

Gašper Troha

Obrisi renesanse dramske pisave

Dramatika ima med vsemi literarnimi vrstami najbolj burno usodo. Po eni strani je njen družbeni vpliv največji, saj predvideva kolektivno recepcijo v obliki gledališke uprizoritve, po drugi pa je ravno v slednji razlog, da je najbolj ranljiva. Odvisna je od gledališkega aparata, od nenehnega razmerja med tekstom in uprizoritvijo, ki ga Tomaž Toporišič v svoji raziskavi postavlja med zapeljevanje in sumničavost, kar seveda pomeni, da kot stara ljubimca drug brez drugega ne moreta, drug z drugim pa tudi bolj težko. Zaradi tega v dramski pisavi prihaja do obdobj razcveta, ki jim sledijo obdobja zatišja ali morda celo krize slovenske in evropske dramatike.

Obe sta v današnjem globalnem svetu nujno povezani, obenem pa nikakor identični, saj izhajata iz različnih družbenih razmer, ki jih opisujeta z različnimi oblikami. Kljub temu lahko v slovenski in evropski dramatiki v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja govorimo o nekakšnem zatišju, manjšem številu novih dramskih besedil in zanimanju gledališč zanje, sredi desetletja, na Slovenskem vsaj še kakih pet let pozneje, pa o pravi renesansi dramske pisave, ki je pozneje dobila svojo analizo in ime s knjigo Aleksa Sierza *Gledališče "u fris"*. Pri tem je šlo za vrsto mladih dramatikov, ki so jim angleška in škotska, pa tudi irska gledališča nudila prostor za preizkušanje novih idej (prim. Sierz, 2004: 12, 13). Temeljni premik te renesanse dramske pisave je bil v tem, da je začela obravnavati aktualne teme, kot so okuženost z virusom HIV, homoseksualnost, skrajno nasilje, propad vrednot, merkantilizem, depresija ..., ki pa niso usmerjene na gledalčev ratio in prepričanja, ampak manipulirajo z njegovimi čustvi. Kot pravi Sierz:

“Najširša definicija gledališča 'u fris' obsega sleherno igro, ki gledalca zgrabi za goltanec in ga stresa tako dolgo, dokler ne dojame njene-ga sporočila. To je gledališče senzacije; tako igralcem kot gledalcem onemogoča konvencionalne načine odzivanja, načjenja njihove živce in v njih vzbuja nemir” (Sierz, 2004: 22, 23).

Razvoj slovenske dramatike ima seveda nekoliko drugačno pot, saj je bila prav slednja najbolj izpostavljena literarna vrsta po drugi svetovni vojni. Dramatika je od konca petdesetih let predstavljala izredno ostro, čeravno dvojno kodirano kritiko oblasti ter s tem postala nekakšen družbeni forum, nadomestek politične opozicije, ki jo Božo Repe imenuje kulturniška opozicija. Ugled dramatike in gledališča je bil tako konec osemdesetih let na vrhuncu, dramatikci so bili del civilne družbe, ki je sprožila spremembe in propad socializma, in nekateri so svoj simbolni kapital unovčili tudi na političnem parketu (npr. Rudi Šeligo in Dimitrij Rupel). Z nastopom političnega pluralizma se je potreba po družbenokritični dramatikci in njenem dvojnem kodiranju sporočil zdela nepotrebna oz. je bilo treba vsaj na novo premisliti njeno vlogo in mesto pri publikci. Tudi poezija in proza sta iskali nove teme in forme ter seveda generacije piscev in jih kmalu tudi našli. Pojavila so se nova imena, npr. Uroš Zupan in Aleš Šteger med pesniki ter Aleš Čar, Andrej E. Skubic in Andrej Morovič med prozaisti. Seznam seveda nikakor ni popoln, saj je za nas zanimivo predvsem dejstvo, da za razliko od proze in poezije dramatika v devetdesetih letih praktično ne premore novih imen. Zdi se, da je edina izjema Matjaž Zupančič, ki se prav v devetdesetih zavilni na sceno s celo serijo dram in še danes ustvarja z nezmanjšano močjo. Šele po letu 2000 se mu pridruži skupina avtorjev, med katerimi prevladujejo avtorice, dramatičarke. In ravno te spremembe morajo biti v središču našega zanimanja, ko razpravljamo o sodobni slovenski dramatikci.

Pojav nove generacije pomenljivo sovpada z uprizoritvami temeljnih del gledališča "u fris", zato se vprašanje, v kolikšni meri je na to novo dramsko pisavo vplivala prav dramatika "u fris", postavlja kar samo od sebe. Gre morda za enotno generacijo ali bolj za posamezne avtopoetike, ki nimajo izrazitih skupnih potez? Da bi tudi na Slovenskem lahko govorili o nekakšni renesansi dramskih tekstov, dokazuje večje število uprizoritev, ki jih zadnja leta gledamo na odrih osrednjih nacionalnih institucij. Tako je SNG Drama v zadnjih treh sezonah uprizorila igre Žanine Mirčevske, Andreja Rozmana Roze, Boštjana Tadle in Iva Prijatelja, poleg tega pa še dela uveljavljenih avtorjev, kot so Vinko Möderndorfer, Ivo Svetina in Drago Jančar; Mestno gledališče ljubljansko je na oder postavilo tekste Simone Semenič, Gregorja Fona, Petra Rezmana, Mihe Mazzinija, Drage Potočnjak ter seveda Matjaža Zupančiča in Dušana Jovanovića.

