

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJ  
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

ALEX DEVETAK

**Nora Gregor in Marie Curie:  
dva pogleda na dokumentarno dramo v sodobnem  
slovenskem gledališču**

Diplomsko delo

Mentor:

doc. dr. Gašper Troha,

izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol

Prvostopenjski univerzitetni dvodisciplinarni  
študijski program *Primerjalna književnost in  
literarna teorija*;

Prvostopenjski univerzitetni študijski program  
*Slovenistika – dvodisciplinarni*

Ljubljana 2015

*Zahvaljujem se mentorjema, družini in vsem tistim, ki me prenašajo.*

*Posebna zahvala gre Nedi R. Bric in Nini Šorak za pomoč.*

*Zadnja zahvala gre Victorii in vsem ostalim. Z obljubo.*

## IZVLEČEK

V pričujoči diplomski nalogi smo se ukvarjali z dvema sodobnima slovenskima dramama: *Nora Gregor – skriti kontinent spomina* režiserke in dramatičarke Nede R. Bric in *Marie Curie – Hysterie*, ki je nastala kot avtorski projekt igralka Tine Vrbnjak. S pomočjo prve smo predstavili dokumentarno gledališče, s pomočjo druge pa mokumentarno. Osredotočili smo se predvsem na razmerje med fikcijo in faktom v dokumentarnem gledališču. Ugotovili smo, da je dokumentarno gledališče tisto gledališče, ki se pri ustvarjanju zgodbe poslužuje dokumentov. Dokumentarne drame smo s pomočjo teorije Carol Martin uvrstili v skupine glede na funkcije, ki jih imajo. Izbrano dramo *Nora Gregor – Skriti kontinent spomina* smo dali v skupino tistih dokumentarnih dram, ki odpirajo nove zgodovinske vpoglede na pretekle dogodke. Opozorili smo tudi na možnost, da bi se lahko dramo uvrstilo tudi v skupino, ki avtobiografije združi z zgodovino, vendar bi morali v tistem primeru spremeniti teorijo avtorice. S pomočjo knjige *Faking it! Mock-documentary and the subversion of factuality* avtorjev Jane Roscoe in Craiga Highta pa smo predstavili hibridno obliko gledališča, ki jo imenujemo mokumentarno gledališče. Mokumentarno gledališče smo opredelili kot gledališče, ki posnema dokumentarno tehniko zato, da s fikcijo odvrže zahtevo po realnosti in hkrati, da pokaže na šibke točke dokumentarnega gledališča, med katerimi je verjetno najbolj viden problem ponaredbe dokumentov. Prišli smo do zaključka, da vsak fakt rabi interpretacijo, zato je tudi dokumentarno gledališče le ena od možnih interpretacij faktov, ki nam jih ponujajo dokumenti. Raziskavo smo zaključili z ugotovitvijo, da sta si dokumentarno in mokumentarno gledališče bližji, kot se lahko zdi, saj imata skupen cilj dokumentiranja nekega dogodka. Razlika je le v načinu, kako je ta dogodek predstavljen. Pokazali smo tudi na nekatera še odprta vprašanja, ki jih ima ta popularna, a nerazčiščena smer dramatike.

KLJUČNE BESEDE: sodobna slovenska dramatika, dokumentarna drama, Neda R. Bric, Nora Gregor, mokumentarna drama, Marie Curie

## ABSTRACT

This thesis deals with two contemporary Slovene plays: *Nora Gregor – the Hidden Continent of Memory* by playwright and director Neda R. Bric, and *Marie Curie – Hystérie*, an original production by actor Tina Vrtnjak. The former is used as an illustrative example of documentary theatre and the latter of mockumentary, or mock-documentary, theatre. The primary focus, however, is the difference between fact and fiction in documentary theatre. Findings show that real documents are used in documentary theatre. With the help of Carol Martin's theory of documentary theatre, documentary theatre plays are sorted into different groups according to their function. *Nora Gregor – the Hidden Continent of Memory* is placed into the group creating additional historical accounts. It would be possible to place it into the group of plays intermingling autobiography with history but, for that, Martin's theory would have to be altered. A hybrid type of theatre called mockumentary theatre is presented with the help of the book *Faking it! Mock-Documentary and the Subversion of Factuality* by authors Jane Roscoe and Craig Hight. It is defined as theatre which imitates documentary techniques and uses fiction to eliminate the need for reality while exposing the weak points and problems of documentary theatre (namely, the forgery of documents). The conclusion arrived at states that each fact needs interpreting, documentary theatre being only one of the possible interpretations of the facts provided by documents. Documentary and mockumentary theatre are therefore much more alike than it would seem, as both aim to document an event. The difference is only found in the way said event is presented. Some additional questions are raised concerning this particular branch of dramatics, which is very popular, yet, for the time being, remains unexplored.

KEYWORDS: contemporary Slovene drama, documentary theatre, Neda R. Bric, Nora Gregor, mockumentary theatre, Marie Curie

## KAZALO

|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| 1. UVOD.....                                            | 6  |
| 2. DOKUMENTARNO GLEDALIŠČE.....                         | 8  |
| 3. PRIMER DOKUMENTARNE DRAME.....                       | 17 |
| 3.1 KRATKA BIOGRAFIJA NORE GREGOR.....                  | 17 |
| 3.2 <i>NORA GREGOR – SKRITI KONTINENT SPOMINA</i> ..... | 19 |
| 4. PRIMER MOKUMENTARNE DRAME.....                       | 25 |
| 4.1 KRATKA BIOGRAFIJA MARIE CURIE.....                  | 25 |
| 4.3 <i>MARIE CURIE – HYSTERIE</i> .....                 | 28 |
| 5. RAZMERJE MED FIKCIJO IN FAKTOM.....                  | 31 |
| 6. SKLEP.....                                           | 36 |
| 7. VIRI.....                                            | 39 |
| 8. LITERATURA.....                                      | 39 |
| IZJAVA O AVTORSTVU.....                                 | 41 |

## 1. UVOD

Dokumentarno gledališče je trenutno med najbolj popularnimi oziroma razširjenimi oblikami gledališča pri nas in v svetu. Medtem ko se v tujini to gledališče ukvarja z zgodovino, sodnimi procesi in teorijami zarot, se pri nas ukvarja predvsem z osebnimi zgodbami znanih in manj znanih ljudi in zgodovino pušča v ozadju. Čeprav se je pojem dokumentarno gledališče pojavil že v začetku 20. stoletja, točneje leta 1925, ko je nemški režiser Erwin Piscator s tem pojmom opisal svojo predstavo *Trotz alledem!*, oziroma leto kasneje, ko je Brecht s tem pojmom opisal Piscatorjevo delo, je to področje med najmanj raziskovanimi področji v gledališču tako pri nas (saj strokovna literatura v slovenščini praktično ne obstaja) kot v tujini. Pri nas se pojem dokumentarno gledališče pojavlja nekje od leta 2007 naprej, ko je Janez Janša uprizoril *Slovensko narodno gledališče*. To ne pomeni, da j e *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše prva slovenska dokumentarna drama, a vendarle hkrati mogoče to je. Po hitrem pregledu slovenskih gledaliških sporedov lahko naštejemo nekatere predstave, ki so se v zadnjih letih poimenovala kot dokumentarne: *Kobarid '38 - kronika atentata* Dušana Jelinčiča, predstavi *Igra o Antikristu* in dokumentarni projekt *Was ist Maribor?* umetniškega kolektiva *Was ist Maribor?*, režijski opus Nede R. Bric: *Trieste – Alessandria Embarked, Eda – Zgodba bratov Rusjan, Kdor sam do večera potuje skozi svet* (Simon Gregorčič) in *Nora Gregor – skriti kontinent spomina*, dramska trilogija *Portreti* ter *Pavla nad prepadom*.

Vsekakor cilj pričujoče diplomske naloge ni sestaviti pregleda razvoja dokumentarnega gledališča pri nas ali v tujini (zato si tudi ne bomo postavili vprašanja, ali so vse zgoraj omenjene drame res dokumentarne), ampak raziskati dva različna pogleda na dokumentarno gledališče: na eni strani drama *Nora Gregor - skriti kontinent spomina*, na drugi pa mokumuzikal *Marie Curie – Hystérie*. Izbrali smo zgodbi, ki postavljata zgodovinsko dogajanje v ozadje in se osredotočata predvsem na življenjsko zgodbo dveh žensk: drama Nede R. Bric *Nora Gregor – skriti kontinent spomina*, ki je nastala kot mednarodna koprodukcija dveh slovenskih gledališč (SNG Nova Gorica in SMG), graškega gledališča Schauspielhaus in tržaškega gledališča Il Rossetti, ter mokumuzikal *Marie Curie – Hysterie*, avtorski projekt igralka Tine Vrtnjak (SNG Drama Ljubljana).

Zgodbi sta bili izbrani predvsem z željo po dokazu, da čeprav obe izbrani drami sodita v žanr dokumentarnega gledališča, gledata na dokumentarnost le-tega iz dveh nasprotnih si

kotov: medtem ko prva ostaja čim bolj zvesta realnim dogodkom in dokumentom, ki pričajo o le-teh, druga okoli oseb, ki so resnično obstajale, zgradi povsem fiktivno zgodbo. Ta dva načina ustvarjanja dokumentarnega gledališča odpirata vrsto vprašanj. Mi si bomo izbrali predvsem dve, ki jima bomo tekom raziskave skušali najti odgovor ali možne odgovore: najprej katero je razmerje med fikcijo in faktom v dokumentarnem gledališču ter nato zakaj in kdaj izbrati en način namesto drugega – kdaj dokumentarni drami preferirati dokumentarno in obratno. Glede na izbrani drami, ki opisujeta življenje dveh oziroma treh žensk, se bomo dotaknili tudi vprašanja biografske drame in povezave le-te z dokumentarnim gledališčem.

## 2. DOKUMENTARNO GLEDALIŠČE

V tem delu diplomske naloge bomo s pomočjo strokovne literature<sup>1</sup> skušali definirati dokumentarno in mokumentarno gledališče. Zgodovina dokumentarnega gledališča ni ključna v našem raziskovanju, zato jo bomo le na hitro skicirali in ji ne bomo dali toliko prostora, kot bi si v resnici zaslužila.

Kaj pa je dokument? V SSKJ piše, da ima beseda dva pomena. Prvi je seveda »*listina z uradno veljavnostjo*« (s. v.), drugi pa je za nas bolj zanimiv, saj se glasi: »*kar kaže, potrjuje resničnost ali obstoj česa*« (ibid.). To se pravi, da je dokument je dokaz, da se je nekoč nekje nekaj zgodilo ali da je nekoč nekje nekdo obstajal. Dokument ni seveda le napis na papirju, ampak tudi fotografija, videoposnetek in, zakaj pa ne, objava na spletu, čeprav bo to za nas prišlo v poštev le bežno. Hkrati pa, kot nas opozarja Youker v svoji doktorski disertaciji z naslovom *The destiny of words: Documentary theatre, the avant-garde, and the politics of form*, je včasih dokument plod ideologije in posledično dokument »*ni objektivni, nedolžno neobdelan material, ampak označuje družbeno moč nad spomin*.« (15)

Iz besede dokument se je razvil pridevnik dokumentaren. SSKJ definira ta pridevnik »*s katerim se kaj dokumentira, utemeljuje*«, kakopak. Youker nam pove, da je pojem dokumentaren prišel v filmski in gledališki svet praktično istočasno, po prvi svetovni vojni. Besedo je uvedel filmski režiser John Grierson februarja 1926 v reviji *New York Sun*, v kritiki filma *Moana*, režiserja Roberta Flahertyja. Istega leta je Brecht z besedo dokumentarno opisal Piscatorjevo delo.

Dokumenti v sodobni dokumentarni drami imajo po mnenju Youkerja dva pomena: »*originalen, prvotni pomen in pomen, ki mu ga daje avtor s tem, ko ga postavi v nov kontekst*.« (20) Pojem dokumentarno gledališče se mu zdi najboljši možni pojem, kako opisati to gledališko prakso, saj:

»*Pojem dokumentarno gledališče poudarja dejstvo, da, kar združuje vse te razne načine ustvarjanja, je vključevanje dokumentov [v originalu media of memory, op. a.] in prepričanje, da gledališki prikaz teh dokumentov ustvari dodatno intelektualno, socialno ali estetično vrednost*.« (Youker 13)

---

<sup>1</sup> Strokovna literatura je, razen Pavisovega *Gledališkega slovarja* (1997), v celoti v tujem jeziku. V slovenščini (še) nimamo strokovne literature, ki bi teoretično razlagala dokumentarno gledališče. Prevod citatov iz izvirnika v slovenščino je avtorjevo delo. Za Pavisov *Gledališki slovar*, kot je že omenjeno zgoraj, pa bomo uporabljali slovenski prevod iz leta 1997, ki ga je izdalo Mestno gledališče ljubljansko.

