



UDK 792.02(497.4):628.39

628.39:792.02(497.4)

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/154-172

## Povzetek

Vprašanje ekološke katastrofe, v katero drvi globalna družba, je izredno pereče in se mu sodobno gledališče ne more izogniti. Obenem gre za vprašanje, ki je na videz tako kompleksno, da ga ne moremo do konca razumeti, še manj pa zanj obstajajo jasne rešitve. Razprava raziskuje dva pristopa, ki sledita splošnemu občutku tragičnega oz. resnega in komičnega. Prvi primer je uprizoritev *Vročina* (premieri 12. 10. 2021 [Ljubljana] in 24. 9. 2021 [Gradec], koprodukcija Slovensko mladinsko gledališče, steirischer herbst '21' Maska Ljubljana, režija Žiga Divjak), pri kateri gre za postdramsko gledališče, ki se teme loteva z obširnimi dokumentarnimi gradivom. Drugi primer je drama *Te igre bo konec* Matjaža Zupančiča, ki jo je avtor podnaslovil *Učni komad*. Zemlji se približuje ogromen meteor, ki bo uničil življenje na planetu. Dramske osebe se različno odzivajo na bližajočo se nevarnost in s tem kažejo svoje značajske lastnosti, predvsem pa celota deluje izrazito komično, saj v tem skrajnem položaju padejo siceršnje družbene maske. Razprava pokaže, da oba primera aktivirata bralca/gledalca, a Zupančičev tekst s svojo komičnostjo prinaša komično katarzo, kar sprosti občutek brezizhodnosti položaja, v katerem smo se znašli.

---

**Ključne besede:** ekološka katastrofa, komedija, politična drama, Žiga Divjak, Matjaž Zupančič

---

**Gasper Troha** je doktoriral na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se s sociologijo literature, še posebej z vprašanji sodobne svetovne in slovenske dramatike ter gledališča. Deluje kot raziskovalec na AGRFT Univerze v Ljubljani. Objavljal je v številnih domačih in tujih znanstvenih revijah. Med drugim je soavtor knjig *Zgodovina in njeni literarni žanri* (Cambridge Scholars Publishing, 2008), *Literarni modernizem v »svinčenih« letih* (Študentska založba, 2008) in *Lajze Kovačič: življenje in delo* (Študentska založba, 2009). Leta 2015 je izdal monografijo *Ujetniki svobode* o razvoju slovenske dramatike in gledališča pod socializmom. Je direktor Slovenskega gledališkega inštituta.

gasper.troha@slogi.si

# Družbenokritični potencial komedije na primeru teme ekološke katastrofe

Gašper Troha

Slovenski gledališki inštitut in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo UL

Ekološka katastrofa, v katero drvi globalna družba s prekomernim onesnaževanjem in izkoriščanjem naravnih virov, dandanes zapolnjuje velik del javnega prostora.<sup>1</sup> S temi vprašanji se ukvarjajo različni forumi, podpisujejo se meddržavne pogodbe, mobilizira se civilna družba (spomnimo se Grete Thunberg in njenega angažmaja), postaja pa tudi pomembna tema v umetnosti. Tu mislimo npr. na animirani film *WALL-E* Andrewa Stanton in Peta Docterja v Disneyjevi produkciji in na film *The Road* režiserja Johna Hillcoata; na gledališke uprizoritve, kot so *Vročina* režiserja Žige Divjaka, *To See Climate (Change)* koreografov Renéja Alejandra Huarija Mateusa in Romualda Krężela ali *Climatic Dances* Amande Piña; ter na literaturo, kot sta knjigi *The Road* Cormaca McCarthyja in *Facing the Anthropocene* Iana Angusa.

Sam se spominjam svoje reakcije na ogled *Vročine* (Slovensko mladinsko gledališče, steirischer herbst '21 in Maska Ljubljana, režija Žiga Divjak, premieri 24. 9. 2021 v Gradcu in 12. 10. 2021 v Ljubljani). Na odru dvorane v Slovenskem mladinskem gledališču sedimo v krogu med igralci. Pred nami se vrstijo neizprosna dejstva o spreminjanju podnebja, o zavezah, ki jih nihče ne upošteva, o izpušnih CO<sub>2</sub>, ki presegaajo vse razumne meje. Gregor Zorc animira ribo, ki se duši, in z njo začutimo lastno agonijo. Damir Avdić nam razlaga osebno izkušnjo iz vojne v Bosni v devetdesetih letih, ko je ta nezadržno vstopala v njegovo življenje, a jo je sam ignoriral. Njegov »vojne ne bo« (*Vročina* 29, 30) se vedno bolj spreminja v tragični »in potreboval sem deset let, da sem dojel, da se življenje ne bo nadaljevalo tam, kjer se je ob vojni ustavilo« ter »naj vsakdo izživi zablode svoje mladosti / starost čaka in ne bo imela milosti / smejte se, kolikor se lahko / naj vam pride v navado, / da se boste lahko spominjali, ko vam nič več ne bo smešno«<sup>2</sup> (32). Grozljiva podobnost, ki je v meni vzbudila strah in željo po delovanju. Vendar pa sem se obenem znašel pred občutkom popolne nemoči. Kaj naj storim? Kako naj prepričam najbogatejše Zemljane, naj ne izkoriščajo planeta, ne

<sup>1</sup> Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališče in medumetnostne raziskave P6-0376, ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS) iz državnega proračuna.

<sup>2</sup> Prevod iz bosanščine je delo avtorja razprave.

uporabljajo fosilnih goriv itd. Naj ne uporabljam več elektrike, ne kupujem stvari v plastični embalaži? Nemoč, ki me je paralizirala in me sčasoma vrnila v pasivnost, z zavestjo, da je treba nekaj ukreniti, a da morajo to storiti tisti, ki imajo vzvode moči.