V pričujoči razpravi bomo torej pregledali nekatere drame nove generacije dramatikov, ki so se uveljavili po letu 2000, in skušali opredeliti njihovo razmerje do dramatike "u fris", s tem pa seveda premisliti predstavljene dileme in orisati dramsko pisavo, ki je bržkone še v nastajanju, čeprav se že dodobra uveljavlja vsaj na ljubljanskih odrskih deskah.

Dramatika "u fris" na slovenskih odrih

Še preden pa se lahko posvetimo samim tekstom, moramo nekoliko podrobneje pojasniti hipotezo o navezavi sodobne slovenske dramatike na t. i. dramatiko "u fris". Slednja se ponuja predvsem zaradi zunanjih okoliščin oz. iz pregleda repertoarja slovenskih gledališč. Najprej gre namreč za dejstvo, da so bile pri nas uprizorjene praktično vse osrednje drame, ki jih v svojem pregledu navaja Sierz, tem pa bi lahko dodali še številne tekste, ki so temu toku sorodni, a prihajajo iz drugih držav (npr. Bernard-Marie Koltès, Yasmina Reza, Roald Schimmelpfening), vendar te drame in vprašanje, koliko so njihovi avtorji sorodni britanskemu gibanju s sredine devetdesetih let, presegajo naš namen. Zanimivo je, da gre v večini primerov za zgolj petletno zamudništvo, kar nedvomno priča o tem, da so slovenska gledališča iskala sodobne tekste, ki bi lahko nagovorili mlajšo publiko, a jih niso našla med domačimi avtorji. Še več, uspešnost nekaterih uprizoritev, ki jih bomo naštetli v nadaljevanju, priča o tem, da je britanska dramska pisava predstavljala tisto obliko, ki je gledalce prepričala, saj nekatere uprizoritve ostajajo na sporedih več let in imajo skorajda neverjetno število gledalcev.

Poglejmo si uprizoritve dram osrednjih dramatikov z otoka in statistiko njihovega obiska:

- Philip Ridley: *Disney Razparač* (1991), Mala Drama, 1996; 1134 gledalcev;
- Irwin Welsh: *Trainspotting* (1993, odrska priredba Harryja Gibsona 1995), Mala Drama, 1999; 3817 gledalcev;
- Sarah Kane: *Razmadežna* (1998), Mala Drama, 2001; 2861 gledalcev;
- Sarah Kane: *Fedrina ljubezen* (1996), uprizorjena skupaj s *Psihozo 4.48*, Slovensko mladinsko gledališče, 2001; 2686 gledalcev;
- Mark Ravenhill: *Shopping and Fucking* (1996), koprodukcija SNG Drama Ljubljana in Maribor ter Gledališča Koper, 2001; 903 gledalci;
- Sarah Kane: *Psihoza 4.48* (1999), Mala Drama, 2002; 701 gledalec;
- Mark Ravenhill: *Nekaj eksplicitnih fotk* (1999), Prešernovo gledališče Kranj, 2004; 3323 gledalcev;
- Sarah Kane: *Razdejani* (1995), Slovensko mladinsko gledališče, 2008; 408 gledalcev;
- Sarah Kane: *Sla* (1998), Mala Drama, 2009; 2228 gledalcev.

Iz zgornjega seznama, ki obsega uprizoritve najpomembnejših tekstov treh osrednjih dramatikov, lahko zaključimo, da so drame prihajale na slovenske odre praviloma s petletno zamudo in so bile večinoma dobro sprejete ter so se igrale po več sezon. Na seznamu ni nekaterih velikih

uspešnic, kakršna je *Jez* Conorja McPhersona, ki jo v SNG Drama igrajo že deset sezon in jo je na več kot 150 ponovitvah videlo preko 18.000 gledalcev. Če te podatke primerjamo s številom gledalcev uspešnih uprizoritev slovenskih dram, lahko vidimo, da se dramatika "u fris" kosa z nekaterimi najodmevnejšimi. Kontroverzno uprizoritev Borovih *Raztrgancev* v režiji Sebastijana Horvata je tako videlo 3510 gledalcev, bolj se godi dramam Matjaža Zupančiča (*Bolje tič v roki kot tat na strehi*; 18.712 gledalcev) in Dušana Jovanovića (*Ekshibicionist*; 7966 gledalcev), če za ilustracijo navedem le najbolj izstopajoče primere.

