

RAZPRAVE FF

Mateja Pezdirc Bartol

# Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatiki



Univerza v Ljubljani  
FILOZOFSKA  
FAKULTETA

# Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatiki

Zbirka: Razprave FF (e-ISSN 2712-3820)

Avtorica: Mateja Pezdirc Bartol

Recenzenta: Tomaž Toporišič, Alojzija Zupan Sosič

Lektura: Katja Križnik Jeraj

Prevod povzetka: Matic Večko

Tehnično urejanje in prelom: Jure Preglau

Fotografija na prvi strani ovitka: prizor iz predstave sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije; foto:

Sebastian Cavazza/Arhiv MGL

Fotografija na zadnji strani ovitka: prizor iz predstave Kralj na Betajnovi; foto: Peter Uhan/

SNG Drama Ljubljana in Drama SNG Maribor

Fotografija avtorice na zavihku: Marko Cokan

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Oblikovna zasnova zbirke: Lavoslava Benčič

Ljubljana, 2021

Prva e-izdaja

Publikacija je brezplačna.

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. (izjeme so fotografije) / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789610605157

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v

Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 71816707

ISBN 978-961-06-0515-7 (PDF)

## Kazalo vsebine

<b>Predgovor</b> . . . . .	<b>7</b>
<b>1 Slovenske dramatičarke v 21. stoletju: med teorijo, prakso in inovativno pisavo</b> . . . . .	<b>9</b>
1.1 Slovenske dramatičarke skozi čas . . . . .	9
1.2 Slovenske dramatičarke danes . . . . .	11
1.3 Med intimo in družbeno kritičnostjo . . . . .	14
1.4 Iskanje formalno in jezikovno izvirnega izraza . . . . .	19
1.5 Sklep . . . . .	20
<b>2 Refleksija aktualnega družbenega dogajanja v sodobni slovenski dramatik</b> . . . . .	<b>23</b>
2.1 Kriza političnega angažmaja . . . . .	23
2.2 Družbenokritična tematika v sodobni slovenski dramatik . . . . .	24
2.3 Boris A. Novak: <i>Lipicanci gredo v Strasbourg</i> in Matjaž Zupančič: <i>Razred</i> . . . . .	27
<b>3 Obrobno in središčno, lokalno in globalno v sodobni slovenski komediji</b> . . . . .	<b>31</b>
3.1 Značilnosti sodobne slovenske komedije . . . . .	31
3.2 Urbano in ruralno: Tone Partljič: <i>Čaj za dve</i> . . . . .	32
3.3 Svetovljansko in provincialno: Vinko Möderndorfer: <i>Limonada slovenica</i> . . . . .	33
3.4 Obrobno in središčno: Boris Kobal: <i>Afrika</i> ali <i>Na svoji zemlji</i> . . . . .	35
3.5 Lokalno in globalno: Andrej Rozman Roza: <i>Najemnina</i> ali <i>We Are the Nation On the Best Location</i> . . . . .	37
3.6 Komedija in njena recepcija . . . . .	39
<b>4 Grumova nagrada v slovenskem literarnem sistemu</b> . . . . .	<b>43</b>
4.1 Zgodovina podeljevanja Grumove nagrade . . . . .	43
4.2 Mesto Grumove nagrade v kontekstu slovenskih literarnih nagrad . . . . .	45
4.3 Postopki podeljevanja Grumove nagrade . . . . .	46
4.4 Vloga in pomen Grumove nagrade . . . . .	49

<b>5</b>	<b>Odnos med materjo in hčerjo v sodobni slovenski dramatiki – študija dveh primerov . . . . .</b>	<b>53</b>
5.1	Mati – hči v teoretskih razmišljanjih . . . . .	.53
5.2	Vinko Möderndorfer: <i>Lep dan za umret</i> . . . . .	.54
5.3	Dragica Potočnjak: <i>Za naše mlade dame</i> . . . . .	.57
5.4	Sklepne ugotovitve . . . . .	.59
<b>6</b>	<b>Marginalci v sodobni slovenski dramatiki . . . . .</b>	<b>61</b>
6.1	Marginalci, obrobneži, avtsajderji . . . . .	.61
6.2	Dušan Jovanović: <i>Ekshibicionist</i> . . . . .	.61
6.3	Saša Pavček: <i>Čisti vrelec ljubezni</i> . . . . .	.63
6.4	Zoran Hočevar: <i>'M te ubu!</i> . . . . .	.64
6.5	Tanja Viher: <i>Štefka ali Ljubezenski trikotnik v javnem stranišču</i> . . .	.65
6.6	Dragica Potočnjak: <i>Alisa, Alica</i> . . . . .	.66
6.7	Dragica Potočnjak: <i>Kalea</i> . . . . .	.67
6.8	Tipologija marginalnih likov . . . . .	.68
<b>7</b>	<b>Hrana in žrtje kot oblika razčlovečenja v slovenski dramatiki . . .</b>	<b>71</b>
7.1	Motiv hrane v umetnosti in družbi . . . . .	.71
7.2	»Ti – ti ne ješ! Ne uživaš hrane, namenoma gladuješ, da bi umrla!« . . . . .	.73
7.3	»O fantu, ki je jedel fanta.« . . . . .	.75
7.4	»To eat or not to eat.« . . . . .	.78
7.5	Sklep. . . . .	.80
<b>8</b>	<b>Oblaki in pištrole v dramskem opusu Vitomila Zupana (poskus sinteze) . . . . .</b>	<b>83</b>
8.1	Dramatika Vitomila Zupana v literarni vedi . . . . .	.83
8.2	Razvojni lok dramskega opusa Vitomila Zupana . . . . .	.85
8.3	Poskus sinteze . . . . .	.92
<b>9</b>	<b>Soočenje vrednostnih sistemov v komedijah <i>Za narodov blagor in Limonada slovenica</i>. . . . .</b>	<b>95</b>
9.1	Uvodna izhodišča . . . . .	.95
9.2	Ivan Cankar: »Kadar pišem dramo, je oder pred mojimi očmi.« . . . . .	.95
9.3	Vinko Möderndorfer: »Na svetu sem zato, da poiščem zgodbo in material za predstavo.« . . . . .	.99
9.4	Kriza vrednot nekoč in danes . . . . .	.102

<b>10</b>	<b>Meščanski salon v dramatiki Ivana Cankarja in Zofke Kveder . . .</b>	<b>109</b>
10.1	Dramski prostor . . . . .	109
10.2	Ivan Cankar: <i>Romantične duše</i> . . . . .	111
10.3	Zofka Kveder: <i>Pravica do življenja</i> . . . . .	113
10.4	Meščanski salon kot družbeni prostor s simbolnimi reprezentacijami . . . . .	115
<b>11</b>	<b>Ženska v Cankarjevi dramatiki . . . . .</b>	<b>119</b>
11.1	Delež in vloga ženskih likov v Cankarjevi dramatiki . . . . .	119
11.2	Od Pavle in Olge preko Grudnovke in Jacinte do Vide in Milene . .	120
11.3	Ana, Matilda, Francka, Anka, Lojzka in ljubezenski trikotniki . . .	121
11.4	Matere . . . . .	122
11.5	Sklep . . . . .	126
	<b>Povzetek . . . . .</b>	<b>127</b>
	<b>Summary . . . . .</b>	<b>133</b>
	<b>Viri in literatura . . . . .</b>	<b>141</b>
	<b>Bibliografske opombe . . . . .</b>	<b>151</b>
	<b>Imensko kazalo . . . . .</b>	<b>153</b>



## Predgovor

Matjaž Zupančič je v intervjuju svoje pisanje opredelil takole: »Ko pišem dramo, mi ne gre samo za besede, govor; v drami je včasih bolj pomembno tisto, kar je zamolčano, a je vseeno razumljivo. To je največji izziv: zapisati zamolčano.« Prav »zamolčano« pa najbolj vznemirja bralce, igralce, režiserje kot tudi raziskovalce. Pričujoča knjiga prinaša enajst razprav, nastalih med letoma 2006 in 2016, ki jih v celoto povezuje skupni predmet raziskovanja, to je analiza slovenske dramatike. Razprave povezuje tudi skupen metodološki okvir, ki izhaja iz literarnovednih metod, te pa ves čas povezuje s kulturološkimi, sociološkimi, zgodovinskimi, antropološkimi in drugimi pristopi. Čeprav je v središču analiza dramskega besedila, je upoštevan tudi uprizoritveni vidik, saj kot pravi Patrice Pavis v razpravi *Teze za analizo dramskega teksta*: »Dramska besedila so vedno samo sled določene uprizoritvene prakse. Problem je v tem, da jih je treba brati tako, da si predstavljamo, kako so jih med nastajanjem oblikovale omejitve igre in uprizoritve.«

Analiza dramskih besedil je postavljena v širši družbeni kontekst, ki vključuje okoliščine nastanka, nadaljnja branja, kritiške odmeve, družbeno-politične spremembe kot tudi sam status dramskega besedila znotraj gledališča oziroma uprizoritvenih umetnosti. V času nastajanja razprav se tudi znotraj slovenskega gledališča vedno bolj razvija pisanje za oder, za katerega je značilna želja po preseganju dramske forme. Zato tudi sama uporabljam izraz dramsko besedilo v najširšem pomenu besede, kot nadpomenko, ki vključuje vse vrste tekstovnega v sodobnem gledališču, tako dramska besedila, opredeljena znotraj tradicionalne teorije drame, kot tudi nove tekstne prakse, ki segajo v polje postdramskega (Lehmann), ne več dramskega (Poschmann) oziroma oba pojma že tudi presegajo.

Razprave so že bile objavljene v domačem in tujem znanstvenem tisku, za potrebe monografske celote so preurejene, prenovljene in dopolnjene. Enajst razprav prinaša poglede na slovensko dramatiko v treh vsebinskih sklopih. Prve štiri povezuje pogled na sodobno slovensko dramatiko in družbeni kontekst. Razprave opazujejo razvoj slovenske dramatike po letu 1991 (največ pozornosti je namenjene najnovejšim dramskim delom po letu 2000), in sicer je prikazan prodor dramatičark, saj danes ustvarja več dramatičark kot prej v celotni zgodovini; družbena aktualnost izbranih dramskih besedil, ta se po letu 1991 lotevajo predvsem intimnih tem, po letu 2000 pa se krepijo teme, ki opozarjajo na anomalije sodobne družbe in globalne probleme današnje civilizacije; prikazane so značilnosti sodobne slovenske komedije in ob izbranih primerih recepcija komičnih učinkov z vidika obrobne in središčne ter vloge in pomen Grumove nagrade za razvoj slovenske dramatike in oblikovanje kanona slovenskih dramskih besedil. Nadaljevanje knjige prinaša

tematološke in kulturološke analize dramskih del v primerjalnem kontekstu, in sicer odnos med materjo in hčerjo, podobe marginalcev, motiv hrane in žretja, analiziran pa je tudi dramski opus Vitomila Zupana. Knjigo zaključujejo tri razprave, ki v središče postavljajo nove poglede na dramatiko Ivana Cankarja in dopolnjujejo zapise o njem v slovenski literarni zgodovini. Razprave se tako ukvarjajo z najmlajšimi avtorji, ki šele začenjajo svojo dramsko pot (npr. Simona Hamer, Tamara Matevc, Vesna Hauschild), uveljavljenimi sodobnimi dramatikami (npr. Matjaž Zupančič, Dušan Jovanović, Vinko Möderndorfer, Tone Partljič, Andrej Rozman Roza, Dragica Potočnjak, Žanina Mirčevska, Simona Semenič) ter tistimi, ki so že postali del slovenskega kanona (Gregor Strniša, Vitomil Zupan, Slavko Grum, Zofka Kveder, Ivan Cankar).

Študije o slovenski dramatikami so v monografiji razporejene kronološko, in sicer izhajajo iz refleksije današnje stvarnosti, v nadaljevanju se vedno bolj ozirajo v preteklost, s katero vzpostavljajo primerjalni dialog, ter se zaključijo pri začetkih moderne slovenske dramatike, to je pri Ivanu Cankarju. Knjigo povezuje v celoto tudi skupen okvir, ki ga predstavljata prva in zadnja študija. Ob zbiranju gradiva mi je odmevala misel Dragice Potočnjak, ko v intervjuju pojasnjuje, zakaj v njenih delih prevladujejo ženski liki: »Moški v gledališču pišejo v glavnem za moške. Igralke so zagotovo zelo zapostavljene. Milena Zupančič je nekoč duhovito pripomnila, da je igrala precej, da je pravzaprav kot igralka zadovoljna, izpolnjena, kot rečemo, ampak Hamleta ji pa niso dali, Hamleta pa ne? /.../ Dokler bo tako, da bo ženskam skoraj vse v življenju, tudi vloge na odru, težje dobiti kot moškim, bom pisala v glavnem za ženske. S tem skrbim za ravnotežje.« S pozicije raziskovalke čutim podobno, v skrbi za ravnotežje zato prvo in zadnjo študijo pričujoče knjige posvečam ženskam, in sicer v prvi analiziram sodobne slovenske dramatičarke, v zadnji ženske like v Cankarjevi dramatikami, dve temi, ki se ponujata sami od sebe, pa vendarle do zdaj še nista bili predmet sistematične obravnave.

Naslov knjige *Navzkrižja svetov* na prvi pogled izhaja iz tradicionalne definicije drame, katere temelje je postavil že Aristotel, ta opredeljuje bistvo drame s konfliktom med junakom in okolico (drugo osebo, bogovi, metafizičnimi resnicami) ali znotraj junaka samega. Sama sem imela v mislih drugo, recepcijsko določilo dramatike, saj naslov povzema temeljno literarno oziroma gledališko komunikacijo med avtorjem in bralci ter med odrom in avditorijem. Če pride do srečevanj in navzkrižja svetov, je to vir umetniškega užitka, refleksije in etičnih spoznanj.



# 1 Slovenske dramatičarke v 21. stoletju: med teorijo, prakso in inovativno pisavo

## 1.1 Slovenske dramatičarke skozi čas

V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika*, ki je začel izhajati v 70. letih preteklega stoletja, ob besednih dvojicah pisatelj – pisateljica in pesnik – pesnica zaman iščemo ob dramatiku besedo dramatičarka, ta preprosto ne obstaja. Čeprav so bile dramatičarke v slovenski literarni zgodovini redke, segajo začetki dramskega pisanja že k prvim slovenskim pisateljicam, Luizi Pesjak (1828–1898) in nato Zofki Kveder (1878–1926). Luiza Pesjak je avtorica prve slovenske biografske drame *France Prešerin* (1871), saj je »kot hči dr. Chrobata poznala pesnika iz svojih mladih let, pozneje je bil njen vzor, zato je v dramski obliki poizkusila obseči njegovo pesem ter jo skleniti z njegovim življenjem« (Koblar, 1972, 90–91), napisala pa je tudi dramski prizor *Na Koprivniku*, kjer nastopajo Zois, Vodnik in bohinjska deklica, ter libreto za Foersterjevo opero *Gorenjski slavček*. Zofka Kveder je vodilna slovenska dramatičarka na prelomu 19. v 20. stoletje, v enodejankah *Ljubezem*, *Tuje oči*, *Zimsko popoldne*, *Pri branjevki*, *Strti*, *Pijanec*, *Egoizem* ter štiridejanki *Pravica do življenja* prikazuje družbene vloge žensk (zakonske žene, matere, hčere, intelektualke) ter nemoralnost meščanske družbe, ki obsoja vsakršne odmike žensk od vlog, ki jim jih določa patriarhalna družba, v igri *Amerikanci* pa tematiko slovenskih izseljencev. Njena zbirka *Ljubezem* (1901) je ena redkih knjižnih izdaj dramskih del izpod ženskega peresa.

V temeljnih pregledih slovenske dramatike (France Koblar: *Slovenska dramatika I, II*; Jože Koruza: poglavje *Dramatika v Slovenska književnost 1945–65*; Denis Poniž: poglavje *Dramatika v Slovenska književnost III*; Silvija Borovnik: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*) je le peščica ženskih imen, povezanih z dramskim pisanjem: poleg že omenjenih Luize Pesjak in Zofke Kveder so navedene še Marija Kmet, Manica Koman, Silva Trdina, Marija Fele, Marija Mijot, Matilda Košutnik, Ilka Vašte, Manica Lobnik, Tanja Drmec, Ljuba Prenner, Mira Mihelič, Alenka Goljevšček in Draga Potočnjak,<sup>1</sup> torej zgolj 15 dramatičark v celotni zgodovini slovenske

1 Nekaj dramatičark ostaja zunaj literarnozgodovinskih pregledov. Literarne zgodovine ne navajajo npr. Ljudmile Poljanec (*Mati*), Ane Wambrechtsamer (*Za staro pravdo*), Marice Gregorič –Stepančič (*Veronika Deseniška*), Svetlane Makarovič (*Mrtvec pride po ljubico*) ..., Silvija Borovnik v knjigi *Pišejo ženske drugače* (1995) omenja še Ivanko Hergold (*Paracels*) in Milojko Žižmond Kofol (*Odmiki*). Možno je, da so še nekatera druga besedila slovenskih dramatičark ostala v rokopisni obliki in do danes niso zabeležena, vendar pa dejstva, da je bilo dramatičark skozi zgodovino izjemno malo, ne spremenijo. Tudi pregled *Slovenska izseljenska književnosti I, II, III* (1999), ki prikazuje slovensko ustvarjalnost v zdomstvu, zamejstvu in izseljenstvu, navaja komaj kakšno ustvarjalko na področju dramatike (npr. Katka Zupančič), zato predvidevamo, da dramatičark tudi zunaj matične domovine v preteklosti praktično ni bilo. Razprava ne navaja dramatičark, ki pišejo dramska besedila za otroke.

književnosti do leta 2000. Po drugi svetovni vojni izstopa dramsko pisanje Mire Mihelič (1912–1985), v dramah *Svet brez sovraštva*, *Ogenj in pepel*, *Operacija* prikazuje čas vojne, zaporniške izkušnje in propadanje meščanskega sveta, v poznejših komedijah pa jo zanimajo odnosi med spoloma in položaj žensk v različnih časih, med njimi je najuspešnejša *Dan žena*, ki variira Aristofanovo komedijo *Zborovalke*. Za dramsko besedilo *Ogenj in pepel* je leta 1950 prejela Prešernovo nagrado in je edina Prešernova nagrajenka za dramatiko. V 80. letih se je dramskemu pisanju posvetila tudi Alenka Goljevšček (1933), njeni najbolj odmevni sta družbeno angažirani igri *Pod Prešernovo glavo*, v kateri problematizira usmerjeno izobraževanje, ter *Lepa Vida 1986 ali Otrok, družina, družba*, kjer tematizira vloge žensk v socialistični družbi.

Če v pregledu Silvije Borovnik med 23 obravnavanimi dramatikami, ki so ustvarjali med letoma 1945 in 2000, zasledimo le 2 dramatičarki, to sta Mira Mihelič in Draga Potočnjak,<sup>2</sup> Denis Poniž pa v svojem pregledu omenja še Ljubo Prenner in Alenko Goljevšček, potem se to razmerje vsekakor spreminja. Za razliko od preteklih obdobij je namreč po letu 2000 opaziti prodor dramatičark, ki se kaže na različnih ravneh njihovega delovanja. Na povečanje števila dramatičark kaže delež besedil, ki so jih v zadnjih letih na natečaj za Grumovo nagrado za najboljšo izvirno slovensko dramsko besedilo poslale dramatičarke, saj se je ta iz komaj kakšnega ženskega imena v začetku 90. let povzpел skoraj na polovico in se ustalil pri eni tretjini,<sup>3</sup> leta 2007 pa je tudi prvič v zgodovini podeljevanja, katerega začetki segajo v leto 1979, ta nagrada pripadla dramatičarki, in sicer Dragici Potočnjak za dramsko besedilo *Za naše mlade dame*. Grumovo nagrado so nato prejele še leta 2009 Simona Semenič za besedilo *5fantkov.si* in Žanina Mirčevska za *Konec Atlasa* ter Simona Semenič leta 2010 za *24UR* in 2015 za *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofje*.<sup>4</sup> Sodobne slovenske dramatičarke sta najprej opazili literarna veda in teatrologija, medtem ko so bila gledališča sprva zadržana, dramska besedila dramatičark so le počasi iz lastnih avtorskih projektov in manjših neinstitucionalnih uprizoritev prehajala na male odre osrednjih gledaliških hiš in postopoma tudi na velike odre nacionalnih gledališč.<sup>5</sup> Dramatičarkam je uspel tudi prodor na tuje odre, saj marsi-

2 V uvodnem poglavju Borovnikova (2005, 20) našteje še Sašo Pavček, Špelo Stres in Martino Šiler, in sicer kot obetavna imena ob začetku novega tisočletja.

3 Za primer navedimo podatke za Grumovo nagrado za leto 2006, ko so med 43 prispelimi 17 besedil napisale ženske, za 2007 so med 50 prispelimi 21 besedil napisale ženske, leta 2008 je takih med 43 prispelimi besedili 19, tudi v naslednjih letih se številka giblje okoli ene tretjine, npr. za Grumovo nagrado 2013 so med 35 prispelimi 9 besedil napisale ženske, leta 2014 so med 27 prispelimi 11 besedil napisale ženske, leta 2015 je takih med 35 prispelimi 12 (prešteto v programskih knjižicah 36., 37., 38., 43., 44. in 45. Tedna slovenske drame).

4 Dramatičarke so izjemno uspešne tudi pri nagradah za mladega dramatika, starega do 30 let, saj so vsako leto prejemnice te nagrade: 2013 Vesna Hauschild za besedilo *Inventura*, 2014 Tjaša Mislej za dramo *Panj*, 2015 Katja Markič za *Ptice selbroke* in 2016 Pia Vatovec za *Zimske radosti*.

5 Tipičen primer je dramatika Simone Semenič, ki je bila vsaj od Grumove nagrade leta 2009 deležna več teoretskih analiz in kritičkih odmevov, osrednja gledališča pa so bila do njene dramatike zelo zadržana, počasnemu preboju je sledil vrh v sezoni 2015/16, ko jo uprizarjajo kar v štirih gledaliških hišah: *medtem ko skoraj*

katero njihovo dramo uprizarjajo v tujini.<sup>6</sup> Dramatičarke se pogosteje kot dramatiiki udeležujejo delavnic dramskega pisanja in so aktivnejše znotraj različnih gledaliških laboratorijev ter tako vzpostavljajo stik z osebami istih interesov in iščejo pomoč pri ustvarjanju, izdajanju in promociji svojih dramskih besedil. Razlogi za tako skokovito povečano število dramatičark – v 21. stoletju namreč ustvarja več dramatičark kot prej v vsej zgodovini slovenske književnosti – so različni, povezani z družbenim položajem žensk, izobrazbeno strukturo kot tudi razpisi in delavnicami dramskega pisanja ter spodbujanjem ustvarjalnosti žensk. Poglejmo torej, kdo so dramatičarke, ki ustvarjajo v 21. stoletju, in kakšen je njihov položaj.

## 1.2 Slovenske dramatičarke danes

Dragica Potočnjak (1958) prične ustvarjati že v 90. letih in je praktično celo desetletje osamljen pojav, na kar opozarja tudi v intervjujih: »Zakaj nas je tako malo žensk, ki se ukvarjamo z dramatiko, na to vprašanje pa ne najdem odgovora. Mogoče jih je med matematiki in fiziki tudi manj – se hecam, čeprav ...? Zelo si želim, da bi nas bilo več, saj bi se potem lahko ogledovala tudi v njihovih ogledalih.« (Potočnjak, 2000, 795) Njeno dramsko pisanje kot tudi kritična razmišljanja o položaju sodobne slovenske dramatike so bila zagotovo spodbuda avtoricam srednje in mlajše generacije, ki se ji hkrati pridružijo na prelomu stoletja.<sup>7</sup> Dramatiko pričnejo pisati Saša Pavček (1960), Desa Muck (1955) in Žanina Mirčevska (1967), ki je sicer dramska besedila pisala že prej, a takrat še v makedonščini. Nato sledijo Martina Šiler (1980), Kim Komljanec (1978), Simona Semenič (1975), Jera Ivanc (1975), Saša Rakef (1980), Zalka Grabnar Kogoj (1967), Tamara Matevc (1972) ter najmlajše Simona Hamer (1984), Vesna Hauschild (1985) Tjaša Mislej (1985) in Iza Strehar (1992).<sup>8</sup>

Iz njihovih biografij<sup>9</sup> ugotovimo, da je za sodobne slovenske dramatičarke značilno dvojje: praktično vse so povezane z gledališčem – kot igralko, režiserke in zlasti

---

*rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* v SNG Mala drama Ljubljana, *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* v MGL, *tisočdevetstoenaosemdeset* v Drama SNG Maribor in *mi, evropski mrličii* v Slovenskem mladinskem gledališču – vsekakor unikum in prelomni dogodek znotraj zgodovine slovenskega gledališča.

6 Največja uspešnica je zagotovo drama Simone Semenič *Sfantkov.si*, ki je bila prevedena v več kot deset jezikov in večkrat uprizorjena v tujini, v okviru mednarodnega programa Tedna slovenske drame smo lahko tudi v Sloveniji videli bolgarsko, švedsko, slovaško in izraelsko postavitev tega besedila.

7 Avtorice navajam v zaporedju, kot so vstopile na dramsko oziroma gledališko sceno, in ne glede na letnico rojstva.

8 Avtoric, ki pišejo dramska besedila, je seveda še več, moj izbor zajema tiste, ki so najvidnejše, bodisi z obsežnim opusom, objavami in uprizoritvami, nagradami, kar je povezano tudi s kakovostjo njihovih del in izvirnostjo pisave. Ustvarjalke so znotraj polja gledališča prisotne tudi z novimi oblikami besedilnih praks, kot (so) avtorice besedil v okviru avtorskih projektov, performansov, dramtizacij, gledaliških scenarijev ipd. (Neda R. Bric, Katarina Stegnar, Nataša Matjašec, Eva Mahkovic, Blažka Müller Pograjc ...), tako da je njihovo število praktično nemogoče zajeti v celoti.

9 Podatke črпам s spletnega portala SiGledal, gledaliških listov ter lastnih korespondenc in pogovorov z dramatičarkami.

dramaturginje, in drugič, da so vse študirale,<sup>10</sup> nekatere nadaljevale tudi na podiplomski stopnji, vse pa navajajo še udeležbo na neformalnih izobraževanjih, kot so seminarji sodobnih scenskih umetnosti, poletne gledališke delavnice, delavnice dramskega pisanja v okviru Tedna slovenske drame pod mentorstvom domačih in tujih strokovnjakov ter zlasti dejavnosti v okviru PreGleja.<sup>11</sup> Naštete oblike sodelovanja in izobraževanja so pomembna spodbuda in imajo podobno funkcijo, kot so jo imele v preteklosti slovenske ženske revije, zlasti *Slovenka* in *Ženski svet* – Irena Novak Popov, ki je urejala *Antologijo slovenskih pesnic*, ugotavlja, da »slovenske ženske revije niso bile samo vir informacij in prostor polemik o feminističnih vprašanjih, kakor drugod po Evropi, ampak hkrati literarne vadnice, kjer so urednice delovale z mentorskimi nasveti in opravile prvo selekcijo izdelkov« (Novak Popov, 2004, 183). Tudi delavnice dramskega pisanja, bralne uprizoritve in druge oblike sodelovanja med dramatikami in režiserji/igralci so neke vrste »literarne vadnice«, ki načrtno spodbujajo razvoj dramskih piscev, vrsto let pa so nadomeščali tudi organizirani študij, saj je dramsko pisanje šele z bolonjsko reformo postalo del študijskega programa na AGRFT, predmet zdaj izvaja Žanina Mirčevska.

Dramatičarke v 21. stoletju torej dodobra obvladajo dramsko teorijo, zgodovino dramatike, njihova pisava pa nastaja in se razvija v tesni povezanosti s praktičnim gledališkim delom. Za njihovo ustvarjanje sta poleg izobrazbe pomembna še dva dejavnika: interes gledališč ter družbeni položaj ustvarjalk.

Slovenska gledališča so na prelomu 20. v 21. stoletje kazala precejšnje nezaupanje do slovenske dramatike, spomnimo se le sezon 1997/98 in 2002/2003, ko ni bila v osrednjih ljubljanskih gledališčih SNG Drama Ljubljana in MGL v celotni sezoni uprizorjena niti ena slovenska drama (Pezdirc Bartol, 2004, 14). Opaziti je, da so vedno bolj prepuščena tržnim zakonitostim, ki terjajo uspešnice, ob katerih pa ni prostora za ustvarjanje in razvijanje novih imen, zato v repertoarjih dobijo prednost tuji avtorji ter že preizkušeni in uveljavljeni slovenski dramatikami (M. Zupančič, V. Möderndorfer, T. Partljič, E. Flisar, D. Jovanović). Ne bi mogla reči, da so dramatičarke kakor koli zapostavljene, temveč se srečujejo z družbeno stvarnostjo in

---

10 Najpogosteje so študirale na AGRFT (dramaturgija, dramska igra) ali na Filozofski fakulteti (komparativistika, slovenistika, tuji jeziki), Zalka Grabnar Kogoj je študirala na Pedagoški fakulteti, izjema je le Desa Muck, ki ni študirala.

11 Program PreGlej je leta 2005 ustanovila Simona Semenič, namenjen pa je bil promociji novonastalih del manj uveljavljenih oziroma neveljavljenih slovenskih dramskih avtorjev. Med odmevnejše PreGlejeve dejavnosti sodijo bralne uprizoritve, s katerimi se mladi dramatik predstavi javnosti, hkrati pa imajo v dialogu z režiserjem, igralci in publiko možnost svoje besedilo dograditi in se skozi različne seminarje tudi ustvarjalno razvijati, ter mednarodni projekti, ki so bili usmerjeni v izmenjave s tujimi gledališči. PreGlej je tako omogočal možnosti sodelovanja, izobraževanja, pogovorov celi vrsti mladih dramatikov, pridružili pa so se tudi nekateri starejši. Skupina je razvijala različne dramske pisave in postavljala pod vprašaj tradicionalne dramske pojme. Leta 2013 je bil PreGlej ukinjen, glavni razlogi so bili finančne narave, saj je s svojimi projekti prerastel okvire prostovoljnega sodelovanja in bi za svoje nadaljnje delovanje potreboval trdnejšo institucionalno osnovo.

problemi kot del sistema sodobne slovenske dramatike in gledališča. Razmere se sicer počasi izboljšujejo, v zadnjih sezonah gledališča iščejo možnosti za uprizorjanje in promocijo novonastale slovenske dramatike (bralne uprizoritve, mali odri, pisanje po naročilu, tematski pogovori ...), večje pozornosti pa so deležni tudi mladi, še neuveljavljeni dramatik in dramatičarke. Še vedno pa ostaja velik problem neobjavljanje dramskih besedil, izbori dram v knjižni obliki so izjemno redki,<sup>12</sup> nekaj dram je izšlo v gledaliških listih, literarnih revijah *Sodobnost*, *Mentor* in *Dia-logi*, dramatičarke zato objavljajo tudi na spletu, npr. gledališki portal SiGledal in PreGlej, še vedno pa ostaja kar nekaj del v rokopisu. Več slovenskih dramatičark je v preteklosti prenehalo pisati, ker niso imele možnosti svojih besedil objaviti, kaj šele uprizoriti, zato je interes gledališč predpogoj za razvoj mlade slovenske dramatike, saj je brez dialoga z gledališčem in brez zanimanja založb pisanje dramskih besedil na dolgi rok precej nesmiselno početje.

Družbeni kontekst je zagotovo v večji meri naklonjen ustvarjanju žensk kot kdaj koli prej v zgodovini, v ta namen so nastali tudi festivali, ki spodbujajo ustvarjalnost žensk in tematizirajo ženska vprašanja, npr. festival Mesto žensk. Ustvarjalke znotraj gledališke umetnosti niso prisotne le kot igralko, dramaturginje, režiserke in dramatičarke, temveč so prevzele tudi vidnejše vodstvene funkcije.<sup>13</sup> Po drugi strani marsikatera avtorica v času študija napiše odmevno dramsko besedilo, opaženo s strani stroke, celo nagrajeno in uprizorjeno, vendar kasneje v iskanju zaposlitve in ob številnih družinskih obveznostih počasi potihne, saj postane dramsko pisanje bolj kot ne prostočasna dejavnost. Podobno ugotavlja tudi Silvija Borovnik (2003, 337): »Prenekatera pisateljica pa je v podobnih intervjujih izpovedala domala isto, kar beremo pri Virginiji Woolf in kar smo brali na koncu 19. stoletja v Slovenki in se ni do danes skoraj nič spremenilo, namreč da je pisateljstvo zanjo ljubezen, ki se ji lahko posveti šele takrat, ko za družino in poklic opravi vse druge obveznosti.« O tem poročajo tudi sodobne slovenske dramatičarke: Simona Semenič, najvidnejša med njimi, ki se tudi edina preživlja z dramskim pisanjem, je na vprašanje novinarke, ali piše manj, kot bi želela, odgovorila: »Ja. Absolutno. Nimam dosti časa za pisanje. Največ kuham in pospravljam. Čas, ki je namenjen delu, se pravi pisanju, največkrat namenim zlaganju papirjev, računov, izjav, pogodb, nečemu, o čemer sploh ne vem, čemu služi. Papirologije je iz leta v leto več. V teh papirjih se bom enkrat zadržala!« (Semenič, 2015, 17) V svojih izjavah in umetniških nastopih

12 Do sedaj so v knjižni izdaji izšli le izbori dram Dragice Potočnjak (*Drame*, 2010) in Saše Pavček (*Na odru zvečer*, 2005), kljub obsežni produkciji in inovativni pisavi pa nimamo knjižne izdaje del Simone Semenič ali Žanine Mirčevske.

13 Direktorice gledališč in umetniške vodje so danes v pretežni meri ženske, prav tako direktorice obeh osrednjih gledaliških festivalov, to sta Teden slovenske drame (Mirjam Drnovšček, Marinka Postrak) in Borštnikovo srečanje (Alja Predan), kot tudi osrednjega kulturnega hrama Cankarjevega doma (Uršula Cetinski). Kaj to pomeni za ustvarjalnost žensk in repertoarno politiko, bo pokazal čas.

tako avtorice opozarjajo na svoj status, pogosto so samozaposlene v kulturi oziroma »ustvarjalke na svobodi«.

Če smo v prvem delu zarisali pregled dramatičark skozi zgodovino in označili njihov položaj danes, se bomo v nadaljevanju posvetili analizi dramskih besedil, pri čemer se zavedamo, da dramatika, ki jo pišejo ženske, ni sklenjen in enovit pojav z razvidnimi značilnostmi, temveč preplet različnih tematskih, motivnih in idejnih elementov, jezikovnih variant, žanrskih modelov in dramaturških iskanj, zato je praktično nemogoče zajeti vse. Opozorili bomo na nekaj ključnih besedil in prevladujočih značilnosti.

### 1.3 Med intimo in družbeno kritičnostjo<sup>14</sup>

Sodobne slovenske dramatičarke prikazujejo medčloveške odnose v sodobnem svetu. Pogosto gre za prikaz disfunkcionalnih družin, pa naj bo to na ravni odnosov med starši in otroki ali med partnerjema. V ospredju je zlasti odnos med materjo in hčerjo – za katerega vedno več raziskovalcev ugotavlja, da je eden od temeljev razvoja ženske subjektivitete – pogosto prikazan kot boleč in konflikten. Dragica Potočnjak patološko razmerje med materjo in hčerjo tematizira že v dramskem prvencu *Slepe miši*, kjer smo priča bolešni posesivnosti matere, ki v življenje hčere projicira svoja neuresničena stremjenja, avtorica pa skozi odnos med materjo in hčerjo raziskuje tudi meje med igro in resničnostjo. Vso večplastnost in ambivalentnost prikaže v drami *Za naše mlade dame*, kjer razkriva anatomijo zločina za zaprtimi vrati družine. Glavno osebo Brino spoznamo v časovno nelinearnih in fragmentarnih prizorih kot 4–, 14– in 18–letno dekle, ki je ves čas v konfliktu z mamo, kar jo poškoduje za vse življenje, pa je dejstvo, da jo je oče zlorabljal. Na 18. rojstni dan, ko Brina izve, da je mati ves čas vedela za zlorabo, v čustvenem afektu zabode mamo in sebe. Tudi Saša Rakef v *Zatočišču* prikaže mater, ki se na videz žrtvuje za hčer, a v resnici se ni nikoli potrudila, da bi razumela njene želje in potrebe, nadzira njeno življenje in jo ponižuje na vsakem koraku. Ko se hči vrne k ostareli in nepokretni materi, ji neljubezen vrača, se izzivlja in vzorec obnašanja ponavlja, ne le v odnosu do mame, temveč tudi v odnosu do psov, njene družine, ki ji zagospodari. Družinska razmerja so tudi v središču drame *Metuljev ples* Dragice Potočnjak, kjer boleč pretekli dogodek očeta in tri hčere za vedno zaznamuje, travme in nezaceljene rane so posledica materinega samomora, o katerem se ne govori in za katerega bralec izve postopoma. Zapletene odnose med ženskami različnih

14 V poglavju analiziram 37 dramskih besedil 15 sodobnih slovenskih dramatičark. Redka med njimi so izšla v knjižni obliki, nekatera v gledaliških listih in literarnih revijah, velik del besedil je dostopen na portalu SiGledal ali PreGlej, v nekaterih primerih so mi besedila posredovale dramatičarke oziroma gledališča.

generacij pa prikazuje Dragica Potočnjak v *Alisa, Alica*, kjer smo priča ponižujočemu in tragičnemu odnosu med 17-letno begunko iz Bosne Aliso, ki je našla svoj novi dom pri 50-letni gospe Magdi, ter v socialni drami *Kalea*, kjer spoznamo romsko družino in tri generacije žensk, ujetih v mizerijo vsakdana, medsebojnih zmerjanj in fizičnih obračunov, deček Kalea pa je tisti, ki bi rad presegel meje svojega okolja in šel študirat.

Odnosi med moškim in žensko so velikokrat osredotočeni na prikaz dobro situiranih parov, gre za dramske osebe, ki so poklicno in družbeno uspešne, brez gmotnih težav, a čustveno pohabljene in izpraznjene, nezmožne pristnih odnosov, zanje so značilni vztrajanje v brezperspektivnih zvezah, prešuštvo in osamljenost. Saša Pavček v dramskem prvencu *Čisti vrelec ljubezni* prikazuje ujetost v čustveno prazen zakon igralka Anamarije in univerzitetnega profesorja in slikarja Petra, ki se zapleteta v ljubezenska razmerja, ona s preprostim kmetom Brunom, on z varuško Ido, avtistični deček Marino, ta v igri nikoli ne nastopi, pa postane njihova največja vrednota, saj zapolnjuje praznino, ki jo vse osebe nosijo v sebi. Podobno tudi Kim Komljanec v delu *Škart* prikaže zakon med povprečnim, omahljivim Marjanom in odločno, ambiciozno Natašo, v njuna razmerja pa se ves čas vpleta lik Marjanove matere, ki deluje na dveh ravneh, kot vseprisotna ovira v resničnem svetu dramskih oseb in kot oseba z nadnaravno močjo v domišljijem, sanjskem svetu. Površinski odnosi in banalni pogovori so značilni za para v *24UR* Simone Semenič, hkrati paralelno dogajanje v rudniškem jašku in hotelski sobi pa prekinjajo dramske osebe SPAM1–SPAM16 v angleškem jeziku, ki tako tvorijo tretjo raven besedila in hkrati otežujejo razumevanje, saj prikrivajo bistvo. Nezmožnost komunikacije je tudi glavna tema drame *Ravnotežje* Zalke Grabnar Kogoj, Egon in Ela se namreč ne moreta odločiti, kakšne barve naj bodo stene v stanovanju, pod površjem banalnih pogovorov pa se skrivajo globlja vprašanja, povezana z imeti otroka ali ne. Martina Šiler v *Pikadu* v devetih prizorih upodablja pogovore med dvema ali tremi osebami, vse pa povezuje naslovni rekvizit pikado, medtem ko v *Reykjavíku* prikazuje odnose med štirimi mladimi, njihovi dialogi razkrivajo stiske mladih, ki iščejo svojo identiteto, začenjajo ljubezenska razmerja ter občutijo zbeganost v sodobnem svetu.

Družinski odnosi in odnosi med spoloma so tudi predmet slovenskih komedij, ki jih pišejo ženske. Desa Muck, znana po monokomedijah *Jutri začnem* in *Končno srečna* ter družinskih igrah, nastalih na podlagi avtoričinih proznih mladinskih uspešnic *Blazno resno slavni*, *Blazno resno zadeti* ter *Blazno resno o seksu*, raziskuje partnerske odnose v delu *Neskončno ljubljene moški*, kjer naslovna oseba, Dušan, leži v komi, ob njem pa se zbirajo osebe, ki so ga vse neskončno ljubile: žena, hčerka, mama, ljubica

in ljubimec. Desa Muck na neprizanesljiv način razgrajuje številne stereotipe, od kulta slovenske matere, domačih dobrot, alkoholizma in samomorilnosti Slovencev do mita romantične ljubezni; skozi formo lahkotne komedije tako kuka za vrata navzven ljubeče slovenske družine (Pezdirc Bartol, 2006a, 211). Lahkotna komedija je značilna tudi za *Prevare* Jere Ivanc (klasične filologinje, uspešne prevajalke antične dramatike in pobudnice za njeno oživitev), ki so nastale po motivih igre *Gl'ingannati* anonimnega renesančnega avtorja. Igra, polna jezikovnih domislic, nebrzdane erotike, preoblačenja, plesa in glasbe v duhu *commedie dell'arte* je zgodba o izgubljenem dvojčku Fabriziu, ki se vrne domov ravno v pravem trenutku, da odreši sestro dvojčico poroke s starim, a bogatim vdovcem. Klasičen komedijski motiv dvojčkov uporabi tudi Saša Pavček v jezikovno dovršeni monokomediji *Al' en al' dva?*, ki ga nadgradi z vprašanjem identitete. Vaški gostilničar Alen na pragu srednjih let izve, da ima brata dvojčka z istim imenom, ta se nepričakovano prikaže na vratih, Alen pa se negotovo sprašuje, ali je dvojček resničen ali zgolj privid. Satirični prikaz uspešnih žensk današnjega časa, ujetih med želje in pričakovanja družbe, ter njihov pogled na odnose med spoloma je značilen za komedije s kabaretnimi značilnostmi Kim Komljanec, to so *Slovenske kobile*, *Miss Slovenije ima kratke noge* in *Dobre, umazane, zle*. Slovenske dramatičarke pa, sicer redkeje, prikazujejo tudi odnose med moškimi. V absurdni komediji *Dvojni aksel* Zalka Grabnar Kogoj prikaže prijateljsko podpiranje Draga in Aleksa, ki na ribolovu ob pivu razpredata o družinskih nesporazumih in drugih življenjskih situacijah.

Čprav besedila, ki postavljajo v ospredje družino in partnerska razmerja, analizirajo stanje družbe na mikroravni, družina kot osnovna življenjska celica vseskozi prehaja v javno sfero, saj zrcali vrednote skupnosti, v kateri živi, in politiko svojega časa. Poleg naštetih motivov posameznikove zasebnosti in intimne je tako za pisanje dramatičark značilna tudi vpetost v družbeno stvarnost sodobnega sveta. V dramskih besedilih so prisotni močni družbenokritični toni, ki niso vezani le na dogajanje v Sloveniji, temveč v globalnem svetu. Dramska besedila vzpostavljajo angažiran odnos do sveta in kličejo po družbeni refleksiji.

V dramskih besedilih Dragice Potočnjak *Alisa*, *Alica* ter *Hrup*, ki ga povzročajo živali, je čutiti prizadetost ob vojnih dogodkih na Balkanu. Avtorico odlikuje čut za zaznavanje socialnih razlik ter prizadetost nad usodami nemočnih, nepomembnih, deprivilegiranih ljudi, za katere družba nima posluha, osrednja tema njenih dram so tako stiske, ki ostajajo skrite (Pezdirc Bartol, 2009b, 197). Dramatičarke prikazujejo različne oblike nasilja v sodobnem svetu, med njimi Simona Semenič v drami *5fantkov.si* spregovori o temah, kot so dvoboji superjunakov, družinsko nasilje, nestrpnost do drugačnih, množični poboji in



vojne, pri čemer vse našteto prikaže skozi logiko otroške igre. Otroci namreč brez distance ponotranjijo, kar vidijo v medijih in družini, ter tako reproducirajo stereotipe nasilja. V *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julija kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima* je glavna oseba truplo, ki prevzema imena številnih zlorabljenih, trpinčenih in usmrčenih žensk, vse prihajajo z vzhoda in so želele živeti, pripovedovalec, brezimni lik, pa nas vodi skozi dogajanje na gostiji, kjer postrežejo okusno obaro iz trupel. Spolno nasilje prikaže tudi Zalka Grabnar Kogoj v drami *Okno*, kjer Stena, Vrata in Postelja niso več neme priče, temveč dramske osebe, ki vsaka s svoje perspektive opazujejo in poročajo o dogajanju v sobi, kjer je zaprta in spolno zlorabljena mlada ženska, ta v drami nikoli ne nastopi, njen ugrabitelj Joco pa je prepričan, da jo ljubi in da mu je spremenila življenje. Nemi priči sta Sosed in Sosedka, ki ves čas kukata skozi okno, a ne opazita zločina v njihuni neposredni bližini. Dramatičarke tako skozi dramska besedila spregovorijo ne samo o nasilju, temveč tudi o novih oblikah človeškega izkoriščanja, pa naj bodo to spolne sužnje ali pa nadomestno materinstvo, kar je glavna tema *Luknje* Žanine Mirčevske, kjer je otrok statusni simbol, starševstvo pa prikaže kot projekt dobro situiranega para. Ta preko agencije najame nadomestno mater Marijo Richter, ki bo rodila genetsko njunega otroka, nato pa postane še njegova varuška in njihova gospodinja, saj sta sama prezaposlena. Načrt ima napako, temna preteklost nadomestne matere pride na dan, v mladosti je bila žrtev prodaje, nato detomorilka, ki je posledično več let preživela v zaporu. Ob tem spoznanju se skušata zakonca Marije čim prej znebiti.

V drami Simone Semenič *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofje* je ženska prikazana kot žrtev moškega principa oblasti in moči ter vsiljenih družbenih vlog, drama namreč izpostavlja razmerje med izjemnim posameznikom, ki presega okvire svojega okolja in časa, ter konformistično množico. Prvo ponazarjajo usode treh pogumnih in inteligentnih Sofij, realnih zgodovinskih osebnosti, vse tri so delovale proti pričakovanjem in zahtevam družbenih norm, se niso poročile ali bile matere, prvi dve sta bili družbeni aktivistki, tretja pa matematičarka. Na drugi strani so kuharice, povprečnost vsakdana zapolnjujejo z lupljenjem na tone in tone krompirja, medtem ko soldati izvršujejo ukaze političnega sistema. Moški princip vladanja je tudi v središču drame *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*, postavljene v pravljичni pretekli čas in kraljevske sobane, moški princip oblasti, nasilja in manipulacije predstavljata Vladimir in Bogomir, ženski princip materinstva in ljubezni pa Sofija, ta nastopa le kot didaskalija v poševnem tisku, ki komentira in povezuje dogajanje, ter njene tri hčere Vera, Nada in Ljuba, vse tri zaradi državljske nepokorščine posiljene in odvržene v reko. Kritičen pogled na slovensko

stvarnost je v opusu Simone Semenič najbolj razpoznaven v besedilu *tisočdevetsto-enainosemdeset*. Dogajanje je postavljeno v Ajdovščino leta 1981, ko bodo nekatere dramske osebe sprejete v pionirčke, druge se srečujejo v bifeju, tretje spoznavajo prve ljubezni ..., potem pa se vse skupaj skozi besedilo večkrat zavrti, zvočni žmrk žmrk prestavi osebe v sodobni čas, ko gospodarstvo propada, priča smo brezposelnosti, zapiranju tovarn, izgubljenim ljubeznim, samomoru, lepše prihodnosti ni videti, obe ravni dogajanja pa ves čas povezuje burja kot večna zvočna kulisa.

Vprašanja o človečnosti v sodobnem svetu in temeljnih značilnostih sodobne civilizacije so značilna za dramski opus Žanine Mirčevske: odvisnost od želja tematizira v drami *Odstiranje*, hlastanje po imetju ter s tem povezan strah pred izgubo v drami *Na deževni strani*, globalno pogoltnost kapitalističnega sveta pa prikaže v *Žrelu*, kjer spregovori o hlastanju, lakomnosti in nenasitnosti, ki jo sodobnemu človeku predstavljajo materialne dobrine. Glavno osebo oblikuje kot slehernika, večnega grešnika, njegovo ključno pregreho, požrešnost, pa zaznamuje že z izbiro imena, to je namreč »tisti, ki je pojedel svoje ime« in je v besedilu označen grafično s tremi pikami (...). Lakota se tako v besedilu kaže kot splošna značilnost civilizacije, kot epidemija človeštva, hlastanje po hrani in materialnih dobrinah pa kot kompenzacija nečesa, kar bi potešilo človekov eksistencialni glad. Premislek o sodobni civilizaciji in njenih vrednotah je značilen tudi za *Konec Atlasa*, kjer so štirje ribiči, kitolovci, postavljeni v ekstremno situacijo soočenja z lastnim koncem in temeljnimi ontološkimi vprašanji. Dramska besedila Žanine Mirčevske so osredotočena na temne strani človekovega jaza, na vse tisto, kar tli v človeku, njegovih skritih, bolnih željah, zastrtih strasteh, želji po oblasti in moči, kar se kaže tudi v dramskem besedilu *Rojstvo tirana iz glave črva*, komorno zastavljeni, a psihološko nabiti igri treh ženskih likov. Zgodovinski lik krvave grofice Erzsébet Báthory je središče igre, okoli katerega se odvijajo rituali nasilja na relaciji gospodarica – dekla. Besedilo razmišlja o odnosu do ženskega telesa, vdanosti, moči in oblasti, vladanju ter smislu bivanja in žrtvovanja.

S temeljnimi vprašanji bivanja in urejenosti sveta se na satirično-ironičen način poigrava drama Tamare Matevc *Aus Anstand La siesta*, nekakšen hibrid med pravljico in znanstveno fantastiko. Drama prikazuje današnji svet, ki je neozdravljivo bolan, saj vsi samo hitijo, hlastajo, drviijo, zato bog Jahve obišče vidca Rudija Štrajnerja, ki naj bi s pomočjo igranja violinistke Čarne in opija ambrozije svet spet spravil v paradigmo gomolja in v novo dobo La Sieste, v kateri je poudarek na bivanju, na sami biti, počivanju, zbiranju energije, brez napredka in razvoja.

Glas današnje generacije mladih na pragu tridesetih let zastopajo Simona Hamer, Tjaša Mislej, Vesna Hauschild in Iza Strehar, iz vseh besedil veje stika mladih, nezmožnost živeti tako, kot si želijo, eno ključnih vprašanj pa postaja zaposljivost

mladih. Prav slednje tematizira Tjaša Mislej v drami *Panj*, ki je časovno postavljena v bližnjo prihodnost, ko bo svet razdeljen na manjšino privilegiranih ljudi, ki imajo zaposlitev, ter na drugi strani vse tiste brezposelne, »odvečne ljudi«, za katere avtorica predvidi posebne ustanove, panje, v katerih je človeku vrnjeno dostojanstvo delovnega človeka, t. i. čebelice zdaj šivajo eko copate. V ta krasni novi svet vstopi Maks, presežni umetnik tridesetih let, ki odpira tudi vprašanja vloge umetnika in umetnosti v sodobni družbi. Na novo urejeni svet pa se zamaje, saj so panji predraga ureditev, zaradi varčevalnih ukrepov bodo bolne in nekoristne varovance evtanazirali. Tjaša Mislej tako v novi družbeni kontekst postavlja mehanizme inštitucije, kot jih poznamo že iz *Velikega briljantnega valjka*. Vprašanje zaposlitve je tudi v središču dramskega besedila Vesne Hauschild *Inventura*, v katerem spremljamo tri mlade ženske v podjetju Corpus, na milost in nemilost prepuščene brutalnim zapovedim delodajalca. Ta jim enkrat v prihodnosti obljublja redno zaposlitev, medtem pa vedno bolj ureja njihovo zasebno življenje. Avtorica kritično tematizira položaj mladih žensk, od katerih se zahteva, kot na več mestih poudarja v dramskem besedilu, da svojo biološko uro prilagodijo karierni, svojo družinsko odsotnost nadomestijo s plačano varuško, živijo razmerja na daljavo in maksimalno skrbijo za svoj videz, vse za to, da so lahko produktivne ves dan. *Hlod na avtocesti* Ize Stehar svojo temeljno naravnost izrazi že s podnaslovom, in sicer Poljubna drama o izpraznjenosti forme in odsotnosti smisla. Glavna oseba Zoja vstopa v razmerja in prijateljske odnose s štirimi sovrstniki, v 14 fragmentarnih prizorih opazujemo dezorientiranost mladih v iskanju smisla med avtentičnostjo in konformizmom. Podobe sodobnega sveta predstavlja tudi Simona Hamer v besedilu *I-Z-Š-T-E-V-A-N-K-E*, kjer nimamo zgodbe, temveč niz prizorov oziroma kolaž besedil različnih žanrov in zvrsti, ki nakazujejo etično otopelost in pomanjkanje temeljnih vrednot današnjega sveta, ujetega v prazne fraze, ko svet postane variacija izštevanka. Besedila najmlajših kljub nekaterim komičnim situacijam prikazujejo vse prej kot optimističen pogled na svet, ironični in satirični prikazi sodobne družbe pa proizvedejo smeh, ki je prej znak nemoči kot superiornosti.

