

Sodobne slovenske dramske pisave in družbenoangažirane uprizoritvene prakse

Maja Murnik

Inštitut za nove medije in elektronsko literaturo, Pleteršnikova 5, SI-1000 Ljubljana
maja.murnik@gmail.com

Članek izhaja iz zavedanja, da v zadnjih desetletjih ni več smiselno strogo ločevati med dramatiko in gledališčem, kajti opraviti imamo z »ne več dramo« (Poschmann) in z ne več gledališčem oz. s postdramskim gledališčem (Lehmann). V krizi reprezentacije in dramske forme se srečujemo s heterogenimi, performativnimi in pomensko odprtimi strukturami. Umeščajo se v današnji spremenjeni položaj umetnosti, katere moderna avtonomija je razpadla, umetnost pa je pričela privzemati druge postopke in funkcije. V članku v luči njihove družbene angažiranosti in političnosti analiziramo »ne več drame« Simone Semenič ter nekaj primerov nedavnih družbeno angažiranih uprizoritev v slovenskem gledališču, v katerih ima tekstovni del pomembno vlogo (Metamorfoze 4^o: Črne luknje B. Kolenc, Republika Slovenija in Odilo. Zatemnitev. Oratorij D. Živadinova) in ki segajo od preprostih političnih agitk do kompleksnih obravnav družbenih tem.

Ključne besede: umetnost in politika / sodobna slovenska dramatika / politično gledališče / postdramsko gledališče / uprizoritvene prakse / družbeni angažma / Semenič, Simona / Kolenc, Bara / Živadinov, Dragan

V zadnjem desetletju je mogoče v slovenskem gledališču opaziti porast gledaliških uprizoritev z družbeno angažirano, politično in aktivistično tematiko. To velja tako za institucionalne gledališke hiše – najizraziteje za Slovensko mladinsko gledališče, pa tudi za druge (npr. *Kralj Ubu* v režiji Jerneja Lorencija, SNG Drama Ljubljana, 2016) – kot za nevladni sektor (npr. *Maska*) in njihove koprodukcije (npr. SMG in *Maska*, SMG in Kino Šiška). Tudi v slovenski dramatiki je po obdobju v devetdesetih letih, ko je v njej prevladoval intimizem, po letu 2000 mogoče opaziti, da se besedila zopet več ukvarjajo z družbenimi temami, pogosto na angažiran način in s poudarkom na družbeni kritiki.

Postdramsko gledališče in spremembe v dramatiki

Pri obravnavi te tematike izhajamo iz zavedanja, da v zadnjih desetletjih ni več smiselno strogo ločevati med dramatiko in gledališčem, kajti opraviti imamo z »ne več dramo« (Poschmann) in z ne več gledališčem oz. s postdramskim gledališčem (Lehmann), morda pa celo z nečim tretjim, ki oboje že presega, kot menita Toporišič in Pezdirc Bartol (98). Tradicionalni koncept drame se je izkazal kot preveč restriktiven, da bi bil še primeren za heterogena besedila, s katerimi imamo danes opraviti na odru. V krizi reprezentacije in dramske forme in v mediatizirani družbi so besedila postala barthesovski odprti teksti – hibridne, heterogene, intertekstualne, performativne in pomensko odprte strukture.

Pojem postdramskega gledališča je podrobneje razčlenil nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann v istoimenski knjigi (*Postdramatisches Theater*, 1999) in z njim poimenoval vrsto gledaliških praks, ki sledijo avantgardnim težnjam iz šestdesetih let. V njih tekst ni več v središču uprizoritve, temveč je le eden njenih strukturnih elementov. Lehmannova teorija temelji na konceptu krize dramskega gledališča, torej gledališča, ki mu je vladalo besedilo (Lehmann 25). Elementi, kot so iluzija, prostor, čas, telo in besedilo, so v postdramskem gledališču razstavljeni in povezani na nov način.

Po Lehmannu je (dramsko) gledališče izgubilo svoj družbeni položaj in zašlo v krizo zaradi razmaha novih medijev (televizija, računalniki, virtualna resničnost idr.), ki so se v tekmi s percepcijo izkazali za mnogo hitrejši in uspešnejši. Lehmannova teza je, da sta prednost in posebnost gledališča v primerjavi z novimi mediji v tem, da se v gledališču predstava odigra v živo pred občinstvom in da omogoča aktivno vlogo gledalcev. Tako je za postdramsko gledališče značilno aktivno sodelovanje gledalcev v predstavi, s čimer se briše ločnica med igralci in gledalci.