Koliko in zakaj sploh naj bi te drame vplivale na prenovo slovenske dramatike, je seveda vprašanje, ki zahteva natančnejšo analizo razvoja slovenske dramatike tik pred in po osamosvojitvi leta 1991.

Družbeni položaj slovenske dramatike pred in po padcu socializma

Ideološka shema, ki je delovala na področju družbenokritične dramatike v socializmu, je na videz dopuščala kritiko sistema, v resnici pa jo je nevtalizirala in jo sprevračala v način podreditve. V samoupravnem sistemu se namreč nenehno nekaj dogovarja in odloča, a vse skupaj ostaja na partikularni in depolitizirani ravni, ki ji splošni okvir določa t. i. državno-partijski monopol. To je torej "specifični način, kako si vladajoča državno-partijska birokracija ob vsem bogastvu samoupravnih razmerij, ob ogromnem številu subjektov, vključenih v procese 'odločanja', ohrani svoj temeljni monopol, monopolizira zase dejansko 'univerzalno-politično' razsežnost, ki določa okvir in usmeritev temu spletu partikularnega 'odločanja'" (Žižek 1987: 56). Odnos med teatrom in oblastjo se je po odvrnitvi od državno-partijskega monopola, značilnega za klasično obliko realnega socializma, razvijal v okviru samoupravljanja, ki je spodbujal kritiko in participacijo vseh članov družbe, a le takrat, ko je bila ta depolitizirana – v primeru teatra, ko je bila kritika v uprizarjani dramatiki posredna (prim. Troha: *Gledališče in oblast*; *Podoba družbenega sistema*).

V odnosu oblast – gledališče – ljudstvo je imelo gledališče izbiro med tem, da je postalo grešni kozel – to se je zgodilo ob uprizoritvah *Tople grede* Marjana Rožanca in *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihailovića, ko so bili gledališčeniki označeni kot intelektualci, ki živijo na račun delavcev in te še kritizirajo –, in med tem, da je kreiralo podobo skrajno totalitarne oblasti, "nekega drugega, skritega Gospodarja", velikega Drugega, ki je bil tako abstrakten, da se je lahko realna oblast od njega distancirala.

Gledališče je v večini primerov izbralo drugo možnost in oblasti priskrbelo abstraktno podvojitve, ki jo je bilo mogoče brez nevarnosti kritizirati.

Takšno situacijo je oblast dejavno podpirala (finančno, ugodnosti za umetnike, nagrade ipd.), saj je preko tega obnavljala svojo povezanost z ljudstvom. Dramatiki in gledališče so pristali na kompromis, ki je zanje pomenil možnost delovanja, še več, možnost družbene kritike, ki je bila kljub vsemu prepoznavna, na koncu koncev pa je teater z občasnimi izzivanji oblasti – to preverjanje meja je bilo nujno tako za vzdrževanje oblastne podvojitve kot teatske podobe prostora svobode, zato je bilo tako rekoč del samega ravnovesja – ohranjal svojo podobo alternativnega prostora svobode, kar je povečevalo njegovo priljubljenost. Dušan Jovanović se spominja: “Za premiero in prve ponovitve *Skopja* in *Karamazovih* ni bilo lahko priti do vstopnic. V tistem času je bila politična dramatika najbolj komercialna zvrst scenskih umetnosti” (Jovanović, 2009: 147).

Gledalci so bili torej ujeti v situacijo, kjer je bil njihov boj za svobodo obenem način podreditve. Najprej jim je omogočil, da so locirali vzroke svojega nezadovoljstva v neki zunanosti (Beograd, SSSR, Vzhodni blok, prejšnja obdobja v razvoju socializma), nato pa jih je obstoj kritične dramatike, ki se je igrala v institucionalnih gledališčih, potrjeval v njihovem prepričanju, da v tem boju zmagujejo.

Padec socializma je seveda pomenil korenite družbene spremembe, ki so se odražale tudi na položaju slovenske dramatike.

“[P]o padcu socializma je prišlo do močnega vsebinskega in estetskega preobrata: politična drama je nenadoma postala nekako odvečna, njeno vlogo so prevzele demokratične inštitucije in civilna družba. Gledališče je iskalo nove poti. Zgodila se je enormna fascinacija z vizualnostjo, s formalizmom, s telesnostjo, z intimizmom, minimalizmom. Teorija nam je dopovedovala, da je konec velikih zgodb. Sledil je silovit razmah sodobnega plesa in praks, ki se nanj navezujejo. Prevladale so variacije fizičnega gledališča, beseda je bila kompromitirana in devalvirana, morala se je umakniti v ozadje. V zadnjem času se kaže, da so se te prakse izčrpale in da se tekst vrača, da vdira celo v sodobni ples. Telo očitno potrebuje komentar, ki ga dopolnjuje in pojasnjuje. V teater se vrača zgodba, celo politika in družbena angažiranost” (Jovanović, 2009: 149, 150).

