

Boj misli kot dogodka – ki ga v temelju misli Deleuze – zoper misel kot reprezentacijo je tista miselna linija, ki zavije stran od temeljnega modela gledališke teorije 20. stoletja, semiotike, ter skuša premike razmisliti genealoško. Razprava skuša premisliti »nova dramatika« prav na podstati te miselne tradicije, ki vzpostavi vprašanje: »Kako misliti odnos tekst – dogodek onkraj reprezentacije?« Zaradi bližine in prepletenosti teksta z dogodkovnostjo – teksti nastajajo z mislijo na uprizorljivost, z jasnim poznavanjem gledališkega dispozitiva, so v dogodku proizvedeni ali jih dogodek proizvaja – tovrstne spremembe zabrišejo mejnost tekstov in njihov avtonomni status. Na sledi razmerja med prakso in vednostjo nas zanima, ali znotraj literarne/gledališke teorije obstaja zadosten konceptualni aparat, ki bi lahko mislil literarno izvirnost, transgresivnost (nekaterih klasičnih dramskih postulatov), liminalnost (med gledališčem in literaturo) ter zlasti dogodkovnost »nove dramatike«? V članku, ki sledi tradiciji (francoske) misli – Althusser, Deleuze, Massumi –, se naše pisanje osredini okoli besedilnih praks nove dramatike in teoretskih premestitev, njune imanentne zvezanosti ter preizpraševanja akademskih disciplin, ki so bile ob vsakokratnih teoretsko-praktičnih intervencijah primorane reevaluirati lastno avtonomijo in lastno ontologijo.

Ključne besede: nova dramatika, genealogija, semiotika, materializem, dogodkovnost

Alja Lobnik je doktorska študentka interdisciplinarnega doktorskega študija Humanistika in družboslovje Univerze v Ljubljani. Zanima jo zlasti razmerje med sodobnimi performativnimi praksami in produkcijo teksta. Deluje kot publicistka in kritičarka na Redakciji za kulturo in humanistične vede Radia Študent. Letos soorganizira gledališki seminar Sic!, ki se osredotoča na premišljevanje raznovrstnih pojavov sodobnih scenskih umetnosti, zlasti plesnih. Lani se je pridružila platformi Nagib na oder, kjer pripravlja daljše oddaje, predavanja in vodi pogovore.

alja.lobnik@gmail.com

Od semiotike k pragmatizmu

Pretnes ontologije teksta na primeru »nove dramatike«

Alja Lobnik

Uvod in metodologija

V članku se lotevamo razmerja med literarno/gledališko ved(n)o(stjo) in prakso »nove dramatike«. Na sledi tega razmerja nas ne zanima toliko vprašanje, ali je »nova dramatika«¹ – kar uporabljamo le kot zasilni izraz – nekakšna slepa pega literarnega/gledališkega polja, marveč, ali znotraj literarne/gledališke teorije obstaja zadosten konceptualni aparat, ki bi lahko mislil literarno izvirnost, transgresivnost (nekaterih klasičnih dramskih postulatov), liminalnost (med gledališčem in literaturo) ter zlasti dogodkovnost »nove dramatike«. Kar bi lahko retroaktivno brali kot (ne)zadostno (kvalitativno, tudi kvantitativno) obravnavo »nove dramatike« znotraj polja literarne/gledališke teorije, ki jo posledično utrjuje na obrobju literarno-gledališko zgodovinske mape.²

Tesna povezanost teksta in dogodka »nove dramatike« naznačuje miselno orientacijo, ki v epicenter postavlja dogodek kot filozofski koncept ter dogodek kot empirični problem (novi tekstualni proceduralizmi), kar v svojem zapisu »Tekst in/kot dogodek: besedilna praksa skupine Preglej« razvija Katja Čičigoj:

Besedila Pregleja lahko nastajajo kot posledica gledališkega dogodka (prek bralnih in drugih uprizoritev in poznejšega dodelovanja besedila, npr. večkratne bralne uprizoritve besedila Mihe Mareka Čas razcveta različnih režiserjev); lahko oblikujejo prostor in sama postanejo dogodek (inštalacija tekstov v prostor v projektu 43 srečnih koncev) ali pa nastanejo z namero hitre intervencije (ad hoc projekti, npr. Preglej Zakon!). Praksa skupine Preglej je vzpostavila drugačen način pojmovanja avtonomije, obenem pa tesnega spleta besedila in gledališkega dogodka: besedilo lahko dogodek generira in je v dogodku generirano; ima v dogodku lasten način prisotnosti, ki terja tudi drugačno obravnavo. (Čičigoj, »Tekst« 813)

1 Z besedno zvezo »nova dramatika« (Szondi; Lukan, »Manifest«; Šorli, »Političnost«, »Vloga«, »Od«) označujemo nove besedilne postopke (mdr. skupine PreGlej in Simone Semenič), ki nastajajo z eksplicitno mislijo na avtonomizacijo gledališča. Gerda Poschmann jih imenuje »ne več dramski tekst« (1997), Jean-Pierre Sarrazac (1999) razvija koncept »rapsodičnosti«, Hans-Thies Lehmann (2003) pa »besedilne pokrajine« (Šorli, Založnik, »Nevidnost«). Gledališče kot medij je zlasti v šestdesetih letih prejšnjega stoletja s t. i. performativnim obratom dehierarhiziralo razmerja med posameznimi elementi samega gledališkega dogodka (tekstu je spodmaknilo piedestal in ga enakovredno sopostavilo z drugimi gledališkimi elementi, npr. s scenografijo, telesom itd.) (Féral 3–4).

Na sledi dogodkovnosti teksta (ki ga sicer ne bomo podrobneje preučevali na ravni empiričnega problema) bomo genealoško sledili teoretskim linijam, ki so oblikovale njegovo konceptualno podstat (dogodek kot filozofski koncept): in začrtali smeri od historičnega materializma k aleatoričnemu materializmu srečanja (Althusser) in od srečanja (Deleuze) k afektu (Massumi). Genealoške linije, ki in kakor jih mapiramo znotraj teoretskega orientira, se zgostijo zlasti v novem materializmu, ki ga za svoje branje »nove dramatike« predlaga že Katja Čičigoj. Ta teoretska praksa izhaja iz ontologije dogodka, ki se zoperstavlja in uhaja samemu pojmovanju strukture, značilnemu za strukturalistično-formalistično obravnavo dramatike.

Druga raven mapira zlasti genealoške bežišnice formiranja literarne ter gledališke teorije, ki skuša premisliti vprašanje teorije in teorije teoretske prakse, kakor v svoji epistemologiji predlaga Althusser, in sicer z zgoščanjem tega premisleka okoli porajanja nove miselne orientacije (post)strukturalizma. Teza, ki jo zapis formulira,

2 Predpostavka, ki jo skušamo razviti, je, da literarna veda vztraja pri oblastnem dispozitivu, ki briše tiste zgodovinske singularnosti, v katerih avtorji delujejo – celotno mrežno strukturo, preko katere se izdajanje, distribuiranje in recepcija že dogajajo, in to zunaj utečenih mehanizmov literarne vede/polja. Briše pa tudi avtorske singularnosti »nove dramatike«, kar pogosto vodi v označevanje novih praks dramskega pisanja kot »manjšinskih« in »generacijskih« (sicer pa proizvede reprezentanta oz. glas generacije). Oznaka »manjšinskost« »novo dramatiko« kategorizira kot »pisanje u fris« mainstreamu, tako na ravni vsebine kakor na ravni forme, generacijska oznaka pa homogenizira slogovni princip. Oba principa »novo dramatiko« utrjuje na obrobju.