Pričujoča razprava si postavlja naslednji vprašanji: Ali je mogoče misliti ekološko katastrofo, ne da bi ostali praznih rok pred nemogočo nalogo? Kaj lahko tu naredi komedija kot tisti žanr, ki se ukvarja s korekcijo manjših človeških slabosti, kot trdi Henri Bergson v *Eseju o smehu*?

Odgovor na ti vprašanji bom iskal s primerjalno analizo dveh sodobnih gledaliških tekstov. Prvi bo že omenjena *Vročina Žige Divjaka*, ki je nastala na način snovalnega gledališča, tako da so avtorji teksta režiser Žiga Divjak in igralci, vključuje pa obilico dokumentarnega gradiva; drugi je *Te igre bo konec* Matjaža Zupančiča, podnaslovljen *Učni komad*, ki je bil med nominiranimi besedili za Grumovo nagrado leta 2023. V obeh primerih gre po mojem mnenju za politično gledališče, ki komentira družbeno dogajanje in skuša spodbuditi gledalca k akciji, a na različne načine. Še preden pa se lotim analize, naj predstavim, kakšne strategije uporabljajo umetniki za predstavljanje ekološke katastrofe in kako jih lahko analiziramo.

## Ekokritika in njen vpliv v različnih medijih

Martina Ruhsam razmišlja o možnostih gledališča v kontekstu ekološke katastrofe, pri čemer ji ni dovolj dejstvo, da bi gledališče ozaveščalo o ekološki krizi in vplivalo na vedenje publike, pač pa zagovarja tezo Elinor Fuchs in Bonnie Marranca, da je ekokritički potencial gledališča v možnostih samega medija. Navaja Carla Laveryja, urednika knjige *Performance and Ecology: What Can Theatre Do?*, ki govori o tem, da lahko gledališče vzpostavi drugačne časovne izkušnje, »ki prekinejo s historičnim režimom, ki je bil vzpostavljen v moderni, in spodkopavajo utečene ritme poznega kapitalizma« (115). Na primeru plesne predstave *Climatic Dances* mehiške koreografinje Amande Peña pokaže, kako se ta postavlja na mejo med osebnim in političnim. V njej umetnica nagovarja publiko in govori o tem, kako rudarsko podjetje Anglo-American uničuje goro, na kateri je odrasla. Ob tem pravi: »To ni umetniško besedilo, osebno je,« in kasneje: »Če ste danes v občinstvu kot kritik, ne pišite o meni, pišite o tem!« (Peña v Ruhsam 116) Ekološka tema je torej postavljena obenem kot osebna izkušnja in družbeni problem. Še več, s pomočjo plesa staroselskega ljudstva Maseval iz Mehike, ki preko plesalcev uteleša duhove narave, pripelje v predstavo naravo kot enakovrednega akterja. S tem se spremenita naše zavedanje in dožemanje narave kot nečesa mrtvega, ločenega od nas. Pri tem pa opozarja, da gledališče ne more biti le komentar, ampak mora tudi samo v svoji produkciji upoštevati faktor vpliva na okolje.

Verjamem, da bi se lahko v ekokritičskih predstavah razvile nove, afirmativne kritike kapitalizma, afirmativne v smislu, da potrjujejo soodvisnost heterogenih akterjev in aktantov – na primer soodvisnost človeških skupnosti in lokalne geologije. Tu ne bi šlo za moralno kritiko, temveč za pogled, ki bi skušal vključiti intraakcije med akterji in aktanti in bi na ta način postal ekološki. (118)

Na prvi pogled gre za specifično analizo predstav, ki so bližje sodobnemu plesu in performansu, a tudi *Vročina*, kot bomo še pokazali, spreminja posameznikov pogled na obravnavano temo. Gre torej za nov pogled na ekološko problematiko, ki je obenem kritika sodobnega kapitalizma in njegovih družbenih odnosov.

V ozadju teh razprav je vprašanje, kako se lotiti teme ekološke katastrofe, da bi takšna umetnost spremenila družbeno vedenje. Simon C. Estok se v svoji razpravi sprašuje: »[Z]akaj se kljub zasičenosti filmov s sporočili o okolju stvari še naprej slabšajo?« (209). Odgovore skuša najti s pomočjo intermedijske ekokritike Jørgena Bruhna. Slednja je »prepričanje, da ekološka kriza ni problem ali stanje, omejeno na znanstvene raziskave, ali da je mogoče najti rešitve zanjo le v tehnoloških rešitvah. Humanistične vede morajo imeti vlogo pri teh vprašanjih« (Bruhn 119). Avtor najprej ugotavlja, da je izbor besedil oz. medijskih produktov in tem, ki jih analiziramo, bistven za našo naravnost. Gre za dejstvo, da so mediji med seboj različni in da je vpliv opazovalca na opazovani predmet neizbežen.

Bruhn predlaga metodo, ki po izboru in določitvi teme omogoča primerjavo teh pojavov v treh korakih:

[V] prvem koraku, opisu, je glavni cilj opredeliti in analitično opisati temeljne značilnosti vrste medija na splošno in samega medijskega izdelka. V drugem koraku je cilj z analizo in interpretacijo opredeliti načine, na katere posamezne lastnosti medija omogočajo ali onemogočajo predstavitev izbrane teme. V tretjem in zadnjem koraku je mogoče rezultate analize primerjati z analizo novih medijskih izdelkov. (127)

Zanimal me bo predvsem drugi korak, saj se bom ukvarjal z določenima besediloma oz. z besedilom in gledališko uprizoritvijo, ki se oba lotevata teme ekološke katastrofe. Zanimalo me bo, kako jima gledališče omogoča prikazati izbrano temo in vplivati na gledalca. Pri tem si bom pomagal še z razširitvijo Bruhnove metode, ki jo predlaga Simon C. Estok.