Na razmere v devetdesetih letih dramatika odgovarja s premestitvijo dogajanja bodisi v druge dele nekdanje Jugoslavije, bodisi na abstraktno raven občečloveških problemov. Primera za prvo strategijo sta Jovanovićeva *Balkanska trilogija* in Šeligova *Razveza ali sveta sarmatska kri*. Njuna družbena kritika je lahko neposredna brez večje nevarnosti, saj vojna na Balkanu, ki se je dogajala na Hrvaškem, v Bosni in Srbiji, avtomatično pomeni prostorsko premestitev. Bolj problematična postane, ko jo bremo kot metaforo za lastno situacijo, kar se je bržkone zgodilo Šeligovi

Razvezi. Čeprav je bil njegov osnovni namen prikazati absurdnost dogajanja na Balkanu, so se gledališča drame otepala, saj jo je mogoče brati tudi kot radikalno kritiko nacionalizma, ki je bil osnova slovenski osamosvojitvi.

Osrednje novo ime na področju dramatike, ki se uveljavi v devetdesetih, je prav gotovo Matjaž Zupančič. Pri njem gre za razvoj drame absurda po zahodnoevropskem vzoru, ki je bila deklarativno apolitična (prim. Esslin). *Slastni mrlič*, *Goli pianist*, *Hodnik*, *Bolje tič v roki kot tat na strehi*, *Vladimir*, *Razred* idr. so primeri zahodnoevropske drame absurda, saj iz teh tekstov izginja družbena angažiranost. Gre za kritiko družbenih odnosov na sploh, ki naj razkrijejo medčloveške odnose kot nasilne, posesivne ipd., ne pa za idejo, da je svet boljši na drugih geografskih in/ali časovnih koordinatah.

Zupančičevim dramam v primerjavi z dramatiko "u fris" manjka navezanost na slovensko stvarnost, da bi bile v enaki meri šokantne. Če namreč avtor obravnava resničnostne šove (*Hodnik*) ali korporativne odnose sodobnega kapitalizma (*Razred*), je dogajanje postavljeno v skrajno abstrakten milje, ki bi bil lahko kjer koli. Res je, da s tem avtor prepričljivo pokaže na splošnost problematike, a obenem gledalcu omogoča, da dogajanje premesti v neki oddaljeni prostor. Ta je v obeh omenjenih primerih bržkone razviti Zahod, iz česar bi bilo mogoče sklepati tudi o vzrokih mednarodnega uspeha avtorjevih del – njegove drame so prevedene v angleščino, francoščino, češčino, makedonščino in poljščino. Ravno zaradi te premestitve pa Zupančičevi teksti za slovenskega gledalca niso zavezujoči in kontroverzni, čeprav prikazujejo našo družbo in njene medčloveške odnose kot skrajno problematične. Povedano drugače, da bi te drame gledalca dejansko dregnile "u fris", bi morale imeti več naturalizma, ki bi mu onemogočil zavzemanje distance do videnega.

Nova slovenska dramatika

Ob skupini dramatikov, ki so odločneje stopili v slovenska gledališča šele po letu 2000, večina šele v zadnjih petih letih, se najprej postavlja vprašanje, kako jih imenovati. Nova slovenska dramatika je zato le pomožni izraz, ki naj opiše njihovo kratkotrajno prisotnost na sceni, nikakor pa ne pomeni korenitega preloma in dejstva, da naj bi šlo za povezano skupino z jasno določenimi cilji. Kot ugotavljata že Janko Kos ob primerjalnem pregledu slovenske literature in Lado Kralj ob pregledu slovenske dramatike do leta 2000, gre od leta 1980 dalje za izrazite individualiste in soobstoj različnih poetik. Žanrska in slogovna heterogenost sta seveda

lastnosti postmodernizma, ki v našem primeru najverjetneje ostaja tudi v 21. stoletju. Dejstvo je, da avtorji, ki jih bomo natančneje obravnavali v nadaljevanju (Draga Potočnjak, Žanina Mirčevska, Simona Semenič, Andrej E. Skubic in Ivo Prijatelj) ne nastopajo kot kompaktna skupina. Sami sebe ne razumejo kot gibanje in si ne nadevajo nobenih oznak, kar pa je bilo značilno tudi za dramatike devetdesetih let prejšnjega stoletja v Veliki Britaniji.

Če smo ob dramah Matjaža Zupančiča ugotavljali, da jim manjka dobršna mera naturalizma in vezanosti na konkretni prostor in čas, lahko ob dramah Drage Potočnjak najdemo prav to. Najodmevnejši sta bili *Alisa*, *Alica* in *Za naše mlade dame*.

