Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2015_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 11.37

UDK 821.163.6.09-2“2009/2014“
Tomaž Toporišič
Slovensko mladinsko gledališče, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

(NE VEČ) DRAMSKO V SODOBNI SLOVENSKI DRAMATIKI (JOVANOVIĆ, RAVNJAK, POTOČNJAK, SKUBIC, SEMENIČ)

Prispevek preuči nekaj primerov postdramskih medmedijskih tkanj ter pokaže, kako se je v sodobni dramatiki in gledališču tekst rizom, ki je zamenjal tradicionalno razumljeno fizičnost knjige, znašel na slovenskih odrskih deskah v času preloma iz 20. v 21. stoletje. Jovanović, Ravnjak, Potočnjakova, Skubic in Semeničeva so s svojimi igrami pokazali, da se je tudi slovenska pisava za gledališče usmerila v vode, ki jih je razburkalo postdramsko. Pričajo o dejstvu, da je za besedila v gledališču po postdramskem obratu značilno, da so nenehno v gibanju, procesu semioze. (Ne več) dramski tekst v gledališču tako danes predstavlja enega izmed elementov tkanja različnih medbesedil v rizomski strukturi znotraj semiosfere literature, gledališča in kulture.

Ključne besede: postdramsko, medmedijskost, tekst rizom, metagledališkost, govorne ploskve

The article examines several examples of postdramatic intermedia intertwining, showing how in the contemporary drama and theater, a text rhizome, which replaced the traditionally understood physicality of the book, appeared on the Slovene theater stages at the turn of the 21st century. Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, and Semenič have demonstrated with their plays that the Slovene writing for the theater, too, was headed for the waters disturbed by the postdramatic. They bear witness to the fact that after the postdramatic turn, theater texts tend to be in perpetual motion, in the process of semiosis. Therefore, the (no-longer) dramatic text in the theater nowadays represents one of the elements in the weaving of various intertexts in the rhizome structure within the semiosphere of literature, theater, and culture.

Key words: postdramatic, inter-media, text rhizome, metatheatricality, discursive layers

0 Namesto uvoda

V času, ko smo se že dodobra udomačili v postdramskem, kot ga je po Richardu Schechnerju utemeljil Hans-Thies Lehmann v knjigi *Postdramsko gledališče,* in ko smo se navadili, da celo na Tednu slovenske drame velikokrat prednjačijo ne več dramska besedila, ki so za nameček še nagrajena, si bomo z namenom, da ugotovimo, kako danes nastaja in se strukturira (dramska) pisava za gledališče, podrobneje ogledali nekaj primerov postdramskih, ne več dramskih medmedijskih tkanj, ki smo jih lahko prebrali ali videli v Sloveniji.

Pogledali bomo, kako se je v času preloma iz 20. v 21. stoletje v sodobni dramatiki in gledališču, teh tako rekoč neločljivo povezanih siamskih dvoj(č)icah, tekst rizom, ki je zamenjal tradicionalno razumljeno fizičnost knjige, »livre-racine« (Deleuze,

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2015_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 11.37

Guattari), knjigo izvor[1] z lepo, organsko notranjostjo pomenjanja in subjektivnosti, znašel na slovenskih odrskih deskah.

Zanimalo nas bo, kako ta tekst rizom, ki ga Barthes poimenuje intertekst (v različnih primerih od Dušana Jovanovića do Simone Semenič) nehierarhično, hkrati pa medbesedilno in medmedijsko izjemno vezljivo strukturira sodobne (ne več) dramske in gledališke pisave. Kako se znajde v situaciji, ko je besedilo v gledališču (zdi se, da dokončno) postalo nekaj, kar se razlikuje od drevesa z vejami, koreninami, osrediščenostjo. Kaj je prinesel ta novi položaj dramskega v sodobnem gledališču, ta včasih izrazita prehodnost, nomadskost. Položaj, v katerem je – povedano drugače, ne več s teoretskim aparatom poststrukturalistične dvojice Deleuze-Guattari, ampak s terminologijo in argumentacijami, ki jo v odmevni knjigi *Gledališča (dramske pisave) XXI. stoletja: Začetki* razvijeta Julie Sermon in Jean-Pierre Ryngaert – postalo postavljanje antagonizma med besedilnimi pisavami na eni in odrskimi pisavami na drugi, absurdno. Meje med tema dvema vesoljema ne obstajajo več. Morebitne polemike o koncu dramskih pisav tako izgubijo svoj smisel, saj z današnje perspektive izhajajo iz globalnega gledališkega trenutka, ki teksta ne izključuje, hkrati pa mu ne pripisuje več funkcije svetega in nedotakljivega elementa. (Sermon-Ryngaert 2012: 50–51)

Naša izhodiščna teza bo, da se je status dramskega besedila ali besedila za gledališče v zadnjih desetletjih spremenil; da je absolutna drama, kot jo je definiral Peter Szondi in v kateri je dialog poglavitna komponenta gradnje, še očitneje postala ne več primaren, ampak zgolj eden od možnih dramskih diskurzov. Da pa so se hkrati s tem razgrajevanjem absolutnosti vedno očitneje začele manifestirati besedilne taktike, v katerih dialog ni več osrednji princip izražanja.

Dialoška oblika se je tako (včasih tudi v vlogi manjšinske komponente) znašla v družbi raznolikih besedilnih taktik: od didaskalij in opisov, ki so že bližje romaneskni ali prozni obliki, do pripovednih, esejističnih, teoretičnih in »hibridnih« tehnik, ki jim je skupno, da bralca ali bralko opozarjajo, da tisto, kar bere ali gleda, ni več realistični dialog strukture absolutne drame, ampak nadaljevanje procesa razgradnje dramske oblike, ki ga je Szondi v *Teoriji sodobne drame* ob Ibsenu, Brechtu in drugih označil s pojmom »odtujitev drami« in poskusi ustvarjanja oblik »onstran drame«.

