

Znanstvena razprava poskuša umestiti literarno delo Petra Handkeja *Še vedno vihar* v teoretični koncept sodobne drame Petra Szondija. V prispevku so na podlagi praktičnih primerov predstavljene teoretične paralele in diference. Iz prispevka je razvidno, da lahko Handkejevo delo delno uvrstimo v omenjeni teoretični okvir. S postmodernimi prvinami potujevanja avtor preseže norme literarnosti in zavrne absolutnost drame. Obstoje Handkejevega dramskega besedila je tesno vezan na identiteto subjekta, ki se konstruira v vmesnem prostoru lastnega ter tujega in dekonstruira v obliki literarnih transgresij. Te izhajajo iz raznih oblik potujitve, ki naposled ustvarijo hibridni potencial besedila in osnovo za nadaljnjo znanstveno razpravo.

---

**Ključne besede:** Peter Handke, Peter Szondi, sodobna drama, literarna teorija, potujitev

---

**Miša Glišič** je magistrica germanistike in študentka doktorskega študijskega programa Humanistika in družboslovje – Literarne vede. Doktorsko nalogo opravlja na Oddelku za germanistiko z nederlandistiko in skandinavistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in proučuje literaturo Petra Handkeja. Že med dodiplomskim in podiplomskim študijem je bila dejavna na znanstvenem področju ter objavila nekaj izvirnih znanstvenih prispevkov. Njeno diplomsko delo z naslovom *Literarni diskurz in konstrukcija kulturne identitete: Maja Haderlap (Angel pozabe) in Peter Handke (Še vedno vihar)* je bilo odlikovano s prvim mestom na 14. natečaju Urada vlade Republike Slovenije za Slovence v zamejstvu in po svetu za najboljša diplomska, magistrska in doktorska dela na temo zamejstva. Prvič v zgodovini natečaja je prvo nagrado prejelo diplomsko delo nižje stopnje. Raziskovalna radovednost jo že ves čas vodi na področje medkulturnosti, kjer namerava nadaljevati raziskovalno delo.

glisic.misa@gmail.com

# Še vedno vihar Petra Handkeja z vidika teorije drame

---

Miša Glišič

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

---

## 1. Uvod

Znanstveni prispevek poskuša prikazati, koliko se Handkejeva drama *Še vedno vihar* uvršča v koncept sodobne drame Petra Szondija. Analiza tekstnih in kontekstnih prvin literarnega besedila bo pokazala, da lahko znotraj teoretskega polja absolutne drame proizvedemo nove definicije tekstnega razumevanja Handkejevih dramskih del, kjer se meja med objektivnim in subjektivnim stilom običajno razblini, in sicer v obliki estetskih presežkov oz. t. i. literarnih transgresij. Handkejeva drama *Še vedno vihar* ni primer tipične drame, saj z izvirnimi formalnimi prviniami oznanja spremembe estetskih paradigem. Zaradi jezikovnih in strukturnih značilnosti bi jo lahko kategorizirali kot kratko pripoved. Prav tako vključuje epske prvine, ki so po Petru Szondiju temelj sodobne dramatike. Glede na omenjeno bi lahko sklepali, da je navedeno literarno delo nekakšen hibrid obeh žanrov, torej pripovedi in drame.

Vsebino in obliko Handkejeve drame odlikuje posebna jezikovna estetika, ki razprostira prostorsko in časovno dimenzijo literarnega besedila. Medčloveški odnosi v Handkejevi drami prehajajo med tematskimi razmerji in ustvarjajo kontekstno transgresijo med subjektom in objektom s fragmentacijo dialogov. Drama *Še vedno vihar* prepleta monološke in dialoške forme na različnih nivojih. »Te dekonstruirane dialoške forme drame proizvajajo polifonični diskurz govornih ploskev [...]. Poliloška forma, ki nastaja, je rezultat patchworka kriptičnih citatov, ki sestavljajo ekstremne, tako rekoč nepregledne in nerazberljive kolaže« (Toporišič, »Ne več« 184).

