

Lada Čale Feldman

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

lcfeldma@ffzg.unizg.hr

## PRVO TRAGEDIJA, A TEK ONDA FARSA? REVOLUCIJA I NJEZIN (KNJIŽEVNI?) *GENUS PROXIMUM*

**Sažetak:** Donekle u proturječju s filozofskom navadom kojoj je i sam doprinio, naime da se politički „događaj“, pa tako i događaj revolucije, prisposobljuje kakvom kazališnom „figurom“ (usp. Friedland 2002), Alain Badiou u svojoj *Rapsodiji za kazalište* rezolutno dramu i kazalištu odriče sposobnost da revoluciju dostojno prikažu, ujedno se pozivajući na manjak dramskih tekstova na tu temu (usp. Badiou 1990). S druge strane, teoretičar Benjamin Bennett u svojoj vehementnoj polemici protiv nekih pretpostavki postdramskog kazališta Hansa Thiessa Lehmana (usp. Bennett 2005) vraća se *dramskom kazalištu* i dramu kao problemu u sustavu književnih rodova kako bi sugerirao da je „svako kazalište revolucionarno kazalište“, bez obzira na ideološke sklonosti i tematske interese pojedinih dramatičara, jer je drama inherentno revolucionarni *književni* tip. Članak ispituje do koje mjere tu političko-poetičku petlju različitih percepcija odnosa kazališta, književnosti i revolucije preuzimaju možda ne brojni, ali markantni dramski tekstovi u kojima se revolucija kao *povijesna* tema udružuje upravo s Bennettovim polugama *književne* revolucionarnosti same dramske forme.

**Ključne riječi:** drama, žanr, književnost, kazalište, revolucija, Alain Badiou, Benjamin Bennett

### I

Intrigantnoj problematici prepleta političkih i književnopoetičkih revolucija pristupit ću s njezina donekle marginalizirana „boka“, budući da sam zastupnica kolebljivo smještene humanističke discipline – dramatologije – kojoj je predmet refleksije – drama – odavno izgubio svoj primat u književnoteorijskim i književnopovijesnim pitanjima. Od kraja 18. stoljeća – vidi vruga, upravo negdje od Francuske revolucije – pa do danas, drama će ne samo sve nemilosrdnije gubiti svoj povlašteni status u genološkoj hijerarhiji književne prakse nego će se i postupno pretvarati u svojevrsno kategorijalno nahoče. Književna

teorija odbacila ga je kao plod nečiste, pojmovno nesavladive veze književnosti s nestalnošću i materijalnom ogrezlošću kazališnog čina, dok ga je s druge strane teatrologija počela sve više smatrati smetnjom, opstruktivnim elementom u naumima kazališta da se osovi kao autonomna umjetnost, neovisna o dinamici književne institucije i navodnim logocentričnim premisama na kojima je počivala ideja o kazališnoj predstavi kao entitetu u svemu podložnom diktatima dramskog predloška, pa utoliko i dominaciji filoloških tumačenja njegove strukture i mogućih značenja<sup>1</sup>. S aktualnim nastupom postdramske poetike u kazališnoj praksi, a izvedbenostudijskog zaokreta u teatrologiji, te, s druge strane, sa sve glasnijim nastojanjima da se i drama ukroti naratološkim kategorijama<sup>2</sup>, na tragu starih usporedivih pokušaja da se drama tretira kao čisto „pjesništvo“ i odcijepi i od kakve povezanosti s izvedbama uživo, mogli bismo govoriti o završetku svojevrstne neumitne raspodjele nadležnosti, nakon koje se još uvijek ne zna kamo s jogunastim dramskim djetetom, nevoljnim da se prikloni jednome od rastavljenih roditelja, književnosti s jedne ili kazališta s druge strane.

Kako rekoh, uočljivo je da je logika tih tendencija koincidirala upravo sa samom prekretničkom razdjelnicom moderne europske povijesti, Francuskom revolucijom, kada se zorno potvrdilo do koje su se mjere kazalište i revolucija – poput same povijesti iz znana Marxova poučka o redosljedu tragedije i farse – kadri percipirati kao metaforičke škatulje koje jedna drugu obuhvaćaju. Dok su naime revolucionarne događaje u Francuskoj intelektualci poput Edmunda Burkea s otočne udaljenosti promatrali kao zazoran teatar terora, „čudovišan tragikomični prizor“ (prema Friedland 2002: 228)<sup>3</sup>, tadašnje se intelektualno vodstvo revolucije zatečene forme kazališta gnušalo, optužujući ga za veze sa starim režimom, a njegovu publiku za feminiziranost i ropski mentalitet koji bi valjalo zamijeniti republikanskim vrlinama muškosti i aktivna građanstva (usp. *ibid.*: 81–90). Otočanin bliži ideji nove kazališne prakse koja će jednako koliko i sama revolucija prkositi konvencijama i manifestirati „autentičnu provalu Prirode“ bio je Thomas Carlyle, koji je Francusku revoluciju okrstio karnevalom (usp. Maitzen 1992/1993: 44), nečim dakle što potrebuje i navlastito kazalište koje bi, kako je i Jean-Jacques Rousseau priželjkivao, postalo svenarodna svetkovina pa utoliko i, u krajnjoj liniji, ukinulo samo sebe, pri čemu ne mislim toliko na erotske zaplete i zamračene zgrade kojih se Rousseau grozio, koliko na temeljni rez između izvođača i publike, sfere kazališne fikcije i sfere svjetovnih angažmana (usp. Barish 1985: 256–294).

<sup>1</sup> Danas je već riječ o truzizmu izvedbenih studija, no najčešće se kao njegova legitimacija uzima Derridaov esej o „Teatru okrutnosti i zatvaranju predstave“ iz *Pisanja i razlike*, usp. Derrida 2007.

<sup>2</sup> Proces traje već neko vrijeme, dosad uglavnom u povremenim naratološkim izletima u područje drame, o čemu usp. Čale Feldman 2019, no najsvježija mu je potvrda nedavno obznanjena sistematizacija *A Narratology of Drama. Theory, History, and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century* Christine Schwanecke (usp. Schwanecke 2022).

<sup>3</sup> Potanje o Burkeovu odnosu spram drame i kazališta, napose u ovome razdoblju, usp. Melvin 1975. te Gray i Hindson 1992.