Dramsko besedilo se tako danes nahaja v središču raznolikih mrež besedil, ki vplivajo nanj na različne načine: od tega, da se zažirajo vanj, do tega, da ga plemenitijo, mu dodajajo kompleksnost. Besedilo v gledališču, naj je dramsko ali ne več dramsko, torej ni več nekaj, kar je ločeno od drugih elementov predstave, ampak je prepredeno z drugimi interteksti. Od besedilnih do gestičnih, glasbenih, vizualnih. Hkrati dramsko besedilo ni nekaj fiksnega, ampak se v medsebojnem delovanju z drugimi kulturnimi, medijskimi in umetniškimi medbesedili ves čas spreminja. Ali kot to razume Patrice Pavis: »Zgošča, akumulira, amalgamira vrsto posebnih značilnosti, ki jih mora analiza besedila, resda velikokrat skorajda obupano, ponovno konstituirati in prerazporediti.« (Pavis 2011: 9)

Analiza dramskih besedil mora zato ob različnih metodologijah literarne vede

[1] Koncept razvijeta Deleuze in Guattari v sloviti knjigi *Capitalisme et schizophrenie: Mille plateaux*. 1980. Pariz: Editions de Minuit.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2015_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 11.37

uporabiti tudi taktike uprizoritvenih ved, ki izhajajo iz okoliščin in posebnosti uprizarjanja, pa naj jih proizvaja besedilo ali njegova uprizoritev. Tako kot literarnost nas morata zanimati tudi dramskost in gledališkost (ne več) dramskega besedila. In pa njegova metadramskost in metagledališkost.

2 I. primer *Razodetja* – postdramski hibrid

37. Razodetje
Dejan, Bojana
BOJANA: Nekega dne sem se ulegla na odejo pod drevesom na vrtu, gledala sem v krošnjo in jokala. Iz krošnje je lila name svetloba. Oči so se mi posušile, lica napela, čutila sem, kako me preveva neka nova radost. Dobila sem namig od zgoraj. Spet sem začela verjeti. […] A hočeš, da te v nedeljo peljem k njegovi svetosti škofu Spiridionu?
DEJAN: Hočem.

38. Viktor na visokem položaju
Viktor in Olga
OLGA: Potoki domoljubne krvi se zlivajo v reke, ki tečejo proti morju. Po rekah plavajo generali s svojimi krokodili, ki trgajo plavalcem štrleče ude. Na stenah visijo slike Čičoline in Madone, v skladiščih pa je še 250.000 ročnih bomb. Na čelu karavane so ljudje s klavskimi noži za pasom. Ti si tudi zraven.
VIKTOR: Ne mene v tem kontekstu … Jaz ne poveljujem. Jaz sem igralec v mreži situacijskih dejavnikov. Viktimiziran sem z razmerami. Vse, kar storim, storim v skladu s skupinsko diskretnostjo. Jaz sem lojalen in molčeč. Držim gobec! […] *(čez čas)* A veš, da sem kupil hišo?
OLGA: Aja?
(Jovanović 2009: 82–83)

Začnimo z *Razodetji,* dramskim besedilom, ki že s svojo strukturo izkazuje udomačitev v postdramskem. Dušan Jovanović ga je napisal pred nekaj leti, dokončno knjižno obliko je dobilo avgusta leta 2009, uprizorjeno pa je bilo leta 2011 v režiji Janeza Pipana (MGL). To (ne več) dramsko besedilo za gledališče je hibrid, divje tkanje misli, samocitatov iz različnih njegovih iger, največ in najočitneje *Karamazovih ali Prevzgoja srca,* nastalih pred tridesetimi leti. Hkrati pa avtor tako na ravni tematike kot stilistike ves čas vzpostavlja dialog s pomilenijskim svetom, v katerem živimo.

Razodetja uporabljajo in izrabljajo oba dela njegove igre *Karamazovi* (1981), ki ju ločuje časovni preskok dvajsetih let in obravnavata dve generaciji. Hkrati pa jima dodajajo še tretjega, pojugoslovanskega. Pri tem se avtor ne drži časovnice zgodovinskih dogodkov, ampak meša sedanjost, preteklost in prihodnost, resnično in izmišljeno, dokumentarno, poetično. Igra tako na način selektivnega citiranja in minimalnih sprememb fragmentarno in samosvoje obnavlja zgodbo Svetozarja Mitića, ločenega novinarja z dvema sinovoma, ki se poroči z Olgo in živi mirno družinsko življenje, dokler se mu ne zgodi informbiro. In tako naprej, rizomatično razvejano in precej neulovljivo.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2015_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 11.37

Jovanovićeva igra je strukturirana tako, da v veliki meri predvidi sceno in njene možnosti. Tekst pri sodobnih dramatičarkah in dramatikih velikokrat postane matrica teatralnosti, ki pri Jovanoviću – ne glede na to, da njegova *Razodetja* (podobno kot (ne več) dramski teksti Heinerja Müllerja) razvijejo »modele besedil za gledališče, ki z odprtimi rokami sprejemajo fragmente drugih besedil« (Sermon-Ryngaert 2012: 61), in da imamo občutek, da pripadajo dramaturgiji komentarjev, izhajajoči iz principa kolaža – ostaja bolj ali manj osredotočena na notranji dialog med besedili istega avtorja.

