



dr. Igor Žunkovič

Morala in etika v sodobni slovenski dramatiki¹

Raziskovanje morale in etike v sodobni slovenski dramatiki zahteva vnaprejšnjo opredelitev treh vsebinskih predpostavk: definicija morale, definicija etike in opredelitev sodobne slovenske dramatike. Vse tri opredelitve zastavljam povsem jasno, natančno in kolikor je mogoče objektivno. Zato moralo opredelim kot pravila ravnanja v kateri koli človeški skupnosti, etiko pa kot refleksijo upravičenosti teh pravil². To sta formalni opredelitvi, ki o konkretni morali in etiki proučevanih dram ne povesta ničesar razen tega, da vsaka drama vsebuje eno in drugo.

Problem objektivnosti izbire proučevanih dram razrešujem tako, da upoštevam od moje volje in presoje neodvisen korpus sodobne slovenske dramatike, ki ga sestavljajo prejemniki Grumove nagrade med letoma 2003 in 2013³. Tak izbor zagotavlja dvoje: relativno visoko kvaliteto korpusa kot celote; od raziskovalca neodvisen nabor tekstov in s tem največjo možno mero objektivnosti izbora.

Metodološko torej stremim k čim večji objektivnosti in hkrati k čim večji ustreznosti vzorca, ki naj bi omogočal tudi največjo možno stopnjo ustreznosti posplošitve rezultatov. Hkrati je časovni okvir zastavljen tako,

¹ Pričujoča razprava je rezultat študije, ki sem jo kot prejemnik štipendije Ustanove Tarasa Kermaunerja (UTK) opravil leta 2013. Zahvaljujem se UTK, Manci Košir in Ivu Svetini ter KD Group, ki zagotavlja štipendijska sredstva.

² Za utemeljitev filozofsko-antropoloških temeljev tega razlikovanja glej Ošlaj, *Antropoetika*, str. 11–13, 170–171 in 182–183.

³ Obravnavam torej drame: M. Zupančič: *Hodnik* (2003), E. Flisar: *Nora Nora* (2004), M. Briški: *Križ* (2005), M. Zupančič: *Razred* (2006), D. Potočnjak: *Za naše mlade dame* (2007), R. Vilčnik: *Smeti na Luni* (2008), Ž. Mirčevska: *Konec Atlasa* (2009), S. Semenič: *5fantkov.si* (2009), I. Prijatelj: *Totenbirt* (2010), I. Svetina: *Grobnica za Pekarno* (2010), S. Semenič: *24ur* (2010), M. Zupančič: *Shocking shopping* (2011), V. Möderndorfer: *Vaje iz tesnobe* (2012), E. Flisar: *Komedija o koncu sveta* (2013). Obravnavane drame so bile objavljene v zbornikih prejemnikov Grumovih nagrad in v reviji *Sodobnost*. Še tako dobra drama pa ostane brez učinka, če ni uprizorjena in prebrana. Pričujoči tekst je zato lahko le nezadosten surogat in ne more nadomestiti pristne izkušnje teksta, ki se lahko uresniči le skozi uprizoritev in branje. V etični perspektivi ima ta izkušnja nenadomestljiv pomen, zato spoštovano bralko in bralca vabim k branju teh besedil in obisku njihovih uprizoritev.

da je letnica 2008 sredi obravnavanega obdobja, kar pomeni, da je mogoče ugotoviti, kakšne spremembe etike in morale v dramskih tekstih povzroči pojav krize, ki je v našo družbeno zavest vstopil v tem letu. Kaj je torej mogoče povedati o tem, kako sodobna slovenska dramatika obravnava moralna in etična vprašanja, kakšen moralni svet nam kaže in kako ga upravičuje?

Prva skupna lastnost vseh obravnavanih tekstov, z izjemo *Križa* Matjaža Briškega, je odsotnost transcendentne etične avtoritete, čeprav jo je tudi v *Križu* mogoče zaznati kot razdvojitvev na dva dela: Boga kot absolutno transcendentno entiteto in Boga kot človeka. Ta odsotnost je brez dvoma daljni odmev smrti Boga, ki jo je pred več kot stotimi leti razglasil Friedrich Nietzsche. To je najširše etično ozadje tekstov, etično ozadje sodobnega sekularnega sveta, ki šele omogoči potrebo po etični refleksiji, ki ji Nietzsche pravi prevrednotenje vseh vrednot⁴.

Od tod naprej v sodobni slovenski dramatik opazimo dva prevladujoča etična razmisleka. Prvi se tiče razmerja med družbenim (delovnim, ekonomskim itd.) sistemom in človekom kot posameznikom, drugi pa preprašuje integriteto posameznika kot osebnostni temelj etičnega premisleka. Obe etični perspektivi imata več vsebinskih uresničitev skozi različna dramska dejanja oziroma skozi različna moralna pravila.

Drame Matjaža Zupančiča, Vinka Möderndorferja, delno Iva Prijatelja, Dragice Potočnjak, Simone Semenič s *5fantkov.si*, Evalda Flisarja in tudi Iva Svetine ter Matjaža Briškega vsebujejo na ravni etike premislek o razmerju med posameznikom in družbenim sistemom, v katerem ta živi. Njihova skupna točka je etična breztemeljnost sistema, medtem ko so njihovi odzivi na to breztemeljnost različni. Matjaž Briški, recimo, ustvari svet, v katerem je oddaljeni Bog etična avtoriteta, ki pa prav zaradi svoje oddaljenosti nima vpliva na vsakodnevno življenje ljudi, medtem ko živega Boga ljudje ne prepoznajo. Tako tudi znotraj sicer zaprte heteronomne etične perspektive krščanstva odpira možnost in celo potrebo po etičnem premisleku. Povsem drugačen etični premislek vpeljuje Svetinova drama, ki končno sega k družbeni odgovornosti gledališča; slednje lahko, ker je oddaljeno od vsakodnevnega življenja ljudi, premisli upravičenost moralnih pravil, po katerih živimo.