Kako nas Hannah Arendt upućuje u svojoj raspravi *O revoluciji* (usp. Arendt 1963/2006), upravo je taj u osnovi protukazališni zahtjev sveopće uzajamne prozirnosti i supatništva koji se podigao protiv hipokritske prakse *ancien régimea* pomiješao ispražnjeno moralno jastvo hipokrita s političkom personom glumca, s tipom dakle političkog djelovanja kojim se politički subjekt konstituira tako što zatamljuje intimno za volju javnog jastva, težeći isticanju besmrtnim djelima za opće, a ne osobno dobro (usp. Villa 1999: 128–143). Revolucionarni vapaj da se konačno skinu maske otplavio je međutim sa sobom takav pojam političkog nastupa u javnoj areni te utoliko pogodio, kako bi to pak Richard Sennett formulirao, skorom nestanku javnog čovjeka (usp. Sennett 1977/1989) i promociji političke kulture neskrivena izlaganja svih, i najintimnijih faceta vlastite osobnosti, kojima se svjedoči o navodnoj autentičnosti političkih namjera, kulture koja je i danas na medijskoj snazi (usp. *ibid.*: 143–154). Ono što se pak kao korelacija nameće iz teatrološke vizure jest usporedna nit osporavanja Diderotovih naputaka iz *Paradoksa o glumcu*: glumačka se poetika naime nakon niza prijevora oko spomenuta glumačko-filozofskog spisa preko emocionalističkih teorija 19. stoljeća i teorije „proživljavanja“ u Stanislavskog naposljetku dovela do potpune zamjene dramskog lika glumčevom privatnošću, kojom se danas nerijetko izvedbeno barata s istom navodnom transparentnošću i autentičnošću na umu<sup>4</sup>. Zato se, kada je o Francuskoj revoluciji riječ, može govoriti o simboličnome datumu i za povijest kazališne umjetnosti: upravo možda njemu dugujemo aktualne ideološke konotacije uvodno obrazložene zavade između navodnih „konzervativnih“ tendencija *dramskog kazališta* naspram i estetski i politički „progresivnih“, revolucionarnih tendencija ne-nužno-dramskih ili pak postdramskih *izvedbi*, sklonih prekoračenju granica prikazbe i rupturama Realnog te načelnoj neovisnosti izvedbenog događaja i o kakvu prethodno postojećem književnom predlošku<sup>5</sup>.

No što s rijetkim aktualnim tezama koje zamućuju jasne progresivne konture ove kazališno-povijesne priče, ne pristajući na uvodno spomenuti raskid tijesne veze teksta i izvedbe, ako ne i ističući političku *regresivnost* koju taj raskid implicira, bilo da je u pitanju kazališna, ili pak književna institucija? Primjerice, i francuski filozof Alain Badiou i američki kazališni teoretičar Benjamin Bennett posve će neovisno jedan o drugome inzistirati na ključnoj ulozi drame – dramskog baš kao *književnog* teksta – u političkim, a za Bennetta i doslovce revolucionarnim implikacijama kazališnoga čina. Badiou će tako u svojoj *Rapsodiji za kazalište* objavljenoj 1990. iz svojega postuliranog „izomorfizma“ kazališta i politike bez krznanja izbaciti ono što bismo mogli nazvati *preddramskim* kazališnim

<sup>4</sup> Za kratku povijest te potrage za autentičnošću koja je gipko preskočila Brechtovu sjenu i dovela do današnjeg ideala „glume u realnom vremenu“ i „prisutnosti glumca u svojstvu vlastita jastva“ na pozornici, usp. Binnerts 2012.

<sup>5</sup> Usp. Lehmann 2004, premda, kako sam i uvodno napomenula, tu valja imati na umu sudar različitih metodoloških i nacionalnih tradicija, angloamerički transdisciplinarni fokus na izvedbu i europsku estetiku postdramskog. Neovisnost koju spominjem ne znači da se postdramsko kazalište ne služi književnim tekstom, nego samo da ono iz teksta ne generira svoj razlog, integritet ni reprezentacijske apetite, o čemu podrobnije usp. i u Čale Feldman 2011.

formama – i mim i ples i bilo kakvu improvizaciju (usp. Badiou 1992/2013: 7) – dok drugi, Bennett, u svojoj studiji *Svekoliko kazalište je revolucionarno kazalište* iz 2005. kazalištem neće smatrati ni suvremene *postdramske* izvedbe, što je stav kojemu će se nešto kasnije u svojoj *Pohvali kazališta* iz 2013. pridružiti i sam Badiou. Postdramsku „konfuziju“ kazališta s drugim vizualnim i glazbenim umjetnostima, odnosno aktualnu „nedorečenost između kazališta i izravne nazočnosti života“, ako ne i „neku vrstu nasilne ceremonije posvećene egzistenciji tijela“ koja je prema njemu porodila i aktualno „nepovjerenje prema tekstu“ proglasit će fenomenima koji se uvelike duguju ljevičarskoj naivnosti u pogledu njihova progresivnog karaktera (usp. Badiou 2013/2014: 22–26).

Bennett će pak na istom, premda, ponavljam, sasvim neovisno formuliranom tragu sugerirati kako je posvemašnja izvedbena emancipacija od diktata dramskoga teksta politička slijepa ulica. Proklamirana samoniklost izvedbene dogodovštine, legitimacija raspršenih pojedinačnih recepcijskih doživljaja i dokidanje zajedničkog mentalnog uporišta publike u književnom djelu koje bi izvedbi prethodilo, u krajnjoj liniji, smatra on, javnost potiče na nekritički konsenzus oko toga tvori li izvedeni događaj uopće kakvo umjetničko „djelo“ te utoliko, u smislu u kojem se može govoriti o analogijama umjetničkih i političkih formi javnosti, i nehotice vodi u totalitarizam (2005: 193–218)! I za Bennetta je dakle upravo dramski tekst, kao prethodno postojeći književni entitet koji su gledatelji pozvani povezati s izvedbom, nužni uvjet upravo revolucionarnog učinka „svekolikog kazališta“ iz naslova njegove knjige. Jedino je naime dramsko kazalište kadro aktivirati liberalnu i antidogmatsku hermeneutiku izvedbenog prostora (*ibid.*: 168–192), jer jedino se u tome prostoru književni karakter teksta otkriva kao entitet podložan nepredvidljivim i radikalno različitim tumačenjima, koja međutim nadilaze uskoću subjektivnih čitateljskih imaginacija, izazivajući svojom ritualnom kolektivnom obznanom produktivne javne rasprave o svojim mogućim značenjima, pa utoliko i prkoseći u osnovi politički zastrašujućem hermeneutičkom idealu „fuzije horizonata“.

Jednako paradoksalno „nesuvremeno razmatranje“ političkih implikacija dramsko-kazališnog fenomena bit će, kako već naznačismo, svojstveno i Badiouu, premda će potonji pluralnost i prijepor više situirati u samu dramsku formu nego u naknadne polemike koje izaziva njezino uprizorenje. Iako obojica autora ističu korijensku napetost koja uvijek virtualno postoji između drame kao, kako bi Bennett rekao, *posebnog književnog tipa* (*ibid.*: 27–56), djela jezika i, s druge strane, ljudskog tijela, odnosno predstave kao, za Badioua, inherentno neizvjesnog *događaja političke istine* (usp. Badiou 1990/2013: 22–23), za francuskog će se filozofa političnost ostvariti već i stoga što se tijekom izvedbenog događaja „masa okuplja u neočekivanoj konzistenciji“ kako bi nazočila prijeporu „različitih stajališta“ što ih glumci zastupaju (*ibid.*: 7). Kako je dakle i Badiou sklon zagovoru nužnosti dramskog teksta kao momenta uspostave zajednice izvođača i publike, odnosno kao „misaonog referenta koji autorizira elaboraciju diskursa na temelju kojeg se dani glumci drže na okupu“ (*ibid.*) – a bez kojega bi, kako na istom mjestu kaže, i politika bila tek „slijepi bijes“ neartikulirane akcije – spomenutu produktivnu napetost između reto-

rike jezika i fiziologije tijela, odnosno teksta i izvedbe, čak će prisposodobiti Lacanovim konceptima, prišivajući poticajnoj ontološkoj manjkavosti dramskog predloška vremensku odrednicu „futura prošlog“ (*ibid.*: 38) te formulu strukture „ne-sve“, svojstvenu dramskom, koliko i „političkom tekstu“ (*ibid.*: 46).

