

**DRAMATIKA IN IDENTITETA:  
SLOVENSKA SITUACIJA – BOLGARSKI VPOGLED**

**Ljudmil Dimitrov**  
Slavjanski fakultet, Sofija

UDK 792.06(497.4:497.2):316.647.8

Prispevek predstavlja nekaj konceptualnih vizij o tem, kako na spremembe, ki so nastale v globalnem svetovnem redu v zadnjih triindvajsetih letih, reagira ideja o nacionalnem in kako se odraža v drami (in temu primerno v gledališču) v Sloveniji in Bolgariji prek modusa identitete. Sledijo še osnovni družbeni kulturni stereotipi v obeh državah in njihove transformacije v gledališkem prostoru. Postavlja se vprašanje, ali nacionalni in tuji kanon vstopata v interakcijo ali si konkurirata pri modeliranju naše sodobne identitete.

dramatika, kanon, predstava, nacionalna identiteta, bolgarsko/slovensko gledališče

The paper presents different conceptual visions of how, after changes in the global world order over the last twentythree years, the idea of a national response and how it is reflected in drama (and thus in the theatre) in Slovenia and Bulgaria through the mode of identity. The author traces the main socio-cultural stereotypes in both countries and their transformations in the theatrical space and considers also the question of how far the national and international canon interacts and how far they compete each other in the shaping of our modern identity.

dramaturgy, canon, performance, national identity, Bulgarian/Slovene theatre

V prispevku bom premišljal o tem, kako je na spremembe, ki so nastale v globalnem svetovnem redu v zadnjih triindvajsetih letih, reagirala ideja o nacionalnem in kako se je odrazila v drami (in temu primerno v gledališču) prek modusa identitete. Zanima me, kako je to potekalo v dveh državah, ki sta mi blizu in sta del moje osebne identifikacije, in sicer v Sloveniji in Bolgariji. Ali natančneje, kako severozahod in jugovzhod južnega slovanstva, tampon zoni nekdanjega avstro-ogrskega in osmanskega imperija, ki sta gravitirali k poznejšima, prav tako totalitarnima formacijama SSSR in SFRJ, ohranjata svojo aktualno avtentičnost kljub stoletnim asimilacijskim politikam večnacionalnih skupnosti z dominirajočo eno nacijo, v katerih skupnost sta vstopili. Dobesedno in simbolno so se prek zaporednega rušenja dveh simbolnih trdnjav oblasti, Bastilije l. 1789 in berlinskega zidu l. 1989, sesuli tudi temelji tradicionalnega razumevanja nacij, kakršno se je gradilo, razvijalo in razpadlo v natanko dveh stoletjih. Gledališče, kot eden od trdnih stebrov nacionalnega, pa je preživelo in ravno raziskovanje njegovih notranjih procesov bi lahko odgovorilo na vprašanje, ali so strategije za emancipacijo Slovencev in Bolgarov v težko predvidljivem sodobnem svetu učinkovite. Kot vemo, je bila med Bolgarijo in Jugoslavijo postavljena druga,

*majhna železna zavesa*, ki nas je ločevala ter omejevala komunikacijo in kulturno izmenjavo, kar je privedlo do resnega oddaljevanja, vse do stopnje popolne nevednosti in celo nezainteresiranosti. »Železno zaveso« raje razumem kot gledališko metaforo, kajti dejstvo je, da se je z njeno odstranitvijo ob padcu totalitarizma odprl oder za vzajemno spoznavanje, tudi prek dramsko-gledaliških iskanj in praks.

