

UNIVERZA V LJUBLJANI  
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Oddelek za dramaturgijo in scenske umetnosti

**EVELIN BIZJAK**

**UPRIZARJANJE SUBJEKTA**

Avtobiografsko gledališče kot pričevanje in upor

Magistrsko delo

Ljubljana, 2024



**AGRFT**

UNIVERZA V LJUBLJANI

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Oddelek za dramaturgijo in scenske umetnosti

**EVELIN BIZJAK**

## **UPRIZARJANJE SUBJEKTA**

Avtobiografsko gledališče kot pričevanje in upor

Magistrsko delo

Mentorica: doc. dr. Zala Dobovšek

Somentor: doc. dr. Blaž Lukan

Ljubljana, 2024

Podatki o delu

**Ime in priimek:** Evelin Bizjak

**Naslov magistrskega dela:** Uprizarjanje subjekta: Avtobiografsko gledališče kot pričevanje in upor

**Kraj:** Ljubljana

**Leto:** 2024

**Število strani:** 108

**Naziv visokošolske ustanove:** Univerza v Ljubljani; Akademija za gledališče, radio film in televizijo

**Program in smer študija:** Dramaturgija in scenske umetnosti

**Mentorica:** doc. dr. Zala Dobovšek

**Somentor:** doc. dr. Blaž Lukan

**Jezikovni pregled:** doc. dr. Bojan Macuh, prof. soc. in slov.

## **Zahvala**

Hvala staršem za finančno in čustveno podporo med študijem.

Hvala Zali za številne vzpodbude, navdihujoče pogovore in usmeritve na poti do izoblikovanja in artikulacije lastne kritične drže do gledališke umetnosti. Hvala profesorju Lukanu za mentorstvo in poglobljene kritiške zapise, ki so mi v navdih pri pisanju.

Hvala Heleni, Sandiju, Nini in Anji za pripravljenost na dialog in omogočanje vpogleda v ozadje nastajanja njihovih uprizoritev.

Hvala vsem ustvarjalcem, ki si z umestitvijo lastne intime v gledališki prostor upajo posegati v ustroj družbe in gledališča.

Hvala vsem, ki so verjeli vame tudi takrat, ko tega v sebi nisem zmogla poiskati sama.

## **Ključne besede**

**Avtobiografsko gledališče**

**Feministično gledališče**

**Politično gledališče**

**Performativnost**

**Identiteta**

**Telesnost**

## **Key Words**

**Autobiographical Theatre**

**Feminist Theatre**

**Political Theatre**

**Performativity**

**Identity**

**Corporeality**

## **Povzetek**

Magistrska naloga raziskuje avtobiografsko gledališče kot sredstvo pričevanja in upora, pri čemer se osredotoča na analizo izbranih slovenskih gledaliških predstav iz zadnjega desetletja (2013–2023). V njej analiziram pet ključnih uprizoritev, ki na različne načine razkrivajo diskurzivno naravo jaza ter se ukvarjajo s temami, kot so spolna identiteta, telesnost, duševno zdravje in upor proti institucionalnim pritiskom. Avtobiografsko gledališče raziskujem kot obliko umetniškega izraza, ki preko samoupodobitve avtorjev/izvajalcev razkriva družbene, spolne in identitetne normative in se upira proti patriarhalni hegemoniji. Naloga izpostavlja pomembne uprizoritvene strategije, ki razkrivajo kompleksnost identitete in subjektivnosti ter poudarja vlogo telesa in izkušnje pri oblikovanju avtobiografskega subjekta. Raziskuje tudi feministične vidike avtobiografskih uprizoritev in njihovo zmožnost izpodbijanja in reflektiranja tradicionalnih gledaliških norm in družbenih struktur.

## **Abstract**

The master's thesis explores autobiographical theatre as a means of testimony and resistance, focusing on the analysis of selected Slovenian theatre performances from the last decade (2013–2023). The author analyzes five key productions that, in various ways, reveal the discursive nature of the self and engage with themes such as gender identity, corporeality, mental health, and resistance against institutional pressures. Autobiographical theatre is examined as a form of artistic expression that, through the self-representation of authors/performers, uncovers social, gender, and identity norms, while resisting patriarchal hegemony. The thesis highlights important performative strategies that reveal the complexity of identity and subjectivity and emphasizes the role of the body and experience in shaping the autobiographical subject. It also explores the feminist aspects of autobiographical performances and their ability to challenge and reflect on traditional theatrical norms and social structures.

## KAZALO VSEBINE

UVOD .....	9
Raziskovalna vprašanja in metodologija .....	14
Vprašanje terminologije .....	15
Avtobiografsko gledališče in performans .....	16
VPRAŠANJE DEFINICIJE GLEDALIŠKE AVTOBIOGRAFIJE .....	17
KOMPONENTE SUBJEKTIVNOSTI .....	19
Spomin .....	19
Izkušnja .....	21
Identiteta .....	21
Utelesenje .....	23
Delovanje .....	25
AVTOBIOGRAFIJA IN GLEDALIŠČE .....	26
Performativnost .....	28
FEMINISTIČNI ASPEKTI AVTOBIOGRAFSKIH UPORIZITEV .....	31
Intimno je politično .....	32
Upor proti mimetični reprezentaciji .....	35
FEMINISTIČNA AVTOBIOGRAFIJA V SLOVENSKEM GLEDALIŠKEM PROSTORU .....	38
Sledi avtobiografskih uprizoritev v zgodnjih performansih .....	39
Spolna neenakost v slovenskem gledališču .....	43
Emancipacija dramaturgije .....	46
VZROKI ZA RAZMAH AVTOBIOGRAFSKEGA .....	50
Družbena individualizacija .....	50
Sodobna konstrukcija identitete .....	52
Postmodernistična dekonstrukcija resnice in jezika .....	53
Razmah feminizma .....	55
ŠTUDIJE PRIMEROV .....	58
<i>Dramakurbija</i> .....	58
<i>Moje telo, moja kletka</i> .....	68
<i>deklici</i> .....	74
Odrska realizacija .....	82
<i>Medtem ko</i> .....	85
<i>»this is my truth, tell me yours«</i> .....	91
Povzetek študije primerov .....	97

ZAKLJUČEK.....	100
VIRI.....	102



## UVOD

Magistrska naloga raziskuje primere avtobiografskih performansov in uprizoritvenih besedil, ki so se v slovenskem gledališkem prostoru zgodila v zadnjem desetletju. Njen namen ni celostni pregled raznolikih premen in variacij avtobiografskega, temveč skozi analize posameznih uprizoritev, ki izražajo feministično kvaliteto, razpreti tista vsebinska, estetska in formalna mesta, ki jih lahko interpretiramo kot emancipatorna v odnosu do prevladujoče družbene in gledališke ideologije. Za ta namen sem izbrala pet uprizoritev in njihovih tekstovnih predlog, nastalih v zadnjem desetletju (2013–2023), ki z eksplicitno samoupodobitvijo razpirajo vprašanja o avtentičnosti samoizražanja in izrekanja o resničnem, hkrati pa omogočajo refleksijo družbenega poustvarjanja identitetnih kategorij in prevpraševanje patriarhalne hegemonije.

Pod drobnogled bom vzela *Medtem Ko* (2022)<sup>1</sup> Sandija Jesenika, ki ponuja razmislek o vlogi improvizacije v oblikovanju avtobiografskega subjekta. S prevzemom nebinarne spolne identitete se upre heteronormativnim spolnim kategorijam in s tvorbo aktivnih modelov percepcije krši gledališke konvencije, ki niso le formalna inovacija, temveč subverzivna gesta upora proti togosti formaliziranih struktur in klic po svobodnejših načinih (so)obstajanja. Iz dramskega besedila in uprizoritve *deklici*<sup>2</sup> (2023) Nine Kuclar Stiković, ki osvetljuje diskreditacijski in diskriminatorni odnos državnega aparata do avtorice kot samozaposlene v kulturi, bom izluščila premislek o učinkih dokumentarnih elementov pri snovanju avtobiografskega subjekta in naslovila kritični potencial, ki ga nosi gledališki pretres systemske problematike na področju kulture. V performansu *Moje telo, moja kletka*<sup>3</sup> (2020) Anja Novak razvija nebesedno, uprizoritveno strategijo, saj stisko spopadanja z anoreksijo posreduje povsem brez izgovorjenih besed preko telesne zvočnosti. Na podlagi telesno osnovanih performativnih strategij bom analizirala, kakšna je vloga telesa pri tvorbi avtobiografskega subjekta in poskusila diagnosticirati potencialne njegove političnosti. *Dramakurbija*<sup>4</sup> (2020), ki v izvorno akademski in širše gledališki prostor umešča njegovo lastno problematizacijo, v formi samorazkrivajoče se (*self-revelatory*) uprizoritve razgalja nevidne in predhodno zadržane

---

<sup>1</sup> Sandi Jesenik: *Medtem ko*. Režija: Sandi Jesenik. Društvo VLU, Galerija Škuc, premiera 8. 12. 2021.

<sup>2</sup> Nina Kuclar Stiković: *deklici*. Režija: Bor Ravbar. UL AGRFT in Gledališče Glej, premiera 17. 4. 2023.

<sup>3</sup> Anja Novak: *Moje telo moja kletka*. Režija: Anja Novak. Via Negativa in zavod Sploh, premiera 29. 1. 2020.

<sup>4</sup> Helena Šukljan in Manca Lipoglavšek: *Dramakurbija*. Režija Helena Šukljan in Manca Lipoglavšek. AGRFT, premiera 28. 6. 2021.

mehanizme nasilja in problematičnih medosebni dinamik v polju kreativnih procesov. Dramaturginja Jasna Jasna Žmak v solo avtobiografskem performansu »This is my truth, tell me yours«<sup>5</sup> (2022) spregovori o svoji ponotranjeni homofobiji in spopadu s tradicijo sramu, ki določa percepcijo njene lastne seksualnosti. Njen avtorski projekt me bo zanimal predvsem kot primer feminističnega in emancipatornega performansa, ki zrcali družbeno v intimnem, s sklicevanjem na performans MandićStroj<sup>6</sup> pa ponudi premislek o razliki med samonarativno moških in žensk.

Kljub možni argumentaciji, da je vsakršno pisanje že samo po sebi avtobiografsko, se bom v pričujoči magistrski nalogi osredotočala na tista dramska besedila in uprizoritve, ki v specifičnem razmerju med avtorjem in dramskim likom ali avtorjem in izvajalcem odražajo temeljno definicijo avtobiografskega gledališča in drame, saj sovpadajo v eni in isti osebi. Po Pavisovi definiciji so avtobiografske v tem, da se njihov pripovedni »jaz«, ki ga utelešajo v uprizoritvi, vsebinsko nanaša na tisto, kar je njihov prejšnji »jaz« res prestal, doživel in mislil (21). V zborniku *Gledališče pod drobnogledom* zapišejo, da so avtobiografski uprizoritveni projekti primeri snovalne prakse, v katerih nas igralci nagovarjajo kot oni sami, kot realni ustvarjalci in izvajalci. V ospredje premeščajo način in pozicijo njihovega izjavljanja, njihovo telo in dejanja. Od uprizarjanja besedila se pomikajo »k uprizoritveni situaciji in realnemu gledališkemu kontekstu, od besede tujega avtorja k lastnemu glasu, gibu, vizualnemu, atmosferi« (37).

Uprizoritve *Dramakurbija*, *Moje telo, moja kletka*, *Medtem Ko*, »*this is my truth, tell me yours*« in dramo *deklici* poleg samoupodabljanja najbolj prepoznavno združuje to, da jih lahko beremo kot umetniške izraze, ki se navezujejo na realne življenjske izkušnje avtorjev in avtoric. Ker so to ženske, osebe z nenormativno spolno identiteto/orientacijo in osebe z motnjo prehranjevanja, jih lahko razumemo tudi kot predstavnice ranljivih identitet. So avtorice, ki se s tvorbo lastne individualnosti postavljajo po robu objektivaciji in normativnim kategorijam ženskega spola (Jasna Jasna Žmak); avtorice, ki prek razkrivanja intimnih bolečinskih jeder in travm prispevajo k njihovi detabuizaciji (Manca Lipoglavšek, Helena Šukljan in Anja Novak); avtorji, ki neheteronormativne spolne identitete podvržejo vidnosti (Sandi Jesenik) in avtorice, ki z razkrivanjem nevidnega dela institucij afirmirajo komplementarno perspektivo družbe in

---

<sup>5</sup> Jasna Jasna Žmak: »*this is my truth, tell me yours*.« Režija: Jasna Jasna Žmak. Center za dramske umetnosti, Via Negativa in Mesto žensk, premiera 19. 5. 2022.

<sup>6</sup> Marko Mandić, Bojan Jablanovec: MandićStroj. Režija: Bojan Jablanovec. Via Negativa in SNG Drama Ljubljana, premiera 1. 12. 2011.

sebstva za izpodbijanje prevladujočih ideologij in družbenih odnosov (Nina Kuclar Stiković). Njihova umetniška dela torej pomembno definira feministična razsežnost. Pojem feminizma, na katerega se sklicujem, razumem na podlagi definicije feminističnega gledališča, ki se osredotoča na družbene in politične boje žensk, njihovo zgodovino in dosežke ter zatiralske patriarhalne sisteme. Feministično gledališče je nastalo kot odgovor na zgodovinske boje žensk, zaobhaja normativni moški pogled in ustvarja ženske like kot glavne osebe/subjekte. Pri razumevanju feminističnega gledališča se opiram tudi na intersekcijsko teorijo Patricie Hill Collins, ki poudarja, da vprašanj spola in spolnosti ni mogoče nikoli popolnoma ločiti od vprašanj razreda, rase, etnične pripadnosti in vseh drugih identitet, ki se z identiteto spola prekrivajo (127). S poseganjem v kulturne predpostavke o identiteti, z razgrajevanjem binarnosti in z normalizacijo drugosti feministično gledališče ustvarja alternativo normativnemu pogledu na spol in razkrajja družbene sisteme, ki producirajo neenakosti. Ker večina gledališč še vedno deluje po patriarhalnem modelu, opozarja, da zgolj predstavljanje sveta z nenormativne perspektive ni dovolj, zato zahteva vključevanje enakosti tudi v procesne in produkcijske postopke.

Potreba za analizo feminističnih avtobiografskih besedil izhaja iz vpogleda v slovensko gledališko zgodovino, ki pokaže, da je ta dolga leta favorizirala perspektivo moških in da so reprezentacijski modeli še vedno pogosto eksplicitno patriarhalni. Ženske so v slovenskem gledališču še vedno prepogosto podvržene razponu stereotipnih reprezentacij, ki jih bodisi seksualizirajo, objektivirajo ali jim dodeljujejo vloge mater, hkrati pa je očitno izrazit manko naslavljanja specifično ženskih izkušenj, podanih skozi njihovo perspektivo (porod, splav, materinstvo, seksualnost, itd.). Na prevladujoče konservativne poglede na vloge spolov v slovenskem dramskem gledališču v analizi uprizoritve *Kralj Ubu*<sup>7</sup> leta 2016 uprizorjene v ljubljanski Drami opozorita Šorli in Dobovšek. Čeprav jo označita za uporniško uprizoritev, v njej opazita potrjevanje neenakovrednega položaja ženske v javnosti in gledališču (27). S stigmatizacijo in stereotipno reprezentacijo se soočajo tudi predstavniki kvir identitet. O šibki pluralnosti perspektiv priča manko akademske analize reprezentacij nenormativnih spolnih identitet v slovenskem gledališču. Simoneti, ki istega leta v prispevku razmišlja o homoseksualnosti na slovenskih odrih, opaza, da v »nobeni izmed slovenskih strokovnih revij ne najde poglobljene analize ali raziskave o reprezentaciji homoseksualnosti v gledaliških uprizoritvah« (*Kako* 15–16) in tako opozarja na neraziskanost področja reprezentacije

---

<sup>7</sup> Alfred Jarry, Jernej Lorenci: *Kralj Ubu*. Režija: Jernej Lorenci. SNG Drama Ljubljana, premiera 30. 1. 2016.

nenormativnih identitetnih kategorij. Prav tako zgovorno je dejstvo, da Maja Šorli leta 2017 prvič poskuša konceptualizirati, definirati in zamejiti lezbično gledališče v slovenskem prostoru, pri čemer opaza, da kvirovsko gledališče pri nas prebiva »zgolj v slabih produkcijskih razmerah zunajinstitucionalne scene« (32).<sup>8</sup>

Skoraj desetletje kasneje nabor teoretičnih raziskav o gledaliških reprezentacijah nenormativnih identitet ostaja še vedno ozek. Prav tako pereča je okostenelost reprezentacij žensk, o čemer pričajo naslednji izbrani izseki nedavnih kritik. Jaka Smerkolj Simoneti, ki v sezoni 2023–2024 spremlja produkcijo osrednje gledališke institucije v Sloveniji, SNG drama Ljubljana, pogosto opozori na problem konceptualizacije žensk in kvir identitet. V uprizoritvi *Te igre bo Konec*<sup>9</sup>, avtorja in režiserja Matjaža Župančiča sicer igralsko razplasteni vlogi Menze Barbare Cerar in Doroteja Teja Saše Mihelčič »svojo končno razrešitev in pomiritev navzklic prihajajočemu koncu sveta dobita v podobi potencialnega partnerstva« (*Bo teh iger*, ni str.), s čimer afirmirata stereotipno vlogo ženske navezave na moškega. V analizi uprizoritve *Cyrano de Bergerac*<sup>10</sup> Simoneti zapiše, da se režija svoje okostenele reprezentacije žensk sicer zaveda, vendar jo mimogrede odpravi z umestitvijo dogajalnega časa v 17. stoletje, pri čemer se do tovrstne reprezentacije ne opredeli (*Veliko Zvenov*, ni str.). *Kar hočete*<sup>11</sup> Williama Shakespeara v režijski interpretaciji Janusza Kice po besedah kritika ne uspe izbrusiti kritične osti do problematičnega pozicioniranja likov žensk, niti odpreti njenih kvirovskih potencialov ali polnokrvno reprezentirati kvirovskih likov, ki v besedilu nastopijo tudi izvorno (*Kaj pravzaprav*, ni str.). Ana Lorger v *Prepelki*<sup>12</sup> opaza, da predstava ne dekonstruira nobenega od problematik sodobnega kapitalizma, patriarhata, razredne neenakosti in tekmovalnosti med ženskami (*Zgodbe*, ni str.). Nasprotno pa uprizoritev *Argonavti*<sup>13</sup>, ki vključuje dokumentarno gradivo, sestavljeno iz pogovorov z različnimi nenormativnimi slovenskimi družinami in pari, kompleksno problematizira ukalupljenost v binarne kategorije družbenega spola (Lorger (*Ne*)*zadostnost*, ni str.). Tudi *Angeli v Ameriki* v režiji Nine Rajić Kranjac opozarjajo na

---

<sup>8</sup> V tem kontekstu velja izpostaviti, da so eseji na temo lezbičnega in homoseksualnega gledališča v ameriškem gledališkem prostoru obstajali že leta 2002. Takrat objavljena knjiga *The Queerest Art: Essays on Lesbian and Gay Theater* urednikov Framji Minwalla in Alise Solomon je nastala na podlagi konference, izvedene leta 1995 v Centru za lezbične in gejevske študije (CLAGS) na Mestni univerzi v New Yorku. Vključuje petnajst esejev, ki poskušajo opredeliti, ali vsaj opisati razsežnosti kvir performansa v vsej njegovi zgodovinski, osebni in politični kompleksnosti (Novak 105).

<sup>9</sup> Matjaž Župančič: *Te igre bo konec*. Režija: Matjaž Župančič. SNG Drama Ljubljana, premiera 12. 4. 2024.

<sup>10</sup> Edmond Rostand, Martin Crimp: *Cyrano de Bergerac*. Režija: Tin Grabnar. SNG Drama Ljubljana, premiera 13. 4. 2024.

<sup>11</sup> William Shakespeare: *Kar hočete*. Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, premiera 16. 12. 2023.

<sup>12</sup> Andrej Rozman Roza: *Prepelka, zgodba za vso družino*. Režija: Vito Tafuer. Slovensko mladinsko gledališče, premiera 31. 5. 2024.

<sup>13</sup> Michał Borczuch: *Argonavti*. Režija: Michał Borczuch. Slovensko mladinsko gledališče, premiera 9. 12. 2023.

»toksično dimenzijo prisilne heteroseksualnosti, značilne za vse sloje družbe« (*Gejevška*, ni str.).

Ker bi popolna analiza reprezentacij ženskosti in nenormativnih spolnih identitet v slovenskem gledališču presegla obseg te magistrske naloge, se ustavimo ob teh nekaj primerih. Lahko vidimo, da v slovenskem institucionalnem prostoru vzporedno živita dva, med seboj izključujoča, a komplementarna tokova: tradicionalistične uprizoritve, ki reproducirajo patriarhalne poglede na spolne identitete in njihove družbene vloge (ta se pogosto vpenja v uprizoritveno strujo, ki se ukvarja z reinterpretacijo kanoničnih besedil) in uprizoritve, ki izkazujejo večjo senzibiliteto in odgovornost do omenjenih vprašanj. Intimne zgodbe, obravnavane v kontekstu fikcije, nastale po predlogi dramskega besedila, pa so pogosto feministične in emancipatorne zgolj deklarativno, znotraj konteksta dotičnega uprizoritvenega dela, medtem ko lahko njeni ustvarjalci in ustvarjalke znotraj okvirjev tako procesualnih kot produkcijskih razsežnosti še vedno producirajo patriarhat in razredne neenakosti. Avtorice in avtorji avtobiografskih uprizoritev pa me nasprotno navdušujejo ravno zato, ker o lastni intimi, ki presega prostor fikcije, spregovorijo na podlagi osebnega izkustva. Pri tem se ne skrivajo za dramskimi liki in tujimi zgodbami, temveč sicer tabuizirane družbene teme, kot so vprašanje pravice do seksualnega ugodja, soočanje z diskriminacijo na podlagi svoje spolne identitete, bitka z duševno boleznijo in upor proti institucionalnemu nasilju, razgrinjajo kot lastna doživetja. Pri tem prenos bolečih, pogosto tudi travmatičnih tem v javni, družbeni prostor sovпада s procesom njihove integracije in sprejemanja. Umetniški proces nastajanja omenjenih predstav tako v sebi nosi transformativni potencial.

Ker je njihov pristop izrazito snovalen, in ker je struktura snovalnega ustvarjanja pogosto težko združljiva tako z rigidnimi časovnimi parametri institucionalnega procesa, kakor tudi z jasno ločenimi vlogami sodelujočih, ni naključje, da se izbrane uprizoritve pri sledenju lastnim zanimanjem opirajo na produkcijske priložnosti izven institucij. Čeprav izven institucionalni produkcijski modeli omogočajo večjo ustvarjalno avtonomijo, pa se v nasprotju z gledališkimi hišami, za katere finančno skrbijo Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije ter mestne občine, zaradi prekariziranosti področja pogosto soočajo z nestabilnimi pogoji delovanja. Prav zato je gesta upora, ki jo izražata avtorici *Dramakurbije*, ko se kot študentki AGRFT odločita za problematizacijo ustvarjalnega procesa, nadvse drzna in pomembna, saj v prostor, ki mu pripadata, umestita njegovo lastno problematizacijo. Še več, ob primerjalni analizi izbranih uprizoritev lahko vidimo, da so te po večini delo dramaturgov ali študentov dramaturgije. V delu Nine Kuclar Stiković, Sandija Jesenika, Jasne Jasne Žmak, Helene Šukljan in Mance

Lipoglavšek lahko prepoznamo odraz novih premislekov o ustvarjalnih potencialih dramaturgije, ki vodijo v poskus liberalizacija dramaturškega ustvarjanja izpod podrejene vloge režijski avtoriteti.

### **Raziskovalna vprašanja in metodologija**

S pomočjo umestitve avtobiografskih del v družbeni, politični in kulturni kontekst se bom spraševala, kako umetniki/-ce in njihova dela stopajo v dialog s hegemoničnimi, družbenimi identitetnimi oznakami, kako problematizirajo razmerja moči in utečene identitetne kategorije. Zanimalo me bo, kako izpodbijajo pojem humanističnega, stabilnega jaza, ki leži v središču zgodovinskega avtobiografskega diskurza. S kakšnimi uprizoritvenimi in narativnimi strategijami tvorijo večplasten subjekt, ki razkriva družbene in zgodovinske diskurze? Spraševala se bom tudi, kateri vidiki kulturne in osebne identitete najbolj vplivajo na trenutno gledališko ustvarjanje in kako sodobni primeri avtobiografskega gledališča razpirajo vprašanje performativne politike, ki se nam v procesu samoupodabljanja razgrne skozi vprašanje avtentičnosti oziroma skonstruiranosti jaza in kako zastavljajo na vpogled njegovo procesualnost. Kako naslavljanje intimnega/zasebnega, ki posega v sfero družbenega, razumeti kot politično dejanje pa tudi, kako samouprizarjanje spreminja namen soprisotnosti oz. kakovost gledališkega dogodka, ko udeležence iz prejemnikov spreminja v »priče« izpovedanega.

Zanimalo me bo tudi, kaj nam te uprizoritve povedo o naši trenutni izkušnji subjektivnosti in kakšne so družbene, kulturne in umetniške spremembe, ki se v sodobnih strategijah uprizarjanja subjekta zrealijo. Analizirala jih bom kot pojav, ki komunicira s postmoderno realnostjo, odraža proces družbene individualizacije in atomizacije v navezavi s fragmentacijo identitete, jazom kot spektaklom, itd. Spraševala se bom, ali so avtobiografska dela v kontekstu današnjega postmodernega, tehnološko in medijsko zasičenega sveta, obsedenega s samouprizarjanjem, samoreprezentacijo in zaznamovanega s potrošniško kulturo bivanja, še mogoča produkcije uporniških, subverzivnih ali kritičnih intervencij, ki se upirajo komercializaciji in ne reproducirajo diskurza prevladujoče besedilne in kulturne avtoritete. Ima gledališče torej še politični potencial, ali je, kakor zapiše Ana Lorger, pravzaprav mrtvo, in mu njegova vpetost v institucionalne okvire in sistem »ne zmore ponuditi subverzije na ravni dejanja in konkretnih sprememb, lahko pa se še najprej zapleta v samonanašalno kritiko, s katero se v občinstvu strinjamo in ki jo, paradoksalno, še vedno konzumiramo in produciramo? (*Tesnoba*, ni str.).

Sidonie Smith npr. ugotavlja, da prav »avtobiografske prakse postanejo priložnosti za uprizarjanje identitete, avtobiografske strategije pa priložnosti za uprizoritev avtonomije« (*The Autobiographical* 189). Ali z rahlim, a opazno drugačnim pregibom »avtobiografske prakse postanejo priložnosti za ponovno uprizarjanje subjektivnosti, avtobiografske strategije pa priložnosti za uprizarjanje odpora« (434). Če je ta oznaka veljala predvsem za feministične performanse sedemdesetih let prejšnjega stoletja, pa sodobne uprizoritve, ki črpajo iz osebnega materiala, neizogibno šibi kontekst sodobne zahodne kulture, nasičene z izpovednimi priložnostmi, ki jih ponujajo resničnostni televizijski šovi. Skupaj z Deirdre Heddon se lahko vprašamo, ali je osebno še lahko politično v času razširjene komodifikacije osebnega, ko je spodbujanje osebnega razkritja predvsem strategija za zagotavljanje uspeha gledanosti na konkurenčnem medijskem trgu, ali je avtobiografska predstava preprosto še ena prvoosebna pripoved v nerazločljivi kakofoniji subjektivnih glasov (*The Politics* 141). Z vpogledom v nabor artikulacij samouprizarjanja bom razgrnila različne kontekste avtobiografskega in diagnosticirala uprizoritvene postopke, v katerih tudi danes leži njihov družbeno kritični potencial.

### **Vprašanje terminologije**

V magistrski nalogi se ukvarjam z glasovi marginaliziranih sebstev, ustreznost pojma »avtobiografskega gledališča«, ki sicer predstavlja temeljni žanrski skupni imenovalac izbranih primerov gledališke prakse, zato ni povsem brez konceptualnih zagonetk. Že zaradi hegemonске tradicije zahodnjaške literarne teorije, ki je s pojmom avtobiografije definirala predvsem zgodovinsko zamejeno obliko izraza moškega razsvetljenskega subjekta, pri čemer je izpustila bogato in raznoliko polje narodnostno in spolno razplastenih samoreferenčnih literarnih oblik, ta zahteva zgodovinski pregled in premislek, ki bo osvetlil, v kolikšni meri je njena aplikacija smiselna za kategorizacijo zajetih primerov, saj ti povečini zastopajo izraze manjšinskih subjektov. Teoretični del naloge bom zato posvetila tudi zgodovinskemu pretresu pojma avtobiografskega in v njem iskala potenciale za avtonomno in emancipatorno družbeno refleksijo. Zanimalo me bo tudi, kaj se s pojmom avtobiografskega, izvorno sovpadajočim s pretežno romaneskno obliko pisanja o sebi, zgodi ob njegovem prenosu v uprizoritveno polje. Avtobiografija v gledališču, ki poleg jezika uporablja tudi druge, neverbalne načine komunikacije, je več kot samo pisanje o samem sebi; kakor pravi Pavis, postane tudi razkazovanje (monstracija) sebe (21). Ta je pogosto stvar kolektivnega konsenza in je kot taka

do neke mere modificirana, saj si ob vključitvi vizualnih in akustičnih elementov, raztezajočih se čez prostorsko temporalnost, deli avtorstvo z drugimi sodelavci (koreografi, režiserji, scenografi, kostumografi, lučkarji, itd.). V kolikšni meri je uprizorjeno v gledališču, ki je po naravi kolektivna umetnost, torej odraz subjekta, ki pripovedovano uteleša? Ker je teoretsko mišljenje o avtobiografiji izvorno in prevladujoče povezano z literarno teorijo, ta v premestitvi v odrski prostor zahteva nove premisleke, opustitev nekaterih klasičnih določilnih konceptov in razširitev drugih. Eno izmed teoretskih poglavji bom zato posvetila omenjenim vprašanjem.

### **Avtobiografsko gledališče in performans**

Performans je kot zgodovinsko mesto diagnosticiranja in razpiranja fiksnih ideoloških kategorij posebej primeren za odpiranje vprašanj o resničnosti in videzu, pristnosti in manipulaciji, reprezentaciji in utelešenju. Prav zato avtobiografskih performativnih del, ki se spopadajo z omenjenimi vprašanji, ne moremo zamisliti brez navezav na estetiko in zgodovino performativnega. Performans, ki proizvede »avtentičnost in artificialnost hkrati, izvornost in reprodukcijo obenem, prezenco in odsotnost, delovanje in pritrjevanje, konservativnost in napredek, staro in novo, zaprto in odprto obenem« (Kunst 834), se je v 70. in 80. letih prejšnjega stoletja z razvojem uprizoritvenih postopkov, ki se na različne načine poigravajo z uporom proti moškemu pogledu, spopadel z zgodovino ženske objektivacije in razkril performativnost spolnih kategorij, s čimer je ženskam ponudil pomemben prostor emancipacije in subjektivizacije lastnih teles. Ker je prav performans uprizoritvena forma, ki v sebi nosi dediščino emancipacije marginaliziranih sebstev in znotraj katere se v primerjavi z drugimi dramskimi ali postdramskimi gledališkimi oblikami avtobiografskost udejanja najeksplicitneje, bom del teoretičnega segmenta magistrske posvetila analizi performativnega. Tako specifične performansa kakor tudi njegova družbeno kritična dimenzija ponujata pomembno izhodiščno mesto za razmislek o sodobnih avtobiografskih uprizoritvenih postopkih, ki v sodobnem času dialogizirajo z novim družbenim kontekstom. Z razgrnitvijo performativnih strategij (postopkovnost, neposrednost in procesualnost), ki nosijo posebno mesto v avtobiografskem gledališču, bom poskusila osvetliti njihov pomen za sodobno uprizoritveno tvorbo subjekta.



## VPRAŠANJE DEFINICIJE GLEDALIŠKE AVTOBIOGRAFIJE

Avtobiografsko pisanje predpostavlja množico literarnih oblik, prav tako številčni pa so tudi poskusi njegovega definiranja. Za avtobiografsko besedilo velja, da avtor v dejanju pisanja postane tako subjekt lastnega opazovanja, kakor tudi objekt raziskovanja, spominjanja in kontemplacije. Pojem avtobiografije je v grščini sestavljen iz *autos*, kar pomeni »jaz«, *bios* (»življenje«) in *graphe* (»pisanje«). Besede skupaj označujejo »pisanje o lastnem življenju«, torej gre za prakso samoreferenčnega pisanja (Smith in Watson *Reading* 1). Prepoznavna karakteristika avtobiografskih življenjskih zgodb je ta, da so predstavljene iz prvoosebne perspektive in temeljijo na predpostavki istovetnosti avtorja in pripovedovalca (Fleig 497). Povedano drugače: v vizualnem ali besedilnem avtoportretiranju je znak avtobiografskega istovetnost imena umetnika in subjekta dela, (Smith in Watson *Interfaces* 8). Avtobiografski subjekt po Leigh Gilmore reprezentira resnično osebo kot metaforo sebe. Jaz v besedilu preseže materialno in postane emblem njegovega hrepenenja, stremljenja, želje. »V tem pogledu je mogoče videti, da avtobiografija izkorišča metaforično resonanco realnosti, metaforo, ki deluje kot trop resnice pred argumentom, ali identiteto onkraj resnice tega, kar preprosto je« (67).

Zaradi bogate in raznolike zgodovine samoreferenčnih literarnih oblik Smith in Watson v delu *Reading Autobiography* naredita nekaj ključnih razlik med naborom izrazov – življenjskim pisanjem (life writing), življenjsko pripovedjo (life narrative) in avtobiografijo (autobiography) (3). Življenjsko pisanje je po njunih navedkih splošen izraz za pisanje različnih vrst, ki jemlje za predmet življenje. Življenjsko pripoved razumeta kot nekoliko ožji izraz, ki vključuje veliko vrst avtoreferenčnega pisanja, vključno z avtobiografijo. Nasprotno pa je avtobiografija izraz za posebno prakso življenjske pripovedi, ki se je pojavila v razsvetljenstvu in je na Zahodu postala kanonična (3). Ker v avtobiografskem diskurzu avtoriteta leži v samoavtorizirajočem »jazu«, obstajajo konteksti avtoritete, ki privilegirajo določen avtobiografski subjekt: hegemonске tradicije, ki povezujejo človekovo vrednost z določeno raso, spolom, razredom ali spolno orientacijo ali afirmirajo diskurz individualizma. »Privilegirana kot dokončni dosežek pripovedi o načinu življenja avtobiografija slavi avtonomnega posameznika in njegovo pripoved predpostavlja kot univerzalno življenjsko zgodbo« (3). Avtobiografijo so v dvajsetem stoletju številni kritiki ozko identificirali s posebnim načinom pripovedovanja življenjskih zgodb, retrospektivno pripovedjo o »velikih« javnih življenjih. Teoretiki so to »mojstrsko pripoved o suverenem jazu« utemeljevali kot institucijo literature in kulture ter v teku dvajsetega stoletja identificirali kanon reprezentativnih življenjskih pripovedi (3–4).

Identifikacija »ženske« z »avtobiografskim« priključuje zgodovino literarnih praks, ki to razmerje kodirajo na posebne načine v drugih literarnih in umetnostnozgodovinskih študijah. Kot je pred petindvajsetimi leti trdila profesorica Domna C. Stanton, je sklicevanje na »avtobiografsko« v literarnih zgodovinah »predstavljalo pozitiven izraz, ko se je nanašalo na moške, kot so Montaigne, Rousseau, Goethe, Henry Miller itd., vendar je imelo negativne konotacije, ko je bilo vsiljeno ženskim besedilom (4). Literarni zgodovinarji so avtobiografskim piscem pripisali intelektualno in estetsko potrebo po tem, da so njihova življenja bogato samorefleksivna in da skozi avtobiografsko pisanje naslavljajo problematično naravo samospoznavanja in pripovedovanja. Nasprotno pa je bilo »avtobiografsko«, v navezavi na pisanje žensk, »uporabljeno [...] za potrditev, da ženske ne morejo preseči, temveč lahko zgolj beležijo skrbi zasebnega jaza. S tem je učinkovito služilo razvrednotenju njihovega pisanja« (prav tam). Smith in Watson zaključita, če »velika« literatura doseže kanonski status, ker se vzpne na raven »univerzalnega«, potem nezmožnost, da se dvigne nad »osebno« in doseže »univerzalno« vizijo, avtorice obsodi na neizogibni drugorazredni status. Iz te maskulinistične perspektive velja, da ženske niso sposobne videti dlje od svojega ozko sebičnega življenja. Pišejo lahko samo o zasebnem, domačem življenju in ne o globokih univerzalnih resnicah (Smith in Watson, *Interfaces* 12).

