

Univerza v Ljubljani  
Filozofska fakulteta  
Oddelek za slovenistiko

Kim Komljanec  
**Sodobne slovenske dramatičarke  
in dramatikov subjekt**  
diplomsko delo

Mentorica: doc. dr. Mateja Pezdirc Bartol  
Ljubljana, september 2008



## **Zahvala**

To diplomsko delo je nastajalo mnogo predolgo. Še dobro, da se ukvarja z dramatiko, saj je bilo njegovo nastajanje tudi prava drama. Zasluge za to, da je končno zaključeno, pa niso samo moje.

Iskreno se zahvaljujem mentorici, doc. dr. Mateji Pezdirc Bartol za entuziazem, s katerim mi je dajala navdih in me spodbujala, naj spišem diplomsko nalogo do konca, saj izbrano temo, ki me še vedno zanima, lahko raziskujem tudi v drugih okvirih. ☺

Hvaležna sem tudi vsem članom svoje družine, najbolj pa mami za spodbude, ki so mi jih dajali, in potrpljenje, ki so ga imeli z mano v zadnjih nekaj letih (ja, letih!). Enako velja tudi za vse BUBE. Hvala mami, hvala vsem. Krasni ste bili. ☺

Najbolj pa se zahvaljujem Davidu Modicu, ki me je prenašal vsakič, ko sem pisanje diplome čisto zanemarila, me tolažil, ko sem bila zoprno obupana in obupno zoprna, in mi vedno znova dajal vedeti, da verjame vame. Za potrpežljivost, podporo in spodbudo si zasluži vse nagrade tega sveta pa še kakšno z drugega sveta. Hvala hvala hvala. ☺

## **Izvleček**

Diplomsko delo z naslovom *Sodobne slovenske dramatičarke in dramatikov subjekt* najprej predstavi zgodovino slovenskih dramatičark od začetkov do danes. Podrobneje se posveča statusu dramatika v slovenski družbi 20. stoletja. Našteti so dejavniki, ki so po krizi slovenske dramatike v 90. letih spodbudili k pisanju številne nove avtorice. Nato predstavi 14 sodobnih slovenskih dramatičark in njihovo delo. Drugi del je posvečen raziskovanju dramatikovega subjekta. Ta pojem je najprej opredeljen, nato pa so predstavljeni trije njegovi bistveni aspekti: različne funkcije, pojavne oblike in pozicije, ki jih lahko zavzema v besedilu. V nadaljevanju je pojasnjeno, kako se odnos avtor – besedilo v dramatiki razlikuje od istega odnosa v epiki ali liriki. Raziskava se zaključi z opazovanjem dramatikovega subjekta v sedmih besedilih sodobnih slovenskih dramatičark.

**Ključne besede:** slovenska dramatika, ženske, dramatikov subjekt, dramski subjekt, sodobne slovenske dramatičarke, dramsko besedilo in uprizoritev;

## **Abstract**

The thesis *Contemporary Slovenian Female Playwrights and the Playwright's Presence* begins with a historical overview of Slovenian female playwriting from its beginnings to present time. The playwright's status in the Slovenian society of the 20<sup>th</sup> century is explained in detail. After the crisis of Slovenian playwriting in the 90s, different factors (listed and presented) encouraged several new female authors to emerge. The thesis presents fourteen of these authors and their plays. The second part of this work is dedicated to a research on the *playwright's presence* (i.e. author's voice in their work). The definition of the subject is followed by its classification into three main aspects: different roles of the *playwright's presence*, its different forms, and various positions a *playwright's presence* may take in a given play. The relationship *author – text* differs in epics, lyrics or drama. The thesis focuses on the above differences regarding drama. In conclusion, the *playwright's presence* is observed in the works of seven contemporary Slovenian female playwrights.

**Keywords:** Slovenian playwriting, gender studies, author's presence, author's voice, character's voice, contemporary Slovenian female playwrights, writing for performing arts;

## KAZALO

0	Uvod.....	7
1	Zgodovinski pregled slovenske dramatike, ki so jo pisale ženske.....	9
1.1	Od začetkov do druge svetovne vojne: Luiza Pesjak, Zofka Kveder in druge .....	9
1.2	Od druge svetovne vojne do 80. let 20. stoletja: Mira Mihelič.....	12
1.2.1	Sedemdeseta leta .....	15
1.3	Osemdeseta leta: Alenka Goljevšček .....	16
1.4	Devetdeseta leta: Draga Potočnjak.....	19
1.4.1	Prvenec na poklicnem odru: <i>Slepe miši</i> .....	21
1.4.2	<i>Metuljev ples</i> .....	23
1.4.3	<i>Alisa, Alica</i> .....	26
1.4.4	Devetdeseta leta: sklep .....	27
2	Novo tisočletje: dejavniki, ki so spodbudili nenaden preboj novih slovenskih dramatičark	29
2.1	Javni razpisi za dramska besedila.....	30
2.1.1	Prešernovo gledališče Kranj: razpis za nagrado Slavka Gruma.....	31
2.1.2	Slovensko ljudsko gledališče Celje: razpis za žlahtno komedijsko pero .....	33
2.1.3	Mestno gledališče Ptuj: razpis Mlada dramatika.....	35
2.1.4	Javni razpisi za dramatiko – sklep.....	36
2.2	Delavnice, tečaji in druge oblike izobraževanja.....	37
2.2.1	Javni sklad za kulturne dejavnosti.....	38
2.2.2	Teden slovenske drame in KUD Sodobnost International .....	40
2.2.3	Izobraževanje dramskih piscev – sklep .....	41
2.3	Bralne uprizoritve.....	42
2.3.1	PreGlej.....	43
2.3.2	Bralne uprizoritve – sklep .....	45
2.4	Objavljanje dramatike .....	46

2.4.1	Sodobnost.....	47
2.4.2	Mentor .....	47
2.4.3	Dialogi.....	49
2.4.4	Objavljanje dramatike: sklep.....	49
2.5	Odrske uprizoritve dramskih besedil neuveljavljenih avtorjev.....	50
2.5.1	Odrske uprizoritve dramskih besedil ženskih avtoric .....	53
2.5.2	Odrske uprizoritve dramskih besedil neuveljavljenih avtorjev – sklep .....	54
2.6	Zakaj so ti dejavniki k dramskemu pisanju spodbudili ravno ženske? .....	57
2.6.1	Izobrazba in ženske v tranzicijskem obdobju Slovenije .....	57
2.6.2	Zaposlenost žensk v Sloveniji .....	59
2.6.3	Organizirane skupine slovenskih žensk .....	60
2.6.4	Zakaj ravno ženske – sklep .....	62
3	Preboj novih slovenskih dramatičark po letu 2000 .....	63
3.1	Desa Muck.....	63
3.2	Žanina Mirčevska .....	65
3.3	Saša Pavček.....	67
3.4	Martina Šiler.....	68
3.5	Kim Komljanec .....	69
3.6	Saša Rakef.....	71
3.7	Draga Potočnjak .....	72
3.8	Druge.....	72
3.8.1	Simona Semenič .....	73
3.8.2	Tina Kosi .....	73
3.8.3	Špela Stres .....	74
3.8.4	Zalka Grabnar Kogoj.....	74
3.8.5	Andreja Zelinka.....	75
3.8.6	Jera Ivanc.....	75

3.8.7 Ana Lasić.....	75
3.8.8 In to niso vse .....	76
4 Dramatikov subjekt .....	78
4.1 Opazovanje »ženskega« v ženski dramatiki.....	79
4.2 Prisotnost avtorja v dramskem besedilu.....	80
4.2.1 Kaj sploh je dramatikov subjekt.....	81
4.2.2 Odnos avtor – besedilo v dramatiki.....	88
4.2.3 Kaj je dramatikov subjekt – sklep.....	90
4.3 Dramatikov subjekt v sedmih najnovejših dramah slovenskih dramatičark .....	91
4.3.1 Utemeljitev izbora besedil.....	91
4.3.2 <i>Pikado</i> Martine Šiler .....	93
4.3.3 <i>Zatočišče</i> Saše Rakef.....	95
4.3.4 <i>Žrelo</i> Žanine Mirčevske .....	100
4.3.5 <i>Za naše mlade dame</i> Drage Potočnjak .....	103
4.3.6 <i>Čisti vrelec ljubezni</i> Saše Pavček .....	107
4.3.7 <i>Neskončno ljubljene moški</i> Dese Muck .....	111
4.3.8 <i>Škart</i> Kim Komljanec.....	117
4.3.9 Sklep.....	120
5 Zaključek.....	124
6 Viri in literatura .....	129
6.1 Literatura .....	129
6.2 Literatura, pridobljena s svetovnega spleta:.....	132
6.3 Viri .....	133
6.4 Dodatek: kratice in okrajšave za gledališke institucije .....	134

## **0 Uvod**

Prvi del naslova, ki ga nosi to diplomsko delo, izvira iz splošnega zanimanja za literarno ustvarjalnost žensk, zlasti na področju dramatike. Ta izhodiščna točka nam odpira cel kup vprašanj: Koliko žensk pri nas danes piše dramatiko? Kako je bilo s tem v času t.i. krize slovenske dramatike pred letom 2000? In kako še prej, v bolj oddaljeni preteklosti? Kakšni so razlogi za majhno zastopanost žensk med slovenskimi dramatikami doslej? Kaj je spodbudilo nenadni preboj številnih dramatičark pri nas po letu 2000? V kakšni povezavi je to s krizo slovenske dramatike v devetdesetih? Je torej potekalo kakšno načrtno spodbujanje pisanja dramatike s strani države? Če je, zakaj so ti ukrepi spodbudili k pisanju toliko žensk in ne enakega števila moških? Itd.

Osebni razlog za izbiro teme je bila moja lastna izkušnja: sem avtorica dramskega besedila, ki je bilo nedavno uprizorjeno na odru enega od slovenskih repertoarnih gledališč. Tudi to izhodišče zastavlja mnogo vprašanj: Kaj dandanes pomeni biti avtor (oziroma avtorica) dramskega besedila, ki ga na oder postavi slovenski režiser? Kakšen je status dramatika (oziroma dramatičarke) v slovenski gledališki praksi? In kakšen je bil v preteklosti? Vprašanja so se kar vrstila in diplomsko delo je bila odlična priložnost, da dobijo odgovore.

Drugi del naslova, dramatikov subjekt, je pojem, ki se nam pri raziskovanju položaja dramatika v gledališču skorajda samoumevno ponuja. Gre namreč za element besedila, ki daje informacije o avtorju, njegovem intimnem glasu, torej odpira tudi možnost preučevanja statusa dramatika v gledališču skozi besedilo samo. A o dramatikovem subjektu doslej ni bilo veliko napisanega: nekaj je teatroloških razprav, ki se pri preučevanju odnosa med besedilom in uprizoritvijo dotaknejo tudi tega pojma, na področju literarne vede je dramatikov subjekt le tu in tam omenjen.

Pričujoče diplomsko delo se v zvezi z dramatikovim subjektom v veliki meri naslanja na odkritja francoske teatrologinje Anne Ubersfeld, vendar bomo skušali njene ugotovitve nadgraditi in poiskati natančnejšo opredelitev pojma. Skušali bomo definirati različne pojavne oblike dramatikovega subjekta, razložiti njegove funkcije. Opazovali bomo različne pozicije (glede na bralca, publiko, dramski subjekt itd.), ki jih dramatikov subjekt lahko zavzema v



besedilu. Zanima nas, kaj nam o odnosu avtorja do besedila in o besedilu samem lahko pove podrobna analiza dramatikovega subjekta.

Da bi o tem neraziskanem pojmu odkrili čim več, bomo dramatikov subjekt opazovali tudi v sedmih primerih dramskih besedil ženskih avtoric. Preučevali bomo naslednja besedila: *Pikado* Martine Šiler, *Zatočišče* Saše Rakef, *Žrelo* Žanine Mirčevske, *Za naše mlade dame* Drage Potočnjak, *Čisti vrelec ljubezni* Saše Pavček, *Neskončno ljubljeni moški* Dese Muck in *Škart* Kim Komljanec. Ker bomo najprej opisali ozadje teh dramatičark – raziskali nekaj njihovih biografskih podatkov, poiskali skupne značilnosti njihovih dramskih opusov, popisali njihove izkušnje z uprizoritveno prakso – bomo lahko dramatikov subjekt v izbranih besedilih analizirali mnogo podrobneje, s tem pa morda prišli ne le do zanimivih značilnosti obravnavnih besedil, temveč tudi do novih odkritij o dramatikovem subjektu nasploh.

Preden se lahko poglobimo v analizo besedil in opazovanje dramatikovega subjekta, pa najprej pogledjmo, kako je s slovenskimi ženskimi avtoricami dramskih besedil. Zanimivo je, da je že sam izraz dramatičarka problematičen, saj ga npr. slovenski pregledovalnik besedil Microsoftovega programa Word sploh ne prepozna kot slovensko besedo. A če se vprašanju slovenskih dramatičark malce bolj pozorno posvetimo, hitro najdemo ženske, ki so slovensko dramatiko pisale že davno tega, ki jo pišejo danes in ki jo bodo gotovo pisale še v prihodnosti.

## **1 Zgodovinski pregled slovenske dramatike, ki so jo pisale ženske**

### **1.1 Od začetkov do druge svetovne vojne: Luiza Pesjak, Zofka Kveder in druge**

Pregled slovenske dramatike, ki so jo pisale ženske, se ne začne pri Škofjeloškem pasijonu ali pri Linhartu, kjer se razprave in zgodovinski pregledi slovenske dramatike običajno začnejo, temveč pri Luizi Pesjak, prvi (oziroma vsaj prvi dokumentirani) ženski avtorici slovenskega dramskega besedila. Leta 1871 napisana štiri dejanja njene drame z naslovom *France Prešerin* so prvo slovensko dramsko besedilo, ki ga je podpisala ženska. Začetek dejavnosti slovenskih dramatičark ni potekal povsem gladko, saj se je avtorica te nedokončane petdejanke sprva namenila napisati tridejanko, se kasneje premislila in se lotila petdejanke, danes pa imamo od njene tragedije ohranjena štiri dejanja in se za peto ne ve, ali ni bilo nikoli napisano ali pa se je izgubilo<sup>1</sup>. Luiza Pesjak je poleg *Franceta Prešerna* pisala še enodejanke (oziroma t. i. dramske prizore, med njimi npr. *Na Koprivniku*) in ustvarila libreto za opero Antona Foersterja *Gorenjski slavček* (ki je bila uprizorjena še za časa avtoričinega življenja, leta 1872). Pisala je tudi za otroke ter prevajala in prirejala nemška dramska besedila. (Koblar 1972: 90–94, Mihurko Poniž 1997: 11–22, 77). Skratka, čeprav je šele utirala pot ženskim avtoricam (in to ne samo v dramatiki, temveč ob Josipini Turnograjski, Fanny Hausman in Pavlini Pajk tudi v prozi in poeziji), je bila literarno – pa tudi sicer – plodna ženska: našla je čas in energijo za literarno ustvarjanje, čeprav je bila mati petih otrok (kar je danes že samo po sebi zelo redko). Res pa je tudi, da ji je gospodinjenje možu po drugi strani nudilo finančno preskrbljenost. Ta »družinska« informacija ni samo nepomemben biografski podatek, temveč dejstvo, ki pomembno vpliva tudi na nadaljevanje zgodbe o prvih slovenskih dramatičarkah. Luizi Pesjak namreč sledijo dramatičarke različnih geografskih, socialnih in izobrazbenih porekel, ki so se vse na tak ali drugačen način srečevale z neenakopravnim položajem ženske v družbi, zlasti v javnem življenju, in še posebej z zapostavljenostjo ženske kot ustvarjalke literature, ki je dotlej veljala za izključno moško domeno. Prve slovenske dramatičarke (pa ne samo prve) so ustvarjale ob ali bolje po opravljenih vsakodnevnih družinskih in gospodinjskih obveznostih. Redke so imele možnost doseči višjo ali visoko izobrazbo – tudi če so družinske finance to dopuščale, v takratni družbi

---

<sup>1</sup> Peto dejanje je za uprizoritev leta 1970 dopisal Črtomir Zorec (Mihurko Poniž 1997: 6).

(v drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja) ni bilo v navadi, da bi ženske študirale. Tiste, ki so si kljub temu uspele izbojevati šolanje, niso imele velike izbire pri jeziku študija (visoko izobraževanje je potekalo v nemščini, šele po prvi svetovni vojni in z ustanovitvijo Univerze v Ljubljani tudi v slovenščini) ali njegovi vsebini: sprva jim je bilo dostopno le učiteljišče, kasneje še študij prava in medicine. Prve študentke tudi niso smele prisostvovati na (vseh) predavanjih in so večinoma študirale samostojno, za opravljene izpite pa niso prejele nobenega potrdila ali spričevala. Zaradi takega neenakega položaja žensk v družbi je bila za prve dramatičarke in literarne ustvarjalke nasploh pot do objave v literarni (ali splošni) periodiki težka. Če pa jim je kako besedilo ali odlomek že uspelo objaviti, jih je kritika obravnavala pristransko, ostreje kot njihove moške kolege. Prispevki ženskih avtoric so bili pogosto odpravljeni kot trivialna (in zato manjvredna!<sup>2</sup>) literatura. Verjetno so tudi zato prve slovenske dramatičarke objavljale tudi članke na temo uveljavljanja ženskih pravic. Zaradi njihove vztrajnosti in s pomočjo nekaterih vplivnih moških, ki so bili vendarle malo bolj odprtega duha, je tako začelo izhajati »glasilo slovenskega ženstva« *Slovenka*. *Slovenka* je sprva (1879–1899) izhajala kot štirinajstdnevna priloga tržaškega dnevnika *Edinost*, kasneje (1900–1902) pa kot samostojni mesečnik (Kušej 1996: 54). V njej so slovenske intelektualke končno našle mesto za objavljanje tako svojih družbeno angažiranih člankov kot tudi literarnih del oziroma odlomkov. Kot trdi Marja Boršnik (Kušej 1996: 54–81), naj bi v *Slovenki* objavljeno leposlovje sicer kvalitetno zaostajalo od tistih del, ki so jih isti avtorji in avtorice objavljali drugod (redke, npr. Zofka Kveder in celo prva *Slovenkina* urednica Marica Nadlišek - Bartol, so objavljale tudi v prestižnejših časnikih, npr. *Ljubljanskem zvonu* ter *Domu in svetu*). To pa seveda ni bilo nujno slabo: *Slovenka* je na ta način služila kot nekakšna vadnica (Kušej 1996: 54–81) in morda se je prav zaradi takšnega statusa prve ženske revije tudi katera od sramežljivejših avtoric opogumila in poslala svoje delo v objavo. *Slovenka* je torej ob prelomu 19. v 20. stoletje igrala pomembno spodbujevalno vlogo za slovenske dramatičarke, prav takšno, kakršno več kot 100 let kasneje igrajo delavnice dramskega

---

<sup>2</sup> Å propos trivialna literatura: Strinjam se z Miranom Hladnikom, ki trdi, da trivialna literatura ni nujno nekaj manjvrednega, temveč je zgolj literatura, katere ciljna publika in namen sta drugačna od ciljne publike in namena literature, ki jo literarna zgodovina uvršča med klasiko, v literarni kanon. Ne gre za vrednotenje boljše – slabše, gre zgolj za drugačen namen (Hladnik 1983). Če je nekaj všečno širokim ljudskim množicam, to še ne pomeni, da je slabše od tistega, kar je všeč zgolj izobraženi eliti. Podobno krivično vrednotenje se dandanes dogaja med t. i. profesionalnim in ljubiteljskim gledališčem, vendar za poglobljeno razmišljanje o tej problematiki na tem mestu ni prostora.

pisanja. Vrste slovenskih dramatičark so bile na pragu 20. stoletja že številčnejše, vendar je sledilo obdobje ekonomske krize, nato pa prva svetovna vojna, ki sta elan vzeli literatom obeh spolov. Najbolj produktivna in res redka izjema med slovenskimi literarnimi ustvarjalkami, saj se je uspela s pisanjem tudi preživljati, je bila Zofka Kveder. Napisala je dve dramski besedili s po štirimi dejanji (*Pravica do življenja* in *Amerikanci*) ter sedem enodejank. Izbor njene dramatike je izšel v knjižni izdaji pod naslovom *Ljubezen* (Mihurko Poniž 1997: 25). Vendar so bila dela Zofke Kveder pogosto deležna pristranske, nestrokovne kritike, ki se je bolj osredotočala na spol avtorice, kot pa na dejansko strokovno vrednotenje njenega dela (Mihurko Poniž 1997: 11–22).

Podobna usoda je doletela tudi sodobnice Zofke Kveder: Marijo Kmet, Ljudmilo Poljanec, Ilko Vašte, Marico Gregorič – Stepančič in nekaj mlajšo Silvo Trdina. To so bile avtorice, ki so se izobraževale na učiteljskišči, saj jim je taka izobrazba omogočala najboljši oziroma v tistem času pravzaprav edini ženskam dostopni intelektualni poklic. Večinoma je družbeno okolje, vključno s pretežnim delom literarne in literarnokritične javnosti ženskam pripisovalo podrejeno vlogo matere in gospodinje, za katero ni bilo primerno oziroma od katere ni bilo zaželeno javno izražanje. V literaturi je bilo za žensko sprejemljivo kvečjemu, da napiše kakšno povest ali ljubezenski roman v pismih z izrazito trivialno snovjo in obliko. Literarni izdelki ženskih avtoric se a priori niso vrednotili enakovredno kot izdelki njihovih moških kolegov. Vse to so bila sicer večinoma nepisana pravila, ki pa so jih določeni posamezniki občasno tudi javno objavili. Tako je npr. Ivan Pregelj – takrat precejšnja avtoriteta na slovenski literarni sceni – v *Domu in svetu* leta 1927 eksplicitno zapisal, da ni »prijatelj 'ženskih pisateljev'«. (Mihurko Poniž 1997: 17, 18).

Diskriminatorno dojemanje ženskih avtoric potrjuje tudi pozitiven odnos do edine nešolane literarne ustvarjalke tistega časa, Manice Koman, ki je svojo javno podobo oblikovala kot izrazito ljudska avtorica, javnost pa jo je sprejela kot materinski, ponižni tip ženske. Ker ni izražala nikakršnih ambicij po uvrstitvi svojih del med t. i. visoko literaturo, je bila moški literarni eliti povsem nenevarna in ji je hitro pripadlo mesto v literarni sceni, ki pa je bilo seveda ostro zamejeno z oznako trivialna literatura. (Mihurko Poniž 1997: 15–16)

Javnost je bila torej do ženskih avtoric dokaj kruta. Kljub neugodnim družbenim pogojem pa so slovenske dramatičarke v prvih desetletjih 20. stoletja ustvarile kar nekaj dramskih besedil.

Poleg že omenjenih del Zofke Kveder je od konca 19. stoletja do začetka druge svetovne vojne izpod ženskih peres nastalo sicer največ enodejank, a tudi nekaj daljših dramskih besedil, npr.: petdejanka *Veronika Deseniška* Marice Gregorič - Stepančič, tridejanka *Krst Jugovičev* in štiridejanka *Prisega o polnoči* Manice Koman, tridejanka *V provinci* Silve Trdina ter petdejanka *Visoka pesem* Ilke Vašte. (Mihurko Poniž 1997: 26)

## **1.2 Od druge svetovne vojne do 80. let 20. stoletja: Mira Mihelič**

Takoj po drugi svetovni vojni, v razcvetu socialnega realizma je svojo dramatiko začela objavljati Mira Puc oziroma Mira Mihelič, kot se je imenovala po poroki s svojim drugim možem, Francetom Miheličem, in kot je tudi javnosti bolj znana. Leta 1945 je objavila svojo prvo dramo *Svet brez sovraštva*, ki ji nato sledita še dve – *Ogenj in pepel* (1949) ter *Operacija* (1950). Vse tri zajemajo snov iz druge svetovne vojne in meščanskega okolja. Oblikovane so v realističnem jeziku in slogu, v njih pa je zaznati prokomunistični ideološki stav avtorice, ki je vojno snov zajemala iz resnične osebne izkušnje. (Borovnik 2005: 23–25)

Kasneje se je Mira Mihelič usmerila v pisanje komedij, v katerih je s satiro prikazovala navidezno enakopravnost med moškimi in ženskami ter ideološko propagando v socialistični družbi. Tipični primer take komedije je njeno besedilo *Dan žena*, ki je bilo leta 1969 uprizorjeno v Mestnem gledališču ljubljanskem (Borovnik 2005: 23–25).

Kritiški odzivi na delo Mire Mihelič so bili zelo različni. Za svojo socialnorealistično dramo *Ogenj in pepel* je leta 1950 prejela Prešernovo nagrado in s tem do danes ostala edina ženska, ki ji je bilo to prestižno priznanje podeljeno za dramsko besedilo (Društvo slovenskih pisateljev 2007a). Njena zrelejša dramatika pa pri kritiki ni bila vedno dobro sprejeta. Kot navaja avtoričine spomine Branko Hofman v svoji zbirki intervjujev s slovenskimi pisateljicami (Hofman 1988: 231–253), je kritika njeno komedijo *Veverica noče umreti*, ki je bila leta 1961 uprizorjena na odru Mestnega gledališča ljubljanskega, sprva povsem ignorirala, nato pa jo ovrednotila negativno. Vrhovna avtoriteta takratne gledališke kritike, Josip Vidmar, pa je to predstavo (režiral jo je Jože Gale) in s tem tudi delo Mire Mihelič povsem prezrl, kar gotovo ni vzpodbudno za ustvarjalnost katerega koli dramskega avtorja. (Hofman 1988: 240) Zato ne preseneča, da je Mira Mihelič do osemdesetih let 20. stoletja ostala takorekoč edina ženska avtorica slovenskih dramskih besedil za odrasle.

Poleg nje se je namreč pisanja dramatike profesionalno lotila le še Ljuba Prenner (1906–1977), odvetnica in družbena aktivistka iz Slovenj Gradca. Leta 1957 je napisala komedijo z naslovom *Gordijski voz*, katere snov je sodna razprava ob ločitvi zakonskega para (Poniž 2001: 260). Slogovno se avtorica ni oklepala realizma, saj je besedilo prekinjeno z vložnimi pesmimi v stilu Bertolta Brechta, v rimanem prologu pa se je avtorica (tako Poniž) poslužila tudi sredstev dramatikovega subjekta in v usta enemu od likov položila svojo lastno izpoved o boju za pravico. Ljuba Prenner je napisala še libreto za opero Danila Švare *Slovo od mladosti* ter glasbeno enodejanko *Vasovalci*.

Koruza v svojem pregledu slovenske književnosti, nastale med leti 1945 in 1965 omenja še dve dramatičarki: Slovenjgradčanko Marijo Fele, ki je za lokalno kulturno prosvetno društvo napisala štiridejanko *Urok*, ter koroško Slovenko Matildo Košutnik, avtorico več ljudskih iger, ki jih je uprizorilo ljubiteljsko gledališče v Podjuni (Koruza 1967: 45–52).

Za otroke in mladino je v tem času dramatiko pisala Kristina Brenk, nekaj radijskih iger pa so napisale Branka Jurca, Neža Maurer in Jolka Milič (Hofman 1988: 117–281).

Vsega skupaj je torej od druge svetovne vojne do osemdesetih let 20. stoletja mogoče med avtorji slovenskih dramskih besedil naštetih le za vzorec žensk<sup>3</sup>, izmed katerih pa lahko – glede na število ustvarjenih dramskih besedil za poklicno uprizoritev – kot dramatičarko zares štejejo le Miro Mihelič.

Torej v času, ko se v slovenskem (in svetovnem) gledališču odvijajo veliki preobrati, ko na eni strani nastanejo vrhunci slovenske poetične drame, ki dramsko besedilo potiskajo v ospredje gledališkega ustvarjanja, na drugi strani pa v prvih eksperimentalnih gledališčih, katerih ustanoviteljice in osrednje režiserke so bile tudi ženske<sup>4</sup>, dramsko besedilo postaja le material za režiserjevo obdelavo, slovenska dramska besedila v vseh njihovih novih in

---

<sup>3</sup> Vendar lahko sklepamo, da je bila produkcija dramskih besedil ženskih avtoric vendarle številnejša, kot jo popisuje literarna zgodovina, in sicer vsaj na področju mladinske in ljubiteljske dramatike. Tudi v zamejstvu in po svetu je gotovo nastalo še kakšno dramsko besedilo izpod peresa Slovenke. Povsem popolno popisovanje teh besedil pa bi zahtevalo poglobljeno preiskovanje različnih arhivov, saj marsikatero dramsko besedilo še danes ni nikoli natisnjeno in ne obstaja v drugačni obliki kot v tipkopisu ali celo rokopisu. Za namene tega diplomskega dela pa bi bilo tako poglobljeno raziskovanje preobsežno.

<sup>4</sup> Taki sta bili npr. Balbina Baranovič, ki je ustanovila Eksperimentalno gledališče (1955–1967), ter Draga Ahačič, ki je ustanovila gledališče Ad hoc (1958–1964) (Toporišič 2004: 57–61).

klasičnih pojavnih oblikah pišejo skorajda izključno moški. Ob bok avtorjem, ki so v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja pisali dramatiko za neinstitucionalna gledališča, ki so (še zelo previdno in zakodirano) izražala nestrinjanje z ideološkim enoumjem takratne politične oblasti ter raziskovala različne vloge in načine uporabe tekstovne dramske predloge za gledališko uprizoritev (ob Eksperimentalnem gledališču in gledališču Ad hoc je bilo najbolj odmevno tako gledališče Oder 57<sup>5</sup>), torej ob bok Jožetu Javoršku, Dominiku Smoletu, Primožu Kozaku, Petru Božiču, Vitomilu Zupanu, Danetu Zajcu, Marjanu Rožancu, Gregorju Strniši ipd. (Toporišič 2004: 61) pa pravzaprav ne moremo zapisati prav nobenega ženskega imena, saj še Mira Mihelič po značilnostih svojega pisanja ne spada v to generacijo.

Šestdeseta leta se v slovenskem gledališču začnejo s poetično dramo *Antigona* Dominika Smoleta, ki odpre še danes izjemno plodno smer slovenske dramatike. Uprizoritev tega besedila se z neinstitucionalnega Odra 57 preseli na osrednji oder institucionalnega gledališča – oder ljubljanske Drame (tudi po zaslugi odprtosti takratnega umetniškega vodje Drame, Bojana Štiha), isto sezono pa doživi drama uprizoritev tudi v SNG Maribor (Koruza 1997: 212), kar priča o zavidljivem položaju slovenske dramatike v tistem času. Šestdeseta leta so bila čas preloma s psihološkim realizmom, čas prvih uprizoritev absurdnih in eksistencialističnih tujih in slovenskih dramskih besedil, čas, ko je gledališka praksa spreminjala odnos med gledališčem in dramatiko ter utemeljevala avtonomijo režiserja in s tem bistveno vplivala na način tvorbe in branja dramskih besedil (Toporišič 2004: 55–76). Dejstvo, da v tem času slovenska dramatika ni imela ženskega glasu in da so se ti veliki preobrti zgodili zgolj skozi peresa moških, je gotovo eno od pojasnil, zakaj so ženske dramatičarke tudi v nadaljevanju zgodovine slovenske dramatike v veliki manjšini. Če te ni zraven, ko se dogaja revolucija, si tudi po njej manj relevanten.

---

<sup>5</sup> Delovalo je od 1957 do 1964, ko je bilo prisilno ukinjeno – prekinjena je bila premiera predstave *Topla greda* po besedilu Marjana Rožanca in v režiji Andreja Stojana z utemeljitvijo, da naj bi predstava lažno prikazovala vaško življenje ter prizadela borce NOB (Toporišič 2004: 61–66).

### 1.2.1 Sedemdeseta leta

V sedemdesetih letih se vloga dramskega besedila v slovenskem gledališču še koreniteje spremeni oziroma razvrednoti, saj gledališki praktiki (režiserji, igralci, scenografi itd.) še naprej raziskujejo in utemeljujejo avtonomnost svojega medija. Gledališče skušajo osvoboditi literarne predloge, vzpostavljajo enakovreden odnos med tekstom in uprizoritvijo ali ustvarjajo celo tako, da uprizoritev nadvlada besedilo in je beseda podrejena gledališkemu izrazu (telesu v prostoru).

Gledališko prakso sedemdesetih let že 1969. leta bistveno zaznamuje zloglasna predstava Dušana Jovanovića *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, ki nastane povsem brez dramske tekstovne predloge in predstavlja premik v ritualno gledališče. Večina besedila, ki so ga igralci tekom predstave posredovali publiki, so tekom vaj in ustvarjanja predstave sestavili oni sami. Rezultat je bilo nekakšno ready-made besedilo, sestavljeno iz reklamnih sporočil, horoskopa, znanih ljudskih napevov, delov besedila v hebrejščini ter citatov slovenskih in tujih pesnikov<sup>6</sup>. (Toporišič 2004: 79–82) V nekakšnem neformalnem manifestu ustvarjalne skupine je leta 1970 eden od članov Gledališča Pupilije Ferkeverk (kot so se poimenovali ustvarjalci), Tomaž Kralj, zapisal, da je to »predstava neliterarnega (teksta osvobojenega) gledališča.« In še: »predstava, ki ni zasnovana na literaturi niti z njo povezana.« (Toporišič 2004: 80) Povsem utemeljeno je torej Venko Taufer o tej predstavi zapisal, da pomeni »smrt literarnega gledališča« (Taufer 1977:14).