Podobno heterogenost in odprtost je mogoče opaziti tudi na ravni samih dramskih besedil. Gerda Poschmann v zvezi s tem govori o »ne več drami«. Klasični gradniki, kot na primer dramsko dejanje, struktura, prostor in čas, so v dramskem tekstu spremenjeni, včasih pa je opuščen tudi klasični dramski zapis, ki dramsko besedilo ločuje na glavni in stranski tekst oziroma didaskalije. Nova besedila so tako včasih bolj podobna scenarijem, pa tudi drugim literarnim vrstam – na primer romanu ali liriki (taka so besedila Simone Semenič). Pogosti so torej postopki t. i. epizacije, ki jih je v svoji knjigi *Teorija sodobne drame: 1880–1950* (*Theorie des modernen Dramas*, 1956) opisal Peter Szondi. Ob koncu 19. stoletja se je v dramatiki začel proces rušenja reprezentacijskega modela absolutne drame. Nove tendence v evropski

in ameriški dramatik je Szondi razumel kot poskuse preseganja te krize z uvajanjem epskih elementov.¹

Kritiko reprezentacije v gledališču in približevanje drame ter gledališča je predstavljala zahteva po avtonomnem gledališču na začetku 20. stoletja, na primer po »osvobojenem gledališču«, kot ga je imenoval ruski režiser Aleksander J. Tairov, eden od njegovih akterjev, s čimer je meril na gledališče, osvobojeno okovov dramske literature.² Ena glavnih programskih zahtev avtonomnega (režiserskega) gledališča je bila namreč njegova deliterarizacija, ki so jo zagovarjali različni režiserji in teoretiki (ob Tairovu še Appia, Craig idr.). Zahtevali so konec gospostva teksta in izenačitev takrat dominantne besede s krenjo, glasbo ali lučjo, pri čemer je omenjena kritika dominacije teksta v gledališču potekala predvsem skozi njihove programske spise in nekoliko manj dosledno v njihovi praksi. Zahteva po avtonomnem gledališču je med letoma 1900 in 1930 odzvanjala pri skorajda vseh predstavnikih avantgard, tako pri futuristih, konstruktivistih, dadaistih, nadrealistih kot v okviru Bauhauusa, pri Mejerholdu, Tairovu in Artaudu (Fischer-Lichte 284).

Vendar je treba poudariti, da je bila takratna kritika reprezentacije v gledališču naperjena v prvi vrsti k zmanjšanju velike vloge in pomena dramskega teksta v tedanjem gledališču in k povzdignjenju drugih gledaliških elementov ter režiserja. Danes pa sta pomembna tako tekst kot gledališče, opozicija med tekstocentrizmom in scenocentrizmom je presežena (Pezdirc Bartol in Toporišič 98). Izhajajoč iz semioloških teorij Pezdirc Bartol in Toporišič menita, da je treba gledališče brati v povezavi z dramatikom in obratno. V slovenskem prostoru se je že uveljavilo »enakovredno obravnavanje besedila in uprizoritve kot dveh različnih množic znakov, ki se le delno prekrivata« (97).

Tako tekst kot gledališče (uprizoritvene umetnosti) je treba analizirati in reflektirati, toda z novimi, ustrežnejšimi razumevanji, ki ne operirajo le s tradicionalnimi kategorijami teorije drame, kot so dramsko dejanje, oseba, čas itd., ali teatrologije, temveč vključujejo tudi sprememljeno razmerje med obema. V mislih imamo spremembe paradigem,

¹ Za Lehmana, sicer Szondijevega učenca, je razlagati nove tendence zgolj kot epizacijo problematično, čeprav tudi sam slabega pol stoletja kasneje izhaja iz koncepta krize, v katero naj bi zašlo gledališče.

² V svoji programski knjigi *Režiserjevi zapiski – 1921*; v nemščini: *Osvobojeno gledališče (Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs)* – je Tairov zapisal: »Gledališče ni organsko povezano z literaturo; reproducirati dramatikovo delo ni njegova naloga.« In še: gledališče ne sme biti »služabnik literature, gramofonska plošča, ki ponavlja avtorjeve ideje« (nav. po Kralj, *Teorija* 32).

ki jih zaznamujejo predrugačeno razumevanje vloge avtorja – Barthes je leta 1967 pisal o smrti tradicionalnega koncepta avtorja in danes je barthesovski dramski avtor(/-ica) zopet aktualen(/-lna), »bodisi kot glas rapsoda (Sarrazac) bodisi kot nevidna usmerjevalka in nekakšna dj-ka diskurzov in zgodb« (Toporišič 99); takšna avtorica je na primer Simona Semenič –, kriza subjekta, spremenjeni položaj gledališča v današnji povečani in mešani resničnosti, v kateri njegovo vlogo delno prevzemajo drugi, hitrejši mediji, itd. Vse to vpliva tudi na mesto drame in gledališča v njunem razmerju do političnega, še bolj pa v danes ponovno aktualnem vprašanju politične moči in dometa gledališča.

Gledališče in umetnost v času postpolitike

Družbeno angažiranost slovenskega gledališča je treba razumeti v kontekstu položaja umetnosti v sodobni družbi, nadalje v kontekstu sodobnih sprememb političnosti oziroma že kar postpolitičnosti in nazadnje glede na specifičen odnos do političnih tem v Sloveniji. Kje so danes mesta moči in kako jih nagovarjata ter se do njih opredeljujeta sodobna slovenska drama in gledališče? Kakšne strategije in taktike pri tem uporabljata ter kaj nam sporočata?