Čeprav je avtobiografija torej najpogosteje uporabljen in najbolj splošno razumljen izraz za življenjsko pripoved, določa predvsem zgodovinsko zamejeno obliko izraza moškega razsvetljskega subjekta, ki je bil kasneje prevprašan v postmodernih in postkolonialnih kritikah. Smith in Watson opozarjata, da je izraz »avtobiografija« pogosto zamegljeval načine, na katere so se ženske in drugi, ki niso vključeni v kategorijo »velikih mož«, vpisovali besedilno, vizualno ali performativno (*Interfaces* 8)<sup>14</sup>. Ker pojem »avtobiografija« izpušča bogato in raznoliko zgodovino samoreferenčnih oblik, kot so vzhodnjaške oblike avtobiografskih pripovedi, in manjšinske, deprivilegirane predstavnike in predstavnice zahodne kulture (ženske, priseljenci, Kvir, itd.), je neprimeren za opis obsežnega zgodovinskega razpona raznolikih žanrov in praks življenjskih pripovedi na Zahodu in drugod po svetu. Smith in Watson namesto izraza »avtobiografija« predlagata izraza »življenjsko pisanje« ali »življenjska pripoved«, ki bolje zajemata različne vrste pripovedovanja o lastnem življenju (*Interfaces* 8).

---

<sup>14</sup> Na zgodovino prevlade patriarhalnega diskurza v literaturi in literarni teoriji pri nas opozarja tudi Silvija Borovnik v svoji študiji *Pišejo ženske drugače?*, v kateri zapiše, da je percepcija ženske literature zavezana patriarhalnemu literarnozgodovinskemu konceptu in da je zaradi »manjvrednosti in trivialnosti« izključena iz znanstvene literarnozgodovinske obravnave (12–14).

»Življenjska pripoved« se po definiciji nanaša na pisno ali ustno izražanje, ki ni ustrezno za prenos v uprizoritveno polje, saj so marsikatere oblike samoreferenčnosti v gledališču lahko izražene s pomočjo različnih, tudi nebesednih (vizualnih, akustičnih, kostumskih, scenskih, itd.) načinov komunikacije. Kot izraza, ki zajameta različne samonanašalne pristope, predlagam pojma »samoreferenčni performans« ali »performativna samoreprezentacija«<sup>15</sup>. Ker pojma izključujeta tiste oblike avtoreprezentativnih performansov, kot so bodiartistične ali avtotelesne prakse, v katerih ne najdemo neposredne biografije, bi bil za klasifikacijo strogo avtobiografskih del, ki tematizirajo performativni jaz, njegovo identiteto, telo in zgodovino, morda ustrežnejši pojem »avtoživljenjski performans«.

## KOMPONENTE SUBJEKTIVNOSTI

Za predstavitev avtobiografskega samouprizarjanja potrebujemo ustrezno besedišče, ki bo razčlenilo posamezne komponente subjektivnosti in omogočilo opazovanje njihove (so)vpletenosti v dejanjih samopredstavitvev. Smith in Watson sta v zgodnejših raziskavah avtobiografskih pripovedi opredelili pet konstruktivnih procesov avtobiografske subjektivnosti, ki jih razumeta kot temeljne za ukvarjanje s samoreprezentacijami žensk. Mednje sodijo spomin, izkušnja, identiteta, utelešenje in delovanje (*Interfaces* 9).

### Spomin

V aktu spominjanja avtobiografski subjekt aktivno ustvarja pomen preteklosti. Tako je pripovedovani spomin interpretacija preteklosti, ki je ni mogoče nikoli v celoti obnoviti. Kot predlaga psiholog Daniel Schachter, »so spomini zapisi o tem, kako smo izkusili dogodke, ne replike dogodkov samih«, zato avtobiografije »sestavljamo iz fragmentov izkušenj, ki se čez čas spreminjajo« (nav. po Smith in Watson, *Interfaces* 9). To pomeni, da fragmente spomina vselej organiziramo ali oblikujemo v zapletene konstrukcije, ki postanejo zgodbe našega življenja. Na to nas opozarja tudi Jasna Jasna Žmak, ko v uprizoritvi »*this is my truth, tell me*

---

<sup>15</sup> Kljub temu da se pojmu avtobiografskega ne izognem povsem, ga uporabljam za opis samoreprezentacije, ne pa za klasifikacijo del, ki jih obravnavam.

*yours*« naslovi spremenljivost perspektive na svoja spominska doživetja, povezane z njeno naraščajočo senzibiliteto do feminističnih vprašanj. Opozori na to, da so obravnavani fenomeni – v njenem primeru performans *Mandićstroj* Marka Mandića, ki v njeni zavesti ob prvem ogledu zaživi kot virtuoзни umetniški izdelek spretnega igralca, kasneje pa kot kompleksen primer mizoginije in seksizma – vsakokrat pogojeni z zornim kotom gledanja, ki lahko povsem subvertira njihove pomene. Perspektivo idealizacije je zamenjala s kritično, ko je ob retrospektivnem pogledu na performans v njem prepoznala sledi patriarhata in problematične reprezentacije žensk.

James Bruner v članku *The Autobiographical Process* poudarja, da sta zaznavanje in pomnjenje konstrukcija in rekonstrukcija in da vsebina v spominu ni srečanje z resničnim svetom, temveč je že zelo shematizirana (162). Nevroznanost je ugotovila, da so spomini konstruirani in subjektivni. Nanje vpliva trenutno stanje duha osebe, ki je vključena v proces pomnjenja. Paul Eakin v knjigi *Kako naša življenja postanejo zgodbe* opominja, da so »vsi spomini samoreferenčni« (20). Nadaljuje, da se »vsako spominjanje ne nanaša samo na dogodek ali osebo, ki se je spominja, ampak tudi na osebo, ki se spominja« (20) in da se

jaz in spomin pojavljata v procesu, se nenehno razvijata in oba sta utemeljena v telesu. Ko se odzivamo na tok samoizkustva, instinktivno gravitiramo k strukturam, ki podpirajo identiteto: k pojmovanju identitete kot neprekinjene skozi čas in k uporabi avtobiografskih struktur za beleženje njene zgodovine. (20)

Ena naših najbolj temeljnih podpornih struktur identitete so zgodbe, ki jih pripovedujemo sebi in drug drugemu. McCooey trdi, da si, ko osmišljamo svet skozi spreminjajoče se perspektive sedanjosti, pripovedujemo zgodbe in z njihovo pomočjo tvorimo idejo subjektivnosti. Kot posamezniki poskušamo sebe in svet razumeti tako, da izkušnje integriramo v narativno strukturo, povezujemo dele s celoto in dopuščamo spremembe v pripovedi na podlagi spreminjajočega se obzorja prihodnosti. Gre za postopek integracije, ki ga McCooey imenuje »pripovedno življenje« (11). Pisanje in izvajanje avtobiografije lahko razumemo kot sestavni del vseživljenjskega procesa oblikovanja identitete, v katerem igrajo dejanja samopripovedovanja ključno vlogo. McCooey tudi ugotavlja, da je »namen avtobiografske zavesti vzpostaviti povezavo med različnim in enotnim« (12). V taki shemi postane subjektivnost proces in subjekt postane enotna entiteta (prav tam). Predsodke iz družbenega in družinskega okolja, ki negativno vrednotijo njegovo nenormativno telesnost, identiteto in spolno usmerjenost, Sandi Jesenik v *Medtem Ko* strne v zgodbo o preživetju. Namesto, da bi tuje poskuse fragmentacije njegove osebnosti, ki jo povzročajo kritični pogledi na določene

aspekte njegove individualnosti, prisvojil in si dovolil, da ga definirajo, te pretransformira v novo narativno strukturo, ki mu omogoča, da generira pozitiven odnos do samega sebe. Tako homofobnih spominskih izkušenj ne ponotranji, temveč jih spremeni v sredstvo lastnega opolnomočenja.

## **Izkušnja**

Izkušnjo Smith in Watson opredelita kot »proces, skozi katerega oseba postane določena vrsta subjekta z določenimi vrstami identitet v družbenem svetu« (*Interfaces* 10). Te identitete so sestavljene skozi materialne, kulturne, ekonomske in medpsihične odnose (prav tam), zato lahko skupaj z Joan W. Scott rečemo, da »niso posamezniki tisti, ki predhajajo izkušnje, temveč so nasprotno prav izkušnje tiste, skozi katere so subjekti konstituirani (60). Smith in Watson dodajata, da avtobiografski subjekti sebe prepoznavajo kot subjekte posebnih vrst izkušenj, povezanih z družbenimi statusi in identitetnimi oznakami (*Interfaces* 10). O tem priča tudi *Dramakurbija*, ki je ko proces samoizpraševanja in refleksije nastala prav na podlagi specifičnih (negativnih) izkušenj njenih avtoric. Če Helena Šukljan in Manca Lipoglavšek v akademskem okolju ne bi doživeli podcenjevanja, nespoštovanja in ignoriranja, če bi bile smernice za njuno delo podane na razumljiv način, ne bi bili *dramakurbi*, ki z uprizoritvijo svoj obstoj na akademiji šele upravičujeta in samostojno preizkušata potenciala lastnega poklica; takšnega performansa najverjetneje sploh ne bi potrebovali.

## **Identiteta**

Identitete se materializirajo znotraj kolektivov in iz kulturno označenih razlik, ki tvorijo simbolne interakcije znotraj in med kolektivnostmi. Toda družbene organizacije in simbolne interakcije so vedno v toku. To pomembno zavedanje se izoblikuje, ko razsvetljenski, esencialistični model identitete nadomesti spoznanje, da je identiteta družbeno konstruirana in tako razkrije njeno »diskurzivnost, začasnost, intersekcijskost in nefiksiranost« (*Interfaces* 10).

Z zgodovinskim konceptom esencialistične identitete je povezana tudi teorija samoizražanja, ki po Sidonie Smith avtobiografsko pripovedovanje razume kot ekspresivno dejanje. Ta utemeljuje spolno pogojeno perspektivo, ki naj bi določala kvaliteto avtobiografskega pisanja:

Teorija samoizražanja, ki je vodila različne smeri teorije avtobiografije, predpostavlja, da samoidentiteta izhaja iz psihične notranjosti, ki se nahaja nekje »znotraj« pripovedujočega subjekta. Tam leži v stanju, ki je najbolj koherentno, enotno. Čaka, da vznikne skozi jezik, pisalo ali tipkovnico. Skozi tovrstno esencialno perspektivo je dejanje ubesedovanja razumljeno kot postopek, ki bistvo tega notranjega jaza prevede v metaforični ekvivalent jezika, v besedne nize in pripovedna zaporedja. Takšna teorija avtobiografije predpostavlja ontološki [...] odnos med notranjostjo in telesno površino, med telesno površino in besedilom, kakor tudi istovetnost jaza z besedilom, jaza in pripovedovalca ter jaza in pripovedovanega subjekta. (*Performativity* 17)

De Certeau opozarja, da je ideja subjektivnosti in discipliniranih teles povezana z interesi postrazsvetljenske kulture (v Smith *Performativity* 19). Nastajajoča kapitalistična gospodarstva so na podlagi discipliniranja prek notranje ustvarjenega programa samonadzora zahtevala od ljudi, da se razumejo kot enakopravni, svobodni, avtonomni in razumni subjekti, posamezniki. Smith dodaja, da je tako buržoazna oblika samoregulacije predpostavila regulacijo ponotranjenega jaza. Notranjost je postala posledica kulturne ureditve identificiranih teles, razdeljenih po spolu, rasi, lociranih v specifično družbenoekonomskih prostorih, s tem pa učinek površinske politike telesa, njegovih fizičnih značilnosti, kretenj, vedenja, lokacije. Nasprotno pa je kulturna pripadnost tujerodnemu »jazu« postala učinek evakuacije neukrotljive heterogenosti znotraj posameznika ter znotraj družbenega in političnega telesa (*Performativity* 19).

Katarina M. Powell v delu *Performing Autobiography: Narrating a Life as Activism* izpostavi pomembno povezavo med razvojem feminističnih postmodernih pristopov k besedilom in zavedanjem, kako ta proizvajajo določene oblike vedenja. S feministično obravnavo besedil so se teorije avtobiografije premaknile k prepoznavanju načinov, kako avtobiografska besedila kot presečišča rase, razreda, etnične pripadnosti, vere, spola in spolnosti proizvajajo posamezne identitetne kategorije (28). Zgodovinski jaz avtorja postane neobhodno povezan z družbenimi, prostorskimi in časovnimi parametri, ki obdajajo ubesedeni subjekt. Zgradi se zavedanje, da avtobiografija kot spoj literarnega pisanja in osebne zgodovine zraste iz sveta, ki je pisca ali pisko oblikoval.

Vse od zgodnjih šestdesetih let prejšnjega stoletja so si ženske, aktivne na področju uprizoritvene umetnosti, prizadevale za »osvoboditev« zaznamovanega ženskega telesa iz okvirjev patriarhalnih razmejitev. Kot govorni subjekti so ogrozile »patriarhalno strukturo z revolucionarnim besedilom njihovih dejanskih ženskih teles« (Forte 239). Ko se je ženska

trudila, da bi se v svojih umetniških delih osnovala kot subjekt, je strukturna nezmožnost njenega prihoda na sceno kot subjekta postala še bolj očitna. Schneider ugotavlja, da je prav ženska subjektivizacija na podlagi feminističnih kritik esencializma postavila pod vprašaj humanistično kategorijo enotne subjektivnosti in ogrozila esencialni perspektivizem, telo pa prepoznala kot performativno mesto (41). Na podlagi postmodernističnih dognanj o jeziku in subjektu je spoznala, da »jaz« ne obstaja pred avtobiografskim izrazom, temveč se formira prav kot učinek avtobiografskega izrekanja. Kot del zgodovinsko in formalno spreminjajočega se diskurza samoreprezentacije omogoča, da jo interpretiramo kot politično mesto, na katerem se človeška dejavnost sooča z institucijami kot nosilci resnice (Gilmore 80).

Kot sta se zavedali Virginia Woolf in Simone de Beauvoir, so ženske v performansih razkrile paradoks esencializma, »ko so Drugi postali Jazi, je konstrukcija jaza, zgodovinsko utemeljena na razlikovanju od omenjenih Drugih, postala nemogoča« (*The Explicit* 43).

Performerke, kot so Lisa Kron, Annie Sprinkle in Bobby Baker, so eksplicitno opozarjale na performativnost, subjektivnost in konstrukcijo jaza skozi avtobiografijo. Umetniške strategije, na podlagi katerih so ženske umetnice razkrivale paradoks esencializma, so bile raznolike. Schneider navaja, da so nekatera dela eksplicitno obravnavala problematično dinamiko ženske in umetnice. Druga so izzivala status quo z raziskovanjem tabu tem, kot je menstruacija, opazovale so moško telo skozi »ženski pogled«, rekonceptualizirale lasten aktivni spolni nagon, ki ni pošasten ali faloobsesiven. Telo umetnic je bilo vpleteno v njihova umetniška dela na izrazito osebno, torej političen način (39). *Interior Scroll* (1975) je Carolee Schneemann odločno figuriral kot umetnico, subjekt in avtoriteto, ki govori moškemu umetniku/avtoriteti, za katerega se domneva, da jo pozna in jo upravičeno kategorizira ali sodi.

## **Utelešenje**

Smith in Watson pri utelešenju govorita o telesu kot besedilni površini, na katero je vpisano človekovo življenje. Ker je spomin sam utelešen, je telo mesto avtobiografskega znanja, in ker so avtobiografski pripovedovalci utelešeni subjekti, je življenjska pripoved mesto utelešenega znanja (Grosz 86). Spomin in specifične prakse spominjanja torej lociramo v lastnih telesih in v specifičnih objektih naših izkustvenih zgodovín, zato lahko rečemo, da je zgodovina materialna (Smith in Watson, *Interfaces* 9). Materialnost zgodovinskega izkustva je v drami *Deklice* razpoznavna, ko avtorica vanj vpiše lastne telesne odzive ob travmatični izkušnji z

birokratskim nasiljem, s katerim je soočena, ko ji Ministrstvo za kulturo neutemeljeno zavrača vlogo za odobritev pravice do plačila prispevkov. Opisuje stanje anksioznosti, stopnjevanje prebavnih in prehranjevalnih motenj, ki so vplivali na izgubo njene telesne teže:

že več mesecev slabo jem  
trudim se  
zbujam se z drisko  
če sploh spim  
včasih se zbudim z vnetimi dlanmi  
ker jih v spanju stiskam  
včasih se zbudim s krvavimi ustnicami  
ker jih v spanju grizem  
včasih se zbudim  
včasih se nočem zbuditi (*deklici 65*)

Telo je kodirano z zgodovino socialnih diskurzov, je socialno diferencirano na podlagi rase in spola. Da bi si povrnili možnost videnja nastopajočega telesa kot instrumenta protihegemonске umetniške produkcije, je po mnenju Philipa Auslanderja treba zgodovino telesa v performansu pojmovati kot del zgodovine telesa samega (92). Ozavestiti, »kako je bilo telo zaznano, interpretirano in predstavljeno skozi različna zgodovinska obdobja, kako je bilo podvrženo različnim tehnologijam in sredstvom nadzora ter vključeno v različne ritme produkcije in potrošnje, užitka in bolečine« (Gallagher and Laqueur vii). Ko Jesenik v performansu *Medtem ko* opisuje metode hujšanja, ki jih je nad njim izvajala mama, zazveni biopolitična zgodovina telesne regulacije in diktat telesne normativnosti. Ob prevzemu identitete ženskega spola, ki skozi binarni pogled razkrije diskrepanco med njegovo identiteto in telesnostjo, ki še vedno ohranja moške spolne znake, Jesenik proizvede perspektivo, ki gledalcu omogoča soočenje z lastnimi družbenimi normami in predsodki. Razpre se zgodovinski pogled na nenormativna, zlasti transspolna telesa, ki razkriva, kako globoko so vpete tehnologije, diskurzi in prakse nadzora v oblikovanje telesne identitete in subjektivitete. Če Jesenikova telesnost razkriva današnje sledi zgodovinsko bolj oddaljenih metod regulacije, kot je npr. patologizacija s strani medicinskih diskurzov, pa anoreksično telo Anje Novak v performansu *Moje telo, moja kletka* izraziteje razkriva toksičnost post industrijskih, potrošniških metod telesne regulacije. Ko se



idealizirane podobe telesa promovirajo skozi medije, telo postane objekt potrošnje. Posameznika na podlagi ideje, da je prav videz njegova največja vrednota, spodbuja k samoregulaciji. Diktat videza, usmerjen predvsem na telesa žensk, ki jim komaj dovoljuje odstopanja od normativa popolnosti, je močno prisoten tudi v institucionalnem gledališču, kateremu Novak kot članica ansambla Mladinskega gledališča neposredno pripada.

Bojana Kunst se v tekstu *Telo v sodobni umetnosti: performans in nevarne povezave* ukvarja z analizo sodobnih uprizoritev, ki v ospredje postavljajo samoupodabljanje oz. uprizarjanje. Ugotavlja, da velik del tovrstnih umetniških praks predstavljajo ženske umetnice, ki so se osredotočile na vidljivost telesa in uporabo lastne telesnosti tudi zato, ker so se pri svojem delu morale spopasti s skorajda »celotno zgodovino zahodne sodobne umetnosti, ki telo ženske vedno upodablja kot objekt, kot tisto telo, ki se razkriva in prepoznava le skozi intervencijo moškega avtonomnega umetniškega subjekta« (821). Pri upodobitvah ženskega telesa se telo razgrne kot tista centralna in mejna točka subjektivnosti, ki še zdaleč ni koherentna, ampak neprestano preverjajoča se skozi načine uprizarjanja, delovanja in prezentacije, nikoli avtonomna, pač pa neprestano vpeta v pogled drugega, v specifično strukturo vodljivosti in intervencij drugega. Prav zaradi tovrstnega delovanja reprezentacije morajo ženske, da bi spregovorile, bodisi prevzeti masko (moškost, laž, simulacijo, zapeljevanje) ali prevzeti odgovornost za razkrinkanje pozicije« (Forte 252). S tovrstno objektivizacijo lastne telesnosti se poigrava Jasna Jasna Žmak, ko v performansu »*this is my truth, tell me yours*« naslovi svojo izkušnjo z lastno goloto na filmskem platnu v umetniškem kontekstu soustvarjanja filma in iz ozadja odra občinstvu pokaže svoje prsi. Ko si na tak način prilasti uzretje lastne objektivnosti skozi »ogledalo moškega jaza« (Kunst 825), stopi v dialog s performansi žensk 20. stoletja, natančneje z zgodnjimi uprizoritvenimi strategijami subjektivizacije. Kakor zanje v delu *Body Art* pravi Amelija Jones, tudi Žmak z razstavo lastne telesnosti oblikuje specifičen način uprizarjanja tistih šibkih, nevidljivih subjektov, ki v zgodovini zahodne umetnosti niso imeli legitimnosti znotraj umetniških, kritičnih in estetskih stališč (nav. po Kunst, *Telo* 825).

## **Delovanje**

Če se jaz in samospoznanje konstituirata skozi diskurzivne prakse, postane proces, skozi katerega avtobiografski subjekti prevzemajo delovanje – torej nadzor nad samoreprezentacijami, ki jih proizvajajo o sebi – še posebej zapleten. Ko Jasna Jasna Žmak problematizira maskulinistično reprezentacijo žensk v umetnosti, ali govori o procesu soočanja

s sramom, ki je vse do poznih dvajsetih zaznamoval njeno identiteto lezbijke in odnos do njene lastne seksualnosti, udejanja to, kar Smith in Watson označita za sposobnost posameznikov, da znotraj omejitev dominantnih družbenih diskurzov spremenijo obstoječe pripovedi in se postaviti po robu kulturnim zgodbam, ki so jih zapisale kot posebne vrste subjektov. Tudi Jeseniku avtonomno samoubesedovanje omogoči pogajanje s kulturnimi strukturami, ki favorizirajo pripovedovanje specifičnih vrst zgodb, pa tudi vizualizacij določenih vrst utelešenja. Teorija delovanja torej locira možnost spremembe v opozicijski zavesti avtobiografskega subjekta, ko se samozavestno pojavi na kulturnih lokacijah marginalnosti in v protislovjih heterogenih diskurzov identitete (*Interfaces* 10–11).

Omenjena razčlemba elementov, ki soustvarjajo avtobiografsko delo, prikaže, da avtobiografije ne moremo razumeti kot individualnega dejanja suverena subjekta, celega in celovitega znotraj samega sebe. Proizvedene (samo)predstavitve posledično ni mogoče jemati kot jamstvo za avtentičen, koherenten in fiksen »jaz«. Avtobiografsko je tako vedno tudi avtofikijsko, performativno mesto samoreferenčnosti, kjer se psihične tvorbe subjektivnosti in kulturno kodiranih identitet križajo in prepletajo.

## **AVTOBIOGRAFIJA IN GLEDALIŠČE**

Že od antike avtobiografija zajema vse literarne oblike (vključno z dramo), a Anne Fleig opozarja na antagonistično razmerje med avtobiografijo in klasičnim, aristoteljanskim dramskim besedilom (498). V klasični dramaturški doktrini namreč velja načelo, da je vse do pojava moderne drame dramatikov jaz v drami objektiviziran skozi način pripovedi, dialog in stranski tekst, zato avtor v drami tako rekoč nikoli ne »nastopi«. Po Fleig je dialog, osnovni strukturni princip dramske uprizoritve, na prvi pogled nezdružljiv s prvoosebno pripovedjo. Razmerje med dramskim besedilom in odrom, na katerem se uprizarja, je namreč inherentno dialoško. Igralec običajno ni istoveten z avtorjem uprizorjenega besedila; tudi monolog je implicitno naslovljen na občinstvo, katerega prisotnost vpliva in sodoloča uprizoritev. Izrazit antagonizem med avtobiografijo in pretežno besedilnim gledališčem ustvarja tudi distinktivno raznolika časovnost. Medtem ko si drama in gledališče prizadevata za učinek tukaj in zdaj, kar še poudarja sočasna prisotnost igralcev in občinstva, je avtobiografija pogosto retrospektivna in se ukvarja s preteklostjo (497–498).

Kljub temu, da bogata multidisciplinarnost avtobiografskih praks narašča, so prozne oblike deležne največ strokovne pozornosti. Med tem ko so študije avtobiografij pogoste tako v polju literarnih študij, kakor tudi v vse večjem korpusu feminističnih študij, so teatrološke analize avtobiografskih uprizoritev in dramskih besedil precej skope<sup>16</sup>. Le malo strokovnjakov za avtobiografijo je raziskalo vrsto avtobiografskih iger, ali preučilo, kaj se dejansko zgodi z avtobiografijo, ko prevzame obliko uprizoritve ter kakšne so povezave med narativnimi, vizualnimi in dramskimi avtobiografskimi praksami. Ker prve avtobiografije razumejo predvsem kot »napisano in prebrano pripoved«, so njihova dognanja za analizo gledaliških avtobiografij pogosto neustrezna. Eno izmed takšnih avtobiografskih določil je Lejeunov avtobiografski pakt, ki predstavlja osrednje jedro literarne avtobiografije. Philippe Lejeune v svojem pogosto citiranem eseju *Avtobiografski pakt* namreč trdi, da se avtobiografija opira na posebno pogodbo med avtorjem in bralcem, ki ponudi ideološki okvir, znotraj katerega bralec pripoved sprejme kot avtorjevo zgodovinsko in osebno resnico (22–23). Omogoči jo avtorjev podpis, natančneje tipografska reprodukcija njegovega pravega imena na naslovnici, s katero avtor jamči za istovetnost avtorja s pripovedovalcem ter za resničnost zapisane zgodbe.

Lejeune z idejo pogodbe, ki vključuje tri akterje (pisca, pripovedovalca (literarni lik) in bralca), ponudi triangulacijo za opisovanje delovanja avtobiografske proze. Sherrill Grace, ki v prispevku z naslovom *Performing the autobiographical pact*, opravi pomembno revizijo avtobiografskega pakta, opozarja, da ta model ni povsem primeren za opisovanje gledališke avtobiografije (68). Ker tričlanska narava pakta izključuje druge potencialne akterje (npr. urednika, založnika ali prevajalca), nima prostora za ostale sodelavce v dramski produkciji. Večina gledaliških uprizoritev, vključno z monodramskimi uprizoritvami, namreč vključuje nekatere oblike sodelovanja, npr. z režiserji, dramaturgi, scenografi, lučkarji, kostumografi, producenti ... Mnogi med postopkom izdelave svoje delo pokažejo tudi gledalcem (npr. umetniškim vodjem), pri čemer uporabijo povratne informacije za revizijo in razvoj uprizoritve.

---

<sup>16</sup> Teatroloških analiz, ki bi se poglobljeno ukvarjale s pregledom avtobiografskih uprizoritev v Sloveniji ni veliko. Najdemo posamezne razprave, ki se osredotočajo na izpostavitev avtobiografskih elementov v delih izbranih avtoric, kakor je npr. prispevek Ivane Zajc *Elementi monodrame in avtobiografskosti v besedilih Simone Semenič*. Več prispevkov, ki širše zajemajo fenomen avtobiografskega gledališča in na presečišču literarno teoretske in teatrološke, semiološke in feministične teorije razvijajo teoretični aparat za mišljenje specifik avtobiografskega gledališča, ponujajo tuji viri, kakor je npr. *Body Art; uprizarjanje subjekta* Amelie Jones, *Gledališče in avtobiografija* Deirdre Heddon, *Performing Autobiography: Narrating a Life as Activism* Katrine M Powell, *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*, Elaine Aston in Geraldine Harris, *Reading Autobiography. A guide for interpreting Life Narratives*, Sidonie Smith in Julie Watson. Te avtorice so poskusile raziskati vrsto avtobiografskih besedil, ali preučile, kaj se zgodi z avtobiografijo, ko prevzame obliko uprizoritve in s tem ustvarile pomemben doprinos na teoretično sicer manj zastopanim področju.

Deirdre Heddon v uvodu v delo *Autobiography and Performance* zaključí, da je izvedba avtobiografskega dela pogosto kolektivna in da sodelovanje vpliva na reprezentacijo avtobiografije, zaradi katerega je »Jaz« v performansu pluralen na več načinov (9). Grace Lejeune koncept avtobiografskega pakta razširi z (vsaj) še dvema novima akterjema: avtorju, bralcu (gledalcu) in pripovedovalcu doda izvajalca in režiserja, čigar vpliv je vpleten v celotno uprizoritev. Pod režiserjev podpis uvršča tako fizični prostor kot tudi uprizoritvene elemente (scenografijo, luč, zvok, kostume), ki so potrebni za izvedbo uprizoritve (*Performing* 68–69).

## **Performativnost**

Neglede na zgoraj naštetá razhajanja, si avtobiografija z uprizoritvenim poljem deli ključne specifiké. Ugotovili smo že, da je nagnjenost avtobiografije k pripovedovanju resnic, zgodovinskih dejstev in preverljive resničnosti, ki obstaja, ali je obstajala zunaj uprizorjene zgodbe, zgolj navidezna. Tudi tisto, kar imenujemo avtentičnost ali preverljiva resničnost, ima veliko skupnega z odrsko iluzijo. Posamezniki namreč vsak dan na različnih prizoriščih pred natančno določenim občinstvom skonstruiramo določeno podobo lastne identitete. Pripíšemo ji pripovedno koherentnost in pomen, skozi katera se umestimo v zgodovinsko specifične diskurze. Tako ne glede na priložnost ali občinstvo avtobiografski govornik postane performativni subjekt. To, kako uprizoritvene strategije lahko osvetlijo kompleksnost osebne identitete skozi ponavljajoče se geste in samouprizarjanja, je v članku iz leta 1993 z naslovom *Geografije učenja: gledališke študije, performans in »performativ«*, zapisala Jill Dolan. Med iskanjem načinov, na katere gledališka predstava v živo lahko »razkrije performativnost« (431), je izpostavljala tiste uprizoritve, ki »z gestičnim vztrajanjem pokažejo, da nismo [...] sami sebi enaki posamezniki« (435).

Izbrani primeri avtobiografskih del, ki na podlagi smernic estetike performativnega (kot jih predlaga Erika Fischer-Lichte) izkazujejo performativno kvaliteto, označujem za performanse, saj se v skladu z njeno klasifikacijo od uprizoritve preusmerjajo k dogodkovnosti in udejanjajo poudarek na utelešenju in prisotnosti. Odmik od dramskega gledališča udejanjajo torej s prehodom od uprizarjanja vloge k uprizarjanju identitete, pa tudi s preusmeritvijo od reprezentacije k prezen(ta)c(ij)i, kjer se subjektivnost poraja iz sočasne soprisotnosti subjekta in objekta, ki razpre povsem drugo vrzel, kakor je razlika med telesom in vlogo v dramskem kontekstu. Na mesto lika, upodobljenega na odru, ki ga igra igralec, avtorji stopajo kot izvajalci z značilnim »radikalnim konceptom prezence kot vidnega utelešenega uma« (*Appearing* 115)

in zaznavno materialno prisotnostjo, ki ga udejanjajo kot zaznani subjekt, ki se razkriva. Obstoječi red percepcije je v uprizoritvah odpravljen. Oblikuje se nov, v katerem je gledani lik prepoznan kot telesno bitje v svetu« in znak hkrati, udejanjajo zaznavno večstabilnost, kar odpira možnost novih pomenov, nastajajočih z asociacijami. Zaznava se gledalca dotakne telesno, označenec in označevalec sta eno, kar odpravi iskanje intencionalnih pomenov: recepcija preneha biti dekodiranje, sprejemanje ni razumevanje, ampak reagiranje s psihološkim odzivom in fiziološko na to, kar je predstavljeno, kot tudi ustvarjanje različnih asociacij (*The transformative* 17–20). Oblikuje se avtopoetična feedback zanka –medsebojno opazovanje med gledalci, včasih pa tudi skupne akcije za poseganje v dejanje nastopajočega (*The transformative* 40).

Dolan je osnovala iztočnico za teorijo performativne avtobiografije, saj se je z osredotočanjem na primere uprizoritvenih strategij, ki kažejo, da jaz ni »sam sebi enak« (torej enoznačen, fiksen ali nespremenljiv), osredotočila prav na ključne označevalce avtobiografije: subjektivnost in identiteto (nav. po Grace, *Tracing* 66). »Performativna avtobiografija« razkraja iluzijo koherentne identitete tudi tako, da razkriva iluzijo istovetnosti avtorja in izvajalca. To počenja na podlagi dejstva, da sta v dejanju izvajanja avtobiografskega materiala na odru vedno (vsaj) dva jaza: jaz, ki z lastnim telesom naseljuje oder v neposrednem trenutku, in jaz, ki se izvaja ali uprizarja. Medtem ko literarna avtobiografija dvojnost jaza zakriva, avtobiografske uprizoritve ta dva jaza izvajajo tako, da je vrzel med enim in drugim vidna. Druge uprizoritvene strategije, na podlagi katerih izvajalci avtobiografskega gledališča lahko razkrijejo iluzijo istovetnosti ter poudarijo kompleksnost in razslojenost osebne identitete v okviru uprizoritve, so npr. razpršitev časovnih perspektiv (preklapljanje med pripovedovanjem iz različnih časovnih obdobji življenja in udejanjanje različnih verzij performerjevega jaza), kombinacija notranjih monologov z zunanjimi dialogi, uporaba tretjeosebne perspektive, prepletanje resničnih dogodkov z izmišljenimi elementi, soočenje z lastno podobo (uporabljanje zrcal, videoposnetkov ali fotografij iz preteklosti), izvajanje lastnih zapisov ali dnevnikov ali nanašanje na proces ustvarjanja predstave. Ko Jasna Jasna Žmak spregovori o sramu, ki je dolga leta dominiral njeni seksualnosti, se osredotoči na zgodovinske in družbene komponente, ki so sooblikovali njeno preteklo identiteto. Ta identiteta je neposredni odraz diktature družbenih in versko regulatornih mehanizmov, katere pa je avtorica uspela z leti dela na sebi preseči. Razpoka med njenim nekdanjim jazom in jazom, ki se izvaja v trenutku uprizoritve, pokaže, kako so pogledi, prepričanja in predpostavke neobhodno povezani s posameznikovo zgodovino – družino, raso, skupnostjo. Hkrati pa, da ti pogledi niso fiksni, ter da jih je možno preseči.

Samoupodobitve ki kažejo, da jaz ni »sam sebi enak«, torej nosijo potencial, da »potekajo kot kulturna, eksistencialna, politična, tehnološka, biološka, spolna, lahko tudi strogo intimna in(ter)vencija, kjer se šele razgrne kako neavtonomna, manipulativna in kako vpeta je sodobna možnost izbire« (Kunst 834).

Kakor navaja Bojana Kunst, lahko samoupodobitev, ki ni zgolj način izražanja individualne identitete in subjektivne resničnosti, temveč se zaveda njene konstruktivnosti, postane tudi način razumevanja in izpodbijanja družbenih norm in struktur, ki oblikujejo naše razumevanje identitete (837). Z izpostavitvijo neenotne konstitucije jaza so avtobiografske uprizoritve torej zelo primerne za destabilizacijo ideje, da je »jaz« nespremenljiv, fiksni, globok ali esencialen. Na njegovo mesto postavijo identiteto kot performativni konstrukt. Razkrijejo, da so izvajalci, ki igrajo sami sebe, strateški in pogosto politični, saj uporabljajo »sebe« kot nosilce, preko katerih projicirajo določene družbene perspektive, ki jih spreminjajo položaji rase, razreda, spola in/ali spolnosti. Vodijo nas k prepoznavanju, da je identiteta rezultat kompleksnih procesov, ki vključujejo tako osebno iznajdbo kot družbeno regulacijo.

Temi osebne iznajdbe in družbene regulacije drug ob drugo trčita v uprizoritvi *Medtem ko* Sandija Jesenika. Ko si nadene neheteronormativno, nebinarno identiteto tako, da prevzame zaimke ženskega spola, izumi lastno pisanje novega dožemanja sebe. Identiteta jaza je spodkopana: ni niti stabilna, niti očitna, niti jasno čitljiva, ampak je v stanju nenehne gradnje (Pavis 22). Izpostavljeno performativnost, ki temelji na diskurzivnem neskladju, lahko razumemo tudi s pomočjo koncepta spolne performativnosti Judith Butler. Ugotavlja, da za izražanjem spola ni spolne identitete; ta identiteta je performativno konstituirana s samimi »izrazi«, ki naj bi bili njeni rezultati« (*Gender* 33). Jesenik tako s preprosto potezo razkrije, da so »besedni izrazi avtentične notranjosti« pravzaprav učinki, proizvedeni z delovanjem javnih, kulturno prežemajočih diskurzov identitete, ki oblikujejo zgodovinsko specifične načine, kontekste in recepcije avtobiografskega pripovedovanja (Gilmore 13). Diskurz se razpre kot regulatorno, hkrati pa fikcijsko in arbitrarno mesto identitetnega zamejevanja. Poleg destabilizacije diskurza Jesenik počne še nekaj. Prek strastnega zavzemanja za lastne, v skladu z njegovo fizično podobo nenormativne interese (nadvse si želi plesati; na to spominja bleščeča zelena večerna obleka, obešena na steno), ob hkratnem naslavljanju mehanizmov nadzora svojo identiteto osnuje kot bojišče med lastnim in vsiljenim vrednostnim sistemom. Tako ponudi prostor za prevpraševanje načinov, kako so identitetne kategorije konstruirane in reproducirane v družbi, ter kako se te kategorije povezujejo z vprašanji institucionalne in ideološke moči.

