



UDK 792.01:821.163.6.09-2"19/20":502

DOI 10.51937/Amfiteater-2026-1/32-50

## Povzetek

Članek obravnava vlogo nečloveških akterjev v slovenski dramatiki 20. in 21. stoletja ter raziskuje, kako se njihova funkcija spreminja od simbolnih figur do samostojnih nosilcev dramskega dogajanja. Avtor izhaja iz sodobnega »obrata k nečloveškemu«, ki v humanistiki preusmerja pozornost z izključno človeškega sveta na živali, naravne procese in materialne entitete. S primerjalno analizo treh dram – *Otroka reke* Daneta Zajca, *Driada* Gregorja Strniše in *Jagnje* Neže Lučke Peterlin – pokaže razvoj odnosa med človekom in naravo na odru. Pri Zajcu sta Dan in Reka alegoriji izgubljene prvobitne enosti in smisla v svetu, zaznamovanem z nihilizmom. Pri Strniši Driada ne deluje več kot ideal, temveč kot katalizator, ki razkriva konflikt med materialističnim svetom in presežno razsežnostjo domišljije. Najmlajša drama, *Jagnje*, pa presega antropocentrično perspektivo: živali in naravni procesi niso več simboli človeških stanj, temveč enakovredni akterji, katerih obstoj ni podrejen človeku. Članek pokaže, da slovenska drama postopno prehaja od narave kot metafore k naravi kot samostojni realnosti, s čimer odpira nove možnosti gledališke reprezentacije in ekološkega mišljenja.

---

**Ključne besede:** nečloveški akterji, slovenska dramatika, Dane Zajc, Gregor Strniša, Neža Lučka Peterlin, ekokritika

---

**Gasper Troha** je doktoriral na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se s sociologijo literature, zlasti sodobne svetovne in slovenske dramatike in gledališča. Je raziskovalec na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani ter direktor Slovenskega gledališkega inštituta. Objavljal je v številnih domačih in mednarodnih znanstvenih revijah. Skupaj z Vaneso Matajč in Gregorjem Pompetom je soavtor knjige *History and Its Literary Genres* (Cambridge Scholars Publishing, 2008). Je tudi urednik in avtor knjig *Literarni modernizem v »svinčeni« letih* (Študentska založba, 2008) ter *Lajze Kovačič: življenje in delo* (Študentska založba, 2009). Leta 2015 je izdal monografijo *Ujetniki svobode* (Aristej) o razvoju slovenske dramatike in gledališča v socializmu, leta 2024 pa *Slovenska dramatika in tuji vplivi po letu 2000* (Beletrina).

gasper.troha@slogi.si

---

Gašper Troha

Slovenski gledališki inštitut in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

---

## Uvod

Gledališka uprizoritev temelji na soprisotnosti akterjev in gledalcev, torej na živem medčloveškem stiku (prim. Fischer-Lichte).<sup>1</sup> Vendar pa človek v tem svetu ni sam, ampak je obkrožen z naravo, živalmi, stroji itd. Kljub temu se zdi, da so slednji večinoma le ozadje, na katerem se odigrajo zgodbe s človeškimi protagonisti. Gledališče raziskuje njihove motivacije, konflikte, družbene razmere ipd.

V 21. stoletju je v humanistiki in družbenih vedah prišlo do t. i. obrata k nečloveškemu (*nonhuman turn*), ki ima svoje korenine v misli s konca 20. stoletja, obenem pa je reakcija na podnebne spremembe in družbene procese, ki jih povzročajo. Gre za različne teoretske in filozofske pristope, ki predstavljajo svoj fokus raziskovanja s človeka na nečloveško. Slednje so lahko živali, telesa, organski in geofizikalni sistemi, materialnost ali tehnologije (prim. Grusin vii–xxix). Pri tem pa ne gre le za to, da prej spregledani deli našega sveta dobijo svoje mesto v teoriji, pač pa tudi za obrat k »nečloveškemu v vsakem od nas« (Grusin xx). Skratka, obrat k nečloveškemu je obrat pozornosti, ki prepoznava doslej spregledane dele sveta in človeškega stanja.

Seveda pa prikazovanje narave in nečloveških akterjev na odru ni novost 21. stoletja. Poznamo ga že od stare Grčije, npr. od Aristofanovih *Ptičev*, a se vloga nečloveških akterjev skozi zgodovino bržkone spreminja. Postavljajo se nam torej naslednja vprašanja:

Kako je mogoče na odru prikazati nečloveške akterje, ki bi delovali in ne bi imeli človeških lastnosti, ne bi torej postali nekakšne podobe ljudi in medčloveških odnosov? Kako se vloga teh nečloveških akterjev spreminja v slovenski dramatik 20. in 21. stoletja? Kaj so vzroki za te spremembe?

Ta vprašanja bomo skušali osvetliti s primerjalno analizo treh slovenskih dram – *Otroka reke* Daneta Zajca, *Driada* Gregorja Strniše in *Jagnje* Neže Lučke Peterlin. Prvi

---

<sup>1</sup> Raziskava za to razpravo je nastala v okviru programa Gledališke in medumetniške raziskave (št. P6–0376), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS) iz državnega proračuna.

dve sta dramski klasiki iz šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja, zadnja je igra mlade dramatese, ki je leta 2025 dobila nagrado za mladega dramatika na 55. Tednu slovenske drame.

## Kako literatura misli nečloveške akterje?

Nečloveške dramske osebe so v dramatiki prisotne že od njenih začetkov. Omenili smo že živali npr. v Aristofanovih *Ptičih*, ob njih pa se pojavljajo tudi številni bogovi, ki prevzemajo človeške podobe, se pojavijo v svoji božji podobi kot t. i. *deus ex machina* ipd. Za nas je pomembnejše mesto teh dramskih oseb v 20. in 21. stoletju, saj v tem obdobju pride do sprememb v dojemanju narave oz. nečloveških akterjev, kar danes imenujemo obrat k nečloveškemu.