Med tema povsem različnima pristopoma se gibljejo vsi drugi, najzanimivejši med njimi so Prijatelj, Möderndorferjev in Flisarjev, saj

⁴ Jurij Verč etične konsekvence tega Nietzschejevega nastavka (tudi s sklicevanjem na Vattima) izrazi takole: "Bog umre, ko vednosti ni več potrebno priti do temeljnih vzrokov, ko človek nima več potrebe, da bi se čutil kot nesmrtna duša. Samo tam, kjer končne in prekinjajoče, blokirajoče instance vrhovne vrednote – Boga, se vrednote lahko razgrinjajo v svoji pravi naravi." (Verč: "Vprašanje etike v postmoderni", str. 218.)

je pri njih prisoten tudi metaetični element: vzpostavitev etike kot teme dramskega diskurza.

Dragica Potočnjak kot etični problem izpostavi subjektivizacijo institucij, o čemer posebej lucidno razmišlja Borut Ošljaj v svoji knjigi *Antropoetika*. Ošljaj opozarja na etični problem sodobnega sveta, ki je zanj ključen za razumevanje težav z moralo in etiko, da institucije, kakor so država in njeni funkcionalni sistemi, pa tudi naddržavne tvorbe in podjetja, postajajo subjekti delovanja. To misel je zagotovo mogoče prepoznati v drami Dragice Potočnjak, kjer Brininih klicev na pomoč institucije ne slišijo, zlasti zato, ker jih zanima le lasten obstoj, pogoji lastnega delovanja in družbeni status, ne pa posameznik, ki ima težave. Posameznik je za te sisteme le sredstvo samopotrjevanja, ne pa subjekt, ki bi jih primarno utemeljeval. Takšna obrnjena vrednostna struktura, kot pokaže Dragica Potočnjak, vodi k skrajnemu nasilju zlasti nad najšibkejšimi člani skupnosti.

V *Nori Nori*, ki sicer pomembnejši etični poudarek daje posamezniku, je etični premislek družbenega sistema povezan z izvorom samouresničitve. Ta je postavljena kot obča vrednota in deluje skorajda kot novodobni nadomestek avtoritete Boga. Seveda pa se, kar Flisar učinkovito pokaže, takšna etika ne more uresničiti in človek ostaja bistveno nepopoln. V *Nori Nori* se etični premislek izraža skozi natančno seciranje partnerskih odnosov, kar ni nič nenavadnega, glede na to, da so prav partnerski in družinski odnosi tisti, v katerih se posameznik najintimneje razkrije. A izkaže se, da se nikdar ne more popolnoma razkriti; najprej zato, ker se spreminja, drugič pa zato, ker tudi znotraj njega samega obstaja nespoznaven del.

To, kar je v *Nori Nori* samouresničitev, v *5fantkov.si* na ravni naracije, kjer upoštevamo še kontekst drame, na katerega namiguje naslov, predstavlja ironija. Ironija predpostavlja distanco, ki je pri Svetini izvor kritiške sposobnosti umetnosti, vendar pri Simoni Semenič ne vodi v kritiko, temveč v smešenje. Tako avtorica zelo jasno razkriva razliko med strukturo otroške igre, kjer s stališča naracije ne gre zares, s stališča karakterjev pa, medtem ko v svetu odraslih vsebina na ravni karakterjev ostaja enaka, vprašanje pa je, kako se nanjo odzovemo kot (samo)premišljujoča bitja. Tako drama ne tematizira nobene specifične etike, temveč potrebo po etiki nasploh.

Na ravni etike relativnost posameznikove integritete in nepopolnost njegove identitete razkrivajo naslednje drame: *Konec Atlasa* Žanine Mirčevske, *24ur* Simone Semenič, *Smeti na Luni* Roka Vilčnika, *Svetinova Grobnica za Pekarno*, pa tudi *Nora Nora* Evalda Flisarja in *Za naše mlade dame* Dragice Potočnjak. V teh dramah, četudi nekatere med njimi obravnavajo tudi etično razmerje med družbenim sistemom in posameznikom, je najpomembnejši etični razmislek povezan s prevpraševanjem

integritete človeka, ki bi lahko bila temelj etičnega premisleka. Pri tem gre tako za vprašanje osebnega smisla, recimo pri Flisarju, kakor tudi za vprašanje trdnosti identitete dramske osebe, recimo pri Ivu Svetini in Dragici Potočnjak.

Drama, ki najostreje in najbolj neposredno tematizira razgradnjo etične refleksije na ravni posameznika, je *Konec Atlasa*. Žanina Mirčevska dramske like ustvari tako, da jih časovno-prostorsko razdvoji, naredi jih nepopolne in ne le krive, temveč zlasti etično nesposobne, in sicer tako, da jim odvzame zmožnost etičnega premisleka. Najprej to stori tako, da jih *a priori* predstavi kot krive in kot fizično (duhovno) nepopolne, nato še tako, da jih postavi v skrajno življenjsko nevarno situacijo, v kateri bi tudi povsem duševno stabilne osebe zblaznele. Bolj ko se bliža klimaks, manjša je vrednost človeškega življenja. Ta se manjša, ker ni ničesar, kar bi jo utemeljevalo, niti transcendentnega absoluta niti osebne integritete. V tem svetu so vsi zmožni vsega, še huje pa je, da nobenega dejanja, niti uboja morske deklice niti kanibalizma, ne moremo označiti kot slabega. Tako na ravni naracije spremljamo subverzijo, skozi katero se razkriva nujnost etičnega odločanja in nujnost prevzemanja osebne odgovornosti, ki temelji na osebni integriteti vsakega posameznika v skupnosti.

