

Razprava obravnava študijo primera uprizoritve *Hlapec Jernej in njegova pravica* v režiji Žige Divjaka, ki je nastala leta 2018. V prvem delu se osredotoča na specifičen format »dramskega besedila« v tej dokumentarni uprizoritvi, od koder izhajajo tudi nadaljnje analize dokumentarnih prvin in njihovih učinkov na ravni besedila, tekstovne strukture, likov, dramaturgije in navsezadnje zaznave zunanjega pogleda (občinstva, javnosti). Bistvena značilnost projekta je uporaba (remodulacija) prvoosebni pričevanj, ki vpeljejo princip dobesednega (verbatim) gledališča, v tokratnem primeru gre za posredovanje neposrednih izkušenj s polja aktualnih prekarnih delovnih odnosov. Pripovedovana izkustva iz prve roke razgrnejo uvid v nevid(e)ne delavske populacije, ki so v razmerju do sodobnih »gospodarjev« (tajkunov) presenetljivo usklajene z razumevanjem odvzemanja pravic delavstvu, kot ga je dojemal Ivan Cankar. V drugem delu članek uprizoritev umešča v analitični diskurz, ki preči sociološke, politične in psihološke poglede na obstoj revščine, razredizma in razrednega sramu. V luči sodobnih kulturoloških teorij in umestitve Divjakovega *Hlapca Jerneja* v širši družbeni aspekt se pokaže, da prepletanje dokumentarnega gledališča in tematiziranje sodobnega delavskega razreda (problematičnih prekarnih razmerij) vzpostavljata izjemno pomembno umetniško pa tudi družbeno gesto; ta sočasno raziskuje učinke specifičnega režijskega koncepta, vnosa realnega v umetniški dogodek, in uveljavi kritično refleksijo izbrane tematike ter njenega umeščanja v javni prostor.

Ključne besede: revščina, delavski razred, dokumentarna drama, razredizem, razredni sram, Ivan Cankar, Žiga Divjak

Zala Dobovšek je dramaturginja, teatrologinja in docentka za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. Na AGRFT je diplomirala iz dramaturgije in se med študijem izobraževala na gledališki akademiji DAMU v Pragi (Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze). Leta 2019 je doktorirala na AGRFT (smer Študiji scenskih umetnosti) z disertacijo *Gledališče in vojna: temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja*. Je aktualna predsednica Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. Deluje kot praktična dramaturginja, recenzentka, mentorica kritiškega pisanja in pedagoginja.

zala.dobovsek@yahoo.com

Hlapec Jernej in njegova pravica (2018): dokumentarna reprezentacija revščine, prekarnosti in razrednega sramu

Zala Dobovšek, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Kontekst izvirnika in njegove reinterpretacije

Dokumentarna uprizoritev *Hlapec Jernej in njegova pravica*¹ v režiji Žige Divjaka je leta 2018 nastala kot eden od dogodkov v seriji obeležja stoletnice smrti Ivana Cankarja, prvotnega avtorja dela z istim naslovom. Divjakova aktualizacija izvirnika (iz leta 1907) v postopku reinterpretacije izvirne zgodbe Cankarjevo pisavo in naracijo povsem zaobide, a le zato, da razpre prizmo ne le novemu času in prostoru, temveč v prvi vrsti predvsem obstoječi družbeni klimi. Pri tem je Divjak iz literarnega izvirnika izluščil temeljne ideje pripovedi, ki po dobrih sto letih v realnosti in praksi sicer delujejo drugače, a je njihov notranji ustroj tako rekoč povsem identičen. Divjak iz Cankarjeve »socialne povesti« črpa osrednje tematske motive, kot so prekarno delo, delavske pravice, podrejenost in revščina, ter jih z dokumentarno raziskavo preslika v sedanji čas, s tem pa afirmira idejo o močno zakoreninjenem obstoju proletariata, ki se seveda s časovnim zamikom danes kaže v drugačni formi in s spremenjenimi učinki.

Fiksna točka identifikacije ostaja »sužnjelastniško« razmerje, tega je Cankar povzel v prisposodi odnosa med gospodarjem (kmetom) in hlapcem, Divjak pa ga prepozna v številnih sodobnih delavskih relacijah, in sicer tako v korporacijah kot zasebnih podjetjih. Če se izvirnik osredotoča na en sam primer delavskega izkoriščanja in zlorabe pozicije moči (Hlapec Jernej je pri kmetu Sitarju delal na domačiji polnih 40 let, a po gospodarjevi smrti posest ne pripada Jerneju, ampak gospodarjevemu najstarejšemu sinu, ki ni ničesar vlagal v kmetijo), pa Divjakova reinterpretacija zaobsega širši spekter primerov sodobnega delavskega izkoriščanja – tako fizičnega kot intelektualnega. Atribut je prav njegovo »dramsko besedilo«, ki bi ga lahko označili tudi kot »dramatično besedilo«, njegova temeljna dramatičnost pa se ne nahaja v ideji dogajalnih suspenzov ali neposrednih medosebnih konfliktov, pač pa v esenci in učinku dokumentarnih pripovedi – njihove vsebine so dramatične že same po sebi. Ne gre za običajno obliko dramskega besedila, temveč za t. i. »dokumentarni tekstovni material«, ki je strukturiran kot kolaž prvoosebni pripovedovanj delavcev in delavk