Ob vprašanju, kako posamezni izdelek naslavlja svojo temo, predlaga štiri točke analize:

1. Kako posamezno delo predstavlja razsežnost problema?
2. Kako posamezno delo predstavlja fizično bližino med problemom in publiko (zakaj je problem za publiko relevanten)?

3. Kako posamezno delo prikazuje etično relevantnost predstavljenega problema?
4. Kako posamezno delo ubeseduje dejstva – strategije pripovedovanja (npr. personifikacija, demoniziranje ...), izpostavljenost (npr. zasičenost z informacijami, ki privede do neobčutljivosti), destabilizacija medija z mešanjem fikcije in dejstev in ustvarjanje strahu pred okoljem (prim. 210–11).

Ob tem se zdi, da je vprašanje etične relevantnosti najpomembnejše, saj angažira gledalca. In prav v tej točki je morda med resno in komično obravnavo razlika.

Alexa Weik von Mossner se v svoji razpravi »Love in the Times of Ecocide – Environmental Trauma and Comic Relief in Andrew Stanton's WALL-E« ukvarja z vprašanjem, kako »WALL-E-jevi [...] poskusi, da bi osvojil srce bojevite lepotic, zagotovijo čustveni angažma publike ter obenem prepotrebno komično sprostitev ob soočenju z globalno ekološko katastrofo« (165). Animirani film *WALL-E* režiserja Andrewa Stanton, ki je nastal v produkciji studiev Pixar in Walt Disney ter bil označen za družinski film, namreč prikazuje robota za čiščenje odpadkov, ki preživi ekološko katastrofo na Zemlji. EVE, robot za odkrivanje rastlin, v njem prebudi željo po stiku in odnosu, zaradi katere ji sledi v vesolje, na vesoljsko ladjo Axiom, kjer prebivajo preostali Zemljani kot popolni potrošniki, kontrolirani s strani videoekranov. WALL-E v svojih poskusih, da bi prebudil in osvojil EVE, vzpostavlja odnose z ljudmi in ostalimi roboti ter obenem, po naključju, v njih prebudi željo po vrnitvi na Zemljo in obnovitvi njene narave. Po mnenju Robina L. Murrayja in Josepha K. Heumanna se prav zato, ker je njegov cilj zaseben, a na kolektivni ravni propagira prilagoditev razmeram, preobrazi iz tragičnega junaka, ki se bori z odpadki in s propadom na Zemlji, v komičnega. WALL-E deluje podobno kot junaki v filmih Charlieja Chapmana ali Buserja Keatona. Njegov namen je zaseben, a njegova prizadevanja nevede sprožijo družbene spremembe. Z vzpostavljanjem medčloveških odnosov ter odnosov med ljudmi in roboti vzbuja nostalgijo po obnovi uničenega sveta. »V tem peklju na vesoljski ladji WALL-E postane vir nostalgije, ki spominja ljudi in robote na vrednost medčloveških odnosov, kakršne kaže *Hello Dolly*, in ne nazadnje tudi na vrednost odnosov med ljudmi in roboti« (Murray in Heumann 9). Posnetek filma *Hello Dolly*, ki je del WALL-E-jeve zbirke in z njim pride na Axiom, »utrudi kapitanovo odločitev. Ve, da se mora vrniti. Dojame, da liki v filmu plešejo, zato se morajo vrniti na Zemljo in skrbeti zanjo. Ker je rastlina metonimija Zemlje, mora skrbeti tudi zanjo. Zalije jo [in pravi] – 'potrebuješ le nekoga, ki bo skrbel zate. Moramo nazaj!'« (prav tam 10).

Kakšen je torej potencialni vpliv na gledalca? Za razliko od apokaliptičnih prikazov ekološke katastrofe, pri katerih se posameznik ali kolektiv spopada z naravo oz. z njenim uničenjem in na koncu seveda propade, se tukaj ponuja alternativa. Kot zapiše Mossner, gre za družinski film, katerega ciljno občinstvo so otroci in mladi, pri katerih bo film ravno zaradi svoje eskapistične narave, ganljive zgodbe in učinkovitih podob

še močneje posredoval »skrb vzbujajoče dejstvo, da bi potrebovali tri do petkrat več naravnih virov, če bi hoteli ohranjati evropski in ameriški način življenja« (175). Njegova komedijska narava pritegne gledalca in mu obenem servira postapokaliptične podobe ekološke katastrofe. Še več, čeprav se zdi slednja neizbežna, skuša dati gledalcu zavedanje, da lahko nekaj naredimo, da bi jo preprečili.

To idejo, da lahko komedija prisili publiko v to, da pogleda onkraj okostenelih vzorcev in načinov mišljenja, je poudarjal že Henri Bergson. Zanj je temelj komičnosti prav v smešenju življenjske togosti, avtomatičnosti. S tem komedija poudarja prilagodljivost, živost in postaja družbeno koristna. Kot zapiše Bergson:

[Č]e zarišemo krog okoli dejavnosti in položajev, ki ogrožajo individualno ali družbeno življenje in ki se s svojimi naravnimi posledicami same kaznujejo, ostaja zunaj tega območja strasti in boja, v nevtralnem pasu, kjer človek kratko malo igra za drugega človeka, neka togost telesa, duha in značaja, ki bi jo družba tudi še hotela odstraniti, da bi pri svojih udih dosegla kar se da veliko prožnost in družljivost. Ta togost je komičnost, njena kazen pa smeh. (21)

Iz te narave komičnega Bergson izpelje družbeno funkcijo komedije, ki je v ohranjanju *statusa quo*, v nekakšni povprečnosti. Vendar se zdi, da komičnost enako lahko postane subverzivna, ko neka družbena togost, način življenja, postane destruktiven. S tem, ko komedija parodira takšen način življenja, ustvarja prostor za debato in iskanje alternativ.

