

Krištof Jacek Kozak (Koper)

POWRÓT PODMIOTU KLASYCZNEGO DO WSPÓŁCZESNEGO DRAMATU SŁOWEŃSKIEGO

Zanim zajmę się samym dramatem, wypada wyjaśnić, w jaki sposób rozumieniem użyty w tytule termin i jego implikacje, bowiem jak sądzę, określenie „klasyczny” może niejednego z czytelników słusznie razić. Nasuwa się pytanie, jak w ogóle można się posługiwać tym terminem dzisiaj, kiedy zdaniem A. Wirtha „rozwój zmierza w kierunku ograniczenia teatru na rzecz *performance'u*, wzmocnienie zaś roli *performance'u* dokonuje się kosztem komponentu mimetycznego, dramatycznego i narracyjnego” [Wirth 1991: 281], a zatem w czasach, gdy termin „klasyczny” wywołuje raczej zakłopotanie niż satysfakcję?

Według proponowanego przeze mnie rozumienia, termin ten łączy w sobie dwa poziomy: pierwszy to poziom tekstualnego, i co za tym idzie, teatralno-technicznego naśladowania, drugi poziom to wymiar deontologii, a więc faktycznego indywidualnego, a także społeczno-politycznego zaangażowania, które prowadzi w kierunku etyki. We współczesnym teatrze, który zgodnie z post-strukturalistyczną tradycją daje pierwszeństwo *performance'owi*, oba te poziomy są, eufemistycznie rzecz ujmując, co najmniej zaniedbane. Jednak coraz głośniejsze stają się krytyki założeń filozoficznych tego okresu, zwanego post-racjonalnym, a nawet post-humanistycznym [por. Norris 1990]. I zgodnie z tym, w teatrze coraz więcej znaków wskazuje na to, że wspomniany klasyczny wymiar teatru powraca i nabiera coraz większego znaczenia.

Pierwszym, który solidnie naruszył, trwający właściwie od Arystotelesa, konsensus na temat mimetycznej natury teatru, był Nietzsche ze swoją krytyką „dialektyki wiedzy”, lodowatej apollińskiej powściągliwości, niszczącej prawdziwą dionizyjską tragedię. Argument ten, wraz z uznaniem Nietzschego jako głównego źródła inspiracji, dotrwał bez przeszkód do dzisiejszych czasów, czyli do błędącego już postmodernizmu. Wspomniany problem zarysował się jeszcze ostrzej jako opozycja między tradycyjnie dominującą rolą literatury w teatrze, rozumianej jako główny nośnik arystotelowskiego jeszcze naśladownictwa, a czystą, wizualną przyjemnością, jaką daje akt teatralny, czyli *performance* (czysta prezentacja ciała, ruchu, głosu itd. na scenie. W sprawie dyskursu o pejzazach dźwięku por. Lehmann 1997: 59). W ten sposób hegemonia znaczenia,

„tyrania naśladowania”, zobowiązujący przekaz przedstawianego zostały uwolnione, zmieniając się w wolną i nieograniczoną grę twórczej imaginacji. Sięgnijmy do myśli Derridy: scena nie była już „podporządkowana potędze mowy i tekstu” [Derrida 1978: 239], lecz poddała się uwolnionej „dramaturgii wizualnej”.

Opisane procesy, którym towarzyszą teoretyczne dyskusje, na Zachodzie przebiegały akurat w chwili, gdy w postkomunistycznym świecie teatr uwalniał się spod innego rodzaju tyranii. Już sam w sobie teatr znalazł się w specyficznej sytuacji, zabrakło mu bowiem kluczowej siły napędowej, która była *nota bene* podstawą napędu poważnej części twórców za żelazną kurtyną, a mianowicie etycznego opowiedzenia się za wolnością przeciwko represyjnemu systemowi. Prawdopodobnie jest to znacznie bardziej oczywiste na przykładzie polskiej sztuki – może jeszcze bardziej literatury – gdzie przeciwieństwa te były dużo bardziej radykalne, niż w przypadku Słowenii czy nawet całej Jugosławii, która po ołowianych latach 50-tych mimo wszystko przeżywała wyraźniejszą odwilż i pojęcie dysydenta było raczej zjawiskiem osobliwym niż regułą.

