini zavesti: »To združi tako realistični kot od realnosti pravljčno odmaknjeni svet in notranje ter zunanje dogajanje.« [S]truktura (pa se) hkrati bliža t. i. postajni tehniki, ki jo je rabil Strindberg, pred Brechtom pa ekspresionistična dramatika.« (Zajc, 212) Igra Markovičeve se tako giblje znotraj postulatov, ki jih ob ekspresionistični drami navaja Lado Kralj: Odreka se »kavzalni logiki zgodbe in empirično utemeljenemu dramskemu značaju [...]. Ta ponazarja duhovno romanje centralnega ega proti končnemu cilju, ki je očiščenje protagonista ali pa tudi revolucija duha.« (Kralj 1998: 29). Posebno strukturo igre Milene Marković zato Ivana Zajc v navezavi na Kraljevo interpretacijo ekspresionizma označi takole:

Drama *Barčica za punčke* govori o življenjski zgodbi Ženske od pubertete do smrti, vključno z njenim pogrebom. [...] V obravnavani drami je teleološkost te strukture zabrisana s cikličnim ponavljanjem: navidezno gre za naravnost proti cilju, ki pa se z vsakim dejanjem začne znova, kar je povezano tudi z zaključno pesmijo, v kateri protagonistka roti, da se hoče ponovno roditi. V vsakem dejanju se lik »rodi« v nov lik iz pravljičnice, hkrati pa ta struktura tvori življenjsko zgodbo Ženske. (Zajc 2015: 212)

Prav lirizacija monoloških struktur v njenih dramah skupaj s posebno obliko postbrechtovskih songov ustvarja distanco in poetični prostor svobode, v katerem se srečujeta drama in lirika kot posebna gradnika iger. Markovičeva izpostavlja fragmentarnost kot specifično kvaliteto svojih dramskih korpusov, saj je prepričana, da »t. i. fragmentarna dramaturgija dodaja igram posebno lahkoto, svobodo in odprtost kot posebno zvrstno kvaliteto.« (Crnjanski 2007: 47)

Vzporedno z lirizacijo poteka tudi epizacija, ki npr. strukturi igre *Nahod Simeon* dodaja posebno rabelaisovsko kvaliteto, v kateri se nanaša na karnevalskost in v kateri posamezne slike niso v službi gradnje celote, ampak imajo vrednost same po sebi, saj gledalca vodijo k posebnemu razmisleku o gledališču, družbi in samem sebi. Markovičeva tako s pomočjo songov, poezije, lirizacije in epizacije vzpostavlja posebno obliko potujitve. Spomnimo se primera Songa Uspeh iz *Barčice za punčke*:

PALČIČA IN ŽABEC

Prišla sem na ta lepi kraj

Vse sem srečala,

Vsi so me hoteli

In jaz sem tu bila.

Potem pa sem ostala sama,

Z barmanom sem kavsat šla,

A barmanu je prehitro prišlo.

Mama a me vidiš zdaj?

Mama, a me slišiš zdaj?  
 Mama, vse to je bilo  
 Zaradi tebe.  
 Mama ...  
 Zakaj se ne pogovarjaš z mano,  
 Mama?  
 (Marković 2009: 28)

Umetniško iluzijo Milena Marković razbija z neposrednim razgaljanjem in prikazi gledališke »mašinerije«, ki omogoča izvedbo, a ostaja za običajnega gledalca nevidna. Podobno je na ravni igre, na katerem igralke in igralci bolj razlagajo kot predstavljajo svoje like. Tudi estetika, ki nastaja, je velikokrat estetika grdega in pa eklektičnega citatnega in montažnega strukturiranja sledi različnih referenc iz umetnosti, kulture in družbe. Tako vzporedno potekajo procesi semiotizacije in desemiotizacije, krize identitet v svetu, ki so ga že zdavnaj zapustili bogovi. Kot zapiše Ljiljana Pešikan-Ljuštanović:

V tem svetu ni ne matere ne domovine, ne mitov o bogovih in herojih, začetku in koncu. Rojeni v državi, ki se »ne imenuje več tako«, v prostorih, ki so bili na več mestih onečaščeni s smrtjo in pogini – junaki teh dram nimajo izhoda. Temeljni antropološki pesimizem Milene Marković se manifestira v temeljem onečaščenju sveta, ukinitvi smisla in ciljev. Med preteklostjo, ki si jo izmišljujejo in neuresničljivih utopijskih utvar glede prihodnosti, so se njeni junaki zatakneli v vsakdanu, ki bi se mogoče lahko celo spremenil. »SAMO ČE BI TA VETER NEHAL / IN BI TI LJUDJE IZGINILI.« (Marković) (Pešikan-Ljuštanović 2011: 16)

