Beleženje razvojnih linij slovenske dramatike ob prelomu tisočletja

Tajda Lipicer, tajda.lipicer@gmail.com

Gašper Troha, *Slovenska dramatika in tuji vplivi po letu 2000* (Beletrina, 2024)

V monografiji *Slovenska dramatika in tuji vplivi po letu 2000* se Gašper Troha osredotoča na vprašanje, kakšna dramatika je v Sloveniji nastajala od devetdesetih let dalje v razmerju do sočasnih evropskih tokov, predvsem do britanske dramatike tipa *in-yer-face*. Avtor izhaja iz predpostavke, da se je omenjeni slog v britanskem prostoru ponujal kot odgovor na predhodno krizo dramatike v osemdesetih in devetdesetih letih. V tem kontekstu ga zanima, ali je mogoče podobno dinamiko – torej vpliv »u fris« dramatike kot sprožilec prenove ali »renesanse« dramske pisave – prepoznati tudi v slovenskem prostoru. Iz tega izhodišča analizira, kako so se elementi tovrstne poetike odražali v slovenskih besedilih ob prelomu tisočletja, po tem, ko je dramatika po njegovem mnenju v izteku devetdesetih postopoma izgubljala status družbenega foruma in bila na začetku 21. stoletja primorana iskati »nove forme in ne nazadnje tudi svojo družbeno vlogo« (18).

Draga Jančarja obravnava kot primer dramatika, ki je »železni del svojega opusa« (Leskovšek, nav. po Troha 50) prispeval v osemdesetih letih 20. stoletja, torej v času, ko sta gledališče in dramatika po mnenju avtorja še delovala kot družbeni forum. Pri tem ga zanima, kako se je spremenila pisava avtorja, katerega temeljne usmeritve temeljijo na izhajanju iz »nekdanjega socialističnega sistema in vprašanja razmerja med posameznikom in družbo« (50), a ki je iz teh izhodišč izhajal tudi ob prelomu tisočletja in še bolj bistveno – ob sočasnih vplivih gledališča »u fris« ter ob vse pogostejšem umeščanju dramatike »u fris« na repertoarje slovenskih gledališč. Posveti se analizi dveh dram, *Lahka konjenica* (2003) in *Niha ura tiha* (2007). Avtor se v monografiji na splošno pogosto poglobi v interpretacijo fabule in motivne zasnove izpostavljenih dram, pri čemer se nehote nekoliko razgubita teoretska ostrina in koherenca ter z njima navezava na izhodiščno raziskovalno vprašanje: kako se je (Jančarjeva) pisava po letu 2000 spreminjala v razmerju do evropskih, posebej britanskih, sočasnih dramskih tokov. V podrobni literarno-vsebinski interpretaciji se deloma porazgubi razprava o samih stilskih spremembah Jančarjeve pisave. Avtor sicer beleži vzporednice med Jančarjevo dramatiko in poetiko gledališča »u fris«, zlasti glede na prisotnost verbalnega in psihološkega nasilja ter na zaostritev medosebnih odnosov, a so zaključki formulirani razmeroma splošno: »se Jančarjeva dramatika odpre novejšim vplivom

in deluje izredno sveže« (64), »v središču ostaja vprašanje posameznika v družbi in zgodovini, a je to vprašanje zastavljeno na drugačen način« (65). Pri analizi drame *Niha ura tiha* so ugotovitve bolj določujoče, a zdi se, da avtor izpostavlja očitno: drama ima »fragmentarno strukturo« (65), zaznamujeta jo »stilna mešanica« (65) in »sočasnost odrskega dogajanja« (65). Tudi kriteriji, na podlagi katerih avtor vzpostavlja primerjavo med Jančarjevo in britansko dramatiko »u fris«, so razmeroma ohlapni. Vzporednice gradi predvsem na prisotnosti nasilja in družbeni kritičnosti, kar sicer samo po sebi ni neustrezno, a ostaja na ravni vsebinskih sorodnosti, ne pa na ravni konteksta in pogojev nastanka. Dramatiko in gledališče »u fris« so ustvarjali mladi, pogosto še neuveljavljeni avtorji, večinoma v svojih dvajsetih ali zgodnjih tridesetih letih, ki so izhajali iz neodvisne, eksperimentalne scene. Njihovo pisanje je nastajalo v pogojih institucionalne marginalnosti, iz občutja robnosti, družbenega nelagodja in tveganja, kar je odločilno zaznamovalo emocionalni naboj njihovih besedil. Ta zunajestetski kontekst nekoliko umanjka, sploh ob obravnavi avtorja, ki je na prelomu tisočletja veljal za uveljavljenega in institucionalno potrjenega dramatika.