Leta 2005 je Lado Kralj razpravo o slovenski povojni dramatiki zaključil z mislijo: »gledališče preprosto ni več tako zelo relevantna ustanova, kot je bilo pred l. 1991. Bistvena moralna in socialna vprašanja se obravnavajo drugače« (Kralj, *Sodobna slovenska* 116). Leta 1991 je Slovenija postala samostojna država, gledališče pa je s tem po Kraljevem mnenju izgubilo svojo pomembno funkcijo zaznavanja in kritike represije, ki jo je nad ljudmi izvajal komunistični režim. Posledično je na Slovenskem prišlo tudi do znatnega upada tako kvantitete kot relevantnosti dramatike (prav tam). A danes, slabih petnajst let kasneje, se zdi situacija vendarle drugačna. Zanimanje za družbeno angažirane teme je precej naraslo, tako na deklarativni (prim. napoved sezone 2018/19 v SMG z motom »Jaz, umetnik. Jaz, državljan«) kot na izvedbeni, uprizoritveni ravni. Tej liniji v zadnjih nekaj letih najbolj dosledno sledi Mladinsko gledališče, še posebej po letu 2014, ko je umetniško vodenje gledališča prevzel Goran Injac. Izvaja tudi koprodukcije z drugimi, neinstitucionalnimi zavodi (npr. projekt Nova pošta v koprodukciji z Masko). Toda ali imata drama in gledališče danes res tako moč – torej da lahko, kot meni Kralj, »obravnavata bistvena moralna in socialna vprašanja« – ali pa le hrepenita po nečem, kar je izgubljeno oziroma po nečem, česar ta hip ni

(več)? Še dlje, ali je gledališče sploh kdaj imelo realno politično moč? Ali pa je bilo od nekdanj predvsem prostor razprave, ritualov, naslavljanja vprašanj, refleksije?

Podobno kot Kralj tudi Lehmann ob podobnem času (1999) meni, da gledališče ob koncu tisočletja ni več kraj uprizarjanja temeljnih družbenih vrednostnih konfliktov. Za Lehmanna so politična tista »vprašanja, ki imajo opraviti s politično močjo« (Lehmann 295). Moč v sodobnem svetu pa je (in to nedvomno velja tudi danes, dvajset let kasneje) organizirana kot preplet, razpršena je do te mere, da ima celo politična elita komaj kaj moči nad političnoekonomskimi procesi. Posledično se politični konflikt »odtegne zrenju in scenski reprezentaciji« (295). Medtem ko se je v preteklosti politična moč nahajala v predstavnikih politične elite ali v parlamentarnih strankah, pa je danes razpršena; v času parlamentarne demokracije in vladavine globalnega kapitala imajo multinacionalke večjo moč kot politični voditelji večine držav.

Po Lehmannu je gledališče njegovega časa izgubilo skoraj vse svoje politične funkcije (ni več ne središče polisa ne nacionalno gledališče za krepitev narodne zavesti). Gledališče kot »smoter razredno specifične propagande ali politične samoafirmacije (kot v 20. letih) je sociološko in politično preseženo, kot medij informiranja o nepravilnostih v družbi se komaj obdrži v primerjavi s hitrejšimi in bolj aktualnimi mediji« (296). Ob padcu represivnih režimov v Vzhodni Evropi pa je tudi tam izgubilo svojo funkcijo polemiziranja in kritiziranja ob cenzuri javnih medijev.

Ob skepsi do reprezentacijskega političnega gledališča Lehmann ponuja alternativo, in sicer obrat k politikam zaznavanja: »Politika gledališča je *politika zaznavanja*« (307). Politično za Lehmanna ne tiči v ustrezni tematiki, temveč v oblikah zaznavanja. Te pa se kažejo v estetiki odgovornosti, v »vzajemni *implikaciji igralcev in gledalcev v gledališkem proizvodjanju podob*« (308), ki je lahko eden redkih odgovorov na vseprežemajoči spektakel in kroženje simulakrov v medijsko posredovanem svetu. Estetika odgovornosti, h kateri poziva Lehmann, dejansko pomeni zavedanje lastne umeščenosti v svet, zavedanje afektivne soudeležnosti in odgovornosti v njem.

Pri razumevanju družbenoangažiranega in političnega gledališča ter dramatike moramo upoštevati še en vidik. Med vzpostavljanjem avtonomije umetnosti v modernosti je šla umetnost skozi proces estetizacije. V postmoderni dobi je relativna avtonomija, ki jo je umetnost uživala v zgodnejših različicah kapitalizma, podobno kot avtonomije drugih področij razpadla. Postala je transgresivna in pričela je prevzemati funkcije, postopke, tehnike in namere drugih področij (na primer znanosti,