Seveda pa se moramo zavedati tudi omejitev pri družbenokritičnem potencialu komedije. Nanje opozarja Jure Gantar ob svoji lucidni obravnavi razmerja med komedijo in državo. Zanj je odnos med komedijo in državo nepredvidljiv in v vseh primerih problematičen.

Pod vladavino karizmatičnega posameznika se komediji kaj lahko pripeti kolaboracija [tu omenja Molièrov odnos z Ludvikom XIV. in odnos med Bulgakovom in Stalinom, op. a.], medtem ko jo v manjšinskih režimih najraje potisnejo na stranski tir. Spet drugačna nevarnost komediji grozi, ko oblast prevzame večina: takrat komedija vse prehitro preide z družbeno kritičnega v obrambni položaj. In še ko države ni, komedijo skupnost vseeno želi obrzdati. (97)

Bržkone bomo torej v komediji zaman iskali rešitve za družbene anomalije. Komedija se namreč bolj ukvarja z majhnimi slabostmi, ki jih smeši, da bi ohranila način življenja večine (prim. Bergson in McGowan) oz. da bi ohranila neko mero prilagodljivosti, ki jo zahteva življenje. Ravno v slednjem pa se morda kaže priložnost komedije ob temi ekološke katastrofe. Tu se zdi prav sprijaznjenost s trenutnim stanjem največja nevarnost. In prav kritična komedija je lahko odgovor nanjo, saj je njeno bistvo v tem, da v smehu, ki nas združuje, pokaže, »da disparatno stalno najeda celoto« (McGowan 181).

## Boj Vročine

*Vročina* je nastala na povabilo festivala steirischer herbst in je bila uprizorjena kot koprodukcija festivala, Slovenskega mladinskega gledališča in zavoda Maska Ljubljana leta 2021. Režiral je Žiga Divjak, besedilo je nastajalo na vajah in je delo režiserja in igralcev, ob tem pa so nekatere motive »povzeli po knjigah *Manj je več: Kako bo odrast rešila svet* Jasona Hickla, *Kako razstreliti naftovod* Andreasa Malma, *Ministrstvo za prihodnost* Kima Stanleyja Robinsona in *Neprijazna Zemlja: Življenje po segrevanju* Davida Wallacea-Wellsa« (predstavitev na spletni strani Slovenskega mladinskega gledališča). Igrali so Damir Avdić, Mina Palada, Draga Potočnjak, Maya Sara Unger / Lina Akif, Vito Weis in Gregor Zorc.

Besedilo je napisano večinoma v angleščini in mestoma prehaja v slovenščino in bosanščino. Tema je bila izbrana zavestno, saj je ekološka kriza globalna tema in tako še posebej primerna za mednarodno občinstvo. Divjak je pri tem izhajal iz spoznanja, da je predvsem mlajša generacija ob teh vprašanjih apatična. »To te lahko razjezi, lahko te užalosti, lahko pa v tebi sproži upor v smislu 'v redu, se bom pa pač imel fino, dokler se sploh še lahko'« (Paukovič 32). Režiserjev namen je bil, da bi ljudi aktiviral in jim ponudil vzrok za aktualno krizo. Pri tem se je hotel izogniti generalizaciji krivde, saj »levji delež odgovornosti nosi majhen odstotek elit, ki enormno bogatijo z izkoriščanjem ljudi in okolja« (prav tam 32). Vendar ne gre toliko za posameznike in njihove odločitve, pač pa za samo naravo sistema, s čimer se vprašanje ekologije povezuje z razrednim bojem. »Ne želim zgolj demonizirati bogatih elit, gre za to, da je sistem naravnan tako, da nagrajuje to izkoriščanje in uničevanje, mislim, da je ključno, da to spremenimo« (prav tam). Nič čudnega torej, da Ekaterina Degot, kuratorica steirischer herbst, opiše *Vročino* kot predstavo »o ekološki krizi, ki ima strukturo diskusije, javne debate, v kateri igralci razglabljajo o krivcih in vlogi neoliberalnega kapitalizma pri neizogibni ekološki katastrofi. Gre za politično delo, ki vključuje tudi osebne zgodbe« (Lesničar 16).

*Vročina* je torej nedvomno politično gledališče, ki prepleta dokumentarno gradivo in osebne zgodbe ter jih prezentira na specifičen način, ki gledalca nagovarja ne samo na mentalni, ampak tudi na čustveni in fiziološki ravni. Občinstvo sedi v krogu in med njim sedijo igralci, kar gradi občutek skupnosti. Stvari, ki se odigrajo pred nami, se nas neposredno tičejo, zato vsi postanemo del diskusije in gledališkega dogodka. Poleg tega besedilo uporablja postopke izbora, ponavljanja vzorcev in sopostavljanja dejstev, ki delujejo ritualno, kot nekakšno zaklinjanje. Poglejmo si uvod. Začne se z navedbo dejstev o podnebnem sporazumu, ki je bil podpisan leta 1992:

12. junija 1992 je 154 držav podpisalo Konvencijo Združenih narodov o podnebnih spremembah, ki je ob ratifikaciji zavezala vlade podpisnic k zmanjšanju koncentracij toplogrednih plinov v ozračju s ciljem »preprečiti nevarno antropogeno poseganje v podnebni sistem Zemlje«. (Divjak 1)

Iz tega se izvijajo posamezne besede, poudarki, ki usmerjajo našo pozornost in zaklinjajo osnovno temo.

DAMIR: Preprečevanje nevarnih antropogenih posegov v podnebni sistem Zemlje.

VITO: antropogeni

vmešavanje

MAYA: preprečevanje

GREGA: nevaren

MINA: podnebje, podnebje

VSE:

(šepetaje)

sistem

sistem

sistem ...