O slabšem položaju »nove dramatike« zgovorno pričajo podatki Centra za razvoj knjižnic (Slovenska založniška produkcija), ki dramska dela umeščajo na sam rep izdajateljske prakse: književne zvrsti za leto 2016 (začasni podatki do 30. 9. 2016) so bile med naslovi izdanih leposlovnih del zastopane takole: romani skoraj 89 naslovov (285 naslovov prevodov tujih del), kratka proza za otroke in mladino 96 naslovov (151 prevodov tujih del), pesniška dela 69 naslovov, kratka proza za odrasle 25 naslovov, poezija za otroke in mladino približno 27 naslovov, dramska dela 7 naslovov in nerazvrščena leposlovna dela 134 naslovov. Sicer statistično kvantificiranje, v odstotkih izraženo odmerjanje in vzpostavljanje konkurenčnosti le pristajajo na standardizirana pravila vrednotenja, a hkrati lepo pokažejo na razmerja moči znotraj literarnega polja. Pri tem pa slaba statistična napoved spregleda serijo založniških praks, izobraževalnih platform, delavnic, bralnih uprizoritev in drugih samoorganiziranih, zunajinstitucionalnih, samoizobraževalnih praks, kar obširno razvijeta Šorli in Brodar v spletnem komentarju (pod člankom »Če je slovenska proza v krizi, je dramatiki že odklenalo« avtorice Anje Radaljanc) na spletni strani LUD Literatura.

Poleg Tedna slovenske drame, ki deluje kot normirajoča instanca, pa vendar predstavlja redko vidnejšo točko promocije, branja, delavnic pisanja, denarnih nagrad, objav (Grumove nagrajence redno objavlja revija Sodobnost) in prevodov dram v angleščino, obstajajo in se razrašajo bralne uprizoritve v SNG Drama in Mestnem gledališču ljubljanskem, ki tekste tudi arhivirajo; leta 2000 je Mestno gledališče Ptuj v sodelovanju s Študentsko založbo in ŠOU v Ljubljani razpisalo natečaj za mlado dramatiko, na katerem so lahko sodelovali mladi – s starostno omejitvijo do trideset let, še neujeljavljeni – dramatiki. Nagrajene drame so bienalno objavljali v knjigi *Mlada dramatika* in jih uprizarjali v Mestnem gledališču Ptuj (Šorli, Brodar). H knjižnim izdajam pa je potrebno šteti tudi objave v gledaliških listih in na spletnih mestih (portal Sigledal, Slogi, Preglej itn.). Nove oblike zgodovinenja slovenske dramatike in gledališča so prinesli zlasti novi mediji. Leta 2007 je tako začel delovati spletni gledališki portal Sigledal, ki ga oblikujeta Samo M. Strelec in Tamara Matevc in ki poleg Info točke z napovednikom vključuje še Spletno enciklopedijo slovenskega gledališča, Repertoar in Digitalne zbirke, ndr. tudi novonastale dramske tekste, ki jih tradicionalna literarna zgodovina še ne uspe umestiti. Podobno je tudi spletni portal Preglej, svoj čas delujoč v okviru gledališča Glej, omogočil objavo dramskih besedil (Pezdirc Bartol, Toporišič, »Teorija« 102). Bistveno je še neformalno prijateljsko mrežno distribuiranje tekstov, kjer teksti krožijo rizomatično, brez nadzora in brez sistematičnega kategoriziranja in hierarhiziranja. Prav tako si študentska revija Adept na UL AGRFT prizadeva za kontinuirano objavlanje novih praks dramskega pisanja, vse prisotnejša je tudi praksa »diplome-drame«, torej študentje in študentke dramaturgije končujejo svoje študije z dramskimi teksti (prva je bila Simona Semenič). Ena najplodnejših praks je leta 2005 ustanovljena skupina piscev, ki je pod okriljem Gledališča Glej ustanovila PreGlejev Laboratorij za gledališko pisanje, katerega umetniški vodja je bila Simona Semenič in ki je bil namenjen zlasti delavniškemu razvoju besedil, prirejanju bralnih uprizoritev in raziskovanju sodobnih besedilnih formatov. Od leta 2010 skupina deluje pod okriljem kulturnega društva Integrali. Kot umetniška skupina so organizirali festival sodobne gledališke pisave Preglej na glas, Dneve bralnih uprizoritev ter različne akcije in ad hoc dogodke, hkrati pa so vseskozi izdajali sodobna besedila za gledališče s spremnimi študijami, prevajali in sklepali mednarodna sodelovanja. Med dejavnimi člani skupine so bili: Simona Semenič, Peter Rezman, Zalka Grabnar Kogoj, Simona Hamer, Andreja Zelinka, Miha Marek, Maja Šorli, Barbara Skubic in drugi (Čičigoj, »Tekst« 812).

je, da je prav vznik teorije (kot prakse) močno zamajal avtonomijo posameznih ved (literarne in gledališke) ter razrahljal ontologijo specifičnega predmeta preučevanja (teksta in dogodka). Tovrstni teoretski vzniki, ki se nahajajo na robu med (literarno in gledališko) znanostjo in (materialistično) filozofijo, vendar hkrati onkraj obeh, mislijo in intervenirajo v razumevanje teksta in njegov ontološki status znotraj prakse (novi tekstualni proceduralizmi). Filozofija je navzoča v polju znanstvene prakse ob »krizi znanosti«, ko ta v določenem trenutku zadene ob znanstvene probleme, ki jih z obstoječimi teorijskimi sredstvi ne more razrešiti, ali pa ti problemi zamajajo obstoječo znanstveno teorijo in s tem ogrozijo njeno koherenco (Likar, »Louis Althusser« 146).

Metodologija, ki jo predlagamo, je genealogija (zgodovina). Čut za zgodovino, kakor ga razvija Nietzsche in na njegovi sledi Foucault, vsebuje tri rabe, ki se zoperstavijo platonističnim modalitetam zgodovine. Prva je parodična in uničevalna raba stvarnosti, ki se zoperstavi zgodovini-reminiscenci oziroma pripoznanju; druga je ločevalna in uničevalna raba identitete, ki se zoperstavi zgodovini-kontinuiteti ali tradiciji; tretja je uničevalna raba resnice, ki se zoperstavi zgodovini-spoznavanju, spremeni se v destrukcijo subjekta spoznanja zaradi nepravilnosti, ki je lastna volji do vednosti (Foucault, *Vednost* 109). Zatorej gre za zgodovino, ki se zoperstavi tako metafizičnemu kot antropološkemu modelu spomina, predlaga drugačno razumevanje časa in razvitje proti-spomina (105).

Foucault meni, da termina *Entstehung* (vznik) ali *Herkunft* (provenienca) bolje kot *Ursprung* (izvor) zaznamujeta predmet, lasten genealogiji, kakor ga razvija genealog Nietzsche. *Herkunft* ali provenienca je »ohranjati tisto, kar se je zgodilo v njeni posebni razpršitvi« (92). Razkrivati majhne deviacije ali popolne obrate, napačne ocene, pomeni tudi odkriti, da v korenu tega, kar spoznavamo, in tudi tega, kar smo, nista resnica in bit, ampak zunanost naključja. *Entstehung* označuje vznik (emergenco), točko prihoda na površje, gre za zakon pojavljanja. In kakor bi bilo napačno provenienci zagotavljati kontinuiteto, bi bilo napačno govoriti o dovršenemu vzniku, »kot bi bila kazen od nekdaj namenjena dajanju zgleda« (94). Na videz končni smotri niso nič drugega kot epizoda v premenah namenskosti, genealogija vzpostavlja sisteme namenskosti kot naključno igro dominacij (95). Dogodek je zatorej odnos sil, podrejen naključju boja, ki se sprevača, moramo ga razumeti »kot zaplenjeno oblast, znova prisvojen besednjak, ki ga obrnejo proti njegovim uporabnikom, dominacijo, ki omaguje, popušča, sama sebe zastruplja, in neko drugo, ki vstopa, zakrinkana« (100).