Alisa, *Alica* je drama o begunki iz Bosne, nad katero se izživlja Magda, uslužbenka srednjih let s propadlim zakonom. Praznino lastnega življenja skuša zapolniti z izkazovanjem premoči nad sedemnajstletno Aliso, ki je padla v slovensko stvarnost kot Alica v čudežno deželo v romanu Lewisa Carrolla, na katerega se avtorica sklicuje. Magdino izživljanje nad mlado begunko in njeni poskusi, da bi z njo vnovič osvojila svojega moža, se izkažejo za jalove, ob tem pa postajajo vedno bolj agresivni in radikalni. Alisi zažge fotografijo, zadnji spomin na njeno pobito družino, kar jo požene v samomor. Magda tako postane odgovorna za njeno smrt, ki je ni več mogoče opravičiti oz. maskirati kot dobroto in skrb za begunko s ceste. Na koncu Alisa predstavlja nedolžno žrtev Magdinih frustracij, skritih pod krinko človekoljubja. Drama je bila leta 2000, ko je bila krstno uprizorjena v SLG Celje v režiji Matije Logarja, izredno pretresljiva in aktualna. Potočnjakova je zanjo v Umagu dobila zlatega leva, leta 1998 pa je bila nominirana tudi za Grumovo nagrado.

Alisa, *Alica* predstavlja prvi primer, ki bi ga lahko razumeli kot dramo "u fris". Gre za šokanten in družbenokritičen tekst, ki prikazuje aktualno družbeno stanje in odpira tabu temo odnosa Slovencev do beguncev vojn na Balkanu v devetdesetih letih. Gledalce oz. bralce sooča z dejstvom, da se nas ti problemi še kako tičejo in da se v zgodovinskem trenutku večinoma nismo izkazali kot sočutni sosedje, ampak bolj kot oholi srečneži, ki so se vojni in njenim grozotam izognili. Kljub temu drama ne sodi v najbolj radikalno obliko te dramatike, kakršno je pisala npr. Sarah Kane, saj ostaja znotraj naturalistične dramaturgije in le povsem na koncu uvaja nekakšno transcendenco: "*Prostor napolni tiha glasba. Motiv spominja na deželo, iz katere je pribežala Alisa. Počasi tema. Še vedno glasba*" (Potočnjak, 2010: 136).

Takšni prizori so značilni tudi za drame "u fris", kjer imajo funkcijo garanta ostankov človečnosti. Svet teh tekstov je namreč do te mere

radikalen, da avtorji z liričnimi prizori po eni strani sproščajo napetost in skušajo pokazati, da vse še ni izgubljeno, po drugi pa služijo kot kontrast, ki še dodatno utrjuje tesnobo dramskega sveta. Pri Dragi Potočnjak in ostalih slovenskih avtorjih imajo ti lirični, transcendentni prizori povsem drugačno funkcijo. Delujejo kot nostalgični spomin, največkrat primerjava s tem, kar bi moralo biti oz. bi lahko bilo, če v življenja dramskih oseb ne bi posegali drugi. Tako že pri Alisi tiha glasba, ki spominja na njeno rodno deželo, deluje kot kontrast, ki utrjuje njeno nedolžnost in vlogo žrtve, s tem pa seveda zastruje kritiko Magde oz. slovenske družbe.

Avtorica ravno to plat svoje pisave v naslednjih dramah razvija naprej, tako da bi lahko pri njej iskali eno od specifik slovenske drame "u fris". V *Za naše mlade dame*, ki je prav gotovo njen najuspešnejši tekst, saj je zanj kot prva avtorica prejela Grumovo nagrado (2007), v režiji Tijane Zinajić pa je bil uprizorjen v Mestnem gledališču ljubljanskem, se nadnaravni prizori pojavljajo ves čas in tvorijo sklenjen komentar dogajanja. Tako srečamo že v prvem prizoru naslednjo didaskalijo:

"Občutek irealnosti. Močan trak svetlobe. Po njem počasi stopa Katarina, s hrbotom obrnjena proti nam, v obleki kot na koncu drame. Glasba, ki se začne z zvončki, raste in prehaja v zvonjenje zvonov" (Potočnjak, 2006: 278).

Za naše mlade dame je izredno šokantna igra o spolni zlorabi v družini, o materi in družbi, ki takšno ravnanje dopuščata, in usodi dekleta, ki je žrtev svojega očeta in te družbene situacije. Čeprav gre na prvi pogled za splošno temo, kakršne srečamo pri Matjažu Zupančiču, je Draga Potočnjak veliko bolj konkretna. Dogajanje ni postavljeno zgolj v družino, ampak tudi v številne družbene institucije od cerkve do policije, pri čemer so dodani nekateri detajli, ki ga vežejo na aktualno družbeno stvarnost (npr. vprašanje glasnosti in pogostosti zvonjenja cerkvenih zvonov). S tem sta drama in njena uprizoritev v MGL pri gledalcih vzbudili močna čustva ter delovali izrazito šokantno in družbenokritično. Znova pa je mogoče opaziti posebno funkcijo irealnih prizorov, saj se zdi, da se v njih Katarina in njena hči Brina osvobodita spon življenja in vnovič dosežeta izvorno nedolžnost, čeprav še ne moreta pozabiti storjenih krivic.

