

Јелена
Лужина

**Презенција, игра, разлика:
Дерида и неговите
„маргинални“
театарски коментари**

Театрологијата, несомнено, жали поради неспорниот факт што *директниот, поспецифичниот интерес* за нејзиниот предмет – театарот – имено, интерес каков што (експлицитно!) би можел да се препознае, исчита, цитира и/или реферира од книгите на Жак Дерида, останал навидум скромен, маргинален или (можеби, дури) сосема незначителен. Се разбира, театрологијата е апсолутно свесна за *фактичноста* на овој неспорен факт, кој, меѓутоа, не треба да ги попречува театролозите внимателно да ги читаат и уште повнимателно да ги толкуваат истите тие книги. Напротив.

Привидната (буквална!) *деридаовска маргинализација* на предметот со кој се занимава театролошката наука – односно: навидум маргиналното место што театарот го „зазема“ во она што (колоквијалано) би можеле да го означиме/именуваме како *деридаовски контекст* (на мислење/промислување на нештата)¹ – денешната театрологија би требало да го разбере како фрлена ракавица. Поточно, како несомнена/инхеретна *деридаовска провокација* која насочува кон најсуштественото: да биде прочитана како *игра*.

Jelena
Luzina

**Presence, Play, Difference:
Derrida and His
“Marginal”
Theatrical Comments**

There is no doubt that theatre studies laments the irrefutable fact that the *direct, more specific interest* of its subject matter – the theatre – and namely, an interest that could (explicitly!) be recognized, read through, cited and/or referenced from the books of Jacques Derrida – has seemingly remained modest, marginal, or (even) completely insignificant. Certainly, theatre studies is absolutely aware of the *factuality* of this irrefutable fact, which however, should not prevent theatre studies scholars from carefully reading and even more carefully interpreting these same books. Quite the contrary.

The seeming (literal!) *Derridian marginalization* of the subject matter of theatre studies, that is, the seemingly marginal place that theatre has taken in what we could (colloquially) signify/name as *Derridian context* (of thinking over/contemplating)¹ should be taken by contemporary theatre studies as a gauntlet thrown down, or more specifically, as a unquestionable/inherent *Derridian provocation* that points to the most essential: to be read as a *play*.

Не треба да се биде кој-знае-колку *деридаовец*, за да се прочита и разбере дека, во контекст на деконструктивистичкото мислење на самиот Дерида, поимот *игра* означува/подразбира „вид *еластичности* или *толеранција* (...), што е спротивно на идејата за самодоволност и апсолутна довршеност, потполност“ (Сим, 2004:23). Театарот, пак, опстои (и тоа веќе 25 века!) имено затоа што е втемелен не врз некакви метафизички категории, ами врз таквата *еластичнош* и *толеранција*, коишто ѝ се иманентни на секоја автентична *игра*.

Театарската *игра*, впрочем - една од најетаблираните, но и најмоќните *игри*, воопшто – несомнено е *игра* која има само една (и тоа мошне крупна!) цел. Детерминирана со *деридаовски јазик* (дури, ако сакате, и со *деридаовски каламбур* или *парадокс*!) – целта на оваа *игра* со/околу театарот би можела да се формулира како бесконечна интеракција (бесконечен еластицизам, бесконечна *толеранција*...) помеѓу *присушното* и *ошсушното*.

Лесно ќе се согласиме околу непорекливоста на ноторниот факт дека, во текот на сите векови од својата долга историја, театарот живее (и опстојува) имено заради *игривош* *тошенцијал* на овој круцијален парадокс. Имено, самото битие на театарскиот чин – она што Барт (Barthes) го именува како *шеатралност*, а самиот Дерида, повикувајќи се на Русо (Rousseau), го нарекува *презентија* (Derrida, 1976:399-403) – суштествено е детерминирано токму со/од моќната (парадоксална!) *игра*/интеракција на *присушното* и *ошсушното*.

Имено, театарскиот чин е аристотеловски *мимезис par excellence*: тој се случува *пред нас* и, бездруго, *сега* (Хамлет умира токму во мигот во кој ние тоа го

One need not be much of a Derridian to be able to read and understand that in the context of Derrida's own deconstructive thinking the term *play* signifies/implies “a kind of *elasticity* or *tolerance* (...), which opposes the idea of self-content and absolute completeness, entirety” (Sim, 2004:23). The theatre, however, has survived (it has been 25 centuries now) not only because it was founded on certain metaphysical categories, but because of the *elasticity* and *tolerance* that are inherent for any authentic *play*.

The theatrical *play*, one of the most established as well as most powerful *plays* in general, is undoubtedly a play which has only one (and a very important!) goal. Determined by the *Derridian language* (even with the Derridian pun or paradox, if you will!), the goal of this *play* with/about theatre could be formulated as an infinite interaction (infinite elasticity, infinite *tolerance*...) between the *presence* and the *absence*.

We will easily agree on the irrefutability of the notorious fact that throughout all the time of its existence theatre has lived (and existed) specifically because of the *playful potential* of this crucial paradox. The very being of the theatrical act, which Barthes calls *theatricality*, and Derrida himself, calling upon Rousseau, calls it *presence*, (Derrida, 1976:399-403) is essentially determined by the powerful (paradoxical!) *play*/interaction between the *present* and the *absent*.

The theatrical act is in fact an Aristotelian *mimesis par excellence*: it takes place *in front of us*, and doubtless, *now* (Hamlet dies exactly at the moment at which we are

гледаме, што значи: *сега*, како што *сега* умрел и сношти, и лани, и 1601, кога бил праизведен во театарот Глоб (Globe)); протагонистите на театарското случување се *живи* и *вистински* (дури и кога/ако тие се кукли, бидејќи и куклите мора да ги придвижува жив и вистински аниматор); театарското дејствие се подражава *навистина*, бидејќи, нели, подражавањето секогаш прикажува/покажува некое *дејствие*, а дејствието (дури и кога е фингирано) не може а да не се случува *навистина*, што не значи само *пред нас*, ами значи и *сега*, токму во мигот во кој ние гледаме во него.

Театарот каков што го познаваме (веќе 25 века!) функционира така што презентира, ама и поради тоа што *презентира*. Тој, просто, затрупува со *присутноста*.