[...]

DAMIR: klima

nevarno

sistem

proizvodnja

brez zmanjšanja (1, 2)<sup>3</sup>

Potem nastopi dejstvo, ki pokaže absurdnost zgornje zaveze in hitrost, s katero drvimo v katastrofo. »MAYA: Od podpisa Konvencije o podnebnih spremembah leta 1992 smo v ozračje izpustili več kot polovico vsega ogljikovega dioksida, ki je nastal pri izgorevanju fosilnih goriv« (3).

Na ta način pokažejo popolno ignoranco problema s strani vladajočih elit. Nadaljujejo z nazornimi prikazi posledic globalnega segrevanja: od sonca, ki nas ne bo več le grelo, ampak nam bo onemogočalo bivanje, do naraslih voda, ki bodo poplavile polja in povzročila pomore rib.

Nekje na polovici predstava preide v osebna pričevanja igralcev, od katerih je najmočnejša zgodba Damirja Avdića o tem, kako je doživel začetke vojne v Bosni. Njegovo zavračanje dejstev je presenetljivo podobno naši ignoranci okoljskih opozoril. Ker vemo, kaj je sledilo, in nam to Damir tudi pove. »In potreboval sem deset let, da bi dojel, da se življenje ne bo nadaljevalo tam, kjer se je ob vojni ustavilo / in potem so se začele psihoze, in potem sem se postaral« (32).

Vmes nenehno odzvanjajo dejstva o izpustih ogljikovega dioksida, plastiki v okolju,

<sup>3</sup> Iz angleščine prevedel avtor razprave.



slabšanju zraka ... pojavi pa se tudi povezava med okoljsko problematiko in družbenimi razmerji oz. družbenim sistemom.

VITO: Po Zemlji hodi približno sto ljudi, ki ne kršijo nobenih zakonov, a če jih ocenjujemo z vidika prihodnosti, kot bi jih morali, so to množični morilci. Vse svoje življenje si prizadevajo, da bi ohranili sistem, ki se bo nedvomno končal z množično smrtjo. Ubijajo nas, stojijo nam na vratovih, ne dovolijo nam dihati. Na kateri točki se bomo uprli? (34, 35)

Občutek nemoči ob kompleksnosti problema počasi zamenja teza o manjšini bogatih, ki vzdržujejo obstoječi sistem neoliberalnega kapitalizma. Rešitev je utopična, a obenem nujna. Čeprav se zdi, da nimamo nobenega upanja na uspeh, se moramo upreti. Tu se pojavi paralela s holokavstom.

VITO: Tudi če nam spodleti. Predstavljajte si ostanke človeške populacije nekje v bližini polov. Kaj bi jim želeli povedati? Da je človeštvo pričakalo konec sveta v popolni harmoniji? Da so se vsi prostovoljno postavili v vrsto za peči ali da so se nekateri uprli, tudi če je bil ta boj podoben boju Judov v taboriških smrti, ki so vedeli, da bodo ubiti? Boj in upor sta bila zanje edina razumna izbira, čeprav sta največkrat pomenila le izbiro časa in načina njihove smrti. Bolje je umreti na nogah kot živeti na kolenih. Bolje je umreti, če razstreliš plinovod, kot pa brezbrizno goreti. Neustavljivi smo, drugačen svet je mogoč. (41)<sup>4</sup>

Tudi če je boj povsem nesmiseln in jalov, je bolje, da umremo z zavestjo, da smo se uprli, kot da gledamo propad z občutkom popolne nemoči. *Vročina* se konča z vprašanjem: Kdaj se bomo uprli?

Poglejmo si sedaj, kako *Vročina* predstavi temo ekološke katastrofe glede na kriterije Simona C. Estoka. Najprej se posvetimo vprašanju razsežnosti problema. Ekološka katastrofa je nedvomno zelo kompleksen problem, ki ga mora vsako delo preoblikovati tako, da postane obvladljiv, dovolj konkreten, da ga lahko gledalec vzame resno. To naredi tudi Divjak s svojo ekipo. Splošne podatke ves čas aplicira na posameznika, posamezne igralce, in se počasi bliža njihovim osebnim zgodbam, prizorom, ki »so enako pretresljivi kot sama vsebina: ko se na primer Vito Weis spreminja v posušeno drevo ali ko Gregor Zorc roti mrtvo ribo, naj začne dihati« (Butala 16). Na ta način se ustvarja fizična bližina med predstavljenim problemom in gledalci. Še več, ta občutek podpira tudi organizacija prostora. Igralci so pomešani med gledalce, »ta vtis pa še krepki vsakdanja oprava nastopajočih« (prav tam) in scenografija (Igor Vasiljev) travnika z umetnimi nageljni, ki se potaplajo, sušijo ipd.

Naslednji korak je vprašanje etične relevantnosti predstavljene teme. Tu Divjak naredi odločilen premik. »Namesto patetičnega trkanja na vest gledalca je iz vsega videnega čutiti poziv k akciji. Ozaveščanje redkega občutka, da nismo krivi vsi, ampak da je peščica najbogatejših Zemljanov najbolj kriva, ni niti malo katarzična,

<sup>4</sup> Prevod iz angleščine je delo avtorja razprave.

ponuja pa možnost za izhod« (Forstnerič Hajnšek 9). Tako režiser odpre možnost za razmislek o možnosti upora. O zahtevi po spremembi družbenega sistema, ki temelji na prekomernem izkoriščanju. Upor je bržkone utopičen, a nujen.

In ravno tu je kleč uprizoritve. Zelo spretno predstavi problem, ga ubesedi z ritualnim ponavljanjem določenih dejstev in fraz, ki delujejo zaklinjevalsko, s čimer stopnjuje napetost. Obenem problem prek zgodb igralcev subjektivizira, nam ga približa in, kot zapiše Gregor Butala, »meri naravnost v želodec. Od gledalca terja nič manj kot odgovor na preprosto vprašanje: ali bomo pohlevno izumrli ali pa bomo vendarle kaj storili?« (16).