Preden začnemo, nam ne preostane drugega, kot da definiramo še dokumentarno gledališče. Po mnenju Pavisa je to »gledališče, ki pri besedilu uporablja samo dokumente in avtentične vire, zbrane in zmontirane v skladu z družbeno-političnimi tezami dramatika.« (Pavis 42) In ta definicija bo tudi izhodišče za pričujoče raziskovalno delo.

Začetek dokumentarnega gledališča, kot ga poznamo danes, beležimo v 20. letih prejšnjega stoletja v Nemčiji. Gre predvsem za opus režiserja Erwina Piscatorja. Tudi sam pojem dokumentarno gledališče je Piscatorjev, saj je s tem pojmom opisal predstavo *Trotz alledem!*<sup>2</sup>, ki jo je režiral leta 1925, leta 1926 pa je tudi Brecht s to besedo opisal Piscatorjevo delo. Izmed prvih Piscatorjevih del gre omeniti predstavo *Rasputin*. Youker v že omenjeni doktorski disertaciji opiše to predstavo kot eno izmed »najbolj tehnično ambicioznih predstav svojega časa« (75), saj so se poleg dogajanja na "polsferičnem" vrtečem se odru na stenah okoli vrteli video posnetki, na eni steni pa je tekel koledar, na katerem so bili zapisani pomembni datumi.

*»Piscatorjeve gledališke in dramske igranjske so bile za tisti čas zelo eksperimentalne. Delček teh eksperimentov se je prenesel naprej – v bolj razmišljujoči, mogoče celo očiščeni, vsekakor pa bolj analitični smeri – v dokumentarno gledališče 60. let.« (Irmer 18)*

Leta 1968 Peter Weiss napiše t. i. manifest dokumentarnega gledališča, ki je prvo delo, ki skuša definirati, kaj sploh je dokumentarno gledališče. Leta 1971 je bil manifest preveden iz nemščine v angleščino in objavljen v prvi številke gledališke revije *Theatre Quarterly*. Na treh straneh in v štirinajstih točkah oziroma opombah Peter Weiss definira dokumentarno gledališče. Dokumentarno gledališče se mu zdi oblika gledališča, ki jo zanima le »dokumentiranje enega dogodka.« (Weiss 41) Weiss se v manifestu osredotoča predvsem na politično dokumentarno gledališče oziroma na političnost gledališča sploh, kar je tudi povezano z duhom časa, v katerem je manifest nastal. Dokumentarno gledališče je po njegovem mnenju »gledališče reportaže« (ibid.), ki s pomočjo dokumentov in s kritiko družbe zavzame stališče in prikaže fakte zato, da bi bili pregledani in mogoče kritizirani. Seveda tukaj misli na to, kar je skrito za »umetno meglo, za katero svetovni voditelji skrivajo svoje manipulacije.« (ibid.)

V 70. letih se je zdelo, da je dokumentarno gledališče povedalo vse, saj se je produkcija

---

2 Prevod naslova je *Kljub vsemu*.

te vrste gledališča sunkovito ustavila. V resnici pa se je v tem obdobju dokumentarno gledališče le začelo širiti čez nemške meje, v katerih je nastalo, in v 80. letih se je dokumentarno gledališče začelo pojavljati v Veliki Britaniji. Tukaj se je dokumentarno gledališče razcvetelo do te mere, da so to gledališče razvili v novo metodo ustvarjanja gledališča in jo poimenovali *verbatim theatre* (dobesedno gledališče). Kot že sam prevod pove, je to način ustvarjanja dokumentarne drame, kjer liki na odru govorijo točno iste besede, kot so jih originalni akterji povedali. Bralcu bo mogoče blizu primer iz slovenske dramatike, predstava *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše iz leta 2007. Vse izrečene besede v tej drami so besede, ki so jih akterji (med drugimi takratni predsednik Drnovšek in Elka Strojman) dejansko izrekli. Iz *verbatim theatre* pa so v 90. letih prejšnjega stoletja v Veliki Britaniji razvili še t. i. *tribunal plays*. To je prav tako *verbatim theatre* s to razliko, da je pri *tribunal plays* kot podlago črpal prepise iz sodniških postopkov, medtem ko se za *verbatim theatre* jemlje v pošteb katerikoli zvočni posnetek ali katerikoli zapis na papir. Na tak način so ustvarjali predstave zlasti v gledališču Tricycle iz Londona. Tak način ustvarjanja gledališke predstave zaenkrat še ni prišel do nas.

Dokumentarno gledališče se je v ameriškem in britanskem svetu še bolj razširilo po 11. septembru 2001 in posledični vojni, ki sta jo sprožila Bush in Blair. Zato imamo kopico dokumentarnih dram, ki se ukvarjajo s to vojno, z Guantanamo, z 11. septembrom, s teroristi in tudi s starejšimi vojnami, med katerimi je tudi 2. svetovna vojna in vse, kar spada zraven, s ciljem, da bi odpirali debato na temo vojne proti terorizmu. Seveda ne pri nas, saj se pri nas razširja dokumentarno gledališče, ki razkriva osebne zgodbe znanih in manj znanih ljudi.

Carol Martin v članku *Bodies of Evidence* postavi šest funkcij sodobnega dokumentarnega gledališča. Te funkcije so:

- » 1. Ponovno začeti sodne postopke, zato da se kritizira sodstvo.
2. Ustvariti nov zgodovinski vpogled.
3. Rekonstruirati dogodek.
4. Združiti avtobiografijo z zgodovino.
5. Kritizirati tako dokumentarnost in fikcijo.
6. Razložiti ustno izročilo gledališča.« (12–13)

Poglejmo vsako funkcijo podrobneje s pomočjo enega od primerov, ki jih avtorica daje

vsaki funkciji ali s primerom iz slovenske dramatike, kjer obstaja. Prva funkcija ima cilj, da kritizira sodstvo tako, da postavlja na oder sodne procese. To je seveda najlažje obrazložiti s katerokoli predstavo tako imenovanih tribunal plays, ki smo jih ravnokar omenili v prejšnjem odstavku, saj so tudi vsi primeri, ki jih omenja avtorica, tribunal plays, med drugimi *Gross indecency* iz leta 1997 režiserja in dramatika Moisesa Kaufmana, ki obravnava sodni proces proti Oscarju Wildu.

V podobnem duhu političnega gledališča ostaja tudi druga skupina, s to razliko, da v ospredje postavlja osebno zgodbo likov in ne zgodovinskega oziroma političnega dogajanja, ki pa še vedno ostaja prisotno. Avtorica tukaj daje primer predstave *I am my own wife* dramatika Douga Wrighta, ki opisuje življenjsko zgodbo Charlotte von Mahlsdorf, transeksualke iz Berlina, ki je ubila svojega očeta in preživela tako nacizem kot komunizem. Drugi primer je predstava *Talking to terrorists* avtorja Robina Soansa, ki je skozi verbatim metodo predstavil terorizem iz vseh vidikov: od napadalcev do napadenih, od vojakov do diplomatov. Na podlagi primerov, ki jih je avtorica dala, lahko razmišljamo v smeri, ali drama *Nora Gregor – skriti kontinent spomina* spada v to skupino ali ne. Konec koncev je Norin mož eden glavnih politikov tistega časa, ki je bil žrtev Anschlusa, ne v smislu, da je umrl, ampak v smislu, da je moral zapustiti svojo preljubo domovino. Prav tako isto velja za Noro, ki je sama žrtev zgodovinskega dogajanja. Predstaviti njeno zgodbo pomeni tudi odpreti nov zgodovinski vpogled v dogajanje med Anschlussom. Drama *Nora Gregor – skriti kontinent spomina* bi sicer lahko spadala tudi v četrto skupino, ampak le v primeru, da teorijo avtorice razširimo iz avtobiografije ustvarjalcev v biografijo poljubne osebe. Če pa teorije nočemo spreminjati, spada naša izbrana drama v drugo skupino.

Za tretjo skupino, katere cilj je rekonstrukcija nekega dogodka, lahko brez problema podamo za primer že omenjeno dramo *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše, v kateri je z verbatim tehniko rekonstruiral dogodke afere Ambrus. Če gledamo širše, lahko zelo verjetno v to skupino vključimo tudi rekonstrukcije kulturnih predstav, kot je bila na primer *Pupilija papa pupilo pa pupilčki*. Omenjena kulturna predstava iz konca 60. let ne potrebuje komentarjev, pojasnil ali opisov. Rekonstrukcija le-te pa se je zgodila leta 2006 pod taktirko Janeza Janše. Če originalno predstavo razumemo kot dokument, lahko vse take rekonstrukcije razumemo kot dokumentarno gledališče.

Četrta skupina je združevanje avtobiografije in zgodovine. Avtobiografija je tukaj mišljena kot avtobiografija ustvarjalca predstave oziroma tistega, ki stoji na odru v tistem

trenutku (več o možni razširitvi v biografije na sploh v zadnjem poglavju diplomskega dela). Primer, ki ga daje Carol Martin, je predstava Roy Cohn/Jack Smith iz leta 1994, kjer so predstavljene življenjske zgodbe treh gejev, med katerimi je sam avtor/režiser Ron Vawter.

Zadnji dve skupini sta bolj usmerjeni v samokritiko gledališča: kritika dokumentarnosti v peti skupini in razlaga ustnega izročila, ki ga prinaša gledališče. Peta skupina je najmanj opisana skupina, po opisu sodeč pa Carol Martin verjetno v to skupino vključuje tudi mokumentarce, saj omenja, da so arhivi te skupine *»resnični, simulirani ali izmišljeni.«* (13) V zadnjo skupino pa vključuje tiste dokumentarne drame, ki s pomočjo tehnologije prenašajo osebnosti, gibe in posebnosti likov na igralce. Primer je tukaj Anna Deavere Smith, ameriška igralka, ki je v nekem svojem performansu uporabljala zvočne posnetke zato, da se je prelevila v like.

Pomembno vlogo v dokumentarnem gledališču nosi tehnologija, ki je *»primarni dejavnik v prenašanju znanja«* (9) in nam je v pomoč, da pokažemo, *»kaj se je v resnici zgodilo.«* (ibid.) Martin je mnenja, da je struktura sodobnega dokumentarnega gledališča trojna: *»tehnologija, tekst in telo.«* (ibid.) Večina dokumentarnega gledališča v sodobnem svetu stremi k temu, da trdi, *»da vse, kar predstavi, je del »arhiva«, da je to vzeto iz realnosti, naj bo to v obliki videa, intervjuja, pisma, slike, itd.«* (ibid.) Torej, da ni nič izmišljeno. Ti dokumenti pa so nato pogosto vključeni v predstavo, da dokažejo, da so se te stvari v resnici zgodile.

Carol Martin poleg že omenjenega arhiva postavi še repertoar. Repertoar je po njenem mnenju ustni spomin, medtem ko je arhiv, kot smo že rekli, dokumentarni spomin, spomin, ki ga razberemo iz dokumentov, s tem da je meja med enim in drugim v dokumentarnem gledališču megljena, zabrisana. Razlog za ponovno rojstvo dokumentarnega gledališča se Martinovi zdi, da se z uporabo dokumentov tak tip gledališča bolj približa realnosti, vsaj v očeh publike, kot pa fikcija *»klasičnih«* dram. Opozarja pa na dejstvo, da na odru stojijo igralci, ne pa osebe, o katerih je govora: v našem primeru stoji Tina Vrbnjak in ne Marie Curie ali Blanche Witman oziroma Helena Peršuh in ne Nora Gregor. In to, česar ni v arhivu, je po mnenju Martinove vse, kar spada h govorici telesa in je seveda ustvarjeno od igralca. In točno to je tisto, kar predstavi daje verodostojnost, da gre za realno življenje. (11) Zato dokumentarno gledališče stremi k temu, da ima *»večjo moralno superiornost. Ne zato, ker je bolj objektivno od dokumenta, ampak zato, ker je bolj subjektivno.«* (87)

Čeprav bomo v diplomskem delu uporabljali definicijo dokumentarne drame, ki jo daje

Carol Martin, se nam zdi zanimivo pokazati, da obstajajo še druge teorije in definicije. Ena od teh je definicija, ki jo daje Derek Paget. Paget postavi dve vrsti dokumentarnega gledališča: »posnemajoče dokumentarno, ki verjame, da je le »z odstranitvijo subjektivnosti ustvarjalca možno doseči objektivnost« (1990b, str. 39), in »radikalno/revolucionarno sporočanje« (str. 40) metodo, ki razkriva vsebino in gradi kritične argumente skozi montažo.« (Filewod 60) S pomočjo te delitve dopolni teorijo, ki jo je leta 1968 postavil Peter Weiss v eseju *Fourteen propositions for a Documentary Theatre* in ki nam jo Paget pove z drugimi besedami:

»Zato da obrazloži resničnost v detajle, dokumentarno gledališče ponudi analitični model resničnosti, ki postavi publiko v sodno dvorano. Kot tako torej more biti pristransko (...), ampak se mora izogibati lažem, saj prinaša fakte za presojo.« (ibid.)