Drama *Še vedno vihar* tematizira družinsko okolje v odsevu Drugega. Iz tega sledi, da je razumevanje lastne identitete mogoče samo v relaciji s tujim oz. drugim. Tujost je nekakšen predpogoj identifikacijskega postopka literarnih figur, saj se te v prostoru distancirajo od vsega poznanega oz. lastnega in prepoznajo kot odsev odtujenih medsebojnih relacij. Identitetni konstrukt lahko štejemo za fragmentaren, ker okoliščine v poteku drame vse bolj razdružujejo in odtujejoje literarne figure med seboj. Subjekti so vpeti v transformacijski proces identitete, ki se oblikuje v razmerju med lastnim in tujim. Izkaže se, da se subjekti spreminjajo v objekte lastnih dejanj

zaznavanja, zavedanja in prepoznavanja resnice. Na začetku drame se literarne osebe predstavijo in tvorijo družinsko skupnost, torej lastno prepričanje o povezanosti. Ob stopnjevanju dogajanja oz. pogovornih floskul se omenjeno prepričanje z različnimi tehnikami potujevanja<sup>1</sup> slabi vse do popolne negacije lastnega obstoja. Literarne figure prehajajo iz aktivne v pasivno sfero. Omenjeno se lahko interpretira kot socialna in kulturna oddaljitev literarnih figur.

## 2. Teorija sodobne drame Petra Szondija

*Teorija sodobne drame* še danes velja za temeljno besedilo s področja dramske in gledališke teorije. Po Szondiju (8-9) je osrednja lastnost sodobne dramatik e epskost. Szondijeva teorija temelji na tezi, da je oblika literarnega dela v enakopravni relaciji z vsebino in ostalimi komponentami. Odraz umetniškega dela je razviden v identitetnem konstrukt u vsebine in oblike. Vsebina in oblika sta v medsebojni odvisnosti in se hkrati dopolnjujeta. Szondi pripiše obliki neodvisni status in poudari njeno primarno vlogo ter njen konkretni določevalni pomen. Poistovetenje oblike in vsebine se po navedbah Szondija odraža na prostorski in časovni ravni. Tako se oblika umesti v časovni okvir. Sodobna dramatika dekonstruira klasično dramo na podlagi treh kategorij. »Absolutno sedanjost drame in njeno odrsko prezenco nadomesti v glavnem preteklost, dialoški prostor medčloveške interakcije zamenja osamljena spominska lega monologa, ali pa ,od zunaj' pripovedovane dramske osebe, akcija, dejanje [...] se razblini v statičnost in mirovanje, pasivnost in letargijo dramskih oseb« (13).

V vseh kategorijah so prisotne lastnosti, ki negirajo osnovne predpostavke absolutne drame in jih z različnimi oblikami potujevanja presežejo. Omenjeni procesi odmika od tradicionalnih dramskih oblik so opazni predvsem v sodobnih dramskih delih. Glede na omenjeno Szondi (22) zagovarja naslednje temeljne predpostavke: identiteta oblike in vsebine, nanašanje na preteklost, logocentrična analiza, absolutnost drame v navezavi s pragmatično uveljavitvijo izvirne tematike mita.

### 2.1 Absolutnost drame

Szondijeva teza zagovarja absolutnost oblike drame. Da bi drama dosegla dramatičnost, ugotavlja Szondi, se mora odvrniti od vsega, kar ji je zunanje. Szondi (30-31) kot bistveno poudarja naslednje poteze absolutne drame: absolutnost, odsotnost dramatika, popačena perspektiva dramske osebe, gledalčeva iracionalna aktivnost v referenčnem okvirju fikcije ter konstruiranje dramskega človeka. Po navedbah Szondija zunanje okoliščine ne vplivajo na besedilo, saj je dramski tekst nosilec

<sup>1</sup> Pojem potujitev je prvi uporabil ruski literarni teoretik Viktor Šklovski kot oznako za postopek, ki onemogoča avtomatično zaznavo stvari s pomočjo prenovljenega pesniškega jezika.

imanentnega smisla. Zaradi prekinjenega komunikacijskega kanala med literarnim delom in avtorjem je navezava na avtorsko noto nerelevantna. Kljub temu ostaja za gledalca bistvenega pomena dramski doživljaj in s tem tudi produktivnost dramske osebe. Drama je primarna, saj predpostavlja sama sebe v svojem prvotnem pomenu. Hkrati kot absolutni konstrukt vzpostavlja svojo lastno bit v časovni dimenziji. Dramaturg in gledališki teoretik Tomaž Toporišič (»Drame« 218) meni, da Szondi je koncept absolutnosti drame predstavlja kontrast klasični drami, saj sodobna dramska oblika eksplicitno negira klasično dramsko strukturo.