politike), kar je še posebej opazno v sodobni vizualni, intermedijski in novomedijski umetnosti. Ta umetnost, po navadi okrepljena, ojačana, razširjena in temeljno spremenjena s (pametnimi) tehnologijami ter v dialogu z njimi, komentira in dialoško razpira vprašanja povečane rabe tehnologij v sodobni družbi, vprašanja subjekta in (post)človeškosti v novih interakcijah ter dileme in utopije vsesplošne kompjutacije ter kiborgizacije družbe. Lahko prevzema tudi socialne funkcije, na primer pomaga ljudem pri spopadanju s socialnimi težavami in razvija preživetvene strategije na različnih področjih (take so prakse DIY oz. *do-it-yourself*, kot primer pa naj navedemo provokativno aplikacijo za mobilne telefone *Transborder Immigrant Tool* kiber skupine Electronic Disturbance Theater, ki uporabnike vodi pri ilegalnem prehodu mehiško-ameriške meje, jim na primer pomaga najti vodo ipd.). Sodobna umetnost se loteva tudi političnih in aktivističnih tem; izobrazuje, opozarja, poziva, posega, heka, kreira politične *statemente* itd. Čutno je postalo družbeno in politično.

Že pred desetletji je Eco novi status umetniškega dela opisal kot »delo v gibanju«, s čimer ni meril le na njegovo nedokončanost in odprtost v interpretativnem smislu, temveč tudi na njegovo vpetost v kroženje novih relacij in funkcij, ki jih je umetniško delo pričelo prevzemati v družbi: to namreč »ustvarja novo razmerje med *kontemplacijo* in *uporabnostjo* umetniškega dela« (Eco 23).

V spisu »Postmodernizem ali kulturna logika poznega kapitalizma« Jameson prek primerjave med van Goghovo sliko para kmečkih čevljev in Warholovo serijo *Diamond Dust Shoes* uvaja pojem nove brezglobinskosti kot ene od konstitutivnih lastnosti postmodernizma. Čeprav je Jameson ta znameniti spis objavil leta 1984, se zdijo nekatera njegova dognanja daljnosežna in uporabna tudi danes. V prostoru multinacionalnega kapitala imamo opraviti z novo ploskovitostjo, mrežnostjo in razprostranjenostjo nekdanjih hierarhičnih razmerij. Globino je zamenjala površina oziroma več površin. Tako si je treba razkroj avtonomne sfere kulture v poznem kapitalizmu »zamisliti v okviru eksplozije: kot ogromno ekspanzijo kulture po vsem družbenem polju« do te mere, da je prav vse v nekem izvornem, še neteoretiziranem smislu postalo »kulturno«, kar je skladno z analizami družbe podob in simulakrov (Jameson 50).

Besedilne in uprizoritvene taktike v razmerju do političnega: obravnavava primerov

Spremembe statusa umetniškega dela in celotnega polja kulture moramo imeti v mislih, preden se lotimo razmisleka o nedavnih družbeno angažiranih uprizoritvah v slovenskem gledališču in njihovih besedilnih predlogah. Izbrani so takšni primeri, v katerih je pomemben tekstovni del in ki segajo od preprostih političnih agitk do kompleksnih obravnav družbenih tem. Koga nagovarjajo ti projekti in kaj želijo doseči? Kakšne strategije in taktike pri tem uporabljajo ter kaj nam sporočajo? Ena bistvenih potez je pomembnost dokumenta, okrog katerega je zgrajena celotna uprizoritev. Vsi obravnavani primeri temeljijo na dokumentu. Dokument daje avtorjem zagotovilo o resnici, obenem pa povzdignjen moralni položaj, s katerega govorijo. Do dokumenta zavzemajo različna stališča. Milohnič na primer nekatere nedavne družbeno angažirane uprizoritve na Slovenskem primerja z arhitekturnim slogom brutalizma: piše o *facti bruti*, o »surovih materialih« (Milohnič 82–95). Pri tem ima do neke mere v mislih dokument, vendar ga drugače interpretira; poudarja zlasti pomen golih dejstev, ki jih ustvarjalci predstave želijo vreči gledalcem v obraz. Izraz dokument se nam zdi ustreznejši, kajti uporabljamo ga z zavedanjem, da – kot je zapisal Nietzsche – dejstev ni, so le interpretacije. Dokumenta samega na sebi ni mogoče uprizoriti, vselej se morajo ustvarjalci predstave odločiti za kako interpretacijo – takšna je že recimo montaža, zaporedje t. i. dejstev. Dokument torej ni nosilec resnice, temveč se z vstopom na sceno vselej izkaže za odprtega in v temelju performativnega.

Prvi primer je predstava koreografije, režiserke in filozofinje Bare Kolenc z naslovom *Metamorfoze 4°: Črne luknje* (Slovensko mladinsko gledališče, premiera marca 2018). Gre za četrto v seriji petih uprizoritev z naslovom *Metamorfoze*, s katerimi želi avtorica reflektirati globoka protislovja sodobne družbe. Tako ji črna luknja iz naslova bolj kot popularni astrofizikalni fenomen služi kot metafora za erozijo zahodnjaške tradicije humanizma ob soočanju z begunsko krizo in muslimanskim svetom, dejansko ob soočanju s posledicami globalizacije. Predstava uprizarja resnično zgodbo mladega alžirsko-francoskega znanstvenika Adlèna Hicheurja, fizika osnovnih delcev, čigar bleščečo kariero v Cernu je prekinila in zaključila obsodba zaradi »sodelovanja« s teroristi – v obliki spletnega dopisovanja s članom Al Kaide, kot se je izkazalo kasneje. Protiterorističnim zakonom po prestani zaporni kazni ni mogel ubežati niti na drugem koncu sveta, prisiljen se je bil odpovedati francoskemu državljanstvu in se preseliti v Alžirijo.