¹ *Hlapec Jernej in njegova pravica*, režija Žiga Divjak, Cankarjev dom in AGRFT, Ljubljana, premiera 26. 9. 2018.

iz sfere prekarних delovnih razmerij. Divjak je namreč več mesecev v sodelovanju z različnimi združenji, ki se borijo za pravice delavcev, z Delavsko svetovalnico, obalno sindikalno konfederacijo KS 90 in drugimi sindikalnimi združenji, obiskoval podjetja in delavske domove, da bi zbral pričevanja delavcev in delavk, ki so se znašli v sužnjelastniškem razmerju s svojim »gospodarjem«. Uprizoritvena besedilna baza je nastala kot rezultat terenskega dela, osebna pričevanja sodelujočih pa predstavljajo ključno referenco pri osvetljevanju problematike dandanašnji javnosti pogosto prikritih prekarnih okoliščin, v katerih se pogosto kršijo temeljne človekove in delavske pravice. Žiga Divjak se je s problematiko revščine, prekarnosti in socialne izključenosti začel ukvarjati že med študijem na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, tovrstne motive je naslovil že v svoji diplomski predstavi *Tik pred revolucijo (Kako sem postal terorist)*, kasneje pa je ideje socialne tematike insceniral tudi na profesionalni poti, in sicer v predstavah *Oni; Človek, ki je gledal svet; Cankar – ob zori* in *Sedem dni*.

Dominantnost večine je pogosto preveč samozadostna, da bi se ukvarjala s problemi drugih. Manjšine ali kakor koli zatirane in socialno neenakovredne skupine, ki jim sprejeti normativi v družbi ne priznavajo afirmacije in avtonomije, se morajo tako rekoč vedno upirati, zagovarjati in realizirati na lastno pest, redkokdaj (samoumevno) privilegirani naslavljajo njihove ranljive položaje, kaj šele, da bi jih opolnomočili. Zato Žige Divjaka preprosto ni dovolj označevati le kot režiserja, niti kot angažiranega režiserja, temveč kot redkega celostnega gledališkega avtorja v našem prostoru, ki sistematično, kritično in raziskovalno vstopa (tudi z lastnim telesom) v »nevidna« okolja ljudi, zaznamovanih z diskriminacijo, represijo in predsodki na podlagi ksenofobije, revščine in prekarizacije. Njegova pozicija je funkcija prenosa glasu nesliš(a)nih in nevid(e)nih v javni prostor, prav ta izvedba manifestacije tega (sicer zatiranega) glasu je temeljni uprizoritveni element. Specifika Divjakovih scenskomiminalističnih postavitev je le odraz, morda podzavestni odziv na tesnobo ali moralno stisko kot posledico popolnega ustvarjalnega zavedanja o občutljivosti estetizacije izbrane teme, ki jo kritično obravnava.

Zasuk literarnega v dokumentarno

Takoj pod naslovom dokumentarnega tekstovnega materiala *Hlapec Jernej in njegova pravica* je zapisan izsek iz originalne povesti: »Ne govorim o usmiljenju, o odpuščanju nič – o pravici govorim!« kar – poleg naslova – ostaja edini dobresedni prenos izvirnika v njegovo drastično predelavo. Ta vodilna misel spleta koncepcijo delavskega razreda iz preteklosti v sedanost, govori pa o univerzalnem etičnem kodeksu podrejenih, ki enakopravnosti in spoštljivosti ne iščejo v usmiljenju nadrejenih, pač pa v osnovnem bivanjskem postulatatu – pravici oziroma pravičnosti. V napovedi uprizoritve smo

lahko med drugim tudi prebrali: »Izkoriščanja in človeka komaj še vredno življenje nam ni treba iskati v oddaljenih deželah, dovolj je, da se ozremo po naših ulicah. Najeti izvajalci pristaniških storitev v Luki Koper, čistilke na šolah, gradbeni delavci na naših promenadah, vozniki avtobusov na naših izletih, mladi arhitekti v elitnih birojih ...«²

V uprizoritveni material se vpeljuje faktografskost v obliki izsekov iz posamičnih intervjujev z anonimnimi prekarnimi delavkami in delavci, ki so naknadno preoblikovani v montažni zapis (ali že skoraj popis). Čeprav se na prvi pogled zdi, da bi pretрган dialog med liki lahko deloval pretirano mehanično in brezosebno, je besedilo na strukturni ravni tematskega in ritmičnega povezovanja precizno izoblikovano, zato trije elementi izjavljanja vseskozi delujejo kot trodelno kolektivno telo. To telo je karakterno razplasteno in kompleksno, toda v iskanju skupne problematične točke izjemno sinhronizirano in že skoraj virtuožno v podajanju mestoma kratkih, hipnih in odrezavih replik.