Upraszczając – autorzy mieli względnie prosty wybór w tworzeniu, lecz nie było łatwo opowiadać się przeciw reżimowi, narażać się na przykre konsekwencje dysydenckiej postawy – wszystko za cenę pozostawania w kręgach, które się liczą, być przez nie uznawanym i mieć szansę na znalezienie miejsca w historii, albo popierać system, żyć wygodnie, ale ze stygmatem wykluczenia ze środowiska intelektualnego i liczyć się z ewentualnym osądem historii. To oczywiste, że pod presją polityki totalitarnej ówczesna przestrzeń twórczości uległa totalnej deformacji i dzisiaj należałoby ponownie zweryfikować wiele prac zaangażowanych twórców z tamtych czasów. Po zmianach systemu, gdy zabrakło wprawdzie sztucznie, jednak jaskrawo oświetlonych pozycji etycznych, kiedy ostatnie tabu zostało obalone, twórcom nierzadko zaczynało brakować natchnienia, a u publiczności zmieniało recepcję. Na dodatek, od Zachodu szerzyło się równocześnie przekonanie, że teatr mimetyczny nie jest już potrzebny. W świecie postkomunistycznym teatr otrzymał dwa ciosy, po których jeszcze do dzisiaj tak naprawdę się nie pozbierał.

Gdy Stephen E. Wilmer, wykładowca w Trinity College w Dublinie, w r. 2006 przygotowywał konferencję o Antygonie, doszedł do ciekawego wniosku: „Pod koniec XX i na początku XXI wieku tragedia grecka stała się ulubioną formą teatralną krytyki dominujących patriarchalnych wartości i zachowań” [Wilmer 2008: 151]. Najwyraźniej kobiece postaci dramatyczne (po upływie prawie dwóch i pół tysiąca lat) ponownie okazały się zdolne przekazywać znaczenia, stając się wykonawczyniami naśladownictwa i posłankami literatury, protestującymi przeciw panującemu męsko-szowinistycznemu dyskursowi. Twórcy teatralni, którym bliższe jest naśladowanie niż *performance*, w przebra-

niu politycznie nowoczesnej krytyki ponownie znaleźli wymówkę dla *mimesis*, która właściwie jest tu sama przez się zrozumiała.

Przywołując ten przykład, Wilmer równocześnie poparł wcześniejsze twierdzenia R. Weimanna, który wskazał na inny moment przy powtórnym odkrywaniu znaczenia tekstu. Mianowicie Weimann podkreśla właściwość performacyjną jako jeden z kluczowych elementów tekstu. Innymi słowy: „Porządek logocentryczny jakiegokolwiek tekstu naśladowującego nigdy nie może w pełni przesłonić porządku jego performance’u” [Wilmer 2008: 348]. Albo jeszcze inaczej: *logos* służy w dramacie przede wszystkim do tego, by być przedstawionym. Jego immanentna zdolność bycia przedstawianym stawia go w równorzędnej pozycji z pozostałymi elementami teatru. Tak więc, w jakiś sposób poststrukturalistyczny bunt wobec słowa w teatrze wydaje się być konfliktem sprowokowanym sztucznymi powodami, bo przecież przeciwieństwa na świecie istniały od niegdyś. Wydaje się, że znowu wzrosło zainteresowanie „performacyjnością” – ale nie tą, która sprzeciwia się przedstawieniu jako jego irracjonalna siostra, ale jako „strukturalna siła”, a także jego część w akcie tworzenia literatury [Weimann 1996: 353].

Przypatrzmy się teraz, w jaki sposób współczesna dramaturgia słoweńska odpowiada na te wyzwania. Chociaż w odniesieniu do słoweńskiej dramaturgii ciągle w obiegu jest autodestrukcyjny mit o jej bliskim końcu, a przynajmniej o jej głębokim kryzysie, trzeba przyznać, że produkcja teatralna jest tu całkiem żywotna. Jednak w całej narodowej produkcji jeszcze teraz przeważają formy, które wprowadzili dramatopisarze w latach 50-tych: dramat absurdu istnieje już niemal 50 lat, podobny staż ma dramat poetycki, natomiast okres dramatu zaangażowanego, żeby nie powiedzieć nawet politycznego, okazał się wyjątkowo krótki. Dlatego słoweński dramat nie wyróżniał się zbytnio – oczywiście były wyjątki – także w czasie strasznej wojny w byłej Jugosławii w latach 90-tych. Do cennych wyjątków można zaliczyć np. poświęconą wojnie *Trylogię Bałkańską* Dušana Jovanovicia (1997) (*Zagadka odwagi*, 1994; *Antygona*, 1995; *Któż to śpiewa Syzyfa*, 1997), B. A. Novaka z tragedią *Kassandra* (2001) oraz aktorkę i dramatopisarkę D. Potočnjak.