Едновремено и напоредно со овој *најлив на присутноста*, ние коишто седиме долу („во мрачната дупка на салонот“) постојано мораме да го решаваме крупниот проблем со кој театарскиот *мимезис* (*par excellence*) неизбежно нè соочува. Имено, во текот на сето време на подражавањето (на некоја си „жива *вистина*“), ние сосема добро знаеме дека од тоа што се *презентира/подражава* токму *сега* (и токму пред нашите љубопитни очи) *ојсусува* – сепак! – една битна димензија. Не знам дали Дерида би се согласил таа димензија да ја именуваме *вистинијоси*, бидејќи ваквото именување како априорно да упатува кон нешто метафизичко (*деридијанска мисла* е, знаеме, апсолутно трансметафизичка!).

За што зборуваме? На какво *ојсусуво* (на *вистинијоси*) алудираме? Најверојатно за она на коешто мислел и Виктор Иго (Victor Hugo), кога некаде запишал дека театарот сепак не е земја на

watching the event, which means *now*: just as he died *now* last night, as well as last year, as well as in 1601 when it was originally staged at the Globe). The protagonists of a theatrical event are *living* and *real* (even when/if they are puppets, because puppets have to be moved by a living and real animator). Theatrical action is *truly* imitated, because imitation always presents/represents *action*, and action, even when fictional, could not be but *truly* happening, which means not only *in front of us* but *now* as well, precisely as we are watch it.

Theatre, as we have known it (for 25 centuries now!) works by presenting, as well as because it *presents*. It simply overwhelms with the *presence*.

Simultaneously and along with this *surge of presence*, we, who sit below (“in the dark hollow of the salon”), have to keep solving the huge problem with which the theatrical *mimesis* (*par excellence*) inescapably confronts us. Namely, when imitating (some “living truth”) all the time we are very well aware that what is being presented/ imitated just *now* (and just before our curious eyes), is however lacking one very important dimension. I am not sure if Derrida would have agreed with us in naming this dimension *truthfulness*, because such a name seems to refer a priori to something metaphysical (*the Derridian thought*, we all know, is absolutely transmetaphysical!).

What are we talking about here? What kind of *absence* (of *truthfulness*) are we referring to? Most likely to that which Victor Hugo had in mind when he wrote somewhere that theatre is not really a land of reality;

реалноста: дека нејзините стебла се од картон, нејзините палати од насликано платно, нејзиното небо од свиткани завеси... Или за она што големиот Станиславски – втемелувачот на еден од најсериозните системи на театрализацијата (*презениција*) во целата историја на театарскиот медиум – постојано го дефинирал како „магичношо како-да“ (...*если бы*). Парадоксално, навистина: Станиславски, кој таканаречената реалистичка театарска поетика/естетика ја доведува до самиот раб на нејзините можности, објаснувајќи го предметот на својата дејност (театарот), постојано прибегнува кон магичната формула што самиот ја смислил. Да, неговиот театар верно го подражава реалниот живот, ама во тоа подражавање секогаш има и едно „магично како-да“ (...*если бы*), коешто сигнализира дека „вистинската реалност“ нужно и неизбежно отсуствува од театарскиот чин.

Споделувајќи ја вистинитоста на подражавањето (мимезата) со актерите и со сите што нив ги придружуваат/опслужуваат, ние – сепак, сепак! – сето време знаеме дека таа вистинитост на театарската мимеза е сосема условна. Дека е конвенционална. Дека е резултат на претходно склучениот договор помеѓу нас коишто седиме долу („во мрачната дупка на салонот“) и оние кои заради нас и за нас го прават тоа што го прават – имено: подражаваат некое/некакво дејствие што треба да ја од-игра самата вистина/реалност. И ние „долу“ и тие „горе“ знаеме дека има битна *разлика* помеѓу нашата претстава за реалноста („како таква“) и таканаречената театарска „реалност“ што одредена претстава настојува да ја подражава, покажувајќи ја во нејзината *полна презениција*, како што вели Дерида (Derrida, *ibid.*). Ете, токму таа *разлика* помеѓу вистинитото/реалното и *презениношо* е она за што зборуваме кога

its trees are made of cardboard, its palaces painted on canvas, its skies made of hanging drapes.... Perhaps we are referring to what the great Stanislavski, the founder of one of the most serious systems of theatricalization (*presence*) in the whole history of the theatre medium, has defined as “*the magical as if*” (...*если бы*). It is truly paradoxical that Stanislavski, who brought the so-called realistic theatre poetics/aesthetics to the very boundaries of its potentials, explaining the subject matter of his work (the theatre) always resorts to the magical formula which he himself had invented. Yes, his theatre faithfully imitates real life, but there is always a “*magical as if*” (...*если бы*) in that imitation, which signals that “true reality” is necessarily and inevitably absent from the theatrical act.

Sharing the truthfulness of imitation (the *mimesis*) with the actors and with everyone accompanying/serving these, we, still, still!, know the whole time that such truthfulness of theatrical *mimesis* is completely conditional, that it is conventional, and that it is a result of the previously made covenant between us, who sit down there (“in the dark hollow of the salon”) and those who for our sake do what they do, namely, imitate a certain/given action which needs to play *out* the very truth/reality. Both we “down there”, and they “up there” know that there is a significant *difference* between our perception of reality (“as such”) and the so-called theatre “reality” which a given play is trying to imitate, bringing it to its *full presence*, as Derrida says. It is exactly this *difference* between the truthful/real and the *presented* that we are talking about when we consider the eternal theatre oxymoron, i.e., the eternal *play*/interaction between the *present* and the *absent*.

зборуваме за вечниот театарски оксиморон: вечната *игра/интеракција на присушношо и ошсушношо*.

Широкиот *дериџански контекст* сугерира дека оваа сигнификантна интеркација (всушност: постапка) не само што може, туку и мора да се означи/дескрибира како *деконструктивна*.

Фамозниот поим *деконструкција* – којшто, инаку, функционира како камен-темелник на севкупната *деридаовска мисла* – несомнено е пример за специфична, максимално отворена, но и максимално провокативна категорија која постојано се „измолкнува“ од секој обид за (прецизно) дефинирање. Сепак, колку и да се потврдува (со таквото „измолкнување“) како флуидна („неодредена“/отворена), *деконструкцијата* – барем кога е во прашање театарскиот чин, инаку максимално флуиден, ефемерен и отворен по своето битие! – наједноставно/најексплицитно може да се појасни, имено, преку интеракцијата на двата посочени члена на клучната *деридаовска* (перформативна, *презентна*) бинарна опозиција *присушно-ошсушно*.