## 2.1 MOKUMENTARNA DRAMA

S predstavo *Marie Curie – Hysterie* se je prvič pri nas pojavila hibridna oblika dokumentarnega gledališča, ki ji pravimo mokumentarna drama. Kot za vse oblike še v razvoju, tudi za mokumentarno gledališče obstaja več pojmov, med drugim izraz mokumentaristično gledališče, ki ga uporabljajo sami ustvarjalci predstave *Marie Curie – Hysterie* na spletni strani ljubljanske Drame, saj je predstava del projekta »Iniciativa za razvoj mokumentarističnega gledališča.« (ibid.) V pričujoči raziskavi bomo uporabljali pojem mokumentaren, saj, tako kot pravita Jane Roscoe in Craig Hight, avtorja knjige *Faking it! Mock-documentary and the subversion of factuality*<sup>3</sup>, »sugerira izvor v kopiranju že obstoječe oblike in s tem konstruira (ali točneje re-konstruira) [...] obliko, ki je gledalcu domnevno že poznana.« (Roscoe 1).

Čeprav je v gledališču mokumentarnost dokaj nov način, je to že ustaljena praksa v filmskem in televizijskem svetu. Verjetno je prvi najbolj znani arhetip oziroma poskus mokumentarca radijska oddaja *War of the Worlds*, ki jo je vodil Orson Welles leta 1938. Oddaja z dne 30. oktobra 1938 je bila inovativna predelava istoimenskega romana<sup>4</sup>

---

3 Krajše opozorilo bralcu: knjiga *Faking it!* govori o mokumentarnih filmih. Sam sem mnenja, da medij, najsi bo to film, televizija, oder ali radio, ne vpliva na definicijo mokumentarca in je zato knjiga uporabna tudi za definiranje mokumentarnega gledališča oziroma mokumentarnosti v gledališču. Seveda z rahlimi spremembami, ki sem jih sam tudi naredil.

4 Slovenski prevod tega romana nosi naslov *Vojna svetov* in je bil izdan leta 1990.

angleškega avtorja H. G. Wellsa iz leta 1897. Voditelj Orson Welles je z novinarskimi prenosi in intervjuji zgroženim pričam prikazal fiktivni vdor marsovcev na ameriška tla. Prenos je tako povzročil množično paniko med poslušalci, da se je bil voditelj naslednji dan primoran opravičiti poslušalcem, čeprav je, kot je sam rekel, dal »poslušalcem dovolj namigov, da je bilo dogajanje fiktivno (napačni datumi, predvajano je bilo v času, ko se je po navadi predvajalo drame in sta bili prebrani celo dve izjavi med samim predvajanjem).« (78)

Mokumentarne drame so teksti, ki s pomočjo dokumentarnega pristopa predstavijo zgodbo, ki se v resnici ni zgodila. Zato je v sorodstvu tako z dokumentarno kot s »fikijsko« dramo. Po mnenju avtorjev knjige so mokumentarci odgovor dokumentarnega sveta na postmoderno krizo realnega, saj simulirajo, da je nekaj realno, čeprav ni. (28) V mokumentarcu predstavljeni dokumenti so prirejeni oziroma vzeti iz konteksta zato, da pomagajo predstaviti zgodbo. Isto velja za osebna pričevanja likov ali prič, ki trdijo, da se je nekaj dejansko zgodilo, čeprav se ni. Mokumentarci so torej teksti, ki s pomočjo kodov in konvencij dokumentarnega gledališča parodirajo<sup>5</sup> prav ta način ustvarjanja gledališča. Cilj mokumentarnega gledališča je torej ta, da »spodkoplje zahteve po realnosti,« (46) ki jih imajo dokumentarci. Mokumentarci se torej igrajo z vero oziroma prepričanjem naše mediatizirane kulture, da dokument prikazuje resnico.

Avtorja razdelita mokumentarne tekste v tri skupine/stopnje glede na odnos do dokumentarne forme: parodija, kritika in dekonstrukcija. Že sama imena so verjetno dovolj jasna razlaga te razdelitve, ampak poglejmo bolj natančno. V prvo skupino spadajo teksti, katerih »namen [...] je parodija nekega vidika popularne kulture.« (68) Skozi tekste te skupine se čuti neko »nostalgijo« do klasične dokumentarne forme, saj le-te sploh ne kritizirajo. Druga stopnja je kritika. V tekstih te skupine je odnos do dokumentarne forme ambivalenten, saj je prisotna kritika te forme, ni pa še dekonstrukcije le-te, saj se bo ta pojavila v tretji skupini. Druga stopnja ima neke vrste podskupino, ki jo avtorja imenujeta Hoax, kar bi lahko prevedli kot prevara. Gre za tiste tekste, ki »namenoma ustvarjajo zmešnjavo med gledalci glede svojega faktografskega statusa.« (72) V tretji stopnji, to je v stopnji, ki jo avtorja imenujeta dekonstrukcija, je čutiti »sovražno prisvojitve dokumentarne estetike.« (ibid.) Subjekt takih tekstov je sam dokumentarni projekt, čeprav je to včasih prikrito. V bistvu je tretja stopnja tista, ki najbolj postavlja pod drobnogled oziroma vprašaj

---

5 Skozi raziskavo bomo uporabljali termina parodiranje oziroma parodija, ker jih uporabljata tudi avtorja knjige *Faking it!*. V izogib nesporazumom bi radi poudarili, da v tem primeru parodija ni mišljena kot posmeh nečemu, ampak le kot golo posnemanje tehnike dokumentarnosti.

dokumentarno formo kot tako in gre dlje od parodiranja ali kritike, saj jo celo dekonstruira.

Avtorjema se zdi zanimiva vloga publike pri mokumentarnih dramah, saj se od nje pričakuje, da se »zaveda, da je to fikcija, fiksijsko delo.« (52) Od gledalcev se pričakuje, da se bodo kritično odzvali, da se bodo vprašali: »Ali lahko verjamemo temu, kar vidimo?« (53)

Podati primer mokumentarne drame v slovenskem gledališču je zelo težko, saj poleg *Marie Curie – Hysterie* ne najdemo drugih tekstov ali predstav, ki so poimenovane kot mokumentarno gledališče ali poskus tega. Tudi če pogledamo v svetovni gledališki opus, je mokumentarcev zelo malo. V trenutku, ko pogledamo v filmsko-televizijski svet, pa začnejo primeri mokumentarcev kar padati: premierna epizoda 4. sezone serije *ER*, kultni filmi *Jurassic Park*, *Star Wars*, *Titanic* in *Citizen Kane*. Naštevali bi lahko v nedogled, saj se seznam v knjigi *Faking it!* začne na strani 190 in konča na strani 205. Zadnji omenjeni mokumentarec je film *Young Sherlock Holmes*, ki je iz leta 1985. Če gremo v sodobnejše čase, je cel projekt ameriške TV serije *American Horror Story* lahko definirati kot mokumentarni, saj črpa iz resničnih zgodb in likov, ki jih potem postavi v nove situacije. Isto bi lahko torej rekli tudi o knjižni in televizijski seriji *A song of ice and fire/Game of Thrones*, saj je avtor večkrat omenil, da je idejo za glavne preplete zgodbe vzel iz zgodovine evropskega srednjega veka. Na primer zgodba, ki se odvija v Kraljevem pristanu, glavnem mestu tega fiktivnega kraljestva, ki se v originalu imenuje King's Landing, je fantazijska varianta tako imenovane Vojne med belo in rdečo rožo, ki se je odvijala v Angliji konec 15. stoletja. Tudi večina likov je vzetih iz zgodovine tako evropskega srednjega veka kot rimskega imperija in celo egipčanskega časa<sup>6</sup>.

Kot je razvidno iz zgornjih primerov, je definicija mokumentarca še tako nedefinirana, da pušča odprta vrata vrsti vprašanj: Ali je za mokumentarec potrebno le, da so liki v njem resnični, zgodba pa izmišljena? Ali pa je potrebno samo to, da parodira »stil« dokumentarnega? Ali mora idejo črpati iz nekega dokumenta in ga tako postavi na noge?

Definicija je tako odprta, da bi se lahko Ionescova *Plešasta pevka* štela za mokumentarno dramo. Sam avtor je večkrat povedal, da je idejo črpal iz učbenika za angleški jezik in parodiral brezzvezne stavke, ki jih jezikovni učbeniki dajo za primere<sup>7</sup>. Torej imamo cilj po parodiji, imamo črpanje ideje za dramo iz dokumenta, seveda če učbenik razumemo

6 Vir, iz katerega smo črpali to kratko omembo serije *A song of ice and fire - Game of thrones*, je italijanska revija *Wired*, ki je v članku razcepila zgodbo in jo uspešno primerjala z evropsko zgodovino. Vir: <http://www.wired.it/play/televisione/2014/04/10/game-thrones-riferimenti-storici/>.

7 Mi smo kot vir uporabljali spletni zapis, dosegljiv tukaj: <http://www.imagination.com/moonstruck/clsc19.html>, vendar je ta Ionescov opis dela dokaj razširjen tudi v drugih virih in knjigah.

kot dokument in hkrati neke vrste kritiko družbe, saj kritizira brezzvezne stavke, ki jih imajo vsi učbeniki v primerih in vajah. Hkrati pa se gledalec stalno sprašuje nekaj podobnega kot *»ali lahko verjamemo temu, kar vidimo?«* (Roscoe 53), saj gre vendar za dramo absurda.

Zgornja rahlo provokativna vprašanja niso postavljena zato, da bi v tem trenutku dobila odgovor, ampak zato, da bi dokazali, kako je definicija mokumentarnega gledališča in mokumentarne forme nasploh še vedno odprta. In drugače tudi ne more biti, saj je mokumentarna forma v razvoju, čeprav nastaja že od leta 1938. Zaenkrat je definicija mokumentarnega gledališča kot parodija dokumentarnega gledališča najbližja možna definicija te hibridne oblike gledališča, a hkrati pa (še) ni popolna.

### 3. PRIMER DOKUMENTARNE DRAME

V tem poglavju bomo najprej orisali biografijo Nore Gregor, nato jo primerjali z zgodbo v drami Nede R. Bric<sup>8</sup> *Nora Gregor – skriti kontinent spomina*. Pri opisu Norine zgodbe nam bosta v pomoč knjigi Igorja Devetaka *Nora Gregor – l'imperfezione della bellezza* (predvsem poglavje, ki ga je napisal Hans Kitzmüller, tj. na straneh 21–89) in *Nora Gregor – una città dimenticata – pozabljeno mesto – eine vergessene stadt*, iz katere bomo uporabljali predvsem članek *Med Pepelko in Antigono* Sandra Scandolara na straneh 9–21).

V drami *Nora Gregor – skriti kontinent spomina*, se pleteta dve zgodbi: zgodba Nore Gregor in zgodba novinarja Petra, ki piše knjigo o Nori in hkrati išče svoje korenine, saj očeta ni nikoli poznal. Osredotočili se bomo na zgodbo Nore Gregor.

#### 3.1 KRATKA BIOGRAFIJA NORE GREGOR

Eleonora Gregor se je rodila v Gorici 3. februarja 1901. Nora se je že kot otrok pogosto selila, saj je družina že v Gorici večkrat spremenila bivališče. Ko se je Nora rodila, je družina živela v ulici della Scala v mestnem predelu Piacuta. Leta 1906 so se selili na Korzo Franca Jožefa (sedanji Korzo Italija), nato v ulico Bertolini, nazadnje pa na Korzo Verdi v hišo, o kateri je govora v drami *Nora Gregor – skriti kontinent spomina*. Leta 1919 družina zapusti ljubljeno Gorico in se preselila najprej na Dunaj, nato v Gradec. Norina mati je bila izjemno navezana na Gorico, zato se je leta 1924 vrnila, nato pa spet leta 1932. Leta 1944 je, sodeč po matični knjigi, nazadnje potovala v Avstrijo, ki je bila takrat že del Velike Nemčije. V Gorico se Norina mati ni nikoli več vrnila, saj je 20. decembra 1948 v Gradcu umrla.