Dvajseti prizor je Katarinin komentar iz onstranstva, ki ga uvaja didaskalija:

"Občutek irealnosti. Trak bele svetlobe. Katarina in Brina stojita sredi odra. Se gledata, hočeta se dotakniti druga druge, pa se Brina vedno nekako izmuzne. In v nekem trenutku se tudi obrne in začne drseti proti horizontu. Katarina, obratno, počasi počasi prihaja proti nam. Besede se zgodijo nekje vmes, med vsem tem" (Potočnjak, 2006: 339).

Irealni prizori utrjujejo tragičnost Brinine usode, ki ni nikoli poznala brezskrbnega otroštva, kar ni le krivda njenega očeta, ki jo je zlorabljal, ampak vse okolice. Ker sta obe dramski osebi mrtvi, v njih tudi ni mogoče videti tolažbe in ostankov človečnosti, na katerih naj bi gledalec gradil. Drugače opisuje te elemente Sierz ob uprizoritvi *Razmadežne* Sarah Kane.

“Krstna uprizoritev *Razmadežne*, ki so jo igrali na velikem odru gledališča Duke of York v West Endu, ni imela odmora in je trajala poldrugo uro. Mene je še posebej impresionirala z vrsto sugestivnih odrskih slik. Ko Tinker segreva hors za Grahama, tiho naletava sneg. Carl in Rod si izmenjata prstana na zeleni travi. [...] Grace in Graham mimično ponazarjata svoj ples. Ljubita se, nato vznikne iz tal sončnica. [...] Po hrupni usmrtni zrasedi iz tal narcise” (Sierz, 2004: 161).

Da gre dejansko za igre, v katerih so avtorji skušali prikazati ne le skrajno tragične podobe današnjega sveta, ampak tudi upanje, da jih je mogoče preseči, dokazuje naslednja misel Sarah Kane o *Razdejanih*. “*Razdejani* so vsekakor optimistična drama, saj si osebe v njej prizadevajo postrgati življenje iz ruševin” (Sierz, 2004: 151).

Drame Drage Potočnjak niso osamljen primer uporabe irealnosti, ki utrjuje krivdo dramskih oseb v empiričnem svetu. Poglejmo si drami Andreja E. Skubica *Hura, Nosferatu!* in Iva Prijatelja *Totenbirt*. Predvsem Prijateljeva drama je zgodba o uspehu – dobila je Grumovo nagrado leta 2010 in bila istega leta uprizorjena na velikem odru ljubljanske Drame v režiji Mileta Koruna –, ki pa morda kaže tudi na problematičnost obravnavane slovenske specifik. Prijatelj namreč postavi Štefa v polruralni svet štajerskega podeželja. Žena ga je odvadila pijače in glasbe, s tem pa mu je vzela tudi ves življenjski smisel. Njegovo življenje tragično zdrvi v svoj konec s smrtjo še zadnjega kompanjona Iveka in prihodom natararice Sandre (prim. Troha: 2010). Štef se namreč zave svojega položaja in se odloči, da ga bo spremenil za vsako ceno. Glasba, ki jo sliši, in obiski mrtvih prijateljev iz narodnozabavnega ansambla utrjujejo njegovo vlogo žrtve, saj ga spet pripravijo do pitja, zaradi katerega bržkone umre, čeprav avtor pušča konec odprt. Rešitve za Štefa torej ni, ostaja žrtev in kontrast materialistični vaški družbi, ki ga je uničila.

Nekoliko drugače se stvari loti Skubic, saj je *Hura, Nosferatu!* drama o deklici s sindromom Dravet, ki pri šestih letih nenadoma umre. Glavna tema drame je vprašanje krivde, ki jo pusti ta smrt v ostalih članih družine. “[V]sakdo izmed nas živi s svojim občutkom krivde, z nožem, ki mu ga je ubiti potisnil v roko; milost je le, če najdemo zagovornika, ki se bo pripravljen postaviti za nas” (*Sodobnost* 2009, 1003). In ta zagovornik je za Aleša prav Vida, le da je zdaj stara 30 let in je njegova zagovornica

na sodišču. Irealnost je znova vezana na same dramske osebe in njihovo podvojitvev, s pomočjo katere razrešujejo lastni položaj žrtve in z njim povezano krivdo.

In kje je problem specifične slovenske drame “u fris”? Ker lirični oz. irealni prizori ne sproščajo več napetosti in ne ponujajo vsaj nekakšne nedoločne možnosti izboljšanja prikazanega sveta, postaja slednji do te mere tragičen, da ga gledalec v celoti zavrne. Bodisi z ugotovitvijo, da gre za pretirano črnogledost, ki nima prave zveze z realnostjo, bodisi zaradi patetike, v katero lahko uprizoritev zaide. Zdi se, da se je slednje pripetilo Korunovi postavitvi *Totenbirta*, ki se po solidnem začetku prevesi v nenehno iskanje ideala – harmonike in muzike –, tako da je na koncu Štefova smrt pravzaprav logičen zaključek njegovega lastnega iskanja. Sprava med Katarino in Brino bi lahko močno zmanjšala tudi družbenokritično ost drame *Za naše mlade dame*, a je Tijana Zinajić irealne prizore uporabila bolj kot razlago dogajanja, ki je izredno kompleksno, saj vsebuje številne časovne preskoke.