Имено, театрологијата има чувство дека токму оваа сигнификантна дублета (*присушно-ошсушно*) може да послужи како своевиден камен-темелник, врз кој треба да се потпре/потпира постапката (стратегијата) на *деконструирање на театарскиот чин*, поточно на откривање на оние „слепи точки“ („бели петна“, како што вели Дерида) кон кои нужно/неизбежно гравитира сета негова *презентија*. Имено, процесот на *деконструирање на театарскиот чин* треба да понуди/развије некакви нови (поинакви) техники на неговото *гледање* - техники што би требало да бидат еквивалентни на некакви нови/поинакви техники на *читање* на конвенционалните книжевни текстови

The broad *Derridian context* suggests that this significant interaction (in fact, a procedure) not only is able, but it also has to be signified/described as *deconstructive*.

The famous term *deconstruction*, which otherwise works as a cornerstone of the overall *Derridian thinking*, is undoubtedly an example of a specific, thoroughly open, as well as thoroughly provocative category which keeps “slipping away” from any attempt of defining it (precisely). Nevertheless, no matter how much deconstruction confirms itself (with such a “slipping away”) as fluid (“undetermined”/open), at least when it comes to the theatrical act, an otherwise thoroughly fluid, ephemeral and open phenomenon in its essence! – the easiest/most explicit way of explaining it is, namely, through the interaction of the two mentioned elements of the crucial *Derridian* (performative, of the present) binary opposition *present-absent*.

Namely, theatre studies has a sense that this significant doubling (*present-absent*) in particular could serve as a unique cornerstone on which the procedure (strategy) of *deconstructing the theatrical act*, in particular finding those “blind spots” (“white stains”, as Derrida would say) towards which all its *presence* inevitably inclines. Namely, the process of *deconstructing the theatrical act* should offer/develop some new (different) techniques of *viewing* it, techniques which should be equivalent to some new/different techniques of *reading* conventional literary texts (including theatrical ones). However, such an *outlook to theatre* (perhaps we should call it a *deconstructing outlook*) could become relevant only if it

(вклучително и оние драмските). Меѓутоа, ваквото гледање на *шеатарош* (можеби треба да го наречеме „гледање-што-деконструира“) може да стане релевантно само доколку биде подготвено/квалификувано да ја гледа вкупноста на театарската *презениција*, односно доколку перманентно ја зема предвид нејзината зашметувачка разновидност/*различност*. Доколку успеал повеќе да се занимава со театарската уметност, сигурна сум дека и самиот Дерида оваа нејзина зашметувачка разновидност/*различност* неизбежно би ја именувал со својот знаменит квалификатив *диференца* (франц. *différance*).

Театарската *презениција* е, знаеме, синестетичка појава, чин претоварен („обременет“) со многубројни и различни кодови, чин/акт со висока контингенција. Театарската *презениција* ја „составуваат“/„усогласуваат“ исклучително многу *различни* знаковни системи: јазичен, говорен, парајазичен, кинезички, просемички, просторен, временски... На агилните театарски семиолози, коишто во текот на седумдесеттите години на дваесеттиот век интензивно се занимаваа со сите тие системи, вложувајќи големи напори за да ги декодираат/дефинираат вистинските функции на нивните одделни елементи (Ан Иберсфелд (Ann Ubersfeld), Патрис Павис (Patrice Pavis)...), несомнено треба да им бидеме благодарни за утврдувањето на теорискиот поим што соодветно ја детерминира, но и ефикасно ја операционализира токму синестетичноста на театарската *презениција*.

Имено, овие ефикасни оперативци не само што ја воведоа во употреба, туку и дефинитивно ја афирмираа (унапредувајќи ја во сериозна теориска категорија) исклучително важната синтагма *шекшош* на *преисшаваша* (или *преисшава како шекш*), објаснувајќи дека таа не само што ја подразбира, туку

was prepared/qualified to view the entirety of a theatrical *presence*, i.e. if it permanently considered its stunning diversity/*difference*. Had he had the opportunity to deal more with the art of theatre, I am sure that even Derrida himself would inevitably have called its stunning diversity/*difference* with his famous term *différance*.

Theatrical *presence*, as we know, is a synaesthetic phenomenon, an act overloaded (“burdened”) with a multitude of different codes, a highly contingent act. Theatrical *presence* is “comprised”/“aligned” exceptionally numerous *different* semiotic systems: linguistic, phonetic, paralinguistic, kinetic, prosemic, spatial, chronological... We should be thankful to the diligent theatrical semioticians, who during the seventies of the twentieth century were actively studying all these systems, putting great efforts into decoding/defining the true functions of their constituent elements (Ann Ubersfeld, Patrice Pavis...), for establishing the theoretical notion which accordingly determines as well as efficiently puts to work the very synaesthetic nature of theatrical *presence*.

Not only did these efficient operatives bring it into use, but they also definitely promoted (advancing it into a serious theoretical category) the exceptionally important expression “*the text of the play*” (or *the play as a text*), explaining that not only does it imply, but it also literally describes the synaesthetic nature (“the entirety”) of the

буквално и ја дескрибира синестетичноста („вкупноста“) на компликуваната *презентација* на театарскиот чин. Станува збор за синестетичноста која што едновременно ја „составуваат“/конструираат и текстот, и неговото говорење, и сето она што го подразбираме како глума, и кинезика/проксемика на актерите, и начинот на кој режисерот го модерира целиот процес на театрализацијата, и системот на сите просторни-аудитивни-светлосни знаци кој соодветно ја поддржува таа театрализација, и системот на рецепирање на самата претстава „како таква“...

Дека синтагмата *текстот на презентацијата* се покажа и докажа како соодветна, функционална и особено продуктивна теориска категорија, потврдуваат и нејзините подоцнежни модификации. Во еден од своите *не-особено-многубројни* текстови на театарски теми, Ролан Барт прв го употребил исклучително функционалниот поим, несомнено изведен од иницијалната семиотичката категорија *текстот на презентацијата*, ама неспорно поедноставен/приспособен за „секојдневна употреба“. Набргу, овој поим – а станува збор за поимот *ткаење!* – ќе стане мошне популарен (да речеме: во театролошките текстови на Еугенио Барба (Eugenio Barba), во теорискиот систем на Мишел Фуко (Michel Foucault)...), за подоцна и самиот Дерида да го промовира во еден од важните поими на својата *стратегија на деконструкција* (Derrida, 1976).

На што мисли Дерида, кога зборува за стратегемата формулирана како „ткаење на деконструкцијата“?

Мисли на своевидна вмреженост/*мрежа* на нашето вкупно теориско и практично искуство – искуство на

complicated *presence* of a theatrical act. We are talking about a synaestheticity simultaneously “composed”/ *constructed* equally by the text and its voice, all that we understand as acting, as well as kinetics/proxemics of the actors, both the way the director moderates the whole process of theatricalization, and the system of all spatial-audio-light signs which accordingly support that theatricalization, as well as the system of reception of the play itself “as such”....