Prva, vremenska dimenzija – inače u Lacana ogledno vrijeme uspostave subjekta – tiče se paradoksalne petlje prema kojoj „događaj izvedbe retroaktivno kvalificira tekst koji je ujedno sa svoje strane čimbenik anticipacije tog istog događaja“ (*ibid.*: 45). Što se formule „ne-sve“ tiče, ona, kao što vam je poznato, krasi ženskost u psihoanalitičarovom dijagramu seksualnih pozicija, dok kod Badioua, kada je o dramsko-kazališnoj sferi riječ, obznanjuje konstitutivnu nedovršenost, fragmentarnost, latentnost značenja dramskog teksta, njegovu otvorenost aleatoričkoj prirodi kazališta kao događaja, tijekom kojega se tek može reći da dramski tekst u potpunosti postoji (*ibid.*: 46). Bennett će tim povodom pak govoriti o protuslovlju istodobne nužnosti i arbitrarnosti odnosa teksta i izvedbe, jer, koliko god dramski tekst nužno iziskivao izvedbu, istodobno nikad ne iziskuje nijednu specifičnu izvedbu koja bi polagala pravo na autoritativnost, bilo u pogledu izvedbenog stila ili u pogledu izvedbene kvalitete (Bennett 2005: 66–68). Pritom valja istaknuti da ni Badiou ni Bennett dramu kao posebni književni tip ni u kojemu apriornom diskurzivnom smislu ne fetišiziraju: svaki se književni tekst, ističu obojica (Badiou 1990/2013: 44–45; Bennett 2005: 27–56), u načelu može postaviti na pozornicu pod uvjetom da mu se prethodno prida nepotpunost, poroznost i skicozna rudimentarnost dramske forme, njezina „ne-sve“ struktura.

## II

Međutim, i vrijeme „futura drugog“ i „ne sve“ ujedno su i formule koje iznimno sugestivno dočaravaju ono što će posebno zanimati Bennetta, uznemirujuću otpornost drame na sve *književnoteorijske* pokušaje, od Aristotela do Fryea, da se drama takoreći „bez ostatka“ uklopi u sustav *književnih* formi. Bennett naime upozorava kako generička razgraničenja drame od ostalih književnih tipova – koliko ih god naizgled bilo razmjerno lako uspostaviti, puno lakše nego kad su ostale generičke distinkcije u pitanju – ipak nikako ne mogu biti apsolutna, nego su nužno povijesno kontingentnog karaktera, jer uvijek ovise o promjenjivim pojmovima o postojećem ili poželjnom kazalištu i njegovim odnosima s pisanom riječju, uključujući tu i Artaudov napad, koji nipošto ne bi valjalo razumjeti kao konačni stav prema dramskom tekstu kao takvom, nego kao kontingentni odgovor na vrlo specifično nasljeđe francuske drame 19. stoljeća (Bennett 2005: 70). Bennett će slijedom toga proglasiti disruptivnu poziciju drame u književnom sustavu, počevši s netom spomenutim protuslovljem nužnosti i arbitrarnosti koje karakterizira dramsku formu, a koje prema teoretičaru doprinosi rastvaranju upravo temeljnih *književnoteorijskih* dilema oko arbitrarnosti i autoritativnosti tumačenja. Štoviše, u toj će disruptivnoj poziciji Bennett vidjeti jamčevinu revolucionarnog pogona koji drama

ugrađuje u inherentnu konzervativnost književnosti kao institucije, dakle kao skupa djelatnosti kojima se književnost kritički vrednuje, posreduje i naukuje te tako formira neku tradiciju. Američki je teoretičar dakako svjestan nelagode koju tvrdnja o konzervativnosti institucije književnosti može izazvati, pa ističe kako nije riječ o konzervativnim stavovima pojedinih pisaca, niti konzervativnosti tema ili ideoloških utjecaja pojedinih književnih djela, opusa ili stilskih pravaca, baš kao što ni konkretna kazališta ili njihovi repertoari nisu nužno pronositelji revolucionarnih ideja. Stav o konzervativnosti institucije književnosti prije svega nastoji poduprijeti upravo promišljanjem različitih pokušaja da se književnost podvrgne generičkoj sistematizaciji: prema njemu, koncept žanra kritici je s jedne strane neophodno potreban da bi se bilo koja diskurzivna tvorevina uopće pribrojila književnome korpusu, no pritom se i svakodnevna i kritička recepcija nužno moraju oslanjati na tekstove koji danome predmetu prosudbe prethode. Čak i kad se postojeće odlike pojedinoga žanra krše, nova će književna tvorevina nužno prizivati prethodno ustanovljene forme, pa je zaokret unatrag neizbježna konceptualna operacija (usp. *ibid.*: 27–56), koja je kritičku svijest zbunjivala paradoksalnošću odnosa povijesnog i modernog te utoliko i priječila da iznađe pouzdanu polugu književne inovacije, rascijepljena kakva je nužno bila između književnosti kao činjenice među povijesnim činjenicama i književnosti kao „apsolutno moderne“ fikcije (usp. Brlek 2015). No riješiti problem tako što će se sama povijest čitati i tumačiti kao da je posrijedi književnost, kako na kraju svojeg znamenitog teksta „Povijest književnosti i književna modernost“ predlaže de Man, zovući „ratove i revolucije“ tek „krinkom“ koja zaklanja pisane tekstove kao jedine temelje povijesnom znanju (usp. de Man 1970: 403), znači prema Bennettu ne samo zanemariti nepremostivi kategorijalni jaz koji jezične tvorevine dijeli od pragme ostalih, tjelesno i materijalno investiranih ljudskih aktivnosti nego upravo onemogućiti književnosti samoj da na realitet reagira i pred njega postavi neke kritičke izazove. Štoviše, to znači samu povijest neopozivo prepustiti inherentnom konzervativnom biću književne institucije (usp. Bennett 2005: 69–70), koliko god de Manov preduvjet takva odnosa prema povijesti bila „dobra čitanja“, koja bismo mogli prevesti kao već ovdje spomenute „autoritativne interpretacije“ književnih tekstova.