Razkrije patriarhat kot zatiralski scenarij, ki vrednostno opredeljuje, ali določa binarne vzorce obnašanja, zanimanja in delovanja.

Avtobiografske uprizoritve torej udejanjajo performativno avtobiografijo, ko gledališče uporabljajo za utelešenje in izvedbo procesa samoustvarjanja. Kakor pokaže Jesenikov performans, performativne avtobiografije vključujejo večplastne, polifonične koncepte identitet, ki prestopijo tradicionalne meje prvoosebne pripovedi in drame. Heddon navaja: »Ustvarjanje samostojne avtobiografske uprizoritve pomeni dobesedno ustvariti vlogo zase« (*Autobiography* 18). Ker lahko avtor obrobni jaz premesti v središče in tako postane na novo revidirani subjekt, se kot protagonist alternativne pripovedi lahko upre proti vrednotam in praksam prevladujoče kulture ter prevzame opolnomočen položaj politične agencije v svetu. Elin Diamond pravi takole: »Tako, ko se performativnost ustavi v performansu, postanejo vprašanja utelešenja, družbenih odnosov, ideoloških interpelacij, čustvenih in političnih učinkov vsi predmet razprave [...] Performans je natanko mesto, kjer je mogoče raziskati prikrite konvencije« (*Performance* 5). Diskusija o performativnem je v avtobiografski uprizoritvi še bolj očitna, saj »ko je predmet predstave avto/biografski, se izvaja identiteta sama. Ta stvar – jaz, subjekt avto/biografije, [...] – obstaja samo v performansu in je nov vsakič, ko je performans postavljen« (Grace 76).

## FEMINISTIČNI ASPEKTI AVTOBIOGRAFSKIH UPRIZORITEV

Feministično gledališče sega vse od reinterpretacij klasik iz feminističnega zornega kota z namenom razkritja in izpodbijanja njihovih osnovnih predpostavk in pristranskosti (ena prvih oblik feminističnih uprizoritvenih strategij (Warner 288)), do poigravanja z reprezentacijo in prezentacijo in razvijanja kolektivnih načinov dela, na podlagi katerih izstopa iz patriarhalnega reda dominacije in podrejenosti, hierarhije in kapitalističnega izkoriščanja. Vsebinsko se osredotoča na vidnost marginaliziranih glasov, pri razumevanju izkušenj zatiranja in privilegijev ozavešča družbene kategorizacije, kot so razred, rasa ali spol, aktivno deluje proti stereotipnemu prikazovanju žensk in drugih marginaliziranih skupin, preoblikuje zgodovinske pripovedi, ki vključujejo izkušnje zatiranih. Produkcijsko temelji na sodelovalnih in nehierarhičnih procesih in kolektivnem ustvarjanju, pri čemer spodbuja enakomerno porazdelitev moči in soodločanje med udeleženci. Polašča se dramaturških principov, ki

podirajo tradicionalne strukture, kot je linearno pripovedovanje zgodb; to zamenjuje z večperspektivnostjo, nelinearnimi časovnostmi, razdrobljenostjo, itd. Feministično gledališče na novo prevprašuje vlogo gledalca. Prek prehajanja četrte stene spodbuja njegovo aktivno udeležbo. Namesto da bi se osredotočalo na končni izdelek, poudarja pomembnost ustvarjalnega procesa in izkušenj udeležencev. Je samorefleksivno, saj spodbuja razmišljanje in kritiziranje lastnih praks. Pogosto ima aktivističen namen, širi se onkraj gledališča, spodbuja povezovanje s skupnostmi in njihovo vključevanje v ustvarjalni proces, s čimer gledališče postane orodje za dialog in spremembe.

Namen poglavja je natančneje razčleniti tiste oblike feminističnih uprizoritvenih strategij, s katerimi postopa avtobiografsko gledališče. Prepoznamo jo lahko tako v organizaciji dela, predvsem procesualni naravnosti k inkluzivnemu in nehierarhičnemu soustvarjanju, v znotrajtematskem naboru tem, pa tudi v režijskem pristopu k organizaciji uprizoritvenega materiala. Ta stremi k drugačnim načinom percepcije, saj zaobhaja prevladujočo tendenco po interpretaciji v uprizoritev vpisanega sporočila in angažira gledalca v smeri svobodnejše, avtonomne tvorbe pomenov.

### **Intimno je politično**

Feminizem predstavlja kompleksen nabor teorij in praks, ki se je prelevil iz prvotnega upora proti dominaciji med spoloma v boj proti dominaciji kot mehanizmu urejanja medčloveških odnosov (Jeretič 476). Feministično gibanje nastopi skupaj z bojem homoseksualnega gibanja, protirasističnega in protikolonialnega gibanja ter ostalih tokov, sproženih s strani skupin, ki so se prepoznale v vlogi podrejenih na kulturnem in socialnem področju. Pri tem se uprejo univerzalizaciji kot temeljni logiki družbenih struktur moderne, ki določa družbeno realnost sodobnih kapitalističnih družb. Čeprav univerzalnega človeka, ki nastopa v javnem polju, humanizem razume kot nevtralno bitje brez osebnih značilnosti kot so spol ali rasa, se v procesu univerzalizacije preko mehanizmov politične moči določene partikularnosti posameznikov, ki zmagujejo v bitkah za hegemonijo, vse prehitro pokažejo kot univerzalne značilnosti človeka. Zaradi osrednje vloge, ki jo ima v sodobnih družbenih strukturah patriarhalni simbolni kod, se na mesto univerzalnosti in s tem nevtralnosti postavi bel, odrasel in ekonomsko ustrezen moški; posledično v vlogi nevtralnega človeka nastopa le omejeni del populacije. (Jeretič 476–477). Ta logika je, kakor pravi Jeretič, neposredno prepletena z eno osnovnih struktur moderne: delitve družbe na zasebno in javno sfero. Ta se v družbeni realnosti vzdržuje z mehanizmi



politične moči, ki določajo, »katere vsebine imajo v posameznih zgodovinskih momentih dostop do javne sfere in katere so obsojene na obstoj v zasebni sferi, kjer so prepuščene reprodukciji brez javne razprave in jih je torej toliko težje kritično misliti in spreminjati« (prav tam).

Logiki univerzalizacije in delitve družbe na zasebno in javno sfero sledi tudi tradicionalno gledališče, saj favorizira določene družbene teme, kot so srednji in višji sloj, heteronormativnost, binarnost, belskost pa tudi specifične načine reprezentacije in uprizoritvene kode. V avtobiografskih načinih samorepresentacije, zbranih v tej nalogi, se avtorice in avtorji postavijo po robu ideologiji reprezentacije, ki vsebinam, izhajajočim iz zasebnega in intimnega, dodeljuje drugorazredni status. Teme, ki izvorno pripadajo (tabuizirani) drugosti (istospolna usmerjenost, ženska seksualnost, motnje hranjenja in duševne bolezni), se v uprizoritvah, kot so *Dramakurbija*, *Medtem Ko*, »*this is my truth, tell me yours*« in *Moje telo, moja kletka* prav preko razgrinjanja intimnih izkušenj usrediščijo kot poskus njihove normalizacije.

Canning poudarja, da je prav avtonomna tvorba izkušnje (kot procesa ustvarjanja identitete v kontekstu), ki stopa na mesto tradicije in abstraktnega znanja, ženskam omogočila, da prekinejo z maskulinističnimi definicijami lastnih subjektivitet (530). Avtonomno tvorbo zasebne izkušnje, ki udejanja intimo kot sredstvo upora, lahko opazujemo performansu »*this is my truth, tell me yours*« Jasne Jasne Žmak. Nezmožnost doseganja orgazma, ki njeno spolnost in odnos do lastnega telesa zaznamuje vse do poznih dvajsetih let, iz prostora intime premakne tako, da ga identificira kot posledico družbene ideologije, zaznamovane s tradicijo kataloškega konservatizma. Pokaže, da je tisto, kar se sprva zdi le zasebna, intimna težava, pravzaprav odraz političnih, ekonomskih in kulturnih sil, ki vplivajo na družbo kot celoto, in da je treba intimne in osebne vidike življenja obravnavati kot del širšega družbenega konteksta, v katerem ležijo vprašanja moči, nadzora in neenakosti. Pri tem ne zapade v patos, temveč razvija raznolike uprizoritvene strategije, kot so nevtralnno pripovedovanje ali samoironija, ki ustvari distanco med sabo in izpovedano izkušnjo. Tudi Manca Lipoglavšek in Helena Šukljan se v *Dramakurbiji* z razkritjem ponotranjenih principov samokritike in samoregulacije, ki se kažejo kot dvom v njuno lastno vrednost, navežeta na problematizacijo širšega, institucionalno podprtega mehanizma hierarhizacije.

Takšne avtobiografske uprizoritve sledijo principu, ki ga Seyla Benhabib prepozna kot strategijo upora proti logiki univerzalizacije, ki »identificira izkušnje ene skupine subjektov kot paradigmatični primer človeštva kot takega« (Benhabib 152–153). Avtobiografsko gledališče z

razgrnitvijo subjektivnih specifik performerjev postopa znotraj okvirjev »interaktivne univerzalizacije«, pristopa, ki ga Benhabib utemelji na priznavanju »pluralnosti načinov biti človeški in na razlikah med ljudmi« (153). Z osredotočanjem na partikularnosti posameznega individuumu avtobiografsko gledališče namesto koncepta simboličnega, generaliziranega drugega, ki se v dramskem gledališču udejanja v tipološki generalizaciji (ko ena vloga nastopa kot simbolna reprezentacija za širšo družbeno skupino) realizira tisto, kar Benhabib poimenuje »konkretni drugi«. Spodbuja k temu, da v ljudeh vidimo konkretne osebe s specifičnimi značilnostmi in umeščene v zgodovino, ki (so)določa njihove identitete. Tako lahko avtobiografske uprizoritve, ki udejanjajo svobodno oblikovanje polnokrvnih identitet, razumemo kot primere emancipatorne politike, saj spodbujajo, kakor pravi Jeretič, k etiki javnega komuniciranja in zagovarjajo javno soočanje teh identitet na način, ki spoštuje raznolikost individualnih partikularnosti (480). Omenjeno politično-uprizoritveno dimenzijo jača tudi specifičen odnos do občinstva, ki se v uprizoritvah, kot so *Dramakurbija*, *Medtem Ko* ali »*this is my truth, tell me yours*« udejanja kot neposredni, skoraj dialoški stik z občinstvom. Performerji z obračanjem na občinstvo poudarjeno gradijo na zavedanju, da je gledalec nujen element, ki aktivno ustvarja pogoje in vsebino predstave. Posebej zanimiva individualizacija občinstva se zgodi v *Dramakurbiji*, ko performerki gledalcem delita posvetila, posebej izpisana za vsakega od prisotnih. Vendar to ni edini način, na katerega avtorici subjektivizirata občinstvo: s tem, ko gledalcem dodelita odgovornost za razporeditev prizorov – torej dramaturgijo uprizoritve, ki poleg izbiranja kronološke razvrstitve prizorov vključuje njihovo prekinitev, saj se akcija ob koncu prizora ustavi ali pa obstoji v repetitiji določenega dejanja (npr. teka), vse dokler nekdo ne izbere novega prizora – gledalci simbolično prevzamejo odgovornost za tvorbo pomena in se morda zavejo lastne vključenosti v reprodukcijo ideoloških in identitetnih oznak.

Jeretič opozarja na eno izmed nevarnosti, s katero se soočajo tisti, ki so v bitki za hegemonijo izgubili in bili postavljeni na rob družbenega dogajanja ali v molk. Meni, da so za vstop v javno sfero »primorani prevzeti vzorce delovanja in razmišljanja zmagovalcev« (478). S tem, ko avtorji in avtorice posežejo po avtobiografski uprizoritveni strategiji, osnujejo alternativni prostor soobstajanja in samoizrekanja, ki se ne podreja prevladujočim vzorcem delovanja, kakor to počnejo nekateri sicer uveljavljeni in priznani režijski glasovi, v katerih vse prepogosto prepoznavamo ustvarjanje in raziskovanje znotraj polja uprizoritvenih strategij, podedovanih s strani moških režijskih avtoritet, kot so Jernej Lorenci, Sebastijan Horvat ali Tomi Janežič. Tudi v njihovih režijskih pristopih lahko sicer prepoznavamo zametke avtobiografskega/intimnega,

vendar to pravzaprav nikoli ne posega v prostor njihovega spola, spolnosti, razreda ali diskriminacije, temveč v bolj obče/abstraktne pojme, kot so vera, politika, transendenca, itd. Nasprotno se avtobiografsko gledališče z razgaljenjem zasebnega in afirmacijo individualnega, ki posega v travmatično, nevidno, in razpira prostore ranljivosti, dvoma in bolečine, upira strukturiranju misli in občutkov dominantnih. Zaradi omejenosti pomenov, ki jih proizvajajo dominantne družbene strukture, morajo zatirani subjekti iznajti lasten jezik. Izrazit primer avtorice, ki ne obstaja v jeziku dominantne dikcije, temveč aktualizira lastno avtonomijo, je Simona Semenič, ko v avtobiografski trilogiji *Jaz, žrtev*<sup>17</sup> (2007), *Še me dej*<sup>18</sup> (2009) in *Drugič*<sup>19</sup> (2014) v dramskem diskurzu prvič udejanji seksualno osvobojeno žensko, in tako vpelje specifično novost v slovensko dramatiko (Ocepek 154). Kakor pravi Ocepek, Semenič tematiziranje seksualnih kultur postavlja v okvir družbenih sprememb pri organiziranosti seksualnosti: »Simona Semenič v tem smislu osvobodi predvsem žensko, ki ob zavračanju tradicionalnega pogleda na seksualnost, lastnega rimskokatoliški cerkvi, in ob družbenih spremembah pri organiziranosti seksualnosti v (post)socialistični družbi prehodi pot od seksualne zadržanosti do seksualne liberalizacije« (154).

Kot politično gesto upora proti utečenim razmerjem moči lahko beremo tudi primere avtobiografije, ki jih obravnavam, saj se prek razkrivanja individualno intimnih zgodb, ki presegajo odrsko realnost in določajo osebno izkušnjo nastopajočih, soočajo z državnimi institucijami (*deklici*), nevidnimi mehanizmi moči in hierarhije v študijskem procesu (*Dramakurbija*), ideologijo fiksnih identitetnih in spolnih hierarhij (*Medtem ko in »this is my truth, tell me yours«*). V njihovem intimnem razgaljanju motivov, kot so duševna bolezen, seksualnost ali spol odmeva eno prvih gesel feministične revolucije v šestdesetih in sedemdesetih, »osebno je politično« (Carol Hanisch), saj se s premeščanjem intimnih tem v javno sfero upirajo njihovi obsojenosti na molk.

### **Upor proti mimetični reprezentaciji**

Poleg bolj vključujoče reorganizacije ustvarjalnega dela, ki v patriarhalno realnost posega na produkcijski ravni, lahko feministični aspekt avtobiografskih uprizoritev opazujemo tudi v odnosu do mimetične reprezentacije. Pri tem si pomagamo z Elin Diamond, ki gledališče

---

<sup>17</sup> Simona Semenič: *Jaz, žrtev*. Režija Simona Semenič. Mesto žensk, premiera 14. 7. 2007.

<sup>18</sup> Simona Semenič: *Še me dej*. Režija Simona Semenič. 20. 12. 2009.

<sup>19</sup> Simona Semenič: *Drugič*. Režija Simona Semenič. Mesto žensk in KD Integrali. Premiera 12. 10. 2014.

razume kot privilegirano mesto za feministično analizo prav zaradi njegove dolgoletne povezanosti z mimetično prakso in teorijo (*Mimesis* 62). Diamond opozarja, da je v vsaki mimetični reprezentaciji implicirana aksiologija zagovarjanja resnice. A resnica, izražena kot nevtralnno, vsemogočno, nesprejemljivo bistvo, je neločljiva od spolno zasnovanih in pristranskih epistemologij. Antična modela imitacije (Platonov ideal in Aristotelov univerzalni tip) resnico pojmujeeta kot ustreznost modela kopije; toda v obeh primerih je univerzalni standard za merjenje resničnega moški, ki nadomešča Boga očeta (*Mimesis* 59). Nasprotno ženska, ki nima falusa, torej privilegiranega organa, ne more simbolizirati svojih fantazij in želja v moški simboliki. Postavljena je kot ogledalo moškemu, odseva mu njegovo lastno podobo, s čimer afirmira resnico njegove središčnosti. Luce Irigaray to imenuje zrcalna operacija ženskega izbrisa vsiljenega mimezisa – mimikriranje, ki nima prepoznavnega referenta (*Mimesis* 54). Izbris žensk iz družbene reprezentacije pomeni zanikanje njene subjektivnosti.

Četudi ženska ne more simbolizirati svojih fantazij, pa je kot objekt pravzaprav osnova zahodnega sistema reprezentacije: »Ženska konstituira pozicijo objekta, pozicijo drugega v odnosu do družbeno dominantnega moškega subjekta; je tista drugačnost, ki omogoča reprezentacijo (poosebitev moške želje). Ženske se dekonstrukcije reprezentacije lotevajo z ustvarjanjem ostrega zavedanja o vsem, kar pomeni žensko ali ženskost (Forte 252). To počenjajo na primer izvajalke eksplicitnih teles, kot so Carolee Schneemann, Robbie McCauley, Annie Sprinkle ali Karen Finley. S prevzemanjem nadzora nad lastno objektifikacijo in seksualizacijo si kritično prilastijo moški način gledanja, da bi subvertirale moški pogled in lahko nase pogledale same namesto, da bi jih s pogledom objektivizirali drugi. Žensko telo se kot subjekt spopade s patriarhalnim besedilom, izpodbija samo strukturo reprezentacije z zavračanjem tega besedila in postavljanjem novih izrek, utemeljenih na resničnih ženskih izkušnjah in spolnosti. Ker sem o strategiji prevzemanja nadzora nad lastno objektivizacijo na primeru uprizoritve Jasne Jasne Žmak pisala že v poglavju o utelešenju kot komponenti subjektivnosti, bom na tem mestu omenila podobno strategijo *Dramakurbije*. Ko si Šukljan in Lipoglavšek nadeneta predpasnika z obilnim oprsjem, prevzameta moški pogled nad lastno telesnostjo. Skozi potencirano fetišizacijo teles si prilastita reprezentacijo in skozi potujitveni učinek komičnega razkrinkata objektivizacijo žensk. Ironizirata parametre zaželenega spolnega vedenja, ki ga narekujejo patriarhalni modeli. Gre torej za razkrivanje teatralnega znotraj modelov patriarhalne modulacije.

Precej drugačnega pristopa k deseksualizaciji se v performansu *Moje telo, moja kletka* poslužuje Anja Novak. Četudi ves čas pogled usmerja v publiko, to počenja z odsotnostjo obrazne mimike, ki na nobeni točki ne izraža vabljalivosti, spodbujanja, ali kakšne drugačne oblike feminilnosti. In čeprav je na odru skoraj povsem razgaljena, njeno telo ne proizvaja erotičnih učinkov. Z repetitijo posameznih sklepnih pregibov in spreminjanj telesnih perspektiv se pojavi kot (dehumaniziran, biološki) stroj, kot mehanizem, sestavljen iz posameznih telesnih delov, slečen ideoloških implikacij. Namesto telesa kot zunanje površine, prepuščene pogledu drugega, se na površini telesa proizvede občutek notranjosti, kakor da bi se telo obrnilo od znotraj navzven in izrazilo svojo utesnjenost, ujetost, izčrpanost – v čemer je nesporno zaznamovano.

Še ena izmed uprizoritvenih strategij, ki ponudi plodovito izhodišče za drugačno mišljenje reprezentacije, je model mimikrije belgijske feministične filozofinje in literarne teoretičarke Luce Irigaray, ki z reartikulacijo Platonove jame kot odseva resnice popolnoma zanika njegovo idejo modela in kopije. Po Irigaray je tisto, kar doživljamo kot izvor, vedno že reprezentacija ponavljanja; tako mimesis ostane brez pravega referenta. Učinki te transformacije koncepta mimesis imajo za rezultat gledališče, v katerem se mimetični sistem več ne more sklicevati na en model, eno paradigmo, v kateri dominira »resnica«; tako spodkoplje idealnost logosa kot resnice, ki predstavlja osnovo zahodne misli in teorije mimesisa od Platona in Aristotela. Svet postane reprezentacija v celoti, gledališče pa notranji prostor njene refleksije (Diamond, *Mimesis* 59–65).

Nemimetični jezik po Diamond torej pomeni, da se govorec ne more več sklicevati na stabilen referenčni sistem, ne more se več zanašati na jezik, da bi zrcalil (izrazil, predstavljal) svojo celotno misel (59). Tako npr. popolna odsotnost govora kot reprezentacijskega sistema performans *Moje telo, moja kletka* povsem obrne k neposrednosti performerke telesnosti. Škripanja in zvoki, nastali s pregibanjem sklepov, zaobhajajo logos resnice in zaživijo kot neposredna izkustvenost. Realizacija nemimetične reprezentacije leži tudi v nehierarhični dramaturški organizaciji uprizoritvenega materiala, ki v performansu *Moje telo, moja kletka* ne sloni na omejujočih strukturah (narativnosti, dramskih likih), temveč gradi na večpomenskosti akustičnih in senzoričnih podob. Dramaturgija tako ne predpostavlja »pravega« branja uprizoritve in gledalcu ponudi prostor za lastno interpretacijo. Odraža feministično uprizoritveno strategijo, ki poseže v reprezentacijo in spodbudi gledalce, da o svojih položajih znotraj kulture razmišljajo drugače od udobnih konvencij realizma. Nemimetična reprezentacija za razliko od tradicionalnih uprizoritvenih modelov gledalca ne vabi »k vzneseni

identifikaciji s fiktivnim imagom, ki služi mistifikaciji sredstev materialne proizvodnje in s tem prikriva zgodovinska protislovja, hkrati pa ponovno potrjuje ali zrcali »resnico« statusa quo (*Mimesis* 61), temveč mu ponudi imaginativno svobodo. Več o tem pišem v strnjeni analizi posameznih uprizoritev.

Drug možen pristop k problematiki reprezentacijskih sistemov in kritiki patriarhata je tudi »resnicoljubna zavezanost resnici lastne pozicije, pa naj bo še tako kompleksna ali niansirana« (*Mimesis* 59). Tako lahko z namenom kritike reprezentacij dominantne moške kulture performer prevzame verjetje v pravilnost lastnih reprezentacijskih modelov. Če je realizem, odgovor modernega gledališča na mimesis kot »ogledalo resničnega življenja« prek življenju podobnim odrskim znakom »krepil epistemologijo objektivnega sveta« in se s tipičnostjo in univerzalnostjo meščanskih interierjev pravzaprav ponovno obrnil k ideološki, razredni tvorbi referentov (Diamond 60–61), se sodobni postmoderni avtobiografski performans, izhajajoč iz subjektivnega sveta izvajalcev, ob zavedanju neenoznačnosti lastne subjektivnosti nagiba k zavrnitvi stabilnosti referenčnega, objektivnega sveta. Tega se zaveda tudi Nina Kuclar Stiković, ki kljub vnašanju dokumentarnih gradiv v dramo *deklici* teh dokumentov ne enači z objektivnimi dejstvi. Realnost je, kakor opozarja Elin Diamond, vedno že zaznamovana s predstavo o resničnosti: »Dokumentarno ni kopija realnosti, niti mimesis (posnemanje realnosti), ampak je stik z realnostjo in njena interpretacija oziroma reinterpretacija. Dokumentarno se tako nikoli ne nahaja že v objektu samem, temveč v odnosu med objektom ter njegovimi posredniki, kot so umetniki, zgodovinarji, avtorji, in na drugi strani v odnosu z njegovim občinstvom« (99).

## **FEMINISTIČNA AVTOBIOGRAFIJA V SLOVENSKEM GLEDALIŠKEM PROSTORU**

V naslednjih podpoglavjih bom raziskovala razvoj in vlogo feminističnih avtobiografskih uprizoritev v slovenskem gledališkem prostoru. S sprehodom skozi zgodovino slovenskega performansa vse od neoavantgardnih eksperimentov iz šestdesetih let dalje bom poskušala diagnosticirati tiste uprizoritvene strategije in pristope, ki izražajo avtobiografsko kvaliteto. Analizirala bom pojav spolne neenakosti skozi zgodovino, tako v reprezentacijskem, kakor tudi

v poklicnem kontekstu. Preučila bom emancipatorne procese, ki praktično dramaturgijo preusmerjajo k dekonstrukciji tradicionalnih hierarhičnih struktur v gledališkem ustvarjanju.

### **Sledi avtobiografskih uprizoritev v zgodnjih performansih**

V avtobiografskih delih lahko prepoznamo dediščino performativne naravnosti, ki se je pri nas po uveljavitvi na gledaliških odrih (v devetdesetih) spopadla »z odvrčanjem od proizvodnje zaključenega ali statičnega umetniškega dela« ter prinesla »eksistencialistične, fenomenološke, analitične ali narativne tematizacije človeškega dejanja, delovanja obnašanja in življenja na sceni ali zunaj nje« (Šuvaković 224). Prav v performativni umetnosti se je gledališče v naslavljanju neposrednih družbenih in socialnih težav tudi pri nas prvič najradikalneje približalo tematizaciji neposrednega življenja, ki ostaja v tradicionalni gledališki sferi pogosto tematiziran distancirano, metaforično ali v tematizacijo vstopa z določenim zamikom. Avtobiografsko gledališče pa je z razgaljanjem travmatičnih izkušenj, preko katerih avtorji in avtorice v uprizoritveni prostor vstopajo s svojim lastnim telesom, v katerem sta vpisani tako preteklost, kakor tudi sedanjost naslovljenih izkušenj, toliko bolj tvegano in neposredno, saj ob razkrivanju intimnega problematizira žarišča družbene problematike, ki neposredno določa eksistencialno izkušnjo avtorjev. Tako s političnim ne operirajo metaforično, pridigarstvo ali prek postavljanja nad nek družben fenomen, ki ga določa družbena prezentacija njegovih škodljivih razsežnosti, temveč izhajajo iz intimnega, v katerem je vpisana širša družbena problematika. Gledalca pozivajo k emancipaciji, k mobilizaciji senzibilnosti do sebe in okolja, ki ga je mogoče doseči v »stanju poistovetenja, torej tiste istosti, ki jo sodobna realpolitika v temelju ignorira ali celo prepoveduje« (Lukan *Gledališka* 211). Feministična in emancipatorna kvaliteta avtobiografskih uprizoritev odraža sledi eksperimentov in tektonskih premikov performansov v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja.

Sodobni avtobiografski performansi, ki so nastali v slovenskem prostoru, vsaj deloma ležijo na tradiciji neoavantgardne gledališke dekonstrukcije, ki je s prehodom v postmimetično ustvarila ločitev med reprezentacijo in prezentacijo. Ta je bila s strani gledaliških teoretikov, kot so Tomaž Toporišič in Barbara Orel že analizirana in zgodovinjena. Skozi obdobje šestdesetih, sedemdesetih, osemdesetih in devetdesetih se je gledališče osvobodilo nadvlade literarne predloge ter začelo posegati po drugih performativnih elementih, kot so gib, glasba, mizanscena, predmeti, itd. Vse od performativnega obrata in smrti literarnega gledališča dalje se je osvobodeno gledališče oplajalo z vpeljavo avantgardnih postopkov, osredotočenostjo na

procesualnost in prehodom z reprezentacije v prezentacijo. Avtobiografski performans prav tako v temelju določa premik od reprezentacije k (avto)prezentaciji, vpeljava estetike performativnega in ukinitev četrte stene, ki spremlja emancipatorni aganžma gledalca in omogoči tvorbo avtopoetične feedback zanke. Tako leži na tradiciji premen in osvobajanja gledališča, ki ga požene estetska revolucija skupine Pupilija Ferkeverk. V predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* se, kakor pravi Toporišič, iz hegemoničnega jezika dramskega gledališča ustvarjalci premaknejo k zavedanju, da je oder fizični in resnični prostor, ki zahteva, da ga zapolnimo in mu dovolimo govoriti avtentični jezik semiotičnih in fenomenalnih teles v prostoru in času (57). Eno izmed temeljnih specifik, ki določa avtobiografsko gledališče, je prav odvrčanje od strategije mimetične reprezentacije. Obrat k neigranju, ki je odločilno prispeval k oblikovanju estetike performativnega na slovenskem, je bil po izsledkih Barbare Orel v drugi polovici šestdesetih in v sedemdesetih letih 20. stoletja izpeljan v hepeningih, ritualnih oblikah gledališča, vmesnih formah med gledališčem in literaturo ter v zgodnjih oblikah performansov, ki so nastali v dialogu z literaturo, modo, pouličnim in lutkovnim gledališčem in različnimi umetniškimi disciplinami, gibajočimi se na obrobju polja estetike in vsakdanjega življenja (91). Orel kot eno prvih uprizoritvenih del, v katerih lahko odkrijemo namero ustvarjalcev, da predstavijo sami sebe, prepozna *Pupilijo, papa Pupila pa Pupilčke*, v kateri performerji nastopijo v vlogah njih samih – Deklet in Fantov. Pupilčki, samooklicani za »eksperimentalno, neliterarno, neprofesionalno, odprto in živo gledališče, ki ga »profesionalni gledališki izraz (dramaturgija, režija, igra) zanima le kot izhodiščna točka dela, ki pa mora biti prevladana« (90), so kot gledališka skupina pesnikov, študentkov komparativistke, bodočih slikarjev in glasbenikov delovali kot neprofesionalni, amaterski gledališki ustvarjalci in povzročili spremembo gledališke paradigme z zunanjega pogleda (prav tam). Nasprotno je v primeru avtobiografskega gledališča, katerega avtorji in avtorice so predvsem dramaturgi in dramaturginje, opazen prelom s tradicionalnimi mehanizmi gledališkega ustvarjanja znotraj polja samega.

Tudi v vsebinskem smislu lahko prepoznamo določene podobnosti med avtobiografskim in zgodnje performativnim, saj so ti v devetdesetih prejšnjega stoletja naslavljali »problematične hierarhične družbene odnose (nadrejeni/podrejeni, moč/kapital) in zastopali marginalne bivanjske situacije (brezdomci, prostitutke, begunci)«, s kritiko normativnega pa problematizirali »proizvodnjo družbene funkcionalnosti, tj. utilitarne in ustaljene normalnosti« (Vevar in Založnik 49), da bi dekonstruirali vzpostavljene centre dominacije v družbi in umetnostnem sistemu in vsakdanjem življenju (Orel 149). Problematični hierarhični družbeni



odnosi, kakor tudi marginalnost in proizvodnja ustaljene normalnosti tako postanejo temeljna vsebinska izhodišča, ki izbrane avtobiografske performanse preobražajo v aktivistične in politične geste upora. Za klasifikacijo izbranih primerov avtobiografskih performansov se zdi ustrezna razvrstitev Roka Vevarja in Jasmine Založnik, ki v zborniku *Spoznanje! Upor! Reakcija!* z razvrstitvijo performansa na 1) performans kot obliko institucionalne kritike in 2) umetniški performans kot model novovzpostavljene vzporedne institucije klasificirata performans v devetdesetih letih v jugoslovanskem kontekstu (49–55). Avtobiografske uprizoritve spadajo v prvi sklop, ki leži tudi na dediščini pri nas sicer redko videnega feminističnega performansa. Kakor kategoriji povzema Orel, je prva udejanjala obliko kritike patriarhalnega sistema in delitev ustaljenih spolnih vlog v družbi, prepletenih z institucionalno kritiko patriarhalnih razmerij v umetnostnem sistemu. Pomembno pot je feminističnemu performansu leta 1995 odprl novoustanovljeni festival Mesto žensk, na katerem so bili predstavljeni performansi Maje Licul, Janje Žvegelj in Aprilije Lužar (Orel 149). Feministične podtone je bilo mogoče zaslediti tudi v projektih ženskih avtoric iz osemdesetih let prejšnjega stoletja, a Marina Gržinić opozarja, da »so bili to predvsem projekti ženskih skupin, ki so bile povezane s punkovskim gibanjem in niso izpostavljale svojih feminističnih stališč, temveč so uporabljale ženskost v okviru hard core punkovskega in rockovskega diskurza, ki je bolj izpostavljal kritiko socialističnega sveta in njegove nastrojenosti proti vsemu in vsakomur, ki naj bi ga ogrožal (nav. po Orel 109). Kljub temu, da ženskosti niso reflektirale v feminističnem diskurzu, so »pomembno prispevale k afirmiranju marginalnih umetniških praks v širšem polju družbenosti ter oblikovanju novega polja za doživljanje ženskosti, ki se je izraziteje razvilo v devetdesetih letih in v novem tisočletju (med njimi v delih Barbare Novakovič, Nede R. Bric, Dragice Potočnjak, Barbare Kapelj, skupine ME3X ME4X, Teje Reba in Leje Jurišić ter Dua Eclipse) (Orel 109). Za klasifikacijo izbranih avtobiografskih uprizoritev je morda še bolj primerna teorija performansa Blaža Lukana, saj se neposredno dotika prav fenomena novega performansa, v katerem avtor prepoznava ponovljivost in dejstvo, da je v primerjavi s starim performansom, ki je bližje performativnim izvorom in hepeningu, mnogo bolj sociokulturno in estetsko pogojen ter predstavlja priložnost za manifestacijo marginalnega, zapostavljenega in tabuiziranega (*Gledališka sinteza* 232). Za razliko od estetske usmerjenosti, (kateri do določene mere verjetno botrujejo tudi slabši produkcijski pogoji), moj nabor avtobiografskih uprizoritev izraža izrazito senzibiliteto do sociokulturnih tem, povezanih s problematiko marginalnih in tabuiziranih fenomenov.

Uprizoritveno držo, ki se najbolj izrazito približa avtobiografski tendenci po dekonstrukciji fiksne identitete, ob primerjavi performansov devetdesetih prejšnjega stoletja s performansi novega tisočletja odkrije Barbara Orel, ko opazi premik v odnosu do vprašanja avtentičnosti in realnega: »Če so bili v devetdesetih s pomočjo različnih medijskih tehnologij izčrpno preučeni postopki posredovanja in kategorija mediatiziranega, je v novem tisočletju središčno postalo vprašanje o naravi in kategoriji živega« (239). Posebno uprizoritveno senzibiliteto do omenjenih vprašanj izkažeta seriji performansov *Vie Negative* (*Via Negativa* (2002–2008) in *Via nova* (2009–2011)). V njih so se igralci, nastopajoči v vlogah samega sebe, posvetili preiskovanju svojih identitet in v njih »odkrivali, da je njihov lastni jaz pravzaprav produkt fikcijske mreže, sestavljene iz mnoštva vlog, njihovo telo pa posredovalec teh vlog« (237). Lukan pravi, da »pri Jablanovcu z igralčevih teles iz projekta v projekt odpadajo najrazličnejši avtobiografski, kulturni, civilizacijski nanosi, dokler v nekem trenutku ne obstanejo pred gledalci v popolni goloti, ki razkriva igralčevo pred-pojavnost« (»Realno pri Jablanovcu« 254). Nekoliko drugače se z vprašanjem avtentičnosti v svojih hibridnih performansih spopade tudi Irena Tomažin. Orel navaja, da v delih *Kaprica*<sup>20</sup>, *(S)pozaba kaprice*<sup>21</sup> in *Okus tišine vedno odmeva*<sup>22</sup> vlogo osrednjega protagonista podeli svojemu glasu, pri čemer raziskuje njegovo povezavo s spominom. Zanima jo, ali je glas, tradicionalno pojmovan kot »«zavest v neposredni bližini misli«, zmožen avtentičnega posredovanja spomina. Tako pokaže, da je realno oziroma avtentično zmerom že posredovano, in »da je misel vedno že odtegnjena od svojega izvora« (Orel 238).

Četudi je »uprizorjanje subjektivnosti in avtobiografskih zgodb nastopajočih v zadnjih dveh desetletjih v slovenskem gledališču postalo pogosta praksa (denimo tudi pri Bojanu Jablanovcu, Emilu Hrvatinu / Janezu Janši, Ivici Buljanu, Maretu Bulcu) (Orel 236), njihova fascinacija z avtobiografskim temelji predvsem na odrskem raziskovanju vprašanj avtentičnosti in realnega. Precej manj številčni so primeri uprizoritev, ki se kot družbeno kritična gesta ne udejanjajo zgolj v odnosu do vprašanj družbene fikcije, temveč tudi v odnosu do specifične bivanjske situacije njenih avtoric ali avtorjev. Uprizoritve torej, ki tematizacijo družbenih neenakosti, s katerimi se njeni avtorji soočajo v vsakdanjem življenju, premestijo v odrski prostor in tako udejanjajo svojo (ne zgolj deklarativno) feministično in emancipatorno razsežnost. Ena prvih odmevnih avtobiografskih uprizoritev zadnjih dveh desetletji, ki odrsko vprašanje avtentičnosti

---

<sup>20</sup> Irena Tomažin: *Kaprica*. Koncept, koreografija: Irena Tomažin. Maska, premiera 21. 1. 2005.

<sup>21</sup> Irena Tomažin: *(S)pozaba kaprice*. Koncept, koreografija: Irena Tomažin. Maska, premiera 3. 10. 2006.