Problem, kakor ga zastavi Foucault, je, kako torej hkrati razločevati dogodke, mreže in ravni ter rekonstruirati nize, s katerimi so povezani in porajajo eden drugega. Foucault zato zavrne analize, ki se umeščajo v okvir simbolnega polja ali

polja označevalnih struktur, se sklicujejo na model jezika (*langue*) in znakov, in kot genealog vztraja pri modelu vojne in bitke. »Zgodovina, ki nas nosi in določa, ima prej obliko vojne kot pa jezika« (116). Niti dialektika niti semiotika, v *Resnici in oblasti* zatrdi Foucault. »Niti dialektika kot logika protislovij niti semiotika kot struktura komunikacije ne moreta razložiti notranje inteligibilnosti konfliktov« (Foucault, *Vednost* 117). Dialektika se izmuzne odprti dejanskosti konflikta, njegovi naključnosti in diverzifikaciji, in ga reducira na heglovski skelet, semiologija pa uhaja njegovemu nasilnemu, krvavemu in smrtonosnemu značaju in ga reducira na mirno platonsko formo jezika in dialoga (117). Torej niti – niti, vendar z dialektiko proti dialektiki in s semiologijo proti semiologiji, kakor bomo poskusili naznačiti v naslednjih poglavjih.

Neneutralnost Teorije in preizpraševanje formalnih pogojev znanosti

Obrnimo predlagano linijo in začnimo vzvratno, pri drugi ravni našega zanimanja, pri teoriji (kot praksi).³ Teorija, kakor jo imenuje Šuvaković, naj bi se v 60. letih prestopniško odtrgala od filozofije na eni in od estetike, literarne zgodovine in literarne kritike v tradicionalnem pomenu posredništva ali postavljanja meril na drugi strani. S kazanjem na razliko v odnosu do filozofije vzpostavi vprašanje ločevanja vidika mišljenja in vidika pisave (*écriture*), ki in kakor pripada učinkom rušenja tradicionalnega humanističnega smisla in identitete ter v podaljšku subjekta, značilnega zlasti za umetniške prakse modernizma (*Anatomija* 34). Pri tem je bistveno zlasti to, da tega razhajanja ni vzpostavljala filozofija »po kanalu zunanje metafilozofske estetiške interpretacije k in o umetnosti« (prav tam), temveč je teorija pretresala filozofijo kot strukturo vzpostavljanja smisla pa tudi sebe samo in svoj odnos do umetnosti, zlasti literarne (poezije, proze, dramatike, literarne kritike). Temeljnih vprašanj na prehodu 50., 60. in 70. let tako niso postavili filozofi, vpisani v središče identitetne filozofije kot zgodovine in institucije, marveč pisci, kritiki, teoretiki, ki so vzpostavljali interpretacije na obrobjih, zunaj filozofije in tako tudi zunaj območja interesa umetnosti (teorije umetnosti, poetike, kritike, teorije kritike) (35).

³ Althusser (v Likar 144–5) je teorijo najprej opredelil kot posebno obliko prakse – kot praksa deluje na prvotno materijo (predstave, pojme, dejstva), ki ji jo dajejo druge prakse, bodisi »empirične«, bodisi »tehnične«, bodisi »ideološke« –, ki pa se konstituira kot znanstvena teoretska praksa šele na podlagi epistemološke zarez. Idejo prevzame iz Bachelardove epistemologije, s katero zaznamuje diskontinuiteto med predznanstveno (ideološko) in znanstveno prakso. Althusser pojem teorije zoži samo na znanstveni značaj teoretske prakse in jo motri z dveh vidikov: posebnega in splošnega. Razloči med teorijo (pisano z malo začetnico), ki je določen teoretski sistem kake znanosti, in med Teorijo (pisano z veliko začetnico), ki je Teorija prakse nasploh. Slednja edina zmore postaviti vprašanje formalnih pogojev posameznih znanosti: drugo ime za Teorijo teoretske prakse je za Althusserja materialistična dialektika ali dialektični materializem. In ta je vse od njegovega spisa »Lenin in filozofija« bistveno opredeljena s spoznanjem o neneutralnosti, torej o »partijnosti« filozofije: je politična in znanstvena intervencija v bojih med znanstvenim in ideološkim.

Teorija 60. let se je odrekla nedolžnosti kontemplacije v imenu aktivizma, ludizma in performativnosti. Aktivizem označuje pot od sartróvskega do kermaunerjevskega posega v delovanje v svetu ljudi (34). Kaže na strukturo razmerja, v kateri se odigrava presejanje teksta. Ludizem se pomika od filozófskega miselnega tematiziranja igre in interpretacije vseprisotnosti iger v zahodni zgodovini k emancipatornemu revolucionarnemu stališču nove levice in hipijev, ki so poslednjič poskušali spremeniti svet. Performativno je v tem primeru naziv za lastnost teorije, ki ni zasnovana na referenčni semantiki teoretskega teksta, ki predstavlja svet, družbo, kulturo ali umetnost, ampak je v njem delujoča. Neki teoretski tekst ali diskurz ne zagotavlja smisla s sporočili, ki jih postavlja v jezikovni praksi, ampak z načinom, kako deluje v svetu in vzpostavlja odnose v kontekstu družbe, kulture in umetnosti. Teorija je posledica upiranja. Gre za preobrazbo na ravni družbenih odporov v času identifikacije, krize in premene (34–5).

Literarna teorija in teatrologija ter vprašanje avtonomije

Da bi konstruirali genealogijo, ki skuša misliti današnji položaj »nove dramatike«, bomo sledili dvema grobima shemama – literarni in gledališki, kakor ju je mogoče zaslediti v njenih lastnih narativizacijah disciplin. Položaja »nove dramatike« ne mislimo kot novuma brez historično-prostorskega konteksta, marveč prav skozi vzpostavitev genealogije – vselej pozicionirane – zainteresirano mapiramo zgodovinske prakse, ki pomagajo misliti njene tekstovne proceduralizme in njeno ontologijo. In to vselej tudi v navezavi na določeno teoretsko prakso, ki vznika prav znotraj miselne orientacije, ki in kakor jo je zastavila zlasti francoska misel, strukturalizem, dekonstrukcija in poststrukturalizem. Kakor opozarja tudi Hrvatín, ko govori o bachelardovskem epistemološkem rezu, s katerim se sooči teorija gledališča na obnebu vznika teoretske perspektive v drugi polovici 20. stoletja, ko zareže v do tedaj prevladujočo teorijo drame in zgodovino gledališča. Meni namreč, da sta slednji v osnovi spregledali nujnost po interdisciplinarnem preučevanju gledališča (»Uvod« XII). Ko so si zlasti kulturne študije izposojale gledališke metafore za lastne teoretske ekskurze ter s tem marginalizirale samo gledališko teorijo, ki je tako ostala brez legitimitete, pa se zdi, da »se gledališke metafore brez posredovanja drugih teoretskih disciplin ne morejo prijeti v teorijah gledališča oz. študijah gledališča in predstave; kar, radikalno gledano, pomeni, da se gledališka praksa in teorija lahko srečata le po ovinku« (prav tam).