#### 1.4 Iskanje formalno in jezikovno izvirnega izraza

Simona Semenič je v intervjuju dejala, da se je ob nastajanju drame *5fantkov.si* ukvarjala predvsem z dvema vprašanjema: »kaj je danes lahko zgolj gledališki tekst (ne pa hkrati predloga za TV-dramo na primer) in drugič – na kakšen način lahko še teme, kot so vojna, zlorabe v družini in podobno, pridejo do vsega navajene publike« (Plahuta Simčič, 2009, 15). Gre za dve ključni vprašanji, s katerima se srečujejo današnji dramatik, in sicer vprašanje dramske forme in vprašanje naslovnika oziroma recepcije. Dramatičarke ponudijo izjemno inovativne odgovore, ki bi zahtevali

samostojno študijo ob izbranih primerih, na tem mestu lahko navedemo le nekaj skupnih tendenc. V analiziranih dramah je ves čas prisotna zavest o krizi dramske forme, dramatičarke problematizirajo status drame in raziskujejo nekonvencionalne oblike dramske pisave: neki ideji, podobi, čustvu, ki služi kot primarni impulz, skušajo najti ustrezen formalni izraz, saj forma v veliki meri opredeljuje vsebino del. Zato tudi znotraj opusa iste avtorice določeno besedilo še vedno izhaja iz tradicionalne drame oziroma njene prenovitve, spet drugič prestopa v polje postdramskega oziroma ne več dramskega pisanja. V večini primerov tako ne gre več za linearne zgodbe z začetkom in koncem, temveč je v ospredju fragmentarna dramaturgija. Dramska besedila spreminjajo svojo grafično podobo, pri nekaterih je opazna odsotnost velikih začetnic, odsotnost oziroma poljubna raba ločil, poigravanje z rabo grafičnih znakov, besedila so lahko zapisana v verzificirani obliki, predvsem pa gre za problematiziranje temeljnih konvencij teorije drame, zapisa po vlogah ter delitve na glavno in stransko besedilo. Didaskalije v posameznih delih preraščajo scenske napotke, ob uprizoritvi jih nikakor ne moremo izpustiti ali materializirati v gledališke znake, saj postajajo enakovreden in konstitutiven del besedila. »Dialoška oblika se je tako (včasih tudi v vlogi manjšinske komponente) znašla v družbi raznolikih besedilnih taktik: od didaskalij in opisov, ki so bližje romaneskni ali prozni obliki, do pripovednih, esejističnih, teoretičnih in »hibridnih« tehnik, ki jim je skupno, da bralca ali bralko opozarjajo, da tisto, kar bere ali gleda, ni več realistični dialog strukture absolutne drame, ampak nadaljevanje procesa razgradnje dramske oblike« (Toporišič, 2015, 90). Vse našteteto je značilno zlasti za dramatiko Simone Semenič ter posamezna dela Žanine Mirčevske, Simone Hamer, Zalke Grabnar Kogoj, destabilizacija dramskih konvencij pa je opazna tudi pri preostalih analiziranih avtoricah. Z vnosom elementov narativnosti pa v nekoč absolutno dramo ne vstopa le avtor, temveč tudi bralec oziroma gledalec, ki mora za posamezni tekst premisliti status avtorja, dramskih oseb kot tudi svojo lastno pozicijo: »nove tekstne prakse postavljajo naslovnika pred nujnost odločitve drugače kakor tradicionalno dramsko pisanje; če je moral tradicionalni naslovník dramo dekodirati oz. iz nje »iztrgati« eno od njenih možnih uprizoritev, mora postdramski naslovník dramo v izhodišču razrešiti, da se mu nato pokaže v vsej svoji odprtosti« (Lukan, 2012, 172). Avtorice tako z rabo različnih strategij zahtevajo večjo vključenost bralca oziroma gledalca, v posameznih primerih je ta tudi neposredno nagovorjen, hkrati s tem pa ni več privilegirani opazovalec, temveč v večji meri tudi soudeleženec in posledično soodgovoren za stanje v družbi.

## 1.5 Sklep

Prve slovenske dramatičarke so sicer uporabljale postopke, značilne za dramatiko kot literarno vrsto, vendar pa v tem pogledu niso bile posebno inovativne,

njihovi teksti v formalnem smislu ne prinašajo nič novega, so pa seveda bistveno bolj pomembni glede na tematske značilnosti, saj se dramatičarke v ženske like poglobljajo in včasih že kar filigransko secirajo njihovo dušo, pri čemer odpirajo vprašanja odnosov med spoloma, materinstva, pa tudi ženske kot intelektualke v sodobni družbi (Mihurko Poniž, 1997, 69). Tudi sodobne slovenske dramatičarke tematizirajo položaj žensk v družini in družbi: subtilno razkrivajo ambivalentnost odnosa mati – hči, odstirajo poglede na materinstvo, odnos do ženskega telesa, opozarjajo na vidno in prikrito nasilje nad ženskami, večplastno in kompleksno izražajo svoje poglede na partnerska razmerja ..., vendar pa za razliko od predhodnic v večji meri tematizirajo tudi univerzalne situacije, in sicer anomalije sodobne družbe in globalne probleme današnje civilizacije, vprašanje človečnosti in etične odgovornosti, vprašanja vrednot in pravičnejše ureditve sveta. Bistvena razlika od prvih dramatičark pa je iskanje jezikovno in formalno izvirnega izraza tako znotraj dramskega kot postdramskega oziroma ne več dramskega pisanja. Dramatičarke težijo k inovativnosti dramske pisave, ki bo slišana v svetu mediatizirane kulture in prinaša immanentno gledališke rešitve, po svoji sporočilnosti presega klasične feministične diskurze in moralistično-ideološke predpostavke, z rabo inovativnih dramskih taktik pa v večji meri vključijo tudi bralca oziroma gledalca.

Tako lahko sklenemo, da so bile dramatičarke skozi zgodovino sicer prisotne, v drugačnih družbenih okoliščinah in ob drugačnih uprizoritvenih pogojih so tudi v dramatiki skušale vzpostaviti ženski glas, vendar pa šele v 21. stoletju postanejo konstitutivni oziroma vitalni del razvoja slovenske dramatike in gledališča. In če smo začeli razpravo s slovarjem, naj zaključimo z ugotovitvijo, da so leta 2014 našle svoje mesto tudi v novem *Slovarju slovenskega knjižnega jezika 2*, kjer prvič lahko preberemo geslo: »dramátičarka -e ž (á) ženska, ki piše dramska dela: slovenska dramatičarka; dramatičarka in pisateljica«.



## 2 Refleksija aktualnega družbenega dogajanja v sodobni slovenski dramatiki

### 2.1 Kriza političnega angažmaja

Lado Kralj v svojem preglednem članku *Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)* navede, da se je opazen del sodobne slovenske dramatike tematsko ukvarjal z zaznavanjem in kritiko totalitarnega sistema, pomemben motiv sodobne slovenske dramatike je bil tako že od vsega začetka zaznavanje in kritika represije, ki jo je nad ljudmi izvajal komunistični režim (2005, 104, 116). Primož Kozak, Dominik Smole, Dušan Jovanović, Rudi Šeligo, Drago Jančar idr. zavzemajo v svojih dramskih delih kritično držo do sistema, političnih institucij, mehanizmov oblasti, pri čemer pa je kritika sistema pogosto posredna, preoblikovana z dramsko formo, in sicer na dva načina. Prvi je predstavitev dogajanja v nadčasovni, mitični svet, ki se razkriva skozi metaforični jezik poetične drame, drugi način pa je kritika sistema skozi formo drame absurda, s čimer dobi kritika sistema groteskne dimenzije. Blaž Lukan tako kot dve prepoznavni dramski formi s konca 60. in začetka 70. let navede prav poetično dramo ter grotesko, ki je nastala pod vplivom drame absurda (1997, 9). Obe dramski formi omogočata odmik od konkretnega, aktualnega političnega dogajanja, kar je omogočalo avtorjem uprizarjanje del brez cenzure. Hkrati pa je imela dramatika od srede 50. let dalje pomembno družbeno vlogo, »saj so njeni ustvarjalci predstavljali t. i. kulturniško opozicijo – krog intelektualcev, ki je preverjal in širil meje svobode izražanja ter s tem nadomeščal politično opozicijo – ki je v osemdesetih letih aktivno vstopila v politično dogajanje« (Troha, 2006, 138). Z osamosvojitvijo se družbena situacija spremeni, saj vlogo kulturniške opozicije prevzame politična opozicija, s spremembo režima pa dramatika izgubi eno svojih osrednjih idejno-tematskih izhodišč. Lado Kralj tako opaža, da je »slovenska dramatika doživela očiten upad relevantnosti in kvalitete, brž ko je padel berlinski zid, tj. brž ko je v socialističnih deželah prišlo do avtonomije.« (2005, 116) V demokraciji družbi, kjer se vsi zavzemajo za iste cilje, kjer so vsi zmagovalci, kjer ni konflikta, tudi ni prostora za dramatiko s politično tematiko, kakršna je uspevala v slovenskem prostoru 60., 70. in 80. let, ko se je vedelo, katera stran je prava in proti čemu naj se intelektualec bori. V demokraciji, kjer ni posesti resnice, ampak vsakdo izbira med množtvom dnevno spreminjajočih se resnic, dramatika ne more več nasprotovati ideološkemu monolitu, temveč je njena angažiranost usmerjena predvsem v splošno stanje duha in družbe ter globalne probleme sodobne civilizacije, kot so nasilje, pedofilija, birokratizem, odrinjenost marginalnih skupin, korupcija, brezposelnost, oblike manipulacije, medijska konstrukcija realnosti,

potrošništvo, brezposelnost, gospodarska kriza, revščina, vprašanje demokracije in njenih vrednostnih temeljev, vrednote sodobnega sveta ipd. Zdi se, da se sodobne uprizoritvene prakse lotevajo naštetih tem s strategijami šokantnosti, bizarnosti, patosa, ironije, elementov popkulture, vnosom medijev, karnevalizacije in drugimi taktikami, s čimer želijo spodkopati ustaljene načine zaznavanja in postaviti pod vprašaj družbene kode. Če so dramska besedila Kozaka, Smoleta, Jovanovića, Jančarja, Šeliga idr., ki so kritično prikazovala mehanizme revolucije, oblasti in totalitarnih režimov, del literarnega kanona, se je danes politični angažma v veliki meri premaknil na uprizoritveno raven in s tem postal predmet sodobnih scenskih umetnosti, saj »/g/ledališče pravzaprav ne postane politično z neposredno tematizacijo političnega, temveč z implicitno vsebino svojega načina predstavljanja.« (Lehmann, 2003, 300).

Čeprav je dramsko besedilo zgolj eden od elementov uprizoritve, pa kot vsako literarno delo reflektira in artikulira določen prostor in čas in se na družbene pojave tudi kritično odziva. V nadaljevanju bomo premislili nekatera slovenska dramska besedila, ki so nastala zlasti po letu 2000 in bila tudi širše prepoznavna, bodisi uprizorjena, natisnjena ali nagrajena, in v katerih je zaznati refleksijo aktualnega družbenega dogajanja. Natančneje pa bomo preučili drami *Lipicanci gredo v Strasbourg* Borisa A. Novaka in *Razred* Matjaža Zupančiča. Obe deli sta bili tako s strani samih avtorjev kot gledaliških kritikov označeni za politično igro, zato nas bo zanimalo, kakšna je tematika političnih iger v času demokracije in katere žanrske strategije uporabljata.

## 2.2 Družbenokritična tematika v sodobni slovenski dramatiki

V sodobni slovenski literaturi po letu 1991 je v ospredju želja posameznika po njegovi mali sreči in ne velike zgodbe. Takšno stanje je značilno tudi za slovensko dramatiko, pri čemer se ta ne zapira v prostor umetniške avtonomije, temveč je zanj značilno zapiranje v posameznikov lastni svet. V dramskih besedilih tako kot motivi in teme prevladujejo izpraznjeni medčloveški odnosi, vztrajanje v brezperspektivnih zvezah, čustvena pohabljenost, osamljenost, karierizem, zdolgočasnost, (ne)sprejemanje drugačnosti, manipulacija ipd. Lahko govorimo o dramatiki posameznikove zasebnosti in intime, pogosto postavljeni v osnovno življenjsko celico, družino. Dramska besedila najpogosteje prikazujejo sodobni, dandanašnji svet, medtem ko so zgodovinske teme redke. Tudi zgodovinski trenutek osamosvojitve in nastanek nove države Slovenije ni pustil odmevnejših sledi. Seveda pa skozi dramska besedila prosevajo posledice tranzicije in globalizacije, kar je značilno zlasti za slovensko komedijo v 90. letih 20. stoletja (npr. Partljičevo komedijo *En*



dan resnice, Möderndorferjevega *Podnajemnika* idr.). V nekaterih besedilih je čutiti prizadetost ob vojnih dogodkih na Balkanu – tako npr. Dušan Jovanović v *Balkanski trilogiji* in Boris A. Novak v *Kasandri* balkansko vojno upovedujeta skozi mit, Dragica Potočnjak pa v *Alisi, Alici* in delu *Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznošen* prikazuje travmatične posledice z vojno zaznamovanih oseb.

Na splošno je v dramskih besedilih prepoznavna večja angažiranost dramskih besedil v smislu opozarjanja na socialne probleme, kot so socialna ogroženost, neenakopravnost, nemoč deprivilegiranih, zato se v slovenski dramatiki poveča delež dramskih oseb z obrobja družbe, t. i. marginalcev, obrobnežev, avtsajderjev – kratka tistih, ki so zaradi svoje drugačnosti družbeno nesprejeti in odrinjeni na rob družbe ter zaradi fizičnih, psiholoških, socialnih ali etničnih predispozicij niso in ne morejo postati večina. Sem sodi avtist Marino v *Čistem vrelcu ljubezni* Saše Pavček, ekshibicionist v istoimenski drami Dušana Jovanovića, predstavniki družbenega dna, nekakšni urbani proletarci in zapiteži v drami Zorana Hočevarja *Me te ubu*, Dušana Jovanovića *Klinika Kozarcky*, straniščarica v *Štefki* Tanje Viher, Möderndorferjevi klošarji v *Na dnu* ter predstavniki drugih narodnosti in ras, na primer vojna begunka v *Alisi, Alici* Drage Potočnjak ali romska družina v drami *Kalea* iste avtorice. Pisci v naštetih dramskih besedilih do drugačnih, zaznamovanih, nepomembnih zavzamejo pozitivno stališče, prikazujejo jih s sočutjem, simpatijo, naklonjenostjo ali pa izražajo prizadetost nad usodami deprivilegiranih. Ob vprašanju marginalnega odstirajo nekatera temeljna vprašanja sodobnega sveta: kaj je moralno – nemoralno, normalno – patološko, vprašanje družbene večine in njenega ravnanja z manjšino ipd. Za razliko od svetovne dramatike in tudi drugih zvrsti slovenske literature pa se slovenska dramatika izraziteje ne posveča homoerotični tematiki in motiviki oziroma prizadevanjem po demarginalizaciji, homoerotična motivika je tako pogosteje prisotna v komedijah, npr. pri Vinku Möderndorferju v *Transvestitski svatbi* in pri Desi Muck v *Neskončno ljubljenem moškem*, spremenjena vloga moškega in ženske v družini in družbi pa je predmet komedije Toneta Partljiča *Denis in Ditka*.

Podoba sodobnega sveta, v kateri je človek zasičen z informacijami, dnevno sočen z najrazličnejšimi možnostmi izbire, kjer so sreča, lepota in uspešnost, pa čeprav le navidezne, ključne zapovedi, je v dramatiki oblikovala dramske osebe, ki bi jih lahko poimenovali »dobro situirani pari« (Pezdirc Bartol, 2006c, 19). V to skupino uvrščamo osebe, ki so poklicno in družbeno uspešne, brez gmotnih težav, a so čustveno pohabljene, nezmožne pristnih medsebojnih odnosov in čustveno nezadovoljene, zato sta z njimi pogosto povezana motiva zakonolomstva in prešuštva. Takšna je drama Evalda Flisarja *Nora Nora*, Saše Pavček *Čisti vrelci ljubezni*,

Matjaža Zupančiča *Nemir in Igra s pari*, Dese Muck *Neskončno ljubljeni moški*, Aleša Bergerja *Zmenki*, Kim Komljanec *Škart* idr. Hkrati pa ta besedila odsevajo splošno družbeno stanje, kjer kljub popolni komunikacijski povezanosti mikrosvet postaja vedno bolj nekomunikabilen. In če je Helmer 1 v prvem prizoru Flisarjeve drame prodajal slovar novih besed, se ob koncu vrne k Nori 1 s slovarjem klišejev, kajti vse nove, zanimive, izzivalne besede prej ko slej postanejo klišeji. Slovar besed postane tako prisproda njihovih z dolgočasenih in izpraznjenih zvez.

Ena od prepoznavnih tem sodobne slovenske dramatike je raziskovanje mehanizmov nasilja. Matjaž Zupančič s svojim dramskim opusom sporoča, da lahko v določenih okoliščinah vsakdo postane nasilen, v intervjujih pa kot temeljna vzkoda nastajanja nasilja navede strah pred drugačnostjo in željo človeka, da bi urejal svet po svoji podobi (Pogorevc, 2002, 59). Suzana v *Izganjalcih hudiča* in Adamovič v *Golem pianistu* ne ustrežata vnaprejšnjim sodbam sostanovalcev, zato ju je treba kot moteči element odstraniti oziroma prilagoditi, medtem ko Vladimir v istoimenski drami z vsiljevanjem svojih pravil reda in dobesednim dojemanjem sveta povzroči, da tudi dobri nameni porodijo nasilje. Nasilje postane tudi konstitutivni element igre *Hodnik*, gledališke različice resničnostnih šovov, kjer je nasilje sicer prepovedano s strani medijske hiše, a se izkaže, da je zakon kapitala pred etičnimi načeli: »Bolj ko se koljete, raje vas gledajo.« (Zupančič, 2004, 44) Dragica Potočnjak izpostavi občutljivo temo spolnega nasilja v krogu družine, ta se kot motiv nakazuje že v drami *Vse lepo in prav*, do skrajnosti pa zaostrí v *Za naše mlade dame*, kjer nemočna deklica postane žrtev pedofilskega očeta, pri čemer je mama le nema priča dogajanja, posredno pa je prikazana nemoč sistema oziroma organov oblasti, da bi preprečili takšna kriminalna dejanja. Avtorica z matematično natančnostjo in arhitekturno spretnostjo prepleta pretekle in sedanje dogodke in se tako izogne pretiranemu moraliziranju in didaktični angažiranosti, saj se z domišljeno dramsko tehniko dogodki zgolj odvijajo in bralcu pustijo prostor za razmislek.

Svet, ki je kontaminiran z vsesplošno prisotnostjo medijev in v katerem se zabrisujeta tradicionalni dihotomiji med javnim in zasebnim ter fiktivnim in realnim, se zrcali tudi v dramskih besedilih. Ker celoten svet vedno bolj postaja javni prostor, dramatika reflektira vdore v zasebnost oziroma izgubo zasebnosti: pa naj bo to kukanje skozi ključavnico v *Izganjalcih hudiča*, vstopanje v stanovanje pod pretvezo ustrežljivosti v *Golem pianistu* ali pa življenje pod nadzorom videokamer v resničnostnem šovu, ki ga Matjaž Zupančič nadgradi s hodnikom, prostorom pristnosti in svobode, ki pa se izkaže zgolj za navidezno. S *Hodnikom* Zupančič stopi na področje globalnega medijskega dogajanja, saj z uporabo formata resničnostnega šova vzporeja resničnost preko TV-zaslona in moč živega gledališkega medija oziroma,

kot zapiše Stojan Pelko: »Vprašanje teatarskega Hodnika in prenosa TV-dispozitiva na gledališki oder je zato v prvi vrsti vprašanje, ali lahko odrska uprizoritev še potencira to ‚produkcijo realnih učinkov‘ – ali pa jo, nasprotno, še za stopnjo bolj virtualizira, ko jo obravnava kot fenomen, ne pa kot produkcijo ‚dogodkov‘. Dogodek je namreč danes nekaj, kar se zelo zelo težko zares pripeti.« (Pelko, 2004, 14) Preizkušanje tenke meje med fiktivnim in realnim oziroma moč virtualnega je tudi eno od osrednjih izhodišč *Ekshibicionista* Dušana Jovanovića. Igra doseže svoj vrh v psihodrami, ko ljubimca v prisotnosti svojega psihiatra prosto fantazirata o potencialnem seksualnem odnosu. »Tako je *Ekshibicionist* zgodba, ki se dogaja predvsem na ravni jezika, zgodba, ki temelji na poznavanju sodobnega diskurza in novodobnih ritualov komunikacije, zgodba, ki doživi tudi svoj vrh v psihodrami, torej v pripovedovanju o tem, kaj bi se lahko zgodilo, in ne dejanskih dogodkih.« (Pezdirc Bartol, 2010, 184) Jovanović tako dokazuje, da je virtualnost danes lahko resničnejša od resničnosti same. Tomaž Toporišič pa o njegovem pisanju pravi: »Njegovi namerno bastardni križanci med različnimi dramskimi, televizijskimi ter drugimi resnimi in trivialnimi žanri na ta način spregovorijo o tem, da živimo v času primata mediatizirane kulture in civilizacije in da gledališče kot živa umetnost lahko in tudi mora izkoristiti svojo performativno naravo, neposredni stik igralcev in gledalcev na odru tukaj in zdaj, za spregovarjanje o statusu subjekta in resničnosti v baudrillardovskem svetu simulakra.« (2007, 207–208)

### 2.3 Boris A. Novak: *Lipicanci gredo v Strasbourg* in Matjaž Zupančič: *Razred*

Če je dramatika po letu 1991 iskala svoje teme predvsem v intimnem svetu posameznika, po letu 2000 oziroma še izraziteje po letu 2005 opazimo vračanje političnega v slovensko dramatiko. V gledališki sezoni 2006/07 smo tudi znotraj institucionalnih gledališč lahko videli dve uprizoritvi slovenskih dramskih besedil, ki sta tako s strani avtorjev kot nekaterih kritikov označeni za politično igro. Prvo je *Lipicanci gredo v Strasbourg* Borisa A. Novaka, uprizorjeno v Mestnem gledališču ljubljanskem, drugo *Razred* Matjaža Zupančiča, uprizorjeno v SNG Drama Ljubljana.

Boris A. Novak zapiše: »Tragikomedija *Lipicanci gredo v Strasbourg* je najbrž prvo slovensko dramsko delo, ki obravnava položaj Republike Slovenije v novi, evropski skupnosti narodov.« (2006a, 12) Trije lipicanci se namreč zaradi negotove usode kobilarne Lipica odpravijo iskat pravico na Evropsko sodišče za človekove pravice v Strasbourg, kjer so prepuščeni v obravnavo sodnikom treh velikih narodov Evrope: Angležu, Nemcu in Francozinji, kot priče pa nastopijo tudi različne

zgodovinske osebe. Avtorjev namen je jasen in tudi artikuliran: želja vplivati na javnost in njeno zavedanje o neprecenljivi vrednosti lipicancev kot prepoznavnem delu naše kulturne in naravne dediščine, ki pa jo ogrožajo finančni in politični interesi države, saj je ta v želji po dobičku pripravljena na prostoru, ki ga že stoletja zasedajo lipicanci, zgraditi igrišče za golf. V skladu z idejo igre se avtor odloči tudi za njeno žanrsko podobo: »Ta tragikomedija je nenavaden in učinkovit žanrski hibrid: je fantazijska in obenem realistična, poetična in hkrati satirična, s svojim etičnim angažmajem in aktualističnimi bodicami pa sodi tudi v politično gledališče.« (Novak, 2006c, 164) Vendar pa Novaku lipicanci ne pomenijo le slovenskega nacionalnega simbola, temveč so tudi nostalgija za izgubljenimi časi etičnih in estetskih vrednot, ki jih je turbokapitalizem povozil. Lepota, modrost, milina, virtuoznost lipicancev tako trčijo ob potrošniški svet, hedonizem in nihilizem. Zato je zanj usoda lipicancev povezana z usodo evropske kulture na splošno, kar pokaže tudi z načinom govora svojih dramskih oseb: lipicanci kot bitja čiste lepote govorijo v verzih, ljudje pa v prozi. Novakovi lipicanci so tako svetovljani, kulturna elita, nekakšni idealni prebivalci Evropske unije, medtem ko so prikazani politiki pritlehni, primitivni in zaverovani v svoja mala vsakodnevna zadovoljstva.

*Razred* Matjaža Zupančiča prikazuje zaposlene v neoliberalnem kapitalizmu, ne gre mu za neko marginalno skupino, ampak večinsko populacijo sveta, kar daje temi relevanten in času ustrezen predznak ter jo s tem tudi naredi politično. Če je v preteklih časih posameznika omejeval politični sistem, ga zdaj trg in ekonomija, saj je postal profit vrhovni vladar današnjega sveta. Hišnik, moški in pet strokovnjakov so elementi večnivojske megakorporacije (med seboj so ločeni, kot pove vodja seminarja, s stopnicami in par fikusi), in čeprav izgleda, da gre za spopad med posameznimi nadstropji, gre le za tekmovanje v izkazovanju lojalnosti kapitalu. Ta naj bi s tehnologijo osvobajal posameznika za kreativno delo, obenem pa ga s sistemom napredovanj in stalnim strahom pred izgubo zaposlitve drži v odnosih, ki so skorajda fevdalni. *Razred* je prostorsko postavljen v globalizirani svet, lahko se dogaja kjer koli, prav tako motivno-tematsko ne parazitira več na povojnem ideološkem razkolu ali tranziciji, temveč nas sooča z našim današnjim in jutrišnjim dnem. Uvodoma smo napisali, da dramatika v svetu množstva resnic ne more nasprotovati ideološkemu monolitu, *Razred* pa dokazuje, da je takšno dramsko delo mogoče, le da je ideološki monolit zamenjal kapitalski.

Konca obeh besedil ostajata odprta, a na dva povsem različna načina, kot so različne tudi njune politične strategije. Besedilo Borisa A. Novaka ima aktivistični namen in izhaja iz avtorjevega lastnega gneva nad dano situacijo. Gre za »dramatizirano zgodovino kobilarne, predstavljeno skozi like monarhov in malih ljudi, vladarjev

in vladanih« (Bogataj, 2006, 10), ki ima didaktičen in etičen namen, saj želi bralce/gledalce podučiti o zgodovini in pomenu lipincev za slovenski prostor ter vzbuditi njihovo ogorčenje ter posledično zavzetost. Tragikomedija izraža eksplicitno podporo določeni ideji, zaželeni rešitev pa je vsem jasna: lipinci imajo prednost pred golf igriščem. Konec ostaja odprt, a le zato, ker je neznana tudi realna usoda Kobilarne Lipica, medtem ko je pomensko besedilo povsem nedvoumno.

*Razred* je absurdna skica sodobne družbe, žanrsko bi jo lahko poimenovali »satirična groteska« (Lukan, 2006, 10), kjer ni poražencev in zmagovalcev, saj so vsi del istega sistema in je vsak avtoriteta le v svojem nadstropju: vodi igro, a hkrati se drugi prav tako igrajo z njim. Situacije so dvoumne, besedilo pomensko odprto (npr. samo slutimo lahko, zakaj je na seminar prišel le en kandidat, kaj piše v pismu in ali je to sploh pomembno, kakšno vlogo ima hišnik, se tudi moški igra s strokovnjaki ipd.), zato tako dramsko besedilo kot njegova uprizoritev postaneta prostor razmisleka in spraševanj, gledalcem/bralcem pa je podeljena vloga soustvarjalca pomena. *Razred* uresničuje Lehmannovo razmišljanje, da je »politično lahko navzoče v gledališču samo prikrito in posredno.« (2002, 7).

Kljub žanrski in idejno-motivni različnosti se obe besedili vrisujeta v širša prizadevanja celotne sodobne evropske literature, ki želi po razpadu vsiljenih identifikacijskih sistemov poiskati svojo identiteto. B. A. Novak se o identiteti sprašuje ob problemu ohranitve avtohtonih prebivalcev Krasa, to je lipincev, ki so zanj simbol za usodo Slovencev. Omejenost ministra, ki je prepričan, da za turistične ogleda zadostuje en sam lipicanec, prenese Novak na usodo Slovencev: »Zadnji lipicanec ... Mar se zavedate, gospod minister, da se bo vprašanje kmalu glasilo: zadnji Slovenec?« (Novak, 2006b, 132) Identiteta prebivalcev Evropske unije pa naj bi, kot se kaže skozi besedilo, izhajala iz priznavanja medsebojnih razlik in ne vztrajanja na edinstvenosti in s tem privilegiranju, a hkrati tudi na zavedanju in prizadevanju za ohranjanje kulturnega in zgodovinskega spomina.

Tako kot v nekaterih prejšnjih dramskih tekstih se Zupančič tudi v *Razredu* dotakne vprašanja človekove identitete v sodobnem svetu. Izhodišče igre je izobraževalni seminar, na katerem naj bi pet strokovnjakov, akademskih avtoritet, vsak s svojo metodo pomagalo kandidatom do ustrezne poklicne kvalifikacije in napredovanja, a izkaže se, da je seminar zgolj prostor njihovega medsebojnega obračunavanja, frustracij, rivalstva, nastopaštva, zamer in žaljivk, kar se kaže tudi na jezikovni ravni, saj besedilo ves čas razkriva praznost njihovega medsebojnega znanstvenega diskurza (Pezdirč Bartol, 2006č, 48). Seminarja se kot edini kandidat udeleži Moški, o katerem izvemo le, da je na seminar prišel v sposojeni kravati in obleki ter da potrebuje nekaj novih znanj za prehod v tretje nadstropje.

Moški je torej novodobni slehernik, določata ga le sposojena obleka in spol, prav to pa sta tisti dve lastnosti, ki ju je pripravljen zastaviti za dosego cilja. Na njihovo zahtevo se preobleče v žensko in tako njihove akademske igrice realizira dobesedno, s čimer preseže pričakovanja in metode dela svojih učiteljev. Santori presenečeno vzklikne: »On nas jemlje resno!« in Terapevtka dodaja: »Vse bi naredil, da bi mu uspelo!« (Zupančič, 2006, 44) Zupančič torej identiteto sodobnega posameznika kaže kot nekaj fluidnega, nezanesljivega, v veliki meri prilagodljivega potrebam kapitala in trga.

Pričujoča dramska teksta imata politične konotacije, vendar ne temeljita več na kritiki določenega političnega sistema, ne na tranzicijskih temah, prav tako ne bazirata več na povojnem ideološkem razkolu, temveč izhajata iz neposredne zdajšnjosti. Hkrati pa predstavljata dva različna koncepta politične drame: *Lipicanci gredo v Strasbourg* so primer politične drame z jasnimi in artikuliranim namenom ter eksplicitno podporo določenim ideji, medtem ko *Razred* ne ponuja poražencev in zmagovalcev, temveč spoznanje, da smo vsi del istega kapitalističnega sistema, s svojimi pomenskimi dvoumnostmi in odprtim koncem pa postane prostor razmisleka in spraševanja. Pričujoča dramska teksta kljub novim političnim temam ne prinašata novih žanrskih novosti. *Lipicanci* so žanrski hibrid, v katerem se prepletajo elementi fantastike, satire, realistične drame, pa tudi poetične drame, kar se kaže zlasti v vzpostavljanju nekega višjega, absolutnega sveta, ki ga predstavljajo lipicanci, ter metaforičnosti in poetičnosti njihovega jezika, medtem ko *Razred* uporablja številne elemente drame absurda in ga žanrsko lahko opredelimo kot grotesko. Obravnavani besedili nakazujeta vračanje političnega v sodobno slovensko dramatiko, sodobni čas s svojo brutalno kapitalsko logiko, medijsko kontaminacijo, navideznim hedonizmom, socialno ogroženostjo, naelektrenostjo in konfliktnostjo pa vsekakor ponuja dovolj gradiva in možnosti za ponoven vzpon družbenoangažirane dramatike, kar dokazujejo najnovejša besedila Dušana Jovanovića, Vinka Möderndorferja, Matjaža Zupančiča, Simone Semenič, Žanine Mirčevske idr., nekatera med njimi tudi z novimi dramskimi taktikami v polju postdramskega oziroma ne več dramskega.

### 3 Obrobno in središčno, lokalno in globalno v sodobni slovenski komediji

#### 3.1 Značilnosti sodobne slovenske komedije

Ob besedah obrobje in središče v zvezi s slovensko komedijo najprej pomislimo na dogajalne prostore, pri čemer velja za obrobje provincialno, lokalno, ruralno, medtem ko središče predstavlja prestolnico, center, urbano oziroma prostore gospodarske, politične in kulturne moči. Takšna razmerja se kažejo že v naslovih nekaterih slovenskih komedij, kot so npr. *Na kmetih*, *Štajerc v Ljubljani*, *Bruselj hotel* ipd. V pričujoči razpravi bomo na izbranih primerih skušali pokazati, da imata pojma obrobje in središče v sodobni slovenski komediji širši pomen. Po eni strani sta vzvod za številne komične učinke, po drugi strani pa omogočata piscem refleksijo družbeno-političnega dogajanja.

Komedija je namreč tista dramska vrsta, ki je s svojimi motivi in temami kar najtežje vezana na slovenski prostor in čas, saj na komičen način obravnava aktualna vprašanja današnjega časa in se tako sprti odziva na družbeno-politično dogajanje. Avtorji slovenskih komedij so v desetletjih od osamosvojitve Slovenije dalje svojo satirično ost uperili v prikaz političnih razprtij (strankarski spopadi, predvolilni boji, želja po oblasti in različni ideološki pogledi na polpreteklo zgodovino so le nekateri od ponavljajočih se motivov), v prikaz vloge kapitala v družbi (npr. denar in mediji, denar in kultura, kapitalistična brutalnost novopečenih bogatašev, povzpetništvo), v prikaz odnosov med spoloma (ljubezenski zapleti, erotika, zakonolom, nove spolne prakse, spremenjena vloga moškega in ženske v družbi in družini), v prikaz stereotipov in predsodkov (pogosto vezanih na razmerja urbano – ruralno, središčno – obrobno, domače – tuje, znano – neznano) ter odpirali vprašanja v zvezi z nacionalno identiteto Slovencev v globalnem svetu (Pezdirč Bartol, 2006a, 206). Našteti motivi in teme so v sodobni slovenski komediji povezani s prikazom splošnih človeških napak in slabosti ter univerzalnimi komičnimi situacijami. Še vedno pa ostaja eden temeljnih principov komedije razmerje med videzom in resnico oziroma neskladje med željami in resničnostjo, v katerih se znajde komedijski junak.

Pod pojem sodobna slovenska komedija uvrščam tiste komedije, ki so nastale po letu 1991, torej po osamosvojitvi Slovenije, zato v tem obdobju že lahko vidimo tudi vsebinske premike: temam, ki so zadevale čas političnih sprememb, povezanih s padcem komunizma in osamosvojitvijo, sledijo igre, ki upovedujejo čas tranzicije, čas, ko je ideologijo zamenjal kapital, ko so se mali ljudje znašli pred velikimi

priložnostmi, pa naj bo to politika in oblast ali pa nenadejano premoženje. Novi časi kažejo že tudi v smer Evrope in novih priložnosti. Slovenska komedija je doživela razcvet v 90. letih, potem pa hiter zaton, ki naj bi bil posledica ohromljene mlajše generacije brez želje po družbenih spremembah (Gaši, Poniž, 2010, 75).

Najvidnejši sodobni slovenski komediografi so Tone Partljič, Vinko Möderndorfer in Andrej Rozman Roza, občasno pa se s komedijo spogledujejo tudi Boris Kobal, Matjaž Zupančič, Iztok Lovrič, Desa Muck, Saša Pavček, Kim Komljanec, Dušan Jovanović, Boštjan Tadel in drugi.

Kot smo že zapisali, je ena od pomembnih tem sodobne slovenske komedije razmerje med provinco in centrom, ki se kaže skozi razmerja med urbanim in ruralnim, med obrobni in središčnim, med domačim in tujim, znanim in neznanim, lokalnim in globalnim, svetovljanskim in provincialnim, pogosto prikazano s pomočjo stereotipov in predsodkov ter tipiziranimi situacijami in karakterji, kot je značilno za komedijo nasploh. Na kakšen način avtorji vse našteto vključujejo v svoja dramska besedila, bom prikazala v nadaljevanju, ob štirih izbranih dramskih besedilih štirih reprezentativnih slovenskih komediografov, to so Tone Partljič: *Čaj za dve*, Vinko Möderndorfer: *Limonada slovenica*, Boris Kobal: *Afrika ali Na svoji zemlji* in Andrej Rozman Roza: *Najemnina ali We Are the Nation On the Best Location*, ki pokažejo, da obrobje in središče nikakor nista zgolj dogajalna prostora, temveč tudi načina razmišljanja, dojemanja sveta, življenjskih principov in vrednot ter jezikovnih in nacionalnih konstruktov.

### 3.2 Urbano in ruralno: Tone Partljič: *Čaj za dve*

Urbano in ruralno z vsemi svojimi značilnostmi najtesneje trčita v preprosti, a odrsko učinkoviti igri *Čaj za dve*<sup>15</sup> v podobi ostarelih žensk, ki se najdeta v skupni sobi v domu za ostarele. Mestni, kultiviran princip pooseblja Jasmina Rudolf, upokojena igralka, ki je skrbno urejena, rahlo vzvišena, dostojanstvena, ves čas zaposlena s svojimi odigranimi vlogami in vsakodnevnimi rituali, a hkrati tudi osamljena v svojem umetnem svetu. Ker v domu za upokojene ni dovolj prostora, ji vodstvo z njenim privoljenjem začasno dodeli sostanovalko Angelo Bračko, kmetico, pri kateri je natura pred kulturo, zato pač ne ve, da spuščanje vetrov, smrčanje, zadah po čebuli, robustna komunikacija ipd. motijo občutljivo mestno damo. Dva povsem različna svetova, urbano in ruralno, visoko in nizko, kultura in natura, tako trčita drug ob drugega, kar predstavlja vir številnih komičnih zapletov. Kljub povsem različnima življenjskima stiloma pa obe ženski spoznata, da ju povezuje želja po

15 Uprizoritev Drama SNG Maribor, 2002; knjižna izdaja Tone Partljič, *Izbrane komedije II*, 2003.



pogovoru in tem, da lahko svoja doživetja in občutke delita z drugimi. Angela namreč predstavlja tudi vitalni, pristihi princip živega in možnega, ki sprosti otopelo in vase zaverovano igralko, da se odpre upokojencu Gregoriču, s katerim okusi ljubezen v zrelih letih. Pristno človeško tako premaga vnaprejšnje stereotipe in predsodke. Matej Bogataj zapiše v spremni besedi:

Stik med obema svetovoma pred izbrisom je koristen za oba; Jasmina dobi publiko, svojih vlog in recitacij ne pošilja več v prazno, za to ima zdaj dva zvesta gledalca, Angelca dobi uvid v nekaj, kar presega golo garanje na kmetiji, dobi drobne rituale, dobi program, in to kar umetniški, ne samo kulturni. Združita se visoko in znižano, obe strani na stara leta začitata, da bi bila njuna življenjska pot lahko tudi popolnoma drugačna, da človek vedno nekaj žrtvuje, ko se odloči za takšen ali drugačen poklic, za takšno ali drugačno vlogo v življenju. (2003, 153)

### 3.3 Svetovljansko in provincialno: Vinko Möderndorfer: *Limonada slovenica*

*Limonada slovenica*<sup>16</sup> sodi med številne slovenske komedije, ki prikazujejo dogajanje na slovenski politični sceni in se kar najtesneje navezuje na Cankarjevo komedijo *Za narodov blagor*. Skoraj sto let kasneje Möderndorfer obnavlja zgodbo o političnih veljakah, ki si na vse načine prizadevajo za naklonjenost tujca ter v narodovem imenu uresničujejo lastno zgodbo o uspehu. *Limonada slovenica* je tako predvolilno razgibana komedija, katere osnovna zgodba je zelo preprosta: dve politični opciji iščeta primerne kandidata za predsednika vlade. Za ustreznega se izkaže ekonomist in znanstvenik Vasilij, ki je 20 let živel v ZDA in se je ravnokar vrnil domov. Obe politični opciji si prizadevata, da bi ga pridobili na svojo stran, pri čemer ne izbirata sredstev. Ne vedo pa, da je Vasilij slep – to je priložnost za številne jezikovne dvoumnosti in komične zaplete, ves čas pa je slepota tudi prisposodba resničnejšega, globljega videnja. Politiki Vasilijeve slepote vse do končnega zapleta ne opazijo, saj jih ne zanima, kdo Vasilij v resnici je, zanje ni pomemben kot realna oseba, ne zanima jih, kaj je v življenju dosegel, ne vabijo ga v politiko, ker bi razumeli in verjeli v njegove intelektualne sposobnosti, svetovljanstvo in humanistične vrednote, ki jih zastopa, saj so prepričani, da bodo za njegovim hrbtnom še vedno lahko uresničevali lastne politične interese, temveč ga izberejo zato, ker se je rokoval s predsednikom ZDA in je bilo to predvajano na mednarodno prepoznavni televizijski mreži CNN. Vinko Möderndorfer se tako dotakne znanega slovenskega sindroma, da pri nas lahko uspejo le tisti, ki so predhodno že dosegli uspehe in prepoznavnost v tujini.

16 Uprizoritev SLG Celje 1999/2000, PG Kranj 2011/12; knjižna izdaja Vinko Möderndorfer, *Limonada slovenica: štiri komedije*, 2003 in *Limonada slovenica*, 2011.

V dramskem besedilu trčita drug ob drugega svet Vasilija, svetovljana, sposobnega znanstvenika, s profesionalnim pristopom na vseh področjih delovanja, ter na drugi strani svet provincialnih politikov, intelektualno pritlehnih amaterjev, gre za ljudi brez etične odgovornosti, povzpeticke, ki so prišli na visoke politične funkcije z egoizmom in prilagajanjem trenutnim centrom moči. Möderndorfer pokaže na negativno selekcijo celotnega slovenskega političnega sistema, saj omogoča vzpon in oblast moralno oporečnim osebam.

Poleg različnih asociacij na aktualno slovensko politiko za komične učinke poskrbi še Vasilijev tajnik Alan, ki je Američan in govori slovenščino s številnimi napakami, angleškimi interferencami, zraven pa enkrat vpleta brezhibne Prešernove verze, spet drugič pogovorne fraze in kakšno kletvico, kar njegovo jezikovno podobo zelo razgiba:

Alan McConnell: Profesor, jaz vam nikoli pozabil, da vi mene naučili ljubiti dežela z Bled otok na sredini. Jaz ljubim Slovenija in slovenska dvojina. To je najlepše. *V pravilni slovenščini*. Dva. Dvoje. V dvoje. Pri dveh. Z dvema. V dveh ...

Vasilij: Američani vse pokvarite. Tudi dvojino.

Alan McConnell *zares ogorčeno in spet v zelo pravilni slovenščini*: Profesor! Če kaj obvladam, obvladam dvojino. To je najvažnejša stvar, ki so nas jo naučili na seminarju v Čikagu. *Recitira*. V dvojini pišemo pesmi o ljubezni ... (Möderndorfer, 2011, 10)

Prav dramska oseba tajnika Alana je tista, ki omogoča prikaz medkulturnih razlik in različnih stereotipov, besedilo je namreč posejano s celo vrsto klišejskih elementov slovenske in ameriške stvarnosti: če imajo Američani Hemingwaya, imamo Slovenci Prešerna; ameriške medije poosebljata množično gledana programa MTV in CNN, slovenske dejstvo, da zaradi majhnosti medijske osebe srečujemo v vsakodnevem življenju oziroma, kot se pokaže v besedilu, ljudje iz televizije pridejo na obisk; če Vasilij staršem iz Amerike kot spominek prinese kip svobode, potem mu Helena ob slovesu podari lectovo srce; seveda pa je tukaj še slovenska dvojina, lepota naše turistične atrakcije Bleda, ki trči ob svet ameriških zgodovinskih osebnosti (Lincoln, Kennedy, senator McCarthy), steakov in še česa.

Alan je tisti, ki prihaja od drugod, je tujec, ki izreka resnico o nas samih. Na koncu pride do ugotovitve, v čem je po njegovem mnenju glavni problem Slovencev, prav to je tudi povod za naslov igre:

Alan McConnell *zelo analitično in filozofsko*: Jaz sem zdaj končno razumel, kaj vi pravzaprav za eni ljudje? In zakaj pri vas vse tako zares?

Vasilij *že kar malo naveličano*: No, zakaj?

Alan McConnell *samoumevno*: Zaradi limonade.

*Trenutek tišine. Profesor kar strmi v smer Alanovih besed ...*

Alan McConnell: Ja, profesor, zaradi limonade! Vi bi vsi hoteli, da bi bila limonada sladka. Ampak limonada ni sladka. Limonada je zato, da je kislá. Vi bi radi kisló, ki pa mora biti sladko. Zelo sladko. To je ves vaš štos! Takšni ste vi ljudje! (Möderndorfer, 2011, 131)

Limonada tako postane pijača, ki izraža eno od možnih značilnosti slovenskega značaja, to je, da Slovenci nikoli nismo zadovoljni s stvarmi, kakršne so v resnici. Hkrati limonada predstavlja tudi neko splošno kislost družbe, ki skuša to kislost prekriti s sladkanjem. Beseda limonada pa ima še druge vzporednice, in sicer besedilo prikazuje razmere v slovenski politiki na način, ki spominja na tv-nadaljevanke, tako imenovane žajfaste limonade. Obenem besedna zveza učinkuje kot neke vrste blagovna znamka, reklamni material, potrošniški izdelek oziroma nekakšen logotip za celotno slovensko družbo. Mogoče pa lahko limonado razumemo tudi kot slovensko nasprotje coca-cole, ki poseblja ameriški svet.

Möderndorfer prikaže različne vrednostne standarde slovenske družbe ter samokritično ošvrkne nekaj prepoznavnih lastnosti slovenske mentalitete. Vasilij je tisti, ki v dramsko besedilo prinaša svetovljanstvo, iskreno čustvo, poštenost in intelektualno širino, vendar kot tak v družbi ostane neslišen in izigran, zato se ob koncu umakne nazaj v svoj zasebni svet. Čeprav je slovenska stvarnost prikazana iz komične perspektive in so njeni vodilni kadri marsikje prignani do karikatur, prav ta nezmožnost realizacije globljih metafizičnih vrednot na družbeni ravni prida dramskemu besedilu nekaj resnih tonov.

### 3.4 Obrobno in središčno: Boris Kobal: *Afrika* ali *Na svoji zemlji*

Komedija Borisa Kobala *Afrika ali Na svoji zemlji*<sup>17</sup> se za razliko od naštetih dramskih besedil dogaja v slovenskem zamejstvu, v Trstu, in tako iz obrobne pozicije prinaša v skupni kulturni prostor drugačno problematiko in poglede na slovensko zdajšnjost. Komedija je postavljena v čas splošne ekonomske krize v Trstu, ko zamejski Slovenci izgubljajo službe, propadata slovenska banka in slovensko gospodarstvo, z njim pa tudi ideali in vrednote. »Izrazito zamejska tematika se od upravljanja družbene lastnine do soočanja z drugostjo/tujstvom razširi na obči problem zlorabe oblasti, na nepripravljenost prevzemanja odgovornosti in nestrpnosti do drugih« (Kravos, 2010, 150) Kobal na komičen način odgovarja na aktualna

17 Uprizoritev SSG Trst 1996/97; knjižna izdaja Boris Kobal, *Afrika ali Na svoji zemlji*, 1997.

vprašanja, ki v dejanskem življenju z vso težo in bolečino pritiskajo na posameznika, ob tem proizvedeni smeh pa pomeni olajšanje in sprostitvev. Zato ne preseneča, da je komedija doživela izjemen uspeh v Trstu, zelo dobro pa je bila sprejeta tudi v matični domovini. V središče igre je postavljena družina Černigoj-Montenero in njeni člani treh generacij. Nono Stanko zastopa preteklost, z neprestanim gledanjem filma Na svoji zemlji oživlja legendarne partizanske čase. Sin Vinko predstavlja srednjo generacijo, deluje na lokalnem kulturnem in gospodarskem področju in je tako eden tistih, ki so krivi za nastalo stanje. Njegova žena Betka prihaja iz Ljubljane in v svojih pogledih zastopa središče oziroma matično domovino, v Trstu živi že več kot 20 let, a ostaja tujka v lastni družini in mestu. Najmlajšo generacijo prikazujeta otroka Franko in Lučka. Franko je večni študent brez jasnih ciljev v življenju, Lučka pa močno verjame v usodo in ima vseskozi pozitiven odnos do življenja. Zato usoda prav Lučki pripelje naproti tujca, ki ga ta po nesreči zbije z avtom in zato pripelje domov. Izkaže se, da gre za črnca, ki prodaja na ulici afriške spominke, prihaja iz Burkiné Faso in mu je ime Nkono in je nekakšna metafora za multikulturalnost, ali kot ga označi Bogomila Kravos, »ozaveščen manjšinec v manjšini« (2010, 150)

Spopad različnih kultur, satira na aktualne dogodke, oživljanje partizanskih časov ter situacijski zapleti ustvarijo številne komične učinke. Dodatno pa besedilo bogati tudi natančno izdelana jezikovna podoba nastopajočih. Vinko, Lučka in Franko govorijo zamejsko tržaščino, Betka ljubljansčino, nono Stanko svetoivansko narečje, vodoinštalater Libero, ki predstavlja poglede italijanske večine, italijansko tržaško narečje, Nkono pa prepleta nekakšno slovenščino, italijanščino in lastno afriško govorico. Spodnji odlomek kaže, kako na primer osebe isto občutje, ki ga nakazujejo didaskalije, ubesedujejo vsaka v svojem govoru.

*Vstopi Betka. Vidno neprespana, nejevoljna in s pošastnim glavobolom. Je že na pol odpravljena za službo.*

Betka: Mater, me buli glava! Če ne spim durh osem ur, sem drug jutrn k cunja. Mater, me buli glava!

*Vstopi Vinko. Vidno neprespan, nejevoljen in s pošastnim glavobolom. /.../*

Vinko: Dio povero, kako mi rumpa v glavi! In če samo pomislim, kaj me še čaka danes, mi še bolj rumpa! (Kobal, 1997, 20)

Besedilo in uprizoritev sta zanimivi tudi zato, ker je to eden redkih primerov v slovenski dramatik, ko ljubljansčina, ki po navadi na odru deluje nezaznamovano, postane manjšinski jezik in sproža komične učinke znotraj nezaznamovanega prevladujočega tržaškega govora.

Prihod revnega tujca, ki je v družini sprva sprejet z negodovanjem, postopoma družinskim članom odpira nove življenjske horizonte in jim s svojo prvobitnostjo vedno bolj kaže, da so kljub materialnim dobrinam v svojih srcih reveži. In čeprav si družinski člani za trenutek želijo pobegniti drugam, je odločilni korak sposobna narediti le Lučka, saj je edina, ki si upa zapustiti svojo zemljo in skupaj z Nkonom slediti usodi.

Afrika je novi in prelomni *tržaški tekst*, v katerem je prikazan slovenski in italijanski Trst iz 90. let in ta Trst se predstavlja kot betežen stavec, ki je spomine na preživete dogodke predelal v *modus vivendi*, od katerega živi in ga hoče perpetuirati. Dobro ve, da je edini možni izhod preseganje preživelega, vendar tega ne (z)more priznati. Kobal govori o prastrahu pred novim, pred izgubo zagotovljenih podpor, ki naj bi pripadale obrobni mestu in njegovim prebivalcem. Odpoved privilegijem pomeni prosto pot ustvarjalnosti, podjetnosti, tveganju, kar je osnovna logika mladih, neobremenjenih, ki s prenovitvenimi idejami podirajo staro strukturo. (Kravos, 2010, 150)

### 3.5 Lokalno in globalno: Andrej Rozman Roza: *Najemnina* ali *We Are the Nation On the Best Location*

*Najemnina*<sup>18</sup> je eno redkih besedil iz Rozmanovega opusa, ki se motivno ne nanaša na znane predloge in ni variacija že znane literarne teme, kot je sicer značilno za Rozmanovo dramatiko. V svoje izhodišče postavlja razmerja med jezikom, identiteto in kapitalom ter tako zrcali nekatera ključna vprašanja slovenske družbe v odnosu do podrejanja. Glavni junak Mirko Drenovec se namreč krčevito zavzema za čistost slovenskega jezika brez tujejezičnih vdorov, a ko ga nekega dne obišče potomka razlaščenih slovenskih izseljencev Friede Kragell in pove, da je stanovanje njeno, on pa dolguje najemnino za vrsto let nazaj, se Mirko znajde pred težko odločitvijo. Dramsko besedilo govori o razmerju med angleščino in slovenščino, tujim in domačim, o razmerju med prejšnjo in sedanjo družbeno ureditvijo, kot pove že naslov, pa je lastnina oziroma kapital tista ključna kategorija, ki ureja družbene odnose. Mirko Drenovec je tipičen Slovenec, ozdravljen alkoholik, nepodjeten, trmast, nekoliko naiven, a tudi dobronameran in prijazen, patriotsko navezan na lepote Slovenije in še posebej na slovenski jezik, za katerega se zavzema vedno in pvsod ne glede na posledice:

Mirko: Sm delou u čist navadni trgovin – ne tisti s spominki, ampak s kruhom in salamo, pa je vsake tolk pršou not kdo, k je začeu: Du ju hev?

18 Uprizoritev Rozinteatra, 2008; knjižna izdaja Andrej Rozman Roza, *Brvi čez morje*, 2009.

Du ju hev? Halo?! sm reku. A mislš, da s u Londonu?! Če jz tebe lahko razumm, boš pa tud ti mene! In nism hotu govort anglešk in sm tud to službo zgubu. So rekl, da nism za posu. In da je angleščina svetovn jezik. Tud nemščina je bla svetovn jezik – in to prvo in drugo svetovn, pa se v Lublan ni obdržala! In to sam zato, ker so naši predniki nemšk znal, pa niso hotl govort. In enak bo tud z angleščino, če le ne bomo podlegel pod težo lastnga znanja. Ker če znam, še ne pomen, da tud moram! To je demokracija! (Rozman Roza, 2009, 9–10)

Slovenci v zgodovini nismo bili politično enakopravni z velikimi narodi, vseskozi pa smo se dokazovali na področju kulture, literature in predvsem jezika, ki je postal temeljno določilo naše identitete. Mirko se tako bori proti agresivnemu jezikovnemu imperializmu, ki ga predstavlja Friede:

Friede: You have to give me money today. You give me money today, OK? Which hour?

Mirko: *Kar govori, ji pokaže tudi pantomimsko.* Ne razumem. U Sloveniji je uradni jezik slovenski. Zato tud če te privatno razumem, uradno ne razumem, kaj govoriš. Sej vem, da me ne razumeš. Sam to ni moj, ampak tvoj problem.