Med dramskimi žanri se za našo raziskavo zdi posebej primerna poetična drama, ki pogosto prikazuje ali le evocira nečloveške dramske osebe. Zgodovina literature in teorija drame običajno te osebe razumeta kot alegorije ali simbole. Na ta način, s t. i. dialogom druge stopnje, poetična drama vzpostavlja presegajoči svet (prim. npr. Troha »Problemi«, Toporišič »Prešitje«, Kralj »Maeterlinckov«). Zato raziskovalci nečloveške dramske osebe razlagajo kot odraz notranjega dogajanja drugih dramskih oseb ali celo avtorja. V tem smislu je zanimiva teza Denisa Poniža, ki vidi bistvo poetične drame v združevanju temeljnih principov lirike in dramatike ter zagovarja oznako lirska drama, ki jo povzema po Petru Szondiju. Tako mu je poetična drama tista, ki spaja zunanji konflikt med dramskimi osebami s prikazovanjem notranjega življenja in psihičnih stanj, kar je značilno za lirsko izpovedovanje. Kot to formulira Poniž: »V lirski drami kot bralec/gledalec ves čas prestopam med dvema ravninama, zavest prehaja med dvema izpovednima načinoma, lirska drama svojemu bralcu/gledalcu omogoča, da aktivira svojo zasebnost ali pa se prepusti toku skupinskega zaznavanja in oblikovanja odnosa do tega, kar pripoveduje pesnik-dramatik« (328).

Če hočemo spremeniti naš pogled in dati nečloveškim akterjem pomembnejše mesto, moramo najprej razmisliti o našem zornem kotu, o samem pristopu do našega predmeta. Kot piše Richard Grusin o obratu k nečloveškemu: »Obrat k nečloveškemu ni le ukvarjanje z nečloveškim, ampak predvideva, da opustimo tradicionalno delovanje ljudi, da se umaknemo nečloveškemu – živemu in manj živemu –, da si lahko izbori svoje mesto« (xxi). To bi pomenilo, da moramo nečloveške dramske osebe jemati resno in premisliti odnose med njimi in ostalimi dramskimi osebami. Kako so zasnovani? Kakšne posledice ima to za razumevanje in delovanje dramskih tekstov v celoti? Zdi se, da bomo ravno tu našli največje spremembe.

Seveda se je s temi vprašanji literarna zgodovina že ukvarjala. Tako Mateja Pezdirc Bartol bere morje in ladjo v slovenskih dramah kot simbol človekovega notranjega

dogajanja in vprašanj odgovornosti (prim. Bartol). Podobno Igor Žunkovič analizira oblikovanje dramskega prostora in časa v Strniševi *Driadi*. Žunkovič detektira dvojno resničnost predstavljenega sveta. Na eni strani je pesniška resničnost, na drugi malomeščanska štacunarska miselnost, njun konflikt pa gradi izrazito etično razsežnost te poetične drame. Kot lucidno ugotavlja Žunkovič: »Driada se ne pusti ujeti in s svojimi fantastičnimi sposobnostmi tistim, ki ji prisluhnejo, odstre resničnejši pogled na svet, v katerem je v najmanjši stvari vsebovana celota veselja in v katerem v tej celoti odseva vsaka najmanjša stvar. Izkaže se, da ni Driada tista, ki prinaša čudeže v človeško življenje, temveč je to človek sam, če se odpre svoji domišljiji« (44).

Že pri Žunkoviču se fokus premakne od nečloveške osebe kot simbola ali alegorije k posredniku, ki omogoča dramskim osebam, predvsem pa bralcu/gledalcu, da ugleda etično razsežnost besedila. Nečloveška dramska oseba pri Strniši deluje, dobi številne človeške lastnosti, a obenem ostaja dvodimenzionalna. Je posrednik med umetniškim svetom, presežnim, in ljudmi, ki jim pomaga uvideti dvojno naravo resničnosti in tako odkriti smisel obstoja, ki presega štacunarsko logiko materialnega dobička.

Drugačen pristop predlaga Brian Massumi v svoji razpravi »The Supernormal Animal«. V njej razmišlja o tem, kako se spreminja raziskovanje po nečloveškem obratu. Če je nekoč veljalo, da živali in ljudi razlikuje sposobnost refleksije in s tem svobodne volje, se zdi, da sodobna spoznanja o vedenju živali dokazujejo, da instinkt ni povsem refleksen. Izhajajoč iz raziskave Nika Tinbergna o srebrnih galebih in njihovih vzorcih hranjenja, Massumi (prim. 2–7) ugotavlja, da živali in ljudje delimo željo po preseganju običajnega. »Kar je značilnost supernormalnosti, je sila, ki vleče naprej v kvalitativnem smislu. Supernormalnost je sila, ki vleče stran od konformizma v deformacijo, preseganje norme brez skupne mere. Supernormalnost tako ni sila impulza ali prisile, ampak čustvene motivacije« (9). To pomeni, da je tako v ljudeh kot pri živalih prisotna notranja želja po preseganju vsakdanjega, trenutnih razmer. Kar imenujemo nagon pri živalih, je tako bliže naši intuiciji. Še več, ta razvoj vključuje refleksijo in kreativno iskanje novih rešitev. V tem smislu »žival ni nagonška, ampak je njen razvoj nagonski« (11). Kreativnost, ki jo živali in ljudje izkazujemo v našem razvoju, nas vodi v polje estetike, kjer naše odločitve niso v prvi vrsti določene z uporabnostjo, ampak s samim užitkom iskanja novih rešitev, pogledov itd.