## 5 Onstran lehmannovsko razumljenega postdramskega

Obravnavani primeri avtoric pričajo o tem, da je tako dramska kot gledališko-uprizoritvena paradigma v sodobnem gledališču ponovno vzpostavila veselje do pripovedovanja, fascinacijo s fabulo, ki pa jo povezuje z različnimi sižejskimi strategijami. Veselje do pripovedovanja zgodb je lahko povezano z ne več dramskimi ali spet dramskimi taktikami, lahko pa te avtorice izberejo tudi taktike kontaminacije dramskega z lirskim, epskim, romanesknim, esejističnim, filozofskim, dokumentarnim.<sup>5</sup>

Potreba po tem, da bi spet »povedali zgodbe«, pa se je po mnenju Patrica Pavis, še danes enega najbolj lucidnih in zanesljivih interpretov sodobne dramske in gledališke umetnosti, manifestirala na različne načine. Vedno je šlo za različne oblike redramatizacije, refiguracije in rekarakterizacije samih oseb. Ta povratak k predstavljanju v filozofskem smislu besede *Darstellung* je vzporeden s tem, kar Pavis imenuje »Entzug der Darstellung« (odmik od reprezentacije) (Pavis, 2010: 100), ki ga je izvedlo postdramsko. Gre torej za dve tendenci, ki sta tradicionalno prisotni v dramski in gledališki umetnosti, a se je v zadnjem času pojačalo njuno medsebojno in vzporedno delovanje.

Toda vprašanje, ki se zastavlja tudi ob opusih dramatičark, ki smo jih vzeli pod drobnogled, je naslednje in ga bomo postavili kar skupaj s Pavisom, ki sicer govori o

<sup>5</sup> Spomnimo se samo številnih podobnih primerov iz zgodovine drame, npr. Georga Büchnerja, Mauricea Maeterlincka, t. i. bralne drame, Antonina Artauda, Heinerja Müllerja, Gertrude Stein, Petra Handkeja, Elfriede Jelinek, slovenske poetične drame ...

drugačnem kontekstu avignonskega festivala in gledališko-dramskih zgodb, ki jih ta ponuja, a njegovo argumentacijo z lahkoto uporabimo tudi na sodobnih dramah treh avtoric, ki smo jih obravnavali:

Ali to pomeni obnovo starega, modernega po postmodernih poskusih? Ali se je »besedilo, ki ni več dramsko« iz devetdesetih – če si izposodimo naslov knjige Gerde Poschmann – v začetku tega stoletja umaknilo »spet dramatičnemu in dramskemu besedilu«. Ne bi šel tako daleč. Dejansko ostaja ta restavracija oziroma obnova omejena, omejena na žanre, ki se v resnici niso nikoli razvijali, na primer bulvarska dramatika ali lahka komedija, reaktualizacije mitov, monolog ali gledališče, ki želi biti politično angažirano in kritično – zvrsti in žanre, ki so odvisni od jasnih pravil, takoj berljivih dejanj in linearne pisanje. Ta obnova dramskega je zato omejena; ni ustvarila česar koli zares inovativnega, kot sta dva Roberta (Wilson in Lepage), način pripovedovanja zgodb skozi sliko in besedilo, ki je hkrati prilagodljiv in prefinjen. (Pavis 2010: 100)

Pavisovo vprašanje je gotovo na mestu ter ukinja dualizem postdramskega na eni strani ter spet dramskega oziroma dramatično dramskega na drugi strani. Dualizem, ki ga v knjigi *O repoetizaciji dramatike na nemškem govornem področju na začetku 21. stoletja* ob nemški dramatiki ponuja Birgit Haas. Če je Pavis leta 2002 še ugotavljal, da je »odrska praksa v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja skoraj ukinila besedila ali pa jih je reducirala na status zvočnega dekorja« (Pavis 2002: 117–18), hkrati pa se teorija na prelomu tisočletja, ko se je dramsko in ne več dramsko besedilo začelo vračati v gledališče, še ni »zares posvetila 'novemu pisanju' po Beckettu in Genetu« (Pavis, 2002: 117–18), je do danes razvila vrsto novih analitičnih instrumentov, s pomočjo katerih lahko interpretira premike v sodobni dramatiki.