Kako uprizarjati to resnično zgodbo, ki se zdi močna, povedna in sporočilna že sama po sebi? Kako uprizoriti dokument o nevarnih razmerjih med posameznikom in družbo, da bo zaživel in se presegel, spregovoril tudi onkraj sebe? Kako torej iz fascinacije s partikularnim družbenopolitičnim in zasebnim dogodkom izluščiti splošno? To se zdi ključno vprašanje uprizoritve. Zgodba je na oder postavljena v formi intervjuja med inkriminiranim znanstvenikom in dvema novinarjema, vlogerjema, in predvsem podaja informacije o njegovi zgodbi. V poteku intervjuja postajata spraševalca do intervjuvanca vse bolj verbalno napadalna in diskriminatorna. To je prva besedilna raven uprizoritve – veristična, mestoma jezikovno in sporočilno okorna. Drugo raven predstavljajo vložki iz poezije, astrofizike in filozofije, ki so vstavljeni med odlomke iz intervjuja.

Svet, ki ga uprizoritev postavlja pred nas, je tako izrazito binaren, preprost svet, v katerem si nasproti stojita dva enovita monolita: na eni strani popreproščena militaristična in instrumentalna logika ter dikcija moči (represivnega aparata, sodstva, politike, policije, tudi novinarstva) Zahoda, na drugi strani pa stoji paket poezije, znanosti in filozofije. To so zapisi čustvenega in kulturnega spomina, pričevanja človeštva torej, na mesto katerih je Zahod postavil svojo prazno in agresivno retoriko ter oblast, premore pa jih muslimanski svet. To se zdi sporočilo predstave – uveljavitev binarne logike sveta, v katerem na eni strani kraljuje ohola in razbohotena oblast (oblastništvo), ki je brez preostanka izenačena z zahodnim svetom in z zahodnim človekom, in na drugi strani prefinjenost, rahločutnost, čustveni in kulturni spomin, razviti in vizionarski um, ki jih zastopa preganjani znanstvenik kot predstavnik muslimanskega sveta. Svet uprizoritve je tako izrazito črno-bel. Raba gledaliških sredstev je skromna, material resnične zgodbe (dokument) ni prečiščen in poglobljen. Uprizoritev v celoti prevzame angažirano moralno sporočilo, ki je jasno in preprosto: gledalce opozarja na človeškost muslimanskega sveta, na njegovo visoko razvito kulturo in intelektualnost. Zdi se, da v predstavi bolj kot umetniške težnje ali globlje razumevanje družbenopolitične situacije odzvanja aktualni politični boj med levico in desnico na Slovenskem. Na mestu bi bile primerjave s politično agitko. S tem poimenovanjem imamo v mislih del (partizanske) dramske produkcije med drugo svetovno vojno in po njej, merimo pa zlasti na njeno poudarjeno agitacijsko-propagandno funkcijo, črno-belo podobo sveta in enotnost ideologije (prim. Troha 29), ki se brez razpok razteza po »tekstni praksi« Kolenčeve.

Tudi predstava *Republika Slovenija* (koprodukcija Slovensko mladinsko gledališče in Maska Ljubljana, premiera: april 2016), ki so jo

v počastitev 25. obletnice samostojne slovenske države pripravili anonimni avtorji (»Posameznik v tem kontekstu preprosto ni pomemben. Pomembna je drža(va)«, izvemo v predstavitvi uprizoritve na spletni strani gledališča), temelji na rabi dokumenta. Uprizarja afero z orožjem politika Janeza Janše in boj za oblast v mladi državi v 90. letih preteklega stoletja. Gledališko najbolj sugestivne so različice uprizoritve dogodkov v Depali vasi. Avtorji predstave neposredno nagovarjajo problem konstruiranosti resnice pri uprizarjanju (tajnega) dokumenta (ki mu do popolne resnice vselej »nekaj« manjka), naslavlja pa tudi vprašanje laži in resnice v politiki ter javnem izrekanju. Vprašanje laži in resnice se proti koncu predstave vse bolj zgošča v vprašanje laži in resnice zgolj v zvezi z govorjenjem in delovanjem Janeza Janše ter končno izzveni v obračun z njim in s politiko povelečevanja naroda. *Republika Slovenija* je gledališko zanimivejša in izvirnejša kot *Črne luknje*, ki se ujamejo v past moraliziranja, a podobno kot *Črne luknje* je ne zanima sistematičen dvom v moč (države in njenih institucij) ali avtoritet samih na sebi, temveč gre v prvi vrsti za izbrana poglavja specifične politične agende ali celo za agitacijo za določeno, realno obstoječo politično stranko in obračun s konkurenčno.