Potemtakem niti ni naključje, da je poleg etimološke bližine teorije in teatra – ki je sicer skozi zgodovino gledališča delovala bolj kot znamenje radikalne oddaljenosti, kot da bi bilo v *thea*- teatra nekaj, kar se upira *thea*- teorije –, ki je pomenila refleksijo

zunanje pojavnosti, uprizoritvenosti, tistega, kar je dano pogledu, teorija v sodobnih teorijah postala mesto samorefleksije, reflektiranja pozicije refleksije kot mesta uprizarjanja.⁴

Gledališka semiotika kot dominantni akademski diskurz o gledališču se je razmahnila zlasti v 60. in 70. letih, predvsem s poljskimi – mdr. z Romanom Ingardnom, ki je govoril o estetiki in funkcijah jezika v drami – in francoskimi raziskovalci, kjer se je »gledališka semiotika razvila predvsem v konfrontaciji s strukturalističnim jezikoslovjem, ki se je navezovalo na Saussurja« (Lukan, »Gledališče« 47; Fischer-Lichte, »Gledališče« 30), in izvedla odločilen epistemološki rez z ločitvijo predmeta gledališke predstave od dramskega besedila. Marco De Marinis v tekstu »Dramaturgija gledalca« ugotavlja, da je za semiotiko gledališča nujen »prehod od obravnave (napisanega) besedila kot uprizoritve k uprizoritvi kot (semiotičnemu) tekstu. Uprizoritveni teksti, enotnosti verbalnih in neverbalnih gledaliških manifestacij, delajo iz uprizoritve dovršen označevalni proces«, ki je »zasnovan kot zapletena mreža raznovrstnih znakov, izraznih sredstev ali dejanj, s čimer se vračamo k etimološkemu pomenu besede 'tekst', ki vključuje pojem teksture, nečesa stkanega« (189). Semiotiko je mogoče brati kot enoten teoretični pristop h gledališču, ki je razumljen kot dovršen označevalni proces, ta pa gledališko predstavo vzpostavlja kot »logično in razvidno strukturalno prakso« (Lukan, »Gledališče« 47). Išče »minimalne enote« oz. »splošne gledališke kode«, ki pomen vzpostavljajo z vnaprejšnjim, zunanjim označevalnim sistemom. Vendar, kot zapiše Brewer (nav. po Hrvatini, »Uvod« XVIII), semiologiji spodsne prav pri reflektiranju lastne teatralnosti, saj gledališke kode in njihove funkcije opisuje z mesta onkraj imaginarnega, z mesta, ki je zunaj. Četudi De Marinis relativizira ta esencialistični pristop in naredi pomemben premik od tedanje klasične semiotične operacije s tem, ko pokaže, da se pomen ustvarja znotraj uprizoritve (nav. po Hrvatini, »Uvod« XVII). Tako je bilo potrebno reteritorializirati gledališko teorijo in reteatralizirati gledališko prakso ter poiskati nove načine, kako gledališče misli(ti). Poststrukturalistična perspektiva je zavrnila inherentno esencialistično ontologijo, namesto nje pa predlaga »antimetafizično, izrazito materialno in historično identiteto, ki se nenehno obnavlja v različnih kontekstih in ustrojih recepcije« (Dolan, nav. po Hrvatini X).

Pod oznako »literarna teorija« se danes pogosto srečujemo s kronološko razporejenimi

⁴ Deleuze v svojem programskem tekstu »Po čem prepoznamo strukturalizem« denimo v drugem kriteriju – »Lokalni ali kriterij položaja« – opisuje navdušenje strukturalizma nad določenimi igrami in tipom gledališča, nad določenimi prostori igre in teatra. Ni zatorej naključje, da se Lévi-Strauss sklicuje na teorijo igre in veliko pomembnost namenja prav igralnim kartam; Lacan pa vsem metaforam igre, ki so več kot zgolj metafore. Najplemenitejše igre – med katere naj bi sodil prav šah – »organizirajo kombinatoriko mest v čistem spatiumu, ki je neskončno globlji od realne razsežnosti šahovnice in imaginarne obsežnosti vsake figure« (Deleuze, »Po čem« 46). Althusser prekinja svoj komentar Marxa zavoljo govora o teatru, pa ne o tistem realnosti ali ideji, marveč o tistem mest in položaju. Manifest strukturalizma bi zatorej veljalo iskati v slavni formuli, poetični in teatralni: »[M]išljenje je enako metu kock« (Deleuze, »Po čem« 46). »Misel-dogodek, tako enkratna kot met kock,« zapiše Foucault v *Theatrum philosophicum* (72), kjer vzpostavi imanentno vez med mislijo in gledališčem, mislijo in dogodkom, zatorej filozofija ne kot mišljenje, temveč kot teater.

prikazi teoretskih smeri 20. stoletja – ruski formalizem, novo kritištvo, strukturalizem, poststrukturalizem, dekonstrukcija, psihoanaliza, feminizem, novi historizem, kulturni materializem, postkolonialne in queer teorije. Druga raba, kakor jo zasleduje Juvan, pa je pripeta na poskuse zajetja glavnih problemov in pojmov teoretskega mišljenja o literaturi, o literarnosti, avtorju, subjektu, materialni podobi in strukturi teksta, žanrih ali interpretacijah (*Literarna veda* 29). Literarna teorija naj bi tako danes postala bodisi diahrona serija prikazov mnogih smeri literarne teorije bodisi sinhrona serija iz študij ključnih tem literarne teorije. Takšno diverzitetno pristopov znotraj literarnoteoretskega razpravljanja v akademskem okolju Juvan poimenuje pluralnost teorije. Ta sledi zlasti tezi o perspektivčnosti in heterogenosti pristopov, kjer ni skupnega temelja, ne univerzalnega abstrahiranega modela, ki bi se ne ukvarjal z zgodovinsko umeščenostjo. Zatorej Juvan v kontingenčnosti teoretskih perspektiv vidi enega od razlogov, v katerih prepozna sprtost in neenotnost literarne teorije danes. Drugo težavo formulira s samonanašalnostjo in ekonomizacijo vednosti, kjer se konkurenčne metode ponujajo kakor na trgu in je trend tisti, ki obrača teoretske perspektive, te pa so zvezane z akademskim trgom, z razpisi uglednih učiteljskih mest, »s kreiranjem tematik in stilov mednarodnih kongresov, z uredniškim dizajnom vodilnih znanstvenih revij« (31).

S tem ko teorija postane tudi praksa, zvezana s političnimi implikacijami – ki naslavljajo zlasti liberalno humanistično pozicijo in njeno favorizacijo belega moškega srednjega razreda in intelektualni elitizem zahodnega kanona –, Juvan v njej prepozna nevarnost zapadanja v identitetno politiko in opozarja, da področje ustvarjalnosti ni tako močno zvezano z družbenim položajem pisca, da bi bilo mogoče docela izravnati ostale dejavnike neenakosti: neenakost talenta in kontingenco zgodovinskih okoliščin (77). Prav konkurenčnost pogledov, njihove razlike v epistemoloških in idejnozgodovinskih rodovnikih pa vodi po mnenju Juvana v nenehno revidiranje, samoreflektiranje in iskanje t. i. slepih peg določenih teoretskih propozicij, kjer povsem kontingentno izbrane teoretske perspektive literaturo upoštevajo samo še za lastna abstraktna filozofiranja (32).