Resda pa avtor proizvaja in povezuje besedila, ki so zvrstno, vrstno in stilno zelo raznolika. Skozi križanje različnih dramskih, televizijskih in drugih resnih ter trivialnih žanrov Jovanović tematizira čas prevlade mediatizirane kulture in družbe spektakla, v kateri mora gledališče, da bi spregovorilo o resničnosti v baudrillardovskem svetu simulakra, kot živa umetnost izkoristiti neposredni stik igralcev in gledalcev na odru tukaj in zdaj. Tako kot se avtor zaveda, da danes »v veliko primerih nismo toliko priča vdoru medijskih tehnik v kontekst žive predstave, ampak prej temu, kako živa predstava absorbira iz medijev izpeljano epistemologijo«. (Auslander 1999: 22)

II. primer Carravaggio: metafikcijskost medbesedilne igrivosti

O novem svetovnem redu, primatu mediatizirane kulture in postdemokratične družbe spektakla v svoji metafikcijski in izrazito postmodernistični igri spregovori tudi Vili Ravnjak:

> CARAVAGGIO: Zakaj me mučite? Jaz nisem disident. Mene politika ne zanima. Zmerom sem rad sodeloval z oblastjo. Samo ubog slikar sem, rojen 17. oktobra 1571 v Milanu, umrl 18. julija 1610 v Portu Ercole. Danes je 15. julij, do smrti imam še natanko tri dni. […]
> ZASLIŠEVALEC: Domišljijo pa imaš, mojster, domišljijo. Moral bi napovedovati vreme. […]
> POLICIJSKI NAČELNIK (*vstopi*): Lahko ju spustiš. Pomotoma ste ju aretirali. Našli so prave.
> CARAVAGGIO: Kaj? Zmotili ste se? […]
> *(Na televiziji se pojavi portret gospodične Phyllis.)*
> GIULIO: To je Phyllis. Naša Phyllis.
> POLICIJSKI NAČELNIK: To je ona. Atentatorka. (*Pojača televizijski zvok.*)
> TELEVIZIJSKA NAPOVEDOVALKA: … In s tem so vsi pomembni voditelji Rdečih brigad za zapahi. Danes zjutraj so v nekem rimskem stanovanju našli truplo gospodične Phyllis, imenovane, Sv. Judita, morilke generala Holeferna.
> (Ravnjak 2012: 169–70)

Ravnjakovo *Potovanje v Rim* (napisano l. 1988, uprizorjeno l. 2009) se bere s pridihom po postmodernizmu, njegovi parataktičnosti ter igrivosti. Hkrati pa, več kot petindvajset let po nastanku, z že skorajda nostalgično noto, in pa z nekakšnim nelagodjem zaradi vztrajnih kritik t. i. postmodernizma in metafikcijskosti, ki smo jim bili priča v zadnjem desetletju. Kar pa ne zmanjšuje možnosti užitka branja (rečeno z Barthesom) besedila.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2015_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 11.37

Travestije, preigravanja, prekrivanja časov in prostorov, metagledališkost, parataktičnost skupaj z medbesedilno igrivostjo, pronicanjem raznolikih časov, pripovednih in dramskih taktik, diskurzov, ideologij včasih skorajda do nerazpoznavnosti predelajo in časovno prestavijo nekatere bistvene izseke iz življenja in dela italijanskega baročnega slikarja Caravaggia. Tako se npr. protobesedilni ali protoikonični korpus njegove slike *Judita obglavlja Holoferna*, na kateri spremljamo motiviko, ki so se ji umetniki posvečali že stoletja in jo je italijanski umetnik naslikal leta 1596, poveže z dekadenčno *Salomo* Oscarja Wilda, prikazano v novodobnem hibridnem nočnem klubu, privatnem teatru Orlando Furioso.

Prizor Judite (ki jo Holofern, oblegovalec njenega mesta Betulije, povabi v svoj šotor, kjer ga med obedom opije, nato pa mu z njegovim lastnim mečem odreže glavo, ki jo odnese nazaj v svoje mesto) doživi pri Ravnjaku podvajanja, cepitve, prisvajanja, ki že dobro poznano motiviko naselijo z novimi vsebinami postmilenijskega vsakdana. Če so avtorji pred Caravaggiom Judito običajno upodabljali po končanem dejanju z mečem ali glavo v roki ali pa so glavo dali kar v vrečo, ki jo nosi Juditina služabnica, in smo jo pri Caravaggiu srečali v do skrajnosti naturalistično detajliranem in hkrati macabre dramatičnem prizoru, pri Ravnjaku Judita doživi podvojitve v seriji kvaziinkarnacij, od dekadančne Salome v kabarejskem gledališču do novodobne vohunke in teroristke npr. rdečih brigad.

Ravnjaka vsej igrivosti in navidezni politični indiferentnosti navkljub paradoksalno zanima prav etična drža, ki je – tako kot tista Jeana Baudrillarda ob vojni v Bosni – drža nekoga, ki ga sodobna civilizacija s svojimi anomalijami ne more pustiti indiferentnega. Tako kot francoski poststrukturalist je tudi Ravnjak zavezan dolžnosti, kako je tudi sam podvržen pravilom igre civilizacije dvajsetega stoletja, skozi katero pronicajo pretekle skušnje od antike preko renesanse do bližnje preteklosti.

Zgodovina in sodobnost, ki ju opisuje, ju trmasto prepleta, sta plod ideologizacije ter akutne krize etike. Ravnjak kot da bi skozi svoja preigravanja zgodovine in sedanjosti govoril Baudrillardovo izjavo iz intervjuja s Caroline Bayard in Grahamom Knightom iz 1995, naslovljenega *Vivisekcija devetdesetih*:

> Zlo ni to, skozi kar nekdo lahko vidi, ampak to, kar vidi skozi vse, kar pronica, transpirira tudi v dobro. […] In zla ne razumem kot trpljenje, bolečino. Definiram ga prej kot negativnost, diabolično naravo stvari, ko se obrnejo v svoje nasprotje, tako da nikoli ne dosežejo svoje končnosti, niti ne sežejo onstran končnosti in postanejo monstruozne. (Bayard in Knight 1995: nepaginirano)

Toda mar ne bi bilo najbolj smiselno izjaviti tudi, da je podobno kot naloga Filipčičevih *Ujetnikov svobode* (te kaotične zgradbe, v kateri lahko najdemo vse, od grških bogov, predsednika ZSSR, predsednika ZDA, Jezusa Kristusa, Alahovih odposlancev, do disidentov, zarolancev, dedičev leta 68 ...; zgodbe, ki se začne z veličastnim dogajanjem teogonije in konča s filmom, spektaklom, simulacijo, ki je sinonim za prilaščanje, a se izkaže kot en sam napalm kritike oblastniških diskurzov; ki pa se zaveda, da je v svoji bombastičnosti smešna in proizvaja v gledalcu in protagonistih zgodbe nemoč) tudi naloga Ravnjakovega *Potovanja v Rim* večno vračanje enakega v svetu krize novodobne etike, pokanja ideoloških sistemov po šivih. In je besedilo kot tako prav izrekanje tistega, kar se ne govori in kar prakticira politika,

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2015_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 11.37

ne da bi to priznala?