Podoben etični razmislek vsebuje tudi Vilčnikova drama *Smeti na Luni*, čeprav ustvarja povsem drugačno dramsko situacijo. Bistven etični problem je namreč Lawrenceova nesposobnost dojemanja Vasilke kot otroka. Otroci, kar še natančneje beremo v *5fantkov.si* Simone Semenič, niso sposobni etičnega premisleka, ker njihova domišljija obstaja izven razlikovanja dobrega in zla, predvsem pa je pomembno, da še niso izdelane osebnosti, da niso subjekti. Tudi Vasilka ne vidi zla, ki bi jo potencialno lahko zadelo. Prav to zaupanje je bistven del njene otroške osebnosti, ki Lawrencea tako privlači. On, odrasel moški, lahko takšno stanje primarne nedolžnosti vzdržuje le tako, da se odpove vsakršnemu socialnemu življenju. Lawrence se odpove družini in normalnim človeškim stikom (odpove se ljubezenski aferi z Martho), da bi lahko ostal v območju otroške nedolžnosti. Šele Vasilka ga s svojo prezenco prisili, da vstopi v vsakdanji svet odraslih, pri čemer se razkrije nevzdržnost njegove življenjske držbe. Drama raz-očara Lawrenceovo življenjsko držbo in kaže na nujnost prevzemanja odgovornosti ter razlikovanja dobrega in zla. Lawrence ne more vzdrževati medosebnih stikov z drugimi ljudmi, dokler ne prepozna pomembnosti lastne integritete. Skozi to prepoznanje lahko uvidi, da v svetu obstajata dobro in zlo in da se mora kot odrasel moški med njima odločati. Predvsem pa gre za to, da mora dopustiti obstoj zla, če želi potrditi obstoj dobrega.

Povsem drugače obravnavata vprašanje osebne integritete Svetina v *Grob-nici za Pekarno* in Flisar v *Nori Nori*. Pri obeh je najbolj značilen način dekonstrukcije posameznikove identitete simulacija. Bistveno pri obeh je, da se meje med simulacijo in realnostjo brišejo. Tako kot Boris pri Svetini vse bolj postaja hkrati lik in igralec ter se njuni identiteti stapljata, tako dramske osebe v *Nori Nori* simulirajo idealizirane verzije odnosov, ki se v realnosti izkažejo za nedosegljive. Na eni strani igra osvajanja izgine takoj, ko osebi vstopita v resnejši odnos, na drugi strani pa nasilje, ki zveze konča, nikoli zares ne izbruhne, ampak se le simulira. Simulacija pri Flisarju omogoča nadaljevanje zgodbe, ki se nikoli ne konča. Kljub temu šele zavest o tem, da med simulacijo in resničnostjo sploh ni mogoče razlikovati, tako pri Flisarju kot pri Svetini vodi k razmisleku o spremenljivi identiteti posameznika. V trenutku, ko se Novski zlomi in ko se zlomi Helmer 2 (Torvald 2), smrt ni več rešitev, saj ostane brez vsakega smisla. Ni več niti dobra niti slaba. Toda medtem ko Flisar bralce in gledalce pusti v tem reflektivnem trenutku, Svetina Novskega pusti umreti. Njegova smrt pa zdaj ni več smiselna žrtev revolucionarnega ali kakršnega koli drugega teleološkega prepričanja, temveč konec gledališke igre. In paradokso je prav gledališče (kot tudi umetnost v celoti) tisto, ki razgalja navidezno vsakršnega smisla, hkrati pa samo ostaja smiselno v perspektivi družbene kritičnosti. Ker pa gledališče ni nič drugega kot ljudje, ki ga ustvarjajo (vključno z gledalci), je odgovornost etične refleksije pri posamezniku samem, četudi je ta izgubil absolutno enotnost identitete in trdnost integritete.

Enako spoznanje je mogoče razbrati tudi iz *24ur* Simone Semenič. Za razliko od *5fantkov.si* je v tej drami socialni okvir povsem skrčen; prevladuje čista relacija med dvema osebama, ki ne moreta vzpostaviti stika. Na ravni etike vidimo nezmožnost pristnega pogovora in nezmožnost telesnega stika z drugim. Prvi par skoraj ne govori, zato pa se nenehno prestavlja sem in tja po prizorišču, medtem ko drugi par le leži v postelji in govori, ne da bi kar koli povedal (storil). Dramaturgija drame torej razbija osnovne medčloveške vezi in kaže posameznikovo nezmožnost njihovega vzpostavljanja. Dogajanje seveda vsebuje moralna pravila, a njihova veljavnost je odvisna od trenutnega razpoloženja posameznika, ki se ves čas spreminja. Na ravni naracije se razkrojenost integritete kaže skozi vse pogostejše intervencije Spamov, ki dogajanja, gledano znotrajtekstualno, ne prekinjajo, saj se jih dramske osebe ne zavedajo, medtem ko jih mi, bralci in gledalci drame, vidimo in slišimo. Namenjeni so torej nam, ne nastopajočim likom, saj nam otežujejo recepcijo dramskega dogajanja kot homogene entitete, s tem pa razkrajajo našo zmožnost komunikacije

s tekstom, ki ga beremo, oziroma s predstavo, ki jo gledamo. Na etični ravni je to razgradnja integritete, ki onemogoča obstoj možnosti etike nasploh.

Obe etični perspektivi, integriteta posameznika in upravičenost sistema, v dramah Iva Prijatelja, Vinka Möderndorferja in v Flisarjevi *Komediji o koncu sveta*, postajata vsebini tekstov – postajata temi dramskega dogajanja.