Evolucija je tako povezava dveh tendenc. Na eni strani kreativno preseganje običajnega, na drugi normalizacija, če novost služi svojemu namenu. Ti tendenci se nenehno izmenjujeta in dopolnjujeta, predvsem pa sta značilni tako za ljudi kot za živali. Zato Massumi predlaga drugačen pristop k raziskovanju. Pri tem zavestno odstranimo mejo med človekom in naravo. S tem damo prostor dejstvu, ki so bila do sedaj spregledana, predvsem pa začnemo dojemati kreativno postajanje kot skupni temelj vseh živih bitij. Še več, s tem se začnemo zavedati, da prav dejanje spoznanja

generira našo realnost. Da torej način našega spoznavanja oz. mišljenja o stvareh določa, kakšne so te stvari v našem svetu in dojetanju (prim. Massumi 13, 14).

Zanimiv primer aplikacije tovrstnega raziskovanja na literaturo je poglavje Huberta Zapfa v knjigi *Live Handbook Environmental Humanities*. V njem predstavi kulturno ekologijo kot teorijo, ki presega mejo med naravo in kulturo ter raziskuje, kako se sistemi znanja, umetnosti in družbe povezujejo z naravnimi ekosistemi. Izvira iz antropoloških raziskav Juliana Stewarda in Gregoryja Batesona, ki združujeta jezik, ritual, umetnost in naravne procese v enotno ekološko misel. Literarne in umetniške prakse imajo v tem okviru poseben status, saj delujejo kot kulturni ekosistemi, ki preizprašujejo uveljavljene družbene strukture in odpirajo prostor za ustvarjalno preobrazbo (Zapf 2–3).

Zapf kulturno ekologijo povezuje tudi z literarno antropologijo Wolfganga Iserja. Iser je literaturi pripisal vlogo, da ljudem pomaga sprejeti civilizacijske procese, obenem pa preizkuša neuresničene možnosti skozi vzpostavljanje fiktivnih svetov (prim. Iser). Zapf to idejo razširi, saj ne izhaja le iz procesov v posameznikovi zavesti, ampak Iserjeve ideje aplicira na odnose med kulturo in naravo. Literatura tako razkriva »slepe pege kulturne evolucije« ter obenem simbolno vrača glas marginaliziranim in izključenim (Zapf 3–4).

Zapf ponazori svojo metodo z devetimi vidiki kulturne ekologije ob romanu Amitava Gosha *Lačna plima* (*The Hungry Tide*, 2004).

1. **Ekokulturna spoznanja.** Literatura ustvarja lastno obliko znanja, ki povezuje znanstveno in izkustveno, osebno in družbeno. V *Lačni plimi* se prepletajo politika, lokalna mitologija in varovanje narave, kar odpira prostor za transdisciplinarno razumevanje (Zapf 3).
2. **Transformativni potencial.** Leposlovje uteleša povezanost in raznolikost, s čimer presega antropocentrizem. »Roman presega prevladujoče antropocentrično dojetanje sveta z ekološko ozaveščenim, holističnim dojetanjem medsebojne povezanosti človeka in narave« (Zapf 4).
3. **Izpostavljanje marginaliziranih.** Lik ribiča Fokirja predstavlja marginalizirane skupnosti in žrtve nasilne preselitve v Sundarban. Njegova povezanost z ustnim izročilom simbolizira protidiskurz uradni zgodovini in krepi spomin na izbrisane glasove (Zapf 4).
4. **Raziskovanje ekotonov.** Mejne cone – kot so mangrove, plimne ravnice in legende o Bon Bibi – postanejo metafore za fluidno sožitje človeka in živali (Zapf 4–5).
5. **Uporaba več perspektiv.** Ghosh uporablja več pripovednih glasov in oblik (roman, dnevnik, pesem), kar odraža kompleksnost prikazanega sveta in obravnavanih problemov (Zapf 5).

6. **Medvrstna empatija.** Skozi odnose med liki, rečnimi delfini in tigri, ki jih tematizira in prevprašuje, roman ustvarja prostor za »čustveno povezovanje in soobstoj bioloških vrst« (Zapf 5).
7. **Etika drugosti.** Razmerje med Fokirjem in znanstvenico Piyo temelji na prevajanju in delni nerazumljivosti, kar izpostavlja meje empatije in nujnost spoštovanja drugačnosti – človeške in nečloveške (Zapf 5–6).
8. **Eko-večpomenskost.** Roman ne ponuja enostavnih rešitev, temveč odpre prostor za kompleksna razmerja med varovanjem narave in socialno pravičnostjo, kjer so zahteve ljudi in tigrov ali delfinov enako legitimne, a obenem nasprotni (Zapf 6).
9. **Trajnostnost / medgeneracijska povezanost.** Literatura omogoča transgeneracijsko prenašanje spominov in ustvarja prostor za nove interpretacije. V *Lačni plimi* je medgeneracijska povezanost predstavljena preko posledic, ki jih imajo dejanja in odločitve preteklih generacij na življenje literarnih oseb. Obenem je Fokirjev upor predstavljen kot možnost in grožnja za soobstoj človeka in narave v Sundarbanu (Zapf 6).

Seveda se ta načela ne izražajo v vseh literarnih delih v enaki meri, morda se katera sploh ne pojavijo, predstavljajo pa po njegovem mnenju potencial, ki ga ima literatura v polju ekokulture. Za nas se zdi posebej pomembno spoznanje, da je literatura kot medij primerna za realizacijo novega pogleda na odnose med človeškim in nečloveškim. Da je torej lahko pomembno sredstvo ekokritike in ekokulture, kar bomo skušali pokazati ob izbranih dramah v nadaljevanju. Ob tem bomo razmislili o posameznih Zapfovih načelih, ki dobro analizirajo različne možnosti, preko katerih se ta kritika oz. ekokultura lahko uveljavi.