Ravnjakova pisava (v tem spominja na Jesihovo, še očitneje Filipčičevo parataktično komedijo) v samo strukturo hibridnega dramskega besedila, ki ga zvrstno ne moremo natančno opredeliti, vnaša ecovsko odprtost oziroma barthesovsko pisljivost (ne več) dramskega pisanja. Zato jo lahko v skladu s teorijo postdramskega gledališča označimo s pojmom dekonstrukcijskega uokvirjanja zgodovine umetnosti in civilizacije.

Vprašanja, ki jih sproža branje *Potovanja v Rim,* tega za slovensko dramatiko nenavadnega postmodernega patchworka v slikah, so torej usmerjena na fabulo in siže dramske predloge kot tudi na možnosti odrskega branja te predloge v sedanjem trenutku. Vedno znova se vračajo k stavku: Kakšen svet hočemo ustvariti na odru? V tem smislu je Ravnjakova pisava tudi matrica za gledališče, s katerim je, kot tista Jovanovića, Ionesca in drugih »scenskih avtorjev« (Sermon-Ryngaert 2012: 71), pogojena in mu hkrati sama poskuša vsiliti posebne uprizoritvene taktike.

Zaveda se, da dramatika in gledališče svoj politični kot estetski učinek lahko uveljavljata prav v skupnem delovanju. Dramska pisava v tem smislu postane predvsem poseben odnos med besedilnostjo in teatralnostjo, ki pa ga je hkrati potrebno vedno prebirati tudi politično.

III. primer *Srce na dlani*: pisati za oder in na odru

RASTKO: No, kako je z njim?
DR. PUTRIH: Ja, včasih se zgodi, da kljub temu, da naredimo vse, pride do zapletov, ki … […]
SONJA: Gospod doktor, kaj nama hočte povedat?
PETRA *dr. Putrihu*: Stop. Stop. Do tega, da vas svojci sprašujejo, kaj bi jim morali sporočit, pa res ne bi smelo prit. Ampak take situacije so na delavnicah dobra priložnost, da ozavestimo napake, ki jih delamo v komunikaciji s svojci. Doktor Putrih, kako ste se vi zdajle počutili? Ne smete pozabit, da ste Jakobov lečeči zdravnik.
DR. PUTRIH: Ne vem … Začel sem tako kot ponavadi, kot na naši kliniki. Vem pa, da nisem … […]
IVO – *izjava o darovanju*: Sem Ivo Godnič in sem registriran darovalec organov. Ker pa sem del projekta Noordunga *1 : 1*, bodo moje telo, če bom še živ, leta 2045 v posebni ampuli izstrelili v orbito in bo krožilo okrog Zemlje, tako da bo od takrat naprej do mojih organov malo težko prit …
SONJA: Že ta vaš vstop … skoraj kap me je, ko ste se zadrli name, nej se usedem.
(Potočnjak 2014: nepaginirano)

O etiki sodobnega sveta skozi na videz nepolitično problematiko spregovori tudi »pisljivi tekst« Dragice Potočnjak za predstavo *Srce na dlani* Mareta Bulca (SMG, 2014). Poglejmo najprej zanimive podatke o genezi, ki je v mnogočem vplivala na samo strukturo besedila in jih v intervjuju avtorica poda takole:

Sodelovanje z režiserjem je bilo izjemno in posebno. Zelo kmalu me je povabil, naj napišem besedilo … […] Če bi pisala dramsko besedilo na temo transplantacij, bi se ga verjetno lotila kot večina dramatikov, preko trgovine z organi. […] Od začetka sem se

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2015_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 11.37

> tudi globoko zavedala, da ne glede na to, kaj napišem, vedno ostajam v službi režiserja in igralcev. (*Srce na dlani* 2014: 14–15)

Proces dela na predstavi sta avtorja začela z intervjuji, na podlagi katerih je nastal material. Povedano nekoliko drugače: Dramska avtorica tokrat piše »na odru«, izhaja iz avtorjevega koncepta, igralskih improvizacij, ki jih skupaj z lastnimi besedilnimi pasusi predeluje, povezuje v celoto, v nekakšen »scenarij« za gledališko predstavo. Uporablja metodo, ki je po izkušnjah performativnega obrata sedemdesetih (Milan Jesih, Dušan Jovanović, Pupilija Ferkeverk) in (političnega) gledališča osemdesetih in devetdesetih let prejšnjega stoletja (Jovanović, Filipčič-Taufer) tudi v Sloveniji postala že utečena. A se za vsako predstavo in za vsako novo besedilo za gledališko predstavo spreminja. Tokrat je šlo res za pisanje za igralsko skupino in režiserski projekt.

Toda avtorska dvojica Bulc-Potočnjak je naredila nekaj, kar je strukturno drugačno tako od dokumentarističnega gledališča kot od *devised theatre*, v katerem ni vnaprej določenega besedila, temveč ga ustvarjalci sami razvijajo na vajah na podlagi igralskih improvizacij.[2] Igra ali scenarij Drage Potočnjak ima učinkovito strukturo, ki je na prvi pogled klasična, sintetična. Sledimo dvema zgodbama v časovnem zaporedju, ki je realistično, hkrati pa se ob zgodbi darovalca in prejemnika razpirajo še druge zgodbe in elementi predstave. Ves čas imamo levo in desno stran, zgodbo darovalca in njegove družine na levi, in zgodbo prejemnika in njegove družine na desni. Dobesedno fizično vstopamo v oba svetova. Najprej intimni svet pred kritično točko, s katere ni vrnitve, potem intimni prostor čakanja, nekakšnega purgatorija pred dejanjem operacije/transplantacije. In na koncu vzporedno dogajanje v času oziroma trenutkih transplantacije.