Toda hkrati se je zgodilo tudi to, da je paleta teh instrumentov postala zelo široka. Nekateri so se izkazali za začasne rešitve, (ne več) dramska pisava pa se je prav tako razvijala v zelo različne smeri, od radikalne dekonstrukcije do novega realizma. Dramska besedila je tako sicer res mogoče razumeti kot »zgolj sled določene uprizoritvene prakse«, kot trdi Pavis, toda hkrati so (tako kot je že ob prelomnih avtorjih dramatike absurda trdila Mirjana Miočinović v *Surovem gledališču*) prav dramski pisci tisti, ki oblikujejo gledališče tako, da postane (če spet uporabimo Pavisovo sintagmo) sled dramske prakse oziroma pisave.

Kot smo opazili pri Semeničevi, Markovičevi in Hillingovi ter njihovih sodobnikih, ima nova dramska pisava visoko metabesedilno in metagledališko zavest. Avtorice in avtorji se v tekstih intenzivno posvečajo refleksiji samih sebe, svojih besedil in kontekstov ter recepcije. Pri tem vzpostavljajo kot avtorice-rapsodke neposredni dialog z bralkami in bralci, gledalkami in gledalci, svojimi bodočimi interpreti. Njihova pisava je posledica, hkrati pa že tudi avtorski odgovor na krize drame, ki jih je natančno definirala skupina, zbrana okoli temeljnega projekta teoretizacije sodobne dramatike *Leksika moderne in sodobne drame* pod vodstvom Jean-Pierra Sarrazaca:

1. Kriza dramske osebe, ki je pri vseh avtoricah nestabilna, bodisi mediatizirana bodisi poetizirana.

2. Kriza dialoga, ki je lahko kvazidialog, kvazimonolog, se spremeni v didaskalijski opis, avtoričin komentar, nagovor bralcu, se prekine in ponovno nadaljuje na točkah, ki nas presenetijo.
3. Kriza odnosa oder – dvorana, ki pirandellovsko ves čas opozarja na to, da smo v gledališki ali negledališki dvorani, v realnosti vsakdana, a da se bomo lahko zaradi moči gledališke in literarne norosti že v naslednjem trenutku odlepili od te realnosti, da bi nekje v bližnji prihodnosti spet strmoglavili vanju.
4. Kriza fabule, ki jo vsaka od naših avtoric razrešuje in hkrati poudarja na svoj način: Semeničeva skozi dekonstrukcijo in rekonstrukcijo fabule kot paralelnega dogajanja; Hillingova skozi postopno razgradnjo fabule v *Črni živali žalosti* ali refabularizacijo v *Monsunu* (ki pa jo kljub temu izpostavlja komunikacijskim motnjam, kar povzroča posebno estetiko); in Markovičeva s poetizacijo drame skozi različne tehnike pesniške montaže, povezane z morfologijo pravljic in popularne glasbene kulture, kar proizvede pomnožitev fabul in njihova podvajanja.

Sodobna dramatika se tako giblje na nikogaršnji zemlji, kjer se znotraj istega besedila ali pri isti avtorici lahko izmenjujeta po Haasovi binarni opoziciji med a) teksti, ki odlikavajo razsrediščene posameznike v svetu nevidnih struktur moči, in b) teksti, ki se ponovno osredotočijo na osrednje parametre dramskega pisanja. Hkrati pa se »osredotočijo tudi na posameznika znotraj njenega ali njegovega družbenega konteksta. Teh posameznikov pri tem ne predstavljajo zgolj s pomočjo 'jezikovnih plošč', ampak kot posameznike, ki so sposobni medsebojno delovati s pomočjo jezika.« (Haas 2008: 87)

Dramatičarke se sicer vračajo k psihološkemu, toda to vračanje ne prinaša povratka absolutne drame, ampak izhaja iz novih izhodišč za dialog med dramatiko in gledališčem, dramatiko in družbo, ki so posledica opisanih kriz drame. Ohranjajo kritiko in dekonstrukcijo forme, toda pri tem lahko izhajajo tudi iz dramskega, psihološkega, ki pa ga še vedno vztrajno razgrajujejo, tako da ga povezujejo z žanrskim (npr. soap opere), pesniškim, glasbenim, romanesknim, esejističnim. Tako vzporedno potekajo procesi psihologizacije in potujitve, ki lahko uporablja bodisi postopke filma, novih medijev ali kar poezije. Zanima jih realnost, ki se skriva za videzi in videzi videzov. Zato njihova dekonstrukcija dramskega proizvaja posebno postbrechtovsko kritiko realnega.