## Dane Zajc: *Otroka reke*

*Otroka reke* je ena od treh osrednjih slovenskih poetičnih dram, ki so se razmahnile v šestdesetih letih prejšnjega stoletja – prva je *Antigona* Dominika Smoleta (1960), tretja pa *Samorog* (1964) Gregorja Strniše (prim. Troha). Zajc je dramo začel pisati spomladi 1960, takoj po premieri *Antigone*, in jo dokončal leto dni kasneje. Uprizorjena je bila 22. 1. 1962 na Odru 57 v režiji Tarasa Kermaunerja. Kot zapiše Taras Kermauner, je bila podoba skrajnega nihilizma (prim. tudi Toporišič »Prešitje« in Poniž). »Kot sem forsiral Božičev načrtni absurdizem, črno grotesko – glej dramo *Vojaka Jošta ni*, na Odru 57 je sledila *Otrokoma reke* – sem želel čim močnejšo uveljavitev Zajčevega sveta. Vedel sem, da smo kot grupa tako močni, da bomo prenesli tudi nihilizem« (Kermauner 105).

Pesnik in ženska pripovedujeta zgodbo o Danu (Danetu ali Dnevu?) in Reki. Protagonista sta nečloveški osebi, naravna pojava, ki sta se rodila iz enosti reke. Ta

distanca nas takoj napoti na alegorično oz. simbolno tolmačenje glavnih dveh oseb, ki sta v interpretacijah razumljeni kot ontološka principa in prikaz eksistencialnega položaja človeka. Njun temeljni konflikt je ločenost, ki pa je ne moreta preseči oz. jo lahko presežeta le tako, da umrta, da se torej spremenita v nič. Njuno iskanje je večna pot k izhodiščni povezanosti, ki pa ni uresničljiva.

Dan in Reka se rodita, ko Dan vrže svoje oči na dno reke. Na začetku sta združena v svetlobi sonca, nato pa gresta med ljudi in vsak na svojo stran neba. Dan išče ptico, ki jo mora zapreti v kletko svojih prsi, Reka ga čaka. Kasneje Reko zvabi Tujec v deželo ur, kjer ona trpi. Dan jo reši in skupaj iščeta svojo povezanost, ki pa je ne moreta najti. V deželi smrti lahko najdeta svojo prostost le tako, da izgubita vse, tudi ljubezen. Ker tega ne zmoreta, se posušita in se spremenita v togi sohi, ki ju odneseta stražarja kamnite ptice kot že toliko drugih pred njima (prim. Zajc).

Ta nihilistična in distopična podoba sveta postavlja nečloveške akterje v samo središče. To so v začetku Dan, Reka in reka, iz katere izhajata. Na drugi strani sta Pesnik in Ženska, ki pripovedujeta zgodbo in se do nje opredeljujeta. Nečloveške osebe so nekakšna idealiteta, podoba prvobitne povezanosti, celote, ki se razbije v trenutku, ko gresta Dan in Reka med ljudi. Tako prestopita v svet ljudi in kreneta na svojo pot iskanja nekdanje enosti, sreče. Slednje ne moreta doseči, kar interpreti razlagajo kot podobo sodobne eksistence oz. občutka nesmisla, kot sta ga v svoji filozofiji opisala Jean-Paul Sartre in Albert Camus.

Poskusimo sedaj brati *Otroka reke* skozi optiko načel ekokulture, ki jih detektira Hubert Zapf. Kot zaključuje Zapf: »Seveda se vse te točke ne uresničujejo v enaki meri v vsakem literarnem delu. Kljub temu pa opisujejo potencial literarnih besedil, ki ga je mogoče opaziti v številnih ključnih literarnih delih različnih kultur. Kažejo na različne načine, na katere sta lahko literatura in umetnost relevantna za okoljsko humanistiko« (6).

Zajčeva drama prinaša **ekokulturna spoznanja**, saj ubeseduje avtorjevo osebno izkušnjo, ki se transformira v občo izkušnjo njegove generacije in generacij za njim. Gre za občutek nihilizma, ki je bil skrajšen, a obenem »dokaz, da se nismo zvedli na eno samo linijo; da je naš model v temelju drugačen od partijskega; da zares dopuščamo svobodo« (Kermauner 105). Poleg tega drama kaže **transformativni potencial** s svojo temo prvobitne povezanosti in sreče, ki ostaja nedosegljivi končni cilj. Že Kermauner poudarja, da je šlo pri Zajcu za **marginalno pozicijo**, ki pa jo je Oder 57 podpiral. Še več, na margini je bila tudi sama skupina ustvarjalcev okrog revije *Perspektive* in Odra 57, saj je šlo za majhno eksperimentalno gledališče v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Res pa je, da so prav njihove osrednje drame spremenile tudi institucionalno gledališče v tem desetletju (prim. Bibič). Ob *Otrocih reke* je posebej izpostavljena **etika drugosti**, saj njena struktura, ki združuje liriko in dramatiko,

omogoča življenje v čutenje dramskih oseb in bržkone tudi avtorja samega. Ne nazadnje sta v samo literarno vrsto vgrajeni dialoškost in večpomenskost, saj je drama vedno prikaz različnih glasov, ki šele na ravni celote tvorijo celoto in lahko vzpostavljajo enotno sporočilo. Pri Zajcu so to glasovi posameznih dramskih oseb, ki govorijo vsaka s svoje pozicije iskanja smisla in doživljanja sveta. Celoto združuje občutek izgube smisla, enosti, ki ga ni mogoče obnoviti. Lahko ga le sprejmemo in vztrajamo na poti iskanja do lastne smrti.

*Otroka reke* torej zaznamujejo nečloveški akterji, ki predstavljajo idealiteto, podobo prvobitne povezanosti, smisla, sreče. So podoba, h kateri ostale osebe stremijo, a v nemožnosti realizacije propadejo, saj sodobni svet zaznamujeta nihilizem in absurd.