Prav ta naravni tok dramskega pisanja in uprizoritve bralcem in gledalcem omogoča, da vstopimo v prostor, ki nam ni le neznan, ampak se ga na nek način tudi izogibamo. Sama struktura je na prvi pogled enostavna, za tem pa se skriva še cel gozd situacij, položajev, podtematik, gledaliških in dramskih taktik. Ob zgodbi v prvem planu imamo vzporedne zgodbe, npr. zdravnikov, ki skupaj s profesionalnimi igralci vadijo komunikacijo s potencialnimi darovalci, vzporedne realnosti, igro, neigro, realnost, simulacije realnosti. Toda vse to deluje zelo avtentično, ne kot konstrukt, ampak kot resničnost. Kot to (spet v intervjuju ob predstavi) opiše režiser Mare Bulc:

> Paradoks. Imamo dramsko zgodbo, za katero se zavedamo, da jo gledamo kot dogodek v gledališču, ampak pademo notri. In ta zgodba zelo kopira realnost. In ko jo prekinemo s potujitvenim efektom (ne enakim, ampak vedno nekoliko drugačnim), pride do situacije, ki izgleda tako, kot bi realnost dal čez drugo realnost. In namesto, da izstopiš iz identifikacije in zgodbe, vstopiš globlje. (*Srce na dlani* 2014: 14–15)

Za razliko od igre *Za naše mlade dame* (2007), v kateri se zgodba »odvija na način, ki je blizu filmski strukturi, dramsko besedilo je namreč sestavljeno iz številnih kratkih prizorov (filmskih ‚flash backov‘), ki neprestano preskakujejo skozi različne

[2] Z »devised« ali »devising« oziroma »collaborative« gledališčem se v zadnjem času ukvarja predvsem anglosaška teorija, npr. knjigi *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. Ur. Alison Oddey. London: Routledge, 1994.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2015_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 11.37

čase in tako fragmentarno razkrivajo pretekle dogodke, ki so pripeljali do umora« (Pezdirc Bartol 2011: 195), se je Dragica Potočnjak tokrat odločila za sicer spet nekoliko filmično montažo krajših prizorov, ki sestavljajo sintetično ter pregledno strukturo drame. Toda na prvi pogled enostavna fabula se z brechtovskimi intervencijami in rušenjem realistično-sintetične zgodbe strukturira v siže, ki z vsakim prizorom bolj razkriva kompleksnost in živost tematike transplantacij, sveta darovalcev in prejemnikov, etičnih postulatov zgodb, ki jih piše življenje. Struktura drame tako bralca in gledalca vpelje v vlogo nekoga, ki, ne da bi se tega zavedal, drugega za drugim lušči sloje čebule, ki jo ima v rokah, ter postaja vedno bolj angažiran.

IV. primer *Pavla nad prepadom*: Postmetafikcijska dramska pokrajina

Podobno zanimiv način tesnega sodelovanja med odrom in literarno pisavo za gledališče je dramsko besedilo za predstavo *Pavla nad prepadom* (SMG, 2013), v kateri sta kot dvojica sodelovala Andrej E. Skubic in režiser Matjaž Pograjc. Besedilo je nastalo po naročilu režiserja, ki je z avtorjem v času pisanja sodeloval tako, da mu je predstavil režijski koncept, predvidene režijske, koreografske, vizualne in druge pristope. Še vedno nekoliko po tabujih dišeče teme Pavle Jesih in povojnih obračunavanj z liberalci in lastniki kapitala sta se lotila s posebno tenkočutnostjo do dokumentarnega gradiva, hkrati pa si je Skubic v smislu postmetafikcijskega dramskega pisanja privoščil avtorski pristop k fabulam, ki jih je obdelal.

To, kar beremo kot dramsko predlogo za krstno postavitev, je nenavadna igra. Po eni strani je brez dvoma zapisana za uprizoritev Matjaža Pograjca in že predvideva določene gledališke postopke oziroma specifičen proces uprizarjanja. Po drugi strani pa tako kot vsaka dosledna dramska pisava, ki je razmislila svoje lege v gledališču in literaturi, ustvarja izjemno močne ter sugestivne dramske prostore in čase: nekakšno iz Gertrude Stein ter njenih postulatov *landscape play*[3] izhajajočo metafikcijsko dramsko pokrajino. Ti prostori in časi so za samo uprizarjanje skorajda zavezujoči, hkrati pa ta skubičevski kronotopos bralcu sugerira posebno resnico o svetu in gledališču.

Poglejmo si značilen prizor iz igre:

ČOP skoči prek prepada na nasprotno steno, PAVLA mu sledi. Strmita v višavo na drugi strani. […]
ČOP: To se vi ljubljanske srajce premigavate. […]
PAVLA: Fajn te je spet tukaj videt, a veš? Tukaj, doma.
ČOP odloži nahrbtnik, PAVLA prime vrv. ČOP se, zavarovan z vrvjo, začne spuščati po steni navzdol. Mukoma se prebija čez previs. To plezanje se nadaljuje tudi med naslednjim prizorom.
3. PRIZOR
Medtem ko se ČOP spušča po steni na eni strani, na drugi nastopijo KHAM, TOŽILEC in BRENK.