Pri Prijatelju je na ravni karakterjev etični premislek skorajda v celoti zgoščen v liku Štefa. Štef sledi določeni morali, a mora zato potlačiti del svoje osebnosti. Izkaže se, da je potlačitev nemogoča, saj posameznik ne more upravljati z vsemi plastmi svoje nravi. Po drugi strani pa imamo na ravni naracije eksplicitno razhajanje med ravnanji dramskih likov (zlasti Eli in njene družine) in tem, kar govorijo. To razhajanje pri bralcih vzbudi premislek, podoben Štefovemu. Po Ivekovi smrti Štefova samokontrola in samopotlačitev vse bolj popuščata; tako Štef dopušča možnost etičnega premisleka o lastnih ravnanjih ter ravnanjih drugih. Bralci pa spremljamo, kako sprva dobrohotno ravnanje Eli in njene družine prehaja v psihično in fizično nasilje, ki rezultira v absurdnem odprtju bordela v imenu družinskih vrednot. Prijatelj tako tematizira pohlep kot etični temelj posameznikove identitete, ki se na ravni družbe kaže kot pridobitništvo na račun drugega. Tako Prijatelj neposredno razkriva dvojno moralo sodobnega sveta in hkrati nezmožnost prepoznanja te dvojne morale, zaradi nesposobnosti etičnega premisleka. Štef, ki se mu njegova lastna dejanja postopoma razkrivajo kot etično nesprejemljiva, propade. To, kar Štef spoznava, je zlo družbene morale – prepoznava razliko med tem, kar je dobro, in tem, kar je moralno.

Podobno se na ravni naracije razkriva tudi skozi Möderndorferjeve *Vaje iz tesnobe*. Tesnoba je posledica nasprotja med posameznikovim etičnim premislekom ter njegovimi dejanji, ki so vendarle (skoraj) povsem zakonita in družbeno sprejemljiva. Domala vsi dramski liki, ki jih spremljamo v zelo jasnih in vsebinsko zgoščenih dramskih situacijah, izkazujejo razliko med družbeno sprejemljivostjo njihovih dejanj in svojo osebno integriteto. Le če dramski liki služijo kot funkcije pridobitniškega sistema, je sistem trden in morala nevprašljiva. Ko pa sestopimo s funkcionalne ravni na raven osebnega smisla, se takoj razgali najprej breztemeljnost sistema, nato pa še njegova nečlovečnost. Ljudje razpadajo, in to dobesedno (Starejši moški), umirajo (Šefika) in prodajajo svoje telo (Dekle, Ženska, Punca v trenirki). V vsakem prizoru posebej vidimo to diskrepanco, ki postaja vse bolj nevzdržna. Vedno bolj se namreč kaže posameznikova nemoč v odnosu do sistema (podjetja), v katerem so ujeti

in od katerega so odvisni. Podjetje ne premore etičnega premisleka, saj za to niti nima potenciala, medtem ko imajo posamezniki sposobnost etičnega premisleka, vendar nimajo moči spreminjati sistema. Tisti, ki se mu poskušajo upreti, končajo v samodestrukciji, tisti, ki ga izkoriščajo, napredujejo, vendar z napredovanjem uničujejo svoje bližnje. Tako *Vaje iz tesnobe* tematizirajo nesposobnost sodobnega človeka, da etično presoja svoje lastno ravnanje – o slednjem sicer zasebno lahko razmišlja, ali je dobro ali slabo, vendar v resnici pri svojem ravnanju nima izbire, kar je vir njegove tesnobe. Življenje kot vaja v tesnobi: to je dramatična predstava etike sodobnega sveta, s katero nas sooča Möderndorfer, zato imamo lahko tudi njegov tekst (tako kot vsaj še Prijateljvega in Flisarjevega) za tematizacijo etike kot problema sodobne družbe.

Najbolj je to vendarle vidno v Flisarjevi *Komediji o koncu sveta*. Antiutopičnost te drame odpira dvoje etičnih dimenzij, s katerima se kot bralci soočamo. Prva se razkriva v odnosu implicitnega bralca do vsebine teksta, ki se dogaja v njegovi morebitni prihodnosti, v kateri zaradi spreminjanja podnebja drastično primanjkuje hrane. Torej gre za vprašanje odnosa človeka do narave. Druga etična dimenzija je povezana z ravnanjem dramskih oseb, ki za preživetje ubijajo in prodajajo drogo, se prostitutirajo in zasužnjujejo – z njihovim delovanjem v trenutku, kot pravi Orton, v katerem so se sesule “vse kurčeve vrednote”.

Dramske osebe vseskozi prevprašujejo ustreznost svojih ravnanj v luči širšega svetovnega konteksta ekološke krize, nikoli pa tega, ali je njihov način doseganja ciljev ustrezen ali ne. Bistvo te Flisarjeve drame ni samo pomanjkanje hrane, revščina, uničenje naravnih virov, podnebne spremembe in podobne dimenzije ekološke krize, ki jo povzroča človeštvo, temveč morala in etika človeka, ki v takšnem svetu živi in ga soustvarja. Tako Flisar nedvoumno kaže, da je v jedru vsakršne krize najprej kriza etike in morale. Na ravni morale seveda vidimo razkroj skupnosti, ki je premosorazmeren z razkrojem narave. Na ravni etike pa se kaže način mišljenja, ki je vir obeh razkrojev. V luči odsotnosti transcendentne etične avtoritete je tudi tukaj človek prepuščen samemu sebi (etično avtonomen), pri tem pa ostaja nesposoben preobrniti izkoriščanje drugega, ki oba uničuje, v sobivanje z drugim, ki bi lahko oba rešilo.

Slovenska dramatika že pred letom 2008 kaže problematičnost etike, ki je rezultat nestanovitnosti osebne integritete posameznika, njegove reifikacije in subjektivizacije institucij. Hkrati pa vidimo, da tematizacija etike kot področja, na katerem se začenjajo družbeni problemi, med katere je mogoče uvrstiti tudi pojav ekološke, ekonomske in gospodarske krize, pride hkrati z začetkom krize same in z njenim vstopom v našo družbeno

zavest: najprej z Zupančičevim *Shocking shoppingom*, potem pa zlasti s Prijateljčevim *Totenbirtom* in z Möderndorferjevimi *Vajami iz tesnobe* ter končno s Flisarjevo antiutopično *Komedijo o koncu sveta*.