## Gregor Strniša: *Driada*

*Driado* je Strniša napisal kot triptih radijskih iger v letih 1975 in 1976. Leta 1976 je bila krstno uprizorjena tudi v SNG Drama Ljubljana (premiera 15. 10. 1975, režija Mile Korun) in je izšla v knjižni obliki pri Mladinski knjigi.

Strniša je igro žanrsko opredelil kot transcendentno burko v treh slikah. V njej se izriše konflikt med *Driado* in meščansko družino Pimpekov. Ti povezujejo vse tri slike, ki se zgodijo poleti leta 1930, jeseni 1959 in spomladi 1976. Tako avtor pripelje dogajanje in njegove ponavljajoče se vzorce v tedanjo sodobnost. Strniša na samem začetku opredeli osnovno shemo dramskega dejanja:

Na vseh treh slikah, komaj vinjetah na rob predvčerajšnji, včerajšnji in današnji Ljubljani, stoji v ospredju in tako povezuje te različne čase burke, z njihovimi zmeraj novimi ljudmi vred, ves čas enako mlada in obenem prastara naslovna oseba DRIADA – bolj v ozadju, kot je v skladu s temeljno rodovno potezo, pa ugledna meščanska rodbina PIMPEK, veliko starejša od ljubljanskega mesta, ki ga bo tudi preživela, večna v mejah in merah sveta. (5)

*Driada* kot nečloveška dramska oseba tu ni ideal, h kateremu stremijo ostale osebe, pač pa je katalizator, Lado Kralj bi to označil kot nosilca intuicije (prim. Kralj in Troha), ki razcepi svet na dvoje. Na svet materialnosti, ugodja, koristi in moči ter na transcendentni svet umetnosti, kozmičnega zavedanja ipd. Povsem jasno je, da je Strniša na strani tega transcendentnega sveta, v katerem vidi smisel posameznikove eksistence, obenem pa je res, da te dramske osebe praviloma propadejo – Obešenjak dela samomor v Zajčkih, Pijanec skupaj z *Driado* pristane v norišnici v Kozarcih, Starček v Velikanu pa kramlja z Astronomom in se ne spomni več, da bi kdaj kaj narisal. Skratka, družba uničuje ljudi, ki slutijo presežnost, ki vidijo življenje onkraj sle po moči in bogastvu, a tu je *Driada*, da bralcu/gledalcu pokaže razliko in pravo pot.



To dvojnost opažajo tudi drugi raziskovalci. Tomaž Toporišič analizira *Driado* kot primer postdramske pisave oz. drugačne teatralnosti. Njegovo izhodišče je Strniševa izjava iz pogovora v Osrednji knjižnici občine Kranj 9. 12. 1983: »Avtor je poustvarjalec, ki mora znati presneto dobro čakati, prisluškovati in gledati z notranjim vidom, tistemu, kar se že javlja v njem in skozenj, in potem tisto stvar čim bolj pravilno in dosledno zapisati tako, kot sama zahteva« (Snoj 120). Tisto, kar stvar zahteva, pa so pravzaprav samogovori ali večgovori, »ki izrekajo to, česar navadno ne izrekamo« (Toporišič, »Gregor« 356).

Zanimiv je poudarek, ki ga odkriva Igor Žunkovič, ko ugotavlja, da Strniša spaja animistični in astrofizikalni pogled na svet. Tudi Žunkovič detektira nasprotje med Pimpeki in osebami, ki *Driado* prepoznajo. Slednjim *Driada* odstre resničnejši pogled na svet, »v katerem je v najmanjši stvari vsebovana celota vesolja in v katerem v tej celoti odseva vsaka najmanjša stvar. Izkaže se, da ni *Driada* tista, ki prinaša čudeže v človeško življenje, temveč je to človek sam, če se odpre svoji domišljiji« (44). V tem smislu »se stapljata animistični pogled na svet, v katerem je vsaka stvar oživiljena, in sodobni, astrofizikalni pogled na svet, v katerem se razmerje med subjektom in objektom poruši tako, da so vse reči definirane le v natančno določenih okoliščinah, točno določenem vidiku opazovanja, zunaj teh določil pa so drugačne ali jih sploh ni« (prav tam).

Strniševa burka je še v večji meri primer ekokulture. Spaja različna **ekokulturna spoznanja**, saj sopostavlja animistični in znanstveni pogled na svet. Poudarja povezanost človeka in narave oz. manko te povezanosti ter s tem udejanja svoj transformativni potencial; izpostavlja **marginalizirane posameznike**, kamor spadajo Obešenjak, Magajna in Astronom, ki razumejo *Driado* in njeno vlogo. Strniša prikaže dva izrazito nasprotujoča si pogleda na svet (**uporaba več perspektiv**), ki ju poosebljajo Pimpeki na eni in *Driada* na drugi strani. Izrazita je tudi **etika drugosti**, saj gre v celotni drami za prepoznavanje *Driade* kot drevesne vile in presežnega v našem svetu, s tem pa tudi za prepoznavanje legitimnosti pogleda, ki sega onkraj materialnosti. Ne nazadnje pa Strniša naslavlja tudi **medgeneracijsko povezanost**. Ta je pri njem negativna, saj sledimo rodbini Pimpekov, ki v različnih časovnih obdobjih ostajajo enako neobčutljivi in omejeni v svoji sli po moči in bogastvu. Ker predstavljajo slehernika oz. vsaj meščana, ustvarjajo distopično sliko medgeneracijskih prenosov, ki se vleče v neskončnost, kar poudari tudi avtor v predgovoru, ko zapiše, da je rodbina Pimpek »veliko starejša od ljubljanskega mesta, ki ga bo tudi preživela, večna v mejah in merah sveta« (5).