### 3. Jezikovna estetika potujevanja v drami Še vedno vihar

Absolutnost drame se konstruira prek zaznavnih in spoznavnih procesov potujitvenega efekta. Pragmatična definicija tega je naslednja:

Potujitveni efekt poudari gledališko točko iz procesualnosti eksistencialne odprtosti, nedovršeno tranzitorno stališče nenehno porajajoče se resnice, dejanskega v postajanju, hkrati pa razpira procesualnost samega dramskega besedila, daje vpogled v akt konstruiranja. V tem smislu gre potujitveni efekt razumeti kot modernistično razmerje odprtosti, afirmacijo kontingenčnosti realnega, dejstvenosti kot interpretiranega. Brechtov potujitveni efekt je domišljen kot dosledna poteza modernistične avtorefleksivnosti in eksistencialne angažiranosti. (Škulj 68)

Toporišič (»Ranljivo« 159) pojasnjuje, da Handke z govornimi igrami, ki so vezane na transformacije in procese odtujevanja, dvomi o temeljnih postulatih dramske forme in hkrati prevprašuje možnosti in smiselnosti reprezentacije same. Med drugim posebno obliko poetskega jezika predstavljajo »hibridne govorne ploskve« (prav tam 185), ki povzročajo desamentizacijo na tekstni in kontekstni ravni. V Handkejevem dramskem delu lahko razberemo naslednje postmoderne jezikovne prvine potujevanja: prekinjanje dramskega sedanjika, časovno prehajanje, uvajanje historičnih oseb in situacij v ospredje, prenašanje dogajanja v fiktivna okolja, vklepanje dejanja v predigro in epilog v različnih dramskih časih, ti imajo zvezo s sedanjostjo, prekinjanje dialoga s komentiranjem, fragmentacija, razpad dialoga, hibridne govorne ploskve, polifoničnost, razstavljanje jezika, dekonstrukcija časovno-prostorskih struktur, kriza dramskih oseb, izgubljenost, iskanje identitet in smrt karakterjev. Navedene tendence lahko razumemo kot interne postmoderne umetniške procese razkroja tradicionalne dramske forme. Predstavljajo odmik od tradicije oz. nekaj znanega v tuji sedanjosti. Analiza na podlagi primerov sledi v nadaljevanju.

## 4. Literarne transgresije onkraj drame

»Sodobna gledališka besedila lahko uporabljajo dramsko obliko brez težav, lahko pa to uporabo neokratne oblike gledališkega besedila tudi kritično reflektirajo, tako da dekonstruirajo obliko in jo kombinirajo z nedramsko teatralnostjo besedila. Končno lahko tudi dramsko obliko presežejo in preizkusijo nove oblike pisanja za gledališče« (Poschmann 111). Kot zapiše Lehman (300), si gledališča ni mogoče zamisliti brez kršitve predpisa oz. prekoračitve. »Umetnost in teoretizacijo umetnosti je zaznamovalo prehajanje meja« (Pogorevc in Toporišič 7). Iz navedenega lahko sklepamo, da gledališče potrebuje meje, ki jih lahko prestopi. Te meje lahko predstavlja sama teorija žanra. Handkejeva drama *Še vedno vihar* se le delno umešča v Szondijev koncept sodobne drame in absolutnosti, saj tega s potujitvenimi narativnimi konstrukti preseže. Kot ugotavlja Toporišič (»Handkejeve« 17), je Handkejevo obračunavanje s postulati tradicionalne drame treba razumeti kot del krize umetnosti, kjer se reprezentacijski model zamenja s performativnim. Literarne transgresije so razvidne glede na naslednje lastnosti: odstopanje od konvencij klasične in absolutne drame, odsotnost fabule, ki sestavlja vsebino pripovedi, zveza prostora in časa (kronotop), konflikt (iskanje identitete v odtujenem svetu), alienacija literarnih figur, figure teksta (odtujevanje skozi tekstne, diskurzivne in aktantske mehanizme) in žanre ter diskurze (problem genealogije).

## 5. Umestitev v teoretični okvir

Umetniško delo lahko po Gerdi Poschmann (113) razumemo na podlagi funkcioniranja označevalnih praks, med drugim kot proces dialektike oblike in vsebine. Pri tem se razveljavlja razlikovanje med smotrom (vsebina, izjava) in sredstvi (oblika, podoba). Nazadnje se vse omenjeno zrcali v avtorefleksijo estetskega sporočila. V tem razdelku bomo skušali prikazati, koliko se Handkejeva drama *Še vedno vihar* umešča v Szondijev koncept sodobne in absolutne drame. Pri tem bodo analizirani literarne figure, govor in razvoj dogajanja.