Friede: Is there any problem?

Mirko: Kr se mene tiče, ne. Ti se pa slovensk nauč ali pa domu pejt!  
(Rozman Roza, 2009, 23–24)

Rozman v zapisu sledi živemu pogovornemu jeziku, njegovi teksti vedno nastajajo za predstave, zato skuša v svoje verze in replike ujeti čim bolj resničen jezik, zanimajo ga odkloni od norme in nepravilnosti jezika, zato se tudi njegova dramatika dogaja na ravni jezika, izbrana komedija pa je večjezična tako po svoji tematiki kot govornem materialu.

V tem besedilu se kaže slovenščina kot ideološko orožje, njen domet kontekstualizira vzpostavljena razlika med slovenščino in angleščino, v časih ideološke in ekonomske tranzicije se pokaže najzlahtnejša in najsvetejša funkcija slovenščine – namreč njena poetičnost – v popolnoma spremenjeni vlogi, kar je tako lepo razvidno v prizorih z vročim telefonom, slovenski jezik se razkrije kot nenehni izgovor za vzdrževanje občutka ogroženosti oziroma pozivanje na okope brambovstva pred njegovimi potujčevalci, jezik je torej nenehni manifestativni politični instrument, metonimija politične neučinkovitosti, iz strokovnjaške jezikovne analitičnosti pa je mogoče potegniti tudi neizčrpane komične učinke ... Jezik je najmočnejši vir, motor in učinek Rozmanove dramatike. (Lukan, 2009c, 549)

Nasprotje domačijskega principa Mirka Drenovca, ki je mali človek, navezan na svoje lokalno mikrookolje, je torej Friede Kragell, predstavnica velikega naroda, kapitalistka, navdušena nad new age filozofijo in zagovornica multikulturalnosti. Pri njej se vse zliva v sožitje: joga, afriška glasba, Strniševa popevka, Avseniki, s seboj ima armaflex, spalno vrečo ter računalnik in njen dom je ves svet. Je nov tip dramske osebe, lahko bi jo poimenovali globalizatorica, ter kot taka predstavlja novo grožnjo Sloveniji. Seveda pa sta oba principa pri Rozi ironizirana, tako pretirana patriotskost prvega kot globalno sožitje druge, vendar pa vprašanje slovenske identitete v globalnem svetu ostaja odprto kot tudi splošna apatičnost današnjih generacij. Besedilo se zaključuje v duhu komedije: čeprav sta se njuni družini borili na različnih straneh, Mirku ob koncu Friede ponudi roko sprave in poslovno sodelovanje, njuno medkulturno sožitje pa je možno le ob pogoju, da vsak ohrani svojo identiteto.

### 3.6 Komedija in njena recepcija

Vinko Möderndorfer je v intervjuju za revijo *Literatura* izjavil:

Obstajajo besedila, ki so v svojem času imela velik gledališki domet, danes pa jih nihče niti ne povoha. Pisanje za gledališče je pokvarljiv literarni material, to pa ni nič slabega. Vsak avtor seveda piše z ambicijo, da bi presegel to minljivost, da bi pisal o splošnih stvareh in bil zanimiv tudi čez sto let. Vendar velik del dramskega pisanja živi in učinkuje samo v svojem času, ki mu kaže zrcalo. Gledališko pisanje je izrazito pisanje iz trenutka v trenutek. (Bogataj, 2000, 71)

Zapisana izjava še posebej velja za komedijo. Komedija kaže zrcalo družbi določenega prostora in časa ter neprestano namiguje na aktualna dejstva. Hkrati pa je komedija zavezana tudi svoji publiki, saj stvari nikoli niso smešne same po sebi, temveč je publika tista, ki jih glede na svoje vrednote in prepričanja, splošno razgledanost in intelektualne sposobnosti ter civilizacijske značilnosti posamezne dobe prepozna kot smešne. Komedija je tista literarna zvrst, ki se v celoti realizira šele skozi dramsko uprizoritev in bolj kot katero koli drugo besedilo potrebuje oder in publiko. Tako se tudi komično pri branju razlikuje od komičnega pri gledanju, saj je oder tisti, na katerem komične prvine besedila v celoti zaživijo. (Pezdirč Bartol, 2005, 58). Podobno piše tudi Denis Poniž:

Kaj se zdi komično, kaj je komični »generator« je strogo odvisno od dobe, njenih navad, ideologije, vere, politike, ekonomije, vrednot, postopkov zoper te vrednote, reakcij na vrednote, kršenje vrednot ipd. Komedijska dramska literatura torej ne ponuja zanesljivih in vedno (v

vseh dobah) delujočih formul »komičnega«, marveč je v svoji recepcijski (ne)uspešnosti močno odvisna od zgoraj naštetih in medsebojno odvisnih struktur, v katerih igrajo poleg avtorja pomembno vlogo tudi gledalci in »zgodovinsko-socialni prostor«, v katerem se avtor in gledalec srečujeta na gledališkem odru, kot da bi se srečevala v resničnem življenju. (1997, 22–23)

Vse to velja tudi za izbrane štiri komedije. Z recepcijskega vidika je zagotovo najbolj kompleksna Kobalova *Afrika*, ki sicer ponuja dovolj univerzalnih komičnih situacij, vendar pa je zaznavanje podtonov besedila odvisno do poznavanja realne zamejske situacije. Podobno velja tudi za Möderndorferjevo *Limonado slovenico*, ta sicer prikazuje neko splošno politično situacijo, a določeni namigi in osebe odsevajo konkretno politično stvarnost. Posebno pozornost zasluži *Najemnina*, ki tematizira večjezičnost in samonanašalno izpostavlja težave v sporazumevanju ob nepoznavanju jezikovnih kodov in tako ostaja za gledalce brez vsakega znanja angleščine pomensko nedostopna. Izbrane štiri komedije kažejo, da sta tudi izhodiščna pojma središče in obrobje podvržena recepcijskim mehanizmom in nikakor nista nedvoumna in jasno zakodirana, temveč fluidna in zamenljiva, tako na ravni dogajalnega prostora (npr. mesto – podeželje, Ljubljana – Trst, Slovenija – Amerika), jezika (npr. slovenščina – angleščina, knjižni jezik – pogovorni jezik, ljubljansščina – tržaščina), dramskih oseb (npr. tujec – domačin, večina – manjšina) kot tudi življenjskih vrednot (npr. prvobitnost, živost, pristnost – ohromelost, otopelost, zlaganost) in družbeno-politične stvarnosti (npr. slovensko, lokalno, nacionalno – svetovno, globalno, multikulturno). Prav v teh vprašanjih se komediografi, kot dokazujejo tudi izbrani štirje primeri, najbolj dotaknejo današnjega trenutka in skozi formo komedije spregovorijo o našem tukaj in zdaj.

Za vse štiri komedije velja, da sta obrobje in središče tudi generatorja komičnih učinkov, vendar je uspešnost komičnih učinkov oziroma to, čemu se bo publika smejala, in s tem tudi razumevanje pojmov obrobje in središče, odvisno tudi od njenih vrednot, navad, poznavanja kulturne in politične situacije, saj se lahko smejemo tako urbanemu (Jasmina) kot ruralnemu (Angela), svetovljanskemu (Alan) kot provincialnemu (politiki vseh opcij), obrobnemu (zamejska stvarnost) in središčnemu (Betka), lokalnemu (Mirko) in globalnemu (Friede). Izbrani primeri kažejo, da center in provinca v nekaterih primerih lahko dosežeta sožitje in bogatita drug drugega (Jasmina in Angela, Mirko in Friede, Lučka in Nkono). Včasih pa so razlike prevelike in kljub dejstvu, da gre za komedijo, ostajajo vsak na svojem polu (Vasilij in Alan se vrmeta v Ameriko, Betka ostaja tujka v Trstu). V tem je tudi ena od razlik med komičnim in tragičnim. »Tragično zahteva, da njegovi protagonisti



in gledalci pristanejo na transcendenten in statičen red. Nasprotno pa komično jasno kaže, da so vrednote in družbene norme zgolj človekove konvencije, nedvomno koristne za življenje v skupnosti, mirno pa bi lahko shajali brez njih ali jih nadomestili z drugimi.« (Pavis, 1997, 393) Komedijska torej pojma obrobje in središče uporablja kot dva različna življenjska, jezikovna, prostorska in miselna principa, okoli katerih gradi svoj komični svet s pomočjo vnaprejšnjih stereotipov in predsodkov, ki pa jih je hkrati zmožna že tudi preseči.



## 4 Grumova nagrada v slovenskem literarnem sistemu

### 4.1 Zgodovina podeljevanja Grumove nagrade

Grumova nagrada je bila prvič podeljena leta 1979 v okviru festivala Teden slovenske drame, ki poteka vsako leto v Prešernovem gledališču Kranj. Do vključno leta 2016 je Grumovo nagrado prejelo 43 dramskih besedil 3 avtoric in 18 avtorjev. Leta 1997 Grumova nagrada ni bila podeljena, ker nobeno od prispelih besedil po mnenju žirije ni zadovoljevalo estetskih kriterijev, leta 1984, 1987, 2001 in 2009 sta bili nagrajeni dve besedili, leta 2010 pa celo tri.<sup>19</sup> Poglejmo, kdo so dosedanji nagrajenci in nagrajena dramska besedila:

- 1979 Dane Zajc: *Voranc*
- 1980 Dušan Jovanović: *Karamazovi*
- 1981 Rudi Šeligo: *Svatba*
- 1982 Drago Jančar: *Disident Arnož in njegovi*
- 1983 Dominik Smole: *Zlata čevljička*
- 1984 Rudi Šeligo: *Ana* / Tone Partljič: *Moj ata, socialistični kulak*
- 1985 Drago Jančar: *Veliki briljantni valček*
- 1986 Dane Zajc: *Kalevala*
- 1987 Jože Snoj: *Gabrijel in Mihael* / Ivo Svetina: *Biljard na Capriju*
- 1988 Sergej Verč: *Evangelij po Judi*
- 1989 Drago Jančar: *Zalezujoč Godota*
- 1990 Dušan Jovanović: *Zid, jezero*
- 1991 Milan Jesih: *En sam dotik*
- 1992 Ivo Svetina: *Vrtovi in golobica*
- 1993 Evald Flisar: *Kaj pa Leonardo?*
- 1994 Dušan Jovanović: *Antigona*
- 1995 Drago Jančar: *Halštat*
- 1996 Ivo Svetina: *Tako je umrl Zaratuštra*
- 1997 /
- 1998 Matjaž Zupančič: *Vladimir*
- 1999 Zdenko Kodrič: *Vlak čez jezero*
- 2000 Rok Vilčnik: *To*
- 2001 Matjaž Zupančič: *Goli pianist ali Mala nočna muzika* /  
Zoran Hočevar: *'M te ubu!*
- 2002 Dušan Jovanović: *Ekshibicionist*

<sup>19</sup> Vsi številčni podatki v povezavi z Grumovo nagrado so prešteti iz knjižice *40 let Tedna slovenske drame* (2010) ter programskih knjižic 41., 42., 43., 44., 45. in 46. Tedna slovenske drame.

- 2003 Matjaž Zupančič: *Hodnik*  
 2004 Evald Flisar: *Nora Nora*  
 2005 Matjaž Briški: *Križ*  
 2006 Matjaž Zupančič: *Razred*  
 2007 Dragica Potočnjak: *Za naše mlade dame*  
 2008 Rok Vilčnik: *Smeti na luni*  
 2009 Simona Semenič: *5fantkov.si* / Žanina Mirčevska: *Konec Atlasa*  
 2010 Ivo Prijatelj: *Totenbirt* / Simona Semenič: *24UR* /  
 Ivo Svetina: *Grobnica za Pekarno*  
 2011 Matjaž Zupančič: *Shocking Shopping*  
 2012 Vinko Möderndorfer: *Vaje za tesnobo*  
 2013 Evald Flisar: *Konec sveta*  
 2014 Vinko Möderndorfer: *Evropa*  
 2015 Simona Semenič: *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*  
 2016 Rok Vilčnik: *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili*

Če se je za nagrado prvič potegovalo 22 besedil, v zadnjih letih številka niha med 40 in 50 besedili, največ pa jih je prispelo leta 2016, in sicer 82. Opaziti je naraščajoče število dramatičark – če smo v 80. in 90. letih zasledili komaj kakšno ime, je avtoric po letu 2000 med 30 in 40 odstotki. Med največkrat nagrajenimi avtorji so Matjaž Zupančič, ki je nagrado prejel petkrat, Dušan Jovanović, Drago Jančar in Ivo Svetina so nagrado prejeli po štirikrat, Evald Flisar, Rok Vilčnik in Simona Semenič pa trikrat. Dragica Potočnjak je bila prva dramatičarka, ki je prejela Grumovo nagrado, in sicer leta 2007. Do danes so bila uprizorjena praktično vsa nagrajena besedila (izjema je npr. *Biljard na Capriju* Iva Svetine, *Konec Atlasa* Žanine Mirčevske).

V raziskavi želimo premisliti vlogo in pomen Grumove nagrade v slovenskem literarnem sistemu, pri čemer izhajam iz naslednjega stališča:

Bistvena novost v pojmovanju literature kot sistema je, da nas kot predmet literarne vede ne zanimajo zgolj literarna dela ali njihovo ustvarjanje (proizvodnja), ampak vsa tista komunikacijska dejanja, ki v literarnem življenju (B. Ejhenbaum) in družbi vzpostavljajo, krepijo in ohranjajo osnovne ter spremenljive konvencije literarnosti in ki snujejo vrednostne svetove, pričakovanja in predpostavke, s katerimi književna dela sprejemamo. (Juvan, 1994, 284)

V ta kontekst sodijo tudi literarne nagrade.

## 4.2 Mesto Grumove nagrade v kontekstu slovenskih literarnih nagrad

James F. English v delu *The Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value* (2005, 19–20) ugotavlja, da je število kulturnih nagrad v zadnjem desetletju močno presegló povečanje kulturne produkcije in splošne ekonomske rasti – nagrade so tako postale najboljši inštrument za izmenjavo med kulturnim, ekonomskim, socialnim in političnim kapitalom. Avtor vključuje nagrade v ekonomijo kulturnega prestiža in jih razume kot del kulturnega kapitala. Tudi v slovenskem prostoru lahko v zadnjih letih opazujemo rast števila literarnih nagrad, zlasti na področju mladinske književnosti, ki je najbolj podvržena trgu. Povečuje pa se tudi število nagrad v okviru Tedna slovenske drame: tako je bila leta 1999 ustanovljena Velika nagrada Tedna slovenske drame za najboljšo uprizoritev, ki se je leta 2004 preimenovala v Šeligovo nagrado, 2006 je bila prvič podeljena nagrada občinstva, leta 2012 je bila ustanovljena nagrada za mladega dramatika, starega do 30 let. Specifičnost Grumove nagrade je, da se podeljuje za izvirno slovensko dramsko besedilo, definira jo torej literarna zvrst oziroma nadvrsta in je zato primerljiva z nagradami za roman (kresnik), poezijo (Veronikina nagrada, Jenkova nagrada) in kratko prozo (fabula). Z dramatikó je povezan tudi specializiran festival Dnevi komedije v Celju, ki poteka od leta 1992 in na katerem se od leta 1998 podeljuje nagrado Žlahtno komedijsko pero, leta 2001 pa je Gledališče Ptuj ustanovilo natečaj Mlada dramatika (Pezdirc Bartol, 2004, 18–19), ki je po obetavnih začetkih zamrl, medtem ko je Borštnikovo srečanje v večji meri usmerjeno v nagrajevanje gledaliških oziroma igralskih dosežkov in bistveno manjšo vlogo namenja slovenskim dramskim besedilom.

V svetu ima med literarnimi nagradami največji ugled Nobelova nagrada za literaturo, ki je bila prvič podeljena leta 1901, in sicer z besedami A. Nobela za »najvidnejše literarno delo v smeri ideala« pri čemer so se interpretacije besede »ideal(en)« skozi čas spreminjale (Johnson, 2005, 210), medtem ko ima v slovenskem prostoru najelitnejši značaj Prešernova nagrada, prvič podeljena leta 1947.<sup>20</sup> Poglejmo si, kakšen status imajo znotraj skupine Prešernovih nagrajencev dramtiki, in sicer v primerjalnem obdobju z Grumovo nagrado, to je med letoma 1979 in 2016. Med Prešernovimi nagrajenci za literarni opus oziroma življenjsko delo se pogosto znajdejo avtorji, ki pišejo (tudi) dramska besedila, to so Dane Zajc, Mira Mihelič, Vitomil Zupan, Dominik Smole, Andrej Hieng, Rudi Šeligo, Dušan Jovanović, Marjan Rožanc, Drago Jančar, Venó Taufer in kot zadnji leta 2016 Tone Partljič. Drugačno sliko dobimo, če pogledamo nagrade Prešernovega sklada, saj

<sup>20</sup> Sezname nagrajencev so povzeti in dopolnjeni po podatkih na wikipediji (Portal: Literatura).

so bili v preučevanih letih nagrajani zgolj štirje dramatik, in sicer leta 1980 Tone Partljič za satirično komedijske igre, leta 1986 pesnik in dramatik Milan Jesih za pesniško zbirko *Usta* in dramska besedila, leta 1993 Evald Flisar za dela *Popotnik v Kraljestvu senc*, *Kaj pa Leonardo*, *Jutri bo lepše* ter leta 2010 Andrej Rozman Roza za dramsko besedilo *Najemnina*, za besedilo pop rock opere *Neron* in *Uganke 100+1*. Poleg izjemno majhnega števila dramatikov nas presenetli dejstvo, da nobeden med njimi ni prejel nagrade za eno samo besedilo – pesniki in prozaisti nagrado Prešernovega sklada prejmejo skoraj vsako leto za posamezno pesniško zbirko, roman ali zbirko kratke proze – temveč vedno za več del iz literarnega opusa, ki z izjemo Partljiča ne sodijo v polje dramatike. Podatek je presenetljiv še posebej v primerjavi z letom 1947, ko je bila Prešernova nagrada prvič podeljena, prejeli so jo namreč kar trije dramatik za posamezno dramsko besedilo: Matej Bor za *Raztrgance*, Vitomil Zupan za *Rojstvo v nevihti* in Ivan Potrč za *Kreflovo kmetijo*. Razlogi za takšno stanje se nam kažejo v več smereh, saj težko verjamemo, da so dramska besedila preprosto slabša v primerjavi s sočasno poezijo in prozo: (1) upravni odbor oziroma strokovne žirije dramska besedila razumejo bolj kot partituro za gledališko uprizoritev in ne kot samozadosten literarni tekst; (2) v žiriji za literaturo ni strokovnjakov s področja dramatike (ti zasedajo mesta v žiriji za scenske umetnosti) in (3) dramska besedila niso vedno objavljena v knjižni obliki oziroma uprizorjena na odru, kar dodatno zaplete izbor relevantnih del.

Podobno slabo se odrežejo dramska besedila tudi v okviru drugih literarnih nagrad, pri nagradi za knjižni prvenec, ki se podeljuje od leta 1983, je med nagrajenci en sam dramatik, in sicer Matjaž Zupančič z *Izganjalci hudiča* (1993), Rožančevo nagrado za esejistično delo sta prejela Vinko Möderndorfer za *Gledališče v ogledalu* (2002) in Dušan Jovanović za *Svet je drama* (2008), popolnoma pa je prezrta dramatika v okviru nagrad za mladinsko književnost, naj omenimo osrednji nagradi, to sta večernica (podeljuje se od leta 1997) in desetnica (podeljuje se od leta 2004), kjer mladinsko dramsko besedilo še ni bilo nagrajeno.

Pregledani sezname literarnih nagrad v slovenskem prostoru nas napeljujejo k zaključku, da so dramska besedila zelo redko nagrajena znotraj nagrad, ki niso posebej specializirane za dramsko vrsto, zato je Grumova nagrada osrednja, najpomembnejša, s tem pa tudi najprestižnejša nagrada za slovenska dramska besedila.

### 4.3 Postopki podeljevanja Grumove nagrade

Določanje nagrajencev po svetu in pri nas sledi korakom oziroma daljšemu in vnaprej načrtanemu postopku: (1) določanje kriterijev razpisa, (2) razvrščanje prispelih

besedil, (3) izločanje manj kvalitetnih besedil, (4) predstavitev nominirancev in (5) sklepna slovesnost z razglasitvijo nagrajenca (Musar, 2007, 110–111), vse naštete korake lahko opazujemo tudi pri Grumovi nagradi.

Razpisni pogoji določajo, da se Grumova nagrada podeljuje za izvirno slovensko dramsko besedilo, pri čemer je pojem dramsko razumljen v najširšem pomenu besede, saj žirija upošteva vse oblike dramskega pisanja: poleg dramskih besedil tudi nove tekstne prakse, ki so v strokovni literaturi poimenovane z izrazi uprizoritveni tekst, gledališki tekst, ne več dramski tekst, postdramski tekst ipd. Prav tako razpis ni žanrsko oziroma zvrstno omejen, med prispelimi besedili najdemo najrazličnejše dramske zvrsti, kot so drama, igra, tragikomedija, dramska groteska, poetična drama, monodrama, komedija ipd. Za razliko od preteklosti, od leta 2002 na natečaju ne sodelujejo več mladinska dramska besedila; odločitev je bila smiselna, saj je avtor zavezan svoje pisanje prilagoditi recepcijskim zmožnostim otroka/mladostnika, zato je besedila tematsko, slogovno, jezikovno in tudi oblikovno nesmiselno primerjati z besedili za odrasle. Tudi v času, ko je bil natečaj odprt mladinski dramatik, nikoli ni bilo nagrajeno ali nominirano nobeno mladinsko dramsko delo. Odprta pa ostaja oblika prispelega besedila: načeloma je ta v rokopisni obliki, upoštevajo pa se tudi že objavljena ali celo uprizorjena besedila, pri čemer se pojavlja vprašanje, ali imajo tako vsa prispela besedila enake pogoje. Če je bilo dramsko besedilo že uprizorjeno, lahko njegova režija/interpretacija posredno pozitivno ali negativno vpliva na presojo žirije. Prav tako objavljeno in uprizorjeno besedilo ne more ostati anonimno, kar je ena od značilnosti natečaja. Zdi se, da je slovenski prostor premajhen in bi z omejevanjem pogojev razpisa lahko izgubili tudi kvalitetna besedila. Čeprav žirija besedila bere anonimno, to je brez avtorjevega imena, s čimer naj bi bila zagotovljena večja objektivnost, dramatik pogosto svoje tekste pošiljajo pod psevdonomom, saj jim ta daje občutek, da žirija med branjem ne bo obremenjena z njihovimi imeni in literarnim opusom. Prispela besedila za Grumovo nagrado niso omejena z letnico izida (kot npr. za nagrado kresnik), temveč z datumom natečaja, zato se zgodi, da avtor ponovno kandidira z istim besedilom (izkušnje kažejo, da se določeni teksti na natečaju pojavljajo večkrat, včasih pod drugim naslovom, včasih z novo, popravljeno verzijo).

Literarne nagrade so najpogosteje dveh tipov: prvo predstavljajo literarni natečaji, pri katerih pridejo v poštev za nagrado dela, ki jih žiriji pošljejo avtorji sami, drugo pa literarne nagrade, pri katerih krog potencialnih kandidatov ni omejen, predlaga jih lahko žirija sama, lahko pa srečamo tudi nagrade, ki so kombinacija obeh navedenih. Glede na gornjo delitev poteka Grumova nagrada v obliki literarnega natečaja, na katerega se lahko prijavi vsakdo (ki zadostuje razpisnim pogojem),

posledica je veliko število tudi manj kvalitetnih besedil, zato žirije v spremljevalnih knjižicah posameznega Tedna slovenske drame pogosto poročajo o deležu besedil, ki ne zadovoljuje niti osnovnih standardov dramskega pisanja. Ta podatek ni problematičen, saj je treba pri literarnih natečajih znaten delež manj kvalitetnih del vzeti v zakup in jih ob prvem branju izločiti. Pri narodih, kjer je letna produkcija literarnih del bistveno večja kot v Sloveniji, so v ta namen uvedli anonimne predocenjevalce, ki opravijo začetno fazo izločanja, tako npr. za nagrado Booker, žirija pa se odloča znotraj nastalega izbora (Musar, 2007, 108), kar pa v slovenskem prostoru ni v navadi.

Strokovna žirija v naslednji fazi presoja vsa na natečaj prispela besedila, v konkurenci za nagrado pa ostajajo tudi nominiranci preteklega leta. Člani strokovne žirije berejo, presojajo in izločajo besedila avtonomno, brez vnaprej danih pravil in kriterijev, prav ohlapna merila oziroma utemeljitve so pogosto tako pri nas kot v svetu predmet številnih pomislekov. V preteklosti so očitali zlasti Prešernovi nagradi, da namesto strokovnih, literarnovednih in estetskih argumentov prevladajo politični (nagrade naj bi dobivali zlasti privrženci prevladujoče politične ideologije), prav tako je problematično, če se a priori daje prednost določeni umetniški smeri pred drugimi ter če na presojo vplivajo osebne preference žirantov in njihova mreža poznanstev. Strokovne žirije za Grumovo nagrado v utemeljitvah navajajo lastnosti, ki so imanentne besedilu (izvirna dramska forma, aktualnost tematike, jezikovna dovršenost, spretnost dialogov ...), hkrati pa vrednotenje besedil izhaja tudi iz ocenjevalčeve izobrazbe, njegovih moralnih vrednot, religioznih in filozofskih nazorov, literarno-estetskih meril, ki zrcalijo splošne kulturne vrednote nekega časa in prostora, zato je vrednotenje literarnih besedil do neke mere vedno subjektivno. Matija Ogrin v monografiji *Literarno vrednotenje na Slovenskem od 1918 do 1945* zapiše: »Vrednostni akt je po eni strani opredeljen s svojim predmetom – literarnim delom –, po drugi strani pa je določen s horizontom bralčevih dispozicij, ki so pravzaprav kompleksen sestav religioznih in filozofskih nazorov, ideologij, literarno-estetskih pogledov, vplivov sociokulturnega konteksta, bližine tem ali onim literarnim tokovom – in še marsičesa.« (2003, 9). Tega ne bi rešili niti vnaprej postavljeni in trdno določeni kriteriji, saj naj bi vrhunsko delo te kriterije vedno znova tudi presegalo. Literarne nagrade pa po drugi strani niso nekaj popolnoma relativnega. Če gre za izvirno in nadpovprečno delo, ga bodo kot takega prepoznali vsi ocenjevalci, ne glede na morebitne osebne razlike. Zavedati pa se je treba dejstva, da se besedila vrednoti v primerjalnem kontekstu drugih na natečaj prispelih dramskih del in ne absolutno, nagrajeno delo tako po navadi odstopa in izstopa iz konteksta prispelih besedil.



Žirije za Grumovo nagrado izberejo in nominirajo pet dramskih besedil, število nominirancev je lahko večje ali manjše in niha glede na kvaliteto prispelih besedil med tri in sedem. Nominirana dela so podprta s strokovnimi utemeljitvami, v času festivala Teden slovenske drame so tudi širše predstavljena v obliki javnih bralnih uprizoritev. Prešernovo gledališče organizira še dan nominirancev, to je pogovor in srečanje z avtorji nominiranih besedil.

Če je bilo v preteklosti ime Grumovega nagrajenca znano že vnaprej, poteka razglasitev nagrajenca zadnja leta šele na dan podelitve, zaključna slovesnost ima tako značaj »tekmovalnega spektakla«<sup>21</sup>, ki stopnjuje radovednost in napetost med publiko, kot je to značilno za področje zabavne industrije, primer so npr. svetovno znane podelitve oskarjev (Musar, 2007, 104). Grumova nagrada ni bila podeljena le leta 1997, v vsej zgodovini njenega podeljevanja pa nagrade še nihče od avtorjev ni zavrnil.

#### 4.4 Vloga in pomen Grumove nagrade

Literarne nagrade so v prvi vrsti namenjene nadpovprečnemu umetniškemu dosežku nekega avtorja in ga v veliki meri celo definirajo: »seznam nagrad, ki jih je prejel določen avtor, zaseda pomembno mesto v njegovem življenjepisu, intervjujih, člankih o njem in ne nazadnje v osmrtnicah« (Musar, 2007, 97). S tem pa se vloga nagrade ne konča, saj vstopa v širši sistem kulturne izmenjave oziroma »kulturnega kapitala« (English 2005: 3, Musar 2007: 99): z nagrado ne pridobi le avtor besedila, temveč tudi drugi akterji. Vlogo in pomen Grumove nagrade bomo premislili v naslednjih točkah:

- a) Grumova nagrada je potrditev avtorjevega ustvarjalnega dela kot tudi finančna spodbuda za nadaljnje delo. Nagrada zagotavlja širšo prepoznavnost avtorja in njegovega dramskega besedila v slovenskem prostoru, avtor ima več možnosti pri objavi besedila in gledališki uprizoritvi, prevod v angleščino pa mu omogoča prodor na tuje odre.
- b) Grumova nagrada ima pomembno vlogo pri evidentiranju slovenskih dramskih besedil, saj so ta za razliko od zbirk poezije in kratke proze ter romanov bistveno redkeje objavljena v knjižni izdaji in tako velik del besedil ostaja v rokopisni obliki in širši javnosti neznan. Ker večinoma avtorji vsa svoja nastala besedila pošiljajo na natečaj za Grumovo nagrado, je seznam prispelih besedil tudi dovolj dober pokazatelj letne dramske produkcije. Hkrati pa

---

21 James F. English opozarja, da je izenačevanje kulturnih dosežkov s športnimi zgrešeno, saj literarnih dosežkov ni možno objektivno izmeriti, v prevladujočem konceptu zmagovalcev in poražencev ter velikem vzponu nagrad v zadnjih desetletjih pa prepoznavna enega od simptomov prevlade potrošniške družbe, ki je nadomestila bogato in raznovrstno kulturo s plitko in homogeno »McCulture« (2005, 3).

žirije opravijo nalogo ločevanja kvalitetnih del od manj kvalitetnih, s čimer usmerjajo založnike in bralce pri izboru in kupovanju dramskih del, seznam nominiranih del pa je v pomoč tudi umetniškim vodjem gledališč pri oblikovanju repertoarja.

- c) Grumova nagrada je nastala z namenom povečati motivacijo za pisanje in uprizarjanje slovenske dramatike, saj se pisci raje odločajo za prozo in poezijo, kjer imajo več možnosti za objavo in tudi odziv bralcev je večji. Grumova nagrada izpostavlja dramatiko slovenskih avtorjev in s tem zavedanje pomena domače dramatike, ki je še tako odmevne mednarodne uspešnice ne morejo nadomestiti.
- č) Izbor in podelitev Grumove nagrade je medijsko odmeven dogodek, zanimiv za širšo javnost. Pozornost tako javnosti kot medijev je v času trajanja festivala Teden slovenske drame usmerjena k slovenskim dramatikom in uprizarjanju slovenske dramatike, v središču dogajanja pa je Prešernovo gledališče kot organizator festivala. Festival je nenazadnje priložnost za strokovna srečanja, okrogle mize, mednarodne izmenjave in delavnice dramskega pisanja. V osrednjih časopisih pa pogrešamo predstavitev nominiranih besedil in pogovor z njihovimi avtorji (kot je to v navadi za nagrado kresnik) ter več informacij o festivalskem dogajanju pod enotnim logotipom (nedosegljiv zgled je filmski festival Liffe, ki ima v dnevnem časopisu celo posebno prilogo).
- d) Literarne nagrade imajo pomembno vlogo tudi pri oblikovanju literarnega kanona, saj je ta »reprezentativna paradigma literarnega diskurza, ki nastaja zaradi selekcijskega delovanja izvedencev in ‚navadnih bralcev‘: gradijo ga tako institucije založništva, kritike, nagrajevanja, literarnozgodovinskega interpretiranja in klasificiranja kakor tudi plebiscit dolgega trajanja – trajanja priljubljenosti med bralci« (Juvan, 2005, 391). Za primer si pogledjmo, v kolikšni meri Grumova nagrada vpliva na vključenost avtorjev in nagrajenih del v temeljne literarnozgodovinske preglede slovenske dramatike, takšna sta za sodobno slovensko dramatiko le dva, in sicer poglavje Dramatika avtorja Denisa Poniža v knjigi *Slovenska književnost III* (2001) in monografija *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja* Silvije Borovnik (2005). Analiza<sup>22</sup> pokaže, da je velik del nagrajencev vključen v pregled slovenske

---

22 Pregled Denisa Poniža je izšel leta 2001, zato vključuje nagrajena dela do leta 1998, saj je zadnje *Vladimir Matjaža Zupančiča*. Od Grumovih nagrajencev upošteva Daneta Zajca, pri čemer nameni *Vorancu* slabo stran, *Kalevali* nekaj vrstic; pri Dušanu Jovanoviču obravnava tako *Karamazove* kot *Zid, jezero*, a največ pozornosti nameni *Antigoni*; pri Dominiku Smoletu je težišče analize na *Antigoni* in zgodnjih delih, medtem ko je nagrajeno delo *Zlata čevljička* predstavljeno v štirih vrsticah; pri Dragu Jančarju natančno analizira dramatični *Disident Arnož in njegovi ter Veliki briljantni valček*, na kratko je označen *Zalezujoč Godota* s komentarjem, da je to Jančarjeva najbolj šibka drama, ki napoveduje še šibkejši *Halstat*, predstavljen v nadaljevanju; analiza del Rudija Selige vključuje tako *Ano* kot *Svatbo*; prav tako so predstavljena vsa tri do takrat nagrajena dela Iva Svetine pod skupnim naslovom Poetična drama druge generacije; dela Milana Jesiha so analizirana, vendar

dramatike, vendar bi bila besedila verjetno vključena, tudi če nagrade ne bi dobila, saj nagrada npr. v pregledu Denisa Poniža pogosto sploh ni omenjena. Po drugi strani nagrada sama po sebi ne zagotavlja umestitve v pregled, saj vanj niso vključeni vsi nagrajeni avtorji, znotraj analize avtorskega opusa pa je v posameznih primerih več pozornosti namenjene delom, ki nagrade niso dobila, prav tako so v preglede vključeni in enako podrobno predstavljani tudi drugi avtorji, ki Grumove nagrade niso dobili. Vloga Grumove nagrade je tako pomembna predvsem pri oblikovanju tega, čemur Marko Juvan pravi obrobje kanona: to z rahlim, nekajletnim časovnim zamikom, ki ga zahteva prvotni bralski, kritiški, esejistični, izdajateljski, uredniški, deloma že tudi poetološki in literarnozgodovinski odziv, sledi dinamiki sprotnega literarnega življenja in se zato tudi samo precej spreminja, saj se v njem soočajo in prerivajo časovno soobstajajoči oz. zamenjujoči se stili, poetike, estetska vodila, literarne skupine in posamezniki, medtem ko se jedro kanona evlucijskemu utripu odmika, tako da je v razmeroma nespremenjeni obliki navzoč v kulturi na način dolgega trajanja in ga sestavljajo nesporni klasiki (Juvan, 1994, 282). Kar se tiče dramatike, lahko zapišem, da na oblikovanje kanona v veliki meri vpliva tudi dostopnost besedila<sup>23</sup> in s tem branost, zanimanja gledališč in uprizoritve besedila z vedno novimi aktualnimi interpretacijami, literarnovedne in teatrološke študije, ki analizirajo posamezno delo ali avtorjev opus, vključenost v enciklopedije, antologije, preglede slovenske književnosti/dramatike ter šolski kanon s svojim izbor obveznih in prostoizbirnih besedil v učnih načrtih in učbenikih<sup>24</sup>.

---

nikjer ni omenjen nagrajeni *En sam dotik*; obravnavane so drame Evalda Flisarja, a je nagrajeni *Kaj pa Leonardo* omenjen le pri Jančarju v povezavi s svetom umobolnice, drama *Gabrijel in Mihael* Jožeta Snoja je omenjena v povezavi z *Antigono* Smoleta in Jovanovića ter tematiko dveh sovražnih bratov, pod naslovom *Kmetje – kulaki* ali *žrtve* sistema je obravnavna nagrajena komedija Toneta Partljiča *Moj ata, socialistični kulak*. Sergeja Verča nismo zasledili. Silvija Borovnik v svojem po avtorskih opusih urejenem pregledu upošteva večino nagrajenih avtorjev, manjkata Jože Snoj in Sergej Verč, medtem ko so Zoran Hočevar, Rok Vilčnik in Zdenko Kodrič le naštet v uvodnem poglavju. Pri Jesihu omeni, da je prejel Grumovo nagrado za *En sam dotik*, drugih informacij v zvezi z nagrajenim besedilom ne zasledimo. Zadnje navedeno nagrajeno delo je Flisarjeva *Nora Nora* iz leta 2004. Znotraj posameznega opusa nagrajena dela niso posebej izpostavljena ali natančneje analizirana, je pa nagrada pri vseh omenjena.

- 23 Nagrajena besedila so večinoma izšla v knjižnih izdajah in so bralcem dostopna v splošnih knjižnicah, več truda in iskanja pa zahtevajo besedila, ki so ostala v tipkopisu oziroma bila objavljena le v gledališkem listu, to so npr. *En sam dotik*, *Gabrijel in Mihael*, *Ta, M te ubu*. Zato je bilo zelo dobrodošlo sodelovanje Prešernovega gledališča s kranjsko založbo Zelolepo, s katero so leta 2009 začeli izdajati zbirko *Grumovi nagrajenci 1979–2010*, v kateri naj bi izšla vsa nagrajena besedila, vključno z angleškim prevodom, vendar je zbirka žal prenehala izhajati. Novejša nagrajena in nominirana besedila redno objavlja v posebni številki revija *Sodobnost*, nekatera besedila pa so dostopna tudi na spletnem portalu SiGledal.
- 24 Dijaki slovenskih gimnazij tako zelo dobro poznajo Smoletovo *Antigono*, medtem ko je le redko kdo slišal za nagrajena *Zlata čevljička*, natančno poznajo *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja, ne pa preostalih treh avtorjevih nagrajenih dram. V prikazanih primerih ima tako šolski izbor neprimerno večjo težo pri oblikovanju kanona kot prejete nagrade.

Triinštirideset dramskih besedil osemnajstih avtorjev in treh avtoric je v času od leta 1979 do 2016 izpisalo svojo zgodbo razvoja in spreminjanja slovenske dramatike, pri čemer so Grumovo nagrado najpogosteje prejeli že uveljavljeni dramatik ali prepoznavna literarna imena, zelo redko je nagrado dobil neznani avtor oziroma dramski prvenec. Nagrajena dela so večinoma našla pot na gledališke odre in bila objavljena v knjižni izdaji, skoraj vsa so bila v naslednjih letih uvrščena v tekmovalni uprizoritveni program Tedna slovenske drame, kar dokazuje, da nagrajena besedila ponujajo izzive tudi gledališkim ustvarjalcem.

## 5 Odnos med materjo in hčerjo v sodobni slovenski dramatik – študija dveh primerov

### 5.1 Mati – hči v teoretskih razmišljanjih

Zapleten odnos med materami in hčerami je postal zadnja leta predmet številnih psiholoških, socioloških in kulturoloških razprav, katerih bistveno spoznanje je, da ta odnos ni brezpogojno ljubeč, odkrit, zaupljiv, ampak da med ženskama prihaja do tekmovalnosti, nasprotovanja in zavračanja. Če je bila v 70. letih 20. stoletja najbolj popularna metafora za odnos med ženskami sestrstvo (sisterhood), pa v 90. letih oživi odnos med materjo in hčerjo kot arhetip realne in simbolične generacijske razlike med ženskami (Mens-Verhulst, 1993, xiii). In če je bil v preteklosti ta odnos opisan predvsem z moške perspektive, danes vedno več raziskovalcev ugotavlja, da je prav odnos med materjo in hčerjo eden temeljev razvoja ženske subjektivitete. V nadaljevanju bomo predstavili bistvene ugotovitve študij v zborniku *Daughtering and Mothering* (1993), članka Alenke Lobnik Zorko *Matere in hčere* (2001) ter poljudno in terapevtsko napisane knjige Victorie Secunda *Če škripa med hčerjo in materjo* (2011), ki skušajo najti vzroke in pojasniti zapletenost odnosa.

Medtem ko se dečki že zelo zgodaj identificirajo z očetom in tako simbolno ločijo od matere, je pri deklicah ta proces počasnejši in brez ostrih, radikalnih ločitev. Vsaka hči se identificira z mamo in če želi postati ženska, mora do mame vzpostaviti distanco. Hči se mora naučiti posloviti od imaginarne pozicije nebogljenega otoka in na drugi strani močne matere. V razvoju ženske subjektivitete so tako negativna čustva neizogibna: iluzijo večne povezanosti spremljajo agresija, bolečina, gnev, obžalovanje. In večje ko je hčerino zanikanje lastne subjektivnosti, zato da bi postala različna od matere, in bolj ko mati kot ženska občuti lastno odvisnost od hčere za potrditev svoje ženskosti, večja je agresija med njima. Med materjo in hčerjo poteka konstanten boj med podobnostjo in različnostjo, ločevanjem in povezovanjem, odvisnostjo in neodvisnostjo. Za mater je še posebno zapleten pogled na odraščajočo hčer, saj jo lahko spominja na lastno nezadovoljeno seksualnost, lastne neizpolnjene želje, ob pogledu na hčer reflektira svoje lastno življenje. Takšne matere uporabljajo hčere za kompenzacijo lastnih neizpolnjenih želja, zato držijo hčere v nenehni odvisnosti. Pomemben dejavnik je tudi vzgoja, pri čemer matere pogosto dajejo sebe in svoje ravnanje za zgled, saj so prepričane, da bi bilo to za njihove hčere najboljše. In če se izkaže, da se pristopi, ki so si jih izbrale, ne obnesejo, potem želijo spremeniti hčer: to pa po navadi tako, da igrajo na njena čustva in dolžnosti. Matere si domišljajo, da so njihove hčere popolna bitja, zato hčere nikoli ne morejo zadovoljiti vseh pričakovanj in želja mater ter nujno pride do razočaranj.

Ker je bila vsaka mati nekoč tudi majhna, je prepričana, da prav ona najbolje ve, kaj je za njeno hčer najboljše. S tem svojim prepričanjem in ravnanjem ji jemlje dobršen del svobode. Nasprotno matere s sinovi nimajo takšnih načrtov, jim sicer stojijo ob strani in jih spodbujajo, a jih ne silijo v neko vnaprej pripravljeno vlogo. Patološke matere so po eni strani odbijajoče matere, ki otroke fizično zanemarjajo, jim ne izkazujejo ljubezni in pozornosti, ne spoštujejo njihovih čustev in nanje ne gledajo kot na osebnosti, razlog za takšno ravnanje psihologi vidijo najpogosteje v ponavljanju vzorca, ki so ga prejele od lastne matere; po drugi strani pa so matere lahko pretirano zaščitniške, nenehno nadzorujejo otroke, jih ščitijo pred vsemi tveganji in se neprestano odločajo namesto njih, psihologi pravijo, da gre v takšnih primerih za kompenzacijo, matere v stiku z otrokom nadomeščajo nezadovoljstvo v odnosu z otrokovim očetom. Prav pomanjkanje očetove prisotnosti naj bi bil tudi eden od dodatnih vzrokov za napetost in tekmovalnost med materjo in hčerjo. Dandanes vedno več mater želi biti prijateljice svojih hčera, vendar mnogi strokovnjaki pravijo, da mati in hči v resnici ne moreta biti nikoli prijateljici. Pri tem opozarjajo še na en vidik, in sicer da sta si mati in hči različni tudi generacijsko in glede na spremembe zgodovinskega konteksta.

Problematičen odnos med materjo in hčerjo je pogost motiv v svetovni in slovenski književnosti,<sup>25</sup> namen pričujoče študije pa je prikazati odnos med ženskama v dramskem besedilu. V sodobni slovenski dramatikii najdemo številna dela, ki odlikavajo problematične družinske odnose, vendar bomo natančneje analizirali dve, v katerih je odnos med materjo in hčerjo osrednja tema, in sicer *Lep dan za umret* Vinka Möderndorferja in *Za naše mlade dame* Dragice Potočnjak, ki sta hkrati tudi ponazoritev zgoraj zapisanih ugotovitev.

## 5.2 Vinko Möderndorfer: *Lep dan za umret*

V dramskem besedilu *Lep dan za umret*,<sup>26</sup> ki z naslovom parafrazira znano pesem glasbene skupine Niet Lep dan za smrt, nastopata samo dve osebi, to sta mama in hči, v uvodnih didaskalijah označeni zgolj s starostjo, prva ima 40 let, druga

25 Marianne Hirsch ugotavlja, opirajoč se na Bahtina, da je roman šele nedavno postal literarna vrsta, v kateri se lahko izraža tudi materin dialoški glas, kajti zgodbe 19. stoletja, med katerimi prevladujejo družinske romane, zahtevajo junakinje, ki so različne od usode običajnih žensk, še posebno mater, zato v romanih pisateljic, kot so Jane Austen, Mary Shelley, George Sand, sestre Brontë, George Eliot in Kate Chopin materini glasovi manjkajo. Ti se pojavijo šele v sodobnem romanu, čeprav mati ostaja tista, ki podlega konvencijam in je tako negativni model, od katerega se mora hči ločiti. V delih Margaret Atwood, Marguerite Duras in Christe Wolf so matere opazne, a perspektiva podajanja zgodbe ostaja hčerinska. Po mnenju Marianne Hirsch je roman Toni Morrison *Ljubljena* eden najlepših primerov v sodobni literaturi, kjer se mati pojavi kot subjekt (Pezdirč Bartol, 2003, 140–141).

26 Drama *Lep dan za umret* je bila med nominiranci za Grumovo nagrado leta 2007, v knjižni izdaji je izšla leta 2009, istega leta je bila premierno uprizorjena v Prešernovem gledališču Kranj v režiji samega avtorja in nagrajena na 40. Tednu slovenske drame s Šeligovo nagrado za najboljšo uprizoritev festivala.

25. Dramsko besedilo je zgrajeno iz štirih prizorov, ki v daljšem časovnem obdobju v kronološkem zaporedju prikazujejo štiri srečanja med materjo in hčerjo. Hči, ki jo je mladoletna mama dala v rejo, ob očetovi smrti poišče mamo in skozi pogovore postopoma sestavljamo njuno preteklost. Dogajanje je postavljeno v materino stanovanje v sedanosti, vendar na ozadju punkovske subkulture 80. let prejšnjega stoletja, katere pripadnica je mama. Dramsko besedilo tako prikazuje odnos med materjo in hčerjo, ki pripadata različnima generacijama in izhajata iz različnega družbenega konteksta, razlike med njima pa se kažejo praktično na vseh področjih delovanja.

Materino identiteto v veliki meri oblikujejo prepoznavni elementi punkovske subkulture, ki se kažejo v slogu oblačenja, kamor sodi prepoznavna frizura, izrazito ličenje in modni dodatki. Pomembno vlogo ima odnos do sveta – jasno stališče, upiranje in brezkompromisnost. Blaž Lukan v gledališkem listu, opirajoč se na Tineta Hribarja, v punku opazi bolj nekakšno metaforično, ne konkretno politično kritičnost, punku gre bolj za kritiko družbe in sveta v neki njegovi izrojeni kondiciji, ne pa neposredno prepoznavnih družbenih in političnih odnosov, situacij, oseb (Lukan, 2009a, 20). S svojimi dejanji so opozarjali na zlaganost meščanske družbe in se upirali uveljavljenim normam na vseh področjih, zato mami takratni fant Miro v porodnišnico ob rojstvu hčerke prinese ukraden kaktus in ne šopka vrtnic. Pomembno vlogo ima tudi glasba, kar mama slikovito pojasni: »Muska, to je tko kokr en ceu svet. Tist, kar poslušáš, tist tut si! A veš? Tko mislš, tko čutiš. Muska je not u tep, ampak u tep ni sam muska, so tud občutki, jeza, vse tiste besede, pesmi, razumeš ... Ne moreš *kr neki poslušat*. Ne more ti bit *kr neki vseč*. Treba je met stališče!« (Möderndorfer, 2009, 96) Mama živi v zanikrnem stanovanju, brez redne službe (nekaj časa se preživlja z vročo linijo), pije, kadi in še vedno zastopa stališča uporniške in jezne generacije. Njeno popolno nasprotje je hči, gladkih las, v kavbojkah in majici, neizrazita, neopazna, brez posebnih stališč, s konformističnim odnosom do sveta, indiferentna do glasbenih zvrsti, vegetarijanka, ki ima službo in fanta Mirana, ki jo ljubi in razvaja, živi spodobno in urejeno življenje ter ne vidi razlogov za upor ali jezo. Če je materin jezik jezik marginalne skupine, s številnimi kletvicami, vulgarizmi, čustveno nabit, gostobeseden in glasen, pa je hči v govoru bolj vljudna in zadržana, porabi manj besed, njen govor pa je bliže knjižnemu govorjenemu jeziku. Med njima obstaja še ena bistvena razlika, mama živi v spominih, kot da se je zataknila v času, njena sedanost so spomini na mladost, ko je zares živela in čutila, ko je bila del nečesa, ko je verjela v spremembe, bila svobodna, medtem ko hči nima ničesar, želi si vsaj babičine fotografije, saj kot pravi: »Če nimaš spominov, je tako, kot da te ne bi bilo.« (Möderndorfer, 2009, 100), zato tudi obišče mamo, saj upa, da ji bo pomagala ustvariti spomine.

Mama in hči predstavljata dva življenjska principa, dve življenjski zgodbi, ki si ne bi mogli biti bolj vsaksebi. Vendar pa si skozi prizore njuna sprva neskončno ločena svetova prihajata vedno bliže, kar je povezano s hčerino nosečnostjo in rojstvom otroka. Izkaže se, da je hčerin popolni svet zgolj izmišljotina, da je svojo realnost oblikovala kot svet želja: željo po urejenem življenju, urejenih odnosih, ljubečem domu, službi, gre za serijo klišejskih atributov sreče, ki pa je v realnosti nikoli ni bilo, kot tudi ni bilo rož v porodnišnici in ne ljubečega fanta, ostal ji je sinček, za katerega pa ne ve, kdo je oče. Möderndorfer prikaže odnos med materjo in hčerjo večplastno in ambivalentno, saj je hči razpeta med željo, biti drugačna kot mama, a z odraščanjem in sprejemanjem odgovornosti za lastnega otroka ji postaja vedno bolj podobna. Hkrati pa je zgodba hčere tudi zgodba njene lastne matere, ki se je upirala svoji materi, želela je biti drugačna od nje, označi jo kot sivolaso profesorico slovenščine, intelektualko, vdovo profesorja doktorja na faksu, ki ji je ves čas »težila«, ob njeni smrti pa je spoznala, da ji je veliko pomenila. Mama tako prav skozi opazovanje lastnega odnosa s hčerjo ugotavlja: »A veš, da se včasih zalotim, da sem vedno bolj podobna svoji mami. In če bom enkrat postala čist takšna, kot je bila ona, si bom rekla: *Evo, pršou je en lep dan, ko je treba umret*. In bom crknla. Tisti hip! Ne bi prenesla, da bi bila taka, kot moja mama!« (Möderndorfer, 2009, 98). Čeprav mammo spoznamo kot neodgovorno osebo, brez vesti, sebično žurerko, ki je žrtvovala hčer zaradi navne vere v svobodo in spremembo, so tudi mamina dejanja in čustva večplastna. Bralec se ves čas zaveda, da je svojo hčer vedno ljubila in bila najsrečnejša ob njenem rojstvu. Zanj se je brezkompromisno borila in skoraj zadržala lastno mammo, ki jo je želela peljati k zdravniku, da bi otroka splavila. Svojo hčerko je obiskovala, vendar ji rejniki niso pustili do nje. Hči ji veliko pomeni: »To moraš vedet! Ti si vse, kar je ostal od našga upora, od našga zjebanga življenja.« (Möderndorfer, 2009, 121)

V dramskem besedilu imamo prikazano usodo matere, ki se prenese na hčerko, opazujemo vračanje enakega, saj hčerka v novih okoliščinah ponovi materino zgodbo. Čeprav noče živeti kot njena mama in jo obsoja, ker je, kot je mislila, ni obiskovala na kmetih v rejništvu, zdaj tudi sama da svojega otroka, ki je hendikepiran, saj je gluhonem, v rejo in ga ni sposobna obiskati. Napetost med materjo in hčerjo narašča do prelomnega trenutka, ko v čustvenem izbruhu od življenja in usode globoko ranjena in prizadeta hči mammo skoraj zadavi (in ponovno ponovi materino dejanje), saj kot pravi: »Samo če te sovražim, se dobro počutim.« (Möderndorfer, 2009, 130). Mammo spoznavamo v drugačni luči, kot da je končno odrasla in premore vitalizem izkušnega človeka, borbo za vsakdan, zato tudi želi, da otroka vzameta nazaj in zaživijo kot družina. Ob koncu mati in hči skupaj vržeta kavč skozi okno – dejanje, s katerim hči na simbolni ravni vsa razočaranja,



jezo, vse travmatično in potlačeno izvrže iz sebe, hkrati pa skupno dejanje upora in njune medsebojne povezanosti in podpore, ki nakazuje možnost skupnega življenja v realnem svetu.