Nečloveška dramska oseba je pri Strniši *Driada*, do katere se druge dramske osebe še vedno opredeljujejo, a zdi se, da ne v smislu ideala, kakor pri Zajcu, ampak bolj v smislu prepoznanja in odpiranja domišljije. Če se osebe *Driadi* odprejo, aktivirajo

svojo domišljijo in začutijo svobodo, ki jim jo prinaša. To spoznanje pa obenem pomeni, da so obsojene na margino in osamljenost. Na drugi strani so Pimpeki, ki ostajajo za Driado gluhi in slepi. Ker so v večini ter imajo moč in denar, je celotna slika v veliki meri distopična, groteskna, obenem pa tudi komična. S tem Strniša realizira svojo družbeno kritiko meščanske samozadostnosti in omejenosti.

## Lučka Neža Peterlin: *Jagnje*

*Jagnje* je drama, ki je bila nagrajena z nagrado za mladega dramatika na 55. Tednu slovenske drame (2025). Žirija je v svoji utemeljitvi izbora zapisala, da »avtorica vzpostavlja svetove, ki se gibljejo na presečišču fizičnega in metafizičnega, časnega in onkraj časnega sveta« (Bozovičar 27). *Jagnje* torej deli vzpostavljanje več realnosti z obema prej analiziranimi tekstoma, enako pa sta poudarjena tudi vloga jezika in vzpostavljanje različnih atmosfer. Poleg tega je žirija posebej omenila temo narave in drugačnega pristopa k ekološkim temam. »Kot posebno kvaliteto besedila prepoznavamo njegovo umeščenost v neurbani svet, naravo, okolje, ki nagovarja preko nečloveških živali« (prav tam).

Avtorica, ki predstavlja najmlajšo generacijo slovenskih dramatikov, se torej bržkone navezuje na nekdanjo poetično dramo, a jo tudi že bistveno predrugači. V igri prevladuje vprašanje povezanosti človeka in narave, ekološke teme, ki pa so obdelane na inovativen način. Tekst je sestavljen iz devetih delov, kratkih prizorov, ki prinašajo podobe narave ali pa prevprašujejo odnose med človeškimi in nečloveškimi akterji. Igro odpira podoba podrte cerkve in ovc, ki se skrivajo pred poletno pripeko. Nadaljuje se s paralelnim monologom medvedke in mlade ženske, lovom na srnjaka, spominom na mrtvo ovco, maščevanjem nad naravo zaradi samomora hčere, zimsko impresijo; prizorom, kjer živali prevzamejo primarno vlogo moči na svetu, in napadom stekle volkulje na mlado žensko; konča pa se z epilogom, naslovljenim *Jagnje*, ki poudarja cikličnost umiranja in ponovnega rojstva ter prepletenost človeka in narave.

Avtorica izpostavlja dve temi. Odnose med človekom in naravo ter sam ustroj sveta. Ob tem celoto zaznamuje distanca avtoričinega pogleda, ki deluje nevtrarno in objektivno. Čeprav se osebe/pripovedovalci posameznih prizorov živijo v dogajanje, se perspektive nenehno menjajo in se med seboj relativizirajo. Poglejmo paralelni dialog Gozda. Na eni strani medvedka:

Odprem eno oko in potem še drugo in vidim, kako se žarek počasi in nežno razširja po prostoru. Zdaj je verjetno čas, da premaknem svoje telo.

Ne gre.

## Na drugi mlada ženska:

Zjutraj vstanem in v telesu čutim neznosno težo, zvečer ne morem zaspat po ure in ure in ure, ker mi vsebina želodca mezi gor in se razširja v požiralniku, boli in strah me je in ker ne vem, kaj narest, si dam tri povštre pod glavo, se zavijem v odejo, jo zbašem v pernato kuglo in tiščim k vratu, da me obteži, da me obvaruje, ker očitno me nič drugega ne bo rešilo; ker bi morali rešiti same sebe, a ne, ampak meni to kar ne uspe in telo me vsak dan, vsak dan, vsak dan, vsak dan terorizira. (936–937)

Podoba krivde ob spominu na mrtvo ovco se dopolnjuje s hladnokrvnim ubojem srne in njenih mladičev.

Zvečer je ta prizor z mano in kdaj je namesto ovčjega telesa moje telo  
in namesto ovčje glave moja glava, [...]

Košuta z dvema mladičkoma.

Čisto počasi in nežno začne košuta grizljat lišaje, ki se razraščajo po preprostih lesenih robovih gredic.

Mladička jo pričneta posnemati in nerodno ližeta lišaje.

Bele pike na njunih rjavih kožuhih se mešajo s snežinkami, ki jima mehko padajo na hrbta.

Gledava jih.

Medina gre potihoma do vrtnice in iz nje vzame revolver.

Z eno hitro potezo iztegne roko in trikrat ustrelj. Srne popadajo na tla.

Ne uspe mi zadržati hlipanja. Medina me pomilujoče pogleda.

Veš, vsakič ko ustrelj, je, kot bi se srečal z bogom. (947–948)

Avtorica ustvarja podobe, ki odpirajo nove perspektive. Opiše npr. napad stekle volkulje na mlado žensko in izginjanje njenega telesa.

Epilog poudarja cikličnost sveta, narave in človeških življenj, ki jih preplete s podobo jagnjeta, religijske žrtve.

Vsako nedeljo se svet konča.

Medtem se položi opeka in ogrodje in stene in streha.

Medtem se pogovarjamo in odkrivamo in izumljamo in umiramo in pozabimo in spet odkrijemo nov smisel in ga pozabimo in odkrijemo in izumljamo in umiramo in odkrijemo nov smisel.

[...]

In smo iz prave države in napademo tvojo napačno državo in hočem kraljestvo in hočem združiti svoje kraljestvo s tvojim in imeti eno samo ogromno kraljestvo

in hočem boga in ustvarim boga in ljubim boga in te ubijem v njegovem imenu.