[3] Steinova ni neposredno uporabljala izraza *landscape play*, ta se je uveljavil šele post festum kot opis njene teorije igre kot pokrajine. Več o tem v članku Une Chaudhari. "Land/Scape/Theory". *Land/Scape/Theater*. Ur. Una Chaudhari in Elinor Fuchs. University of Michigan Press: Ann Arbor. 2002.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2015_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 11.37

BRENK: Usedite se. […]
TOŽILEC: Posneli ste *Protikomunistično zborovanje na Kongresnem trgu*, *Domobransko prisego* in *Jelendolske žrtve*. Te zadnje ste še v vašem kinu predvajali, da bi sramotili narodnoosvobodilni boj.
(Skubic 2013: tipkopis)

Skubic gradi prizore na način sopostavljanja vzporednih resničnosti tako, da simultano spremljamo časovno in prostorsko izjemno različne dogodke. Te združuje sintetično zastavljen siže fabule o zgodovinskem vzponu Pavle Jesih in Jože Čopa po Skalaškem stebru leta 1945. V to dramatično utiranje nove smeri v Severni triglavski steni so vpeti vsi drugi prizori in prizorišča, ki se vpenjajo in odpenjajo kot simultani prostori časi: od prostora spominjanja in srečanja stare Pavle in starega Čopa pri Pavli Jesih doma na Gornjem trgu, do že prej omenjenega vzpona in sodnih procesov in tako naprej. Dokumentaristični prizori so tako vpeti v že skorajda simbolistično sanjsko igro, v kateri kot da bi vse zgodovinske dogodke in pripetljaje videli skozi nekakšen tok zavesti protagonistke igre.

Rezultat je dramska struktura, v kateri se govorne ploskve gibljejo na način, ki je nepredvidljiv. Včasih se prekrivajo, včasih zrcalijo druga drugo. Drama kot natančen, že skoraj filmičen scenarij za uprizoritev; dramski prostor, ki ga dramatik gradi do zadnje podrobnosti, tako da se zdi, kot da je način uprizoritve samoumeven.

Lahko bi rekli, da se Skubic še enkrat badioujevsko ozira na 20. stoletje nasilja in vojn, da bi na novo našel samega sebe oziroma se redefiniral kot subjekt. Ta njegov način je nenavaden, razplasten, dinamičen. Podobno kot je dinamična Lotmanova semiosfera, definirana kot nenehno prestopanje meja, tukaj razumljeno kot osebna in družbena dinamika prelomnih dejanj in prelomnih časov, podana skozi osebno optiko, ki je nekakšna semiosfera različnih tokov zavesti, ki pa jih vse vodi tisti glavne junakinje drame: Pavle Jesih, za katero se nam za hip zazdi, da o njej vemo vse, toda že naslednji trenutek prestopi meje našega koščka semiosfere nekam čez, na drugo stran.

V. primer *tisočdevetstoenainosemdeset*: ne več dramske govorne ploskve raznolikih diskurzov

začne se z lužo krvi
tako se začne
        luka
tata, tata
tole je luka
luka je naš glavni lik
stoji v gruči ljudi, ki opazujejo človeško telo na asfaltu
okrog glave luža krvi.
[…]
no, čisto mogoče pa tudi, da ne
mogoče luka sploh ne ponovi tata, tata
mogoče luka sploh ne reče tata, tata
mogoče luka v rokah sploh ne drži bele plastične vrečke

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2015_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 11.37

[…]
in mogoče zdaj vstopi erik, ki ima štirinajst let
in mogoče je on naš glavni lik
(Semenič 2010: tipkopis)

Simona Semenič v svojih ne več dramskih govornih ploskvah absorbira iz medijev izpeljano epistemologijo tako v igri *5fantkov.si*, podnaslovljeni *igra za pet igralk s prologom in epilogom*, kot tudi v svojih naslednjih, še očitneje ne več dramskih igrah *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 oblačku tobačnega dima* in *tisočdevetstoenainosemdeset.*

Tudi pri njej gre (tako kot pri Jovanoviću in seriji sodobnih evropskih dramatikov-režiserjev) za dramsko pisavo, ki se od samih začetkov razvija vzporedno z avtoričinim praktičnim gledališkim delom. A njene igre so daleč od tega, kar Patrice Pavis imenuje fragmenti in materiali, nabrani tu in tam. So delo avtorja, ki se je že rehabilitiral.

Če nam v prvih dveh omenjenih igrah ponuja tekst kot tkanje citatov – nekakšen medmedijski labirint, za katerega je značilno, da izhaja iz časa digitalne besedilnosti, hkrati pa tudi iz časa spremenjene senzibilnosti, za katero je značilna logika digitalnih medijev, ki tekst ločijo od fizičnega predmeta – , potem se v *tisočdevetstoenainosemdeset* usmerja v osvobajanje forme, ko dramsko odpira v romaneskno, hkrati pa tudi dokumentarno. In pa v metagledališko, v dramo kot metagledališki esej. Vse zato, da bi v živo zadela sodobnega gledalca v času, ko gre praviloma vse hudo tako zlahka mimo njega.

Blaž Lukan v razpravi »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja«, ko govori o *Zgodbi o nekem slastnem truplu …,* izpostavi naslednje značilnosti besedila:

> Besedilo je treba šele (raz)ločiti, skozi branje v njem razbrati sestavne dele in jih nato usmeriti v »stransko« ali »glavno« smer oz., točneje, najti načine njihovega bralnega ali uprizoritvenega udejanjenja. Bralca oz. uprizorjevalca v to sili tudi poglavitna črta besedila, to je njegova organizacija v/kot pripoved. (Lukan 2012: 170)

V dramatiki Simone Semenič, podobno kot pri njeni nemški sodobnici Anji Hilling, ne več dramskega teksta ne moremo več razdeliti s pomočjo triade dialog, monolog, didaskalije, saj so govorne ploskve (tako kot pri Elfriede Jelinek) lahko vse troje. Dramska forma se je dekonstruirala, hkrati pa se besedilo za gledališče gradi tudi s pomočjo elementov dramske forme.

Simona Semenič (v Sloveniji brez dvoma najbolj radikalno, tako kot Anja Hilling) ukinja razlikovanje med didaskalijami, v katerih govori avtor, in dialogom, v katerem govorijo osebe. Če parafraziramo in citiramo slovito misel Anne Ubersfeld, lahko ugotovimo, da pri Semeničevi *avtor v gledališču ne govori, temveč piše, zato da nekdo drug govori namesto njega – in ne samo nekdo drug, temveč množica drugih v celi vrsti govornih izmenjav.*[4] Toda te govorne izmenjave pri Semeničevi nimajo več oblike dialoga ali monologa, ampak poliloške strukture, ki sicer razlikuje med

[4] Aludiramo na knjigo *Brati gledališče* Anne Ubersfeld.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2015_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 11.37

dialogom, didaskalijami, pripovedjo, esejem, a se odloča, da to razlikovanje uporabi tako, da hitro preskakuje, preklaplja iz enega načina v drugega, pušča bralca negotovega, da se sprašuje, kdo je ta, ki govori. Ali govori komu drugemu, govori samemu sebi, govori meni?