Še pred začetkom »dogajanja«, v slogu didaskalije, sledi zapis: »1, 2, 3 – delajo, delajo in delajo, pred našimi očmi se izčrpavajo in med tem govorijo«. Ta kratka deskriptivna označba vzpostavi vsaj dve branji svojega pomena; prva je v govoru kot manifestaciji razkritja lastne (nevidene) pozicije, druga pa v nakopičenosti opravila, ki sočasno zahteva tako fizično kot mentalno investicijo. Pri nastajanju tega dokumentarnega besedila oziroma odrske predloge je precej očitno, da je na njegovo formo sočasno vplivalo že tudi vzporedno snovanje režijskega koncepta, saj je dinamika pisave, replik, premorov in repetacij zelo natančna, tako rekoč učinkuje kot svojevrstna kompozicija, v kateri se prepletata simbolna izčrpanost in obenem nepričakovana poetičnost. Suhoparne podatkovne izjave brez metafor, stiliziranja in leporečenja sežejo globoko v surovost realistične vsakdanjosti, njihov namen pa ni v vzpostavljanju vsebinske stilizacije, temveč v optimalnem prerisu avtentične stvarnosti, iz katere pričevanja izhajajo in se o njej izjavljajo. Vsakdanja govornica oziroma pogovorni jezik besedilu nanaša specifično političnost, saj s tem ubeži pretirani estetizaciji vsebine/problematike, po drugi strani pa odvrže filter umetnosti kot tiste kategorije, ki vzvišenost in kredibilnost uvidi le v brezhibnosti. Pristnost individualnih načinov govora, zametkov narečja in prostega teka asociacij, ki jih naknadna obdelava besedila ne korigira, ampak kvečjemu izpostavi, dokumentarnemu tekstovnemu materialu dodaja plast podzavestnih in primarnih nagibov pričevalk in pričevalcev, kar jim omogoči emancipacijo tudi na ravni lastne osebnosti kot take in ne le delovne sile. Ker gre pri Divjakovem besedilu za neposredno pridobljena pričevanja, ga umeščamo v formo dobesečne (verbatim) drame (oziroma kasneje gledališča), ki teži k prikazu čim pristnejše resnice oziroma verodostojnega poročanja.³ Pogosta značilnost

² »V Divjakovi predstavi o hlapcu Jerneju spregovorijo izkoriščani delavci.« Sigledal.org, 26. 9. 2018. Dostop: <https://veza.sigledal.org/prispevki/v-divjakovi-predstavi-o-hlapcu-jerneju-spregovorijo-izkoriscani-delavci>

³ Pojem »verbatim« gledališča (»dobesečno« gledališče) je prvi zasnoval in uveljavil Derek Paget, in sicer v času intenzivnih gledaliških raziskav v 60. letih prejšnjega stoletja v Veliki Britaniji (skupaj z Johnom Cheesemanom, Chrisom

dobesednih formatov je skromna in komorna postavitvev brez mašil in s središčem v čistem, nemotenem pripovedovanju o izkušnji.

»Norma je norma in normo je treba doseč«

Trije liki so v dokumentarnem besedilu identificirani zgolj s številko (1, 2, 3), torej kot generični in anonimni liki, poosebljeni mehanični govorni stroji. Z zajetnostjo dokumentarnega materiala, torej s prenosom prvoosebni pričevanj, karakterjev resničnih oseb, ne psihologizirajo celostno, pač pa jih namerno zvrnejo zgolj na delovna telesa, telesa v funkciji izvrševanja napotkov in ujetosti v brezizhodni sistem prekarnega, izkoriščevalskega in negotovega dela, ki perpetuira kronično izgorelost.

1: Cajt pa gre.

2: Denar je sam za sproti.

1: In kar naenkrat si star 45 in nimaš nič, razen zjebanga hrbta pa obraz šestdesetletnika.

2: In naenkrat je osem ur ogromno.

1: In vreča je naenkrat težka.

2: In kontejner je večji.

1: In lopata je štorasta.

2: In vročina je neznosna.

1: In prahu je vse več.

2: In težko se diha.

1: In veke so težje.

2: In prsti so počasnejši.

Kljub temu da se replike medsebojno vsebinsko in asociativno povezujejo, dopolnjujejo, med samimi liki ni utelešenega povezovalnega faktorja, pač pa jih tudi na tej ravni zaznamujeta odtujenost in ultimativni boj za lastno preživetje v delovnih okoljih, ki še vedno delujejo po sistemu hlapec-gospodar.

1: Delamo 6 dni na teden.

2: od 7ih do 5ih.

3: Ob pol petih vstanem.

1: Ob 5ih štartamo izpred doma.

2: Ob 7ih smo na gradbišču.

Honerjem, Ronyjem Robinsonom in Davidom Thackerjem). Dobesedno gledališče se delno prekriva z dokumentarnim gledališčem in drugimi vrstami na dejstvih temelječe drame, kot sta gledališče pričevanja (kjer posameznik pove svojo zgodbo v sodelovanju s piscem) in sodno gledališče (montaže iz sodnih transkripcij). Vznik te forme je seveda povezan z iznajdbo kasetnih snemalk, in če se je na začetku izvajal zlasti v »obrobni« gledaliških projektih, je postopoma uveljavil svojo formo tudi v okolju mainstreama.

3: Ob desetih mam o pol ure za malco.

1: Ob petih gremo nazaj.

2: Ob pol osmih smo spet v domu.

3: Stuširam se.

1: Neki pojem.

2: In grem spat.