Krizi literarne in gledališke teorije, ki se nista uspeli soočiti s premenami same prakse – ta pa se dogaja in formira v odnosu do nove teoretske prakse –, tako naletita na dva problema: problem avtonomije lastne znanstvene discipline in problem ontološkega statusa predmeta preučevanja. Zgornje popise bi lahko imenovali kar spontana filozofija znanstvenikov – kot pokaže Althusser, se ta rodi ob krizah: »[V] vsakem znanstveniku živi filozof, ki spi ali dremlje, a se lahko ob prvi priložnosti prebudi« (*Filozofija* 65) in zavzame določen imaginaren (ideološki) odnos do lastne znanstvene prakse. Na eni strani znotrajznanstveni objektivistični in materialistični značaj (verovanje v materialno eksistenco predmeta znanstvenega spoznavanja; verovanje v eksistenco znanstvenih spoznanj; verovanje v pravilnost postopkov znanstvene metode, ki je

zmožna proizvesti znanstvena spoznanja) (93), na drugi zunajznanstveni značaj »prepričan in verovanj« v obliki filozofskih tez refleksije o znanosti, ki je na strani »pravnih vprašanj«: »pod vprašaj se postavi zunanjo materialno eksistenco *predmeta* (ki se jo nadomesti z izkustvom), objektivnost znanstvenih spoznanj in teorije (ki se jo nadomesti z 'modeli'); znanstveno metodo (ki se jo nadomesti s 'tehnikami validacije') ali pa se poudari 'vrednost znanosti', 'znanstvenega duha', njegovo zgledno 'kritično zmožnost' itd.« (94).

Revidiranje literarne in gledališke znanosti, ki prihaja od znotraj in kritizira samo sebe prek delovanja svoje lastne vsebine, pokaže na radikalno nemoč, ki, kot predlaga Althusser, potrebuje zunanjo podporo. Ta bo šele zmožna spremeniti notranja razmerja moči, ki se vlečejo vsaj od razsvetljenskega projekta naprej: iluzija o zgodovinski vsemogočnosti spoznanja, nezainteresiranosti, poštenosti in strogosti, tradicija, ki je bila nedvomno vezana na »oblast« (99). Interveniranje in spreobračanje razmerij moči ni imanentna kritika, marveč zunanja intervencija, zunanji dogodek, zunanja pomoč, ki je lahko samo filozofska in materialistična (101).

Oddaljeno branje kot materialistična praksa

Oddaljeno branje⁵ v literarnozgodovinsko polje uvede nekaj temeljnega, ponudi deesencializacijo literature z metodo oddaljenega branja (v nasprotju z natančnim). V polju literarne teorije začrta neko ponovitev metodološkega obrata iz zgodovinopisja: namesto pazljivega branja in interpretacije predlaga kvantitativne metode soočenja s celotnimi korpusi literature, kar odpira materialistično koncipiranje literature, iz katerega izide tudi naše razumevanje. Moretti (nav. po Habjan, »Prvi« 574) razvije oddaljeno branje iz razmerja med globalnim in lokalnim po Fredericu Jamesonu in iz binarizma ustvari trikotnik: tuja forma, lokalno gradivo – in lokalna forma. Sledeč wallersteinovski analizi svetovnega sistema, predlaga »oddaljeno branje zgodovine formalne diferenciacije svetovne literature« (prav tam 146). Z grafi kvantitativnega zgodovinopisja, geografskimi zemljevidi in drevesi evolucijske biologije konceptualizira čas, prostor in kronotope ključnih formalnih elementov, ki naddoločijo tiste žanre, ki naddoločijo zgodovino svetovne literature (Habjan, *Literatura* 146).

Ti t. i. abstraktni modeli pa naj bi delovali kot konkretne strategije, če jih motrimo s perspektive, ki obrne spontano pojmovanje razmerja med abstraktnim in konkretnim, sledeč Heglovi logiki, kakor ga je za zgodovinsko raziskovanje pojasnil Marx:

5 V tem poglavju preko Jerneja Habjana (*Literatura med dekonstrukcijo in teorijo*) sledimo marksističnim zastavkom, kakor jih je v navezavi na umetnostno institucijo razvil Franco Moretti s konceptualizacijo oddaljenega branja literarnega svetovnega sistema in z njim zvezanim razumevanjem »(e)stetske forme kot strukturiran[ega] odgovor[a] na družbena protislovja« (Moretti, nav. po Habjan 188). Ta bazira na marksističnem izhodišču totalitete in dialektike ter literaturo konstituira kot moderno institucijo, ki deantagonizira vse kompleksnejša razredna protislovja. In to prav skozi prakso prikazovanja obstoječih diskurzov, s tem pa ohranja temeljni postulat literature kot tiste, ki reprezentira resničnost.

Zdi se, da je pravilno pričeti z realnim in konkretnim, z dejansko predpostavko, torej npr. v ekonomiji s prebivalstvom. Vendar pa se pri podrobnejši obravnavi pokaže to kot napačno. Prebivalstvo je abstrakcija, če npr. izpustim razrede, iz katerih sestoji. Ti razredi pa so spet prazna beseda, če ne poznamo elementov, na katerih temeljijo. Npr. meznega dela, kapitala, etc. Konkretno je konkretno zato, ker je povzetek mnogih določitev, torej enotnost raznoterega. V mišljenju se zato prikazuje kot proces povzemanja, kot rezultat, ne izhodišče, čeprav je dejansko izhodišče in zato tudi izhodišče zrenja in predstave. Pri prvi poti se je polna predstava razblinila v abstraktno določitev; pri drugi pa vodijo abstraktne določitve k reprodukciji konkretnega po miselni poti. (nav. po Habjan, *Literatura* 147)

Kakor moderni svetovni sistem je tudi svetovna literatura po Morettiju »ena in neenaka«, en sistem, katerega struktura pa razpade na dualizem: kanonični center in marginalizirana (pol)periferija, ki jo Moretti definira kot potencialni, a ne aktualizirani kanon. Habjan nadaljuje, da je svetovna literatura – četudi zamišljena kot cirkulacija tekstov, lokalnih svetovnih literatur, ki onemogočajo enoten koncept svetovne literature – vsekakor še vedno abstraktno univerzalno – zlasti, če valoriziramo marksovsko izhodiščno homologijo, pri tem pa svetovno literaturo umestimo v literarni-svetovni sistem. Lokalne verzije moderne, kakor kaže Jameson, potemtakem niso le partikularne vsebine abstraktne univerzalne forme, marveč odgovori na protislovja te forme. Kapitalistična globalna moderna resda obstaja le skozi partikularne forme, toda njeno konkretno univerzalno je v samem sprejetju univerzalne moderne (Habjan, *Literatura* 139–40). Svetovna literatura si deli materialne pogoje z globalno moderno.

Materializem srečanja poznega Althusserja

V nadaljevanju se bomo dotaknili nekaterih temeljnih premestitev v mišljenju, natančneje, naznačili bomo premik od historičnega materializma k aleatoričnemu materializmu. Althusser v »Podtalnem toku materializma srečanja« uvede zastrto materialistično tradicijo. »[M]aterializem' (potrebujemo besedo, ki bo opredelila njegovo težnjo) *dežja, odklona, srečanja in sprimka*« (*Izbrani* 160), ki je materializem poljubnega in naključnega, ki se upira učbeniškim materializmom in tudi tistemu, ki ga pripisujejo Marxu, Engelsu in Leninu – ta je, kakor poudarja Althusser, kakor vsak materializem racionalistične tradicije, materializem nujnosti, teleologije in zatorej preoblečene oblike idealizma.