Morda je prav v tem razlog za odsotnost liričnih prizorov v drami *5fantkov.si* Simone Semenič. Drami je bila leta 2009 prisojena Grumova nagrada in naslednjo je bila sezono uprizorjena na malem odru MGL v režiji Jureta Novaka. Svet petih fantkov, Blaža, Jurija, Denisa, Vida in Krištofa, je poln nasilja. Njihove igre, v katerih se bojujejo kot liki iz ameriških filmov (od Supermana do Batmana, Titaniummana ...), uprizarjajo nasilje v družinah in do marginalnih družbenih skupin (pripadnikov gibanja Hare Krišna in homoseksualcev). Njihove igre seveda odražajo mnenja družbene večine, saj se pri igri nenehno sklicujejo na medijske podobe, stališča svojih staršev ipd. Dramski svet Simone Semenič je torej na prvi pogled med obravnavanimi teksti najradikalnejši, a se pri njem pokaže druga specifična slovenske dramatike. Gre za dejstvo, da se avtorji ne poslužujejo skrajnih žanrskih oblik. Simona Semenič namreč izvede dve premestitvi. Najprej dramski svet predstavi kot otroško igro, torej kot igro v igri, kar ji odvzame nekaj ostrine, a bi jo lahko razumeli kot napoved, da bodo fantki, odrasli v može, dejansko počeli to, kar so vključevali v svoje fantovske igre. Toda ta možnost je zanikana v opisu njihovih nadaljnjih usod na koncu igre, saj so v njem predstavljene bolj ali manj povprečne življenjske usode. Druga premestitev se zgodi na ravni zasedbe, saj avtorica podnaslovi svoj tekst kot igro za pet igralk s prologom in epilogom. Odločitev je bržkone motivirana z željo, da gledalci v igri ne bi videli odraslih moških, za katere bi se zdela pretiranost situacij in neobveznost iger preveč kontrastna, obenem pa je res, da ravno z vztrajanjem pri mladosti dramskih oseb in s tem pri bujnosti njihove

domišljije igra izgubi nekaj šokantnosti in družbene kritike, saj se zaradi tega odmika od trdega naturalizma.

V povsem nasprotno smer se giblje Žanina Mirčevska, katere *Konec Atlasa* je bil z Grumovo nagrado prav tako nagrajen leta 2009. Dogajanje je postavljeno v nekakšen nadrealen svet, ki meša empirično realnost in metafiziko – posmrtno življenje 8372 m pod morsko gladino, kjer deli človeških teles govorijo in delujejo. Kot pravi avtorica:

“Dogaja se na tovarniški ladjici, kitolovki Atlas, nekje v bližini Bermudskega trikotnika. Ladjica je v lasti ribiške tovarne Atlantik Export iz pristanišča Svete Barbare. Napisano po resničnem dogodku, vendar brez prič, ki bi to potrdile” (Sodobnost 2009, 898).

Dogajanje ni vzročno-posledično urejeno, vanj se mešajo pravljlična bitja (morska sirena, *octopus gigantis* ...), obravnava pa temi krivde in nesreče. Žanina Mirčevska tako popolnoma opušča tradicionalno formo in predstavlja abstraktno podobo apokaliptičnega sveta. S tem se navezuje v slovenski tradiciji na nekatere drame Vitomila Zupana, najbolj očitno na *Ladjo brez imena*, kjer gre prav tako za motiv brodoloma in nekakšnega sojenja dramskim osebam na dnu morja. V tem primeru seveda irealni prizori prevladajo in ustvarijo abstraktno podobo sveta, ki ga na sodobnost praktično nič več ne veže. Takšni poskusi že pri Zupanu niso dobili nadaljevanja, saj so bržkone manj razumljivi za publiko. Kako bo s tem v opusu Žanine Mirčevske, bodo pokazali njeni bodoči dramski teksti, jasno pa je, da se ta oblika močno odmika od siceršnje dramske ustvarjalnosti nove generacije, ki je vendarle močno zasidrana v naturalističnem prikazovanju sveta in družbeni kritiki.

Slovenska drama “u fris”?!