Norin oče je umrl leta 1919, ko je družina Gregor že bila na Dunaju; to je bilo nekaj pred prvo veliko Norino premiero. Pod okriljem Josefa Jarna se je Nori začela kariera, ki jo je v kratkem času peljala med najslavnejše dunajske igralk. Ampak kot je sama Nora rekla:

»Z njim [Jarno, op. a.] sem začela dobivati pomembne vloge eno za drugo. Ampak žal so bile vse vloge lahkoživke, torej prav tiste, ki jih nisem marala. [...] Vsaka pohvala, ki sem jo v tistem obdobju

---

8 Na kratko o Nedi Rusjan Bric. Rojena v Šempetru pri Gorici 8. januarja 1967. Je gledališka in filmska igralka in režiserka, hkrati pa tudi avtorica dramskih tekstov. Leta 2005 je zasnovala svoj prvi avtorski projekt, *Trieste-Alessandria Embarked* (*Štorja od Lešandrink*), v katerem je tematizirala zgodbo aleksandrink. Sledila je njena magistrska predstava *Eda - Zgodba bratov Rusjan*. (vir sigledal.org) Že omenjeni predstavi *Trieste-Alessandria Embarked* in *Eda* skupaj s predstavo *Kdor sam do večera potuje skozi svet* (*Simon Gregorčič*) tvorita njeno tako imenovano *Primorsko trilogijo* (vir [slomedia.it](http://slomedia.it)).

*prebrala, je na koncu zvenela vedno na isti način, saj so pohvalili »lepo Noro Gregor, ki je tudi tokrat pustila občudovati njen ljubki videz.« (Devetak, »L'imperfezione della bellezza« 32–33)*

Nora je bila v tem članku, ki je bil odgovor na vprašanje, zakaj vsaka ženska hoče biti igralka, ki ga je postavil dunajski časopis Wiener Journal vsem slavnim dunajskim igralkam tistega časa, mnenja, da lep videz pomaga igralki v začetnih trenutkih kariere, ampak da je to ovira, ko hoče igralka napredovati. (ibid.)

Dve leti je delovala pod okriljem Josefa Jarna. V tem obdobju je postajala vedno slavnejša na Dunaju in na širšem avstrijskem ozemlju ter igrala na vseh glavnih dunajskih odrih: stalno mesto je imela v Raimundtheatru in Stadttheatru.

Leta 1921 je Nora Gregor prispela v Berlin. Tu jo je opazil Max Reinhardt, ki je ravno postal upravitelj berlinskega Josefstädter Theater. Prva ženska, ki jo je zaposlil, je bila prav Nora Gregor. Skoraj istočasno pa je iz Hollywooda prispela ponudba, ki bi jo Nora sprejela *»še isti dan, če bi [jo] Max Reinhardt pustil.«* (34) Končno sta se z Reinhardtom dogovorila, da gre Nora v Ameriko za obdobje petih mesecev.

Norina filmska kariera je takrat bila že v teku. Leta 1923 je Nora igrala v svojem prvem pomembnejšem filmu, ne zaradi vloge, ampak zato, ker je bil režiser Fritz Freisser, ki je veljal za ustanovitelja avstrijskega filma. Svoj najpomembnejši nemi film je Nora posnela leta 1924 v Berlinu z režiserjem Carlom Theodorjem Dreyerjem. Film *Michael* velja za vrhunec njene kariere v nemem filmu. V tem obdobju je Nora v Lipsii spoznala svojega prvega moža, glasbenika Mitjo Nikischa. Poroka ni trajala dolgo: on jo je varal, jo zapustil in umrl nekaj let kasneje.

Med letoma 1930 in 1932 je bila Nora v Hollywoodu, kjer je imela pogodbo z MGM za tri nemške verzije filmov.<sup>9</sup> Po dveh letih se je vrnila domov. Čakalo jo je najbolj slavno obdobje, ki je kronalo vsa njena profesionalna pričakovanja in življenjske cilje: igranje v Burgtheatru.

V tem obdobju je spoznala princa Ernsta Rüdingerja Starhemberga, ki je bil vodilni avstrijski politik. Bil je konservativec in nacionalist, ampak je bil proti Anschlussu. Njuna zgodba se je začela kot skrita ljubezenska afera, saj je bil princ Ernst takrat še poročen. S pomočjo salzburškega nadškofa, ki mu je razveljavil prejšnji zakon, sta se Ernst in Nora leta 1937 lahko poročila. Njun sin Heinrich je bil takrat star tri leta. Norina poklicna pot se je s

---

<sup>9</sup> V začetkih zvočnega filma so v Hollywoodu, ko še niso poznali sinhroniziranja, snemali več variant filmov za razne trge, npr. za nemški in južnoameriški trg. Zato so potrebovali igralce, ki so bili na tistem trgu slavni.

poroko zaključila, ne samo ker je bil to pogoj, ki ji ga je postavil sam Ernst, ampak tudi zato, ker so mediji bili že usmerjeni proti njenemu možu in zagovarjali Tretji rajh. Noro so tako v kupu blamažnih člankov definirali celo kot judinjo.

Marca 1938 je prišlo do Anschlusa, zato je bil princ prisiljen zapustiti Avstrijo. Z njim sta šla seveda tudi Nora in Heinrich. Najprej so se zatekli v Švico, takoj zatem pa v Francijo. Tam je Nora spoznala Jeana Renoirja, ki jo je izbral kot glavno igralko njegovega filma *La Règle du Jeu*. Film je ob premieri doživel poraz in je dolgo let veljal za slab film. Kasnejše generacije filmskih ljubiteljev so film spet odkrile in sedaj ima Renoirjev film *La Règle du Jeu* status kultnega filma.

Nora Gregor je bila z družino spet prisiljena bežati pred zgodovino, saj je Nemčija vdrla v Francijo. Družina Starhemberg se je odločila za beg v Argentino. Tokrat pa je Ernst ostal v Franciji in se pridružil letalski armadi, Nora in sin Heinrich pa sta odpotovala v Južno Ameriko, kjer jima je pomagal Ernstov prijatelj Fritz Mandlt. Leta 1942 se je Ernst spet pridružil svoji družini. Leta 1943 je Nora v Čilu posnela film *Le Moulin des Andes*. Istega leta se je ločila od moža in ostala v Čilu. Leta 1946 je posnela njen zadnji film *Le fruit Mordu*, *Ogrizeni sadež*. Vojne je bilo konec. Nora se je želela vrniti v Avstrijo, ampak so jo vsi prepričevali, da še ni pravi čas. 20. decembra 1948 ji je v Gradcu umrla mama, novico je Nora dobila nekaj dni kasneje. 20. januarja 1949 je umrla tudi Nora. Še vedno ostaja vprašanje, ali je naredila samomor ali je bila za smrt kriva srčna kap.

### 3.2 NORA GREGOR – SKRITI KONTINENT SPOMINA

V drami *Nora Gregor – skriti kontinent spomina* se vzporedno pleteta dve zgodbi, kot je značilno za dramski opus Nede R. Bric. Zgodba Nore Gregor se vzporedno pleče z zgodbo novinarja Petra, ki v sedanosti išče svoje družinske korenine, saj očeta ni nikoli poznal. Petrovo zgodbo spremljamo na platnu. Peter je nekoč doma našel sliko Nore Gregor. Ta slika je sedaj povod za njegovo novo knjigo. Zakaj je Peter našel tisto sliko prav v svoji hiši in kakšna je njihova povezava z družino Gregor, izvemo šele na koncu zgodbe, ko se Peter sooči s svojim očetom. Norina zgodba pa je postavljena na oder, začinjena s pismi, ki jih je Nora pisala materi, prijateljici Almi Mahler in sinu Heiniju, s katerimi nam avtorica večkrat predstavi zgodovinsko ozadje in/ali ključne trenutke preobratov v Norinem življenju. A gremo po vrsti.

Prvi prizor se zgodi v Berlinu leta 1930. Nora Gregor se pogovarja z Maxom

Reinhardt. Prišla je ponudba za delo v Hollywoodu. Nora bi ponudbo sprejela še v isti sekundi, Reinhardt pa je ne pusti. Na koncu pa le popusti in Nori dovoli v Ameriko.

Začne se tudi Petrova zgodba, ki smo ga sicer že videli v nekakšni filmsko-vizualni uverturi v zgodbo, ko je gledal slike Nore Gregor, slike Gorice, v ozadju pa smo slišali Norino pismo mami.

Peter pride k mami v Trst. Vpraša jo po razlogu, zakaj je fotografija Nore Gregor v njihovem stanovanju oziroma v njeni omari.

*»MAMA: [...]Bili smo podnajemniki v njihovi hiši. Njeni so že vsi pomrli. Ali so pa šli ... v Avstrijo se mi zdi. Ona je bila slavna igralka včasih. Poročena z nekakšnim princem ... (sitno) ne vem, se ne spomnim več. Zakaj te pa to zdaj zanima?*

*PETER: Knjigo pišem o njih.*

*MAMA: Pa zakaj ravno o njih?*

*PETER: Ker je zelo zanimiva zgodba. Pa ker se mi zdi neverjetno naključje, da smo živeli točno v njeni hiši. A ni, no?» (Bric 9)*

Že takoj se vzpostavi vprašanje, ki nas bo vodilo skozi celotno Petrovo zgodbo: Kdo je njegov oče in kakšno povezavo ima Petrova družina z družino Gregor? Zadnje vprašanje bo tako rekoč izpuhtelo v nič, saj, kot je že Petrova mama rekla, so bili le podnajemniki pri Gregorjevih. Naključno. Nazadnje pa mama le popusti in Petru pove nekaj indicev, kdo je njegov oče:

*»MAMA (tiho): Iz Avstrije je bil. Tvoj oče. In to fotografijo (pokaže fotografijo na mizi) je prinesel on s sabo. To je vse, kar ti lahko povem.« (13)*

V dogajanje vstopi Enzo, mamin mož. Po kratkem sporu Peter zapusti sobo. Enzo in mama ostaneta sama. Potem ko jo Enzo prepriča, mama pošlje Petru SMS-sporočilo z očetovimi podatki: *»Franz Zimmermann, roj 15. 10. 1960, Dunaj.« (19)*

Zgodba se spet preseli v čas Nore Gregor. Piše se leto 1933, smo v Burgtheatru, odvija se premiera po Norini vrnitvi iz Hollywooda. Pogovarjata se Max Reinhardt in Nora, ko vstopi princ Ernst Rüdinger von Starhemberg. Medtem ko Ernst zapeljuje Noro z dragim darilom, ona pa mu odgovarja z zapeljivim glasom in koketiranjem, vstopi Fritz Mandl, Ernstov prijatelj, ki jim je pripravil sprejem pri Landtmannu. V pismu mami iz pomladi 1934

izvemo napeto politično situacijo in novico, da je Nora noseča.

Naslednji prizor je iz leta 1935, dogaja se v gradu Hirtenberg, ki je bil Fritzova last. Tukaj spoznamo pomembni lik v osebni zgodbi Nore Gregor: grofico Ado Benigni, ki je najprej skrbela za Heinricha, nato pa z njima odpotovala v Južno Ameriko. Nora je prišla iz predstave, da bi pozdravila sina, a on že spi. Po krajšem pogovoru z Ado vstopi Ernst. Nora odide k sinu, Ernst in Ada se pogovarjata. Ada posvari Ernsta, naj se pazi Fritz:

*»ADA: Preden si sposodiš denar od prijatelja, pomisli, kaj ti več pomeni, denar ali prijatelj. Ta pregovor vedno drži, Ernst. Sploh pri tako nevarnih igrah, kot se jih gresta vidva.« (30)*

V pismu mami izvemo, da je Ernst dobil razvezo od svetega očeta in se torej z Noro lahko poročita. Datum je že določen: 2. december 1937. A zgodovina naredi svojo pot, bliža se Anschluss. Četrti prizor se začne kot brezskrbno silvestrovanje v St. Moritzu. Avtorica tukaj naredi asociacijo na Reinorjev film *Le Regle de jeu*. Naenkrat se brezskrbno silvestrovanje spremeni v nočno moro, glasbo zamenja zvok Hitlerjevih čet, vidimo posnetke iz časopisov, slike, ki dokumentirajo prihod Hitlerja v Avstrijo, in priključitev le-te k Veliki Nemčiji.