### 5.3 Dragica Potočnjak: *Za naše mlade dame*

Dramsko besedilo *Za naše mlade dame*<sup>27</sup> razkriva anatomijo zločina oziroma išče odgovore na vprašanje, kaj človeka žene v skrajno dejanje umora bližnjega, kakšna nemoč in stiska se skrivata za takšnim brutalnim dejanjem, ali povedano z drugimi besedami, kaj je motiv za umor. Dramsko besedilo se namreč začne s prizorom, ko mlada ženska v okrvavljeni beli obleki telefonira. Zgodba se odvija na način, ki je blizu filmski strukturi, dramsko besedilo je namreč sestavljeno iz številnih kratkih prizorov (filmskih »flash backov«), ki neprestano preskakujejo skozi različne čase in tako fragmentarno razkrivajo pretekle dogodke, ki so pripeljali do umora, in sicer izmenično prepletajo sedanost, dogodke izpred štirinajstih let, dogodke izpred štirih let ter prizore, ki imajo irealni značaj (zanje je značilna posebna svetloba in glasba zvonov, kot zapiše avtorica v didaskalijah). Izvirna in domišljena dramska struktura tako na formalni ravni podpira vsebino drame, to je postopno razkrivanje preteklosti, ki ves čas posega v sedanost in odločujoče vpliva na ravnanje oseb. Osebe tako zaradi svoje preteklosti ne morejo polno živeti v svoji sedanosti, kamor je postavljeno težišče drame. Glavno osebo Brino spoznamo v krogu njene družine kot 4-, 14- in 18-letno dekle, v istih časovnih razmikih pa tudi njeno mamo Katarino in očeta Borisa. Bralec tako postopoma sestavlja njihove medsebojne odnose, ki se izkažejo za zapletene, boleče in disfunkcionalne. Brina se najraje skriva v krošnjah drevesa, binglja z nogami in si prepeva otroško pesmico *Rdeče češnje rada jem, črne pa še rajši, rada tudi v šolo grem, vsako leto rajši. Tu nam prostor dajte za naše mlade dame ...*, ki jo je za izhodišče svoje pesmi Odštevanka vzela že Svetlana Makarovič, pri Dragici Potočnjak pa je povod tudi za naslov igre. Obe avtorici otroško pesmico, ki najpogosteje deklicam služi za rajanje v krogu, kontrastirata s temnejšimi toni. Čeprav Brina najpogosteje beži in se skriva pred mamo, ki živčna in preobremenjena izvaja psihični pritisk nad hčerjo in jo emocionalno izsiljuje (njena vzgoja temelji na ustrahovanju, da bo šla v pekel, v grob, da jo Bogec gleda ipd.), pa tisto, kar jo poškoduje za vse življenje, ne prihaja iz odnosa do matere, temveč iz navidezne predanosti in ljubezni očeta, za katerega se izkaže, da je hčerko spolno zlorabljal. Skozi prizore je razvidno, da je Brina razvila različne »preživetvene strategije« (Hooper, 1996, 2000), saj je s svojim nenavadnim vedenjem, sprva je to beganje od doma, zaklepanje, bolehnost, sovražni odnos do matere, kasneje

27 Za dramsko besedilo *Za naše mlade dame* je Dragica Potočnjak leta 2007 prejela Grumovo nagrado. Drama je bila premierno uprizorjena leta 2008 v Mestnem gledališču ljubljanskem v režiji Tijane Zinajić.

drogiranje in prestopništvo, skušala pritegniti pozornost in opozoriti, da je nekaj narobe. Mama kot nemočna in tiha priča vedno bolj zapada v alkoholizem, ki ji vsaj za nekaj trenutkov omogoči pozabo, a hkrati privede do ločitve in odločitve sodišča, da hčer dodelijo očetu. V središče igre je postavljen odnos med materjo in hčerjo, ki pridobi na ostrini in privede v dokončni konflikt v trenutku, ko odrasla hči spozna, da je mati ves čas vedela. Carool-Ann Hooper piše, da se spolno izrabljeni otroci pogosto vedejo sovražno do mater, ko jim najprej poskušajo na posredni način povedati, potem pa se v strahu umaknejo ali pa izražajo jezo in nezaupanje, ker jih niso zavarovale, oziroma se počutijo krive, ker so sami sodelovali pri ohranjanju skrivnosti (1996, 2000). Moira Walker pa v svoji študiji navaja izpoved žrtve spolne zlorabe: »Zares hudo je bilo to, da je mama vse videla in slišala, pa mi ni pomagala. To je bilo grozno: zarotila se je proti meni, ni me branila. Izdala sta me oba hkrati. Morda ni bilo prav, toda včasih sem še bolj jezna na mamo, ker me ni branila.« (1996, 131) Enaka občutja prevevajo tudi Brino, ko spozna, da je mati ves čas vedela. V odkritem pogovoru, ki se zgodi ravno na Brinin rojstni dan, ji ne more odpustiti, da ni ničesar storila, da jo je pustila samo z njenimi strahovi in bolečinami, v nemoči, obupu in ponižanju. V čustvenem afektu ob bolečem razkritju je sposobna uboja najbližjega in same sebe. Vendar pa avtorica Katarino ohrani pri življenju, gre za neke vrste simbolno kazen, saj bo morala živeti s posledicami svojih (ne)dejanj.

Tragična družinska drama se ne osredotoča na prikaz spolnega zlorabljanja, temveč njegovih posledic oziroma vprašanja, kako preživeti, ko ti je bilo otroštvo ukradeno. Odgovor prinašajo poetični in lirsko obarvani irealni prizori, v katerih med materjo in hčerjo vlada razumevanje, podpiranje in ljubezen; a hkrati nakazujejo, da je pomiritev med njima možna šele po smrti. Žrtev Borisovega spolnega nasilja pa je posredno tudi žena Katarina, ki je bila možu zanimiva kot petnajstletnica, kot odrasla ženska in žena pa je deležna številnih poniževanj, ki uničujejo njeno samopodobo, in v primeru upiranja tudi fizičnega nasilja. Katarina tako postane žrtev moža, alkoholizma in lastne nemoči, da bi se konstituirala kot dejaven subjekt. Boris pa je tisti, ki še naprej ostaja ugleden politik, njegova dejanja ostanejo brez posledic, razpada svoje družine, ki ga je povzročil sam, ne zaznava. V središču je torej družina, osnovna življenjska celica, ki pa prehaja tudi v javno sfero, saj družina zrcali vrednote skupnosti, znotraj katere živi, in politiko svojega časa. To družbeno raven zastopajo v dramskem besedilu stranske osebe, in sicer policist, inšpektor, prečastiti in državni tožilec, torej predstavniki cerkvene, izvršne in sodne oblasti, ki pa se zaradi rutinsko in površno opravljanih poklicnih dolžnosti izkažejo za popolnoma neučinkovite pri odkrivanju, reševanju in pomaganju žrtvam nasilja ter s tem zrcalijo tudi nemoč družbenih institucij.

Dragica Potočnjak občutljivo tabu temo družinskega spolnega nasilja v dramskem besedilu z lahkotnim in igrivim naslovom prikaže brez moraliziranja in angažiranosti, dogodki se zgolj odvijajo in vodijo drug v drugega z domišljeno dramsko zgradbo ter tako bralca postavijo v vlogo opazovalca ali celo posredno udeleženca zločina. *Za naše mlade dame* v motivih, temah, idejah in jeziku nadaljuje značilnosti njenih prejšnjih dramskih besedil, katerih skupni imenovalec so stiske, ki ostajajo skrite (Pezdirč Bartol, 2009b, 197).

## 5.4 Sklepne ugotovitve

Odnos med materjo in hčerjo ni ljubeč in predan, a tudi ne vedno zgolj sovražen, največkrat je prikazan večplastno in ambivalentno: kaže se kot razpetost med težnjama po podobnosti in različnosti, odklanjanju in približevanju, zanemarjanju in nadziranju, jezi in odpuščanju, sovraštvu in ljubezni. Pričujoči besedili povezuje kar nekaj zunanjih podobnosti: obe drami sta nastali približno v istem času in bili nominirani za Grumovo nagrado leta 2007, avtorja pripadata isti generaciji, inspiracija za naslov dela pa je obema predstavljajo pesniško besedilo. Ključne podobnosti pa se kažejo na tematski in strukturni ravni. Tako obe besedili razkrivata pretekle dogodke, Potočnjakova s fragmentarno dramsko tehniko montiranja prizorov iz različnih časov, Möderndorfer skozi živ dialog izpovedovanja spominov. V obeh dramskih besedilih se osebe pri soočenju s težavami zatekajo v pitje in drogiranje, beg v omamo je beg v pozabo in hkrati zanikanje realnosti. Odnos med materjo in hčerjo pa zaznamujejo izjemno močna sovražna čustva, ki jih obe hčeri v trenutku najhujše ranjenosti izrazita tudi fizično: prva v afektu mamozagrabi za vrat, s čimer ponavlja zgodbo svoje matere, druga seže po nožu in izvrši umor in samomor. Dejanje lahko razumemo tudi na simbolni ravni, kot da mora hči mater simbolno »umoriti«, da lahko z njo (za)živi. Za končno situacijo pa sta v obeh primerih odgovorni materi, s svojo (ne)dejavnostjo in s potlačitvijo realnosti sta hčerama odvzeli otroštvo in možnost konstituiranja kot celovitega subjekta. Za mamoz in hčer iz Möderndorferjeve drame se na koncu pokaže upanje, da bosta zamujeno nadoknadili, za Brino in Katarino pa je prepozno, njuna sprava je možna samo v irealnem/sanjskem/posmrtnem.



## 6 Marginalci v sodobni slovenski dramatiki

### 6.1 Marginalci, obrobneži, avtsajderji

Dramska besedila na prelomu stoletja najpogosteje prikazujejo sodobni svet in stiske ljudi, ujetih v njegove neizprosne mehanizme, zato je na splošno prepoznavna večja angažiranost dramskih besedil v smislu opozarjanja na socialne in družbene probleme, pa naj bo to socialna ogroženost, neenakopravnost, nemoč depriviligiranih s strani družbe ipd. Temu ustrezno je opaziti tudi porast dramskih oseb, ki prihajajo iz socialno ogroženih skupin, t. i. marginalci, obrobneži, avtsajderji – skratka tisti, ki so zaradi svoje drugačnosti družbeno nesprejeti in odrinjeni na rob družbe ter zaradi fizičnih, psiholoških, socialnih ali etičnih predispozicij niso in ne morejo postati večina. Takšne dramske osebe sicer niso novost v slovenski dramatiki, saj bi med marginalne like lahko uvrstili npr. Cankarjeve študente in delavce, ki života-rijo v Cukrarni v drami *Lepa Vida*, berače v drami *Dva bregova* Antona Leskovca, rasno problematiko najdemo že tudi v drami *Zamorka* Stanka Majcna ... Res pa je, da je slovenska literarna zgodovina posvečala več pozornosti drugačnemu tipu junaka, to je meščanu, izobražencu, intelektualcu, na kar kažeta tudi monografski publikaciji *Meščani v slovenski drami* (1960) Dušana Moravca in *Intelektualec na preizkušnji: slovenski dramski junak med intimo in revolucijo* (1993) Maline Schmidt-Snoj. Obe navedeni knjigi prikazujeta izobražence, v katerih se bije boj za ideale zgodovine, revolucije in na drugi strani osebno identiteto, dramski junaki so tako ves čas razpeti med svobodo in nujnostjo. V sodobni slovenski dramatiki pa nepomembneži postajajo glavni junaki in posledično tudi osrednji nosilci dramskega dejanja. V nadaljevanju bomo natančneje predstavili šest dramskih besedil, in sicer *Ekshibicionist* Dušana Jovanovića, *'M te ubu* Zorana Hočevarja, *Čisti vrelec ljubezni* Saše Pavček, *Alisa, Alica* in *Kalea* Drage Potočnjak ter *Štefka ali ljubezenski trikotnik na javnem stranišču* Tanje Viher. Vseh šest dramskih besedil je že doživelo odsko postavitev, večinoma so bila objavljena v knjižni in/ali revijalni izdaji, dve med njimi, to sta *Ekshibicionist* in *'M te ubu*, pa sta prejeli tudi Grumovo nagrado.

### 6.2 Dušan Jovanović: *Ekshibicionist*

Leta 1939 v Beogradu rojeni Dušan Jovanović je v slovenskem dramskem prostoru zastopan z različnimi vlogami: je režiser, dramatik, ustanovitelj in vodja gledališč, publicist, bil je profesor na AGRFT. V njegovem obsežnem dramskem opusu opazimo avantgardne težnje, satirično parodične tone, eksperimentalne poskuse, politični angažma, mitske zgodbe ..., njegove igre so žanrsko, snovno, jezikovno, slogovno in uprizoritveno ves čas v gibanju in razvijanju, zato ni presenetljivo, če je

Taras Kermauner zapisal: »Jovanovičeva dramatika je zame najbolj živa v vsej slovenski povojni dramatici.« (1997, 133) in Lado Kralj: »danes ga lahko štejejo za najpomembnejšega sodobnega slovenskega dramatika.« (2005: 112). Jovanović ves čas preizkuša različne dramske tehnike, na vsebinski ravni pa se pogosto izmenjuje družbeno-politična angažiranost in intimne zgodbe, med katere sodi tudi *Ekshibicionist*.<sup>28</sup> To je zgodba o Fredu Millerju, uspešnem borznem mešetarju, ki kaže čustva na družbeno nesprejemljiv način. Razkazovanje ga že tretjič pripelje v zapor, kjer se seznanja s socialno delavko Dorothy Jackson, ki v njem ne vidi le spolnega iztirjenca, temveč ranljivega in nezaupljivega fanta in med njima se postopoma splete čustvena vez. Njeno nasprotje je psihiatrinja Eva Stempowsky, zanjo je Miller pacient in izmeček, za katerega je edina prava ozdravitev šok terapija. Glavni junak je posebnež, toda ni deprivilegiranelec s socialnega dna, temveč poklicno uspešen in gmotno preskrbljen, a čustveno ranjena oseba. Igra, ki je postavljena v New York, v treh dejanjih in skupno 24 prizorih prikaže pet oseb, poleg naštetih sta tu še paznik Jimmy in psihiater Daniel, in njihovih intimnih usod, vsak doživi novo epizodo, pa vendar se gledano v celoti nič ne zgodi. »Tako je *Ekshibicionist* zgodba, ki se dogaja predvsem na ravni jezika, zgodba, ki temelji na poznavanju sodobnega diskurza in novodobnih ritualov komunikacije, zgodba, ki doživi tudi svoj vrh v psihodrami, torej pripovedovanju o tem, kaj bi se lahko zgodilo in ne dejanskih dogodkih.« (Pezdirc Bartol, 2010, 184). Prav Fredov lik je v jezikovnem smislu najbolj izvirno in kompleksno oblikovan, saj se njegova marginalnost, torej čustvena pohabljenost, kaže tudi skozi njegov način komuniciranja, Jovanović pa z njim pokaže, kako naše vsakodnevno komuniciranje temelji na družbeno sprejetih in naučenih pravilih, ki nezavedno vstopajo v naš govor. Odstopanja od norme tako delujejo smešno, včasih celo onemogočajo sporazumevanje, kar prikazuje tudi spodnji primer.

Fred: Gospod Parker, kaj pa pravite na to: povabila me je v svoje stanovanje na kavo!

Daniel: Čestitam, lepo napredujete. In?

Fred: Zavrnil sem vabilo.

Daniel: Zakaj?

Fred: Zvečer ne pijem kave.

Daniel: Saj vas v resnici ni vabila na kavo, to se samo tako reče!

Fred: Reče se kava, misli se pa – kaj? (Jovanović, 2004, 131)

Fred se v vsakodnevnih pogovorih ne znajde, je v zadregi in ne spravi niti besedice iz sebe, predvsem pa ne razume, da je jezik v svojem temelju dvoumen in tako

28 Objavljeno v knjižni izdaji leta 2004 in uprizorjeno v SNG Mala drama Ljubljana, 2001/2002.

sredstvo manipulacije. Fred s svojimi kratkimi, direktnimi stavki in neposrednim načinom izražanja zbuja smeh pri ostalih osebah, ta jezikovna nemoč ga jezi, zato zabrusi svoj »Ne se smejat.« Fredov molk ali govor pa je podkrepjen z elementi neverbalne komunikacije, torej odzivanja s telesom, kar je v besedilu nakazano v stranskem besedilu, v celoti pa se realizira pri odrski postavitvi. Drama je umetelno prepredena s celo vrsto jezikovnih podvojitvev. Dramske osebe citirajo, parafrazirajo ali prevzemajo besede drug od drugega, s čimer medsebojno ne učinkujejo zgolj na čustveni ali problemski ravni, temveč tudi jezikovni, razlika med normalnim in patološkim ter sprejemljivim in nesprejemljivim pa se skozi igro manjša.

### 6.3 Saša Pavček: *Čisti vrelec ljubezni*

Osrednja oseba v dramskem prvencu igralkke Saše Pavček *Čisti vrelec ljubezni*<sup>29</sup> je avtist, 12-letni deček Marino, ki ga zaradi prizadetosti kličejo Idiot. Igralka Anamarija se ob očetovi smrti vrne v domačo vas, kjer jo sosod Bruno prosi, da bi za nekaj časa skrbela za prizadetega fantka Marina:

Anamarija: Ni mogoče. Kje pa je ta otrok?

Bruno: Notri v kamri je zaprt, on ni za ljudi.

Anamarija: Ga grem pogledat.

Bruno: Ne! Ne danes, dej. Znaš, ga še nisem zrihtal ... Marija, ti, ki si taku poznana, kaj bi lahko kej naredila zanga? Bi ga mogoče ti vzela za namalo časa, a? Da ne bi šel gor, u grad za munjene. Pošlušaj, ma, on ni slab, je namalo idiota, ma je zlati uotrok ... *Poje hkrati s popevko*. 'Gli occhi tuoi belli brillano' ... ima take oči ku ti, taku bul ... temne, ku morje. (Pavček, 2005, 20)

Anamarija dečka odpelje k sebi v mesto, kjer njen mož Peter, univerzitetni profesor in slikar, pobesni, dokler ne ugotovi, da je »idiot« izjemen slikarski talent, zato se začne okoriščati z njegovimi slikami. Anamarija in Peter, ujeta v prazen in brezperspektiven zakon, se zapleteta v ljubezenske zveze, ona s preprostim kmetom Brunom, ki začasno zapolni njeno potrebo po razumevanju, romantiki in čustvih, Petra omreži varuška Ida, skrajno ambiciozna študentka, ki ves čas ve, kaj hoče. Marino pa je tisti, ki postane njihova največja vrednota, saj zapolnjuje praznino, ki jo vse osebe nosijo v sebi. Drama Saše Pavček je drama o izpraznjenosti medčloveških odnosov in iskanju ljubezni, drama o umetnosti, drama o brezmejnem karierizmu in ambicijah ter drama o tem, kako krhko in ranljivo je naše življenje. Besedilo odlikuje tudi jasno zarisna jezikovna podoba nastopajočih: Brunovemu sproščenemu,

29 Objavljeno v knjižni izdaji 2005; uprizorjeno v SNG Drama Ljubljana, 2003/2004.

preprostemu šarmu ustreza primorsko narečje, Petrova grobost in zafrustriranost se kažeta skozi vulgarizme in psovke, Idin govor je obarvan z mladostniškim slengom ter nenehnim ponavljanjem besed »itak« in »perfektna«, Anamarija, ki je od vseh oseb najbolj razdvojena in zmedena, pa niha tudi v jeziku: v ljubljansčini upoveduje mesto, ki ga zaznamuje njena predanost igralskemu poklicu, podeželje, na katero jo vežejo mladostni spomini, pa v primorščini. Prizadeti deček, ki je zaradi svoje drugačnosti potisnjen na margino, pa se v igri, čeprav odločilno zaznamuje življenja vseh nastopajočih, kot oseba nikoli ne pojavi (v uprizoritvi pa slišimo le njegov glas), in je tako primer odsotno-prisotne dramske osebe.

#### 6.4 Zoran Hočevar: *'M te ubu!*

Zoran Hočevar, bolj znan kot romanopisec in kresnikov nagradjenec za roman *Šolen z Brega*, je leta 2001 prejel Grumovo nagrado za dramsko besedilo *'M te ubu!* s podnaslovom tragedija v enem bloku.<sup>30</sup> Dramske osebe so postavljene v mestno, urbano naselje, v stanovanjski blok, kjer le še životarijo, so predstavniki najnižjega sloja družbe, ki si krajšajo popoldneve s pijačo in cigareti. Najprej spoznamo Milčeta in Angelco, ona, nezadovoljna s svojim življenjem, partnerju neprestano očita, da v življenju ničesar ne ukrene. Njunemu prepiru se pridružijo še trije prijatelji: Silvek, Rašpa in Kurbl. Družčina propadlih in zavoženih usod v brezdelju in dolgočasnosti živi od pripovedovanja svojih preteklih »malih« junaštev ter v medsebojnem zbadanju. Zapiteži se spravijo na zgornjega soseda Polaka, ki povzroča hrup. Slutimo lahko, da se Angelca in Polak, ki je učitelj telovadbe, že dlje časa sestajata, zato se Angelca, naveličana vsega, odloči, da se preseli k njemu.

Angelca: (*medtem*) Včas so, jebenti, fantje ubijal za punce. Zdej mormo pa prost. In še tist pol, kr dobimo, je bl tko.

Milče: (*gre nazaj k mizi*) Da nisi ti nekej čitala. Romane. Gledaš te pa se ti sfuzla. Fantje pa punce, ja. Sam da je hec. Kaj pa življenje? Kakšna je pa realna slika? (*sede*)

Angelca: Sfuzla se men, ja. Pa ne od tebe, pička. Fuzla se men od življenja, k je tko zanimiv. Realna slika, ja, sej si dobr reku. Končn nekej pametnga. (Hočevar, 2001/02, 16)

Že zgornji citat kaže, da je igra zanimiva tudi v jezikovnem smislu. Prevladuje raba ljubljansčine, ki pa je izrazito nižje pogovorno obarvana. Tako tudi jezikovna podoba v celoti ustreza socialno natančno določenemu okolju. Vendar pa vsaka od oseb uporablja svoj idiolekt: Milčetov govor je bolj podeželsko obarvan, Silvekov govor

30 Objavljeno v gledališkem listu in uprizorjeno v Primorskem dramskem gledališču Nova Gorica, 2001/2002.



zaznamuje smeh »i-i-i«, Kurbl uporablja narečje Slovenj Gradca, govor Polaka pa je bistveno bolj kultiviran, brez vulgarizmov, bliže knjižnemu jeziku, kar ustreza tudi njegovemu družbenemu položaju.

Zoran Hočevar je eden redkih sodobnih slovenskih dramatikov, ki je po provenienci prozaist, njegovim dramam in romanom pa je skupen prav občutek za dialog ter za izjemno avtentičen prikaz žive govorice. Stransko besedilo nakazuje tudi fizične elemente, ki na odru delujejo na čutno sfero gledalcev. Osebe tako »pijejo, žrejo, ščijejo in serjejo«, stranišče pa simbolizira najbolj elementarne in hkrati banalne človekove potrebe: hranjenje in izločanje. Osebe so tako ves čas tragikomične: smešne v svoji grotesknosti, klovnovski vlogi, pod površino pa tragične v svoji brezizhodnosti. Drama je napisana v naturalističnem slogu, ki vseskozi na verističen način prikazuje »posameznika, ki se počasi, a zanesljivo utaplja v gnoju svojega bednega vsakdana.« (Kosi, 2002, 52). Edina oseba s pozitivnimi konotacijami, ki ni groteskno obarvana, je Milček. Ta ves čas stoično prenaša, kako ga vsi neusmiljeno zbadajo, ter ves svoj bes ponotrani, dokler na koncu ne izgubi pameti. V zadnjem prizoru se uresniči dejanje iz naslova drame,<sup>31</sup> Milček se vrne iz zgornjega stanovanja: v eni roki ima sekiro, v drugi pa Angelčino glavo. Čeprav pričujoči zgoščen prikaz drame kaže, kot da je drama polna zapletov in preobratov, pa je ta vtis lažen, bistvo drame je ves čas v nedogajanju, v zgolj pasivnem odzivanju na situacijo, v vegetiranju, prav zato zadnji prizor na bralca/gledalca deluje še toliko bolj šokantno. Milček se pokaže kot tragični junak, ki podleže okolju, svojim strastem in bivanjski stiski ter lastnoročno ubije ljubljeno osebo. Rez s sekiro pa na simbolni ravni pomeni izstop iz groteske sveta in mu omogoči vrnitev k nežnosti, k objemu (Dovjak, 2002, 60).

## 6.5 Tanja Viher: *Štefka ali Ljubezenski trikotnik v javnem stranišču*

Tanja Viher, dramaturginja, prevajalka, kustosinja za gledališče na AGRFT za svojo Štefko pravi, da je »prototip ženske, ki nikoli v življenju ni uspela uskladiti svojih hrepenenj in želja z življenjem, ki ji ga je uspelo realizirati. Pravzaprav si jih morda nikoli ni upala priznati in zaznati« (Hrovatin, 2003, 4).<sup>32</sup> Štefka je stara okoli 50 let, trenutno je zaposlena kot pobiralka denarja na javnem stranišču, to je edina služba, ki jo še lahko dobi. Družbo ji dela Ivek, s katerim tudi živi. Potem pa pride Albin, njen bivši mož, ki se želi vrniti k njej nazaj. Ljubezenski trikotnik, ki ga nakazuje že naslov besedila, prikazuje zgodbo treh

31 Naslov *'M te ubu!* je Milčkova fraza, s katero se na začetku drame obrača na zgornjega soseda in moteči hrup, Angelca pa je tista, ki je prepričana, da ne bo ničesar ukrenil. Konec drame pomeni uresničenje grožnje z drugačno razporeditvijo oseb. Hkrati pa je naslov drame tudi aluzija na razvpito igro Alfreda Jarryja *Kralj Ubu*.

32 Tipkopis, uprizorjeno v Drama SNG Maribor, 2002/2003.

dramskih oseb, ki so povprečneži, zgube, pravi antijunaki, ter njihovo brezizhodnost, izpraznjenost vsakdanjega življenja, odtujenost medčloveških odnosov in nezmožnost navezovanja pristnih stikov. Osebe nimajo nikakršnih možnosti za spremembo stanja, za dvig iz mizerije ali za notranjo preobrazbo, saj so čustveno popolnoma otopele, a na trenutke se pokaže tudi njihova lepša plat, ki pa jo je življenje uničilo. Vpetost v točno določeno okolje nakazuje že kraj dogajanja, to je javno stranišče pod mostom na Podbreški cesti v Mariboru, kot kontrast dogajanju pa skozi celotno dogajanje igra radio Veseljak. Podobno kot pri Hočvarju je tudi Štefka napisana v nižjem pogovornem jeziku, le da imamo tokrat mariborščino:

Štefka: Nisn rekla, da me ma bolj rad, on tut samo kr tak visi z mano, kaj te misliš, da mija razmišlama, zakaj sma skup. Sploh pa Ivek. On ma glavo samo za okras, samo noge uporabla, ko ti. Jaz nisn več za tebe, niti za Iveka, še za sebe sn komaj. Pusti me, pa idi, idi ... pa nena več pridi. (Viher, b. l., 24)

Tudi pri Štefki je opazno prizadevanje po neonaturalističnem stilu dramatike, po čim bolj verističnem prikazu stvari brez olupšav, s Hočvarjevim besedilom pa jo povezuje še enak scenski element, to je straniščna školjka, ki prav tako simbolizira hranjenje in izločanje.

## 6.6 Dragica Potočnjak: *Alisa, Alica*

Svet deprivilegiranih, z vidika sodobnega pogleda neuspešnih in nepomembnih človeških usod obvladuje tudi dramski svet Dragice Potočnjak. Osebe njenih iger so večkrat ujete v zapletene družinske odnose, doleti jih neki boleč dogodek, ki jih za vedno poškoduje, v nekaterih besedilih pa v ozadju odzvanja spomin na vojno v Bosni. Avtorica je po poklicu igralka, poleg dram piše tudi radijske igre, več let je delala z begunci, kot mentorica gledališke vzgoje pogosto ustvarja z otroki, je pa tudi mednarodno dejavna. Odnos med dvema ženskama predstavlja osrednje jedro v drami *Alisa, Alica*.<sup>33</sup> 17-letna begunka iz Bosne Alisa je našla nov dom pri 50-letni gospe Magdi, a njun odnos je daleč od ljubečega ali prijateljskega, saj medsebojno mučita druga drugo do končnega uničenja, ko Alisa naredi samomor. Drama je tako prikaz usode begunke, »ki je preživela vojno nasilje in pobegnila v smrt pred neznosno človeško gluhostjo in zatohlostjo navideznega meščanskega reda« (Pezdir, 2000, 911). Od kod izhaja Magdina zagrenjenost, lahko le slutimo: zateka se v spomine, ki jih pooseblja obleka in poročni šopek, obsedeno čaka moža, ki se občasno vrne z vedno istimi izgovori, sama ni mogla

33 Objavljeno leta 1999 in v knjižni izdaji leta 2010, uprizorjeno v SLG Celje, 1999/2000.

imeti otrok, zato svoje nezadovoljstvo in jezo stresa na Aliso ter bolečino utaplja v pijači in tabletah.

Magda: /.../ Gola in bosa si bila, ko sem te pobrala na cesti, vse sem ti dala, sprejela sem te kot svojo hčer, ti si moja ..., moja, moja ...

Alisa: Ovako gola i bosa nisam još nikad bila! Oni so me poniževali mržnjom, a vi dobrotom! Hvala vam, gospodo Magdo! (Potočnjak, 2010, 89)

Krutost, ki je najprej le verbalna, se nato materializira v dejanje, Magda uniči edino fotografijo, na kateri je Alisina družina. Gre za mojstrsko izdelan prizor, ki ne zareže le v junakinjo, ampak se z vso intenziteto dotakne tudi bralca. In čeprav so simpatije avtorice na Alisini strani, ta nikakor ni prikazana naivno pozitivno, temveč jo je življenje naredilo odrezavo, pretkano, bojovito. Obe ženski druga drugi prizadevata bolečine, zlasti Magda pa niha med lažno dobroto in poniževanjem ter spoznanjem, da sta vendarle obe opeharjeni za osnovne življenjske vrednote. Alisina stiska in Magdina premoč se kažeta tudi skozi jezik: Magda suvereno obvlada slovenščino, medtem ko se Alisa jezika uči, njen govor je obarvan z interferencami maternege, zaveda se napak, ki jih dela, kar jo še dodatno označi za manjvredno.

## 6.7 Dragica Potočnjak: *Kalea*

*Kalea*<sup>34</sup> nosi oznako socialna drama. Igra je postavljena v svet romske družine, v njihov boj za golo preživetje ter ujetost v tradicionalne predstave o tem, kakšna je življenjska pot Roma. Družino sestavljata mož in žena Džafer in Ruiš, njuna 16-letna hči Džemila, 17-letni sin Kalea in delno nepokretna babica Durija. Utesnjenost in mizerija vsakdana povzročata napetosti med člani, medsebojno zmerjanje, psovanje, maltretiranje in tudi fizičen obračun. Kalea je tisti, ki s petjem preživlja vso družino, čeprav sam raje bere Camusa in sanja, da bo šel študirat, za kar pa ostali člani nimajo posluha.

Durija: Pisati in brat znaš, izračunati, koliko imaš v žepu, tudi, kaj še hočeš? Pokaži mi enega, ki mu je koristilo, da je vedel več od drugih! (Potočnjak, 2002, 1529)

Ko se Kalea upre očetovi tiraniji in pobege od doma, se družina znajde na pragu preživetja, noseča Džemila se v skrajnem obupu zateče v ironijo. Krut vsakdan in nespodbudno okolje uničijo sanje o drugačnem, boljšem življenju, svojemu poreklu oziroma ciganski usodi nihče od nastopajočih ne more uiti. Besedilo je napisano v

34 Objavljeno leta 2002 in v knjižni izdaji leta 2010, uprizorjeno v koprodukciji Roma Theatre Pralipe in Theater des Augenblicks, 2000.

knjižnem jeziku, avtoričino opozorilo na začetku dramskega besedila, ki ga navajamo spodaj, pa nakazuje, da gre za problematiko, ki ni samo slovensko zamejena.

Opozorilo: Avtoričin dramski zapis vsekakor ne ustreza jeziku predstave. Pred uprizoritvijo je potrebno besedilo ne le lektorsko obdelati, ampak predvsem prilagoditi govoru, ki ga uporabljajo Romi v kraju oziroma okolišu, kjer naj bi uprizoritev nastala. (Potočnjak, 2002, 1504)

## 6.8 Tipologija marginalnih likov

Dramske osebe v šestih obravnavanih dramskih besedilih bi lahko razdelili v tri skupine. V prvo sodijo tisti, ki jih je družba izločila zaradi duševne prizadetosti oziroma znakov bolezenskih deviacij: takšen je deček Marino, ki je avtist in ga kličejo idiot; drugi primer je ekshibicionist Fred Miller, torej oseba, ki kaže čustva na družbeno nesprejemljiv način. V drugo skupino sodijo t. i. urbani proletarci, predstavniki socialnega dna, ki se prebijajo iz dneva v dan, nekakšen lumpenproletariat, kamor sodijo zapiteži Zorana Hočevarja in straniščarica Tanje Viher. Tretjo skupino tvorijo predstavniki drugih narodnosti in ras, v našem primeru je to begunka iz Bosne Alisa ter romska družina, zlasti Kalea. V vseh šestih dramskih besedilih nastopajo dramske osebe, ki jih družba prepozna in izloči iz svoje večine kot marginalce, torej gre za osebe, ki se ne izločijo same, ampak so v takšen položaj prisiljene. Nobenemu prodor v družbo ne uspe, vsa besedila se končajo z vrnitvijo na prvotno stanje ali dokončnim propadom.

Ker je sodobna družba vedno bolj družbeno in socialno razslojena, je temu ustrezno razslojen tudi jezik dramskih besedil. V besedilih je opaziti različne pogovorne in pokrajinske jezike, narečja kot tudi značilnosti nižjepogovornih jezikov, ogromno je kletvic, psovk, vulgarizmov in drugega zaznamovanega besedišča, ki kaže vpetost oseb v neko prepoznavno okolje. Avtorji se odločajo za avtentičen prikaz žive govorice, tako jezikovno podobo begunke in romske družine določa narodnostna oziroma rasna pripadnost, zapitežev in straniščarice družbeno-socialno okolje, avtist je oblikovan kot odsotno-prisotni lik, najbolj premišljeno pa je izdelan ekshibicionist, pri katerem se čustvena pohabljenost prepleta z jezikovno nezmožnostjo.

Pisci v naštetih dramskih besedilih do drugačnih zavzamejo pozitivno stališče, prikazujejo jih s sočutjem, simpatijo, naklonjenostjo ali pa izražajo prizadetosti nad usodami deprivilegiranih. Čut za zaznavanje socialnih razlik je najbolj prisoten v delih Drage Potočnjak, avtorica subtilno razgalja stiske in bolečine, pred katerimi si običajno zatiskamo oči, v ozadju besedil pa je prepoznati avtoričino prizadetost nad usodami »nepomembnih« ljudi, za katere družba nima posluha, ter nad ranami,

ki jih je v ljudeh pustila vojna na Balkanu. Vsa obravnavana dramska besedila skozi vprašanje marginalnega odstirajo nekatera temeljna vprašanja sodobnega sveta: kaj je moralno – nemoralno, normalno – patološko, vprašanje družbene večine in njenega ravnanja z manjšino, predvsem pa ob jasno začrtanih izobčencih prikazujejo lažno uspešnost, iskrenost, dobroto, pomoč, ljubezen ... družbeno nezaznamovanih oseb, ki se izkažejo zgolj kot videz in privid.



## 7 Hrana in žretje kot oblika razčlovečenja v slovenski dramatiki

### 7.1 Motiv hrane v umetnosti in družbi

Če je bil za pretekla obdobja značilen človekov strah pred lakoto, je za sodobnost strah pred požrešnostjo. »Privlačnost nezmernosti, ki se ji ne moremo upirati in ki jo je tisočletna zgodovina lakote vtisnila v naša telesa in v naš duh, nas je zdaj, ko je izobilje nekaj vsakdanjega, začela skrbeti.« (Montanari, 1998, 223). Ker je bilo za pretekla obdobja značilno pomanjkanje hrane, je predstavljal telesni ideal človek obilnejših mer, saj je tako že na zunaj kazal znake premožnosti in s tem izobilja. Danes je stanje drugačno, hrane je vsaj v razvitem svetu dovolj, prehrambena industrija pa je postala del potrošniške industrije, ki posamezniku vsak hip sugerira, kaj vse novega mora še poskusiti, da bo njegovo zadovoljstvo popolno. Hrana je tako postala pojem, ki se povezuje z zdravjem, privlačnostjo, samozavestjo, uspešnostjo, pa tudi samodisciplino in nadzorom. Posledično sta družba in kultura prevrednotili tudi telesne ideale, ti so v vsakem obdobju odklon od standardov povprečja, zato jih lahko danes dosežejo le tisti, ki svoje neubogljivo telo, podvrženo užitkom in pregreham, oblikujejo v skladu z normami vitkosti. Med realnim in želenim telesom vlada stalna napetost in nezadovoljstvo, ki je najpogosteje povezano z družbeno in kulturno pogojenimi normami, te izločijo vse drugačne, prav odklon od norme pa vodi k stigmatizaciji (Južnič, 1998, 28). Medijska sporočila tako danes posameznika načrtno silijo v nezadovoljstvo, saj je nezadovoljni posameznik osnova kapitalističnega trga, hrana pa del potrošniške družbe.

Hrana je nujna za človekov obstoj, saj telesu dovaja energijo, potrebno za normalno delovanje, hkrati pa ima poleg funkcije zadovoljevanja primarnih človekovih potreb v vsaki družbi in kulturi tudi številne druge vloge in pomene. Stane Južnič (1998, 207) razdeli konzumacijo hrane v naslednje skupine: na biološki ravni ohranja življenje, na hedonistični proizvaja užitek, na emocionalni zadovoljuje čustvene potrebe, simbolični pomen hrane in pijače je povezan s kulturo, zlasti njenimi religioznimi obredji, hrana ima tudi magično moč odganjanja duhov, ta moč pa je pogosto povezana tudi z njeno zdravilnostjo.

Različni vidiki hrane se kažejo tudi v književnosti, kar bomo prikazali sprva na ozadju kulturne zgodovine, v nadaljevanju pa z analizo treh slovenskih dram pozorili, da ima hrana (lahko) na eni strani medosebne, intimne konotacije, na drugi strani pa tudi družbeno-politične konotacije.

Hrana, zlasti njen vonj in okus, pa tudi barva in oblika, način priprave in serviranja, proizvaja v človeku številna občutja (največkrat ugodja) in prebujajo različne spomine (spomnimo se na svetovno znane Proustove magdalenice, pa na Cankarjevo skodelico kave ali status telečje pečenke pri slovenskih realistik). Hranjenje je pomemben element druženja in ena ključnih sestavin ritualov, še posebej prazničnih (npr. praznovanje božiča, velike noči, rojstnega dne ipd.). Prav zato je temeljno načelo v odnosu do hrane, ki ga zagovarjajo strokovnjaki različnih ved, zavzemanje za zmernost, za pravo mero in izogibanje pretiravanju. To pa je koncept, ki je znan že od starih Grkov in Biblije dalje in je dobil svojo sistemsko upodobitev v 4. stoletju po Kr. s tipologijo sedmih grehov (jeza, lenoba, pohota, požrešnost, pohlep, zavist, napuh), ki jih je papež Gregor Veliki v 6. stoletju razglasil za smrtno grehe, teolog Tomaž Akvinski pa v 13. stoletju uravnotežil s krepostmi (Frank, 2001, 95–105). Sedem smrtnih grehov je še danes produktivno izhodišče za številne oblike umetnosti kot tudi teoretsko refleksijo. Med novjšimi raziskavami omenimo študijo Valerie Allen (2010, 1150–72), ki primerja kulturni film *Sedem* režiserja Davida Fincherja iz leta 1995 z romanom *Ime rože* Umberta Eca in Dantejevo *Božansko komedijo*, ter študijo Lise Frank (2001, 95–105), ki raziskuje koncept sedmih smrtnih grehov od nastanka pa vse do aluzij nanje v risani seriji Simpsonovi. V slovenskem prostoru je najodmevnejši raziskovalni projekt *Via negativa*, ki ga vodi režiser Bojan Jablanovec, čigar cilj je bil znotraj gledališča raziskati vseh sedem smrtnih grehov,<sup>35</sup> sedem smrtnih grehov pa je tudi izhodišče drame Draga Jančarja *Niha ura tiba*, sedem nočnih prizorov razkriva grehe sodobnega sveta. Najbolj znani slikarski upodobitvi sta Giottova poslikava kapele Scrovegni v Padovi ter slika *Sedem naglavnih grehov* Hieronimusa Boscha. Sedem smrtnih grehov je doživelo tudi glasbeno upodobitev, npr. v istoimenski operi oziroma spevoigrki Kurta Weilla z besedilom Bertolta Brechta.

Alojz Ihan, slovenski pesnik, po poklicu zdravnik, razlaga, da omenjeni grehi izhajajo iz neke človekove nezmernosti, najpogosteje nastale iz nerešenih notranjih konfliktov, pri čemer je smrtni greh razumljen kot način ravnanja človeka, ta začne rešitev iz svojih notranjih stisk sistematično iskati v dejanjih, ki rušijo medčloveško solidarnost in boleče prizadevajo soljudi (Ihan, 2000, 214). Ihan poudarja, da so takšna ravnanja prisotna tudi danes, le da jih poimenujemo z drugačnimi, bolj kliničnimi izrazi, kot so nevroze, odvisnosti, duhovne krize in osebni porazi, s

35 Sedem igralcev je na primer raziskovalo odnos do požrešnosti v predstavi, v kateri kot ključni scenski element, pa tudi simbol in metafora nastopi hrana, ki jo uporablja igralec: npr. igralec v nastopu zdrobi čips, kečap in kokakolo v gnusno brozgo in vanjo sunkovito potiska glavo, s čimer namiguje na junk food; igralec si obraz oblepi s kraškimi zašinkom, da je videti kot odrt iz kože; igralka v nenavadnem ritualu čisti ribe ipd., z uporabo različne hrane pa v avditoriju zdramijo gledalčeve vonjalno-okuševalne čute, ki so znotraj gledališča redko stimulirani, s tem pa odpirajo gledalcu nove možnosti identifikacije in komunikacije znotraj gledališkega medija (Puncer, 2004, 104).



tem pa lahko tudi požrešnost razumemo kot obliko motnje, in sicer zasvojenost s hrano, za katero je značilno, da je ravnovesje med tem, kako razum in čustva vplivajo na obnašanje človeka, porušeno (prav tam, 216, 241). Zato je s hrano možno tudi manipulirati, saj ima v življenju posameznika marsikdaj vlogo nagrade in kazni, je sredstvo ljubezni, pa tudi podkupovanja, izsiljevanja, podrejanja, nadzorovanja in tolažbe. Kljub obilici hrane je za mnoge sodobni čas čas odrekanja iz razlogov skrbi za zdravje ter zunanji videz, omenimo pa še odrekanje hrani iz religioznih razlogov, npr. post, ki je v krščanski tradiciji razumljen kot sredstvo očiščenja in hkrati premagovanje potreb telesa, ter odrekanje hrani iz političnih namenov, tako lahko razumemo gladovno stavko<sup>36</sup> kot poslednjo možnost človeka, da opozori na svoje nezadovoljstvo z določeno družbeno ureditvijo.<sup>37</sup>

V slovenski literaturi bi lahko opazovali vlogo in pomen hrane skozi vse zgoraj naštetе vidike, odločili pa smo se, da se osredotočimo na literarna dela, v katerih hrana in hranjenje dosežeta skrajno zaostritev. Analizirali bomo tri reprezentativna dramska besedila iz treh različnih obdobj (ekspresionizem, modernizem, sodobna književnost), in sicer *Dogodek v mestu Gogi* (1930) Slavka Gruma, *Ljudožerce* (1972) Gregorja Strniše in *Žrelo* (2007) Žanine Mirčevske. Vsa tri besedila povezuje beseda žretje, ki se pri dveh pojavi že kot besedotvorna podstava naslova. V izbranih dramskih besedilih bomo opazovali, kako avtorji s pomočjo motiva hrane/hranjenja/žretja izpovedujejo svoj kritični pogled, v prvem primeru na osebni, intimni ravni medčloveških odnosov in zasvojenosti z drugim, kjer ima hrana vlogo manipulacije, v drugih dveh primerih pa je kritični odnos usmerjen na podobo družbe in njenih vrednot, med katerimi je poudarjena požrešnost, ki celo preraste v žretje drugega. Vsako podpoglavje v nadaljevanju je naslovljeno s ključnim citatom iz obravnavanega dramskega besedila.

## 7.2 »Ti – ti ne ješ! Ne uživaš hrane, namenoma gladuješ, da bi umrla!«

*Dogodek v mestu Gogi* (obj. 1930, upr. 1931) Slavka Gruma je dramska groteska, zgrajena iz mozaika zgodb, izsekov iz življenja prebivalcev Goge, za katere je značilno, da so to osebe z nevrotičnimi ali histeričnimi simptomi, skozi dogajanje se razkrivajo njihove življenjske travme, osebe so neizživete in psihično deformirane,

36 Gladovno stavko in s tem izstradanje lastnega telesa kot poslednje sredstvo političnega protesta je lepo prikazal britanski režiser Steve McQueen v filmu *Lakota* (2008), ki govori o zaporu Maze na Severnem Irskem leta 1981. Glavni junak je za svojo idejo, to je opozoriti na grozljive razmere v zaporu in ureditev političnega statusa republikanskih zapornikov, pripravljen žrtvovati sebe in iti v stradanju do konca, torej umreti.

37 Med najbolj kontroverzne oblike uporabe hrane sodi obleka iz kosov surovega mesa, v kateri se je na podelitvi nagrad in naslovnici revije Vogue leta 2010 pojavila pevka Lady Gaga.

kar je posledica ljubezenskih hrepenenj, osamljenosti, potlačenih erotičnih želja kot tudi spolne zavrtosti oziroma odpora do telesne ljubezni in seksualne poškodovanosti. Po drugi strani pa jih utesnjuje in sprevrča v karikature tudi samo okolje: mesto s svojo zatohlostjo, tesnobnostjo in pasivnostjo. Ničesar ne morejo spremeniti: so kot lutke ali živi mrtveci. Prav zato vsi čakajo na dogodek, ki bi prevetрил ozračje in sprostil nakopičeno energijo ter jih na neki način odrešil. Za literarno zgodovino je bila od nekdanj najbolj zanimiva osrednja, Hanina zgodba (Zadravec 1968: 443, Kralj 1999: 18), ki jo zaznamuje mladostno posilstvo, psihična odvisnost od posiljevalca ter njena vrnitev in možnost rešitve, ki pa se izkaže zgolj za privid. Naše razpravljanje pa se bo osredotočilo na zgodbo, ki na prvi pogled ostaja v ozadju, za katero pa bi lahko zapisali, da sodi med najbolj grozljive oblike prisilnega človeškega sobivanja, v mislih imamo namreč odnos med Afro in Mirno ženo.

Njun odnos je zaznamovalo dejstvo, da sta ljubili istega moškega. Mirna žena je ob rojstvu zavrgla svojega sina, Afra ga je našla in rešila smrti, a mu je kot posledica mraza zrasla grba. Mirna žena ji je morala obljubiti, da ji nikoli ne bo ubežala, in za kazen mora živeti brez sina, v nasprotnem primeru bi mu Afra povedala razloge za nastanek njegove grbe. Afra tako nad Mirno ženo izvaja stalen nadzor, saj jo straži že dvaintrideset let. Gre za osebo, ki je v sebi neskončno žalostna ob spoznanju, da je ni nihče ljubil, zato Afra svoj nerešeni notranji konflikt preoblikuje v bes in maščevanje, ki se navzven manifestira kot oblika bolesterne zasvojenosti z nadzorom nad življenjem drugega. Ob misli, da bi ji Mirna žena lahko ubežala na oni svet, tako da bi nehala uživati hrano, se Afra odloči, da bo to preprečila. Izstradanje kot obliko samoizničenja dopolnjuje scenski element, in sicer »groteskno velika stenska ura, ki stoji.«

AFRA: /.../ *Je iztaknila nekje skorjo kruha, skoči takoj k ženi ter ji ga baše v usta: Žri, žri!*

MIRNA ŽENA *pokorno golta; ko pojé, jo milo prime za roko: Afra, Afra, ali res ne boš mogla nikdar pozabiti?*

AFRA: Pozabiti? Kako morem pozabiti, da si mi vzela edinega človeka, ki me je imel rad! Ali veš, kaj se pravi živeti, da te nima nihče rad, da nimaš prav ničesar, česar bi se veselila? Nekaj človek mora imeti, karkoli, kako malenkost, toda kar tako – ne, ne, nikdar ne pozabim.

MIRNA ŽENA: Pri Bogu te rotim, pusti, da se razodenem Teobaldu, pusti, da sem mu mati, ne povej mu, da sem kriva njegovega hrbita. V zameno ti dam njega, prepustim ti umrlega, za vedno se mu odrečem, toda pusti, da božam sina! (Grum, 1976, 212–213)

Manipulacija s hrano je vidna na dveh ravneh. Odrekanje hrani se Mirni ženi pokaže kot poslednja možnost končanja psihične in čustvene muke, izstradanje

pomeni obliko pobega v smrt, ki pa ni razumljena kot samomor. Po drugi strani pa Afra hrano uporablja kot sredstvo ohranjanja pri življenju, zato jo pošiljuje s hrano, ji hrano na silo tlači v usta, saj ne sme umreti, ker jo potrebuje živo, da lahko osmisli svoje življenje, saj jo posredno krivi za lasten življenjski poraz, da je ni nihče ljubil.

AFRA skoči k uri in jo z velikim truščem navije: Potem stoprav moraš živeti, potem te stoprav ne izpustim! Haha! Jutri ti prinesem živeža sama, do zadnjega grizljaja bom stala pri tebi – haha – to bo pojedina! (Grum, 1976, 213)

Slavko Grum je z izjemno ekonomičnimi sredstvi prikazal skrajno obliko psihičnih in čustvenih muk, ki jih v človeku lahko povzroči pomanjkanje ljubezni, potreba po drugem, po bližini. Ker ura zopet tiktaka, se muke nadaljujejo, ujetništvo traja, vse ostaja odprto in brez konca.

### 7.3 »O fantu, ki je jedel fanta.«

Gregor Strniša v *Ljudožercih* (obj. 1972, upr. 1977) zapiše: »Strah je hudičeva veriga, / pogum je ostri božji meč, / ki preseka vse okove. / Pogum, da upaš biti reven. / Pogum, da znaš ostati lačen. / Pogum, da se upreš nasilju. / Pogum, da upaš stati sam. / Stojiš pred bogato mizo Hudiča: / pogum, da zavrneš varljiva darila / in ne prodaš nesmrtno duše / mogočnosti tega sveta.« (Strniša, 1988, 199) Ljudožerci govorijo o konkretnem času in prostoru, in sicer se dogajajo ob koncu druge svetovne vojne v cerkvi Svetega križa, kamor se zateče skupina beguncev: kuhar Falac, mesar Pajot, njegova žena Matilda ter njune tri hčere, Marta, Marija in Majdalenka, prior pa jim v cerkvi ponudi zavetje. Hkrati pa besedilo prerašča te okvire in postaja slika grotesknega sveta, ki mu vlada zlo. Zlo ni le zunanje, ni le posledica vojne, temveč je prisotno v človeku samem, kajti kot smo citirali ob začetku, človek nima poguma, da bi *zavrnil Hudičeva darila in je vse preveč od tega sveta*. Dramsko besedilo govori o ljudožercih, tistih, ki iz prehrabnih in drugih razlogov uživajo človeško telo – meso. Hkrati pa ljudožerstvo Strniši predstavlja osrednjo točko, okoli katere oblikuje svoja razmišljanja o etičnih in moralnih vrednotah, o civilizacijskih normah, odnosu do družbe in oblasti, ljudožerstvo pa preraste v metaforo za medsebojno žretje in uničenje.

Pajot in Falac, ki sta v uvodnih didaskalijah označena kot *dva grozovita klovna*, v cerkveni kripti organizirata mesarijo in kasneje še gostilno, ker pa mesa v kriznih vojnih časih ni več, prodajata človeško meso. »Ubijanje za prehrano oz. preživetje preraste v biznis.« (Dominkuš, 2002, 16). V njun posel so vključeni tudi ostali člani, hčerke npr. zapeljujejo fante, in ko jih pripeljejo domov, jih mesarska

mojstra *razkosata, faširata, začinita* in predelata v zrezke in druge mesne produkte. Strniša spaja grozljive podobe z obešenjaškim humorjem, sarkazmom in besednimi preigravanji. Tako Magdalenka reče svojemu izbrancu: »Požrla te bom, tako te imam rada!« (Strniša, 1988, 195), pri čemer je glagol *požreti* rabljen v dobesednem pomenu; in »rada se poljubljam z dečkom, / če vem, da ne bo več nobene imel.« (prav tam, 197) Ko pride v cerkev fantova mama in med drugim prosi za meso, ji ga Pajot izroči z besedami: »Gospa mati – meso je vaše.« (prav tam, 202) In ko hčerka Marta sprašuje, kje je njena mama, Pajot odvrne: »Imaš mamo: / sredi trebuha.« (prav tam, 259) Žrtve mesarskih mojstrov niso samo naključni izbranci, pobijanje se izvaja tudi znotraj njihove skupnosti, vsak, ki kaj slutí, se upira, noče sodelovati, je pokončan, tako tudi mama in hčere, Pajot in Falac pa svojo večerjo pospremita z besedami »Najino punčko večerjava. /.../ Jaz dobim srce, / imel sem jo rad.« (prav tam, 284) Na koncu Pajot pokonča še pajdaša Falaca kot potencialnega možnega izdajalca.

Kanibalizem, uživanje mesa svoje vrste, torej človeškega, je v evropski zavesti razumljeno kot dejanje, prisotno pri primitivnih ljudstvih na daljnih otokih ali pa snov pravljičnih mitov, znani pa so tudi primeri iz evropske zgodovine, ko je kanibalizem služil želji podaljšati mladost in lepoto. Odgovor na vprašanje – ali pomeni torej kanibalizem v Evropi sredi 20. stoletja, pa čeprav v ekstremih vojnih razmerah, ko je v ospredju bolj za preživetje, znak razpada civilizacije, njenih vrednot in morale – Strniša oblikuje na več ravneh, pomensko kompleksno in odprto.