Zapadnoeuropsko poimanje književnosti od samih je međutim svojih početaka u Aristotelovoj *Poetici*, ističe Bennett, u svoj sustav nastojalo ugraditi vrstu koja se i takvoj autoritativnosti i „čistoj“ jezičnoj diskurzivnosti konstitutivno opire: dramu, a da ju je teorija svejedno nastojala tretirati kao posebni književni tip, posebnu jezičnu umjetninu (usp. *ibid.*: 13–26). Nema naime, s jedne strane, nikakve sumnje – osobito nakon uvjerljive studije Jennifer Wise *Dioniz piše* (usp. Wise 1998) – da je drama fenomen koji je nikao upravo u razdoblju afirmacije starogrčke pismenosti, pa zasigurno predstavlja izraz kulture teksta na koju se i tragedije i komedije opetovano eksplicitno referiraju, unatoč neospornim izvanknjiževnim komponentama o kojima struktura drame jednako toliko neizbježno ovisi i iz kojih također ishodi. No potonje će sastavnice – glazbu, plesni ritam i vizualno uprizorenje – Aristotel izrijekom htjeti minimizirati, odnosno, preciznije,

izbjeci da ih tretira kao „način“ mimetičkog dočaravanja, pa će ih svesti na njegova „sredstva“, ne bi li neposredne govorne istupe likova promovirao u jedan od ravnopravnih *književnih* modusa, u istom poretku diskurzivnih manifestacija kao i pripovijedanje, odnosno miješani, prema Platonu, dijegetičko-mimetički modus. Bennett će tome Aristotelovom logički problematičnom potezu pripisati ni manje ni više nego revolucionarni karakter, jer se njime u književnu sistematizaciju uvukla vrsta koja će svojom klasifikacijskom inkongruentnošću potkopavati neizbježni konzervativizam institucije književnosti, podsjećajući kritičare na poprište na kojemu je književnosti moguće da se ceremonijalno izlaže sirovome realitetu ljudske fiziologije u liku glumca i predmetne opipljivosti u liku povijesnih kontingencija izvedbene prakse, a kroz to i kontingencija društveno-političkog konteksta, iskušavajući tako dimenzije vlastite *izvedbene* učinkovitosti, na pozornici i izvan nje.

### III

Nevolja je međutim što se kod Badioua taj načelni Bennettov revolucionarni moment dramskog otpora samim aporetičnim procesima definicije i institucionalizacije književnosti ne teoretizira kao tek neovisan o političkoj tematici koju drama može razmatrati, nego i kao korijenski toj tematici protuslovan: prema francuskome filozofu dramska se povijest ne može podičiti značajnim revolucionarnim komadima, tako da, kaže on, nema velikog kazališta revolucije, bilo da je riječ o Francuskoj ili Oktobarskoj, jer ionako sve što kazalište u tome pogledu može ponuditi ostaju tek puke „fikcije“ i „snovite sinteze“ (Badiou 1990/2013: 35). Zaključak je prema Badiouu neizbježan: kazalište izbjegava revoluciju jer je ona politička točka Realnog, prikazati može samo njezine posljedice, uspjeh ili propast (*ibid.*: 36). Filozof kao da je dakle time skočio sebi u usta, na rubu da u želji za drammatizacijom revolucije poželi isto što i Rousseau, upravo preddramsku, a onda i postdramsku utopiju stapanja izvedbe i publike, fikcije i stvarnosti, jer kao što je preddramski ritual implicirao animistički priziv Stvarne nazočnosti Boga, tako se i drugi, poetički „izum“ Hansa-Thiessa Lehmana, navodno oslanja na „provalu Realnog“ na pozornici (usp. Lehmann 2004: 127). Ne želeći međutim odstupiti od svojih uvodnih teza o dramskom kao jedinom politički relevantnom kazalištu, čini se da je Badiou ovim povodom bio prisiljen izrijekom razočarano zaključiti kako je u kazalištu „revolucija osuđena da zauvijek ostane mit, jer ono što u njoj nije mit, kazalište naprosto nije kadro prikazati“ (Badiou 1990/2013: 36).

Ili možda ipak jest, pod uvjetom međutim da se ne trsi dočarati revoluciju kao neku „dramatiziranu“ političku „priču“, nego da revoluciju s početka percipira kao konkurentni – teatar, sa svom njegovom materijalnom neprozirnošću, s točkom Realnog kao osovinom svojeg okretišta, točkom u kojoj se upravo i uvijek iznova susreću nadobudni prevratnički nacrti i njihove, „propale“ ili „uspjele“ povijesne provedbe? Znači li naime priziv Realnog da bi tim, revolucionarnim povodom, kazalište nužno moralo pribjeći

modalitetima postdramske poetike? Bennett će u svojoj polemičkoj invektivu uperenoj protiv Lehmannovih formulacija nastojati pokazati prvo, da antireprezentacijski impuls koji je bio svojstven kazalištu prve polovice 20. stoljeća – a koji je postdramska poetika navodno od tog razdoblja naslijedila – nipošto ujedno nije značio i impuls da se napusti dramski tekst, jer zaplet i tema koji su jamčili reprezentacijski učinak ionako nikada i nisu bili konstitutivne *dramske* značajke – pa su ih, dodaje, film i drugi mediji zasigurno uspješnije preuzeli (usp. Bennett 2005: 193–196). Drugo, upozorit će da se postdramsko Realno, koje se najčešće svodi na samosvjesno izlaganje materijalnih okolnosti kazališne sunazočnosti izvođača i publike u prostoru i vremenu izvedbe, paradoksalno, baš zbog te samoukazivačke geste ne može očitovati kao „emfatična materijalnost“ (*ibid.*: 211), jer neizbježno klizi u resemiotizaciju kakvoj je navodno htjelo pobjeći. Nasuprot tome, upravo i samo sudar riječi dramskoga teksta s jedne i njihovih zorno materijaliziranih referenata s druge strane – s ljudskim tijelom kao krunskom točkom nerazgradiva otpora ikakvoj apsolutizaciji dramskih značenja – može istaknuti Realno pozornice, odnosno konstitutivnu riskantnost izvedbe, potencijalnu prijetnju traumatskog slučaja u planiranom glatkom semiotičkom protoku predstave. Stoga kad sad prizovem moguće dramske primjere koji bi Badiouove tvrdnje o nemogućnosti dramskog prikaza revolucije možda mogli osporiti, na umu imam tekstove koji će i sam politički događaj revolucije metateatralizirati<sup>6</sup>, dakle tematizirati kao iskaziv jedino u prethodno dočaranim Bennettovim parametrima revolucionarnosti samoga dramskog kazališta, njegova postulirana revolucionarnog učinka na književnost, jednako koliko i na formu politike koju institucionalizacija književnosti uvjetuje.