Potem stojimo okoli kremiranega ali balzamiranega ali mumificiranega trupla. Vržemo ga v luknjo in zakopljemo z zemljo. Izrečemo sožalje.

Potem stojimo okoli živega človeka s torto. V torto zapičimo majhne sveče in jih prižgemo. (956–957)

Kaj prinašajo ti postopki in zakaj jih avtorica uporablja? O tem poroča v svojem članku Dora Trček. Kot osnovno motivacijo navaja izjavo avtorice: »Gledališče je praviloma vedno antropocentrično, zato sem želela napisati nekaj, kar sledi percepciji živali, rastlin ali gliv – ne človeka. Seveda je to paradoks sam po sebi, ker sem to pisala kot človek z lastno kognicijo, toda kljub temu sem hotela vzpostaviti neki več-kot-človeški pogled« (52). Ta pogled pa je obenem tudi kritična oz. politična gesta. Vendar ta političnost ni programska niti ne izhaja iz želje dati glas drugemu, pač pa »želi omogočiti razmere, v katerih se lahko glas sploh zasliši. Tako lahko radikalna nežnost deluje kot oblika upora – ne kot umik, temveč kot razkroj hegemonije« (52).

Nečloveški akterji v drami *Jagnje* nimajo več simbolne vrednosti. Prikazani so v svoji pojavnosti, ki jo avtorica opazuje z veliko mero empatije, a tudi z dobršno mero distance. Prikazuje različna razmerja med človekom in nečloveškimi osebami – večinoma živalmi in podobami narave –, v katerih eni in drugi nenehno menjajo vloge rablja in žrtve ter s tem spodkopavajo naše ustaljeno dojemanje človeške dominacije. Če je Zajc postavil nečloveške akterje kot ideal in Strniša Driado kot katalizator, Peterlin postavlja svoje nečloveške akterje kot nosilce dramskega dejanja ali njegove žrtve. Na ta način gradi svet, v katerem je večno kroženje med rojstvom in smrtjo tista skupna določujoča lastnost, ki nas povezuje in nas bo preživela. Človek ni več pozvan k odgovornemu ravnanju in spremembi odnosa do narave, ampak mu je predstavljeno dejstvo, da svet obstaja z njim ali brez njega, saj deluje po zakonih, ki nas presegajo.

Po letu nastanka bi moralo *Jagnje* biti veliko bliže romanu *Lačna plima* Amitava Ghosha in načelom ekokulture, ki jih je opisal Zapf. *Jagnje* prinaša **ekokulturna spoznanja**, ko meša osebna izkustva z na videz objektivnimi spoznanji; ima **transformativni potencial**, ko presega antropocentrizem z menjavanjem perspektiv; **izpostavlja marginalizirane**, saj vzpostavlja razmere, v katerih lahko uzremo svet živali, žuželk, gliv ...; **raziskuje ekotone**, mejna območja med svetom človeka in narave; **uporablja več perspektiv** in spodbuja **medvrstno empatijo**; preko uvajanja pogleda drugega (živali) gradi **etiko drugosti**; izpostavlja kompleksnost razmerij med človekom in naravo, med empatijo do živali in potrebo po lovu, obvladovanju narave (**eko-večpomenskost**); ne nazadnje pa izpostavlja tudi **medgeneracijsko povezanost** preko poudarjanja cikličnosti. Peterlin torej s svojo dramo naslavlja vse elemente ekokulture. Tako gradi nov pristop k ekološkim temam v slovenski dramatiki in na novo vzpostavlja vlogo nečloveških akterjev.

## Sklep

Razmišljanje o vlogi nečloveških akterjev v slovenski dramatiki odpira prostor, v katerem se srečujejo teorija drame, literarna zgodovina, estetika in filozofija. Odgovor na vprašanje, kako je mogoče na odru prikazati naravo, živali ali stroje, ne da bi jih reducirali na človeške like in medčloveške odnose, se skriva v preobrazbi našega pogleda nanje. Tradicionalno so bili nečloveški akterji razumljeni predvsem kot alegorije, simboli ali projekcije notranjih stanj človeških protagonistov. Zato so posebej pogosti v žanru poetične drame, ki se razvije ob koncu 19. stoletja in je pri nas močno prisotna tudi v drugi polovici 20. stoletja. Nečloveški akterji namreč predstavljajo bodisi ideal, tretjo osebo, ki ni prisotna, jo pa druge dramske osebe nenehno evocirajo in se do nje opredeljujejo, bodisi nosilce intuicije, ki vidijo onkraj in vzpostavljajo neempirično realnost.

Z obratom k nečloveškemu, ki ga sodobna humanistika povezuje s podnebnimi spremembami in razvojem novih filozofskih paradigem, se pojavi možnost, da nečloveške akterje na odru prikažemo kot samostojne entitete, ki soustvarjajo svet igre. To pomeni, da niso več zgolj ozadje ali nosilci sporočil za človeka, ampak postanejo enakovredni akterji dramskega dogajanja.

Analiza treh slovenskih dram – Zajčevih *Otrok reke*, Strniševe *Driade* in *Jagnjeta* Neže Lučke Peterlin – jasno pokaže razvoj te perspektive. Pri Zajcu nečloveška lika Dan in Reka utelešata ideal prvobitne povezanosti, ki pa je v sodobnem nihilističnem svetu nedosegljiv. Čeprav sta osrednja akterja, se njuna funkcija razume v alegoričnem smislu: kot podoba izgubljenega smisla in hrepenenja po enosti. Narava tu ni sama sebi namen, temveč služi kot posrednica filozofske izkušnje, ki odseva človekov eksistencialni položaj.