V težnji po redefiniranju odnosa med dramatikom in gledališčem so tekom sedemdesetih let 20. stoletja nastali še mnogi gledališki eksperimenti. V nekaterih je bilo dramsko besedilo povsem zreducirano in posredovano skozi neverbalne znake<sup>7</sup>. V drugih je avtor sodeloval pri ustvarjanju uprizoritve kot aktivni soavtor in besedilo pisal takorekoč »na uprizoritev«<sup>8</sup>. Taras Kermauner pa se je v tem času lotil prav posebne obdelave slovenskih dramskih besedil: iz 25

---

<sup>6</sup> Najbolj problematičen in najslovitejši prizor iz te predstave, ki je ustvarjalce v končni fazi stal tudi prepoved izvajanja v prostorih Križank, je vseboval zakol prave kokoši (Toporišič 2004: 79), s čimer je Jovanović usmeril krmilo slovenskega gledališča v gledališče rituala in gledališče krutosti, kakor ju opisujeta Jerzy Grotowsky in Antonin Artaud oziroma v smer performansa, umetniške zvrsti, ki se razcveti v osemdesetih letih.

<sup>7</sup> Npr. v predstavi *Spomenik G*, v kateri je režiser Dušan Jovanović 70 strani dramskega besedila Bojana Štiha zreduciral na devet stavkov, ali v krstni postavitvi Zajčevega *Potohodca* v režiji Lada Kralja, ki naj bi po mnenju kritika Andreja Inkreta Zajčevo dramsko besedilo iz verbalnega prevedla v uprizoritveni jezik in torej z drugimi sredstvi še vedno posredovala isto sporočilo. (Toporišič 2004: 83, 85)

<sup>8</sup> Tak primer je bil Milan Jesih za predstavo *Limite* v režiji Zvoneta Šedlbauerja (Toporišič 2004: 90).



slovenskih dram, nastalih po letu 1945 izpod peres osmih avtorjev, je sestavil nekakšen dramski kolaž, ki sta ga nato režiser Božo Šprajc in dramaturg Marko Slodnjak leta 1973 postavila na oder Gledališča Glej. Med vsemi eksperimenti, ki si jih je v sedemdesetih letih slovensko gledališče privoščilo z našo dramatiko, je le v tej lepljenki (Kermauner jo je naslovil *Črtomirke*) zastopana tudi ženska avtorica – Mira Mihelič z odlomki iz svojih povojnih besedil (Toporišič 2004: 96–98).

### **1.3 Osemdeseta leta: Alenka Goljevšček**

V osemdesetih letih začne v gledališču nad besedo prevladovati podoba, nad tekstovnim vizualno, kar seveda vpliva tudi na razvoj dramskega pisanja. Kažejo se prve posledice gledaliških praks iz prejšnjih desetletij, ki s svojim »mrcvarjenjem« dramskega besedila niso delovale ravno spodbudno za obstoječe in še manj za potencialne nove dramske pisce. Pisci poetične drame – Zajc, Smole, Strniša itd. – postanejo v osemdesetih že t. i. mainstream. Na institucionalnih odrih se režiserji lotevajo eksperimentiranja s klasičnimi dramskimi besedili, od slovenskih predvsem s Cankarjem. Novonastajajoča dramatika (Jovanović, Šeligo, Jančar, Partljič itd.) ima jasne politične podtöne – kar je bilo v duhu časa, ko se vse bolj artikulirajo ideje o samostojnosti Slovenije, gotovo neizogibno. Oblikuje se nekaj plodnih ustvarjalnih dvojic režiser – pisec<sup>9</sup>. Slovensko gledališče se v tem času razvija tudi v smer nedramskih in postdramskih umetnosti<sup>10</sup>. Repertoarna<sup>11</sup> gledališča se seveda v take eksperimente ne podajajo, temveč gojijo klasičen način uprizarjanja dokaj klasično oblikovanih dramskih predlog. Novih imen med dramskimi pisci je malo (prve uprizoritve v tem času doživi npr.

---

<sup>9</sup> Npr.: mladi Tomaž Pandur sodeluje z Ivom Svetino, ki za Pandurjeve bogate spektakelske predstave poetično dramatičira velika besedila literarne zgodovine (tako je nastala npr. predstava *Šeherezada* v Slovenskem mladinskem gledališču leta 1989). Režiser Vito Taufer najde ustvarjalni dialog s piscem Emilom Filipčičem, ki deluje podobno kot desetletje prej Jesih s Šedlbauerjem – kot nekakšen sprotni pisec in aktivni soustvarjalec predvsem uprizoritve, ne toliko dramskega besedila kot literarnega dela. Plod njunega sodelovanja je npr. predstava *Altamira*, nastala v SNG Drama, Ljubljana v sezoni 1984/85, Filipčičeva dramatika pa je sploh jezikovna in oblikovna posebnost (Toporišič 2004: 88–91 in 125–133, Borovnik 2005: 163–166).

<sup>10</sup> Nastanejo npr. zelo nekonvencionalni dogodki Dragana Živadinova in Gledališča Sester Scipion Nasice ter Neue Slowenische Kunst, kakršna je bila recimo predstava *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*, v Cankarjevem domu leta 1986 (Toporišič, 2004: 133–144).

<sup>11</sup> Z izrazom repertoarna gledališča imam v mislih gledališča, ki program za sledečo sezono objavijo vnaprej, in so večinoma tudi neposredno financirana s strani Ministrstva za kulturo ali lokalne skupnosti. To so: SNG Drama Ljubljana, SNG Drama Maribor, Mestno gledališče ljubljansko, Slovensko mladinsko gledališče, Slovensko ljudsko gledališče Celje, Prešernovo gledališče Kranj, Primorsko dramsko gledališče Nova Gorica – kasneje preimenovano v SNG Nova Gorica, Slovensko stalno gledališče Trst, od leta 2000 dalje tudi Mestno gledališče Ptuj in od leta 2001 še Gledališče Koper.

mladi Vinko Möderndorfer), vendar se končno med njimi pojavi tudi novo žensko ime: Alenka Goljevšček.

Alenka Goljevšček se je rodila leta 1933 v Ljubljani. Študirala je filozofijo in psihologijo na Filozofski fakulteti in se nato zaposlila kot gimnazijska učiteljica. Kot mati treh otrok se je v literaturi najprej uveljavila s svojo mladinsko prozo in dramatiko ter radijskimi igrami za otroke (Hofman 1988: 53–77). Kasneje je v slovenskem in jugoslovanskem gledališkem prostoru zaslovela predvsem kot avtorica svojega socialno in politično angažiranega realističnega dramskega besedila *Pod Prešernovo glavo*, ki je bilo krstno uprizorjeno v sezoni 1983/84 na odru MGL, nato pa bilo uprizorjeno v hrvaškem prevodu (*Pod Krležinom glavom*) še v Zagrebu in v sezoni 1987/88 v srbskem prevodu (*Pod Prešernovom bistom*) celo v beograjskem Ateljeju 212 (Goljevšček 2004a: 6).

Avtorica je snov za to besedilo zajemala iz sveta šolstva. Kratkočasna žaloigra, kakor je drama žanrsko podnaslovljena, problematizira preoblikovanje šolskega sistema v usmerjeno izobraževanje. Besedilo je ostra kritika takratne družbenopolitične realnosti, prikazuje vtikanje politike v vprašanja stroke ter neposredno obsoja nemoralne mehanizme, s katerimi je politična oblast nadzorovala in usmerjala civilno življenje. Kljub jasni opredelitvi avtorice do obravnavane tematike pa drama ni oblikovana črno-belo, liki so večplastni in živi, avtorica jih ne izrablja zgolj kot nosilce ene ali druge ideje, temveč jim ustvari tudi bogato intimno ozadje, s katerim utemelji njihovo navidez zgolj politično delovanje. Prav tako se v besedilu, katerega zgodba ima tragičen konec, nenehno pojavlja humor, ki je – poleg aktualne in drzno prikazane problematike – besedilo nedvomno približal publiki, saj je predstava Mestnega gledališča ljubljanskega v režiji Zvoneta Šedlbauerja doživela 140 ponovitev, ki so bile večinoma vnaprej razprodane (Kermauner 2004: 199–205). Tudi s strani kritike je bila ta drama Alenke Goljevšček dobro sprejeta, čeprav je – kot je leto po uprizoritvi pričal Zvone Šedlbauer v intervjuju za časopis Delo – takratna politična oblast pritiskala na ustvarjalce predstave, naj omilijo »določena 'žgoča mesta' v igri« (Kermauner 2004: 203). Ena takih točk v drami je gotovo izjava enega od likov iz drame, mladega punkerja Vaskota, ki ob soočenju s svojim očetom, komunističnim funkcionarjem, izreče: »Fašisti pa komunisti – vsi ste glih!« (Goljevšček 2004a: 67). Za zapis take izjave, ki se nam danes zdi nekaj povsem vsakdanjega, saj jo skorajda dnevno izrekajo poslanci te ali one politične opcije v državnem zboru, je bilo – le dobrih dvajset let nazaj – potrebno kar precej poguma. O tem priča tudi ogorčeno pismo, ki

ga je ena od gledalk predstave naslovila na umetniško vodstvo Mestnega gledališča ljubljanskega, v katerem se spotakne ravno ob navedeno izjavo, jo ostro obsodi kot zlonamerno ter zatrjuje, da je publiki podana v kontekstu, ki zavaja. Globoko osebno (!) užaljena gledalka v svojem pismu očita MGL netolerantnost in se odreče nadaljnjim ogledom predstav tega gledališča, na koncu pa se ji v vseh njenih kritikah pridruži še ena sogledalka (Kermauner 2004: 204, 205). Danes se nam morda zdi tak odziv publike nenavaden, pretiran, skoraj smešen, vendar je bila v kontekstu preko trideset let trajajočega političnega enoumja predstava *Pod Prešernovo glavo* resna provokacija. Kljub vsem zgoraj naštetim radikalnejšim oblikam gledališča, ki so si že leta pred tem privoščile prav tako ostro kritiziranje družbenopolitične ureditve, je bila drznost Alenke Goljevšček izjemna ravno zato, ker je družbo kritizirala ne z roba, temveč od znotraj: v repertoarnem gledališču, na velikem odru, v okviru povsem klasične uprizoritve, ki ni namenjena marginalni oziroma elitni publiki razgledanih intelektualcev, temveč širokim ljudskim množicam.

*Pod Prešernovo glavo* pa ni ostalo edino besedilo, s katerim je Alenka Goljevšček dregnila v rebra slovensko javnost. Že sezono prej (1982/83) je bila v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju uprizorjena njena moraliteta *Srečanje na Osojah*, ki je postavljena v čas turških vpadov in iz katere je razvidno avtoričino strokovno zanimanje za slovensko ljudsko pesem<sup>12</sup>. Uspehu z dramo *Pod Prešernovo glavo* pa sta sledili še uprizoritvi besedil *Zelena je moja dolina* (krstno uprizorjeno v sezoni 1985/86 v Prešernovem gledališču Kranj) ter *Lepa Vida 1986 ali Otrok, družina, družba* (uprizorjeno v sezoni 1987/88 v MGL pod naslovom *Lepa Vida 1987*) (Goljevšček 2004b: 35, Goljevšček 2004a: 75). Prav slednje je izredno družbeno angažirano in osvetljuje tudi različne plati položaja žensk v socialistični družbi. Jezikovno je tudi to besedilo oblikovano realistično in – kakor drama *Pod Prešernovo glavo* – izrablja različne jezikovne zvrsti<sup>13</sup> za slikanje različnih plasti družbe. Vendar *Lepa Vida 1986* vsebuje že nerealistične časovne in prostorske preskoke ter se igra z različnimi nivoji resničnosti, na primer v didaskalijah zahteva, da po več stranskih likov igra en igralec, s čimer naj bi se vzpostavila nekakšna tipologija oseb. Kot osrednjo temo avtorica izpostavi paradoks emancipirane ženske kot enakopravne aktivne članice socialistične družbe (izobraženke ali delavke), ki naj bi hkrati ostajala družinska mati in gospodinja. Ta problematika je gotovo

---

<sup>12</sup> Alenka Goljevšček je leta 1981 doktorirala z disertacijo *Mit in slovenska ljudska pesem*. (Kermauner 2007) Pridobljeno dne 18. 08. 2007 s svetovnega spleta: [www.kermauner.net/Alenka.asp](http://www.kermauner.net/Alenka.asp)

<sup>13</sup> Alenka Goljevšček je različne jezikovne zvrsti zapisovala povsem svobodno, ni se obremenjevala s pravopisno normo, temveč poskrbela predvsem za berljivost besedila in živost jezika ustvarjenih likov.

izvirala iz avtobiografskih izkušenj dramatičarke, saj je Alenka Goljevšček – literarna ustvarjalka in znanstvenica – obenem tudi mati treh otrok, ki jih je dolga leta tudi preživljala. Njen mož, literarni zgodovinar in teoretik Taras Kermauner namreč zaradi »politične nezanesljivosti«, kakor je takratna oblast označevala presvobodomiselnih intelektualcev, večinoma ni imel redne zaposlitve, honorarji za občasna dela, prevode in objave pa so bili v tistem času dokaj borni (Hofman 1988: 53–77).

Prav ti dve informaciji – položaj ženske v socializmu in višina honorarjev za občasno intelektualno delo – nam vsaj delno odgovorita na vprašanje, zakaj ni v tistem času dramatike pisalo več žensk. Ob redni službi, skrbi za dom in družino, ki so jo kljub formalno-pravni izenačenosti moških in žensk ter večji osveščenosti o enakopravnosti med spoloma še vedno večinoma prevzemale ženske, je pač malokatera posameznica našla še čas in energijo za literarno ustvarjanje. Ozadje slovenske dramatike, katere avtorice so ženske, se torej od Luize Pesjak v devetnajstem stoletju do Alenke Goljevšček v poznem dvajsetem ni prav dosti spremenilo.

#### **1.4 Devetdeseta leta: Draga Potočnjak**

V zadnjem desetletju 20. stoletja se obzorje slovenske dramatike spet precej predrugači, ne samo zaradi nadaljnjega razvoja gledališke prakse, temveč tudi zato, ker se končno zgodi veliki preobrat v družbeni ureditvi. Čeprav v devetdesetih letih nastala slovenska dramska besedila neposredno ne popisujejo slovenske osamosvojitve, se v njih prav gotovo zrcali nova družbenopolitična situacija. Konec ideološke diktature in z njim naenkrat večja svoboda izražanja pa proti pričakovanjem ne delujeta oplajajoče na slovensko dramatiko. Nasprotno: zaradi odsotnosti velikega skupnega zunanega sovražnika – politične oblasti in cenzure, ki je resda bila proti koncu obstoja skupne države že manj ostra, a je vseeno botrovala nastajanju politično angažirane dramatike – veter v jadrnih slovenskih dramskih piscev v 90. letih pojenja. Vzrok temu so tudi številne nove umetniške smeri in ustvarjalni eksperimenti, ki so že v preteklih desetletjih polje uprizoritvenih umetnosti postopoma razcepili na dramsko gledališče, sodobni ples, performans, body art in še celo vrsto ne- in postdramskih umetniških praks.

Kriza slovenske dramatike pred prelomom tisočletja se ne kaže toliko v količini novonastalih besedil, temveč bolj v maloštevilni novi generaciji avtorjev ter predvsem v iskanju mesta, ki naj bi ga dramatika v mladi tranzicijski družbi zasedla. Repertoarna gledališča v devetdesetih so gojila nekakšen »umirjeni dialog« med dramatikom in gledališčem (Toporišič 2004: 154), odnos med tekstom in uprizoritvijo je v institucionalnem gledališču za nekaj časa obstal na miru in interes za pisanje dramskih tekstov je upadel. Obstoječim piscem, ki so do tedaj s svojo dramatiko drzno drezali v osje gnezdo političnega enoumja, nove družbene razmere niso več nudile tako plodnega okolja za provokativno pisanje, zato so se ali umaknili ali pa svoje dramsko pisanje vsebinsko bistveno preusmerili – zdaj so lahko v svoji dramatiki odkriteje obravnavali tudi v komunizmu tabuizirane teme, ki pa so se kmalu izpele. Drugim dramatikom je elan jemala prav kriza dramskega gledališča, ki je iskalo (in morda še vedno išče) svoj smisel in namen v novem kapitalizmu. Redki (npr. Evald Flisar) so v tem času kljubovali trendu upadanja dramskega pisanja in prav v devetdesetih napisali svoja dotlej največja dela.

Piscev nove, mlajše generacije, ki je v devetdesetih letih šele zares začela ustvarjati in iskati nove teme ter nov glas naši dramatiki, je malo, preštejemo jih lahko na prste ene roke: Matjaž Zupančič, Vinko Möderndorfer<sup>14</sup>, Iztok Lovrič<sup>15</sup>, Zoran Hočevar<sup>16</sup>, Boštjan Tadel<sup>17</sup>. Kljub zdesetkanim vrstam slovenskih dramatikov pa se v tem času med njimi vendarle pojavi tudi ženska: Draga Potočnjak.

Draga Potočnjak je rojena leta 1958. Študirala je na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo in se zaposlila v Slovenskem mladinskem gledališču kot igralka. Pisati je začela najprej poezijo, dramatike se je lotila zaradi svojega humanitarnega in mentorskega dela: kot

---

<sup>14</sup> Vinko Möderndorfer je sicer že v osemdesetih doživel prvo uprizoritev svojega dramskega besedila, a kot pisec komedij, ki danes predstavljajo večino njegove dramatike, je zares razprl krila prav v devetdesetih.

<sup>15</sup> Iztok Lovrič izvira iz neinstitucionalne gledališke skupine Grejpfрут, s katero je ustvarjal predstave (kot pisec besedil, igralec in režiser) v Gledališču Glej.

<sup>16</sup> Zoran Hočevar je pisec proze, leta 1998 je za roman Šolen z Brega prejel nagrado Kresnik (Društvo slovenskih pisateljev 2007b).

<sup>17</sup> Boštjan Tadel se je slovenski javnosti najprej predstavil kot eden od soavtorjev (skupaj z Lučko Jagodic in Markom Okornom) komedije Klinika Tivoli d. o. o., ki je bila uprizorjena v MGL v sezoni 1992/93, in je bila s svojo komercialno uspešnostjo nekakšen povod za kasnejši pojav t. i. komercialnih gledališč, ki uprizarjajo skorajda izključno komedije.

prostovoljka je v času vojne na Balkanu vodila gledališko skupino mladih bosanskih beguncev, kasneje pa delala kot pedagoginja na gledališki in lutkovni šoli GILŠ<sup>18</sup>.

#### 1.4.1 Prvenec na poklicnem odru: *Slepe miši*

Leta 1991 je Draga Potočnjak napisala svoje prvo besedilo, namenjeno poklicni gledališki uprizoritvi: dramo *Slepe miši*. Ta je bila najprej predvajana na Radiu Slovenija kot radijska igra z naslovom *Sanje in strah*, naslov pa je avtorica ob gledališki uprizoritvi, ko je bilo besedilo tudi nekoliko skrajšano, spremenila v *Slepe miši*<sup>19</sup> (Ocepek 2005: 27, 37) in v sezoni 1996/1997 je bilo to delo krstno izvedeno na odru Slovenskega mladinskega gledališča.

V svojem dramskem prvencu Draga Potočnjak secira bolni odnos med materjo in njeno 40 let staro hčerjo. Mati in hči, некоč ugledni članici družbenega okolja sta zdaj zaradi svojih propadlih zakonov in karier, zaradi alkoholizma in revščine takorekoč izločeni iz družbe, odrinjeni na njen rob. Predstavniki margine nastopajo tudi v kasnejših besedilih Drage Potočnjak in postanejo osrednji motiv njene močno socialno angažirane dramatike. V drami *Slepe miši* je zunanjega dogajanja malo, večina besedila sestoji iz dialogov med materjo in hčerjo, ki razkrivajo ta bolni odnos, njegovo zgodovino, vzroke za propad obeh protagonistk itd. Celotna drama se odvija v enem samem večeru in se zaključuje z nesrečno smrtjo hčere. V posameznih monologih vsaka od protagonistk odtava v svoj notranji svet, s čimer avtorica celotno besedilo stilsko odlepi od realizma. Zunanja struktura drame ni razčlenjena v posamezne prizore ali dejanja, temveč je besedilo napisano v enem kosu, ki pa je navznoter, po dramskem dogajanju razcepljen na številne drobne konflikte, simptome osrednjega velikega konflikta: odnosa samega in odrinjenosti protagonistk iz družbe. Avtorica sicer

---

<sup>18</sup> GILŠ je deloval v Ljubljani v okviru Zveze kulturnih organizacij Slovenije pod vodstvom Metke Zobec in je nudil slušateljem zelo širok vpogled v gledališko ustvarjanje – poleg izobraževanja za igralce (učenje igre, giba in petja) je nudil tudi izobraževanje na področju gledališke režije, kostumografije, scenografije, glasbe in lutkarstva – animacije ter izdelave lutk. Zanimivo pa je, da tudi GILŠ, ki je bil nekakšna alternativna gledališka akademija, ni nudil izobraževanja za dramske pisce, kar je bila verjetno posledica pomanjkanja kakršnega koli kadra, ki bi to lahko poučeval. (Domačih mentorjev ni bilo, tuje pa si je ZKOS lahko privoščila povabiti le občasno, za letoletno delo pa so bili angažirani umetniki in pedagogi, ki so sicer prihajali z vsega sveta, a so živeli v Sloveniji.) Kasneje, ko se je ZKOS preoblikovala v Javni sklad za kulturne dejavnosti, je GILŠ razpadel na posamezne specializirane tečaje in s tem se je tudi izgubila njegova funkcija ustvarjanja generacij – mnogi »sošolci« na GILŠ-u so namreč do danes ostali čvrste ustvarjalne skupine.

<sup>19</sup> Obravnavala bom verzijo, ki nosi naslov *Slepe miši*. Tipkopis, po katerem je nastala krstna uprizoritev v SMG, je danes dostopen javnosti v knjižnici Slovenskega gledališkega muzeja.

izrablja jezik – skladnjo, besedišče, ritem jezika in celo rimo<sup>20</sup> – za podajanje informacij o socialni pripadnosti ter za posamezne vsebinske poudarke, hkrati pa se pri zapisovanju bolj ali manj drži pravopisne norme, kar je gotovo posledica avtoričinih izkušenj z gledališko prakso, saj se zaveda, da bo dokončni jezikovni kod za uprizoritev določil gledališki lektor.

V krstni uprizoritvi drame *Slepe miši* je avtorica sama odigrala vlogo hčere, kar je kasneje v intervjuju komentirala z izjavo, da je bilo to težko in da je »prepričana, da je najbolje, če je avtor teksta le avtor« (Hostnik 1997: 7). V istem intervjuju je izjavila tudi, da se dramaturginji in režiserju predstave (uprizoritev je režiral Jan Zakonjšek) ni zdelo pomembno tisto, kar je sama dojemala kot najpomembnejše v besedilu, namreč meja med realnostjo in igro, ki jo je avtorica v besedilu ponazorila s tem, da je ena od protagonistk po poklicu igralka (prav tam). Čeprav gre za pripombi o popolnoma subjektivni izkušnji ene same dramske avtorice, nam ti dve izjavi vendarle bistveno orisujeta status dramatika v slovenskem gledališču.

Kako je na slovensko dramatiko vplival odnos med ustvarjalci in poustvarjalci v gledališču, če je lahko režiser pri krstnem uprizarjanju izvirne slovenske drame zanemaril nekaj, kar je avtorica dojemala kot najpomembnejše? Dejstvo, da je avtorica, ki je kot igralka sodelovala pri uprizarjanju svojega lastnega besedila, vztrajala pri ohranjanju distance med dramatikom in gledališko prakso, je verjetno posledica tega, da je sama – tako kot večina avtorjev – težko vzpostavila distanco do lastnega besedila, po drugi strani pa ta informacija priča tudi o še vedno nerazjasnjem razmerju med tekstom in uprizoritvijo, med dramatikom in gledališčem. Prav konfliktnost tega odnosa pa vsaj deloma odgovarja tudi na vprašanje, ali je tekom devetdesetih slovenska dramatika tonila v krizo tudi pod težo gledališke prakse.

S svojo snovjo in tematiko dramski prvenec *Slepe miši* precej natančno zamejuje nadaljnje ustvarjanje Drage Potočnjak, saj ostajajo v središču njene pozornosti predstavniki družbenih manjšin, šibki, nemočni, odrinjeni in s tem kritika odnosa družbene večine do manjšin. Obenem se avtorica v svojih dramah poglobljeno posveča intimnim medosebnim odnosom,

---

<sup>20</sup> Na primer: »HČI: Ki je žarel tako silno, da je čez noč zgorel. In zdaj je pepelnat in siv, vsak dan bolj siv, plesniv, črviv...« (Potočnjak, 1992:26) ali »MATI: Ja, tu si prijazna, tu se delaš, da si blazna in tukaj ti tečejo solze ...« (prav tam).

razmerjem v družini, psihičnemu in fizičnemu nasilju nad posameznikom v krogu njegovih bližnjih.

#### 1.4.2 *Metuljev ples*

V opusu Drage Potočnjak *Slepim mišim* sledi »meščanska drama« *Metuljev ples*, napisana leta 1993. V njej avtorica vzame pod drobnogled tri generacije meščanske družine – napol senilnega starega očeta in tri njegove hčere, vnukinjo Leno ter Leninega očeta. Drama se odvija v kuhinji meščanske vile, prostoru, ki vse like bistveno določa, saj je v njem pred leti naredila samomor mati družine – dogodek, ki z občutkom krivde zaznamuje vse, razen vnukinje in zeta. Drama se fokusira na srednjo generacijo, tri sestre, ki vsaka na svoj način želijo osmisliti svoje življenje. Draga Potočnjak zgodbe posameznih likov zaokroži z nasilno smrtjo ene od hčera, dogodkom, ki kljub svoji tragičnosti vsaj čustveno rekonstituira razpadlo družino druge hčere. V zadnjem prizoru, ki je stilno povsem drugačen od ostalega besedila in sega že v polje absurda, avtorica eksplicitno poda odgovor na osrednje vprašanje drame: življenje posameznika v meščanskem okolju lahko osmislita le altruizem in dobrodelnost. Tako v zadnjem prizoru avtorica najprej prikaže prenovljeni odnos med očetom in najstarejšo hčerjo, nato pa vpelje nov lik: begunskega dečka, ki pride v posvojitev k najstarejši hčeri in jo s tem na svoj način odreši trivialnosti njenega lastnega življenja.

V stilu se avtorica – tako kot v svojem prvencu – še vedno drži psihorealizma, ki pa ga tudi v *Metuljevem plesu* ruši, tokrat pogumneje: najočitneje v zadnjem prizoru, ko najprej prekrši vsa pravila vzpostavljenega dramskega prostora, nato pa uvede popolnoma nov lik, ki na simbolni ravni predstavlja upanje v nov začetek in novo življenje, zato psihorealistična obrazložitev oziroma utemeljitev njegovega prihoda sploh ni več potrebna.

Realizem Draga Potočnjak ruši tudi z jezikom, ki je tu še očitneje kot v *Slepih miših* prepleten z rimami, kar avtorica delno utemeljuje z igrivostjo likov<sup>21</sup>, delno pa rimanost posameznih replik ostaja v drami kot glas avtoričinega dramatikovega subjekta<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Na primer: »LENA: Žena ...

ANA: Nepotešena, kot pot zgrešena ...

LENA: Še ena ...



Draga Potočnjak v svojih dramah rada izrablja pozicijo dramatikovega subjekta – bodisi v stranskem besedilu<sup>23</sup> bodisi v glavnem besedilu. V marsikateri repliki nastopajočih likov je mogoče neposredno ali iz podteksta zaznati osebni etični stav avtorice, zaradi česar ima njena dramatika mestoma didaktične tone. Gotovo pa je ta didaktičnost povezana z izborom tem, ki se jih je dramatičarka v svojem dosedanem delu lotevala in zastavljajo temeljna etično provokativna vprašanja. Sprejemanje oziroma nesprejemanje drugačnosti, samomor, posledice vojne, revščina, družbene krivice – vse to so problematike, ki bralca oziroma gledalca pa tudi gledališkega poustvarjalca pozivajo k opredeljenosti.

Meščanska drama *Metuljev ples* je bila uprizorjena leta 1996 na odru ljubljanske Male drame. Kot pričajo kritiški odzivi na predstavo (Koloini 1997: 32–35), je režiser Boris Cavazza pri gledališki realizaciji povlekel precej dramaturških črt – torej ni uprizoril integralne verzije besedila. Izpuščeni so bili predvsem daljši lirični deli besedila, ki zaustavljajo dramsko dogajanje, s čimer naj bi predstava – tako kritiki – pridobila na napetosti (prav tam). Predelovanje in krajšanje dramskih besedil ob uprizarjanju je bilo – kot sem opisala tudi zgoraj – v slovenskem gledališču že takorekoč samoumevno, a iz kritiških zapisov ob premieri *Metuljevega plesa* lahko zaznamo, da se je odnos režiser – dramatik (oziroma dramatičarka) spremenil. Kritiki dnevnega časopisja in strokovne periodike so večinoma režiserjevo odločitev za krajšanje besedila ovrednotili pozitivno – le Vasja Predan v *Sodobnosti* in Ignacija Fridl v *Delu* sta podvomila v nujnost tako radikalnega oklestenja drame (prav tam). Iz objavljenih ocen pa je slutiti, da te krajšave niso bile plod skupnega dela avtorice in režiserja. Nasprotno: iz zapisov je mogoče sklepati, da je režiser uprizoritve potiskal dramo v nasprotno smer kot avtorica. Ignacija Fridl je o uprizoritvi *Metuljevega plesa*

---

ANA: Ki čaka ...

LENA: Junaka ... princa na belem konju ...

ANA: Dovolj bo! Pika, konec!

LENA (*se hoče še igrat*): Počen lonec.

ANA: Brez dna.

LENA: Za oba ...« (Potočnjak 1997:21).

<sup>22</sup> O tem, kaj je dramatikov subjekt in o možnostih, ki jih le-ta ponuja avtorju za izražanje, raziskovalcem pa za interpretacije, glej 4. poglavje tega diplomskega dela. Za pokušino pa primer iz obravnavanega besedila Drage Potočnjak, ko si liki izmenjujejo rimane replike, ki avtorici služijo za podajanje informacij o pričakovanem begunskem otroku in odnosu likov do njega ter v podtonu za izražanje avtoričinega lastnega odnosa do obravnavane teme, torej izrekanje dramatikovega subjekta: »ANA: Saj ni bolan, če je musliman! Ni kužen, ne smrdi, nima bolh, ne uši! Žalosten pa je, izgubljen od žalosti, pozabil je pisat in brat. Ni čudno! Jaz bi še govorit pozabila (*Adela kar strmi predse*.) In zato se ga je usmilila naša zlata Agata. Da ne bo revež tako sam. Zato bo prišel v rejo k nam. ...« (Potočnjak 1997:19).

<sup>23</sup> Tako npr. v didaskalijah drame *Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznosen*.

v *Delu* zapisala: »... Prav obilje poetičnih jezikovnih ekskurzij pa obenem z dokaj številnimi stranskimi motivi in temami toku dogajanja mestoma jemlje napetost in ga iz naglih brzic preusmerja v počasnejše struge. Tega se je očitno zavedal režiser Boris Cavazza, ki je skupaj z dramaturginjo Diano Koloini za krstno uprizoritev v Mali drami opazno skrčil predvsem lirične pasáže besedila, da je izpod njih **zadihala** napeta dramska zgodba ...« (prav tam, poudarila K. K.). Kritičarka je z uporabo izbranega izraza posredno namignila na to, da je integralna verzija besedila uprizoritev dušila, ji ni dala dihati – prispodoba, ki nikakor ne opisuje eankopravnega sodelovanja med avtorico in režiserjem. Tudi drugi kritiki so za razlikovanje med besedilom in uprizoritvijo uporabili pomensko kontrastno izrazje: Petra Pogorevc je v *Dnevniku* uporabila konotacijsko močno nasprotje med svetlobo in temo: » ... Boris Cavazza je bil nedvomno pravi človek za režijo te **temačne** igre, saj mu je iz nje uspelo izvabiti kar nekaj **svetlih** in celo humornih tonov, obenem pa se, kljub opazni spremembi konca ni **izneveril** avtoričini snovni ideji.« (prav tam, poudarila K. K.) Tudi glagol 'izneveriti se' prinaša – pa čeprav v nikalni obliki – prej negativne kot pozitivne konotacije odnosa režiser – avtorica. V *Razgledih* je Krištof Jacek Kozak o uprizoritvi *Metuljevega plesa* zapisal: »V tej skoraj **gotški ideografiji** [besedila] s tragičnim prizvokom so se igralci dobro znašli: vsak je prispeval pravo dozo **običajnosti in vsakdanjosti**.« V nadaljevanju pa: »Cavazza je prepustil popolni primat tekstu in se diskretno umaknil v ozadje. Besedilo je, **kolikor je bilo le mogoče, priličil vsakdanjiku**.« (prav tam, poudarila K. K.) Tudi ta kritik je zaznal ostro nasprotje med prvinami besedila in uprizoritve ter nakazal nekakšno igro moči med avtorico in režiserjem, ki se je moral »diskretno umakniti v ozadje«, kar spet ne priča ravno o usklajenem sodelovanju dveh enakovrednih sodelavcev. Vasja Predan v svoji kritiki govori celo o režiserjevem »"čiščenju" fabulativnega 'konstrukta'« (prav tam), ki ga sicer oceni za pretirano, vendar že sam izbor izraza nekaj pove o načinu krajšanja dramskega besedila. Krajšanje in spreminjanje dramskega besedila je za uprizoritev pogosto res koristno, vprašanje pa je, ali tak odnos med režiserjem in avtorjem spodbuja nadaljnje nastajanje dramatike. Vsekakor posredno priča o nezavidljivem statusu dramatika v slovenskem gledališču devetdesetih.