Priznajem da me je na tu argumentacijsku putanju navela ne samo trajna zaokupljenost procedurom „teatra u teatru“ (usp. Čale Feldman 1997), nego i sam Bennett svojim poantiranim tumačenjem metateatarskih replika i implikacija Büchnerove *Dantoneve smrti* (*ibid.*: 96–114), važne drame i u kontekstu uspostave književnopovijesne logike koja je teoretičaru bila na umu, jer se na istom zglobu kraja 18. i prve polovice 19. stoljeća i pojam o literaturi počeo konsolidirati kao važan čimbenik izgradnje modernih nacija, što je samo dodatna voda na mlin tezi o problematičnim političkim implikacijama konzervativne dimenzije književne institucije. No nije mi namjera sada se upustiti u te razmjerno znane korelacije, kojima se, uostalom, može uzvratno liberalno prkositi podsjetnikom na renesansne, republikanske koncepte, ili pak na Goetheov pojam „svjetske književnosti“. Radije bih se sad, vođena kazališno-revolucionarnim simptomima, vratila unatrag i tek kratko ocrtanim metateatarskim primjerima podsjetila na već navedeni

<sup>6</sup> Istim je povodom vrijedno poslušati predavanje Alenke Zupančič *Koja je uloga Realnog u pjesničkoj umjetnosti* iz 2011., u kojemu se filozofkinja poziva na Schillerovu raspravu *O uporabi kora u tragediji* te u izvodu svojega tumačenja Schillerove kritike kazališta i paradoksalnog zagovora prave umjetnosti koja je „u potpunosti idealna a ujedno i u najdubljem smislu realna“ sugerira kako je do Realnoga moguće umjetnosti doprijeti upravo sebi svojstvenom operacijom udvajanja same simboličke forme, štoviše, kako bi se stoga moglo reći da „istinska umjetnost uvijek poprima strukturu teatra u teatru“, usp. <https://youtu.be/qp-otu2WqKU>, pristup 13. svibnja 2023.



ishodišni revolucionarni potencijal drame kao *književnog tipa*, donekle i kako bih opravdala svoju naslovnu aluziju: u okviru naime dramske povijesti jednadžbi revolucije i kazališta logika slijeda prkosi Marxu, jer se u njoj revolucija najprije pojavljuje kao farsa, a tek zatim kao tragedija – što ne znači, dakako, da se kao farsa neće i ponovno vraćati, a onda i, kako će se vidjeti, uzimati i neka druga žanrovska ruha.

## IV

Na početku, dakle, bijaše Aristofan, o čijoj se *Ženskoj skupštini* ni dan danas ne uspijeva uspostaviti kritički konsenzus, ne toliko, dakako, u pogledu njezine vrijednosti, koliko u pogledu njezine trajne „enigmatičnosti“ (Morosi 2021: 90), uključujući tu i krunsko pitanje koje, kako smo već čuli, i Badiou silom želi ironizirati kao ono koje se u prikazima revolucije uvijek postavlja u prvi plan: doživljava li tu revolucija uspjeh ili propast? Komad je međutim ovom prilikom važnije sagledati na podlozi sugeriranih metateatarskih implikacija, posebice eventualnih analogija u pogledu političkih i kazališnih inovacija što ih donosi, nekmoli u pogledu diverzija u odnosima prethodnosti i naknadnosti, jezika i tijela, teksta i izvedbe, predstave i publike. Stoga ću sad i njegove feminističke konotacije donekle staviti u stranu, premda se naravno temeljni komični moment dvostruke transvestitije ne može ne spomenuti: muškarci izvođači tu naime glume žene koje uvježbavaju muškost kako bi svojim političkim nastupom u demokratskoj areni u koju inače nemaju pristupa izborile da se provedu reforme i ostvari boljitak cijeloga društva – pri čemu sintagma „cijelo društvo“ i dalje ovdje obuhvaća prvenstveno slobodne građane i ženske članove njihovih obitelji, ne i robove ili strance. Reforme uključuju ukidanje privatnog vlasništva i optoka novca, te problematičnu regulaciju načelne seksualne slobode koja je u kritici izazvala najviše oprečnih stavova – nagnavši čak i Lea Straussa da ustvrdi kako to „nije samo jedna od najružnijih komedija, nego ogledno ružna komedija“ (Strauss 1966: 179) – a i komadu zajamčila poneku antifeminističku stigmom, u koje prijepore, kako rekoh, ne bih ovom prilikom ulazila, koliko god tu stigmom smatram bespredmetnom. Bit Praksagorine reforme ionako nije tek uspostava vladavine žena, nego iskorjenjivanje dotad prakticirane muške sklonosti da se privatni interesi pretpostave državnima.

Ali presvlačenje u muško kako bi se uvježbao demokratski čin kojim će se uspostaviti revolucija u ekonomiji i seksualnoj politici zasigurno jest ključan indikator kazališne konstrukcije političkog identiteta, kazališnog sraza političke retorike i njezina provedbenog učinka, kao i, naposljetku, jednadžbe kazališnog prostora i skupštine. Onkraj svojih komičnih učinaka, koji su u mnogih izazvali dojam da se Aristofan revoluciji izruguje, od čega je samo gora pretpostavka da zagovara antidemokratski prevrat (usp. Sheppard 2016: 463–464), komad će provesti i revoluciju u zatečenoj kazališnoj praksi, ne toliko zato što se u fikcijskom svijetu komedije i ženskom tijelu dopušta i pristup skupštini i pristup političkoj glumi, nego prije svega zato što se zbor tu prvi put na pozornicu prikrada u obliku anonimne grupe, tek se tijekom izvedbe pretvarajući u lik te zauzimajući

neobičan fizički položaj, sjedajući naime leđima okrenut publici te na taj način i samu publiku preobražavajući u glasače na skupštini koja se kazališno uvježbava (usp. Slater 2002: 207–234). Program pak reformi o kojima Praksagora drži vatreni govor uspostavlja vremensku strukturu revolucionarnog zahvata koja je podudarna Badiouovoj posudbi Lacanova futura prošlog za opis prevratničko-povratničke dinamike odnosa teksta i predstave. U govoru se naime zaziva buduća preinaka društva koja će se konačno vratiti vrijednosti zajedničkog dobra, odnosno slovu starih, iznevjerenih zakona atenske demokracije, čime se anticipira znano drugo odnosno čak prvo lice kasnijeg pojma revolucije, a onda i njezine legitimacije upravo restauracijskim, a ne radikalnim inovacijskim težnjama, čak i kad se ne zna na koje se točno prethodno razdoblje političke pravde ta restauracija odnosi (usp. Arendt 2006: 29; Raunić 2018: 18). Naposljetku, završno okupljanje u središtu grada stapa i prostorno-dramaturšku logiku komada s logikom procesija panatenejskih svečanosti (usp. Morosi 2021: 97–100); tako se revolucionarna praksa pokazuje analognom ne samo nerazrješivoj dramsko-kazališnoj ontološko-vremenskoj petlji, nego i samim svečanosnim prostornim okolnostima uprizorenja komada, pa utoliko i mogućom u istoj mjeri u kojoj je bilo i uvijek će biti moguće Aristofanov komad ponovno osoviti u prostoru i vremenu kazališne izvedbe.