Devetdeseta leta prejšnjega stoletja so za slovensko dramatiko in literaturo na sploh pomenila prihod novih tem in form, ki so jih večinoma spremljala tudi nova imena ustvarjalcev. Tako so se v poeziji in prozi uveljavile mlajše generacije ustvarjalcev, dramatika pa je temu razvoju zaradi premikov na področju gledališča – fascinacija s telesom in odmik od teksta k uprizoritvi – sledila šele po letu 2000. Predvsem v zadnjih letih lahko govorimo o skupini dramskih avtorjev in predvsem avtoric, katerih teksti se močno naslanjajo na britansko gledališče “u fris”. V formalnem smislu gre za kombinacijo naturalizma in poetične drame, v vsebinskem pa za družbenokritične in izrazito šokantne tekste. Drago Potočnjak, Andreja

E. Skubica, Iva Prijatelja in Simono Semenič bi torej lahko šteli med slovenske predstavnike gledališča "u fris", ki pa ima v primerjavi z britansko, izvorno različico žanra, nekatere posebnosti, ki izhajajo iz slovenske literarne tradicije. V naši analizi sta se pokazala dva temeljna odmika: prvič gre za specifično uporabo liričnih oz. metafizičnih prizorov, ki v britanski dramatiki služijo kot momenti popuščanja napetosti in garanti človečnosti, kot nekakšno upanje, da je prikazani svet mogoče spremeniti, na Slovenskem pa utrjujejo brezizhodnost situacije, položaj dramske osebe kot žrtve in pogosto privedejo v situacijo, ko gledalec/bralac prikazani svet zaradi tega zavrne kot nerealnega oz. pretirano patetičnega; drugič, lahko govorimo o dejstvu, da se slovenska dramatika izogiba skrajnostim tako v formalnem kot v tematskem smislu.

Kljub vsemu je pregled sodobne slovenske dramatike spodbuden, saj poleg nekaterih vidnejših predstavnikov starejše generacije (Dušan Jovanović, Ivo Svetina, Drago Jančar ...) in Matjaža Zupančiča, ki kot osamelec predstavlja zvezo med osemdesetimi leti in 21. stoletjem, na slovenske odre prihajajo novi dramatiki, ki z velikimi koraki zasedajo svoja mesta.

Število uprizoritev novih tekstov v zadnjih sezonah dokazuje, da slovensko gledališče in njegova publika potrebujeta novo dramsko pisavo. Le to dvoje ji namreč lahko zagotovi tudi nadaljnji razvoj, saj se dramski tekst do konca realizira šele z gledališko uprizoritvijo. Nobena skrivnost ni, da se je britanska gledališka renesansa začela prav zaradi podpore gledališč in publike, ki so je bili deležni mladi dramatiki. Za to, da bi lahko konec prvega desetletja 21. stoletja razumeli kot slovensko renesanso dramskega pisanja, je še prezgodaj, res pa je, da se je nova generacija avtorjev in avtoric že dodobra uveljavila in da prav z njimi gledališče znova postaja relevanten družbeni prostor.

CITIRANA LITERATURA

Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991.

Jovanović, Dušan: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.

Jovanović, Dušan: *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba, 2009.

Kos, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

Kralj, Lado: "Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)." *Slavistična revija*. 2 (2005): 101–117.

- Potočnjak, Draga: *Drame*. Ljubljana, Knjižna zadruga, 2010.
- Potočnjak, Draga: *Za naše mlade dame*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2006.
- Prijatelj, Ivo: *Totenbirt*. Ljubljana: SNG Drama, 2010.
- Repertoar slovenskih gledališč*. Dostopno na: <http://www.repertoar.si-gledal.org>.
- Semenič, Simona: *5fantkov.si* (tipkopis). Ljubljana: [s. n.], 2008.
- Sierz, Aleks: *Gledališče "u fris"*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2004.
- Sodobna slovenska dramatika. Sodobnost*. 70. 7/8 (2006).
- Sodobna slovenska dramatika. Sodobnost*. 73. 7/8 (2009).
- Šeligo, Rudi: "Kamenje bi zagorelo." *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. 9 (1999/2000).
- Šeligo, Rudi: *Razveza ali Sveta sarmatska kri*. Ljubljana: Mihelač, 1997.
- Toporišič, Tomaž: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004.
- Troha, Gašper: "Gledališče in oblast v Sloveniji: 1956–1981". *Literatura*. 167–168 (2005): 169–188.
- Troha, Gašper: "Ko prileti drama 'u fris'." *Gledališki list SNG Drama*. 90. 2 (2010): 26–33.
- Troha, Gašper: "Ljubljana – Nitra express ali o možnostih politične drame." *Dialogi*. 42. 7/8 (2006): 134–142.
- Troha, Gašper: "Podoba družbenega sistema v slovenski dramatik: 1943–1990." *Primerjalna književnost*. 28. 1 (2005): 99–118.
- Zupančič, Matjaž: *Bolje tič v roki kot tat na strehi*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2004.
- Zupančič, Matjaž: *Goli pianist ali Mala nočna muzika*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2001.
- Zupančič, Matjaž: *Izganjalci hudiča*. Ljubljana: Mihelač, 1993.
- Zupančič, Matjaž: *Slastni mrlič*. Kranj: Prešernovo gledališče, 1992.
- Zupančič, Matjaž: *Vladimir*. Ljubljana: DZS, 1999.
- Žižek, Slavoj: *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1987.

Esej *Obrisi renesanse dramske pisave* je nastal kot plod enoletne raziskave dr. Gašperja Trohe, ki jo je omogočila štipendija ustanove Tarasa Kermaunerja.