<sup>22</sup> Irena Tomažin: *Okus tišine vedno odmeva*. Koncept, koreografija: Irena Tomažin. Cankarjev dom, Maska, Emanat, premiera 7. 12. 2012.

združuje z emancipatorno dimenzijo, je performans *Jaz, žrtev* (2007) Simone Semenič. V njem avtorica izpostavi svoje telo, zadrege in travme, ki izhajajo iz njene izkušnje epilepsije, torej v navezavi na socialni in kulturni kontekst, ki ga avtorica tematizira in katerega živi. Preko enačitve subjekta dramskega diskurza z lastno avtorsko pozicijo prevpraša fikcijo kot temeljno kategorijo gledališča, problematizira represijo, vsiljene družbene vloge in institucionalno podprto nasilje. Na podlagi razgrnitve zgodovine svojih zdravstvenih diagnoz v subjektivnem dialogu s centri biopolitične moči poseže v privilegirane diskurze vedenja o telesu. Izpostaviti velja tudi performans *Kladivo ali pinceta?*<sup>23</sup>, avtorski prvenec dramaturginje in dramatičarke Simone Hamer, v katerem se skozi različne performativne forme ukvarja s prevpraševanjem lastne pozicije v ustvarjalnem procesu. Nevidno dramaturško pozicijo naredi vidno in naslovi težave, s katerimi se spopada na trgu dela. Sodobni feministični avtobiografski diskurz lahko beremo kot odziv na postopke repatriarhializacije, ki vztrajajo še danes.

### **Spolna neenakost v slovenskem gledališču**

Gledališče, ki zrcali družbo, je nedvomno javni prostor. Ker je njegovo bistvo kot utelešenje uprizoritvenih in plastičnih umetnosti odsev dogajanja v širši družbi, je logično, da je prav tako sestavljeno na liniji spolne polarnosti. Vpogled v zgodovino razmerji med spoloma slovenskem gledališču razkrije tradicijo neenakosti, ki se ne tiče le problematičnih reprezentacij žensk, temveč tudi redkejših pojavljanj na pomembnih odločevalskih pozicijah. V prvi vrsti je tu zgodovina režije, ki razkriva patriarhalno prevlado te funkcije v gledališču skozi stoletja. Leskovšek opozarja na dolgoletno izključenost ženske pozicije iz odločevalnih mehanizmov in sistemov reprezentacij; ta ustvarja vtis, da je moška pozicija nevtralna, kar utrjuje svet po patriarhalnem merilu (280). Pri analizi ženske pisave in reprezentacije ženskosti v slovenskem dramskem eksperimentu opozori na pomanjkljivo zastopanost ženskih avtoric tako pri evidenci prijavljenih besedil na državne nagrade kot pri uspešnosti prodora v nagrajevalne mehanizme. Šele v tretjem desetletju obstoja Grumove nagrade (1999–2008) se poviša število prijavljenih avtoric, šele leta 2007 prvič v zgodovini po 29 letih podeljevanja nagrada podeli ženski avtorici – Dragici Potočnjak za besedilo *Za naše mlade dame*, medtem ko ženska avtorica nagrado za

---

<sup>23</sup>Simona Hamer: *Kladivo ali pinceta?*, režija: Simona Hamer. Gledališče Glej, KD Integrali, premiera 21. december 2011.

žlahtno komedijsko pero prvič prejme šele leta 2018 (Iza Strehar, *Vsak glas šteje*). Leta 1995 vstopi v tričlansko žirijo Ignacija Fridl kot prva in edina ženska, šele leta 1999 sta v petčlanski žiriji prvič dve žirantki: Marinka Postrak in Tea Štoka (278–279). Pri analizi dramskih besedil v *Generatorju*, zborniku dramskih eksperimentov med leti 1966–1986 poleg manjka primerov del ženskih avtoric, ki se pojavljajo zgolj v 5 % vseh zastopanih primerov, Leskovšek opozori tudi na neenakopravno reprezentacijo žensk. Te naj bi se v besedilih pojavljale kot »nezanimiva, manjkajoča, celo nepotrebna plat« (281). Pisava moških podoba ženske pogosto tvori preko karakternih sploščitvev, senzualizacije, seksualizacije in objektifikacije. Reducira jo na učinek lepe zunanosti, telesnosti in golote, hkrati pa opozarja da »Ženske v teh besedilih nimajo odločilnih ali aktivnih vlog, njihove vloge so raje omejene na podporno funkcijo hipnih impresij, ki naj se dogajajo nekje v ozadju za morebitno popestritev dogajanja, pri čemer pa naj raje ne motijo osrednjega dogajanja« (281). Vsebinsko-tematski aspekt sodobnih primerov avtobiografskih dramskih besedil in uprizoritev nosi podrobnosti s specifikami »ženske pisave« iz osemdesetih in devetdesetih let prejšnjega stoletja, ki jih je v že omenjeni razpravi *Pišejo ženske drugače?* predstavila Silvija Borovnik. Avtorica ugotavlja, da se v nasprotju z moškimi, ki so se osredotočali predvsem na politične zadeve in usodo naroda, z žensko pisavo tudi v slovensko literaturo vpeljejo osebni in zasebni motivi, kot so izpričevanje slabih pogojev dela in okoliščin, v katerih nastaja, razkrinkanje zgolj navidezne enakopravnosti med spoloma in naslavljanje ženskih vprašanj v tesni povezavi z družbenim položajem žensk (24–25). Ravno zato se postavlja vprašanje, zakaj avtorice in ustvarjalke čutijo potrebo, da se danes samoubesedujejo na podoben način kot pred tridesetimi leti, torej zakaj podobna tematika odzvanja z usmeritvami in zanimanji sodobnih avtoric. Četudi se je po letu 2000 uveljavila bolj enakovredna spolna zastopnost na področju slovenske dramatike, ko je v zadnjih petih letih nagrado vsakič prejela ženska dramatičarka (Leskovšek 288), gledališče in družba (navkljub premikom na nivoju vsebin in procesualnih postopkov) pogosto izkazujeta hierarhično in patriarhalno perspektivo.

Mateja Pezdirc Bartol ugotavlja, da dramatičarke »šele v 21. stoletju postanejo konstitutivni oziroma vitalni del razvoja slovenske dramatike in gledališča« (280). S tem, ko se ženske postavijo v središče odra, se zoperstavijo ideološkemu ustvarjanju nemosti ženske pozicije v javnosti, ko ubesedijo svojo perspektivo, se izognejo nemosti, ki je po Leskovškovi ustrezna prisposoba tako za poimenovanje položaja odsotnih ženskih avtoric iz slovenske zgodovine drame kot tudi za znotraj literarno reprezentacijo ženskosti dramskih oseb znotraj slovenske dramatike (289). Ker je družba »zagotovo v večji meri naklonjena ustvarjanju žensk kot kdaj

koli prej v zgodovini« (Pezdirc Bartol 273), saj so ustvarjalke v okviru gledališče umetnosti vsestranske, so igralkе, dramaturginje, režiserke, dramatičarke, kritičarke, prevzamejo tudi vodstvene funkcije, njihovo ustvarjalnost pa spodbujajo številni festivali (predvsem Mesto žensk), ki se ukvarjajo s feminističnimi vprašanji, ženske avtorice lahko zavzamejo več prostora (prav tam). Mateja Pezdirc Bartol ugotavlja, da je »za sodobne slovenske dramatičarke značilno dvoje: praktično vse so povezane z gledališčem – kot igralkе, režiserke in zlasti dramaturginje, in drugič, da so vse študirale, nekatere nadaljevale tudi na podiplomski stopnji, vse pa navajajo še udeležbo na neformalnih izobraževanjih« (272), med katerimi posebej izpostavi PreGlej, ki ga je leta 2005 ustanovila Simona Semenič za namene promocije novonastalih dramskih del oz. neuveljavljenih avtorjev in avtoric. Ker so vse dramatičarke tako ali drugače povezane z gledališčem, vse obvladajo dramsko teorijo in poznajo zgodovino dramatike (prav tam), ne preseneča, da se v svojih delih in procesualnih pristopih osredotočajo na njegovo problematizacijo, kakor to npr. počenjata avtorici *Dramakurbije* ali Jasna Jasna Žmak.

O tem, da je tovrstna družbeno kritična, samorefleksivna in ustvarjalna drža še vedno nujna, priča dejstvo, da je diskriminacija žensk in kvir identitet v kulturi še vedno prisotna. V dokumentu *Smernice za enakost spolov v kulturi*, ki ga je decembra 2020 pripravila šest članska delovna skupina pod okriljem Društva za promocijo žensk v kulturi – Mesta žensk. Avtorice opozarjajo na še vedno prisotno institucionalno diskriminacijo in navajajo ugotovitev, da so ženske v kulturnem in kreativnem sektorju tudi danes depriviligirane, saj so bolj kot moški podvržene atipičnim oblikam dela, kot so kratkoročno in občasno pogodbeno delo, odvisnost od štipendij in drugih oblik subvencioniranja ter samozaposlovanje in podjetništvo (2). Na istem mestu navajajo, da na umetniških akademijah in družboslovnih študijskih smereh diplomira več žensk kot moških, vendar je karierni razvoj žensk težji in bolj razdrobljen od kariernega razvoja moških. Pomenljiv je tudi podatek, da se za status samozaposlenega v kulturi odloča več žensk kot moških<sup>24</sup>. Zato je umetniška refleksija samozaposlitve kot oblike prekarnega dela, ki ga v svoji monodramski avtobiografski trilogiji (*jaz, žrtev; še me dej in drugič*) udejanja Simona Semenič, relevantna in pereča, saj prikaže, da je položaj spola povezan tudi z razrednim vprašanjem samozaposlenih v kulturi, ki v primerjavi z zaposlenimi kolegi v

---

<sup>24</sup> V anketi Filozofske in Ekonomske fakultete Univerze v Ljubljani, izvedene za naročnika Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije v letu 2012, je bilo razmerje samozaposlenih po spolu 60,5 % žensk in 39,5 % moških, leta 2016 pa glede na informacije, zbrane v *Analizi o položaju samozaposlenih v kulturi v Sloveniji s predlogi izboljšav*, ki ga je opravil nacionalni svet za kulturo 52,42 % žensk in 47,57 % moških (Plut, Pungerčar in Slakar 21).

državnih kulturnih institucijah predstavljajo ranljivo skupino in so glede na vloženo delo, dolžino delovnika, delovne obremenitve in dohodke, ki ga dosežajo, v neenakem položaju.

## **Emancipacija dramaturgije**

Sodobno slovensko gledališko pokrajino temeljno zaznamujejo ustvarjalci, kot so Nina Rajić Kranjac, Sebastijan Horvat, Jernej Lorenci in Žiga Divjak, ki ob združevanju postopkov dokumentarnega, verbatim gledališča, Brechtovih učnih komadov in Boalovega gledališča zatiranih preizprašujejo ustroj današnje družbe in vlogo posameznika v njem. Vzporedno z eksperimentalno naravnostjo obstajajo bolj tradicionalni tokovi, ki ohranjajo osnovne postavke absolutnosti drame, kot so dialog, junaki, dramska zgodba in v katerih se teatralnost poustvarja s pomočjo zgodbe, akcije in dialogov. Regulatorne norme reprezentacij, primat velikih tem in refleksija obče družbenega so simptom in odraz gledališke tradicije, v kateri se favorizira vloga režiserja kot absolutnega vodje uprizoritve in v katerih v ospredje stopa uprizoritev kot uresničitev režiserjeve lastne vizije. Čeprav nekateri režiserji posegajo po bolj liberalnih pristopih k ustvarjanju, kot so principi snovalnega gledališča (Žiga Divjak), se v njih še vedno ohranja ločenost na vloge »igralca, režiserja, pisca in drugih ustvarjalcev v procesu, a hkrati so te nefiksirane, izmenljive in spremenljive« (Toporišič 71). Hkrati lahko ob njihovem prehajanju med projektnimi deli bodisi v instituciji, bodisi na neodvisni sceni, prepoznamo drugačne ustvarjalne pristope in izraze glede na kraj, v katerem ustvarjajo.

Obravnavani primeri avtobiografskega performansa iščejo načine soobstajanja in soustvarjanja onstran inherentno patriarhalne strukture, s čimer jo postavljajo pod vprašaj, dekonstruirajo in premišljajo na novo. Ob primerjalni analizi izbranih uprizoritev lahko vidimo, da so te po večini delo dramaturgov ali študentov dramaturgije. Nina Kuclar Stiković, Sandi Jesenik, Jasna Jasna Žmak, Helena Šukljan in Manca Lipoglavšek sicer izhajajo iz različnih nacionalnih, generacijskih in družbenih kontekstov, vendar v njihovi težnji po samoustvarjanju lahko prepoznamo odraz novih premislekov o ustvarjalnih potencialih dramaturgije, ki vodijo v poskus liberalizacije in avtonomizacije dramaturškega ustvarjanja. Čeprav je horizontalni pristop h kolektivnemu delu običajna praksa v neodvisnih umetniških produkcijah, najpogosteje tistih s področja plesa, performansa in novih medijev, je avtonomno dramaturško samoustvarjanje relativno nov pojav, ki udejanja prakso, v kateri dramaturgi bodisi zasedejo, bodisi preprosto odpravijo vlogo režiserja v procesu. V avtobiografskem gledališču lahko

prepoznavno uveljavitev novega principa dela, saj ustvarjalci za odrsko realizacijo lastnih zamisli, za katere sami napišejo besedila ne potrebujejo več doslej avtoritarne prisotnosti režiserja, ki ima v tradicionalnem ansambelskem formatu ključno vlogo in tudi temeljno odgovornost ob preoblikovanju zasebne vizije v javno uprizoritev. Tako se odrečejo funkciji, ki je v gledališču najbolj nasičena z oblastjo. Raje oblikujejo proces, osnovan na horizontalnih ustvarjalnih pozicijah, ki stremijo po enakovredni razporeditvi moči in odgovornosti, pa tudi po fluidnih in nedoločenih vlogah. So snovalci in zbiratelji uprizoritvenega materiala, pisci, dramaturgi, režiserji, oblikovalci luči in scenografije, vizualne podobe in estetike, izvajalke in izvajalci.

Tradicionalno dramaturgija velja predvsem za člen v ustvarjalnem procesu in je del podpornega segmenta ustvarjalnega kolektiva, ki se podreja umetniški viziji režijske avtoritete. Z liberalizacijo akademskega poučevanja, s preobrazbo koncepta dramaturškega dela in z vse močnejšim performativnim ustvarjanjem se avtonomija dramaturgije krepi in nagiba k ustvarjanju lastne produkcije. »Dramaturgija biva v liminalnem prostoru, med registri, je povsod in v določenem smislu vse, ves čas pa ostaja zunaj fokusa, neotipljiva in substancialno nevidna. Je skelet predstave, njen inherentni ritem, pod katerim stojijo vsi lažje zaznavni elementi. In ta zelo mehka narava dramaturgije je tista, ki ji daje veliko potenciala in moči, vsebovane v ambivalentnem položaju sproščanja, lomljenja ali razpršitve moči« (Fazekaš ni str.). Fazekaš meni, da je prav zaradi inherentne nevidnosti in podrejenosti njene pozicije v ustvarjalnem procesu dramaturgija potencialno področje za aplikacijo feminističnih in emancipatornih praks. Prav tako je dramaturgija za feministične prakse zanimiva, ker pogosto pritegne ženske, ni pa nujno, da jih dobro plača, ali pa jim kasneje omogoči zaposlitev v stabilnih institucionalnih okoljih (prav tam). Če dramaturgijo obravnavamo skozi perspektivo dinamike spola, uteleša tisto, kar lahko razumemo kot konvencionalno ženska načela v patriarhalnem okviru, ki oblikuje tradicionalno gledališče. Najbolj vztrajne metafore, ki opisujejo dramaturško delo, so »mediatorji«, »pomočniki«, »deklince za vse«, »zagovorniki dramskega besedila«, »desna roka režiserja«. Te metafore, utemeljene na predpostavki podrejene podpore, zaobjemajo lastnosti, ki so običajno označene kot bistvo dramaturgije: sposobnost za negovanje in komunikacijo, nesebičnost, empatija, potrpežljivost, nevidnost, nevsiljivost, umetnost intervencije, diskretnost, intuicija, diplomacija, ustrežljivost in »poznavanje svojega mesta«. Vloga dramaturgov je, pravi Fazekaš, tradicionalno feminizirana. Zato ni presenečenje, da se bolj kot v kateri koli drugi vlogi prisotni v gledaliških strukturah, prav znotraj dramaturgije, ki udejanja koncept nevidnega, čustvenega in duševnega dela,

pojavi zanimanje za feministične principe, strategije in politiko (ni str.). Fazekas pojem feministične dramaturgije zanima onstran tega, kar razumemo kot konvencionalne feministične teme, kot so spolna enakost ali spolno nasilje; ne zato, ker te teme ne bi bile pomembne, temveč zato, ker je glede na njihovo reprezentacijsko kvaliteto »še bolj ključno, kako feministična dramaturgija na novo definira delovni proces« (ni str.). Nekaterih obravnavani projekti se razvijajo kolektivno, v njih obstaja odprto soglasje o delitvi dela, odprta komunikacija, krožno, medsebojno oplajanje idej; tako zaobhajajo togo hierarhijo, ki ga od vseh modelov uprizoritvenih umetnosti najbolj dosledno ohranja tradicionalno, institucionalno gledališče. V njem režiser/-ka zaseda položaj umetniškega središča in ultimativne moči nad vsemi ostalimi, si kot avtor in avtoriteta lasti oblast nad umetniško vizijo, preostali del ekipe pa se pridruži procesu soustvarjanja njegove vizije. Nataša Antulov izpelje: »Če obstaja hierarhija, ne moreš vzpostaviti substancialnega odnosa« (nav. po Fazekas ni str.). Fazekas dodaja, da je hierarhija moči, ki v gledališču ustvarja asimetrijo v smislu vrednosti in spoštovanja pa tudi v smislu zasluženega denarja, sama po sebi nasilna. In delo v takšni strukturi »postavi posameznika v položaj, v katerem se zdi nemogoče, da ne bi reproducirali nasilja« (prav tam).

Omenjen premik, ki vpliva na avtonomijo dramaturgije, se postopoma dogaja že na sami akademiji, ki sicer že leta uveljavlja strukturno ločitev dramaturškega oddelka od produkcijskega dela oddelka režije in igre in praktično dramaturgijo tradicionalno podreja režiji. A vendar se situacija izboljšuje. Prostor za lasten, neodvisen in režijski instanci nepodrejen ustvarjalni izraz je dramaturgom ponudila organizacija Performativnega dne, ki nastaja v sklopu predmeta Performans na drugi stopnji (prva izvedba je bila 7. februarja 2023 v prostorih Trubarjeve 3), kot prostor za razvijanje raznovrstnih performativnih praks in formatov. V formi performansov, mikrohepeningov, instalacij, videov, dokumentarnih materialov in participatornih oblik, ki so v številnih primerih vključevali tudi integracijo avtobiografskega materiala, so študentje naslavljali problematiko neenakosti spolov, prekarnega dela, feminizma itd. Študenti in študentke dramaturgije v skladu z učnim načrtom predmeta sicer nimajo možnosti za lastno produkcijo, vendar obstajajo posamezniki, kakor je npr. Sandi Jesenik, ki je svoje magistrsko dramsko besedilo kasneje tudi odrsko realiziral. *Interpretacijo Sanj Alexandra Mcqeera*<sup>25</sup> je leta 2016 postavil v Stari mestni elektrarni. Ker je za režijo poskrbel režiser Stevan Bodroža, se njegov avtofikijski izraz omeji predvsem na polje dramskega izraza. Med novejšimi primeri ustvarjalnih platform, ki ponujajo možnost za

---

<sup>25</sup> Sandi Jesenik: *Interpretacija sanj Alexandra Mckvira*. Režija Stevan Bodroža. Društvo VLU, Stara mestna elektrarna-Elektro Ljubljana, premiera 7. 6. 2016.



emancipacijo dramaturgije v smislu priložnosti za avtonomne produkcije na AGRFT je tudi nov predmet dramaturški projekt. Ta je v šolskem letu 2023/2024 nadomestil predmet dramaturška asistenca, ki nadalje krepi možnost za razvoj avtonomnih dramaturških produkcij.

Z izjemo *Dramakurbije*, ki udejanja emancipacijo dramaturgije znotraj akademskega polja, so drugi avtorski projekti, obravnavani v naboru, realizirani na področju neodvisne gledališke scene, polja intelektualnega in umetniškega upora, ki ga zaznamuje deklarativni »boj« proti prevladujoči kulturni, politični in ideološki miselnosti. Ta velja za široko, odprto in progresivno polje stikanja, prepletanja in oplojevanja raznorodnih umetniških praks in ustvarjalnih pristopov. Spodbuja delo mlajših kolektivov in posameznikov ter razširja tako vsebinsko kot izvedbeno polje uprizoritvene umetnosti v tesnejšem dialogu s sodobnostjo. Gre za prostor, v katerem prevladujoči delež produkcije, kakor za 90. leta prejšnjega stoletja ugotavlja Barbara Orel, zastopajo avtorski projekti (139). Ker neodvisna scena ponuja prostor za avtonomnejši, radikalnejši in bolj eksperimentalni gledališki izraz, ni naključje, da je prav to mesto, kjer se udejanjajo odrski eksperimenti, ki širijo meje in udejanjajo političnost avtobiografskega izraza. V izbranih uprizoritvah, ki po večini izkazujejo minimalistično odrsko estetiko, so v ospredju predvsem avtorji sami. Ne zanima jih več teatralizacija in upor proti besedilu kot drugim odrskim izraznim sredstvom enakovrednemu elementu. V ospredje stopa samoreprezentacija, odrska razgrnitev individualne zgodovine. Kostumi, rekviziti, scenografija, tehnologija in drugi mediji stopijo v ozadje neposredni prisotnosti telesa v prostoru.

Glavnina avtobiografskih uprizoritev, osnovana na zunaj institucionalni gledališki sceni, temelji bodisi na producentskem bodisi na koproducentskem zaledju različnih finančnih virov kulturnih zavodov in društev. Sledenje lastnim zanimanjem potemtakem vključuje iskanje produkcijskih priložnosti onkraj institucionalno naročenega dela. »*this is my truth, tell me yours*« Jasne Jasne Žmak je bil npr. produciran znotraj ustvarjalne platforme PARL, ki udeležencem zagotavlja prostorsko, finančno in mentorsko podporo, *deklici* pa produkcijsko zaobhajajo tradicionalno obliko angažmaja, kot je sodelovanje z institucionalnim vodstvom, ki razvije repertoar in najame režiserja, da izpolni njihovo vizijo. Takšno delo omogoči ustvarjalno avtonomijo in nevidne mehanizme moči premešča v polje vidnosti. Hkrati pa njihovih stvaritev ne moremo misliti ločeno od razmer, znotraj katerih ti avtorji delujejo, ki z naslavljanjem repertoarne logike uprizarjanja in vsesplošne prekariziranosti in nestabilnosti ne omogočajo zanesljive ekonomske varnosti. So tisti del sodobne scenske produkcije, ki ni del državne institucionalne mreže in je zato podvržena bolj nestabilnim pogojem delovanja.

## VZROKI ZA RAZMAH AVTOBIOGRAFSKEGA

Doslej smo razgrnili nekatere specifične avtobiografskih uprizoritev, zarisali njihovo družbenokritično dimenzijo in v zgodovini slovenskega performansa poiskali gradnike sodobnega avtobiografskega izraza. V nadaljevanju se lahko osredotočimo še na poskus izpostavitve družbenih pojavov, ki ga kontekstualizirajo onstran odrskih desk.

### Družbena individualizacija

Vznik številnih primerov avtobiografskih elementov v gledališču lahko razumemo tudi kot derivat širšega pojava individualizirane družbe. Prevladujoči trend osredotočenosti nase in na svoje interese spremlja splošno pomanjkanje kolektivnega povezovanja, ki ga Maša Radi Buh prepoznava kot eno od ključnih določil mlade generacije, kateri umanjka občutek skupnostne povezave (Hrvatini, Radi Buh, Ribič 252). Tudi južno korejski filozof Byung-Chul Han v knjigi z naslovom *Izginotje ritualov* opozarja, da sodobno zahodnjaško družbo vse bolj preveva opustitev kolektivnega simboličnega verjetja, povezanega z vse izrazitejšo odsotnostjo ritualnih praks in skupinskih srečanj. Ritualni življenju zagotavljajo časovno strukturo in ritem, s tem pa občutek kontinuitete in stabilnosti. Na mesto simbolične zaznave stopa nekaj, kar Han imenuje »serijska percepcija«, ki ni sposobna proizvesti izkušnje trajanja. »Hiti od ene informacije do druge, od ene izkušnje do naslednje, od enega občutka do drugega« (7) in tako sovпада s potrošniškim načinom nenehne konzumacije. Izginjanje ritualov vodi do neurejenega in razdrobljenega doživljanja časa, zaradi česar so posamezniki ujeti v večni sedanjik brez občutka za preteklost ali prihodnost. Ker so rituali ključni za ohranjanje simboličnega reda, ki posameznikom pomaga pri navigaciji po družbenem svetu, se brez ritualov ta simbolični okvir razkroja, kar vodi v izgubo orientacije in smisla. S šibitvijo simbolične zaznave, ki je po Hanu »zaznava trajnega, ki stabilizira človeško življenje« (3), današnje dožemanje eksistence izgublja trdno strukturo, s čimer razpira prostor potrošniškemu načinu življenja (prav tam). Skupaj z družbenimi in tehnološkimi spremembami, ki zaznamujejo 21. stoletje, se kultura komodificira, pogloblja se tudi odsotnost ritualnih struktur, kar povzroča kaotično in neorientirano družbo. Osredotočenost na potrošništvo in individualizem spodkopavata kolektivno in participativno naravo ritualov. Ta premik rituale spremeni v zgolj spektakle ali predstave brez globljega pomena.

Posameznikom v mediatizirani, individualizirani skupnosti se pogosto očita, da sledijo predvsem svoji partikularni volji in se ne več podrejajo skupnemu interesu, ki vodi v razpad skupnosti in medosebnih povezovanj (Hrvatini, Radi Buh, Ribič 259). Pri tem se odpira vprašanje, ali so uprizoritvene prakse, osredotočene na genezo avtobiografskega, prav tako gledališki simptom širšega izginjanja skupnosti, ki zajema tudi preobrazbo gledališča kot javnega prostora, primarno namenjenega razpravljanju o nadindividualnih interesih oz. problemih, ki zadevajo celotno družbo? Ali je, nasprotno, mogoče prav potreba ustvarjalcev, da delijo svoje intimne zgodbe s širšim krogom ljudi, poskus preseganja izkušnje individualizacije, ki posameznike vse bolj atomizira in oddaljuje? Je lahko prav naslavljanje partikularnosti zasebnih življenj skupaj z emancipatornimi strategijami percepcije, ki liberalizirajo sicer pasivno vlogo gledalca, politično mesto medosebnega združevanja? Čeprav lahko Hanovo kritiko spektakularizacije ritualov prepoznamo v kulturnem in medijskem prostoru, ki trguje z iskanjem užitka v scenarijih aktualnosti, avtentičnosti, srečanja in izkušnje, so feministične oblike avtobiografskega gledališča, ki presegajo spektakel jaza, ali pa tega izkoriščajo prav z namenom njegove dekonstrukcije, daleč od medijske legitimizacije trivialnosti zasebnih življenj, ki gledalca preobraža v voajerje in igra na fascinacijo nad intimnim kukanjem v spalnice. Z nepompozni režijskimi postopki se upirajo gledališki spektakularizaciji. Res je, da vzpon digitalnih tehnologij in kulturni relativizem postmoderne prispevata k široki ponudbi kulturnih produktov, ki se kljub želji po družbeni kritičnosti ob ponavljanju političnih uprizoritvenih principov pogosto izpojejo v preprosto kratkočasje ali zabavljaštvo. V sodobnem obdobju hiperprodukcije tudi umetnost le redko preseže spektakelsko formo in pogosto ostaja zgolj hipna potopitev v intenziteto emotivne izkušnje, namenjena konzumaciji. Zato je gledališka pokrajina precej manj subverzivna od tiste v mediatiziranih a predigitalnih osemdesetih, ko so bile telesne in avtobiografske performativne prakse še sveže in bolj učinkovito subverzivne. A avtobiografske uprizoritve se z razpiranjem ranljivosti in intime pa tudi z liberalnejšimi oblikami razmerji med občinstvom in nastopajočim, zavestno odmikajo od prevladujoče (in potujevalne) dinamike med občudovalcem (občinstvom) in občudovanim (igralcem ali performerjem), ki poglobljajo razredne neenakosti. Kljub temu da avtobiografski performans odraža simptome individualizacije, izraža zasebno na način, ki generira sočutje in empatijo z namenom medsebojnega zблиževanja.

## Sodobna konstrukcija identitete

Marija Jurić Pahor v prispevku *Sodobne identitete v vrtincu diskurzov* opozarja, da se ideja identitete razraste šele v moderni, še posebej v postmodernej dobi, v začetku 21. stoletja pa postane tudi eno od privilegiranih področji intelektualnih razprav. Če skušamo orisati spremembe, skozi katere prehaja subjekt na prelomu iz modernizma v postmodernizem, vidimo, da je modernizem skušal prikriti in minimalizirati mnogoterost med ljudmi in v njih samih. Zanj je značilen proces opuščanja »tradicionalnih, religioznih, magijskih, organsko-celostnih vezi ter njihova zamenjava z racionalnim ali izračunljivim pogledom na svet in človeka« (379). Proces je sovpadal s proizvodnjo individualizacije, na podlagi katere se regulirana uporaba vednosti o kontekstih družbenega življenja razširi tudi v jedro posameznikovega sebe. Človeka začne določati naravnost k emocionalno kontroliranemu obnašanju: »Človek naj bi [...] nadziral samega sebe, svoje strasti, čustva, afekte. Postal naj bi nedeljiv individuum, [...] v samem sebi enoten in koherenten.« Ta model sebe ne počiva več kot v predmodernej, na zunanji (religiozni, mistični, mitološki) avtoriteti, ki bi imela regulativno funkcijo, temveč na navznoter usmerjenih ali ponotranjenih metodah imaginacije, za katere bi bilo mogoče reči, da imajo formativno funkcijo« (prav tam). Samoregulacija, povezana z idealizacijo intelekta, je prisotna v številnih formah klasičnega gledališča, saj se od prejemnika umetniškega dela pogosto pričakuje, da dekodira vanj vtakane pomene. Čeprav je tudi v avtobiografskem gledališču pogosto prisotna zadržanost do sentimentalizma, se z razpiranjem intimne ustvarjalcev premika k razkrajanju metod čustvene regulacije, predvsem pa k normalizaciji tabuiziranih vsebin, ki lahko vzbujajo sram, nelagodje, tesnobo, itd.

Kot eno izmed središčnih tez, ki pojasnjuje sodobno individualizacijo subjekta, Nastan Ule formulira idejo, da je subjekt pozne moderne vržen iz stabilnih družbenih in kulturnih okvirov svoje eksistence. Subjekt je soočen z nevarnostjo izgube ontološke varnosti, izgube zaupanja, ki ga ima večina ljudi v kontinuiteto osebne identitete in neomajnost družbenega in materialnega okolja delovanja. Sem sodi tudi pogost občutek dezintegracije, zapuščenosti in odtujitve od narave (381). Bolj, kot je izpostavljen razkroju veljavnih tradicij, bolj krhko in ranljivo postaja človekovo temeljno zaupanje svet. Prav zato je sodobna avtobiografska dela moč brati kot poskus samoinvencije v odnosu do nosilcev moči. Tako se sodobnemu občutku konstitutivne praznine znotraj sebe zoperstavlja s produkcijo lastnega smisla.

Avtobiografski subjekti z identifikacijo mnogoterih vlog, ki jim jo dodeljuje družba, odražajo zavedanje fragmentarne subjektivnosti, ki je, kakor opaža Nastran Ule, zbrkljana, skrpana ali

kameleonska (383). Ugovarjajo pastem, ki jih vsebujejo velike zgodbe; totalizaciji in homogenizaciji. S tem, ko se osredotočajo na zasebne, male zgodbe, zrcalijo diskurze identitet, ki se uveljavljajo v poznih modernih družbah. Zaznamuje jih odprtost, visoka mobilnost in spremenljivost, saj se pri konstrukciji sebstva ne opirajo na družbene, zgodovinske ali filozofske legitimacije, temveč so v dejanju nastopanja samoavtorizirajoči. Ugovarjajo obstoju trdega, stabilnega identitetnega jedra. To pomeni, da je z avtobiografskim gledališčem mogoče priklicati na površje spomina »pogosto pozabljene in potlačene pripovedi lokalnega, subalternega, zunaj zgodovine stoječega ali pod metaravnjo prevladujočega kanona skritega značaja« (Jurić Pahor 383).

### **Postmodernistična dekonstrukcija resnice in jezika**

Postmoderni premisleki o jeziku in subjektu<sup>26</sup> so marginaliziranemu subjektu omogočili odgovor na zapleten postmoderni svet, mnogoterost bojev ter naraščajoče ekonomske in socialne neenakosti, navezujoče se na razlike, ki temeljijo na rasi, razredu, spolu in etnični pripadnosti. S spoznanjem, da jezik, opirajoč se na strukturalistično in poststrukturalistično teorijo ne more transparentno razkriti bistvenega in enotnega zgodovinskega subjekta, se avtobiografija redefinira kot mesto, ki lahko razgali zgodovinsko umeščeni subjekt, pozicioniran znotraj več protislovnih diskurzov, krajev in jazov v položajih, konceptualno možnih obstoja v jeziku. V avtobiografskem gledališču se odnos med subjektom in jezikom, ki ga pisec ali performer uporablja za predstavitev »jaza« govorečega subjekta, namreč premakne od predpostavke transparentnega jezika (ideje, da govoreči subjekt samodejno posreduje v jeziku predvideni pomen, ki ga takoj dojamemo, ali razumemo), v smeri zavedanja, da diskurzivne prakse, v katerih se nahaja govoreči subjekt, oblikujejo možne izjave, ki ostajajo razdrobljene in delne, neustrezne za reprezentacijo »jaza«, ki govori.

Avtobiografsko gledališče, pogosto realizirano v monodramski uprizoritveni formi, tako s tematizacijo intimnega in z razpostavitvijo svoje zgodovine, umeščene v družbeni kontekst, zrcali sodobnega posameznika, umeščenega v postmodernistični skepticizem glede

---

<sup>26</sup> Francoski tetoretik Jean Baudrillard je v delu *Simulaker in simulacija* prvi potegnil ločnico med modernostjo in postmodernostjo kot dobo simulacij. V postmodernizmu je meja med simulacijo in dejansko resničnostjo vse bolj zabrisana, kakor je zabrisana tudi meja med originalom in kopijo simulacije. Rezultat je hiperrealen svet, ujet v navidezno resničnost, ki je pogosto tudi predmet diskurza v sodobnih scenskih praksah.

univerzalizacije resnic, velikih pripovedi in dogmatičnih izjav. Prav avtobiografska forma je lahko izvrstno mesto za izraz raznocentričnosti, ki nasledi predhodno centralizacijo resnic.

Postmodernizem zaznamuje osredotočanje na dekonstrukcijo diskurzov in praks, ki krožijo okoli predstav o resnici in resničnosti, kar sovpada s postmodernistično percepcijo resnice kot vedno kontekstualne in povržene premikanju, med tem ko je resnično vedno stvar konstrukcije in fikcije. Tem premikom sledi tudi *Postdramsko gledališče* (objavljeno v nemščini leta 1999 in v slovenščini leta 2003), v katerem je Lehmann vzpostavil sveže koordinate za analizo uprizoritev s poudarkom na metateatralnih, fizičnih, materialnih in čutnih vidikih gledališke produkcije in praks, ki so manj odvisne od dramskega besedila in več od režimov scenske, prostorske in somatske organizacije. Henke in Middeke ugotavljata, da lahko skoraj vse estetske značilnosti postmoderne umetnosti najdemo v sodobni dramatiki in uprizoritvah: navdušenje nad samorefleksivnimi, metadramatskimi načini, ki reflektirajo epistemološko negotovost, dvoumnost in praznino; nezaupanje v celovitost, ki povzroči razdrobljene formalne strukture: kolaži, izrezane forme, paradoks, pastiš, parodija postanejo označevalci, ki razpršijo enosmerne pripise stalnih pomenov, namenov ali propozicij (13). Omenjeni principi, ki določajo formo in dramaturgijo postdramskih uprizoritev, v avtobiografskih uprizoritvah oblikujejo tudi konstrukcijo subjekta. Ta ni več celovit, postane fragmentaren, večidentiteteten; zavestno se izmika ideologiji resnice s poudarjanjem omejenosti lastne perspektive, distancira se od samega sebe, npr. z integracijo parodičnih potujitvenih strategij. Tako se feministični primeri avtobiografskega gledališča pogosto zavestno odmaknejo od učinka celovitosti, spektakla, metateatralnosti dodajo metasubjektivni, procesualni vpogled v genezo lastnega sebe, ki mu botrujejo zgodovinski, kulturni, psihološki in drugi dejavniki. Odmik od spektakla razumem kot odmik od zakrivanja načina, na katerega je gledališka reprezentacija ustvarjena. Izrazit primer takšnega gledališkega spektakla je npr. umetniški opus Richarda Wagnerja, ki je stremel k ustvarjanju videza organske, gledališke enotnosti, hkrati pa je skrival mehanizme, potrebne za njegovo produkcijo. Tovrstno estetsko sintezo danes zaznamuje predvsem v institucionalnih gledališčih ustaljena tradicija aristotelijanskega gledališča, ki temelji na poustvarjanju fikcije in čustvene identifikacije. Čeprav je danes dekonstruktivna metateatralnost pogost sodobni uprizoritveni princip, prav avtobiografsko gledališče v sebi nosi transformativni, emancipatorni potencial, da gledalcu omogoči spoznanje lastne spektakelske narave svoje družbene pojavnosti. S tem, ko svojo identiteto pozicionira v polje fiktivne konstrukcije, jaz postane vidna forma reprezentacije.