V postmodernem kontekstu ostaja smiselno, da dramo v prvi vrsti analiziramo kot estetsko delo in ne kot neko splošno postmoderno stanje kulturne dominance. Drame *Še vedno vihar* ne moremo obravnavati ločeno od kontekstov epohe, lahko pa se, preden iščemo transcendentalne razsežnosti, osredotočimo na njene formalne lastnosti. V drami *Še vedno vihar* poleg medčloveške komunikacije predstavljajo pomembno vlogo notranji monologi. Prav te lahko razumemo kot primere izolacije: »Ja, vodja igre sem. Jaz sem tisti, ki vam jemlje v roko pravico, Staro pravdo. Dovolj mene sanjača, tisti kateri samo brez moči opazuje, kaj in kako se mu sanja. Zbudil sem se. Sem oblast. *Jaz sem avtoriteta*. Jaz sem, ki določa ...« (Handke 142).

Na koncu knjige se medčloveška izkušnja individualizira s perspektive protagonista in omeji na samogovor pripovedovalca. Preostale literarne figure se dekonstruirajo in niso več del komunikacijskega modela. Drama je usmerjena v preteklost. Vsebuje kar nekaj zgodovinskih zapisov. Predvsem avtentičen dnevnik brata Grega predstavlja z navedbo datuma dokumentarni zapis preteklih dogodkov: »*Maribor, devet in dvajsetega februarja tisoč devetsto šestintrideset*« (prav tam 23).

Pasivna drža literarnih figur nakazuje odmaknjenost od forme: »Naša zgodovina tukaj ne pozna tragedije. Tragedija zahteva: biti aktiven, postati aktiven, tako ali drugače [...] Naša zgodba o trpljenju: ali izvira iz naše pasivne nravi? Ali izvira naša pasivna nrav iz naše zgodbe o trpljenju? In kaj nismo nekoč le postali aktivni, aktivni kot malokateri narod daleč naokrog v Evropi?« (20).

Tematiziranje pasivnosti je odraz duševne otopelosti literarnih figur in hkrati indikator fraktalnosti postmoderne identitete. Retorična vprašanja v zgoraj navedenem citatu dokazujejo razklanost lastnega obstoja. Naslednji primer teoretične navezave predstavlja mitologija družinskega porekla: »In pa ljubi Jezušček ... Oh, vse te zgodbe o naši borbi za življenje in preživetje, o naši borbi za jezik, o naši borbi za našo slovenščino, za besede našega jezika, za besede naše duše, vse te zgodbe, ki se tičejo vsakogar – kdo jih pa bere?« (173).

Drama prikazuje družinsko zgodbo avtorja in diahroni pogled na status slovenske manjšine na avstrijskem Koroškem. Ljudski običaji (polka, igranje harmonike, sadjarstvo, kmetijstvo ipd.) so mitološko obarvani: »In takoj je povezala nevidna harmonika, in prepevamo naš stoletja stari Valček svetovne nejevolje pretvorjen v polko, vedno bolj glasno in iz petnih žil, in vmes tudi zanalašč fušamo, tudi jaz, celo jaz« (145). Pomembno vlogo imata tudi religija (reden obisk cerkve, liturgija, svetopisemski motivi) in uporaba maternega jezika.

## 6. Pozicioniranje izven teoretičnega koncepta

Handke poudarja dvom o možnosti in smiselnosti reprezentacije literarne zvrsti drame. S tem, kot pravi Toporišič (»Handkejeve« 19), dekonstruira temeljne postulate dramske forme, ki kljub različnim procesom odtujevanja ostajajo nevidno ozadje sodobnega gledališča. Avtor je neposredno vpet v dogajanje, saj drama ponazarja njegovo biografsko ozadje. Popolne absolutnosti drame ne moremo predpostavljati, saj je Peter Handke kot avtorska instanca posredno in neposredno vpet v literarno delo. Vse, kar doživlja, se zrcali v literarnem tekstu. Besedilo ni imanentno, saj vključuje zunanje (biografske) vplive. Na besedilni ravni je pripadnost manjšinski skupnosti razvidna pri uporabi svojilnega in ponavljanju osebnega zaimka: »Po naši

govorici nas je moč vse tukaj zbrane spoznati, spoznamo se vsaj med sabo, vsak od nas spozna svojega za svojega. Nihče v kraju ni govoril tako kakor mi. Nihče v vsej deželi ne govori tako kot mi, ne bo nikoli govoril kakor mi« (Handke 4). Z literarnima figurama bratov po mamini strani Handke vzpostavlja resnično referenco in uvaja oba strica kot historični osebi v fiktivno okolje. Zunanje reference in historičnost presegajo teoretično predpostavko. Prav tako prisotnost dramatika zavrže absolutnost drame. Handke je glavni protagonist drame in hkrati osebni pripovedovalec. Svojo prisotnost oznani z naslednjim nastopom:

In znova nenadoma, sem potem jaz tisti, ki z razširjenimi rokami, ne da bi se obrnil, proti ozadju Podjunskega polja pokažem znak za nastop, za pridružitve-nama-dvema, v vlogi izvidnice ali celo voditelja. In ob pogledu čez ramo v prazno zdaj nastopi reci in piši polnoštevilna žlahta, vsakdo, prav tak kot je, tako tudi opravljen, in vsak posamič. Istočasno Gregor: »Ne! Ne tako. Nimaš pravice do pravljice. In zdaj se greš celo vodjo igre. Enkrat izgubil domovino – za zmeraj izgubil domovino. Še naprej vlada vihar. Nepreneh vihar. Še vedno vihar. (142).

Prehajanje časa in mešanje preteklih, sedanjih in prihodnjih zgodb v fragmentarni razpršenosti lahko razumemo kot postmoderno prvino pripovedovanja. Neposredni nagovori literarnih figur so v besedilu v sedanjem času in odražajo podzavest pripovedovalca: »Tu ste torej, predniki. Kako dolgo sem vas že čakal. Ne da vas jaz ne pustim pri miru. Ne pusti me pri miru, ne da mi miru. Vi me ne pustite pri miru, ne in ne« (10). Upanje na boljšo prihodnost in razrešitev manjšinskega vprašanja se nanašata na prihodnje stanje: »Ne bomo več nezaželeni in preklemski tujci v deželi med Karavankami in Svinjo. Nihče nam ne bo več rekel ‚zagrizeni Slovani‘. Od nekdaj smo tu bili tisto zadnje, v monarhiji, nato v republiki, nato v državi stanov, zdaj pri tisočletnih pa še toliko bolj« (96). Osrednjo temo drame predstavlja soočenje s preteklostjo in posledicami vojne: »Vprašanje pa je, kaj jim je vojna prinesla, in kaj zmaga, njim, tebi in meni. Vprašanje je, kam so vsi vojščaki šli, kje so le ostali? [...] – Zdaj sem končno hotel pričeti govoriti brez ovinkov, čemur se, kot mi od nekdaj očitajo, izogibam – spet nič ...« (66-7).

Predstava o času in prostoru vpliva na podobo literarnih figur. Kronotop je v drami interpretiran kot zaprt in determiniran prostor podeželja, ki (de)konstruira časovno-prostorske strukture. Literarne figure se izgubijo v drobcih in delujejo na medsebojno nepovezanih ravneh. Prostor in čas tako literarnim figuram vzpostavljata in odvzemata eksistenco. V določeni meri se v drami izraža lokaliziranje dogodkov: »[P]ač, tole je naš kraj. Podjuna, v deželi Koroški, slovensko *Koroški, lepi Koroški*. In tu nekje zadaj si moraš ali si lahko predstavljaš našo Svinjo planino, ki je, čeprav je na vitez tam zavaljena kot ogromna svinja, v resnici dobila ime po svincu, kot mu doma pravimo« (11-2).

Nedoločnost časovne dimenzije se lahko interpretira kot iskanje identitete v diahronem in sinhronem smislu: »Kakšen čas pa pravzaprav velja tu? Kdaj je to, zdaj? Resavo-stepski čas ali kaj?« (12). Pripovedna retorika presega meje tradicionalnega, saj v drami *Še vedno vihar* ni premega govora. Prav tako je na določenih mestih v besedilu težko razbrati, katera literarna figura prevladuje v govoru oz. ima dodeljeno besedo. Pogosta je raba polpremega govora, s katerim pripovedovalec nadzoruje literarne osebe in dogajanje. Prav tako je prisotno mešanje perspektiv, večglasje oz. polifonija. V samem besedilu se uporaba maternega jezika lahko interpretira kot razklanost literarnih figur: »Kakšne odločitve, brat? Za naš materni, očetov, otrokov in hišni, štedilniški in dvoriščni jezik, za naše slovanske ali ilirske ali vzhodnogotske ali nevemkakšne praglasove, skozi katere se baje, kot trdiš ti, izraža naša duša, ki je bojda jezik ljubezni in dežele same? Za jezik, ki mi na primer kvečjemu občasno nudi majčkeno hlevske topline?« (73-74).