Prvenstvena dramatičnost v besedilu ni lastna klasičnemu suspenzu, napetosti ali situacijskemu konfliktu, temveč pristnosti in prvoosebni izjav/pripovedi, s tem pa besedilo (naknadno tudi uprizoritev) podpre idejo, da je »avtentičnost inherentno dramatična« (Stafford-Clark v Radosavljevič 137). Avtentičnost je v tem kontekstu mišljena kot ključna dokumentarna kategorija, ki ne glede na odrsko stilizacijo kot substanca (vsebina) ostaja nedotaknjena, prvinska, necenzurirana, s tem pa tudi presežna v učinku »dramatičnosti vsakdana«, ki je vseskozi prisotna, a hkrati nam prikrita. Med avtentičnost in dramatičnost se vrine reprezentacija. Baudrillard opredeli štiri stopnje odnosa med reprezentacijami in dejanskostjo: na prvi stopnji so reprezentacije odsev dejanskosti, na drugi jo zakrivajo in pervertirajo, na tretji stopnji reprezentacije zakrivajo odsotnost dejanskosti, na četrti pa nimajo z njo več nobene zveze (47). V primeru kakršnih koli nehumanih okoliščin so ločnice med gledališčem in življenjem zabrisane. Vznikne vprašanje, kaj je bolj teatralno, kaj je resničnejše – življenje ali gledališče (ki naj bi vselej veljalo za konstruirano situacijo/dogodek)? Določeni fragmenti iz dokumentarnega besedila so namreč pogosto tako ekscentrični, da prehajajo na sam rob absurdnega, groteske in nadrealnega, a nas obenem ob minimalnem zavedanju o aktualnem družbenem stanju vsekakor ne spustijo v sfero fikcije, ampak nenehno ohranjajo faktor verjetnosti.

Tud, ko ne delaš, nisi zares prost, ker skoz gledaš na telefon in čakaš, če te bo slučajno poklical. Ker se zgodi, da te pokliče na dan, ko nisi pisan pa ti reče, da delaš čez eno uro. In nimaš druge, se morš oblečt pa it. Ga ne zanima, če maš druge plane, če si kje s familijo. Če se mu slučajno ne javiš al pa mu rečeš, da ne moreš, te pol ne bo klical še en teden. Te da mal na hladno, da mal razmisliš, če rabiš delo al ne.

V dokumentarnem besedilu pripovedi čistilke, imigrantskih luških in gradbenih delavcev, šoferja, zidarja, varnostnika, sobarice, trafikanta, kuharice, negovalke in mlade samozaposlene arhitektke razgrnejo uvid v nevid(e)no delovno silo, ki jim je skupna permanentnost negotovih delovnih razmerij, nerazumnih pritiskov, izkoriščanja, diskriminacije, ustrahovanja in izsiljevanja. Reprezentacija podplačanosti (ali celo neplačanosti) za opravljeno delo in (dolgoročnih) poškodb na delovnem mestu se skozi perspektivo raznolikih profilov delavskega razreda raztegne na širok generacijski razpon in geografske lokacije. S tem se osvetli in potrди vsesplošna navzočnost problematike prekarnege sistema ne glede na starost in lokalne specifikke.

1: Lani je blo prijavljenih 59 nesreč v Luki.

3: Kolk je blo šele neprijavljenih.

2: Pride varnostnik in poskrbi, da te odpeljejo na ulico pred Luko in šele tam pokličejo rešilca – kao, ni se zgodil v Luki, ni se zgodil na delovnem mestu.

A pričevanja so le na videz zgolj faktografska, saj stili posameznega pripovedovanja, vrinjene asociacije, načini tvorjenja stavkov, izbira besed in kletvic sproti izrisujejo tudi značajsko specifično pripovedovalke in pripovedovalca, mestoma pa hipno, a nič manj intenzivno posežejo globoko v njihov čustveni register. Pri vseh je navzoča destabilizacija eksistence, kažejo pa se tudi različni zunanji vplivi ksenofobije, starizma, razredizma in seksizma.

2: Boleče je, ko leta in leta delaš z ljudmi na istih mašinah, pa so oni trikrat bolj plačani kot ti. Boleče je, ko gledaš, kakšno življenje bi lahko živel, kaj bi si lahko privoščil, kam bi lahko šel ... Ker oni delajo za 2300, 2500 eurov, ti pa za 900. Oni so zaščiteni. Oni so varni. Oni so luški, oni so Slovenci ... Ti si pa Bosanc na I.P.S.-u.

Segregacija in razkroj kolektivnosti na eni strani in porast individualizma in dobičkonosnega turbokapitalizma na drugi se v besedilu na naslavlja neposredno oziroma aktivistično, preprosto so ti vzgibi implicitno vpisani v izkušnjo pričevalk in pričevalcev, v njihovo osebno doživljanje izkustva in sprememb. Ob opisovanju lastnega položaja sočasno že vstopajo na polje politične podobe javnosti. Posledice ideoloških družbenih premikov vstopajo v njihova intimna življenja, in bolj ko je določena eksistenca ogrožena (kot denimo delavski razred), usodnejši so vplivi. Javno (delo) in zasebno (življenje) postaneta vse bolj prepletena in soodvisna, saj vsaka sprememba na politični oziroma birokratski ravni posega tudi v dinamiko in varnost zasebnosti.

2: Včasih je blo neko veselje, smo bli kolektiv. Pa si delala sam na enem mestu al pa, ne vem, mogoče v šoli pa še v vrtcu, ampak to je bla ista ustanova pa si poznala ljudi. Pa je blo neko veselje. [...] Zdej v tem čistilnem servisu, to pa sam kako čim hitrej in čim več čez pa da bo nekaj sprejemljivo.