Drama *Shocking shopping* je tukaj posebej pomembna, ker jo je mogoče primerjati z drugimi dramami tega avtorja. Zupančičeve drame, ki jih obravnavam v pričujočem članku, so si tudi na ravni etike podobne, saj vseskozi razgaljajo etično breztemeljnost sodobne družbe in njenih podsistemov. A najbrž ni naključje, da je Zupančič svoj *Shocking shopping* napisal prav v času, ko je v svetovnem merilu pojem krize že bil pomembno določilo družbenega življenja, drugi dve obravnavani drami pa pred tem. Etiko tudi v tej drami konstruira skozi reprezentacijo nekega družbenega sistema (tokrat podjetja trgovine), v katerem posameznik postaja sredstvo in objekt, ne pa etično bitje, toda tudi izbira teme ni naključna. Če je v *Hodniku* mogoče prepoznati kritiko zabavljaštva resničnostnih šovov, v *Razredu* kritiko izobraževalnih institucij, še zlasti akademske sfere, je v *Shocking shoppingu* Zupančič svoj kritični pogled usmeril k pridobitniškemu mehanizmu *par excellence*: trgovskemu sistemu. Ne glede na to, da Zupančič etike neposredno ne tematizira, je z izbiro teme postavil impliciten kontrast med neko primarno funkcijo trgovskega centra, ki naj bi ljudem omogočal dostop do živil (tudi Jožef pride le po kruh in pol piščanca), ter pridobitniško logiko, katere prva funkcija je zaslužek. Ta prvi razkorak med pričakovanimi funkcijama nekega sistema povzroči dogajanje v nadaljevanju drame. V jedru gre torej za etično vprašanje po tem, kakšen je smisel neke institucije, kaj je njen namen ter kdaj je njeno ravnanje dobro in kdaj slabo. Najpomembnejše pa je, da je v takšnem sistemu posameznik etično pohabljen, zaradi česar Jožef ne reagira, ne stori ničesar in tudi ničesar ne more spremeniti.

Zupančič torej z vsebinsko umestitvijo te drame, ki je sicer strukturno zelo podobna drugima dvema, tematizira tudi temelje nedelovanja nekega gospodarskega sistema. Toda podobna nedelovanja razgaljajo tudi drame, ki jih nikakor ne more šteti med tiste, ki bi tematizirale posledice družbenih neenakosti, ki jih je razgalila kriza sama. Tako recimo Svetinova ali Vilčnikova drama in drama Dragice Potočnjak, pa tudi obe drami Simone Semenič razkrivajo enaka etična vprašanja v drugačnih vsebinskih kontekstih. Vse te drame izražajo potrebo po etičnem premisleku, torej po tem, da določimo, kaj je dobro in kaj slabo; potrebo po tem, da smo ljudje takšni, da smo te določitve sploh sposobni. V dilemi med vlogo posameznika in vlogo družbe v procesu etičnega odločanja je mogoče pozornost usmeriti k enemu ali drugemu, toda menim, da je v sodobni slovenski dramatik pomembnejši fokus na posamezniku, čeprav

je tu dilema v resnici podobna tisti o kokoši in jajcu. Obravnavane drame namreč v veliki večini kažejo, da mora biti posameznik sposoben etične presoje. Izpolnjeni morajo torej biti neki pogoji možnosti.

Če v tem smislu obravnavamo dramo *5fantkov.si*, postanejo reči nekoliko preglednejše. Simona Semenič za svoje dramske like izbere otroke. Za otroke ne velja, da ne poznajo moralnih pravil: zelo natančno vedo, kaj je v konkretnih okoliščinah dobro in kaj slabo, saj so jim to povedali starši, skrbniki, vzorniki in mediji. Kljub temu otroci niso sposobni etičnega premisleka, saj se nikdar ne sprašujejo po temelju etičnih opredelitev moralnih pravil – nikoli se ne sprašujejo, zakaj je nekaj dobro ali slabo ter ali je dobro res dobro, slabo pa slabo.

Odrasli imamo do morale drugačen odnos. Že Simona Semenič z intertekstualno umestitvijo svojega naslova kaže v smeri ironije in humorja, s katerima se soočamo s protislovnostjo morale sveta, v katerem živimo. Toda hkrati vidimo, da je ironija le mehanizem ohranjanja pravil, ne pa njihovega spreminjanja, saj skozi distanco onemogoča soočenje z neetičnostjo morale.

Totenbirt gre korak dlje, ko uprizori posameznika, ki zavestno stori nekaj nemoralnega, kar pa je etično dobro, čeprav to dejanje končno ostane, zaradi Štefovega propada, neizvršeno. Štef prepozna zlo, ki ga je v imenu skrbi za družino storil prijatelju, zato želi napako popraviti. Njegova odločitev je osebna in individualna, saj je posledica osebnega in individualnega premisleka moralnih pravil, po katerih je ravnal. Nihče drug, razen seveda Ivek sam, pa še zanj ne moremo biti povsem prepričani, ne premore takšnega premisleka, še najmanj Eli, čeprav je njeno delovanje v celoti usmerjeno k iskanju duhovne sreče.