Podczas gdy obaj wymienieni autorzy zaliczają się do starszej generacji słoweńskich dramatopisarzy, czyli tej, która zdobyła uznanie dzięki wymienionym odmianom dramatów, to D. Potočnjak, należąca do średniej generacji (ur. w 1958), od początku wierna jest dramaturgii, którą można by nazwać naśladowniczą i społecznie zaangażowaną. Stąd wybór jej utworu na dzisiejszą prezentację.

D. Potočnjak tworzy od roku 1991. I od tego momentu, jedna po drugiej, powstają nowe sztuki, spośród których wiele odniosło spory sukces, również za granicą. Od 1992 do 1996 roku Potočnjakowa prowadziła grupę teatralną

uchodźców wojennych z Bośni pod nazwą *Niepoprawni Optymiści*, dla której napisała szereg utworów. Dotychczasowa kariera dramatopisarki osiągnęła szczyt w kwietniu zeszłego roku w Kranju, gdy jej jako pierwszej kobiecie – odkąd zaczęto przynawać nagrodę Gruma (1979) – przyznano tę nagrodę za najlepszy słoweński utwór dramatyczny roku 2006.

Zgodnie z postromantyczną tradycją bohaterami utworów są postacie dramatyczne, które za G. Agambenem, S. Wilmer nazwałby *homo sacer*. Chodzi tu o syntagmę, która zamiast świętości, czyli prymarnego znaczenia tego terminu, podkreśla zaklęty czy też przeklęty los człowieka. Charakteryzuje go *vita nuda*, „nic poza życiem”, czyli życie, które nic nie jest warte i dlatego można je w każdej chwili odebrać. Agamben tym pojęciem oznaczył warstwy, które pod względem społecznym strącono na dno (Żydzi w obozach koncentracyjnych, uciekinierzy, azylanci, Romowie, psychicznie chorzy, nielegalni imigranci itp. – por. Agamben 2004: 137–195). Właśnie ludzie z takim przeznaczeniem są centralnymi postaciami dramatów D. Potočnjak. Autorkę dotknęła przede wszystkim wojna w byłej Jugosławii, tłumy uchodźców i niewyobrażalna rozpacz, jaka stała się ich udziałem.

Większość z nas przeżywała tę wojnę na teoretycznym planie suchych liczb (600 tys., milion, półtora miliona), tymczasem D. Potočnjak postanowiła przedstawić indywidualny los protagonistów i ich niewymierne cierpienie.

W większości przykładów Dage Potočnjak fascynuje – raczej negatywnie – współczesny świat mieszczański, przede wszystkim jego wewnętrzna pustka i zewnętrzna dwulicowość, która ujawnia się w kontakcie z „obcym” elementem. W takim świecie dramatopisarka umieszcza większość swoich sztuk, w których analizuje poszczególne sytuacje patologiczne.

W niniejszej prezentacji skoncentruję się tylko na najważniejszych. A więc kategorię, która za autorką moglibyśmy nazwać „mieszczańską”, tworzą dramaty: *Taniec motyli* (1996), *Alisa Alica* (2000) i *Kalea* (2002). W jakiś sposób nawiązują do tej tradycji także lekko już zmodyfikowane sztuki *Halas, który powodują zwierzęta, jest nie do zniesienia* (2003), *Wszystko pięknie, ale* (2006) oraz *Dla naszych młodych dam* (2006).

Taniec motyli to dramat o potiomkinowskich fasadach „porządnych” rodzin mieszczańskich, napisany według wzoru słoweńskiej dramaturgii mieszczańskiej z okresu międzywojennego (F. Kozak *Vida Grantova* lub I. Brnčič *W czterech ścianach*). Sztuka kończy się samobójstwem matki trzech córek, odkrywając próżnię, która pochłania bohaterów, ukazując zarazem „niepocieszenie jako niezaspokojenie” [Hribar 1996: 10], dla którego model stworzył już Czechow w swoich *Trzech siostrach*. Dwa pozostałe dramaty penetrują natomiast peryferię tego środowiska: *Alisa Alica* zajmuje się konfliktem między uciekinierką z południa Bałkanów i dwiema słoweńskimi parami, które ją wykorzystują

i ponizają; akcja sztuki obnaża pustkę i skrywaną wzajemną nienawiść tych ludzi, którzy ponownie łączą się w obliczu „wspólnego wroga” i dręczą go tym bardziej, im dotkliwiej odczuwają własną wewnętrzną niewystarczalność. Do przemiany dochodzi, gdy uciekinierka Alisa rozczarowana okrucieństwem „dobrych ludzi”, w sprowokowanej przez nich sytuacji bez wyjścia, popełnia samobójstwo. Jedna z kobiet zdaje sobie wprawdzie sprawę z tragedii, niestety świadomość ta nadchodzi zbyt późno, gdy już nikomu, a przede wszystkim uciekinierce Alisie, na nic się nie przyda. Wszystko sprowadza się do okrutnej gry niezaspokojonego *ego* i przemocy.