Strniša je izid *Ljudožercev* pospremil s Predgovorom, v katerem zapiše: »Po drugi strani pa obeh grozovitih klovnov nočem opravičevati niti z njunim poklicem niti z njunimi tu okrnjenimi in tam preostrimi čutili, pa tudi s surovim časom vojne ne: kot vsak od nas, se svobodno odločata in ravnata. Človek se na svetu, tudi v najhujših časih, sam odloča za dobro ali zlo.« (1988, 181) To svoje prepričanje Strniša v dramskem besedilu ilustrira na več mestih, najbolj razvidno z zgodbo O fantu, ki je jedel fanta (6. prizor 2. dejanja). Gre za pripoved o dveh fantih, ki so ju ustrelili in skupaj z drugimi trupli vrgli v jamo, vendar sta bila le ranjena in sta ostala živa. Zaradi lakote in izčrpanosti se prvi odloči, da bo jedel človeško meso trupel, drugi tega zaradi vesti ne zmore, zato srka sokove iz mahu in jé lišaje. Prvi si nabere novih moči, spleza iz jame, a ga sovražnik spet ulovi in obesi. Drugi preživi in se vrne iz jame v svet »samo, da pove ljudem, / kako je fant pojedel fanta, / ker je na svetu globoka jama.« (prav tam, 242) Zunanja pobuda za nastanek te pesmi<sup>38</sup> so bili resnični dogodki, in sicer pobjo domobrancev v Kočevskem Rogu, o teh dogodkih

38 Strniša je v svoja dramska besedila vključil tudi pesmi, gre za t. i. pesmi vložnice, ki imajo največkrat funkcijo komentarja, ilustracije dogajanja, ustvarjajo atmosfero, upočasnjujejo ritem dogajanja ipd. Pesmi iz njegovih dramskih besedil so bile zbrane in objavljene v posebni zbirki z naslovom *Rebrnik* (1976).

je Strniši pripovedoval Jože Snoj, dogodki, o katerih se je šušljalo, pa so se razpletli v »pripoved o človeku, ki se je čudežno rešil iz brezna, ker je v vsej neizmerljivi nečloveškosti ostal človek« (Snoj, 1993, 167). Vendar pa v drami morala in vest dramskih oseb ne rešita pred nasilno smrtjo in ne obljubljata preživetja, prav zato je od moralnih zakonov v nas samih odvisno, kako se bomo odločili.

Drug vidik ljudožerstva je vezan širše na podobo družbe, ki je po eni strani polna lepih besed o humanizmu, katerega jedro je človek, po drugi strani pa je ta družba zmaterializirana in duhovno opustošena. Strniša v že omenjenem Predgovoru primerja povzpetic po družbeni lestvici z ljudožercem: »Je med takim prosvetljenim plezalcem v bleščeči limuzini in nevednim kanibalom v mračnem grmu kakšna resnična razlika? /.../ kot oni, so tudi naš mesar, njegova najmlajša in naš kuhar preveč lačni boljšega življenja in pri ubiranju bližnjic k temu cilju niso nič izbirčni, ker pa Pajot ni tako omikan, kot so oni, pobija kar z roko in ne z rokavico.« (1988, 197) Ali z besedami Tarasa Kermaunerja: »Moralni red visoko civiliziranih človeških družb–kultur je le v tem, da je v njih ubijanje in žrtje uzakonjeno, upravljeno, fiksirano kot zakon v sistem(u), ne pa privatno–barbarsko–samovoljno divje kot pri Pajotovcih–anarhistih.« (2002, 39) Iz obeh citatov je jasno razvidno stališče, da je med uspešnim, družbeno prizanim povzpeticom in barbarskim ljudožercem razlika zgolj v načinu, v sredstvu, eden uporablja rokavico, drugi roko, prvi ima zaslombo v pravnem redu, drugi si jo določa sam, a razlike v morali ni. Je torej zaužiti sočloveka hujši zločin kot ubiti ga? Major v dramskem besedilu pravi: »Ta čisti, mili novi vek: / ubijati zna – jesti ga je strah!« (Strniša, 1988, 277)

Humanizem, kot eno vodilnih gesel tedanjega totalitarnega režima, ki govori o človekovi visoki stopnji duhovnega razvoja, je za Strnišo lažen, saj kultura in družba pristajata na različne oblike uničevanja, žrtja. »Če človek ni absolutna vrednota, se ga da (po)jesti, je prav tako kot vse ostalo utilitarno sredstvo« (Kermauner, 2002, 39), kar nam Strniša duhovito ilustrira z besednimi igrami v pogovoru med Majorjem in Tenentejem: »Ta blaga zlagana renesansa, / ta humanizem našega časa: / človek človeka – / to dela Pajot! / človeku človeka – / dá Pajot! / pri človeku s človekom – / postreže Pajot! / Imenitno sva sklanjala. / Humanizem in mesar se skladata. / Ne moreta eden brez drugega. / Drug iz drugega rasteta.« (Strniša, 1988, 277)

Na dan zmage, o kateri sicer ne zremo nič določenega, je Pajot za svoja dejanja nagrajen, saj vsaka oblast in vsak politični sistem potrebuje rablje, njegova nova služba pa bo naslednja: namesto ljudi bo v novem sistemu ubijal njihove misli, ideje in duše. Zmaga »pošastna moč, ki vse posesa vase, vse predela v svojo korist in užitek« (Poniž, 2001, 296). Pajot pravi takole: »Kmalu bom spet jedel druge. /

Na drug način. Jedel bom lučke. / Do zdaj sem klal in jedel človečke. / Zdaj bom ljudem ugašal svečke. / V vsaki glavi gori lučka.« (Strniša, 1988, 297)

*Ljudožerci* so tisto Strniševo dramsko delo, v katerem v umetelni kompoziciji, ki jo uokvirja število tri (trojnost prizorišča, tri dejanja, prvo obsega tri dneve, drugo tri večere, tretje tri noči) najbolj izrazito sopostavlja bizarno, sarkastično, grozljivo in na drugi strani poetično in filozofsko, na eni strani meso, na drugi zvezde. Strniša razgrne groteskno sliko sveta, ki mu vlada medsebojno žretje v najrazličnejših pojavnih oblikah: »Kar je, jé. Jé, da je. / Svetu vlada zakon lakote.« (Strniša, 1988, 265) A hkrati tudi prepričanje, da obstaja nekaj več, kar je onkraj človeka.

#### 7.4 »To eat or not to eat«

*Žrelo* (obj. 2007, upr. 2009) Žanine Mirčevske je neposredni dedič in nadaljevalec tradicije *Ljudožercev*, saj tudi njeno besedilo govori o pomanjkanju človeškega poguma, da upaš biti reven, znaš ostati lačen, se upreš nasilju, če se vrnemo k citatu iz *Ljudožercev*, saj so njene dramske osebe že zdavnaj prodale svoje nesmrtné duše in so globoko vpete v mogočnost tega sveta: stojijo pred bogato mizo Hudiča in hlastno grabijo vsa njegova varljiva darila. Za razliko od *Ljudožercev* jih ne zanima več, kaj je dobro in kaj slabo, temveč *v kateri luknji je skrito bogastvo sveta, kje so skriti recepti sreče, blaginje, lepote in uspeha*. Taras Kermauner je ob *Ljudožercih* zapisal misel, ki se v celoti realizira prav v *Žrelu*:

V semiotični tržni družbi vse bolj simulacijskega in intelektualnega kapitala je človek kot ubijavec in jedec neodstranljiv; naj se še tako prikriva pod zgolj virtualnimi znaki, samo dejstvo, da trži na – celo odprtem – trgu, nujno vodi v to, da trži s soljudmi, z vsem, kar je; sočlovek sodi med vse to. Če se postmoderni človek spreminja v znak, je sočlovek, ki trži znake – le tako lahko v postmoderni liberalni družbi komunicira –, obenem ljudožerec, saj trga in (po)uživa vse, kar ni on. Ker počne tako vsakdo, se vsi medsebojno uporabljajo. Promiskuiteta kot radikalen spolni užitek se strukturno nujno spreminja v pankanibalizem. (Kermauner, 2002, 39)

*Žrelo* nadaljuje zgodbo *Ljudožercev*, vendar v novem svetu, to je svet kapitalistične logike in medijskega spektakla, človek pa del reklamnih sporočil in logotipov, ko je potrošniški svet postal edini možni svet in ni ničesar onkraj.

Mirčevska glavno osebo *Žrela* oblikuje kot slehernika, večnega grešnika, ki se srečuje z različnimi pregrehami, med katerimi je osrednja požrešnost. Njegovo pregreho avtorica zaznamuje že s samo izbiro imena dramske osebe, to je namreč *tisti*,

ki je pojedel svoje ime in je v besedilu označen grafično samo s tremi pikami (...). Glavno osebo spoznamo, ko nabira lisičke v gozdu z mitskimi razsežnostmi ter sreča žensko, svojo mater, saj se izkaže, da je njen izgubljeni sin. Prisvoji si njeno imetje, kar mu omogoča predajanje različnim užitek. V naslednjih prizorih sreča še svojega svetovalca, vrtnarja, čuvaja, čistilko, zdravnika, lepotico, punčko, pa tudi kuro, konja in medveda (skupno nastopa 12 dramskih oseb), ki so del družinske posesti in so hkrati tudi nosilci nekakšnih arhetipskih lastnosti. Njihovi pogovori se vrtijo okoli osnovne potrebe po hrani, saj je glavna lastnost osebe ... požrešnost, nenehen glad, ki ga ne more zadovoljiti najrazličnejša hrana.

*Žrelo* spregovori o hlastanju, lakomnosti in nenasitnosti, ki jo sodobnemu človeku predstavljajo materialne dobrine. Tako že sam naslov *Žrelo* v kontekstu obravnavanega dramskega besedila predstavlja sinonim globalne pogoltnosti. Besedilo je namreč posejano z najrazličnejšimi dobrinami in blagovnimi znamkami našega časa, od čokolad Lindt, masla Président, solarnih lučk, najdražje sobe v Dubaju, bordoja Rotschild, jumbo plakatov za dietno margarino, oblekic za Barbi punčke ..., citirana so gesla (*nekomu moraš vzeti, če hočeš imeti; poznam se, torej se obvladam, torej jem*) in reklamna sporočila (npr. za dietno margarino, *ki se maže fino*), Hamletovsko bivanjsko vprašanje pa je postalo vprašanje hrane. Osnovna ideja besedila se v širšem smislu izraža tudi s ponavljanjem glagolov *želeči, obogateti, imeti, posedovati, kupiti, vzeti* in s tem bralca/gledalca nenehno opozarjajo na njegov potrošniški položaj v družbi. Prav z neprestanim naštevanjem dobrin sodobnega časa in ujetostjo v kapitalsko logiko besedilo prehaja iz oddaljene mitične zgodbe v bralčev/gledalčev tukaj in zdaj (Pezdirc Bartol, 2009a, 22). Glavna oseba pa kljub vsemu materialnemu bogastvu in neizmernim količinam najrazličnejše hrane še vedno čuti lakoto, zato išče *recept, ki ga bo zasitil, recept, po katerem ne bo nikoli več lačen*. Lakota tako znotraj besedila postaja splošna značilnost civilizacije, epidemija človeštva, ki ima v različnih okoliščinah različna bolj ali manj sprejemljiva pojmovanja, kot pove čuvaj Tine:

Vsak ima svojo lakoto, gospod. Ljudje pa niso pravični, gospod. Lakoti po denarju pravijo podjetnost. Lakoti po uspehu ambicioznost. Lakoti po seksu strast. Lakoti po oblasti moč. Lakoti po alkoholu pa alkoholizem. Jaz se ne sramujem svoje lakote in vem, da ima vsak svojo. Razlika je le v tem, da so eni manj, drugi pa bolj lačni, da eni odkrito povedo, da so lačni, drugi pa to skrivajo. Zakaj bi skrivali lakoto. Človek ni lačen zaradi zabave in pika. (Mirčevska, 2007, 1145–1146)

Lakota se vedno bolj kaže kot kompenzacija nečesa, kar manjka, nečesa, kar bi potešilo človekov eksistencialni glad. V tem se kaže tudi resnica bivanja glavne

osebe, ki jo izpove z besedami: »Moja usta so postala vhod v brezno moje notranje teme.« (prav tam, 1149) Na koncu sicer ... sreča požeruha medveda, ki mu nudi zavetje in toploto svojega kožuha ter mu zapoje uspavanko, toda konec izzveni ironično, saj je medvedu ime Haribo<sup>39</sup> in tudi Haribo je lačen.

Dramsko besedilo lahko beremo kot nekakšno parabolo: izmišljene zgodbe služijo kot okvir, v katerem prepoznavamo naš tukaj in zdaj, ter razkrivajo sodobne grehe človeštva. Ti grehi so preoblikovani v zgodbe, prisposodbe, mnogokrat posejane s pravljimi in fantastičnimi elementi, v katerih pa pridejo na dan tudi temne plati človeka (slehernika), izražene z nasiljem, krutostjo in sadizmom. Če se navežemo na razlago splošnih lastnosti parabole Patricea Pavisa, ugotovimo, da prisposodbe Žanine Mirčevske niso zgolj navadna preobleka enoumnega sporočila, saj mora parabola vselej »ohraniti določeno avtonomijo in neprosojnost, če hočejo ohraniti lasten pomen; nikoli ni v celoti prevedljiva v nekakšen nauk: predaja se igri različnih pomenov in odbleskom teatralnosti.« (Pavis, 1997, 520)

Bistvena značilnost oseb je nezmernost, pa naj gre za hrano, materialne dobrine, želje, nasilje, vse gre do skrajnosti, a tudi to ni dovolj, tako prihaja do različnih oblik zločinskih dejanj, kot so umor, incest, pedofilija, kanibalizem, sadizem, sodomija, ki kažejo, da je vsa lakota »zgolj želja po človeškem mesu, po uporabi sočloveka oziroma vsega človeškega. In ker v življenju ni ničesar, kar ne bi bilo na račun nečesa drugega (klasična freudovska resnica), ta želja na koncu vseh koncev v resnici požre samo sebe.« (Lukan, 2009b, 9)

Žanina Mirčevska raziskuje nekonvencionalne oblike dramske forme in se skozi dramsko pisavo odziva na stanje sodobnega, z materialnim blagostanjem posejanega sveta, ki pa se vedno bolj kaže kot navidezno oziroma varljivo. Logika potrošništva, ki zapeljuje z obljubo vedno novih, še bolj okusnih in zdravih jedi, posameznikovo zadovoljitev prelaga v neskončnost. Nezaslovlj(e)ni posameznik pa ostaja njegovo edino bistvo. »Ali v tej družbi sploh obstaja večji zločin kot to, da človek noče ničesar? V svetem pismu kapitalizma je to edini smrtni greh.« (Fon, 2009, 47) S tem pa se naše pisanje ciklično vrača na svoj začetek.

## 7.5 Sklep

Opazovali smo tri slovenska dramska besedila, v katerih dobi hrana simbolne razsežnosti in prerašča v medsebojno žretje in uporabo drugega, dramskim piscem pa omogoča kritičen premislek nekaterih temeljnih vprašanj človekovega bivanja. Slavko Grum v *Dogodku v mestu Gogi* prikaže skrajno možnost človekovega

39 Gre za blagovno znamko sladkih gumijastih medvedkov različnih barv.



izničanja, to je stradanje, in njen nasprotni pol, to je posiljevanje s hrano – manipulacija s hrano poteka na intimni ravni nerešenega konfliktnega odnosa dveh žensk. Gregor Strniša v *Ljudožercih* po eni strani izpostavi vprašanja človekovih vrednot in morale v kriznih vojnih razmerah ter po drugi strani problematizira sam pojem humanizma, ki pristaja na razne oblike medsebojnega uničevanja in žretja. Ljudožerstvo tako Strniša predstavlja osrednjo točko, okoli katere oblikuje svoja razmišljanja o civilizacijskih normah, odnosu družbe do oblasti in žretja drugega. Žanina Mirčevska reflektira stanje sodobne družbe, za katero je značilna nenehna požrešnost, ki je ne more zadovoljiti nobena hrana, saj nenasitnost neprestano ustvarja današnja kapitalistična logika potrošniškega sveta. Motiv hrane tako v vseh treh primerih doseže simbolni pomen razčlovečenja.



## 8 Oblaki in pištrole v dramskem opusu Vitomila Zupana (poskus sinteze)

### 8.1 Dramatika Vitomila Zupana v literarni vedi

Vitomil Zupan je ena najbolj karizmatičnih, vitalnih in zapletenih umetniških osebnosti slovenske literarne zgodovine. Večni upornik, zasledovalec samega sebe, obstranec, posebnež, ki se ni nikoli priključil velikim zgodovinskim tokovom, je bil pogosto predmet zanimanja literarne vede in tudi širše javnosti. Ta je največ pozornosti namenjala njegovi razgibani življenjski usodi, in sicer avanturističnim doživetjem pred drugo svetovno vojno, ko je Zupan potoval in se preživljal s priložnostnimi deli, nato zaporniški izkušnji ter vseskozi razgibanemu in radoživemu erotičnemu življenju. Vitomil Zupan je vsestranski ustvarjalec z obsežnim opusom, pisal je pesmi, romane, kratko prozo, dramska besedila, radijske igre, televizijske in filmske scenarije, literarna dela za otroke, bil je tudi prevajalec, pisal je eseje o filmu in gledališču ter teoretične razprave s področja filozofije in psihologije, ki skupaj z drugimi še neobjavljenimi deli tvorijo zapuščino, shranjeno v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani v 16 škatlah. Literarna veda je največ zanimanja pokazala za Zupanovo pripovedništvo, manj zanimanja pa je bilo namenjenega njegovemu dramskemu ustvarjanju, tako s strani literarne vede, teatrologije kot tudi samih gledališč.

Zupanov dramski opus namreč zaznamuje svojevrsten paradoks: po eni strani je bil avtor nagrajen z najvišjimi nagradami, po drugi strani pa so njegova besedila na odre pogosto prihajala z večdesetletno zamudo, nekatera še do danes niso dočakala objave ali uprizoritve. Taras Kermauner v knjigi *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatik* (1975) zapiše, da lahko Zupana poleg Ivana Mraka štejemo za najbolj nesrečnega slovenskega dramatika. Beseda nesrečnost označuje seveda samo to, da je ravno Vitomil Zupan v marsičem temeljito inoviral slovensko dramatik, a so njegovi teksti potisnjeni v kot in nimajo ustrezne veljave.

Toda medtem ko so najprej Bor, nato Miheličeva, pozneje Potrč in še pozneje Smole, Kozak, Strniša doživljali vsak svoj veliki uspeh pri kritiki, občinstvu in avantgardi, eni seveda pri vseh treh dejavnikih, drugi le pri dveh ali enem, pa je Zupan, ki ga mora žal šele literarna zgodovina pravično ocenjevati in mu pripisati, kar mu gre, namreč mesto inovatorja, avantgardista in enega najpomembnejših slovenskih dramatikov, ostal ves čas praznih rok, danes pri mlajšem občinstvu komaj še znana literarna figura. (Kermauner 1975: 7)

Ker je leta 2014 minilo 100 let od rojstva Vitomila Zupana, je obletnica povzročila ponovno zanimanje za branje in raziskovanje Zupanovega literarnega opusa, nas pa spodbudila, da preverimo besede Tarasa Kermaunerja in ponovno preberemo, premislimo in ovrednotimo Zupanovo vlogo v razvoju slovenske dramatike in gledališča.

Pričujoča razprava izhaja iz zapisov literarnih raziskovalcev Jožeta Koruza, Denisa Poniza, Marjana Dolgana, Silvije Borovnik in Maline Schmidt Snoj, ki v svojih analizah poudarjajo, da je dramski opus Vitomila Zupana tematsko, slogovno in formalno raznolik. Silvija Borovnik (2005, 41) tako zapiše, da ima bralec ob vsakem novem branju občutek, kakor da so drame napisali popolnoma različni ljudje, besedila si namreč niso podobna, Zupan je v vsaki drami načenjal drug problem, temu je sledila tudi popolnoma drugačna slogovno-izrazna tehnika, in dodaja, da se njegova dramatika »giblje vse od ideološko agitacijske, partizanske enodejanke in drame preko socialno humanistične, pa vse do moderne in modernistične dramatike z ekspresionističnimi in avantgardnimi prvini« (2005, 43). Gre za avtorja, ki »je izrazil, samosvoj in nekonvencionalen dramski oblikovalec. S svojimi idejno-vsebinskimi, deloma pa tudi oblikovnimi posebnostmi se ni nikdar vključil v prevladujoče literarne tokove« (Koruz, 1967, 133).

Drugo izhodišče pa je dejstvo, da je Vitomil Zupan živel v prelomnem obdobju, ki ga je zgodovinsko zaznamovala druga svetovna vojna, literarno pa prehod iz prevladujoče smeri socialnega realizma, ki se začne v 30. letih in traja ves čas narodnoosvobodilnega boja v povojno obdobje vse do sredine 50. let, ko začnejo v slovensko dramatiko prihajati močnejši vplivi modernih smeri z Zahoda, zlasti eksistencializem in drama absurda. Taras Kermauner, najtemeljitejši raziskovalec in interpret Zupanovega dramskega opusa, vidi prav Zupana kot ključnega avtorja, pri katerem se kaže prehod iz ene makrostrukture v drugo, to je prehod iz socialnega humanizma v personalistično-intimistično dramatiko, o čemer natančneje piše v knjigi *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatiki* (1975). Dramska besedila Vitomila Zupana so v javnost prihajala z večletno zamudo, nekatera še do danes niso dočakala objave ali uprizoritve, zato je bil tudi njihov vpliv na razvoj slovenske dramatike manjši in manj odmeven, kot če bi v javnost prišla v času svojega nastanka. Jože Koruz (1967, 126) tako zapiše, da je bil Vitomil Zupan »vsaj v neki fazi pomemben in prelomen pojav v razvoju slovenske dramatike, ki pa ni potegnil za seboj nadaljevalcev in posnemovalcev, deloma zaradi objektivnih okoliščin, deloma pa zato, ker so se ob njem in za njim pojavile nove težnje«. Čeprav je možno raziskovanje njegovega dramskega opusa v časovnem zaporedju, kot so dramska dela prihajala v javnost in s tem učinkovala na razvoj slovenske literature, s čimer

damo prednost recepcijskemu vidiku, pa smo se odločili, da raziskujemo dramska besedila glede na letnico nastanka, saj bomo tako lahko bolj verodostojno opazovali razvoj avtorjeve poetike, kar je eden od ciljev pričujoče študije: to je prikazati Zupanova dramska besedila v razvojnem loku in kljub raznolikosti dramskega opusa opozoriti na tista mesta, ki kažejo na skupna idejna in formalna izhodišča.<sup>40</sup>

## 8.2 Razvojni lok dramskega opusa Vitomila Zupana

Vitomil Zupan je začel pisati dramatiko leta 1940, takrat nastane njegova prva drama *Stvar Jurija Trajbasca* (obj. 1947 in 1972, upr. 1982), ki je neposredna naslednica Cankarjevega *Kralja na Betajnovi*. Drama v oblikovanju konflikta, motivih in temah ter zgradbi sledi realistični poetiki, z nekaj romantičnimi in fantastičnimi elementi. Le leto za tem nastane *Tretji zaplodek*, drama, ki izhaja iz povsem drugačne tradicije, se vrača k ekspresionističnim značilnostim in že napoveduje modernizem. Vendar je besedilo ostalo v rokopisu in do danes še ni bilo natisnjeno ali uprizorjeno. Zupan torej začne svoj dramski opus iz dveh povsem različnih izhodišč, z dvema povsem različnima dramskima besediloma, nobeno od njiju pa ne ustreza prevladujočemu literarnemu toku, to je socialnemu realizmu. Kermauner prvo dramo uvršča še v socialni humanizem, druga pa je že personalistično-intimistična drama:

V iskanju »začetnega« teksta, se pravi teksta, ki je prvi označil, zamejil, začel novo makrostrukturo intimizma-naturalizma-personalizma v slovenski dramatiki, smo končno prišli najbolj »nazaj«, najbolj k »viru«: med vsemi do zdaj znanimi slovenskimi dramskimi teksti je Tretji zaplodek Vitomila Zupana najstarejše delo iskane vrste. (Kermauner, 1975, 153).

To pa prikaže tudi razvojno pot njegove dramatike v drugačni luči, Zupan intimističnih, personalističnih dram ni začel pisati šele po drugi svetovni vojni, ampak sta obe dramski strukturi prisotni že v samem začetku njegove ustvarjalne poti. Na to je opozoril tudi Taras Kermauner v drugem delu knjige *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatiki*. Drame *Tretji zaplodek* ne omenja nobeden od

40 V raziskavo so vključena objavljena in/ali uprizorjena dramska besedila Vitomila Zupana, ne pa tudi dramatisacije oziroma priredbe : npr. *Andante patetico: povest o panterju Dingu* (upr. 1944), *Črvi* (upr. 1970), *Levitán* (upr. 1985), *Noč brez oči* (1985) kot tudi ne gradivo iz Zupanove zapuščine, ki ga hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani: kot je razvidno iz poročila Borisa Rozmana (1993, 185–212), je med njim tudi še nekaj besedil z oznakami *radijska igra*, *tv-igra*, *scenarij*, *drama*, vendar vrstne oznake niso povsem zanesljive, zato bi bilo treba to gradivo v prihodnje preveriti in raziskati. V razpravo pa je vključena neobjavljena drama *Tretji zaplodek*, ki je bila premierno bralno uprizorjena v okviru simpozija *Razmaknite se, zidovi, človeškim sanjam* na 49. Borštnikovem srečanju v Mariboru 18. 10. 2014. Prispevki s simpozija kot tudi poročilo o uprizoritvi so objavljeni v tematski številki *Jezika in slovstva* LX/1 (2015).

raziskovalcev, ki smo jih našeli uvodoma, ne najdemo je navedene v nobenem od pregledov slovenske dramatike, zato bi bila vsekakor potrebna obsežnejša študija, ki bi ta tekst ustrezno umestila v literarni sistem.

Če dodamo, da je v tem času nastal tudi roman *Potovanje na konec pomladi* (Zupan ga napiše že leta 1940, objavljen pa je šele leta 1972), ki ima že vse značilnosti modernizma, to so razrahljana zgodba, nelinearnost pripovedi, metafizični nihilizem, povečan delež govora in opisov, potem lahko upravičeno zapišemo, da je bil ob začetku druge svetovne vojne Vitomil Zupan s temi tremi deli med najsodobnejšimi slovenskimi literati, in z vso gotovostjo lahko trdimo, da ugotovitve ob njegovem romanu *Potovanje na konec pomladi* držijo tudi za dramska dela tega časa, in sicer: »Literarni zgodovinarji (npr. A. Berger, H. Glušič, A. Zupan Sosič) so že večkrat izrazili obžalovanje, da ni bil roman objavljen prej, tj. takoj ob zapisu, saj bi ujel stik s sočasnimi evropskimi tokovi in izraziteje vplival na modernizacijo slovenske proze« (Zupan Sosič, 2014, 174).

*Stvar Jurija Trajbas*a odstopa od temeljnih zahtev socialnega realizma – na prvi pogled je v drami sicer opazen spopad med družbenimi razredi, na eni strani izkoriščevalski oskrbnik graščine, na drugi zatirani kmetje, vendar Trajbas za Zupana ni pomemben kot predstavnik družbenega razreda, temveč kot posameznik, ki želi napredovati po družbeni lestvici in pri tem ne izbira sredstev: »Življenje teče po tiru laži in prevare. Če hočeš živeti, moraš biti močan in spreten. /.../ Jaz bom korakal čez druge. /.../ Morala je zame moja morala! /.../ Sedaj sem gospodar na Ostrogah. Oblast imam in moč; ker je postava na moji strani, je tudi pravica« (Zupan, 1972, 20). Čut za pravičnost in socialo zastopajo uporni kmet Deževnik, umetnik Simon Jalen, odrasla Trajbasova otroka Peter in Marcela ter grof Vilibald, ki se postavijo po robu izkoriščevalskemu Trajbasu. Razvejano dogajanje s predzgodbo tudi po oblikovni plati odstopa od zahtev socialnega realizma, še posebej z dodatkom romantičnih in fantastičnih elementov, ki jih predstavljajo graščina, skrivnostni glasovi in prikazni, zlasti podoba tujca v črnem plašču z leseno nogo.

*Tretji zaplodek* s podnaslovom *Številka osem in osemdeset* pomeni odmik od realizma, izhaja iz tradicije ekspresionizma, ki v središče postavlja človeka in njegovo etično obnovo, hkrati pa že napoveduje modernizem, nemirna iščoča zavest skuša odgovoriti na temeljna vprašanja o rojstvu, ljubezni, krivdi, smrti. Dogajanje se preseli v človekovo notranjost, kjer delujejo nasprotujoče si silnice, ki se navzven kažejo v razcepljeni oziroma multiplicirani glavni osebi. To je Osem, ki pa je hkrati tudi Jakob, Posmehljivec, Pogled, Misel, Glas, in šele preplet vseh sestavlja človeka kot celoto in tako prikaže njegovo večplastno razmerje do sveta. »Sedaj šele je videti, da je Jakob čisto tak kakor Osem. To je sploh Osem. Ali sta dva Osma?« (Zupan,

1941, 30). Osem predstavlja temni del, opredeljujejo ga sla in pohota, zavist, pa tudi pogum in iznajdljivost, Jakob pa je njegov svetli pol, zavezan je resnici, lepoti, čisti ljubezni. Zupan je motiv dvojnika večkrat uporabil tudi v svojih romanih, npr. v *Potovanju na konec pomladi*, *Menuetu za kitaro* in *Igri s hudičevim repom*, s pomočjo dvojnika pa prikaže večplastno razmerje do sveta.

Drama *Tretji zaplodek* nima sklenjene, razvidne zgodbe, ta predstavlja zgolj nekašen okvir: Osem lovi Jakoba, za vabo mu nastavi lepo Ogano, ki postane njegova žrtev, zato se Osem znajde v zaporu, kjer se sprašuje, katera pot je prava, odvijajo se mu podobe in zgodbe njegovega življenja. Kot izvemo, je dobil takšno ime, ker se je rodil osmega januarja, bil je tretji zaplodek, sad greha, na koncu umre v celici, bil je številka *osem in osemdeset*. V ospredju so namreč sugestivne, vizualno učinkovite podobe (cirkus, levinja Kala, curek krvi, zakoni Reke, številni glasovi, ki se prepletajo ...). Uporaba svetlobe, barv, glasbe, obsežne didaskalije, vdori epiziranja pa kažejo na dediščino nemških ekspresionističnih eksperimentalnih enodejank oziroma avantgardizma nasploh. V delu so prisotni številni avtobiografski elementi, Osem pa s svojimi besedami, izrečenimi v zaporu, tudi preroško napove Zupanovo nadaljnjo usodo:

Kako čudna so pota: pota, ki so dolga eno življenje in pota, ki merijo pet korakov od okna do vrat z lino. *Hodi gor in dol*. Dan je vodoravna praska na zidu, mesec pokončna, življenje razprskana stena. Samoti sta dve: prva, ko človek zbeži od ljudi, druga, ko ljudje zapustijo človeka. Le druga je resnična samost. (Zupan, 1941, 42)

Druga svetovna vojna je po vsej verjetnosti zarezala v naravni ustvarjalni razvoj Zupanove dramatike, saj je avtor s partizanskimi agitkami, to so enodejanke *Jelenov žleb*, *Tri zaostale ure*, *Punt*, *Aki* ter tridejanka *Rojstvo v nevihti*, dal prednost propagandnemu in ideološkemu značaju pred estetskim, vendar pa, kot piše Marjan Dolgan, čeprav se je Zupan zavedal, da piše ideološki kič, so mu ravno te igre utrjevale slavo nadarjenega in celo zaslužnega partizanskega avtorja, bile so relativno dobro sprejete, pri čemer tudi v teh besedilih ni moč prezreti drobcenih sledi poznejšega, povojnega samosvojega literarnega sveta (Dolgan, 1993, 62). Vrh Zupanove partizanske dramatike predstavlja dramska reportaža v treh delih *Rojstvo v nevihti* (obj. 1945, upr. 1945), za katero je avtor leta 1947 prejel Prešernovo nagrado, Taras Kermauner pa jo označi za najboljšo partizansko dramo nasploh, čeprav so ji, kot dodaja, vso slavo odnesli Borovi *Raztrganci* (Kermauner, 1975, 7).

Kljub temu da je Vitomil Zupan leta 1947 dobil Prešernovo nagrado, torej državno priznanje, ga je oblast naslednje leto obsodila na 18 let zapora (v zaporu je nato prestal šest let in pol) zaradi nemorale, poskusa posilstva, izdajanja državnih

skrivnosti, tožilec pa je citiral tudi besede iz predvojne drame *Stvar Jurija Trajbasa*, ki da kažejo obtoženčevo moralno pokvarjenost in politično sovražnost.<sup>41</sup> V zaporu je Zupan napisal dramo *Ladja brez imena*, ki ji sledijo še *Aleksander praznih rok in Angeli, ljudje, živali* (s prvotnim naslovom *Barbara Nives*), vse tri pa preiščujejo o temeljnih bivanjskih vprašanjih, kako živeti in kaj je dobrega in slabega v človeku, o moralni odgovornosti posameznika ter metafizičnih kategorijah, kot so sreča, ljubezen, svoboda, resnica, lepota, upanje, zvestoba, krivda, pa tudi o pomenu sanj in spominov. Prav zaradi naštetih sorodnih filozofskih izhodišč je Kermauner te tri drame povezal v filozofski triptih (1975, 74). Ta nastane ob iztekanju prevladujoče smeri socialnega realizma in nadaljuje ideje *Tretjega zaplodka*. *Ladja brez imena* je Zupanovo najbolj kompleksno dramsko delo, drama je nastala že leta 1953, vendar je bila objavljena šele mnogo kasneje, leta 1972, uprizoritve pa do danes še ni doživela, čeprav sta tako Taras Kermauner (1975, 45) kot kasneje Tomaž Toporišič (1993, 70) v študijah izpostavila njene kvalitete. Drama v celoti odstopa od značilnosti slovenske dramatike z začetka petdesetih let 20. stoletja in pomeni popoln zasuk od realizma in ideologije partizanskih agitk, v ospredje namreč stopijo alegoričnost in metaforičnost, poetičnost jezika, težnja po spoznavanju neke celostne resnice o svetu, navezava na svetopisemsko izročilo, dogajalni prostor ladje pa je mikrokozmos, ki zrcali značilnosti makrokozmosa – vse to so značilnosti, zaradi katerih jo lahko označimo za predhodnico poetične drame. Igra v treh dejanjih je razdeljena na številne slike in prizore, dramsko dogajanje dopolnjujejo pesemski vložki (najpogosteje recitativ s kitaro), v njej nastopa več kot trideset oseb, v ospredju pa so Rajnik, Tanata, Hudič, Babilonka, Java, Angel, Atlant, ki zastopajo različne življenjske principe. Angel v začetku igre izreče deklarativno izjavo: »Potrudimo se živeti d o b r o!« (Zupan, 1972, 15), dogodki v nadaljevanju pa dramske osebe postavljajo pred preizkušnje, v katerih se odločajo med dobrim in zlim, pri čemer je Zupan vseskozi na strani vere v življenje kot vrednote.

Naslednje besedilo iz triptiha je leta 1954 napisana igra *Aleksander praznih rok* (obj. 1960–1962, upr. 1961 in 1971), v kateri si avtor zastavlja podobna filozofska vprašanja, a tokrat z vidika zgodovinske osebnosti, vendar avtorja ne zanimata njena biografija in zgodovinska vloga, temveč jo prikaže kot nekoga, ki je na vrhu slave in moči, bogat in mogočen, a kljub svoji božanskosti zgolj človek, ki se sprašuje o sreči, resnici, pravičnosti, ljubezni in ga preveva spoznanje, da nasilje in zlo človeku ne prinašata miru in da uspeh in zmaga ne gresta skupaj z zadovoljstvom in dobroto, dolžnosti vladarja pa ne s svobodo. Diametralno nasprotni princip poseblja

41 Zupan s svojim bohemskim življenjem in samosvojimi pogledi na svet nikakor ni bil po volji novim oblastnikom, zato so ga avgusta leta 1948 aretirali. O dogajanju tistega časa natančno piše Aleš Gabrič v članku Greh in kazen (2014: 260-276)



filozof Diogen, ki se je odpovedal vsemu in prebiva v sodu, a za Zupana tudi to ni rešitev, saj se je s tem odpovedal tudi sanjam in veri v življenje. Za razliko od visokega poetičnega in metaforičnega jezika *Ladje brez imena* Zupan resno temo o velikem Aleksandru obdela s humorjem, ustvarja ironično distanco med visokim in nizkim, uradnim in domačim, omikanim in ljudskim, ki jo prenese na raven jezika, saj je besedilo preplet knjižnega in narečnega govora.

*Angeli, ljudje, živali* nastanejo leta 1955 (obj. 1974, upr. 1962) in nadaljujejo Zupanova razmišljanja o sreči, o dobrem in zlu v človeku (tukaj s prisposodbo angela in živali, pri čemer je človek preplet obojega). Glavna oseba je igralka Barbara Nives, poročena s slikarjem Damjanom Misijo in nato zdravnikom Gregorjem Rotom. Zaradi prometne nesreče (poskus samomora) se znajde v bolnišnici, kjer se ji v mislih odvijajo dogodki in osebe, prikazni in prividi njenega življenja, zato je drama zgrajena izrazito odprto s številnimi preskoki v prostoru in času. Barbara verjame, da bodo ljudje nekoč živeli lepše, pravičnejše, svobodnejše življenje, da bodo boljši drug do drugega. Njeno vizijo pooseblja Boris, ki je umetnik, pianist, na splošno ima v besedilu umetnost vlogo pozitivnega, je pot spoznavanja dobrega. Če se *Ladja brez imena* o temeljnih filozofskih in metafizičnih kategorijah sprašuje alegorično, *Aleksander praznih rok* skozi perspektivo zgodovinske osebe, pa *Angeli, ljudje, živali* v ospredje postavljajo intimno zgodbo posameznikov in njihovih medsebojnih razmerij in ravnanj.

Zupanovo dramsko pisanje je bilo tako do leta 1955 ves čas v zagonu, v naslednjih desetletjih pa večino svojih pisateljskih moči namenja prozi, medtem ko dramska dela nastajajo bolj poredko, verjetno lahko vsaj delen razlog pripišemo tako zadržanosti sočasne kritike kot tudi neobjavljanju in neuprizarjanju njegovih dram. Leta 1962 nastane komedija *Če denar pade na skalo* (neobj., upr. 1963), ki jo avtor označi za šaljivo igro brez emocij. Glavna oseba, vedeževalka Babaruha, je različica Mefista v ženski podobi, ki se loti svojevrstnega eksperimenta: ko podeduje ogromne količine denarja, šope bankovcev v imenu človekoljubja in dobrote meče skozi okno ter uživa v opazovanju prepirov in preteпов, ki jih povzroča človeška grabežljivost. Ob tem v ljudeh vedno bolj narašča potreba po kupovanju, zapravljanju, zbuja so nove in nove želje, vzpostavi se kapitalistično kolesje, ki mu ni videti konca. S svojimi darili in posojili Babaruha zaslužuje ljudi in jih posredno peha v kriminalna dejanja, s čimer se želi maščevati. Vendar njen projekt propade: »Mislila sem, da svet tatvino sovraži in preganja. Se pa – navadi nanjo« (Zupan, 1962, 62). Ob koncu se ponovno vzpostavi pozitivni vrednostni sistem, saj se izkaže, da Babaruha ne more kupiti njihovih duš, njeni najbližji pomočniki ne najdejo smisla v tem početju in si želijo nazaj v vsakdanje življenje. Babaruha v ogenj vrže

kup denarja, v dimu pa izgineta tako denar kot Babaruha sama. Kot je značilno za komedijo, svet spet najde ravnovesje, zmagata ljubezen in pošteno življenje, zato tudi Jože Koruza besedilo označi za moralistično parabolo (1967, 133), a zaključek teksta je dvoumen: »Toda duh po denarju je ostal ...« (Zupan, 1962, 75).

Leta 1971 nastanejo *Bele rakete lete na Amsterdam* (obj. 1973, upr. 1972 in 1986), s katerimi je Vitomil Zupan zmagal na anonimnem natečaju jugoslovanskih gledališč med 126 prispelimi besedili, zato je bilo leta 1972 to besedilo tudi štirikrat uprizorjeno, in sicer v Beogradu, Novem Sadu, Nišu in Novi Gorici, ta gledališki dogodek je izjemno odmeval med jugoslovanskimi gledališčniki, saj takšne izkušnje do takrat še ni bilo (Kreft, 2014, 308). Vitomil Zupan je, kot smo lahko videli v dosednji analizi, avtor, ki ima rad obsežne in razvejane zgodbe z veliko nastopajočimi dramskimi osebami, tu pa dramsko dogajanje zastavi izjemno minimalistično, celotno igro predstavlja en sam čustveno in psihično nabit dogodek z izrazito psihološko motiviranimi karakterji. Enotnost kraja, časa in dejanja, komorna zasedba samo treh oseb in njihov intimni konflikt, brez zgodovinskega okvira, so zagotovo novost v Zupanovi dramatik. Prvič pa se tudi znotraj njegovega dramskega opusa v obrisih pojavi t. i. moderni naveličani človek, to je Brumen, novinar in pisec popevk, navajen meščanskega ugodja, ki za popestritev in preganjanje samote povabi na kozarček nočnega čuvaja Toniča, ki je intelektualno in socialno nižje na lestvici. Nato se jima pridruži še Lela, Brumnovo dekle, ki erotično povsem prevzame Toniča, ga seksualno izziva, medtem ko se z Brumnom verbalno obkladata in ponižujeta. Napetost med nastopajočimi skupaj z alkoholom vedno bolj narašča in doseže vrh, ko Tonič Lelo posili, ta pa vzame njegovo službeno pištolo in nameri najprej vanj, nato pa še v Brumna: ko zazna njegov smrtni strah, odneha, vse svoje življenje vidi v novi luči in se odloči, da Brumna zapusti, tako se vsi trije razidejo. Na Brumnovo vprašanje, ali je res mislila streljati, Lela odgovori:

Kaj pa vem. Morda res. Človek si nekaj prigovarja – in naenkrat vidi možnosti, ki jih prej ne bi opazil. Vsekakor je dobro, da se je tako končalo. Zdrsnimo čez – potem pa se razidemo za vse večne čase. *Potegne obleko nase in vstane*. Prej si imel prav, ko si rekel, da človek prav malo ve o tem, kaj je pravzaprav v njem, na dnu ... Nekakšna beštija je v vsakem človeku, eden jo ukroti, drugi ne ... (Zupan, 1973a, 42–43.)

Zupana ves čas zanima, kaj je bistvo človeka, kaj je na dnu, odkrivanje različnih plasti oziroma silnic znotraj človeka samega, ambivalentnost, ki se skriva v človeku, kar ugotavlja ob koncu tudi Lela, ki v skrajni, nepredvideni situaciji zagleda svoje življenje v novi perspektivi. Kljub minimalizmu in radikalnosti situacije pa je po sporočilni plati besedilo izčiščena varianta drame *Angeli, ljudje, živali*, Lela pa je

sodobnejša različica Barbare Nives, pri čemer je pri Leli erotično-seksualna dimenzija bolj v ospredju, a na splošno je Zupan glede erotike v dramatiki bistveno bolj zadržan kot v prozi.

Različne silnice znotraj človeka samega se na nov način pojavijo tudi v dramskem besedilu *Preobrazbe brez poti nazaj* (obj. 1973), kar se kaže tako na vsebinski ravni kot na ravni dramske forme. Besedilo nima več razvidne dramske zgodbe, glavna oseba je JAZ in njegova bežeča občutja, ideje, čustva, misli, dramsko dogajanje tako ustvarjajo notranja gibanja v JAZU, ki potekajo med sanjami in budnostjo, življenjem in smrtjo, fiziko in metafiziko ter številnimi spraševanji o bistvu in smislu življenja, o obstoju, prehodnosti in minljivosti vsega, o pomenu bolečine, strahu, smrti, niča in ljubezni. Čeprav je besedilo napisano v obliki dramske forme, kar na formalni ravni nakazuje že zapis po vlogah in delitev na glavno in stransko besedilo, posamezna dejanja in prizore pa nadomesti delitev na prvo, drugo, tretjo in četrto stopnjo, pa Zupan ob koncu zapiše: »Konec. Prvi zapis. Ni za izvajanje« (Zupan, 1973b, 202). Mogoče je bil prav to razlog, da besedilo ni vključeno v nobenega od literarnozgodovinskih pregledov slovenske dramatike, neopaženo pa je ostalo tudi znotraj teatrologije. Vsekakor pa zapis nakazuje, da avtorja ni zanimal uprizoritveni potencial besedila, temveč je dramsko formo uporabil kot tisti medij, znotraj katerega je najlažje izrazil glasove, spomine, asociacije, premišljevanja, ki potekajo skozi človekovo zavest. Besedilo je v marsičem sorodno *Tretjemu zaplodku*, vključuje številna avtobiografska dejstva in prav tako zahteva temeljitejšo študijo.

Prelom oziroma radikalizacijo v razvoju Zupanove dramatike pomenijo *Zapiski o sistemu*, napisani leta 1974 (obj. 1975, upr. 1979), kjer smo priča razpadanju fabule, dramskih oseb in jezika. Za *Zapiske* je značilen povsem spremenjen odnos do jezika: desementizacija, izpraznjenost jezika, v ospredju ni več logos, temveč zven, ritem besed, hudomušna poigravanja, sopostavljanje različnih jezikovnih zvrsti in obrazcev vsakdanjega in tudi družbeno-političnega življenja, ki prehajajo drug v drugega brez pravih vzročnih povezav in tvorijo igriv, izmuzljiv hibrid. Ali kot zapiše režiser predstave Janez Pipan v članku *Zapiski o svobodi*, so *Zapiski o sistemu* gradivo:

/.../ grobo in neobdelano – mnogih fikcij po vrhu pa še družbeno-zgodovinskih realnosti – ki pa se v drami spet ne srečujejo in sopostavljajo po razvidnem urejevalnem principu, temveč se kot hudourni nanosi kopičijo in nalagajo ena vrh druge, se ponekod sprijemljejo v čvrsto zmes, spet drugje pa se razhajajo in bežijo preko robov fikcije v zunanje, neli-terarne in negledališke resničnosti. (Pipan, 2014, 317.)

Okvir besedila tvorijo pogovori med štirimi znanstveniki, zaposlenimi na inštitutu – ta predstavlja sistem oziroma institucijo z vsem svojim birokratskim aparatom in nadzira ga veliki, nevidni šef –, ki preučujejo spolno življenje lamij in jim postajajo vedno bolj podobni. *Zapiski o sistemu* so Zupanovo najbolj moderno besedilo, nekonvencionalno, svobodno, podobno scenariju, duhovito, sarkastično, ironično, a z zavestjo moči vsakega sistema nad posameznikom, tudi demokratičnega. Taras Kermauner (1976, 222) je ob nastanku zapisal: »Nov ton v slovenski dramatik. Karnizem z avtoparodijo. Duševni seksizem. Humoriziranje mejne človeške eksistence.« Avtor, za katerega sta ves čas značilni vera v jezik, v besede, želja po razumevanju, po pogovoru, avtor, ki obvlada jezikovne zvrsti, zaključí svojo dramsko pot z osebami, ki ostanejo brez izraza in brez besed:

Era: Tako dobro je, da postajam lamija ...

Absyr: Tudi jaz bom postal ...

Era: Da, tudi ti ... Potem se bojo zaprla najina usta za zmeraj ... in vse bo ostalo brez izraza, brez besede ... táko, kakor je, kakor mora biti ... (Zupan, 1975, 144.)

### 8.3 Poskus sinteze

Če bi nekoliko shematično povzeli, potem lahko razvojni lok Zupanove dramatike opazujemo v treh fazah: prva se začne leta 1940 z dramo *Stvar Jurija Trajbasa* in se nadaljuje s partizanskimi agitkami, svoj vrh in konec pa doseže z dramo *Rojstvo v nevihti*, zanjo so značilne zavezanost realizmu, razvidna zgodba in tradicionalna dramska forma. Druga faza se začne leta 1941 s *Tretjim zaplodkom*, se nadaljuje po vojni s filozofskim triptihom in zaključí z zaostreno, v marsičem novo *Bele rakete lete na Amsterdam* ter formalno inovativno igro *Preobrazbe brez poti nazaj*. To skupino sestavljajo žanrsko izjemno raznolika besedila, za katera pa je značilno rahljanje tradicionalne dramske forme s časovnimi in prostorskimi preskoki ter razgibano, mestoma fragmentarno zgodbo, na idejni ravni pa besedila povezujejo avtorjevo vztrajanje pri lastni moralni filozofiji in prizadevanje po ohranitvi smisla sveta in človeka, prikazovanje zaostrenih eksistencialnih situacij, v katerih se dramska oseba odloča med dobrim in zlim, ter želja po razumevanju, pogovoru in s tem povezana vera v jezik. Brskanje po človekovi notranjosti, različna, tudi nasprotujoča si stališča in ravnanja znotraj človeka samega se najbolj izrazito tako na ravni vsebine kot forme pokažejo v *Tretjem zaplodku* in *Preobrazbah brez poti nazaj*. Zadnje po idejno-tematskih elementih in rabi jezika še sodi v drugo fazo, medtem ko z dramsko formo že napoveduje naslednjo razvojno fazo. Tretjo fazo predstavljajo *Zapiski o sistemu*, kjer smo priča razpadanju fabule, dramskih oseb in zlasti

spremenjenemu odnosu do jezika, vero v jezik tako zamenjata svobodno poigravanje z jezikom ter sopostavljanje različnih jezikovnih zvrsti in obrazcev vsakdanjega in tudi družbeno-političnega življenja.

Zupan vidi dramatiko kot prostor, ki mu skozi dramske osebe omogoča premišljevanja in sopostavljanja različnih življenjskih principov. Njegove osebe so vedno individualisti, posamezniki, kolektivizem mu je tuj, pri čemer ga ves čas zanima, kaj je bistvo človeka, kaj je na dnu, ambivalentnost znotraj človeka, njegova temna in svetla stran, angel in žival, zato prikazuje eksistencialno skrajno zaostrene situacije, v katerih se dramska oseba odloča med dobrim in zlim, med željo in močjo. Ali kot pravi Angel v igri *Ladja brez imena*:

Človek ima v sebi moč želje, ki je slaba, in moč volje, ki je dobra. Kadar se odloči za uničevanje, premaga dobro moč. Kadar se odloči za plemenitost, premaga zlo moč. Kadar sledi želji zoper voljo, zabrede, kadar sledi volji zoper željo, se dvigne nad samega sebe. Srečen je, kadar sta želja in volja isto in skupaj dosejata izpolnitev. (Zupan, 1972, 100.)

Zupan je v tem smislu eksistencialist, človek se sam odloča, kako bo ravnal: »Moralnost Zupanovih junakov namreč ne izhaja iz institucije Cerkve, Boga, posmrtnega življenja in vseh drugih atributov krščanske dogme. Izhaja iz človeka samega, iz njegove zavesti« (Toporišič, 1993, 72).

Za konec pa naj opozorimo še na motivne sorodnosti med obravnavanimi dramskimi besedili. Natančno branje namreč pokaže, da Zupanov dramski opus povezujejo tudi različni motivni drobci, ki se ponavljajo, prehajajo, variirajo iz besedila v besedilo. Osrednje mesto med njimi zavzemajo pištole in oblaki. Zupan namreč presenetljivo pogosto v svojem dramskem opusu uporabi strelsko ali katero drugo orožje, ki ga uvaja na zelo različne načine: Trajbas z bodalom in pištolo zagreši umora, Ogana se ustrelji s pištolo, puške zaznamujejo partizansko dramatiko, Aleksander in vojaki uporabljajo sulice in meče na svojih osvajalskih pohodih, slikarsko tihožitje Misije sestavljajo poleg nagačenih golobov še bombe, pištole, meči in bajoneti, Babaruha z lovsko puško straži denar pred vlomilci, Tonič ima kot nočni čuvaj službeno pištolo. Vprašanje, ki se zastavlja, je, kakšno funkcijo ima orožje v Zupanovem dramskem opusu: je simbol moči in nadvlade, izraz želje po preizkušanju vznemirljivih življenjskih situacij, je odmev Zupanove biografije, saj je znano, da je tudi sam posedoval pištolo, igra z orožjem in smrt prijatelja pa sta ga zaznamovala za vse življenje. Čeprav lahko pritrdimo vsem naštetim razlogom, pa je raba orožja kar najtesneje povezana tudi s strukturo samih dramskih besedil. Kot smo že zapisali, Zupan v svojem dramskem opusu raziskuje, kaj je bistvo človeka, to pa se razkrije šele v skrajno zaostrenih bivanjskih situacijah, ali kot pravi Rot v

drami *Angeli, ljudje, živali*: »Veliko ljudi ne spozna svojega bistva – če ne pridejo v popolnoma nepričakovane zaplete, kjer morajo premišljevati o svojih značilnostih, kjer so prisiljeni razvozlati svoje bistvo /.../. Človek se išče vse življenje, večina jih je pri tem malo uspešna« (Zupan, 1972, 25–26). Namerjena pištola pomeni takšno skrajno bivanjsko situacijo, nepričakovan zaplet, v katerem dramske osebe uzrejo svoje bistvo, svoje obraze v novih perspektivah, takšna situacija pa po navadi vodi do spremembe življenjskega položaja, lahko pride celo do odrešitve.

Drugačno vlogo pa imajo oblaki. V Zupanovem dramskem opusu namreč redko zaznamo občutenje tesnobe, vdanost v usodo, brezizhodnost, nihilizem, saj si avtor prizadeva za ohranjanje smisla sveta in človeka. Motiv oblakov se pojavi večkrat, dramske osebe zrejo v oblake in jih povezujejo z veseljem, koprnenjem, vero, sanjami. Najbolj intenzivno, to je kar sedemkrat, se oblaki pojavijo v *Ladji brez imena*, kjer uokvirjajo tudi začetek in konec drame, Rajnik pravi:

Tako sem ležal nekoč v ječi ob zalivu Božjega imena in gledal oblake, dan za dnem, leto za letom, dokler me oblaki niso nevidno vsesali vase. Moje breztežne sanje so postale oblak. Plaval sem visoko v sinjini nad belo sivimi pečinami apnenca, ostrimi kakor noži, padajočimi v razpe-njene tople valove. Postal sem nastajanje in razpad, tek in menjava, strast in lagodnost, beg in usodnost. (Zupan, 1972, 142)

Oblaki se skozi opus kažejo kot simbol nečesa bistvenega v človekovem življenju, pomenijo minevanje, spreminjanje, prehajanje, a ne končnosti. Oblaki, podobno vlogo pa imajo tudi sanje in spomini, ohranjajo vero v življenje, smisel življenja, ženejo človeka naprej, da ruši zidove in sledi svojim sanjam.