Enako velja za Flisarjeve dramske osebe tako v *Nori Nori* kot v *Komediji o koncu sveta*. Toda one se, četudi vseskozi sanjajo o samouresničitvi, ne prepoznajo v ogledalu, ki jim ga nastavljajo drugi. Ne morejo se soočiti z lastno nepopolnostjo, z relativnostjo lastne identitete, zato izgubljajo tudi integriteto. Njihova integriteta je iz prizora v prizor drugačna, saj se spreminja vsebina njihove želje. V *Nori Nori* se moralna pravila vrtijo v krogu, medtem ko njihov smisel ostaja nereflektiran, ker se nihče ne vpraša po tem, ali je samouresničitev sploh dobra in ali je sploh mogoča. V transcendentni praznini ustvarijo duhovni nadomestek absoluta, ki pa žal ne more upravičiti svoje vloge. V *Komediji o koncu sveta* se golo preživetje spreobrne na enak način, kot se je bilo poprej življenje pred krizo, saj se ljudje nismo ničesar naučili. Čeprav imajo dramski liki v rokah ključ do vzdržnega preživetja cele skupnosti, ga uporabijo za gojenje droge in nadaljevanje izkoriščanja, ki je (bo) pripeljalo do propada človeštva.

Bolj dramatično razpad osebne integritete, ki bi lahko bila temelj etičnega razmisleka, izpostavi Dragica Potočnjak. Brina nima nobene možnosti etičnega premisleka: ona je in ostaja otrok. Pravo vprašanje je, zakaj ostaja otrok? Takšna ostaja, ker ne more vstopiti v enakopraven odnos z drugim, pa naj bo to druga oseba ali drugi kot institucija. V nobenem trenutku njenega življenja ni slišana, in ker ni slišana, tudi govoriti ne more več. Dialektika poslušanja in govora je prekinjena, zato etika na ravni skupnosti, ki jo drama razgalja, ni reflektirana. Posameznik pa ostaja sredstvo samopotrjevanja moralnih pravil v imenu institucij, ki so pravi subjekti te drame.

Da Dragica Potočnjak za to uporabi moralo, povezano z zaščito pravic otroka, zlasti pa pravilo o otrokovi spolni nedotakljivosti, je posebej pomembno. Škoda, ki jo kršenje tega pravila naredi, je, kot avtorica izredno dovršeno pokaže, nepopravljiva. Družbeni mehanizmi prikrivanja zlorabe in zatiskanja oči pred njo pa so prisotni vsepovsod: od verskih institucij in policije do družine, kjer se pomemben del teh zlorab končno tudi zgodi. Soočenje morale in etike v tej drami kaže presunljivo predstavo realnosti, a ne zato, ker nas osvešča o stvareh, za katere vemo, da se dogajajo, temveč zato, ker razgalja lahkotnost, s katero se dogajajo, in neizmerno duševno škodo, ki jo povzročajo. Zloraba otroka je morda res kršenje enega moralnega pravila, toda hkrati pomeni uničenje celotne osebnosti, ki si morda nikoli ne bo opomogla.

Brinini identiteta in integriteta sta razbiti, kar vodi v eskalacijo nasilja, za katero pa Brino le stežka krivimo. Na karakterni ravni Brina ni kriva tudi zato, ker prekine svoje bivanje kot žrtev. Na drugi strani Katarina tega nikdar ni zmoгла, zato ostaja kriva, četudi je glavni krivec tragedije seveda Boris. Na narativni ravni proučevanja etike v tej drami torej etični temelj ostaja razmeroma trden, in to je osebna integriteta posameznika. Drama pa nam kaže, kaj pomeni neetično ravnanje za človeka, ki je na tak način oropan lastne integritete.

Razmislek o morali in etiki v sodobni slovenski dramatik tako privede do soočenja vsakega in vsake med nami z lastno integriteto, z lastnim etičnim premislekom, ki utemeljuje naša prepričanja o tem, kaj je dobro in kaj slabo, tako kot nas k takšnemu premisleku vodi *24ur* Simone Semenič. Vsekakor vse obravnavane drame implicitno zahtevajo to odločanje, čeprav nujnost odločanja najjasneje tematizira Vilčnik s *Smetmi na Luni*. Tam temo spolne zlorabe otrok, ki jo obravnava tudi Dragica Potočnjak, izpelje kot simulacijo, ki se najbrž ne zgodi, kljub temu pa omogoča refleksijo njenega izvora. Lawrenceova napaka je namreč prav to, da Vasilke ne vidi kot otroka, temveč kot subjekt, ki mu je po odgovornosti in krivdi

enakovreden. Toda Lawrence ni več otrok in njegova pozicija izven etike ter onstran dobrega in zla je nesprejemljiva; Vasilka pa prav nasprotno ostaja otrok, zato ne more odgovarjati sama zase in povsem upravičeno ostaja onstran dobrega in zla.

Obravnavane drame nas na osebni ravni torej prepričujejo v dvoje: da je za življenje v družbi nujno potrebno razlikovanje dobrega in zla, da pa nihče med nami ne more biti absolutni etični razsodnik. Moralna pravila je treba videti znotraj situacije, v kateri se uresničujejo, in hkrati v celovitem kontekstu družbenega dogajanja, v katerega so situacije postavljene.

Od tod naprej obravnavane drame na različne načine izpeljejo ali nakažejo možnost etične refleksije v sodobnem svetu. Pri Briškem ostaja smotrni temelj te refleksije povezan s prepoznavanjem prisotnosti imanentnega Boga, pri Dragici Potočnjak in Roku Vilčniku je nedotakljivost otroške (človeške) integritete nekaj, kar lahko velja za etični temelj naše morale, medtem ko Flisar in Svetina ne utemeljujeta kakršne koli vere v homogenost posameznikove identitete (in trdnost integritete), kar napotuje k nenehnemu spraševanju po dobrem in zlem.

Da je etika nekaj odprtega, ne pa nekaj vnaprej danega in večnega, kažejo vse tri drame, v katerih je etika tema dramskega razmisleka. V *Totenbirtu* je treba premisliti upravičenost družine kot vrednote, če je njeno blagostanje odvisno od izkoriščanja drugih. V *Vajah iz tesnobe* je treba premisliti upravičenost dobička in denarja kot vrednote, če je pridobljen z delom drugega, s prevaro in z izkoriščanjem. V *Komediji o koncu sveta* je treba premisliti vrednost življenja samega, če je življenje le kratkotrajna last posameznika in njegova pravica, da z drugim človekom in z naravo počne vse, kar more.