## Razmah feminizma

V zadnjih letih se raznoliki tokovi feminističnega diskurza vse izraziteje širijo tudi v polje gledališča. Gledališčniki se obračajo k refleksiji do sedaj utišanih in nevidnih hierarhičnih mehanizmov, ki omogočajo reprodukcijo akademskega in institucionalnega nasilja, prisotnega v procesualnem gledališkem delu. Opozarjajo na stereotipizacijo in neenakosti v odrski reprezentaciji spolov, izpostavljajo nujnost podajanja glasov deprivilegiranim skupnostim in prevprašujejo problematične odrske strategije, kot je npr. reprezentacija posilstva.

Širšo razpravo o vprašanju spolnih zlorab in spolnega nadlegovanja je sprožilo gibanje »Me Too« (»Jaz tudi«), ki se je leta 2006 začelo z namenom opolnomočenja mlajših žensk, ki so doživele spolno nadlegovanje in nasilje v delovnem okolju. 8. marca 2018 je Inštitut 8. marec kampanjo zagnal tudi v Sloveniji. Z anonimnim obrazcem so člani inštituta pozvali ljudi, ki so imeli izkušnjo s spolnim nadlegovanjem ali nasiljem, naj delijo svoja pričevanja. V začetku leta 2021 se je kot prva javna oseba izpostavila igralka Mia Skrbina in spregovorila o spolnem nadlegovanjem med študijem na AGRFT. Po razkritjih o domnevnih spolnih nadlegovanjih je vodstvo Akademije profesorja Tribušona umaknilo z dela s študenti in študentkami, ljubljanska Univerza pa mu je nato vročila izredno odpoved delovnega razmerja. Simoneti navaja, da se je kot odziv na omenjeni dogodek na AGRFT formirala interna delovna skupina, ki se je osredotočila na iskanje strategij za preventivne pristope. Izpostavila je potrebo po izobraževanju pedagoških delavcev in študentov, kot eno izmed temeljnih potreb pa je prepoznala tudi potrebo po psihosocialni pomoči (6). Družbeni diskurz o spolnem nasilju je odzvanjal v medijskem okolju. Odzvali so se tudi študentje akademije z realizacijo okroglih miz in publikacij. Študentska revija *Adept* je v številki IX.2 (2022/2023) preučila odziv akademije na nasilje ter reflektirala, »kako je nasilje tako in drugače vpisano v same strukture in hierarhije, ki se jim podrejam« (Lipoglavšek 1). Osredotočila se je tudi na problematizacijo odrske reprezentacije posilstev. Istega leta je na 53. Tednu slovenske drame potekla okrogla miza *Umetna kri, a prave solze: kako se pogovarjamo o nasilju, ko ustvarjamo gledališče?*, v katerem so se udeleženci osredotočili na psihično nasilje, ki nekritično poteka pod krinko narave ustvarjalnega procesa in akademskih pedagoških procesov, saj so prav v takšnih oblikah sodelovanj pogosta zlitja med psihičnim nasiljem in kreiranjem. Potekle so tudi analize različnih delovnih okolji. V sklopu projekta Soočimo se z diskriminacijo je Zagovornik načela enakosti skupaj z AGRFT, Skupnostjo občin Slovenije in Fundacijo Prizma pridobil evropska sredstva usmerjeno osveščanje o diskriminaciji. V dveletnem projektu so partnerji na inovativen način načela enake

obravnave in enakih možnosti približali širši javnosti. V okviru projekta je potekla javnomnenjska raziskava o izkušnjah z diskriminacijo v Sloveniji. Študentje na AGRFT so pripravili gledališko predstavo *Kaj pa z Rdečo kapico?*<sup>27</sup> in tri filme, 10. novembra 2023 pa so v prostorih AGRFT pripravili tudi konferenco projekta. Maja 2022 je Univerza v Ljubljani opravila anketo med študenti in študentkami glede enakosti spolov na UL, pri čemer je preverjala vsakodnevne izkušnje na delovnem mestu in v študijskem procesu ter zaznane ovira na področju enakosti spolov v visokošolskem okolju. Slovensko mladinsko gledališče je 16. 12. 2022 organiziralo okroglo mizo *Nasilje, ki je spolno zaznamovano* na temo spolno zaznamovanega nasilja. Na njej so se gostje Sara Afzali, Katja Čičigoj, Tjaša Črnigoj, Šejla Kamerić in Darja Zaviršek osredotočile na vprašanja, kot so pravica do splava in neželene nosečnosti kot nasilja, femicida, skrbi kot nasilja in kdaj je nasilje lahko taktika emancipacije.

Oblike emancipatornega, feminističnega diskurza vstopajo tudi v gledališko polje in doživljajo pozitiven odziv strokovne javnosti. Cikel *Spolna vzgoja II*<sup>28</sup> (2022/2023), ki osvetljuje pravico do seksualnega užitka žensk, naslavlja reproduktivne pravice, vaginizem, spolno življenje hendikipiranih žensk in nekonvencionalne spolne prakse, je prejela posebno nagrado 45. Tedna slovenske drame po presoji žirije za inovativen performativni pristop k občutljivi tematiki, nagrado društva DGKTS za najboljšo uprizoritev v letu 2023 in Borštnikovo nagrado za posebni dosežek po presoji žirije. Leto predtem je na Tednu slovenske drame Šeligovo nagrado za najboljšo uprizoritev v celoti in nagrado društva DGKTS prejela uprizoritev Žive Bizovičar, *Žene v testu*<sup>29</sup>, ki se v inovativni formi slovenskih ljudskih pesmi osredotoča na vlogo žensk. Avtorski projekt *Krik: prvi glas*<sup>30</sup>, delo kolektiva študentov AGRFT, problematizira temo spolnih zlorab otrok in si prizadeva za prekinitev molka in detabuizacijo obravnave žrtev spolnega nasilja. Intimne, nevidne, tabuizirane teme, v katerih je vpisano vprašanje moči, stopajo na površje gledališkega diskurza in umetniških obravnav, skupaj z naslavljanjem feminističnih tem pa se liberalizirajo tudi ustvarjalni pristopi. Tudi mlajša generacija gledaliških kritikov in kritičark se vse bolj izrazito odmika od estetskih uprizoritvenih paradigem obravnavanih uprizoritvenih del; k njim pristopa iz širšega družbenega, socialnega vidika,

---

<sup>27</sup> Maruša Sirc in člani ustvarjalne ekipe: *Kaj pa z Rdečo kapico?* Režija Maruša Sirc. AGRFT, premiera 9.10.2023.

<sup>28</sup> Tjaša Črnigoj, Lina Akif, Sendi Bakotić, Nika Rozman, Vanda Velagić, Tijana Todorović, Barbara Kapelj, Tea Vidmar, Lene Lekše: *Spolna vzgoja II*. Slovensko mladinsko gledališče, Mesto žensk, Maska, premiera 15. 12. 2022.

<sup>29</sup> Živa Bizovičar: *Žene v testu*. Režija Živa Bizovičar. SNG Drama Ljubljana, premiera 4. 11. 2022.

<sup>30</sup> Katja Markič, Urša Majcen, Jure Žavbi, Lara Wolf, Domen Lušin: *Krik: prvi glas*. KUD Transformator, AGRFT, premiera 18. 11. 2022.



poudarja etično odgovornost umetnikov in glasno kritizira problematične reprezentacije. Vse pomembnejše postaja tudi ozaveščanje produkcijskih poti, ki privedejo do določenih uprizoritev. V prekarizirano področje neodvisne scene so pogosto vpisani preobremenjenost, podplačanost, večopravilnost in spopadanje s pomanjkanjem vadbenega prostora in časa. Razgrinjanje teh aspektov umetniškega ustvarjanja postaja pomembno (razredno in družbeno) vprašanje, ki zrcali položaj umetnikov na svobodi.

## ŠTUDIJE PRIMEROV

V naslednji sekciji magistrske naloge se osredotočam na podrobno analizo petih slovenskih avtobiografskih gledaliških uprizoritev in enega dramskega besedila iz obdobja zadnjega desetletja (2013–2023). Analiza v prepletu socioloških in teatroloških pristopov obravnava vsebinske, formalne in estetske komponente uprizoritev in drame, da bi diagnosticirala performativne strategije, ki jih ustvarjalci uporabljajo za dekonstrukcijo diskurzivnih praks, povezanih z identiteto, telesnostjo in/ali spolom. Pri tem mi teoretski del naloge, v katerem diagnosticiram možne emancipatorne poteze avtobiografskega, služi kot referenčno izhodišče. Pri analizi se opiram na primarne vire, kot so besedila in posnetki uprizoritev, hkrati pa vsebino poglobljam z integracijo sekundarnih virov, kot so intervjuji z ustvarjalci, kritike in akademski članki. Odločitev za izbor dotičnih primerov izhaja iz skupne lastnosti njihovih avtorjev, da v uprizoritveno polje vnašajo problematizacijo diskriminatornih praks, ki njihova življenja temeljno zaznamujejo izven okvirjev gledališkega dogodka. Zato jih lahko interpretiramo kot poskus liberalizacije družbenega in/ali gledališkega okolja, ki mu (tudi profesionalno) pripadajo. Kljub tej temeljni skupni lastnosti pa v pristopu k tvorbi uprizoritvenega (in tekstualnega) materiala izkazujejo raznolikost, ki omogoča analizo širšega spektra emancipatornih strategij. Zato sem vključila tudi uprizoritev *Moje telo, moja kletka* Anje Novak, čeprav zaradi odsotnosti govora in poudarka na avtotelesnih in avtoreprezentativnih tehnikah izkazuje samonanašalni pristop, ki ni neposredno avtobiografski. Z analizo primerov bom bralcu poskusila ponuditi možne poti njihovega prepoznavanja.

### ***Dramakurbija***

Performans *Dramakurbija* je v sodelovanju študentk Mance Lipoglavšek in Helene Šukljan nastal leta 2020 kot produkcija VI. semestra dramaturgije in scenskih umetnosti na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT). Uprizoritev je vzniknila iz potrebe po reflektiranju in retrospektivi dramaturške pozicije, ki ga je sprožila njuna lastna izkušnja sodelovanja pri ustvarjanju produkcije III. semestra Dramske igre, Gledališke režije in

Dramaturgije in scenskih umetnosti, *Kazimir in Karolina*<sup>31</sup>. Helena Šukljan svojo prvo izkušnjo s praktično dramaturgijo pri soustvarjanju produkcije pod mentorskim vodstvom Branka Šturbeja in Janusza Kice opisuje s pogostimi občutki odvečnosti, nevrednosti in nepomembnosti. Spominja se, da je bila tekom ustvarjalnega procesa zelo redko pozvana k besedi in da se je iz strahu pred tem, da bi izpadla neumno, pogosto zavezala molku. Prav tako opozarja na izkušnjo manjka mentorske podpore, ki bi bila med procesom ustvarjanja prisotna, kakor je bilo dosledno zagotovljeno študentom iz režijskega in igralskega oddelka. *Dramakurbija*, ki je vzniknila kot pogovor med sošolkama v garderobi in se nato v obdobju snovanja med koronskim zaprtjem oblikovala v prostor njunega lastnega odzivanja na omenjeno izkušnjo, je ena redkih primerov avtonomnih produkcij dramaturškega oddelka. Prav tako izjemna je kot kritična refleksija pedagoškega in ustvarjalnega procesa, saj ob skorajšnji odsotnosti zamika z umetniško intervencijo poseže v akademjski prostor, v katerega sta ustvarjalki neposredno študijsko in odnosno vpleteni. Tako naslovita večgeneracijsko izkušnjo prikrita diskriminacije, ki se kaže tako v ponižujočem odnosu nekaterih sošolcev, kakor tudi v manku podpore in pobud za aktivno vključevanje dramaturgov na področje praktične dramaturgije. Z *Dramakurbijo* ustvarjalki strneta in prvič javno kritično izzoveta sistemsko neenakost, ki se producira na akademiji in negativno vpliva na samopodobo in profesionalno genezo dramaturgov. Z zasedbo uprizoritvenega prostora z lastnimi telesi in glasom uspeta ustvarjalni vzgib, nastal iz frustracije, spremeniti v gesto lastnega opolnomočenja, emancipacije in avtoterapije. Ustvarjalni proces, ki deloma vključuje tudi mentorsko podporo, oblikujeta po principih enakovrednega, nehierarhičnega soustvarjanja. Končni produkt je rezultat večmesečnega prevpraševanja lastne pozicije, dolžnosti in odgovornosti. Šukljan poudarja, da dramaturgija nima dramaturškega mentorja na produkciji, ali pa je ta v proces vključen zgolj občasno, zato neizkušeni študenti dramaturgije nimajo vzora, kako dramaturgijo početi in so kar se praktičnega dela tiče predvsem samouki. Ker praktično sodelovanje dramaturgov na akademiji ni dosledno realiziran pojav in je njegova vključitev prepuščena vsakokratnemu odnosu mentorjev do njihove pomembnosti ali odvečnosti, ob izkušnji odsotnosti konkretnih zgledov dramaturške prakse v študijskem procesu avtorici iznajdeta lasten koncept in obseg dramaturškega dela.

V *Dramakurbijo* je torej neposredno vpisana emancipatorna gesta izoblikovanja lastne dramaturške, profesionalne in akademske identitete, pa tudi princip prevzemanja odgovornosti

---

<sup>31</sup> Ödön von Horváth: *Kazimir in Karolina*. Režija: Žiga Hren. Produkcija III. semestra Dramske igre, Gledališke režije in Dramaturgije in scenskih umetnosti. AGRFT. Premiera 10. 2. 2020.

za lastno samorealizacijo in samoubesedovanje. Ustvarjalki sta se osredotočali na odnos med dramaturginjo in režiserjem, dramaturginjo in igralcem in prek motiva slabe vesti prevpraševali svojo vlogo v procesu. Ker priložnost za praktično ustvarjanje uprizoritve ni inherentna poziciji v študiju, sta si to pozicijo z *Dramakurbijo* priborili sami. V svoje delo sta vključili tudi širšo dramaturško skupnost, saj sta s pomočjo vprašalnika, ki sta ga razdelili med dramaturgi in dramaturginjami, pridobili večperspektivno sliko o zadolžitvah dramaturgov. Če je dramaturški oddelek na AGRFT leta obstajal kot samosvoj hermetični univerzum, ki je stik s praktično produkcijo zaradi slabe formalizacije ohranjal v marginalnem obsegu, se z *Dramakurbijo*, ki se udejanja kot B-produkcija, znotraj izobraževalne institucije, ki goji tradicionalne oblike hierarhije in sodelovanja, na produkcijskem (manj pa na vsebinskem) nivoju zgodi obrat, ki ga Lukan poimenuje »premik od alternativnega k paralelnemu« (237). Tako se upreta starim hierarhijam, ki se ljub širitvi koncepta dramaturgije, ki ga vodstvo oddelka vse bolj zagovarja, ohranjajo tudi znotraj predstav študentov smeri dramske igre in gledališke režije, ki prispevajo k razkoraku med oddelki.

V *Dramakurbiji* avtorici zasebno področje prepletata z javnim. Ko zavzameta osredje odmaknjenega gledališkega prizorišča, ki glede na didaskalije v uprizoritveni predlogi predstavlja *Zaodrje, učilnico, hodnik ali stopnišče ... kateri koli prostor, ki ga lahko zasedejo tisti, ki nimajo prostora na odru*, izvedeta dejanje razkrivanja in izpostavitve dramaturškega jaza, ki postane temelj njunega dramskega diskurza. Za reprezentacijo osebnega in zasebnega je zanj značilno naslavljanje protislovja in napetosti med jazom in drugim, med zasebnim in javnim ter med posameznikom in kolektivom.

*Dramakurbija* je besedilo, v kateri avtorici nastopita v vlogah samih sebe. Njuni osebni karakterizaciji določi uvodna izpostavitev, da nista igralki in da ne bosta prevzemali vloge lika. Pri tem ne zapadeta v ideologijo popolnega, koherentnega jaza, saj se zavedata, da razkrivata različici tistega dela njunih identitet ali person, ki sovpadata z vlogo dramaturginje. S prevzemanjem subjektivitete »dramaturginj« razkrivata vsiljeno ideologijo identitete in hkrati s prevzemanjem komične distance do svojih vlog osnujeta avtonomno, alternativno subjektivnost, ki se z razkrivanjem intimnih izkušenj tihega nasilja in ignorance izvzame iz polja nevidnosti. Podelita glas inherentno dramaturški tišini in nevidnosti, ki je definirala njuno izkušnjo sodelovanja na produkciji. *Dramakurbija* je primer avtobiografskega dela, ki uteleša impulz po razkrivanju in razgaljanju subjekta. Funkcija njune avtobiografske uprizoritve je v tem, da uporabita javno prizorišče uprizarjanja, da naredita vidno lastno zanikano in

marginalizirano subjektiviteto ter problematizirata prevladujoče predpostavke o vlogi dramaturginj v ustvarjalnem procesu in akademskem okolju.

V otvoritvenem prizoru naznačita potek uprizoritve v obliki »dramaturške igre«, v kateri odgovornost za dramaturški raspored prizorov predata občinstvu, ki z izbiro posameznih številk sprti določa potek uprizoritve. V prizoru z naslovom *gledališka zgodovina* npr. razgrneta svojo gledališko preteklost, vse od prvih gledaliških izkušenj, domačih nastopov in napisanih dramskih besedil v osnovni in srednji šoli, ki ju vodita vse do vpisa na fakulteto. V sicer komično zastavljeno besedilo ob omembi vpisa na fakulteto vpeljeta prvi primer institucionalnega nasilja:

**HELENA**

Jaz sem šla prej dvakrat poskušat na režijo.

**MANCA**

Jaz nikoli, ker mi je bilo v srednji šoli na dramskem krožku večkrat lepo rečeno, da mi to ne gre.

**HELENA**

In danes sva tu, kjer sva.

**MANCA**

Včasih se sicer vprašava ...

**HELENA**

Kaj bi bilo, če moj profesor slovenščine ne bi na govornih urah v drugem letniku gimnazije moji mami rekel, da me vidi bolj v ozadju (kar sem pač interpretirala, da nisem dovolj dobra za bit v osredju). (10)

V prizoru *Zakaj* se soočata z iskanjem razlogov za odločitev študija dramaturgije. V klasifikaciji poklica prepoznavata »odmik iz centra pozornosti«, ki sovpada z njuno neavtoritarno naravo. Z njim se razkriva uskladitev s ponotranjeno diktaturo, ki morebiti zrcali izkušnjo z nevzpodbudnimi nasveti profesorja angleščine.

Prizor *Sprejetost v letniku* najizraziteje naslovi neenakost med različnimi oddelki na AGRFT. Performerki ločitev prostorsko poustvarita z uprizoritveno gesto ločevanja publike. Odrski prostor – učilnico – razdelita na tretjine tako, da na tla narišeta dve črti in povabita vsakega

izmed gledalcev, da zasede posamezni del prostora glede na njihov poklic: posebej igralci, gledališki režiserji, filmarji, dramaturgi pa na sredino.

**HELENA**

Želja vsakega človeka je, da bi bil v neki družbi sprejet.

**MANCA**

Ne boste verjeli, tudi želja dramaturginj in dramaturgov.

**HELENA**

Šokantno.

**MANCA**

Se pa zelo hitro –

**HELENA**

– v prvem tednu prvega letnika hitro –

**MANCA**

naučimo, da ... moramo biti in da smo samozadostni.

**HELENA**

Da ne pripadamo nikomur.

**MANCA**

Ne igralcem in režiserjem.

**HELENA**

Ne filmarjem.

**MANCA**

Z obojimi pa smo neprestano v stiku, ker imamo skupne predmete.

**HELENA**

Ampak ... nihče nas ne vzame »za svoje«. (24)

V *Dramakurbiji* lahko prepoznamo poteze samorazkrivajoče se uprizoritve (self-revelatory performance<sup>32</sup>). Metodo in izraz je skovala dr. Renee Emunah, direktorica oddelka za dramsko terapijo na Kalifornijskem inštitutu za integralne študije v San Franciscu v Kaliforniji. V svoji knjigi *Acting for Real* (1994) piše, da mora biti v samorazkrivajoči se uprizoritvi prisotna aktualnost problematike, da je transformacija neposredna. Samorazkrivajoča predstava se razlikuje od avtobiografskega gledališča po tem, da ne le temelji na resničnem življenju posameznika, temveč zastavlja vprašanja, katerih izpostavljenost zahteva visoko stopnjo tveganja, ker gre za trenutne dileme in ne za pretekla vprašanja, ki so bila že rešena. Avtobiografsko gledališče lahko npr. vključuje pripovedovanje zgodb o preteklih dogodivščinah, medtem ko je samorazkrivajoča predstava vedno na čustvenem robu (224). Emunah poudarja, da je uprizoritev lahko korak pred igralčevim resničnim življenjem, kar pomeni, da transcendenca morda še ni bila izkušena v resnici, vendar ustvarjanje in izvedba osebo pripeljeta v bližji stik z aktualizacijo te transcendence v resničnem življenju. Del namena samorazkrivajoče predstave je torej, da s pripovedovanjem lastne zgodbe ali življenjskih bojev spodbudi transformacijo (225).

Kakor so v samorazkrivajočem se performansu psihološka in čustvena vprašanja obdelana, da so lahko predstavljena, je tudi *Dramakurbija* rezultat in manifestacija notranje reflektivnih procesov travmatične izkušnje zatiranja, samo dejanje uprizarjanja pa predstavlja njeno preseganje in integracijo. *Dramakurbija* naslavlja resnične ljudi in resnične situacije v okolju, ki ju neposredno zadeva. Razgali izločenost, ki je tako medosebna, kakor je generirana tudi sistemsko.

## HELENA

Včasih se počutim nevidno. Ne tisto dobro nevidno, ampak tako, da me nihče ne opazi, upošteva, sliši ... Kot da me res ni, da ne obstajam. In ta moj občutek se je manifestiral večkrat ... z isto osebo. Ampak v enem obdobju je bilo to zelo zelo zelo očitno. Teden do premiere naše produkcije. Itak nimamo končano, panika, vse ... in v tem času se je eden izmed naših režiserjev očitno odločil, da ne obstajam. V tednu pred premiero ni spregovoril niti besede z mano. Pa ne da bi se kaj skregala ali karkoli, sploh nisem vedela, kaj je narobe, samo ni hotel govoriti z mano. Enkrat sem prišla na vajo. Druga. On je bil tam – prvi. In štimal lučke al glasbo al sceno al ... nekaj je pač moral počet. In vstopila sem v veliko gledališko, pozdravila. On pa nič. V redu, mogoče me ni

---

<sup>32</sup> Več o njem si lahko preberete v zborniku *The Self in Performance*. Ur. Susana Pendzik, David Read Johnson in Renée Emunah. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

slišal. Ampak ne. To se je nadaljevalo. Ko sem kasneje kaj vprašala – očitno njega – ignor. Ko sem kaj predlagala – ignor. Ko sem kaj kar tako rekla – ignor. (35)

O tem, kako se sistemska neenakost in izkoriščanje producirata od zgoraj navzdol, avtorici prikažeta v prizoru *Dramaturška asistenca*, v katerem v samoironični distanci formata pedagoške ure metaforično rekonstruirata dramaturginjo kot žival, psa na vrvici. Tako pomenljivo naslovita nejasnost svoje funkcije v profesionalnem ustvarjalnem procesu, ki se namesto soustvarjanja in refleksije nastajajoče uprizoritve zasidra v čustvenem delu, kot je npr. nudenje čustvene podpore igralcem ali opravljanje zasebnih klicev režiserja (ki je hkrati tudi mentor za režijo v njenem letniku).

**HELENA**

Asistentka tolaži igralko, ki jo je zlobni režiser spravil v jok. Kaj ji ponujaš?

**MANCA**

*(ticho)*

... vse bo ok, sej bomo črtali, ne skrbet, bomo črtali ta prizor, pa ti ne bo treba tega, zajeban je, nisi ti kriva, sej bo ...

**HELENA**

Tako je, ponujaš dramaturški štrih! Kaj še? Na, na, robčke.

*(Manca prostovoljcu ponudi robčke.)*

Ponujaš ubogi igralki robčke. Tako je. V redu, hvala, lahko greste. Je to zadolžitev asistentke dramaturgije? Kdo bi vedel. Na asistentke res padejo marsikatero zadolžitve, predvsem pa morajo obvladat tehnologijo: če je treba kaj na hitro poguglat, najt, spiratizirat kak trideset let star francoski film, raznorazne take stvari. No, pa nam bo naša asistentka pokazala, kako dobro se znajde s temle.

*(Helena izvleče telefon.)*

Daj nam pokaži: kako pokličeš režiserjevega fizioterapevta?

**MANCA**

*(vtipka številko v telefon, »kliče«)*

Halo, dober dan –

**HELENA**

Ne ne ne! Kot smo že rekli, režiser je poliglot, tako da moraš obvladat tudi različne jezike ... ta fizioterapevt je iz Celja, tako da lepo prosim, v štajerščini.



## MANCA

(v zelo slabem približku štajerskega narečja)

Zdravo, čujte, sem dobila fizioterapevta? Kličem v imenu Janusza Kice, čuj, naročen je pri vas v sredo ob treh ... no, ne bo mu ratalo, lahko, prosim, predstavite terapijo na naslednji teden? Vas pokličem v ponedeljek glede termina. Dogovorjena sma torej. Hvala! (40)

Z razkritjem osebnih dvomov in ranljivosti avtorici sicer naslovita primere lastne izključenosti v družbenih in kulturnih sistemih nadvlade in prevlade belih moških, vendar ne povsem presežeta vloge žrtve, ki jima je bila dodeljena. Drugačen je prizor *Naj se jebem*, v katerem si avtorici prilastita pravico do samoočiščevalne jeze, preko katere demistificirata idealizirane pozicije gledaliških ustvarjalcev. V tem prizoru se distancirata od avtoironične, satirične intonacije in presežeta pasivno, posredniško in marginalizirano vlogo dramaturginj. *Dramakurbija* na tem mestu pridobi izrazito feministično funkcijo, saj provokativno naslovi mehanizme hierarhičnega dela, ki se producirajo že na akademiji, s čimer stopi v navzkrižje z ideologijo gledališča kot prostora intelektualne in posvečene umetnosti.

ampak kaj

ko na koncu dneva

še vedno poljubljamo smrdljive noge akademije

in plešemo, kakor se žvižga

in žvižga se pač po moško

naj se jebe ta faks

ker privlači egoistične prasce

in megalomanske egocentrike

in folk, ki zna bit vse

razen oni sami

in smo vsi ene same maske

ki se snamejo šele, ko je prepozno

in smo vsi eni spački

in plešemo, plešemo, plešemo, ko predstava gori

naj se jebejo vsi

ki mislijo, da se tako lahko dela z ljudmi

naj se jebe gledališče

ker je tu pač tako (47)

Subjekt, konstituiran skozi jezik, postane učinek različnih diskurzov, umeščenih v specifičen zgodovinski kontekst in potopljen v celotno mrežo razmerji moči. Ustvarjalki oblikujeta svojo identiteto tako, da se postavita tudi po robu implicitnemu seksizmu, patriarhatu in vrednotenju ženske po kriteriju zunanjega videza. Avtobiografske elemente, ki jih integrirata prek konstrukcije lastnega jaza in nastopanja pod lastnim imenom, lahko razumemo kot strategijo moči, kot instrument, ki ga uporabita, da postaneta nosilki sprememb, pri čemer gradita svoje lastne diskurze in se tako izogneta splošni težnji po homogenizaciji diskurzov. Ker v besedilu nastopita kot dramaturginji, ne reprezentirata jaza kot celostnega sebstva, s čimer udejanjita identiteto kot časovno konstrukcijo, ki ne more biti fiksna ali povezana s konceptom esence. Tako v njenem pristopu k tvorbi identitete rezonira performativna paradigma identitete. Osrednji del tega pojma je aksiom, da je avtobiografski subjekt proizveden v performansu. Kakor je zapisala Sidonie Smith: »Vsak dan, na različnih prizoriščih, kot odgovor na različne priložnosti, pred točno določenim občinstvom (tudi če je občinstvo enega), ljudje sestavijo, čeprav le začasno, »življenje«, ki mu pripišejo pripovedno koherenco in pomen, skozi katerega se pozicionirajo v zgodovinsko specifičnih identitetah. Ne glede na priložnost ali občinstvo, avtobiografski govorec postane performativni subjekt.« (8) Posledica tega je, da različne priložnosti za pripovedovanje zgodb iz performativnega jaza izzovejo različne konstrukcije sebstva, kar daje včasih precej različne naracije identitete. Tega se zavedata tudi dramakurbi, saj s kritiko lastne umeščenosti v patriarhalni diskurz in s slačenjem kostuma simbolično reazlizirata izstop iz hegemonične percepcije žensk.

naj se jebe podrejanje in pumpanje ega

in jebeš bit pridna punčka

naj bo pridna dramakurba kdor hoče, jaz ne  
ker med pofukat in prefukat je premajhna razlika  
naj se jebe impliciten seksizem  
ampak lahko se jebem samo jaz in moj slab feminizem  
ker ne prakticiram tega, kar se kurčim  
ker ne, te obleke ne nosim zase

*Helena vstane. Začne si slačiti svoj kostum in se preoblačiti v rdečo obleko.*

niti ne teh tangic  
niti ne te šminke  
ampak ker so mi nedofukani moški dopovedali da sem v tem huda  
in če ženska ni huda, kaj pa sploh je? (48)

Teme, ki jih odpira *Dramakurbija*, najmočneje rezonirajo prav v akademski učilnici, kjer je uprizorjena. V okolju, ki ne pozna specifičnega konteksta, bi bil njen učinek omejen. Kljub temu, da je *Dramakurbija* doživela deset ponovitev in gostovanj po festivalih, ostaja odprto vprašanje, ali si jo je ogledala prava ciljna publika, s čimer bi si uprizoritev fenomenološko razprla. Šukljan mi na to vprašanje odgovori, da si v uprizoritvi naslovljeni režiser, ki jo je ignoriral, predstave ni ogledal. Če bi si jo, bi njegova prisotnost lahko preoblikovala izkušnjo tako za izvajalki kot za občinstvo. Zanju bi se lahko spremenilo dožemanje njunega lastnega nastopa – možnost, da se soočijo s kritikom neposredno, bi lahko prinesla dodatno čustveno intenziteto, ali spremenila naravo uprizoritvenega dogodka. Morda bi bile bolj ali manj ranljive, saj bi neposredno naslavljale osebo, ki jo uprizoritev kritizira. Za občinstvo pa bi režiserjeva prisotnost lahko poudarila napetost in potencialno povečala pomen in učinek uprizoritve. Gledalci bi, v kolikor bi režiserja prepoznali, verjetno zaznali nov sloj resničnosti, saj bi se uprizoritev odvijala v neposredni povezavi z osebo, ki je ključna za pripoved. Tako bi se lahko spremenila tudi percepcija odnosov ter njihova dinamika, kar bi vodilo do poglobljenega doživljanja avtobiografske pripovedi.

S tem, ko avtorici izpostavita svojo izkušnjo z dramaturškim delom in prevprašata svojo pozicijo v ustvarjalnem procesu, se soočita z drugimi diskurzi, ki krožijo okoli njunih identitet dramaturginj. To počneta na način satiričnega odmika, ki ga povezujeta s prevzemom dominantnih identitetnih označevalcev pa tudi z oblikovanjem lastne, individualne narative, ki njuni sestvi prepoznavno določa prek osebne zgodovine in individualnih izkušenj. Pri tem

njun diskurz postane sredstvo odpora, ki se mora najprej sleči ponotranjenih mehanizmov nadzora, ki šele omogočijo, da se odzoveta na moč, ki je bila uporabljena nad njima preko mehanizmov utišanja in stereotipizacije. Vseeno pa se lahko vprašamo, ali je prevladujoča avtoironična in satirična intonacija nastopa dovolj, da preseže pasivne, posredniške in marginalizirane vloge dramaturginj.

### ***Moje telo, moja kletka***

*Moje telo, moja kletka* (2020) je koncertni performans, nastal v sodelovanju igralkine Anje Novak z glasbenim eksperimentalnim umetnikom Tomažem Gromom. V njem ustvarjalca kombinirata prvine zvočne umetnosti in materialnega teatra, preko katerih naslavljata igralkino izkušnjo anoreksije. Nastal je pod produkcijskim okriljem Vie Negative. Material zanj se je izoblikoval na performativnem laboratoriju VN Lab, ki je potekal več mesecev. Performans je s perspektive avtobiografskega gledališča zanimiv, ker ne vključuje besednega materiala, temveč lastno avtobiografskost udejanja prek ustvarjalkine telesnosti, ki spregovori z lastno govorico plastičnosti in zvočnosti. Prav zato so znaki upora, ki ga aplicira avtobiografski subjekt, ki tukaj ne obstaja v jeziku, temveč predvsem v telesnosti, težje razumljivi in razpoznavni. *Moje telo, moja kletka* obstaja brez narativnih struktur ali karakterjev – performerka nam namreč ob odsotnosti kakršne koli obrazne ekspresije ponuja telo kot instrument, kot nekaj, kar je morebiti celo hkrati povsem neobhodno povezano z njo samo, po drugem pa želi biti ločeno in od nje razmejeno. Uprizoritev nam v formi materialnega gledališča, v katerem osrednje mesto zavzamejo šopi špagetov kot metaforično mesto njene bolezni, ponudi akustični eksperiment, odsev igralkine notranje izkušnje z boleznijo. Ko z animiranjem špagete vleče po mizi, se ti z drsanjem, cviljenjem, pokanjem in lomljenjem spremenijo v izvor akustičnega, ki osnuje temeljno atmosfersko akcentuacijo. Zvočnost, ki nastane z drgnjenjem špagetov ob mizo, se postopoma stopnjuje. Sprva tih, komaj zaznaven šum se z različnimi variacijami manevrov krepi in jača, vse dokler ustaljenega zvočnega ritma ne prekinajo cvileči in neprijetni zvoki, ki jih Tomaž Grom s pomočjo obdelave zvoka sproti spreminja v srhljivo kakofonično atonalno akustično pokrajino. V sprva zgolj ročno animacijo špagetov se vključi celotno telo – ko nadrobi špagete v ponev, jih lomi z vrhom glave, stopali in s celim telesom, pokrčenim v ponev. V delu obstaja nekakšna nezanosnost, neizbežnost repetitivnosti.

Delu performerke se pridružijo na ekran projicirani napisi<sup>33</sup>:

Tradicija, folklor, smeh, ples, slavje.

Kožo se ustroji in proda.

Iz ščetin se naredijo krtače za britje.

Sečni mehur se uporabi za tlačenko ali sešije mošnjiček za tobak.

Črevesje se očisti in uporabi za pripravo krvavic in klobas ...

(Navedeno po zvočnem posnetku predstave.)

Recepti in motivi kolin napeljujejo na utilitarnost živalskega telesa. Prepletajo se z naštevanjem kulturnih rastlin, rekli in pregovori ter nato izginejo. Igralka v zadnjem delu uprizoritve stopi na del odra, ki je ozvočen z več mikrofoni na različnih višinah. S pomočjo telesnih pregibov in nagibov iz sklepov, vratnih vretenc, čeljusti in členkov izvablja pokajoče zvoke. Animacija špagetov se preseli v in na telo, ki v pregibih postane najbolj vidno.

Gledalec je tako podvržen mnogoteremu spektru senzacij: zvočno akustičnega, vizualno telesnega pa tudi skriptivnega in kinestetičnega, ki obstajajo v prekrivnosti, skorajšnji hkratnosti, vzporednosti, ne da bi jih v jasno artikulirano sporočilo združevala dominantna pripovedna nit. Ob kombinaciji vizualnega in tekstualnega, eksplicitnih in implicitnih znakov neposredni pomen performansa gledalcu uide, premešča ga v tukaj in zdaj performansa. Čeprav so elementi preiščeni tako v konstrukciji atmosfere, ki podpira določene učinke, kakor tudi v postopni eskalaciji uprizoritvene intenzivnosti, ne želijo zbuditi kaj določenega, temveč raje odprejo številne možnosti interpretacij, ki jih gledalec lahko sam poustvari na podlagi lastne domišljije. Uprizoritveni znaki, pomembnejši zaradi simboličnega toka, ki ga ustvarjajo, torej raje učinkujejo kot predlogi, kakor da bi želeli eksplicitno nakazovati. Tako spodbudijo gledalca v smeri imaginativne pustolovščine in k tvorbi lastnega pomena. Akustično, telesno in vizualno postanejo ozemlja, komajstični a hkrati prekrivni svetovi, ki ponujajo plejado vstopov in interpretacij. Performans se ne osredotoča na klasično dramaturgijo konflikta, temveč razvija bolj ritualistično in spontano obliko komunikacije, ki spodbudi gledalčevo emancipacijo in je v tem izrazito feminističen.