V drugem delu zgodbe smo že v Parizu. Nora bere blamažne članke v časopisju, ki so nastali takoj oziroma tik pred Anschlussom proti njej in Ernstu. Jean Renoir jo prepričuje, da je to le časopisje in *»svet showbusinessa, saj ga poznaš. Enkrat te povzdigujejo, drugič pohodijo, neumnost je pa eno in drugo, dobro samo za reklamo.« (36)*

Tako kot že skozi celo dramo, nam pismo Almi Mahler, Norini prijateljici, sporoči zgodovinsko ozadje. Nora piše Almi iz Argentine leta 1941 in naredi nekakšno obnovo dogodkov od katastrofalne premiere Renoirjevega filma *Le Regle de jeu* do bežanja iz Evrope na drugo celino. Hkrati pa izvemo, da jim v Argentini pomaga Fritz Mandel in da se Nora čuti nekako ujeta v njegovih rokah.

Zgodba Nore na odru zamrzne, saj se sedaj selimo na platno, kjer Peter intervjuva nekega starejšega gospoda z imenom Martin. Takoj izvemo, da je bil Martin bil dober prijatelj s sinom Nore Gregor. Izvemo tudi, da sta se Heinrich in oče Ernst po smrti Nore zbližala in je tako oče postal zelo pomemben za Heinricha. Ampak kot je Ada napovedala Ernstu ob Norini smrti, je Heinrich *»Norin otrok.« (60)* Zato Martin pove, da je Heinrich bil bolj *»ponosen, če mu je kaj uspelo pri filmu ali v teatru, kot to, da je potomec ene najbolj aristokratskih*

*družin.*» (43) Pogovor med Petrom in Martinom je zanimiv, a nas v tem trenutku ne zanima, saj se pričujoče delo ukvarja z zgodbo Nore Gregor ne pa z življenjem Heinricha Starhemberga oziroma Henryja Gregorja, kot se je kasneje sam preimenoval v spomin materi.

Nora je v Argentini, prejme Ernstov telegram, v katerem so poljubi za Heinricha, ni pa nobenega poljuba za njo. *»Osem mesecev je, kar sem nazadnje prejela pismo, napisano z njegovo roko. In tudi v tistem ni bilo poljubov zame.«* (52) Začne pa se prava Norina paranoja: Fritz, Jean, Ernst, vsi možje njenega življenja, se pogovarjajo, negativno komentirajo Noro. Paranojo ustavi Ada, ki pa prinaša še hujše novice, ki Nori verjetno dajo usodni udarec: v Gradcu so pred enim mesecem pokopali Norino mater.

Na posnetku Peter išče Norin grob na graškem pokopališču, skoraj v opozorilo, da je Nora mrtva. Ernst in Ada se v Čilu pogovarjata. Oba ne moreta verjeti časopisom, ki pravijo, da si je Nora vzela življenje. Ada Ernstu očita, da je njegova krivda, ker je Nora izgubila vse. Kot sem že omenil zgoraj, mu pove tudi, da je Henry Norin otrok, bolj kot si Ernst misli.

Peter najde svojega očeta in razlog, zakaj se je fotografija znašla v mamini omari:

*»FRANZ: Torej moj stari oče jo [fotografijo, op. a.] je prinesel iz Gorice. Dobil jo je ... nekje v vaši hiši. Mislim, Norini, takrat je bila še od družine Gregor, v njej je živel Norina mama. [...] Triinštiridesetega je v Gorico prišla Hitlerjeva vojska. In z njo tvoj praded. Bil je vojak. Ne vpoklican ampak nacist s prepričanjem. [...] Moj stari oče je bil rojen v Gorici, Peter. In po 1. vojni, ko so Italijani dobili te kraje, so morali pustiti vse in iti. [...] In tako se je začelo sovraštvo ...*

*PETER: In zato je prišel nazaj?*

*FRANZ:[...] Vzel je nazaj svojo hišo ... (obotavljajoče) in tudi sosedovo.*

*PETER: Norino?*

*FRANZ (prikima): Zanj je bila Starhembergova. Preklete ime v tistem času. Z veseljem se je znesel nad njimi. Norino mamo je izselil, pobral, kar se je dalo ... ne vem, niti nočem vedeti, kaj vse še. [...] Prišel sem v Gorico ... bil sem mlad, brigala me je vojna in vse te zamere naših starih. Hotel sem videti našo hišo in s sabo sem prinesel tole fotografijo, eno od dedkovih trofejev ... Vedel sem, kdo je bila Nora Gregor, pa njen mož Starhemberg in vsa ta zgodba ... malo sem vohljajal naokoli in ... tako sem srečal ... tvojo mamo.«* (65–66)

Peter se nato sooči z mamo. Opravičita se drug drugemu, Peter se opraviči še Enzu, maminemu možu. Za pravi zaključek zgodbe pa poskrbi še Norino pismo sinu Heiniju:

*»Gledam tvoj mili obrazek, tako spokojno lep v otroških sanjah ... zunaj zavija veter, nebo je polno*

*zvezd, s terase vidim rahlo svetlikanje v temini oceana ... in vse je tako, kot da so bile le grde sanje, iz katerih se bomo zjutraj vsi trije zbudili s soncem in tvojim prešernim smehom, dragi Heini ...» (71)*

Čeprav je verjetno že jasno, da je drama *Nora Gregor – skriti kontinent* spomina dokumentarna, poglejmo, zakaj. Drama je nastala na podlagi dokumentov: pisma, biografije, fotografije. Pisma, ki jih je Nora pisala raznim osebam, so uporabljena predvsem zato, da dobimo neke vrste obnovo dogajanja med enim prizorom in drugim, česar na odru ne vidimo oziroma spoznamo kakšna je bila zgodovinska situacija v tistem trenutku. Že sam okvir zgodbe, kjer Peter poleg iskanja svojega očeta raziskuje še zgodbo Nore Gregor, ima neko povezavo z dokumentarnostjo oziroma dokumentiranjem, uporabo dokumentov itd. Petrova zgodba, kot že rečeno, je izmišljena, prav tako tudi liki, a predstavljena nam je na način, kot da bi gledali dokumentarec o njegovi zgodbi.

Seveda ne moremo zagotavljati, da so vse besede, izrečene na odru, bile izrečene tudi v resnici, saj drama nima nobene želje biti verbatim gledališče. Iz biografije Nore Gregor pa vemo, da so se ji vsi predstavljeni prizori dejansko zgodili na tak ali drugačen način. Tudi zaključni prizor prvega dejanja, ki prikazuje silvestrovo 1937/1938, ima neke vrste povezavo z resničnim dogajanjem. Prizor, ki je le dolga didaskalija in jemlje navdih iz filma *La Regle de jeu*, se glasi:

*»Zabava na silvestrovo v Švici (asociacija na Renoirjev film La Regle de jeu). Aristokracija se zabava, potoki šampanjca, ples ... vse pa se dogaja na »predvečer« Anschlusa (priključitve Avstrije Nemčiji). Neskladje med dogajanjem na odru, kjer je sprva brezskrbna veselica, na platnu in v zvoku pa prihaja vojna, ki bo požrla vse. Sprva čuden, iritanten zvok, ki se približuje, nato se zvok spremeni v zvok Hitlerjevih čet, dokumentarni posnetki (napisi iz časopisov: Anschluss, FINIS AUSTRIAE, članki, slike Hitlerja, ki grabi Avstrijo ...) ter strašljiv zvok strojnega koraka, detajl vojaških škornjev, ki preplavijo platna ...» (34)*

V knjigi *Nora Gregor – l'imperfezione della bellezza* je objavljen delček biografije igralki Leni Riefenstahl, ki opisuje podobno silvestrovo, ki se je sicer zgodilo po Anschlusu, ampak je »nad sabo« vsekakor imelo nemški nacionalsocializem. Piše igralka:

*»Ko je fotograf prišel k naši mizi [za katero sta sedela poleg igralki tudi zakonca Starhemberg, op. a.] in nas je ujel v nekaj fotografij, me je Starhemberg vprašal, če mi ne bi fotografije, v primeru da bi*

*bile objavljene, prinesle nevšečnosti.*

*»Zakaj?« sem ga vprašala.*

*[...]*

*»Praznuješ Silvestrovo z ljudmi, ki niso Hitlerjevi prijatelji: ti ne bodo očitali?« (Devetak 75)*

Sicer igralka, ki je bila slavna igralka v propagandnih filmih rajha, nadaljuje, da se je počutila svobodno in da ji ta morebitni problem sploh ni prišel na pamet. Ne glede na to je trenutek podoben trenutku zabave v drami, pa čeprav je ta bolj stiliziran in brez besed.

#### 4. PRIMER MOKUMENTARNE DRAME

V tem poglavju bomo s pomočjo mokumuzikla *Marie Curie – Hysterie* poskušali predstaviti primer mokumentarne drame in njenih postopkov. Zgodbo znanstvenice Marie Curie bomo črpali iz biografije *Gospa Curie*, ki jo je napisala njena hči Eve Curie. Življenjepis Marie Curie je zelo zanimiv, a hkrati zelo obširen, saj tako kot pravi hči: »*V življenju Marije Curie je toliko pomembnih potez, da bi morali pripovedovati njeno zgodbo kakor legendo.*« (5) Zato se bomo osredotočili na trenutke v njenem življenju, ki so pomembni za našo zgodbo: raziskovanje radija, prejem prve Nobelove nagrade, smrt ljubljenega Pierra in njena smrt.

Zgodbo o Blanche bomo predstavili s pomočjo spletne strani <http://tsovorp.org/>, kjer je objavljena zgodovina radiologije v pariških bolnicah. Napisala jo je Laurent Provost, ki je hotela razčistiti začetke radiologije v Parizu. Obiskala je arhive raznih pariških bolnic in s pomočjo dokumentov iz teh arhivov sestavila biografije ljudi, ki so bili ključni za razvoj radiologije oziroma ljudi, ki so v Parizu pri tem sodelovali. Mednje sodi tudi Blanche Wittman. Glede na zgoraj napisano, kar je na spletni strani napisala avtorica sama, je vir dovolj verodostojen.

Tretje podpoglavje tega razdelka bo obravnavalo mokumuzikal *Marie Curie – Hysterie*, ki je nastal v SNG Drama Ljubljana. Na spletni strani Drame beremo, da je mokumuzikal »*avtorski projekt Iniciative za mokumentaristično gledališče*« (ibid.) po idejni zasnovi igralka Tine Vrbnjak, ki je tudi edina igralka te predstave.

##### 4.1 KRATKA BIOGRAFIJA MARIE CURIE

Po končani gimnaziji v Varšavi je šla Marie Curie študirat na Sorbono v Pariz. Leta 1893 je diplomirala iz fizike, se zaposlila pri profesorju Lippmannu, hkrati pa nadaljevala študij na Sorboni.

Marie Curie, takrat še Maria Skłodowska, se je prvič srečala s Pierrom Curiejem leta 1894. Srečala sta se ob čaju s poljskim profesorjem fizike Josipom Kowalskijem. Po dolgem prijateljstvu in par neuspešnih zasnubitvah s strani Pierra sta se 26. julija 1895 Maria Skłodowska in Pierre Curie poročila.

Oba sta bila genialna znanstvenika, ki ju je družilo zanimanje do fizike, hkrati pa sta

skrbela za svojo družino, ki se je s časom razširila, saj sta zakonca Curie dobila dve hčerki. Skupaj sta delala v laboratoriju šole za fiziko, ki ga je vodil Pierre, in prav v tem laboratoriju je prišlo do odkritja, ki je spremenilo znanost 20. stoletja. 12. aprila 1898 je profesor Lippmann pisal Akademiji, da je raziskovanje Marie Skłodowske Curie pripeljalo k *»domnevi, da bi se v navedenih rudninah (uranova smolna cvetlica in halkolit, op. a.) mogel nahajati element, ki bi bil mnogo aktivnejši od urana.«* (Curie 153)

Julija 1898 je Marie dokazala obstoj do tedaj še nepoznane substance, za katero je predlagala ime polonij. Naslednja za nas pomembna beležka iz dnevnika Marie Curie je bila objavljena v poročilu Akademije dne 26. decembra 1898: odkritje radija. Ampak radija še niso imeli, niti njegove teže, zato jim ostali kolegi znanstveniki niso verjeli. Zato sta še štiri leta delala, raziskovala, iskala radij. In končno Marie zapiše številko 225, atomsko težo radija. Po 45 mesecih trdega in rednega dela ji je uspelo izkopati *»desetinko grama čistega radija«* (169).