Dejstvo, ki spet pritiče praviloma vsej dramski pisavi po različnih obratih in desakralizacijah dvajsetega stoletja, je, da avtor in tudi bralec nista več odvisna od kakršnega koli normativa dramske forme in lahko izbirata iz širokega spektra možnosti besedilnih formatov. Pri tem seveda izhajata iz želje, da bi dosegla posebne učinke. Toda Semeničeva, Hillingova in Markovičeva opozarjajo, da po Barthesovi smrti avtorja dramatesa ni tista, ki bi lahko brez omejitev določala pravila igre vnaprej. A hkrati trmasto vztraja, prepričuje bralca in gledalca, da ni odsotna, da je tukaj, z dušo in telesom pri stvari. In da se ne bo predala bodisi postdramskemu, bodisi imerzivnemu (potopitvenemu) bodisi klasično dramskemu in njegovim iluzijam.

Sodobna dramatika nas tako velikokrat izpostavlja dekonstrukciji nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo, značilni za postmimetično. Toda kljub motnjam v fikcijskem

besedilnem kozmosu vzporedno vseeno vzpostavlja močan proces redramatizacije, intenzivnih zapletov in razpletov. Kot da bi se hkrati z dekonstrukcijo dramskega dogajal tudi proces ponovnega vnašanja dramskega in dramatičnega v postdramsko tkivo iger. Dramsko tako obstaja skupaj s postdramskim in postpostdramskim ter ne več dramskim. Razgradnja in ponovna gradnja dramskega tudi ne pomenita nekritičnosti ali tega, kar Birgit Haas razume kot pomanjkanje trodimenzionalnosti v ne več dramskih besedilih kot zgolj govornih ploščah. Nasprotno, omogočata novo kvaliteto, ki senzibilizira tako dramatiko kot gledališče, tako avtorje kot bralce in gledalce.

## VIRI IN LITERATURA

- Mateja PEZDIRC BARTOL, 2017: Vpliv medijev na oblikovanje prostora in časa v sodobni slovenski dramatiki in gledališču. *Slavistična revija* 65/2. 354–65. Tudi na spletu.
- Tim CROUCH, 2009: *The Author*. London: Oberon.
- Vladimir CRNJANSKI, 2007: Čovek u svim vremenima – ista zverka (intervju sa Milenom Marković). *Scena* 1–2. 47–48.
- Katja ČIČIGOJ, 2012: »Naredite lahko karkoli, a biti mora pravilni karkoli.« Odprto delo – tekst kot dogodek. *Slovenska dramatika*. Ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Obdobja, 31). 61–68.
- Slobodan GEORGIJEV, 2002: Godine idiotizma (intervju sa Milenom Marković). *Vreme* 621.
- Birgit HAAS, 2008: The Return of the Dramatic Drama in Germany after 1989. *Theatre in the Berlin Republic*. Ur. Denise Varney. Oxford idr.: Peter Lang.
- Birgit HAAS, 2007: *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Wien: Passagen Verlag.
- Anja HILLING, 2013: Bistveno je spoznanje o lastni ničnosti; Intervju z Jašo Drnovškom. *Gledališki list MGL* 63/6. 22–25.
- Anja HILLING, 2005. Mein junges idoitisches Herz. *Theater heute* 2005/4. 54–65.
- Anja HILLING, 2013: Črna žival žalost. Prev. Milan Štefe. Ljubljana: *Gledališki list MGL* 63/6. 33–72.
- Anja HILLING, 2006: Monsun: ein Stück in fünf Akten. *Teater heute* 2/2006. 47–57.
- Danijela KAPUSTA, 2011: *Personentransformation: zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. Wien: Herbert Utz Verlag.
- Volker KLOTZ, 1996: *Zaprta in odprta forma v drami*. Ljubljana: MGL.
- Вера КОПИЦА, 2016: Метајезик ишчашеног жанра: постдрамски текст Милене Марковић. *Књиженство* 6/6.
- [Vera KOPICL: 2016: Метајезик ишчашеног жанра: постдрамски текст Milene Marković. *Knjiženstvo* 6/6.]
- Vladimir KRALJ, 1984: *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: MK.
- Lado KRALJ, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.
- Hans-Thies LEHMANN, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- Milena MARKOVIĆ, 2009: Umetnik svoje življenje zmeraj vidi kot mit: Pogovor z avtorico Mileno Marković. *Gledališki list SNG Drama* 88/10. 6–8.
- Milena MARKOVIĆ, 2009: Barčica za punčke. Prev. Zdravko Duša. *Gledališki list SNG Drama* 88/10. 17–36.