Izvajalka ne želi sentimentalno vplivati na gledalca, želi vplivati na percepcijo in občutke gledalcev, ko jim ponuja različne načine gledanja in občutenja. Ne dovoli, da bi jo vloga

---

<sup>33</sup> Avtorica besedila je Varja Hrvatina.

popolnoma posrkala vase in ne želi namerno zbuditi sočutja. Ob soočanju elementov iz različnih virov v nelinearnem, nenarativnem procesu ima gledalec občutek precejšnje svobode. Osvobojen je hierarhične strukture proizvodnje pomena, umeščene v uprizoritvi, ki ga mora v klasični uprizoritvi prepoznati, locirati in notranje artikulirati v nazorno misel; tako je osvobojen običajne obveze takojšnjega razumevanja konteksta dela in bolj senzibilno osredinjen na lastne procese domišljajske asociativnosti. Ker performans ne temelji na omejujočih strukturah, raje gradi na večpomenskosti akustičnih in senzoričnih podob, ki ne predpostavljajo »pravega« branja uprizoritve. Takšna oblika abstrakcije gledalcu omogoča, da obdrži kritično distanco in oblikuje verzijo pomena, osnovano na lastnem izkustvenem doživljanju dela. Neverbalni stil kompozicije udejanjata simultanost in neodvisnost posameznih komponent uprizoritve ter spodbujanje čutnega in domišljajskega raziskovanja, ki gledalca usmeri k ozaveščenosti delovanja svojega lastnega telesa in prepletenosti njegovih impulzov.

Odsotnost besede na odru sovпада z idejo Niki Tulk, da je »pravo« pripovedovanje travme vedno na nek način nevidno, zaznamovano z odsotnostmi in spodrseljaji. Izkušnja travme živi tako v telesu kot zunaj njega; pušča zevajočo luknjo, hkrati pa nobene otipljive sledi (28). To postavlja tiste, ki želijo izraziti travmo, v situacijo, ko morajo priznati in se prebiti skozi omejitve jezika. Caruth pravi, da travma ni le fizična poškodba, temveč da obstaja glas, ki kriči iz nje. »Glas, ki se paradoksalno sprosti skozi rano.« (2) Ta glas »priča o resnici, ki jo ranjenec sam ne more v celoti spoznati (3). Govoreča travma se udejanja skozi govorico telesa Anje Novak; s poki, škrtanjem in pregibi, pri čemer bije bitko s svojim lastnim telesom. Felman v delu *Performing the Wound* piše, da »se to radikalno, zahtevno delo skozi jezik in spomin hkrati odvija skozi obupan poetični in jezikovni boj« (28). Odsotnost narative lahko razumemo tudi s pomočjo Peggy Phelan, ki v *Ontologiji performansa* piše, da s premikom od slovnice besed k slovnici telesa preidemo iz območja metafore v območje metonimije (85). Metafora po Phelan služi zagotavljanju navpične hierarhije vrednosti in je reproduktivna. Deluje z brisanjem različnosti in zanikanjem razlike; dva spremeni v eno. Metonimija vključuje in je povezovalna. Njena naloga je ohranjati horizontalno os stikanja in odstranjevanja. V performansu *Moje telo, moja kletka* telo postane metonimija jaza, značaja, glasu, navzočnosti. V izpostavitvi telesa izvajalec dejansko izgine in predstavlja nekaj drugega – gib, zvok, umetnost. Performans s telesom izvajalca postavi vprašanje o nezmožnosti zagotavljanja povezave med subjektivnostjo in telesom kot takim. Performans uporablja telo za uokvirjenje pomanjkanja Bitja, obljubljenega s telesom in skozi telo – tega, kar se ne more pojaviti brez dopolnila (86).

Ustvarjalka se zgodovini spolne zaznamovanosti ženskega telesa upre tako, da sama prevzame nadzor nad njegovo objektivitacijo. Ko ga spremeni v instrument za proizvodnjo zvoka telo sleče spolne znakovnosti, zaradi česar postane androgino in se loči od omejujočih semiotičnih struktur. Anja Novak na odru oživlja drugačno telo, telo kot stroj ali kletko. Na dan privleče svoje frustracije, jih razgali in s tem podzavest spremeni v zavest. S tem, ko performerka spremeni svoje telo v objekt performansa, paradoksalno prikaže izginotje osebne identitete kot individuuma. Status subjekta je hkrati potrjen in zanikan – potrjuje ga dejanje, zanika pa močna prisotnost telesa kot fizične snovi, ki vodi ves performans. Soočeni smo z dekonstrukcijo subjekta in posledično rekonstrukcijo subjekta, temelječo na prepoznavanju telesa, ki postane element neke vrste rituala. Performerka si kot subjekt dovoli, da jo oblikujeta telesni napor, diktat telesa, repeticija. Če je avtoperformansu, ki uporablja besede, usojeno, da postane avtofikcija, se zvoki, izvabljeni iz telesa Anje Novak kažejo kot nehlinjene fizične akcije, ki dokazujejo neposredno prisotnost živega telesa izvajalca na odru. Pokanje sklepov postane najčistejša oblika avtobiografskega, avtobioaktivnega delovanja, saj ga definira delovanje in ne imitacija delovanja. Gre za telesni boj, ki posreduje utelešeno bolečino: bolečina, invalidnost ali bolezen, pravi Susan Wendell (1996), ozavesti prisotnost telesa in s tem prekine njegovo odtujenost od sebe: »Telo samo nas popelje v svoje trpljenje in omejitve in nato onstran« (178).

Telesa nas določajo kot razmejene subjekte, ločene od drugih in nas locirajo v omejene časovnosti in spektre identifikacij. Tako se zdi, da je telo najbližji, najbolj osrednji dom, kar jih poznamo, tista podlaga, na kateri je mogoče utemeljiti »pojem koherentne, zgodovinsko neprekinjene, stabilne identitete« (Martin in Mohanty 195). Prebivanje v telesih nas tudi spodbuja, da ohranjamo iluzijo nesporne kontinuitete med biologijo in nekaterimi družbenimi in kulturnimi pojavi, kot sta spol in rasa. Anja Novak z instrumentalizacijo telesa pokaže, kako je, kakor pravita Martin in Mohanty, telesni dom lahko iluzoren, dom tujca, le navidezno zvezan z našo identiteto ali identifikacijo kot posameznika (196). Njeno telo postane prostor protislovij, brezdomstva in vrzeli, prostor kompleksne heterogenosti navzkrižnih želja, teženj, zahtev in pričakovanj, ki destabilizirajo občutke stabilne identifikacije. »Biti doma« se nanaša na kraj, kjer nekdo živi v poznanih, varnih, zaščitenih mejah. Anja Novak pa to mejnost svojega telesa nenehno preizkuša, se mu izvija, krči in boči, kakor da bi bilo njeno telo prej kletka kakor dom, daleč stran od iluzije skladnosti in varnosti. Izkušnja brezdomstva je po Martin in Mohanty stvar spoznanja, da je dom iluzija varnosti, ki temelji na izključitvi specifičnih zgodovin zatiranja in odpora, zatiranja razlik celo v sebi. Telo je naše najbolj materialno mesto potencialnega brezdomstva (196). Tako *Moje telo, moja kletka* na ogled postavi kožo kot

dobesedno in metaforično mejo med materialnostjo avtobiografskega »jaza« in kontekstualnim okoljem sveta. Hkrati deluje kot osebna in politična, psihološka in ideološka meja pomena, meja omejitev in transgresije, skozi katero se pojavlja subjektivnost in nad katero se izvaja tisto, kar Nancy Fraser prek Michela Foucaulta imenuje »kapilarni značaj moderne oblasti« (Fraser 272). Performerkinino telo se odmakne od avtobiografskega subjekta buržoaznega humanizma, ki se je pojavljal kot enoten, esencializirani jaz, univerzalno delujoč neglede na telesno okolje. Realizira raje trenutne predstave o konstituciji subjekta, ki subjektivnost močno zasidrajo v telo, pri čemer z vzporednim predvajanjem kulturnih rekel na ekranu pokaže, kako je njeno telo topografsko, časovno, sociokulturno in tudi jezikovno locirano vzdolž več pomenskih osi. Telo besedila, telo pripovedovalke, telo pripovedovanega jaza, kulturno telo in politično telo se zlijejo v kože in kite pomenov.

Otipljiva igra nelagodja in izkušnja brezdomstva znotraj telesa nas sili k vprašanju o odnosu telesa do telesa kulture in telesa politike. Telo Anje novak je mesto, kjer se omenjene silnice stikajo in razhajajo; kjer izkušnja anoreksije nastopi kot geneza kulturnih pričakovanj in biopolitike, preobražene v intimno percepcijo njenega telesa; družbeni kriteriji lepega in sprejemljivega neobhodno vplivajo na njeno percepcijo lastnega telesa. Avtobiografska reprezentacija, v katero je vpisana izkušnja anoreksije, se torej ukvarja s sodobnimi diskurzi o ženskosti, saj razkriva zgodovinsko objektivitacijo žensk in njene sodobne artikulacije skozi aparate heteronormativnosti. Prepletana je z disciplinarnim vzgibom sodobne ženskosti, konstituirane prek disciplinskih režimov prehrane, oblačenja in vadbe ter preko občutkov obsedenosti in tesnobe, na katere se ti režimi opirajo. Tako osnovna praksa anoreksije vključuje nadzor nad samim seboj v hkratnih in včasih nasprotujočih si izkušnjah samozanikanja, odtujenosti, nadzora, zavračanja, lahkote ali izgube. Ta prizadevanja usklajujejo anoreksijo z negativnimi kulturnimi konstrukcijami ženske telesnosti. Anoreksija je patologija, ki odseva družbeno konstitucijo ženskosti z njeno ločitvijo od materialnih in družbenih ontologij, kar Simon Strick imenuje »iztrebljanje pretirane telesne in diskurzivne prisotnosti žensk« (126–129). Susan Bordo je v delu *Neznosna teža* opozorila na podobne napetosti v nastajajoči estetiki viktih/fit žensk v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je izjavila, da »vitko telo kodira mamljiv ideal dobro vodenega sebe, v katerem je vse v redu kljub protislovjem potrošniške kulture« (201), medtem ko se nezdržljive zahteve kulturne potrošnje in moralnega omejevanja razvijajo v ciklu prenajedanja in bruhanja bulimične prakse (prav tam). Ko Novak svoje telo raztelesi na posamezne dele in ga uporabi kot stroj ali glasbeni instrument, udejanji premik od pasivne percepcije zunanje podobe telesa do aktivnega delovanja, ki ga omogoča



njegova mehanska narava. Telo po Kunst približa diskurzu na presečišču med njegovo naravo in kulturo (829).

Koža služi kot rob, ki povezuje in ločuje subjekt in drugega, notranje in zunanje, moškega in ženske, eno raso in drugo. Prav ta politika telesnih meja določa kompleksen odnos posameznikov do svojih teles, do teles drugih, do fantazij subjekta in do telesne politike. S kombinacijo tekstualnega, telesnega in zvočnega, torej z vzporednim udejanjanjem telesnega zvočenja in predvajanjem teksta o hrani uspe prikazati, da je mišljenje telesa hkrati tudi mišljenje družbene topografije. S kategorijami družbenega, kulturnega, vpisanega v slovensko družbeno kulinarčno obzorje, ki kombinira načine izreke s prehodom iz nevtralnega do kritičnega, prehaja med štirimi simbolnimi domenami: psihičnimi oblikami, človeškim telesom, geografskim prostorom in družbenim redom. Peter Stallybrass in Allon White, ki sta usmerjena v kulturne pomene telesa in njegovih meja ter se opirata na delo Bahtina, v *Politiki in poetiki transgresije* razlagata, kako »telesa ni mogoče misliti ločeno od družbene formacije, simbolne topografije in konstitucije subjekta« (192). Podobno v analizi sodobne performativne umetnosti nanašajoč se na Badiouja poudarja tudi Lukan: »Sodobno telo v performansu se več ne izraža v prostoru in času kot samo po sebi, temveč se v dogodek vključuje z uporabo form in formatov, ki komunicirajo s kontekstom. »Sodobne performativne prakse podlegajo delovanju kompleksnih matric. Bolj kot »posoda sebstva« je telo v njih točka stika med ekstenzivnimi sociopolitičnimi, historičnimi in kulturnimi mrežami, s katerimi je v interakciji« (nav. po Lukan, *Gledališka* 246). Lukan poudari tudi, da v tem procesu Pavis najde paradoks. Kolikor je po eni strani performer dandanes bolj vpet v vse mreže, ki ga obdajajo, pa je v trenutku izvedbe veliko bolj prepuščen samemu sebi kakor nekoč. Nenehno propagiranje udeležbe in sočutja ni spodbudilo tiste ozaveščene dejavnosti, o kateri je sanjal že Brecht, temveč ravno nasprotno: stanje brezčutnosti in neobčutljivosti do »bolečine drugega« (S. Sontag) (prav tam).

Čeprav nam telesa kot posameznikom zagotavljajo meje našega izoliranega bitja, so v diskurzivnosti skupna. Skupnosti, ki nas obdajajo, nekatera telesa normalizirajo, druga telesa pa naredijo nenormalna ali groteskna. Telesna grotesknost v performansu *Moje telo, moja kletka* nastopit z ukrivljanjem telesa. Ko Novak animira posamezne dele telesa, preusmeri pozornost z njegove celovitosti na njegovo členjenost. Telo izgubi iluzijo humanosti in zaživi kot mehanizem, sestavljen iz ločenih delov. Butler v delu *Gender Trouble* opozarja, da je prav razdrobljenost princip, po kateri se telesa povezujejo bodisi v raso, spolno ali etnično identifikacijo (146). Medtem ko obstajajo neomejene materialne razlike med telesi, samo nekateri deli telesa sestavljajo »smiselne« kulturne in družbene razlike. In kulturno se samo

določena telesa doživljajo kot drugačna. Ideala celovitosti in enotnosti telesa, za katera se pogosto misli, da sta pozitivna, služita namenom razdrobljenosti, omejevanja in dominacije, ker so le določeni deli telesa poravnani pri utrjevanju spolne identifikacije in ker morajo ti deli telesa izpolnjevati določene specifične funkcije in biti nameščeni na ustreznih mestih, da se štejejo za normalne (115). Novak omogoča spoznanje, da je, kakor pravi Butler:

Telo je torej razdeljeno in nadzorovano skozi diskurzivne sisteme, ki vzpostavljajo identitete skozi razlike, ki normalizirajo nekatera telesa in tvorijo druga telesa kot kulturno nenormalna, celo groteskna. Razdrobljena materialnost teles pomaga vzdrževati iluzijo nesporne kontinuitete med biologijo in kulturno konstruiranimi identitetami, iluzijo stabilnih kategorizacij. (prav tam)

Telo Anje Novak se samoupodablja skozi izkušnjo anoreksije, torej skozi avtentično, izvorno travmo, telesni manko. Kar se proizvede, je po Kunst neko temeljno verjetje v moč telesne vidljivosti, ki s svojo ekscesno, groteskno, fluidno, nehierarhično in razpršeno naravo lahko spreobrne pogled in vzpostavi drugačno politiko telesa in gledalčeve percepcije (824). To ekscesno telo, ki se kaže skozi razstavo, najdemo že v ustvarjalnih impulzih šestdesetih let prejšnjega stoletja, v performativni strategiji upora, ki po Marcusu korenini v biologiji individua, v njegovi naravi, na podlagi katere aktivistke redefinirajo cilje in strategijo političnega boja (nav. po Kunst 824). A Novakovi ne gre toliko za upor proti zamejitvam kategorij spola. Gre ji za telesno vidnost, za razkritje nečesa intimno notranjega, ki pa ves čas sporoča, da je njegova geneza, geneza te potrebe po popolnem, izstradanem, nevidnem telesu hkrati odraz potrošniške ideologije telesne normativnosti. Gre za »razprtost, ki je bila v zgodovini modernosti izgnana v nevidnost (Kunst 824).

## *deklici*

Drama *deklici* Nine Kuclar Stiković je začela nastajati kot študijska obveznost pri predmetu Temeljne tehnike dramskega pisanja na podiplomskem študiju Dramaturgije in scenske umetnosti na AGRFT. Dramsko besedilo dokumentira avtoričino izkušnjo prijavljanja za status samozaposlene/ga v kulturi in pridobivanja pravice do plačila prispevkov za socialno varnost. Je preplet avtorske dramatizacije Andersenove pravljice *Deklica z vžigalicami* in dokumentarne drame dramaturginje, ki vključuje popis sodnega procesa proti Ministrstvu za kulturo. Javnosti

so bile predstavljene tri različice, saj je avtorica v besedilo sproti dodajala razvoj sodnega procesa proti Ministrstvu za kulturo, ki ob prvi javni predstavitvi še ni bil končan. Drama *deklici* je izšla avgusta 2023. Novembra 2022 je bila poslana na natečaj za nagrado Slavka Gruma, dogajalni čas drame pokriva obdobje med 3. 12. 2020 in 3. 11.2022.

Pomemben aspekt drame se nam razpre, če nanjo pogledamo v odnosu do širšega družbenega konteksta. Popisuje namreč dogajanje v obdobju epidemije koronavirusne bolezni, ki je v Sloveniji izbruhnila v marcu 2020 in ponovno razkrila problematično povezavo med kapitalom in perkarizacijo. Študentje in delavci so preko avtorskih pogodb čez noč izgubili delo, saj so jih delodajalci v negotovi situaciji vrgli na cesto, da bi se izognili stroškom plačevanja svojih delavcev v času zaprtja. Številne so odrezali od primarnega vira prihodkov in ponovno razkrili poprej morda bolj zabrisana razredna razmerja (Brezar 7–8). Kulturni delavci so se v istem času soočali z blokadami dela in financiranja. Po razrahljanju epidemioloških prepovedi so se, kakor navaja Kuclar Stiković, nanje odzvali z izvajanjem mirovnih, a protestnih akcij, naslovljenih na Ministrstvo za kulturo, s katerimi so opozorili na neodzivnost Ministrstva (110). Besedilo se tako vpenja v širši val okrepljenega zavedanja, da morajo prekarni delavci dobiti dodatne delavske in socialne pravice, ki jih bodo varovale pred divjim izkoriščanjem v kapitalistični ureditvi. V uvodu v zbornik *Prekarnost* o epidemiji kot obdobju vznika močnejših povezav med prekarnimi delavci v Sloveniji piše tudi Borut Brezar:

Morda smo prvič v Sloveniji videli situacijo, ko so prekarni delavci, predvsem samozaposleni, izven tradicionalnih obrtnih, gospodarskih ali sindikalnih združenj množično in glasno zahtevali ureditev svojega položaja. Ker pa je bilo povezovanje priložnostno, predvsem pa je bil boj samozaposlenih zaslepljen z ideološko predstavo o delavcu kot podjetju, so ta gibanja hitro razpadla. Delavski boj je bil vedno uspešen le, če so vezi solidarnosti zdržale pritiske kapitala in če je bilo jasno, da je glavni nasprotnik delavstva ravno kapital. Epidemija koronavirusne bolezni je jasno pokazala, da solidarnostne vezi, ki bi zdržale dlje od nekaj mesecev, med prekarnimi delavci v Sloveniji še ne obstajajo. (9)

Čeprav avtoričinega vzgiba za nastanek drame ne moremo neposredno povezati z omenjenim gibanjem, se zagotovo odziva na zaostreno politično klimo, ki je potencirala senzibiliteto za socialna vprašanja. V analizi drame piše Nika Švab, da dramsko dogajanje reflektira vzdušje »izjemnih socialnih neenakosti in skorajda kastnega družbenega sistema«, saj dramski zaplet kontekstualizira »obdobje nelogičnih in nekonsistentnih protikovidnih ukrepov tretje vlade

Janeza Janše in drugega mandata dr. Vaska Simonittija kot ministra za kulturo, ki je varčeval predvsem na samozaposlenih v kulturi« (Švab ni str.).

V procesu nastajanja *deklic* se avtorica spopada z vidikom naporne emotivne vpetosti, saj med popisovanjem dogajanja napisano tudi neposredno izkuša in živi. Material, ki ga osnuje na podlagi osebne izkušnje, tako nosi velik pomen za položaj samozaposlenih, saj reflektira aktivno, borbena pozicijo v odnosu do diktatorne oblasti. Drama *deklici* je tako pomembna kot umetniška gesta, ki nosi skupnostni potencial tvorjenja solidarnostnih vezi. Njena avtobiografska dimenzija, ki popisuje dejanskost upora mlade posameznice proti patriarhalni strukturi, namreč lahko tistim, ki se spopadajo s podobnimi težavami, pokaže, da upor proti instituciji ni nujno brezupen.

Tematika negotovosti, ki jo prinaša socialna nestabilnost, v drami stopa ob bok razgrinjanju pogojev ustvarjanja znotraj prekariziranega, okolja, zaznamovanega s kapitalističnimi principi hiperprodukcije. Avtorica se osredotoča tudi na naravo neulovljivosti in soodvisnosti dramaturškega dela, zaradi katere se težko vrednoti in identificira oz. prepozna kot delo:

Poklic nima fizičnosti, ki bi ga prezentirala, dramaturgije kot samostojne enote ne vidimo, pisanje pa nima specifično določenega delovnega prostora, kjer bi se meril delovni čas in v njem opravljeno delo. Poleg tega pa je tukaj še mnogo bolj pereč pogled na delo umetnice, in sicer da delo, ki »spada na področje psihologije in prostega časa, ne na področje blaga in meznega dela, služi kot »upravičenje 'svobodnega' dela', ki je slabo plačano ali neplačano (Praznik 64–65). Kar pa ne nosi velikih finančnih vsot, je v času poznega kapitalizma tudi moralno manj vredno (Kuclar Stiković 117).

Osnovni dramski zaplet temelji na situaciji, v kateri avtorici potrdijo status samozaposlenega v kulturi, a ji zavrnejo pravico do plačila prispevkov<sup>34</sup>. Avtorica v poglavje *III. Sprožilni trenutek* vključi dokumentarno gradivo – kopijo elektronskega sporočila ministrstva za kulturo, v kateri jo dne 3. 12. 2020 obvestijo o pozitivno rešeni vlogi, hkrati pa tudi o tem, da ne izpolnjuje

---

<sup>34</sup> O statusu samozaposlenega v kulturi odloča minister za kulturo po posvetovanju s strokovno komisijo in Kulturniško zbornico. Če minister za kulturo odobri status samozaposlenega v kulturi, je posameznik z datumom vpisa v razvid samozaposlenih primoran začeti plačevati prispevke za pokojninsko in invalidsko zavarovanje, obvezno zdravstveno zavarovanje ter prispevke za socialno varnost. Če kulturni delavec izkaže izjemni kulturni uspeh, lahko zaprosi za pridobitev pravice za plačilo socialnih prispevkov (pokojninsko, invalidsko in zdravstveno zavarovanje) iz državnega proračuna.

pogojev za pridobitev pravice do plačila prispevkov. Dejstvo, da pri tem v nasprotju z zakonom ne priložijo odločbe, v kateri bi bilo točkovanje jasno razvidno, avtorico motivira k nadaljnji korespondenci z ministrstvom, v kateri se razkrijejo absurdnosti in nekorektnosti izvedbenega postopka. Čeprav vpogled v vlogo razkrije, da za specializirani poklic dramaturginja izpolnjuje pogoj za priznanje pravic do plačila prispevkov, ministrstvo avtorici kontinuirano zavrača odobritev vloge.

**VODJA SEKTORJA ZA STATUSNE ZADEVE:** Pa še lažete, a veste. To sploh ni res, da vi niste dobila nobenega odgovora. To sploh ni res.

**DRAMATURGINJA:** Oprostite, jaz sem samo opozorila, da nisem dobila nobenega uradnega odgovora z vaše strani. Po pogovoru s kolegi vem, da so tisti, ki so dobili obe vlogi pozitivno razrešeni, po pošti prejeli fizično obvestilo o ugotovitvenem postopku, v katerem je jasno vidna in argumentirana odločitev ministrstva. Jaz pa tega nisem prejela. Dobila sem samo mail, ki nima nikakršne pravne podlage. In ne razumem, zakaj ministrstvo na različno posluje s tistimi, ki dobijo odobreno pravico do plačila prispevkov in s tistimi, ki jim ministrstvo te pravice ne prizna.

**VODJA SEKTORJA ZA STATUSNE ZADEVE:** Glejte, veste kok je vas velik. Vas je ogromno. In naša dekleta se res trudjo. Trudjo se, da bi vas čim hitreje obvestila, in ker je vas tako velik, nekaterim pač pošiljajo mejle, da bi vas pravočasno informirale. Samo zato, da bi vi prej zvedla. Sploh pa ste vi tista, ki, ko ste prejela naš mail, niste javila, kdaj želite bit vpisana v razvid. (22)

Avtorici pravice do plačila prispevkov ministrstvo za kulturo neutemeljeno zavrne tudi za tem, ko za besedilo *Jutri je v sanjah izgledal drugače* v okviru 51. Tedna slovenske drame prejme nagrado za mlado dramatičarko in ministrstvu maja 2021 pošlje dopolnjeno vlogo. Za tem na odgovor čaka štiri mesece. Na njeno povpraševanje se Ministrstvo odzove z obvestilom o razrešenem postopku, kjer jo je nova strokovna komisija ponovno ocenila negativno: »Zanimivo, da sem pri večjem obsegu in z nagrado ter novih komisijah dobila manjše število točk oz. mnenje, ki mojih del sploh ni ocenjevalo« (Kuclar Stiković 116). Dokumenti, ki jih vključuje v besedilo, razkrijejo kršitve temeljnih načel upravnega postopka, kot so nespoštovanje predpisanih rokov za izdajo odločb in sklepov, pomanjkljive obrazložitve v odločbah in napake pri vročanju in evidentiranju dokumentov. To jo motivira, da vstopi v tožbeni postopek, ki se zanjo konča ugodno.

Drama je zasnovana kot sopostavitev prvoosebni zgodbi dveh dramskih likov: deklice in dramaturginje. Zgodbi potekata vzporedno v dveh ločenih stolpcih, kar bralcu omogoča izmenično

prehajanje med njima. Zgodba deklince je v formi precej klasična, saj ohranja slogovno enotnost, pripoved dramaturginje pa formalno določa spajanje raznolikih žanrov. V njej avtorica prepleta prvoosebno izpoved, dokumentarno gradivo (kopije elektronske pošte, dopisov, odločb, itd.), kronološko naštevanje dogodkov v formi seznama in prepise telefonskih pogovorov. Birokratsko hladnost dokumentov rahljajo avtoričini notranji monologi, v katerih izraža skrbi, strahove in tesnobna občutja, ki se v njej sprožajo kot posledica skrbi za lastno prihodnost. V besedilo se vpletajo tudi posamezni lirični zapisi v formi spletne poezije, v katerih je jasno razvidna avtoričina umetniška senzibiliteta. Žanrska razplatenost tvori fragmentarni učinek, ki formalno poustvarja občutek avtoričine (notranje) razcepljenosti, hkrati pa snuje pomembno večperspektivnost, ki proizvaja različne učinke tako, da izmenično aktivira bralčev kognitivni, estetski in emotivni aparat.

Besedilo tako vključuje temeljne značilnosti nove drame, kot je slogovna odprava ustaljenih hierarhij in delitev, prepoznavnih v aristotelovski dramaturgiji. Opušča delitev na glavni in stranski tekst, (dialog in didaskalije). Kakor v poskusu teoretizacije nove drame zapiše Blaž Lukan, lahko pri *Deklicah* ugotovimo, da se dehierarhizacija izvaja na razpustitvi »objektivnosti« dramskega dialoga. Tega nadomesti »zaveza subjektivnosti, ki nekdanjo odgovornost »višji sili« (resnici) nenadoma pripiše vsej možni iluziji, ki določa existenco sodobnega subjekta« (*Gledališka sinteza* 218). V središču avtoričinega pisanja leži identiteta jaza; subjekt izjavljanja oz. pripovedovalec je v avtoreferenčnem dramskem formatu neločljiv del pripovedi same. Kakor pravi Blaž Lukan, lahko »v njenem besedilu prepoznamo pripovedovalca, ki je »znotraj in zunaj hkrati, površina in jedro, tekst in kontekst, subjekt in objekt ...« (*Lukan sinteza* 219)

Podiranje hierarhij, ki ga uteleša dramaturginjin upor proti sistemski korupciji, se v drami torej vrši tudi na žanrskem in oblikovnem nivoju. Dramo oblikovno določa princip hibridnosti, kolaža in montaže. Poleg različnega zapisa, literarnih in esejističnih prvin se z vključitvijo dokumentarnega gradiva, ki zaobjema fotokopije datiranih elektronskih sporočil, avtoričine objave na socialnih omrežjih, vanjo vpeljujejo tudi vizualni načini reprezentacije. V tovrstno dehierarhizacijo je vpisana formalna korespondenca z družbenim omrežjem kot spremenjenim prostorom izrekanja, percepcije in pozornosti. Vzoredni stolpični zapis, ki se od navadnega zaporednega branja premika k izmeničnemu oziroma vzorednemu branju, zrcali internet kot pluralen prostor zapisovanja in sprotnih sporočil. Tako poustvarja sodobne načine existence, katere v besedilu *Postdigital Performance* identificira Matthew Causey – med njimi so časovna asinhronost, zamenjava performativne reprezentacije z identično reprodukcijo, proces kopiranja in lepljenja ter realnost virtualnega (434). Iz logike elektronskih medijev in interneta izhaja tudi

tisto, kar Ana Vujanović v članku »Meandering Together: New Problems in Landscape Dramaturgy« imenuje krajinska dramaturgija. Ta naj bi bila po njenem mnenju posledica spremenjene percepcije in pozornosti, ki ni več singularna in eksplicitno vodena, temveč gledalcu ali gledalki dopušča avtonomijo lastnega odločanja, kaj in kako bo opazoval/-a dogajanje na odru. Posledično je to dogajanje razpršeno in ne ponuja le enega samega toka informacij (1–2). Če ti principi zapisovanja pri bralcu ali gledalcu spodbujajo avtonomizacijo, pa v odnosu do birokratskega aparata, ki korespondenco razvija zgolj znotraj internetnega okolja, poudarjajo razosebljenost birokratskih postopkov. Tako se digitalno okolje paradoksalno vzpostavlja kot prostor pretočnosti, nenehne omreženosti in stika, hkrati pa kot orodje tekstualne alienacije.

Vzporednost in vezljivost zapisa, ki omogoča zaporedno branje na način preskakovanja med ločenima stolpcema – zgodbo deklince na levi in zgodbo dramaturginje na desni – vzpostavlja pomenljivo jukstapozicijo, ki se vrši že na ravni besede – vsake posamezne replike. Slogovno zapisa sprva ne odstopata izrazito drug od drugega, – z izjemo uporabe sodobnega pogovornega jezika, ki med obema zgodbama osnuje prepoznavno časovno temporalnost, avtorica pri obeh uporablja podobno sintagmo, zaradi česar njuna individualna karakterizacija ni izrazito diferencirana.

želim si	želim si
želim	želim si
bila je zima	bil je tretji december
bilo je silvestrovo	zima
pritiskal je strašen mraz	sovražim zimsko depro
zadnji večer v letu	ta veseli dan kulture, prešernov rojstni dan
vsi ljudje prešerni	praznik kulture
danes se praznuje	prav nič prazničen
okoli mene luči	v meni tema

(6–7)

Prav ta bližina omogoča med njima učinkovit preplet, predvsem komplementarnih emotivnih stanj, skupaj z montažnim prepletom dokumentarnega gradiva prizori z deklincama učinkujejo kot prostor avtoričine notranje refleksije, opisi njene duševnosti, stanja in izkušenj. Prevevajo jih predvsem občutja nemoči, notranjega boja, razvrvanosti. Ali kakor pravi avtorica sama:

Ravno zaradi tega, ker se deklica in samozaposlena ne bosta nikoli dobesedno srečali, pa so se prizori z njunimi paralelnimi solilogi morali imenovati srečanje, saj se njuni usodi srečujeta na nivoju paralelizmov: tesnobnih občutij, nesreče, ujetosti v situacijo, ki jo pogojuje avtoriteta minister ali avtoriteta oče, hrepenenja, želj, vztrajanja ... (deklici 125)

V prizoru *VI Drugo srečanje* se ob sopostavitvi dekličine ponavljajoče se replike *danes nisem prodala niti ene vžigalice* in dramaturginjinega naštevanja dosedanjega dramaturškega dela, v katero je vpisana njena zgodnja delovna izkušnja neplačanega in podplačanega dela v javnih institucijah, zrcali vzporedna refleksija dramaturginjine/avtoričine delovne izkušnje.

ostalo si delala zastonj. ah, dej no, zastonj?

ne zdaj jambrat. nisi delala zastonj.

delala si za CV! za reference! še bolj: za izkušnje!

danes nisem prodala niti ene vžigalice

za izkušnje si delala tut produkcije.

ne bi ti blo treba. lahko bi pisala več svojih tekstov.

namesto da si po cele tedne in vikende!

v črnem black boxu z netalentiranimi ...

tudi talentiranimi mladimi še ne igralci.

ampak od tebe se pričakuje, da si pa že dramaturginja.

danes nisem prodala niti ene vžigalice

sama si se tako odločila. ti ne bi bilo treba.

ni bilo za oceno. ni bilo za denar. za izkušnje.

da boš kompetentna mlada dramaturginja.

lahko bi pa pisala več dram.

veš koliko dram bi lahko napisala.

ampak ti si ždela na vajah in sestankih.

veš koliko izvernih avtorskih dramskih besedil ...

in potem bi imela tudi dovolj točk za književnico,  
za dramaitčarko.

ampak potem mogoče ne bi imela dovolj točk za dramaturginjo

danes nisem prodala niti ene vžigalice (16–17)



V njenem notranjem dialogu odzvanja ponotranjena diktatura, zahtevnost do same sebe, poskus ukalupljanja jaza z namenom ustrežanja birokratskih normam. Avtorica z izpostavitvijo skrbi za lastno preživetje naslovi socialno nepravilnost, utemeljeno na zahtevah prekariziranega kulturnega trga in razkrije probleme, s katerimi se soočajo mladi, še ne uveljavljeni ustvarjalci ob vstopu na trg dela. Od nje se v procesu »dokazovanja lastne veljave« zahtevajo presežki v vloženem delu, času in delovnih obremenitvah, ne da bi ti rezultirali tudi v sorazmernem dohodku. Njen položaj dodatno bremeni zahteva po doseganju izjemnih rezultatov v kratkem časovnem obdobju.

Zaradi teh pritiskov se potencial samozaposlenih v kulturi izgublja, saj zaradi slabo urejenih socialnih pravic, njihovega ekonomskega položaja, negotovosti glede možnosti zagotavljanja lastnih prihodkov ipd. nimajo ne časa ne prostora za izvajanje izvirne dejavnosti, v ospredje so namreč postavljene skrbi in boj za lastno preživetje (Navodnik 181).

V prologu uprizoritvenega besedila avtorica v didaskalično pripovedni formi protagonistkama-dramaturginji in deklici dodeli skupno identitetno oznako; *deklica*: gre za spolno, pa tudi razredno kategorijo s številnimi patriarhalnimi konotacijami, ki naznačujejo nezrelost, pasivnost, ujetost, podrejenost; oznaka, ki se v takšnih ali podobnih variacijah– punčka, punca, dekle pogosto uporablja tudi za odrasle ženske z namenom zmanjševanja ali diskreditacije njihovih vlog, izjav, dejanj. Deklica je tako identitetna znaka, vpeta v zgodovino jezikovnih praks podrejanja žensk.