Avtor monografije je najprepričljivejši prav tam, kjer svojo primerjalno analizo britanske dramatike »u fris« ter slovenske oziroma širše, vzhodnoevropske dramatike ob prelomu tisočletja temelji na nekoliko ožje usmerjeni interpretaciji konkretnih slogovnih prvin – kot je na primer raba transcendentalnih prvin. Kot slednje na primer utemeljuje na primerih *Alisa, Alica* (2003) Drage Potočnjak (poglavje »Obrisi renesanse dramske pisave«) ter *Totenbirt* (2010) Iva Prijatelja (poglavje »Ko drama prileti 'u fris'«). Na primeru *Alise, Alice* ugotavlja, da tekst sicer deli nekatere slogovne in vsebinske značilnosti z britansko dramatiko »u fris«, vendar ni tako izrazito radikalen, kot so denimo besedila Sarah Kane. Bistveno razliko utemeljuje tudi glede na rabo transcendentalnih motivov in prvin: zapiše, da imajo ti v britanski dramatiki funkcijo »poroka ostankov človečnosti« (41) – delujejo torej kot lirični kontrapunkt, ki po eni strani sprošča napetost in nakazuje možnost odrešitve, po drugi strani pa s kontrastom še dodatno poudarja tesnobo prikazanega sveta (povzeto po Troha 41–42). V slovenski dramatiki pa, kot ugotavlja Troha, transcendentalni motivi delujejo drugače; ne sproščajo napetosti, temveč jo poglobijo. V britanski dramatiki torej transcendenca nakazuje upanje, v slovenski pa potrjuje tragičnost, brezizhodnost in determiniranost dramskega sveta. Ta del analize se vsebinsko smiselno povezuje s kasnejšim poglavjem o drami *Totenbirt*, kjer avtor nadgradi dosedanje ugotovitve – čeprav avtor vmes umesti še poglavje o Jančarju (»Dramska pisava Draga Jančarja po letu 2000«), ki nekoliko razbije ta tok argumentacije (tudi zato, ker so spremembe, ki jih beleži pri Jančarju, predvsem notranje variacije znotraj avtorjevega opusa, ne pa tiste, ki bi prispevale k oblikovanju novih dramskih tokov, kar potrjuje tudi avtorjeva zaključna misel, da je Jančarjeva dramatika po letu 2000 sicer »stopila v korak z evropskimi tokovi, a ni doživela nadaljnjega razvoja« (66)). Dramo *Totenbirt* avtor argumentira kot primer, ki z opiranjem na slovensko poetično dramatiko ter s stilskim kombiniranjem z njo pomeni

»avtentično preoblikovanje [dramatike »u fris«, op. a.] v navezavi na slovensko dramsko tradicijo« (79). Avtor torej ne beleži več le vsebinskih sorodnosti z britansko dramatiko, temveč prikaže, kako so ti postopki preoblikovani glede na lokalni literarni kontekst ter kakšne posebne oblike dobiva nova slovenska dramatika na prelomu tisočletja. Avtor prodorno doda tudi, da je eden od ključnih razlogov za drugačno rabo transcendentalnih prvin vpliv politične dramatike osemdesetih let, ki je pogosto radikalizirala podobo družbe, da bi poudarila svoje politično in moralno sporočilo. Pomembno dimenzijo analize predstavlja tudi premislek o kontekstu uprizoritve – dejstvo, da je bila drama postavljena na Veliki oder SNG Drama Ljubljana, avtor interpretira kot svojevrsten »hendikep« (77), saj institucionalno okolje delno izniči robnost in neposrednost kot bistvena elementa dramatike in gledališča »u fris«.