Pri Strniši se nečloveški akter premakne od simbola k vlogi katalizatorja. Driada, drevesna vila, ne uteleša več absolutnega ideala, temveč odpira prostor za razcep med materialnim svetom meščanske družine Pimpekov in transcendentnim svetom domišljije, umetnosti ter kozmičnega doživljanja. Vloga Driade je dvojna: na eni strani ostaja nečloveška figura, ki uteleša animistični pogled na svet, na drugi pa človeškim likom – in z njimi gledalcem – omogoča uvid v presežno razsežnost realnosti. Vendar ostaja njena prisotnost posredna: sama Driada ne uravnava dramskega dejanja, temveč deluje kot katalizator spoznanja. Čeprav gre za odmik od čiste alegorije, narava in njene manifestacije še vedno služijo človeku, ki mora skozi stik z njimi prepoznati lastno omejenost in možnost svobode.

Drugačna je drama *Jagnje* Neže Lučke Peterlin, saj zavestno stopi onkraj antropocentričnega izhodišča in se poskuša približati percepciji živali, rastlin in gliv. Nečloveški akterji tu niso več simboli ali katalizatorji človeškega spoznanja, temveč

dejanski nosilci dogajanja. Ovce, medvedka, volkulja in celo glive se pojavljajo kot samostojne entitete, katerih usoda ni podrejena človeku, temveč se prepleta z njegovim življenjem v cikličnem kroženju rojstva in smrti. V prizorih, kjer se perspektiva nenehno menja – od živalske k človeški in nazaj –, se ruši ustaljena hierarhija med človekom in naravo. To pomeni, da je mogoče na odru prikazati nečloveške akterje tako, da ostanejo to, kar so: živali ali naravni procesi, ki delujejo po lastni volji in niso zvedeni na človeško metaforo. V tej drami narava in živali niso več pasivno ozadje, temveč so aktivni soudeleženci, ki na enaki ravni kot ljudje nosijo breme življenja, smrti in obstoja.

Vzroki za zgoraj opisane spremembe so večplastni. Najprej je treba omeniti obrat k nečloveškemu v humanistiki in družboslovju, ki se je uveljavil kot odziv na ekološko krizo, podnebne spremembe in kritiko antropocentrizma. Dramski avtorji in avtorice narave ne upodabljajo več kot simbol človeških občutij, temveč so začeli iskati načine, kako jo predstaviti v njeni lastni razsežnosti. Ne nazadnje pa so spremembe bržkone povezane tudi z estetsko in politično gesto mlade generacije dramatikov, ki v luči planetarne krize išče nove dramske strategije. Peterlin sledi logiki »več-kot-človeškega pogleda«, ki ni programsko političen, temveč ustvarja pogoje, da se glas narave in živali lahko sliši.

## Literatura

- Bibič, Polde. *Izgon: pripoved o uspehih, spopadih in padcih v Štihovem obdobju ljubljanske Drame*. Nova revija; Slovenski gledališki muzej, 2003.
- Bozovičar, Rok. *55. teden slovenske drame*. Prešernovo gledališče Kranj, 2025.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Študentska založba, 2008.
- Ghosh, Amitav. *Lačna plima*. Prevedla Urša Červ, Cankarjeva založba, 2008. Moderni klasiki, 43.
- Grusin, Richard, ur. *The Nonhuman Turn*. University of Minnesota Press, 2015.
- Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Johns Hopkins UP, 1993.
- Kermauner, Taras. »Zajčeva dramatika«. *Dane Zajc*, ur. Boris A. Novak, Nova revija, 1995, str. 104–115. Zbirka Interpretacije.
- Kralj, Lado. »Maeterlinckov model moderne drame«. *Primerjalna književnost*, letn. 22, št. 2, 1999, str. 13–33.
- Massumi, Brian. »The Supernormal Animal«. *The Nonhuman Turn*, ur. Richard Grusin, University of Minnesota Press, 2015, str. 1–17.
- Peterlin, Lučka Neža. »Jagnje«. *Sodobnost*, letn. 89, št. 7–8 (2025), str. 935–957.
- Pezdirč Bartol, Mateja. »Podoba ladje in morja v treh slovenskih dramah«. *Jezik in slovstvo*, letn. 66, št. 4, 2021, str. 97–105.
- Poniž, Denis. *Poezija v drami, drama v poeziji*. Hyperion, 2012.
- Schmidt, Goran. »Vedro piče za metafizične prašiče«. *Gregor Strniša*, ur. Jože Snoj, Nova revija, 1993, str. 180–190. Zbirka Interpretacije.
- Snoj, Jože, ur. *Gregor Strniša*. Nova revija, 1993. Zbirka Interpretacije.
- Strniša, Gregor. *Driada*. Mladinska knjiga, 1976.
- Toporišič, Tomaž. »Gregor Strniša in 'drugačna teatralnost'«. *Sodobnost*, letn. 72, št. 3, 2008, str. 350–356.
- Toporišič, Tomaž. »Prešitje dramskega s poetičnim – pesniške igre Daneta Zajca«. *O Danetu Zajcu*, ur. Neža Zajc, Slovenska matica, 2017, str. 87–97.
- Trček, Dora. »Lučka Neža Peterlin – dramaturginja«. *Mladina*, 27. junij 2025, str. 52.
- Troha, Gašper. »Problemi poetične drame«. *Slavistična revija*, letn. 53, št. 2, 2005, str. 85–100.
- Zajc, Dane. *Drame*. Emonica, 1990. Dane Zajc v petih knjigah.
- Zapf, Hubert. »Cultural and Literary Ecology«. *Live Handbook Environmental Humanities*, ur. E. Zemanek in T. Müller, J. B. Metzler, Berlin, Heidelberg, 2025, doi. org/10.1007/978-3-662-70886-6\_22-1. Dostop 16. sep. 2025.

Žunkovič, Igor. »Pomen prostora in časa v *Driadi* Gregorja Strniše«. *Slavica Tergestina*, št. 16, 2015, str. 40–65.