Novski v Svetinovi *Grobnici za Pekarno* umre, ko tako njegova smrt kot njegovo življenje izgubita vsakršen smisel. A Novski vseeno ni mrtev, saj živi v Kiševi noveli in v Svetinovi drami. Svetina pokaže, da je vsakokratna resnica zgodovinsko relativna, umetnost pa je tista, ki jo lahko v njeni relativnosti uzre. Bistveno vprašanje, ki je prav tako povezano z razpravo o etiki in morali, je zdaj, ali smo se sposobni iz zgodovine (bodisi družbene bodisi osebne) kar koli naučiti.

Flisar v obeh obravnavanih tekstih izraža globok dvom o sposobnosti učenja in še posebej dvom o sposobnosti učenja na ravni etike. V *Nori Nori* opisuje osebno iskanje samoizpolnitve, ki jo dramski liki iščejo v različnih moralnih sistemih (igrajo različne vloge, za katere veljajo različna pravila: poklici, ljubezenske vloge, družinske vloge itd.), a svoje etike, temelječe na idealu samouresničitve, ne spremenijo. V *Komediji o koncu sveta* Majerhold ustvarja nekakšno Noetovo barko zase in za

svoja naključna sopotnika, pri čemer ustvarja nova pravila igre in novo moralo, temelječo na novi etiki narave. Toda Joe Orton ne more spremeniti svojega načina upravičevanja delovanja sveta, katerega jedro je trenutni užitek in seveda izkoriščanje drugega. Etika družbe ostaja torej tudi v apokaliptičnem trenutku konca sveta natanko enaka tisti, ki je vodila h koncu samemu. Torej morala v trenutku krize ne razpade, ker bi kriza uničila njene etične temelje, temveč velja ravno obratno: do krize pride zato, ker nismo več prepričani o upravičenosti etične utemeljitve naše morale (ker ne vemo, kaj je dobro in zakaj bi to počeli), zaradi česar jo po eni strani kršimo, po drugi strani pa je nismo sposobni prilagoditi sodobnemu svetu.

Obravnavane drame ne zastopajo izrazito pedagoških stališč o tem, kako naj se spremeni naš odnos do narave, drugega in samega sebe, da bi ustrezneje oblikovali moralo sodobnega sveta; vidimo pa, da zelo natančno razkrivajo etične vzroke disfunkcionalnosti družbe v specifičnih situacijah, ki jih uprizarjajo. Mogoče je ugotoviti, da drame po letu 2008 bolj neposredno nagovarjajo tudi sam fenomen krize, ki ga obravnavajo kot etični problem (zlasti *Totenbirt* in *Komedija o koncu sveta*). Sodobna slovenska dramatika torej ustrezno detektira in opiše etično jedro fenomena krize, v kateri živimo. Ker pa je etika v tako različnih tekstih v resnici zelo podobno koncipirana, je mogoče v obravnavanih besedilih razbrati tudi globalje etične premisleke, ki jih potrebuje naša družba.

Ti premisleki niso povezani le s težnjo po rekonfiguraciji tega, kar razumemo kot integriteto posameznika in integriteto neke institucije ali skupnosti, čeprav sta to dve temeljni področji etičnega premišljevanja v obravnavanih dramah. Vsem tekstom je skušna tudi etična negotovost, tako kot izrazita potreba po novi in ustrežnejši etiki, ki bi imela dejansko moč upravičevanja morale, ki bi ji dramski liki lahko sledili.

Etična kriza se tako izkaže kot nekaj permanentnega, ne nekaj novega in specifično značilnega za današnji zgodovinski trenutek, zaznamovan s pojavom krize. Večina likov v obravnavanih delih ne reflektira etike, temveč deluje bodisi v skladu z nekimi moralnimi pravili bodisi proti njim (v tem primeru običajno v imenu nekega drugega moralnega pravila), zato so ti dramski liki v odnosu do družbenega ali institucionalnega sistema bistveno nemočni. Hkrati pa so nemočni tudi tisti redki, kakor Štef in v določenem smislu tudi Zupančičev Dorian, ki imajo možnost etične refleksije prevladujoče morale ter pri tem spoznajo njeno globoko arbitrarnost in breztemeljnost.

A mnoge drame ne ostajajo na točki razkritja nedelovanja morale zaradi manka etične refleksije, temveč ponujajo možnosti vsebinske umestitve etike sodobnega sveta. Flisar v *Komediji o koncu sveta* nakaže možnost etike narave in nekakšne nove avtarkije, ki bi omogočili preživetje človeštva, vendar v utilitaristični viziji etike nista mogoči. Dragica Potočnjak in Simona Semenič kažeta na pomen pogovora kot poti k ustreznemu iskanju lastne identitete, s čimer pogovor postaja način etične refleksije. Matjaž Briški in Žanina Mirčevska ponujata možnost obstoja etične gotovosti na način prisotnosti nečesa presežnega v sodobnem svetu, pri čemer Briški stavi na podobo Boga človeka, Mirčevska pa na idejo celovitosti človeške identitete brez apriorne krivde – na svobodo, katere omejitev je drugi. Podobno bi lahko veljalo za Prijateljevo dramo, toda tam je omejitev svobode že tisto nespoznavno ali nereflektirano v subjektu samem, medtem ko Svetinova *Grobnica za Pekarno* izraža etični smoter umetnosti kot tiste dejavnosti, ki ima eksplicitno sposobnost postavljanja izven vsakodnevnega človekovega boja za preživetje, zaradi česar lahko izraža tudi etično refleksijo zgodovinske morale vsake družbe.