Sljedeći će moj primjer, kako sam već nagovijestila, biti tragedija, a riječ je o Shakespeareovu *Juliju Cezaru*, također razmjerno kontroverznom djelu kada su u pitanju pouke o opravdanosti i smislu urotničko-prevratničkih političkih poteza, to više što se, za razliku od razmjerno benignih Praksagorinih intervencija, koje uostalom i slijede tek nakon barem formalno regularne demokratske procedure, u Shakespearea naglasak stavlja na čin ubojstva i kolektivno nasilje kojim će taj čin uroditi. Za razliku od optimističnog izgleda završnog jestvenog obilja i farsičnog smijeha *Ženske skupštine*, bez obzira kakve mi ideološke konotacije toj završnici bili voljni pridati, tragična struktura *Julija Cezara* kao da nas nedvosmisleno vodi do pesimističnog zaključka o neumitnosti poraza revolucionarnih nauma i ishoda, utoliko više što dramaturški obnavlja ishodišni prizor mimetičkog rivaliteta, zaraze i nasilja kojim se prema Renéu Girardu utemeljuje i cjelokupna zgrada zapadnjačke civilizacije (usp. Girard 1991: 185–226). No i tu će metateatarski okvir atentata, koji se zbiva u Pompejevu kazalištu, nekmoli vokabular koji prožima retoričke istupe urotnika i njihova glavnog protivnika, Marka Antonija, nužno odnijeti vrijednosni primat i nad kakvom jednoznačnošću turobnih krajeva dramatizirane povijesne priče, u čemu će dakako prednjačiti slavni stihovi III. čina koje izriče Kasije, a koje ni ovom prigodom naprosto ne možemo ne citirati:

Kasije: O, koliko će vijekova se poslije  
Taj uzvišeni prizor prikazivat  
U nerođenim jošte državama,  
Na jezicima sada nepoznatim.  
(III, i, 111–113)

Koliko god se često međutim u kritičkim tumačenjima ovi stihovi prizivali, ne postoji način da se oni hermeneutički ukrote: iz riječi „prizor“ i „prikazivanje“ ne da se iskorijeniti njihovo dvojno značenje u kontekstu svake nove izvedbe na pozornici, na kojoj će neizbježno uvijek iznova ukazivati jednako na prikazani događaj političkog ubojstva, načelno ponovljiv u novim povijesnim okolnostima, koliko i na konkretnu, arbitrarno osovljenu i povijesno kontingentnu kazališnu prigodu njegova ritualnog ponavljanja „u nerođenim jošte državama, na jezicima sada nepoznatim“, kojim se isto tako uspostavlja vremenitost futura drugog što je dijele revolucionarni i kazališni događaj. „Uzvišeni prizor“ podsjeća ujedno i na svoje dodatno interno uvišestručivanje, na činjenicu da nam se taj događaj ne samo izvedbeno nego i tekstualno višestruko posreduje, najprije historiografskim izvorima, primarno Plutarhovim *Životopisima*, a zatim i Shakespeareovim dramskim predložkom. I previše smo danas svjesni distorzija historiografske naracije a da bismo u potonjem učinku metateatarske formule vidjeli išta revolucionarno, no *Julije Cezar* vrvi eksplicitnim podsjetnicima na nepouzdanost tekstnih oslonaca, na svjesno upregnute devijacije i umrežene putanje kolebljivih tumačenja motiva i reperkusija upri-zorenog prevrata, pa konfuzijom tih tumačenja izričito ukazuje na problematično oblikovanje povijesne priče prema nahodanju onih koji događaje koji je tvore podešavaju vlastitim interesima. U dramskom svijetu u kojemu je autentičnost inkorporiranih tekstova otvorena različitim interpretacijama, sumira tako jedan od Shakespeareovih tumača, Vivian Thomas, „Rim se osjeća kao začudno supstancijalan, fizički, opipljiv, a opet sve je u fluidnom stanju. Mačevi koji udaraju Cezara i krv koja teče ne mogu biti stvarnijima, a ipak se počinitelji promptno upuštaju u metapovijesni, metakazališni diskurs koji događaj izmješta s Kapitola iz godine 44. prije nove ere, seleći ga u kazališnu sadašnjost“ (Thomas 2005: 107). Sadašnjost, dakako, prvenstveno elizabetanskoga doba, u kojemu je bila djelatna ne samo uzavrela debata o opravdanosti tiranocida (usp. Miola 1985), nego i retorička manipulacija starorimskim tekstnim nasljedem kako bi se ojačali ideološki temelji navodnog rimsko-britanskoga kulturno-političkog kontinuiteta. Nestabilnost moralno-političke koliko i tekstne autorizacije atentata pokazuje se utoliko posebno ironičnom kada se nađe u susjedstvu s ubojitom učinkovitošću Antonijeva retoričko-izvedbenog baratanja mrtvim Cezarovim tijelom, tijekom kojega se i ovdje izaziva metateatarski učinak stapanja svake aktualne publike izvedbe tragedije s umetnutom publikom njegova govora, osobito imaju li se na umu izvedbeni uvjeti elizabetanske pozornice koji su omogućivali raznovrsne oblike neposredna kontakta glumca s gledateljem.

Nemam više puno prostora, pa ću prije nego što završim podsjetiti na još nekoliko značajnih naslova: nakon neobično svježije reakcije Büchnerove *Dantonove smrti* na Francusku revoluciju, mogao bi se spomenuti još čitav niz metateatarski nastrojenih drama koje su ostale nespomenute u Badiouovoj ovlašnoj dekapitaciji dramske revolucionarnosti. Od Schnitzlerova *Zelenog kakadua*, koji sučeljuje upravo revolucionarnu nerazlučivost izvođača i publike s jedne i samu književnu ustrojenost autorova komada unutar kojega se spomenuta fuzija odvija s druge strane, preko Grassovih *Plebejaca koji isprobavaju*

ustanak do Weissove drame *Marat/Sade* ili Genetova *Balkona*, a onda i za nas značajnih Marinkovićevih *Inspektorovih spletki*, revolucija se opetovano dramski dočarava kao problem različitih vremenski i ontološki paradoksalnih te u načelu nerazrješivih srazova problematičnih tekstnih naputaka i uzajamno sukobljenih izvedbenih izbora, bio ulog u igri kanonski tekst poput Shakespeareova *Koriolana* kod Grassa ili alternativa između Brechtova i Artaudova napada na građansko-individualističku estetiku „remek-djela“, kao kod Weissa; bio ulog u Genetovoj igri *Balkona*, kako je Lacan sugerirao, sam krunski temelj i jamac simboličkog poretka – falus, ili pak, kao u Marinkovića, ne samo Molièreove *Scapinove spletki*, nego i netom spomenuti Genetov *Balkon* kao intertekstni kotač odvijanja hrvatske revolucionarne farse.