*zgodba o dveh deklicah.*

*zaenkrat še o dveh živih deklicah.*

*o dveh deklicah, ki sta rasli v svetu krivic.*

*ena bo tekom zgodbe morda zrasla, morda je že danes odrasla,  
druga pa je za vedno ostala deklica.*

*zgodba o dveh deklicah.*

*o deklici, ki se je lahko borila  
in o deklici, ki se ni mogla borit.*

*o deklici, ki je imela pogoje, da se je lahko borila.*

*in o deklici, ki ni imela pogojev, da bi se lahko borila (6).*

Besedilo *Deklici* prikazuje obliko nasilja nad civilno družbo in državljani, ko birokratski postopki postanejo represivni aparati države in negativno vplivajo na življenja posameznikov, hkrati pa popisuje izstop iz pasivne vloge v aktivnost. Ker se avtoričin alter ego – lik dramaturginje upre sistemski nepravilnosti in prevzame aktivno vlogo kot individualni in pravi subjekt, preraste svojo vlogo »deklice« in tako doseže spremenljivost stereotipnih značilnosti, ki ji jih pripisujemo; med tem ko druga deklica, ki pripada pravljicnemu univerzumu deklice z vžigalicami, ostane nemočna. Zmožnost delovanja po avtoričinih besedah sovpade z bivanjskimi okoliščinami, ki to delovanje omogočajo. Če je deklica z vžigalicami, *bosa na zasneženi ulici* zaradi revščine in odsotnosti starševske podpore, predvsem pa neodzivnosti neposredne okolice, prisiljena *slastno pečeno gosko* zgolj sanjati, se dramaturginja kljub nezavidljivi finančni situaciji, a ob vseeno preskrbljenih osnovnih življenjskih potrebah, ki jih omogoča družinska finančna podpora, odloči za glasni upor proti birokratskemu nasilju ministrstva za kulturo. Razlika med pasivnostjo deklice in aktivno uporniško držo dramaturginje leži tudi v njuni zmožnosti prepoznavne izvora nasilja. Če je nasilje, ki preži na deklico z vžigalicami, nevidno, ker je vseobdajajoče, ima dramaturginja direktnega naslovnika: institucijo Ministrstva za kulturo. Avtorica preko sopostavitve dveh časovnosti- arhaično pravljicne in neposredne sodobnosti opozori na še obstoječo dediščino ponotranjenih družbenih vzorcev, predvsem na dediščino strukturnega in systemskega nasilja ideoloških aparatov, ki mnogokrat učinkujejo bolje kot represivna sredstva, saj omogočajo internalizacijo. Na to opozarja tudi strokovna žirija, ki je ob utemeljitvi nominacije za nagrado Slavka Gruma zapisala:

Besedilo kaže na to, da je v spolni in razredni identiteti tistih, ki so žrtve tako prekranih eksistenčnih pogojev bivanja kot dominantnih struktur oblasti, določena kontinuiteta, da pa je ta kontinuiteta danes nekoliko modificirana in da morajo biti verjetno zato tudi oblike upora [...] danes drugačne. (Toporišič, Jevnikar, Ribič 1)

## **Odrska realizacija**

*Deklici* sta bili sprva realizirani kot bralna uprizoritev prvega dela besedila, ki je nosil tudi drug naslov: *Deklica z vžigalicami: avtobiografska adaptacija*. Izvedena je bila 7. junija 2022 na Komornem odru Drame SNG Maribor na 57. Festivalu Borštnikovo srečanje v okviru

študentskega gledališča (Kuclar Stiković 133). Avtorica besedila na oder ni postavila sama, temveč v tandemu z režiserjem Borom Ravbarjem, katerega je izbrala, ker je z aktivizmom in spremljanjem političnega dogajanja izkazoval razumevanje konteksta nastanka besedila, saj si je, kakor zapiše v svoji magistrski nalogi, želela sodelavca, ki bo med njeno avtobiografsko izkušnjo uvedel potrebno razdaljo (134). Celotno besedilo *deklici* je krstno realizacijo doživelo 17. 4. 2023 v gledališču Glej. Kakor v bralni uprizoritvi sta tudi tukaj izmenični vlogi deklic prevzeli igralki Mina Švajger in Suzana Krevh. Poleg tega, da besedilo tematizira ustvarjanje znotraj nestabilnih pogojev dela, je v takšnem kontekstu tudi nastalo, saj je bila ustvarjalna ekipa za datum premiere dogovorjena, preden je vedela, ali bo na razpisu dobila finančna sredstva za njeno realizacijo (Kuclar Stiković 107).

Odrsko postavitvev *deklic* določa po sredini razmejen prostor s praznimi steklenicami. Režija tako uvaja odrsko razmejitev na dva prostora, ki sovpada z dialoško vzporednostjo dveh zgodb. Mina Švajger in Suzana Krevh sta v vlogi deklic bosu in odeti v identični beli obleki, ki sugerirata uboštvo ali siromašnost. V ozadju odra visi platno. Na njem se kot dokaz o pričevanju intimne zgodbe protagonistke projicirajo naslovi poglavji in dokumentarni izseki, ki so imeli resnične posledice na življenje protagonistke. Dvoplanska postavitvev hkrati potencira razkol med dvodimenzionalnostjo, fikcijskostjo besednega in telesno snovnostjo igralk, ki nastopata v prvem planu. Igralki vlogi deklic izmenjujeta in podvajata, prav tako izmenično prevzemata vlogi predstavnikov birokratskega aparata, kar proizvede prekrivanje objektivnega (zunanjega) sveta in sveta subjektivnega, notranjega doživljanja dramaturginje. S to režijsko odločitvijo se ustvari distanca med avtorico (ki v uprizoritvi fizično ne nastopi, nastopi pa kot glas v ozadju) in dramskima likoma deklic (ki se na dramaturginjo navezujeta tako v prvi kot tudi v tretji osebi, torej jo izmenično uprizarjata in o njej govorita) in tako udejanjita neesencialnost, fragmentarnost in neoprijemljivost identitete, hkrati pa paradoksalnost izrekanja o resničnem, »saj sta avtorica oziroma subjekt, ki piše analizo, in analizirani subjekt ista oseba« (Kuclar Stković 148). Premik od zunanjega, objektivnega dramskega sveta v prezentacijo subjektivnega doživljanja avtorice jukstapozicijia dveh pripovedi učinkovito odraža tudi, ko pripoved deklice z vžigalicami zaznamujejo pravljlični, poetični motivi, ki odsevajo tesnobno atmosfero in stanje duha vzporednega monologa dramaturginje.

S ponavljanjem stavkov, s siromašno kostumsko podobo deklic in s posameznimi repetitivnimi akcijami, kot je ritmično udarjanje s škatlicami vžigalic ob mizo, uprizoritev proizvede občutek, da deklici pripadata delavskemu razredu. Z vzpostavitvijo povezave med »umetniškimi« in mezdanim delom uprizoritev usmerja interpretacijo k prevpraševanju njunega prepletanja znotraj

politične klime, v kateri je oblast diskreditacijska do delavcev v kulturi. Njuna sopostavitev dodatno izpostavlja opuščanje romantične predstave o umetniku kot geniju in problematizira percepcijo umetniškega ustvarjanja kot individualne samouresničitve, ki umetnike pogosto vodi v pristajanje na neplačano delo. Prizor s psihoterapevtko, umeščen med birokratsko bitko dramaturginje, uspe anksioznost in tesnobo, s katero se sooča med čakanjem na odobritev, prikazati kot sistemski problem, v katerem se tudi princip samoregulacije, kot je zatiranje negativne avtomatske misli po modelu kognitivno vedenjske terapije, vzpostavlja predvsem kot kapitalistični odgovor na sistemsko generirane težave.

Dokumentarna uprizoritev *deklici* nosi pomembno intimno in družbeno emancipatorno funkcijo. V kontekstu učinka, ki ga proizvede v avtorici sami, velja izpostaviti, da jo lahko klasificiramo kot samorazodevajoči se performans, saj se le z minimalnim zamikom odziva na neposredno družbeno situacijo. Avtorica tudi zapiše, da so simptomi, kot so izguba apetita, prekomerno odvajanje blata, črvičenje v želodcu in stiskanje pesti, s katerimi se je redno srečevala med čakanjem na odločbo, med vajami za predstavo minili (161), zato lahko izpeljemo, da sta procesno snovanje predstave in izvedba uprizoritve nanjo vplivali detravmatizacijsko. Poleg tega, da je besedilo *deklici* nastalo kot umetniški odtis avtoričine emancipatorne bitke, se realizacija odrske uprizoritve politični gesti približa tudi drugače. Pomembno javno funkcijo uprizoritev pridobi že z gledališkim listom, katerega Kuclar Stiković nameni objavi treh podobnih zgodb:

Posrečilo pa se je, da so ravno te tri zgodbe povsem različne: ena opisuje osebo, ki je svojo pravico iskala na sodišču, druga je popolnoma opustila svoj poklic, tretja pa je našla drugačen način za registracijo dejavnosti in njeno opravljanje. Na letošnji februarški reprizi se je zgodil nepričakovan odziv s strani gledalca, ki nakazuje na še eno javno funkcijo predstave. Svojo izkušnjo, ko je šel skozi podoben postopek, je sam od sebe delil z nami. Po ogledu predstave nam je poslal svojo izjavo, ki jo bomo ob naslednji ponovitvi dodali k že obstoječim izjavam. Nekateri gledalci se v naši predstavi prepoznajo, po njej občutijo olajšanje, da niso edini, ki se jim je to dogajalo, mnogim med njimi veliko pomeni, da se je o tem javno spregovorilo. Ravno to jih opogumi, da delijo svojo izkušnjo. Gre za verižno reakcijo, ko kapljice v morju gravitirajo skupaj in zavzamejo svojo pravo obliko. (144)

Tretji reprizi predstave je gledališkemu dogodku sledila tudi okrogla miza z naslovom *Kako misliti status samozaposlene/-ga v kulturi?*, v katerem so govorci (Polona Torkar iz društva Asociacija, moderator Lovrenc Rogelj, Kim Komljanec in Rok Vevar) spregovorili o možnih varovalkah, ki bi v prihodnosti ob podobnih situacijah na sistemski ravni preprečevale

ponavljanje podobnih zgodb: »Morda je ravno zaradi vzpostavitve dialoga z Ministrstvom in informacij o spremembah, ki jih načrtujejo v zvezi s sistemom samozaposlenih v kulturi, in povabilu k sokreiranju le-teh, bila to najbolj učinkovita javna funkcija, ki jo je imel naš projekt za družbo« (Kuclar Stiković 153).

### *Medtem ko*

Performans *Medtem ko* (2022) Sandija Jesenika se odvija v Galeriji ŠKUC v času razstave »What it is, Yet a Dream-map«. Pod vodstvom kuratorja Maximiliana Lehnerja raznovrsten nabor umetnic in umetnikov razpostavi objekte, zvočne in vizualne instalacije ter citate iz literarnih del, ki iščejo prostor afirmacije alternativnih modelov obstajanja. Znotraj razpostavljenega polja kvir umetnosti, ki problematizira izključujočo identitetno politiko, naslavlja rigidnost prevladujočih ideologij in kulturnih matric, se podobna narativna vsebina mladega umetnika razgrne skozi formo osebne intimne izpovedi. Med določujočo prostorskostjo in odvijajočo se performativnostjo se vzpostavi pomenljiva povezava, ki plasti sporočilnost performativnega, hkrati pa spreminja same določilne razsežnosti uprizoritvenega dogodka. Ta se iz tega, kar razumemo kot konstitutivno gledališko, izlušči v polje fluidnega: ob vzpostavljanju drugačnih razmerij med telesnostjo performerja in telesnostjo gledalca, ob grajenju nove skupnosti in aktivnih modelov percepcije kršenje gledaliških konvencij ni več le formalna inovacija, ki spremeni določilne razsežnosti uprizoritvenega dogodka, temveč postane subverzivna gesta upora proti togosti formaliziranih struktur in klic po svobodnejših načinih (so)obstajanja.

*Medtem ko* je performans, ki spodkopava dokončnost spolnih identitet, denaturalizira videz naravnega in naslovi spremenljivost domnevno trajnega jaza. Uprizarjanje preseže meje proscenija in s kombinacijo avtobiografskega in fiktivnega razpre performativno razsežnost jaza. S spominsko, fragmentarno tvorbo različnih delov performerjeve identitete in njegove zgodovine, ki jo formalno udejanjajo tudi premiki preko uprizoritvenih »postaj« v galerijskem prostoru, izvajalec spodkopuje dokončnosti spolnih identitet, denaturalizira navidezno naravnost in prikaže, da je, kakor pravi Butler, »avtobiografski subjekt amnezičen, nekoherenten, heterogen, interaktiven« (nav. po Smith, *Performativity* 110). Odmik od prevladujoče identitetne politike se v dotičnem performansu izkaže kot politično dragocena

praksa, saj odpira prostor za prestrukturirano in rekonceptualizirano zgodovino subjekta. Beremo jo lahko kot umetniško prizadevanje za ustvarjanje feministične javne sfere, gledališkega prostora, v katerem robne identitete postajajo vidne, avtonomne in se tako uprejo zatiranju, osvobodjene od neodobravajočega pogleda zatiralcev. Artikulacija Jesenikovega nastopa razkrije družbeno pogojenost s spolnimi identitetami, nasprotuje družbeni normi in ustvari okoliščine, ki omogočajo, da ustvarjalec in skupnost najdeta občutek moči skozi tvorbo skupne subjektivnosti.

Sandi Jesenik v uprizoritvi z uporabo ženske slovnične oblike udejanji fluidnost identitete. Zgolj deklarativna sprememba spola stopi v neposredno opozicijo z njegovimi drugimi spolnimi znaki, ki se vzpostavljajo telesno in kostumsko kot znanilci moškega spola. Tako se spol, prisoten v jeziku, razkrije kot nezanesljivo semantično polje, ki nima referenta v neposredni stvarnosti, kot performativ. Z destabilizacijo spolnih norm Jesenik ubeseden spol spremeni v potujitveni učinek, zaobide predpostavko o naravnosti in utelešenosti spola in prikaže, da je spol konstrukt, ki ga je mogoče avtonomno spreminjati in poustvarjati. Jesenik razgalja spolne diskurze, tako da besedno rekonstruira identiteto ženske, hkrati pa oblečen v hlače in majici ohranja navidezno vez s svojim biološkim spolom. Tako izvede nesovpadanje telesa in jezika, brechtovsko, postmoderno disociacijo med telesno prisotnostjo in diskurzom. Njegovi monologi z naslavljanjem izkušnje spolnega nasilja plujejo med spreminjajočimi se, skonstruiranimi identitetami, nanešenimi na telo, ki je izkusilo vse te konstrukcije. S poudarjanjem performativne narave identitete spodnaša stabilnost ženske in moške pripovedi, saj, kakor pravi Butler, tako zaobide normativno usklajevanje notranjosti s telesno površino in spolno izvedbo v kontekstu obvezne heteroseksualnosti (*Bodies 2*). Heteroseksualne norme postanejo fikcija.

S pripovedovanjem o romantičnih izkušnjah se Jesenik dotakne tudi zgodovine svoje seksualnosti. Razumevanje seksualnosti, pravi Foucault, je vedno in zgolj družbeno, pri čemer seksualnost soustvarjajo različni zgodovinski, družbeni, kulturni, ekonomski, politični in biološki dejavniki. Seksualnost se razvije v specifičnem kulturnem kontekstu, predstavlja svojevrsten del družbene realnosti in ima v večini družb ključno vlogo pri legitimaciji ustaljene spolne delitve (121). Jesenik z nefiksiranjem lastne identitete in z naslavljanjem romantičnih odnosov gledalcem ponudi pluralistični pogled na seksualnost, s čimer se upre seksualnemu fundamentalizmu. S tem sledi sodobnim kritičnim študijam o seksualnosti, ki pomenijo obrat od iskanja ene same resnice o seksualnosti v iskanje, argumentiranje in teoretiziranje

pluraliziranih resnic (Plummer 40). Tako se odmakne stran od esencializma k družbenokonstruktivističnemu pogledu na pluralizem seksualnosti.

Njegova identiteta, nad tvorbo katere prevzame nadzor in zavrne obstoj avtobiografskega jaza znotraj heteronormativnih, binarnih kulturnih vzorcev, postane orodje emancipacije, ki normalizira robne kvir identitete. Omenjen preobrat postane tudi hrbtenica vsebinske tematizacije, saj se Jesenik v formi pogosto liričnega, čutnega in slikovitega potovanja v intimo individualnosti prek spontane spominske rekonstrukcije vedno znova vrača k tistim (resničnim ali namišljenim) izkušnjam, zaznamovanim s trenjem med njegovo željo po zvestobi lastni avtentičnosti in družbenim pritiskom po »normalnosti«, ustrežanju družbenim imperativom glede spola, identitete in videza. Tako se v njegovi zgodbi o interakcijah z družinskimi člani zvrstijo poskusi mehanizmov nadzora, cenzure, poskusov identitetnega in telesnega prilagajanja, katerih se performerjev jaz prek odraščanja in samosprejemanja postopoma osvobodi in celostno zaživi v liberalnejšem okolju prestolnice. Preko artikulacije samouresničitve, ki temelji na strasti do plesa kot samoizraza, se dodatno izmika normativnosti tako, da zaobhaja pričakovane predpostavke o proporcionalno ustrezni, telesni konstituciji in izpodbija scenarije, ki pripisujejo ustrezne oblike samoizraza določenim identitetam. Na tej točki se telo razpre kot »komunikacijski stroj« Umberta Eca kot lokacija, na kateri se posameznikova identiteta izraža kot produkt kulturnega pričakovanja. Produkt, katerega Jesenikov alter ego vedno znova ozavešča, ga po svoje preoblikuje in se mu tako postavlja po robu. Prilašča si, transformira in se hkrati upira vsiljenim diskurzom avtobiografske identitete, integrira jih v sebi in jih zmore preseči v deklarativnem dejanju samosprejemanja. Ker je zgodovina avtobiografskega subjekta zgodovina recitacij sebe in jaz ne obstaja pred svojimi recitacijami, je avtobiografsko pripovedovanje recitacija recitacije; njegovo emancipirano življenje postane učinek pripovedovanega življenja.

Jesenikov pristop k tvorbi lastne identitete postavi na ogled dejstvo, kako je telo kodirano z zgodovino socialnih diskurzov in socialno diferencirano na podlagi rase in spola. Da si gledalec lahko povrne možnost videnja nastopajočega telesa kot instrumenta protihegemske ideologije, je ključen prav sestop v zgodovino nastopajočega subjekta. Ta z artikulacijo travmatične potlačene kulturne preteklosti izpostavi, kako je bilo njegovo telo zaznano, interpretirano in predstavljeno skozi različna obdobja, kako je bilo podvrženo različnim tehnologijam in sredstvom nadzora ter vključeno v različne ritme produkcije in potrošnje, užitka in bolečine.

Ko ustvarjalec skozi prevzem ženske identitete avtonomno proizvede subjektiviteto, izpostavi njeno performativnost. Na vpogled ponudi proces samoupodabljanja in samoinvencije kot izrazito teatralnega, »prav s to teatralnostjo nas vrne nazaj k vprašanju o naši naravi; strategija je tu potujitvena, ne dovoli nam, da bi se pripeli na podobo telesa, pač pa jo moramo neprestano iznajti skupaj s performerjem« (Kunst 835). V Jesenikovi avtobiografski uprizoritvi je subjekt razplasten na več telesnih subjektivitet, ki se združujejo v zapletene avtobiografske poravnave. Smith navaja, da obstaja »specifično telo« avtobiografskega pripovedovalca, »subjektivno telo« avtobiografskega jaza in »kulturno telo«, ki nagovarja k specifičnim avtobiografskim orientacijam telesa (*Identity's* 4). In obstaja, kot ugotavlja Carroll Smith-Rosenberg, »telesna politika, katere materialnost simbolno predstavlja fizično telo« (102). Metaforične razsežnosti telesne politike posegajo v razporeditev specifičnih teles, določajo pripovedne poti tako privatiziranega kot družbenega telesa in jezikovne komponente imaginarnega repertoarja predstav kulture (prav tam). V *Medtem ko* Sandi Jesenik z neposredno tematizacijo nasilja, ki jo doživlja zaradi drugačne, neheteronormativne subjektivnosti, razkriva usmerjenost disciplinskih praks, ki normalizirajo zgolj določene načine samoreprezentacije posameznih teles, s tem pa »politično erotiko avtobiografske subjektivnosti« (Smith, *Identity's* 4). Prav avtobiografske prakse so učinkovite pri razkrivanju telesnih reprezentacij, saj s tvorbo razpoke med telesom in njegovo interpretacijo prikažejo, kako podoba telesa izoblikuje določene predpostavke o subjektivnosti.

Identiteta, ki je po Smith poguba obstoja subjektivnosti, razkriva kulturne prakse, ki se pojavljajo na telesu in skozi telo, da pride do pojava avtobiografskega subjekta. Avtobiografovo specifično telo, ki je skozi uprizoritev večkrat izpostavljeno prav skozi svojo nekomformnost. Z zasedanjem identitete drugega spola sporoča, da jaz ni enoten, stabilen, končen ali dokončen, ni ga mogoče identificirati vzdolž ene nespremenljive osi. Je mesto heterogenih označevalcev, ki postanejo konstitutivni za avtobiografski subjekt (*Identity's* 4). Jesenik tako postavi na pogled številne oznake spola. Izpostavi svojo individualno subjektivnost, ujeta v mrežo kulturno specifičnih izkušenj, ki se dotikajo zdravja, spola, rase, spolne usmerjenosti in drugih mikropolitčnih praks, izhajajočih iz kulturnega pomena teh točk identifikacije. Sama kompleksnost te na izkustvu temelječe zgodovine se lahko uporabi za izziv, motenje in izpodrivanje čistih kategorizacij (in fragmentacije ali poenotenja) teles. Skozi samorefleksivne strukture identitetne improvizacije v ospredje postavi samo performativnost identitete. Butler se približa popolnemu vrednotenju tega potenciala, ko zapiše, »tako kot je scenarij mogoče uprizoriti na različne načine in tako kot igra zahteva tako besedilo kot interpretacijo, tudi spolno



telo igra svojo vlogo v kulturno omejenem telesnem prostoru in uprizarja razlage v mejah že obstoječih direktiv« (*Performative* 277). Opozarja tudi, da je odrska uprizoritev identitete (spolne ali katere koli druge vrste) performativna in tako sposobna razkriti esencializem kot laž ali vlogo, ki jo igramo v skladu z družbenimi kodi (prav tam). Grace v njeni tezi opaža spodbudo k premisleku o tvorbi identitete tudi onstran uprizoritvenega okolja. Gledalec se ob soočenju s spolom, uprizorjenim na odru, zave iluzoričnosti že uveljavljenega spola, h kateremu se ta vrne v trenutku, ko se »spusti zastor« (*Tracing* 70). S prehodom v sprejemanje sebe, osvobojenega regulativnih režimov, razkrije, kako lahko marginalizirani subjekti porušijo skladnost s svojimi kulturno opredeljenimi vlogami. Skozi avtobiografsko prakso prevzame »središče« diskurza, naslovi in kasneje prepíše normativne kodekse obnašanja.

Jesenik se pri tvorjenju narativnega materiala ne drži točno določenega, v naprej podanega skripta, temveč prek improvizacijskega tvorjenja narativnega materiala drsi med iskrenostjo avtobiografske referenčnosti in fikcijskostjo (samo)uprizarjanja. Ker izvajalec ne ponuja zanesljivosti pri zagotavljanju doslednih različic sebe ali zgodovinskih podatkov, gre za avtofikijski performans, ki je prav zaradi nedoločljivosti in protislovja, ki ga uteleša, potencialno subverziven. Za *Medtem ko* Sandija Jesenika velja, da integracija improvizacije v avtobiografijo udejanja zavračanje stabilnega avto/biografskega »jaza«, s tem pa signalizira odmik od samoreprezentacije, ki trdi, da samega sebe lahko spozna v celoti. Fikcijska konstrukcija sebe ni nič manj veljavna zato, ker je izmišljena, saj prav z izmišljenostjo ponudi model, skozi katerega se lahko sprašujemo o možnostih in omejitvah samoreprezentacije skozi jezikovni medij.

Improvizacija je procesni sistem, ki izziva omejujoče konstrukcije identitete; odpre jo večjemu izraznemu potencialu, širši svobodi in odgovornosti. V ospredje stopi transformativni vidik identitete: performer, ki z uporabo principov improvizacije svojo uprizorjeno identiteto podvrže nenehni transformaciji, postane kanal za dialoško mešanico kulturnih glasov, neobremenjenih z utelešenjem sprejemljivih družbenih identitet. Ko improvizacija vstopi v avtobiografski diskurz, razpre vprašanje, kako improvizacija postane performativno orodje za pisanje jaza – jaza, ki ni zrcalna slika, temveč nefiksiran, fluiden jaz, ki se ukvarja s svojo lastno reprezentacijo. Preide iz področja mimezisa v kraljestvo diegeze – metodo avtobiografskega predstavljanja, ki postavlja v ospredje lasten proces izdelave, zlasti z osredotočenostjo na govor kot ključno sredstvo tvorjenja jaza v toku, kar Susanne Egan v svoji knjigi *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography* imenuje »performativni zrcalni govor«. Improvizacija nam omogoča, da razmislimo o tem, kako so samoreprezentacije, ki se pojavljajo

skozi performativni zrcalni govor, še naprej v toku – ne samo zato, ker so izražene skozi vedno spreminjajoči se medij govora, ampak tudi zaradi njihove nenehne vpletenosti v sam reprezentacijski proces. Improvizacija zagotavlja performativno interakcijo med razcepljenima deloma subjekta: jazom in pripovedovalcem. Njegova interakcija s samim seboj udejanja razumevanje performativnosti Judith Butler »ne kot enkratnega ali preišljenega 'dejanja', temveč kot ponavljajoče in citatne prakse, s katero diskurz proizvaja učinke, ki jih imenuje« (*Bodies 2*).

*Medtem ko* prek improvizacije zaobhaja idejo umetniškega dela kot homogenega, statičnega produkta, podvrženega statiki vsakokratne reprodukcije. Performans postaja dinamičen in odprt proces, nenehno v nastajanju, spreminjanju, preoblikovanju. Struktura uprizoritve ni več v celoti osrediščena okrog racia avtorja in njegovega tradicionalno razumskega monopola nad pomenom. Feministično dramaturgijo uprizoritve določajo drugačni, bolj intuitivni in emocionalni aspekti, delujoči po principu spontane asociacije, izhajajoči iz performerjevega notranjega toka zavesti, pa tudi iz okoljskih impulzov, ki jih soustvarja vsakokrat drugačna konstelacija gledalcev. Poleg integracije principa improvizacije, ki odpira prostor za ustvarjalčevo zaznavo in odzivanje na neposredni trenutek, prostorska razplastitev emancipira gledalčevo telo tako, da ga prepusti kinetični liberalizaciji z odločitvijo po avtonomnem prehajanju po prostorih galerije.

Če je afirmacija lastne drugačnosti na vsebinskem nivoju razumljena kot svojevrsten upor proti kategorizaciji spola, proti uveljavljenim heteronormativnim narativam, lahko podobne principe opazujemo tudi v mehčanju in premikanju mej uprizoritvenega dogodka. Začetna vzpostavitev klasične gledališke prostorske paradigme, ki gledalce umešča na sedišča, performerja pa na oddaljeno privzdignjeno platformo, se z Jesenikovim premikom v drug galerijski prostor in povabilom k pridružitvi poruši, z rušitvijo pa se vzpostavijo tudi drugačni načini samozavedanja in družbenih razmerji. Telesna aktivacija iz pasivnega sedenja v gibanje udeleženca ne pripravi le do tega, da se zave svoje telesnosti, temveč ob gibanju po prostoru s poljubnim (pre)usmerjanjem pozornosti med performativnim dogodkom in razstavljeno objektnostjo avtonomizira svojo lastno voljo, legitimizira svoje interese in zanimanja. V duhu fluidnosti in svobode kvir ideologije nad njo ne bdi več zgolj izbrana avtorjeva fokalna točka. Ta obstaja kot opcija, ki se v pokrajino izvedbenosti plasti tudi ob pomoči drugih performerjev, ki ob izvajanju individualnih akcij, plesa in glasbe ves čas obstajajo razpršeni po prostorih (plesalka Jana Menger, glasbenik Niko Novak, performer Daniel Petković in videastka Tina Ščavničar). Prehajanje motrenja med živostjo performativnih subjektov in objektnostjo razstavljene

predmetnosti postane ob hkratnem vsebinskem naslavljanju stigmatizacije primer ozaveščanja različnih tipov percepcije. Zaznano presečišče videnega spodbuja k vprašanju, na kakšen način o posamezniku razmišljamo kot o objektu. Je v identitetnih oznakah, kot so gej, trans, grda, lep, debela, suh, nekakšna izključujoča redukcija sebstva na površino ali značilnost? Kakšni so učinki razmerja moči, ki jih generira takšno stremenje? Hkrati etapno prehajanje po galerijskem prostoru predstavlja večetapnost, v kateri lahko posamezniki, ki so bili rojeni med kulturami ali vzgojeni v večkulturnem okolju, reflektirajo svoje izkušnje, da bi ustvarili pomen svojih večplastnih in naključnih identitet. Pridobljena avtonomija gledalca opolnomoči, da razpolaga s svojo pozornostjo, hkrati ga tudi umesti v polje drugih teles, v prostor aktivne, dinamične skupnosti. Telesa se vzporedno s performerjevo dialoško in izpovedno naravnostjo povezuje v kolektiv, ki ustvarja prostor srečevanja znotraj polja empatičnega sprejemanja drugačnosti, znotraj razkrivanja osebnih ranljivosti in pristnega zaznavanja drug drugega. Gibajoč se po meji iluzije in resnice, obstajanja in uprizarjanja, femininosti in maskulinosti, Jesenikov *Medtem ko* učinkovito razpira polje izkustvene in osebne svobode.

### **»this is my truth, tell me yours«**

»this is my truth, tell me yours« je performans pisateljice, dramaturginje in docentke na oddelku za dramaturgijo na Akademiji dramske umetnosti Univerze v Zagrebu Jasne Jasne Žmak. Je njen prvi avtorski projekt, v katerem nastopi sama. Razvijala ga je v okviru programa PARL – Performance Art Research Ljubljana 2022 in kasneje v koprodukciji Zagrebškega Centra za dramske umetnosti, Vie Negative in Mesta žensk. Je uprizoritveni derivat njenega zanimanja za problematiko ženske spolnosti, s katero se je z namenom, da se osvobodi lastne ponotranjene homofobije in sramu, začela ukvarjati v knjigi *One stvari-eseji o ženski seksualnosti* (2020), v kateri je v prepletu teoretsko zgodovinskega in osebnega vidika pisala o temah kot so nedolžnost, samozadovoljevanje in orgazem. V okviru projekta je organizirala psihodramske delavnice na temo ženske in kvirspolnosti, v katerih so udeleženci v majhnih skupinah in v varnem okolju s pomočjo psihodramskih metod raziskovali odnos do lastnega telesa in spolne identitete, odnos do spolnih organov, spolne želje in načine njihovega izražanja. Zanimanje za emancipacijo tabuizirane spolnosti avtorica združuje z gledališkim znanjem tudi širše, saj organizira in mentorira več delavnic pisanja, dramaturgije in feministične kritike.

Naslov »*this is my truth, tell me yours*« je prevzet iz naslova glasbenega albuma *Manic Street Preachers*. Nakazuje medbesedilnost, s katero je prežeta uprizoritev, hkrati pa deluje kot poziv umetniškemu polju po odmiku od »tem, večjih od življenja« in posvečanju zasebnim, malim, skromnim resnicam, v katerih vidi izrazitejšo osmislitev umetnosti. Avtoričin prispevek na področju uprizoritvenih umetnosti določa prepričanost v inherentno političnost intimnega. Verjame, da z uprizoritvenim osredotočanjem na tabuizirane teme spodbudi premik v kulturni obravnavi (ženske) spolnosti. Njeno uprizoritveno zamisel motivira težnja po lastnem sestopu iz območja sramu, skrivanja in zatiranja, kakor tudi odmik od resignacije, ki ga čuti v repertoarnih gledališčih in prepričanost v transformativni potencial, ki ga najde v uprizoritvah znotraj institucij.

Zdelo se mi je pomembno ustvariti komad, ki govori o temah, ki običajno ostajajo v ozadju tega, kar gledamo na odru. Pogrešam več takšnih uprizoritev na naši kulturni sceni. Ustvarjalni proces mi je prinesel določen mir, podobno kot moja knjiga esejev o ženski spolnosti *Tiste stvari*. Glede učinka predstave na občinstvo pa lahko le ponovim, kar sem napisala v predgovoru te knjige. Zame je bil proces pisanja proces osvobajanja od let nakopičenega molka in sramu. Upam, da bo imelo branje vsaj delno enak učinek. (Vlahović ni str.)

Uprizoritev določa tudi avtoričino preimenovanje oz. podvajanje lastnega imena, ki nakazuje na poigravanje s konceptom avtobiografskega in fiktivnega in osredotočanje na vprašanje vloge jezika pri oblikovanju individualne realnosti. Ukvarjanje z odnosom do lastnega imena nosi tudi samoreferenčno, samorefleksivno in metateatralno uprizoritveno naravnost, v kateri se Jasna Jasna Žmak nenehno vrača k obračunavanju s samo seboj, s svojimi travmami, gledališko reprezentacijo in produkcijo.

Na začetku uprizoritve avtorica razgrne različne metode soočanja z občinstvom, preko katerih se skuša boriti proti anksioznosti, ki ji jo vzbuja nastopanje. Začne obrnjena s hrbtom proti publiko, s čimer naslovi lastno tesnobno stanje in ne skriva telesnih odzivov (tresavico rok in glasu), ki se v njej sprožajo ob nastopanju. Poskuša sneti očala, si pokriti obraz z rokami ali se skriti pod odejo. Izpostavitve lastne ranljivosti – strahu pred javnim nastopanjem – izkoristi kot vsebinski vstop v uprizoritveno formo intimne avtobiografije. Med poigravanjem z različnimi strategijami nastopanja si Jasna Jasna Žmak nadeva in opušča različne vloge in identitete, na koncu pa se ustali v vlogi predavateljice, ki ji predstavlja najbolj znano in udobno vlogo. Tako razgrne fluidnost samoreprezentacije, ki operira z lingvističnimi in nelingvističnimi sredstvi, da bi občinstvu predala in predstavila sovpadanje z določenimi družbenimi vlogami, hkrati pa

opozorila na večperspektivnost lastne identitete in to, kako verjetje vanje prikriva in hkrati določa spremenljivost podobe jaza.

Vstop v jedro uprizoritve naznani z izpostavitvijo osebne izkušnje iz leta 2001, ko je kot gledalka predstave *MandićStroj* režiserja Bojana Jablanovca in igralca Marka Mandića zaradi strela z gledališko pištolo dobila tinitus in hiperakuzijo. Ob prepletu tem tinitusa in patriarhata, ki postaneta osrednje okostje uprizoritve, njen performans udejanji poskus odmika od nereflimirane reprodukcije problematičnih spolnih dinamik, ki jih pogosto vidimo v repertoarnih gledališčih. Skozi lastno izkušnjo s performansom Marka Mandića, v katerega je vpisan tudi avtorčin osebni premik v percepciji njegovega dela, performans prelevi v kritično analizo gledališkega polja. Če je, kakor svojo izkušnjo z njegovim delom opisuje v performansu, nanj sprva gledala s perspektive idealizacije, kot sijajnega igralca in interpreta, ki lahko prehaja med številnimi vlogami, je deset let kasneje, ko se je pripravljala na svojo predstavo in si performans ponovno ogledala, vanj vstopila s povsem drugačne perspektive.

Sprva sem želela narediti samo uprizoritev o tem strelu in tinitusu, ker je spremenil moje življenje ... Po drugem ogledu se mi je odprlo popolnoma novo veselje mizoginije in seksizma in postalo je nova, še pomembnejša tema mojega projekta. Zanimivo je, da je bila kolegica dramaturginja iz Srbije, Olga Dimitrijević, denimo že leta 2011 zgrožena nad predstavo. Zato si to razlagam kot zapoznelo feministično zorenje, ki deloma ni samo individualno, ampak tudi družbeno in kulturno ter povezano z #MeToo in širšim feminističnim gibanjem. Zdaj mi je nerodno, da sem se takrat smejala, ko je Mandić ženski iz občinstva govoril, da je kurba, ampak ta celotna izkušnja mi hkrati daje priložnost, da bolje razumem sebe in druge, ki so na drugačnih pozicijah zavedanja. (Matejčić ni str.)

V spremembi perspektive, ki generira drugačne uvide, je vpisan avtorčin odnos do gledališke umetnosti in dramaturgije kot fokalne točke nenehnega prepričevanja škodljivih samoumevnosti in diskurzov. Botruje zavesti o izmuzljivosti resnice, ki je vsakokrat odvisna od pozicije izrekanja in potemtakem spremenljiva skupaj s spreminjanjem, zorenjem posameznikove identitete in novih poskusov refleksije njegove zgodovine. Resnica, ki jo razpira, je tako zgolj njena trenutna osebna resnica, ki jo je ob ogledu predstave *MandićStroj* vzbudilo njeno spoznanje o neenakih razmerjih moči med občinstvom in umetnikom.

Zelo me zanima vprašanje naših pravic kot gledalcev, saj obstaja možnost manipulacije, ki je zelo podobna razmerjem med spoloma: ti si mala miška, ki gleda velikega umetnika, ki lahko počne, kar hoče, in ima hkrati prednost, je izkušen, ve,

kam gre in zna obrniti situacijo, tudi če se zgodi kaj nenačrtovanega. In potem običajno, ko vse skupaj sešteješ, se odločiš, da je bolje, da pustiš in počakaš, da vse mine. Tu pa pridemo do pomembnejšega vprašanja umetnikove odgovornosti, s katerim se ukvarjam tudi v predstavi, in potrebe po vprašanju, zakaj je nekaj narejeno in kaj to proizvaja drugim – česar Mandić po mojem mnenju ni postavil. Ženskam v občinstvu je ponovil iste izkušnje, kot jih imajo v svojem življenju. Neki član občinstva mi je po mojem nastopu rekel, da to, kar je Mandić v *MandićStroju* naredil z občinstvom, ni bil seksizem – ker temu tako rečem v predstavi – ampak nasilje. In to je pravilno. Če bi nekaj od tega naredil zunaj odra, bi bilo to spolno nadlegovanje in nasilje. A na žalost mu scena v naši družbi vse dovoljuje. (Matejčić ni str.)