Prek spoznanja, da sta ekološka kriza in boj proti kapitalizmu oz. boj za družbene spremembe povezana, resda ponudi izhod in nas potegne iz običajne apatije, a ta boj se zdi vnaprej obsojen na propad. V tem smislu je tragičen. Gledalec se čuti nagovorjenega, pripravljen je nekaj storiti, a je vprašanje, ali ga ponujena rešitev, npr. uničevanje infrastrukture, naftovodov ... res lahko aktivira.

## ***Te igre bo konec in vprašanje komičnega pristopa***

Matjaž Zupančič začinja tam, kjer smo detektirali nemoč gledalca *Vročine*. Z vprašanjem, kaj naj storimo, ko je konec neizbežen in zelo blizu. Čeprav v utemeljitvi nominacije za Grumovo nagrado beremo: »*Te igre bo konec* je groteskna igra o sodobnem času in njegovih dilemah« (Jevnikar), je Zupančič z okvirjem dramskega dogajanja dovolj konkreten. Zemlji se približuje meteor, ki jo bo uničil, razstrelil na drobne koščke, in časa do trka je le eno leto. Gre torej za popolno uničenje, podobno ekološki katastrofi, le da je sedaj časa veliko manj in da bo apokalipsa prišla v trenutku. Zupančič v to izhodiščno situacijo postavi svoje dramske osebe. Kot je dejal avtor na pogovoru z nominiranci za Grumovo nagrado, ga je pri tem besedilu zanimalo, kako se bodo dramske osebe odzvale na to stanje ogroženosti. Razpostavil jih je, jim določil značajske lastnosti in potem opazoval, kako se dogajanje razvija (pogovor z avtorjem dne 6. 4. 2023).

Drama se odigra v bifeju Rajski vrt, katerega lastnica je Marija – Menza. V njem se znajdejo: Krištof Dolenc, ki zanika dejstva in se umika v pasivnost. Jakob Poglajen, ki postane obseden z meteorjem, opozarja na nevarnost, a se kmalu izkaže, da je vzrok njegove akcije pravzaprav ljubosumnost oz. prizadetost ob ločitvi. Meteor zanj postane sredstvo maščevanja in užitka ob prizoru, ko bo gledal svojo bivšo ženo umirati skupaj z ljubimcem. Doroteja Teja, ki postane žrtev hedonističnega moža. Novice o katastrofi ga namreč poženejo v obsesivno spolnost. Anos Drei, podjetnik, ki iz katastrofe kuje dobiček – prodaja vstopnice za vlak v smrt, delnice za tovarno

gumijastih čolnov, zavarovalne police ... Strulz Čibutkin, vestni birokrat, ki je prišel rešit zadrego s parcelo, na kateri stoji Rajski vrt. Slednja po podatkih v katastru sploh ne obstaja. Čibutkin se obsesivno loti svoje naloge, čeprav je slednja skrajno absurdna. Ne le, da zanika obstoj hiše, v kateri je lokal, ampak ureja napake izpred 200 let, čeprav se bliža konec sveta. Psihiater, ki išče pobeglo pacientko, in na koncu še Smrt, ki pije arhivski konjak in bo kmalu ostala brez službe. »Kmalu vas bom morala vse pobrat. A veste to? Najbrž veste. In ko vas bo enkrat vse pobralo, bo z mojo službo konec. Za zmeraj! *Das Ende! La Fin! The End! Slutet! Konets ...*« (Zupančič 966).

Dramsko dejanje je polno absurdnih zapletov, ko akterji skušajo najti izhod iz katastrofe. Tega seveda ni in ga ne more biti. Celota se izteče v poskus vzpostavljanja novih odnosov. Menza pravi: »Če res ni več nobene rešitve, če je res ni več ... Če vsi vidimo konec pred sabo ... Potem mogoče lahko začnemo enkrat drugače živeti! Vsaj za finale!« (972). Njena ideja je svet brez vojn in izkoriščanja. Čeprav naleti na dvome pri ostalih, sama pokaže pot. »Začet je treba pri sebi. Ta večer dajem zgled! Za danes nobenih preprirov več. Nobenega obtoževanja! In bomo imeli zabavo. Take, kot je tukaj še ni bilo. Zaklenila bom vrata in lahko tudi kadite. Vse je od zdaj naprej zastoj!« (975).

Ta obrat pretrese vse navzoče, ki pa imajo še vedno pomisleke. Na koncu jutranjo zarjo zamenjajo za prihod meteorja. Katastrofa se ponovno izmakne, a zadnjo besedo ima Smrt: »Kje ste vsi, dragi moji? Kaj gledate? Jaz sem tukaj. In se veliko bolje počutim ... Slišala sem, da bo danes tukaj zabava. A sem narobe slišala? Naj bo zabava! Naj bo muzika, takšna kot na starih freskah! A ste za en ples? Seveda ste, kaj vam pa drugega ostane! Meni pa tudi ...« (978).

Celota se torej izteče v neko splošno spoznanje, ki ga ponazarja mrtvaški ples. Smrt je neizbežna in v njej smo vsi enaki, obenem pa se zdi, da imamo vsak svojo lastno usodo, da je torej obenem, paradoksalno, ta celota vselej že načeta. Zupančič torej obdrži poanto svoje drame nekje vmes, kjer vidi edino možnost kritične komedije tudi Todd McGowan v svojem eseju »Ovire na poti kritične komedije«.