Če je vloga nacije ustvarjati in proizvajati občo kulturno identiteto v službi njenih političnih interesov za vse državljane, potem je drama po Heglovi definiciji (1969: 701) »produkt nekega že v sebi razvitega nacionalnega življenja«. Hegel je med prvimi klasičnimi filozofi dokazal, da je dramatika konstruktiven element nacije, ki zagotavlja njeno polnovrednost. Nujno pa je treba dodati, da sta bili naši izhodiščni situaciji precej različni: Slovenci pripadajo Slavii Romani, v okolju katere (v katolicizmu) je bilo gledališče zaželeno, vzpodbujano in razvito, Bolgarija pa se kot del Slavie Orthodoxe pojavlja v pravoslavni sredini, ki je bila sovražno nastrojena do gledališča in je nanj gledala s sumničavostjo, strahom in celo praznoverjem. Sicer pa je obdobje, o katerem govorim, čas po l. 1989, izenačilo ti dve izhodiščni situaciji in ponudilo obema kulturama enak začetek in priložnost. Takrat so se vse – stare, mlade in celo novorojene nacije v Evropi znašle v razmeroma enakih pogojih, ki jih v družbenopolitičnem smislu označuje problematiziranje in ponovno določanje dejavnikov za skupno identifikacijo (za novo *zamišljevanje skupnosti*, če citiram naslov znane študije Benedicta Andersona), v družbeno-kulturnem in ožje gledališkem pa *konec drame*. V zadnjih dveh desetletjih se je gledališče pretvorilo v postdramsko, ki vzpodbuja *družbo spektakla* (po tezi Guya Deborda). Gre za pojav, ki je privedel do krize osebnostne in skupinske identitete (ali jo samo odkrito pokazal), saj si drama po predpostavki *zamišlja* svojega prejemnika, dokler ga gledališče ne *materializira* v gledališki dvorani.

Kakršnekoli so že spremembe v sodobnem gledališču, pa ostaja ena stvar ista, in sicer korenine v samem bistvu gledališča – v njegovi refleksiji sedanjosti, v iskanju odgovora na vprašanje, kdo smo in kam gremo, in vse to v kontekstu skrbi za identiteto in ohranjanje jaza. Seveda obstaja gledališče, ki informira in seznanja gledalce z nagrajenimi dramami, novitetami, maturitetnim izborom ipd. – namenjeno zlasti dijakom in študentom –, postopno pa drame iščejo in si večkrat agresivno utirajo pot na nacionalni repertoar. Obstaja pa še druga vrsta gledališča, o katerem govorim in ki se je pokazalo kot pomembno v obravnavanem času. To gledališče si je zadalo nalogo, da pojasni aktualni kontekst in da v nekakšni abstraktni, sintetizirani obliki obravnava probleme in perspektive, ki stojijo pred družbo. V ta namen se pogosto izbirajo drame iz nacionalne dramatike, vendar pa lahko vsaka izvorna in umestna režiserska koncepcija ustrezno uporabi tudi tuje besedilo, klasično ali sodobno, katerega ideološki potencial se ponovno odkrije prav v konkretnih in nepričakovanih okoliščinah, ki jih ponuja realnost. Primere enega in drugega bom omenil v nadaljevanju, zdaj me namreč še vedno zanima, kako izgleda nacija skozi vzajemno prežemajoči se instituciji drame in gledališča, zato bom postavil eno od ključnih vprašanj: ali se slovenska in bolgarska družba identificirata z gledališčem oz. ali sta Slovenec in Bolgar po naravi dialoška? To vprašanje se mi zdi temeljno, saj se iskanje odgovora nanaša na

več družbeno-kulturnih področij, vključno z *jezikom*, ki v tem primeru ni le sredstvo za komunikacijo, pač pa tudi osnovni dejavnik za obstoj nacije in gledališča. Gledališče je celo tista immanentno konzervativna (in na nek način izobraževalna) institucija, ki je poklicana, da varuje in razvija visok knjižni jezik.

Najprej bi rad podal avtentično mnenje človeka, ki se posveča tej umetnosti. L. 2008 sem se pogovarjal z znanim slovenskim igralcem Igorjem Samoborjem. Intervju je nato izšel v pomembnem sofijskem tedniku *Kultura*. Na vprašanje, ali se po njegovem Slovenec identificira preko gledališča, je odgovoril:

Samo delno. Problem je drugje. Tudi naše gledališče, kot vse ostalo, je prostor, ki napeljuje zelo malo ljudi k razmišljanju, k iskanju odgovorov. Dramo na primer letno obiše do sto tisoč gledalcev, Mestno gledališče ljubljansko tudi približno toliko, in to je vse. Ostalih približno dva milijona ljudi ne konzumira gledališča. Precej več časa posvečajo televiziji, in to njenim najmanj kakovostnim deležem, kar je za našo družbo trenutno velik problem.