Svojemu neidealnemu položaju navkljub je Draga Potočnjak vztrajala s pisanjem dramatike. Konec leta 1999 je bila v *Sodobnosti* (letnik XLVII, št. 12) objavljena njena drama *Alisa, Alica*. Besedilo prikazuje nesrečno usodo mlade bosanske vojne begunke, ki jo pod pretvezo usmiljenja v svoje stanovanje vzame 50-letna slovenska malomeščanka Magda. A

prenakičeno meščansko stanovanje postane begunki vse prej kot dom, saj Magda Aliso izkorišča kot gospodinjsko pomočnico, predvsem pa jo čustveno izrablja in se na njej izživlja zaradi svojega neizživetega materinstva, osamljenosti in nezadovoljstva z lastnim življenjem. Avtorica v drami namiguje tudi na to, da Magdin odsotni mož in/ali<sup>24</sup> znanec Aliso spolno zlorabljata. Vsebinsko gre torej tudi tokrat za dramo, ki zastavlja etična vprašanja in dviguje prah v navidez moralno neoporečni slovenski družbi. Slogovno se avtorica Draga Potočnjak še vedno drži realizma, ki pa ga tokrat razpira le z navezovanjem na motiv Carrolllove *Alice v čudežni deželi*, kar daje likom, njihovim izjavam in posameznim dogodkom v drami simbolne pomene, tako da lahko bralec/gledalec v drami zazna tudi dimenzijo občečloveškega, ne zgolj specifične, konkretnim likom lastne zgodbe.

### 1.4.3 *Alisa, Alica*

Drama *Alisa, Alica* je bila krstno uprizorjena leta 2000 na Odrupododrom (malem odru SLG Celje) v režiji Matije Logarja. V kritičnih odzivih na besedilo in uprizoritev je tudi tokrat zaznati, da je režiser odločno posegal v besedilo. Dve dejanji besedila je v uprizoritvi združil v eno samo (Pezdir 2000: 911, Jurca – Tadel 2000: 908), nekatere like je pomladil in spolno zlorabljanost naslovnega lika, na katero besedilo samo namiguje, v predstavi definiral kot realnost (Jurca – Tadel 2000: 908). Najostreje pa se je uprizoritev razlikovala od besedila po stilu. Ta v nastali predstavi ni bil več psihorealističen, temveč so se ustvarjalci s slogom igre in scenografijo<sup>25</sup> uspeli »izogni[ti] nevarnosti, da [uprizoritev] zapade v veristično interpretiranje [...], kot tudi nevarnosti vztrajanja na poudarjeno psihološki igri« (Novak 2000: 914). Besedilo po mnenju Jerneja Novaka »banalizira«, drama je »ohlapno motivirana«, dramska zgodba pa »šibko utemeljena«, medtem ko je uprizoritev metaforično simbolno plast uprizarjane igre selektivno oblikovala v končno odrsko prisposodbo [...]« (prav tam).

Po mnenju kritikov je bila torej večina pozitivnih plati uprizoritve rezultat gledališke prakse, dramskemu besedilu pa so pripisali večino negativnih pripomb<sup>26</sup>. Take odzive so kritiki

---

<sup>24</sup> Dramsko besedilo pušča možnosti za različne interpretacije teh namigov, tako da ni mogoče zagotovo trditi, katera od variant je v svetu drame resnična.

<sup>25</sup> Scenograf predstave je bil Jože Logar.

<sup>26</sup> Obenem pa je Draga Potočnjak za besedilo *Alisa, Alica* leta 2001 prejela posebno nagrado na mednarodnem festivalu komornega gledališča Zlati lev (Doma et al. 2006: 233).

objavili kljub dejstvu, da je bila drama *Alisa, Alica* le eno od desetih izvirnih slovenskih dramskih besedil (pa še med temi desetimi niso vsa zares dramska<sup>27</sup>), ki so bila krstno uprizorjena na odrih institucionalnih gledališč v gledališki sezoni 1999/2000, izmed teh pa sploh edino, ki ga je napisala ženska<sup>28</sup>. Strokovna kritika je seveda lahko strokovna le, kadar je avtonomna in se ne ozira na trende v javnosti, a obenem naj bi tudi kritika prevzela nase del odgovornosti za produkcijo nacionalne dramatike in se torej trudila na avtorje delovati spodbudno.

#### 1.4.4 Devetdeseta leta: sklep

Položaj slovenskega dramatika ob prelomu tisočletja torej ni bil zavirljiv, položaj slovenske dramatičarke pa predvsem izjemno osamljen, saj je bila Draga Potočnjak resnično edina ženska, ki je v devetdesetih samostojno ustvarjala dramatiko za institucionalne odre. Poleg nje je v tem času pisala dramatiko še Vera Remic Jager, ki je v devetdesetih napisala tragedijo v petih dejanjih z naslovom *Arsinoja* ter »resno komedijo« *Emancipiranke*, a ti dve besedili doslej še nista bili uprizorjeni, objavljeni pa sta bili v zbirki *Dramska knjižica* pri Zvezi kulturnih organizacij, torej so bili verjetno ciljna publika avtorice (zagotovo pa založbe) ustvarjalci ljubiteljskega gledališča. Kot nepojasnjeno osamljeni primer slovenske dramatike je treba omeniti še delo režiserke Barbare Hieng Samobor, ljubezensko igro *Hana Tiger*, ki jo je leta 1993 uprizorilo PGK, a ji izpod peresa avtorice doslej še ni sledilo nobeno dramsko besedilo. Tudi režiserka Barbara Novakovič Kolenc je v devetdesetih ustvarila dva avtorska projekta (*Emilija* ter *Deklica in kontrabas*), pri katerih je navedena tudi kot avtorica besedila, vendar teh besedilnih predlog ni mogoče obravnavati kot dramatiko, saj predstavi nista bili primera povsem dramskega gledališča, temveč kombinaciji plesa in gledališča (kar je razvidno že iz seznama izvajalcev). Saša Pavček, Žanina Mirčevska in Desa Muck, ki jih iz današnje perspektive lahko vidimo kot zgodnje »lastovke«, plodne pomladi slovenskih

---

<sup>27</sup> Eno od njih je bil namreč satirični kabaret Žarka Petana *Od včeraj do jutri*, ki je sestavljen predvsem iz aforizmov in katerega dramskost je vsaj deloma vprašljiva.

<sup>28</sup> Pri zgodovinski drami *1821*, ki je bila isto leto uprizorjena na velikem odru MGL, sta kot soavtorici ob Milanu Deklevi sodelovali dramaturginji Alja Predan in Mojca Kranjc, sicer pa v sezoni 1999/2000 med avtorji tisto sezono uprizorjenih besedil ni bilo žensk.

dramatičark v novem tisočletju, pa v devetdesetih dramatike še niso pisale samostojno, v slovenskem jeziku ali pa ne za odraslo občinstvo in namensko za gledališki medij<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Saša Pavček je v tem času kot soavtorica sodelovala z Marjanom Tomšičem pri dramatizaciji besedila *Bužec on, bužca jaz*, ki je služilo kot dramska predloga za monokomedijo, v kateri je igrala. Žanina Mirčevska je v devetdesetih pisala še v makedonščini, Desa Muck pa je v tem času napisala precej proze ter radijsko igro za otroke z naslovom *Kdo je ubil zmaja?*, ki je bila leta 1994 v prirejeni obliki uprizorjena na odru Šentjakobskega gledališča.

## **2 Novo tisočletje: dejavniki, ki so spodbudili nenaden preboj novih slovenskih dramatičark**

Ko obravnavamo zgodovino književnosti, redko lahko določimo natančno letnico, ko se je določen literarni pojav začel ali končal. Običajno so prehodi iz enega v drugo obdobje počasni, trajajo lahko tudi več desetletij. Za najnovejšo slovensko dramatiko to ne velja, saj so se po letu 2000 v kratkem času pojavila številna nova imena avtorjev in predvsem avtoric izvernih slovenskih dramskih besedil.

Mnogi dramatiki/dramatičarke te nove generacije so začeli ustvarjati šele pred kratkim preprosto zaradi svoje starosti oziroma mladosti, za nekaterimi novimi imeni pa se skrivajo tudi starejši avtorji/avtorice, ki so se iz takšnih ali drugačnih razlogov s pisanjem dramatike začeli ukvarjati šele v novem tisočletju. V naslednjih podpoglavjih (2.1–2.5) so predstavljeni glavni dejavniki, ki so spodbudili ta močni in – glede na stanje v devetdesetih takorekoč množični – preboj novih slovenskih dramskih glasov po letu 2000. O nekaterih izmed predstavljenih dejavnikov, zlasti o javnih razpisih ter tiskanju dramatike je pisala že Mateja Pezdirc Bartol (2004:13–21), mi pa se jim bomo podrobneje posvetili.

Popisani dejavniki spodbujanja dramskega pisanja pa nam ne nudijo odgovora na vprašanje, zakaj je od leta 2000 med novimi slovenskimi dramatiki nenadoma tolikšen delež žensk. Odgovor na to kompleksno vprašanje ni vezan le na dramatiko in gledališče, temveč ga je potrebno iskati v precej širšem kontekstu. Situacija ženske kot (dramske) avtorice je tudi v 21. stoletju povezana s splošnim položajem ženske v družbi, z odnosi med spoloma, z obstoječim družbenim redom ipd.. So se res vsi ti dejavniki z novim tisočletjem tako drastično spremenili in omogočili oziroma povzročili preboj žensk v svetu dramatike? Ta vprašanja obravnava podpoglavje 2.6.

Upad pisanja dramatike v devetdesetih je zaznala tudi javnost – tako splošna kot strokovna. Tako so se s spodbujanjem pisanja dramatike začela aktivneje ukvarjati poklicna gledališča (z objavo javnih razpisov), deloma so se na to alarmantno stanje odzvali pri Študentski založbi

(z izdajo publikacije), kasneje tudi v društvu *Sodobnost International*<sup>30</sup> (z organizacijo delavnic in objavljanjem dramatike), na pomanjkanje nove izvirne slovenske dramatike je aktivno odgovorilo celo gledališče *Royal Court* iz Londona, ki je nekakšen britanski ambasador za spodbujanje dramskega pisanja po vsem svetu. Zagotovo pa je največji delež odgovornosti in aktivnosti za spodbujanje dramskega pisanja nase prevzel Sklad za ljubiteljske kulturne dejavnosti (kasneje imenovan Javni sklad za kulturne dejavnosti), ki je hkrati deloval na več frontah: organiziral je delavnice pisanja dramatike in poučevanja o pisanju dramatike, objavljala besedila mladih avtorjev, omogočil članstvo slovenskih dramatikov v mednarodnih mrežah, finančno in organizacijsko podprl bralne uprizoritve itd.

Kasneje so se na podlagi teh iniciativ tudi dramatičarke in dramatiki sami lotili organizacije različnih projektov, ki spodbujajo nastajanje dramatike, nudijo piscem nujno infrastrukturo in na različne načine pozitivno vplivajo na razvoj nove slovenske dramatike. Tako je nastal projekt *PreGlej* in nekatere druge samoiniciativne dejavnosti slovenskih dramatikov in dramatičark.

Poglejmo si torej glavne dejavnike, ki so spodbudili pojav številnih novih imen dramskih avtorjev po prelomu tisočletja.

## **2.1 Javni razpisi za dramska besedila**

Najpreprostejši in za gledališča najmanj zavezujoč način spodbujanja pisanja dramatike je objava javnega razpisa<sup>31</sup>. Gledališče pridobi pokrovitelja<sup>32</sup> in sestavi strokovno komisijo. Strokovne komisije javnih razpisov za dramatiko običajno sestavljajo dramaturgi, režiserji, včasih tudi igralci. Člani komisije naj bi bili dobri poznavalci svetovne in slovenske dramatike, obenem pa naj bi imeli tudi izkušnje z gledališko prakso, saj naj bi se nagrajeno dramsko besedilo odlikovalo tudi po svoji uprizorljivosti (razen v specifičnih primerih, kjer razpisnik išče npr. bralno dramo). To je za gledališče ugodno, saj nagrajeno besedilo lahko

---

<sup>30</sup> Kulturno umetniško društvo *Sodobnost International* je izdajatelj literarne revije *Sodobnost*.

<sup>31</sup> Razpis je logistično mnogo manj zahteven kot npr. organizacija delavnic ali kontinuirano sodelovanje s potencialnimi avtorji dramskih besedil.

<sup>32</sup> Glede na odmevnost razpisa je pokrovitelj lahko država, občina ali pa zasebno podjetje oz. gospodarska družba. Pokrovitelj lahko krije delni ali celotni znesek nagrade, lahko pa tudi ostale stroške razpisa.

uprizori, s čimer si umetniški vodje olajšajo delo pri sestavljanju repertoarja, morda celo prihranijo nekaj sredstev pri avtorjevem honorarju, predvsem pa je besedilo postavljeno na oder in s tem delo pisca dokončno osmišljeno. Na razpis, ki je lahko objavljen javno, lahko pa je ciljni, torej so k sodelovanju povabljeni le izbrani avtorji, se dramatiki odzovejo s svojimi deli, komisija ta dela prebere ter na podlagi določenih kriterijev (ki naj bi bili objavljeni vnaprej) izbere nominirance in/ali nagrajence. Podelitev nagrade je običajno javna prireditev, ki gledališču prinese določeno mero medijske pozornosti in s tem priljubljenosti pri publiku. Tudi uprizoritev nagrajenega besedila je za gledališče ugodna, saj nagrajeni avtor pritegne več pozornosti splošne publike in strokovne javnosti, poleg tega pa nagrajeno besedilo s svojo kvaliteto zagotavlja tudi boljšo uprizoritev.

Od objave javnega razpisa za dramska besedila ima torej gledališka hiša precej ugodnosti, zato je pravzaprav nenavadno, da je takih razpisov v Sloveniji relativno malo. Ob dolga leta edinem obstoječem javnem razpisu za dramska besedila, razpisu za Grumovo nagrado, sta se ob prelomu tisočletja pojavila še dva z ožjimi razpisnimi pogoji: zvrstno opredeljeni razpis za žlahtno komedijsko pero v Celju ter mladim avtorjem namenjeni razpis Mlada dramatika na Ptujju.

### **2.1.1 Prešernovo gledališče Kranj: razpis za nagrado Slavka Gruma**

Nagrado Slavka Gruma od leta 1979 za najboljše izvorno slovensko dramsko besedilo podeljuje festival Teden slovenske drame, ki se odvija enkrat letno v Prešernovem gledališču Kranj. Kriza slovenske dramatike v devetdesetih se je odrazila tudi na izboru besedil, ki so se potegovala za nagrado Slavka Gruma, saj v letu 1997 strokovna žirija prvič in do danes edinič nagrade ni podelila (Društvo slovenskih pisateljev 2007c). V naboru prejemnikov Grumove nagrade se kaže tudi zastopanost žensk med slovenskimi dramatikami: v 28 letih podeljevanja je to najprestižnejšo nagrado za slovensko dramatiko le enkrat prejela ženska: Draga Potočnjak za dramo *Za naše mlade dame*, in sicer šele v letu 2007.



Besedilo, odlikovano z nagrado Slavka Gruma je običajno v sledeči sezoni tudi uprizorjeno<sup>33</sup>, bodisi v Prešernovem gledališču Kranj bodisi v katerem drugem poklicnem gledališču. Redko, a vseeno prepogosto, se zgodi, da nagrajena besedila le stežka najdejo pot do uprizoritve<sup>34</sup>. Tako je bilo tudi z besedilom *Drage Potočnjak*, ki je bilo na razpis poslano in nagrajeno leta 2007, na repertoar pa uvrščeno šele za sezono 2008/2009<sup>35</sup>. O vzrokih za tako težavno pot do uprizoritve celo nagrajenih besedil, lahko le špekuliramo: Matjaž Briški, avtor leta 2005 nagrajenega besedila je mnogo mlajši<sup>36</sup> in mnogo manj uveljavljen kot dotedanji nagrajenci, *Draga Potočnjak* pa je edina ženska med prejemniki Grumove nagrade. Gotovo to niso edini razlogi, da njuni besedili še nista bili uprizorjeni, vsekakor pa dejstvo, da celo nekatera od nagrajenih besedil dolgo ležijo v predalih gledaliških dramaturgov ali celo sploh ne pridejo do uprizoritve, na produkcijo nove slovenske dramatike ne učinkuje pozitivno.

Nagrada Slavka Gruma je sicer deležna precej medijske pozornosti, zaradi njene dolgoletne tradicije, velikih imen dobitnikov iz preteklosti ter sestave strokovne komisije, ki odloča o nominirancih in nagrajencu, pa je tudi v strokovni javnosti visoko cenjena. Že nominacija za Grumovo nagrado je za dramatika dobra referenca. Poleg tega je tudi finančni del nagrade dokaj visok<sup>37</sup>.

Vse to deluje spodbujevalno na pisanje dramatike, kar se kaže tudi v porastu števila besedil, ki vsako leto prispejo na razpis za Grumovo nagrado. Teh je bilo v letih od 1990 do 1999 povprečno 33 (največ, in sicer 47, leta 1999), v letih od 2000 do 2007 pa povprečno 37 (največ, in sicer 51, leta 2001, leta 2007 50, leta 2008 pa 47). Pri tem je treba upoštevati tudi dejstvo, da so do leta 2000 avtorji na razpis lahko poslali tudi besedila, namenjena otroški publiki, po tem letu pa so bila v izbor vključena zgolj besedila, namenjena odraslim. Produkcija izvirnih slovenskih dramskih besedil, namenjenih odraslim je torej po letu 2000 v

---

<sup>33</sup> Pogoji razpisa za nagrado Slavka Gruma so rahlo nepoenoteni oziroma nejasni, saj na njem lahko po eni strani sodelujejo besedila, ki so že doživela svojo uprizoritev, po drugi strani pa naj bi avtorji na razpisu sodelovali anonimno (svoje podatke priložijo besedilu v zaprti ovojnici). Prav zato načelo o uprizoritvi besedila v sledeči sezoni ne drži vedno, saj so med prijavljenimi besedili tudi taka, ki so že bila uprizorjena in se njihova uprizoritev še igra.

<sup>34</sup> Npr. uprizoritev besedila Matjaža Briškega *Križ*, ki je nagrado Slavka Gruma prejelo leta 2005, je napovedana šele za gledališko sezono 2008/2009 v SNG Nova Gorica.

<sup>35</sup> Besedilo *Za naše mlade dame* je bilo torej napisano najkasneje v letu 2006, po podelitvi Grumove nagrade je bilo maja 2007 bralno uprizorjeno v Cankarjevem domu (v soprodukciji projekta PreGlej in Tedna slovenske drame) do prave odrske uprizoritve pa bo kljub nagradi čakalo skoraj 3 leta (uprizorjeno bo na odru MGL).

<sup>36</sup> Poleg Matjaža Briškega, ki je rojen leta 1973, je edini Grumov nagrajenec, rojen po letu 1960 Rok Vilčnik (1968).

<sup>37</sup> V letu 2008 je nagrada znašala cca. 8.300 evrov, kar glede na višine honorarjev v slovenskem gledališču ni malo, polovico tega zneska prispeva Ministrstvo za kulturo, polovico pa zasebni pokrovitelj.

primerjavi s prejšnjim desetletjem zrasla za več kot 10 odstotkov. Podatek o omejitvi razpisa na dramska besedila za odrasle je bistven tudi za opazovanje zastopanosti obeh spolov avtorjev, saj so npr. leta 1995 na razpis prispela štiri besedila, ki so jih podpisale ženske avtorice, vendar je bilo le eno od teh namenjeno odrasli gledališki publiki, ostala tri pa so bila otroška. Po letu 2000 se je delež ženskih avtoric, ki sodelujejo na razpisu za Grumovo nagrado več kot podvojil: s povprečno 12% ženskih avtoric v letih 1990 do 1999 se je dvignil na 25 %. V letu 2008 je izmed skupno 47 prispelih besedil 21 od teh nastalo izpod peresa 16 ženskih avtoric (oziroma v enem primeru soavtoric), 24 besedil je podpisalo 21 moških avtorjev, 2 besedili pa sta prispeli pod psevdonimoma, ki ne razkrivata spola avtorja. Razmerje moški : ženske med avtorji je bilo v letu 2008 torej 56,8% : 43,2%, kar je rekordno visoka zastopanost žensk<sup>38</sup>.

Popolnoma natančne zastopanosti spolov avtorjev za vsa leta ni mogoče izračunati, saj so avtorji pogosto skriti za šiframi in psevdonimi, ki ne razkrivajo nujno dejanskega spola avtorja. Kljub temu pa je iz statistike avtorjev, ki so svoja besedila poslali na natečaj za Grumovo nagrado, očitno, da delež žensk med slovenskimi dramatikami od leta 2000 strmo narašča<sup>39</sup>.

### 2.1.2 Slovensko ljudsko gledališče Celje: razpis za žlahtno komedijsko pero

Slovensko ljudsko gledališče Celje je leta 1998 v okviru festivala Dnevi komedije, ki ga organizira od leta 1992, prvič podelilo tudi nagrado žlahtno komedijsko pero (Doma et al. 2005: 106–341, Pezdirc Bartol 2004: 19). Nagrada je namenjena avtorju najboljše še neuprizorjene in neobjavljene izvirne slovenske komedije. Prvih sedem let je bil celjski natečaj vsakoletni, od leta 2005 pa je postal bienalni, saj se je izkazalo, da je slovenskih

---

<sup>38</sup> Razmerje med zastopanostjo žensk in moških med avtorji besedil, prispelih na razpis za Grumovo nagrado omenja tudi Mateja Pezdirc Bartol v svojem prispevku na Tretji makedonsko-slovenski znanstveni konferenci ter v članku, objavljenem v reviji *Zvon*, kjer obravnava teden slovenske drame 2007 in nagrajeno besedilo *Za naše mlade dame* (glej: Pezdirc Bartol 2007 in Pezdirc Bartol 2007a).

<sup>39</sup> Podatki so povzeti po gledaliških listih Prešernovega gledališča Kranj in programskih knjižicah oz. biltenih Tedna slovenske drame, katerih uredniki so naslednji: M. Logar (1990–1996), J. Kurat in M. Logar (1997), J. Kurat in J. Vencelj (1998), T. Kukovica (1999), M. Poštrak (2000–2001), A. Kraigher (2002–2004), M. Trefalt (2005), M. Drnovšček (2006–2008).

komedioografov premalo, enoletni nabor še neuprizorjenih izvirnih slovenskih komedij pa premajhen, da bi bilo smiselno med njimi izbirati vsako leto<sup>40</sup>.

Celjsko gledališče si kot razpisnik natečaja pridržuje pravico do krstne uprizoritve nagrajenega besedila. To pravico je doslej tudi dokaj dosledno uveljavljalo, saj so bile vse nagrajene komedije, razen dveh<sup>41</sup> uvrščene v repertoar sledeče sezone SLG Celje in tudi doživele uprizoritev. Tako kot pri Grumovi nagradi tudi pri žlahtnem komedijskem peresu kot motivator deluje tudi finančni del nagrade, ki znaša v Celju 4.500 evrov.

Res pa je, da na odziv negativno vplivata zahtevi o neuprizorjenosti in neobjavljenosti prijavljenega besedila ter pravica SLG Celje do krstne uprizoritve, saj s tem iz izbora izpadejo vsa dela piscev, ki so se za uprizoritev že dogovorili, svoje besedilo objavili v pisni obliki ali v obliki radijske igre<sup>42</sup>. Specifičnost žanra komedije je namreč tudi to, da v večini primerov narekuje vsebinsko aktualnost, ažurnost, torej je avtorjem v interesu svoje delo čim prej predstaviti publiki, da bi njihovo pisanje ohranilo čim močnejši komični učinek. S čakanjem na datum razpisa, na odločitev o nagrajencu, nato pa še na uprizoritev, lahko komedija izgubi del svoje ostrine, in to je spet eden od razlogov, da je odziv na celjski natečaj manj množičen.

Tudi zvrstna omejenost natečaja je verjetno negativni dejavnik, saj je komedija v Sloveniji vedno nekakšna sirota, »desetnica dramske literature« (Möderndorfer 2001: 146), ki je pri publiki sicer zelo priljubljena, a ne s strani gledališke ne literarne stroke ni obravnavana enakovredno kot resnejše zvrsti, pri čemer ne gre spregledati, da že dramatika sama po sebi v literarni vedi nima povsem enakovrednega položaja kot proza in poezija (Pezdirc Bartol 2004: 19, 20).

---

<sup>40</sup> Od ustanovitve nagrade leta 1998 je bil kar petkrat dobitnik žlahtnega komedijskega peresa isti – Vinko Möderndorfer je namreč nagrado prejel v letih 1998, 1999, 2001 (kot eden od treh dobitnikov), 2003 in 2006. V letih 2000, 2002 in 2008 žirija nagrade sploh ni podelila, leta 2001 sta si jo z Vinkom Möderndorferjem delila še Janez Povše in Mate Dolenc. Leta 2004 jo je prejel Rok Vilčnik. Torej je izmed vseh doslej podeljenih žlahtnih komedijskih peres Vinko Möderndorfer prejel vsa, razen enega. (Doma et al. 2005: 212–340, Pezdirc Bartol 2004: 19)

<sup>41</sup> Vilčnikovo komedijo *Pavlek* je uprizorilo Mestno gledališče Ptuj, Dolenčev *Hotel Evropa* pa še ni bil uprizorjen, medtem ko sta bili isto leto nagrajeni besedili – Povšetova *Ločitev* in Möderndorferjev *Podnajemnik* uprizorjeni povsem po običajnem redu v SLG Celje.

<sup>42</sup> Ob velikem pomanjkanju izvirnih slovenskih radijskih iger Radio Slovenija pogosto od dramatikov odkupi dramska besedila, ki služijo kot predloga za radijske igre. To je v interesu tudi avtorjem, saj tako njihovo delo doživi realizacijo (vsaj oz. tudi) v radijskem mediju, za kar prejmejo tudi honorar. (Honorarji za radijske igre so sicer še vedno zelo skromni, kar je morda tudi eden od vzrokov za pomanjkanje novih radijskih iger v Sloveniji.)

Za celjski razpis torej lahko trdimo, da deluje spodbujevalno na nastajanje izvirne slovenske dramatike s pozornostjo javnosti in medijev, ki je je deležen celoten festival *Dnevi komedije*, z zagotovljeno uprizoritvijo besedila in deloma tudi z zneskom, ki ga prinaša nagrada.

### 2.1.3 Mestno gledališče Ptuj: razpis Mlada dramatika

S prelomom tisočletja je Mestno gledališče Ptuj postalo poklicna ustanova. Ob začetnem elanu in sodelovanju Študentske organizacije Univerze v Ljubljani ter Študentske založbe je v študijskem letu 1999/2000 objavilo tudi razpis *Mlada dramatika* za najboljše dramsko besedilo mladega avtorja (Cafuta 2007, Pezdirc Bartol 2004: 18, 19). Ker je bilo sodelovanje na razpisu omejeno s starostjo avtorja, so se med prijavljenimi avtorji pokazala nova, mlada imena. Na prvi razpis je prispelo devet besedil treh avtorjev in štirih avtoric, komisija je nagradila tri besedila: *Črno kraljico* Mihe Alujeviča, *Pikado* Martine Šiler ter *Šotor v parku Špele Stres*. Nagrajena besedila je leta 2000 v knjižni obliki objavila Študentska založba (Pezdirc Bartol 2004: 19).

Dve leti kasneje je MGP objavilo nov razpis. Starostna meja mladih avtorjev je ostala 30 let, odziv je bil še vedno maloštevilen, a vendarle malo večji: prispelo je 12 besedil štirih avtorjev in petih avtoric. Nagrado je prejelo besedilo *Reykjavik* avtorice Martine Šiler, besedilo *Pitija* avtorice Andreje Inkret pa je prejelo javno pohvalo ter priporočilo za uprizoritev. Strokovna komisija je v svojem poročilu najprej izrazila razočaranje nad majhnim številom prijavljenih besedil, nato pa tudi nad njihovo kvaliteto: »[...] moramo pripomniti, da je med besedili vsaj polovica takih, ki jim pridevnik dramsko sploh ne pripada, ker vsebinsko in oblikovno povsem ignorirajo temeljne zakonitosti dramske zgradbe. To seveda ni nič alarmantnega, saj gre za obrtne spretnosti, ki se jih da naučiti. Bolj zaskrbljujoč je boren izbor dramskih tem in motivov.« (Ratej 2002). Kljub temu, da je komisijo očitno skrbelo stanje slovenske dramatike, da se je zavedala možnosti priučitve obrtnih spretnosti dramskega pisanja in je zaznala potrebo po takem izobraževanju, se Mestno gledališče Ptuj kakega bolj angažiranega spodbujanja pisanja dramatike ni lotilo. Nasprotno: natečaj Mlada dramatika po letu 2002 ni bil več razpisan. Izmed nagrajenih besedil na natečaju Mlada dramatika je ptujsko gledališče v letu 2002 na oder postavilo *Pikado* Martine Šiler.

Kljub svoji kratki življenjski dobi in dokaj ostri kritiki prispelih besedil s strani strokovne komisije, pa je imel ta natečaj pozitivne učinke na slovensko dramatiko: s svojim obstojem je javnost po eni strani osvestil o deficitarnosti pisanja slovenske dramatike med mladimi, po drugi strani pa opozoril na nekatera nova imena med dramskimi avtorji in avtoricami.

Pozornost javnosti, nagrada, možnost uprizoritve in že sam okvir razpisnega roka, vse to deluje kot motivacija za mlade pisce dramatike. Tudi jasno opredeljena ciljna skupina natečaja – mladi pisci – deluje spodbudno, saj neizkušeni pisci lažje zberejo pogum za prijavo svojega besedila na natečaj, namenjen začetnikom, kot pa na razpise, pri katerih se njihova besedila znajdejo v družbi besedil že izkušenih in uveljavljenih dramatikov. Gotovo pa ima največji motivacijski učinek na pisce to, da so njihova besedila objavljena in še več: uprizorjena.

#### 2.1.4 Javni razpisi za dramatiko – sklep

Poleg naštetih treh razpisov je v zadnjih dveh letih celoletni odprti razpis za izvirno slovensko dramatiko objavilo tudi Gledališče Glej, in sicer sprva zgolj v okviru projekta PreGlej, ki se ukvarja z bralnimi uprizoritvami in bo predstavljen v poglavju 2.3, v letu 2008, ko se je vodstvo Gledališča Glej zamenjalo, pa se je Glejev razpis še razširil in se celo ne nanaša več samo na besedilno predlogo, temveč vabi k sodelovanju tudi gledališke prakse<sup>43</sup>.

Po eni strani je torej javni razpis res najmanj zahtevna oblika spodbujanja dramskega pisanja, saj gre za organizacijsko relativno enostavno dejavnost, vendar – kakor ugotavlja že Mateja Pezdirc Bartol, javni razpisi opravljajo le »delno vlogo« sistematičnega odkrivanja novih piscev (Pezdirc Bartol 2004: 20). Problem razpisov pa ni le v tem, kakor pravi Mateja Pezdirc Bartol, da »na njih sodelujejo eni in isti pisci, ki pogosto v novih besedilih ponavljajo stare napake« temveč tudi omejene možnosti, ki jih javni razpis nudi. Tudi tu se strinjam s Pezdirc Bartolovo, da je potrebno piscem nuditi »preverjanje dramskih postopkov skozi uprizoritve« (prav tam). Pa ne le novim dramatikom, temveč tudi obstoječim in tudi tistim, ki se v dramskem pisanju šele poskušajo in se morda v kategoriji *dramatiki* sploh še ne prepoznajo.

---

<sup>43</sup> Javnih pozivov, razpisov in natečajev, ki vabijo k sodelovanju gledališke prakse je v Sloveniji še precej, a ti seveda niso predmet tega diplomskega dela.

Potencialne avtorje je potrebno iskati ne le v gledališkem svetu, temveč širše, med najrazličnejšimi strokami in v različnih družbenih razredih. Le tako bo namreč nacionalna dramatika lahko popisovala »specifični utrip [...] naroda v času in prostoru [...]« (Pezdirc Bartol 2004: 17, 18). Da bi izza varnega zavetja pisalnih miz v gledališče izvabili kar najširši krog potencialnih piscev, je le-tem potrebno ponuditi ne le možnost uprizoritve, saj ta za avtorja sicer res pomeni spodbudo, zahteva pa tudi veliko mero predanosti, obsežno in trdo delo ter pomeni za avtorja veliko javno izpostavljenost, s čimer lahko deluje celo demotivacijsko, temveč tudi varen okvir, v katerem se bodoči avtorji lahko preizkušajo brez tveganja, kjer lahko opazujejo pri delu stanovske kolege in najdejo kompetentne sogovornike o svojih ustvarjalnih dilemah. Tak okvir dramskemu avtorju nudijo različne oblike izobraževanj. Izobraževanja, ki so bila za slovenske dramske pisce organizirana so predstavljena v naslednjem poglavju.

## **2.2 Delavnice, tečajji in druge oblike izobraževanja**

Malo večjo angažiranost za spodbujanje novega dramskega pisanja kakor razpisi zahteva organizacija izobraževanja – delavnic, tečajev ipd. Gotovo pa je tudi učinek izobraževanja večji kot pri objavi razpisa, saj gre za bolj kontinuirano sodelovanje s (potencialnimi) avtorji.

Pisanje dramatike je specifična zvrst literarnega ustvarjanja, saj poleg upoštevanja določenih literarnih konvencij od pisca zahteva poznavanje gledališkega medija, torej uprizoritvene prakse. Seveda obstajajo izjeme – avtorji, ki brez kakršnega koli znanja o gledališču ali poznavanja obrtnih spretnosti pisanja dramatike napišejo odlično dramsko besedilo, vendar načeloma pisanje dramskega besedila zahteva poznavanje gledališkega medija, kar dokazujejo tudi najuspešnejša dramska besedila preteklih desetletij, ki so večinoma nastala izpod peres gledaliških praktikov (Pezdirc Bartol 2004: 15).

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT) Univerze v Ljubljani, edina slovenska visokošolska ustanova, ki poučuje gledališko umetnost, ne ponuja programa, ki bi izobraževal pisce dramatike, kakor je to običajno na sorodnih akademijah in fakultetah, npr. v Beogradu, Sarajevu, ali na bolj priznanih Univerzah v Veliki Britaniji (Birmingham, Exeter ipd.). Na Oddelku za dramaturgijo AGRFT se sicer študenti občasno preizkusijo v pisanju

dramatike, a celotnega študijskega programa, ki bi vsako leto ustvaril novo generacijo dramskih piscev (podobno kot to poteka z izobraževanjem igralcev, režiserjev in dramaturgov) v naši državi ni, čeprav je dramatik v Sloveniji deficitarni poklic<sup>44</sup>.