Pristop Simone Semenič k družbenim temam je drugačen. Za njeno dramsko pisavo so značilne razsrediščenost, dehierarhiziranost, razvezanost. Opraviti imamo s hibridnimi, prehodnimi, »nečistimi« tvorbami, z neke vrste »teksti v gibanju«, ki se poslužujejo različnih besedilnih taktik, ne le dramskega dialoga, pač pa privzetih tudi iz drugih literarnih zvrsti, na primer opisovanja, pripovedovanja, metafikcijskih postopkov, poetičnih vložkov, birokratskega jezika itd. Avtorica nastopa kot pripovedovalka in mešalka zgodb, slik in prizorov; ostre meje med didaskalijami, v katerih po tradicionalni konvenciji govori dramatik, in dialogom, v katerem spregovorijo dramske osebe, ni več (to še posebej velja za besedilo *Mi, evropski mrliči*, 2015).³

V svojih »ne več dramah« Simona Semenič raziskuje, kako družba ne glede na zgodovinsko obdobje vlada od spodaj navzgor, kako navadni ljudje uprizarjajo in ohranjajo ter do avtomatizirane neznosnosti ponavljajo nepravilne, absurdne, patriarhalne vzorce. Stalnica v njenih dramah so prezrte, mučene, zatirane, zamolčane in spregledane ženske – dejanske akterke življenja. Tako v *sedmih kuharicah, štirih soldatih in treh sofijah* (2014) do besede pridejo tri Sofije, tri pogumne ženske,

³ *Mi, evropski mrliči* so delno organizirani kot pripoved; klasičnega zapisa dramskih replik in oseb, ki bi jih izgovarjale, v njem ni več. Besedilo je sestavljeno iz niza odrskih slik in nastopov, iz soobstoja različnih časov, prostorov in glasov.

resnične osebe iz zgodovine,⁴ ki so se prekršile proti moralnemu redu, ko so skušale preseči svoje vnaprej določene vloge v patriarhalni družbi in se uveljaviti kot intelektualka, matematičarka, filozofinja, revolucionarka in politična aktivistka. Kazen za poskus izstopa iz krogotoka »žri, pij, fuki, za jutri se ne cuki« (citat je sicer iz *evropskih mrličev*) je jasna: vse tri Sofije so druga za drugo obglavljene. Stroj kuharic, inачica zbora iz antične dramatike, ki že stoletja in še naprej v neskončnost lupi krompir za soldate, ne vedoč, koliko se jih bo živih vrnilo iz vojn, cinično zmelje vsak poskus izstopanja, vsak uporen člen; vse se vrtilo in vrača v neskončnem ponavljanju.

Tudi v *evropskih mrličih* je v ospredju trpinčena in prezrta ženska, nekdanja partizanka Milica, ki umira v hospicu in ki je skorajda že truplo, je pravzaprav predtruplo, ki bi še rado prišlo do besede, do trenutka človeškosti; vendar ne pride in obenem, paradoksalno, pride. Nema priča in akter v vrtečem se hrupu, v peklenški gostiji razpadajoče in gnijoče Evrope (za moto k drami in njeno idejno izhodišče služijo Kosovelovi verzi iz »Ekstaze smrti«, možno je najti tudi aluzije na »Kons. 5«) pomeni vdor telesnega, živega in živetega življenja v pogone sistema, v zapisane vrednote in pravice, ki pa so povsem abstraktne in papirnate. »[A]vtentifikacija / avtorizacija / avtofekalizacija« je ena od (ironičnih) replik in na koncu drame, ko prizorišče preplavi vsebina iz že 25 let puščajoče kanalizacije, dramske osebe s ponavljajočim se besedičenjem in s samonanašalnimi dejanji, ki ne prinesejo razrešitve, le še dalje, v neskončnost perpetuirajo obstoječe govno stanje sveta.

Toda neposrednega poziva k aktivizmu in političnemu angažmaju v teh besedilih ne najdemo, čeprav je patologija (slovenske) družbe ena njihovih glavnih tem. V drami *mi, evropski mrliči*, na primer, je lik konferansjeja, nekakšnega mobilizatorja, ki skozi vso dramo izvaja politično agitko, celo osmešen, ironiziran, njegovo početje pa primerjano z masturbacijo. Tudi v *sedmih kuharicah* razrešitve ne dočakamo; do dejanske spremembe ne pride, kajti vsak poskus upora je predvidljivi del sistema, ki ga ta vsakič znova vključi vase. Igra *tisočdevetstoenainosemdeset* (2013) sicer govori ravno o družbeni spremembi, a o spremembi na slabše; družbenega angažmaja ali lahkega recepta za ureditev težav tranzicijskega kapitalizma pa ta drama ne ponuja.⁵ Semeničeva kaže stanje

⁴ Tudi tu imamo opraviti z rabo dokumentov.