3: Gremo, gremo! Ponedeljek, sreda, petek pisarne, poslovalnico in hodnik vsak dan.

2: Lekarna, zavarovalnica, banka, občina, davčna.

1: Elektrarna, vrtec, šola.

Dokumentarno besedilo z močno mislijo na njegovo izvedbo izumlja samosvojo naracijo, suspenz in dramaturgijo, ki kljub navidezno zgolj mehničnemu nizanju faktov vsebuje svojo trdno notranjo logiko oziroma politiko izjavljanja. Besedilo se uvodoma oziroma v prvem delu poglobljeno osredotoča na le eno delovno območje in ga natančno analizira, problematizira ter secira tako v kulturološkem kot tudi

političnem smislu. Prvi »izbor« učinkuje kot vzorčni primer za vse nadaljnje, saj se v drugem delu besedila začne dinamika vse bolj lomiti, kopičiti in trgati. Tam so prisotni le še fragmenti izjav iz drugih prekarnih delovnih mest, ki pa zaradi precizne študije predhodnih učinkujejo kot celote. Ker se referenčni prostor in z njim tudi kompleksnost posameznega primera močno vzpostavi že na začetku, s tem podmaže teren vsem ostalim, obenem pa dokumentarno besedilo obloži predvsem s kontekstom enormnosti tovrstnih diskriminacij na delovnem mestu.

1: In pol si zvečer čist crknjena pa vsen ne moreš zaspāt. Razmišljaš, kako boš. Kako boš pršla čez mesec. Kako boš jutri, ti bo ratal dosečt normo, se bo spet drla nate ... In ne gre, ne morš zaspāt, pa veš, da bi blo nujno, ker če boš neprespana, bo jutri sam še hujš. In se ti res raznorazne stvari začnejo motat po glavi.

2: Zdej raj kr kšno tableto vzamem pa se vsaj naspim.

3: Sam če mam krizo, da me preveč stiska, da se mal pomirim.

Skozi to optiko dokumentarni material implicira tudi simbolno raven in vrednost izrekanja, prav metaforičnost pa je tista, ki vsakršno dokumentar(istič)no delo obogati in ga naredi ne le aktualno, temveč tudi univerzalno. Po Suzanne Little je eden izmed temeljnih vnosov političnosti v dokumentarno gledališče upodabljanje določenih travm (»traumatic real«) ter izzivanje spremembe in poziv k razumevanju, sočasno pa nenehna evokacija reprezentacije (po)doživljanja določenega izkustva žrtve/preživelih na odru. Narava in občutljivost izbranega vsebinskega materiala rasteta sorazmerno z etično težavnostjo, dilemo (49). Vsak dokumentarni projekt ali prijem je plod ustvarjalčevih upov, želja in motivacije, da svoj pristop uporabi kot »prevzgojo« čutov in občutljivosti občinstva, nekje v ozadju pa vsakič tli (pobožna) želja po nekakšnem reformiranju družbe. Ne gre za to, da bi spreobrnili poglede ali stališča naslovnikov (gledalcev), pač pa predvsem za to, da bi védenje in informacije, ki jih morda že imajo (in so jih pridobili iz drugih medijev), primerjali s temi, ki jim jih razgrinja uprizoritvena govorica.

Dokumentarno gledališče, tako Youker, s svojimi taktikami posreduje kritiko in/ali ponuja alternativo, kako se upreti in kritično pristopati do dominantnih kulturnih struktur, ki konstruirajo, cirkulirajo in vzpostavljajo hierarhijo (kolektivnega in intimnega) spomina (19). Prav zato dokumentarni projekti segajo iz okvira estetskega učinka, čeprav je ta izredno pomemben in nepogrešljiv za končni rezultat. In to zlasti tam, kjer se razpolaga z izjemno občutljivim materialom obravnave, naj bo to na osebni (posameznikovi) ali javni (družbeni) ravni. Taki so, denimo, primeri travm ali krivde. Upodabljanje travme je pogosto politično dejanje, meni tudi Hammond, in poudarja kompleksno dvoreznost takšnih potez; upodabljanje išče in izvaja razumevanje ter razdelavo same travme. V takih besedilih in dogodkih vznikne nemalo etičnih in uprizoritvenih problemov, kako bralstvo/občinstvo voditi skozi izbrani

(dokumentarni) material. Zato Hammond opozarja, naj vsak tovrsten material in posledično uprizoritev vsebujeta oz. izoblikujeta metaforo. Če dokumentarna izvedba (ali pa drama) nima metaforičnih elementov ali vsaj nastavkov zanje, lahko zdrsne v duhamornost in sproži popoln kontraučinek, saj lahko tako besedilo (in kasneje scenska postavitve) nenadoma postane le posoda, napolnjena z obilico dejstev in suhoparnih izsečkov iz realnega sveta (59).