10. decembra 1903 je Akademija znanosti v Stockholmu razglasila, da Nobelovo nagrado za fiziko v tistem letu dobijo Henri Becquerel in zakonca Curie. Marie Curie je tako postala prva ženska, ki je prejela katerikoli Nobelovo nagrado. Po pravilniku Švedske akademije znanosti sta bila dolžna izvesti predavanje na Akademiji. To predavanje se je zgodilo 6. junija 1905, ko je Pierre v svojem in ženinem imenu predaval o posledicah odkritja radija. Izrekel je tudi slavne besede:

*»Mogli bi si tudi zamisliti, [...] da bi postal radij v rokah zločincev nevarno orožje. Zato je prav, da se vprašamo, ali ima človeštvo resnično korist od tega, da izvablja naravi njene tajne, ali je dovolj zrelo, da jih bo s pridom rabilo, ali pa so mu morda ta spoznanja škodljiva. Nobelova odkritja so nam značilen zgled: močna razstreliva so pomagala človeku ustvariti veličastna dela; prav tako pa so tudi pošastno sredstvo uničevanja v rokah velikih zločincev, ki vodijo ljudstva v vojne. Spadam med one, ki z Nobelom vred menijo, da bo imelo človeštvo od novih izumov vedno več koristi kakor škode.«* (219–220)

19. aprila 1906 je prišlo do nepričakovane nesreče: Pierre umre. Povožil ga je voz. V dnevniku, ki ga je pisala že celo življenje, je Marie od tistega trenutka dalje pisala pisma ljubljenu možu. Marie Curie so v kratkem imenovali za naslednico katedre na Sorboni, ki jo je prej imel Pierre. Tako je postala prva profesorica na katerikoli francoski visoki šoli. Vdova Curie je morala skrbeti za otroka, poučevati na fakulteti, nadaljevati raziskovanja in še

zgraditi laboratorij, ki je bila neizpolnjena želja ljubega moža. In vse to je tudi izvedla.

Marie Curie je leta 1911 prejela svojo drugo Nobelovo nagrado. Tokrat za kemijo. Marie Curie je torej prva oseba, ki ji uspe podvig dveh Nobelovih nagrad. Leta 1935 pa sta Nobelovo nagrado prejela Irene Joliot-Curie in Frederic Joliot-Curie, hči zakoncev Curie in njen mož. S to Nobelovo nagrado postane družina Curie prva »Nobelova družina«.

Marie Curie je umrla 4. julija 1934. Krivec za njeno smrt je bila njena ljubljena radioaktivnost, za katero še niso vedeli, da je nevarna za človeka. Marie Curie je zbolela za perniciozno anemijo, njen kostni mozeg pa ni uspel dovolj hitro reagirati, saj se je zaradi radioaktivnosti spremenil.

#### 4.2 KRATKA BIOGRAFIJA BLANCHE WITTMAN

Blanche Wittman<sup>10</sup> se je rodila v Parizu 18. aprila 1859. Prvič je bila internirana v bolnico Salpêtrière 6. maja 1877. V sprejemnem listu<sup>11</sup> piše, da je razlog epilepsija. Hkrati je zapisan njen naslov (Boulevard de l'hôpital 47). Kot poklic je naveden poklic medicinske sestre, čeprav je takrat, sodeč po nekaterih virih, delala v administraciji bolnišnice. Za katero bolnišnico je šlo, nimamo podatka. Glede na to, da je živela na ulici, kjer stoji bolnica Salpêtrière, je možno, da je bila celo zaposlena prav v tej bolnici. V obdobju te hospitalizacije je postala slavna »histerična diva«.

V Salpêtrièreu je zdravnik Jean-Martin Charcot raziskoval histerijo in hipnozo. Blanche je bila ena njenih najboljših pacientk. Slavna so bila njegova torkova predavanja, ki jih je poimenoval *Leçons du mardi à la Salpêtrière*. Tukaj je pred publiko predstavljal svoja raziskovanja in s pomočjo »histeričnih div«, kot je bila Blanche, tudi praktično prikazal primere histeričnih napadov.

Pet let kasneje je bila Blanche izpuščena iz bolnice. V tem obdobju prostosti je rodila otroka. Med nosečnostjo so jo hipnotizirali zato, da bi preučevali premikanje fetusa. O tem piše Delbeus v zapisniku svojega obiska v Salpêtrière iz leta 1886. Čeprav v tem letu ni bila hospitalizirana v Salpêtrièreu, jo Delbeuf še zmeraj pripiše tej bolnišnici. To je ena od zgoraj omenjenih nejasnosti v zvezi z življenjem »histerične dive«.

1. oktobra 1889 se je Blanche vrnila v Salpêtrière. Iz dokumentov ni jasno, ali se je

---

<sup>10</sup> Avtorica biografije nas tukaj opozarja, da je Blanche Wittman večkrat imenovana z drugimi imeni oziroma z različnimi variantami njenega priimka: Marie Weidemann, Witman, Blanche Marie Wittman, itd. V pričujoči raziskavi bom za njo uporabljal ime Blanche Wittman tudi zato, ker je ta varianta imena tista, ki jo uporabljajo v mokumuziklu.

<sup>11</sup> Obrazec, ki ga izpolnejo ob sprejemu v bolnico.

vrnila tudi kot bolnica ali samo kot zaposlena. Potrjeno je, da je že leta 1898 delala v laboratoriju Alberta Londena, ki je raziskoval radiologijo. Ta laboratorij se je nahajal v Salpêtrière. Blanche je delala v laboratoriju tudi, ko je Londena zamenjal Charles Infroit. Njena plača je znašala 60 frankov. Poleg denarja je dobivala še prebivališče in hrano.

Leta 1909 so ji amputirali levo roko od komolca naprej. Leta 1911 so ji amputirali še desno, prav tako od komolca naprej. Razlog za obe amputaciji ni znan. Tik pred drugo amputacijo, 17. septembra 1911, ji je direktor javnega zdravstva Gustave Mesureur prinesel kolajno za dosežke v javnem zdravstvu, ki ji jo je poklanjalo Ministrstvo za notranje zadeve. Sicer iz napisanega ni jasno, kdaj je Blanche doživela ti dve amputaciji. Enkrat piše, da so ji prvo roko amputirali leta 1909, drugič pa, da so ji drugo roko amputirali leta 1909. Vsekakor so ji odrezali obe roki. Podatek, ali je bilo to leta 1909 in 1911 ali neznanega leta in leta 1909, nima velikega pomena.

Blanche Wittman je umrla leta 1912 zaradi krvavit. Bila je stara 53 let in po računih sodeč je pol svojega življenja preživela v Salpêtrière, saj je bila v tej bolnišnici kot bolnica in/ali kot zaposlena vsaj celih 27 let: od leta 1877 do leta 1882 ter od leta 1889 do svoje smrti leta 1912. Je v svojem življenju kdaj srečala Marie Curie? Se z njo pogovarjala? Po dokumentih sodeč, ne.

#### 4.3 MARIE CURIE – HYSTERIE

V prologu nam Marie Curie zrecitira Pessoajevo pesem *Pridi in sedi k meni, Lydia*. Takoj za tem se začne prvi del zgodbe, kjer se Tina Vrbnjak, edina igralka te monodrame, prelevi v Blanche. Blanche se nam predstavi in takoj pove, da ne mara poezije ter da jo je Marie stalno morila s poezijo. Izvemo, da je bila Blanche Mariina asistentka. Pokaže nam nekaj fotografij, na katerih naj bi bili ona in Marie Curie, ki naj bi bile fotografirane v Salpêtrièru. Nekajkrat sama sebi reče: »*Sploh si nisem podobna.*« (Vrbnjak 2) Kasneje nam pove, da je bila Marie Curie »*res krasna ženska. In prijateljica. Moja najboljša prijateljica. Marie Curie je bila moja najboljša prijateljica.*« (3)

Pokaže nam sliko Röntgena, rentgenski posnetek roke, fotografijo zakoncev Curie tik pred odhodom na poročno potovanje, fotografije svojih kolegic Claire, Juliette in Augustine iz Salpêtrièra ter svojo sliko, kjer je »*hipnotizirana kot mamba.*« (4) Ker pa se prevečkrat pojavijo fotografije Augustine, se Blanche razjezi, in ker Augustine po mnenju Blanche hlini

histerične napade, nam prikaže »*le grand attaque hysterique*« (5), veliki histerični napad. Predstavi nam faze napada, pokaže histerogene cone, ovarijski kompresor. Za tem Blanche, ki je skozi celotno dogajanje večkrat pritisnila na levi in desni jajčnik, dobi histerični napad.

V drugem delu smo priča torkovemu predavanju slavnega dr. Charcota oziroma trenutku po predavanju, ko se Blanche opravičuje doktorju za napake. Dr. Charcot (tudi tokrat Tina Vrbnjak) nam zapoje pesem, posvečeno njegovi predragi histerični divi Blanche. Takoj za tem pa ima svoje 21. torkovo predavanje. Sledi zgodovina histerije od starih Grkov preko sedanjosti do bodočnosti histerije, od Sigmunda Freuda, ki bo leto pred smrtjo prof. Charcota obiskal Salpêtrière, mimo Lacana do leta 1980, ko so histerijo črtali s seznama bolezni. Za zaključek predavanja nam prof. Charcot demonstrira hipnozo s pomočjo njegove predrage Blanche, kakopak. Ampak Blanche ponori, da ne more več prenašati tega.

S pomočjo odlomka iz knjige Gospa Curie, ki jo je napisala Mariina hči Eve, v katerem Eve opisuje postavbo svoje mame, se igralka Tina Vrbnjak iz Blanche prelevi v Marie.

Marie Curie najprej vpraša Blanche, ali je hlinila vse te napade. Pokaže nam steklenico z etrom, iz katere so dekleta vdihovale hlapljivo snov, da bi bile omamljene. Kako pa je Marie prišla v Salpêtrière?

*»Jaz sem hodila v Salpetriere zaradi svetovanja pri gradnji rentgenskega studia. Samo enkrat sem bila prisotna na torkovem predavanju pa še samo zato, ker sem zavila v napačen prostor. [...] Takrat sem prvič videla Blanche.« (13–14)*

Ko so zaprli Salpêtrière, je Blanche postala Mariina asistentka. Tako pravi Marie. Skupaj sta 10 let estrahirali prvi gram radija. Marie pred nami izolira radij. Igralka prekine dogajanje, da bi nas opozorila, da smo »*v predstavi prišli do točke, ko bo[] morala kozarec z radijem odviti. Pa se bo[] zaradi vaše varnosti (varnosti publike, op. a.) umaknila čim dlje stran*« (15). Igralka se dvigne s servisnim dvigalom nad publiko, ker pa se zave, da publika mogoče ne vidi, se vrne na oder in si tik pred publiko kozarec približa licu. Pod geslom: »*Polonij, radij, sevanje, čist d beeest!*« (15) se začnejo reklame za produkte, ki vsebujejo radij. A jih tik za tem prekine ženski glas, ki opozori o škodljivosti radija. Takoj za tem povabi na oder Pierra Curieja.

Doktor Curie izreče svoje slavne besede o nevarnosti radioaktivnosti, ki sem jih citiral že v prejšnjem podpoglavju. Sledi »*Medijski kaos*« (17): eksplozija, govor Harryja S. Trumana, novinarka, ki razglasuje evakuacijo mesta Prypjat, ter novinar, ki govori o nesreči v

Fukušimi. Ob vsem tem nam igralka začne peti Prevertovo pesem *Lajna barbarstva*.

Za epilog zgodbe poskrbi Marie, ki nam pove, da ni mogla na podelitev Nobelove nagrade, ker sta takrat oba s Pierrom bolehalo za še neznano boleznijo. Leta po njuni smrti ugotovijo, da so bili to prvi znaki levkemije. Pove nam za svojo smrt, za smrt hčere Irene in moža Jeana, za smrt ljubljenega Pierra in za smrt hčere Eve Curie. Slednja je edina v tej družini, ki je umrla od starosti. Pierre je umrl zaradi nesreče s kočijo, ostali člani družine pa so umrli zaradi levkemije. Pove nam, da je bila Blanche trmasta tudi pri delu in da zato ni hotela nositi zaščitne opreme. To je po mnenju Marie krivo za gangreno, ki je bila vzrok za amputacij, ki jih je Blanche doživela.

Ob imenu Blanche se slednja še zadnjič pokaže, ko nam pove, da je prebrala Mariin dnevnik.