Še več: celo analitično obravnavanje dramatike v okviru literarne vede je na univerzitetnem nivoju v primerjavi s proučevanjem proze in poezije zapostavljeno. Tako novonastala kot tudi že obstoječa, zlasti sodobna dramatika je teoretično najbolj izčrpno obravnavana v člankih, ki jih gledališča objavijo v gledaliških listih, tam pa običajno ne objavljajo znanstveniki s področja literarne vede, temveč bolj gledališki praktiki, torej umetniki oziroma dramaturgi (Pezdirc Bartol 2004: 19, 20). To seveda ne zmanjšuje strokovnosti takih člankov, priča pa o neenakovrednem statusu dramatike v slovenski literarni vedi v primerjavi s prozo in poezijo.

Okrog leta 2000 so se v Sloveniji vendarle začele pojavljati razne oblike neformalnega izobraževanja na področju pisanja dramatike. Izvajanje tega izobraževanja so si zadale različne vladne in nevladne organizacije. Že leta 1999 je Študentska založba v okviru svojih vsakoletnih tri dni trajajočih literarnih delavnic poleg običajnih programov proze in poezije ponudila tudi delavnico dramatike. Mentor te delavnice je bil univerzitetni profesor z Oddelka za primerjalno književnost ljubljanske Filozofske fakultete, dr. Lado Kralj. Kmalu so različne oblike izobraževanja začele organizirati najrazličnejše organizacije, ki se ukvarjajo z gledališčem (Cankarjev dom, Prešernovo gledališče Kranj, Gledališče Glej, KUD France Prešeren, festival Teden slovenske drame, festival Exodos ipd.) ali z literaturo (KUD Sodobnost International). Največjo pobudo za izvajanje izobraževanja dramskih piscev pa je prevzel Javni sklad za kulturne dejavnosti (JSKD). V nadaljevanju bom predstavila izobraževalne dejavnosti za pisce dramskih besedil posameznih organizatorjev.

### 2.2.1 Javni sklad za kulturne dejavnosti

JSKD<sup>45</sup> je s strani Ministrstva za kulturo neposredno financirano telo, katerega glavni namen je skrbeti za ljubiteljsko kulturo. Dejstvo, da je prav na ramena JSKD padel največji delež

---

<sup>44</sup> O tem, da je potrebno dramatiko podobno kot druge umetnosti načrtno gojiti, piše tudi Rok Vevar v članku z naslovom *PreGlej* (Vear 2006: 18).

<sup>45</sup> JSKD se je razvil iz Zveze kulturnih organizacij Slovenije (ZKOS) in se nato nekaj časa imenoval Sklad za ljubiteljske kulturne dejavnosti (SLKD), dokler ni nazadnje prevzel sedaj veljavnega imena.

odgovornosti za izvajanje izobraževanja na področju dramskega pisanja v Sloveniji, priča o tem, da je produkcija izvirne nacionalne dramatike s strani državnih organov tretirana kot ljubiteljska dejavnost. Ljubiteljska kultura pa je za državo glede na poklicno drugotnega pomena, saj je zanjo namenjenih manj finančnih sredstev. Torej bi lahko sklepali, da je tudi izvirna slovenska dramatika za državne organe drugotnega pomena in je za njeno pomanjkanje vsaj posredno odgovorna tudi država.

JSKD že več kot 25 let organizira poletne gledališke delavnice. To so teden do dva tedna trajajoči intenzivni tečaji najrazličnejših gledaliških veščin. Jurij Rudolf, dolgoletni referent za gledališko in lutkovno dejavnost na JSKD je leta 2002 vsakoletnemu širokemu izboru vsebin prvič dodal še delavnico pisanja dramskih besedil. Ker primerne mentorja za dramsko pisanje pri nas ni našel, je kot mentorja povabil dramatika in učitelja iz Velike Britanije, Bobbyja Colvilla. Odziv na delavnico je bil precejšen, zato je JSKD med zainteresiranimi prijavitelji naredil izbor na podlagi njihovega gledališkega in literarnega predznanja, da bi s tem zagotovil čim večjo učinkovitost delavnice.

Delavnica je potekala v angleškem jeziku. Njen cilj je bil udeležence spodbuditi za pisanje dramatike, jim nuditi znanje nekaterih obrtnih spretnosti dramskega pisanja ter jih ozavestiti o specifikah strukturiranja lastne ideje v dramsko obliko. Kljub kratkemu časovnemu okviru (delavnica je trajala deset dni, skupinsko delo je potekalo približno 6 ur dnevno) je delavnica pri približno polovici udeležencev vidno dosegla svoje cilje. To je postalo očitno že ob naslednji delavnici dramskega pisanja, ki se je s strani JSKD lotil organizirati Jurij Rudolf.

V okviru programa Leonardo da Vinci Generalnega evropskega direktorata za izobraževanje in kulturo je leta 2003 potekal mednarodni izobraževalni projekt za pisce dramskih besedil in filmskih scenarijev, ki je obsegal tudi pedagoško izobraževanje teh piscev za mentorje dramskega in filmskega pisanja<sup>46</sup>. Projekt, ki ga je v Sloveniji izvajal JSKD, je potekal v obliki krajših izobraževalnih modulov: tekom 14 mesecev je bil enkrat na mesec izveden en štiridnevni seminar, in sicer izmenično za film in za gledališče. Mentor za dramsko pisanje je bil priznani dramatik in univerzitetni profesor Richard Pinner iz Velike Britanije. Udeleženci

---

<sup>46</sup> V prihodnosti se bo gotovo izkazalo, kako velika je potreba tudi po pedagoškem izobraževanju na področju dramskega pisanja, saj je vrzel na področju izobraževanja dramskih piscev tudi posledica popolne odsotnosti kakršnih koli izobraževanj za pedagoške dramskega pisanja v Sloveniji.



so prihajali iz Avstrije, Nemčije in Slovenije<sup>47</sup>, in sicer so bili za izobraževanje izbrani perspektivni posamezniki, ki so pokazali interes in talent za lastno ustvarjanje ter nadaljnje mentorsko delo. Iz Slovenije je sodelovalo 7 udeležencev, aktivnih na različnih področjih: dva gledališka režiserja, ena dramaturginja, en direktor filmske fotografije, dve filmski scenaristki in ena dramatičarka<sup>48</sup>. V času trajanja delavnic je bila naloga vsakega udeleženca, da napiše lastno dramsko besedilo (in/ali filmski scenarij). Dve izmed slovenskih besedil, nastalih v okviru teh delavnic, sta bili kasneje uprizorjeni na profesionalnih odrih<sup>49</sup> slovenskega gledališča.

V okviru vsakoletnih poletnih gledaliških delavnic JSKD se nadaljujejo tudi delavnice dramskega pisanja. Javnemu skladu pa so se pri izvajanju izobraževanja dramskih piscev kmalu pridružili še drugi organizatorji.

### 2.2.2 Teden slovenske drame in KUD Sodobnost International

Leta 2003 sta v okviru 33. Tedna slovenske drame potekali dve okrogli mizi na temo nove dramatike<sup>50</sup>, na naslednjem festivalu pa so bile ob sodelovanju Kulturno umetniškega društva Sodobnost International v Prešernovem gledališču Kranj organizirane tudi delavnice<sup>51</sup> dramskega pisanja. Mentorji so bili slovenski dramatik in dramaturg (Draga Potočnjak, Matjaž Zupančič, Tomaž Toporišič in Marinka Poštrak) ter dva gosta iz Velike Britanije: tedanji literarni direktor gledališča Royal Court<sup>52</sup> iz Londona Graham Whybrow<sup>53</sup> ter

---

<sup>47</sup> V projektu je sodelovala tudi Madžarska, a se s strani te države izobraževanja ni udeležil noben pisec.

<sup>48</sup> Sodelovali so: Jaša Jamnik, Jurij Rudolf, Tea Rogelj, Matjaž Mrak, Tanika Šajatovič, Ana Lasič in Kim Komljanec.

<sup>49</sup> To sta *Za zdaj nikjer* v Sloveniji živeče avtorice srbskega porekla Ane Lasič (uprizorjeno v Mali dramii v sezoni 2005/2006) ter *Škart* Kim Komljanec (uprizorjeno v MGL v sezoni 2006/2007). Obe besedili sta izvirno nosili drugačna naslova.

<sup>50</sup> Okrogli mizi z naslovoma *Objavljanje in promocija dramatike* ter *Mlada dramatika v slovenskem gledališkem prostoru* si je zamislila in ju vodila dramaturginja Petra Pogorevc, ki je bila leta 2003 vodja mednarodnega programa TSD (podatki so povzeti po programski knjižici *Tedna slovenske drame 2003*, ki jo je uredila Amelia Kraigher).

<sup>51</sup> Delavnice so leta 2004 soorganizirali dramatičarka Martina Šiler, dramaturginja Marinka Poštrak in dramaturg Tomaž Toporišič (podatki so povzeti po programski knjižici *Tedna slovenske drame 2004*, ki jo je uredila Amelia Kraigher).

<sup>52</sup> Gledališče Royal Court iz Londona je t. i. velesila nove dramatike, saj ima dolgoletno tradicijo spodbujanja dramskih piscev, uprizarja izključno novo izvirno dramatiko ter z izvajanjem delavnic in predstavitev svojega delovanja po vsem svetu opravlja tudi funkcijo nekakšnega ambasadorja spodbujanja dramskega pisanja.

<sup>53</sup> Graham Whybrow je bil literarni direktor gledališča Royal Court od leta 1994 do leta 2006.

neodvisna režiserka Sacha Wares<sup>54</sup> (Kraigher 2004: 80–89). Delavnice so se nadaljevala v še večjem obsegu tudi leta 2005, ko je bil odziv še številčnejši: udeležencev je bilo okrog 20, mentorji pa spet uveljavljeni slovenski in britanski dramatik (Žanina Mirčevska, Matjaž Zupančič, Bobby Colvill in Richard Pinner). Povsem po naključju<sup>55</sup> se delavnice niso končale marca z zaključkom Tedna slovenske drame, temveč so se nadaljevale novembra, ko so kot mentorji spet sodelovali slovenski dramatik (Vinko Möderndorfer, Draga Potočnjak in Evald Flisar) ter britanska režiserka črnogorskega rodu Sladjana Vujović. Tudi udeležencev je bilo jeseni 2005 še več kot spomladi in – kar je še bolj pomembno – izkazala se je potreba po bolj kontinuirani obliki izobraževanja ter stanovskega sodelovanja med dramatikami.

Tako sta odgovorni urednik revije *Sodobnost* Evald Flisar in ena od udeleženk delavnic, Kim Komljanec oblikovala projekt *Nova dramatika*, ki od novembra 2005 poteka v okviru KUD-a *Sodobnost International*<sup>56</sup> in katerega namen je nuditi izobraževanje dramskih piscev ter spodbujati produkcijo izvirne slovenske dramatike.

Tudi v okviru *Tedna slovenske drame* so delavnice dramskega pisanja od leta 2004 redna praksa. Izvajajo jih mentorji iz Slovenije in tujine (in to ne več zgolj iz Velike Britanije), vse bolj raznolika pa je tudi vsebina delavnic: od teoretičnih osnov do praktičnega dela v prostoru z igralci in režiserji.

### **2.2.3 Izobraževanje dramskih piscev – sklep**

Iz vrst udeležencev delavnic dramskega pisanja *Nove dramatike* in *Tedna slovenske drame* se je leta 2005 oblikovala dokaj trdna skupina novih neuveljavljenih slovenskih dramskih piscev, ki sta jih družili želja in potreba po pogostejših srečanjih, bolj kontinuiranem izobraževanju ter možnostih predstavitve svojega dela javnosti.

Zaradi odsotnosti drugih zainteresiranih (z izjemo nekaterih posameznikov) so ti dramatikami in dramatičarki sami sebi in svojim kolegom začeli ustvarjati dodatne možnosti ter spodbude za

---

<sup>54</sup> Sacha Wares je redna sodelavka, od leta 2006 pa tudi ena od pomočnikov direktorja gledališča Royal Court.

<sup>55</sup> Zaradi bolezni enega od slovenskih mentorjev.

<sup>56</sup> Organizacijsko je vodenje *Nove dramatike* v letu 2007 prevzela Špela Breclj, pomočnica odgovornega urednika revije *Sodobnost*.

čim boljše in množičnejše dramsko pisanje. Iz njihove želje, da bi novonastala in novonastajajoča besedila dobila priložnost za uprizoritev, kar pa je finančno zelo zahtevno in zato neuveljavljenim dramatikom težko dosegljivo, se je rodila ideja o organizaciji t. i. bralnih oziroma koncertnih uprizoritev besedil. Tako se je oblikoval projekt PreGlej.

Bralne uprizoritve so nekakšna vmesna faza med dramskim besedilom kot izključno literarno formo in njegovo dokončno odrsko realizacijo. Ker delujejo kot pomembna spodbuda za nastajanje izvirne dramatike, so podrobneje predstavljene v naslednjem poglavju.

### **2.3 Bralne uprizoritve**

Bralna uprizoritev je nekakšen hibrid med literarnim večerom in gledališko predstavo. Gre za javno prireditev, na kateri igralci dramsko besedilo občinstvu preberejo. Končna oblika bralne uprizoritve je različna: od nekakšne javne bralne vaje do že skoraj pravega gledališkega dogodka. Pri tem je količina informacij o dramski akciji različna: lahko poleg besedila, ki ga izrečejo liki, eden od igralcev bere tudi didaskalije, lahko pa je stransko besedilo (vse ali le najbolj ključne didaskalije) posredovano skozi zelo elementarno mizansceno (npr. vstopi in odhodi likov s prizorišča). Bralno uprizoritev pripravi režiser (včasih tudi v sodelovanju z dramaturgom), ki v nekaj vajah z igralci dramaturško razčleni in analizira besedilo. Na teh vajah naj bi sodeloval tudi avtor besedila. Praviloma naj bi se na bralni uprizoritvi občinstvu posredovala integralna verzija besedila (torej brez dramaturških črt ali krajšav), vendar so v praksi tudi pri tem odstopanja.

Bralne uprizoritve imajo lahko različne namene. Lahko so namenjene predvsem avtorju besedila, da ta na vajah in javni predstavitvi svoje še ne popolnoma dodelano besedilo sliši iz ust igralcev, ki oživijo njegove like. S tem avtor nekako preizkusi, kako njegovo besedilo deluje v prostoru, dobi pa tudi povratne informacije s strani gledaliških praktikov in nenazadnje tudi občinstva. To je lahko za avtorja zelo koristna izkušnja, ki mu pomaga pri nadaljnjem delu.

Bralna uprizoritev je lahko tudi predstavitev že povsem dodelanega besedila gledališkemu producentom (pri nas to večinoma pomeni umetniškimi vodjem gledališč) z namenom, da bi pri katerem od njih vzbudila interes za dejansko odrsko uprizoritev.

Lahko pa je bralna uprizoritev tudi povsem preprosta predstavitev dramskega besedila splošni javnosti, ki se morda sicer z besedilom ne bi nikdar srečala (zlasti v deželah, kjer sta tisk in branost dramatike redka). Pri nas bralne uprizoritve bolj ali manj opravljajo vse naštetje funkcije.

Rok Vevar pravi, da so bralne uprizoritve »posledica 'produkcijskih' faz ustvarjanja dramskih tekstov in poudari, da se je vsa klasična dramatika razvijala vzporedno z gledališko prakso, ki ji je tako nudila možnost izboljšav (Vear 2006: 20).

Do leta 2005 so bile bralne uprizoritve pri nas zelo redke, čeprav so nekako od druge svetovne vojne naprej v večjih gledaliških okoljih dokaj običajen pojav (Vear 2006: 20). V Sloveniji so jih občasno izvajali kaki festivali, npr. Borštnikovo srečanje in Teden slovenske drame. Slednji od leta 2005 izvaja bralne uprizoritve vseh še neuprizorjenih besedil, ki so nominirana za Grumovo nagrado. Kot svojo osrednjo dejavnost pa si je bralne uprizoritve izbral projekt PreGlej, ki se je oblikoval v krogu udeležencev delavnic dramskega pisanja.

### **2.3.1 PreGlej**

Ena od udeleženk delavnic dramskega pisanja, dramaturginja in dramatičarka Simona Semenič, si je leta 2005 zamislila in ustvarila projekt PreGlej. Ta je bil ustanovljen v koprodukciji Gledališča Glej in društva Sodobnost International, kasneje pa prešel v produkcijo Kulturnega društva Integrali<sup>57</sup> in Gledališča Glej<sup>58</sup>. Gre za projekt, katerega namen

---

<sup>57</sup> To je bilo ustanovljeno leta 2006 in je organizator festivala PreGlej na glas! ter soizvajalec projekta PreGlej.

<sup>58</sup> Zanimivo je, da je Gledališče Glej že nekaj desetletij prej delovalo kot spodbujevalec novega izvirnega slovenskega dramskega pisanja, kakor opozarja tudi Rok Vevar v svoji predstavitvi projekta PreGlej (Vear 2006: 18–20). V tem članku Vevar tudi dokaj natančno popiše prvo leto delovanja projekta PreGlej z datumi in seznamom bralnih uprizoritev. Ti podatki so zelo pregledno dostopni tudi na spletni strani projekta PreGlej ([www.pre-glej.si](http://www.pre-glej.si)), zato jih na tem mestu ne bom povzemala. Zanimivo je tudi, da je prav nastanek projekta PreGlej tudi Gledališče Glej premaknil z bolj ali manj mrtve točke, na kateri je stagniral zadnjih nekaj let (v letu 2008 se je zgodila zamenjava kreativnega in poslovnega vodstva Gleja, priključitev ustvarjalcev mlade generacije, odprti razpisi za soustvarjalce ipd.).

je vzpostaviti »temeljne pogoje za razvoj in porast slovenske dramatike« (Semenič, 2008). Osrednja in najbolj obširna dejavnost PreGleja so bralne uprizoritve. Simona Semenič je po prvem letu delovanja PreGleja v intervjuju izjavila celo, da bralne uprizoritve »ne predvidevajo poznejšega odrskega uprizarjanja "prebranih" besedil.« (Jesenko 2006: 23), kar se je kasneje sicer spremenilo, saj se je izkazalo, da so potrebe novih dramatikov v Sloveniji mnogo večje in se je v skladu s temi potrebami paleta dejavnosti PreGleja razširila. Projekt PreGlej namreč želi z izvajanjem vseh svojih aktivnosti vzpostaviti za dramatike nujno potrebno infrastrukturo:

»Dramskim piscem mlajše generacije PreGlej nudi možnost za delo na dramskem besedilu in hkrati tudi možnost za predstavitev dramskega besedila širši publiki. PreGlej s svojim programom razvija instrumentarij, ki bo rezultiral v tesnejši povezavi med mlajšo generacijo gledaliških režiserjev, igralcev in seveda dramatikov. Dolgoročno gledano naj bi to vzpodbudilo sodelovanje med dramatikami in ostalimi gledališkimi ustvarjalci. Na bralne uprizoritve v Gledališče Glej vabimo umetniške direktorje, dramaturge, prevajalce, režiserje, urednike literarnih revij in založb, producente nevladnih organizacij, publiciste in seveda tudi vso ostalo publiko. S tem naj bi se dramskim delom odprla pot na slovenske gledališke odre ali v publikacije in hkrati bi možnost, ki jo ponuja PreGlej, mobilizirala potencialne pisce.« (Semenič, 2008)

Poleg bralnih uprizoritev je druga dejavnost PreGleja t. i. laboratorij – predavanja in interaktivno delo z dramskimi pisci, v okviru katerega dramski pisci spoznavajo ter analizirajo našo in tujo sodobno dramatiko in imajo možnost dodelovanja svojih besedil preden so ta bralno uprizorjena. PreGlejev laboratorij je v letu 2007 vodil publicist in gledališki kritik Rok Vevar, v letu 2008 pa ga je prevzela mlada dramaturginja Maja Šorli.

Tretje področje dejavnosti PreGleja pa so mednarodne izmenjave: razširjanje slovenske dramatike preko meja naše države ter predstavljanje najnovejše tuje dramatike slovenski publiki. To dejavnost realizira predvsem festival dramskega pisanja PreGlej na glas!, ki je bil prvič organiziran v novembru in decembru leta 2006. Že naslednje leto (2007) pa se je v

okviru tega festivala zgodila prva prava gledališka uprizoritev novega slovenskega dramskega besedila, nastalega pod okriljem PreGleja<sup>59</sup>, ki so ji kmalu sledile še druge<sup>60</sup>.

PreGlej je torej v zgolj dveh letih svojega obstoja novim slovenskim dramskim piscem vzpostavil precejšen del potrebnega »instrumentarija«: dal jim je možnost, da svoje delo predstavijo strokovni in splošni javnosti, in sicer v tiskani, bralnouprizoritveni in gledališkouprizoritveni obliki, s tem pridobijo povratne informacije publike in poustvarjalcev o svojem ustvarjanju ter ustvaril priložnost za srečanja in povezovanja (potencialnih) dramatikov z gledališkimi praktiki in stanovskimi kolegi.

### 2.3.2 Bralne uprizoritve – sklep

Bralne uprizoritve so tako za bodoče kot tudi za že izkušene pisce neprecenljive vrednosti, vendar je učinek posamezne bralne uprizoritve za publiko in posameznega avtorja / besedilo kratkotrajen. Dramsko besedilo in njegov avtor sta v času bralne predstavitve sicer deležna intenzivne pozornosti javnosti in medijev, vendar ima bralna uprizoritev izredno ozek domet, saj je »enkratna, minljiva, zapisana času in tako dostopna le majhnemu krogu publike, navadno tudi krajevno zamejenemu« kot na kratkotrajne učinke gledališke uprizoritve opozarja Mateja Pezdirc Bartol (2004: 20). Prav zato je »objavljanje dramskih besedil v knjižnih izdajah ali pa specializiranih revijah nujni pogoj« (prav tam) za spodbujanje kontinuirane produkcije novih izvirnih dramskih besedil. Naslednje poglavje je posvečeno objavljanju slovenske dramatike kot enemu od pomembnih dejavnikov, ki so spodbudili produkcijo dramskega pisanja po letu 2000 pri nas.

---

<sup>59</sup> Gre za besedilo Andreje Zelinka *Vse življenje*, ki ga je avtorica iz kratkega dramskega besedila, napisanega v okviru delavnic dramskega pisanja TSD in Nove dramatike leta 2005, razvila v celovečerno dramo. Besedilo je uprizoril festival PreGlej na glas! na odru male scene MGL novembra 2007.

<sup>60</sup> Uprizoritev monodrame *Ampak Dane* Zalke Grabnar Kogoj v maju 2008 ter drame *Nisi pozabila, samo ne spomniš se več* Simone Semenič v juliju 2008.

## 2.4 Objavljanje dramatike

Zaradi majhnega števila govorcev slovenskega jezika tisk slovenskega leposlovja ni profitna dejavnost in se založnikom večinoma ne izplača<sup>61</sup>, saj je cena posameznega izvoda knjige obratno sorazmerna z naklado. Ob tem je potrebno upoštevati še specifične lastnosti dramatike (razbitost besedila na replike posameznih oseb in stransko besedilo s scenskimi ter režijskimi napotki), zaradi katerih ta pri bralcih ni najbolj priljubljena zvrst. Nemški raziskovalec postdramskega gledališča Hans Thies Lehmann trdi in to trditev po njem povzema tudi Mateja Pezdirc Bartol, da je v času potrošniške družbe recepcija dramatike in gledališča prepočasen proces, da bi dramatika in gledališče še lahko konkurirala filmu in ostajala masovni medij (Lehmann 2003: 19, Pezdirc Bartol 2004: 13).

Ob vseh teh »pomanjkljivostih« je povsem razumljivo, da so knjižne izdaje nove izvirne slovenske dramatike v Sloveniji zelo redke, knjižne izdaje del neuveljavljenih slovenskih dramatikov pa skorajda ne obstajajo. Osamljeni primer knjižne izdaje nove slovenske dramatike neuveljavljenih avtorjev v zadnjih desetih letih je knjiga *Mlada dramatika*, ki je izšla pri Študentski založbi leta 2000 in vsebuje tri na natečaju Mestnega gledališča Ptuj nagrajena besedila. Poleg tega je svojo dramatiko, nastalo med leti 1990 in 2000 v knjižni obliki (pod skupnim naslovom *Retrovizor*) leta 2000 izdal še Iztok Lovrić v založbi Gledališča Glej. Založba Miš pa je leta 2005 izdala knjigo z naslovom *Na odru zvečer*, v kateri so (poleg liričnih proznih zapisov) objavljena tri dramska besedila Saše Pavček<sup>62</sup>.

Tudi razprave o sodobni slovenski dramatici so v strokovni periodiki (*Jeziku in slovstvu*, *Slavistični reviji* ipd.) redke. Občasno tej temi posvetita kakšno stran reviji *Literatura* in *Dialogi*, le v *Sodobnosti* se kritike gledaliških predstav in dramskih besedil znajdejo skorajda redno (Pezdirc Bartol 2004: 14). V zadnjih nekaj letih je sicer opaziti porast razprav o slovenski dramatici in le upamo lahko, da se bo trend povečanega zanimanja ohranil tudi v prihodnosti.

---

<sup>61</sup> Kakor opozarja tudi Primož Jesenko v Delu (Jesenko 2003:17).

<sup>62</sup> Uveljavljeni avtorji svojo dramatiko v knjižni obliki objavljajo dokaj redno, med njimi so v zadnjem času gotovo najuspešnejši Vinko Möderndorfer, Tone Partljič in Matjaž Zupančič, čigar drama *Vladimir* je bila v šolskem letu 2007/2008 predpisana za maturitetni esej in zato dosegla za slovenske razmere rekordno naklado: v zbirki Klasje je izšla v 5500 izvodih.

Dramska besedila občasno objavljajo gledališča v gledaliških listih uprizoritev (MGL, SNG Drama Ljubljana, SMG in druga). Mestno gledališče Ptuj je besedila, prispela na natečaj Mlada dramatika objavilo na svojih spletnih straneh. Preko spleta so nekatera najnovejša dramska besedila dostopna tudi na strani projekta PreGlej ([www.pre-glej.si](http://www.pre-glej.si)). V tiskani obliki pa so še najlažje dostopne objave sodobne slovenske dramatike v periodiki: različno pogosto izhajajo v revijah *Sodobnost*, *Mentor* in *Dialogi*. Poglejmo si torej tiste publikacije, ki so od leta 2000 sodobni slovenski dramatikom namenile največ svojih strani.

### 2.4.1 **Sodobnost**

Največ dramatike izide v reviji *Sodobnost*. Poleg občasnih objav dramskih besedil v rednih številkah ta revija od leta 2006 v posebni dvojni poletni številki objavlja najnovejša slovenska dramska besedila, in sicer vsa, ki so bila tisto leto nominirana za Grumovo nagrado. Tako so bila v *Sodobnosti* št. 7/8 leta 2006 objavljena naslednja besedila: *Razred* Matjaža Zupančiča, *Na dnu* Vinka Möderndorferja, *Na deževni strani* Žanine Mirčevske, *Neskončni šteti dnevi* Andreja E. Skubica ter *Vse lepo in prav* Dragice Potočnjak, v *Sodobnosti* št. 7/8 leta 2007 pa: *Za naše mlade dame* Dragice Potočnjak, *Lep dan za umret* Vinka Möderndorferja, *Zatočišče* Saške Rakef, *Pejd mal vn* Zorana Hočevarja ter *Žrelo* Žanine Mirčevske. V času nastajanja tega diplomskega dela poletna številka revije *Sodobnost* za leto 2008 še ni izšla.

### 2.4.2 **Mentor**

Poleg *Sodobnosti* dramatiko objavlja še revija *Mentor*, ki nosi podnaslov *Mesečnik za vprašanja literature in mentorstva*, izhaja pa pri JSKD. JSKD je ob občasnih objavah dramskih besedil v rednih številkah *Menotrja* izdal doslej dve posebni izdaji revije, namenjeni novi slovenski dramatici.

Leta 2005 je ob zaključku izobraževanja v okviru programa Leonardo da Vinci izšla dvojezična (slovensko-angleška) izdaja *Mentorja* z naslovom *Izobraževanje mentorjev za pisanje dram in scenarijev*. V njem so objavljeni odlomki besedil udeležencev omenjenega



izobraževanja<sup>63</sup>, poleg tega pa tudi članki mentorjev in opis poteka izobraževanja. Publikacija naj bi po eni strani služila kot predstavitev uspešno zaključenega projekta, po drugi pa kot pripomoček za nadaljnje izvajanje izobraževanj in dramsko pisanje (Furlan in Rudolf, 2005:1).

Druga posebna izdaja revije *Mentor* je izšla leta 2006 ob prvem festivalu *Preglej na glas!*. Naslovljena je enako kot festival, izšla pa je v sozaložbi JSKD in Kulturnega društva Integrali<sup>64</sup>. V njej je objavljenih šest integralnih dramskih besedil – treh ameriških in treh slovenskih, in sicer: *Zatočišče* Saške Rakef, *Ravnotežje* Zalke Grabnar Kogoj ter *24 ur* Simone Semenič. Objavljena slovenska besedila so doživela bralno uprizoritev v New Yorku in v Ljubljani (na omenjenem festivalu), eno od njih (*Zatočišče*) pa kasneje v predelani verziji tudi pravo odrsko uprizoritev v Prešernovem gledališču Kranj.

Revija *Mentor* je z občasnimi objavami dramatike v svojih rednih številkah tudi osrednji vir dramskih besedil (slovenskih in prevodnih) za ljubiteljske gledališke skupine, in sicer tako odrasle kakor tudi otroške. Obenem pa je *Mentor* ena redkih slovenskih revij (poleg lokalnih), ki nudi možnost objav tudi ljubiteljskim literatom. Ločnica med ljubiteljskim in profesionalnim ustvarjanjem je pri literaturi, torej tudi pri dramskem pisanju, zelo zabrisana, ob pomanjkanju nove slovenske dramatike pa bi bilo nesmiselno zavračati objave dramskih besedil, namenjenih ljubiteljskim gledališkim skupinam. Obenem pa je iz vsakoletne ljubiteljske gledališke produkcije<sup>65</sup> mogoče sklepati, da polje ljubiteljskega gledališča proizvede precejšnje število dramskih besedil, a so ta pogosto bolj scenariji za specifične gledališke dogodke oziroma besedila, napisana namensko in izključno za posamezno izvedbeno skupino. Posledično končna verzija takih besedil pogosto obstaja samo v govorjenem mediju (kot predstava) ali pa je dokumentirana v nekaj izvodih tipkopisa ali celo rokopisa avtorja. Vsekakor ima uredništvo *Mentorja* pri objavljanju in izbiranju dramatike težko nalogo, saj je po eni strani namen revije spodbujati ustvarjalnost, hkrati pa tudi delovati

---

<sup>63</sup> In sicer odlomek dramskega besedila *Antiread Dreamplay* (napisanega v srbskem jeziku, kasneje prenaslovljenega v *Za zdaj nikjer*) Ane Lasić, odlomek dramskega besedila *Deadline štirideset* Jaše Jamnika, odlomek filmskega scenarija *Soba* Matjaža Mraka ter odlomek dramskega besedila *Brez besed* (kasneje prenaslovljenega v *Škart*) Kim Komljanec (Furlan in Rudolf, 2005).

<sup>64</sup> Kulturno društvo Integrali je organizator festivala *PreGlej na glas!* ter poleg Gledališča Glej soizvajalec projekta *PreGlej*.

<sup>65</sup> O tem sklepam na podlagi lastnega selektorskega dela in ogledov različnih festivalov ljubiteljskega gledališča za otroke, mladino in odrasle v letih 2004, 2007 in 2008.

kot nekakšno kakovostno sito. Nekaj podobnega pa gotovo velja za uredništvo katere koli literarne revije.

### 2.4.3 Dialogi

Revija *Dialogi* dramatiko občasno objavlja že vse od leta 1965, ko je pričela izhajati, vendar je to objavljanje res zgolj občasno. Od leta 2000 do 2008 je tako v rednih številkah izšlo 10 slovenskih dramskih besedil, pri čemer so vštete tudi objave odlomkov dram ter objave besedil, ki v svojih značilnostih mejijo na prozo. Pol od teh besedil je bilo objavljenih leta 2006 v številki revije, ki je bila v celoti posvečena predstavitvi projekta PreGlej. Tam so poleg dramskih besedil *Reykjavik* Martine Šiler, *Nogavice* Simone Semenič, *Beli dež* Saše Rakef, *Divji vzhod* Iztoka Lovrića ter *Komika zla* Matjaža Briškega objavljeni tudi intervju s Simono Semenič, članek o projektu PreGlej Roka Vevarja, analitična razprava Tarasa Kermaunerja o drami *Komika zla* ter uvodni članek Primoža Jesenka, enega od urednikov revije, o najnovejši slovenski dramatiki.

Z občasnimi objavami dramskih besedil revija *Dialogi* nadaljuje tudi po omenjeni številki iz leta 2006, vendar je kljub vsem opozorilom o potrebah po objavljanju ter nujnih spodbudah nastajajujoči slovenski dramatiki, do polovice leta 2008 mogoče v *Dialogih* najti le še dve izvorni slovenski dramski besedili<sup>66</sup>.

### 2.4.4 Objavljanje dramatike: sklep

Nova slovenska dramatika je torej v tiskani obliki »povprečnemu bralcu težko dostopna« (Pezdirc Bartol 2004: 14), saj najpogosteje dramska besedila ostanejo v obliki tipkopisa pri avtorjih doma, v boljšem primeru jih hrani knjižnica Slovenskega gledališkega muzeja ali kak drug arhiv, kjer pa se »do njih dokopljejo le najbolj vztrajni bralci, pa še ti morajo pokazati dovolj iznajdljivosti in imeti srečo s prijaznostjo zaposlenih.« (Pezdirc Bartol 2004: 14)

---

<sup>66</sup> Leta 2007 je bila v *Dialogih* objavljena kratka drama Petra Rezmana *Preživetje*, leta 2008 pa dramsko besedilo *Splav ali ladja norcev* Matjaža Briškega.