That the expression *text of the stage show* has been shown and proven as appropriate, functional and particularly productive theoretical category, is confirmed by its later modifications. In one of his not particularly numerous texts on theatre issues, Roland Barthes was the first to use the exceptionally functional term, undoubtedly derived from the initial semiotic category *the text of the stage show*, however indisputably simplified/adapted for “everyday use”. Soon after, this term – and we are talking about the term *weaving!* – would become quite popular (for instance, in the theatre studies texts of Eugenio Barba, in the theoretical system of Michel Foucault...), and eventually even Derrida himself promoted it into one of the important concepts in his *strategy of deconstruction* (Derrida, 1976).

What does Derrida Have in Mind When He Talks About the Stratagem Formulated as “Weaving of Deconstruction”?

He has in mind a certain network/*net* of the sum of our theoretical and practical experience – experience

читањето, пред сè! – којашто постојано се „размножува“/дисеминира преку осознавање/читање на нови (и нови, и нови) искуства. Искуства на читањето, пред сè! Мислејќи и понатаму во контекст на *мрежата*, ваквото „искусно“ читање треба да функционира како фигуративно врзување на нови (и нови, и нови) јазли. Секое читање (не само она читање што веќе го „одработивме“, но и читањето што допрва нй претстои) автоматски се „заврзува“ и вмрежува како нов/дополнителен јазол „во повеќејазичното – философско, книжевно, политичко, идеолошко, етичко – ткаење на деконструкцијата“ (Biti, 2000:61).

Дерида, очевидно, пледира за специфично, исклучително активно и продуктивно (*деконструкциско*) читање. Искуството на таквото *деконструкциско читање* се потврдува како сосема особено: насочено е – секогаш и напоредно – не само кон поединечниот текст кој во мигот се чита (јазол кој се врзува), туку и кон контекстот (*ткаењето*) во којшто истиот тој текст автоматски се „вмрежува“, воспоставувајќи со него (но и преку него) интензивни интертекстуални релации. Вака разбраниот контекст Дерида го именува *вмрежување* (англ. *frame*), при што значењето на овој поим е, повторно, мошне комплексно.

Вмрежувањето го „покрива“ авторовиот постоен интерес за таканаречените рабни/гранични зони на текстот (интерес за наслови, жанровски клаузули, потписи, белешки, маргини...), односно за релациите (корелациските дублети или бинарни опозиции) што Дерида опсесивно ги *деконструира*. Во прашање се токму оние дублети или бинарни опозиции на коишто традиционално се повикува сета западна мисла: внатрешно/надворешно, центар/маргина, душа/тело, дословно/пренесено, говор/писмо, предмет/ознака...

in reading, above all! – which keeps “multiplying”/disseminating through cognition/reading of new (and newer and newer) experiences, above all reading experiences! Continuing to think in the context of *the net*, this “experienced” reading should function as a figurative tying of new (and newer and newer) knots. Every reading (not only that which we already have “gone through”, but the one that we are yet to read as well) is automatically “tied” and becomes part of the network as a new/additional knot “in the multilingual – philosophical, literary, political, ideological, ethical – weaving of deconstruction” (Biti, 2000:61).

Derrida, obviously, pleads for a specific, exceptionally active and productive (*deconstructive*) reading. The experience of such a *deconstructive reading* has been proven as particularly unique. It is aimed – always and along with – not only at a single text that is being read at a particular moment (a knot that is being tied), but at the text (the weaving) as well in which it is automatically “networked”, establishing with it as well as through it intensive intertextual relations. The context thus understood is named by Derrida as *framing*, while the meaning of this term, again, remains fairly complex.

The *framing* “covers” the author’s existing interest in the so-called marginal/border zones of the text (interest in titles, genre stipulations, signatures, notes, margins...), that is, his interest in relations (correlational doublets and binary oppositions) which Derrida obsessively *deconstructs*. We are questioning precisely those doublets or binary oppositions that western thought traditionally calls upon: internal/external, centre/margin, soul/body, verbatim/paraphrased, speech/writing, object/sign....

Меѓутоа, *врамувањето* упатува и на парадоксалноста на сопственото функционирање. Имено, настојувајќи да појасни зошто значењето на еден текст (значењето, воопшто) никогаш не може да биде утврдено *само* преку „неутралното“ („асептично“, осаменичко) читање на самиот тој текст, Дерида експлицитно се повикува токму на неговото неизбежно *врамување* во други текстови, во други типови/видови на текстови, во сите текстови на овој свет, најпосле – во *културата* разбрана како *текст*! Имено, тој бескомпромисно го застапува ставот дека таквото „бесконечно“ *врамување* му е неопходно на секој текст. Затоа што само таквото *врамување* на текстовите (на секој еден текст, а со тоа и на сите текстови на овој свет!) им овозможува да создаваат значења, но и да ја обезбедуваат сопствената „разнозначност“, којашто е резултат токму на бесконечната „игра на разлики“. Значењето на еден текст – на претставата читана и разбрана како текст! – можеме да го доловиме само преку различните значења што го имаат текстовите во кои тој се *врамува*. *Разликата* (а не „истоста“) е клуч што ја отвора шифрата на значењето. Коешто – секогаш! – е резултат на бесконечното *врамување*, но *врамување* кое никогаш не се затвора во рамка (Derrida, 1988).

Лансираната досетка – „*врамувањето* постои, ама не постои рамка“ – претставува уште еден од интригантните *деридаовски* парадокси. Сепак, не станува збор за гола досетка. Напротив.

Ќе се обидеме да ја *деконструираме* не само нејзината досетливост, но и нејзината несомнена редувантност, потпирајќи се притоа токму на театарската теорија и практика.

Nevertheless, *the framing* also refers to the paradox of one's own functioning. Namely, insisting on clarifying why the meaning of a given text (the meaning, can never be determined at all *only* through “neutral” (“aseptic”, isolated) reading of that same text, Derrida explicitly refers exactly to its inevitable framing in other texts, in other types/kinds of texts, in all the texts in the world, and finally – in *the culture understood as a text*! Namely, he has an uncompromising opinion that such an “endless” *framing* is necessary for every text because it is this kind of *framing* of texts (of any given text, and therefore of all the texts in the world!) that helps them create meanings as well as secure their own “multi-significance”, which is a result of exactly this kind of endless “*play of differences*”. We could grasp the meaning of a text – of a performance read and understood as a text! – only through the different meanings of the texts *framing* it. *The difference* (not the “sameness”) is the key that breaks the code of meaning, which is - always! - the result of infinite framing, but framing that is never enclosed within a frame (Derrida, 1988).