Oblaki in pištole tako niso le nekakšen spektakelski dodatek, temveč so kar najte-snejše povezani z Zupanovim razumevanjem sveta in človeka v njem, kakor smo mu sledili skozi njegov dramski opus.

## 9 **Soočenje vrednostnih sistemov v komedijah *Za narodov blagor* in *Limonada slovenica***

### 9.1 **Uvodna izhodišča**

Čeprav sta Cankarjeva *Za narodov blagor* in Möderndorferjeva *Limonada slovenica* iz dveh povsem različnih časovnih obdobij in je med njunima nastankoma minilo praktično sto let, med besediloma in med avtorjema obstajajo številne sorodnosti. Oba avtorja imata zvrstno razvejan, raznolik in obsežen pisateljski opus, pri čemer se je Möderndorfer s Cankarjem srečal tudi v vlogi režiserja, in sicer je leta 1985 režiral prav komedijo *Za narodov blagor* (SLG Celje) in leta 1992 *Romantične duše* (SSG Trst). V *Limonadi slovenici* najdemo kar nekaj medbesedilnih navezav (izbira imen, ponavljanje fraz, strategije boja ...), ki kažejo, da Möderndorfer povezav s Cankarjem ni želel prikriti, temveč z njim vzpostavlja razviden ustvarjalni dialog. Obe obravnavani literarni deli sta nastali na prelomu stoletja, in čeprav se avtorja v obravnavanih besedilih neposredno ne dotikata aktualnih družbeno-političnih vprašanj svojega časa in v besedilu ne opisujeta konkretnih politikov, strank ali političnih programov, vendarle vsako od njiju zrcali svoj čas.

### 9.2 **Ivan Cankar: »Kadar pišem dramo, je oder pred mojimi očmi.«<sup>42</sup>**

Cankar je pisal komedijo *Za narodov blagor* poleti leta 1900, ko je bival na Dunaju. Zunanja pobuda za nastanek so bile domače politične razmere, in sicer razdor v stranki, kjer sta se po smrti enega od političnih veljakov za njegovo nasledstvo potegovala dva kandidata. Predvsem pa je Cankar spraval na papir tisto, kar ga je v slovenski družbi najbolj motilo: zlagano naprednjaštvo, patriotično navdušenje in lažna morala. Ko je igro končal, je prijatelju Lojzu Kraigherju dne 18. avgusta 1900 napisal: »Čutim, da sem napisal nekaj vrednega. Pisal sem rezko in tako razločno kakor še nikoli. Naperjena je stvar proti tistim veljakom slovenskim, ki imajo v svojih rokah ‚narodov‘ blagor, diktirajo temu imaginarnemu ‚narodu‘ različne ideale in svetinje, ki so nedotakljive, a za katere se prav za prav živa duša ne meni – proti tistim ljudem namreč, ki mislijo, da so narod, a niso drugega nego svinje.« (Moravec, 1967, 356).

Cankar je besedilo avgusta oddal založniku Lavoslavju Schwentnerju, ki pa je Cankarju svetoval, naj besedilo nekoliko omili in izpusti kakšno pretirano duhovitost. Cankarjev odgovor je bil zelo odločen in samozavesten: »Kar pa vi govorite o

42 Pismo Lojzu Kraigherju, 27. februar 1910.

nekaterih duhovitostih, ki naj bi se izpustile – to nikakor ne gre! Saj je komedija pisana zaradi teh duhovitosti!» (Moravec, 1967, 366) Cankar je bil odločen, da ne popravi niti vejice, saj bi vsako popraviljanje po njegovem mnenju zmanjšalo učinek in uspeh besedila, prepričan je bil, da je vsaka beseda na svojem mestu, saj ima prav dialog v tej komediji izjemno težo. Kljub prvotnim pomislekom je založnik delo izdal nespremenjeno. Knjiga je izšla marca 1901, njen izid je spremljalo veliko zanimanje, med drugim so bralci za dramske osebe iskali modele politikov iz realnega življenja. Cankarju ni šlo za smešenje posameznih oseb ali političnih nazorov, temveč, kot je 19. marca 1901 napisal bratu Karlu: »Osmešiti sem hotel naše javno življenje – in lahko si misliš, da bi satiri škodovalo, če bi se bil sprivil na osebno malenkostno psovanje ljudi, ki so danes slučajno nositelji teh žalostnih razmer. Včeraj so bili drugi in jutri bodo zopet drugi; osebe se menjajo, stvar ostane.« (Moravec, 1967, 371) Tu pa leži tudi ključ do nadčasovnosti in večne aktualnosti te komedije. Če bi šlo Cankarju za prikaz konkretnega spora v določeni stranki in smešenje takratnih politikov, potem bi imela njegova satira danes le še zgodovinsko težo, bila bi dokument nekega časa, ki je že minil.

Na uprizoritev pri nas je moral Cankar čakati dobrih 6 let, čeprav je bila premiera v časopisih napovedana že za januar 1901, pa potem odpovedana, kar je Cankarja močno razžalostilo in ujezilo hkrati. Cankarju je bilo nenaklonjeno politično ozračje kot tudi gledališki ravnatelj Fran Govekar, ki se je prepoznal v liku Siratke. Cankar se je že med pisanjem zavedal, da bi lahko imel težave z uprizoritvijo, saj v igri kaže komedijsko ogledalo meščanski družbi.

Premiero je igra doživela na tujem, in sicer po posredovanju Cankarjeve prijateljice, Zofke Kveder, ki je takrat bivala v Pragi, kjer je bila leta 1905 igra premierno uprizorjena. V Ljubljani pa je bila uprizoritev možna šele po zamenjavi gledališkega vodstva, in sicer 13. 12. 1906. Ob premieri je časopis Slovenski narod poročal: »In ker je ta javnost večna, zato tudi Cankarjeva komedija čez sto let ne bo nič manj aktualna kot danes.« (Moravec, 1967, 406) Čas je pokazal, da so se napovedi uresničile. *Za narodov blagor* sodi med Cankarjeve najpogostejše uprizarjane igre, do danes je doživela preko trideset različnih uprizoritev v slovenskih gledališčih, med odmevnejše interpretacije zadnjih let sodi postavitve v Drami SNG Maribor v režiji Sebastijana Horvata iz leta 2008.

Naslov *Za narodov blagor* izraža idejo igre, ki pa je mišljena ironično. Dramske osebe sicer ves čas ponavljajo, da delujejo v korist naroda oziroma za dobro naroda, a kot se izkaže skozi igro, so narodovi blagri zgolj leporečniška fraza, za katero se skrivajo lastni sebični interesi posameznikov. Cankar je igro žanrsko označil kot komedijo v štirih dejanjih. Vsako dejanje je razdeljeno na številne



prizore, in sicer prvo dejanje sestavlja 17 prizorov, drugo 12, tretje 18 in četrto 28, kar pomeni v seštevku 75 prizorov. Veliko število prizorov kaže, da osebe ves čas prihajajo in odhajajo z odra, se srečujejo, izmenjujejo ali pa ostajajo, nekatere spredaj, druge zadaj, s čimer povečujejo množičnost prizora. Vse našteto tako ustvarja ritem igre ter njeno razgibanost in dokazuje, da je imel Cankar dober občutek za odrsko dinamiko. V seznamu oseb najdemo 14 imen, osrednje so Aleksij pl. Gornik, dr. Anton Grozd, dr. Pavel Gruden, njegova žena Helena ter novinar Julijan Ščuka, čigar priimek označuje ribo, ki grize. Zanimiva pa so tudi imena nekaterih stranskih oseb, npr. Mrmolja, Siratka, Stebelce, ki so karikirana. Dogajalni prostor je meščanski salon, ki pa se iz dejanja v dejanje menja, in sicer prvo dejanje poteka doma pri Grozdu, drugo pri Grudnu, tretje pri Gorniku, četrto pa se krožno vrne na začetek, torej ponovno h Grozdu. Čas dogajanja ni nikjer eksplicitno izražen, sklepamo pa lahko, da gre za prikaz Cankarjeve sodobnosti. Vsako dejanje doseže vrh ob svojem koncu, kar določa tudi kompozicijo in ritem igre. Dejanja delujejo kot zaključene celote, igra pa se tako ne stopnjuje v en sam zaplet, vrh in razplet, temveč njena struktura spominja na ples v krogu, kot je zgradbo slikoviti označil Taras Kermauner, saj se v enakomernem ritmu vračajo enake situacije. Dogajalne pramene bi lahko shematično povzeli takole: boj za pridobitev naklonjenosti bogatega in uglednega tujca, ki s tem povzroči razdor med političnima veljakoma (Grozd – Gornik – Gruden), prehajanje iz tabora v tabor in iskanje sebi najugodnejše pozicije (Mrmolja, Klander, Siratka, Kremžar, Stebelce), dva ljubezenska trikotnika (Gornik – Matilda – Kadivec in Gornik – Helena – Gruden) ter prebujena vest, ki vodi v upor in željo po spremembah (Ščuka).

V literarni zgodovini velja *Za narodov blagor* za satiro na socialne in politične razmere, pri čemer pa pojma »politično« ne smemo razumeti v dobesednem pomenu. Res je, da osebe prihajajo iz političnih krogov, res je, da ima Ščukov program revolucionarne ideje, vendar pa Cankarju ne gre za nasprotovanje ali podporo kateri od političnih usmeritev ali politični osebnosti, sploh ne vemo, kateri konkretni politični cilji ali programi vodijo Grozda in Grudna v boju za Gornikovo naklonjenost. Cankarjev prikaz zato presega zgolj politično dimenzijo in sega širše v razgaljanje javnega delovanja najvišjih predstavnikov meščanske družbe, za katere so, kot se izkaže v besedilu, značilne laži, sprenevedanje, prazne besede, opravljenost, podtikanja, moralna sprijenost, obračanje po vetru, uporaba vseh sredstev za doseg cilja ipd. Zato tudi Grozd, Grudnovka, Gornik in Ščuka kot osrednje dramske osebe niso le politični akterji, temveč predvsem nosilci različnih modelov ravnanja in odločanja v javnem življenju (Pezdirč Bartol, 2006b, 108). Gornik je tako model človeka, ki zlaganega sveta ne spreminja, ampak se raje umakne, Ščuka skuša svet

popraviti v skladu s svojimi etičnimi nazori in verjame v spremembe, Grozd in Grudnovka pa predstavljata moški in ženski princip istega obnašanja, namreč ljudi, ki se v svetu, kakršen je, vedno dobro znajdejo in uživajo v nenehnem preizkušanju moči, saj kot pravi Grudnovka: »Ali dihati je treba tisti zrak, ki je človeku na razpolago.« in »Zato je nespameten, kdor ni zadovoljen s stvarmi, kakršne so.« (Cankar, 1967, 181) Cankar je navedene osebe oblikoval večplastno, saj so prikazane z različnih zornih kotov, v različnih situacijah in tudi nasprotujoče si same v sebi. Tako Grozd ni zgolj predrzen silak, ampak ob nepredvidenih dogodkih tudi nemočna figura; Grudnovka ni le fatalna ženska, temveč tudi politični strateg, med njenimi replikami pa ujamemo tudi podobo ženske, ki hrepeni po drugačnem življenju; Ščuka sprva izraža pesimistična razmišljanja o družbi, a prav on postane skozi igro nosilec idejne in socialne preнове. Dramske osebe so tako psihološko poglobljene, s čimer presegajo za komedijo značilne značajske poenostavljene in pogosto tudi tipizirane dramske osebe.

Cankarjeva satirična kritika na račun meščanskih veljakov je usmerjena predvsem v dejstvo, da vodilni ljudje ves čas delujejo v imenu naroda, se z narodom na videz poistovetijo, zato da si ga prilastijo in razpolagajo z njim po milji volji ter ga uporabljajo kot sredstvo za osebno okoriščenje. Ko se Gruden sprašuje, kaj porečejo ljudje oziroma narod, mu Grudnovka jasno pove: »Narod smo mi, - zapomni si to! Kar govorimo mi, govori narod ...« (prav tam, 197) Narod tako postane beseda brez vsebine, ki si jo veljaki spretno podajajo in v imenu naroda trgujejo z njegovimi ideali in blagri. Narod oziroma ljudstvo v igri nikoli ne nastopa, zaslutimo ga lahko šele ob koncu, kot kuliso nemirov na ulici in razbijanja oken. Ščuka zato napoveduje nove čase, ko ne bo več važen imaginarni narod, temveč ljudje, zato v pismu napove boj za prenovu družbe.

Prenova družbe pa ni le socialna, temveč tudi moralna. Ščuka je tista dramska oseba, ki ni zadovoljna z obstoječim svetom, zato je nesrečen, zagrenjen, ciničen. Ne more se sprijazniti, da namesto iskrenosti družba nagrajuje sebičnost in hinavstvo, namesto resnice laž in fraze. Čeprav sprva pristaja na družbeno stvarnost, v njej ne zdrži, zato že v tretjem dejanju na Gornikove besede: »Lagati je treba; to je vendar ... življenje«, odgovori »No, jaz sem tega življenja sit.« (prav tam, 210)

Meščanska družba na prelomu stoletja pa ni le družba laži, temveč tudi družba fraz. Osebe ponavljajo besede brez vsebine, govorijo naučeno, nekako v duhu Grozdove replike: »Nič ne dé, programov je veliko, – ta ali oni, je naposled vseeno. Treba je samo, da so besede dolge in lepe.« (prav tam, 218) Osebe igrajo svoje vloge na političnem parketu kot tudi zasebno. Razlika je le v tem, da se nekatere tega zavedajo, primer sta Matilda, ki reče: »Ne bojte se zame, striček; jaz mislim, da

imam veliko darů za komedijo in tudi veselja imam zánjo ... Prosim vas, tetka, ne bodite žalostni; kaj ne vidite, da igramo samó komedijo?» (prav tam, 162), ali Grudnovka, ki svoje premišljeno zapeljevanje Gornika zaključi z besedami: »Ko bi bilo vse to jako rafinirana komedija?» (prav tam, 197), medtem ko se druge osebe tega ne zavedajo in popolnoma verjamejo svojim besedam in vlogi, najlepši primer je seveda Mrmoljevka. Cankarjevo besedilo je jezikovno izredno spretno napisano, saj prav s ponavljanjem določenih fraz skozi celotno besedilo ali pa znotraj posameznega prizora doseže komične učinke in pokaže na pomensko praznost jezika. Vrhunec praznega besedičenja je pogovor med Mrmoljevko in Grudnovko (11. prizor drugega dejanja), saj je v celoti sestavljen iz samih vljudnostnih fraz, jezik pa je zreduciran na govorno-stikovno vlogo. Pa vendarle najdemo znotraj dramskega besedila tudi nekaj iskrenih in poštenih ljudi, pristna ljubezenska čustva so značilna za Matildo in Kadivca, v svojih izjavah je iskren in pošten Gornik, s svetom fraz in laži se ne more sprijazniti Ščuka, zanimivo pa je, da so vse naštete osebe ob koncu iz družbe izločene oziroma se izločijo same.

### 9.3 Vinko Möderndorfer: »Na svetu sem zato, da poiščem zgodbo in material za predstavo.«<sup>43</sup>

Vinko Möderndorfer je vsestranski ustvarjalec, in sicer gledališki, filmski, televizijski in operni režiser, hkrati pa tudi pesnik, pisatelj, dramatik, esejist in scenarist, ki piše tako za odrasle kot za otroke. Boris A. Novak ga zato na enem od zavihkov knjige upravičeno poimenuje »umetniški poliglota«.

Na vprašanje, katera umetnostna panoga mu je najbližje, odgovarja, da se najbolje počuti v literaturi, kjer je v celoti odvisen samo od sebe in tako tudi popolnoma odgovoren za končni izdelek, medtem ko je delo v gledališču odvisno od cele vrste ljudi, katerih energijo režiser usmerja in se jim mora prilagajati med ustvarjanjem (Bogataj, 2000, 56). Vinko Möderndorfer pojasnjuje, da vsaka zgodba sama pokliče obliko, in če človek veliko piše, natančno ve, kdaj mora uporabiti določeno formo: katera zgodba bo novela in katera roman, spet za drugo pa je ustrežnejša dramska oblika.

Znotraj njegovega obsežnega dramskega opusa pomembno mesto zavzemajo komedije, ki pa jih je začel pisati relativno pozno, šele sredi 90. let. Na vprašanje, kaj ga je spodbudilo k pisanju komedij, v intervjuju odgovarja:

Do komedije sem prišel bolj po naključju. Nikoli si nisem mislil, da bom pisal komedije. V nekem obdobju sem to celo preziral. Potem me je gledališko življenje pahnilo v naročje komedije. S praktičnim delom

43 Intervju v reviji Literatura, 2000, str. 62.

sem komedijsko tkivo bolj natančno spoznal ... Mogoče se lahko nadarjenemu pisatelju posreči in napiše dobro dramo, komedija pa se, o tem sem prepričan, brez znanja in poznavanja komedijskih zakonitosti ne more kar tako posrečiti. Komedija je namreč zelo zahtevna zvrst, na neki način matematično bolj urejena, zahteva več obrtnega znanja, več občutka za ritem in jasnejšo, izrazitejšo karakterizacijo likov, zahteva večjo jezikovno preciznost in večjo selekcijo ... Ko sem režiral Molièra ali Feydeauja, sem do obisti spoznal komedijo, tako teoretično kot praktično, in si pridobil določeno zanje. Počakati je bilo treba samo trenutek, da sem našel pravo komedijsko temo, v katero sem se potem z veliko slastjo potopil. (Bogataj, 2000, 66)

Komedija *Limonada slovenica* je bila sprva objavljena v literarni reviji *Sodobnost* in ob uprizoritvi v gledališkem listu. Knjižno izdajo je doživela leta 2003, in sicer pod naslovom *Limonada slovenica: štiri komedije*, v katero so poleg naslovne komedije vključene še *Truth story*, *Podnajemnik* in *Na kmetih*, in nato še samostojno izdajo leta 2011. Premiera komedije je bila 17. 12. 1999 v Slovenskem ljudskem gledališču Celje, pod režijskim vodstvom Vinka Möderndorferja, ki je komedijo ponovno režiral tudi leta 2011 v Prešernovem gledališču v Kranju.

Komedija nosi podnaslov *Ena zelo hudobna komedija v treh aktih in z enim epilogom*, v njen pa nastopa deset dramskih oseb.

Prvo dejanje je razdeljeno na deset prizorov in vključuje dve ravni dogajanja: zasebno in javno. Zasebna zgodba je povezana z vrnitvijo uglednega ekonomista Vasilija, ki se po 20 letih vrne iz Amerike v Slovenijo, ker je slep, ga spremlja tajnik Alan McConnell, na domu pa ga obiščeta tudi starša. Druga dogajalna raven je povezana z dogodki v skupščini, kjer štetje glasov za novega predsednika pokaže, da imata tako vladajoča stranka kot opozicija enako glasov, rešitev pa vidijo v skupnem kandidatu Vasiliju. Glavni zaplet komedije se tako oblikuje v formulo: dve politični opciji skušata pridobiti skupnega kandidata vsaka na svojo stran. Drugo dejanje, ki ima sedem prizorov in se v celoti odvije na Vasilijevem domu, tako predstavlja vrhunec situacijske komike, saj je spretno oblikovano in izpeljano v duhu podajanja kljuge in kopičenja oseb v istem prostoru, pri čemer vsi multiplicitirajo izhodiščno situacijo, to je obisk zaupne narave z namenom barantanja za Vasiljevo naklonjenost. Vinko Möderndorfer je sam dejal, da pomeni 2. dejanje poklon oziroma »hommage Feydeauju« in njegovemu principu igre, ki temelji skoraj na matematični strukturi situacij in odnosov (Bogataj, 2000, 66; Möderndorfer, 2001, 149–151). V tretjem dejanju, zgrajenem iz devetih prizorov, tajnica Helena uporabi vse čare in zapelje Vasilija, da pristane na predsedniško kandidaturo, a na tiskovni

konferenci doživi ponižanje, saj njegovo slepoto politiki izrabijo za medsebojen obračun. Komedija se zaključi z Epilogom, enim samim prizorom, ki se odvija na Vasilijevega domu. Konec komedije pomeni vrnitev na njen začetek, v prvotno stanje: Vasilij se vrne nazaj v Ameriko, stari predsednik postane novi predsednik, v komediji ne gre za srečen razplet vseh zapletov, saj se zapleti zgolj odrtijo, pri čemer pa nihče ni huje prizadet ali oškodovan. Protislovja so rešena na zabaven način in svet znova najde svoje ravnovesje.

Dramsko besedilo gradi na soočenju dveh različnih vrednostnih sistemov, prvega predstavlja Vasilij, drugega domača politična elita. Möderndorfer slovensko družbo razgrne skozi različne vrednostne standarde ter samokritično ošvrkne nekaj prepoznanih lastnosti slovenske mentalitete. Vasilij ni le uspešen znanstvenik, temveč tudi razmišljujoč in iskren človek, zmožen bistrega in iskrivega humorja, tudi na svoj račun, pa tudi na račun domačega okolja, saj mu ravno bivanje v tujini omogoči pogled z distance. Čeprav je slep, se zaveda, da živi notranje bogato življenje, zastopa princip intelektualnih sposobnosti, svetovljanstvo in humanistične vrednote. Ob njen nastopa tajnik Alan, ki zase pravi, da je bolj »Eksotičen art tip. Zato mene zanima takšen eksotičen language kot je Slovenian.« (Möderndorfer, 2003,12) V besedilu vnaša elemente ameriške kulture in pogled tujca na Slovenijo in njene prebivalce kot tudi na slovenski jezik. Alanov govor je umetno ustvarjen, saj posnema govor tujca iz Amerike, ki se uči slovenščino in vanjo vnaša številne interference iz svojega maternega jezika.

Drugi vrednostni sistem poosebljajo predstavniki politike, ki so razdeljeni v dva pola: prvi pol se skuša na oblasti obdržati (dr. France Počivavšek, sekretarka Helena, tajnik Gabriel Urban), drugi pol (Vlado Kremžar, Anton Tomažinčič, Alojzija Grandovec) se skuša na oblast povzpeti, bistvenih razlik pa med politiki praktično ni, zato v komediji tudi niso karakterno ali kako drugače pretirano individualizirani. V dramskem besedilu so prikazani kot ljudje brez etične odgovornosti, povzpetniki, ki so prišli na visoke politične funkcije z egoizmom in prilagajanjem trenutnim centrom moči. Möderndorfer pokaže na negativno selekcijo celotnega slovenskega političnega sistema, saj omogoča vzpon in oblast moralno oporečnim osebam, ki so brez idealov, brez ciljev, brez programov, kako voditi državo. Njihovi politični nameni so brez globljih premišljenih strategij, saj se zgolj hlatajoče odzivajo na trenutno situacijo.

V dramskem besedilu tako trčita drug ob drugega svet Vasilija, predanega zlasti znanstvenemu delu, s profesionalnim pristopom na vseh področjih delovanja, in intelektualno pritlehni politikov, amaterjev, ki jim je na prvem mestu boj za oblast oziroma prilasčanje vsega in vsakogar. To nasprotje dveh različnih etično-moralnih

sistemov Möderndorfer prikaže tudi na metaforični ravni s pojmom slepota. V dramskem besedilu se namreč pojavi več vrst slepote. Prva je dejanska slepota, ki zaznamuje Vasilijevo življenje. Obenem je slepota tudi prispodoba nekega globljega videnja, ki omogoča individualni pogled razmišljujočega človeka. Vasilij pravi: »Usoda mi je naklonila temo, zato da bi bolje videl.« in dodaja »Imaš prav. Boljši sem. Mnogo hujše so druge slepote. Častihlepnost, neumnost, sovraštvo, hinavstvo, rivalstvo, oblast, denar ... Vse to nas naredi resnično slepe. In če je slep razum, so slepe tudi oči.« (prav tam, 72) Vasilij tako vstopa v paleto dramskih likov, znanih že iz antične dramatike, ki bi jih lahko postavili na premico slepec – modrec – vizionar. Pa vendarle ima tudi Vasilij svojo metaforično slepoto oziroma komično napako, ki se skozi dramsko dogajanje pokaže dvakrat. Alan ugotovi: »Ti slep, ampak iz tebe ljubezen vseeno naredila slepca.« (prav tam, 77), posledično pa ga preslepi tudi politična elita s svojimi intrigami. Vasilij tako po dvajsetih letih vstopi v slovensko družbeno stvarnost, ta ga s svojimi pritlehnostmi sprva zabava, nato posrka v svoje male intrige in na koncu zopet izvrže kot uporabljen in nekoristen produkt.

#### 9.4 Kriza vrednot nekoč in danes

Cankar v komedijo zaobjame tisti trenutek v slovenski zgodovini, ko je znotraj načeloma trdne in enotne slovenske politike, ki je lahko le kot takšna kljubovala nemškim pritiskom, prišlo do razhajanj in razcepa, ko so posamezniki ali skupine pričele bitko za prevlado oziroma večjo zasebno moč in premoženje (Kermauner, 1979, 81–82). V dramskem besedilu se ta želja po prevladi pokaže sprva v boju za Gornikovo naklonjenost, saj Gornik pooseblja kapital in vpliv, kapital pa posledično omogoča prilaščanje javnih zadev.

Če prihod tujca in s tem kapitala pri Cankarju povzroči notranji razcep slovenske družbe, je ta pri Möderndorferju v dveh taborih že od vsega začetka, štetje volilnih lističev to le še potrdi. V obeh primerih tujec na koncu odide, a pri Cankarju se politična veljaka zopet povežeta pred skupno nevarnostjo, medtem ko razklanost pri Möderndorferju traja še naprej.

Möderndorfer je v svoje komedije, nastale v 90. letih, ujel čas tranzicije, to je prehoda iz socializma v kapitalizem, ki je na Slovenskem potekal po razpadu prejšnjega političnega sistema in sovpada z ustanovitvijo samostojne države ter prehodom v demokratični družbeni sistem. V intervjuju za revijo *Bukla* je Möderndorfer izjavil:

Baje veljam za dramatika tranzicije. Se pravi, da me zanimajo teme, ki jih je povzročil družbeni prehod iz socializma nazaj v kapitalizem. Res je, zamenjava vrednot in vrednostnih sistemov me, predvsem kot

dramatika, še vedno vznemirja. Gledališče je pravzaprav najbolj živa umetnost in zato najbolj poklicana, da spregovori o aktualnem, živem času. Mislim, da je tranzicija sprožila v ljudeh posebne reakcije, ljudje so bili prisiljeni drugače reagirati na svet, morali so se hitro znajti, hitro obrniti plašč po vetru ... Nekateri pa se v tem obratu niso povsem znašli. Niso zmogli teka na dolge proge in svet jih je izvrigel. (Vrbnjak, 2006, 8)

Konec prejšnjega stoletja je torej čas, ko je ideologijo zamenjal kapital, ljudje so se znašli pred novimi priložnostmi, prevladovati pa je začel potrošniški pogled na svet. Prav potrošništvo je tisti element, ki za razliko od Cankarja proseva tudi skozi *Limonado slovenico*, zlasti z naštevanjem blagovnih znamk, tržno logiko in ne nazadnje samim naslovom besedila, ki učinkuje kot nekakšen logotip ali blagovna znamka slovenske družbe.

Časovna razlika med obema besediloma je vidna tudi na ravni dogajalnih prostorov, v katerih se srečujejo politični veljaki. Pri Cankarju je to še meščanski salon, pri Möderndorferju pa so, kot se za samostojno državo spodobi, prostori političnih institucij, in sicer preddverje skupščine, predsednikovi prostori in prostori opozicije.

Oba avtorja sta svojo komično oziroma satirično ost uperila v prikaz moralne gnolobe družbene elite, ki pod krinko splošno veljavnih vrednot (npr. narod, demokracija, poštenost, resnica, iskrenost ...) skrbijo za zadovoljevanje lastnih potreb in lastno okoriščanje. Družba, ki jo opisujeta, je družba laži, videza, igranih družbenih vlog in praznih fraz. Zato je eno temeljnih vprašanj dramskih besedil, kaj je resnica – kaj je zadaj za videzom in frazami.

V *Za narodov blagor* se pojem resnice najtesneje povezuje s Ščuko, in sicer na treh ravneh. Najprej je tu zavedanje, da družba temelji na laži in da je posledično treba lagati, če hoče človek živeti, resnica pa je možna samo v teoriji. Sledi spoznanje, da je resnica relativen pojem, saj ima vsaka stvar dokaze za in proti. Ob tem pa v Ščuki zori zavedanje, da je resnico treba povedati ljudem in da v družbi, ki namesto iskrenosti nagraduje hinavstvo in sebičnost, namesto resnice, laž, ne more živeti. Nasprotno je Grozdovo razmišljanje, zanj je resnica pojem, ki se povezuje z besedami »zastarelo« in »idealna ekstravaganca«. Grudnovka z resnico trguje, Ščuki obljublja, da bi v njihovem taboru lahko pisal o Golobu, vendar Grudnovke ne zanima resnica, temveč posledično škodovanje političnemu tekmeču. V Cankarjevih časih je bila resnica ena sama, ki jo je sicer lahko prekrila laž, medtem ko je za Möderndorferjev svet značilno mnoštvo resnic, resnica ni ena sama, ampak jih je več, in še te se dnevno spreminjajo glede na hipni interes. Resnica postane ena od možnih fraz, kar se najpogosteje pokaže v govoru Počivavška, ki na repliko Gabriela Urbana »Le

kako morejo biti tako sebični, ko pa gre vendar za vprašanje prosperitete naroda!« odgovori: »Vi, Gabriel, boste še daleč prišli. Zelo točno znate definirati resnico.« (Möderndorfer, 2003, 24) ter na obisku pri Vasiliju: »morda bodo celo tako grobi in bodo rekli, da lažem, ampak jaz vam prisegam, da se še nikoli, ampak res nikoli v življenju nisem zlagal.« (prav tam, 54)

Lastnik resnice je lastnik največje (ekonomske, družbene, politične) moči, kar se v besedilu pokaže ob primeru medijev, ki imajo pomembno vlogo pri oblikovanju javnega mnenja in posledično določanja tega, kaj je resnica. V Cankarjevem času so to tiskani mediji, ali kot ugotavlja Gruden: »Kar je najprvo, treba nam je organa ... Brez časopisa ne opravimo ničesar ...« in Grudnovka strateško dodaja: »Ali za to je treba kapitala ...«. (Cankar, 1967, 190) Cankar tako neposredno nakaže povezanost medijev in kapitala oziroma dejstva, da ima resnico v posesti tisti, ki ima denar, saj denar omogoča prilaščanje javnih zadev. Grozd se zaveda, da z denarjem usmerja poročanje časopisa, zato Ščuki reče: »Žurnalist ne sme imeti prepričanja.« in kasneje doda: »Vi ste v moji službi, to sem vam hotel povedati. Uvažujem vas, ker ste nadarjen človek; ali rabite to nadarjenost, kakor vam je plačana.« (prav tam, 161) Ščuka mora pisati v skladu s potrebami svojega »gospodarja«, zato tudi Golobova smrt, ki jo je posredno zagrešil Grozd, ne pride v javnost, ampak se o njej le ugiba. Moči medijev pa se zaveda tudi Gruden, zato Gornika direktno nagovori: »Ali da zmaga pravica, je treba, da si ustvarimo svoje glasilo, tako rekoč orožje.« (prav tam, 201) Časopis torej ni zgolj sredstvo poročanja, temveč tudi orožje političnega boja.

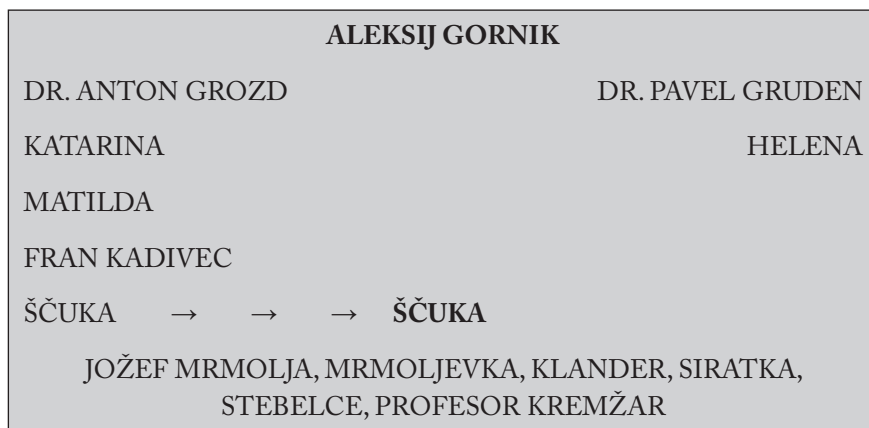
*Limonada slovenica* je postavljena v čas informacijskih tehnologij in medijske konstrukcije realnosti, kar se skozi besedilo pokaže ob Vasilijevem primeru. Politikov ne zanima, kdo Vasilij v resnici je, temveč kot nekdo, ki se je na mednarodno odmevni CNN televiziji rokoval z ameriškim predsednikom. Zato se tudi njegova slepota celotni eliti razkrije šele ob koncu, na tiskovni konferenci, ki je zopet medijsko odmeven dogodek, saj kot beremo v didaskalijah, jo spremljajo številni novinarji in televizijske kamere. Počivavšek spregovori: »Govorim resnico! Kot vedno, samo resnico, a ne da res. (*Počivavšek se zave, da ga snemajo kamere, obrne se v kamere in zašarmira*).« (Möderndorfer, 2003, 81) Dejstvo, da je Vasilij slep, ni usodno samo po sebi, temveč pridobi na teži, ker se je razkritje zgodilo pred očmi televizijskih kamer in s tem javnosti. Poraz pred mediji je za Vasilijevo javno podobo na domačih tleh nepopravljiv.

Kaj se torej skriva za videzom in frazami, kaj je resnica političnih veljakov: skupina ljudi na oblasti, brez globljih vrednot in etične odgovornosti, ki jo vodenje naroda in njegovo preživetje prav malo zanima, v prvi vrsti jim je pomemben lasten blagor.



Laži in fraze so tako prekrile dobro v človeku, zato Ščuka upravičeno reče Grozdu: »Tedadaj ste ubili človečnost.« (Cankar, 1967, 161)

Cankar je v svojem dramskem besedilu želel osmešiti javno življenje, najvišje predstavnike meščanske družbe, te predstavljajo strankarski voditelji, svetniki, poslanci, novinar, profesor, literat idr., ter pokazati njihovo lažno naprednjaštvo, lažno moralo in lažne ideale. Spodnja shema prikazuje predstavnike dveh političnih taborov, ki se borita za naklonjenost bogatega tujca, kot tudi stranske osebe, razporejene med oba pola glede na trenutno ustrežnejšo lastno pozicijo. Izjema v shemi je Ščuka, sprva v Grozdovi službi kot del političnega tabora, na koncu pa neodvisni, svobodni posameznik, ki sledi svoji vesti in svojemu prepričanju.



Ščuka je tisti, ki se ne želi več sladko smehljati in lagati, Ščuka vidi, kam se družba vrti. Razočaran nad razmerami doživi osebno krizo, dvomi, saj se ne more sprijazniti s svetom, kakršen je, ne more več živeti v njem, postaja vedno bolj zagrenjen, življenje se mu zdi brez smisla, dokler v njem zaradi zunanjih okoliščin (zahteva po izkazovanju lojalnosti z zavezovanjem čevlja) ne pride do notranjega upora, ko želja po spremembah zmaga in se v njem prebudi aktivist. Ščuka želi svet popraviti na bolje, ne gre mu za lastne koristi, temveč želi svetu vrniti človečnost.

Ali jaz bi rad gledal ljudi, ki bi govorili brez strahu in brez ozirov in brez sebičnosti; rad bi gledal ljudi, ki bi pljunili pod mizo, predno bi izgovorili eno tistih fraz, od katerih zdaj živimo in ki so cilj in konec vsega našega neumnega in brezpomembnega delovanja ... In to bi vendar ne bilo težko, ne bi bilo tako težko! – Samo oči bi bilo treba odpreti ... Nič drugega bi ne bilo treba: – samo oči odpreti, dokler jih

prah popolnoma ne zapraši ... Zrak bi se izčistil, in mi vsi bi dihali ...  
dihali ... (Cankar, 1967, 183)

Ščuka ve, proti čemu naj se bori, kakšen svet si želi, kaj je resnica in kaj laž, zato ob koncu napove boj proti puhlim frazam o blagru naroda in narodovih idealih. Ščuka naredi razvoj od člana množice do posameznika, pri čemer sledi svojim temeljnim vrednostnim kriterijem, to so resnica, pravica, prepričanje, vest.

Tudi Vinko Möderndorfer v *Limonadi slovenici* za dramske osebe izbere predstavnike najvišje politične elite, to so predsedniki in najožji sodelavci političnih strank. Volilni izid jih potisne v pat pozicijo, zato skušajo najti skupnega kandidata za predsednika. Kot prikazuje spodnja shema, je Vasilij tisti, ki postane predmet njihovega medsebojnega spopada.

<b>VASILIJ</b>	
ALAN McCONNELL	
ROZALIJA, TONE	
SEKRETARKA HELENA	VLADO KREMŽAR
DR. FRANCE POČIVAVŠEK	ANTON TOMAŽINČIČ
GABRIEL URBAN	ALOJZIJA GRANDOVEC

Če shemo oseb primerjamo s Cankarjem, je na prvi pogled precej sorodna, ima pa eno veliko razliko, in sicer da znotraj *Limonade slovenice* ne moremo najti osebe, ki bi zapolnila Ščukovo mesto. Če je Ščuka etično središče Cankarjevega besedila, potem lahko za *Limonado slovenico* zapišemo, da takšnega etičnega središča ni več. Svet *Limonade slovenice* je svet kapitalistične logike, brez vere v možnost spremembe, zato tudi Ščuke v tem svetu ni več. To pa ne pomeni, da v besedilu ni nobenih vrednot, vrednote so prisotne, vendar le še znotraj zasebnega sveta. Vasilij je tako bližje Gorniku kot Ščuki, saj se oba uresničujeta znotraj zasebnega sveta. Čeprav je Vasilij iskren, pošten, duhovit, inteligenčen, pa kot tak v družbi ostane neviden in neslišen, za svet *Limonade slovenice* pa se izkaže, da ni možnosti realizacije globljih metafizičnih vrednot na družbeni ravni.

Konca obeh komedij pomenita vrnitev na začetek: sprta Grozd in Gruden se pobotata in skupaj borita v imenu naroda, Počivavšek pa je stari predsednik, ki

postane novi. V obeh besedilih se tujca, ki se brez lastne volje znajdetata sredi političnega dogajanja, vrneta nazaj v svoj zasebni svet. Oba ob koncu pakirata kovčke in odpotujeta, politične igrice, v katere sta se ujela, pa pomembneje ne vplivajo na njuno življenje, so zgolj epizoda na njuni poti (mogoče je zaznati le nekaj razočaranja pri Vasiliju). Gornik se tako vrne v svet miru in ugodja, Vasilij v svet znanosti. Edini, ki se ne more vrniti na svoj začetek, je Ščuka. Ščuka je namreč edini med dramskimi osebami, ki se skozi besedilo spremeni in doživi osebnosti razvoj, izstopi iz množice politične elite in se odloči za pot posameznika.

Če je Cankar ob izidu komedije *Za narodov blagor* v pismu bratu Karlu zapisal »osebe se menjajo, stvar ostane«, potem lahko ugotovimo, da je imel prav, saj tudi čez sto let politične elite stremijo k istim ciljem, le nivo njihovega delovanja in obnašanja je še nižji. Počivavšek je tako le senca močnega Grozda, Helena le blede kopija Grudnovke. In če je Ščuka pred sto leti vedel, da si v takem svetu ne želi živeti, ter je verjel, da se da svet popraviti na bolje, potem Möderndorferjeve dramske osebe v celoti pristajajo na svet, kakršen je, in nimajo več ne potrebe in ne ideje, kako in v čem ga spremeniti.



## 10 Meščanski salon v dramatiki Ivana Cankarja in Zofke Kveder

### 10.1 Dramski prostor

Literarna opusa Ivana Cankarja in Zofke Kveder sta že dobro raziskana, objavljene so tudi nekatere primerjalne analize, vendar pa se te večinoma naslanjajo na njuno prozno delo. Namen razprave je primerjati dramska opusa navedenih avtorjev, in sicer z vidika dramskega prostora, pri čemer nas bo zanimal meščanski salon kot osrednji prostor bivanja in srečevanja, v katerem se posledično najboljše kažejo družinska in družbena razmerja.

Teorija drame loči med pojmi dramski prostor, tudi prizorišče oziroma kraj dogajanja in na drugi strani gledališki prostor oziroma odrski prostor. Patrice Pavis (1997, 174–175, 602–603) opozarja, da dramski prostor pripada besedilu, je abstrakten prostor, ki ga mora bralec zgraditi s pomočjo domišljije: bralec prebere in si ustvari prostorsko podobo dramskega univerzuma. Dramski prostor je tako prostor fikcije. Njegova gradnja je odvisna od avtorjevih napotkov in bralčevega domišljijjskega napora. Dramski prostor si ustvarimo s pomočjo didaskalij (krajevne oznake, prostorske oznake) in prostorsko-časovnih napotkov v dialogih, to je notranjih didaskalij, pomemben pa je tudi kod predmetov, zlasti reprezentacije telesa in oblačilna kultura (Ubersfeld, 2002, 131). V skladu s tem ima vsak bralec svojo lastno, subjektivno podobo dramskega prostora in tudi vsak režiser si izbere zgolj eno od možnosti konkretizacije odrskega prostora. Gledališki prostor pa je viden, oprijemljiv, materialen in se konkretizira v režiji. Gledališki prostor ni nikoli prazen prostor, zapolnjujejo ga telesa igralcev, elementi scenografije in kostumografije ter rekviziti (prav tam, 144). Prostorskost gledališkega besedila je zato funkcionalna, usmerjena v praktično uprizoritev, torej v postavitve v prostor (prav tam, 117).

Meščanski salon je tipično prizorišče dramatike druge polovice 19. in začetka 20. stoletja, ki izhaja iz koncepta iluzionističnega odra, kot ga je opredelil Émile Zola. Zanj je gledališče prostor, ki razkriva resnico, saj meščanska družba skriva grehe iz preteklosti, zato namen dramatike ni več idealizirati razmer ali zabavati, temveč vzgajati z razkrinkavanjem družbenih napak in spodbujati k družbeni akciji (Kralj, 1998, 79). Da bi dosegli ta cilj, je treba prikazovati izseke iz življenja, in sicer na tako pristen način, da bo občinstvo verjelo. V ta koncept sodi tudi odrski prostor, ki naj ponuja iluzijo resničnosti in hkrati determinira dramsko osebo (prav tam, 80). »Dramo, ki priznava naturalistično konvencijo, že ob branju takoj prepoznamo po didaskalijah. Večinoma gre za interier. Tloris bivalnega prostora (meščanski salon,

kmečka kočica itd.) je večinoma opisan tako natančno, da spominja na gradbeno stroko«. (prav tam, 82) Vendar pa, kot opozarja Lado Kralj, Cankar, kar zadeva dramsko gradnjo, ni sledil neposredno Zolajevim napotkom, temveč se je zgledoval po Ibsenu, zato v njegovih dramah najdemo »umirjen model naturalističnega fiktivnega prizorišča« (prav tam, 82).

Teorija drame danes poudarja, da prizorišče ni le posnetek resničnega prostora, temveč so zanj značilne simbolne reprezentacije, kot zapiše Anne Ubersfeld: »Zato pa v gledališču vedno nastanejo prostorske strukture, ki ne določajo toliko konkretnega sveta kot podoba, ki si jo ljudje ustvarijo o prostorskih odnosih v družbi, v kateri živijo, in o konfliktih, ki so podstat teh odnosov. Tako oder vedno predstavlja simbolizacijo družbeno-kulturnih prostorov« (2002, 120) in v nadaljevanju »prostor meščanske drame ali naturalističnega gledališča ni le imitacija konkretnega sociološkega prizorišča, temveč topološka transpozicija poglavitnih značilnosti družbenega prostora, kakor ga doživlja ta ali ona družbena skupina.« (prav tam, 128)

Meščanski salon tako zrcali soodvisnost med družbo in prostorom. Ta se na prvi pogled kaže že s stanovanjsko opremo, ki je »odražala status in družbeni položaj obogatelega meščanstva, nosilca ekonomskih, družbenih in tudi družabnih funkcij. Izbor komponent notranje opreme je v tesni povezavi z arhitekturo mestnih palač in služi reprezentanci, ugledu in moči. Okus je pogojen z možnostmi in zahtevami višjega položaja na družbeni lestvici.« (Kos, 2008, 167) Meščanski salon pa ne prinaša zgolj tipičnega pohištva (zofa, ogledalo, pisalna miza, knjižna omara, gugalnik, pianino ...), temveč prinaša kodeks obnašanja, vrednote, način mišljenja, družbene odnose, odnos do umetnosti in izobrazbe, način komunikacije, oblačilno kulturo, čustva ... »Meščanstvo najprej predstavlja določeno formo, standarde, že zdavnaj potrjene vrednote, etiketo in hkrati notranji odnos do načina življenja: kaj se spodobi in kaj ne. Meščan je vsekakor tudi človek takta.« (Ovsec, 2006, 131) Meščanskost je pomenila v prvi vrsti nekakšen kulturni habitus, skupno priznavanje določenega načina mišljenja in vedenja, ki je imelo za temelj gmotno in osebno varnost v krogu družine (Hudales, 2008, 101–02). Prav družina je tako eden ključnih elementov meščanske identitete, kar poudarja tudi Damjan Ovsec: »Posebno važen element meščanske identitete je bila družina, družinsko življenje, skrita privatnost, kjer je bil dom meščanova trdnjava in kamor ni mogel zaiti kdor koli. V okviru tega je bilo meščansko stanovanje »kvintesenca« meščanskega sveta.« (2006, 134) Meščanski salon tako predstavlja osrednji prostor bivanja, gre za zasebni in zaprt prostor, v katerem se zrcalijo družinski odnosi, hkrati pa je meščanski salon tudi prostor sprejemov in srečevanj, prostor pogovorov in družabnih dogodkov, s čimer se razpira v javno sfero. Pri tem ima poleg patra familias ključno vlogo tudi

njegova žena, saj je pomembna vzdrževalka javne podobe. Oskar Habjanič v zborniku *Slovenke v dobi moderne* opisuje tipične družinske vloge, pri čemer se moški profilira kot glava družine, odgovoren za pridobivanje in širjenje premoženja, s pravico do javnega udejstvovanja, ženska pa je hote ali nehote sprejela vlogo soproge, matere in gospodinje. Bila je zadolžena za hišno gospodarstvo, da bo v tolažbo možu in dober sogovornik, kar ji bo omogočalo sodelovanje v osnovnih salonskih pogovorih. Življenje in druženje v salonih je predstavljalo pomemben dodatek k javni podobi in ugledu njenega soproga (2012, 35).

Meščanski salon kot osrednji prostor bivanja in srečevanja se zrcali tudi v nekaterih dramskih delih Ivana Cankarja in Zofke Kveder. V meščanskih salonih se dogajajo *Romantične duše* in *Za narodov blagor*, medtem ko so *Jakob Ruda*, *Kralj na Betajnovi* in *Hlapci* postavljeni v trško okolje. Proletarsko okolje Cukrarne odmeva v *Lepi Vidi*, dolina Šentflorjanska pa je prerasla zgolj prostorsko oznako in postala negativni simbol vase zaprtega in samozadostnega slovenstva. Zofka Kveder postavlja večino svojih del v meščansko okolje, najpogosteje je to interier: budoar (*Tuje oči*), siromašno opremljen kabinet (*Zimsko popoldne*), soba (*Strti*), meščanski salon (*Pravica do življenja*), soba v dunajskem predmestju (*Ljubezen*), mala branjarija (*Pri branjevki*), v vaški svet pa sta postavljeni *Pijanec* in *Amerikanci*.

Status meščanskega salona z vsemi kodi, kot smo jih prikazali zgoraj, se najbolj izrazito zrcali v dramskih besedilih, ki sta nastali približno v istem času, to sta *Romantične duše* in *Pravica do življenja*, zato ju bomo v nadaljevanju natančneje interpretirali in primerjali.

## 10.2 Ivan Cankar: *Romantične duše*

*Romantične duše* so Cankarjeva prva drama, napisana že leta 1897 (dve leti pred *Vinjetami*), ko je imel Cankar vsega 21 let, besedilo pa je bilo izdano in uprizorjeno šele po Cankarjevi smrti leta 1922 in je do danes doživelo v slovenskem prostoru štiri uprizoritve (1922, 1972, 1992 in 2007). *Romantične duše* so dolgo časa ostale v ozadju, pogosto označene kot mladosten, nezrel poskus, ki je motivno in slogovno neenoten, sta pa dramo tako Taras Kermauner v delu *Cankarjeva dramatika* (1979) kot Primož Kozak v delu *Temeljni konflikt Cankarjevih dram* (1980) obravnavala enakovredno s preostalimi igrami, v razvojnem loku, saj se že v prvencu kažejo idejna izhodišča kasnejših iger. Besedilo je nastalo iz dveh različnih ustvarjalnih nagibov, po eni strani je vidna kritika, satira na račun domačega političnega življenja, po drugi strani pa je na Cankarja pomembno vplival odhod na Dunaj in srečanje z novimi tokovi, duh moderne pa se pomakne tudi v sam naslov drame.

Besedilo ne skriva čustvenega naboja: boj za oblast, zahrbtna intrige, prijateljstvo, izdajstvo, ljubezen, odpoved, hrepenenje, smrt so samo nekateri motivni drobci. Glavna oseba je dr. Mlakar, uspešen politik, ki uživa v moči in oblasti ter se predaja svobodnemu erotičnemu življenju, dokler ne spozna bolehnine in krhke Pavle, ob kateri se v njem prebudi hrepenenje po višjem svetu lepote in čisti ljubezni. Prijatelj Strnén ga označi z besedami: »Ko je videl njen blede obrazek, njene nedolžne oči – in kar je glavno, njen bolni, melanholični izraz, zazdelo se mu je hipoma, da vidi svoj ideal.« (Cankar, 1967, 48) Literarna zgodovina se je v večji meri ukvarjala prav z Mlakarjem in njegovo razpetostjo med »svetom družbenosti in svetom duševnosti« (Kermauner, 1979, 8), medtem ko je podoba meščanskega salona z vsemi tipičnimi odnosi, ki oblikuje celotno drugo dejanje, ostala skorajda neopazena. *Romantične duše* je Cankar podnaslovil z Dramatična slika v treh dejanjih, pri čemer se prvo in tretje dejanje dogajata pri dr. Mlakarju doma, drugo dejanje pa profesorju Maku in Makovki, katerih rejenka je Pavla Zarnikova. Njun salon je v didaskalijah označen zgolj z bistvenimi prostorskimi koordinatami: »Salon pri profesorju Maku; na desni obednica, na levi profesorjeva soba, v ozadju vhod; na desno – zadaj – vrata v Pavlino sobo.« (Cankar, 1967, 35), se pa zato kodeks obnašanja in meščanske vrednote izraziteje izrišejo preko dialoga in ravnanja dramskih oseb. V salonu namreč kraljuje Makovka, ki ima jasno podobo o tem, kaj se spodobi in kaj ne, pri čemer je njena ključna vrednota javni ugled. Ker je Pavla bolehnina, čudna in sanjava ter jo ljudje posledično gledajo s sočutjem, jo ves čas skrbi, da si ljudje ne bi narobe razlagali, da je njena vzgoja slaba. Do svoje rejenke vzpostavi tipičen odnos matere, ki se na videz žrtvuje za hčerino srečo in v zameno pričakuje hvaležnost. Ker je ne dobi v takšni obliki, kot si sama predstavlja, dela iz sebe žrtev. Pavli ne izkazuje nikakršne ljubezni, temveč jo uporablja za kompenzacijo lastnih neizpolnjenih želja. Ne razume, zakaj bi bila za moške sploh zanimiva, in ko jo obletavata celo dva: »Nihče ni tako neumen, da bi se hotel združiti z bolešno stvarjo, ki morda nima niti par mesecev več pred seboj.« (prav tam, 38) Ne razume njenih resničnih potreb in želja, jo odriva od sebe, zanjo je le nezanimiva »bolna stvar«, ki je najpogosteje povezana z besedicami nehvaležnica, sramota in škandal. Takšen je njen odziv ob ugotovitvi, da je Pavla skrivaj odpotovala v Trst, enak je njen odziv ob vrnitvi, saj ob njeni smrtni postelji izjavi: »Ti me boš ubila! Bog ti odpusti, kako me sramotiš pred svetom ...« (prav tam, 81). Samo na videz drugačna je Vrančičevka, mati Ivanke, Pavline vrstnice in zaupne prijateljice: »Makovka Pavlo naganja, odriva od sebe, Vrančičevka Ivanko veže nase s kvazi-tolerantno, liberalno, vzgojo'. Ivanki daje vtis enakovrednosti, a posesivno pije njeno kri. Ivanka je stranska tragična žrtev. Zaprli jo bodo med štiri stene in spustili v salone le za razkazovanje.« (Dovjak, 2007, 9) Vrančičevka vzgaja svojo hčer za lutko, za vlogo,



ki jo je ženski namenila takratna družba, način vzgoje ji onemogoča, da bi se borila za kakršne koli spremembe. Konceptu meščanske družbe tako ustrezata Makovka in Vrančičevka: z dolgočasni ženi in materi, ki nimata nobenih pravih obveznosti, zato si čas krajšata z opravljalnostmi, listanjem modnih revij in drugim razvedrilom, njuna ključna vrednota pa je javni ugled. V ta koncept se morata vključiti tudi hčerki, Ivanka se bo, Pavla pa zaradi svoje fizične in psihične drugačnosti odstopa. Dejstvo pa je, da bi tudi Makovka rada imela Pavlo za razkazovanje, le tako bi ji lahko zadovoljivo poplačala njeno »dobroto«.