Objava besedila v tiskanem mediju pa gotovo deluje spodbujevalno na pisanje dramatike ne zgolj zaradi dejstva, da na ta način besedilo sploh pride v javnost, temveč tudi z učinkom, ki ga ima na avtorje. Spodbujanje produkcije dramskega pisanja namreč ni potrebno zgolj v smislu pridobivanja novih avtorjev, ki se dramatike sploh lotijo pisati. Enako ali celo bolj pomembno je spodbujanje avtorjev, ki so se pisanja dramatike že lotili, a svojega besedila (edinega ali celo več) niso uspeli dokončati. Prav pomanjkanje vztrajnosti in spodbude za dokončanje dramskega besedila je pogosto razlog, da odlične dramske ideje nikoli ne pridejo do gledališkega odra. In možnost objave besedila v periodiki ali knjižni izdaji avtorja spodbudi, da svoje besedilo izpiše do njegove zaključene forme. Zaradi enostavnejše možnosti dopolnjevanja malo manj intenzivno spodbuja dokončanje besedil objava na spletu, pa vendar spletna objava nudi avtorju predstavitev javnosti, kar ima gotovo vsaj delni motivacijski učinek. Pot do uprizoritve kot dokončnega osmišljenja dramskih besedil je v Sloveniji žal pogosto predolga in prestrma, da bi še delovala kot motivator.

Obstajajo pa redke svetle izjeme, ko gledališča na svoj repertoar uvrstijo prvenec ali besedilo neuveljavljenega dramskega avtorja. Poglejmo si, kako je z uprizarjanjem slovenskih dramskih novitet v repertoarnih gledališčih od leta 2000 dalje.

## **2.5 Odrske uprizoritve dramskih besedil neuveljavljenih avtorjev**

Kakega sistematičnega uprizarjanja dramskih besedil domačih neuveljavljenih avtorjev – kakor je to npr. stalna praksa v Veliki Britaniji<sup>67</sup> – v Sloveniji ni, čeprav ima večina institucionalnih gledališč poleg svojega osrednjega odra vsaj še en manjši oder. V tujini so male scene velikih gledališč pogosto namenjene neabonmajskim, eksperimentalnim uprizoritvam, sodelovanju z mladimi, neizkušenimi režiserji, igralci in seveda tudi avtorji. Pri nas temu ni (še ali več) tako. Uprizoritve besedil neuveljavljenih avtorjev se v Sloveniji zgodijo bolj ali manj naključno – s posredovanjem osebnih poznanstev med avtorjem in

---

<sup>67</sup> Tam imajo posamezna gledališča posebne programske sklope repertoarja ali celo celotne repertoarje sestavljene le iz novonastale izvorne dramatike. V Londonu obstaja več gledališč, ki uprizarjajo izključno novo dramatiko. Poleg najbolj slavnega takšnega gledališča, Royal Court Theatre, ki je nekakšna evropska velesila na področju dramatike, so takšna še Bush Theatre, Gate Theatre in še nekatera druga. Državno gledališče National Theatre pa pogosto posveti velik del svojega repertoarja novemu pisanju. Pri nas se v zadnjem času v to usmerja le Gledališče Glej in upamo lahko, da se bo s tem ustvaril prostor, kjer bo nova dramatika resnično programsko privilegirana.

umetniškimi vodjo, z možnostjo dodatnega financiranja zaradi uprizoritve besedila mladega avtorja ali zgolj zaradi »prostega mesta« v repertoarju sezone.

Občasno se kaka gledališka hiša odloči, da eno sezono posveti slovenski dramatici. Tako je v sezoni 1999/2000 SNG Drama Maribor krstno uprizorila kar pet izvirnih slovenskih dramskih besedil (Pezdirc Bartol 2004: 14), ki pa niso vsa prišla izpod peres neveljavljenih dramatikov<sup>68</sup>, prej nasprotno, mariborska Drama je izbrala pretežno besedila že izkušenih avtorjev (Strelec et al. 2008)<sup>69</sup>. A po drugi strani obstajajo tudi sezone, ko je po »naključju«, če temu lahko tako rečemo, nove slovenske dramatike na odrih repertoarnih gledališč izjemno malo ali celo nič, tako npr. na odru ljubljanske Drame in MGL-a v sezonah 1997/98 in 2002/2003 ni bilo uprizorjeno niti eno slovensko dramsko besedilo (Pezdirc Bartol 2004: 14), kar je glede na stanje nove slovenske dramatike nedopustno.

Od sezone 2000/2001 do konca sezone 2007/2008 so repertoarna gledališča<sup>70</sup> uprizorila približno<sup>71</sup> 60 novih slovenskih izvirnih dramskih besedil za odraslo publiko. Z izrazi »nova«, »slovenska«, »izvirna« in »dramska« ter »za odraslo publiko« se nanašam na besedila, ki niso nastala desetletje ali več pred krstno uprizoritvijo, ki so bila napisana v slovenskem jeziku, ki niso dramske obdelave mitov ali dramatizacije romanov oziroma poezije in ki so namenjena uprizarjanju v dramskem gledališču za odraslo publiko (otroška besedila niso predmet te obravnave).

---

<sup>68</sup> In sicer: *Preizkus znanja* Primoža Vresnika, *Mrtvi* Blaža Lukana, *En dan resnice* Toneta Partljiča, *Don Juan in Leporella* Žarka Petana ter *Zalezujoč Godota* Draga Jančarja, poleg tega pa še dramatizacijo romana *Filio ni doma* Berte Bojetu.

<sup>69</sup> Podatki so povzeti po spletnem gledališkem portalu [www.sigledal.org](http://www.sigledal.org), ki ga soustvarja veliko število avtorjev in urednikov, avtorji idejne zasnove portala pa so režiser Samo Strelec kot prvi navedeni, komparativistka Tamara Matevc ter tehnični administrator Gregor Matevc, zato od tu dalje navajam ta vir kot Strelec et al. 2008.

<sup>70</sup> Ponavljam: z izrazom repertoarna gledališča imam v mislih gledališča, ki program za sledečo sezono objavijo vnaprej, in so večinoma tudi neposredno financirana s strani Ministrstva za kulturo ali lokalne skupnosti. To so: SNG Drama Ljubljana, SNG Drama Maribor, Mestno gledališče ljubljansko, Slovensko mladinsko gledališče, Slovensko ljudsko gledališče Celje, Prešernovo gledališče Kranj, Primorsko dramsko gledališče Nova Gorica – kasneje preimenovano v SNG Nova Gorica, Slovensko stalno gledališče Trst, od leta 2000 dalje tudi Mestno gledališče Ptuj in od leta 2001 še Gledališče Koper. Pri štetju uprizoritev sem upoštevala tudi predstave, ki jih repertoarna gledališča izvajajo v koprodukciji z izveninstitucionalnimi gledališči, vendar samo tiste uprizoritve, ki jih repertoarne gledališke hiše načrtujejo za sezono vnaprej in tako namenijo svoji abonmajski publiki (torej ne enkratnih gostovanj, ad hoc sodelovanj ipd.).

<sup>71</sup> Ta in vsi nadaljnji podatki, nanašajoči se na število uprizoritev, so povzeti po Slovenskih gledaliških letopisih 1990/91 do 2006/07, če ni drugače označeno. Ker za sezono 2007/08 gledališki letopis v času nastajanja tega diplomskega dela še ni izšel, so podatki za to sezono povzeti po domačih spletnih straneh gledaliških hiš in po [www.sigledal.org](http://www.sigledal.org) (Strelec et al. 2008). Številka je približna, saj pri nekaterih uprizoritvah iz suhoparnih podatkov, ki jih ponujajo Letopisi in spletne strani, ni mogoče sklepati, ali je šlo za dramsko besedilno predlogo ali za scenarij gledališkega dogodka, tudi izvirno avtorstvo ni povsod povsem razvidno, prav tako ni povsod mogoče razbrati, ali je bila ciljna publika otroška ali odrasla.

Med takimi besedili je bilo od sezone 2000/2001 do 2007/2008 v slovenskih repertoarnih gledališčih 12 takih, ki so jih napisale ženske ter 3 taka, pri katerih so ženske sodelovale kot soavtorice. Za primerjavo: v gledaliških sezonah od 1990/91 do 1997/98 je bilo v slovenskih repertoarnih gledališčih uprizorjenih le 8 izvirnih novih dramskih besedil ženskih avtoric oziroma soavtoric. Število uprizorjenih besedil ženskih avtoric/soavtoric se je torej glede na prejšnje desetletje povečalo kar za polovico<sup>72</sup>, vendar pa še vedno razmerje med ženskami in moškimi avtorji uprizorjenih dram ostaja neizenačeno: le vsako četrto novo slovensko od leta 2000 do danes uprizorjeno dramo je podpisala ženska.

---

<sup>72</sup> Da bi bili obdobji primerljivi, sem opazovala osemletno obdobje od preloma tisočletja in enako dolgo obdobje v devetdesetih.

### 2.5.1 Odrske uprizoritve dramskih besedil ženskih avtoric

Prva ženska avtorica, ki je v novem tisočletju dočakala uprizoritev svoje drame, je bila Martina Šiler. Njen *Pikado* je bil uprizorjen v sezoni 2001/2002 v Mestnem gledališču Ptuj pod režijsko taktirko mlade ženske režiserke Andreje Kovač. Nato pa so sledila besedila avtoric, kakor prikazuje Preglednica 1.

SEZNAM KRSTNO UPRIZORJENIH SLOVENSКИH BESEDIL, KATERIH AVTORICE SO ŽENSKЕ V ČASU OD GLEDALIŠKE SEZONE 2000/2001 DO 2007/2008			
avtorica	dramsko besedilo	gledališka hiša	sezona krstne uprizoritve
Martina Šiler	<i>Pikado</i>	MG Ptuj	2001/2002
Tanja Viher	<i>Štefka</i>	SNG Drama Maribor	2002/2003
Saša Pavček	<i>Čisti vrelec ljubezni</i>	SNG Drama Ljubljana	2003/2004
Žanina Mirčevska	<i>Werther in Werther*</i>	PG Kranj	2004/2005
Meta Hočevar	<i>Smoletov vrt*</i>	SNG Drama Ljubljana	2005/2006
Saša Pavček	<i>Al' en al' dva</i>	MGL (koprodukcija)	2005/2006
Desa Muck	<i>Neskončno ljubljani moški</i>	MGL	2005/2006
Tina Kosi	<i>To ti je lajf</i>	SLG Celje	2005/2006
Desa Muck	<i>Selma in Lojzka*</i>	Gledališče Koper	2005/2006
Kim Komljanec	<i>Škart</i>	MGL	2006/2007
Saša Rakef	<i>Dom</i>	PG Kranj (koprodukcija)	2006/2007
Kim Komljanec	<i>Kura nima jajc</i>	MGL (koprodukcija)	2007/2008

Preglednica 1: seznam krstno uprizorjenih slovenskih besedil ženskih avtoric od gledališke sezone 2000/2001 do 2007/2008.

\* Pri preštevanju besedil sem kot izvirna upoštevala besedila Ž. Mirčevske, M. Hočevar in D. Muck zaradi prevladujoče izvirnih motivov, izpustila pa sem besedilo T. Kosi *Metamorfoze* (ki sloni na istoimenskem Ovidovem delu) ter besedilo I. Ratej *Je to človek?* (dramatiziracija romana P. Levija).

Preglednica 2 pa prikazuje seznam uprizorjenih novih slovenskih dramskih besedil, pri katerih so ženske sodelovale kot soavtorice (ob moških kolegih).

SEZNAM KRSTNO UPRIZORJENIH SLOVENSКИH BESEDIL, KATERIH SOAVTORICE SO ŽENSKЕ V ČASU OD GLEDALIŠKE SEZONE 2000/2001 DO 2007/2008			
avtorji	dramsko besedilo	gledališka hiša	sezona krstne uprizoritve
Milan Dekleva, Alja Predan, Mojca Kranjc	<i>1821</i>	MGL	2000/2001
Daša Doberšek, Branko Jordan, Nataša Matjašec	<i>Lulubaj</i>	SMG	2004/2005
Draga Potočnjak, Tomaž Štrucl	<i>Che Guevara</i>	SMG	2005/2006

Preglednica 2: Seznam krstno uprizorjenih slovenskih besedil, katerih soavtorice so ženske v času od gledališke sezone 2000/2001 do 2007/2008.

Podatki, prikazani v zgornjih dveh preglednicah kažejo, da je neuveljavljenim ženskim avtoricam (soavtoricam) dramskih besedil izmed slovenskih repertoarnih gledališč najbolj naklonjeno MGL. Tam je bilo v zadnjih 8 sezonah krstno uprizorjenih 5 slovenskih dramskih besedil, katerih avtorice ali soavtorice so bile ženske. Sledijo SNG Drama Ljubljana, Slovensko mladinsko gledališče in PG Kranj s po dvema uprizoritvama. V mariborski Drami, SLG Celje, MG Ptuj in Gledališču Koper so v omenjenem obdobju uprizorili po eno slovensko dramo ženske avtorice, v SNG Nova Gorica ter SSG Trst pa so slovenskim dramatičarkam najmanj naklonjeni, saj ni bilo v preteklih osmih sezonah pri njih na repertoarju niti enega slovenskega dramskega besedila ženske avtorice. Upoštevati pa je potrebno številna dejstva, ki vplivajo na odločitve umetniških vodij o uvrstitvi besedil na repertoar, med katerimi je pogosto daleč na prvem mestu finančna zahtevnost uprizoritve, pomemben dejavnik je tudi zasedba vlog in združljivost le-te z ansamblom posamezne gledališke hiše (kar je spet tudi finančne narave, saj gostujoči igralci stanejo gledališče mnogo več kot redno zaposleni), zainteresiranost potencialnega režiserja uprizoritve za besedilo, vsebinska ali tematska zaokroženost vsakoletnega repertoarja in še bi lahko naštevali. S precejšnjo gotovostjo je torej mogoče sklepati, da spol avtorja dramskega besedila ne vpliva bistveno na odločitev umetniškega vodje o uvrstitvi ali neuvrstitvi besedila na repertoar<sup>73</sup>.

### **2.5.2 Odrske uprizoritve dramskih besedil neuveljavljenih avtorjev – sklep**

Odrska uprizoritev drame je za avtorja izjemnega pomena, saj dramsko besedilo šele s postavitvijo na oder doseže svojo končno publiko – gledalce. V prvi vrsti je namreč le-to namenjeno gledališkim praktikom (režiserju, igralcem ter ostalim izvajalcem) kot partitura, ki naj se izvaja (pozor: izvaja, ne le izreka!) v gledališču. Kot pravi francoska teatrologinja Anne Ubersfeld, publika še zdaleč ni pasivna. Pravzaprav gledališka predstava (torej tudi besedilo) dobi svojo končno obliko šele v gledališču pred publiko, ko ta aktivno soustvarja predstavo. Gledališče (in torej tudi dramatika) ni zgolj enosmerno sporočilo, temveč spodbuja tudi akcije publike (Ubersfeld 2002: 41, 42).

---

<sup>73</sup> Pa vendar bo zanimivo opazovati, ali bo delež dramatike ženskih avtoric med uprizoritvami v prihodnosti kaj spremenjen zaradi dejstva, da je v zadnjih letih precej slovenskih gledaliških hiš zamenjalo vodstvo in so vodilne pozicije prevzele ženske: Barbara Hieng Samobor v MGL, Uršula Cetinski v SMG ter Alja Predan, ki je vodja gledališkega programa v Cankarjevem domu, že nekaj let pa funkcijo sestavljalk repertoarja opravljajo Tina Kosi v SLG Celje, Marinka Poštrak v PG Kranj ter Katja Pegan v Gledališču Koper.

Torej je šele odrska uprizoritev dramskega besedila izpolnitev avtorjevega ustvarjalnega namena. Izjeme v tem so le t.i. bralne drame, ki so sicer pisane v obliki dialogov, a so namenjene tihemu branju enega samega bralca in samo potencialno dopuščajo tudi možnost uprizoritve. Vprašanje pa je, ali so take drame še dramatika (v smislu literarne zvrsti, ki *prikazuje*) ali pa se samo poslužujejo zunanje forme dialoga, skozi katerega je izražena epska ali lirična vsebina.

Literarno ustvarjanje je oblika komunikacije, torej doseganje publike za avtorja pomeni sklenitev komunikacijske verige. Ne le, da z uprizoritvijo avtor doseže svojega naslovnika, temveč ima ob ogledu uprizoritve, ko sedi med gledalci, možnost slišati, videti, celo občutiti reakcije naslovnika. To je za avtorja poleg morebitnih kritičkih odzivov (ki pa so odzivi ozke strokovne in ne široke splošne publike) edini vir povratnih informacij, ki so za njegovo nadaljnje ustvarjanje bistvene.

Z uprizarjanjem dramatike naj bi se izboljševala tudi kvaliteta pisanja le-te, saj imajo avtorji šele pri uprizoritvi možnost opazovati svoje delo, slišati svoje dialoge v prostoru in času, zaznati, ali besede s papirja oživijo, ko so izrečene naglas, ko jih interpretirajo igralci. Avtorji šele ob uprizoritvi lahko vidijo, ali liki, ki so bili doslej črke na papirju, na odru postanejo plastične osebe in kako celotno njihovo delo učinkuje pred publiko. Na podlagi ponovnega branja (poslušanja in gledanja) lastnega besedila, kakor le-to deluje v prostoru in času, ter na podlagi preučevanja reakcij publike lahko avtor spreminja svoje nadaljnje ustvarjanje tako, da bo njegovo pisanje boljše ali lažje dosegalo želene učinke. To dokazuje tudi praksa v Veliki Britaniji in Nemčiji, kjer je neizkušnim piscem in njihovim besedilom dokaj hitro odprta pot do odra in so avtorji aktivno vključeni v postavljanje uprizoritve lastnih besedil (sodelujejo z režiserji, dramaturgi in igralci, prisotni so na vajah, pogosto besedilo še tekom vaj za uprizoritev popravljajo ali spreminjajo). Pri nas so vrata gledališč piscem le na ozko odškrnjena. Ko se pisec dogovori za uprizoritev, se od njega pričakuje, da v predvidenem roku gledališču odda t. i. končno verzijo besedila, ki jo potem »predelata« še dramaturg in lektor (prvi potegne morebitne dramaturške črte, drugi jezikovno uskladi besedilo z režiserjevo vizijo uprizoritve). Pisec je v najboljšem primeru povabljen na nekaj vaj, vendar



njegovo aktivno vključevanje v potek vaj ni pretirano zaželeno<sup>74</sup>. Tak status pisca v slovenskih gledaliških hišah je po eni strani presenetljiv, saj se slovenski narod in država pogosto identificirata kot narod oz. država, ki so jo ustanovili literati, po drugi strani pa je neenakovreden položaj dramatika povsem pričakovana posledica tradicije izrazito vizualnega gledališča 80. let, ki je kot najvišjo avtoriteto gledališča ustoličila režiserja (glej poglavje 1.3, Pezdirc Bartol 2004: 16 ter Toporišič 2004: 53–144).

A kljub neoptimalnemu položaju dramskih piscev uprizarjanje dramatike deluje kot izjemno močna, gotovo najmočnejša spodbuda uveljavljenim in novim potencialnim dramatikom, saj vsaka uprizoritev prinese s seboj določeno pozornost medijev in javnosti (to pa ni pozitivno zgolj zaradi slave, ki je v potrošniški novokapitalistični družbi neizpodbitno pomembna vrednota, temveč tudi zaradi posledične javne prepoznavnosti dramskih avtorjev, ki le-tem omogoča uspešnejšo karierno pot). Pisec za besedilo, ki je uprizorjeno, prejme plačilo<sup>75</sup>, kar mu omogoča nadaljnje ustvarjanje in torej spet deluje spodbudno na produkcijo dramatike. Nadaljnji pomemben pozitivni dejavnik, ki ga avtorju prinese uprizoritev, je navezava oziroma ojačitev stikov s socialno mrežo gledaliških praktikov, kar odpira možnosti za nadaljnja sodelovanja. Spodbudno na produkcijo dramatike delujejo tudi odzivi na uprizoritev, zlasti gledališke kritike – pa naj bodo pozitivne ali negativne (pozitivne seveda toliko bolj) –, saj preko njih avtorji vstopajo v dialog s strokovno javnostjo, ki njihovo delo umešča v širši umetniški ali družbeni kontekst.

Vse naštetu torej pomeni, da brez uprizarjanja novih dramskih besedil ne gre pričakovati pretirano plodne produkcije le-teh. Po preštevanju maloštevilnih uprizoritev dramskih prvencev in dram neuveljavljenih avtorjev oziroma avtoric pa je mogoče skleniti poglavje o dejavnikih, ki so spodbudili pojav novih slovenskih dramatičark z ugotovitvijo, da velik del odgovornosti za produkcijo dramskih besedil tako ženskih kot tudi moških avtorjev leži na ramenih gledališke prakse: gledaliških hiš, njihovih umetniških voditeljev in upravnikov, gledaliških režiserjev, igralcev, dramaturgov, lektorjev itd. .

---

<sup>74</sup> Navajam informacije, pridobljene z lastnimi izkušnjami ter poročanji kolegov piscev. Med gledališkimi praktiki večine slovenskih gledaliških hiš krožijo anekdote o »prezagretem« sodelovanju tega ali onega avtorja pri uprizarjanju njegovih besedil, o problematičnosti odnosa avtor – pisec pa pričajo tudi članki, ki jih navajam v poglavju o Dragi Potočnjak (1.4 in podpoglavja).

<sup>75</sup> V odvisnosti od tipa pogodbe prejme bodisi enkratni honorar bodisi prejema tantieme od vsake izvedene ponovitve predstave.

Ob vsem tem pa ne gre pozabiti, da produkcijo nacionalne dramatike spodbuja tudi zainteresirana publika<sup>76</sup>, ki jo v dramski obliki ubeseden položaj lastnega naroda v nekem trenutku zanima (in seveda obratno: izvorna nacionalna dramatika obenem tudi sama sebi ustvarja in »vzgaja« publiko). Obstoj oziroma pomanjkanje publike, ki bi zahajala v gledališče kot v prostor, kjer se zrcali njena trenutna družbenopolitična realnost, pa je mnogo preširok sociološki problem, da bi ga lahko rešili v okviru te diplomske naloge.

## **2.6 Zakaj so ti dejavniki k dramskemu pisanju spodbudili ravno ženske?**

Nobeden izmed dejavnikov, opisanih v podpoglavjih 2.1–2.5 ni specifično usmerjen k spodbujanju ženske ustvarjalnosti. Nasprotno: gre za povsem splošne dejavnike, ki naj bi enakovredno učinkovali na moške in na ženske ter k pisanju dramatike spodbudili potencialne nove avtorje obeh spolov. Zakaj se torej v Sloveniji po letu 2000 na področju dramskega pisanja pojavi pravi val žensk, medtem ko med moškimi kake posebne rasti v številu novih avtorjev ni zaznati? Po letu 2000 se še vedno pojavljajo nova moška imena dramskih avtorjev, a nikakor ne množično, ženskih avtoric pa je nenadoma cela vrsta.

Vprašanje, zakaj je na področju dramskega pisanja v Sloveniji po letu 2000 nenadoma toliko žensk, je mnogo preobširno, da bi nanj lahko v celoti odgovorila ta diplomska naloga. Z vprašanjem ženske kot ustvarjalke se namreč ukvarjajo cele veje različnih humanističnih ved (od sociologije do sociologije kulture, specifičneje pa ženske študije, feministična literarna veda ipd.), zato so v naslednjih podpoglavjih predstavljeni le nekateri podatki o položaju žensk v sodobni slovenski družbi, iz katerih je mogoče sklepati, zakaj so se dramskega pisanja po letu 2000 pri nas lotile številne ženske avtorice.

### **2.6.1 Izobrazba in ženske v tranzicijskem obdobju Slovenije**

Že s hitrim preletom biografskih podatkov slovenskih dramskih avtorjev druge polovice 20. stoletja ugotovimo, da se z dramskim pisanjem pri nas pretežno ukvarjajo visokoizobraženi

---

<sup>76</sup> Na kar deloma opozarja tudi Mateja Pezdirc Bartol (2004: 20).

posamezniki. O tem, da izobrazba vpliva tudi na literarno ustvarjalnost žensk pri nas, lahko sklepamo tudi iz zgodovine slovenskega dramskega pisanja ženskih avtoric (glej podpoglavje 1.1). Torej je smiselno sklepati, da je izobrazba bistven dejavnik, ki vpliva na količino produkcije dramskih besedil. Pa si pogledjmo, kako je z izobrazbo žensk v samostojni slovenski državi. Citiram povzetek poročila, ki ga je v letu 1997 Urad za žensko politiko<sup>77</sup> predstavil na 16. zasedanju Odbora za odpravljanje diskriminacije žensk pri OZN:

»Po drugi svetovni vojni se je izobrazbena raven žensk dvigovala enako kot izobrazbena raven moških. Ustava Republike Slovenije zagotavlja enakopravnost obeh spolov v izobraževanju. Kljub deklarirani enakopravnosti pa raziskave pokažejo, da obstajajo razlike, ki v veliko primerih postavljajo dečke v superiorni, deklice pa v inferiorni položaj. Znotraj srednješolskega izobraževanja je opazno spolno segmentiranje po različnih smereh: dekleta izrazito prevladujejo na pedagoški in tekstilni usmeritvi, osebnih storitvah ter v družboslovju.

**V devetdesetih** zasledimo izredno visok **porast vpisa na dodiplomski študij**. Med redno vpisanimi **predstavljajo ženske nad polovico vseh vpisanih**. Njihov delež v programih je sicer različen, saj tudi na tej ravni obstaja spolna segmentacija področij. Omeniti velja, da **ženske prevladujejo tudi med tistimi, ki uspešno zaključujejo dodiplomski študij**. Za ilustracijo: leta 1994 je bilo med diplomanti in diplomantkami na visoki stopnji 60,3% žensk in **še vedno je opazen trend rasti**.« (Kozmik 1997: 12, s krepkim tiskom poudarila K. K.)

Tudi v neinstitucionalna izobraževanja se vključuje veliko žensk. Vpogled v statistične podatke Urada za žensko politiko nam pove, da se je v začetku devetdesetih let izobraževanja odraslih v obliki tečajev in seminarjev na ljudskih univerzah udeleževalo več žensk kot moških (Kozmik in Jeram 1997: 104). Na porast dramskega pisanja med ženskami je neposredno gotovo vplivala pretežno ženska udeležba na delavnicah dramskega pisanja. Na primer: na delavnico dramskega pisanja na Tednu slovenske drame 2005 se je prijavilo 19 udeležencev, med katerimi je bilo 15 žensk<sup>78</sup>. Zakaj je bilo temu tako, je vprašanje, ki kliče po poglobljenih socioloških raziskavah.

---

<sup>77</sup> Urad za žensko politiko je bil neposredni organ Vlade RS, ustanovljen leta 1992, ukinjen pa leta 2001, ko je njegove naloge prevzel Urad za enake možnosti.

<sup>78</sup> Te podatke povzeman po svojem osebem arhivu, saj sem leta 2005 delavnice na Tednu slovenske drame organizirala sama in se jih tudi udeležila.

V naslednjem podpoglavju si pogledajmo še nekaj podatkov o položaju žensk v Sloveniji od osamosvojitve dalje, iz katerih si lahko razlagamo, zakaj so se po letu 2000 ženske uveljavile tudi kot dramske avtorice.

### **2.6.2 Zaposlenost žensk v Sloveniji**

Število žensk, ki so zaposlene za polni delovni čas, v Sloveniji narašča že vse od začetka 20. stoletja. Kot je poročal Urad za žensko politiko, pa se je ta trend ohranil tudi v obdobju tranzicije, v čemer se Slovenija razlikuje od ostalih postsocialističnih držav (Kozmik 1997: 12).

Na naše vprašanje o tem, zakaj so se ženske precej množično lotile dramskega pisanja, nam deloma odgovarja podatek, da je bilo v devetdesetih letih na področju izobraževanja, znanosti, kulture in informacij med vsemi zaposlenimi kar 67% žensk (Kozmik 1997: 13). Ta poklicna področja pa so gotovo tesneje (vsekakor pa ne izključujoče) povezana z literarnim ustvarjanjem kot npr. gostinstvo, zdravstvo ali kako drugo poklicno področje, ki je prav tako pretežno feminizirano.

Za opazovanje, kako spol vpliva na izbiro poklica, je zanimiv primer, ki ga navaja sociologinja Ann Oakley, o načrtnem odpravljanju razlik med spoloma na Švedskem. Tam od leta 1968 vodijo politiko, ki naj bi zagotovila nediferencirane spolne vloge v družbi. Kljub protidiskriminatornim vladnim ukrepom pa se je izkazalo, da ženske še vedno raje izbirajo med »ženskimi« poklici, moški pa med »moškimi«, saj imajo družbene spolne vloge, ki jih definira izbira poklica, mnogo bolj globoke korenine kot zgolj neenakopravni položaj spolov v trenutni družbenopolitični situaciji. Gre namreč za razlikovanje, na katerem je utemeljena celotna zahodna kultura (Oakley 2000: 101, 102).

O tem, kako ta globoko vkoreninjena prepričanja vplivajo na literarno dramsko ustvarjalnost avtorjev oziroma avtoric, bi spet lahko naredili številne raziskave, gotovo pa tradicionalno moški poklici ne ostajajo bolj priljubljena izbira moških povsem brez razloga. In ker je znano dejstvo (tako trdijo mnoge feministične literarne teorije, potrdi pa nam to dejstvo tudi vpogled v katerega od splošnih, torej nefeminističnih literarnozgodovinskih pregledov), da med

literarnimi avtorji prevladujejo moški, je uganka o nenadnem preboju slovenskih dramatičark še toliko bolj zanimiva.

V dramskih besedilih tako svetovne kot tudi slovenske dramatike je več nosilnih moških vlog kot ženskih, zato marsikatera igralska akademija (med drugim tudi naša AGRFT<sup>79</sup>) sprejme na program gledališke igre več študentov kot študentk. Obenem pa večina slovenskih dramskih piscev prihaja iz vrst gledaliških praktikov, kakor ugotavlja tudi Mateja Pezdirc Bartol (2004: 15). Ali je torej tudi načrtno vzdrževanje gledališke igre kot prevladujoče moške domene razlog, da je bilo do konca 20. stoletja dramsko pisanje v Sloveniji izrazito moški poklic? In če to drži, ali lahko sklepamo, da je bil preboj dramatičark po letu 2000 nekakšen upor, vdor žensk v skorajda izključno za moške rezervirano umetniško prakso?

Vsekakor so se slovenske ženske v devetdesetih začele intenzivno vključevati v javno sfero in se povezovati v najrazličnejše organizirane skupine. Gotovo je nekatere izmed njih tudi to povezovanje spodbudilo k pisanju dramatike. V naslednjem podpoglavju je podrobneje predstavljeno organizirano delovanje slovenskih žensk v tranzicijskem obdobju.

### **2.6.3 Organizirane skupine slovenskih žensk**

V času razpadanja socializma in postopnega prehajanja v novi družbeni sistem so bile v Sloveniji ustanovljene številne t. i. ženske skupine z najrazličnejšimi interesi in nameni: od institucionalizacije ženskih interesov v izvršni veji oblasti (torej ustanovitve različnih državnih organov) do vzpostavitve ženskih frakcij različnih političnih strank in raznih politično angažiranih ženskih skupin, stanovskih združenj žensk ter nevladnih ženskih skupin (Kozmik in Jeram 1997: 17–27).

#### 2.6.3.1 Mesto žensk

Izmed kulturnih organizacij velja v kontekstu spodbujanja dramskega pisanja posebej izpostaviti Mesto žensk, društvo za promocijo žensk v kulturi, ki je bilo ustanovljeno leta

---

<sup>79</sup> To sicer ni izrecno zapisano v razpisu za vpis, vendar je razvidno iz seznamov vpisanih študentov in diplomantov. Glej spletne strani AGRFT: [www.agrft.uni-lj.si](http://www.agrft.uni-lj.si) (pridobljeno s svetovnega spleta 24. 7. 2008).

1996 in še danes daje možnost mladim slovenskim dramatičarkam za uprizarjanje njihovih dramskih besedil. Na primer: v letu 2007 je bilo Mesto žensk producent monodrame Simone Semenič *Jaz, žrtev*, v letu 2008 pa predstave *Sem, kot da me ni*, katere besedilna predloga predvideva tri ženske izvajalke in je skupno delo Daše Lakner in Jerneja Županiča. Kot piše na spletni strani društva<sup>80</sup>, je glavni cilj Mesta žensk »produkcija in organizacija odmevnih umetniških dogodkov, s katerimi želi opozoriti najširšo javnost na neproporcionalno udeležbo in zastopanost žensk v umetnosti in kulturi«. Izmed kulturnih prireditev je medijsko najbolj prepoznaven mednarodni festival sodobnih umetnosti, ki nosi enako ime kot društvo – Mesto žensk – in poteka vsako jesen v Ljubljani.