Gledališka besedila pri Semeničevi lahko razumemo tudi kot izpoved avtorja ali izraz njegove »osebnosti«, »čustev«, »problemov«, kajti vsi subjektivni vidiki niso več preusmerjeni na druge govorce. Tako besedilo postane v nasprotju z absolutno dramo tudi subjektivno, ker se avtor ne odreče temu, da bi govoril v lastnem imenu; avtor je subjekt besedila ne le pri didaskalijah, ampak v celotnem besedilu. (Ubersfeld 2002: 26–27)

Dialoška forma v njeni dramatiki znotraj slovenskega prostora doživi najvišjo stopnjo tega, kar Florence Baillet poimenuje s pojmom »heterogenost«, prepletanje »tragičnih barv in komičnih tonov, ki povzroča, da se začnejo mešati diskurzi vseh velikosti in števil, lakoničnosti in logoreje, samogovora in koralnega govora; pri tem pa ne umanjka niti zmešnjava mešanja žanrov: pripovedi ali verzi vzniknejo sredi dramskega dialoga, epsko in lirsko razbijata lepo urejenost replik. Gledališki avtor torej izvaja posebno montažo, da bi pripeljal do rojstva dialogov, ki slonijo na učinkih šoka in kontrasta, nastajajočega med heterogenimi elementi.« (Baillet 2005: 26–27)

Taktike, ki jih pri tem izbira Simona Semenič, se razlikujejo od igre do igre. Včasih gre za poudarek na epizaciji (*tisočdevetstoenainosemdeset),* drugič na metagledališkosti in metafikcijskosti, včasih na mediatizaciji (*5fantkov.si*), včasih dokumentarističnosti in performerstvu (*Jaz žrtev*). Vse pa druži vztrajna prisotnost avtorice, bodisi kot glasu rapsoda (Sarrazac) bodisi kot nevidne usmerjevalke in nekakšne dj-ke diskurzov in zgodb. Očitno gre za v slovenskem prostoru najbolj radikalno krizo fabule, ki »omogoča razcvet sodobnih dramatik ‚fragmenta', ‚materiala', ‚diskurza'«, hkrati pa vpeljuje v pisavo za gledališče novo figuro, ki ni več klasična dramska oseba ampak »figura, recitirajoči, glas«. (Sarrazac 2008: 24)

3 Zaključek: dialoška oblika kot ena izmed raznolikih besedilnih taktik

Jovanović, Ravnjak, Potočnjakova, Skubic in Semeničeva so s svojimi igrami pokazali, da se je tudi slovenska pisava za gledališče usmerila v vode, ki jih je razburkalo postdramsko. Pričajo o dejstvu, da so besedila v gledališču po postdramskem obratu nenehno v gibanju, procesu semioze, znotraj katerega katero koli točko nekega rizoma lahko spojimo in jo moramo spojiti s katerim koli drugim rizomom. Besedilo v gledališču tako danes predstavlja enega izmed elementov tkanja različnih medbesedil v rizomski strukturi znotraj semiosfere literature, gledališča in kulture. Vezi med dramskimi in drugimi teksti ter mediji so – podobno kot tiste v rizomu – heterogene. Tako kot so heterogene taktike (ne več) dramskega pisanja.

(Dramski) tekst in gledališče sta v novem tisočletju torej udomačena v postdramski situaciji. Da bi se soočila z novo (medijsko) realnostjo, vedno bolj in zavestno postajata hipertekst, za katerega so značilne povezave. Naše dojemanje oziroma performativno branje gledališkega je zato primerljivo Deleuzovi in Guattarijevi koncepciji nomadstva: je nelinearno, večsmerno, nehierarhično. Tako kot digitalna besedilnost je tudi besedilnost, namenjena uprizarjanju, podobna njunemu »rizomu«. Zato utele-

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2015_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 11.37

šata Bahtinovo dialoškost in polifonijo ter intertekstualnost Julie Kristeve.

Dramatika se je tako znašla v novi mejni situaciji, ki jo hkrati ogroža in osvobaja. O tem priča tudi nekaj primerov slovenskih postdramskih medmedijskih tkanj, ki smo jih izbrali kot premete naše raziskave. Hkrati pa ti primeri pričajo tudi o tem, kako se je dialoška oblika znašla v družbi heterogenih besedilnih taktik, od proznih do esejističnih, teoretičnih in hibridnih, ki jim je vsem skupen poskus ustvarjanja oblik onstran drame. Tekst pri sodobnih dramatičarkah in dramatikih velikokrat postane matrica teatralnosti, ki ji sami načrtujejo diskurz in pot. Ta teatralnost vsakič znova razvija specifičen model za možne gledališke uprizoritve. Vsem tem različnim avtorskim taktikam pa je v obravnavanih dramskih pisavah skupno to, da jih vsej igrivosti in parataktičnosti ter navidezni politični indiferentnosti navkljub paradoksalno zanima prav etična pozicija, akutna kriza etike.

Za samo strukturo obravnavanih dramskih besedil, ki so ecovsko odprta oziroma barthesovsko pisljiva, je značilno, da je pisava hkrati matrica za gledališče. Z njim je, enako kot pisava Ionesca in drugih »scenskih avtorjev« (Sermon-Ryngaert 2012: 71), pogojena z odrom, hkrati pa mu skuša vsiliti posebne uprizoritvene taktike. Zaveda se svoje literarnosti, hkrati pa tudi tega, da je dramatika skorajda brez izjem pisava za oder. Svojo literarnost ali estetske kvalitete lahko do popolnosti uveljavi šele v stiku z odrom. (Ne več) dramska pisava je torej poseben odnos med besedilnostjo in teatralnostjo, ki pa ga je hkrati (v skladu s hotenjem avtoric in avtorjev) vedno treba prebirati tudi politično.