Tematizacija razredizma: socialna izključenost in razredni sram

Divjakova dokumentarna reinterpretacija Cankarjeve povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* (besedilo je bilo med drugim leta 2019 nominirano tudi za nagrado Slavka Gruma za najboljše dramsko besedilo) brez dvoma izvrši angažirano gesto opolnomočenja nevid(e)nih in podplačanih delovnih sil, ki tako dobijo javni glas (glas v javnosti). Ne le širši javni diskurz (politika in mediji), tudi domača uprizoritvena scena trpi za pomanjkanjem raznovrstnosti prikaza družbenih slojev. Divjak z dokumentaristično formo reprezentacije delavskega razreda oziroma nižjih socialnih slojev in osvetljevanja revščine ter pomanjkanja finančnega pa tudi socialnega kapitala pri omenjeni populaciji v slovensko uprizoritveno sceno prispeva specifičen oris deprivilegiranih, pri tem pa – za razliko od siceršnje domače dramatike, ki mestoma prav tako kritično tematizira družbene neenakopravnosti (mdr. V. Möderndorfer, D. Potočnjak, S. Semenič, T. Mislej, S. Hamer), vendar prek zgolj fiktivnih prvin – posega po konceptualni in režijski neposrednosti ter dokumentarističnem vključevanju »terenskega materiala«.

Dominantna reprezentacija (gmotnega/finančnega) pomanjkanja v družbi in tudi na uprizoritveni sceni je pogosto zgrešena ali vsaj površna, saj je pojem pomanjkanja oziroma revščine razumljen kot odvzem privilegija in ne kot permanentno bivanjsko stanje. Srednji in višji srednji družbeni razred si – navkljub finančni »okrnjenosti« in le navidezni revščini – še vedno lahko privoščita kredite (stanovanja), počitnice, avtomobile, varuške in potovanja. Vsi ti elementi so dejanskemu delavskemu razredu, revnim in prekarni populaciji tuji in popolnoma nedostopni. Po bell hooks socializacija ob množičnih občilih revežem ponuja individualistične potrošniške vrednote materialistične sreče. Reveži sprejmejo vrednote potrošništva in se želijo vključevati v kulturo pohlepa, da bi tako presegle svoj razredni položaj, ki ga kot takega sploh ne dojemajo. Ker to seveda ni mogoče, trpijo na vseh ravneh.

3: Jaz si ne morem privoščiti, da ne bi delal 300 ur. Jaz se nimam časa ukvarjat s tem, kaj bo jutri, nimam jaz tega luksuza, da bi lahko pazu na svojo hrbtenico, pa na kolena, na pruh ... Ne gre. Kaj pa mi bo zdrav hrbet, če ne morem tamaumu nove šolske torbe kupit?

Prezrtost *realne* podobe revščine oziroma revnih v slovenski dramatiki kakor tudi na odrih je seveda implicitno povezana z nezmožnostjo njihove lastne artikulacije v javnem prostoru, saj gre za marginalizirano skupino brez sredstev in moči za vnos lastnega »glasu v institucije«. Afirmacija njihove javne/množične izpovedi oziroma prikaza realnega stanja je mogoča izključno s pomočjo že etabliranih (privilegiranih) figur in institucionalnih struktur. Prek njih se načeloma izrekajo prav tisti, ki so omenjene problematike in stiske neposredno izkusili ali pa izkazujejo visoko senzibilnost do družbene neenakosti. Hkrati pa je pogosto opaziti mišljenje o neetičnosti, da o zatiranih skupinah govorijo (jih problematizirajo) osebe s privilegiranim položajem. Zaradi takšnih stališč lahko v neki družbi (gledališkem okolju) nastane ideološka praznina, saj se ustvarjalci in ustvarjalke – zaradi moralnih zadržkov in tudi želje po varnosti – osredotočajo le na probleme in tematike, ki naslavljajo njihov družbeni status oziroma tematizirajo vsebine že obstoječih, predvsem pa vidnih družbenih resnic.

Elementi socialne izključenosti so v posamičnih likih v dokumentarnem besedilu *Hlapec Jernej* navzoči v različnih oblikah in količini. Opažajo se tako pri samih pričevalkah in pričevalcih, ki jim življenje kroji in diktira izključno prekarno delo, nekajkrat pa se tovrstna stiska nakaže tudi skozi optiko položaja njihovih otrok.

2: Ko je on mene poklical, da je sprejet na fakulteto, da gre v Sarajevo ekonomijo študirat, pa mene je skor pobral od ponosa. Takoj sem fante na malco, pa pol na pivo pelu. Moj sin bo študiral. Prvi v naši družini! Zdej za Nemčijo pa sploh nisem mogu verjet. Da bo moj sin magistreru v Nemčiji?! Ve, ve mali ... Ve, kje je denar. Že hodi na tečaj nemščine ... Prav, da bo celo mogoče neko štipendijo dobil ... Jaz pa že zdej probam mal računat za pol, ko gre, ker ni, ni pocen to, fakulteta, pa Nemčija, Munchen ... Da se bo neki nabral ...

Socialna izključenost predstavlja eno od dimenzij stiske ljudi, ki so se, brez svoje krivde in volje, znašli v dolgotrajni brezposelnosti, pogosto potisnjeni na rob družbe, v revščino in v socialno izključenost. Otroci iz takih družin večinoma niso deležni zadostnih spodbud in opore. Ker ne končajo šole, ker nimajo potrebne samozavesti in so socialno pogosto slabše opremljeni, imajo manj možnosti za osebni razvoj, težje pridobijo ustrezno izobrazbo, se slabše vključujejo v družbo in imajo manj možnosti za zaposlitev. In krog je sklenjen. Izključenost se deli na več variant: 1) izključenost iz delovnega življenja – brezposelnost, 2) izključenost iz potrošniške družbe – klasična revščina, 3) izključenost iz družbe (pomanjkanje socialnih stikov) – osamljenost, 4) izključenost iz mehanizmov moči in vpliva – kulturna marginalizacija (Cvahte).