V naslednjem poglavju, »Vprašanje etike v sodobni britanski dramatiki«, avtor ponudi zanimiv uvid v način obravnave etične dimenzije v dramatiki »u fris«. Njegova analiza se osredotoča na ambivalentnost etičnega predznaka likov, pri čemer se vlogi žrtve in rablja nenehno menjujeta: posamezen lik lahko v eni situaciji deluje kot žrtev, že v naslednji pa kot povzročitelj nasilja (a ne nujno tudi brez povoda, iz česar dodatno izhaja njegova ambivalenca). Posledično »gledalec nenehno niha med sočutjem in odporom, med razumevanjem in gnusom, s čimer je prisiljen, da naknadno racionalizira lastno doživetje. V tej racionalizaciji pa preizprašuje lasten sistem vrednot in s tem lastno etiko« (89). Avtor prodorno prikaže, da nasilje v dramatiki »u fris« ni zgolj estetski ali senzacionalistični element, temveč mehanizem, kako gledalca/bralca aktivno vključiti v proces presojanja. Ni pa izpeljano, kako se ta dinamika konkretno odraža v slovenskih različicah oziroma kako ta vidik poraja lokalno pogojene različice. Ko avtor dramatiko in gledališče »u fris« obravnava v več zaporednih poglavjih, slovenska dramatika občasno zdrsne iz središča obravnave, kar nekoliko slabi koherenco dela.

V naslednjem poglavju, »Kaj pretresa možgane in grebe po srcu v Vzhodni Evropi na začetku 21. stoletja«, kjer obravnava razvoj dramatike »u fris« v Rusiji in v Vzhodni Evropi, se pojavijo predhodno izpostavljene šibkosti: čeprav avtor uspešno oriše proces prepletanja tega žanra z lokalnimi tradicijami, se njegova analiza pogosto opira na splošne izjave ali formulacije. Denimo, da je nova dramatika »izrazito družbenokritična«, da »v ospredje postavlja nasilje« ali da »deluje na čustva gledalca«. A vendar izpostavi produktiven raziskovalni namig, ki bi mu bilo ravno v luči tega smiselno slediti: vpraša se, ali je »vpliv tega žanra […] zamejen s prikazovanjem nasilja in spolnosti na odru« (95). Intrigantna iztočnica, ki pa je avtor ne razvije dalje.

Kot drugi osrednji kriterij preobrazb dramatike po prelomu tisočletja avtor utemelji politično dimenzijo sodobnega gledališča in dramatike. Pri tem ga zanima, kako se je družbenokritična ost, značilna tudi za dramatiko »u fris«, realizirala v političnem naboju sočasnih slovenskih dramskih besedil in gledaliških uprizoritev. Že uvodoma