Sodobna (ne več) dramska besedila za gledališče so daleč od tega, kar Patrice Pavis imenuje fragmenti in materiali, nabrani tu in tam. Nastala so v obnebju posledic in odzvanjanj performativnega obrata in po prevladi postdramskega ter gledališča podob. Dramska forma se je dekonstruirala, hkrati pa se besedilo za gledališče gradi tudi s pomočjo elementov dramske forme. Gledališko besedilo pa je hkrati, v nasprotju z absolutno dramo kot objektivizacijo, postalo tudi subjektivno; avtor se zavestno ne odreče temu, da bi govoril v lastnem imenu, ampak postane subjekt besedila ne le pri didaskalijah, ampak v celotnem besedilu. To pa je položaj, ki je avtonomen in samozavesten, vsekakor daleč od krize dramskega avtorja, hkrati pa (zgodovinsko gledano) njena posledica.

Viri in literatura

Philip Auslander, 1999: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture.* London: Routledge.

Florence Baillet, 2005: *L'hétérogénéité: Nouveaux territoires du dialogue.* Ur. J. P. Ryngaert. Pariz: Actes Sud. 26–31.

Caroline Bayard in Graham Knight, 1995: Jean Baudrillard – "Vivisecting the 90s". Ctheory. Na spletu.

Gilles Deleuze in Félix Guattari, 1980: *Capitalisme et schizophrenie: Mille plateaux.* Pariz: Editions de Minuit.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2015_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 11.37

Dušan Jovanović, 2009: *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba.

Blaž Lukan, 2012: Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja. *Slovenska dramatika*. Ur. M. Pezdirc Bartol. Ljubljana: ZIFF. 167–73.

Patrice Pavis, 2011: *Le théâtre contemporain*. Pariz: Armand Colin.

Mateja Pezdirc Bartol, 2011: Odnos med materjo in hčerjo v sodobni slovenski dramatiki – študija dveh primerov. *Družina v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi / 47. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana, 27. 6.–15. 7. 2011*. Ljubljana: ZIFF. 65–72.

Draga Potočnjak, 2014: *Srce na dlani,* Tipkopis.

Vili Ravnjak, 2012: *Rimski dramski diptih*. dLib.

Jean-Pierre Sarrazac, 2008: Kriza drame. *Drama, tekst, pisava*. Ur. P. Pogorevc in T. Toporišič. Ljubljana: Knjižnica MGL. 13–27.

Simona Semenič, 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 oblačku tobačnega dima*. Tipkopis.

Julie Sermon in Jean-Pierre Ryngaert, 2012: *Théâtres du XXI e siècle: Commencements*. Pariz: A. Colin.

Andrej E. Skubic, 2013: *Pavla nad prepadom*. Tipkopis.

Srce kot meso in poezija: Draga Potočnjak in Mare Bulc v pogovoru s Tomažem Toporišičem, 2014. Gledališki list SMG 7 (2013/2014). 12–22.

Peter Szondi, 2000: *Teorija sodobne drame*. Ljubljana: Knjižnica MGL.

Tomaž Toporišič, 2011: Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo. *Slavistična revija 59/4*. 357–72.

Anne Ubersfeld, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Knjižnica MGL.

Summary

The article examines the process of the current (dramatic) writing for theater. It analyzes several examples of postdramatic, no longer dramatic, weaving, in order to show how in the contemporary drama and theater, a text rhizome, which replaced the traditionally understood physicality of the book, the *livre-racine* (Deleuze, Guattari), was introduced to the Slovene theater stages at the turn of the 21st century. It shows how this intertext in various cases, from Dušan Jovanović to Simona Semenič, structures the contemporary (no-longer) dramatic and theater writing in a way that is non-hierarchical, but at the same time extremely cohesive from the intertextual and intermedia points of view.

The author's basic premise is that the status of the dramatic text or text for the theater changed in recent decades, i.e., that the absolute drama as defined by Peter Szondi and in which the dialogue is the main component of construction—even more

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2015_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 11.37

clearly became a no longer primary, but merely one of the possible drama discourses. Along with this deconstruction of the absolute, textual strategies that no longer involve dialogue as the main principle of expression emerged.

The dialogic form thus ended up in the company of heterogeneous textual strategies: from stage directions to descriptions that are closer to the novel and prose, to the narrative, essayistic, theoretical, and "hybrid" techniques reminding the audience that what it is reading or watching is no longer a realistic dialogue with the structure of the absolute drama, but a continued process of disintegration of the dramatic form. Szondi termed this process "estrangement from drama" and attempts to create forms "beyond drama". A dramatic text is therefore currently positioned in the center of diverse networks of texts that influence it in a variety of ways: from "eating" into the text to enhancing it and adding to its complexity. Text in the theater is no longer something separate from other elements of the production, but is rather interlaced with other intertexts, from textual to gesticular, musical, and visual ones.

Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, and Semenič bear witness to the fact that after the postdramatic turn, theater texts tend to be in perpetual motion, in the process of semiosis. The (no-longer) dramatic text in the theater nowadays represents one of the elements of intertwining of various intertexts in the rhizome structure within the semiosphere of literature, theater, and culture as a rhizome with an ever elusive edge. Connections between dramatic and other texts and media are – akin to the ones in rhizome – heterogeneous, just like the strategies of (no-longer) dramatic writing. In the new century, the (dramatic) text and theater are therefore fully integrated into postdramatic context. In the irresistible desire to face the new (media) reality, they are increasingly and intentionally becoming a hypertext that is characterized by connections: a textual element opens into another text and so forth into an endless chain. Our reception of the theatrical is thus non-linear, multi-directional, and non-hierarchical. Just like digital textuality, textuality intended for theater or, rather, performance, is similar to its "rhizome". The dramatic text and theater therefore embody Bakhtin's dialogicality and polyphony and Julia Kristeva's intertextuality.