*»Živijo, jaz sem Blanche. Našla sem Mariin dnevnik in sem ga prebrala in opazila, da me v njem niti enkrat ne omeni. In sem razmišljala ... Ne vem, mogoče sem jaz res malo nora, ampak ... Zdaj tudi jaz ne vem več, če sva se v resnici poznali.« (20)*

Zadnji stavek nam potrdi dilemo, ki teče skozi celo zgodbo: Marie in Blanche se nista poznali. To naredijo z uporabo dokumenta – slavnega Mariinega dnevnika. Skozi cel mokumuzikel nas prepričujejo, da sta se Blanche in Marie poznali. Oziroma, če točneje pogledamo, nas Blanche prepričuje v to bolj kot Marie. Da bi nas prepričali v to, poleg fotografij, ki naj bi prikazovale Marie in Blanche, uporabljajo citate iz biografije Marie Curie, ki jo je napisala hči Eve, slaven govor Pierra Curieja, ki je tudi dokumentiran v biografiji Eve Curie, ter pismo Alberta Einsteina, v katerem opisuje srečanje z gospo Curie. Hkrati pa nam skozi celo zgodbo dajejo namige, da mogoče se pa res nista poznali. Tako so si gledalci prisiljeni postaviti vprašanje, ki smo ga v pričujočem delu že nekajkrat omenili: *»Ali lahko verjamemo temu, kar vidimo?« (Roscoe 53)*

Je pa res, da niso vse stvari v zgodbi izmišljene. Izmišljen je le prijateljski odnos med Blanche in Marie. Vse ostalo v zgodbi Marie, od estrahiranja radija do Nobelove nagrade ter do smrti, drži. Isto velja tudi za Blanche: svoje življenje je preživela v Salpêtrièreu, bila je žrtev doktorja Charcota, umrla je iste smrti kot v drami – zaradi amputacije obeh rok.

## 5. RAZMERJE MED FIKCIJO IN FAKTOM

V zadnjem poglavju tega diplomskega dela bomo skušali odgovoriti na vprašanja, ki smo si jih postavili na začetku raziskave in ki so povezana z razmerjem med fikcijo in faktom v dokumentarni dramatiki. Glede na izbrani drami, ki opisujeta življenje dveh oziroma treh žensk, se bom dotaknil tudi vprašanja biografske drame, ki je do sedaj skozi raziskavo ostalo v ozadju.

Začnimo pri definiciji pojmov fikcija in fakt. V SSKJ-ju pod pojmom fikcija beremo: »kar je izmišljeno in v resničnosti ne obstaja« (s. v.), pod pojmom fakt pa: »kar dejansko obstaja ali se je dejansko zgodilo; dejstvo« (s. v.). Če pogledamo v Pavisov *Gledališki slovar*, pojma fakt ne najdemo. Najdemo pa pojem fikcija, definicija katerega je podobna definiciji v SSKJ-ju, le da je obširnejša. Kar pa je za nas zanimivo in uporabno, je, da Pavis definira fikcijo kot »obliko diskurza« (s. v.), seveda gledališkega. Izvajalci takega diskurza so po njegovem mnenju vsi, ki ustvarjajo predstavo oziroma tekst. Fikcija v gledališču je po Pavisovem mnenju povezana z avtorjem in igralcem, ki jih Pavis imenuje simulatorji. Hkrati pa je gledališka fikcija v tekstu v prepletu z gledališko fikcijo na odru, torej s telesi oziroma igralci, ki se delajo, da so nekdo drug. Tukaj bi opozoril na to, kar pravi Carol Martin: »Na zadnje, kar je realno in kaj je res, ni nujno ista stvar. Tekst je lahko fiksijski, ampak realen. Tekst je lahko nefiksijski, a nerealen.« (*Bodies* 15)

Nekaj več o pojmu fakt najdemo v knjigi *Faking it!*, kjer avtorja menita, da se je v sodobnosti koncept fakta postavil pod vprašaj. »Fakti se nagibajo k združevanju s konceptom resnice, prav tako kakor objektivnost je tipično videna kot izmenljiva s pojmom fakt in resnica.« (Roscoe 10) Misel zaključujeta z mnenjem, da »fakti obstajajo, vendar jih je treba interpretirati.« (ibid.) Avtorja sta torej mnenja, da sami fakti kot taki ne prikazujejo resnice, saj jih je treba, tako kot sem ravnokar napisal, interpretirati in posledično lahko pride do napačne interpretacije faktov.

Seveda pa, kot pravi Stella Bruzzi v svoji knjigi *New Documentary*, »gledalec ne rabi narekovajev« (6), da razume, da je dokumentarno gledališče zmes med fakti in fikcijo. Zanimivo pri vlogi gledalca je, da gledalec razume to interpretacijo dokumentov kot resnično s pomočjo lastne identifikacije z dogajanjem, oziroma mu je bliže, če je gledalec tekom svoje osebne zgodbe doživel nekaj podobnega, nekaj, ki mu pomaga pri identifikaciji z likom. Seveda se to ne dogaja samo pri dokumentarni drami, ampak pri le-tej pomaga pri doživljanju

interpretacije faktov kot resnične ali v primeru mokumentarne drame kot resnične. Če pogledamo dramo *Nora Gregor – skriti kontinent spomina*, nam v pomoč priskoči Petrova zgodba, ki je sicer izmišljena. Podobna zgodba verjetno nekje v svetu obstaja, mogoče celo v Gorici, ampak je v tem primeru izmišljena. Ta zgodba je mogoče bližje nekomu, ki je odrasel v podobni situaciji. Ne mislim zgolj v situaciji iskanja očeta, ampak v obmejni situaciji, kjer so sosednji narodi skregani. S tem delčkom osebne zgodbe lažje razumemo Petrov negativen odnos do novega moža svoje matere, ki je Italijan, kot pa nekdo, ki tega sovraštva ni doživel osebno.

Že omenjenima Jane Roscoe in Craig Hightu, avtorjema knjige *Faking it!*, se zdi eden od možnih načinov, kako definirati dokumentarno dramo, ta, da se primerja razmerje, ki ga leta ima do fikcije oziroma fikcijskega teksta. Po njunem mnenju obstaja neka »tradicionalna« delitev, kjer imamo dokumentarno dramo kot obliko faktografskega diskurza, ki je »v direktnem nasprotju z imaginarnim svetom fikcije.« (7) Ta delitev se jima zdi »nekoristna v poskusu razumevanja kompleksnosti tega žanra.« (ibid.) Omenita tudi definicijo, ki jo poda Nichols, ki se mu dokumentarno gledališče zdi »fiction (un)like any other.«<sup>12</sup> (8), saj tudi dokumentarna drama uporablja kode in konvencije, ki jih uporablja vsaka drama, da bi »zgradila zgodbo o socialnem svetu« (ibid.), in nam ne predstavi golih dokumentov in podatkov, ampak jih poveže v smiselno celoto oziroma zgodbo. Prav tako kot vsaka drama, podobno počne mokumentarna drama, s to razliko, da mogoče, če je mokumentarna drama 3. stopnje oziroma stopnje dekonstrukcije, dekonstruira tudi zgodbo samo zato, da bi pokazala svoj »negativni« odnos do dokumentarnosti in posledično do faktov.

Dokumentarna drama po mnenju Carol Martin prinaša tri verzije dogodka, o katerem je govora: »Dogodek, ki se je zgodil, mediatizirana varianta dogodka in gledališka verzija dogodka.« (*Simulations* 75) Mediatizirani spomin dogodka služi kot »neke vrste dokaz« (74), da se je stvar zgodila, torej je vmesni člen med dogodkom kot takim in dogodkom na odru. Pravi tudi, da je sodoben človek zdresiran razumeti mediatizirano verzijo dogodka kot resnično, kot tisto, ki se je dejansko zgodila, čeprav sam ve, da se te dokumente lahko ponaredi. V to »špranjo« ponarejenih dokumentov, katerim verjamemo, lahko stlačimo mokumentarno dramo.

Ne smemo pozabiti, da govorimo o gledališču, torej o kraju, kjer neko razmerje med

---

12 Citat je v originalu, saj bi se s prevodom izgubila besedna igra (un)like in dvojni pomen angleške besede fiction, ki ne pomeni samo fikcije, ampak tudi zgodbo, roman. Prevod bi se glasil nekako tako: »Fikcija kot vse ostale/drugačna od vseh ostalih.« (ibid.)

fikcijo in faktom že obstaja tako rekoč samoumevno. Temu razmerju Erika Fischer-Lichte v članku *Reality and fiction in contemporary theatre* pravi »tenzija med realnostjo in fikcijo.« (84) In to tenzijo smo na hitro že omenili:

»Vedno je nek resničen prostor, kjer se uprizoritev zgodi, vedno je nek resničen čas, ki ga uprizoritev porabi, in vedno so resnična telesa, ki se premikajo skozi ta resničen prostor. Hkrati pa resničen prostor oziroma oder lahko pomeni razne fiksijske prostore, resničen čas, torej dolžina predstave ni isto kot predstavljen čas; in resnično telo vsakega igralca ponavadi pomeni telo nekoga drugega, nekega lika.« (ibid.)

Če torej vzamemo v pregled dramo *Nora Gregor – skriti kontinent* spomina na odru Mladinskega gledališča v Ljubljani (in na drugih, ko se igra pri koproducentih), se v stodvajsetih minutah zvrsti kopica fiktivnih krajev, časovni razpon, ki nam je predstavljen, je nekaj let, hkrati pa igralci igrajo like, ki v tem primeru niso fiktivni, ampak je dokumentirano, da so obstajali. Isto velja za dogodke, ki smo jim priča, saj so se tudi ti zgodili. Za dogajanje na platnu pa velja podobno, a z dvema razlikama. Prva razlika je medij, s katerim nam je predstavljena zgodba, ki ne vključuje teles v soprisotnosti s publiko, ampak so telesa igralcev posneta mesece pred dejanskim ogledom gledalcev. Druga razlika je, da so zgodba in liki izmišljeni. V mokumuziklu *Marie Curie – Hysterie* pa se zgodi podobno, le da tukaj na odru stoji le ena igralka, ki se skozi sedemdeset minut dolgo predstavo prelevi v razne like, ki so obstajali, torej niso fiksijski, in nam predstavi zgodbo, ki pa je fiksijska, poleg tega pa se nekajkrat pojavi tudi kot sama Tina Vrbnjak.

Resnično telo na odru, torej igralec/igralka, je bilo vedno problematično za dokumentarno gledališče. Kot izpostavlja Alan Filewod v članku *The documentary body*, ki je del zbornika *Get real*, »ima igralec vlogo tako subjekta kot objekta, vlogo tistega, ki nas dokumentira, in vlogo tistega, o katerem smo dokumentirani« (62). Torej ne glede na to, ali govorimo o dokumentarni ali o mokumentarni drami, je prisotnost igralca nekaj, kar lahko zmoti dokumentarnost dogajanja, saj odpira »razlike med subjektom in objektom« (ibid.). S tem je igra subjektivna, bolj resnična, ker pred nami vidimo resnična telesa. Tudi sama osebnost lika, čeprav je le-ta resnično obstajal, kot jo vidimo na odru, postane delno del fikcije, postane neke vrste interpretacija ali v primeru mokumentarne drame parodija oziroma imitacija osebe.

Po mnenju že omenjenega Timothyja Youkerja je osebnost likov tisto, kar je vedno

polje fiktivnega. Youker sicer to trditev poda v povezavi z biografijami, saj tik pred tem oziroma tudi v tem povzema esej Virginije Woolf *The New Biography* iz leta 1927:

*»Nalaganje in analiza temeljito pregledanih dokumentov lahko vzpostavi zunanja dejstva življenja neke osebe, [...] ampak notranje življenje biografskega subjekta bo vedno ostalo nedostopno biografu, in to je lahko simulirano le skozi izmišljene rekonstrukcije.« (Youker 207)*

Glede na to, da sta izbrani drami tudi biografski, lahko to trditev razširimo tudi na polje dokumentarne drame, predvsem tistega segmenta dokumentarnega gledališča, ki se ukvarja z biografijo nekoga, oziroma to trditev lahko razširimo na ustvarjanje likov v dokumentarni drami. Seveda, osebnost likov je rekonstruirana na podlagi dokumentov, pričevanj in vsega, kar sodi zraven, ampak ne glede na vse, tudi v primeru, da bi bila osebnost rekonstruirana na podlagi intervjuja, bi ta trditev vsekakor veljala, saj bi nekateri pogledi notranjosti lika prav tako ostali nedostopni zunanosti.