V procesu konceptualizacije in besednih iger literarne figure ustvarjajo in izgublajo svojo identiteto in avtentičnost. Nazadnje Lehmann (181) razkrije, da so elementi jezika v govornih igrah Petra Handkeja izolirani, zgradba jezika pa razgrajena. Družina se poistoveti z germanizacijo: »Prisilili so nas, da drugače pišemo svoj priimek. Naš lepi priimek so ponemčili! [...] Predstavljaš si: nič več ‚Svinec‘, s-v-i-n-e-c – ne, zdaj moramo pisati ‚Swinetz‘, če ne, huda kazen!« (Handke 97). V drami lahko opazimo jezikovno prehajanje med nemškim in slovenskim jezikom. Prav omenjeno prehajanje pa oznanjajo hibridne tvorbe besedila: »*Nas ne bodo odvadili slovenščine*. Še bolj kot prej bomo zdaj častili naš materin jezik. Kar nam je dala mama, nam ne bo nihče iztrgal. *Kar smo, to smo, in nihče nam ne more predpisati: ti si Nemeč*« (47). Navedeni citat ponazarja sodobno *patchwork* identiteto in medkulturno izkušnjo. Dvojna imena literarnih figur, predvsem prevzeta imena, kot sta Jonatan in Snežena, so hibridni konstrukt. Hibridni konstrukt so tudi prevzete besede in besedne zveze, kot »Motherly love« (87), »slavje« (36), »PEACE – FRIEDEN – MIR – SHALOM – SALAM« (117).

Jezik v drami *Še vedno vihar* ima funkcijo zrcaljenja psiholoških stanj literarnih figur v navezavi z njihovim družinskim ozadjem in kulturno vpetostjo v determiniranem manjšinskem okolju. Tako postanejo komentarji in opisi dramskih oseb temeljna vsebina drame, tako subjekt kot objekt. Kljub temu vojni (druga svetovna vojna, upor na Koroškem) in povojni dogodki ter kmečko življenje predstavljajo okvir fabule. Vendar je od samega začetka pripovedovanja očitno, da okvirno zgodbo predstavljajo sanje o prednikih. Delna odsotnost zgodbe je indic literarne transgresije.

Toporišič (»Handkejeve« 20) razbere, da imajo Handkejeva dramska dela značaj parcialnosti in so podvržena procesu fragmentacije. So sestavljanka citatov in predstavljajo razstavljanje jezika in dekonstrukcijo govora. Popolna dekonstrukcija identitete, časa in prostora nastopi ob smrti karakterjev:



Lej, moje ljubezni otrok si ti. Moje ljubezni otroci ste predniki vsi. Ne le, da bi pred podobo vašo rad imel prižgano luč noč in dan: razen tega bi rad božal vaše mrtvaške glave – jih jemal v roke, takole! Ne, mrtvaške glave zame niste, temveč obličja! Častim vas. [...] Vaše roke bi rad prerisal, vaše oči, vaš položaj stopal. Vaše glasove poslušal, v središču srca, sredi sanj in onkraj sanj. Nenavadno, kako je obris rajnih toliko močnejši in trajnejši od današnjih. Takšnih kot vi nikoli ne bo več. Niti dneva brez vas. In jutra brez vas tudi ne. Z vami prihajam k zavesti. Vi ste moje zavedanje, moja opredelitev. [...] Sprijaznjen sem s svojim umiranjem. Toda ne z vašim, predniki, ne pa ne, na veke ne. In na veke bi se vam rad opravičeval, ker sem živ. Vstanite. Kličem vas iz grobov k vstajenju. Bog spoštuj vaše obraze (Handke 135-6).

Špela Virant (80) ugotavlja, da sodobna dramatika opisuje nejasnost meje med življenjem in smrtjo ter ukinja razliko med fiktivno realnostjo dramskih oseb in fiktivno realnostjo dramskih duhov.

## 7. Odtujitev in vprašanje identitete

Handkejeve nove dramske konstrukcije izhajajo iz krize dramske osebe, dejanja, jezika, ki onemogoča komunikacijo. Tudi dialog je praviloma navidezen, velikokrat umanjka, tako kot velikokrat umanjajo tudi drugi elementi dramske forme, da bi se na nekem tujem mestu in ob neki drugi priložnosti spet pojavili. V tako ali drugačni potujeni ali personalizirani obliki. (Toporišič, »Handkejeve« 30)