The circulating witticism - “framing exists, but there is no frame” – represents yet another of the intriguing Derridian paradoxes. However, this is not a mere witticism, quite the contrary.

We will attempt to *deconstruct* not only its wittiness, but its unquestionable redundancy while relying precisely on the theory and practice of theatre.

Како и во што се вградува театарскиот текст ?

За да одговориме на ова навидум просто прашање, треба повторно да го уточниме значењето на поимот *шексџи*, каков што го разбира современата театрологија.

Кога мисли и зборува за *шексџиот*, театрологијата мисли и зборува за нешто многу покомпликувано од она што го сугерира лаконската синтагма *драмско писмо*, која најчесто и не подразбира нешто поамбициозно отколку што е онаа фамозна „содржина фиксирана на хартија“. Се разбира, дури ни самата таа „содржина“ не е сосема едноставна за исчитување, особено ако станува збор за исчитување кое тендира кон нејзина театрализација (Дерида би рекол: *презентација*). Имено, *драмскиот шексџи* е сосема специфичен вид книжевен запис. Испишан на најмалку две нивоа, односно проследен и поддржан од најмалку два типа писмо – кои, инаку, генерално се диференцираат преку стандардната бинарна опозиција дијалог/дидаскалија – *драмскиот шексџи* веќе „на прв поглед“ упатува на својот вискателен статус: во прашање е, несомнено, *хибриден шексџи*, односно *хибриден книжевен жанр*, кој се постварува токму преку перманентното комбинирање на повеќе типови/видови дискурс.

Меѓутоа, дури и во мигот кога е (веќе) лудично „искомбиниран“ и целосно „запишан на хартија“, *драмскиот шексџи* сè уште не е целосен. Нему му недостасува едно важно „дополнување“. Ова „дополнување“ Дерида го нарекува *supplement!* (Derrida, 1976:188-213), појаснувајќи дека станува збор за поим кој го маркира токму она парадоксално движење коешто го децентрира секое означување. „Парадоксот му е иманентен на самиот поим, бидеј-

How is the Theatrical Text Framed and Into What?

To answer this seemingly simple question we need to specify the meaning of the term *text* as it is understood by contemporary theatre studies.

When contemplating and speaking about *the text*, theatre studies thinks of and speaks about something much more complicated than what is suggested in the laconic expression *theatre writing*, which usually does not even imply anything more ambitious than the famous “content fixated on paper”. Of course, not even this “content” is simple enough for reading through, especially if we are talking about a reading intended to dramatize it (Derrida would say *presence*). The *text play writing* is a very specific kind of literary writing. Written on at least two levels, that is to say, followed along and supported by at least two types of writing, which otherwise are generally differentiated through standard binary opposition dialogue/stage direction – “at first glance” the dramatic text already suggests its demanding status. Doubtless, this involves a *hybrid text*, that is, a *hybrid literary genre* which comes into being specifically through a permanent combination of many types/kinds of discourse.

Even at the moment when it is (already) lucidly “combined” and completely “written on paper”, however, the *dramatic text* is not yet complete. It lacks one very important “addition”. Derrida calls this “addition” *supplement!* (Derrida, 1976:188-213), clarifying that it is a term that marks precisely that paradoxical movement which de-centres every signification. The paradox is inherent in this term because it simultaneously means both supplementing something incomplete as well as making up

ќи тој едновременно значи и дополнување на нешто непотполно, но и надоместување/замена на нешто потполно и целосно“ (Biti, 2000:92).

Она што сме свикнале да го именуваме како *драмски шексџ* („драма како писмо“), несомнено е тип на книжевен (но и театарски!) текст кој е длабоко свесен за сопствената „непотполност“, ама и сигурен дека токму во таа „непотполност“ е кондензирана неговата најсилна моќ. „Непотполноста“ и/или „недостигот“, кои му се инхеретни на *драмскиот шексџ* (тие се нешто како негова *фабричка грешка!*) не само што го детектирал, туку и супериорно го дефинирал уште добриот стар Аристотел, нарекувајќи го просто *ојсис*.

Поимот *ојсис* обично се преведува како „*сценска апаратура*“ или „*инсценација*“. Во македонскиот превод на „Поетиката“, Михаил Д. Петрушевски решил да преведува индиректно, детерминирајќи го фамозниот *ојсис* со помош на синтагмата „*сценско прикажување*“. Еве го тоа важно место, цврсто позиционирано во шестата глава од „Поетиката“:

„...[С]ценското прикажување вистина најмногу ја плени душата, но е во најслаба врска со уметноста и најмалку својствено на поетиката; зашто ефектот на трагедијата треба да се добие и без претстава и без артисти, а освен тоа во уредувањето на сцената поважна е вештината на сценографот одошто поетската уметност“ (Аристотел, 1990:46).

Она што вообичаено го именуваме како *инсценација* или, според Петрушевски, „*сценско прикажување*“ (самиот Дерида, како што видовме, го користи терминот *презенција!*), во театарската практика отсекогаш се постварувало и се постварува како збирно име за цела редица „непотполности“/„недостатоци“

for/replacing something complete and finished (Biti, 2000:92).

That which we have become used to calling a *dramatic text* (“drama as writing”), is undoubtedly a type of literary (as well as theatrical!) text that is deeply aware of its own “incompleteness”, but at the same time certain that its supreme power is condensed precisely in this “incompleteness”. The “incompleteness” and/or “shortage” that are inherent for the *dramatic text* (they are something like a *manufacturing flaw*) not only was detected, but it was also defined in a superior fashion by good old Aristotle, who simply called the phenomenon *opsis*.

The term *opsis* is usually translated as “*stage apparatus*” or “*staging*”. In the Macedonian translation of the *Poetics*, Mihail D. Petruševski has decided to do an indirect translation in defining *opsis* by getting help from the expression “*stage presentation*”. Here is this important place, which is firmly rooted in the sixth chapter of the *Poetics*:

“...[S]tage presentation of truth is what captivates the soul the most, but it is barely related to art and is least characteristic of poetics, because the effect of tragedy should be achieved both without a presentation and artists. Furthermore, in the stage design process the skill of the scenographer is more important than the art of poetics” (Aristotle, 1990:46).