Socialno izključenost, kakor jo definira politika varuha človekovih pravic, je še težje izmeriti, kot določiti stopnjo relativne revščine, saj gre za širšo dimenzijo človekove stiske. Ne gre le za oceno pojma in dimenzije »imeti«, pač pa za to vključuje tudi

dimenziji »pripadati« in »biti«. Pomanjkanja se odražajo kot deprivacija (pomanjkanje materialnih virov), izolacija (pomanjkanje socialnih stikov) in anomija (občutek nemoči) v vsakdanjem življenju posameznika ali družbenih skupin.

2: Sam da mu jaz to omogočim, da lahko on v miru gor doštudira ... Res nič mi ni problem. Z veseljem delam, tud po 12 ur, če je treba, sam da njemu to rata. Ker jaz sam da pomislim, da si on enkrat gor uredi življenje, pa da pusti za sabo vso to sranje, da mu ni treba v življenju nikol na ta jebena gradbišča stopit pa ... pa bom srečen.

Bell hooks v knjigi *Naša pozicija: Razred je pomemben* izpelje eno ključnih tez v kontekstu revščine in izobraževanja, pravi namreč, da akademski prostor ni rezerviran za najbolj nadarjene, temveč predvsem za višje razrede: »Revni študentje in študentke so bili na najboljših visokošolskih institucijah dobrodošli samo, če so se bili pripravljene odreči spominu, pozabiti preteklost in imeti sedanjo asimilacijo za edino vredno in smiselno realnost« (41). In tudi kadar se revni osebi uspe prebiti v višji socialni razred ali akademsko okolje, ga kljub uspehu zasleduje t. i. razredni sram, katerega temelji izhajajo iz razredizma. Razredizem je izključujoče vrednotenje na podlagi socialnega razreda in sistemsko zatiranje nižjih razredov s strani dominantnih družbenih skupin. Srednji, višji-srednji in višji razredi (dominantne skupine) so dojeti kot pametnejši in bolj artikulirani kot delavski razred in revni ljudje (podrejene skupine). Zato v tem primeru dominantna skupina (srednji razred in bogati ljudje) vselej tudi za vse ostale definira, kaj je »normalno« in »sprejemljivo« v razredni hierarhiji. Revni pogosto posvojijo prepričanja dominantnega razreda, vanje se naseli ponotranjeni razredizem, ki povzroči občutke manjvrednosti, sramu in zanikanje porekla. Obenem pa je prisoten še en sočasni družbeni pritisk, in sicer »magični voluntarizem«, kakor ga je poimenoval klinični psiholog David Smail in se je nanj redno referiral tudi sociolog Mark Fisher. Gre za »prepričanje, da je v moči vsakega posameznika, da iz sebe ustvari, kar želi – je dominantna ideologija in neuradna religija današnje kapitalistične družbe, ki jo vsiljujejo tako TV »strokovnjaki« in poslovni guruji kot tudi politiki.« Magični voluntarizem označi za vzrok in posledico trenutno zgodovinsko nizke ravni razredne zavesti, razbere jo kot drugo plat depresije, ki temelji na prepričanju, da smo vsi edinstveno odgovorni za lastno bedo in si jo zato zaslužimo.

Od tod izvirajo tudi zametki razrednega sramu, ki se naknadno glede na dane okoliščine, populacijo in poklicne okoliščine lahko razvije v številne variacije, največja problemskost pa je bržkone v njegovi nevidnosti. Večina oseb z razrednim sramom ga namreč prikriva, saj revne bivanjske okoliščine in socialna prikrajšanost predstavljajo hudo obliko osebne diskriminacije, ki je celo intenzivnejša od tistih na podlagi spolne, rasne ali generacijske nenormativnosti. Francoski pisatelj Eribon Didier v knjigi *Vrnitev v Rems* zapiše: »Kar je bilo res težko, ni bilo biti gej oziroma razkrivanje kot tako, ampak to, da sem bil iz delavskega razreda. [...] Kdor pravi, da je ponosen, ker pripada delavskemu razredu, v bistvu v resnici pravi, da je ponosen, ker ni več delavski razred«

(nepag.) Značilnost razrednega sramu je tudi nekakšna njegova podrazličica, imenovana »sram razrednega prebega«, pri katerem gre za permanentno nelagodje in bojazen, da bo neustrezno izobrazbo spregledal razred, do katerega se je oseba uspela prebiti. Ena od močnih identifikacijskih dimenzij delavskega razreda, ki ga lahko pripišemo tudi likom (oziroma resničnim osebam) iz Divjakove reinterpretacije *Hlapca Jerneja in njegove pravice*, je neizbežen koncept bivanja, ki temelji na »absolutni sedanosti«. Kot zapiše Didier: »V delavskih/ljudskih razredih se iz roda v rod ne prenaša nič, nobenih vrednostih papirjev ne kapitala, nobenih hiš ne stanovanj, nobenega starinskega pohištva ne dragocenih predmetov« (nepag.)