⁵ V njej imamo opraviti z nekakšnim časovnim strojem; dramske osebe namreč preskakujejo iz svojega otroštva in mladostniškega raziskovanja življenja v socialističnem letu 1981 v odčarani svet trideset let kasneje, ki je svet propadlih tovarn, bančnih kartic, i-phonov, samomorov in iskanja dela v tujini.

sveta v vsej njegovi kompleksnosti, bralca/gledalca postavlja kvečjemu pred etične dileme (prim. Pezdirc Bartol), ne poziva pa k mobilizaciji.

Zadnji primer je uprizoritev *Odilo. Zatemnitev. Oratorij* (avtor besedila: Peter Mlakar, režiser: Dragan Živadinov, introvizija: Janez Pipan; koprodukcija SMG in Kina Šiška, premiera: april 2018). Osnova predstave so zopet dokumenti, namreč o Odilu Globočniku (1904–1945), enem vodilnih esesovcev slovenskih korenin, ki je bil med drugo svetovno vojno odgovoren za smrt milijonov ljudi, posebej v poljskih koncentracijskih taboriščih.

Iz sporočila uprizoritve lahko izluščimo dve zanimivi ravni.

Prva je deklarativna raven. V predstavitvi na spletni strani gledališča in v izjavah za medije lahko preberemo, da se predstava zaveda nevarnosti časa, v katerem živimo, saj smo priča vnovičnemu vzponu nacionalizmov in rasizmov. Stališče ustvarjalcev je izraženo nedvoumno: »Za projekt so tako ključni jasno protinacistično stališče in ubijanje Globočnikovega imena ter preprečitev vstajenja njegovih dejanj« (spletna stran SMG). Uprizoritev korespondira z antičnim gledališčem: to se je pričelo tako, da je iz množice-zbora izstopil posameznik (in nato še eden in še eden). Živadinov ohrani zbor, toda iz Globočnika noče ustvariti dramskega junaka. »Oživili te bomo samo zato, da pokončamo tvoje ime,« zarotitveno izgovarja zbor v *Odilu* in dejansko je celotna predstava obredno ubijanje Globočnikovega imena kot sinonima zla. Pri tem uporablja zanimive taktike (za razpravo o njih na tem mestu nimamo prostora), ki služijo temu, da bi se izognila uprizarjanju Globočnika kot dramskega ali celo tragičnega junaka. Ena vodilnih niti dela Živadinova, postgravitacijskega umetnika, je namreč tudi (avantgardistični) odpor do mimetične umetnosti, s tem pa do realistične psihologije.⁶

Poleg deklarativne ravni, na kateri se avtorji jasno izrekajo proti nacizmu, zlu in njuni ponovni oživitvi, je tu še ena, uprizorjena raven: to so dvoumne, provokativne aluzije na nacionalsocializem, ki jih lahko vzporejamo (in to je tudi njihov namen) s podobnimi v času, v katerem živimo zdaj: na primer čudni, skorajda groteskni pripravljalni gibi in kretnje izvajalcev na odru, obsedenost s čudaškimi, smešnimi rituali,

⁶ Tako v svojem postgravitacijskem delu, katerega osrednji projekt je 50-letna gledališka predstava *Noordung:: 1995–2045*, uprizarja obrede poslavljanja od mimetične, reprezentacijske umetnosti, oblikovane v tisočletjih gravitacije ena, z namenom, da bi umetnost dosegla svojo končno in resnično izpolnitev v breztežnosti, v gravitaciji nič, kot absolutna abstraktna entiteta. V tej luči lahko razumemo tudi eno od izjav ustvarjalcev (verjetno kar Živadinova samega) v *statementu*: »Nacionalsocializem je največji realizem v zgodovini človeštva!« (Slovensko mladinsko gledališče, »Odilo«).

odpiranje vprašanja delavskega razreda, oznaka Marxa za največjega materialista vseh časov, fascinacija z množičnimi mediji, vprašanja biopolitike itd. Ta raven kaže elemente skrite dediščine nacionalsocializma v naši družbi, posebej na področjih, kjer jih splošno (javnomedijsko) prepričanje ne prepozna oziroma so razglašeni za značilno levičarske ali komunistične politične teme. V tem tiči posebna dvoumnost in – glede na fokus družbenih in političnih tem v tej razpravi – tudi zanimivost predstave. Na tej drugi, nedeklarativni ravni lahko razberemo tudi to, da uprizoritev odgovornosti za zlo ne polaga v roke enega človeka (kajti avtorji se spretno izogibajo ustvarjanju junaka zgodbe in razlagi njegovih misli ter dejanj, kar bi bilo titansko razumevanje zgodovine), temveč pozornost usmerjajo k *strukturi*: k paradigmatski in sintagmatski osi, k podobnostim, vzorcem ter imaginarijem, ki gradijo čas pred slabim stoletjem, a obenem tudi našega, sedanjega.