### 2.6.3.2 ŠKUC LL in ŠKUC gledališče

Izmed t.i. ženskih nevladnih organizacij, ki se ukvarjajo s kulturo, pa ne gre spregledati tudi lezbične sekcije ŠKUC LL, ki deluje kot del društva ŠKUC. Sekcija ŠKUC LL na različne načine podpira ženske avtorice<sup>81</sup>: organizira literarne večere, promocije knjig, izdaja leposlovje ženskih avtoric ipd. Zaenkrat se ta sekcija sicer še ni osredotočila na specifično dramske avtorice, saj se z dramsko umetnostjo bolj intenzivno ukvarja ŠKUC gledališče<sup>82</sup>, v čigar produkciji je med drugim nastalo že precej uprizoritev dramskih besedil slovenskih ženskih avtoric, npr. uprizoritev dramatisacije romana Suzane Tratnik *Ime mi je Damjan* (2002, roman je dramatisirala avtorica sama), otroška lutkovna predstava po besedilu Berte Bojetu Boeta *Osama* (2002), v pretekli sezoni pa še monodrama Zalke Grabnar Kogoj *Ampak Dane* (2008). ŠKUC gledališče je programsko orientirano k uprizarjanju predstav, ki na različne načine tematizirajo spolno identiteto, homoseksualnost in podobne, s spolnimi vlogami povezane vsebine, ni pa to specifično ženska skupina.

### 2.6.3.3 Vplivi ženskih skupin na produkcijo dramatike

Različne ženske skupine, ki so bile ustanovljene v devetdesetih, so v nekaj letih delovanja našle svojo specifično nišo delovanja v družbi. Z izkušnjami in sredstvi, ki so si jih nekatere izmed teh skupin v večletnem delovanju pridobile, so postale tudi v splošni javnosti bolj

---

<sup>80</sup> Spletna stran društva se nahaja na naslovu [www.cityofwomen.org](http://www.cityofwomen.org) (pridobljeno s svetovnega spleta 24. 7. 2008.)

<sup>81</sup> Javnosti najbolj poznana »ŠKUC-ova« avtorica je Suzana Tratnik.

<sup>82</sup> Tudi ŠKUC gledališče je del društva ŠKUC.

opazne. Sklepamo lahko, da so tako njihov vse bolj relevantni družbeni status kakor tudi vse večje zmožnosti posameznih skupin (finančna sredstva, prostorske in produkcijske zmožnosti ipd.) spodbudno vplivali (tudi) na dramsko produkcijo ženskih avtoric po letu 2000.

#### **2.6.4 Zakaj ravno ženske – sklep**

Izobrazba, zaposlenost in pojav organiziranih skupin žensk so le najočitnejši dejavniki, ki so v času od zamenjave družbenopolitične ureditve do konca tranzicije spreminjali položaj ženske v slovenski družbi. V devetdesetih učinki teh dejavnikov na polju produkcije izvirne slovenske dramatike še niso bili opazni, po letu 2000 pa se je nenadoma uveljavila množica novih ženskih dramskih avtoric, ki zdaj že skoraj celo desetletje precej intenzivno polni prostor slovenske izvirne drame. Tega pojava gotovo ne gre pripisati zgolj naključju.

Poleg nedvomno pozitivnega vpliva, ki so ga imele načrtno usmerjene dejavnosti za spodbujanje dramskega pisanja: javni razpisi za dramatiko, izobraževanje dramskih piscev, bralne uprizoritve, objavljane in uprizarjanje dramatike, je pojav t. i. ženskega vala dramskih avtoric gotovo spodbudil tudi spremenjeni položaj ženske v slovenski družbi nasploh.

Bolj specializirana sociološka raziskava bi (bo) gotovo odkrila tudi bolj eksaktne vzroke za nenadni pojav številnih ženskih dramskih avtoric po letu 2000 v Sloveniji. To diplomsko delo pa se osredotoča na dramske avtorice same. Naslednja poglavja in podpoglavja so posvečena predstavitvi novih slovenskih dramatičark in analizi njihovega dela.

### **3 Preboj novih slovenskih dramatičark po letu 2000**

V devetdesetih letih »zdesetkane« vrste slovenskih dramatičark so se torej po prelomu tisočletja – ob delovanju vseh zgoraj naštetih spodbujevalnih mehanizmov – strnile. Draga Potočnjak je nadaljevala s svojim ustvarjanjem, pridružile pa so se ji še številne: Desa Muck, Žanina Mirčevska, Saša Pavček, Martina Šiler, Kim Komljanec, Simona Semenič, Jera Ivanc, Saša Rakef, Špela Stres, Zalka Grabnar Kogoj, Andreja Zelinka, Tina Kosi, Ana Lasić in druge.

Naslednja podpoglavja so namenjena predstavitvi novih slovenskih dramatičark in glavnih značilnosti njihovega dela. V podpoglavjih 3.1–3.6 so podrobneje predstavljene tiste avtorice, katerih besedilo (vsaj eno) je bilo že uprizorjeno v enem od slovenskih repertoarnih gledališč<sup>83</sup>. Ostale avtorice so predstavljene malo bolj na kratko v skupnem podpoglavju (3.7). Predstavitve obsegajo pomembnejše biografske podatke ter v nekaj besedah zarisane značilnosti dramskih besedil vsake od avtoric. Natančnejše analize izbranih besedil pa nato sledijo v poglavju 4, ki vsebuje raziskavo o dramatikovem subjektu v najnovejši slovenski dramatici ženskih avtoric. V četrtem poglavju je obravnavanih izbranih 7 besedil, saj bi bila tovrstna analiza vseh slovenskih dramskih besedil ženskih avtoric, napisanih po letu 2000 vendarle prevelik zalogaj za to diplomsko nalogo. To pa je seveda pozitiven podatek, saj priča o tem, da količina novih dramskih besedil ženskih avtoric pri nas v zadnjih osmih letih vendarle ni tako majhna.

Poglejmo si torej od bliže slovenske dramatičarke, ki so začele ustvarjati po letu 2000.

#### **3.1 Desa Muck**

##### Biografska predstavitev

Desa Muck je rojena leta 1955. Širši slovenski javnosti je poznana zaradi svojih humorističnih nastopov na televiziji (za katere si je besedila večinoma pisala sama), vlog v filmih in na

---

<sup>83</sup> Pri predstavitvi Drage Potočnjak se na tem mestu omejujem na njeno delo po letu 2000, saj so drugi podatki o njej zaobjeti že v poglavju 1.4.



televiziji ter seveda kot pisateljica. Do leta 2002 je pisala predvsem prozo (za otroke in odrasle) in publicistična besedila (kolumne).

Napisala je dve otroški radijski igri (*Kdo je ubil zmaja*, 1989, kasneje prirejeno za lutke in uprizorjeno v Šentjakobskem gledališču ter *Radovedni Škrat Lojze*, 1997), ukvarja se tudi z dramatisacijo mladinske proze. Njeni mladinski romani so bili prirejani za oder: roman *Blazno resno zadeti* je dramatisiral Miha Trefalt leta 2004 (Ratej 2006: 5), roman *Blazno resno slavni* pa je dramatisirala avtorica sama leta 2006. V obeh dramatisacijah, ki sta bili uprizorjeni v Prešernovem gledališču Kranj, je avtorica sodelovala tudi kot igralka. Za sezono 2008/2009 Prešernovo gledališče Kranj napoveduje še uprizoritev *Blazno resno o seksu* in tudi to svoje mladinsko delo je avtorica dramatisirala sama.

Desa Muck je, kot je zapisala Manca Košir v gledališkem listu ob uprizoritvi *Neskončno ljubljenega moškega*, »slovenski sinonim za uspešnice. Najbolj brana pisateljica, odlično prodajana pisateljica, v knjižnicah največkrat sposojana pisateljica ...« (Košir 2006: 5). Uspeh v gledališču ji je deloma zagotovila njena predhodna priljubljenost pri bralcih proze, predvsem pa njena medijska prepoznavnost, saj je dolga leta nastopala kot avtorica in interpretinja skečev na nacionalni televiziji v eni najbolj gledanih pogovornih oddaj<sup>84</sup>.

### Dramatika in uprizoritve

Do danes je Desa Muck napisala 3 dramska besedila za odrasle: monokomedijo *Jutri začnem* (2002), tragikomedijo *Neskončno ljubljene moški* (2006) ter romantično komedijo *Selma in Lojzka* (2006), ki sicer že v naslovu, deloma pa tudi po vsebini aludira na ameriški film po scenariju Callie Khouri *Thelma and Louise*, a je vendarle izvirno avtorsko delo. Vsa njena dramska besedila so bila uprizorjena, in sicer *Jutri začnem* ter *Selma in Lojzka* v Gledališču Koper v režiji Katje Pegan<sup>85</sup>, *Neskončno ljubljene moški* pa v MGL v režiji Borisa Kobala.

### Značilnosti dramatike

»Desa Muck se v svojih dramah ukvarja s problemi sodobne družbe, vendar pa jih obravnava na komičen, sarkastičen način. Njeni junaki (ali bolje rečeno antijunaki) so največkrat karikirani, s poudarjenimi negativnimi lastnostmi, ki delujejo tragikomično.« (Strelec et al.

---

<sup>84</sup> V družinski oddaji Televizije Slovenija, ki je zamenjala več različnih naslovov, vodil pa jo je Mario Galunič.

<sup>85</sup> V uprizoritvah je avtorica sodelovala tudi kot igralka.

2008). V svojih dramskih besedilih obravnava človeške odnose (Košir 2006: 7), in sicer v okvirih družine (sicer z babicami in ljubimci razširjene, a vendarle dokaj običajne). Poigrava se s stereotipi, zgodbe postavlja v vsakdanje okolje (pogosto za dramski prostor izbere kuhinjo), vso to običajnost, vsakdanjost pa s karikiranjem in pretiravanjem izrabi za komični učinek. Vendar komika za Deso Muck ni cilj, temveč sredstvo za posredovanje globljega sporočila oziroma ideje dramskega besedila. »V formi lahkotne komedije« Deso Muck pred gledalci »razgrajuje številne stereotipe« (Pezdirc Bartol 2006: 207–212).

Njena dramska besedila so priljubljena in uspešna tudi oziroma predvsem zaradi njihove vsebine in tematike – vsakdanje problematike malega človeka v občinstvu prepoznavnem okolju. Avotrica se s svojim preprostim humorjem ter plastično izdelanimi in karikiranimi dramskimi osebami približa kar najširši publiki. »Kot rečeno, publika jo ima rada,« in »tudi ona [ima] rada svoje občinstvo.« (Košir 2006: 6).

### **3.2 Žanina Mirčevska**

#### Biografska predstavitev

Žanina Mirčevska je po rodu Makedonka. Rodila se je leta 1967 v Skopju, kjer je študirala na Akademiji za dramsko umetnost. Po diplomi je na ljubljanski AGRFT nadaljevala s študijem dramaturgije in leta 1995 uspešno magistrirala<sup>86</sup> (Pezdirc Bartol 2007, Strelec et al. 2008). Kot dramaturginja je sodelovala pri številnih slovenskih in mednarodnih produkcijah, večinoma z režiserjem Eduardom Millerjem, ki je njen partner tudi v zasebnem življenju. Žanina Mirčevska je izredno produktivna dramatičarka, saj je avtorica več kot 15 dramskih besedil (vsa niso v slovenskem jeziku), poleg tega je napisala tudi otroško lutkovno igro, libreto za balet in scenarij za kratkometražni film.

---

<sup>86</sup> Naslov njenega magistrskega dela je *Fragmentarni dramski model skozi dramsko strukturo Heinerja Müllerja*. (Strelec et al. 2008)

### Dramatika in uprizoritve

Dramatiko je pisala že v zgodnjih devetdesetih, še preden se je preselila v Slovenijo. Od leta 2004 so bila njena najbolj odmevna dramska besedila *Werther & Werther*<sup>87</sup> (2004), *Odstiranje* (2004), *Na deževni strani* (2005) in *Žrelo* (2006), razen prvonaštetega še vsa neuprizorjena. V letu 2008 je na razpis za nagrado Slavka Gruma poslala še besedili *Proces* ter *Globalno muzikalno*, ki pa še nista dostopni javnosti. SNG Drama Ljubljana za sezono 2008/2009 napoveduje uprizoritev besedila *Žrelo* na svojem malem odru v režiji mlade režiserke Andreje Kovač.

### Značilnosti dramatike

Po vsebini in tematiki je za najnovejšo dramatiko Žanine Mirčevske značilno, da v vsakem dramskem besedilu »obdela« eno obširno temo oz. idejo, tako se npr. v besedilu *Žrelo* ukvarja s človeško lakomnostjo, požrešnostjo, v drami *Na deževni strani* z izgubo (v najrazličnejših pojavnih oblikah), v *Odstiranjih* pa s človeškimi željami (najbolj temnimi in povsem banalnimi) (Pezdirč Bartol 2007).

Od ostalih sodobnih slovenskih dramatičark Žanina Mirčevska odstopa predvsem po svojem slogu, saj pogosto krši »pravila« dramskega pisanja in posega že na polje postdramskega. Specifičnost njene dramatike je vidna že na ravni zapisa, saj je npr. v drami *Žrelo* eden od likov poimenovan s tropičjem (lik, »ki je pojedel svoje ime«), iz zapisa pa ni razviden potek dialoga, saj je besedilo napisano zvezno in posamezne replike niso ločene oziroma pripisane posameznemu liku. Drama je členjena na posamezne prizore, na začetku vsakega od njih je navedeno, kateri liki v njem nastopajo, nato pa je besedilo napisano kot nekakšna ritmizirana proza, tako da ni možna enoumna interpretacija, kateremu liku pripada kateri del besedila. Skratka, dramska besedila Žanine Mirčevske so po obliki in slogu precej specifična in v slovenskem prostoru izstopajoča.

---

<sup>87</sup> To besedilo se sicer v naslovu in po imenih oseb naslanja na Goethejev roman *Trpljenje mladega Wertherja*, vendar gre za pretežno izvirno avtorsko obdelavo motivike in tematike iz Goethejevega romana. Besedilo *Werther & Werther* je bilo uprizorjeno leta 2005 v Prešernovem gledališču Kranj v režiji Eduarda Millerja.

### 3.3 Saša Pavček

#### Biografska predstavitev

Saša Pavček je rojena leta 1960. Z gledališčem se je začela ukvarjati že v gimnazijskih letih, nato pa je študirala dramsko igro na ljubljanski AGRFT in se kmalu zaposlila v Drami SNG Ljubljana. Študijsko se je izpopolnjevala v Parizu. Izobražuje se tudi na področju dramskega pisanja, med drugim se je v letih 2004, 2005 in 2006 udeležila delavnic na Tednu slovenske drame. Dramatiko je pričela pisati leta 2003 in bila doslej že trikrat nominirana za nagrado Slavka Gruma.

#### Dramatika in uprizoritve

Prvo nominacijo za Grumovo nagrado ji je prislužil že njen prvenec, drama *Čisti vrelcu ljubezni* (2003), ki je bila v sezoni 2003/2004 uprizorjena v Drami SNG Ljubljana v režiji Dušana Jovanovića (Strelec et al. 2008).

Prvencu je sledila komedija za enega igralca *Al' en al dva* (2004), ki je bila prav tako nominirana za Grumovo nagrado, in sicer leta 2005. Kot rezultat delavnic dramskega pisanja je leta 2005 napisala kratko dramsko besedilo *Arija*. V letu 2006 pa je ustvarila svojo najnovejšo dramo, ki nosi naslov *Pod snegom* (2006). Tudi ta je bila nominirana za Grumovo nagrado (2008). Dramska besedila Saše Pavček so prevedena v več jezikov in za besedilo *Al' en al dva* je leta 2004 prejela mednarodno nagrado Umberto Saba. Istega leta so tri njena dramska besedila (skupaj z nekaj proznimi liričnimi besedili) izšla v knjigi z naslovom *Pod odrom zvečer* pri Založbi Miš. (Semenič 2008, Strelec et al. 2008, Pavček 2004: 165–167)

#### Značilnosti dramatike

Najbolj izstopajoča značilnost dramatike Saše Pavček je jezik, saj avtorica piše v različnih narečjih (primorščina pri enem od likov v *Čistem vrelcu ljubezni* ter v monokomediji *Al' en al dva*, bosansko-slovenska jezikovna mešanica v *Ariji*) in se poigrava z zvrstnostjo slovenskega jezika (zborni jezik pri operni divi MM v *Ariji*, različne zvrsti jezika za posamezne like v *Čistem vrelcu ljubezni* itd.) (Strelec et al. 2008).

Vsebinsko (snovno) so drame Saše Pavček raznolike, njihova skupna točka je motivika stigmatiziranih likov ter disfunkcionalnih družinskih ter medosebnih odnosov. (Strelec et al. 2008).

### **3.4 Martina Šiler**

#### Biografska predstavitev

Martina Šiler je rojena leta 1980 in je torej predstavnica najmlajše generacije slovenskih dramatičark. Študirala je dramaturgijo na AGRFT. Po diplomi je odšla na Finsko, kjer je vpisala študij digitalne kulture in sodobne umetnosti. Ustvarja kot dramaturginja, publicistka (sodelovala je z revijo *Maska* ter Radiem Študent) in dramatičarka. Leta 2003 je bila nominirana za Grumovo nagrado, nato pa se je ob podpori Prešenovega gledališča Kranj in Mestnega gledališča Ptuj udeležila 15. Mednarodne rezidence za perspektivne mlade dramatike v gledališču Royal Court v Londonu. Poleg dramatike je doslej napisala tudi eno radijsko igro z naslovom *Kletfashion* (2001), ki je bila nagrajena na Radiu Študent (Semenič 2008).

#### Dramatika in uprizoritve

Njen dramski prvenec z naslovom *Variacija Godota* je bil leta 1997 objavljen v reviji Mentor. Že njeno naslednje dramsko besedilo *Pikado*, s katerim je leta 2000 sodelovala na javnem razpisu Mlada dramatika, pa ji je prineslo nagrado (bilo je eno od treh nagrajenih besedil omenjenega razpisa). V gledališki sezoni 2001/2002 je bilo to besedilo v režiji mlade režiserke Andreje Kovač na Ptujju tudi uprizorjeno (Strelec et al. 2008).

Naslednje besedilo Martine Šiler nosi naslov *Reykjavik* (2001) in je prav tako prejelo nagrado na razpisu Mestnega gledališča Ptuj leta 2002, tokrat kot edino nagrajeno. Uprizoritev *Reykjavika* je bila predvidena na Ptujju v sezoni 2005/2006, kjer pa se nikoli ni zgodila, čeprav je bilo besedilo leta 2003 nominirano še za nagrado Slavka Gruma in nato prevedeno v angleški jezik. Na umetniški rezidenci v Londonu je nato Martina Šiler to dramo predelala in napisala novo verzijo<sup>88</sup>, ki je bila javnosti predstavljena jeseni 2005 z bralno uprizoritvijo v

---

<sup>88</sup> Obstoje več verzij istega besedila je nekaj, kar je v tujini običajno, in tudi pri nas v preteklosti ni bilo nenavadno. Dandanes pa je predelovanje in dodelovanje (npr. v sodelovanju z ustvarjalci posamezne uprizoritve) dramskega besedila v Sloveniji redko, prav tako soobstoje in javno prikazovanje več verzij istega besedila (na koncertnih uprizoritvah, v objavah ipd.).

okviru projekta PreGlej, nato je bilo besedilo leta 2006 objavljeno v reviji *Dialogi* in končno tudi krstno uprizorjeno v neinstitucionalnem gledališču Teater Frnikula (Semenič 2008, Strelec et al. 2008).

Leta 2006 je Martina Šiler napisala dramo *Severna pravljica*, ki je bila istega leta bralno uprizorjena v okviru projekta PreGlej (Semenič 2008).

### Značilnosti dramatike

Skupna značilnost in odlika dramskih besedil Martine Šiler je skoraj pinterjevski dialog s številnimi zamolki in besednimi preigravanji. Vsebinsko si avtorica izbira zgodbe o odnosih med (večinoma mladimi) posamezniki, ki so nekako neukoreninjeni, niso v bližnjih medsebojnih sorodstvenih ali čustvenih razmerjih in se znajdejo v odnosu s soljudmi skorajda po naključju. Zgodbe se navezujejo na dežele severne Evrope, na odmaknjene ali pozabljene kraje. Vse to daje svetovom, predstavljenim v njenih dramah vzdušje nekakšne od- ali raztrganosti, fragmentarnosti. Kot formo si je Martina Šiler dramaturško fragmentarnost izbrala le v drami *Pikado*, ki je pravzaprav serija navidez nepovezanih prizorov s po dvema ali tremi liki.

V zadnjih treh svojih dramah Martina Šiler skozi bolj ali manj intimne odnose med liki in navidez zelo specifično in konkretno zgodbo slika precej širši, splošno veljavni odsev sodobne družbe.

## **3.5 Kim Komljanec<sup>89</sup>**

### Biografska predstavitev

Kim Komljanec je rojena leta 1978. Študirala je jezike in književnosti (slovenščino in francoščino) na ljubljanski Filozofski fakulteti. Od leta 1996 do 2004 je vodila neinstitucionalno gledališko skupino BUBE v KUD-u France Prešeren v Ljubljani, za katero je režirala predstave in v njih igrala, predvsem pa začela s pisanjem dramskih besedil. Za skupino BUBE je poleg nekaj scenarijev ter priredb napisala 5 dramskih besedil: *Pručko*,

---

<sup>89</sup> Kot avtorica tega diplomskega dela sem pri predstavljanju sodobnih slovenskih dramatičark v rahlo kočljivem položaju, saj mednje spadam tudi sama in sem torej dolžna predstaviti tudi svoje delo. Pri obravnavanju svojega lastnega dela sem se trudila ostati objektivna, navedene informacije o meni in mojem delu pa naj bralec jemlje kot čim bolj temeljit pregled slovenskih dramatičark po letu 2000 in ne kot kakšno samovšečno avtopromocijo.

*prosim!* (1999), *Miss Slovenije ime kratke noge* (2001), *Dobre, umazane, zle* (2002), *Tri debele riti* (2003) in *Slovenske kobile* (2004). V istem času je napisala tudi mladinsko dramsko besedilo *Ena, dve, tri, štiri* (1998), besedilo *Paso doble* (2002), s katerim je sodelovala na drugem ptujskem natečaju Mlada dramatika, ter dva scenarija za kratke filme.

### Dramatika in uprizoritve

Njeno besedilo *Miss Slovenije ime kratke noge* je bilo leta 2001 objavljeno v reviji *Mentor*, nato pa nominirano za nagrado Slavka Gruma (2002). V *Mentorju* je bilo leta 2003 v dveh delih objavljeno tudi besedilo *Dobre, umazane, zle*.

Leta 2003 je bila Kim Komljanec povabljena na izobraževanje piscev dramskih besedil, ki ga je v okviru programa Leonardo da Vinci organiziral JSKD. Tam je začela pisati besedilo *Škart* (prvotno naslovljeno *Brez besed*), s katerim se je nato v letu 2004 udeležila 16. Mednarodne rezidence za perspektivne mlade dramatike v gledališču Royal Court v Londonu. Besedilo *Škart* je bilo nato leta 2007 uprizorjeno na velikem odru Mestnega gledališča ljubljanskega v režiji Jaše Jamnika. Ob uprizoritvi je bilo besedilo tudi izdano v gledališkem listu MGL.

Kot nadaljevanje skupine BUBE je Kim Komljanec leta 2006 ustanovila zasebno gledališče Zavod Zofka, v okviru katerega sodeluje z isto ustvarjalno ekipo. Za Zavod Zofka je napisala besedilo *Kura nima jajc*, ki ga je leta 2007 v lastni režiji uprizorila na mali sceni MGL.

### Značilnosti dramatike

Dramska besedila Kim Komljanec so po stilu zelo raznolika (od politične satire in absurda v *Treh debelih ritih* do psihološkega realizma v *Škartu* in muzikala v besedilu *Kura nima jajc*). Tematsko se avtorica ukvarja z družbeno stvarnostjo, ki posega v polje intimnega (Strelec et al. 2008). Rdeča nit vseh njenih besedil je kritika družbe in položaja posameznika v njej. V dramatikah Kim Komljanec prevladujejo ženski liki (v dramah *Miss Slovenije ima kratke noge*, *Dobre, umazane, zle* ter *Slovenske kobile* nastopajo skoraj izključno ženske), čeprav le-ti niso vedno glavni protagonisti dramske zgodbe (tako npr. v *Škartu*).

### **3.6 Saša Rakef**

#### Biografska predstavitev

Saša Rakef je rojena leta 1980. Izobraževala se je na različnih neformalnih izobraževanjih po Sloveniji in tujini ter delovala na področju gledališča v različnih vlogah (kot performerka, producentka, organizatorica, avtorica ipd.). Leta 2005 se je vpisala na Oddelek za gledališke študije in kreativno pisanje na Metropolitanski univerzi v Londonu (Strelec et al. 2008, Poštrak 2008).

#### Dramatika in uprizoritve

Njeno prvo dramsko besedilo je kratka drama z naslovom *Beli dež*, ki je nastalo v okviru delavnic dramskega pisanja v Prešernovem gledališču Kranj (2005) in bilo bralno uprizorjeno v okviru projekta PreGlej. Naslednje leto je napisala celovečerno besedilo z naslovom *Zatočišče* (kasneje precej spremenjeno in prenaslovljeno v *Dom*). Prvotna verzija besedila (naslovljena še *Zatočišče*) je bila leta 2007 nominirana za Grumovo nagrado in nato tudi objavljena v reviji *Sodobnost*. Besedilo *Dom* (torej druga, spremenjena verzija *Zatočišča*) je bilo v sezoni 2006/2007 uprizorjeno v Prešernovem gledališču Kranj v režiji mladega režiserja z Nizozemske Jana Willema Van Den Boscha.

#### Značilnosti dramatike

Ob nominaciji za Grumovo nagrado je žirija o besedilu *Zatočišče* (prvi verziji) zapisala, da gre za dramo o ostrem in neusmiljenem odnosu med ostarelo materjo in hčerjo, da pa je drama obenem tudi poetična. Kot odliko je žirija izpostavila tudi jezik in avtoričino izrabo zamolkov (Poštrak 2008). Motivika prve verzije besedila *Zatočišče* je bila temačnost, osamljenost, brezizhodnost patološkega odnosa med glavnima protagonistkama, stilsko se je avtorica verjetno zgledovala po Grumu. Vendar je Saša Rakef besedilo za uprizoritev dokaj radikalno spremenila, tako da nova verzija besedila vsebuje elemente postmodernizma. Konflikt dramskih protagonistov iz prve verzije v drugem dejanju nove verzije prekinejo liki režiserja, igralcev, pisateljice ipd., ki se v svojih replikah nanašajo neposredno na izventekstualno realnost (na dramsko zgodbo in nastajanje besedila in predstave), kar v bralcu/gledalcu ustvarja poseben potujitveni efekt.



### **3.7 Draga Potočnjak**

#### Dramatika in uprizoritve po letu 2000

Po uspehu prvih treh dram (*Slepe miši*, *Metuljev ples* in *Alisa, Alica*) je Draga Potočnjak nadaljevala svojo avtorsko pot z besedilom *Kalea* (2002), ki je bilo nominirano za Grumovo nagrado, uprizorjeno pa v koprodukciji med dunajskim gledališčem Theater des Augenblicks in romskim gledališčem Roma Theater Pralipe iz nemškega Mülheima (zaradi tematike besedila, ki je vezano na romsko problematiko). V tujini (graškem gledališču Theater im Keller) je bilo uprizorjeno tudi njeno besedilo *Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznosen* (2003), ki je dobilo nagrado na natečaju v okviru projekta Gradec – kulturna prestolnica Evrope 2003 (Pezdirč Bartol 2004a: 81). Do danes je Draga Potočnjak samostojno napisala še štiri dramska besedila, dramatizirala Vandotovega *Kekca* ter sodelovala pri dveh besedilih kot soavtorica. Po petih nominacijah za Grumovo nagrado je leta 2007 končno prejela to prestižno priznanje za besedilo *Za naše mlade dame* (2006). Z izjemo zadnjih dveh besedil (*Vse lepo in prav* (2006) ter *Za naše mlade dame*) so bila vsa njena besedila že uprizorjena (Strelec et al. 2008). Drama *Za naše mlade dame* bo uprizoritev dočakala v prihajajoči sezoni na odru MGL v režiji Tijane Zinajić.

#### Značilnosti dramatike po letu 2000

Rdeča nit dramatike Drage Potočnjak so najrazličnejše žrtve družbe. Zanimajo jo marginalci vseh vrst: pripadniki narodnostnih manjšin, begunci, žrtve vojne, avtisti, narkomani, kot marginalizirano skupino predstavlja v svojih dramah tudi ženske. Kot dramatiko Drage Potočnjak opiše Mateja Pezdirč Bartol, v njej »prevladujejo temnejši in resnejši toni, pred katerimi si običajno zatiskamo oči« (2004a: 81). Ob neolepšanem naturalizmu, s katerim avtorica izpostavlja krutost predstavljenih svetov, pa zlasti v najnovejših besedilih psihorealizem dopolnjuje s postopki nadrealizma, s sanjskimi prizori, nelinearnim dramskim časom ipd.

### **3.8 Druge**

Poleg naštetih ženskih avtoric dramatike se po letu 2000 pojavijo še nekatera imena: Simona Semenič, Tina Kosi, Špela Stres, Zalka Grabnar Kogoj, Andreja Zelinka, Jera Ivanc, Ana Lasić in druge.

### 3.8.1 Simona Semenič

Simona Semenič je rojena leta 1975, po izobrazbi je dramaturginja, dela pa tudi kot neodvisna producentka. S pisanjem dramatike se je začela ukvarjati v tandemu z Rokom Vevarjem, s katerim sta napisala besedilo *Polna pest praznih rok* (2001) ter *Solo brez talona* (2003). Prvo samostojno dramsko besedilo Simone Semenič je bilo napisano v angleškem jeziku, in sicer je to kratka drama z naslovom *Loving Willy* (v slovenskem prevodu *Ljubljeni Vili*). Sledila je kratka drama *Nogavice*, ki je nastala v okviru delavnic dramskega pisanja v Prešernovem gledališču Kranj (2005). Celovečerna dramska besedila Simone Semenič so: *Več* (2005), *24 ur* (2006) in *Nisi pozabila, samo ne spomniš se več* (2007). Vsa so bila bralno uprizorjena v okviru projekta PreGlej v Ljubljani, besedilo *24 ur* pa je bilo bralno uprizorjeno tudi v ZDA in nato objavljeno v posebni izdaji revije *Mentor Preglej na glas!*. Leta 2007 je Simona Semenič napisala monodramo *Jaz, žrtev*, ki jo je uprizorila v lastni režiji in izvedbi. (Strelec et al. 2008, Semenič 2008)

Kot zanimiv eksperiment velja omeniti še t.i. ready-made dramsko besedilo z naslovom *Let nad kukavičjim gnezdrom* (2007). Gre za dramatiko, ki se ne drži več klasične dramske forme, temveč sestoji iz že obstoječih upravnih besedil (obrazcev, formularjev). To besedilo je Simona Semenič ustvarila v okviru PreGlejevega laboratorija in ga javnosti predstavila na bralni uprizoritvi aprila 2007, istega leta pa je bilo objavljeno tudi v beograjski reviji o sodobni umetnosti *Teorija koja hoda*.

### 3.8.2 Tina Kosi

Tina Kosi je rojena leta 1974. Po izobrazbi je dramaturginja, po diplomu na AGRFT je zaključila še magisterij na Oddelku za primerjalno književnost Filozofske fakultete (Strelec et al. 2008). Delovne izkušnje si je kot dramaturginja, asistentka režije, lektorica, prirejevalka besedil in še kaj sprva nabirala po različnih slovenskih gledališčih, nato pa se je leta 2002 zaposlila kot hišna dramaturginja v SLG Celje, kjer je kasneje prevzela mesto umetniškega vodje, od leta 2007 pa je tudi upravnica gledališča v Celju. Zadnje čase se tako v medijih kot tudi v strokovni javnosti njeno ime pojavlja med slovenskimi dramatičarkami, zato je prav, da jo omenimo, vendar z opombo, da sta obe dramski besedili, pod kateri se podpisuje, pravzaprav dramski predelavi že obstoječih predlog in torej nista povsem izvorni. Prvo besedilo nosi naslov *Metamorfoze* (2004) in je priredba istoimenskega Ovidovega dela, drugo

pa je dramsko besedilo o najstniški problematiki – *To ti je lajf* (2006) in je nastalo na podlagi zgodb, pesmi ali ustnih izpovedi dijakov ene od celjskih srednjih šol. To, drugo besedilo bi lahko imenovali tudi nekakšna dokudrama<sup>90</sup>. Ob uprizoritvi besedila *To ti je lajf* (SLG Celje, 2006) je Kosijeva sicer navajala kot soavtorje tudi vse dijake, ki so sodelovali pri nastajanju te drame, kasneje, v širši javnosti pa se je informacija o soavtorstvu izgubila. Po drami je bil posnet tudi film z isto igralsko zasedbo kot v gledališki predstavi.

### 3.8.3 Špela Stres

Špela Stres je rojena leta 1972. Študirala je na Fakulteti za matematiko in fiziko in se nato tekom doktorskega študija fizike osnovnih delcev odločila še za študij gledališke in radijske režije. S svojim znanstvenim delom je nadaljevala tudi po diplomu na AGRFT. Kot dramatičarka se je v javnosti prvič pojavila ob izidu prvega razpisa Mlada dramatika leta 2000, kjer je bilo njeno besedilo *Šotor v parku* (2000) eno od treh nagrajenih in objavljenih v knjižni izdaji Študentske založbe. Leta 2004 se je udeležila delavnic dramskega pisanja v Prešernovem gledališču Kranj. Kasneje je napisala še nekaj dramatisacij proznih besedil (otroških pravljic, romanov) ter radijskih iger, ki jih je večinoma sama režirala. Besedilo *Šotor v parku* je leta 2006 uprizorila gledališka skupina Gnosis II. gimnazije Maribor.