Prikrajšani razredi res verjamejo, da so dosegli tisto, iz česar so bili prej izločeni, a ko to dosežejo, ti položaji izgubijo mesto in vrednost, ki so ju imeli v prejšnjem stanju sistema. Četudi človek iz nižjega/delavskega razreda postane uspešen, se njegov problem razrednega sramu in prebega še zdaleč ne konča, pravzaprav še pridobi kompleksnost. V tem vmesnem prostoru se mora nenehno ozirati nazaj, na korenine, družino, starše, usklajevati dva svetova, ki ju je nemogoče združiti. Nenehni sram se povezuje z načinom življenja in mišljenja staršev. Približevanje in osmišljevanje sta naporna, mestoma mučna, saj delavski razred zaradi pomanjkanja znanja ni naklonjen umetnosti, hkrati pa nanj močno vpliva populistična politika.

O tem, kako je razredizem globoko zasidran v sodobne družbene koncepte, je pisala feministka in družbena aktivistka bell hooks. Zdi se, da je problematiziranje razredne razlike najtrši oreh, saj se veliko raje pogovarjamo o rasi in spolu, s tem pa odvrčamo pozornost od čedalje večjih razrednih neenakosti in tega, kako so različne marginalizacije med sabo povezane. Tako molk povzroči, da ni »organiziranega razrednega boja, ni vsakodnevne neposredne kritike kapitalističnega pohlepa, ki bi spodbujala razmišljanje in akcijo« (1). V tej tendenci se morda kaže tudi »življenjska doba« uprizoritve *Hlapec Jernej in njegova pravica*, ki je imela kljub dobrim odzivom izjemno nizko število ponovitev, gostovala pa je tudi na festivalu FastForward v Dresdnu. Nastanek dokumentarnega tekstovnega besedila je zajemal intenzivno terensko delo, izčrpne intervjuje in naknadno odrsko adaptacijo. Prav tako je dogodek specifično kazal v svoji estetski podobi in režijski zamisli, saj so besedilo na odru ob nenehnem fizičnem naporu posredovali igralca (Gregor Zorc in Iztok Drabik Jug) in igralka (Minca Lorenci). Ekstremno, skoraj enoinpolurno vihtenje ogromne mehanske/kovinske krožne konstrukcije je od izvedbene ekipe zahtevalo visoko stopnjo mentalne koncentracije in sočasne fizične kondicije, saj se vrtenje nikoli ni končalo, simbolno je namreč predstavljalo »sizifovsko delo« in metodo, ki se nenehno vrača na svoj začetek. Vztrajanje pri krožnem principu ni povzročilo premika, a je z ekstremno načelnostjo poglobljalo svoje stališče. Uprizoritev se je nahajala na presečišču estetike dokumentarnega in fizičnega gledališča, s tem pa je razpirala tudi spekter scenskega znakovnega registra ter v podtekstu pomenljivo

problematizirala položaj samozaposlenih (igralcev in igralk), ujetih v sorodna delovna razmerja, kakršna nam v odrski akciji prikazujejo. Uprizoritev je prevzela sistem nenehne akcije/aktivnosti, četudi je bila z vidika vizualne podobe precej okrnjena in fokusirana na en sam mehanični element. Tako kot dokumentarni tekstovni material, ki dramatičnost implicira že v sami naraciji posredovanja prvoosebni pričevanj, se je tudi igralski suspenz naselil v sama telesa izvajalcev in izvajalke; v njihovo nenehno vztrajanje, v nujnost nadaljevanja, v nekakšen imperativ (samo)izčrpavanja za namen materializiranja ideje. Uprizoritev se tako z vidika izvajalskih teles pokaže kot intenzivna parafraza vsebine, ki jo tematizira, in tako proizvede simbolno gesto začasnega podoživljanja delavske negotovosti in stisk, vzporedno pospremljeno z mučnim fizičnim in mentalnim izčrpavanjem.

- Baudrillard, Jean. *Simulaker in simulacija*. Prevedla Anja Kosek in Stojan Pelko, Študentska založba, 1999.
- bell hooks: *Naša pozicija: Razred je pomemben*. Prevedla Mojca Dobnikar, Založba Sophia, 2020.
- Cvahte, Bojana: »Revščina in socialna izključenost oziroma vključenost.« *Varuh človekovih pravic Republike Slovenije*, www.varuh-rs.si/sporocila-za-javnost/novica/revscina-in-socialna-izkljucenost-ozroma-vkljucenost. Dostop 17. jan. 2022.
- Didier, Eríbon: »Vrnitev v Reims.« *Disenz*, www.disenz.net/vrnitev-v-reims-2. Dostop 17. jan. 2022.
- Fisher, Mark: »Za nobeno rabo.« *Disenz*, www.disenz.net/za-nobeno-rabo. Dostop 17. jan. 2022.
- Hammond, Will, in Dan Steward. *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. Oberon, 2008.
- Radosavljević, Duška. *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Palgrave MacMillan, 2013.
- Reberc, Ana: »Komu zvoní – zvoní tebi.« *Radio Študent*, radiostudent.si/kultura/humanistika/komu-zvoni-%E2%80%93-zvoni-tebi. Dostop 17. jan. 2022.
- Youker, Timothy. *The Destiny of Words: Documentary Theatre, The Avantgarde and The Politics of Form*. Columbia University, 2012.