Da bi Althusser pojasnil podtalni tok materializma srečanja pri Marxu in potlačitev tega toka, ki ga nadomesti materializem (filozofskega) bistva, meni, da je potrebno govoriti o produkcijskem načinu – ta ne pomaga misliti le vsake »družbene

formacije«, marveč tudi periodizira njeno zgodovino, postavi teorijo zgodovine. Producerski način, kakor ga formulira Marx, se je rodil iz »srečanja« med »človekom s cekini« in proletarcom, ki je brez vsega, ima le svojo delovno silo. To srečanje se ni razstavilo, marveč se je sprijelo, kar pomeni, da je trajalo in je postalo izvršeno dejstvo tega srečanja, ki poraja stabilna razmerja in nujnost, iz raziskovanja katere je mogoče povzeti zakone, kakopak tendenčne:

[Z]akone razvoja kapitalističnega producerskega načina (zakon vrednosti, zakon menjave, zakon o cikličnih krizah, zakon o krizi in razpadu kapitalističnega producerskega načina, zakon prehoda – tranzicije – v socialistični producerski način pod zakoni razrednega boja itn.). V tej koncepciji ni toliko pomembno razbiranje zakonov, torej bistva, kolikor naključna narava »sprimka« tega srečanja, ki je pripeljalo do izvršenega dejstva, katerega zakone je mogoče formulirati. (Althusser, *Izbrani* 191)

Za Marxa je producerski način posebna »kombinacija« elementov: finančna akumulacija (akumulacija človeka s cekini), akumulacija tehničnih producerskih sredstev (orodja, stroji, producerske izkušnje delavcev), akumulacija producerske surovine (narava) in akumulacija producentov (proletarcev, ki so brez producerskih sredstev). Ti elementi v zgodovini ne obstajajo zato, da bi obstajal producerski način, marveč v njej obstajajo v plavajočem stanju, vsak element je produkt svoje lastne zgodovine in nikakor ni teleološki. Althusser (*Izbrani* 192) v izjavi Marxa in Engelsa, ko pravita, da je proletariat produkt velike industrije, odkriva, da sta se postavila na stališče »logike izvršenega dejstva razširjene reprodukcije proletariata« in ne na stališče naključne logike srečanja, ki proizvede in ne reproducira proletariata, s tem sta začrtala prehod k esencialistični in filozofski koncepciji. Marksističnim raziskovalcem Althusser očita, da neutrudno prevzemajo Marxovo fantazmo in mislijo reprodukcijo in ne produkcijo proletariata, po kateri pretendirajo (194); mislijo v okvirih *fait accompli*, izvršenega dejstva, medtem ko mislijo, da mislijo njegov *devenir accompli*, dovršeno postajanje. Pri tem posebne zgodovine ne plavajo več v zgodovini kakor atomi v praznini v prid srečanja, ki bi se vsekakor lahko tudi ne zgodilo, vse je vnaprej izvršeno, struktura pa je pred samimi elementi, jih reproducira, da bi reproducirala strukturo (194–5). Kadar je celota pred elementi, srečanja ne more biti, ker ni praznine, ki je nujna za vsako naključno srečanje.

Tako bi lahko vznik novega, ne več historičnega in ne naivno naturalističnega materializma, navezali na Foucaultovo in Deleuzovo srečanje s poznim Althusserjevim predavanjem o aleatoričnem materializmu, ki zaplete samo pojmovanje materije: od statičnih objektov do mišljenja dinamičnega gibanja materije, dogodka in vznika novega. Naj na tem mestu premestimo pozornost na Deleuza, ki samo tematizacijo srečanja veže na druge, bolj osrednje koncepte in pojmovanja, zlasti na koncept dogodka (Klepec, »Srečanje« 205). Kot je v svoji

študiji *Deleuze and Language* pokazal Jean-Jacques Lecercle (nav. po Klepec, »Srečanje« 224), je »Deleuzov filozofski projekt v temelju zaznamovan z anti-lingvističnim obratom«. Kakor v svojem izvrstnem recenzentskem zapisu *Logike smisla ter Razlike in ponavljanja* z naslovom *Theatrum philosophicum* zgosti Foucault, je dogodek vselej »na mejah globokih teles netelesen (metafizična površina); na površju stvari in besed je netelesni dogodek *smisel* propozicije (logična dimenzija); v teku diskurza je netelesni dogodek smisel-dogodek pripet z glagolom (nedoločniška točka sedanjika)« (*Vednost* 69).

Od semiotike k pragmatizmu: pretres ontologije teksta

Na sledi tega miselnega orientira pa bi po naivnem shematizmu in (ne)problematični genealogiji lahko dospeli do novega materializma, torej določene naravnosti k mišljenju, ki nam sicer služi kot enostavna definicija, ki pa je vse prej kakor enotno gibanje; genealogija, ki ni linearna in kavzalna zgodovina; vsebina, ki je heterogeno polje vznika problemov, kakor enotno gibanje (Čičigoj, »Novi«).

Tovrstni teoretski ekskurzi zmorejo misliti novo dramatiko ne le kot prežitek (neo)avantgardnih gibanj, marveč zlasti kot *differentio specifico*. Ta sicer svoje genealoške linije lovi prav v teoretsko-praktičnih premestitvah 60. let (v novi teoretski miselni orientaciji in novih tekstualnih proceduralizmih), vendar s palimpsesti teoretskih branj, ki izidejo iz novih materializmov, tudi s pomembno premestitvijo: k dogodkovnosti teksta.⁶ In obratno, premiki onkraj reprezentacij, ki jih izvajajo novi tekstualni proceduralizmi nove dramatike, vplivajo na to, kako k njim pravzaprav pristopimo, srečanje teorije s temi praksami pa sproža diferencialni proces teorije same: 1. premik od pomena teksta k posegu teksta v protokole produkcije in recepcije tekstov in dogodkov; 2. razpiranje procesov tvorjenja pomena, ki je materialistično, performativno in dogodkovno; prehod od analize biti (prezence) ali znakov zanjo

⁶ Sicer se v zapisu ne bomo lotili genealogije tekstualnih proceduralizmov »nove dramatike«, bi pa vendarle opozorili na vznik (neo)avantgardnih postopkov 60. let, ki z avtorefleksijo kot s kritičnim umetniškim postopkom težijo k racionalizaciji in posledično demistifikaciji misterija ustvarjanja umetnosti (Šuvaković ta postopek detektira zlasti v proto-konceptualizmu) (*Kritični* 88). S tem ko umetniški postopki razkrivajo lastne intence, procedure in delo, so hkrati umeščeni v ustrezne diskurzivne deskripcije (foucaultovsko rečeno avtorske funkcije). Transformacije niso avtonomne v polju umetnosti, marveč dogodki s širšimi – političnimi (dodajam: teoretskimi) – konsekvencami (prav tam). Sprememba, ki se dogaja v konkretnih zgodovinskih pogojih visokega modernizma hladne vojne poznih 50. let in v emancipatoričnih ter revolucionarnih 60., ko pride do konfrontacije dominantnih centrov in margin modernizma v polju soočenja elite in popularne umetnosti in kulture, Šuvaković naznači s prehodom od taktik *avtorefleksije* k taktikam *intertekstualnosti*. »Nova dramatika« se posluži obeh, genealogijo slednje pa naznači Maja Šorli v svojem prispevku »Dva primera ready-made besedila v slovenskem gledališču«, kjer pokaže na nekakšno sorodnost ali kar genealoško linijo tekstualnega proceduralizma ready-made. Ta se vpenja v pozna 60. leta, zlasti s kulminacijsko uprizoritvijo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* – in s pesniškimi skupinami, ki so ji predhodile: 441, 442, 443 – ter s ponovnim vznikom eksperimentalnih pisav PreGlejevega Laboratorija (PGLab), ki je v samoorganizirani delavniški obliki deloval od leta 2006 (Šorli, »Dva« 70–1). »Branja oziroma govorjena besedila v obeh uprizoritvah so tako imenovana ready-made besedila. Premeščena so iz originalnega konteksta (*Devet lahkkih komadov*: forum, chat, poljudnoznanstveno besedilo, medicinsko besedilo, zapiski seje, navodilo za uporabo pralnega stroja, prepis debate; *Pupilija*: transkripcija fotoromana, stara slovenska nacionalna poezija, lastna poezija, horoskop, reklame, otroške besedne igrice) v nov, estetski kontekst gledališke uprizoritve« (75).