Kot smo ravnokar videli, sta drami tudi biografski. To odpira vprašanje povezave med dokumentarnim gledališčem in biografskimi dramami. Trenutno je v slovenskem prostoru tendenca ta, da se dokumentarne gledališke produkcije ukvarjajo z biografijami slavnih in manj slavnih oseb, kar pa ni trenutna svetovna tendenca v dokumentarnem gledališču, saj tam prevladuje politični aspekt dokumentarnega gledališča – sodni procesi, teorije zarot, vojne, terorizem itd. Carol Martin v že omenjeni teoriji skupin dokumentarnih dram govori o (avto)biografijah. Njena iztočnica je sicer avtobiografija ustvarjalcev predstave, ampak bi lahko to razširili v biografije nasploh, saj je tudi primer, ki ga daje sama avtorica, primer drame, ki ni samo avtobiografija, saj poleg zgodbe avtorja predstavi še zgodbo dveh drugih oseb. A torej to pomeni, da je vsaka biografska drama tudi dokumentarna? Odgovor je zapleten, saj bi po eni strani lahko to trdili, po drugi pa bolj ne. Sami smo bolj za odgovor ne, saj biografske drame niso vedno ustvarjene na podlagi dokumentov. Seveda so tiste biografske drame, ki so ustvarjene na podlagi dokumentov – pisem, biografij ali posnetih pričevanj, dokumentarne, ostale, čeprav so verjetno v manjšem številu, pa ne. Odgovor tega vprašanja ni glavni cilj pričujočega dela, zato bo to vprašanje ostalo brez boljšega odgovora.

Dokumentarno in mokumentarno gledališče sta si v svojem bistvu bližji, kot se zdi na prvi pogled. Imata isti cilj, le da dokumentarno gledališče uporablja za to fakte in resnico, mokumentarno pa fikcijo. Cilj te oblike gledališča pa se zdi še vedno to, kar je že povedal Peter Weiss: *»dokumentiranje enega dogodka.« (Weiss 41)* Kateri obliki predstavitve

dogodka pa bolj verjamemo? Dokumentarni in faktom ali mokumentarni in fikciji? Glede na predstavljeni drami se zdi lažja identifikacija z dokumentarnim gledališčem, saj je dogajanju pri drami *Nora Gregor – skriti kontinent spomina* na odru lažje verjeti. Nasprotno pa se pri *Marie Curie – Hysterie* zdi cilj le gola parodija dokumentarnosti in dokumentov, saj nas stalno opominjajo na fiktivnost dogajanja in nam na koncu tudi potrdijo, da gre za fikcijo. Poleg tega pa je že sama oblika monodrame, kjer več likov igra samo en igralec, težje »sprejemljiva« za identifikacijo z zgodbo.

Hkrati pa mokumentarno gledališče nekako razgalja dokumentarno gledališče, saj z navidezno parodijo oziroma posnemanjem dokumentarne metode kaže na šibke točke te metode, med katerimi seveda stoji v prvi vrsti vprašanje: kako lahko verjamemo dokumentom, če se le-te tako z lahkoto ponaredi? Konec koncev nam Blanche v mokumuziklu kaže fotografije in pravi: tista sem jaz, pogledajte me! Oseba na fotografijah pa ni Blanche. S tem trikom mokumentarno gledališče udari v šibko točko sodobnega človeka, ki živi v mediatiziranem svetu in ima dokumente za neke vrste svete relikvije, ki dokazujejo, da se je nekaj res zgodilo, da je nekdo res obstajal. Hkrati pa sodobni človek dobro ve, da se vse vrste dokumentov da ponarediti z levo roko.

## 6. SKLEP

Za izhodiščno definicijo dokumentarnega gledališča smo vzeli tisto definicijo, ki jo daje Pavis v svojem *Gledališkem slovarju* in ki se glasi: »Gledališče, ki pri besedilu uporablja samo dokumente in avtentične vire, zbrane in zmontirane v skladu z družbeno-političnimi tezami dramatika.« (42) Definiciji smo dodali nekaj komentarjev oziroma pogledali nekaj aspektov, ki bi mogoče lahko vplivali na dokumentarno gledališče: funkcije dokumentarnega gledališča, vlogo tehnologije v njem ter pojma arhiv in repertoar, ki jih uvaja Carol Martin v svojih strokovnih delih.

Predstavili smo vse funkcije, ki jih Carol Martin daje dokumentarnemu gledališču:

»Ponovno začeti sodne postopke, zato da se kritizira sodstvo, ustvariti nov zgodovinski vpogled, rekonstruirati dogodek, združiti avtobiografijo z zgodovino, kritizirati tako dokumentarnost in fikcijo in razložiti ustno izročilo gledališča.« (*Bodies* 12–13)

Za vsako smo predstavili en primer in povedali, da sodi drama *Nora Gregor – skriti kontinent spomina* v skupino ustvarjanja novega zgodovinskega vpogleda le v primeru, da teorije avtorice nočemo spreminjati. Zgodba nam s pomočjo Norinega življenja odpira nov pogled na krivice, ki jih je bila Nora Gregor prisiljena doživeti kot žena moža, ki se je upiral Anschlussu. Če pa bi hoteli to teorijo spremeniti, bi lahko dramo uvrstili tudi v četrto skupino, ki bi se iz avtobiografij razširila v biografije. Zgodba konec koncev združi biografijo Nore z zgodovinskim dogajanjem tistega časa.

Mokumentarno gledališče je težje definirati, saj je ta oblika gledališča še v povojih. Avtorjema knjige *Faking it!* se zdijo mokumentarci odgovor na postmoderno krizo realnega in zato simulirajo oziroma parodirajo dokumentarni žanr, ki iz realnega črpa svoj obstoj. Cilj mokumentarnega gledališča je prav ta, da s simuliranjem odvrže zahtevo po realnosti. Avtorja razdelita mokumentarce v tri skupine: parodija, kritika in dekonstrukcija. Zavedamo se dejstva, da je mokumentarno gledališče še v razvoju in zato točnejše definicije kot to, da gre za parodiranje dokumentarnih postopkov, ne moremo pričakovati.

Na tej točki se je raziskovanje razdelilo in smo s pomočjo izbranih dram predstavili oba načina ustvarjanja: s pomočjo drame *Nora Gregor – skriti kontinent spomina* smo predstavili dokumentarno gledališče, s pomočjo mokumuzikla *Marie Curie – Hysterie* pa mokumentarno.

Pri obeh dramah smo najprej predstavili, kaj se je v resnici zgodilo z glavnimi liki, nato pa, kaj se z njimi zgodi skozi dramo. Nora Gregor je skozi svoje življenje doživela iste stvari, kot jih na odru – od vzpenjanja na avstrijski Parnas slavnih igralk do verjetnega samomora v Južni Ameriki. Medtem pa Blanche Wittman in Marie Curie v življenju nista doživeli istega kot na odru. Predvsem se v resničnem življenju sploh nista poznali, torej Blanche ni izkopavala radija z Marie, ker ga je ona sama (celo mož ji ni pomagal pri tem opravilu).

Pri Nori Gregor imamo klasično okvirno zgodbo o neki osebi, ki najde stare dokumente o nekom in bo o tem sedaj pripovedovala publiki, pri Marie Curie pa imamo verjetno skrito željo Blanche, da nam predstavi svojo najboljšo prijateljico Marie. Kar je dramama skupno, pa je dokumentarni način predstavitve zgodb in uporaba dokumentov v podporo le-teh. Obe drami uporabljata fotografije, pisma, izseke zgodbe sestavljata iz biografij, citatov, torej v svoje dogajanje vključujeta dokumente.

Zaključno poglavje pričujočega diplomskega dela je spet združil odprti niti in jih nekako primerjal med sabo. Najprej smo s pomočjo SSKJ-ja definirali pojem fikcija: *»kar je izmišljeno in v resničnosti ne obstaja«* (s. v.), nato pa pojem fakt: *»kar dejansko obstaja ali se je dejansko zgodilo; dejstvo.«* In kaj kmalu smo prišli do zaključka, da fakti obstajajo, ampak potrebujejo interpretacijo, saj sami fakti ne prikazujejo resnice in se je tudi v dokumentarnem gledališču včasih treba odločiti za interpretacijo le-teh.

Na tej točki smo odprli novo vprašanje, ki smo ga sicer pustili še odprtega: tenzije med realnim in fiktivnim v golem gledališkem smislu: na nekem resničnem prostoru, ki predstavlja nek fiktiven prostor, resnična telesa igrajo neka fiktivna telesa. Tudi Alan Filewod nas v svojem članku postavlja pred dejstvo, da je prisotnost igralca problem za dokumentarno gledališče, saj ima: *»vlogo tako subjekta kot objekta, vlogo tistega, ki nas dokumentira in vlogo tistega, o katerem smo dokumentirani.«* (2009: 62)

Obe obliki gledališča, tako dokumentarno kot mokumentarno, sta si bližji, kot se zdi na prvi pogled, saj imata isti cilj, na katerega je opozoril že Peter Weiss: *»dokumentiranje enega dogodka.«* (Weiss 41) Razlikujeta se le v načinu, kako vsaka pride do dogodka oziroma kako ga predstavi.

Mokumentarno gledališče je, kot smo že omenili, parodija dokumentarnega, tako da kot vsaka parodija na nek način tudi kaže na probleme, ki jih ima dokumentarna metoda, ki pa se dajo strniti v eno samo vprašanje: Kako lahko verjamemo dokumentom, če se le-te tako z lahkoto ponaredi? Tukaj mokumentarno gledališče, ki je na videz gola parodija drugega

načina ustvarjanja, udari tja, kjer dokumentarnemu gledališču ne uspe: v najbolj šibko točko sodobnega človeka, ki se mu dokumenti zdijo svete relikvije, katerim je treba vedno in vsekakor verjeti. To je razlog, zakaj se nam dokumentarno gledališče zdi bolj primerno za sodobni čas, čeprav je res, da zgodbi hitreje in lažje verjamemo, če je predstavljena v dokumentarni obliki. Dokumentarno gledališče nas prisili, da si zastavimo vprašanje, ki si ga prevečkrat nočemo postaviti: Ali lahko verjamemo v to, kar nam je predstavljeno kot dokument, kot realnost?

## 7. VIRI

- Bric, Neda R. *Nora Gregor - skriti kontinent spomina*. 2014. Računalniški dokument.
- Vrbnjak, Tina. *Marie Curie - Hysterie*. 2014. Računalniški dokument.

## 8. LITERATURA

- Bruzzi, Stella. *New documentary: a critical introduction*. London in New York: Routledge, 2006. Tisk.
- Curie, Eve. *Gospa Curie*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1975. Tisk.
- Devetak, Igor. *Nora Gregor: L'imperfezione della bellezza*. Gorica: Kinoatelj, 2005. Tisk.
- – – – *Nora Gregor: Una città dimenticata = pozabljeno mesto = eine vergessene Stadt*. Gorica: Kinoatelj, 1999. Tisk.
- Enquist, Per Olov. *Knjiga o Blanche in Marie*. Ljubljana: Študentska založba, 2011. Tisk.
- »Eugène Ionesco.« *Imagi-nation.com*. Splet. 27. 5. 2015.
- Filewod, Alan. »*The documentary body: Theatre workshop to Banner Theatre*.« *Get real: Documentary theatre past and present*. Ur. Alison Forsyth in Chris Megson. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. 74–90. Tisk.
- Fischer-Lichte, Erika. »Reality and fiction in contemporary theatre.« *Theatre research international* 33, 2008: 84–96. Računalniški dokument.

- Imrner, Thomas. »A search for new realities: Documentary theatre in Germany.« *TDR* Jesen 2006: 16–28. Računalniški dokument.
- »Marie Curie – Hystérie.« *Drama*. Splet. 27. 5. 2015
- Martin, Carol. »Bodies of Evidence.« *TDR* Jesen, 2006: 8–15. Računalniški dokument.
- – – – »Living simulations: The use of media in documentary in the UK, Lebanon and Israel.« *Get real: Documentary theatre past and present*. Ur. Alison Forsyth in Chris Megson. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. 74–90. Tisk.
- »Neda Rusjan Bric.« *Sigledal*. Splet. 27. 5. 2015
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997. Tisk.
- »Primorska trilogija Nede R. Bric.« *Slomedia*. Splet. 27. 5. 2015
- Provost, Laurent. »Marie ditte Blanche Wittman.« *Tsovorp.org/histoire*. Splet. 27. 5. 2015.
- Roscoe, Jane in Hight, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2001. Tisk.
- »Tutti i riferimenti storici di Game of Thrones.« *Wired*. Splet. 27. 5. 2015
- Youker, Timothy. *The destiny of words: Documentary theatre, the avant-garde, and the politics of form*. 2012. Računalniški dokument.
- Weiss, Peter. »The material and the models: Notes towards a definition of documentary theatre.« *Theatre Quarterly* številka 1, 1971: 41–43. Tisk.

## **IZJAVA O AVTORSTVU**

Izjavljam, da je diplomsko delo *Nora Gregor in Marie Curie: dva pogleda na dokumentarno dramo v sodobnem slovenskem gledališču* v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 25. junija 2015

Alex Devetak