### 3.8.4 Zalka Grabnar Kogoj

Zalka Grabnar Kogoj je rojena leta 1967, študirala je na Pedagoški akademiji (danes fakulteti) Univerze v Ljubljani. Z dramskim pisanjem se je začela ukvarjati leta 2005 kot udeleženka delavnic dramskega pisanja v KUD-u France Prešeren. Isto leto je v okviru delavnic dramskega pisanja društva Sodobnost International napisala kratko dramo z naslovom *Nikjer nikoli* (2005), naslednje leto pa kar tri dramska besedila, ki jih je vse razvijala v okviru delavnic dramskega pisanja v Prešernovem gledališču Kranj in/ali projekta PreGlej. Tako so nastale: drama *Ravnotežje* (2006, isto leto bralno uprizorjena v okviru projekta PreGlej v Ljubljani ter v ZDA in objavljena v posebni izdaji revije *Mentor PreGlej na glas!*), komedijo *Dvojni Aksel* (2006, leta 2008 bralno uprizorjena v okviru projekta PreGlej) ter monodramo

---

<sup>90</sup> V Britaniji ustaljena in sprejeta žanrska opredelitev dramatike, ki nastane na podlagi resničnih dogodkov, dramsko besedilo pa lahko sestavljajo dobesedni transkripti intervjujev, izpovedi ipd. resničnih oseb, ki so bile v dogodke, ki jih predstavlja drama, zares vpletene.

*Ampak Dane* (2006, leta 2007 bralno uprizorjena, leta 2008 pa gledališko uprizorjena v Gledališču Glej v režiji Ajde Valcl). Zalka Grabnar Kogoj je tudi avtorica dveh ready-made dramskih besedil, piše pa tudi prozo in poezijo (Strelec et al. 2008, Semenič 2008).

### 3.8.5 Andreja Zelinka

Andreja Zelinka je rojena leta 1961. Najprej je začela s pisanjem proze, nato pa se v okviru delavnic dramskega pisanja v Prešernovem gledališču Kranj leta 2005 lotila tudi dramatike in napisala kratko dramo *Vse življenje*. To besedilo je kasneje razvila v celovečerno dramo z enakim naslovom, ki je bila v letu 2007 najprej bralno uprizorjena v okviru projekta PreGlej. Istega leta v času drugega festivala Preglej na glas! je drama *Vse življenje* kot prvo besedilo, ki je bilo gledališko uprizorjeno v okviru projekta PreGlej, doživela premiero na mali sceni MGL (v režiji srbske režiserke Sunčice Milosavljević).

### 3.8.6 Jera Ivanc

Jera Ivanc je rojena leta 1975. Študirala je klasično filologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani, v gledališču pa deluje kot dramaturginja, prevajalka, občasno tudi kot režiserka in igralka. Za gledališče je začela pisati otroška lutkovna besedila (*Perzej*, 2003 in *Zakaj verjeti v zmaje*, 2005 sta bili obe uprizorjeni v Lutkovnem gledališču Ljubljana), nadaljevala pa z dramskim besedilom za otroke in mladino *Svetilnik* (2006), ki je bilo uprizorjeno v Gledališču Koper. Vsa tri omenjena besedila so napisana v verz. Za odrasle je Jera Ivanc doslej napisala kratko dramo z naslovom *Kajenje ubija* (2005), ki je bila leta 2005 bralno uprizorjena v okviru projekta PreGlej. Napisala je tudi en libreto za opero ter prevedla več klasičnih dramskih besedil iz stare grščine (Semenič 2008).

### 3.8.7 Ana Lasić

Ana Lasić je rojena leta 1972 v Beogradu, kjer je doštudirala dramaturgijo in scenaristiko na Akademiji dramskih umetnosti in tudi začela s pisanjem dramatike. Kasneje se je preselila v Slovenijo. Že več let deluje kot mentorica za scenaristiko pri tečajih JSKD in scenaristični šoli Pokaži jezik, javnosti je postala bolj poznana z uspehom filma *Ruševine*, pri katerem je sodelovala kot koscenaristka. Z dramatiko se je slovenski javnosti predstavila leta 2005, ko je

bila v Mali drami uprizorjena njena drama *Za zdaj nikjer*. To je avtorica začela ustvarjati med izobraževanjem piscev dramskih besedil, ki ga je v okviru programa Leonardo da Vinci organiziral JSKD. Za to besedilo, ki ga je avtorica sicer napisala v srbskem jeziku (*Za sada nigde*), je leta 2006 prejela nagrado Dominika Smoleta na 41. Borštnikovem srečanju. Ker živi in dela v Sloveniji, in lahko pričakujemo, da se bo v prihodnosti odločila tudi samostojno pisati v slovenščini, je prav, da jo na tem mestu omenimo kot slovensko dramatičarko.

### 3.8.8 In to niso vse

Občasno se v slovenski javnosti, zlasti ob uprizoritvah, pojavi še kakšna avtorica ali soavtorica dramskega besedila, ki je doslej nismo omenili. Najpogosteje gre za igralke, ki napišejo dramsko besedilo ali sodelujejo pri nastajanju dramskega besedila, v uprizoritvi katerega nato same tudi igrajo. Taka je npr. Nataša Matjašec, ki je avtorica oziroma soavtorica besedil za dve svoji monodrami *Elizabeth* (1997) in *Get famous or die trying (Elizabeth 2)* (2004), podobno tudi igralke Mojca Dimec Bogdanovski, Maruša Geymayer Oblak, Mojca Funkl in Barbara Kranjc, ki so skupaj zasnovale besedilne predloge za predstave *Me tri X* (2001), *MeštiriX* (2004) in *Me5X5* (2005), v katerih so same tudi igrale. Kot dramska avtorica se v javnosti pojavlja tudi dramaturginja Klavdija Zupan, ki je sodelovala pri avtorstvu besedila *Elizabeth*, Uršula Cetinski je že v devetdesetih napisala besedilo za monodramo *Alma*. Upoštevati je potrebno dejstvo, da je marsikatero izmed takšnih besedil služilo bolj kot besedilna predloga za eno samo konkretno uprizoritev in ne gre za dramatiko v smislu literature (prav zato je večina takih besedil javnosti povsem nedostopna). Poleg tega obstaja nepregledna množica avtoric dramskih besedil v neinstitucionalnih gledališčih in še večja v ljubiteljskem gledališču (podobno velja tudi za moške avtorje).

Na tem mestu bi bilo popisovanje prav vseh slovenskih avtoric, ki so se od leta 2000 do danes podpisale pod vsaj eno dramsko besedilo ali predlogo za gledališko predstavo, ne samo neizvedljivo, temveč tudi nesmiselno. Literarna zgodovina resda beleži kar nekaj avtorjev, ki so v življenju napisali eno samo veliko delo in se z njim zapisali med svetovne klasike, vendar mora preteči še precej časa, da se izkaže, katere od zgoraj predstavljenih (in morda tudi kakšna od nepredstavljenih) slovenskih dramskih avtoric bo ozko sito gledališke in literarne zgodovine ohranilo v svojem spominu. Pa tudi to ni odvisno le od kvalitete

njihovega dela, temveč še od številnih drugih dejavnikov. Prav zato se naslednje poglavje posveča delu slovenskih dramatičark – besedilom samim in analizi le-teh.

## **4 Dramatikov subjekt**

V prvih treh poglavjih so našteje, predstavljene in v družbeni kontekst umeščene slovenske dramatičarke, od prvih do najmlajših sodobnih. Prikazani so možni razlogi za tako majhen delež žensk med slovenskimi dramskimi pisci do leta 2000 in opisani dejavniki, ki so spodbudili nenadni množični preboj dramatičark po tem letu. Nato so te dramatičarke predstavljene vsaka posebej. Pričujoče poglavje pa se posveča analizi njihovih dramskih besedil.

Prvo podpoglavje (4.1) odpira možnosti obravnave ženske dramatike skozi perspektivo feministične in pozitivistične literarne vede, vendar se v podrobno analizo ne spušča, saj izsledki, ki bi jih ti dve metodi prinesli, niso v središču pozornosti tega diplomskega dela. Pričujoča obravnava se namreč fokusira na pojem dramatikovega subjekta v besedilih. Ta je, kot bo razvidno, tesno povezan z avtorjem. Dramska besedila torej vendarle niso obravnavana povsem ločeno od njihovih avtoric.

Na kakšen način je avtor oziroma njegov subjekt prisoten v različnih besedilih, razlaga uvod v podpoglavje 4.2, naslednje podpoglavje (4.2.1) pa se iskanju definicije dramatikovega subjekta podrobneje posveti. Dramatikov subjekt je v literarni teoriji dokaj slabo raziskan pojem, zato je potrebno najprej pojasniti razliko med **dramskim** in **dramatikovim** subjektom. Ta dva temeljna pojma opredeljuje in primerja podpoglavje 4.2.1.1. Na podlagi ugotovitev teatrologinje Anne Ubersfeld o dvojnem izjavljanju gledališkega diskurza je v podpoglavjih 4.2.1.2–4.2.1.5 problematika dramatikovega subjekta podrobneje predstavljena. Podpoglavje 4.2.2 prikazuje, kako je odnos avtor – besedilo v primeru dramatike drugačen od istega odnosa pri epiki in liriki, naslednje podpoglavje pa povzema vse ugotovitve o dramatikovem subjektu in podaja opredelitev treh aspektov dramatikovega subjekta: njegovih funkcij, pojavnih oblik in pozicij, ki jih zavzema.

Podpoglavje 4.3 prinaša najprej utemeljitev izbora besedil, ki so predmet pričujoče obravnave, nato pa končno analizo dramatikovega subjekta v vsakem izmed izbranih sedmih besedil, nastalih po letu 2000 izpod peres slovenskih dramatičark (4.3.2–4.3.8). Četrto poglavje zaključuje sklep, ki povzema ugotovitve o dramatikovem subjektu v obravnavanih besedilih ter predstavi dramatikov subjekt kot uporabno sredstvo za nadaljnje raziskovanje.

#### **4.1 Opazovanje »ženskega« v ženski dramatiki**

Izventekstualna realnost vpliva na delo vsakega literata. Pri tem ni nujno, da se v delu odraža dobesedno ali neposredno, gotovo pa avtor realnosti, ki ga obdaja in v kateri živi, ne more popolnoma izključiti iz svojega ustvarjanja, pa čeprav je literarno ustvarjanje popolnoma subjektivno (in to tudi kadar se avtor odloči za objektivni pristop). V besedilih običajno bolj intenzivno odsevajo dejstva, ki se avtorjev dotikajo bolj neposredno, ki so v njihovem življenju in ustvarjanju nenehno prisotna. Pri obravnavi besedil izključno ženskih avtoric zato ne moremo spregledati vprašanja, ali se v njihovih delih odraža njihova spolna pripadnost.

O t. i. »ženski literaturi« je bilo napisanega že veliko, prav tako o morebitnih skupnih značilnostih ženskega pisanja, o statusu ženske literature v literarni vedi ipd. Ženska literatura je namreč po eni strani v literarnih kanonih pogosto prezrta, po drugi strani pa se je zanjo v literarni zgodovini in teoriji naredil poseben prostor, tako da so dela ženskih avtoric pogosto (npr. tudi v tem diplomskem delu) obravnavana ločeno od tiste literature, ki so jo napisali moški. Definicij izraza »ženska literatura« je veliko, na primer Silvija Borovnik v svoji doktorski disertaciji navede tri, in sicer: ženska literatura kot literatura, namenjena ženskam, ženska literatura kot prevladujoče neumetnostna feministična literatura in ženska literatura kot umetnostna literatura, katere avtorice so ženske (Borovnik 1995: 9). Katja Mihurko Poniž Borovnikovo dopolni in doda še eno definicijo, namreč ženska literatura kot literatura, ki jo za ženske pišejo moški (Mihurko Poniž 1997: 4). V pričujočem besedilu izraz »ženska literatura« in vse analogne izraze (ženska dramatika, žensko pisanje ipd.), ki iz le-tega izvirajo, uporabljam tako, kakor jih je zelo preprosto in učinkovito definirala že Katja Mihurko Poniž, namreč v pomenu literature, ki so jo napisale ženske (Mihurko Poniž 1997: 5, 6).

Namen tega diplomskega dela pa seveda ni poiskati pravo definicijo izraza ženska literatura, še manj vzpostaviti enakopravnost ali dokazati zapostavljenost žensk v literaturi. Moj namen je obravnavati nek specifičen literarni pojav, definiran v naslovu. Žensko dramatiko sem si za predmet svojega opazovanja in analize izbrala preprosto zato, ker je preboj številnih ženskih



avtoric po letu 2000 nenavaden in izstopajoč pojav v sodobni slovenski dramatiki in zato vreden posebne pozornosti.

Pri opazovanju dramskih besedil ženskih avtoric pa ne predvidevam vnaprej, da imajo posamezna dela iz te skupine že zaradi enakega spola njihovih avtoric nujno neko skupno lastnost ali razlikovalno značilnost od del, ki so jih napisali avtorji moškega spola. Nasprotno: izbrana dramska besedila bom opazovala tako, kot bi opazovala besedila moških avtorjev, kar pa seveda ne pomeni, da se vprašanja spola sploh ne bom dotaknila.

Za opazovanje ženske dramatike se raziskovalcu kar samo ponuja pozitivistično preštevanje »ženskih lastnosti« v besedilih (delež ženskih likov v dramah, njihova pomembnost v osrednjem dramskem konfliktu, obravnava različnih ženskih tematik, izbira kraja dogajanja, ki je vezan na ženske itd. itd.). Tudi sama sem se sprva opazovanja besedil lotila po tej metodi, a hitro prišla do ugotovitve, da bi bila temeljita pozitivistična analiza za okvirje ene diplomske naloge vendarle prevelik zalogaj. Pri tem želim poudariti, da je po mojem mnenju pozitivistična metoda podlaga, na kateri vsaka interpretacija trdneje stoji. A zaenkrat pozitivistična analiza ostaja le odprta točka za nadaljnje raziskave.

Pričujoča diplomska naloga se v nadaljevanju osredotoča na raziskovanje pojma dramatikov subjekt. V podpoglavju, posvečenem interpretaciji dela sedmih slovenskih dramatičark (4.3) se torej ne bomo lotili primerjanja in tehtanja preštevni elementov ženskega, ampak se raje posvetili s spolom neobremenjeni analizi dramatikovega subjekta v izbranih besedilih.

#### **4.2 Prisotnost avtorja v dramskem besedilu**

V dramskem besedilu je avtor prisoten drugače kot v epiki ali liriki. Privzemimo najbolj splošno sprejeto in poenostavljeno razdelitev na tri literarne vrste: epiko, ki pripoveduje, liriko, ki izpoveduje in dramatiko, ki prikazuje. Ta razdelitev izvira iz Aristotelovega popisa načinov posnemanja, namreč da avtor »lahko posnema na več načinov: ali tako, da pripoveduje včasih sam, včasih skozi usta drugih [...], ali tako, da vseskozi pripoveduje sam brez spremembe, ali tako, da vse osebe nastopajo in se neposredno udeležujejo.« (2005: 82). Hitro postane jasno, da avtorjevega izrekanja v dramatiki ni mogoče enostavno opredeliti. Če se namreč v epiki avtor lahko skriva za perspektivo pripovedovalca (=enega od likov) ali pa

ostaja neoseben, anonimen, navidez objektivni, pri liriki pa pravzaprav neposredno izraža svojo subjektivnost, je pri dramatici avtorjevo izražanje osebnega mnogo bolj kompleksno.

Angleška šola dramskega pisanja uporablja za dramska besedila metaforo »pesem v obliki dialogov« (*a poem in the form of dialogues*)<sup>91</sup>. Pri tem poimenovanju je seveda izpostavljena predvsem lirična plat dramatike. Zgodovina slovenske dramatike z močno zastopanostjo poetične drame je še posebej nazoren dokaz, da ima dramatik na voljo široko polje liričnih prijemov in je torej dramatikov subjekt res lahko neposredni izraz subjektivne perspektive. Vendar poetična drama ni tipična predstavnica dramske literature, saj »gre za lirsko, navznoter obrnjeno strukturo, ki temelji na monološkem glasu«, kakor je opredelitev poetične drame po Diani Koloini povzela Mateja Pezdirc Bartol (2004: 15).

Po drugi strani se dramski avtor lahko posluži prijemov, kakršen je element zbora v grški tragediji (kar je izrazito pripovedni element) ali kakršnih se je Brecht (in pred njim že drugi) v svojem epskem gledališču. Vendar, kot že ime samo pove, je Brechtovo gledališče nekakšen protipol dramskemu, dramatici. V epskem gledališču diegeza (pripovedovanje zgodbe) nadomesti mimesis (Pavis 1997: 127, 201, 202). V njem ne gre za dramatiko v njeni specifični značilnosti neposrednega prikazovanja (in ne pripovedovanja ali izpovedovanja). Kje je torej mesto za avtorjev, dramatikov subjekt v dramatici?

#### 4.2.1 Kaj sploh je dramatikov subjekt

Dramatikov subjekt je pojem, ki ne v slovenski ne v svetovni literaturi ni prav pogosto obravnavan in zato tudi ni dokončno definiran. Literarnovedne razprave se dramatikovega subjekta le mimogrede dotaknejo, pa še to le redke (v nadaljevanju bomo omenili opredelitve Janka Kosa). Večkrat je ta pojem omenjen v teatroloških razpravah, in sicer najpogosteje v povezavi z odnosom med besedilom in uprizoritvijo (dotaknili se bomo definicije Denisa Poniža, nadaljnje preučevanje pa osnovali na dognanjih Anne Ubersfeld). Poglejmo torej, ali obstaja preprosta, poenostavljena definicija dramatikovega subjekta.

---

<sup>91</sup> Izraz sem povzela po dveh britanskih dramatikih in mentorjih dramskega pisanja, ki sta vodila izobraževanje dramskih piscev tudi pri nas: Richardu Pinnerju in Bobbyju Colvillu.

V *Gledališkem slovarju* Patricea Pavisa dramatikov subjekt ni zaveden kot samostojno geslo. Nekaj pa lahko o njem izvemo iz zapisa pod geslom »dramatik«, ki je med drugim definiran kot eden izmed izrazov za pojem, ki naj bi v dramatiki odigral tisto vlogo, ki jo v epiki odigra pripovedovalec. Temu poskusu definicije pa takoj sledi opozorilo, da je »takšen *avktorialen* subjekt težko ugotovljiv, razen v primeru *odrskih napotkov, zbora* ali *rezonerja*« (Pavis 1997: 147, 148). Slovar nas nato napoti na definicije slednjih treh gesel. Iz teh lahko o dramatikovem subjektu izvemo sledeče:

1. Odrski napotki ali didaskalije so tisto besedilo, skozi katero se oglašava avtor neposredno, ki pa jih režiser pri uprizoritvi ne upošteva nujno (Pavis 1997: 495–498). Torej se pojav dramatikovega subjekta pri uprizoritvi zabriše z režiserjevimi posegi, zato lahko dramatikov subjekt neposredno opazujemo le v besedilu na papirju.
2. Zbor je »epski komentar«, ki »uteleša publiko in njen pogled« (Pavis 1997: 781), poleg tega pa »posreduje "globoki" avtorjev diskurz; omogoča prehod od posameznega k splošnemu« (prav tam). Pavis povzame tudi definicijo Friedricha Schillerja, ki pravi, da naj bi zbor »poudaril globoke življenjske modrosti in izpovedal nauke modrosti.« (prav tam)
3. Rezoner pa je po Pavisu »[d]ramska oseba, [...] zadolžena, da nas s pomočjo svojega komentarja seznanja z objektivnim ali avktorialnim pogledom na situacijo.« (Pavis 1997: 631). Ne gre za enega od protagonistov, temveč za stranski lik v dramski zgodbi. Kot pravi Pavis, ga lahko »pogosto pojmuje kot avtorjevega *glasnika*« (prav tam). Avtorjevega glasnika pa Pavis definira kot tisto dramsko osebo, ki predstavlja dramatikov zorni kot, in doda, da je objektivni, avktorialni zorni kot v nasprotju s predpostavko gledališča, ki naj bi ne imelo »središčnega subjekta«, temveč naj bi dramske osebe predstavljalo objektivno, kakor je to opisal Hegel (Pavis 1997: 237).

Tudi v definicijah teh treh gesel torej Pavisov *Gledališki slovar* ne nudi enoumne definicije dramatikovega subjekta. Na različne prvine tega pojma se Pavis nanaša še v definicijah gesel »avtorjev poseg« in »dramsko besedilo« (Pavis 1997: 59, 176–179). Pri prvi omenja dele dramskega besedila, ki jih je avtor položil v usta eni od dramskih oseb in s katerimi nad izrekanjem dramskih oseb izkazuje posebnost svojega stila (Pavis 1997: 59). Pri drugi pa govori o specifični lastnosti dialoga kot besedila, ki ga izrekajo različni, med seboj

enakovredni izvori (t.j. dramski liki), ti pa nimajo »središč[a], ki bi jim bilo hierarhično nadrejeno« (Pavis 1997: 177).

Skratka: iz vseh navedenih definicij skupaj lahko po Pavisu povzamemo sicer precej široko, a izredno motno sliko o tem, kaj točno naj bi dramatikov subjekt bil. Dramatikov subjekt naj bi mestoma zavzel pozicijo publike, gledalca (pa čeprav šele skozi besedilo na papirju), poleg tega naj bi po eni strani posredoval nekakšno objektivno, dramskim likom nadrejeno mnenje o dramskem dogajanju, po drugi strani pa naj bi bil to neposredni glas avtorja, ki se lahko oglašča skozi stransko besedilo (didaskalije) ali skozi usta enega od dramskih likov.

Po eni strani torej za dramatikov subjekt obstaja cela vrsta definicij, po drugi strani pa nam nobena od njih ne razjasni, kaj točno dramatikov subjekt je. Poglejmo torej vsaj, kaj dramatikov subjekt ni: pojasnimo razliko med **dramatikovim** in **dramskim** subjektom.

#### 4.2.1.1 Dramatikov subjekt : dramski subjekt

Dramski subjekt je dramska oseba, dramski lik<sup>92</sup>. Obstaja kot nosilec dialoškega dela besedila, ki ga je osebi pripisal avtor, izrekanje pa ji omogoča igralec. Nekateri igralski in režijski pristopi, npr. metoda Stanislavskega zahtevajo tako obsežno analizo dramskega subjekta, da le-ta dobi imaginarne psihološke in fizične značilnosti, ki v dramskem besedilu niso opisane. S tem dramski subjekt preseže rob besedila, skozi katerega obstaja. Za literarnovedno opazovanje je tako »raztegovanje« dramskega subjekta zanimivo zgolj v smislu opazovanja učinka literarnega dela na bralca. Na splošno je namreč dramski subjekt jasno in preprosto definiran: dramski subjekti so dramske osebe, ki izrekajo dialoški del besedila. Dramatikov subjekt je precej težje definirati, saj ta – kot smo videli že pri Pavisu – ne obstaja le v didaskalijah, temveč je mnogo bolj kompleksen.

V slovenskem prostoru dramatikov subjekt omenja Janko Kos v svojem *Očrtu literarne teorije* (105–107). Definira ga kot tisti tip dramskega subjekta, »ki govori režijske opombe, napotke, opise ali didaskalije« in ki ga v uprizoritvi nadomesti režiser, v nasprotju z dramskim subjektom, ki se izraža skozi glavno besedilo, torej replike, ki jih izrekajo posamezne dramske osebe (Kos, 1994: 105, 106). To svojo razdelitev dramskega in dramatikovega

---

<sup>92</sup> Za dramsko osebo ali lik je v uporabi veliko različnih izrazov, od značaja, junaka, tipa, persone, personifikacije ipd. Več o tem izrazju piše Lado Kralj v *Teoriji drame* (1998: 49–107).

subjekta Kos utemelji s trditvijo: »Ker smo prepričani, da jih je [režijske opombe, napotke, opise in didaskalije] zapisal dramatik in jih torej govori on sam, ga lahko imenujemo dramatikov subjekt.« (Kos, 1994: 105).

Na to preprosto Kosovo definicijo se navezuje tudi Denis Poniž v *Anatomiji dramskega besedila*, ki trdi celo, da je o dramatikovem subjektu smiselno govoriti le, kadar »si dramatik privoščič« obsežne didaskalije, v katerih analizira lasten dramski svet (1996: 53). Kratkim opombam Poniž ne pripisuje pomembnosti in trdi celo, da zaradi njihove neosebne niso pojavna oblika dramatikovega subjekta. Kljub delnem zanikanju obstoja dramatikovega subjekta pa Poniž izpostavi možnost prekrivanja dramskega in dramatikovega subjekta (1996: 53). Ta pojav je temeljito raziskovala Anne Ubersfeld v svoji temeljni razpravi *Brati gledališče*.

Kot ugotavlja francoska teatrologinja, je gledališko besedilo sestavljeno iz dveh tipov teksta: »dialoga in didaskalij (režijskih ali scenskih napotkov)« (Ubersfeld 2002: 25, 26). Količina didaskalij je skozi zgodovino in različne stile dramskega pisanja nihala, obstajajo celo besedila, ki sploh ne vsebujejo dialoga, temveč so ena sama didaskalija. Poleg Beckettove *Igre brez besed* je med bolj poznanimi primeri iz sodobne evropske dramatike tako tudi besedilo Petra Handkeja *Ura, ko nismo ničesar vedeli drug o drugem*. Primerov dram brez didaskalij je manj, saj v besedilih, ki na prvi pogled ne vsebujejo nikakršnih didaskalij, najdemo vsaj imena oseb, ki so prav tako didaskalije in v uprizoritvi odgovarjajo na vprašanje *kdo* (Ubersfeld 2002: 26).

»Osnovno lingvistično razlikovanje med dialogom in didaskalijami zadeva **subjekt izjavljanja**, torej vprašanje *kdo govori*. V dialogu je to papirnato bitje, ki ga imenujemo *oseba* (in ni identična avtorju); v didaskalijah pa govori avtor sam [...]« (Ubersfeld 2002: 26, s krepkim tiskom poudarila K.K.)

V nadaljevanju se problema dramatikovega subjekta Anne Ubersfeld dotakne še bolj neposredno in jasno definira:

»Gledališkega besedila nikoli ne moremo razumeti kot izpoved avtorja ali izraz njegove "osebnosti", "čustev" in "problemov", kajti vsi subjektivni vidiki so namenoma preusmerjeni

na druge govorce. Prva značilnost gledališkega besedila je, da ni nikoli subjektivno, ker se avtor prostovoljno odreče temu, da bi govoril v lastnem imenu; **avtor je subjekt besedila le pri didaskalijah. Dialog je vedno glas drugega** – ne posameznega drugega, temveč **mnogih drugih**. Če bi mogli s takšnim ali drugačnim hermenevtičnim postopkom **izluščiti glas pišočega subjekta**, bi bil le-ta superpozicija vseh glasov dramskega besedila: **"literarni" problem gledališkega besedila je namreč prav prekrivanje govora jaza z govorom nekega drugega kot posledica zanikanja izrekanja samega sebe.**« (Ubersfeld 2002: 26, s krepkim tiskom poudarila K.K.)

#### 4.2.1.2 Dvojnost dramatikovega subjekta

Dramatikov subjekt torej v dramatiki hkrati sploh nima svojega mesta obstoja (v dialogih je subjekt izrekanja nekdo drug), hkrati pa obstaja kar dvakrat, saj se dramatikov subjekt v ožjem smislu (Anne Ubersfeld ga imenuje »neposredni subjekt« (2002:186)) izraža neposredno v didaskalijah, dramatikov subjekt v širšem smislu pa posredno, zakrito, razpršeno v celoti dramskega besedila.

»Literarni problem«, na katerega opozarja Anne Ubersfeld (2002: 26) je torej mnogo kompleksnejši, kot se morda zdi na prvi pogled: pri »izluščanju« dramatikovega subjekta ne gre le za superpozicijo vseh glasov **dramskih oseb** (ali »posrednih subjektov«, kot jih kasneje imenuje Anne Ubersfeld (2002:186), temveč ta superpozicija zaobjema tudi glas didaskalij, torej dramatikovega subjekta v ožjem smislu. Ponovimo: »Kadar dramska oseba govori, nikdar ne govori sama, skozi njena usta vedno govori **tudi** avtor; [...]« (Ubersfeld 2002: 109, s krepkim tiskom poudarila K.K.).

In pozor: **tudi** avtor! Dramatik namreč ne uporablja ene od dramskih oseb (protagonistov) zgolj kot neposrednega glasnika svoje lastne subjektivne izpovedi. Celozoner ali glasnik, ki ju omenja Pavis, nikoli nista osrednji osebi dramske zgodbe in njuno izrekanje ni v celoti izrekanje avtorja, gre zgolj za dele besedila, ki jima jih avtor položi v usta, da lahko neposredno izreka svoj zorni kot. gre torej bolj za avtorjev poseg (Pavis 1997: 59), kot za identifikacijo avtorja z enim od likov. Janko Kos sicer trdi, da se dramatikov subjekt v določenih primerih lahko celo prekrije z dramskim subjektom: »včasih mu je [dramatikovemu subjektu] kak dramski junak zelo blizu in se z njim identificira, kot da je njegov "alter ego"« (1994: 106). Kos nato celo navede nekaj dram (Cankarja, Goetheja, Byrona), v katerih naj bi

se avtorji izražali neposredno skozi izrekanje osrednjega lika, vendar sama ne verjamem, da je to v okvirih klasične dramaturgije mogoče. V primeru poistovetenja dramatikovega subjekta z enim od osrednjih likov bi namreč razpadla dramska struktura, saj bi dramska oseba, ki bi ji avtor podelil tako močno pozicijo v drami, najverjetneje onemogočila razvoj osrednjega konflikta. Oziroma, kot to definira Pavis: »Zmeraj je precej mučno, ko naletimo na "avktorialen" govor, saj je ta v nasprotju z gledališčem, za katerega je značilna odsotnost središčnega subjekta [...]« (Pavis 1997: 237).

Kos pa izpostavi drugo ugotovitev, ki se nanaša na odnos med avtorjem in dramatikovim subjektom. To je problem, ki se ga Ubersfeldova in Pavis sploh ne dotakneta<sup>93</sup>, temveč privzemata, da je dramatikov subjekt glas avtorja. Kos je tu natančnejši, saj pravi, da se dramatikov subjekt načeloma resda prekriva z »realnim avtorjem teksta, vendar ne zmeraj in tudi ne v celoti. V romantičnih, simbolističnih in poetično irealnih dramah ni mogoče dramatikovega subjekta izenačiti z empirično avtorjevo osebo, ampak je treba videti v njem ustvarjalno sublimacijo njegovega "duha", tj. avtorjev nadosebni "jaz"« (1994: 106). K tej Kosovi opazki se bomo vrnili še kasneje, ko bomo obravnavali izbrana besedila.

#### 4.2.1.3 Dvojnost naslovnika dramskega dialoga

Podobno kot je podvojen dramatikov subjekt (neposredni v didaskalijah in posredni v celoti besedila) pa je podvojen tudi naslovník dramskega dialoga. Dialoški del besedila je namreč po eni strani namenjen sogovorniku (torej drugi dramski osebi), po drugi strani pa publiku (Ubersfeld 2002: 109). Tako v dialog ne stopajo samo dramske osebe med seboj, temveč je dialog vzpostavljen tudi med dramatikom (zaenkrat Kosov dvom o istovetnosti avtorja in dramatikovega subjekta pustimo ob strani) in bralci (primarno publiko, gledališkimi praktiki, ki bodo besedilo uprizorili) ter med dramatikom in publiko (gledalci). Skozi navidezno izjavljanje dramskih oseb se oglašá **tudi** avtor.

#### 4.2.1.4 Paradoks dramatikovega subjekta

Dialoški odnos med dramskimi osebami je torej pravzaprav samo nekakšno kritje za dramatikov dialog s publiko. Francoska teatrologinja predpostavlja celo, da gre pri dvojnosti dramskega izrekanja za avtorjevo izmikanje odgovornosti za izrečeno (Ubersfeld 2002: 195).

---

<sup>93</sup> Pavis sicer pri definiciji odrskih napotkov pravi, da nas »didaskalično[...] besedilo po svojem izvoru in funkciji zapeljuje ravno tako kot katerokoli drugo besedilo.« (1997: 497), a nato misli ne razvije v smeri dvoma o istovetnosti avtorja in dramatikovega subjekta.

Paradoksalno pa je sledeče: **dramatik** je hkrati stvarnik, avtor dramskih oseb in dialoga med njimi. Torej medtem ko **je avtor subjekta/subjektov izrekanja**, obenem **sam ni (oziroma noče biti) subjekt izrekanja**.

Gledališko besedilo je torej sestavljeno iz dveh plasti: dramskega dialoga, ki je »odvisni diskurz<sup>94</sup>« med posrednimi subjekti (=dramskimi osebami) in obstaja znotraj »premega diskurza<sup>95</sup>« to je: dialoga avtorja s publiko (Ubersfeld 2002: 186). Pri tem moramo biti pozorni, saj se v uprizoritvi hitro prekrijeta dialog pisca besedila s publiko in dialog režiserja (pisca uprizoritve) s publiko, ki pa seveda nista istovetna. Dokler imamo pred seboj zgolj dramsko besedilo na papirju, lahko sledimo dialogu avtorja s publiko brez šuma režiserjevih posegov. Samo skozi besedilo na papirju torej lahko opazujemo dramatikov subjekt, kakršnega je oblikoval avtor. Pri uprizoritvi v dramatikov subjekt posega režiser in igralec. Od njiju je odvisno, v kolikšni meri se dramatikov subjekt ohrani, v kolikšni je povsem izničen in v kolikšni meri so njegove značilnosti predrugačene, prevedene v jezik posamezne uprizoritve. Pojem dramatikovega subjekta je torej mnogo težje ulovljiv, kot predvideva Janko Kos, ki pravi, da »v gledališki uprizoritvi [...] stopi na mesto dramatikovega subjekta režiser« (1994: 105, 106).

#### 4.2.1.5 Dvojni značaj didaskalij

Celo s paradoksom dramatikovega subjekta temu pojmu še nismo prišli povsem do dna. Kot je bilo omenjeno že zgoraj, imajo tudi didaskalije dvojni značaj, dvojnega naslovnika. Te so obenem a) navodila gledališkimi praktikom (režiserju, igralcem, scenografu, glasbeniku ipd.) za vzpostavitev določenih pogojev, v katerih naj bo izrečen določen del dialoga, in hkrati b) del smisla tega dialoga, saj se smisel posrednega »odvisnega diskurza« spremeni, glede na kontekst izrekanja.