(reprezentacija) k procesu postajanja, ki ga sproži sam umetniški dogodek (Čičigoj, »Tekst« 818).

Nove tekstualne proceduralizme popisuje tudi Lukan (»Nove« 167) – poleg ostalih avtoric in avtorjev, ki se natančno ukvarjajo z novo dramatikom, predvsem s perspektive teatrologije, denimo Maja Šorli, Nika Leskovšek, Pia Brezavšček, Rok Vevar, Tomaž Toporišič idr. – v zapisu »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja«. Meni, da so se zlasti v zadnjem desetletju v slovenskem gledališču pojavile tekstne prakse, ki so sestavni del scenske produkcije pa tudi nekaterih novih pobud v polju dramske proizvodnje, ki nastaja v drugačnih okvirih kakor tradicionalna pa tudi moderni(stič)na. Gre predvsem za radikalizacijo nekaterih formalnih dramaturških postopkov teorije postdramskega gledališča: »Z uprizarjanjem besedil ne mislimo njihovega neposrednega scenskega uprizarjanja, temveč na uprizoritveni naboj, ki ga nosijo v svoji dramski strukturi in je drugače kakor v modernih teorijah teatralnosti vpisan vanje kot njihov virtualni potencial« (Lukan, »Nove« 168). Tukaj Lukan meri zlasti na Pavisa in sledi njegovi misli o težavnosti branja post-beckettovskih in post-koltèsovskih besedil »na papirju«, ki jih je zatorej vselej treba spraviti v položaj izražanja.

Natančno branje, ki ga Lukan izvede na besedilu Simone Semenič *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, triindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima*, v grobem razbira naslednje formalne značilnosti, ki v odločilni meri kakopak opredelijo samo vsebino: besedilo je zapisano brez velikih začetnic, brez eksplicitnega navajanja dramskih likov oz. njihovih replik z imeni, z naslovom in *dramatis personae*, ki sta v resnici dela glavnega besedila, brez ločenih didaskalij oziroma scenskih opomb, deloma v verzificirani obliki, ponekod brez ločil itn. Gre za postopke, ki jih poznamo ne le iz časa modernizma in gledališča absurda, marveč tudi iz slovenske dramatike druge polovice 20. stoletja. Lukan premeno od modernističnih dram vidi zlasti v enovitem dramsko-uprizoritvenem korpusu, kjer ni nič predpisano vnaprej. Besedilo je zatorej potrebno šele razločiti skozi branje. Tako glavno vodilo Lukan razbira v skrajnem relativizmu, ki je tako formalen kakor tudi vsebinski:

Kako uprizoriti dramsko besedilo, ki pred naslovnikom nastopa v nenehni relativnosti in dvojnosti: kot dramo, ki je v resnici pesnitev, ki se same sebe nenehno zaveda, hkrati pa poustvarja iluzijo; ki svoje osebe in dejanja sprti sprevača oz. spodkopava, saj jih predstavlja zgolj kot možna; ki svojemu odjemalcu ne ponuja nobene oporne točke, razen besed, ki pa nenehno uhajajo in sprti spreminjajo svojo pojavno obliko? (171)

Lukanov zapis sproži premislek v zvezi z novo dramatikom in njegovim odnosom do neoavantgard, in sicer, ali je tovrstno znotrajtekstualno semiotično razbiranje

diksurzivnih pomenov, ki jih besedilo proizvaja, sploh zadostno, da bi detektirali premene (pa tudi kontinuitete) nove dramatike. Tovrstna besedila namreč več ne prikazujejo (reprezentirajo) neke fikcije, marveč vselej izvajajo umeščenost v konkretno odrsko situacijo izjavljanja in jih je potemtakem potrebno obravnavati z vidika materialnih učinkov, ki jih proizvedejo (pragmatični vidik) (Čičigoj, »Naredite« 63), kar kompleksificira odnos med produkcijo, recepcijo in distribucijo besedil.

Massumi že v enem izmed zgodnejših tekstov, »The Autonomy of Affect« iz leta 1995, kjer znotraj *novoga materialističnega obrata* stremi k neoznačevalni filozofiji afekta, pokaže, da kolikor se držimo semiotične in označevalne ravni, toliko zgrešimo dogodek, ki je vselej dogodek ekspresije. Posledica tega je, da moramo dogodek nujno misliti nasproti strukturi, čeprav je tovrstni shematizem preenostaven. »Struktura je mesto, kjer se nikoli nič ne zgodi, nebesa pojasnjevanja, kjer so vse morebitne permutacije predpostavljene v samo-konsistentnem kompletu nespremenljivih generičnih pravil. Pri dogodku pa ni nič predpostavljenega. Je kolaps strukturiranih razlik v intenziteto, pravil v paradoks« (87). Massumi skuša torej narediti še dodaten obrat. Ne le, da skuša misliti samo neujemljivost in kontingentnost dogodka, temveč skuša to neujemljivost in kontingentnost misliti kot raven nekakšne sprožitve, intenzivnosti – afekta. Ta prebiva tako na nivoju virtualnosti kot aktualnosti, če s prvo merimo na imanentno raven potencialnosti vsake aktualnosti, ki skozi določeno (označevalno) formo aktualizira le določen del te virtualne potencialnosti. »Avtonomija afekta je njegova participacija v virtualnem. Njegova avtonomija je njegova odprtost. Afekt je avtonomen do mere, do katere se izmuzne zaprtju v partikularno telo, kateremu služi kot vitalnost oziroma potencialnost za interakcijo. Formirane, kvalificirane, situirane percepcije in zaznave so izpopolnjene funkcije aktualnega povezovanja ali blokiranja, so *ujetje* in zaprtje afekta« (96).

Performativno, pragmatično razumevanje jezika in umetnosti (v našem primeru teksta in dogodka), predpostavi postreprezentacijski pristop, ki izključuje hilomorfizem oziroma zrcaljenje predobstoječe forme v materiji (predobstoječega teksta v gledališkem dogodku) – tako med vsebino in ekspresijo kot med označevalcem in označencem. Ključen je »princip, da si vsebina in ekspresija ne delita oblike. Vsaka ima svojo obliko (ali oblike) [...] Med obliko vsebine in obliko ekspresije je zgolj proces njunega prehajanja druge v drugo [...] Brisanje njunih meja poteka kot dodatek njune formalne različnosti« (Massumi, nav. po Čičigoj, »Tekst« 816).

Razpiranje besedilne produkcije dogodkovnosti ne pomeni ugrabitve avtorstva s strani neosebnega naključja, marveč premik od avtorjevih intenc k protokolom produkcije in učinkom dela (Foucaultova avtorska funkcija); igranje z gledalčevo percepcijo ne prinese popolne arbitrarnosti pomena, pragmatične teorije ne zanima dešifracija pomena, marveč učinki dela; redefiniranje protokolov umetnosti (že z

(neo)avantgardo in tehnikami avtorefleksije in intertekstualnosti) preseže nominalno samovključitev v obstoječe protokole politično-ekonomskih pogojev, marveč te protokole s performativno gesto spreminja (Čičigaj, »Tekst« 820). S tem pa novi tekstualni proceduralizmi bistveno presežejo gole estetske odločitve.

Zaključek: dva modela

Nova dramatika, ki smo jo mestoma imenovali tudi »novi tekstualni proceduralizmi«, se premakne od vprašanja »Kaj neko besedilo sporoča« k vprašanju »Kaj lahko naredi, kakšne učinke povzroča« (interveniranje v produkcijske pogoje). Tovrstno premestitev, ki jo zdaj zanimajo pragmatični učinki neke estetske prakse, moramo razumeti skozi novomaterialistični pristop in njegovo genealogijo. Ta genealoška linija, ki smo jo začrtali, namreč tudi sebe razume kot intervencijo v obstoječa razmerja moči, kot dogodek, ki zareže v pogoje možnosti formiranja vednosti (Moretti, Althusser, Deleuze, Massumi). Na sledi te miselne drže zatorej ni nepomembno, v kakšnih produkcijskih pogojih nastaja, kje se formira in čemu uhaja.