No za kraj sam odabrala ipak još nakratko se zadržati na jednom suvremenom dramskom djelu, koje nije ni farsa ni tragedija, *Antigoni* s trostrukim krajem Slavoj Žižeka, nastaloj 2016. – autorovoj, kako u predgovoru drami kaže, „etičko-političkoj vježbi“ (Žižek 2016: 33) navodno u potpunosti bez umjetničkih pretenzija, sročenoj po uzoru na Brechtove *Lehrstücke*, kojima namjene i nisu bile javno-umjetničke koliko glumačko-spoznajne. Zanimljiva bi nam morala biti već i zato što se tu treći kraj naizgled izdvaja provedbom revolucionarnog prevrata Zbora koji će osporiti revolucionarnost Antigoničina čina te i Antigoni i Kreontu doći glave, proglašivši njihovu prepirku sukobom dviju u osnovi usporedivih samovoljnih, totalitarnih gesti koji samo ugrožava zajednicu koju želi regenerirati. Ključno je pritom uočiti kako, koliko god bio inspiriran aktualnim političkim pat-pozicijama – upornim izborima, kako Žižek voli reći, između u osnovi loših i gorih političkih alternativa – a s druge strane i pritisnut teretom filozofijske, političke, psihoanalitičke i feminističke kanonizacije Antigoničine sudbine, Žižek ne piše naprosto novu, ažuriranu, novim povijesnim uvjetima prilagođeniju inačicu Sofoklove tragedije. Štoviše, ne manjka oštrih kritičkih istupa koji su u trećem kraju prepoznali autorov zagovor, ako ne i nagovor na kraljevanje (revolucionarnog) nasilja koji svojom salonsko-intelektualnom lakoćom u krajnjoj liniji vodi afirmaciji postojeće paralize pa utoliko i doživljava toliki planetarni uspjeh u neoliberalnom društvu (usp. Kocijančić 2020)<sup>7</sup>.

Istina, u svima se trima Žižekovim verzijama slavna junakinja svih nataloženih civilizacijskih ideja o političkoj neustrašivosti nesmiljeno dočarava kao hladno čudovište emancipacijskog *hubrisa*, zakleto u svojoj žudnji za smrću i destruktivnoj samoopsjednutosti, o narcističkom apetitu prema naknadnoj estetizaciji njezinoga čina da se i ne govori (Žižek 2016: 14). No račvanje triju krajeva ukazuje da nije riječ o pukom preispisivanju završnice dobro znane „priče“. Prije svega, Žižek će tu angažirati vlastiti izbor iz citatnog arsenala dosadašnje egzegeze Antigoničina lika, a zatim će tu citatnu igru upregnuti u

<sup>7</sup> Kocijančićev je napad zapravo kompliment Žižekovu tekstu jer ponavlja nesporazume koje uobičajeno izaziva Brechtov poučni diptih *Onaj koji govori da i onaj koji govori ne*, o čemu usp. Dolar 2012, gdje se ističe upravo revolucionarni poticaj što ga u tome komadu ima generirati zbunjenost pred dvjema oprečnim verzijama parabole o žrtvovanju za volju višeg dobra, odnosno – ponovno – pred svojevrsnim udvostručivanjem iluzije, pred negacijom negacije.

brehtijansku dramaturgijsko-glumačku metodu „ne, nego“: svojom će dvostrukom, odnosno trostruko eksponiranom optikom supostojećih alternativa radnje aludirati na izvedbenu reverzibilnost, na činjenicu da se u izvedbi drame mrtvi likovi uvijek mogu ustati i ponovno osoviti u svojstvu živih glumaca koji su kadri i drukčije izvesti svoje uloge. Osim što će se jukstapozicijom triju različitih završnica, kako je i Brecht htio, razoriti Aristotelova uzročno-posljedična logika odvijanja događaja, a zbor neočekivano smjestiti u poziciju „*populus ex machina*“ (Cox 2018: 51), i tragičkoj će se matrici izmaknuti samo tlo mitske neumitnosti: u prvoj verziji kraja slijedi se naime izvorni ishod Sofoklova predložka, pa Antigonina voljno strada; u drugoj Kreont popusti njezinom zahtjevu, ali rulja razgnjevljena njegovom nedosljednošću spali čitavu Tebu, dok u trećoj zbor hladnokrvno preuzima demokratske konce u svoje ruke i oboje junaka kažnjava smaknućem, zahtijevajući na kraju od publike da odluči koji je kraj politički izgledniji. Supostojanje triju krajeva tako skreće pozornost manje na neko etičko-političko prvenstvo pojedinačnog, pa tako i ovog trećeg, revolucionarnog ishoda, koliko na samu dramsku konstrukciju mita i izvedbenu dimenziju njezinih mogućih uprizorenja, osobito onih, ne samo režijskih nego i glumačkih tumačenja antičkog predložka koja bi se eventualno odvila protivno struji cjelokupne dosadašnje veneracije protagonističine izuzetnosti i junaštva<sup>8</sup>.

Prikazani revolucionarni čin Antigonina i Kreontova smaknuća koje u trećem kraju vojnicima naređuje zbor koincidira tako s neočekivanom revolucionarnom intervencijom u dramske koordinate, kojom se raščinja blještavilo „Antigonina sjaja“<sup>9</sup>, a publika poziva da komad razmotri u svjetlu neizvjesnog upada povijesne kontingencije, koja će prodrmati kamenu hladnoću i neljudskost junakinjine neumoljive privrženosti vlastitim načelima. Budući da se mit u svojem svojstvu priče trostrukom dramskom preinakom razotkriva kao oblik uvijek načelno podložan ideološkoj sumnji, ujedno se obznanijuje da je i tradiciju naknadnih tumačenja Sofoklove junakinje izvedbom moguće kritički redefinirati. Posrijedi je dakle dvostruki prevrat, koji ne preosmišljuje samo odnos antičkog predložka i njegova izvedbenog značaja za suvremeni kontekst, nego i propituje sam mitski status teksta iz kojeg je junakinja iznikla kao svetog književnog pisma europske političke misli, kojemu se ovdje ne samo osporavaju, nego u isti mah i

<sup>8</sup> Ona se time dakako ni u kojemu smislu neće dokinuti: nakon Žižekove intervencije, krajem 2022. godine, iz tiska je izišla studija *Neka istrunu: Antigonina paralaksa* Alenke Zupančič u kojoj se Sofoklova priča iznova eksponira u duhu produktivne povijesne nepripitomljivosti junakinjina čina. Za Zupančič, Žižekova trojna verzija samo potvrđuje do koje mjere Antigonin čin subjektivne histerizacije ukazuje na neki nerazgradiv objektivni problem u (uvijek kontingentnoj) strukturaciji moći, pa stoga, čak i u verziji u kojoj se, kao kod Žižeka, ne pristaje uz njezin izbor, i dalje ostaje „figura alternativnih budućnosti“ (usp. Zupančič 2022: 67). Zanimljivo, u diskusiji koja se o autoričinoj knjizi nedavno vodila, Zupančič će Antigoninu gestu histerične „figuracije“ manjka na kojemu počiva poredak stvari također usporediti s procedurom „teatra u teatru“, koja je jedina kadra obznaniti Realno isključenja na kojemu počiva poredak i tako taj poredak uzdrmati, usp. njezinu uvodnu riječ na predavanju *The Chorus and The Real in Poetic Art*, 2011: <https://youtu.be/qp-otu2WqKU>, pristup 13. svibnja 2023.