Obe materi sta tako čuvarki javnega ugleda in skrbnici prave vzgoje, ki pomeni ohranjanje tradicionalnih družbenih vlog in dobi dokončno potrditev v poroki, medtem ko se očetje, Mak in Vrančič, ter somišljeniki pomenkujejo o pomembnejših političnih rečeh. Pavla je tako ujeta v meščansko družinsko življenje, a sanja o drugačnem svetu, kot pove prijateljici Ivanki:

Da bi ti čutila to gorkoto, ki se mi razliva po prsih. Samó pomisli: toliko časa v mrzli, mokri sobi, med temnimi stenami, - in zdaj hipoma sredi jasnega, pomladnega dne ... Povej mi, ali tebi ni bilo nikdar težko v tem svetu, med temi ljudmi; ali se nisi nikdar čutila osamljene in nesrečne in si želela kam drugam, ... daleč, daleč, da bi ne gledala več znanih, zoprnih obrazov? Ali se ti ní zdelo, kakor bi bila zakopana globoko v prepadu, opolzmem in gnusnem, - nad teboj pa sonce in svetlo nebo? (Cankar, 1967, 42)

Naivno verjame, da jo bo Strnén popeljal v drugačen svet, zato pobegne z njim v Trst, v svobodo, s čimer prekrši nenapisana družbena pravila, a se njeno uporništvu tragično konča. France Koblar zapiše:

Ta slika prikazuje tedanjo Ljubljano z njenimi političnim in zasebnim spletkarjenjem, malomeščansko tekmovanje za čast in veljavo in skrbi za »blagor domovine«, sredi tega političnega prerivanja pa se zaključí usoda v ljubezni prevaranega dekleta, ki postane žrtev svoje utesnjenosti in poizkusa, da bi se rešila moralističnega okolja ter svobodno zaživela v svoji ljubezni; v ozadju je Trst kot podoba velikega mesta, ki sprejme vase mlado življenje, ga stre ter razočaranega vrne, da umre v naročju svojega resničnega ljubimca. (1972, 36–37)

### 10.3 Zofka Kveder: *Pravica do življenja*

Zofka Kveder je pri 23 letih v samozaložbi v Trstu izdala zbirko dramskih besedil z naslovom *Ljubezen*, v kateri poleg štiridejanke *Pravica do življenja* najdemo še pet enodejank. »Dramo v štirih dejanjih *Pravica do življenja* je mogoče gledati

kot klasično ibsenovsko igro kritičnega in psihološkega realizma ali kot družinsko meščansko dramo, kakršne so nato v slovenski dramatiki nastajale v tridesetih letih 20. stoletja za časa socialnega realizma, pa spet po drugi svetovni vojni v obdobju tako imenovanega socrealizma – socialističnega realizma.« (Schmidt Snój, 2010, 126) Meščanska drama v središče postavlja družino Zima, očeta in mater ter hčerko Berto, sina Pepija in daljnega sorodnika Maksa. Fabula dramskega besedila ni nova, saj zaplet predstavlja želja staršev, da poročijo hčer z bogatim, a ostarelim snubcem, vendar pa, kot zapiše že Dušan Moravec, je novo miselno jedro, »na katero ni še nihče pred Zofko Kveder pokazal s tako ostrim vprašanjem: do kam segajo pravice staršev?« (1960, 175) Trgovca Zima je namreč tik pred bankrotom in poroka bi rešila družino pred propadom, pri čemer se straši sklicujejo tudi na nesrečno usodo sina Pepija, ki je hrom. Vendar je Pepiju logika staršev tuja, za dobrimi nameni se namreč skrivajo sebični interesi, v imenu ljubezni starši od svojih otrok zahtevajo hvaležnost in upravljajo z njihovo srečo. Pepi je tisti, ki želi sestri drugačno življenje: »Hotela si v svet, učiti se, za velikimi cilji si hrepenela. Ali ne veš, kako si sanjarila, da študiraš medicino, da boš zdravila uboge, da ustanoviš velik hospital za revne otroke? Takrat sem jaz s teboj sanjaril.« (Kveder, 1901, 55) Berta se je odpovedala svojim sanjam in je pokorno ubogala očeta, tokrat pa se Bertina stiska razpira skozi razmišljanje, ali je na prvem mestu pravica do osebne sreče ali varno in udobno življenje družine, ima človek pravico biti egoist ali pa se mora žrtvovati za druge. Do izbranca Ponikvarja namreč ne čuti nobene ljubezni, še več, vidi ga le kot starega strica ali starega očetovega prijatelja, ki ji je povrh še antipatičen. Ponikvarja to ne moti, ne zanima ga ljubezen, temveč poslovni dogovor: vi meni hčer, jaz vam poravnam dolgove. Meščanski salon je tako prostor, v katerem se sklepajo kupčije, Zofka Kveder pa ga v uvodnih didaskalijah tudi natančno opiše: »Soba, v ozadju, na desno in levo, vrata. Pohišstvo, kakor v boljši meščanski hiši, na levo kanapé, mala okrogla miza, trije naslonjači, spredaj pisalna miza z nastavkom in knjigami, na desno v kotu peč, zadaj mal harmonij, ob strani obešalnik za obleko in kredenca, od vrat proti gledalcu šivalna mizica, blizu zraven ameriški, zibalni stol; sredi velika miza s stolpi, po stenah slike.« (prav tam, 46) V meščanskem salonu se odvija 1., 2. in 4. dejanje, vanj so projicirani patriarhalni vzorci, ki jih zlasti Berta občuti kot ujetost, prisilo in nesvobodo. »Osebe, ki se gibljejo v tem prostoru, so dejansko ujete v (malo)meščanske norme in zakone, o čemer pripovedujejo njihove življenjske zgodbe. Svobode si ne upajo vzeti, saj bi s tem prekršile nenapisana pravila.« (Mihurko Poniž, 1998, 73) Kontrast interierja predstavlja eksterier, kamor je postavljeno tretje dejanje: »Vrt z drevjem, stezicami, klopmi in cvetjem.« (Kveder, 1901, 95), kjer vse dehti in je polno življenjske moči, v tem okolju si Berta in Makso izpovesta porajajoča se ljubezenska čustva in si

slikata svetlo prihodnost. Na vrt so postavljeni najbolj intimni trenutki dramskega besedila in le tu zmaga pravica do osebne sreče.

Motiv poroke kot kupčije je pogost v dramatiki na prelomu 19. v 20. stoletje – Cankar ga je npr. uporabil v drami *Jakob Ruda* – saj izhaja iz dejstva, kot poudarja D. Ovsec, da je ekonomska stabilnost oziroma finančna neodvisnost podlaga meščanskega sloja (2006, 133). Tega se v dramskem besedilu najbolj zaveda oče, ki v odkritem pogovoru s sinom prizna, da je utrujen od vseh skrbi, zaveda se, da bo vse, kar je skozi leta ustvaril, propadlo, predvsem pa pozna težo revščine, pred katero se je rešil s poroko, in si ne želi nazaj v bedo. Proti koncu dramskega besedila Zima tako pokaže človeško dimenzijo in tudi Berti prepusti svobodno odločitev. Drugačno stališče zavzame mati Marija, ki v Ponikvarju vidi dobro partijo, hčer pa označi za nehvaležnico. Zanj je na prvem mestu položaj v družbi, javni ugled, blagostanje družine in ne hčerina sreča, za svoje namene zlorablja tudi sina Pepija: »Prokleta, ako me ne poslušáš! Pri hromih udih mojega sina (se ga dotakne) te proklinjam! Ako je Bog, naj te tepe! Nehvaležnica! Ako boš kedaj srečna, potem ni pravice, ni Boga! Prokleta, prokleta!« (Kveder, 1901, 123) Ob teh materinih besedah se oba otroka zlomita, Berta steče k Ponikvarju z besedami: »Tukaj me imate!« (prav tam), Pepi pa ne želi biti ovira na poti do sestrine sreče, zato se zabode. A konec vseeno ostaja odprt, za Bertino pravico do življenja ni nobene garancije.

#### 10.4 Meščanski salon kot družbeni prostor s simbolnimi reprezentacijami

V pričujoči analizi smo veskozi zasledovali dramski prostor, kot se kaže skozi dramsko besedilo, in ne njegove odrske konkretizacije. Zanimal nas je meščanski salon v *Romantičnih dušah* Ivana Cankarja in *Pravici do življenja* Zofke Kveder, za katerega smo ugotovili, da kljub prostorskim koordinatam in stanovanjski opremi, navedenim v didaskalijah, ni zgolj konkretni prostor dogajanja, temveč je družbeni prostor s simbolnimi reprezentacijami. Obema avtorjema pomeni možnost kritičnega pogleda na takratno družbo, njeno ureditev, norme in nenapisana pravila, tako zasebnih, družinskih odnosov kot tudi javnih, družbenih.

Besedili sta si slogovno različni, Kvedrova se pisateljsko giblje znotraj realizma, Cankar pa prepleta realizem in družbeno kritiko z novimi tokovi dunajske moderne, malomeščanska stvarnost pa je mestoma prikazana tudi skozi ironično distanco.

Kot smo zapisali, je eden od ključnih temeljev meščanske identitete družina, v *Pravici do življenja* je to družina Zima, ki je v središču dogajanja skozi celotno igro, v *Romantičnih dušah* pa je to družina Mak, ki je v središču drugega dejanja. Za obe

hčeri, Pavlo in Berto, je meščanski salon zaprt in utesnjen prostor, v katerem se ne moreta uresničiti. Pavla sanja o soncu in svetlobi, hrepeni po drugačnem življenju, Berta ugleda svojo srečo na dehtečem vrtu, obe prekršita družbena pravila in tudi dolžnost, hvaležnost in pokorščino staršem. Pavla deli del skupne usode tudi s Pepijem, saj je bolehnata, šibka, slabotnega videza, Pepi pa je hrom in obsojen na invalidski voziček, oba tako telesno odstopata od družbenih norm in idealov ter za starše predstavljata breme in sramoto, matere pa ob njih izpostavljajo svojo žrtvovanjsko vlogo. Za razliko od hčera se prav matere znotraj meščanskega salona dobro počutijo, saj so sprejele družbene vloge soproge, matere in gospodinje, so vzdrževalke javne podobe in ugleda svojega moža. V obeh besedilih so vsi materinski liki prikazani izrazito negativno, tako Makovka kot Marija Zima pokažeta najmanj razumevanja in naklonjenosti do svojih hčera, za obe je pomembnejša reprezentacija meščanske forme kot sreča hčera, na prvo mesto postavljata gmotno in osebno varnost v krogu družine, kamor se mora vključiti tudi institucija poroke, za katero ni pomembna osebna sreča, temveč položaj v družbi in preskrbljenost. Negativno sta prikazani tudi materi v stranskih vlogah, to sta Vrancičevka, ki vzgaja svojo hčerko za razkazovanje, zgolj epizodno skozi pripoved pa spoznamo tudi ravnanje župnikove matere, ki je odrekla sinu pravico do sreče in od njega na smrtni postelji zahtevala, da postane duhovnik. Za razliko od mater so očetje prikazani bolj naklonjeno, zlasti Zima v drugem delu drame, ko pokaže razumevanje za želje hčerke. Tako negativna podoba matere je netipična za Cankarja, saj je literarna zgodovina polna analiz o požrtvovalnosti in dobroti cankarjanskih mater. Taras Kermauner se lucidno sprašuje, ali je treba upoštevati, da je v času, ko je Cankar pisal *Romantične duše*, njegova mati še živela, sprememba odnosa do mater v Cankarjevi literaturi je povezana z dejstvom, da mu je v času med *Romantičnimi dušami* in *Jakobom Rudo* mati umrla: smrt jo je spremenila iz telesa v bit, pozneje bo mati ideal in mučenica. (Kermauner, 1979, 22) Podobno piše tudi Katja Mihurko Poniž za Zofko Kveder: »V dramatikah Zofke Kveder so ženske osebe v vlogi mater večinoma nesimpatične, kar je gotovo tudi v zvezi s tem, da je pisateljica imela do tedaj pred očmi samo podobe iz lastne izkušnje in okolice. Kasneje, ko rodi tri hčerke, se pogled spremeni, matere so prikazane tudi v bolj simpatični luči.« (1998, 79)

Razpetost med željo po osebni uresnitvi in na drugi strani družbenimi stremiljenji Cankar ubesedi zlasti ob podobi doktorja Mlakarja, ki pa je bila že večkrat analizirana, zato je v prispevku nismo natančneje izpostavljali. Vsekakor pa Mlakarjevo politično delovanje in srečevanje s somišljeniki ali nasprotniki Cankarju omogoča, da prikaže kritiko domačih političnih razmer, kjer so v ospredju prazne politične fraze, uresničevanje sebičnih interesov posameznikov ter obračanje po vetru in iskanje sebi najugodnejšega mesta. Prav zato so v ospredju meščanskega slona pri

Cankarju moški liki. O političnosti pa lahko govorimo tudi pri Zofki Kveder, le da je ta prikrita in se kaže v spopadu z normami in pričakovanji takratne meščanske družbe, katerih žrtve so bile v večji meri ženske.

Meščanski salon ima znotraj opusa obeh avtorjev tudi svoje nadaljevanje, a ga avtorja različno realizirata. Cankar meščanski salon uporabi kot dogajalni prostor komedije *Za narodov blagor*, kjer v ospredje postavlja javno delovanje predstavnikov političnih strank, medtem ko je meščanski kodeks in zasebno družinsko življenje pomaknjeno povsem v ozadje, motiv poroke kot kupčije pa ima zgolj epizodni komični učinek. Zofka Kveder v enodejanki *Egoizem* v meščanski salon postavi intelektualko, učiteljico klavirja, ki čaka na svojega zaročenca, ta pa se po štirinajstih letih odloči za mlajšo. Egoizem, o katerem se sprašuje že Berta, se tokrat prestavi v sam naslov dela.

V podobi meščanskega salona in v njem oblikovanega družinskega življenja in javnega delovanja, kot se kaže v *Romantičnih dušah* in *Pravici do življenja*, lahko tako najdemo izrazitejše stične točke med dramskima opusoma Ivana Cankarja in Zofke Kveder, ki pa se nato razvijata v različne smeri, prav tako tudi funkcija dramskega prostora.



## 11 Ženska v Cankarjevi dramatiki

### 11.1 Delež in vloga ženskih likov v Cankarjevi dramatiki

Slovenska literarna veda se je intenzivno ukvarjala z moškimi dramskimi osebami, predvsem tistimi, ki so nosilci Cankarjevih socialnih idej in političnih ciljev, torej aktivistične osebe, te skušajo svet popraviti na bolje in se borijo proti duhovni zaostalosti. Takšni so zlasti Ščuka, Maks in Jerman, dramske osebe, ki imajo vest, svoje prepričanje in jih zanima resnica, tri kategorije, ki so del Cankarjevega etičnega sistema. Bistveno manj pozornosti se posveča ženskim dramskim osebam, za katere na splošno velja, da so v Cankarjevem opusu zlasti žrtvujoče se matere, torej podoba, ki je mitična, na drugi strani so erotične zapeljivke, nekje vmes pa hrepeneče, eterične ženske, ki jih utemeljuje njihova duša in ne telo.<sup>44</sup> Ker nimamo natančnejše analize ženskih oseb v Cankarjevi dramatiki, naj bo pričujoča študija uvod v takšno raziskavo, zato najprej pogledjmo, kdo so ženske, ki nastopajo v Cankarjevi dramatiki, kakšen je njihov delež in vloga v dramskem dogajanju.

Cankar je v svojem dramskem opusu, ki obsega sedem dramskih besedil, upodobil 33 ženskih oseb, to so: Pavla Zarnikova, Makovka, Olga, Vrančičevka, Ivanka (*Romantične duše*), Ana, Marta, Alma (*Jakob Ruda*), Katarina, Matilda, Helena, Mrmoljevka, Hišna pri Grudnovih (*Za narodov blagor*), Hana, Francka, Nina, Lužarica (*Kralj na Betajnovi*), Jacinta, Županja, Dacarka, Ekspeditorica, Štacunarka (*Pohujšanje v dolini šentflorjanski*), Lojzka, Geni, Minka, Anka, Jermanova mati, Kalandrova žena, Kmetica (*Hlapci*) in Vida, njena mati, Milena, Služabnica (*Lepa Vida*).<sup>45</sup> Naštete ženske osebe predstavljajo 31 odstotkov vseh nastopajočih, moških je namreč več kot enkrat toliko, to je 74, kar predstavlja 69 odstotkov. Razmerje med moškimi in ženskimi osebami je približno v vseh dramskih besedilih ena proti dve, delež moških je največji v *Romantičnih dušah*, kjer je razmerje 5 ženskih oseb proti 14 moških, razmerje se nagiba najbolj v korist žensk v *Hlapcih*, kjer nastopa 7 ženskih oseb in 12 moških. Iz oznake v seznamu dramskih oseb lahko ugotovimo, da so ženske dramske osebe večinoma predstavljene kot sorodnice moške osebe, in sicer so najpogosteje njihove žene (označene z lastnim imenom, kot npr. Katarina, Helena, Hana, ali pa so le izpeljava moževega priimka oziroma moževe funkcije,

44 Podobno navaja tudi Denis Poniž v svoji knjigi o Lepi Vidi, da je bilo o ženskih likih v Cankarjevi literaturi in posebej dramatiki malo povedanega. »Vendar pa v njegovi literaturi najdemo množico tako različnih ženskih likov, da je skoraj absurdno, ko literarna zgodovina vse te like reducira na dva ali tri arhetipe: enega, verjetno primarnega, predstavlja *mati*, drugega *ljubica*, tretjega, a ta je že nejasen, pravzaprav razpršen, večkrat le skiciran, kot pa do kraja izdelan, *skrivnostna, fatalna, eterična ženska*, ki je hkrati utelešenje lastnosti matere in ljubice, a jo označujejo predvsem njene ‚dekadence‘ poteze«. (2006: 96).

45 Upoštevani so vsi ženski liki, ki so v seznamu oseb individualno navedeni in niso del kolektivne dramske osebe: svatje, kmetice, gostje ipd.

npr. Makovka, Vrančičevka, Županja, Dacarka), hčere (npr. Ana, Alma, Francka, Anka), rejenka (Pavla), nečakinja (Matilda), sorodnica (Nina), sestra (Marta) in mati (Jermanova mati). Edine, ki so navedene brez navezave na moško osebo, so učiteljice v *Hlapcih*, to so Lojzka, Geni in Minka, ter Vida in Milena iz *Lepo Vido*. Takšna shema odraža strukturo družbe, kjer ženske niso samostojne, ampak so npr. v zakonu odvisne od moža. Na splošno pa v Cankarjevih dramskih besedilih ni hudobnih, zlobnih, maščevalnih, demoničnih žensk, prav tako ni emancipiranih intelektualk, izobražene ženske zastopajo kvečjemu učiteljice v *Hlapcih*.

Strinjamo se s Primožem Kozakom, ki v Uvodu v svojo knjigo *Temeljni konflikt Cankarjevih dram* zapiše, da je Cankarjev dramski opus genetično sklenjen organizem, vsak posamezen tekst pomeni novo etapo v rasti osnovnih vprašanj (Kozak, 1980, 7), zato menimo, da tudi preučevanje ženskih dramskih oseb zahteva obravnavo skozi celoten dramski opus, saj izražajo druga iz druge, se dopolnjujejo, prepletajo, nadgrajujejo, kar bomo skicirali v nadaljevanju.

## 11.2 Od Pavle in Olge preko Grudnovke in Jacinte do Vide in Milene

Prvi takšen sklenjen lok v razvoju ženskih dramskih oseb bi lahko opazovali od Pavle in Olge preko Grudnovke in Jacinte do Vide in Milene. Če želimo nakažati, kako se ženski liki razvijajo, vzemimo za primer skrajni točki, prvo in zadnje dramsko besedilo, *Romantične duše* in *Lepo Vido*. Cankar je že v svojem prvem dramskem besedilu upodobil dva tipa ženskih oseb: hrepeneče romantične duše in na drugi strani ženske, zavezane stvarnemu svetu. Hrepeneči ženski lik predstavlja **Pavla Zarnikova**, bolehnna, krhka, sanjava, breztelesna, ki želi daleč stran, proti soncu, stran od zatohlega zraka. Verjame, da jo v takšen svet vodi pot s Strnénom, a v Trstu propade, tone v blatu, a ponovno upa po idealnem svetu. Drugačna je Vidina pozicija in posledično tudi hrepenenje, **Vida** je namreč spoznala lepši svet, bila je v paradizu, a je spoznala, da »paradiž ni moj dom, pot je moj dom ... Če bi hrepenenja ne bilo v mojem srcu, bi umrlo to srce, v paradizu samem bi umrlo« (Cankar, 1969, 96). Hrepenenje je konstitutivni del njene biti, zato tega, kar išče, v realnosti nikjer ni, je le v njej sami. Njima nasproti sta postavljeni ženski, zavezani realnemu, materialnemu svetu, pa vendarle je tudi med njima bistvena razlika. **Olgo** opredeljuje telesnost, ženska erotika, a hkrati je poštena, moralna, nepreračunljiva. Mlakarja, čigar ljubica je, iskreno ljubi in razume, zato se mu je pripravljena tudi odpovedati ob spoznanju, da ne more zadovoljiti vseh njegovih duševnih plasti. Prav zato je njena podoba še močno zakoreninjena v dualistični predstavi o ženski prostitutki in madoni v eni osebi. **Milena** takšne predstave prerašča, trdno



je zasidrana v stvarni svet, ne obremenjuje se s sanjami, ki so zanjo znamenje bolezenskega stanja, temveč v realnem svetu uživa v svetlobi in smehu: »Povsod je luč, povsod samo živo življenje, kamor se ozrem; ali pa so moje oči tako ustvarjene.« (Cankar, 1969, 93). Denis Poniž zato upravičeno opaza: »Milena je oseba, ki še ni do konca oblikovana, vendar se napoveduje kot realna oseba in literarni lik ‚novega sveta‘. /.../ Milena je, čeprav zarisana fragmentarno, ena najbolj modernih ženskih oseb v vsej Cankarjevi literaturi.« (2006, 101). Med najbolj izrazite Cankarjeve ženske osebe sodi **Helena Gruden**, saj je najbolj opazna na odru in nastopa v največ prizorih znotraj komedije *Za narodov blagor*. Zanj je značilno, da je enakovreden tekmeč moškemu – če Grozd nasprotnike odstranjuje s silo, jih Grudnovka omreži z erotiko. Pregovorno moški svet politike ji ni tuj, je inteligentna, odločna, tudi hladna in preračunljiva, brez sramu in predsodkov, ves čas z neko vzvišeno držo do sveta. Pri njej težko ločimo, kdaj so njene izjave iskrene, kdaj pa del skrbno preračunane taktike, kar pride do izraza v antologijskem prizoru zapeljevanja Gornika, v katerem je Cankar pokazal veliko spretnost pri oblikovanju komičnega ljubezenskega prizora. Manj realna ženska oseba je **Jacinta**, ki ima status umetniške muze. S svojo lepoto, hrepenenjem po višjem in svobodnem svetu umetnosti navdihuje Petra, hkrati pa izraža iz dekadentnega sveta senzualnosti in telesnosti, saj s čutnostjo vznemirja šentflorjance in v njih prebuja erotične fantazije.

### 11.3 Ana, Matilda, Francka, Anka, Lojzka in ljubezenski trikotniki

Za dramske osebe v drugi skupini je značilno, da so predvsem hčere, vpete v družinsko življenje in pogosto pokorne željam svojih očetov. Drugi lok v razvoju ženskih dramskih oseb bi lahko poimenovali od Ane, Matilde, Francke in Anke do Lojzke in njihovi ljubezenski trikotniki, ki so deloma oblikovani po enotni shemi. Ana, Francka in deloma Matilda so se namreč na očetovo željo pripravljene poročiti s premožnim snubcem, čeprav same ljubijo družbeno manj uspešne fante, po navadi umetnike oziroma vagabunde, ki se vrnejo domov ravno ob pravem času. **Ana**, ob kateri izpostavi Cankar motiv poroke kot kupčije, se je pripravljena na željo očeta Jakoba Rude poročiti s starim, a premožnim Brošem in tako rešiti posestvo propada, čeprav sama ljubi slikarja Dolinarja. Tudi **Francki** je ljubši falirani študent Maks kot posestnik Franc Bernot, **Matilda** pa ljubi Kadivca, čeprav bi jo stric za dosego političnih ciljev dal v zakon Gorniku. Drugačno pozicijo ima **Anka**, županova hči, ki zapusti Jermana in se tako odvrne od družbeno spornega fanta, čeprav je bila njuna zveza že prej v težavah. Poseben status znotraj Cankarjevega sveta ženskih dramskih oseb ima **Lojzka**, v kateri Jerman najde sorodno dušo in tolažnico: »Prinesla si mi tolažbe. Zahvaljena! *Spremi jo do duri*. Zdi se mi, da si mi

za sto korakov bližja, nego prej ... da ti šele zdaj vidim v oči ... rad te imam, ker sva takó samá ... samá med mrtvimi ljudmi.« (Cankar, 1969, 40) Lojzka je bila deležna različnih interpretacij, vprašanje, ki vznemirja slovensko literarno zgodovino, pa je, v kolikšni meri Jerman v njej vidi tudi žensko in ali bi imela njuna zveza prihodnost. Psihoanalitik Marijan Košiček odgovarja, da je Jerman Lojzko sprejel, ker je v njej našel zameno za mater (2001, 25).

## 11.4 Matere

Tretji razvojni lok ženskih dramskih oseb predstavljajo matere. Z romanom *Na klancu* je Cankar postavil spomenik svoji materi, Cankarjeva stilizirana podoba matere pa je postala del slovenske nacionalne ikonografije (Jensterle Doležal, 2003, 110). Cankar poveljuje njeno dobroto, požrtvovalnost, brezmejno ljubezen do otrok, njeno svetniškost in pobožnost, vztrajnost, notranjo moč in pogum. Idealizirana podoba matere prerašča v mit, v katerega je vgrajen Marijin kult, ki je pomembno vplival na oblikovanje podobe matere v zahodnoevropski literarni tradiciji. Mati velja za osrednji ženski lik Cankarjevega literarnega ustvarjanja nasploh, zato bomo skušali določiti, kakšna je njena podoba in vloga v dramskih besedilih. Analiza pokaže, da sta med vsemi dramskimi osebami le dve v seznamu oseb označeni z besedo mati, in sicer Jermanova mati iz *Hlapcev* in mati lepe Vide v istoimenski drami, matere pa so še Hana in Lužarica v *Kralju na Betajnovi*, Vrančičevka in Makovka v *Romantičnih dušah* ter Kmetica v *Hlapcih*. Lik matere v dramatik je torej med redkimi, vsega skupaj je takšnih oseb 7, kar znaša 21 odstotkov vseh ženskih oseb oziroma 6,5 odstotkov vseh dramskih oseb v celotnem dramskem opusu. Delež dramskega besedila, ki ga izrekajo matere, je minimalen, nastopajo v funkciji stranskih oseb (Lužarica in Kmetica imata zgolj epizodni vlogi), ki jih na odru in med branjem komaj opazimo, kljub temu pa je njihov vpliv na dramsko dogajanje različen.<sup>46</sup> Oglejmo si jih natančneje.

**Makovka** do svoje rejenke Pavle Zarnikove vzpostavi tipičen odnos matere, ki se navidez žrtvuje za hčerino srečo in v zameno pričakuje hvaležnost. Ker je ne dobi v takšni obliki, kot si sama predstavlja, dela iz sebe žrtev: »Samo pomisli, kaj bi bila ti

46 Ne smemo pozabiti, da je imel Cankar v načrtu kmečko dramo v treh dejanjih z naslovom *Nioba*, v kateri je nameraval antično zgodbo o Tantalovi hčeri, ki je izgubila sedem sinov in sedem hčera, prenesti na slovensko zemljo, ta je Nioba oziroma mati, ki izgublja sinove. Drama naj bi bila po prvotni zasnovi tragedija zapuščene slovenske zemlje, pozneje pa je v Cankarjevih mislih vedno bolj preraščala v poveljevanje materine podobe, Izidorju Cankarju je januarja 1907 napisal: »Tako še nikoli nisem risal matere, niti ne v Na klancu.« Januarja 1908 pa poroča: »Z Niobo gre počasi. Čudno je, da človek najtežje dela, kadar bi delal rad najbolje. Nekaj posebno lepega bi rad napravil, pa sem prepričan, da se mi bo vse skupaj ponesrečilo. Prvotna impulzivna ideja bo polagoma izginila in ostala bo samo pusta doktrina.« V zapuščini se nahajajo štiri strani napovedanega dramskega teksta, od febr. 1908 pa ga Cankar ni več omenjal. (Cankar 1969, 115–117, 247–251)

brez mene; delavka v tovarni morda, ali še kaj slabšega. Toda jaz sem se te usmilila, ker sem bila predobrega srca.» (Cankar, 1967, 35) Pavli ne izkazuje nikakršne ljubezni, temveč jo uporablja za kompenzacijo lastnih neizpoljenih želja. Ne razume njenih resničnih potreb, odriva jo od sebe, zanjo je le nezanimiva »bolna stvar«, ki je najpogosteje povezana z besedicami nehvaležnica, sramota in škandal. Takšen je njen odziv ob ugotovitvi, da je Pavla skrivaj odpotovala v Trst, enak je njen odziv ob Pavlini vrnitvi, saj ob njeni smrtni postelji izjavi: »Ti me boš ubila! Bog ti odpusti, kako me sramotiš pred svetom ...« (Cankar, 1967, 81) Samo navidez drugačna je **Vrančičevka**, mati Ivanke, Pavline vrstnice in zaupne prijateljice. Vrančičevka vzgaja svojo hčer za lutko, za vlogo, ki jo je ženski namenila takratna družba, način vzgoje ji onemogoča, da bi se borila za kakršne koli spremembe. Konceptu družbe tako ustrezata Makovka in Vrančičevka: zdolgočaseni ženi in materi, ki nimata nobenih pravih obveznosti, zato si čas krajšata z opravljalivostmi, listanjem modnih revij in drugim razvedrilom, njuna ključna vrednota pa je javni ugled.

Tradicionalni patriarhalni strukturi družine najbolj ustreza *Kralj na Betajnovi*. Kantor je močan moški, nasilnež in diktator, šibki in nemočni pa so otroci in žena, ki ves čas živijo v strahu. **Hana** je mati Francke, Pepčka in Franceljna, skrbi pa tudi za sorodnico Nino, katere očeta je umoril prav Kantor. Hana je predstavljena v vlogi poslušne in ponižne žene, nekoč je bila dekla in ta vloga jo spremlja tudi po moževem vzponu, ko bi lahko postala gospa. Mož njeno držo deklice pred župnikom dojema z neodobravanjem, a jo v bistvu s svojimi dejanji in ravnanji ves čas zahteva. Čeprav Hana deluje pasivno in uboga moževe ukaze, pa ob spoznanju, da se večja spisek ljudi, ki jih ima Kantor na vesti (bratranec, Maks, usoda Lužarjeve družine), pokaže določeno odločnost: »Pojdi v cerkev in se spovej in potem razodeni greh. Če bo treba, pojdem z otroci od hiše do hiše. Bolj lahko mi bo pri srcu kakor danes. Tako stori in Bog ti bo odpustil.« (Cankar, 1968, 55–56) Hana sicer nakaže upor zoper možovo nasilje in zagrozi z odhodom, a se ob koncu nevarnosti in Kantorjevem nadaljevanju kraljevanja vloge spet vrnejo v tradicionalne okvire. Epizodna je vloga **Lužarice**, delavke in matere šestih otrok, ki se poniža in prosi Kantorja, naj vzame moža nazaj v službo. V imenu otrok prosi usmiljenja, ne pri Kantorju ne pri župniku ničesar ne doseže, ob koncu pa je ponosna in noče »ukradenega kruha«. Cankarja ne zanima njena beda, ampak je njen nastop dodaten dokaz Kantorjevega neusmiljenega ravnanja z ljudmi. Podobno epizodno vlogo ima **Kmetica** v *Hlapcih*, ko pride povedat Jermanu, da svojih otrok ne bo pošiljala v šolo brezbožnežu. Za vse tri matere, Hano, Lužarico in Kmetico, je značilna velika skrb za otroke, otroci so razlog za njihovo pasivno vztrajanje, spet drugič edini razlog za dejanje. Prikazane so realistično, v vsakdanjem stvarnem življenju, vse pa se sklicujejo na avtoriteto Boga.

**Jermanova mati** sodi med najpomembnejše ženske osebe v Cankarjevi dramatik. Mati je tista dramska oseba, zaradi katere Cankar sploh potrebuje peto dejanje, saj je Jermanov upor proti novi oblasti in duhovni zaostalosti naroda končan že s četrtem dejanjem, takrat je znan razplet zborovanja in nadaljnja usoda, to je preme-stitev na Goličavo. Mati je namreč tista, ki povzroči spornost samega dejanja, ko se junak zlomi sam v sebi ob spoznanju, da ima njegov boj tudi negativne posledice in se mora spopasti z vprašanjem odgovornosti za svoja dejanja. »Nikjer ni tako viden pisateljev zasuk iz družbene kritike in satire k esencialnim vprašanjem človekovega vztrajanja v življenju« (Bernik, 2006, 375), in ta zasuk poteka ob liku matere, ob katerem razrešuje Jerman osebne konflikte.

Materina vloga v *Hlapcih* obsega tri replike, dva nastopa brez besed in njen glas na koncu. Ves čas je v ozadju, je izrazito stranski lik, a ves čas navzoča kot temeljno ozadje Jermanove notranje razpetosti, njena prisotna odsotnost je značilna za celotno tretje in peto dejanje. Prvič se pojavi v tretjem dejanju, ko postreže Kalandru in Jermanu ter svoje neodobravanje obiskovalca pokaže z molkom in tako zavrne Jermana. Kontrasten prizor je prihod župnika: mati mu poljubi roko, počisti mizo, pogrne bel prt ter postreže z vso vdanostjo. Ob koncu tretjega dejanja pride prvič do govorne komunikacije med materjo in sinom, ko ga ta kleče prosi, naj ne zavrže Boga. Na prvi pogled gre torej zgolj za različne poglede na Boga. Mati v svoji pobožnosti istoveti Boga s cerkvijo in župnikom, zato ne more sprejeti sina kot nekoga, ki je zvest sebi in zastavljenim ciljen. Če bi ga skušala razumeti, bi videla, da ni zavrgel Boga, zavrgel je cerkveno oblast. Boj z drugim (župnik, oblast) se prevesi v boj znotraj Jermana samega, to pa je boj med dolžnostjo in ljubeznijo do matere ter lastnimi vzgibi, ki doseže vrh v petem dejanju ob spoznanju, da je s svojim ravnanjem skrajšal materino življenje, pa čeprav samo za trenutek.

Če se torej osredotočimo na vlogo matere, lahko ugotovimo, da ne gre za idealizirano podobo žrtvujoče se matere, ampak za prikaz sinove nerazumne ljubezni in navezanosti na mater. Opazna je materina ljubezen, skrb za sina in njuna medsebojna navezanost<sup>47</sup>, po drugi strani pa njun odnos opredeljuje tudi nerazumevanje in molk ter dejstvo, da ima mati še vedno pretirano čustveno moč nad odraslim sinom, ki ga duši in s tem priklepa nanjo. Da ima lahko brezmejna materina ljubezen, njena skrbnost, vdanost, nenehen strah za otroka, tudi negativne posledice za otrokov razvoj, opozarjajo številni psihologi in psihoanalitiki, tako npr. M. Košiček piše v knjigi *Ženska in ljubezen v očeh Ivana Cankarja*, da dobra mati otroka spodbuja, da bi se

47 Samo ugibamo lahko, ali je njuna pretirana navezanost posledica dejstva, da Cankar v *Hlapcih* nikjer ne omenja očeta – je umrl, ju zapustil, ima Jerman še brate in sestre, vse to so vprašanja, na katera besedilo s svojo sintetično tehniko pisanja ne odgovarja. Odsotnost očeta je značilnost tudi nekaterih drugih Cankarjevih besedil.

osamosvojil, ga ne ovira pri samostojni poti.<sup>48</sup> Jermanova mati ima v literarni zgodovini različne interpretacije, od poveličevanja njene ljubezni do opozarjanja na problematičnost njunega medsebojnega odnosa. Negativno podobo matere najdemo npr. v interpretacijskem razmišljanju Mileta Koruna iz leta 1995, ko je *Hlapce* režiral na odru ljubljanske Drame: »Mati je Jermanova bolezen. Kajti vsa ta pretirana čustvena veriga, na kateri ga je mati priklenila, sproža v njem neznosen občutek krivde. Kakor da ji ne bo mogel nikoli povrniti vsega, kar je zanj storila, prestala in pretrpela. Mati je zanj pravzaprav huda nadloga. Ne more svobodno poleteti, prosto zaživeti. Ves čas ga omejuje v njegovem notranjem svetu. Onemogoča njegovo sproščenost, odraslost, zrelost.« (Korun, 1997, 348–349). Odnos do matere v Cankarjevih delih je pogosto analiziran v povezavi z avtobiografskimi podatki,<sup>49</sup> med novejšimi deli omenimo I. Avsenik Nabergoj: »Navadno se je pod pritiskom ljubezni in krivde, ki jo je čutil do matere, vendarle odločil v njeno korist, tako da jo je pomiril, ali pa se je umaknil; kadar pa je vedel, da se odloča brez misli nanjo, v prvi vrsti izhajajoč iz svobode, jo je vselej ranil ter se nato obtoževal krivde.« (2005, 156)

Ugotovimo lahko, da ni Cankar nikjer s tako minimalnimi in ekonomičnimi sredstvi prikazal tako zapletenega odnosa do matere kakor ravno v *Hlapcih*. Odnos do matere zaznamuje njena pobožnost in sinova razpetost med dolžnostjo in lastno svobodo. In ko Pirjavec na več mestih v svoji knjigi *Hlapci, heroji, ljudje* govori o nezadostnosti junaka, lahko zapišemo, da njegova nezadostnost izhaja tudi iz nerazčiščenega odnosa do matere, ki se kaže v pretirani navezanosti in nesamostojnosti ter čustveni odvisnosti. Jerman ne prenese dejstva, da je grešil zoper mater, kazen, ki si jo naložijo Cankarjeve osebe, pa je nesorazmerno velika v primerjavi s storjenim grehom. Materina vloga pa ni vezana zgolj na prikaz spornost dejanja in s tem razcepljenosti Jermanove osebnosti, temveč je njena vloga še dodaten in odločilen moment pri razkrivanju spoznanja, da sama akcija, torej aktivni princip delovanja, ni zadosten smisel človekovega bivanja in da pravičnost ne more nadomestiti ljubezni in odpuščanja. Cankar ne ponavlja tradicionalne sheme, kjer imamo junaka, ki propade, njegova ideja pa zmagaja. Imamo dramsko osebo, ki spozna nezadostnost akcije in lastno nezadostnost ter vztraja. Odtod tudi Cankarjeva misel, da konec ni tragičen, temveč resen.

48 Marijan Košiček zapiše: »Končni cilj takega ravnanja je, da jo otrok vedno manj potrebuje. Ker ga spodbuja, da sam rešuje življenjske naloge in težave, se samostojno odloča in sam nosi odgovornost za svoja dejanja, postane z materino pomočjo neodvisna in zrela osebnost. Tako mati preseka duševno popkovnico in otrok čustveno ni več odvisen od nje. /.../ Vloga matere je protislovna: otroka mora hkrati navezovati nase in ločevati od sebe. Nase ga veže z ljubeznijo, skrbnostjo in požrtvovalnostjo, oddaljuje pa tako, da ga uči samostojnosti in mu omogoča stike z drugimi ljudmi.« (Košiček 2001: 13–14).

49 Čeprav je imel Cankar svojo mater neizmerno rad in je občudoval in poveličeval njeno dobroto, ljubezen, požrtvovalnost, pa kot izrazito protislovna, razmišljajoča, svobodna oseba ni mogel sprejeti njene pasivnosti, naivnosti, zaupljivosti, vdanosti do življenja, pobožnosti, kar nam pokaže tudi natančno branje *Na klancu*.

**Mati lepe Vide** je stranski lik brez pomembnejše funkcije v dramskem besedilu. V prvem dejanju se skupaj z drugimi razveseli Vidine vrnitve, ki pa je zgolj trenutek, saj Vida hiti naprej, je ves čas na poti, hrepenenje ji ne da obstanka in miru. Mati spet nastopi v tretjem dejanju, ko Poljancu prinese čaja, prižge svečo, mu skuša lajšati trpljenje in ob smrti reče: »Najlepšo pot je šel!« (Cankar, 1969, 110) Njena vloga podpira koncept simbolistične dramatike, kjer osebe čakajo, dogajanje je predstavljeno na raven vzgibov duše, končni cilj in uresničitev hrepenenja pa je v smrti.

Poglavje o materah lahko sklenemo z ugotovitvijo, da Cankarja v vseh sedmih dramskih besedilih nikjer ne zanima problem materinstva, torej težave ženske v vlogi matere, materini glasovi v dramatiki umanjajo, prikazane so z vidika moških, so njihove matere ali matere njihovih otrok ter žene. Materinski liki so raznoliki in niso narejeni po shematičnem vzorcu, prav tako so postavljeni v različna okolja (meščansko, trško, intelektualno, proletarsko), a v ozadje, so stranske dramske osebe in malo opazne v dogajanju. Izjema je Makovka, ki s svojo vzgojo brez ljubezni in razumevanja še dodatno vpliva na Pavlino odločitev za beg v Trst, ter Jermanova mati, ob kateri se pokaže nezadostnost junaka, ki se ni zmožen izviti njenemu čustvenemu vplivu, ter po drugi strani spornost dejanja, torej akcije, ki se izkaže kot nezadosten smisel bivanja. Jermanova mati je zanimiva tudi v dramaturškem smislu, saj je primer skrajno ekonomičnega lika z daljnosežnimi posledicami za dramsko dogajanje in interpretacijo besedila. Skozi besedila Cankar pokaže raznolikost lika matere, ki pa v dramskih besedilih ni idealiziran oziroma mitologiziran in ne podpira materinskega kulta žrtvujoče se matere ter tako v celoti ne ustreza neki vnaprejšnji, splošno sprejeti podobi cankarjanske matere.

## 11.5 Sklep

Če Cankarjevo dramatiko opazujemo v razvojnem loku od *Romantičnih duš* do *Lepo Vide*, ugotovimo, da končno spoznanje in smisel Cankarjevih dramskih oseb ni v družbeni, socialni oziroma politični akciji, ni v delovanju, ampak hrepenenju. »Človek se polno lahko uresniči kot človeško bitje ne z ‚delovanjem‘, ampak šele, ko se ves preda hrepenenju, ki mu kaže ‚samo večno, neizmerno razkošje‘, v katerem se kopa njegova duša.« (Svetina, 2007, 22). Cankar je v *Hlapcih* spoznal, da »svet brez usmiljenja – milosti – ljubezni ni mogoč: da ostane le še zmaga nasilnega zla in poraz nemočne etike.« (Kermauner, 1979, 193) To pa je spoznanje, ki začenja Cankarjev dramski opus z Mlakarjem, ki se je pripravljen odpovedati politiki, moči, oblasti, ko zagleda sanjave oči krhke in bolne Pavle, ter se prav preko Jermanovega odnosa do matere in spoznanja o nezadostnosti delovanja prevesi v *Lepo Vido*. Spoznanje, ki uokvirja Cankarjev dramski opus, poteka ob ženskih dramskih osebah.

## Povzetek

Znanstvena monografija *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatiki* prinaša enajst razprav, ki jih v celoto povezuje skupni predmet raziskovanja, to je slovenska dramatika od sodobnosti k začetkom moderne slovenske dramatike, ter metodološki okvir, literarnozgodovinski in literarnoteoretični pristop se ves čas povezuje s teatrološkimi, kulturološkimi, sociološkimi, zgodovinskimi, antropološkimi in drugimi vidiki.

Prve štiri razprave prinašajo pogled na sodobno slovensko dramatiko in družbeni kontekst. Razprave opazujejo razvoj slovenske dramatike po letu 1991 (največ pozornosti je namenjene najnovejšim dramskim delom po letu 2000), in sicer je prikazan prodor dramatičark, družbena aktualnost izbranih dramskih besedil, značilnosti komedije ter vloga in pomen Grumove nagrade kot osrednje nagrade za izvirna slovenska dramska besedila. Analize pokažejo, da je sodobna slovenska dramatika še vedno vitalen del slovenske literature. Ta se po letu 1991 loteva predvsem intimnih tem, po letu 2000 pa se krepijo teme, ki opozarjajo na globalne probleme sodobne civilizacije. Opazne so nove tekstne prakse in spremenjena vloga besedilnega znotraj gledališča, ki sega v polje postdramskega, ne več dramskega oziroma oba pojma že tudi presega.

Knjigo pričenja razprava **Slovenske dramatičarke v 21. stoletju: med teorijo, prakso in inovativno pisavo**. Čeprav segajo začetki dramskega pisanja že k prvim slovenskim pisateljicam, Luizi Pesjak in Zofki Kveder, so bile dramatičarke v slovenski literarni zgodovini redke. Po letu 2000 je opaziti skokovit prodor dramatičark, razlogi so različni, povezani z družbenim položajem žensk, izobrazbeno strukturo kot tudi razpisi in delavnicami dramskega pisanja ter spodbujanjem ustvarjalnosti žensk. V 21. stoletju tako dramska besedila pišejo Dragica Potočnjak, Saša Pavček, Desa Muck, Žanina Mirčevska, Martina Šiler, Kim Komljanec, Simona Semenič, Jera Ivanc, Saša Rakef, Zalka Grabnar Kogoj, Tamara Matevc ter najmlajše Simona Hamer, Vesna Hauschild, Tjaša Mislej, Iza Strehar idr., za vse pa je značilno, da njihova pisava nastaja in se razvija v tesni povezanosti s praktičnim gledališkim delom. Analiza 37 dramskih besedil 15 avtoric je pokazala, da sodobne slovenske dramatičarke tematizirajo položaj žensk v družini in družbi: subtilno razkrivajo ambivalentnost odnosa mati – hči, odstirajo poglede na materinstvo, odnos do ženskega telesa, opozarjajo na različne oblike vidnega in prikritega nasilja nad ženskami, večplastno in kompleksno izražajo svoje poglede na partnerska razmerja, vendar za razliko od predhodnic v večji meri tematizirajo tudi univerzalne situacije, in sicer anomalije sodobne družbe in globalne probleme današnje civilizacije, vprašanje človečnosti in etične odgovornosti, vprašanja vrednot in pravičnosti

ureditve sveta. Bistvena razlika od prvih dramatičark pa je iskanje jezikovno in formalno izvirnega izraza tako znotraj dramskega kot postdramskega oziroma ne več dramskega pisanja. Dramatičarke težijo k inovativnosti dramske pisave, ki bo slišana v svetu mediatizirane kulture in prinaša immanentno gledališke rešitve, po svoji sporočilnosti presega klasične feministične diskurze in moralistično-ideološke predpostavke, z rabo inovativnih dramskih taktik pa v večji meri vključijo tudi bralca oziroma gledalca.

Če so dramska besedila Smoleta, Jovanovića, Jančarja, Šeliga idr., ki so kritično prikazovala mehanizme oblasti, revolucije in totalitarnih režimov, del slovenskega literarnega kanona, potem v demokratični družbi, kjer se vsi zavzemajo za iste cilje, kjer so vsi zmagovalci, kjer ni konflikta, tudi ni prostora za politično dramo, kakršna je uspevala v slovenskem prostoru 60., 70. in 80. let. V razpravi **Refleksija aktualnega družbenega dogajanja v sodobni slovenski dramatiki** so prikazana nekatera novejša slovenska dramska besedila, v katerih zaznavamo refleksijo aktualnega družbenega dogajanja. Ta je najpogosteje implicitna, saj po letu 1991 v slovenskem prostoru prevladuje dramatika posameznikove zasebnosti in intime, po letu 2000 pa je opaziti vračanje političnega angažmaja. Dramski pisci izkazujejo občutljivost do odrinjenosti marginalnih skupin, raziskujejo mehanizme nasilja, razmerje med javnim in zasebnim ter fiktivnim in realnim, različne oblike manipulacije, posledice gospodarske krize, potrošništvo, moč medijev ipd. V nadaljevanju primerjamo dramski besedili *Lipicanci gredo v Strasbourg* Borisa A. Novaka in *Razred* Matjaža Zupančiča, ki sta bili tako s strani avtorjev kot kritikov označeni za politični igrari. Prvo se loteva usode lipicancev, simbola slovenstva in kulture na splošno, drugo položaja zaposlenih v neoliberalnem kapitalizmu. Besedilo B. A. Novaka ima aktivistični namen, izraža eksplicitno podporo določeni ideji, medtem ko je besedilo M. Zupančiča pomenško razprto in dvoumno. Kljub žanrski in idejno-motivni različnosti se obe besedili vrisujeta v širša prizadevanja celotne sodobne evropske literature, ki želi po razpadu vsiljenih identifikacijskih sistemov poiskati svojo identiteto.

Tretja razprava **Obrobno in središčno, lokalno in globalno v sodobni slovenski komediji** prinaša pogled na sodobno slovensko komedijo in raziskuje njene značilnosti. V nadaljevanju ob štirih izbranih dramskih besedilih štirih reprezentativnih sodobnih slovenskih komediografov, to so Tone Partljič: *Čaj za dve*, Vinko Möderndorfer: *Limonada slovenica*, Boris Kobal: *Afrika ali Na svoji zemlji* in Andrej Rozman Roza: *Najemnina ali We Are the Nation On the Best Location*, opazujemo razmerje med obrobjem in centrom, pri čemer ugotavljamo, da obrobje in središče nikakor nista zgolj dogajalna prostora, temveč tudi načina miselnosti, dojemanja sveta, življenjskih principov in vrednot ter jezikovnih in nacionalnih konstruktov.



Razmerja med urbanim in ruralnim, svetovljanskim in provincialnim, obrobni in središčnim, lokalnim in globalnim so po eni strani generator različnih komičnih učinkov, katerih recepcija je odvisna tudi od publike in njenih vrednot, navad, poznavanja kulturne in politične situacije ter jezikovnih zmožnosti, po drugi strani pa dramatikom omogočajo refleksijo družbeno-političnega dogajanja.

Razprava **Grumova nagrada v slovenskem literarnem sistemu** prikazuje, kako se v zemljevid slovenskih literarnih nagrad vrisuje Grumova nagrada, priznanje za najboljše slovensko dramsko besedilo, analizira postopek določanja nagrajencev ter obravnava vlogo in pomen te nagrade za razvoj slovenske dramatike in oblikovanje kanona slovenskih dramskih besedil. Grumovo nagrado so najpogosteje prejeli že uveljavljeni dramatik ali prepoznavna literarna imena, zelo redko je nagrado dobil neznan avtor oziroma dramski prvenec. Nagrajena dela so večinoma našla pot na gledališke odre in bila objavljena v knjižni izdaji, skoraj vsa so bila v naslednjih letih uvrščena v tekmovalni uprizoritveni program Tedna slovenske drame, kar dokazuje, da nagrajena besedila ponujajo izzive tudi gledališkim ustvarjalcem.

Nadaljevanje knjige prinaša tematske in kulturološke analize posameznih del v primerjalnem kontekstu, in sicer odnos med materjo in hčerjo, podobe marginalcev, motiv hrane in žretja, ki v preteklosti še niso bila predmet znanstvene analize, prvič pa je analiziran tudi celoten dramski opus Vitomila Zupana, in sicer razvojno v treh fazah.

Večina psihologov, sociologov in kulturologov se strinja, da je odnos med materjo in hčerjo napet kot le malokateri odnos med dvema ženskama, saj med njima poteka neprestan boj med podobnostjo in različnostjo, ločevanjem in povezovanjem, odvisnostjo in neodvisnostjo. V študiji **Odnos med materjo in hčerjo v sodobni slovenski dramatik** – študija dveh primerov smo konfliktnost in ambivalentnost odnosa mati – hči analizirali v *Za naše mlade dame* Dragice Potočnjak, kjer smo pričeli disfunkcionalnim družinskim odnosom in spolni zlorabi, ter *Lep dan za umret* Vinka Möderndorferja, v katerem razlike med materjo in hčerjo prikaže tudi generacijsko in glede na spremembe zgodovinskega konteksta. Podobnosti med besediloma se kažejo na tematski in strukturni ravni. Tako besedili razkrivata pretekle dogodke, Potočnjakova s fragmentarno dramsko tehniko montiranja prizorov iz različnih časov, Möderndorfer skozi živ dialog izpovedovanja spominov. Dramske osebe se pri soočenju s težavami zatekajo v pitje in drogiranje, beg v omamo je beg v pozabo in hkrati zanikanje realnosti. Odnos med materjo in hčerjo zaznamujejo izjemno močna sovražna čustva, ki jih obe hčeri v trenutku najhujše ranjenosti izrazita tudi fizično. Obe materi sta s svojo (ne)dejavnostjo in s potlačitvijo realnosti hčerama odvzeli otroštvo in možnost konstituiranja kot celovitega subjekta. Za

mamo in hčer iz Möderndorferjeve drame se na koncu pokaže upanje, da bosta zamujeno nadoknadili, za Brino in Katarino je prepozno, njuna sprava je možna samo v irealnem/sanjskem/posmrtnem.

V slovenskih dramah s preloma stoletja opazamo povečano zanimanje za dramske osebe, ki prihajajo z roba družbe. Nepomembneži, marginalci, avtsajderji postajajo glavni junaki in posledično tudi osrednji nosilci dramskega dejanja. V razpravi **Marginalci v sodobni slovenski dramatiki** izdelamo tipologijo takšnih dramskih oseb: v prvo skupino uvrščamo tiste, ki imajo znake bolezenskih deviacij oziroma so duševno prizadeti (npr. ekshibicionist iz istoimenske drame Dušana Jovanovića ter idiot iz *Čistega vrelca ljubezni* Saše Pavček). Drug tip predstavljajo urbani proletarci, torej predstavniki socialnega dna, ki se prebijajo iz dneva v dan (npr. zapiteži Zorana Hočevarja v drami *M te ubu* ter straniščarica Tanje Viher v igri *Štefka*). Tretji tip marginalcev sestavljajo pripadniki drugih narodnosti in ras (takšna je begunka v drami *Alisa, Alisa* Drage Potočnjak in romska družina v drami *Kalea* iste avtorice). V obravnavanih dramskih besedilih se marginalnost kaže tudi skozi premišljeno izdelano jezikovno podobo nastopajočih oseb. Pisci v naštetih dramskih besedilih do drugačnih zavzamejo pozitivno stališče, prikazujejo jih s sočutjem, simpatijo, naklonjenostjo ali pa izražajo prizadetost nad usodami deprivilegiranih.