- Ljiljana PEŠIKAN LJUŠTANOVIĆ, 2010: Bajka kao kulturni kod u Brodu za lutke Milene Marković. *Književnost i kultura* 39/2. 587–601.
- Ljiljana PEŠIKAN LJUŠTANOVIĆ, 2011: Ja eto žalim za salamom. *Teatron* 156/157. 15–18.
- Anne MONFORT, 2009: Après le postdramatique: narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique. *Trajectoires* 3. Na spletu.
- Patrice PAVIS, 2010: Writing at Avignon: Dramatic, Postdramatic, or Post-Postdramatic. *Theatre Forum* 37. Na spletu.
- Élisabeth ANGEL-PEREZ, 2013: Back to Verbal Theatre: Post-Post-Dramatic Theatres from Crimp to Crouch. *Études britanniques contemporaines* 45. Na spletu.
- Gerda POSCHMANN, 2008: Gledališki tekst in drama: K uporabi pojmov. *Drama, tekst, pisava*. Ur. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič. Ljubljana: MGL. 97–116.
- Jean-Pierre SARRAZAC, Catherine NAUGRETTE, Hélène KUNTZ idr., 2010: *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Cirché (Cirché Poche, 29).
- Simona SEMENIČ: *zgodba o nekem slastnem trupu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*. Na spletu.
- Simona SEMENIČ, 2017: *Tri drame*. Ljubljana: Beletrina.
- Peter SZONDI, 2000: *Teorija sodobne drame: 1880–1950*. Ljubljana: MGL.
- Tomaž TOPORIŠIČ, 2015: (Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatik (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič). *Slavistična revija* 63/1. 89–102.
- Rok VEVAR, 2013: Streznitev in njeni izidi. Anja Hilling. *Gledališki list MGL* 63/6. 13–16.
- Ivana ZAJC, 2015: Postmodernistično v drami Milene Marković Barčica za punčke (Brod za lutke). *Slavistična revija* 63/2. 211–21.

## SUMMARY

This essay, dedicated to three contemporary playwrights—Anja Hilling, Milena Marković and Simona Semenič—will focus on the status of contemporary playwrights after the post-dramatic turn. It seeks to answer the questions of how we can interpret the changes in drama and text and how these playwrights' works lead to new definitions of the textual, dramatic or no longer dramatic, intermedial, intertextual, and rhapsodic in contemporary theatre. Can we interpret post-dramatic theatre as a specific continuity and not primarily as a break with the tradition? Can we say that contemporary drama often exposes us to deconstruction of the contrast between representation and presentation but nevertheless establishes a powerful process of re-dramatization, of injecting the dramatic into the post-dramatic? As seen from the dramatic procedures of Semenič, Marković, and Hilling, as well as their contemporaries, the new playwright has developed a specific meta-textual and meta-theatrical consciousness. Authors intensely focus on reflecting on themselves. In so doing, they establish a close dialogue with readers and spectators. Their writing can therefore be interpreted as a clear consequence, as well as the author's response to the crises of drama, as defined by Jean-Pierre Sarrazac: 1. the crisis of an unstable dramatic person; 2. the crisis of dialogue, which can be a quasi-dialogue, a quasi-monologue that turns into a secondary text or description, the author's commentary, a nod to the reader that surprise him; 3. the crisis of the relationship between the stage and the auditorium that constantly reminds us we are in the theatre but at the same time also within the realm of everyday life; and 4. the crisis of the fabula, resolved by each of our authors in a specific way.

Semenič resolves it through the deconstruction and reconstruction of the fabula as a parallel event. Hilling, through the gradual breakdown of the fabula or a specific re-fabularization, which nevertheless exposes the reader to communication disorders, creating a distinct aesthetic. And Marković with the poetization of drama through various techniques of poetic editing related to the morphology of fairy tales and popular music culture, which produces the multiplication of fabulas and their duplication.