Kako je torej ekološka katastrofa predstavljena pri Zupančiču glede na kriterije Simona C. Estoka. Splošni vtis je absurden in s tem komičen. Taka je že predstavljena razsežnost problema. Slednji je globalen, saj meteor ogroža celoten planet, obenem pa je nerešljiv, saj na let meteorja ni mogoče vplivati. Vendar pa avtor ta okvir ves čas relativizira. Je meteor sploh resničen? Je morda psihična bolnica, ki misli, da je meteor? Je zarota medijev? Ta komični moment zmanjšuje problem oz. nam pomaga, da ga sploh lahko ugledamo in razmišljamo o mogočih rešitvah.

Naslednje je vprašanje relevantnosti problema za občinstvo. Tu Zupančič nastavi različne psihološke tipe (ljubosumnež, dvomljivec, obsesivec, lakomnež ...) in jih postavi v situacijo radikalne ogroženosti. Čeprav so lastnosti pretirane, se bržkone

večina bralcev/gledalcev lahko delno prepozna v dramskih osebah. Njihove stiske so pravzaprav eksistencialne in občečloveške, tako da presejajo problem ekološke katastrofe, s tem pa postanejo tudi obče relevantne.

Tretji kriterij je vprašanje etične relevantnosti problema. Zupančič v drami uporabi ekološko katastrofo kot okvir, kot radikalno stanje ogroženosti, ki požene dramsko dejanje v tek in vzbudi reakcije dramskih oseb. Slednje so enako radikalne kot sam okvir. Pretirane so do skrajnosti in obenem povsem neprimerne, saj skušajo obdržati obstoječi svet in način življenja, čeprav se bliža dokončno uničenje. Gre torej za etično vprašanje, kako ravnati ob spoznanju, da se življenje izteka. To vprašanje je temeljno etično vprašanje, ki ga pred nas postavlja zavest o končnosti, smrti, obenem pa je tudi družbeno vprašanje, ko govorimo o ekološki katastrofi in uničenju življenja na planetu Zemlja. Skratka, Zupančič postavlja osnovni problem drame kot temeljno eksistencialno in etično vprašanje.

Nazadnje moramo premisliti še način, kako avtor ubeseduje temo ekološke katastrofe. Ta način je absurden in komičen. Že podnaslov *Učni komad* kaže na Brechta in njegove drame, s katerimi je skušal politično aktivirati gledalca. Vendar pri Zupančiču ne gre toliko za vzdrževanje distance in premislek o predstavljenem problemu kot pa za to, da bralca/gledalca prav tehnika absurda potegne v samo dogajanje. Omogoči mu, da razmišlja o bližajoči se katastrofi, saj morda ni čisto resnična. Obenem s karikiranostjo posameznih dramskih oseb smeši njihove lastnosti. Če se spomnimo Bergsonovega *Eseja o smehu*, gre prav za njegovo dvojno učinkovanje. »Komični nesmisel nam torej spočetka daje vtis miselne igre. Naš prvi vzgib je ta, da bi se tej igri pridružili. Tako si človek odpočije od miselnega napora« (116). Takoj za tem pa zapiše: »Smeh je predvsem poboljševalni ukrep. Njegov namen je poniževati, osebi, kateri velja, mora narediti mučen vtis« (117). S tem pa družba doseže gibkost in prilagodljivost svojih udov. Lahko bi torej strnili, da Zupančič uporabi absurd in komičnost prav zato, da bi nam problem ekološke katastrofe zlezal pod kožo, takoj nato pa nas tudi že osmešil zaradi naših reakcij nanj. Bržkone se bolj odkrito smejemo tistim šibkostim, ki nas ne zadevajo, a v široki paleti avtorjevih likov slej ko prej naletimo na tistega, ob katerem naš smeh postane bolj grenak.

## Ekološka kriza in vprašanje tragičnega/komičnega pristopa

Sedaj se lahko vrnemo k našima izhodiščnima vprašanjema. Ali lahko v gledališču predstavimo problem ekološke katastrofe na način, da bi gledalca aktivirali in ne bi padel v krč in apatijo ob kompleksnosti problema?

*Vročina* rešuje problem tako, da z različnimi postdramskimi prijemi potegne gledalca

v dogajanje. Naredi ga za del dogodka in manipulira z njegovimi čustvi, morda celo zaznavami, da bi vzbudila potrebo po akciji. Ta je nedvomno močna, a rešitev je radikalna – uničevanje infrastrukture, boj posameznika proti sistemu –, tako da večina gledalcev vendarle odide z občutkom, da gre za nemogočo nalogo.

Na prvi pogled ima Zupančič lažjo nalogo. Bralca/gledalca zapelje z absurdnimi dialogi in situacijami ter ga tako potegne v sam problem. Ko ga zagrabi, smeši njegova čustva in odzive, predvsem seveda reakcije izmikanja in prelaganja odgovornosti, a se tu bržkone ujame v zanko samega žanra. Kot zapiše že Bergson, je komedija predvsem sredstvo ohranjanja družbenih pravil. »Tako se valovi na morski površini neprenehoma bojujejo, medtem ko spodnje plasti ležijo v globokem miru« (118). Še jasneje to dilemo artikurira Jure Gantar v svojem eseju o komediji in državi: »Čeprav mnogi sodobni kritiki pri svojem branju opozarjajo zlasti na subverzivnost komedije, ravno zaradi svojega prehajanja med ekonomsko močjo in politično oblastjo komedija ne le osvobaja, kot trdi Bahtin, ampak tudi vzdržuje *status quo*, kot je prepričan Bergson« (94). Tu gre celo tako daleč, da komediji odreče možnost družbene koristnosti, saj ne more artikurirati novih družbenih alternativ. »Še največja nevarnost komediji v sodobni državi preti, ko začnemo od nje pričakovati, da bo družbeno koristna« (97). Podobno ugotavlja Todd McGowan, ko zapiše, da »temeljna ovira na poti kritični komediji ni dejstvo, da je primorana izključevati, pač pa iluzija celostnosti, ki korenini v specifičnem amalgamu vključitve in izključitve.« Vendar vidi rešitev v kritični komediji, ki »ne sme prizanesti nikomur. Niti vir, niti tarča, niti neudeleženi tretji ne smejo ohraniti iluzije celote. V komediji se steka dispartatno, a če naj bo kritična, mora pokazati, da dispartatno stalno najeda celoto« (180, 181).