Podobnost z bolgarskimi razmerami je neverjetna. Na moje vprašanje, ali je v tem primeru Slovenec zaprt človek (v primerjavi z Bolgarom) in ali je gledališče test za dialoškost, je Samobor dejal:

Slovenci smo res zaprti ljudje in težko sprejmemo koga v svoj krog. A kljub temu ostaja gledališče test za dialoškost, kajti v njegovem izmišljenem svetu lažje izrazimo tisto, kar nosimo v sebi kot svojevrstno skrivnost; opazna pa je tudi naša želja po večji komunikativnosti od tiste, ki jo srečujemo v realnosti. Vsak zase lahko razmišlja kolikor in kjer hoče, toda prostor, v katerem se pojavi kakšno določeno mnenje, ki vzpodbudi diskusijo, čeprav le molčečo – s pogledi, reakcijami –, je samo gledališče. Zato se mi zdi, da gledališče poleg svoje komunikativne funkcije skriva še eno vlogo, in sicer da ohranja razmišljanje, da vzpodbuja k razmišljanju.

K takšnemu stališču lahko dodam še nekaj dejavnikov, ki kodificirajo stereotip odprtost/zaprtost v skupinskem obnašanju naših družb. Prostor, na katerem se nahajamo, na križišču med Vzhodom in Zahodom («Nations on the best locations»), vzbuja pri Bolgarih in Slovencih nasprotno kompenzacijske komplekse, ki se pojavljajo v dramih. Ti variirajo od (upravičenega) nagona za samoohranitev in strahu pred asimilacijo, ki predpostavljata zaprtost Slovencev, do (neutemeljene) ravnodušnosti in pretiranega navduševanja nad tujim, ki meji na nihilizem – pri Bolgarih. Obe skrajni obnašanji pa najdeta kompromisno razlago v klasičnih sižejih iz nacionalne dramatične. V njih se namreč pojavlja metarefleksija – zrelo in kritično (pogosto tudi skeptično) osmišljanje – identifikacijskih mitov. Če se v sodobnem odprtem svetu poezija, ki je »okužena« z neizbežno (junaško) romantiko, vse bolj spreminja v »domače branje«, pa je drama namenjena »za izvoz«, saj popularizira reprezentativni portret, pa tudi potencialne krize nacionalne narcisoidnosti. Z drugimi besedami: dramo se danes vse uspešneje dojema kot verbalni prostor, v katerem se nacija bolj problematizira kot povečuje. Takšen status je posledica transformacijskih procesov v predstavi o svojem in tujem, velikem in majhnem, bližnjem in daljnem, ki so se razvijali v zadnjih dveh stoletjih.

V tem pogledu sta v bolgarski in slovenski dramatiki emblematicni dve klasični drami, napisani v času modernizma, ki vstopata v kontekst tako imenovane mitološke drame in katerih avtorja spadata v nacionalni kanon. Gre za drami *Zmajeva svatba* (Змейова сватба, 1910) Petka J. Todorova in *Lepa Vida* (1912) Ivana Cankarja. V obeh se svet tujega vmeša v svet domačega, pri čemer ga ne skuša toliko prevzeti, pač pa bolj privleči na svojo stran. Oba sižeja sta v bistvu ljubezenska, tuje predstavljata moški dramski osebi Zmaj in Zamorec, domače pa lepotici Cena in Vida. V tem smislu filozofija del kaže začetni matriarhat, ki metonimično predstavlja sami državi, Bolgarijo in Slovenijo, zamišljeni v ženskih kategorijah. Konca pa sta različna. Zgodba o Vidi se razvije iz tragedije v dramo. Medtem ko v narodni baladi junakinja umre (se utopi), v Prešernovi pesnitvi pa ostane neutolažljivo žalostna s tujcem v oddaljeni deželi, se v Cankarjevi drami uspe vrniti v svoj rojstni kraj (v svet trpljenja), misleč, da je hrepenenje gonilo življenja in se mora ohraniti. Šele v drami dobi mit svoj optimistični konec kot zagotovilo za upanje in samozavest nacije. V bolgarski drami, katere siže prav tako izhaja iz ljudske balade, Cena umre, v Zmajevi votlini jo odkrijejo ljudje iz vasi, ubil pa jo je njen mlajši brat, ko je skušala zaščititi svojega zaročenca Zmaja, ki si ga je izbrala prostovoljno. Tako junakinja postane žrtev domačega, ki se je zaradi nezaupljivosti in sumničenja, da ga je izdala prav v njegovi lastnosti domačega, pretvorilo v tuje in sovražno. Ne vem, če je takšen razplet bolj upravičen in prepričljiv od morebitnega srečnega konca, a gotovo je bolgarska miselnost bolj dovzetna za propad, uspeh pa sprejema kot izjemo, ki se je ne da predvideti.