What we usually refer to as *staging*, or according to Petruševski “*stage presentation*” (we have seen that Derrida himself is using the term *presence!*), in theatre practice has been materialized and has always materialized as a collective name for a whole set of “incompletes” / “insufficiencies” (*supplements*), which are inherent for

(*supplements*), коишто му се инхерентни на *драмскиот шексџ*, односно на драмата како специфичен вид писмо. Воопшто, *драмскиот шексџ* како да е судбински одбележен најпрвин со своите многубројни „непотполности“, а дури потоа со некои *архипраги* (*arche-trace*, како што велеше Дерида) коишто – за среќа! – чуваат по некој спомен на нив. Тој спомен, нели, останал сочуван на хартија, на која претходно бил фиксиран со помош на писмото.

Долго, безмалку до самиот Дерида, во западната философска традиција писмото имаше третман на банален „технички изум за прикажување на говорот“ (Culler, 1991:86). Оттука и причината на писмото да му се пристапува резервирано, со јасна свест за неговата посредничка функција, која може дури и да ја загрози автентичноста на самиот говор, доведувајќи ја во прашање (загрозувајќи ја!) функционалноста на комуникацијата. Ваквиот сериозен зазор кон писмото сериозно ја проблематизирал неговата квалификуваност за пренесување на вистинските значења. Демек: единствено живиот говор, а не мртвата трага на хартија, може да ја „долови“ автентичноста на значењето.

Како и за сите технички изуми, и за писмото долго се мислело сосема стереотипно: дека е нестабилно и склоно кон „искривувања“. Од друга страна, говорот мошне долго (сè до епохата на сосировскиот структурализам!) бил сметан за автентичен, природен и неприкосновено функционален медиум кој, освен што воспоставува директна комуникација – едновременно и *значи* (пренесува значење), туку и ја докажува *присујноста*! Писмото било третирано како дистанцирано, отсутно и двесмислено, за разлика од говорот, кој секогаш стоел во директна корелација со самото значење.

the *dramatic text*, that is, for the drama as a unique kind of writing. Overall, it seems as though the dramatic text is faithfully marked first with its many “incompletes”, and only then with certain *arche-traces* (as Derrida used to call them), which - fortunately! - keep a few memories of them. Such memories, you would agree, have been preserved on paper, prior to which they have been fixated on it by means of writing.

For a long time, almost until the appearance of Derrida, western thought had treated writing as a banal “technical device for capturing speech” (Culler, 1991: 86). Hence the reason writing is approached cautiously, with a clear understanding of its mediating role, which can even endanger the authenticity of the speech itself, bringing into question (endangering!) the functionality of communication. Such a serious precaution towards writing has seriously complicated its capability of transmitting real meanings, as if only living speech, and not dead paper, can “capture” the authenticity of meaning.

Like all technical devices, writing as well was considered completely stereotypical, unstable and prone to “bending”. On the other hand, for a long time (until the era of Saussurean structuralism!) speech had been considered an authentic, natural, and unquestionably functional medium, which besides establishing direct communication - at the same time *means* (carries meaning) – but it also proves the *presence*! In contrast to speech, which has always stood in direct correlation with meaning itself, writing was considered distanced, absent and ambiguous.

Долго, безмалку до самиот Дерида, западната философска и општокултурна традиција силно се гордеела со ваквиот свој логоцентризам. Застапувајќи го, со полно убедување, традиционалниот став за природната предност на говорот пред текстот, гласот пред буквата и живиот збор пред „мртвото“ писмо, западната традиција систематски го негувала стереотипот за *меџафизикаџа на ѓрисусџвоџо*. Којашто, вели Дерида, претставува една од нејзините најголеми и најопасни илузии.

Маѓутоа, *деридијанскоџо деконсџруирање* е *сџраџегија* што се насочува, имено, кон „срцето“ на оваа голема и опасна илузија, дефинирана како голема метафизичка „темнина“. Субверзивна и решителна, оваа *сџраџегија* настојува на традицијата на илузионистичкиот логоцентризам (на говорното, на говорот) да ѝ го спротивстави прагматичниот графоцентризам (на напишаното, на писмото, на текстот). Веќе неколку децении (од крајот на шеесеттите години на изминатиот век!), ваквото спротивставување се докажува како мошне актуелно, но и мошне-мошне продуктивно!

Да му се вратиме, сепак, на драмскиот текст и на неговата специфична природа, која веќе ја дефинираме како *хибридна*, но и како *игрива*. Враќајќи му се, нема да ги забораваме ниту оние негови важни „непотполности“ (supplements), чишто несомнени *џтраги*, евидентирани и сочувани во неговата комплесна текстура (запишана како „содржина на хартија“), не само што ја провоцираат, туку и ја овозможуваат театрализацијата (Дерида би рекол *џрезенцијаџа*). Токму преку овој незаобиколен процес на театрализација, драмскиот текст нужно транзитира во дејствие (во подражавање на сите видови дејствија, меѓу другите и дејствието што го именуваме како

For a long time, almost until Derrida emerged, western philosophical and cultural tradition had taken pride in its logocentrism. Maintaining in good faith the traditional view of speech, sound and living word as being naturally superior to text, letter, and “dead” writing respectively, western tradition had been systematically nurturing the stereotype of the *metaphysics of presence*, which, as Derrida said, was one of its biggest and most dangerous illusions.

However, *Derridian deconstruction* is a *strategy* that is aimed at the “heart” of this big and dangerous illusion defined as a metaphysical “darkness”. Subversive and determined, this *strategy* challenges the tradition of illusionist logocentrism (of the spoken, of speech) with pragmatic graphocentrism (of the written, of writing, of text). It has been a few decades now (since the end of the sixties of the previous century!) since this challenge proved quite fresh as well as fairly productive!

Let us go back, however, to the dramatic text and to its specific nature, which we have already defined as *hybrid*, but also as *playful*. Coming back to it, we will not forget its important “incompletes” (supplements), whose indisputable *traces* recorded and stored in its complex texture (written as “contents on paper”) not only provoke, but also enable theatricalization (Derrida would say *presence*). It is exactly through this unavoidable process of theatricalization that the dramatic text is necessarily transited into action (imitating all kinds of actions, among others the action that we refer to as *spoken*). There is no doubt that the transition of the *text* (dramatic writing) into different types/kinds of actions (among

говорно). Неспорно е дека транзитирањето на *шексџош* (драмското писмо) во различни типови/видови дејствија (меѓу другите и во *говорнош* дејствие) треба да се смета за смисла на неговото постоење. Драмскиот текст му е наменет на активниот *учесник* во неговата театрализација и на нејзиниот подеднакво активен *гледач*, а не на пасивниот *читател*.