Zaključek

V sodobnih gledaliških praksah oziroma v postdramskem gledališču je ločevanje med dramskim besedilom in gledališko izvedbo postalo težavno in tudi ne preveč smiselno. Obravnava štirih izbranih primerov nedavnih uprizoritev pokaže, da sta način in pristop k uprizarjanju družbeno angažiranih in političnih tem različna; raztezata se od preproste politične agitacije do kompleksnih obravnjav vprašanj družbe, oblasti, nasilja in zlasti aktualne politike. Za vse pa velja, da je družbeni angažma v njih drugačen kot v preteklosti: v času postmoderne prepletanja nimamo več opraviti z avtonomijo umetnosti in s tem z vzvišeno pozicijo izrekanja, temveč umetnost privzema druge diskurze, postopke in tematike, praviloma na fragmentaren način. Opraviti imamo s še zmeraj aktualno Jamesonovo ploskovitostjo in s postmoderno razpršenostjo moči in glasov. Tarča kritike je danes bolj kot kdajkoli izmikajoča se in težko določljiva, kajti v času postpolitike nosilci moči niso več predstavniki političnih strank ali voditelji držav, temveč vsaj toliko, pogosto pa še bolj multinacionalke in predstavniki kapitala.

Eden značilnih premikov razumevanja političnega v sodobnem gledališču je obrat od politik predstavljanja k politikam zaznavanja, kot ga prepozna Barbara Orel v slovenskem gledališču po letu 1998 (56–64). Ta obrat velik potencial pripisuje občinstvu oziroma gledalcu, s tem pa se odpira posebna razprava, namreč v zvezi z vprašanjem moči in dometa teh predstav zunaj gledališča, potem ko je predstave konec. Za vse obravnavane primere bi lahko zapisali, da v tem pogledu nada-

ljujejo tradicijo meščanskega gledališča – da je gledališče torej predvsem moralna ustanova. Zdi se, da je cilj omenjenih praks pokazati na nedoslednosti v družbi in politiki, opozoriti nanje, poučevati, ozavestiti; prva dva primera želita tudi vplivati na volilno bazo, jo usmerjati, preverjati njeno zvestobo in prepričanost. Dramska pisava Semeničeve pa je tu izjema: bolj kot aktivno vključevanje v politiko jo zanimajo taktike preživetja; namesto komentarja aktualnih družbenopolitičnih dogodkov je usmerjena k biopolitikam in živi telesnosti; v tem se zdi izrazito sodobna, blizu težnjam ta hip morda najbolj avantgardne in subtilne sodobne raziskovalne (inter- in novomedijske) umetnosti.

LITERATURA

- Eco, Umberto. »Poetics of Open Work«. Umberto Eco. *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989. 1–23.
- Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. London, New York: Routledge, 2002.
- Jameson, Fredric. »Kulturna logika poznega kapitalizma«. Fredric Jameson. *Postmodernizem*. Ljubljana: Problemi – Razprave, 1992. 5–56.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1998.
- – –. »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)«. *Slavistična revija* 53.2 (2005): 101–117.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.
- Milohnič, Aldo. »Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču«. *Amfiteater* 6.1 (2018): 82–95.
- »Odilo. Zatemnitev. Oratorij«. Slovensko mladinsko gledališče. Splet. 1. 9. 2018.
- Orel, Barbara. »K politikam zaznavanja. Obrat v razumevanju političnosti gledališča in scenskih umetnosti«. *Amfiteater* 6.1 (2018): 56–64.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič«. *Primerjalna književnost* 40.2 (2017): 165–180.
- Pezdirc Bartol, Mateja, in Tomaž Toporišič. »Teorija in zgodovina slovenske dramatike in gledališča«. *Slavistična revija* 61.1 (2013): 95–104.
- »Republika Slovenija«. Slovensko mladinsko gledališče. Splet. 5. 12. 2018.
- Semenič, Simona. *Tri drame*. Ljubljana: Beletrina, 2017.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame: 1880–1950*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Toporišič, Tomaž. »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič)«. *Slavistična revija* 63. 1 (2015): 89–102.
- Troha, Gašper. *Ujetniki svobode. Slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Maribor: Aristej, 2015.

Slovenian Contemporary Drama Writing and Politically-Shaped Performing Arts

Keywords: art and politics / contemporary Slovenian drama / political theatre / postdramatic theatre / performing arts / social engagement / Semenič, Simona / Kolenc, Bara / Živadinov, Dragan

The article is based on the assumption that in the last decade it has no longer been adequate to strictly distinguish drama from theatre as we are dealing with “no-longer-dramatic” theatre texts (Poschmann) and with “post-dramatic” theatre (Lehmann). The crisis of representation and of the drama form has introduced heterogeneous, performative and open structures. They reflect the altered position and status of today’s art whose modern autonomy has dissolved, while art itself has begun to appropriate other procedures and functions. The paper examines several plays by Simona Semenič as well as several politically-shaped and activist examples of contemporary performing arts in Slovenia where the textual part takes on a significant role (*Metamorphoses 4: Black Holes* by B. Kolenc, *The Republic of Slovenia* and *Odilo. Obscuratio. Oratorio* by D. Živadinov). These texts range from simple political agitation plays to complex examinations of social and political issues.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.163.6.09-2