Kalea zaś opowiada o Romach, ludziach, którzy wegetują w slumsach pod boki (i uważnym okiem) „porządnych” mieszczan, „gdziekolwiek w Europie, gdzieś na obrzeżach wielkiego miasta” [Potočnjak 2001: 1504]; romska rodzina walczy tu z losem i mimo swej uczciwości nie potrafi odmienić przekleństwa nieuchronnego losu. W naszym społeczeństwie – w rzeczywistości Słowenia pod tym względem też nie ma się czym pochwalić – takim ludziom wyznacza się wyłącznie marginesową rolę i spycha z pola widzenia. Nie ma dla nich scenariusza społecznej integracji, a tym bardziej scenariusza awansu.

Wszystkie wymienione dramaty – można by je nawet uznać za nowoczesne tragedie – koncentrują się na pojedynczym bohaterze, przedstawiają podmiot działający, który na skutek złośliwości losu w końcu zawsze się poddaje i ginie. Prowokacyjnie działa również dobór środowiska – widzowie, w takich przypadkach nie mogą indentyfikować się z bohaterami, ci bowiem zawsze są figurą Innego, widz więc automatycznie utożsamia się z szykanującym bohaterów środowiskiem. Dla tych, którzy chcą zrozumieć, przesłanie jest oczywiste, stąd w dramatach określonych przez nas jako mieszczańskie nie można pominąć nie tylko etycznego, ale też ich deontologicznego wymiaru. Zarówno treść, jak i struktura tych tekstów pobudzają do odnalezienia w sobie pokładów empatii. Jedno ze swoich wystąpień publicznych D. Potočnjak zatytułowała: „Gdy rozumiesz, możesz pomagać” (2007) i chociaż mówiła wtedy o dzieciach chorych psychicznie, to tę maksymę da się rozciągnąć na całą jej twórczość. Mimo iż dramatopisarka zdaje sobie sprawę z granic teatru i pozostaje w obrębie konwencji – to jednak swoje zadanie widzi w tym, by przedstawiane sytuacje widzowi wyjaśnić.

Stosunki rodzinne były również głównym wątkiem tekstu *Wszystko pięknie, ale*, który w r. 2006 otrzymał nominację do nagrody Gruma. Autorka ponownie poświęciła uwagę jednej z odmian patologii rodzinnej, uwidaczniającej się poprzez przemoc – fizyczną i psychiczną – nad tymi, którzy nie mogą się bronić. Społeczna patologia przybiera tutaj ekstremalny kształt, najprawdopodobniej z zamiarem sprowokowania widza. *Wszystko pięknie, ale* jest sztuką bazującą w przewadze na dialogach, akcja uległa zminimalizowaniu, napięcie dramatycz-

ne rośnie w miarę naturalistycznych wręcz oskarżeń formułowanych wobec psychiatry dr Bernarda przez jego pielęgniarkę Klarę i pacjenta Filipa. Mefistofelowską postacią dramatyczną jest dr. Bernard – gwałtownik, *control freak*, wykorzystujący ludzi bez żenady, by móc zachować nad nimi kontrolę. Taka relacja, bazująca na wykorzystywaniu zależności, łączy go już z Klarą. Sytuacja niemal wymyka mu się z rąk, gdy w drzwiach staje pacjent Filip, który okazuje się być opuszczonym przez Bernarda synem; przychodzi prosić ojca, aby go uznał i zaakceptował jako syna. Filip ciągle powtarza pytania: „Czemu mnie nie lubisz?”, „Czemu mnie porzuciłeś?”, nie uzyskując odpowiedzi. Bernard jest taki, bo nie potrafi być inny. Także on sam jest ofiarą rozmaitych nadużyć, o których Filip dowiadywał się z niepewnych źródeł, stąd wrażenie, że Bernard porusza się w zaklętym kręgu okrucieństwa, które niszczy jego samego i równocześnie wszystko, co spotyka na swej drodze. Ostatnia scena wbija przysłowio- wy „gwóźdź do trumny”: okazuje się mianowicie, że dr Bernard jest także pedofilem, co potwierdza szereg zdjęć wysłanych przez Klarę do gazet.