Дека таквата театрализација е „однапред“ впишана во самиот драмски текст – дека, со други зборови, пишаното/текстуалното несомнено е услов за подоцнежното подражавање (театрализација) – докажува и цитираниот став на Аристотел: да, ефектот на трагедијата може да се добие и со „голо читање“, што ќе рече „без претставата, и без артисти“ (Аристотел, *ibid.*), ама тоа може да се случи само поради фактот што тој ефект ѝ е иманентен на нејзината природа. Спомнуваните агилни семиотичари-оперативци (Иберсфелд, Павис) оваа ноторна констатација успешно ја претворија во дефиниција: имено, тие велат дека секој текст што е напишан во хибридна драмска форма и не е друго освен *ош* на *шеатрската* *прејсџава* *којаш* му е иманентна (Ibersfeld, 1982).

Дефиницијата како да му е по мерка на Дерида. Таа целосно го поддржува не само неговиот графоцентричен концепт на светот (концепт на „приматот“ на писмото пред говорот и на текстот пред неговата *презентација*), туку го поддржува и круцијалниот став за текстот како „мрежа на разлики, ткаење на траги коишто бесконечно упатуваат на нешто друго/поинакво од себе, на другите траги што одново упатуваат на разлики“ (Biti, 2000:62). Имено, секоја *инсценирација* на драмскиот текст, секое негово транспонирање/транзитирање во она што го именуваме како *шошален шексџ* или *шексџ на прејсџава*,

others the *spoken* action) should be considered as the meaning of its existence. In its theatricalization the dramatic text is intended for the active *participant* and for its equally active *viewer*, not for the passive *reader*.

That such theatricalization has been written “in advance” into the dramatic text itself – that, in other words, the written/the textual is inadvertently a prerequisite for the imitation (theatricalization) that will follow – is attested by Aristotle’s view: yes, the effect on tragedy could be achieved even through a “sheer reading”, which means, “without the stage show, and without artists” (Aristotle, *ibid.*), but that could happen only because of the fact that such an effect is inherent for its nature. The aforementioned diligent semiotic operatives (Ubersfeld, Pavis) have successfully turned this famous conclusion into a definition. Namely, they say that every text written in the hybrid dramatic form is but a *description of its innate theatrical performance* (Ibersfeld, 1982).

This definition seems to sit well with Derrida. It entirely supports not only the graphocentric concept of the world (concept of the “prevalence” of writing over speech and of text over its *presence*), but the crucial view of the text as “a network of differences, weaving of traces which infinitely point to something else/other than themselves, to other traces which again point to differences” (Biti, 2000: 62). Namely, every staging of a dramatic text, every transposition/transition of it into that which we call *absolute text* or *text of the stage show*, becomes possible and creative only because of the fact that it is inevitably operationalized as a specific kind of

станува возможно и креативно имено поради фактот што истото неизбежно се операционализира како специфично *ткаење* на типично *деридаовска* „мрежа од траги и од разлики“.

Според Дерида, секој поим во себе содржи и траги од некој друг поим; дури би можеле да речеме дека секој поим е контаминиран од другоста на претходниот (или на следниот, сеедно); ваквата контаминација се именува како *шрага*; од друга страна, содржината на некој поим не е ограничена само на тој термин, туку се шири, „се разлива надвор од себеси“, со што ги контаминира другите поими, оставајќи и на нив својата *шрага*; на овој комплексен начин, процесот на пишувањето станува процес на „бесконечно ткаење на *шраги*“, на бесконечно предизвикување на *разлики* и на бескрајно *вмрежување*.

Несомнено, во прашање е пеколна комбинаторика: процес на перманентна *игра*, *игра* без запер и без брегови. *Игра* како цел.

Игра не е само еден од клучните поими во филозофскиот систем на Дерида, туку и една од доминантните стратегеме што го развиваат тој систем, одржувајќи го во добра кондиција. Некои сериозни познавачи велат, дури, дека може да се заклучи оти „неговите игри со самиот филозофски текст, на крајот резултираат со филозофски стил којшто многу повеќе потсетува на играње игра (game playing) или на креативно пишување, отколку на традиционален филозофски дискурс“. (Џепароски, 2004:32)

*

За жал, не се забележува дека во современата театролошка наука *деридаовската деконструкциска*

weaving of the typically Derridian “network of traces and differences”.

According to Derrida, every concept contains in itself traces of some other concept. We could even say that every concept is contaminated by the otherness of the previous one (or the next one, all the same), and such contamination is referred to as a *trace*. On the other hand, the contents of a given concept are not limited to that concept only, but it expands, “it spills out of itself”, and by doing so it contaminates the other concepts, leaving its *trace* on them. Through this complex way, the process of writing becomes a process of “infinite weaving of *traces*”, of causing *differences*, and of infinite *networking*.

Doubtless, this is a kind of infernal contrivance: a process of permanent *play*, unceasing, and boundless *play*. Play as an aim in itself.

Playing is not only one of the key concepts in Derrida’s philosophical system, but also one of the dominant stratagems which develop this system keeping it in good shape. Some experts even argue that it could be concluded that “his plays with the philosophical text itself, eventually ‘result in a philosophical style which is far more reminiscent of game playing or creative writing than of a traditional philosophical discourse’” (Dzeparoski, 2004:32).

*

Unfortunately, the fact that *Derridian deconstructivist play* has (for the time being?) lived to see an outstanding

игра доживеала (сега-засега?) некоја помаркантна или посрдечна рецепција. Ниту, пак, предизвикувачкиот *деридаовски модел* во рецентната театарска практика дочекал (сега-засега?) некоја посериозна апликација, било на ниво на инсценација (*презентација*), било на ниво на теорија и критика. Со други зборови, театарот – барем засега! – не умеел да профитира (кој-знае-колку) од интригантното *деридаовско наследство*. Како сè уште да не знае што би можел да почне со него.

Самиот Дерида, испишувајќи ги сопствените театарски „маргиналии“ (заради кои и започнав да го пишувам овој текст), одбира (во нив) да се занимава само со една театарска поетика, онаа на Антонин Артауд (Antonin Artaud).

Изборот воопшто не е случаен, напротив !

Очекувано, Дерида, имено, кон Артауд ја има насочено парадоксалноста на езотеричниот театарски концепт. Анализирајќи го тој концепт (за театарот и за неговиот двојник), Дерида точно препознал дека театарот на суровоста, за каков што пледира Артауд, претставува луциден, но и сосема утописки обид да се театрализира/презентира „чистото присуство, (...) единството пред раздвојувањето, сосема ослободено од внатрешните разлика што секогаш ги обележува пишувањето“ (Derrida, 1978:174).