Tako se kmalu znajdemo pred izzivom: ali zdaj, ko smo zagovarjali svoje specifične stereotipe prek drame, razpolagamo s prav tolikimi reprezentativnimi avtorji in deli, s katerimi bi lahko bili na naraven način spuščeni v širši, evropski in svetovni kontekst, ne da bi pri tem zveneli kot eksotika? Ali nas naša dramatika v položaju članic Evropske unije – prostora, drugačnega od prejšnjih, ki *prvič vključuje obe državi* – lahko vpiše med ostale nacije z univerzalnimi in našimi značilnimi lastnostmi? Zahvaljujoč podzavestno razviti nizki samozavesti si tradicionalno odrejamo skromno mesto majhnih (mimetičnih) kultur, ki niso pomembne, ki ne ustvarjajo tendenc, pač pa z zamudo in v svoji interpretaciji konzumirajo tisto, kar se dogaja v angleško, nemško, francosko ali špansko govorečem svetu. Nedavno je bila v Veliki Britaniji sprožena pobuda, imenovana *Global Shakespeares*. Vanjo se vključujejo gledališča, univerze, mediji, ki jih združuje Shakespearovo delo, enakovredno svetovnemu literarnemu kanonu. Režiser Peter S. Donaldson o konceptu pravi, da gre za

vzajemni projekt za zagotavljanje on-line dostopa do Shakespearovih predstav v različnih delih sveta, kot tudi študij in srečanj med znanstveniki in predavatelji s tega področja. Po ustanovitvi gledališča Globus je ideja, da je Shakespeare *globalni* avtor, sprejela več oblik. Naše delo upošteva to dejstvo in kaže svetovno recepcijo Shakespeara in produkcijo njegovih dram na način, za katerega upamo, da bo stimuliral izjemno raznovrstnost novih oblik kulturne izmenjave v digitalni dobi [...] in spremenil način, na katerega dojemamo Shakespearove drame in svet. (<http://globalshakespeares.org>)

Ali lahko Slovenci in Bolgari izbrskamo svojega avtorja ali vsaj dramo, ki bi se znašla v globalni izmenjavi? Kljub samoumevnemu odgovoru sem Igorju Samoborju postavil vprašanje, ali obstaja slovenski lastni mit v gledališču. Njegovo mnenje je:

Težko mi je kot insajderju reči, ali obstaja. Nimam kakšnega globalnega pogleda. Ne bi mogel česarkoli poimenovati za center. Takšno pozicijo sprejemam z določenimi pomsleki. Razlog je v tem, da v Sloveniji razpolagamo z razmeroma malo besedili izvirmih dram, ki konstruirajo mit o nacionalni identiteti. Nimamo stebra, okrog katerega bi se zedinili, kot je Shakespeare v Angliji ali Molière v Franciji in še veliko kultur s svojim znanim utemeljiteljem. Imamo recimo Cankarja, ampak to ni isto, ni nekaj, kar je pomembno za cel narod. Verjetno je Slovenija zato tako raztresena.