Naj za konec le na grobo orišemo dva modela formiranja vednosti in prakse: eden vznika v utečenih akademskih diskurzih in znotraj institucionalnega režima vednosti ter znotraj literarno-gledališke mainstream produkcije, ki jo prečijo procesi formalizacije, profesionalizacije in standardizacije. Drugi model bazira na družbeni vezi znotraj področja socialnega – na principih samoorganiziranja, avtonomnega delovanja, horizontalnega povezovanja, neformalnega izobraževanja itn., ki je vzajemno zvezano tudi s teoretsko produkcijo, ki ne spada ne v eno in ne v drugo teoretsko institucionalizirano disciplino (literarno ali teatrološko), marveč prej nastaja znotraj zunajinstitucionalnih teoretsko-praktičnih povezav (bodisi so to same producentske hiše bodisi založniške hiše, ki imajo v nekaterih odvodih tudi lastno produkcijsko plat itn.).

Pri tem pa se odpira vprašanje, ki ga bomo na tem mestu zgolj navrgli, in sicer, ali novi tekstualni proceduralizmi, ki se formirajo v drugačnih produkcijskih pogojih in kjer tudi ti tekstualni proceduralizmi formirajo nove produkcijske pogoje, niso le hrbtna plat institucionalizirane vednosti in prakse? Ali je nova dramatika in z njo zvezana samoorganizirana, nehierarhična produkcijska plat imanenten del institucionalizirane prakse in vednosti ali gre za rupturo dogodkovnosti? Vprašanje je tudi, ali zunajinstitucionalno deluje znotraj liberalnega dispozitiva, kakor pokaže Kaja Kraner v zapisu »Oris neoliberalne kulturne politike«. Morda bi bilo potrebno premisliti širšo sliko tega dispozitiva in znotraj tega premisleka odpreti vprašanje, ki je vprašanje materialistične teorije, ki in kakor smo jo mislili v tem tekstu: kako »kreirati same pogoje odklona-srečanja kot takega« (Bahovec, »Usodno« 109).

Althusser, Louis. *Filozofija in spontana filozofija znanstvenikov (1967)*. Prev. Vojislav Likar. Škuc/ Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1985.

–. *Izbrani spisi*. Prev. Zoja Skušek. Založba / *cf, 2000.

Bahovec D., Eva. »Usodno naključje: Althusser, Beauvoir, Rousseau.« *Problemi*, let. 54, št. 3–4, 2016, str. 91–114.

Center za razvoj knjižnic – CeZaR. Slovenska založniška produkcija, cezar.nuk.uni-lj.si/slo_knjiga/index.php. Dostop 1. nov. 2016.

Čičigoj, Katja. »Naredite lahko karkoli, a mora biti pravilni karkoli. Odprto delo – tekst kot dogodek.« *Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 61–68.

–. »Tekst in/kot dogodek: besedilna praksa skupine Preglej.« *Sodobnost*, let. 77, št. 7–8, 2013, str. 811–824.

–. »Novi materializmi.« *Radio Študent*, 2013, <http://radiostudent.si/kultura/o%C4%8Di-dane-vidijo/novi-materializmi>. Dostop 12. apr. 2016.

Deleuze, Gilles. »Po čem prepoznamo strukturalizem?« *Sodobna literarna teorija. Zbornik*, ur. Aleš Pogačnik, Krtina, 1995, str. 41–64.

»Digitalna knjižnica slovenskih dramskih besedil.« *Slovenski gledališki inštitut (SLOGI)*, www.slogi.si/index.php?path=dramskabesedila. Dostop 18. jun. 2016.

Féral, Josette. »Teatralnost.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, Maska, 1996, str. 3–17.

Fischer-Lichte, Erika. »Gledališče kot semiotični sistem.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, Maska, 1996, str. 29–45.

Foucault, Michel. *Vednost - oblast - subjekt*. Krtina, 2008.

Habjan, Jernej. *Literatura med dekonstrukcijo in teorijo*. Založba / *cf, 2014.

–. »Prvi slovenski roman in literarni-svetovni sistem.« *Slavistična revija*, let. 62, št. 4, 2014, str. 569–577.

Hrvatin, Emil. »Uvod.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, Maska, 1996, VII–XX.

Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji. Uvod v sodobni študij literature*. Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006.

Klepec, Peter. »Srečanje, Deleuze in Lacan.« *Problemi*, let. 54, št. 3–4, 2016, str. 205–241.

Kraner, Kaja. »Oris neoliberalne kulturne politike.« *Radio Študent*, 2016, radiostudent.si/kultura/art-area/oris-neoliberalne-kulturne-politike. Dostop 18. maj 2016.

- Likar, Vojislav. »Louis Althusser in filozofija.« *Filozofija in spontana filozofija znanstvenikov (1967)*, Louis Althusser, Škuc/Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1985, str. 141–151.
- Lukan, Blaž. »Gledališče med znakom in obrazom.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, Maska, 1996, str. 46–59.
- . »Manifest za novo dramo.« Ljubljana - Gospa Sveta ali Vozi nas vlak v daljave, Peter Rezman, Kulturno društvo Integrali, str. 71–84.
- . »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja.« *Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012.
- . Osebna korespondenca po elektronski pošti, 26.–27. 4. 2016.
- Massumi, Brian. »The Autonomy of Affect.« *Cultural Critique*, let. 31, 1995, str. 83–109, cr.middlebury.edu/amlit_civ/allen/2012%20backup/scholarship/affect%20theory/massumi.pdf. Dostop 9. nov. 2016.
- Pezdirc Bartol, Mateja, in Tomaž Toporišič. »Teorija in zgodovina slovenske dramatike in gledališča.« *Slavistična revija*, let. 61, št. 1, 2013, str. 95–104.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame: 1880–1950*. Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Šorli, Maja. »Dva primera ready-made besedila v slovenskem gledališču.« *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič. Mestno gledališče ljubljansko, 2008, str. 69–87.
- . »Političnost in teatralnost v slovenskih postdramskih besedilih.« *Dialogi*, let. 44, št. 3–4, 2008, str. 15–32.
- . *Vloga besedila v slovenskem postdramskem gledališču*. Doktorska disertacija. UL AGRFT, 2011.
- . »Od PreGlejevega laboratorija k umetniški skupini PreGlej«. *Glej, 40 let*, ur. Ana Perne, Gledališče Glej/Slovenski gledališki muzej, str. 168–173.
- Šorli, Maja, in Urška Brodar. Komentar pod prispevkom »Če je slovenska proza v krizi, je dramatiki že odklenkalo«, *LUD Literatura*, www.ludliteratura.si/kritika-komentar/ce-je-slovenska-proza-v-krizi-je-dramatiki-ze-odklenkalo. Dostop 19. nov. 2015.
- Šorli, Maja, in Jasmina Založnik. »Nevidnost drugačnih pisav.« *SiGledal.org: portal slovenskega gledališča*, 30. 3. 2012, www.veza.sigledal.org/prispevki/nevidnost-drugacnih-pisav.
- Šuvaković, Miško. *Anatomija angelov. Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Znanstveno in publicistično središče, 2001.
- . »Kritični postopki: modernizem, avantgarda, neoavantgarda in protokonceptualizem.« *Filozofski vestnik*, let. 25, št. 3, 2004, str. 73–88.