avtor nakaže paradoks političnega gledališča: čeprav si politično gledališče za cilj jemlje razširjanje meja svobode, mora biti za njegov obstoj svoboda vsaj delno omejena – torej si politično gledališče prizadeva odpraviti pogoje, ki ga hkrati določajo in omogočajo. Poudari, da politični učinki gledališča niso zgolj v vsebini ali temi predstav, temveč se uresničujejo tudi skozi preoblikovanje občinstva, skozi samo naravo recepcije. Ponudi zanimivo interpretacijo drame *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili* (2016) Roka Vilčnika - rokgreja glede na odnos med družbeno kritiko in ciljem oziroma tarčo te kritike: beleži, da je ob njenem izidu dramo spremljalo določeno preizpraševanje njene relevantnosti oziroma namena zaradi njene usmerjenosti v kritiko totalitarizma; diskurz, ki se je v času njenega nastanka kazal kot ostanek, sled dramske tradicije iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Avtor ponudi interpretacijo, da drama ni usmerjena v kritiko totalitarizma kot družbene in politične ureditve, temveč da je pravzaprav usmerjena v »preizpraševanje totalitarnosti in diktatov […], ki jih pred nas postavlja sodobna demokratična družba« (141), kot takih. V tem sklopu monografije avtor tvori kompleksnejše argumentacije in sklepe, vsebinski sklopi se učinkovito nadgrajujejo, na izbranem naboru predstav in besedil – *Lipicanci gredo v Strasbourg*, *Raztrganci* in *Milo za drago*, *Slovensko narodno gledališče* ter *Projekt Janez Janša* – avtor prodorno predstavi politično gledališče in dramatiko v Sloveniji kot zares svojevrsten fenomen. Izpelje tudi izhodišče o dimenziji političnosti skozi recepcijo (poglavje »Družba v slovenski dramatiki pod socializmom in danes – primer dram Dušana Jovanovića in Simone Semenič«): Jovanović je na primer v svojem dramskem tekstu *Vojaška skrivnost* iz leta 1983 vsebino podal preko parafraze, posredne recepcije, zaradi potenciala cenzure, medtem ko fragmentarna, montažna struktura teksta *tisočdevetstoenainosemdeset* (2013) Simone Semenič odraža razpršeno izkušnjo sodobnega posameznika v času informacijske preobremenjenosti in razkroja enovitosti struktur in centrov politične ter družbene moči. V navezavi na misel Hansa-Thiesa Lehmanna avtor prepričljivo pokaže, da političnost gledališča ni več vsebinska, temveč perceptivna: uteleša se v samem načinu gledanja, doživljanja in izkušanja sveta (Lehmann, povzeto po Troha 159).

V poglavju »*Me slišiš?* Simone Semenič in vprašanje ne več dramske pisave« avtor analizira trilogijo *Me slišiš?* (*jaz, žrtev* (2007), *še me dej* (2009), *drugič* (2014)) ter sledi, kako se v gibanju med dramsko in postdramsko pisavo preoblikuje avtoričina pozicija – od enotne figure, povezane z biografskim kontekstom, do razpršenega, večglasnega subjekta, ki vzpostavlja neposredno vez z gledalcem ali bralcem. Avtor natančno pokaže, kako se avtobiografski elementi pri Semenič preobražajo v dramaturško strategijo in ustvarjajo avtopoetsko zanko med avtorico, tekstom in recepcijo – oziroma kako je ta tudi tematizirana. Zdi se le, da se ob tem omeji na razmeroma že dodobra uveljavljene pristope k razumevanju, analizi in interpretaciji besedil Semenič, kot so prehod od reprezentacije k dogodkovnosti (162), prezenci, dramsko-

postdramsko razmerje, dekonstrukcija forme in metabesedilnost, odstopanje od absolutne drame (Szondi) …

Monografija *Slovenska dramatika in tuji vplivi po letu 2000* predstavlja celovit in tehten poskus umestitve sodobne slovenske dramatike v širši evropski kontekst, predvsem v razmerju do britanske dramatike »u fris« ter političnega gledališča. Avtor uspešno pokaže, da vplivi tujih poetik niso enoznačni prenos, temveč proces preoblikovanja, v katerem se tuji model prilagaja lokalnim zgodovinskim, kulturnim in produkcijskim pogojem. Vendar pa določeni odseki ob tem preidejo v razmeroma posplošene formulacije, ki zmanjšujejo ostrino in analitično napetost razprave, sicer jasno prisotno v jedrnih interpretacijah posameznih del. Kriterij »po letu 2000« bi bil lahko še bolj izčrpan ob vključitvi mlajših generacij dramatikov oziroma aktualnejših primerov, ki bi lahko še nazorneje pokazali nadaljnji razvoj in preobrazbo nove slovenske dramatike.