Bez względu na silną w dramacie hipertrofię patologii społecznej – co można by chyba uznać za idiosynkrazję autorki – postaci dramatyczne (zarysowane w manierze antycznej) żyją tylko w tych ramach, jakie zakreślił im los, i chociaż nie są prawdziwymi podmiotami nowej epoki, które mogłyby sobie w pełni zdawać sprawę ze swoich, jak i z innych możliwości (a więc np. braku cierpie- nia; w związku ze świadomością nowoczesnego podmiotu dramatycznego por. Eagleton 2003: 34, 35], wpisują się w klasyczną tradycję podmiotu działającego.

Również ostatni dramat *Dla naszych młodych dam*, za który autorka otrzy- mała nagrodę Gruma, zawiera w sobie wiele patologicznych zjawisk typowych dla współczesnej rodziny. W strukturze, która przypomina podobne sztuki, jak np. *Doc* kanadyjskiej autorki Sharon Pollock, nic nie dzieje się linearnie, lecz w przebłyskach tu i tam przemieszcza się w czasie, co stanowi duże wyzwanie dla widza śledzącego akcję. Powoli wyłania się przed nim niemal naturalistycz- ny węzeł gordyjski łączący matkę alkoholicką z córką, (zaleconą) narkoman- ką, które, rozdarte między marzeniami o uporządkowanym życiu a przeżywa- niem jednej katastrofy za drugą, borykają się z bezlitosną rzeczywistością. Stop- niowo poznajemy ich przeszłość i staje się coraz bardziej jasne, że ich obecna sytuacja jest jedyną możliwą formą przetrwania piekła, przez które obie prze- szły. Otóż dowiadujemy się, że ojciec, dopóki jeszcze mieszkał z żoną i córką, za bezsilnym przyzwoleniem matki wykorzystywał seksualnie córkę. Fakt ten doprowadza podporządkowaną, tym samym bezsilną matkę do alkoholizmu, a więc do zupełnego samounicestwienia. Akcja rozwija się podczas obiadu przygotowanego przez matkę dla córki na jej 18-te urodziny, do kulminacji do- chodzi, gdy córka orientuje się, że matka cały czas wiedziała o haniebnych wy-

stępkach męża; ogarnia ją rozpacz i w manierze najbardziej krwawych tragedii klasycystycznych najpierw nożem morduje matkę, a potem zabija siebie.

Autorka łączy w sztuce wiele elementów klasycznego teatru: od uduchowionej i uwewnętrznionej tragedii, nabierającej znaczenia od F. Hebbła (por. przedmowę do *Marii Magdaleny*), poprzez skupienie się na jej nosicielu (typowy podmiot tragiczny, który płaci za niepopelnione grzechy), do wzbudzania uczucia *katharsis* u widza (chodzi przecież o realną historię, jakich jest wokół nas wiele). Również w tym przypadku, jak sądzę, można sztukę *Dla naszych młodych dam* zaszeregować do kategorii dramatów klasycznych, które na nowo przedstawiają rolę podmiotu i jego deontologiczny (czylny) wymiar.

Aktorka i dramatisarcka D. Potočnjak w słoweńskim teatrze wyróżnia się specyficzną, rozpoznawalną dykcją autorską, którą można zdefiniować jako szczególnie poświęconą podmiotowi i jego losom, a więc teleologicznie uzasadnioną jego czynami. Jeżeli istnieje sposób, dzięki któremu – jak zwraca uwagę Ricoeur – „można naśladownictwo uratować przed pułapką bez wyjścia, w jaką je zapędzono” [Potočnjak 2001: 15], to broni się twierdzeniem, że tekst ponownie podejmuje zobowiązania wobec własnego systemu etycznego, swojej wewnętrznie uzasadnionej deontologii. Nie tylko zdajemy sobie sprawę z *performance'u* tekstu samego, jak proponują współcześni teoretycy (wśród nich np. P. Pavis, który w swojej książce *Le théâtre contemporain: analyse des textes, de Sarraute à Vinaver* z 2002 r. ponownie koncentruje się na tekście), ale wracamy także do problemu *mimesis*, naśladownictwa, telosu, względnie celu. Dlatego można się zgodzić z Lehmanem, iż „nie musimy się obawiać o tekst. Od samego początku w kręgu istotnego zainteresowania teatru jako takiego leżała fizyczna obecność ciała. [...] Gdy współczesny teatr odchodzi od absolutnej dominacji tekstu, w żadnym wypadku nie rezygnuje z poezji, dbałości o słowo i jego urodę” [Pavis 2002: 59–60]. Jednak sam tylko „słowny pejzaż” Lehmana [*Textlandschaft*] nie wystarcza. Teatr był zawsze miejscem komunikowania – jednym ze sposobów na pewno jest współczesny *performance* – jednak proponuje znacznie więcej, a to można osiągnąć również, jeżeli nawet nie przede wszystkim, za pomocą tekstów. Przeznaczeniem nie tylko filozofii, ale i sztuki – jeśli sparafrazujemy 11. tezę Marxa o Feuerbachu – jest zmienianie, a nie wyjaśnianie świata.