Ni mi treba posebej opisovati bolgarske situacije. Dovolj je, da v Samoborovi izjavi »Slovenijo« zamenjam z »Bolgarijo« in na primer »Cankarja« z »Vazovim«, pa že dobimo verodostojno sliko. Raje bi opozoril na neko drugo značilnost nacionalnega, ki jo je fiksirala drama. To so *naslovi-formule*. V obdobju nacionalnega izgrajevanja sta literatura in še posebej gledališče kot osnovni komponenti identifikacijskega modela na poseben način »prerokovali« našo usodo z definicijami, ki se jih potem bodoči rodovi niso mogli osvoboditi. Za Bolgare je takšna usoda zapisana v naslovu naše prve komedije *Криворазбраната цивилизация* (Napačno razumljena civilizacija), ki jo je l. 1871, torej še v času turške okupacije, napisal Dobri Vojnikov. Naslov načelno problematizira naš kulturni dialog z Evropo in odkriva nezaupljivost in izkrivljanje tujega modela, ki se je znašel med Bolgari. Še danes se imamo za nezadostno civilizirane, zaostale, fraza »bolgarska stvar« (*българска работа*) pa je samoponižujoča avtoreferenca za nenavaden način delovanja, na kakršen ne bi ravnal noben Evropejec. Za Slovence pa velja druga, za nacionalni narcisizem travmatična formula: *Hlapci* Ivana Cankarja, ki meri na podložnost, nesamostojnost, odvisnost od vsakega, tudi tistega, ki je prišel iz naše lastne sredine, tlačitelja, ki brez našega udejstvovanja diktira našo usodo. Po razpadu totalitarizma pa pozornost v naših sredinah ni bila toliko usmerjena na konkretno dramo, temveč bolj na problem, ki se je najsplošneje osmislil kot *domač med tujimi – tuj med domačimi*. V bolgarskem kontekstu je njegov najboljši tolmač postala predstava Narodnega gledališča v Sofiji *Хъшове* (Tujci nezaželeni, 2004), nastala po istoimenski klasični drami Ivana Vazova iz l. 1894. Na ta uveljavljeni in znani siže o žalostni usodi skupine Bolgarov, ki so odšli v Romunijo v 70. letih 19. stol., da bi organizirali osvoboditev Bolgarije, je režiser Aleksander Morfov nastavljal hermenevtičen rakurz, ki odprto korespondira s sodobnostjo. Videl je ponavljanje zgodovine skozi problem emigracije. Njegovi junaki niso samo bivši naivni patrioti, temveč tudi vsi današnji Bolgari, ki iščejo boljšo usodo izven svoje domovine. Predstava skicira zanimive vzporednice med nekdanj in danes preko slike mejnega zidu. Ker ga ne morejo podreti niti preskočiti, junakom ostane le, da izrazijo svoj protest zaradi nesvobode z grafiti, med katerimi srečamo tudi travestiranega: »Fuck the Sultan«. Takšen problem smo videli tudi v predstavi Mladinskega gledališča *Fragile!* (2005) režiserja Matjaža Pograjca po dramskem besedilu Tene Stivičić. Predstavniki večnarodnosti iz bivše Jugoslavije, zbrani v nekem zanikrnem baru v severnem Londonu, katerega lastnik je bolgarski

zvodnik in mafijec Marko (ki na odru tudi govori v bolgarščini), iščejo svojo srečo, toda njihova usoda je ves čas žalostna, polna domotožja in neizpoljenosti. Najzanimivejša in kot gledališki pristop nova pa je bila predstava istega gledališča *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* (2010) režiserja Oliverja Frljića. Njen avtor je v bistvu celotna ekipa, ki je najprej improvizirala na zadano temo, nato pa improvizacijo postavila v fiksirano besedilo. Tako v nekakšnem neprisiljenem happeningu igralci na odru izživljajo avtentično katarzo in pri tem razkrivajo skrivnejše strani svojega življenja – egoizem, oblastiželjnost, spolno orientacijo – pa tudi zavedanje slovenske nacionalnosti prek svojih hrvaških korenin.

Iskanje sodobnih temeljev identitete v orisani ostri krizi nacionalnega gre lahko tudi v druge smeri. Na primer v interpretacijo tujega dramskega besedila, kjer preko njenega navidez oddaljenega sižeja opazujemo sami sebe. In tu je zanimivo, da so gledališča v Sloveniji in Bolgariji izbrala Čehova – edinega slovanskega globalnega dramatika. Različne, a hkratne uprizoritve dram Čehova v Sofiji, Ljubljani, Zagrebu in celo Budimpešti ne pripovedujejo le zgodb treh sester, nekega strica, neke utve ali češnjevoga vrta, obsojenega na posek, pač pa osmišljajo podedovane vedenjske stereotipe kot predpostavko za njihove mentalne konvulzije. Tako se pokaže zgodovinsko izmenjavanje travmatičnih mitov z junaškimi in obratno, kjer eni fiksirajo napredek, drugi pa razpad nacije. Gre za uprizoritve naslednjih dram: *Tri sestre* v gledališču Sofija v režiji Stojana Kambareva (1998), *Ivanov* v gledališču Katona Jószeff v Budimpešti v režiji Tamasa Ascherja (2004), *Tri sestre* v HNK Zagreb v režiji Ivce Kunčevića (2007) in *Platonov* v ljubljanski Drami v režiji Vita Tauferja (2010). V vseh teh uprizoritvah vidimo na odru nekaj, česar pri Čehovu ni, a režiser to vseeno pokaže, ne da bi spremenil izvirnik dramskega besedila. To ni ne re- ne de-konstrukcija klasike, pač pa aktualizacija. Kako bi jo lahko na kratko opisali?