In prav to stori Zupančič. Izpostavi problem in nas pripravi do tega, da vidimo, kako se mu izmikamo, ob tem pa ves čas ruši občutek smisla, celote, oz. kaže na njeno neutemeljenost. Tudi Menzin poziv k drugačni družbi brez vojn in izkoriščanja je parodiran in deluje naivno. Kot utopična ideja, ki se pojavi v pijanosti in jo relativizirata prihod jutranje zarje ter mrtvaški ples. »*Počasi vsi stopijo v plesni korak. Pridruži se jim tudi Smrt, ki vodi procesijo. Kljub resnobi trenutka je v sprevodu nekaj burkaškega. Takšnega, kot je ob tej pozni uri primerno na takšnem dogodku*« (Zupančič 978).

Znajdemo se v podobni situaciji, kot jo ugotavlja Gregor Moder ob Sofoklovi *Antigoni*. »Toda Antigona nas ne nagovarja toliko s svojim *naukom*, ampak prej s svojo *držo*. [...] Mogoče nam daje vzgled prav z vsebinsko praznostjo svojega dejanja, z odsotnostjo razumljivega namena, z *vrzeljo*, v katero lahko vpišemo svoj lastni zastavek, svojo lastno potencialno subjektivnost« (159). Prav ta narava dejanja, za katero ne vemo, ali bo imelo kakšen učinek, obenem pa ga naredimo iz povsem sebičnih vzgibov, da bi se lahko vzpostavili kot subjekt, je podobna dejanju, ki ga moramo narediti ob zavesti o

prihajajoči ekološki katastrofi. Kot zaključí Moder: »Sprejeti izziv, odločiti se, tvegati. Vreči kocko.« (160)

Vztrajanje v paradoksalni situaciji, ki jo opiše Gregor Moder, omogoča Zupančičeva komedija. Gledalci se smejimo, kar sprošča napetost in ustvarja distanco do katastrofe, ki si je pravzaprav ne moremo do konca predstavljati. Morda je pozicija gledalca bližja občutku, ki ga Gregor Moder opiše ob analizi Beckettove drame *Čakajoč Godota* v eseju »Komedija in katastrofa«. »Pravzaprav gre za popolnoma svobodno dejanje, se pravi za dejanje, ki je povsem prosto omejitvev trajanja, saj se je najhujše že zgodilo in se zato ni ničesar bati, ni nobenega upanja, ničesar ni, na kar bi bilo treba še počakati; kar ostane, je čisto brezčasno, ne večno, ne nesmrtno, temveč neuničljivo vztrajanje« (221). Ali lahko ob tem vztrajanju, za katero se zdi, da nam edino preostane, naš planet preživi, pa je že drugo vprašanje.

## Literatura

- Bergson, Henri. *Esej o smehu*. Slovenska matica, 1977.
- Bruhn, Jørgen. »Towards an Intermedial Ecocriticism.« *Beyond Media Borders*, 2. del, uredil Lars Elleström, Palgrave Macmillan, 2021, str. 117–148.
- Butala, Gregor. »Na kateri točki se bomo morda vseeno uprli?« *Dnevnik*, 14. okt. 2021, str. 16.
- Divjak, Žiga, idr. *Vročina*. Slovensko mladinsko gledališče, 2021. Tipkopis.
- Estok, Simon C. »Intermedial Apocalypticism and the Growing Anthropocene Crises.« *Ekphrasis*, letn. 24, št. 2, 2020, str. 208–224, doi: 10.24193/ekphrasis.24.11.
- Forstnerič Hajnšek, Melita. »Nismo vsi enako krivi.« *Večer*, 20. okt. 2021, str. 9.
- Gantar, Jure. *Eseji o komediji*. Mestno gledališče ljubljansko, 2022. Knjižnica MGL 179.
- Lesničar, Tina. »Vključevanje popularnosti, a brez populizma.« *Delo*, 14. sep. 2021, str. 16.
- McGowan, Todd. »Ovire na poti kritične komedije.« *Problemi*, letn. 52, št. 5-6, 2014, str. 159–181.
- Moder, Gregor. »Komedijska katastrofa.« *Problemi*, letn. 52, št. 5-6, 2014, str. 207–222.
- . *Antigona. Esej o Heglovi politični filozofiji*. Fakulteta za družbene vede, Založba FDV, 2023.
- Murray, Robin L., in Joseph K. Heumann. »WALL-E: From Environmental Adaptation to Sentimental Nostalgia.« *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, letn. 51, pomlad 2009, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/Walle/text.html>. Dostop 23. avgust 2023.
- Paukovič, Lara. »Bistveno je, da politike, ki so že na oblasti, prisilimo v pravično delovanje in dosežemo, da se nas, ljudi, v bistvu bojijo.« *Mladina*, 20. avgust 2021, str. 32.
- Ruhsam, Martina. »Za politično ekologijo gledališča.« *Maska*, letn. 37, št. 211/212, 2022, str. 114–118.
- Weik von Mossner, Alexa. »Love in the Times of Ecocide: Environmental Trauma and Comic Relief in Andrew Stanton's WALL-E.« *Eco-Trauma Cinema*, ur. Anil Narine, Routledge, 2015, str. 164–179.
- Zupančič, Matjaž. »Te igre bo konec.« *Sodobnost*, letn. 87, št. 7-8, 2023, str. 912–978.