Klasyczny, subiektywny, etyczny i deontologiczny teatr, który w Słowenii proponuje D. Potočnjak ku temu przeznaczeniu zmierza.

Bibliografia

[Agamben 2004] – G. Agamben, *Homo sacer: suverena oblast in golo življenje*, Študentska založba, Ljubljana.

- [Derrida 1978] – J. Derrida, *The Theater of Cruelty and the Closure of Representation*, [w:] idem, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago.
- [Eagleton 2003] – T. Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Blackwell, Oxford.
- [Hribar 1996] – T. Hribar, *Hrepenenje in nezadoščenost*, „Gledališki list SNG Drama”, r. 76, nr 4 (grudzień), 10.
- [Lehmann 1997] – H.-T. Lehmann, *From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy*, “Performance Research”, r. 2, nr 1, 55–60.
- [Norris 1990] – Ch. Norris, *What’s Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Johns Hopkins University press, Baltimore.
- [Pavis 2002] – P. Pavis, *Le Théâtre contemporain. Analyses des textes de Sarraute à Vinaver*, Armand Colin, Paris.
- [Potočnjak 2001] – D. Potočnjak, *Kalea: socialna drama*, „Sodobnost”, r. 65, nr 11/12, 1504–1571.
- [Potočnjak 2007] – D. Potočnjak, *Ko razumeš, lahko pomagaš*, Socialno delo za enake možnosti za vse, Fakulteta za socialno delo, Ljubljana.
- [Ricoeur 1981] – P. Ricoeur, *Mimesis and Representation*, „Annals of Scholarship. Metastudies of the Humanities and Social Sciences”, r. 11, nr 3, 15–32.
- [Weimann 1996] – R. Weimann, *Literature in the Theatre? Textual Authority and Performative Practice*, [w:] *Why Literature Matters? Theories and Functions of Literature*. Rüdiger Ahrens, red. L. Volkmann, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg.
- [Wilmer 2008] – S. W. Wilmer, *Antigona kot homo sacer v sodobnem izrednem stanju*, „Amfiteater: Revija za teorijo scenskih umetnosti”, r. 1, nr 1, 151–66.
- [Wirth 1991] – A. Wirth, *Interculturalism and Iconophilia in the New Theater*, [w:] *Inter-culturalism and Performance*, red. B. Maranca, G. Dasgupta, PAJ Publications, New York.

Krištof Jacek Kozak

THE RETURN OF THE CLASSIC SUBJECT TO MODERN SLOVENIAN DRAMA

(Summary)

The basic hypothesis of the article is a contemporary dramatic phenomenon, i.e. the return of the classical drama onto theatrical stage. The question, naturally, arises with regard to the reaction of the theatre to the change in former socialist countries among which Slovenia is taken as a case in point. In addition to the newly (re)discovered performativity of the literary theatrical texts, the article deals with the immanent political character of dramatic literature. As it appears, theatre, even in the form of postmodernist performances, does contain a political extension.

In Slovenia, a general crisis of drama has become almost a common place. For the last fifty years, dramatic genres, such as the drama of the absurd or poetic drama, have embodied the way how Slovenian authors have coped with their reality. Political drama, with few notable exceptions (such as D. Jovanović, B. A. Novak, D. Potočnjak), has been almost nonexistent.

The article attempts to make the case for D. Potočnjak, the first female playwright to have received the Grum prize for the best Slovenian drama of the year. She does not shun such awkward topic as the people that our society has shoved by the wayside (refu-

gees, Roma, people with special needs etc.). It is through the depiction of these „second-class” human beings that her texts gain a political edge. It is hence possible to say that these texts, which portray the decayed relations in our Western society, assume again the role of classical dramas.