<sup>9</sup> Riječ je o znanoj sintagmi iz Lacanove *Etike psihoanalize*, usp. hrvatski prijevod tog odlomka u Lacan 2000.

reaktualiziraju sva njegova dosadašnja filozofska i politička čitanja. Poput ostalih dosad nasumce nabrojanih primjera, i Žižekova se drama tako svojom metateatarskom raslojenošću barem virtualno otvara uvlačenju svake nove publike u svoj revolucionarni pogon, kako kada su u pitanju kontingentni okviri svijeta djelovanja, tako i kada je u pitanju pritisak tradicije tumačenja teksta. Taj pogon dakle nije pogon – kako Badiou prikladno formulira, a druga inačica netom dozване *Antigone* zorno dočarava – revolucije kao „slijepog bijesa“ koji izmiče diskurzivnoj artikulaciji, nego revolucije kao dramsko-kazališnog, pa utoliko paradoksalnog, i uvijek već starog i nepredvidljivo novog, tek provizorno tekstno autoriziranog te utoliko višestruko otvorenog, a onda i riskantnog „događaja političke istine“.

## LITERATURA

- Arendt, Hannah. 2006. *On Revolution*. New York: Penguin Books.
- Aristofan. 1947. *Aristofanove komedije*. Prev. Koloman Rac. Zagreb: Matica hrvatska.
- Badiou, Alain. 2013. *Rhapsody for Theatre*. Prev. Bruno Bosteels. London: Verso.
- Badiou, Alain i Nicolas Truong. 2014. *Pohvala pozorištu*. Prev. Rahela Pečkai-Kovač. Novi Sad: Matica srpska.
- Barish, Jonas. 1985. *The Anti-theatrical Prejudice*. Berkeley: University of California Press.
- Bennett, Benjamin. 2005. *All Theatre is Revolutionary Theatre*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Binnerts, Paul. 2012. *Acting in Real Time*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Cox, Owen. 2018. „The Problem with Antigone. Martyrdom, Resistance and Revolution in Slavoj Žižek’s *Antigone*“. Dissertation, Faculty of Arts, University of Bristol. [https://research-information.bris.ac.uk/ws/portalfiles/portal/189624048/Final\\_Copy\\_2018\\_06\\_19\\_Cox\\_O\\_MPhil.pdf](https://research-information.bris.ac.uk/ws/portalfiles/portal/189624048/Final_Copy_2018_06_19_Cox_O_MPhil.pdf). 10. studenog 2022.
- Čale Feldman, Lada. 2011. „Dramatic vs Post-dramatic Textuality. Paradoxes of a False Opposition?“. U: *Dramatic and Postdramatic Theatre: Ten Years After*. Ur. Ivan Medenica. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti: 97–108.
- Dolar, Mladen. 2012. „Brecht’s Gesture“. U: *Theory & Event*, 15, 4. <https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-40/mladen-dolar-brechts-gesture/>. 12. svibnja 2023.
- Friedland, Paul. 2002. *Political Actors. Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Girard, René. 1991. *A Theater of Envy, William Shakespeare*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Kocijančić, Matic. 2020. „First as Creon, then as Chorus: Slavoj Žižek’s Antigone“. U: *Interlitteraria* 25, 1: 231–245.
- Lacan, Jacques. 2000. „Bit tragedije. Jedno tumačenje Sofoklove *Antigone*. Antigonin sjaj“. U: *Teatar&Teorija* 7–8. Ur. Vjeran Zuppa. Zagreb: Antibarbarus: 7–19.
- Lehmann, Hans-Thiess. 2004. *Postdramsko kazalište*. Prev. Kiril Miladinov. Zagreb/Beograd: CDU i Teorija koja hoda.
- Morosi, Francesco. 2021. *Lo spazio della commedia: identità, potere e drammaturgia in Aristofane*. Roma: Edizioni di Storia e di Letteratura.
- Sennett, Richard. 1989. *Nestanak javnog čovjeka*. Prev. Srđan Dvornik. Zagreb: Naprijed.
- Shakespeare, William. 1951. *Julije Cezar*. Prev. Milan Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska.
- Sheppard, Alan. 2016. „Aristophanes *Ecclesiazousae* and the Remaking of the *Patrios Politeia*“. U: *The Classical Quarterly*, 66, 2: 463–483.

- Schwanecke, Christine. 2022. *A Narratology of Drama: Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century*. Amsterdam: De Gruyter.
- Slater, Neil. 2002. *Spectator politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Thomas, Vivian. 2005. „Shakespeare’s Sources: Translations, Transformations, and Intertextuality in *Julius Caesar*“. U: *Julius Caesar. New Critical Essays*. Ur. Horst Zander. London/New York: Routledge: 91–110.
- Wise, Jennifer. 1998. *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Zupančič, Alenka. 2022. *Let them rot! Antigone’s Parallax*. New York: Fordham University Press.
- Zupančič, Alenka. 2011. „The Chorus and The Real in Poetic Art“. *European Graduate School Video Lectures*. <https://youtu.be/qp-otu2WqKU>. 13. svibnja 2023.
- Žižek, Slavoj. 2016. *Antigona*. Prev. Patricija Vodopija. Zagreb: Fraktura/HNK.

## FIRST TRAGEDY, AND ONLY THEN A FARCE? REVOLUTION AND ITS (LITERARY?) *GENUS PROXIMUM*

**Summary:** Alain Badiou in his *Rhapsody for Theatre* (1990) resolutely denies the capacity of drama and theatre to represent revolution as it befits it, invoking the supposed lack of play-texts dealing with the topic (cf. Badiou, 1990) contradicting somewhat the philosophical habit to which he himself contributed – compare political events, including the revolution, to some kind of theatrical “figure” (cf. Friedland, 2002). On the other hand, theatre theorist Benjamin Bennett is the author of a vehement polemic against some assumptions of post-dramatic theatre poetics expounded by Hans-Thiess Lehmann (cf. Bennett, 2005). There, he returns to drama theatre and play-text as a problem in the system of literary genres in order to suggest that “all theatre is revolutionary theatre”, regardless of ideological inclinations and thematic interests of individual playwrights, since the play is an inherently revolutionary *literary* type. The paper examines to what extent this political-poetic conundrum of different perceptions of the relations between theatre, literature, and revolution is taken over by some, not numerous but remarkable play-texts in which the revolution as a *historical* topic joins what Bennett considers to be the revolutionary, disruptive effect of drama for the history of *literature*.

**Keywords:** drama, genre, literature, theatre, revolution, Alain Badiou, Benjamin Bennett