Konflikt dialoške forme se v drami nanaša na kulturno razsežnost. Problem predstavlja diskurz moči različnih kultur med seboj in želja po prevladi ene kulture nad drugo. Protagonist je razpet med prepletom lastnega in tujega: »Tako pa zdaj vem, to si ti, moj sin. Moj sin, ki nikoli ne bo spadal sem k nam, k družini, žlahti, ti brez očeta, ki iščeš nadomestilo, oporo in luč pri svojih prednikih« (Handke 11). Eksistenca protagonista kot nezakonskega otroka je konstruirana na podlagi tujosti. Drama predstavlja krizo dramskih oseb v opustitvi lastnega: »Jaz, edini sin, ki je preživel vojno [...] se imam za to zahvaliti predvsem okoliščini, da sem se odpovedal svojemu hišnemu in rodovnemu jeziku, preklemskemu. Ja, preklet naj bo, ta jezik« (13). Prav tako drama izhaja iz tujosti in jo poskuša preseči s prehajanjem mej oz. s kulturnimi transferji: »Gnus pred tujino, že pred tujimi potmi za domačim trikotnim križiščem na koncu vasi, gnus že pred sosedovim hodnikom, sosedovim hlevom, sosedovo uto, kjer je bilo grozdje kar precej slajše kot doma. [...] Nenavadno seveda, da se pa moj gnus vsakič neha na mejah, že celo samo ob misli nanje. Druga dežela, vseeno katera: gnusa niti zamisliti, jaz brez gnusa« (25).

Identiteta se neprestano postavlja pod vprašaj. Ponovno v navezavi s predsodki in tujostjo oz. z begom v tujo deželo. Lastno identiteto predstavlja kodificiran svet jezika, kjer je pozornost usmerjena na jezikovno rabo maternega jezika: »Pa ne le vesti – tudi

jezik daljnih bratov, naš jezik, ki ga sicer ne govorijo nikjer drugje, našo govoricu, ki pogosto pove nekaj povsem drugega kot besede same, in po kateri se spoznamo med seboj – tukajšnja govoricca, saj to je vendar, pri bogu ali pri kom, naš najdragocenejši način. Z njim smo si doslej še zmeraj bili dobri, pa četudi nam sicer nikjer nič ni bilo dobro« (47-8).

Andrea Leskovec v svojem članku domneva, da je Handkejevo besedilo navidezno mogoče razumeti kot poskus konstruiranja homogenih identitetnih modelov, ki se hkrati dekonstruirajo. Čeprav se literarno delo *Še vedno vihar* povsem ne umešča v teoretični okvir drame, moramo v estetskem smislu po Lehmannu (101) dati gledališkemu znakom možnost, da delujejo ravno z odtegnitvijo označevanju. Navsezadnje predstavljata transgresivni značaj Handkejeve drame tako polisemičnost besedne igre kot tudi estetska heterogenost poetičnega jezika. Rečemo torej lahko, da v vmesni poziciji večpomenskosti in estetskega sporočila v ospredje prodira hibridni potencial Handkejeve literature.

## Sklep

»Handkejev repertoar literarnih, dramskih, gledaliških taktik je izrazito odprta struktura, ki deluje ciklično, kot vedno novi poskusi in preizkusi spopada z dramsko in gledališko formo« (Toporišič, »Handkejeve« 28). Handkejevo dramo *Še vedno vihar* lahko razumemo kot biografski in zgodovinski tekst, ki združuje izkušnje resničnih ljudi – njegovih družinskih članov. Za navedbo dejstev avtor kot vir uporabi pisma strica s fronte in spomine partizanskega boja. Vse prepleta z uporabo poetičnega jezika in ustvari metahistorično in metabiografsko fikcijo. Pripovedovana zgodba je tragična in dramatična, vendar ne v smislu žanra drame in resonance epskega gledališča.

Handke generira formo, ki je izven konteksta oz. vsebine. Kot v klasični tragediji pripoveduje tragično usodo posameznikov, da bi čustveno ozavestil občinstvo. Podobno kot v antični epiki (re)konstruira zgodovino in poskuša po načelu Brechtovega epskega gledališča poučevati. Cilj obdelave in združitve evropskih gledaliških tradicij je iskanje ustrezne reprezentacije zgodovinskih dogodkov. Samo z nenavadnim sinhroničnim načinom prepletanja časov lahko besedilo doseže etični cilj miru.