Jasna Jasna Žmak pri analizi *MandićStroja* s feministične perspektive prepozna širok nabor mizoginističnega diskurza in seksističnih reprezentacij, ki govorijo tudi o širšem trendu reprezentacij v slovenskem gledališču. Opozarja, da so ženske pogosto prisotne na način, ki ne vpliva na razvoj zgodbe, so seksualizirane in objektificirane. Preko analize uprizoritve izpostavlja elemente mizoginije in nadlegovanja. V pripovedi razkrije tipologijo reprezentacije žensk v gledališču, pri čemer opozori, da je 90 % ženskih vlog seksualiziranih.

S pomočjo sklicevanja na masturbacijo, s katero se Marko Mandić pogosto ukvarja s perspektive vprašanja razmerja med resničnostjo, in fikcijo, preide na precej bolj nevidno in v umetnosti redko prezentirano vprašanje samozadovoljevanja žensk. Pri tem omenjen manko reprezentacije dodatno kontekstualizira s sestopom v pereči fenomen spregledanosti ženske spolne anatomije, v katerem je ženski klitoris, edini človeški organ, namenjen zgolj užitku, zaradi pomanjkanja raziskav s področja ženske anatomije postal v celoti odkrit šele leta 2005<sup>35</sup> in se je takrat dokončno otnesel zmotne reprezentacije v obliki grahovega zrna, ki še vedno obstaja v nekaterih učbenikih in znanstvenih tekstih (Edwards ni str.). Žensko in moško telo v javnem prostoru, tudi na odru, nikoli nista obravnavana enako. Tako bomo pogosteje videli žensko telo objektivizirano, seksualizirano in moško telo superiorno, dominirajoče. Prav zato se Jasna Jasna Žmak zaveda pomembnosti uprizoritev, ki to stanje prevprašujejo in neenakosti ne izkoriščajo naprej. To je vprašanje avtorjeve pozicije, pripravljenosti, da tovrstne teme upošteva v okviru dela na umetniških projektih. Na vrhuncu uprizoritve nevidnost in

---

<sup>35</sup> Šele leta 2005 je avstralska urologinja Helen O'Connell javnosti predstavila celotno anatomijo klitorisa. Uporabila je mikrodisekcijo trupel in slikanje z magnetno resonanco živih žensk (Edwards, ni str.).

neprisotnost ženskega užitka v javnem diskurzu primerja z nerefleksirano pozicijo Marka Mandića:

Imel je težave z masturbiranjem pred drugimi ljudmi.

In jaz sem imela težave z masturbiranjem pred samo seboj.

Imela sem veliko sramu glede svoje spolnosti.

Sram me je bilo, ker nisem imela prsi.

Sram me je bilo, ker so mi rekli, da izgledam kot fant.

Sram me je bilo, ker sem se javno izjasnila zelo pozno.

Sram me je bilo, ker sem prvič seksala šele pri 25 letih.

Sram me je bilo, ker sem prvi orgazem doživela šele pri 29 letih.

In zaradi vsega tega sramu sem se pogosto počutila kot palačinka.

(Navedeno po zvočnem posnetku predstave.)

Moško samozadovoljevanje je medijsko zelo prisotno, celo poveličevano kot umetniški performans, za kar Jasna Jasna Žmak navaja primere iz umetnostne zgodovine, precej manj pa sta zastopana žensko samozadovoljevanje in orgazem. Manko prikaže s predstavitvijo izsledkov lastne raziskave, v kateri se je podala na pot iskanja primerov reprezentacije ženske seksualnosti v gledališču. Izpostavi npr. *Golo življenje*<sup>36</sup> Olje Grubić, v kateri performerke s strgalniki med nogami strgajo bučke in korenje. V njihovi gesti prepozna kritiko kapitalističnega dojetanja ženskega telesa, ujetega med gospodinjskimi deli in pornografijo.

Delo Jasne Jasne Žmak na področju spolne emancipacije žensk izhaja iz zavedanja, da spolnosti krojijo večplastne in večstoletne kontinuitete patriarhata, konservativnosti in puritanizma, ki posameznika od otroštva dalje učijo, česa vse ne sme početi s svojim telesom. Kakor izpostavi v intervjuju z Barbaro Matejčić, to generira občutek zadrege in sramu, ki ostane v telesu in oblikuje poznejši odnos do spolnosti (ni str.). Druga skrajnost je nova normativnost, ki kot posledica spolnih revolucij ustvarja nov niz imperativov, ki poudarjajo pomen spolnosti in vztrajajo v spolni odprtosti ter zadovoljujočem spolnem življenju. Avtorica poudarja, da je spolnost vedno v primežu imperativov, zaradi česar ni prostora za sprostitev, v kateri bi posamezniki lahko svobodno raziskovali lastno spolnost. Skozi delavnice zato zavestno

---

<sup>36</sup> Olja Grubić: *Golo življenje*. Režija Olja Grubić, Via Negativa, premiera 11. 10. 2019.

ustvarja varen prostor brez imperativov in obsodb, prostor, kjer lahko ženske in kvir osebe na nove načine srečajo svojo spolnost (prav tam).

V vseh svojih avtorskih delih je Jasna Jasna Žmak izrazito vpeta tudi v analizo in dekonstrukcijo jezika, saj ga ne razume zgolj kot sredstvo komunikacije, temveč tudi kot način, kako strukturiramo in razumemo svet okoli sebe. Zaveda se, da besede in izrazi, ki jih uporabljamo, vplivajo na naše dožemanje resničnosti in na našo interakcijo z njo (Vlahović ni str.). Tako kot materialne stvari tudi jezik oblikuje posameznikove izkušnje in vrednote. Zato feminizem povezuje z emancipatornim jezikom, s prevzemanjem lastništva nad tem, kdo govori o ženskem telesu in užitku. Zanima jo ustvarjanje nove sintakse in kontekstov, v katerih besede pridobivajo nove pomene. Na primer, ko besedi »devica« in »vlačuga« prenehata obstajati samo v ženski slovnični obliki, to ne le spremeni te besede, ampak tudi razširi razumevanje spolnosti in identitete na bolj vključujoč in enakopraven način. Tudi izgovarjanje besede »klitoris« brez sramu je primer prevzemanja lastništva nad jezikom in telesom. To dejanje prepozna in potrjuje žensko telesno avtonomijo in užitek, hkrati pa razbija tabuje in stigme, ki so pogosto povezane z žensko spolnostjo (prav tam).

Emancipatorna razsežnost njene uprizoritve ni povezana zgolj z naslavljanjem spolnosti in z jezikom, temveč tudi s produkcijskimi in procesualnimi okoliščinami nastajanja uprizoritev znotraj širše umetniško kulturne scene. Jasna Jasna Žmak problematizira reprezentacijo, ki služi grajenju statusnih podob in umetniškega narcisizma. Vrača odmik od lepo zapakiranega umetniškega dela, nad katerim bdijo zahteve kapitalistične hiperprodukcije in se znova osredotoča na proces in medosebne odnose. Zaveda se pogostih neskladji med temami feministične emancipacije in neenakostmi v kolektivu ali produkcijskem nespoštovanju v delovnih okoljih.

Moj odnos do umetnosti so določile skoraj petnajstletne izkušnje gledanja predstav in filmov, branja knjig, kritik in intervjujev, obiskovanja vaj, festivalov in delavnic, okroglih miz in forumov, pričevanja o tem, kdo in kako prejema finančno podporo, medijske pozornosti in nagrad, ter pričevanja o tem, kako umetnost resnično deluje od znotraj. Te izkušnje mi pravijo, da umetnost, torej umetniki, ki jo »producirajo«, velikokrat delajo eno in govorijo drugo, in da je umetnost, tudi tista, ki je razglašena za zelo emancipatorno, pogosto le deklarativno emancipatorna. V psihologiji se ta oblika komunikacije imenuje dvojna vezava in vpliva na prejemnike tako, da povzroči tesnobo in zmedo. Po petnajstih letih prejemanja tako protislovnih sporočil, tesnobe in zmedenosti se mi zdi povsem logično, da je del mene začel sovražiti del umetnosti. Še posebej, če temu koktajlu dodamo narcisizem, ki ga premore umetniška scena.



Vendar moramo biti pošteni in povedati, da obstaja še en sklop vplivov, ki vstopa v to kalkulacijo in zadevajo ravno tiste pogoje dela in hiperprodukcijo ter dejstvo, da je umetnost pravzaprav stroj, ki od umetnika pričakuje, da je pravi mali birokrat, da se redno prijavlja na različne natečaje, projekte in rezidence, da redno dostavlja dobro zapakirane izdelke – in v tako zelo izkoriščevalskih razmerah je težko narediti nekaj res emancipirajočega. (Vlahović ni str.)

Podobno kot *Dramakurbija* tudi performans Jasne Jasne Žmak izraža opažanje protislovji v umetniškem svetu ter njihov vpliv na osebno in profesionalno raven. Opozarja, da je pri posameznih ustvarjalcih zagovarjanje emancipatornih idej lahko zgolj deklarativno, ko profesionalni ustvarjalni postopki ne odražajo iste naravnosti. To ustvarja občutek razočaranja in dvoma v resnični vpliv umetnosti na družbo. Tudi pogoji dela v umetnosti, kot so hiperprodukcija ali administrativna birokratizacija, ki umetnikom nalaga bremena stalnih prijav na projekte, natečaje in rezidence, ustvarjajo sistemski pritisk na ustvarjalce. Ta jim otežuje, da bi se osredotočili na globlje družbene in politične tematike. Namesto tega so pogosto prisiljeni ustvarjati dela, ki ustrezajo trenutnim trendom in zahtevam trga. Za ustvarjanje resnično emancipirajočega dela sta potrebna čas in prostor za refleksijo, raziskovanje in globoko ustvarjalno delo. Hiperprodukcija in administrativna birokratizacija umetnikom pogosto odvzemata ta nujno potrebni čas in prostor, kar vodi do površinskega ustvarjanja. Zato Jasna Jasna Žmak poudarja potrebo po iskrenosti in integriteti v umetniški praksi pa tudi prepoznavanje lastnih notranjih protislovji in osredotočenosti na bolj avtentičen pristop k ustvarjanju umetnosti.

## **Povzetek študije primerov**

Študije primerov avtobiografskih uprizoritev razkrivajo bogato paleto performativnih strategij, ki se ukvarjajo z identitetnimi, spolnimi in telesnimi vprašanji, pri čemer vsaka od njih vzpostavlja specifičen odnos do emancipacije in upora. Vse analize združuje želja po dekonstrukciji obstoječih diskurzivnih praks in po ustvarjanju novih poti za izražanje subjektivnosti, ki presegajo tradicionalne omejitve.

V *Dramakurbiji*, kritični refleksiji akademijskega okolja, se dramaturginji soočata z institucionalno marginalizacijo in sistematičnim izključevanjem iz ustvarjalnih procesov. S svojo avtobiografsko izkušnjo, prepleteno z elementi humorja in ironije, ustvarjata prostor za

javno artikulacijo frustracij in nezadovoljstva, kar vodi v njuno lastno opolnomočenje. Avtobiografsko pripovedovanje poglobljata s principom samorazkrivajoče se uprizoritve, ki neposredno izziva hierarhične strukture akademijskega in gledališkega polja. S tem avtorici svojo izkušnjo aktivno preoblikujeta v emancipatorno gesto, ki naslavlja širše sistemske neenakosti.

V *Moje telo, moja kletka* Anja Novak izpostavi telo kot osrednji nosilec avtobiografske pripovedi. Odreče se verbalnemu izrazu in skozi ritualizirano telesno govorico raziskuje izkušnjo motnje hranjenja. Njeno telo se razpre kot diskurzivna pokrajina zgodovine kulturnih in družbenih regulacij. Avtorica hkrati ustvari večplastno predstavo, ki omogoča gledalcu, da skozi svobodno asociativnost oblikuje lastne interpretacije. Odsotnost besed in poudarek na telesni prezenci ter zvočni manipulaciji ustvarjata prostor za razprto in decentralizirano subjektivnost, ki se upira normativni objektivaciji ženskega telesa. S fluidno in večpomensko strukturo spodbuja emancipacijo, ki ni omejena z jezikovnimi in kulturnimi kodi, temveč odpira možnosti za alternativne oblike bivanja in doživljanja telesa.

*Deklici* Nine Kuclar Stiković skozi sopostavitev pravljичnega in sodobnega časa raziskuje problematiko razredne neenakosti, socialne nestabilnosti in prekarne delo. Drama prehaja med različnimi žanrskimi oblikami in s tem formalno ponazarja razcepljenost sodobnega subjekta in avtoričin notranji konflikt. S tem ko avtorica izpostavi svoje tesnobne občutke, na drugi pa aktivno nastopi proti institucionalnemu nasilju, avtobiografski diskurz preobrazi v sredstvo upora proti prevladujočim družbenim strukturam. Deklica-dramaturginja preraste v subjekt, ki se zaveda svojih pravic in se bori za njihovo uveljavitev.

*Medtem ko* Sandija Jesenika v performativni prostor vnaša problematiko fluidnosti spolnih identitet. S tem, ko uporablja žensko slovnično obliko in hkrati ohranja telesne znake moškosti, destabilizira spolne norme in razkrije, da je spol zgolj konstrukt, ki ga je mogoče performativno preoblikovati. Heteronormativnost razkrinka kot kulturno ustanovljeno fantazijo, v kateri so meje resničnega zajezone z naturaliziranimi mejami heteroseksualnih teles. Performans s svojo fragmentarno strukturo in prehajanjem med različnimi prostori v galeriji razkriva, da je avtobiografski subjekt fluiden, heterogen in amnezičen, kar v kontekstu spolnih identitet predstavlja politično subverzivno gesto. Avtorjeva avtobiografska uprizoritev tako ne deluje le kot izraz osebne izkušnje, temveč kot kritika širših družbenih norm, ki omejujejo identitetno izražanje in svobodo posameznika.

Jasna Jasna Žmak se v performansu »*this is my truth, tell me yours*« sooča z lastno izkušnjo ponotranjene homofobije in raziskuje osebne in družbene vidike spolnosti žensk. Osrednji element performansa je avtoričina osebna zgodba o tinitusu, ki ga je pridobila med ogledom predstave *MandićStroj* in ki ga poveže s širšo analizo patriarhalnih struktur v gledališču. Opozarja na pogosto objektivizacijo žensk v gledališču in hkrati analizira spolno dinamiko ter vlogo umetnika in občinstva. Avtorica se skozi performans ukvarja z jezikom kot orodjem za ustvarjanje resničnosti in opozarja na njegovo vlogo pri oblikovanju spolne identitete. Njeno delo je politično, saj se osredotoča na vprašanja spolnosti in kritike umetniških institucij, ki po njenem mnenju prevečkrat podpirajo umetnike, ne da bi se ukvarjali z realnimi vplivi njihovih del na občinstvo. Performans tako združuje osebno izkušnjo s širšimi družbenimi tematikami, pri čemer izpostavlja emancipatorni potencial avtobiografske umetnosti.

V vseh primerih avtobiografski elementi delujejo kot ključni instrumenti, s katerimi umetniki soočajo z lastnimi izkušnjami marginalizacije in družbenih pritiskov, hkrati pa svojo subjektivnost preoblikujejo v emancipatorne geste, ki izzivajo in presegajo obstoječe družbene in kulturne norme. Vsaka uprizoritev na svoj način razkriva potencial avtobiografskega za radikalno transformacijo identitetnih struktur in za ustvarjanje novih, osvobajajočih oblik performativnega izražanja.

## ZAKLJUČEK

V magistrski nalogi sem se osredotočila na raziskovanje avtobiografskega gledališča kot sredstva pričevanja in upora, pri čemer sem analizirala pet ključnih slovenskih uprizoritev iz zadnjega desetletja. Glavna vprašanja, ki so me vodila pri raziskovanju, so vključevala preučevanje, kako se umetniki in njihova dela soočajo s hegemoničnimi identitetnimi oznakami, kako problematizirajo razmerja moči ter kako presegajo tradicionalno pojmovanje stabilnega jaza, ki temelji na humanističnem diskurzu. Ključni vidik te naloge je bil raziskati, kako avtobiografski performansi s pomočjo uprizoritvenih in narativnih strategij tvorijo večplasten subjekt, ki razkriva kompleksne družbene in zgodovinske diskurze.

Kot najpomembnejša uprizoritvena strategija se v tem kontekstu kaže proizvajanje učinka razpršenega subjekta, ki ga ustvarja razplastitev avtorskega subjekta. Ta je poustvarjen bodisi s podvajanjem likov, s poudarjanjem diskrepance med nastopajočim in ubesedenim jazom, ali s proizvodnjo razmika med telesnim in tekstovnim. Strategija ne razkrije le konstruktivnosti subjekta, temveč hkrati proizvede percepcijsko razpoko, ki gledalca preusmeri stran od interpretacije »v uprizoritev vpisanega pomena« k avtonomni izkustvenosti, zmožni emancipacije gledalca. Kljub temu, da v strategijah lahko prepoznamo premike od fiksnih identitet k razumevanju identitete kot fluidne in procesualne, pa obstaja vprašanje, ali je omenjena gesta res jasno čitljiva in ni odvisna od interpretacije, predvsem pa teoretičnega ozadja, skozi katerega posamezni gledalec vstopa v uprizoritev. Precej bolj obče učinkovite se avtobiografske uprizoritve zdijo v spreminjanju kakovosti gledališke izkušnje, saj udeležence iz pasivnih opazovalcev preoblikujejo v priče osebnih zgodb in izpovedi, s čimer omogočajo vzpostavitev neposrednejše in bolj angažirane povezave med izvajalcem in občinstvom. Ker spregovarjajo o osebnem in intimnem, generirajo empatijo in senzibiliteto, zaradi katere lahko gledališki dogodek postane prostor za kolektivno (samo)refleksijo, kjer intimno in osebno postaneta vir politične angažiranosti. Najočitnejši kolektivno formativni in družbeno transformativni potenciali avtobiografskih uprizoritev pa se prikažejo, ko te presežejo meje gledališkega dogodka in s spremljevalnimi dejavnostmi, kot je npr. organizacija okrogle mize na temo vsebine, obravnavane v predstavi (*deklici*), poseže v javni diskurz. A učinki spremljajočih aktivnosti, ki posameznike vodijo v smeri aktivacije ali liberalizacije določenih osebnih perspektiv (npr. psihodramske delavnice na temo samosprejemanja in spolnosti, ki jih vodi Jasna Jasna Žmak) ostajajo notranji, individualni in zato težje prepoznavni oz. merljivi. Kljub institucionalni vpetosti avtobiografske uprizoritve izkazujejo tudi izjemen pomen za

vzpostavljanje prostora kritične refleksije in uporniških praks znotraj same gledališke sfere, saj se do nje ne opredeljujejo zgolj z deklarativno kritično refleksijo, temveč tudi z realizacijo nehierarhičnih produkcijskih pristopov.

Zanimiva uprizoritvena tendenca, ki združuje analizirane uprizoritve, je okrepljen atmosferski in odrski občutek, da celotno uprizoritveno polje odseva prostor avtorjeve subjektivnosti. V tem kontekstu postanejo pomembne strategije, ki proizvajajo in potencirajo občutke avtorjevega oz. performerjevega notranjega sveta. Te so pogosto nenarativne; so telesno kinestetične (uprizoritvena partitura kot »razpiranje telesa« prek pokanja sklepov Anje Novak), prostorske (sprehod po galerijskem prostoru kot sprehod po spominsko imaginativni pokrajini Sandija Jesenika), ali igralsko mizanscenske (sopostavitev zgodb dveh deklic, v kateri obnašanje ene služi kot metaforični odsev notranjega stanja lika dramaturginje). Narativna pripoved je osebna in individualna, filtrirana skozi emotivno izkušnjo avtorjev (ali pa je od emotivne izkušnje zavestno odmaknjena). Zunanji liki so v avtobiografskih narativah redki, če pa nastopajo, obstajajo kot iz subjektov uprizoritev iztisnjeni glasovi in podobe, zaznamovani z avtoričinimi in avtorjevimi osebnimi izkušnjami, torej ne nastopajo kot objektivni, samozadostni liki. Nasprotno pa v funkciji objektivnega, zunanjega sveta pogosto nastopijo medijski vložki, kot so projicirani dopisi ministrstva za kulturo v uprizoritvi *deklici* ali tradicionalna rekla slovenske kulturne krajine v uprizoritvi *Moje telo, moja kletka*.

Na podlagi analize izbranih primerov avtobiografskega gledališča lahko zaključimo, da tovrstna uprizoritvena praksa pomembno prispeva k prepričevanju identitetnih kategorij in razmerij moči v sodobnem gledališkem in družbenem kontekstu. Primeri razkrivajo kompleksne družbene in zgodovinske diskurze ter izpodbijajo pojem humanističnega, esencialnega jaza, ki je bil dolga leta osrednji v avtobiografskem diskurzu. Skozi naslavljanje intimnega in zasebnega se dotikajo družbenih in političnih sfer. Samouprizarjanje torej ni zgolj estetski izraz, temveč nosi tudi politični naboj, saj razkriva proces individualizacije in fragmentacije identitete v postmoderni družbi, ob tem pa odpira možnosti subverzivnih intervencij proti patriarhalnim in institucionalnim pritiskom. Preko naslavljanja osebnega in intimnega avtobiografsko gledališče odpira vprašanja, ki so ključna za razumevanje sodobne subjektivnosti, in ponuja prostor za kritično refleksijo o tem, kako družba konstruira in regulira identitete ter kako se posamezniki lahko zoperstavimo tem normam z umetniškimi in političnimi intervencijami.

## VIRI

Arhar, Nika et al. *Gledališče pod drobnogledom*. Ur. Maja Šorli. Ljubljana: SLOGI, 2021.

Auslander, Philip. *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge, 1997.

Bell, Mebbie. »Virtual Autobiography? Anorexia, *Obsession*, and Calvin Klein«. *Embodied Politics in Visual Autobiography*. Ur. Sarah Brophy in Janice Hladki. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2014. 48–63.

Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. California: University of California Press, 2004.

Brezar, Borut. »Uvodnik«. Uvodnik. *Prekarnost: Bi radi, da nas razjahajo? Vzravnamo se!*. Ur. Hana Radilovič. Ljubljana: Društvo Gibanje za dostojno delo in socialno družbo, 2021. 4–7.

Borovnik, Silvija. *Pišejo ženske drugače? O Slovenkah kot pisateljicah in literarnih likih*. Ljubljana: Mihelač, 1995.

Bukovec, Vesna, et al. *Smernice za enakost spolov v kulturi*. Ljubljana: Mesto žensk, 2020.

Bruner, James. »The autoibographical Process«. *Current Sociology* 43.2 (1995): 161–177. doi: 10.1177/001139295043002015. Splet. 21. 8. 2024.

Butler, Judith. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. London: Routledge, 1993.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.

Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.

Butler, Judith. »Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ur. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990. 270–82.

Byung-Chul Han. *The Disappearance of Rituals. A Topology of the Present*. Prev. Daniel Steuer. Cambridge: Polity Press, 2020.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press, 1996.

Causey, Matthew. »Postdigital Performance«. *Theatre Journal* 68.3 (2016): 427–441. doi:10.1353/tj.2016.0074. Splet. 21. 8. 2024.

Canning, Charlotte. »Constructing Experience: Theorizing a Feminist Theatre History. *Theatre Journals* 45.4 (1993): 529–540. doi: 10.2307/3209019. Splet. 21. 8. 2024.

Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought*. New York: Routledge, 2000.

Diamond, Elin. *Performance and Cultural Politics*. London: Routledge, 1996.

Diamond, Elin. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater*. London: Routledge, 1997.

De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Prev. Steven F. Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.

Dobovšek, Zala. »Kriza ali razcvet identitete?«. Splet. 20. 8. 2024.

<https://www.neodvisni.art/refleksija/2021/09/kriza-ali-razcvet-identitete/>

Dolan, Jill. »Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the ‘Performative’«. *Theatre Journal* 45.4 (1993): 417–41.

Eakin, Paul John. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Cornell: Cornell University Press, 1999.

Edwards, Baylee A. »“Anatomy of the Clitoris” (2005) by Helen E. O’Connell, Kalavampara V. Sanjeevan, and John M. Hutson«. Splet. 23. 8. 2024.

<https://embryo.asu.edu/pages/anatomy-clitoris-2005-helen-e-oconnell-kalavampara-v-sanjeevan-and-john-m-hutson>.

Egan, Susanna. *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.

Emunah, R. *Acting for real: Drama therapy process, technique, and performance*. New York: Taylor & Francis, 1994.

Fazekas, Ana. »What a Way to Make a Living: the Rise of Feminist Dramaturgy in the Western Balkans«. Splet. 22. 8. 2024. <https://seestage.org/features/what-a-way-to-make-a-living-the-rise-of-feminist-dramaturgy-in-the-western-balkans/>.

- Felman, Shoshana and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. London in New York: Routledge, 1992.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Performative Power of Performance: A New Aesthetics*. Prev. Saskya Iris Jain. London in New York, Routledge, 2008.
- Fischer-Lichte, Erika. »Appearing as Embodied Mind – Defining a Weak, a Strong and a Radical Concept of Presence«. *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*. Ur. Gabriella Giannachi, Nick Kaye in Michael Shanks. London in New York, Routledge, 2012. 103–118.
- Fleig, Anne. »Autobiography and Drama/Theater«. *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Ur. Martina Wagner-Egelhaaf. Berlin: De Gruyter, 2018. 497–502.
- Forte, Jeanie K. »Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism«. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ur. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. 251–69.
- Foucault, Michel. *Zgodovina seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC, 2010.
- Fraser, Nancy. »Foucault on Modern Power: Empirical Insights and Normative Confusions«. *PRAXIS International* 3 (1981): 272–287.
- Gallagher, Catherine and Laqueur, Thomas. »Introduction«. *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. Berkeley, CA: University of California Press, 1987. vii–xv.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics. A feminist Theory of Women's Self-representation*. Cornell University, 1994.
- Grace, Sherrill. »Performing the Auto/Biographical Pact: Towards A Theory of Identity in Performance«. *Tracing the Autobiographical*. Ur. Marlene Kadar et al. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005. 65–80.
- Grace, Sherill in Wasserman, Jerry. *Theatre and Autobiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*. Vancouver: Talon Books, 2006.
- Grosz, Elisabeth. »Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit«. *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Ur. Rosemarie Garland Thomson. New York: New York University Press, 1996. 55–66.



Gržinić, Marina. (2006) »Performans, feminizem in queer.« *Trenutki odločitve – performativno, politično in tehnološko: umetniški video, filmska in interaktivna večmedijska dela Marine Gržinić in Aine Šmid 1982–2005*. Ur. Marina Gržinić in Tanja Velagič.

Ljubljana: Društvo ZAK, Društvo za proučevanje zgodovine, antropologije in književnosti, 84–97.

Heddon, Deirdre. »The Politics of the Personal: Autobiography in Performance«. *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*. Ur. Elaine Aston in Geraldine Harris. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006. 130–148.

Heddon, Deirdre. *Autobiography and Performance: Performing Selves*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2008.

Henke, Christoph and Martin Middeke (2007) »Introduction: Drama and/after Postmodernism«. *Drama and/after Postmodernism*. Ur. Christoph Henke and Martin Middeke. Tübingen: Wissenschaftlicher Verlag, 2007. 1–33.

Hooks, Bell. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston, MA: South End Press, 1989.

Hrvatina, Varja, Radi Buh, Maša in Ribič, Jakob. »Dramatika brez generacije.« *Amfiteater* 10.1 (2022): 250-266. doi: 10.51937/Amfiteater-2022-1/250-270. Splet. 22. 8. 2024.

Jeretič, Sebastjan. »Feminizem in politika emancipacije.« *Teorija in praksa* 37.3 (2000): 475–493.

Jurić Pahor, Marija. »Mirjana Nastran Ule: Sodobne identitete v vrtincu diskurzov«. *Razprave in gradivo- Inštitut za narodnostna vprašanja* 38/39 (2001): 378–384.

Kučlar Stiković, Nina. *deklici. Hibridno avtobiografsko dokumentarno dramsko besedilo z razpravo o intimni in javni funkciji besedila in predstave*. Magistrsko besedilo. Ljubljana, 2024.

Kunst, Bojana. »Telo v sodobni umetnosti: performans in nevarne povezave«. *Teorija in praksa: revija za družbena vprašanja* 40.5 (2003): 821–836.

Lavender, Andy. *Performance in the Twenty-First Century*. London in New York: Routledge, 2016.

- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Prev. Katerine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Leskovšek, Nika. »Nemi liki: dramatičarke, ženska pisava in reprezentacija žensk(osti) v slovenskem dramskem eksperimentu (1966-1986)«. *Amfiteater* 11.1 (2023): 275–292.
- Lipoglavšek, Manca. »Uvodnik«. *Adept* IX.2 (2022/2023): 1–3.
- Lorger, Ana. »Nezadostnost besed«. Splet. 20. 8. 2024. <https://veza.sigledal.org/kritika/nezadostnost-besed-r>.
- Lorger, Ana. »Tesnoba slovenstva«. Splet. 20. 8. 2024. <https://veza.sigledal.org/kritika/tesnoba-slovenstva-r>.
- Lorger, Ana. »Zgodbe sodobnih pepelk«. Splet. 29. 8.2024. <https://veza.sigledal.org/kritika/zgodbe-sodobnih-pepelk-r>.
- Luce Irigaray. *Speculum of the Other Woman*. Prev. Gillian C. Gill. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974.
- Lukan, Blaž. *Gledališka sinteza: Razprave o drami, gledališču in performansu*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2022.
- Lukan, Blaž. »Realno pri Jablanovcu. Osem projektov, osem opomb.« *Sodobne scenske umetnosti*. Ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc. Ljubljana: Maska, 2006. 246–257.
- Margolin, Deb. »Count the I's, or, The Autobiographical Nature of Everything«. *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory* 10.1-2 (1999): 23–32.
- Martin, Bidy in Mohanty, Chandra Takoade, »Feminist Politics: What's Home Got to Do with it?«. *Feminist Studies/Critical Studies*. Ur. Teresa Lauretis. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press, 1986. 192–212.
- Matejčić, Nada. »Jasna Žmak: Od kazališta trebamo očekivati više.« Splet. 23. 8. 2024. <https://www.portalnovosti.com/jasna-zmak-od-kazalista-trebamo-ocekivati-vise>.
- McCooey, David. *Artful Histories: Modern Australian Autobiography*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- Navodnik, Dejan. »"Izjemni reveži" ali samozaposleni v kulturi«. *Prekarnost*. Ur. Hana Radilovič. Ljubljana: Društvo Gibanje za dostojno delo in socialno družbo, 2021.

- Novak, Peter. »The Queerest Art: Essays on Lesbian and Gay Theater«. *Ecumenica* 2.2 (2009): 105–108. doi: 10.5325/ecumenica.2.2.0105. Splet. 20. 8. 2024.
- Ocepek, Pavel. »Seksualno osvobodjena ženska: seksualnost in seksualne kulture v dveh dramah Simone Semenič«. *Amfiteater* 9.2 (2021): 154–179. doi 10.51937/Amfiteater-2022-1/154-179. Splet. 21. 8. 2024.
- Oddey, Alison. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. 1994. London in New York: Routledge, 2007.
- Pavis, Patrice. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. London: Routledge, 2020.
- Pezdirč Bartol, Mateja. »Slovenske dramatičarke v 21. stoletju: med teorijo, prakso in inovativno pisavo«. *Slavistična revija* 64.3 (2016): 269–282.
- Phelan, Peggy. »Ontologija Performansa: reprezentacija brez reproduciranja« prev. Mia Dintinjana. *Ekran* 6.4/6 (1996): 82–87.
- Plummer, Ken. »Social Worlds, Social Change and the New Sexualities Theories.« *Sexuality Repositioned: Diversity and the Law*. Ur. Belinda Brooks-Gordon et al. 2004, 39–64.
- Plut, Jadranka, Pungerčar, Marija Mojca, in Srakar, Andrej. *Analiza o položaju samozaposlenih v kulturi v Sloveniji s predlogi izboljšav*. Ljubljana: Nacionalni svet za kulturo, 2016.
- Powell, Katrina M. *Performing Autobiography: Narrating a Life as Activism*. Springer Nature Switzerland, Palgrave Macmillan, 2021.
- Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge, 1977.
- Scott, Joan W. »Experience«. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Ur. Sidonie Smith in Julia Watson. Madison: University of Wisconsin Press, 1998. 57–71.
- Smerkolj Simoneti, Jaka. »Bo teh iger kdaj konec?«. Splet. 20. 8. 2024. <https://veza.sigledal.org/kritika/bo-teh-iger-kdaj-konec-r>.
- Smerkolj Simoneti, Jaka. »Kaj moramo zdržati in kje se ne smemo zadržati?« *Adept* IX.2 (2022/2023): 4–15.

Smerkolj Simoneti, Jaka. »Kaj pravzaprav hočemo?«. Splet. 20. 8. 2024.

<https://veza.sigledal.org/kritika/kaj-pravzaprav-hocemo-r-1>.

Smerkolj Simoneti, Jaka. »Veliko zvenov, manj pomenov«. Splet. 20. 8. 2024.

<https://veza.sigledal.org/kritika/veliko-zvenov-manj-pomenov-r>.

Smith-Rosenberg, Carroll. »The Body Politic.« *Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics*.

Ur. Elizabeth Weed. New York: Routledge, 1989.

Smith, Sidonie. »Performativity, Autobiographical Practice, Resistance«. *A/b: Auto/Biography*

*Studies* 10.1 (1995): 17–33. doi: 10.1080/08989575.1995.10815055. Splet. 20. 8. 2024.

Smith, Sidonie in Watson, Julia. *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*.

Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

Smith, Sidonie in Watson, Julia. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life*

*Narratives*. University of Minnesota Press, 2001.

Smith, Sidonie. »The Autobiographical Manifesto: Identities, Temporalities, Politics«. *Auto-*

*biography and Questions of Gender*. Ur. Shirley Neuman. London: Frank Cass, 1991. 186–

212.

Stallybrass, Peter in White, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, New

York: Cornell University Press, 1986.

Stanton, Domna C. »Autogynography: I the Subject Different?« *The Female Autograph*.

Chicago: The University of Chicago Press, 1987. 3–20.

Strick, Simon. »Visceral (Auto)biographies: Plastic Surgery and Gender in Reality TV«. *Embodied Politics in Visual Autobiography*. Ur. Sarah Brophy in Janice Hladki. Toronto

Buffalo London: University of Toronto Press, 2014. 119–133.

Šorli, Maja in Dobovšek, Zala. »Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni institu-

ciji«. *Amfiteater* 4.2 (2016): 14–35.

Šuvaković, Miško. *Anatomija angelov*. Ljubljana: založba Maska, 2001.

Šukljan, Helena in Lipoglavšek, Manca. *Dramakurbija*. Tipkopis, 2021.

Toporišič, Tomaž (ur.). *Amfiteatrov simpozij na temo Kastracija političnega in sodobno*

*slovensko gledališče*. Ljubljana: SLOGI, 2017.

Toporišič, Tomaž. »Dekonstrukcije nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo od neoavantgarde do pomilenija: od Pupilije, Jesiha in Jovanovića do Zupančiča, Živadinova, Frljića, Semenič in Divjaka«. *Amfiteater* 11.1 (2023): 55–78.

Toporišič, Tomaž. Jevnikar, Vesna in Ribič, Jakob. *Nominirano besedilo. Obrazložitev strokovne žirije. Nina Kuclar Stiković: deklici*. Splet. Kranj: Prešernovo gledališče Kranj, 2023.

Tulk, Niki. *Performing the Wound: Practicing a Feminist Theatre of Becoming*. London in New York: Routledge, 2022.

Vevar, Rok in Jasmina Založnik. »Performans in politike v vmesnem času devetdesetih let v republiki Sloveniji.« *Spoznanje! Upor! Reakcija!: performans in politika v devetdesetih letih v pojugoslovanskem kontekstu*. Ljubljana: Muzej sodobne umetnosti Metelkova, 2021. 33–79.

Vlahović, Gea. »Jasna Jasna Žmak: Umjetnička scena obiluje narcizmom.« Splet. 23. 8. 2024. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/jasna-jasna-zmak-umjetnicka-scena-obiluje-narcizmom-20230518>.

Vujanović, Ana. »Meandering Together: New Problems in Landscape Dramaturgy«. *Thinking Alongside*. Ur. Ingri Midgard Fiksdal. Oslo: The Oslo National Academy of the Arts, 2018. 1–11.

Žmak, Jasna Jasna. *One stvari: eseji o ženski seksualnosti*. Zagreb: Fraktura, 2020.

Warner, Sara L. »Feminist Theatrical Revisions of Classic Works.« *Theatre History Studies* 30 (2010): 288–290. doi: 10.1353/ths.2010.0041. Splet. 2. 9. 2024.

Wendell, Susan. *The Rejected Body. Feminist Philosophical Reflections on Disability*. New York: Routledge, 1996.

**Priloga 6: Izjava o avtorstvu**

**IZJAVA O AVTORSTVU  
diplomskega/magistrskega dela**

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je diplomsko/magistrsko delo [naslov] rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: 17. 09. 2024

Podpis:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Eveqi'.