Театарот на Артауд никогаш не се постварил како „вистински“ и „практичен“, ниту пак можел („како таков“) да се поствари. Магичната убавина на тој театар несомнено е содржана токму во неговата „непрактичност“ – тој постои само како запис/писмо („содржина на хартија“) и функционира исклучително како сугестивна визија (за идеалното), како

or more cordial welcome is hardly noticeable in modern theatrical science, nor has the challenging *Derridian model* seen in the recent theatrical practice (for the time being?) had a more serious application, whether at the level of staging (*presence*), or at the level of theory and criticism. In other words, the theatre – at least for now! – has not been (all that much) successful in profiting on the *Derridian legacy*. It seems that it still does not know what it could spark with it.

Writing his own theatrical “marginalia” (because of which I started writing this text), Derrida himself chose (in them) to deal with only one theatrical poetics, that of Antonin Artaud.

The choice is hardly coincidental! Quite the contrary!

As might have been expected, Derrida directed the paradox of the esoteric theatrical concept towards Artaud. Analysing that concept (for the theatre and its double), Derrida recognized that the theatre of brutality, which Artaud advocates, represents a lucid as well as an entirely utopian attempt to dramatize/present the “pure presence, (...) the unity before separation, an attempt completely freed from the inherent differences that the writing always marks” (Derrida, 1978:174).

Artaud’s theatre has never materialized as “real” or “practical”, nor has it been able (“as it is”) to materialize. The magical beauty of this theatre undoubtedly arises precisely from its “impracticality” – it exists only as a written record/writing (“contents on paper” and it works exclusively as a suggestive vision (of the ideal), as a longing (for the impossible), and as a quest (for the un-

копнеж (по невозможното) и како потрага (по недостижното). Парадоксалноста на таа потрага, парадоксот што го разбрал и самиот Арто, содржана е во точното чувство на неговиот творец, дека „една таква автентична присутност мора да постои надвор од времето и од свеста“ (Carlson, 1993:418). Еднаш остварена, таа веднаш би се соочила со банализацијата на повторувањето, веднаш би го натоварила врз себе својот погубен „двојник“.

За жал, „практичниот театар“ – оној прозаичен/прагматичен театар со кој секојдневно се занимава театролошката наука – просто е осуден да функционира имено така: повторувајќи ја (до бесвест) својата *презенција*, прилично несвесен дека веќе од мигот на своето зачнување и не прави ништо (друго) освен што постојано го повторува неповторливото.

Белешки:

1. Формално/статистички, театарската проблематика експлицитно е тематизирана само во неколку текстови на Дерида: во четвртата глава од вториот дел на култната книга *За грамаџологијата* (види „Теорем и театар“) и во два есеи посветена на Антонин Артауд (Antonine Artaud), публикувани во книгата *L'écriture et la différence* (1967); останува впечаток дека Дерида директно/експлицитно ја тематизирал театарската проблематика (главно) во шеесеттите години.

attainable). The paradox of that quest, a paradox understood even by Artaud himself, is contained in the precise feeling of its creator: “such an authentic presence has to exist beyond both time and consciousness” (Carlson, 1993:428). Once achieved, it would immediately face the banality of repetition, and it would immediately take its disastrous “double” on its back.

Unfortunately, “practical theatre”—that prosaic/pragmatic theatre with which theatre studies deal on a daily basis – is simply destined to function in this way: repeating its *presence* (until the point of exhaustion), quite unaware that ever since its inception it has been doing nothing (else) but constantly repeating the unrepeatable.

Translated from Macedonian by Goran Stoev

Notes:

1. Formally/statistically the study of theatre is explicitly thematized only in a few of Derrida's texts: in the fourth chapter of the second volume of his landmark book *On Grammatology* (see *Theorem and Theatre*) and in two essays dedicated to Antonin Artaud, published in the book *L'écriture et la différence* (1967). There is an impression that Derrida had directly/explicitly thematized the study of theatre in the '60s.

Библиографија:

- Аристотел. 2000. *За поетику*, прев. Михаил Д. Петрушевски, Скопје: Култура.
- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Carlson, Marvin. 1993. *Theories of the Theatre*, Ithaca-London: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan. 1991. *O dekonstrukciji – Teorija i kritika poslije strukturalizma*, прев. Sanja Čerlek, Zagreb: Globus.
- Derrida, Jacques. 1976. *O gramatologiji*, прев. Ljerka Šifler-Premec, Sarajevo: Veselin Masleša.
- _____. 1978. *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, University of Chicago Press.
- _____. 1988. *Istina u slikarstvu*, прев. Spasoje Ćuzlan i Mirjana Dizdarević, Sarajevo: Svjetlost.
- _____. 1990. *Bela mitologija*, прев. Milorad Radović, Novi Sad: Svetovi.
- Ibersfeld, An. 1982. *Čitanje pozorišta*, прев. Mirjana Miočinović, Beograd: Vuk Karadžić.
- Сим, Стјуарт. 2004. „Дерида и крајот на историјата“, прев. Искра Гешоска, *Маргина*, т. 66, бр. 4/2004.
- Џепароски, Иван. 2004. „Играта – наша современичка од дамнини“, во: И. Џепароски, прир. *Естетика на игра*, Скопје: Култура.

References:

- Аристотел. 2000. *За поетику*, trans. Михаил Д. Петрушевски, Скопје: Култура.
- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Carlson, Marvin. 1993. *Theories of the Theatre*, Ithaca-London: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan. 1991. *O dekonstrukciji – Teorija i kritika poslije strukturalizma*, trans. Sanja Čerlek, Zagreb: Globus.
- Derrida, Jacques. 1976. *O gramatologiji*, trans. Ljerka Šifler-Premec, Sarajevo: Veselin Masleša.
- _____. 1978. *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, University of Chicago Press.
- _____. 1988. *Istina u slikarstvu*, trans. Spasoje Ćuzlan i Mirjana Dizdarević, Sarajevo: Svjetlost.
- _____. 1990. *Bela mitologija*, trans. Milorad Radović, Novi Sad: Svetovi.
- Ibersfeld, An. 1982. *Čitanje pozorišta*, trans. Mirjana Miočinović, Beograd: Vuk Karadžić.
- Сим, Стјуарт. 2004. „Дерида и крајот на историјата“, trans. Искра Гешоска, *Маргина*, т. 66, бр. 4/2004.
- Џепароски, Иван. 2004. „Играта – наша современичка од дамнини“, in: И. Џепароски, прир. *Естетика на игра*, Скопје: Култура.