V bolgarskih *Treh sestrah* je dogajanje postavljeno na sceno, ki spominja na čakalnico – neudoben, tesen, mejni prostor, v katerem se dramske osebe zavedajo začasnosti bivanja, dokler se ne realizira osnovni dogodek – odhod, poroka, svetla prihodnost – ki nikoli ne nastopi. Takšna interpretacija se ujema z mitologijo 90. let, ko smo nenehno pričakovali, da nas bodo spustili v boljši svet (Evropo), ki pa se je večno oddaljeval kot horizont, ki se ga ne da nikoli doseči, in nas puščal v stanju predpisane histerične neaktivnosti. Zagrebška predstava prav tako ne pripoveduje o treh sestrah, ki sanjarijo, da bodo odšle v Moskvo, pa nikoli ne pridejo tja. Ta predstava je poudarjeno *moška*, kar se kaže že v kostumografiji: vse dramske osebe so oblečene v vojaške uniforme in zdi se, kot da nenehno čakajo, da bodo vpoklicane. Kunčević razkriva dramo in travmo sodobnega Hrvata, ki je pravkar preživel morda najbolj brezumno vojno v svoji zgodovini in v službi poslanstva, ki zahteva tako strinjanje kot polemiko s publiko, ki se delikatno protipostavi avtorju: si lahko svojo usodo pojasnimo tako, ima Čehov prav, ko pravi, da je to, kar se nam je zgodilo, bilo neizbežno? V *Ivanovu* pa je dogajanje duhovito preneseno v 60. leta 20. stol., v (glede na dogodke iz l. 1956) najbolj okrutno totalitarno obdobje na Madžarskem, in postavljeno v umazan, odvraten salon, ki imitira uradno jedilnico, skladišče in (ponovno!) čakalnico v sanatoriju, iz katere zijajo vrata proti drugim, glavnim prostorom, kamor

nas nikoli ne spustijo. Ko se v takšnem interierju, ki predstavlja obdobje načrtnega socialističnega gospodarstva, ostarele »buržoazne« dame prepirajo o valutnih tečajih, delnicah, hipotekah in bančnih operacijah, spominjajo na zmešane starke, nastanjene v dom za starejše občane, z zelo sklerotičnim spominom. V ljubljanskem *Platonovu* je Vito Taufer prav tako ujel nekaj izjemno provokativnega. V iskanju umetniškega zagovora svoje ideje, kaj se dogaja v družbi ta trenutek, je prišel do koncepta *bolezni*, s čimer je glavnega junaka pojasnil preko vedenjskega vzorca kneza Miškina iz romana Fjorda M. Dostojevskega *Idiot*. Že na začetku se usoda vsakega od udeležencev odigrava v partiji šaha, kot da je cilj, da se, če centralne figure ne bi premagali (asimilirali) »kmeti« (kar ni čisto po pravilih igre), izniči tisto, kar se ji dogaja. Ljubljanski *Platonov* je predstava o prevladi nekontroliranih čustev nad dolgom, o nevarnosti, da bi se sprejela nekakšna iracionalna predstava o sebi, namesto pomiritve z nepopolnimi, vendar delujočimi zakoni narave. Neskončni platoničen pir je nevaren in celo kriminalen v situaciji duhovnega brezpotja.

V uvodu sem zapisal, da termin »železna zavesa« raje razumem kot metaforo, zato bom zaključil s še eno frazo, ki jo prav tako razumem kot metaforo. Ta ustreza moji celotni predstavi o ohranjanju identitete. Fraza ni ne politična ne ideološka, pač pa je konvencionalna in se jo da slišati vsak dan pri najavljanju naslednje postaje ljubljanskega mestnega prometa. Osebnostno pa jo pogosto občutim kot pravilo – kot opomin na to, kdo smo in kaj je rešitev za naše preživetje. In jo sprejemem. To priporočam tudi vam – pomaga! Toda pozabil sem vam povedati frazo, ki se glasi:

Naslednja postaja: Drama!

### Literatura

Хегел, Георг Вилхелм, 1969: *Естетика* 2. София.

Самобор, Игор, 2008: Театърът е нещо локално. *Интервю*. Култура 24. 26.