Te vsebinske etične opredelitve, ki so nastale na temelju premisleka določene dramske (moralne) situacije, imamo lahko za možna vodila pri etičnem mišljenju v današnjem svetu. Če vzamemo Svetinovo dramo zares, potem moramo te dramske tekste dojeti tudi kot specifične možnosti mišljenja etike, ki poudarjajo potrebo po etičnem mišljenju in hkrati razkrivajo možnosti sodobnih etičnih opredelitev.

A najpomembnejše spoznanje, ki nam ga ponuja sodobna slovenska dramatika, ni niti eno niti drugo, temveč misel, da je treba vedno znova utemeljevati moralo naše družbe. To torej ni enkratni dogodek, temveč proces, ki se lahko konča le, če najdemo absolutno etično avtoriteto, izvzeto iz imanentne morale vsakdanjega življenja. Razen redkih izjem, drame, ki sem jih obravnaval, ne verjamejo tej možnosti, ki, se zdi, ne ustreza življenjski realnosti, v kateri živimo. Zato je klic k brezkončnemu premisleku o dobrem in zlem še kako nujen. Nesposobnost takšnega mišljenja vodi, kot vidimo iz obravnavanih dram, k osebnemu in družbenemu propadu, k izkoriščanju in tesnobi.

Zvestoba samemu sebi, kar lahko imamo tudi za hrbtno plat integritete, ne pomeni trmastega vztrajanja pri stališčih, ki smo jih morda povsem naključno prevzeli v nekem trenutku svojega življenja. Integriteta ostaja trdna tudi, če je človek zvest svojemu lastnemu spreminjanju. To je misel Tarasa Kermaunerja⁵, ki jo morda nekoliko šibkeje artikulirano, a vendarle

⁵ Glej Kermauner: *Skupinski portret z Dušanom Pirjevcom*.

dovolj jasno izraženo, najdemo v sodobni slovenski dramatik, še najbolj morda pri Ivu Svetini. Svet, v katerem živimo, je očitno tak, da mu lahko ustrezamo le, če se tudi sami vseskozi spreminjamo. Le, če sprejmemo lastno spreminjanje, lahko svet ustrezno razumemo. To kaže Štefova usoda v *Totenbirtu*, na ravni družbe pa Flisarjeva antiutopija, kjer bi vsi spremenili svet, ne bi pa spremenili svojih vzorcev ravnanja.

Vendar spreminjanje in zavest o njem ne pomenita absolutne relativnosti in arbitrarnosti etičnega mišljenja. To kažejo *Vaje iz tesnobe*, kjer na ravni naracije ne moremo ostati ravnodušni ob usodi Starejšega možkega in Dekleta, pa tudi Punce v trenirki in Kadrovnika, ki jih njihove spreminjajoče moralne vloge uničujejo. Ljudje nismo le duhovna, temveč tudi fizična bitja – absolutno razločevanje enega in drugega se vse bolj kaže kot etično usodna zmota evropskega mišljenja⁶. Ne le, da sta telo in duh mnogo bolj prepletena, kot si predstavlja novoveški dualizem, tudi razumevanje človeka kot bitja je s stališča zgolj ene metafizične entitete neustrezno. To za etiko pomeni, da ne sme biti le plod racionalnega razmisleka, na podlagi katerega je z nekaj iznajdljivosti vendarle mogoče upravičiti kakršno koli moralo, temveč mora upoštevati fizičnost človekovega bivanja v svetu.

Obravnavane drame na različne načine kažejo, da etični premislek vedno pomeni tudi samoomejitev dramskega subjekta, na ravni naracije pa omejitev možnosti tistega, kar je človeku kot bitju dovoljeno. Izguba absolutne etične trdnosti, ki jo Nietzsche priključuje s smrtjo Boga, ne sme pomeniti absolutizacije človekove želje ali njega samega, kar je tudi Nietzsche na neki način počel z idejo nadčloveka, temveč njegovo zavestno in vsakokratno samoredukcijo. Šele tedaj Fant v obleki ne bo več odpuščal delavk in prodajal svoje zaročenke, Eli ne bo iskala duhovne popolnosti in hkrati varala moža ter sodelovala pri njegovem izkoriščanju, Nora in Helmer (Torvald) ne bosta vstopala v samodestruktivne odnose, Boris ne bo zlorabljal Brine in vsi skupaj ne bomo dopustili katastrofe, ki jo slika Flisar v *Komediji o koncu sveta*.

Poslednja misel pričujoče študije o morali in etiki v sodobni slovenski dramatik sega onstran antropocentričnega utilitarizma, ki ga zastopa Majerhold v *Komediji o koncu sveta*. Etika ni potrebna zato, da preprečimo lasten propad, temveč zato, ker je integralni del nas kot socialnih bitij ter kot posameznic in posameznikov, ki kljub vsemu ne smemo storiti prav vsega, kar zmoremo.

⁶O tem glej Singer: *The Expanding Circle*, str. 149–173, in Damasio: *Iskanje Spinoze*, str. 29–38.

Viri

- Boyd, Brian: *The Origin of Stories*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Damasio, Antonio: *Iskanje Spinoze*. Ljubljana: Krtina, 2008.
- Kermauner, Taras: *Skupinski portret z Dušanom Pirjevcem*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2002.
- Nietzsche, Friedrich: "O resnici in laži v zunajmoralnem smislu". Ljubljana: *Nova revija*. Letn. 11, št. 121/122, 1992, str. 618–624.
- Ošlaj, Borut: *Antropoetika*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2005.
- Singer, Peter: *The Expanding Circle*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- Verč, Jurij: "Vprašanje etike v postmoderni". *Phainomena*. Letn. XXI, št. 80/81. Ljubljana: Založba Nova Revija, 2012, str. 215–232.