Kot središče vplivne *Teorije sodobne drame* je literarni znanstvenik Peter Szondi ustvaril koncept absolutne narave drame oz. t. i. idealno vrsto jezikovnega oblikovanja v sodobni drami. Izmišljen svet se predstavi kot popolnoma ločljiva entiteta od resnične gledališke predstave. Drama postane v zgodovinski paradigmi umetnost čiste iluzije, strogo ločena od resničnega sveta. Drama je po Szondiju absolutna, saj je avtonomna in se vedno znova regenerira v lastnem internem sistemu brez

kakršnihkoli zunanjih vplivov. Čeprav Handkejeva dramska dela presegajo vsebino z različnimi tehnikami potujevanja, ostajajo posredno zvesta tradicionalni formi izražanja medčloveške aktualnosti. Bartol in Toporišič (98) trdita, da Handke s poetičnim jezikom in literarno estetiko preverja skrajne meje reprezentacije in netipičnih dekonstruiranih oblik tekstnosti. V nadaljevanju postaja transgresivnost bistvena za razumevanje celotnega umetniškega konstrukta, saj dramska besedila presegajo polje dramskega in postdramskega.

V absolutni drami govorijo samo figure in ne avtor, zato drame *Še vedno vihar* ne moremo popolnoma uvrstiti v Szondijev koncept, saj je avtor integriran v zgodbo in nastopi kot figura. Prav tako nismo priča vsevednemu pripovedovalcu, temveč prvoosebniemu, saj so izjave v literarnem besedilu zaznamovane z avtorjevim stališčem. Zgodovina se pri ekspoziciji umesti v sedanji čas, vendar absolutni trenutek ne obstaja, saj celotno dramsko besedilo deluje kot fragmentarna pripoved mešanja časov in perspektiv. Drama ne sledi absolutnemu načelu dialoškosti, vendar ostaja intersubjektivna. Medosebni odnosi so konstruirani na podlagi jezikovnih aktov, tudi v obliki monologa. Zgradba drame *Še vedno vihar* ni absolutna, saj se vzročno-posledična razmerja ne končajo v sintaktični dovršenosti prav zaradi že omenjene razpršenosti dogodkov oz. fragmentarnosti.

Sodobna dramska oblika pod vprašaj postavlja odnos med subjektom in objektom. Peter Handke s poetičnim jezikom dekonstruira koncept dramske reprezentacije ter izgrajuje avtonomijo jezika, v kateri jezik ni več podvržen dramski formi. V ospredju Handkejeve dramaturgije ni dramsko dogajanje, temveč poetičnost jezika. Tako je poetičnemu jeziku pripisana primarna kreativna vloga. Dramska dela Petra Handkeja tematizirajo uresničitev oz. identifikacijo individuuma. Posameznik se v svetu lahko razvije samo prek literarnih transgresij, ki s posebno poetično estetiko pripovedovanja in mitologijo presežejo jezikovne in žanrske konvencije. Poetični jezik tako ponuja prostor prostemu razvoju drame.

- Bartol Pezdirc, Mateja, in Tomaž Toporišič. »Teorija in zgodovina slovenske dramatike in gledališča.« *Slavistična revija*, letn. 61, št. 1, 2013, str. 95–104.
- Handke, Peter. *Še vedno vihar*. Wieser Verlag, 2011.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Maska, 2003.
- Leskovec, Andrea. »Peter Handkes Immer noch Sturm oder Zur Hintergebarkeit der Festschreibung.« *Zagreber Germanistische Beiträge: Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft*, letn. 22, št. 1, 2013, str. 31–51.
- Pogorevc, Petra, in Tomaž Toporišič, urednika. *Drama, tekst, pisava*. Mestno gledališče ljubljansko, 2008.
- Poschmann, Gerda. »Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov.« *Drama, tekst, pisava*, uredila Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, Mestno gledališče ljubljansko, 2008, str. 97–116.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame*. Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Škulj, Jola. »Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi.« *Primerjalna književnost*, letn. 21, št. 2, 1998, str. 45–74.
- Toporišič, Tomaž. »(Ne več) dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče.« *Primerjalna književnost*, letn. 30, št. 1, 2007, str. 181–89.
- . »Drame moči in nemoči spomina in spominjanj (Beckett, Jovanović, Semenič).« *Ars & Humanitas*, letn. 12, št. 2, 2018, str. 218–31.
- . »Handkejeve igre onstran drame in dialoga?« *Dialogi*, letn. 43, št. 1/2, 2007, str. 17–32.
- . *Ranljivo telo teksta in odra*. Mestno gledališče ljubljansko, 2007.
- Virant, Špela. »Ne živi ne mrtvi: sodobna nemška dramatika in množični mediji.« *Ars & Humanitas*, letn. 5, št. 1, 2011, str. 71–83.