Hrana ima poleg funkcije zadovoljevanja primarnih človekovih potreb v vsaki družbi in kulturi tudi številne druge pomene: gladovna stavka je znak političnega protesta, post je znak očiščenja, tolaženje s hrano je znak čustvene stiske ... Če je bil za pretekla obdobja značilen človekov strah pred lakoto, je za sodobnega strah pred požrešnostjo. Motiv hrane je prisoten v številnih oblikah umetnosti, v razpravi **Hrana in žretje kot oblika razčlovečenja v slovenski dramatiki** natančneje analiziramo različne pomene hrane/hranjenja/žretja v treh slovenskih dramskih besedilih. Slavko Grum v *Dogodku v mestu Gogi* (1930) prikaže skrajno možnost človekovega izničenja, to je stradanje, in njen nasprotni pol, to je posiljevanje s hrano – manipulacija s hrano poteka na intimni ravni nerešenega konfliktnega odnosa dveh žensk. Gregor Strniša v *Ljudožercih* (1972) po eni strani izpostavi vprašanja človekovih vrednot in morale v kriznih vojnih razmerah ter po drugi strani problematizira sam pojem humanizma, ki pristaja na razne oblike medsebojnega uničevanja in žretja. Žanina Mirčevska v *Žrelu* (2007) reflektira stanje sodobne družbe, za katero je značilna nenehna požrešnost, ki je ne more zadovoljiti nobena hrana, saj nenasitnost neprestano ustvarja današnja kapitalistična logika potrošniškega sveta. V vseh treh dramskih besedilih dobi hrana simbolne razsežnosti in prerašča v medsebojno žretje in použitje drugega, dramskim piscem pa omogoča kritičen premislek nekaterih temeljnih vprašanj človekovega bivanja.

Slovenska literarna veda opredeljuje Vitomila Zupana kot samosvojega avtorja, ki ni sledil prevladujočim literarnim tokovom, njegov dramski opus pa je označen kot raznovrsten po vsebinski in oblikovni plati. Razprava **Oblaki in pištole v dramskem opusu Vitomila Zupana (poskus sinteze)** prikaže dramski opus Vitomila Zupana v razvojnem loku v treh fazah in opozori na tista mesta, ki kažejo na skupna idejna in formalna izhodišča, to so avtorjevo vztrajanje pri lastni moralni filozofiji in prizadevanje po ohranitvi smisla sveta in človeka, prikazovanje skrajno zaostrenih bivanjskih situacij, v katerih se dramska oseba odloča med dobrim in zlom, rahljanje tradicionalne dramske forme s časovnimi in prostorskimi preskoki ter razgibano, mestoma fragmentarno zgodbo, vera v jezik in umetnost ter s tem povezana želja po razumevanju, oblaki in pištole pa so tisti motivni drobci, ki dobivajo simbolne razsežnosti odločilnega in usodnega.

Knjigo zaključujejo tri razprave, posvečene dramatiki Ivana Cankarja, prva analizira njegovo komedijo *Za narodov blagor* v primerjavi s sodobno različico *Limonada slovenica*, druga vzporeja vlogo in pomen meščanskega salona pri Ivanu Cankarju in Zofki Kveder, zadnja se osredotoča na prikaz ženskih likov v Cankarjevi dramatiki. Študije prinašajo nova spoznanja in tako dopolnjujejo zapise v slovenski literarni zgodovini.

Primerjalna analiza **Soočenje vrednostnih sistemov v komedijah *Za narodov blagor* in *Limonada slovenica*** je pokazala, da je imel Cankar prav, ko je ob izidu svoje komedije *Za narodov blagor* v pismu bratu Karlu z dne 19. marca 1901 zapisal »osebe se menjajo, stvar ostane«. Oba dramatika namreč svojo satirično ost uperita v prikaz moralne gnilobe družbene elite, ki pod krinko splošno veljavnih vrednot (npr. narod, demokracija, poštenost, resnica, iskrenost ...) skrbi za zadovoljevanje lastnih potreb in lastno okoriščenje. Družba, ki jo opisujeta, je družba laži, videza, igranih družbenih vlog in praznih fraz. Politične elite tako tudi čez sto let, kolikor je minilo med nastankoma obeh besedil, stremijo k istim ciljem, le nivo njihovega delovanja in obnašanja je še nižji. Počivavšek je tako le senca močnega Grozda, Helena le blede kopija Grudnovke. In če je Ščuka pred sto leti vedel, da si v takem svetu ne želi živeti, ter je verjel, da se da svet popraviti na bolje, potem Mödernerdorferjeve dramske osebe v celoti pristajajo na svet, kakršen je, in nimajo več ne potrebe in ne ideje, kako in v čem ga spremeniti.

Čprav sta opusa Ivana Cankarja in Zofke Kveder že dobro raziskana in so objavljene tudi nekatere primerjalne analize, se te večinoma naslanjajo na prozno delo. Namen razprave **Meščanski salon v dramatiki Ivana Cankarja in Zofke Kveder** je primerjati dramska opusa navedenih avtorjev, in sicer z vidika dramskega prostora, pri čemer nas zanima meščanski salon kot osrednji prostor bivanja in srečevanja,

v katerem se posledično kažejo družinska in družbena razmerja ter odnos med javnim in zasebnim. Natančnejša analiza *Romantičnih duš* Ivana Cankarja in *Pravice do življenja* Zofke Kveder je pokazala, da je meščanski salon družbeni prostor s simbolnimi reprezentacijami, ki omogoča avtorjema kritični pogled na takratno družbo, njeno ureditev, norme in nenapisana pravila. Znotraj meščanskega salona kraljujejo matere, Makovka in Marija Zima, ki sta sprejeli družbene vloge soproge, matere in gospodinje ter sta vzdrževalki javne podobe. Za obe hčeri, Pavlo in Berto, je meščanski salon zaprt in utesnjen prostor, v katerem se ne moreta uresničiti.

Slovenska literarna veda se je v dramatiki Ivana Cankarja vseskozi intenzivno ukvarjala z analizo moških dramskih oseb, zlasti tistih, ki skušajo svet popraviti na bolje in se borijo proti duhovni zaostalosti, medtem ko so ženske dramske osebe slabo raziskane. V študiji **Ženska v Cankarjevi dramatiki** analiziramo delež in vlogo žensk v Cankarjevem dramskem opusu, pri čemer jih opazujemo v razvojnem loku od *Romantičnih duš* do *Lepe Vide*, in sicer v treh sklopih. Čeprav Cankar sledi tradicionalnim reprezentacijam ženskosti in so te prikazane z vidika moških, temeljno spoznanje, ki uokvirja Cankarjev dramski opus, poteka ob ženskih dramskih osebah, saj se Cankarju socialna in politična akcija pokažeta kot nezadosten smisel bivanja.

## Summary

The scientific monograph *The Collision of The Worlds: Studies on Slovenian Drama* contains eleven studies, all of which are connected by a common red thread – Slovenian drama in reverse chronological order, from modernity to the beginnings of modern Slovenian drama to Ivan Cankar –, as well as by the shared methodological framework in which literary-historical and literary-theoretical approaches are combined with theatre studies, and culturological, sociological, historical, anthropological and other perspectives. The first four studies look at contemporary Slovenian drama and its social context from the same perspective. They examine the development of Slovenian drama after 1991 (with an emphasis on more recent dramatic texts from the period after 2000), dealing with the rise of female playwrights, the social relevance of the chosen texts, the characteristics of comedy and the role and meaning of the Grum Award as the central recognition of the original Slovenian dramatic texts. Analyses reveal that contemporary Slovenian drama still represents a vital part of Slovenian literature. These analyses focus on more intimate topics from 1991 through 2000, after which point topics dealing with the global problems of modern civilisation took centre stage. Also noticeable are the new textual practices and the altered role of the textual within the theatre, which is beginning to extend into the fields of post-dramatic theatre, and the “no-longer-dramatic” text, while in some regards even surpassing both.

The book opens with the study **Slovenian Female Playwrights in the 21<sup>st</sup> Century: Between Theory, Practice and Innovative Writing**. Although the beginnings of playwriting in Slovenia can be traced back to the first Slovenian female writers, Luiza Pesjak and Zofka Kveder, female playwrights were rare in Slovenian literary history. After the year 2000, however, there has been a dramatic increase in their numbers. The reasons for this are diverse and related to the social status of women, their educational profile, as well as to the various playwriting workshops and attempts to increase women’s creative output. Consequently, in the 21<sup>st</sup> century, the following women have written dramatic texts: Dragica Potočnjak, Saša Pavček, Desa Muck, Žanina Mirčevska, Martina Šiler, Kim Komljanec, Simona Semenič, Jera Ivanc, Saša Rakef, Zalka Grabnar Kogoj, and Tamara Matevc, as well as the younger generation, which includes Simona Hamer, Vesna Hauschild, Tjaša Mislej, and Iza Strehar, among others. These women’s writing all arises and evolves in close connection with practical theatre work. The analysis of thirty seven plays by fifteen female authors demonstrates that contemporary Slovenian female playwrights thematise the position of women within the family and society; they subtly reveal the ambivalence of the mother-daughter relationship, uncover

perspectives of motherhood, examine attitudes towards the female body, point out various forms of visible and hidden violence against women, and express multilayered and complex views of partnership. Unlike their predecessors, they also placed more emphasis on examining universal situations, including the anomalies of contemporary society and its global issues, the issues of humanity and ethical responsibility, as well as values and a fairer world order. The main difference that separates them from the first generation of female playwrights, however, is the search for original formal and linguistic expression, both within the dramatic and the post-dramatic or “no-longer-dramatic” text. These female playwrights strive for innovative dramatic writing, a writing that will be heard in the world of mediated culture and will introduce solutions that are immanently theatrical, while surpassing classic feminist discourses and moralistic-ideological presumptions in its communicativeness, and furthermore, by employing innovative dramatic tactics, also increasing the participatory role of the reader and spectator.

While the dramatic texts of Smole, Jovanović, Jančar, Šeligo, and others, which critically examined mechanisms of power, the revolution, and the totalitarian regimes, represent a central part of the Slovenian literary canon, the transition to democratic society, where everyone strives for the same goals, where everyone is a winner, and where there is no conflict, does not provide space for the type of political play that bloomed in the Slovenia of the 1960s, 1970s, and 1980s. In the study **The Reflection of Current Social Events in Contemporary Slovenian Drama**, the author examines some of the more recent Slovenian dramatic texts which reflect on current social events. More often than not, this is done implicitly, since after 1991, the drama of an individual’s privacy and intimacy prevail in the Slovenian context, and it is only after 2000 that the return of political engagement can be felt again. Playwrights display sensitivity for marginalised groups, examine mechanisms of violence, as well as the relationship between the public and the private, and between fiction and reality, and also observe different forms of manipulation, the consequences of the economic crisis, consumerism, the power of the media, etc. This study compares the dramatic texts *The Lippizzans Go to Strasbourg* by Boris A. Novak and *The Class* by Matjaž Zupančič, both of the texts are described as political plays by their authors, as well as the critics. The former deals with the fate of the Lipizzans, the symbol of the Slovenian nation and of its culture in general, while the latter examines the position of employees under neoliberal capitalism. Novak’s text contains an activist purpose and expresses explicit support for a certain idea. Zupančič’s text, on the other hand, remains semantically open and ambiguous. Despite the difference in genre and the ideational-motif structure, both texts are inscribed into the broader aspirations

of contemporary European literature, which is searching for its identity after the collapse of imposed identification systems.

The third study, **The Peripheral and the Central, the Local and the Global in Contemporary Slovenian Comedy**, provides a broader perspective on contemporary Slovenian comedy and examines its characteristics. This study examines the relationship between the periphery and the centre by way of four representative dramatic texts: *Tea for Two* by Tone Partljič, *Lemonade Slovenica* by Vinko Möderndorfer, *Africa, or On Our Own Land* by Boris Kobal, and *The Rent, or We Are the Nation On the Best Location* by Andrej Rozman Roza. In this study, the author establishes that the periphery and the centre are more than just settings: they represent a state of mind, a way of perceiving the world, and life principles and values, as well as linguistic and national constructs. The relationships between the urban and the rural, the cosmopolitan and the provincial, the peripheral and the central, and the local and the global are, on the one hand, responsible for various comic effects, the reception of which also depends on the public and its values, habits, knowledge of the cultural and political situation, and linguistic capacities, while on the other hand, also enable the playwrights to reflect on social and political events.

The study **The Grum Award in the Slovenian Literary System** outlines where the Grum Award – the recognition of the best Slovenian dramatic text – is positioned in the topography of Slovenian literary awards. Furthermore, in it, the author analyses the prize winners selection process and examines the role and meaning of the award for the development of Slovenian theatre and for the shape of the canon of Slovenian dramatic texts. The Grum Award has most often been awarded to already established playwrights and literary figures, while unknown authors or dramatic debuts have rarely been recognised. In most cases, works recognised with a Grum Award found their way to the stage and were published in book form. Additionally, almost all of these were entered in the Week of Slovenian Drama competition, which further proves that the recognised texts also offer a challenge for theatre artists.

The continuation of this book contains a thematic analysis of individual works in a comparative context, focusing, albeit not exclusively, on mother-daughter relationships, the image of marginalised individuals, and the motifs of food and gluttony, at the same time, the second part of the book also represents the first time that the entire dramatic opus of Vitomil Zupan, in its three development stages, is examined.

Most psychologists, sociologists, and culturologists agree that the mother-daughter relationship is as strained as a relationship between two women can

be, since a constant battle between resemblance and dissimilarity, separation and connection, dependence and independence, is taking place within it. The study **Mother-Daughter Relationships in Contemporary Slovenian Drama – Two Case Studies**, analyses the discordance and ambivalence of mother-daughter relationships in the plays *For Our Little Ladies* by Dragica Potočnjak, where one can witness dysfunctional family relations and sexual abuse, and in *A Good Day to Die* by Vinko Möderndorfer, where the differences between the mother and the daughter are also portrayed in a generational context and follow the changes of the historical context. Resemblances between the two texts can be found at both the thematic and the structural levels. The texts therefore reveal past events: in the case of Potočnjak, via fragmentary dramatic techniques of montage of scenes from various times, while Möderndorfer achieves the same goal using live dialogue and reminiscences. In facing the aforementioned problems, the dramatic characters often retreat into alcohol and drugs, with the escape into oblivion simultaneously representing a denial of reality. The mother-daughter relationship is marked by extremely powerful emotions of animosity, which, in the moments of both daughters' heightened emotional vulnerability, also find physical outlets. Indeed, both mothers deprived their daughters of childhoods and of their ability to construct themselves as completed subjects away through the mothers' (in)activity and suppression of reality. While for the mother and daughter from Möderndorfer's play, there is a glimpse of hope that the mothers may be able to make up for all that was lost, it is too late for the characters from the other play, Brina and Katarina, and their reconciliation can only take place in the surreal/dream-world/afterlife.

Slovenian plays from the break of the last century show increased interest in dramatic characters who come from the fringes of society. The nobodies, marginalised individuals, and outsiders become main heroes and, consequently, also the carriers of the dramatic act. The study **The Marginalised in Contemporary Slovenian Drama** outlines a typology of the aforementioned dramatic characters. The first group includes individuals with signs of clinical deviations or mental illnesses (e.g. the exhibitionist from the play of the same name by Dušan Jovanović, and the idiot from *Pure Spring of Love* by Saša Pavček). The second type consists of urban proletarians or, more precisely, the representatives of the lower class, who engage in a daily struggle for survival (e.g. Zoran Hočevar's drunks in the play *I'll Kill You*, or the toilet lady in the play *Štefka* by Tanja Viher). The third type of marginalised individuals consists of representatives of other nationalities and races (such as the refugee woman from the play *Alisa, Alisa* by Dragica Potočnjak, and the Roma family in her play *Kalea*). In the plays examined here,



marginalisation is also thematised through the subtle linguistic portrayal of the characters. The playwrights assume a positive stance towards Others and portray them with compassion, sympathy, and affection, or express sadness over the fate of the underprivileged.

In addition to satisfying a basic need, food, in every society, also contains numerous other meanings; a hunger strike is a sign of political protest, with fasting being a symbol of purification, while comforting oneself with food is a sign of emotional distress... While our human past was marked by the fear of hunger, the present is defined by the fear of gluttony. The motif of food is present in various art forms. The study **Food and Gorging as a Form of Dehumanisation in Slovenian Drama** provides a detailed analysis of the various meanings of food/feeding/gluttony in three Slovenian dramatic texts. In Slavko Grum's *An Event in the Town of Goga* (1930) portrays the extremest form of an individual's negation – starvation, as well as its opposite, overeating. Manipulation with food takes place on the intimate level of the unsolved conflictual relationship between two women. Gregor Strniša's *Cannibals* (1972), on the one hand, forefronts the issue of human values and morals in the circumstances of war and crisis, and on the other hand, problematises the very notion of humanism, which allows for the existence of various forms of annihilation and gluttony. Žanina Mirčevska's *The Gorge* reflects on the state of contemporary society, which can no longer be satisfied by any food, since this insatiableness is constantly re-produced by the capitalist logics of consumer society. In all three dramatic texts, food therefore acquires symbolic dimensions and is expanding into the eating of each other and the Other, while at the same time enabling the playwrights to critically reflect on some basic issues of human existence.

Slovenian literary criticism defines Vitomil Zupan as a distinctive author who refused to follow the dominant literary currents. His dramatic opus is often described as diverse both in content and in form. The study **Clouds and Guns in the Dramatic Opus of Vitomil Zupan (Attempt at a Synthesis)** examines the dramatic opus of Vitomil Zupan from an evolutionary perspective consisting of three stages, and points out instances of shared ideational and formal foundations: the author's adherence to his own moral philosophy and his aspiration to retain a sense of meaning in the world and man, his portrayal of extreme existential situations, in which the dramatic character is forced to choose between good and evil, the loosening of the traditional dramatic form through chronological and spatial cuts, and through an engaging, often fragmented story, faith in language and art and the related desire to understand. Meanwhile, throughout the entire opus, clouds

and guns represent the motifs that acquire symbolic dimensions of the decisive and the fateful.

This book concludes with three studies that analyse the dramatic works of Ivan Cankar. The first examines his comedy, *For the People's Good*, and compares it with a contemporary version of it, *Lemonade Slovenica*, while the second compares the role and significance of the bourgeois salon in Ivan Cankar and Zofka Kveder; the third focuses on the portrayal of female characters in Cankar's plays. The findings of these three studies represent a valuable addition to Slovenian literary history.

The comparative analysis **The Confrontation of Value Systems in the Comedies *For the People's Good* and *Lemonade Slovenica*** reveals that Cankar was right when, on the publication of his comedy *For the People's Good*, in a letter to his brother Karel dated March 19, 1901, he wrote that "the characters change, but the issue remains". Indeed, both authors employ satire when portraying the moral rot of the social elites, who, under the cover of common values (e.g. the nation, democracy, honesty, truth, sincerity...) strive to satisfy their own needs and acquire personal gains. The society they describe is one of lies, superficiality, social role-playing, and empty rhetoric. Consequently, even after a hundred years that have passed between both texts, the political elites still aspire to the same goals, while the level of their activities and behaviour have dropped even lower. The character of Počivavšek is thus only a shadow of the powerful Grozd, Helena only a pale copy of Grudnovka. And while the character of Ščuka knew, already a hundred years ago, that he does not want to live in such a world, and believed that the latter can be changed for the better, Möderndorfer's characters, on the other hand, fully accept the world as it is and possess no desire or even an idea of how and what to change.

Although the opuses of Ivan Cankar and Zofka Kveder have been well-researched, with several published comparative analyses, in most cases the latter examine their prose works. The purpose of the study **The Bourgeois Salon in the Plays of Ivan Cankar and Zofka Kveder** is to compare the plays of the aforementioned authors from the perspective of dramatic space, with an emphasis on the bourgeois salon as the central space of habitation and socialising, a space which consequently also provides the clearest view of familial and social relationships and of the relationship between the public and the personal. A more detailed analysis of Ivan Cankar's *Romantic Souls* and Zofka Kveder's *Right to Life* revealed that the bourgeois salon is a social space with symbolic representations, one which enables authors to critically observe their current societies, their structures, norms, and unwritten rules, respectively. Mothers rule within the confines of the salon; Makovka and Marija Zima adopted the social roles of spouses, mothers, and housewives, and

represent the supporters of the public image. For both of the daughters, on the other hand, the bourgeois salon is a closed and confined space in which they are unable to realise themselves.

When examining the dramatic works of Ivan Cankar, Slovenian literary criticism has traditionally focused on an analysis of the male dramatic characters, especially those who strive to change the world for the better and fight against intellectual stagnation. The female dramatic characters, on the other hand, have remained poorly examined. The study **The Woman in the Plays of Ivan Cankar** analyses the share and role of women in Cankar's dramatic opus, observing them from an evolutionary perspective and through three successive stages, from *Romantic Souls* to *Lovely Vida*. Although Cankar follows traditional portrayals of womanhood, which are presented from the male perspective, the central revelation that informs Cankar's entire dramatic opus is achieved through female dramatic characters. Indeed, Cankar sees social and political action as insufficient means to define the entire meaning of existence.



## Viri in literatura

- Allen, Valerie, 2010: Se7ven: Medieval Justice, Modern Justice. *Journal of Popular Culture* 43/6. 1150–72.
- Aston, Elaine, in Savona, George, 1991: *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance*. London, New York: Routledge.
- Avsenik Nabergoj, Irena, 2005: *Ljubezzen in krivda Ivana Cankarja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Bernik, France, 2006: *Ivan Cankar*. Monografija. Maribor: Študentska založba Litera.
- Bogataj, Matej, 2000: Intervju Vinko Möderndorfer. *Literatura* XII/109–110. 55–73.
- Bogataj, Matej, 2006: Učna ura o lipicancih. *Delo*. 24. oktober 2006. 11.
- Borovnik, Silvija, 1995: *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač.
- Borovnik, Silvija, 2003: Pogled v literarnozgodovinsko delavnico. V: *Kako pisati literarno zgodovino danes?* (ur. Dolinar, Darko in Juvan, Marko). Ljubljana: ZRC SAZU. 331–344.
- Borovnik, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Cankar, Ivan, 1967: *Zbrano delo III*. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Cankar, Ivan, 1968: *Zbrano delo IV*. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Cankar, Ivan, 1969: *Zbrano delo V*. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Dolgan, Marjan, 1993: Kako pisati ideološki kič in pri tem uživati. V: *Vitomil Zupan* (ur. Berger, Aleš). Ljubljana: Nova revija (Interpretacije 3). 60–69.
- Dominkuš, Darja, 2002: Kaj je novega na svetu časa? *Gledališki list* 81/10. SNG Drama Ljubljana. 14–17.
- Dovjak, Krištof, 2002: Iskanje nežnosti in izhoda. *Gledališki list* 47/6. Primorsko dramsko gledališče Nova Gorica. 56–60.
- Dovjak, Krištof, 2007: Razkošje svetov. *Gledališki list* 86/16. SNG Drama Ljubljana. 8–13.

- Drnovšček, Mirjam, Postrak, Marinka (ur.), 2010: *40 let Tedna slovenske drame*. Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- English, James F., 2005. *The Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Fon, Gregor, 2009: Nekomu moraš vzeti, če hočeš imeti ali Kako je generacija X pojedla samo sebe. *Gledališki list* 88/6. SNG Drama Ljubljana. 45–47.
- Frank, Lisa, 2001: The Evolution of Seven Deadly Sins: From God to the Simpsons. *Journal of Popular Culture* 35/1. 95–105.
- Fridl, Ignacija J., 1999: Hudič je vedno v podrobnostih (Intervju z Matjažem Zupančičem). *Sodobnost* 47/11. 917–931.
- Gabrič, Aleš, 2014: Greh in kazen. V: *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana*. (ur. Simonovič, Ifigenija, idr.). Ljubljana: Mladinska knjiga. 260–276.
- Gaši, Nataša, Poniž, Denis, 2010: Postsocialistični in tranzicijski smeh – slovenska komedija po letu 1991, izbrani primeri. V: *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)* (ur. Zupan Sosič, Alojzija). Ljubljana: Filozofska fakulteta (Obdobja, 29). 69–75.
- Goljevšček, Alenka, 2004: *Pod Prešernovo glavo: zbirka dramskih besedil*. Dob pri Domžalah: Miš.
- Grum, Slavko, 1976: *Zbrano delo*. Prva knjiga. Ljubljana: DZS.
- Habjanič, Oskar, 2012: Času neprimerna premišljevanja. Ženska na razpotju javnega in zasebnega delovanja v dobi meščanskega razcveta. V: *Slovenke v dobi moderne* (ur. Tominšek Perovšek, Mateja in drugi). Ljubljana: Muzej novejšje zgodovine Slovenije. 34–39.
- Hočevar, Zoran, 2002: 'M te ubu! *Gledališki list* 47/6. Primorsko dramsko gledališče Nova Gorica. 14–49.
- Hooper, Carol-Ann, 1996: Izgube. Kako matere občutijo spolno izrabljanje svojih otrok. V: *Spolno nasilje. Feministične raziskave za socialno delo*. (ur. Lewis Herman, Judith in drugi). Ljubljana: Visoka šola za socialno delo. 193–217.
- Hrovatin, Gregor, 2003: Avtorica Štefke, Tanja Viher (pogovor). *Premiernik* 5. Gledališki časopis Drame SNG Maribor. 4.

- Hudales, Jože, 2008: Olikan Meščan – olikan Slovenec. V: *Slovensko meščanstvo: od vzpona nacije do nacionalizacije* (ur. Dežman, Jože in drugi). Celovec: Mohorjeva založba. 99–112.
- Ihan, Alojz, 2000: *Deset božjih zapovedi*. Ljubljana: Študentska založba.
- Jensterle Doležal, Alenka, 2003: Mitologizacija ženske v Cankarjevi prozi. V: *Slovenski roman* (ur. Hladnik, Miran, Kocijan, Gregor). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (Obdobja, 21). 109–118.
- Johnson, David (ur.), 2005: *The Popular & the Canonical. Debating Twentieth-Century Literature 1940–2000*. London, New York: Routledge.
- Jovanović, Dušan, 2004: *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcky: drame*. Ljubljana: Študentska založba Beletrina.
- Juvan, Marko, 1994: Slovenski Parnasi in Eliziji: Literarni kanon in njegove uprizoritve. V: *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi* (ur. Juvan, Marko, Sajovic, Tomaž) Ljubljana: Filozofska fakulteta (Obdobja, 14). 277–315.
- Juvan, Marko, 2005: Kulturni spomin in literatura. *Slavistična revija* 53/3. 379–400.
- Južnič, Stane, 1998: Človekovo telo med naravo in kulturo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Kermauner, Taras, 1975: *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kermauner, Taras, 1976: *Od igre do telesa*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (zv. 70).
- Kermauner, Taras, 1979: *Cankarjeva dramatika*. Ljubljana: razmnožil Rupert Klampfer.
- Kermauner, Taras, 1997: Skozi kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran. V: Jovanović, Dušan: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 133–151.
- Kermauner, Taras, 1999: Slovenci na klavrnem dnu. *Gledališki list* 50/4. SLG Celje. 11–15.

- Kermauner, Taras, 2002: Ubijanje-kanibalizem ali vera v transcendenco (ob Strniševih Ljudožercih). *Gledališki list* 81/10. SNG Drama Ljubljana. 36–39.
- Kobal, Boris, 1997: *Afrika ali Na svoji zemlji*. Trst: Slovensko stalno gledališče.
- Koblar, France, 1972: *Slovenska dramatika I*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Koblar, France, 1973: *Slovenska dramatika II*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Korun, Mile, 1997: *Režiser in Cankar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (zv. 125).
- Koruza, Jože, 1967: Dramatika. V: *Slovenska književnost 1945–1965 II* (ur. Koruza, Jože in drugi). Ljubljana: Slovenska matica. 5–192.
- Kos, Mateja, 2008: Stanovanjska kultura druge polovice 19. in prve tretjine 20. stoletja. V: *Slovensko meščanstvo: od vzpona nacije do nacionalizacije* (ur. Dežman, Jože in drugi). Celovec: Mohorjeva založba. 167–170.
- Kosi, Tina, 2002: 'M te ubu! *Gledališki list* 47/6. Primorsko dramsko gledališče Nova Gorica. 51–55.
- Košiček, Marijan, 2001: *Ženska in ljubezen v očeh Ivana Cankarja*. Ljubljana: Tangram.
- Kozak, Primož, 1980: *Temeljni konflikt Cankarjevih dram*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Kralj, Lado, 1998: Drama in prostor. *Primerjalna književnost* 21/ 2. 75–96.
- Kralj, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.
- Kralj, Lado, 1999: Od Preglja do Gruma. Slovenska ekspresionistična dramatika. *Slavistična revija* 47/1. 1–22.
- Kralj, Lado, 2005: Sodobna slovenska dramatika (1945–2000). *Slavistična revija* 53/2. 101–117.
- Kravos, Bogomila, 2010: Tržaški tekst in Kobalova drama Afrika ali Na svoji zemlji. V: *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)* (ur. Zupan Sosič, Alojzija). Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Obdobja, 29). 145–150.



- Kreft, Mojca, 2014: Dramski menuet. V: *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana*. (ur. Simonovič, Ifigenija in drugi). Ljubljana: Mladinska knjiga. 291–312.
- Kveder, Zofka 1901: *Ljubezan*. Trst: samozaložba.
- Lehmann, Hans Thies, 2002: Politično v postdramskem. *Maska* 17/74–75. 6–9.
- Lehmann, Hans Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- Lobnik Zorko, Alenka, 2001: Matere in hčere. *Otrok in družina* 7–8. 76–78.
- Lukan, Blaž, 1997: Slovenian Drama in the Period of Transition. V: *Contemporary Slovenian Drama* (ur. Predan, Alja). Ljubljana: Slovene Writers' Association. 7–25.
- Lukan, Blaž, 2006: Blebetanje v prazno. *Delo*. 18. december 2006. 10.
- Lukan, Blaž, 2009a: Govorica praznine. *Gledališki list* št. 3. Prešernovo gledališče Kranj. 17–35.
- Lukan, Blaž, 2009b: Igra o tistem, ki je pojedel tudi svoje ime. *Delo*. 16. februar 2009. 9.
- Lukan, Blaž. 2009c: Od Tartifa do Najemnine ali Kako se udomačiti v tujem in kako v lastnem domu. V: Rozman Roza, Andrej: *Brvi čez morje: izbrane drame*. Ljubljana, Cankarjeva založba. 571–594.
- Lukan, Blaž, 2012: Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja. V: *Slovenska dramatika*. (ur. Pezdirc Bartol, Mateja). Ljubljana: Filozofska fakulteta (Obdobja, 31). 167–173.
- Mens-Verhulst, Jaanneke van in drugi (ur.), 1993: *Daughtering and Mothering. Female Subjectivity reanalysed*. London: Routledge.
- Mihurko Poniž, Katja, 1997: *Slovenska dramatika, ki so jo pisale ženske (od začetkov do druge svetovne vojne)*. Diplomaska naloga. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.
- Mihurko Poniž, Katja, 1998: Dramska besedila Zofke Kveder. 2000: *revija za krščanstvo in kulturo* 108/109/110. 65–81.
- Mirčevska, Žanina, 2007: Žrelo. *Sodobnost* 71/7–8. 1125–1155.

- Möderndorfer, Vinko, 2001: *Gledališče v ogledalu: gledališka razmišljanja in travestije: 1986–1998*. Maribor: Obzorja.
- Möderndorfer, Vinko, 2003: *Limonada slovenica: štiri komedije*. Ljubljana: Knjižna zadruga.
- Möderndorfer, Vinko, 2009: *Lep dan za umret*. Maribor: Litera.
- Möderndorfer, Vinko, 2011: *Limonada slovenica*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Montanari, Massimo, 1998: *Lakota in izobilje: zgodovina prehranjevanja v Evropi*. Ljubljana: Založba I\*cf.
- Moravec, Dušan, 1960: *Meščani v slovenski drami*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Moravec, Dušan, 1967: Opombe. V: Cankar, Ivan: *Zbrano delo*. Tretja knjiga. Ljubljana: DZS. 353–428.
- Musar, Andreja, 2007: *Literarno nagrajevanje na Slovenskem*. Neobj.
- Novak Popov, Irena, 2004: *Antologija slovenskih pesnic 1*. Ljubljana: Založba Tuma.
- Novak, Boris A., 2006a: Lipicanci gredo na oder. *Gledališki list 57/3*. Mestno gledališče ljubljansko. 11–21.
- Novak, Boris A., 2006b: Lipicanci gredo v Strasbourg (dramsko besedilo). *Gledališki list 57/3*. Mestno gledališče ljubljansko. 57–140.
- Novak, Boris A., 2006c: Lipicanci gredo v Strasbourg (tragikomedija). *Gledališki list 57/3*. Mestno gledališče ljubljansko. 164–165.
- Ogrin, Matija, 2003: *Literarno vrednotenje na Slovenskem: od 1918 do 1945*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Ovsec J., Damjan, 2006: Nekaj o razvoju in pomenu meščanstva. V: *Mesto in meščani v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi* (ur. Novak Popov, Irena). Ljubljana, Filozofska fakulteta (42. SSJLK). 124–134.
- Partljič, Tone, 2003: *Izbrane komedije I, II, III*. Ljubljana: Karantanija.
- Pavček, Saša, 2005 : *Na odru zvečer*. Dob pri Domžalah: Miš.
- Pavis, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (zv. 124).

- Pavis, Patrice, 2008: Teze za analizo dramskega teksta. V: *Drama, tekst, pisava* (ur. Pogorevc, Petra, Toporišič, Tomaž). Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (zv. 148). 117–148.
- Pelko, Stojan, 2004: Tema na koncu hodnika. *Gledališki list* 83/14. SNG Drama Ljubljana. 13–14.
- Pezdir, Slavko, 2000: Alisa v deželi prikazni. *Sodobnost* 64/5. 910–915.
- Pezdir Bartol, Mateja, 2003: Odnos med materjo in hčerjo v sodobnem slovenskem romanu. V: *Slovenski roman* (ur. Hladnik, Miran, Kocijan, Gregor). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (Obdobja, 21). 139–148.
- Pezdir Bartol, Mateja, 2004: Najnovejša slovenska dramatika med platnicami in odrom. *Jezik in slovstvo* 49/5. 13–21.
- Pezdir Bartol, Mateja, 2005: Motivi in teme v najnovejših komedijah Toneta Partljica in Vinka Möderndorferja. *Jezik in slovstvo* 50/3–4. 49–60.
- Pezdir Bartol, Mateja, 2006a: Videz in resnica (malo)meščanstva v najnovejši slovenski komediji. V: *Mesto in meščani v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi* (ur. Novak Popov, Irena). Ljubljana: Filozofska fakulteta (42. SSJLK). 206–212.
- Pezdir Bartol, Mateja, 2006b: Spremna študija. V: Cankar, Ivan: *Za narodov blagor*. Ljubljana: Delo, Intelego, Študentska založba. 101–115.
- Pezdir Bartol, Mateja, 2006c: Sodobna slovenska dramatika. V: *Almanah Svetovni dnevi slovenske literature* (ur. Zupan Sosič, Alojzija; Nidorfer Šiškovič, Mojca). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 17–19.
- Pezdir Bartol, Mateja, 2006č: Od človeka do izdelka. *Gledališki list* 86/8. SNG Drama Ljubljana. 47–49.
- Pezdir Bartol, Mateja, 2009a: Hlastati, posedovati, žreti. *Gledališki list* 88/6. SNG Drama Ljubljana. 19–22.
- Pezdir Bartol, Mateja, 2009b: Raznovrstnost poetik slovenskih dramatičark v zadnjem desetletju. V: Četrto slovensko-hrvaško slavistično srečanje (ur. Hladnik, Miran). Ljubljana: Filozofska fakulteta. 193–201.

- Pezdirc Bartol, Mateja, 2010: *Najdeni pomeni: empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije (Slavistična knjižnica 15).
- Pipan, Janez, 2014: Zapiski o svobodi. V: *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana*. (ur. Simonovič, Ifigenija in drugi). Ljubljana: Mladinska knjiga. 316–329.
- Pirjevec, Dušan, 1986: *Hlapci, heroji, ljudje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Plahuta Simčič, Valentina, 2009: Grumovi in še tri druge nagrade. *Delo*. 4. april 2009. 15.
- Poschmann, Gerda, 2008: Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov. V: *Drama, tekst, pisava* (ur. Pogorevc, Petra, Toporišič, Tomaž). Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (zv. 148). 97–116.
- Pogorevc, Petra, 2002: Tveganje je ključna stvar (intervju z Matjažem Zupančičem). *Literatura* 14/131–132. 54–70.
- Poniž, Denis, 1997: Na poti h komediji. 2000: revija za krščanstvo in kulturo 102/103/104. 5–50.
- Poniž, Denis, 2001: Dramatika. V: *Slovenska književnost III* (ur. Pogačnik, Jože in drugi). Ljubljana: DZS. 203–349.
- Poniž, Denis, 2006: *Ivana Cankar, Lepa Vida: poskus interpretacije*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Potočnjak, Draga, 1999: Alisa, Alica. *Sodobnost* 47/12. 1227–1262.
- Potočnjak, Dragica, 2000: »Drama je le seme uprizoritve ...« Pogovarjala se je Petra Pogorevc. *Sodobnost* 48/5. 793–806.
- Potočnjak, Draga, 2002: Kalea. *Sodobnost* 65/11–12. 1504–1571.
- Potočnjak, Dragica, 2010: *Drame*. Ljubljana: Knjižna zadruga.
- Puncer, Mojca, 2004: Teatralizirana požrešnost: Via negativa: Še. *Maska* 19/5–6. 104–112.
- Rozman Roza, Andrej, 2009: *Brvi čez morje: izbrane drame*. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- Rozman, Boris, 1993: Poročilo o popisovanju zapuščine Vitomila Zupana. V: *Vitomil Zupan* (ur. Berger, Aleš). Ljubljana: Nova revija (Interpretacije 3). 185–212.

- Schmidt Snoj, Malina, 1993: *Intelektualec na preizkušnji: slovenski dramski junak med intimo in revolucijo*. Ljubljana: Mihelač.
- Schmidt Snoj, Malina, 2010: *Tokovi slovenske dramatike I, II*. Ljubljana, Slovenski gledališki muzej.
- Secunda, Victoria, 2011: *Če škripa med hčerjo in materjo*. Ljubljana: UMco, Preobrazba.
- Semenič, Simona, 2015: »Pot do perspektivnega pisanja je dolga« Pogovarjala se je Jelka Šutej Adamič. *Delo*. 8. april 2015. 17.
- Snoj, Jože, 1993: Blasfemija kot izum »Ljudožercev«. V: *Gregor Strniša*. (ur. Snoj, Jože). Ljubljana: Nova revija (Interpretacije 2). 166–178.
- Strniša, Gregor, 1988: *Svetovje*. Ljubljana: DZS.
- Svetina, Ivo, 2007: »Delovati« ali hrepeneti. *Gledališki list* 86/16. SNG Drama Ljubljana. 17–22.
- Toporišič, Tomaž, 1993: Ladja dobrega in zlega. V: *Vitomil Zupan* (ur. Berger, Aleš). Ljubljana: Nova revija (Interpretacije 3). 70–75.
- Toporišič, Tomaž, 2007: *Ranljivo telo teksta in odra*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (zv. 145).
- Toporišič, Tomaž, 2015: (Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič). *Slavistična revija* 63/1. 89–102.
- Troha, Gašper, 2006: »Ljubljana – Nitra express ali o možnostih politične drame.« *Dialogi* 42/7–8. 134–142.
- Ubersfeld, Anne, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (zv. 135).
- Viher, Tanja, b. l.: *Štefka ali Ljubezenski trikotnik v javnem stranišču*. Neobj.
- Vrbnjak, Eva, 2006: Intervju z enim najbolj plodovitih slovenskih pisateljev Vinkom Möderndorferjem. *Bukla* 2/9. 8.
- Walker, Moira, 1996: Skupne skrivnosti. Doživljanje otrok in odraslih. V: *Spolno nasilje. Feministične raziskave za socialno delo* (ur. Lewis Herman, Judith in drugi). Ljubljana: Visoka šola za socialno delo. 125–145.

- Zadravec, Franc, 1968: Dramatika Slavka Gruma. *Slavistična revija* 16. 413–469.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2014: Potepanje po pomladi.V: Zupan, Vitomil: *Potovanje na konec pomladi*. Ljubljana: eBesede. 171–190.
- Zupan, Vito, 1945: *Punt. Tri zaostale ure*. Ljubljana: Propagandna komisija pri IOOF. 5–11, 32–46.
- Zupan, Vitomil, 1941: *Tretji zaplodek (Številka osem in osemdeset)*. Neobj.
- Zupan, Vitomil, 1945: *Rojstvo v nevihti*. Ljubljana: Založba slovenskega knjižnega zavoda osvobodilne fronte.
- Zupan, Vitomil, 1960–1962: Aleksander praznih rok. *Perspektive* 1/10. 1230–1242. *Perspektive* 2/11–13. 89–103, 215–235, 261–281.
- Zupan, Vitomil, 1962: *Če denar pade na skalo*. Neobj.
- Zupan, Vitomil, 1972: *Ladja brez imena*. Maribor: Založba Obzorja.
- Zupan, Vitomil, 1972: *Stvar Jurija Trajbasa*. Maribor: Založba Obzorja.
- Zupan, Vitomil, 1973a: *Bele rakete lete na Amsterdam*. Maribor: Založba Obzorja.
- Zupan, Vitomil, 1973b: Preobrazbe brez poti nazaj. *Problemi* 11/123–124. 176–202.
- Zupan, Vitomil, 1974: *Angeli, ljudje, živali/Barbara Nives*. Maribor: Založba Obzorja.
- Zupan Vitomil, 1975: Zapiski o sistemu. *Problemi* 13/1–2. 119–144.
- Zupančič, Matjaž, 1999: *Vladimir; Ubijalci muh*. Ljubljana: DZS.
- Zupančič, Matjaž, 2004: *Štiri drame*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Zupančič, Matjaž, 2006: Razred. *Gledališki list* 86/8. SNG Drama Ljubljana. 29–44.
- Žitnik, Janja in drugi (ur.), 1999: *Slovenska izseljenska književnost 1, 2, 3*. Ljubljana: ZRC SAZU, Rokus.

### **Spletna portala:**

[www.sigledal.org](http://www.sigledal.org)

[www.preglej.si](http://www.preglej.si)

## Bibliografske opombe

- 1 Slovenske dramatičarke v 21. stoletju: med teorijo, prakso in inovativno pisavo  
Slavistična revija 64/3 (2016). 271–284.
- 2 Refleksija aktualnega družbenega dogajanja v sodobni slovenski dramatiki  
Amfiteater, revija za teorijo scenskih umetnosti 1/1 (2008). 127–138.
- 3 Obrobno in središčno, lokalno in globalno v sodobni slovenski komediji  
Mira Miladinovič Zalaznik in Tanja Žigon (ur.): Stiki in sovplivanja med  
središčem in obrobjem. Medkulturne literarnovedne študije. Ljubljana:  
Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014. 198–210.
- 4 Grumova nagrada v slovenskem literarnem sistemu  
Alojzija Zupan Sosič (ur.): Sodobna slovenska književnost (1980–2010). Lju-  
bljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010 (Obdobja, 29). 203–209.
- 5 Odnos med materjo in hčerjo v sodobni slovenski dramatiki – študija dveh  
primerov  
Vera Smole (ur.): Družina v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. Ljublja-  
na: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2011 (47. SSJLK). 65–72.
- 6 Marginalci v sodobni slovenski dramatiki  
Anita Peti-Stantić (ur.): Treći hrvatsko-slovenski slavistički skup. Zagreb:  
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2009. 149–157.
- 7 Food and Consumption as a Means of Dehumanization in Three Slovene  
Dramas  
Slovene Studies 33/1 (2011). 27–39.
- 8 Oblaki in pištole v dramskem opusu Vitomila Zupana (poskus sinteze)  
Jezik in slovstvo LX/1 (2015). 31–42
- 9 Soočenje vrednostnih sistemov v komedijah Za narodov blagor in Limonada  
slovenica  
Mateja Pezdirc Bartol, Katja Mihurko Poniž: Esej na maturi 2012. Ljublja-  
na: Mladinska knjiga, 2011. 62–78, 93–133.
- 10 Meščanski salon v dramatiki Ivana Cankarja in Zofke Kveder  
Alenka Jensterle- Doležalová, Jasna Honzak Jahić, Andrej Šurla (ur.): Sto let  
slovenistiki na Univerzité Karlově v Praze. Praha: Filozofická fakulta Uni-  
verzity Karlovy, 2014. 340–351.
- 11 Ženska v Cankarjevi dramatiki  
Sodobnost 74/10 (2010). 1244–1253.





## Imensko kazalo

### A

Alighieri, Dante 72  
Allen, Valerie 72  
Aristofan 9  
Aristotel 8  
Aston, Elain  
Atwood, Margaret 54  
Austen, Jane 54  
Avsenik Nabergoj, Irena 125

### B

Bahtin, Mihail Mihajlovič 54  
Berger, Aleš 26, 86  
Bernik, France 124  
Bogataj, Matej 29, 33, 39, 99–100  
Bor, Matej 46, 83, 87  
Borovnik, Silvija 9–10, 13, 50–51, 84  
Bosch, Hieronymus 72  
Brecht, Bertolt 72  
Bric, Neda R. 11  
Briški, Matjaž 44  
Brontë, Anne 54  
Brontë, Charlotte 54  
Brontë, Emily 54

### C

Cankar, Ivan 8, 33, 61, 72, 85, 95–99,  
102–107, 109–113, 115–117,  
119–126, 131–133, 138–139  
Cankar, Izidor 122  
Cankar, Karel 96, 107, 131  
Cetinski, Uršula 13  
Chopin, Kate 54

### D

Dolgan, Marjan 84, 87  
Dominkuš, Darja 75

Dovjak, Krištof 65, 112  
Drmec, Tanja 9  
Drnovšček, Mirjam 13  
Duras, Marguerite 54

### E

Eco, Umberto 72  
Ejhenbaum, Boris 44  
Eliot, George 54  
English, James F. 45, 49

### F

Fele, Marija 9  
Fincher, David 72  
Flisar, Evald 12, 25–26, 43–44, 46, 51  
Foerster, Anton 9  
Fon, Gregor 80  
Frank, Lisa 72

### G

Gabrič, Aleš 88  
Gaši, Nataša 32  
Giotto 72  
Glušič, Helga 86  
Goljevšček, Alenka 9–10  
Govekar, Fran 96  
Grabnar Kogoj, Zalka 11–12, 15–17,  
20, 127, 133  
Gregor Veliki (papež) 72  
Gregorič-Stepančič, Marica 9  
Grum, Slavko 8, 73–75, 80, 130, 137

### H

Habjanič, Oskar 111  
Hamer, Simona 8, 11, 18–20, 127, 133  
Hauschild, Vesna 8, 10–11, 18–19,  
127, 133

- Hemingway, Ernest 34  
 Hergold, Ivanka 9  
 Hieng, Andrej 45  
 Hirsch, Marianne 54  
 Hočevar, Zoran 25, 43, 51, 61, 64–65, 68, 130, 136  
 Hooper, Carol-Ann 57–58  
 Horvat, Sebastijan 96  
 Hribar, Tine 55  
 Hrovatin, Gregor 65  
 Hudales, Jože 110
- I**
- Ibsen, Henrik 110  
 Ihan, Alojz 72–73  
 Ivanc, Jera 11, 16, 127
- J**
- Jablanovec, Bojan 72  
 Jančar, Drago 23–24, 43, 45, 50–51, 72, 128, 134  
 Jarry, Alfred 65  
 Jensterle Doležal, Alenka 122  
 Jesih, Milan 43, 46, 50  
 Johnson, David 45  
 Jovanović, Dušan 8, 12, 23–25, 27, 30, 32, 43–46, 50–51, 61–62, 128, 130, 134, 136  
 Jože Snoj 43  
 Juvan, Marko 44, 50–51  
 Južnič, Stane 71
- K**
- Kennedy, John F. 34  
 Kermauner, Taras 62, 77–78, 83–85, 87–88, 92, 97, 102, 111–112, 116, 126  
 Kmet, Marija 9  
 Kobal, Boris 32, 35–37, 40, 128, 135  
 Koblar, France 9, 113  
 Kodrič, Zdenko 43, 51  
 Koman, Manica 9  
 Komljanec, Kim 11, 15–16, 26, 32, 127  
 Korun, Mile 125  
 Koruza, Jože 9, 84  
 Kos, Mateja 110  
 Kosi, Tina 65  
 Košiček, Marijan 122, 124–125  
 Košutnik, Matilda 9  
 Kozak, Primož 23–24, 83, 111, 120  
 Kraigher, Lojz 95  
 Kralj, Lado 23, 62, 74, 109–110  
 Kravos, Bogomila 35, 37  
 Kreft, Mojca 90  
 Kveder, Zofka 8–9, 96, 109, 111, 113–117, 127, 131–133, 138
- L**
- Lehmann, Hans Thies 7, 24, 29  
 Leskovec, Anton 61  
 Lincoln, Abraham 34  
 Lobnik Zorko, Alenka 53  
 Lobnik, Manica 9  
 Lovrić, Iztok 32  
 Lukan, Blaž 20, 23, 29, 38, 55, 80
- M**
- Mahkovic, Eva 11  
 Majcen, Stanko 61  
 Makarovič, Svetlana 9, 57  
 Markič, Katja 10  
 Matevc, Tamara 8, 11, 18, 127, 133  
 Matjašec, Nataša 11  
 McCarthy, Joseph 34  
 McQueen, Steve 73  
 Mens-Verhulst, Jaanneke van 53  
 Mihelič, Mira 9–10, 45, 83

- Mihurko Poniž, Katja 21, 114, 116  
 Mijot, Marija 9  
 Mirčevska, Žanina 8, 10–13, 17–18, 20,  
 30, 44, 73, 78–81, 127, 130, 133, 137  
 Mislej, Tjaša 10–11, 18–19, 127, 133  
 Möderndorfer, Vinko 8, 12, 25, 30,  
 32–35, 39–40, 44, 46, 54–56, 59,  
 95, 99–104, 106–107, 128–131,  
 135–136, 138  
 Montanari, Massimo 71  
 Moravec, Dušan 61, 95–96, 114  
 Morrison, Toni 54  
 Mrak, Ivan 83  
 Muck, Desa 11–12, 15–16, 25–26,  
 32, 127, 133  
 Müller Pograjc, Blažka 11  
 Musar, Andreja 47–49
- N**
- Novak Popov, Irena 12  
 Novak, Boris A. 24–25, 27–29, 99,  
 128, 134
- O**
- Ogrin, Matija 48  
 Ovsec J., Damjan 110, 115
- P**
- Partljič, Tone 8, 12, 24–25, 32, 43,  
 45–46, 51, 128, 135  
 Pavček, Saša 10–11, 13, 15–16, 25,  
 32, 61, 63, 127, 130, 133, 136  
 Pavis, Patrice 7, 41, 80, 109  
 Pelko, Stojan 27  
 Pešjak, Luiza 9, 127, 133  
 Pezdir, Slavko 66  
 Pezdirc Bartol, Mateja 12, 16, 25, 27,  
 29, 31, 39, 45, 54, 59, 62, 79, 97
- Pipan, Janez 91  
 Pirjevec, Dušan 125  
 Plahuta Simčič, Valentina 19  
 Pogorevc, Petra 26  
 Poljanec, Ljudmila 9  
 Poniž, Denis 9–10, 32, 39–40, 50–51,  
 77, 84, 119, 121  
 Poschmann, Gerda 7  
 Poštrak, Marinka 13  
 Potočnjak, Dragica 8–11, 13–16,  
 25–26, 44, 54, 57, 59, 61, 66–68,  
 127, 129–130, 133, 136  
 Potrč, Ivan 46, 83  
 Predan, Alja 13  
 Prenner, Ljuba 9–10  
 Prešeren, France 34  
 Prijatelj, Ivo 44  
 Proust, Marcel 72  
 Puncer, Mojca 72
- R**
- Rakef, Saša 11, 14, 127, 133  
 Rozman Roza, Andrej 8, 32, 37–39,  
 46, 128, 135  
 Rozman, Boris 85  
 Rožanc, Marjan 45
- S**
- Sand, George 54  
 Schmidt Snoj, Malina 61, 84, 114  
 Schwentner, Lavoslav 95  
 Secunda, Victoria 53  
 Semenič, Simona 8, 10–13, 15–20,  
 30, 44, 127, 133  
 Shelly, Mary 54  
 Smole, Dominik 23–24, 43, 45, 50–  
 51, 83, 128, 134  
 Snoj, Jože 51, 77

Stegnar, Katarina 11  
Strehar, Iza 11, 18–19, 127, 133  
Stres, Špela 10  
Strniša, Gregor 8, 39, 73, 75–78, 81,  
83, 130, 137  
Svetina, Ivo 43–44, 50, 126

## Š

Šeligo, Rudi 23–24, 43, 45, 50, 128, 134  
Šiler, Martina 10–11, 15, 127, 133

## T

Tadel, Boštjan 32  
Taufel, Venio 45  
Tomaž Akvinski 72  
Toporišič, Tomaž 27, 88, 93  
Trdina, Silva 9  
Troha, Gašper 23

## U

Ubersfeld, Anne 109–110

## V

Vašte, Ilka 9  
Vatovec, Pia 10  
Verč, Sergej 43, 51  
Viher, Tanja 25, 61, 65–66, 68, 130,  
136  
Vilčnik, Rok 43–44, 51  
Vodnik, Valentin 9  
Vrbnjak, Eva 103

## W

Walker, Moira 58  
Wambrechtsamer, Ana 9  
Weill, Kurt 72  
Wolf, Christa 54  
Woolf, Virginia 13

## Z

Zadravec, Franc 74  
Zajc, Dane 43, 45, 50  
Zinajič, Tijana 57  
Zois, Žiga 9  
Zola, Émile 109–110  
Zupan Sosič, Alojzija 86  
Zupan, Vitomil 7, 45–46, 83–94, 129,  
131, 135, 137  
Zupančič, Katka 9  
Zupančič, Matjaž 7–8, 12, 24, 26–30,  
32, 43–44, 46, 50, 128, 134  
Zupančič, Milena 8

## Ž

Žižmond Kofol, Milojka 9