Naj ponazorim s primerom: v dramskem besedilu *Pikado* Martine Šiler je v petem prizoru sledeča replika, opremljena z didaskalijo:

---

<sup>94</sup> Prevajalec citirane razprave Anne Ubersfeld Jan Jona Javoršek na tem mestu uporablja izraz 'diskurz'. Sama menim, da bi bil primernejši prevod francoskega »discours« v tem kontekstu 'govor' oziroma 'izrekanje';

<sup>95</sup> Glej prejšnjo opombo.



PRIJATELJ: Tako, izvolite. (*Postavi pred njo kozarec*)  
(Šiler 2000:130)

V tem primeru je didaskalija »*Postavi pred njo kozarec*« navodilo gledališkemu rekviziterju, da je za izvedbo tega prizora potreben kozarec (verjetno poln pijače) ter navodilo igralcu, da izvede akcijo postavljanja kozarca pred soigralko. Hkrati pa ta didaskalija sporoča nekaj tudi neposredno publiki. Bolj nazorno bi bilo to sporočilo, če bi se npr. ta del besedila glasil takole:

\*PRIJATELJ: Tako, izvolite. (*Pljuskne vanjo kozarec vode*)

Taka didaskalija bi zelo očitno opravljala dve funkciji: funkcijo navodila za gledališkega scenografa in igralca ter funkcijo modifikatorja smisla izrečenega dialoga. Ta druga funkcija pa bi vplivala tudi na pomen navodila (prve funkcije). Po vsej verjetnosti bi namreč igralec, ki bi igral vlogo Prijatelja, svojo repliko izrekel drugače (s ciničnim prizvokom, glasneje ipd.), rekviziter bi predvidel drugačno količino vode v kozarcu, kostumografka bi predvidela drugačen kostum itd. Skratka, spremenjen bi bil tako smisel izrečenega dela dialoga, kakor tudi pomen navodila gledališkim praktikom. Vse te učinke ima seveda tudi didaskalija, ki jo je Martina Šiler v resnici zapisala (*»Postavi pred njo kozarec«*)<sup>96</sup>, le da nam je fiktivni primer nudil možnost bolj jasne ponazoritve dvojne funkcije didaskalij.

Opazovanje dvojne funkcije didaskalij pa nas je pripeljalo do temeljne razlike med avtorjevim izrekanjem v dramatiki in njegovim izrekanjem v epiki ali liriki. To razliko podrobneje predstavlja naslednje podpoglavje.

#### 4.2.2 Odnos avtor – besedilo v dramatiki

Ponovimo skrajno poenostavljeno in temeljno definicijo, ki se naslanja na Aristotla: epika pripoveduje, lirika izpoveduje, dramatika prikazuje. Ravno zato se dramatika razlikuje od drugih dveh vrst, saj je pozicija avtorja v njej mnogo močnejša.

---

<sup>96</sup> Didaskalija »*Postavi pred njo kozarec*« daje npr. navodilo, scenografu, naj na odru obstaja površina (npr. miza), na katero lahko igralec kozarec položi, predlog *pred* daje navodilo o prostorski razporeditvi igralcev, ta pa je tudi nosilec informacije o odnosu med likoma in torej didaskalija s tem modificira smisel izrečenega dialoga.

Dramatik namreč svojemu primarnemu bralcu (gledališkim praktikom) daje izrecna navodila v zvezi s svojim lastnim delom. Take pozicije ne lirski ne epski avtor nimata: npr. pisec romanov ne more znotraj svojega literarnega dela zapovedati založniku, v kakšni vezavi naj izide njegov roman, ali bralcu, kakšne čustvene reakcije naj doživlja. Dramatik to možnost ima: v didaskaliji lahko opiše, kakšna naj bo scenografija in na katerih mestih v drami naj se igralec zasmije. Še več, dramatiki ne dajejo navodil le svojim primarnim bralcem, torej gledališkim poustvarjalcem, temveč tudi publiki. Nekateri dramski avtorji reakcije publike celo izrecno opišejo. Poleg npr. zaključka dramskih besedil, kjer pogosto namesto besede *konec* ali *zastor* avtorji zapišejo *aplavz*, so najbolj nazoren primer takšnega dajanja navodil publiki otroška dramska besedila, v katerih eden od likov povabi otroke, naj aktivno posežejo v zgodbo, nekateri avtorji pa v besedilo vključijo celo predvideno reakcijo otroške publike.

Kot trdi tudi Anne Ubersfeld, se torej dramsko besedilo osredotoča predvsem na svojega naslovnika in je v svojem bistvu dvakratni velelnik. Navodila pa se ne nahajajo le v didaskalijah. Avtor namreč v dramskem besedilu naroča, ukazuje, predlaga gledališkim praktikom, kaj in kako naj na odru izvajajo, a tudi izrekajo. Tudi dialoški del besedila torej prikrito deluje kot navodilo izvajalcem. Drugi velelnik, skrit v dramskem besedilu, pa je navodilo publiki, naj sprejemajo (gledajo in poslušajo) ter z lastno domišljijo dopolnjujejo to, kar je avtor izvajalcem naložil, naj pokažejo (Ubersfeld 2002: 189–197).

»Bistvena poteza gledališkega diskurza<sup>97</sup> je, da ga ni mogoče razumeti drugače kot *zaporedje ukazov, namenjenih odrski izvedbi* uprizoritve, naslavljanja na posrednike-prejemnike, ki imajo **nalogo**, da jih prenesejo do prejemnika-publike.« (Ubersfeld 2002: 191, s krepkim tiskom poudarila K. K.)

To pomeni, da ima dramatik, dramatikov subjekt po eni strani v besedilu pozicijo absolutne avtoritete<sup>98</sup>, po drugi strani pa ima z množico prekrivajočih se subjektov izrekanja (dramske osebe, avtor sam skozi didaskalije ter avtor kot prikriti razpršeni dramatikov subjekt skozi celotno dramsko besedilo) mnogo varnejšo avtorsko pozicijo kot lirski ali epski subjekt. Izmed treh literarnih vrst je avtorju dramatike omogočena največja anonimnost, skritost v

---

<sup>97</sup> Glej opombo št. 94.

<sup>98</sup> Absolutna je seveda samo, dokler se branje besedila odvija v gledališču, kakor misel naprej razvija Anne Ubersfeld (2002: 191 in naprej).

lastnem delu, saj je njegova subjektivnost (izpovedovanje osebnega stava in čustev, izrekanje o svetu ipd.) skrita in prekrita z osebnostmi dramskih subjektov, ki so notranje narave (obstajajo znotraj fiktivnega sveta, kar je podobno kot v epiki), a hkrati z distanco do teh likov (kar omogoča zunanji, dramatikov subjekt v prikritih in odkritih didaskalijah<sup>99</sup>).

Kaj nam ti dve skrajno privilegirani poziciji, absolutna avtoriteta in popolna anonimnost dramatikovega subjekta povesta o avtorjih, ki se odločijo za pisanje dramatike in kaj pomenita za besedila sama?

#### 4.2.3 Kaj je dramatikov subjekt – sklep

Iz vsega doslej napisanega torej lahko sklepamo, da preproste, enostavčne definicije pojma dramatikov subjekt v strokovni literaturi (ne med literarno vedo ne med teatrologijo) ni najti zato, ker gre za resnično težko ulovljiv pojem. Vendarle pa lahko povzamemo tri aspekte dramatikovega subjekta: njegove različne funkcije, različna sredstva, ki služijo kot njegove pojavne oblike, ter različne pozicije, ki jih lahko zavzema v besedilu.

1. Funkcija dramatikovega subjekta je bodisi **izrekanje neposredne misli avtorja** (in sicer v smislu lirske izpovedi ali v smislu velelnika, ukaza, kot pravi Anne Ubersfeld) bodisi **zastopanje** (glede na dramsko zgodbo in vpletene like) **objektivnega, zunanjega opazovalca**, s katerim dramatikov subjekt vzpostavlja distanco celo do avtorja samega (na to se nanaša tudi Kosova ugotovitev o tem, da se dejanski avtor in dramatikov subjekt ne prekrivata vedno v celoti). Gotovo pa navedeni dve funkciji nista edini in bi z opazovanjem večjega števila besedil odkrili še kakšno.
2. Sredstva, ki lahko služijo kot pojavne oblike dramatikovega subjekta, so lahko **didaskalije** (prikrite in odkrite) ali **dialoški del besedila** enega ali več likov (v smislu rezonerja ali zgolj kot avtorjev poseg), hkrati pa je dramatikov subjekt **prisoten razpršeno skozi celotno besedilo**, in sicer (kot bo razvidno v nadaljevanju iz analize dramatikovega subjekta na izbranih primerih besedil) se dramatikov subjekt pojavlja tudi skozi **grafično podobo besedila**, skozi **jezik** (dialoškega in didaskaličnega dela

---

<sup>99</sup> Prikrite didaskalije so v dialogu skrita navodila gledališkim praktikom, npr. z repliko, ki jo v *Pikadu* Brat izreče Narkomanu »Lej se, kakšen si! A se sploh kaj umivaš?« (Šiler 2000: 119) je avtorica gledališkimi praktikom naložila, naj bo lik Narkomana videti umazan. Didaskalija je skrita v dialoškem delu besedila.

besedila) ter skozi različne **elemente notranje zgradbe dramskega besedila** (dramski čas in prostor, dramske osebe itd., a ne le v smislu didaskalij, temveč v smislu avtorjeve/avtoričine odločitve o oblikovanju posameznih elementov notranje zgradbe dramskega besedila). Analiza dramatikovega subjekta v njegovi razpršeni obliki se seveda že prekriva s splošno interpretativno analizo dramskega besedila, zato je elemente, ki so zgolj pojavne oblike dramatikovega subjekta, na tej ravni že težko definirati.

3. Pozicije, ki jih dramatikov subjekt lahko zavzema, so različne: **pozicija publike** je tesno povezana s funkcijo objektivnega opazovalca, **gledališkim praktikom nadrejena pozicija** pa z neposrednim izrekanjem avtorja. Vendar lahko (kot bo razvidno iz obravnavanih primerov besedil) dramatikov subjekt zavzema **glede na gledališke praktike tudi podrejeno pozicijo**, lahko se postavi v **podrejeno, nadrejeno ali enakovredno pozicijo glede na dramske subjekte**, torej jim »služi« ali jim »ukazuje«, jim »sledi« ali jih »razporeja«, zavzame pozicijo enega od likov ali se postavi likom ob bok (vse to bo razvidno v nadaljevanju pri analizi izbranih besedil). Gotovo pa to diplomsko delo ne razkriva vseh možnih pozicij dramatikovega subjekta in bi obširnejša raziskava pokazala še mnogo več možnosti.

V nadaljevanju bomo dramatikov subjekt opazovali na konkretnih primerih, v sedmih najnovejših slovenskih dramskih besedilih ženskih avtoric. Pri analizi se bomo sicer naslanjali na doslej definirane lastnosti dramatikovega subjekta, obenem pa bomo skušali ohraniti odprte možnosti za nova odkritja o tem kompleksnem pojmu.

### **4.3 Dramatikov subjekt v sedmih najnovejših dramah slovenskih dramatičark**

#### **4.3.1 Utemeljitev izbora besedil**

Za analizo sem si izbrala 7 dramskih besedil slovenskih avtoric. Kriteriji izbire so bili sledeči: besedilo je bilo napisano v slovenskem jeziku in je izvorno dramsko besedilo (ni priredba), avtorica je ženska, besedilo je nastalo po letu 2000 in bilo uprizorjeno v enem od slovenskih repertoarnih gledališč (torej je že prešlo preizkus uprizorljivosti).

Takih besedil je pet, in sicer: *Neskončno ljubljani moški* Dese Muck, *Čisti vrelec ljubezni* Saše Pavček, *Pikado* Martine Šiler, *Zatočišče* Saše Rakef in *Škart* Kim Komljanec. V izbor nisem vključila besedila *Vse življenje* Andreje Zelinka, ki je bilo sicer uprizorjeno na Mali sceni MGL, vendar je bila uprizoritev koprodukcija med festivalom PreGlej na glas in MGL, ki je nudil zgolj prostor (ni šlo za uvrstitev na repertoar). Prav tako nisem uvrstila v izbor besedil *Metamorfoze* in *To ti je lajf* Tine Kosi, saj je avtorstvo teh dveh besedil deljeno (ne gre za povsem izvorni besedili). Tudi besedilo *Za zdaj nikjer* Ane Lasić je zaradi jezika, v katerem je nastalo, ostalo zunaj mojega izbora.

V želji po čim večji ažurnosti pa sem vendarle naredila dve izjemi: V svoj izbor sem uvrstila tudi besedilo *Za naše mlade dame* Drage Potočnjak, ki v času tega pisanja sicer še ni doživelo premiere, je pa uvrščeno na repertoar MGL za sezono 2008/2009, vaje za uprizoritev že potekajo in premiera predstave je predvidena v oktobru 2008. Druga izjema pa je besedilo *Žrelo* Žanine Mirčevske, ki bo prav tako uprizorjeno v sezoni 2008/2009, in sicer v ljubljanski Mali drami. Premiera krstne uprizoritve bo predvidoma februarja 2009.

Opazovala bom verzije besedil, ki so najlažje dostopne javnosti, in sicer: v gledaliških listih uprizoritev objavljena besedila *Čisti vrelec ljubezni*, *Neskončno ljubljani moški* in *Škart*, v knjižni obliki objavljeno besedilo *Pikado* ter v reviji *Sodobnost* izdana besedila *Za naše mlade dame*, *Žrelo* in *Zatočišče*. To, slednje besedilo bom – kljub temu, da ga je avtorica ob uprizoritvi precej korenito spremenila, obravnavala v verziji, ki je izšla v tiskani obliki, saj je ta lažje dostopna javnosti, kakor tipkopis. Bibliografski podatki o publikacijah, v katerih so izšle verzije besedil, ki so predmet moje obravnave, so navedeni na koncu tega diplomskega dela v seznamu virov. Da bi bilo interpretacijam lažje slediti, analiza vsakega besedila vsebuje tudi vsebinski sinopsis.

Skupno bom torej dramatikov subjekt iskala in opazovala v sedmih med seboj zelo različnih besedilih sedmih slovenskih avtoric. Bera je za opazovanje dobra, saj so izbrana besedila izjemno raznolika tako po žanru, stilu, jeziku in zunanji formi, kakor tudi po notranji formi, motiviki in snovi. Interpretacija se osredotoča na dramatikov subjekt, zaradi njegove subtilne prisotnosti v elementih notranje zgradbe besedila, pa zaobjema tudi nekatere druge izstopajoče značilnosti besedil. Analiza bo pokazala, kako avtorice izrabljajo dramatikov subjekt, katerih njegovih funkcij, pojavnih oblik in pozicij se poslužujejo.

#### 4.3.2 *Pikado* Martine Šiler

Drama *Pikado* je serija devetih navidez nepovezanih prizorov, v katerih nastopa 22 različnih likov. Prizori so raznoliki po snovi (različni kraji dogajanja, odnosi med liki, vsebine konfliktov), žanru (od komičnih, melodramatičnih do tragičnih) in stilu (od psihološkega realizma do absurda in postmodernističnih prijemov). Prvi in zadnji prizor tvorita nekakšen okvir, v prvem nastopata en igralec in režiserka, v zadnjem se par podvoji in dialog med dvema paroma se posredno nanaša na vsebino sedmih vmesnih prizorov. Skupna vsebinska točka vseh prizorov je igra pikado (tarča in puščice). Ta rekvizit je v vsakem prizoru uporabljen drugače. Pripisane so mu različne uporabne vrednosti (enkrat služi kot pladenj, drugič puščice kot orodje uboja ipd.) ter različni metaforični pomeni (enkrat parafrazira seks, drugič mentalno zdravje, tretjič ideološko prepričanje ipd.). Ker je dramaturgija besedila fragmentarna, drama nima enotne zgodbe. Vsak prizor stoji sam zase kot izsek iz življenja oseb, ki v njem nastopajo, celota pa prinaša sporočilo, ki ni prevedljivo v linearno zgodbo.

Avtorica se v *Pikadu*, ki je sicer šele njeno drugo dramsko besedilo, virtuožno poigrava z dramatikovim subjektom. Prvo, kar nam pade v oči, je poimenovanje likov po njihovih družbenih vlogah (zelo začasnih, npr. »POTNICA« ali trajnejših, npr. »BRAT«). Tako poimenovanje likov (nekateri od njih kasneje v dialogih sicer »dobijo« tudi osebna imena) postavlja bralca (in pozor, samo **bralca**, saj **gledalec** uprizoritve nima vpogleda v poimenovanje likov na odru, razen kot **bralec** gledališkega lista) v nekakšen oddaljen položaj. Dramatikov subjekt nas kot bralce ne spusti blizu k svojim likom, zavzema oddaljeno pozicijo. Podaja nam sicer neke zunanje informacije o njih, ne dovoljuje pa nam vstopa v njihovo intimno sfero, kar ima za posledico nekakšno splošno vzdušje hladnosti, oddaljenih medosebnih odnosov. Na tej hladni podlagi pa potem avtorica spretno izpelje bolj ali manj vroče konflikte med liki, kontrast pa uporabi v svoj prid.

Druga stvar, ki jo opazimo v besedilu *Pikado*, je, da zavzema dramatikov subjekt do gledaliških praktikov izredno visok status, vzpostavlja dobesedno ukazovalen odnos. Že v uvodni opombi je uporabljen izrecen imperativ: »Vloge **naj bodo** v prizorih, ki zahtevajo dva igralca, porazdeljene tako [...]« in kasneje celo: »V vseh prizorih **mora** nastopati isti pikado

[...]« (Šiler 2000: 116, s krepkim tiskom poudarila K. K.). Poleg tega ima dramatikov subjekt (ki ga v tem primeru lahko kar enačimo z avtorico) do gledaliških praktikov dokaj visoke zahteve, saj večkrat pričakuje od igralca sposobnost, da v točno določenem trenutku zadene s puščico pikada v center tarče. Alternativna uprizoritvena rešitev z gledališkim trikom bi seveda igralcu olajšala delo, bi pa bila enako ali celo bolj zahtevna za druge gledališke praktike – režiserja, scenografa, rekviziterja. Tudi z različnimi prizorišči, ki so v didaskalijah dokaj natančno opisana, dramatikov subjekt ne »varčuje« (opisana prizorišča vsebujejo najrazličnejše elemente, od podzemnega stopnišča do umivalnika s tekočo vodo itd.), kar pa bi eventuelno lahko pripisali avtoričini neizkušeni z gledališko produkcijo v času nastajanja drame, a to je zgolj hipoteza.

Spretno se avtorica že v prvem prizoru poigra z mejami fikcije. Prvi lik, ki nastopi, je namreč Igralec. Gre za samonanašalnost gledališkega besedila (igralec uteleša lik Igralca), vendar se v uprizoritvi ta informacija izgubi in efekt samonanašanja pride do izraza šele v zadnjem prizoru, ko Igralec izreče repliko »Je bilo kaj narobe?« (Šiler 2000: 141) in se s tem posredno nanaša na prejšnji prizor. Še izrecneje je efekt samonanašanja izražen nekaj replik kasneje: »REŽISERKA (*Gleda pikado*): Tekst je tekst. Vse je tekst. Tudi tisto, kar ni tekst, je tekst.« (prav tam). S tem dramatikov subjekt zavzame pozicijo dramskega subjekta in le-temu prepusti svojo funkcijo (izražanje avtorjeve misli).

Najučinkoviteje in navidez nenamenoma, predvsem pa za bralca in gledalca povsem nepričakovano pa dramski subjekt dobesedno prevzame krmilo iz rok dramatikovega subjekta v sedmem prizoru, v dialogu med Knjižničarko in Obiskovalko. Tam se sredi navidez sicer rahlo nenavadnega, a vendarle vsakdanjega dialoga zgodi sledeče:

OBISKOVALKA: Dejstvo je, da ...  
KNJIŽNIČARKA (*med umivanjem*): Ne, ne. **Nekakšna** ...  
OBISKOVALKA: Aja, **nekakšna** velikodušna [...]  
(Šiler 2000: 138, s krepkim tiskom poudarila K. K.)

In nato še enkrat:

KNJIŽNIČARKA: [...] Vas zdaj jaz učim brat?  
OBISKOVALKA (*očitno suflira*): Ne, ne, zdaj je "**vidim da** ..." Pa zaprite že enkrat vodo!!  
KNJIŽNIČARKA (*zapre vodo, počasi si briše roke*): Aha ... **vidim, da** vseeno držite [...]  
(Šiler 2000: 116, s krepkim tiskom poudarila K. K.)

To, kar se zgodi, je, da dramska subjekta drug drugemu narekujeta besedilo, torej dajeta navodila. To pa je, kot smo razložili, domena dramatikovega subjekta. Avtorica se je z dramatikovim subjektom poigrala tako, da bralcu/gledalcu ustvari iluzijo, da imajo dramski subjekti samostojno življenje, ki presega meje fikcije. Dramatikov subjekt je torej postavila v pozicijo, podrejeno dramskim subjektom, kjer dramatikov subjekt izgubi svojo zmožnost ukazovanja. Poigravanje z mejami fikcije, prepletanje fiktivnega sveta z realnim je tipični postmodernistični postopek, ki zahteva veliko spretnost literarnega ustvarjanja.

Martina Šiler torej v *Pikadu* izrablja dramatikov subjekt predvsem v njegovi funkciji nosilca avtorjeve misli/ukaza, lirsko se skozenj ne izraža. Pozicijsko se z dramatikovim subjektom avtorica postavlja bodisi v oddaljen položaj bodisi ob bok dramskim subjektom. Posledično je tudi pojavnih oblik dramatikovega subjekta v *Pikadu* več: didaskalije, deli dialoga, elementi notranje zgradbe. S temeljito analizo jezikovnih sredstev bi tudi na ravni jezika našli sledove dramatikovega subjekta (uporaba različnih jezikovnih zvrsti, ki hladno atmosfero, vzpostavljeno s poimenovanji likov občasno in na točno določenih mestih segrejejo).

#### 4.3.3 *Zatočišče Saše Rakef*

Saša Rakef v drami *Zatočišče* predstavi bolesten odnos med ohromelo materjo in hčerjo Miro, ki se po dolgem času vrne v družinsko hišo, da bi skrbela za mater. Dramsko dejanje se osredotoča na čustveni, socialni in finančni razkroj osrednjih dveh likov, na njuno vztrajno prizadevanje ena druge, s čimer se pred gledalcem izrisujejo nepopolne informacije o predzgodbi (očetov samomor, materini nasilni vzgojni prijemi, hčerino propadlo ljubezensko razmerje itd.). Zunanjega dogajanja v besedilu ni veliko, večinoma pa se še to odvije za odrom (npr. podiranje sten, ki ga po naročilu Mire izvajajo delavci v zgornjem nadstropju hiše). Bralec/gledalec dobiva o tem dogajanju zgolj slušne informacije. Tudi precejšen del dialogov poteka po navodilih iz didaskalij za odrom, skrito očem gledalca. Čas v drami ne poteka povsem realno, časovni in prostorski preskoki se zgodijo za bralca/gledalca nepričakovano.



Linearno psihološkorealistično zgodbo o stopnjevano bolečem odnosu med glavnima likoma v približno zadnji tretjini besedila (ki ni členjeno na dejanja in prizore) prekine vstop likov, ki so obenem potepuški psi in ljudje (klošarji). Ti dramski liki namreč začnejo posegati v sam potek zgodbe in povzročijo, da tudi glavna lika presežeta rob psihološkega realizma (izrekata didaskalije, lirske in epske vložke, se nanašata na izrečene didaskalije ipd.).

Avtorica v *Zatočišču* dramatikov subjekt uporabi kot eno glavnih sredstev literarnega izražanja. Že na samem začetku besedila bralca zmede poimenovanje likov. V seznamu dramskih oseb so namreč med drugimi navedeni:

PES 1, klošar, 55 let  
PES 2, klošar, 46 let  
PSICA, pisateljica, 25 let  
(Rakef 2007: 987)

Navodila gledališkim praktikom (ali bralcu za njegovo mentalno predstavo o dogajanju) so neeksaktna, namenoma dvoumna. Dramatikov subjekt se izraža zakodirano, skorajda poetično, ne le v funkciji dajanja jasnih in natančnih navodil, temveč v razpiranju didaskalij preko meja režijskih napotkov. Dramatikov subjekt nas skozi didaskalije »zapeljuje«, kot pravi Pavis (1997:497). Izključno poetično funkcijo ima tudi npr. stavčno navajanje scenskih potrebnih elementov v prvi didaskaliji besedila: »*Postelja. Miza. Stoli.* [...]« (Rakef 2007: 988).

Vrnimo se k nenavadnemu seznamu dramskih oseb. Zdi se, da želi dramatikov subjekt s skoraj protislovno dvoumnim opisom likov spodbuditi primarnega bralca (gledališkega praktika) k čim širšemu razmišljanju o možnostih uprizoritve (zavzema torej nadrejeno pozicijo). Ta dvoumnost se nadaljuje tudi v besedilu. Ko se namreč Pes 1 in Pes 2 prvič pojavita, ju dramatikov subjekt v didaskaliji napove kot »dva moška« (Rakef 2007: 1030). Tudi lik Mire se na like Psov in Psice večinoma nanaša, kot da so ljudje:

MIRA: [...] Saj rad bereš, kajne? Rad čitaš?  
(Rakef 2007: 1032)

in kasneje še:

MIRA: [...] Potem mora [Pes 1] dobro izpihat **nos** in potem mu moram vkapat še nekaj kapljic [...] In da mu [Psu 1] **lase** posušim s fenom [...]  
(Rakef 2007: 1033, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Le izjemoma dramski lik Mire tem likom pripiše živalske lastnosti (omeni nakup ovratnice proti bolham, prinese jim pasjo hrano). Po drugi strani se dramski subjekt Matere nanje nenehno nanaša kot na pse (naziva jih s psi, ščeneti, cucki ipd.). Dramatikov subjekt ter sami dramski subjekti obeh Psov in Psice pa nihajo med obema možnostima. Občasno so navodila dramatikovega subjekta v didaskalijah izrecno živalska, npr.:

PES 1 (*začne prestrašeno bevsitati, se umika stran od vrat*)  
(Rakef 2007: 1032, s krepkim tiskom poudarila K. K.),

tudi dialog je včasih živalski:

PSICA: Vuf!  
(Rakef 2007: 1035).

Občasno pa je ravno narobe, Psi so v didaskalijah opisani kot ljudje:

*Vstopi ženska.*  
(Rakef 2007: 1034, s krepkim tiskom poudarila K. K.)

in še:

*Moški 2 odrine krožnik, se z rokavom obriše okoli ust*  
(Rakef 2007: 1037, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Tudi v dialogih se kasneje izrekajo kot ljudje in se na to protislovje navodil dramatikovega subjekta celo nanašajo, npr.:

MOŠKI 2: Kaj se smeješ?  
ŽENSKA: Pasjo hrano ješ.  
MOŠKI 2 (*neha jesti*): In kaj je tu smešnega?  
(Rakef 2007: 1037).

Z dvoumnimi navodili je dramatikov subjekt v funkciji glasnika avtorice, hkrati pa dramatikov subjekt ne zavzema nadrejene (ukazovalne) pozicije glede na dramske like, temveč se z njimi enači, celo izmenjuje. A to ni edini način, na katerega Saša Rakef izrabi

prekrivanje dramskih subjektov z dramatikovim. Ko je konflikt med osrednjima likoma že skrajno stopnjevan, dramski subjekt (lik Mire) začne izrekati didaskalije, namesto da bi izvajal navodila, ki mu jih dramatikov subjekt v didaskalijah daje:

MATI: Zrahljaj mi blazino!  
MIRA (*rahlja blazino, se usede*)  
(Rakef 2007: 1023).

Čez nekaj replik pa:

MATI: Popravi mi blazino. V vrat me žuli.  
MIRA: Ji popravljam blazino.  
(Rakef 2007: 1024).

Avtorica metapozicijo dramatikovega subjekta v nadaljevanju drame prepusti tudi drugim dramskim subjektom, in sicer na različne načine. Najbolj izstopa izjava lika Psice oziroma Ženske, ki epsko upovedi osrednje dramsko dogajanje besedila:

ŽENSKA (*se usede, pripoveduje*): Ženska živi s hromo materjo v kleti razpadajoče hiše. Hiša – polna psov.  
(Rakef 2007: 1038).

Pri tem dramatikov subjekt v didaskaliji celo izrecno izpostavi postopek, ko daje navodilo »pripoveduje«. To pa avtorica kasneje v besedilu še nadgradi, in sicer tako, da dramskemu subjektu dovoli celo navajanje vira izrečene replike:

ŽENSKA: Psa sta v Washingtonu tako hudo [...] Hči pa je policistom sprva dejala, da sta njeno mater napadla tuja psa, ki da sta vdrla v njeno hišo. [http://www.delo.si/index.php?sv\\_path=41,1735,88777](http://www.delo.si/index.php?sv_path=41,1735,88777)  
(Rakef 2007: 1046).

Poleg tega dramatikov subjekt brez pojasnila spremeni poimenovanje dramskih likov (Psica, Pes 1 in Pes 2 postanejo Ženska, Moški 1 in Moški 2), pri čemer je bralcu samemu prepuščeno, da si razloži, ali gre za iste tri dramske like ali ne. Najverjetneje so liki isti, saj uvedba novih treh likov ni nikjer nakazana (v seznamu oseb na začetku drame likov Ženske, Moškega 1 in Moškega 2 ni) niti utemeljena ali potrebna. Vprašanje je, ali je to spremembo avtorica sploh zavestno uvedla, ali gre preprosto za lapsus. Kakor koli že, dramatikov subjekt te tri like izrabi za vzpostavitev distance do ustvarjenega fikcijskega sveta, ko lik Moškega 2 liku Ženske očita poigravanje s čustvi dramskih subjektov in celo izrecno izjavi:

MOŠKI 2: [...] Nekateri od nas v tej drami živimo, draga moja. (*Jo zgrabi za roko:*) Povej no, te rajca občutek moči? Ti kdaj pride, ko odločaš o usodah drugih?  
(Rakef 2007: 1047).

A dramatikov subjekt se ne ustavi pri upovedanem rušenju fikcijskega sveta, saj se drama zaključi z udejanjenim, dobesednim, fizičnim rušenjem prizorišča. V fikcijski svet vstopijo scenski delavci (Ali Scenski delavci – gre tu sploh še za dramske subjekte? Najbrž ne.), ki razstavijo scenografijo in na skrajnem koncu z odra odnesejo tudi enega od dramskih subjektov (Mater).

Poleg opisane izredno kompleksne uporabe dramatikovega subjekta, ima dramatikov subjekt v *Zatočišču* še eno pojavno obliko. Na začetku drame namreč gledalec večkrat sliši dialog med z odra odsotno petletno deklico Anjo in žensko, na katero se dramski subjekt Anje nanaša z nazivom »mami«. Avtorica idealiziran odnos mati – hči uporabi kot kontrast bolealnemu odnosu, ki je v središču drame. Zanimivo pa je, da v seznamu oseb ta dva stranska lika dramski subjekt predstavi takole:

ŽENSKI GLAS  
GLAS ANJE, petletne deklice  
(Rakef 2007: 987).

Skratka, dramatikov subjekt ne definira, da sta dramski osebi dejansko mati in hči. To predvidevanje prepusti dramskemu subjektu petletne deklice. Dramski subjekt Ženskega glasu se namreč niti enkrat ne definira kot dejanska mati otroškega lika. S tem dramatikov subjekt pri bralcu vzbudi vsaj malenkosten dvom v sorodstveni odnos med likoma in čustveno varnost dramskega subjekta deklice Anje.

Dramatikov subjekt je torej pri Saši Rakef izjemno kompleksen, saj deluje hkrati v več funkcijah: daje izrecna navodila gledališkemu praktikom in dramskim subjektom ter hkrati služi avtorici za neposredno, lirčno izrekanje. Tudi njegove pozicije so različne: posredno in neposredno komunicira s publiko, neposredno pa komunicira celo z dramskimi subjekti skozi izrekanje enega od njih (torej se dramskim subjektom postavlja ob bok).

#### 4.3.4 *Žrelo* Žanine Mirčevske

Kot v svojih zadnjih nekaj dramskih besedilih se Žanina Mirčevska tudi v *Žrelo* loteva ene od večnih in velikih tem, in sicer lakote, natačneje lakomnosti, požrešnosti, celo pohlepnosti.

Besedilo je na nivoju forme zelo nenavadno. Členjeno je na posamezne prizore, znotraj katerih pa replike posameznih likov niso izpisane grafično ločeno. Občasno jih ločuje poševnica, a še to ne vedno. Z didaskalijami (zlasti odkritimi) je besedilo zelo skopo: na začetku besedila se nahaja seznam oseb, določena sta kraj in čas dogajanja ter uvodna opomba o rabi grafičnih oznak, v besedilu samem pa didaskalij ni. Celotna imena oseb so naštetja le na začetku vsakega prizora, tako da mora bralec (zlasti bralec, saj gledalec uprizoritve vidi osebe utelešene v različnih igralcih) z veliko pozornostjo slediti besedilu, da loči, kateri del dialoga izreče katera od oseb.

Vsebinsko in po slogu je *Žrelo* nekakšna rabelaisovska groteska o posamezniku, ki je nenehno lačen oziroma tako požrešen, da pojé vse, kar vidi. Po naključju se znajde na gradu svoje matere, kjer podeduje vse bogastvo. Po tem uvodnem delu sledijo prizori, v katerih se glavni lik sreča z različnimi liki, ki predstavljajo/poosebljajo oziroma v glavnem liku vzbujajo različne vrste lakomnosti (od pohlepa po materialnem do alkoholizma in seksualne nenasitnosti). Vrh drama doseže, ko glavni lik v morbidnem prizoru z zdravnikom spozna, da je tudi človek lahko hrana. V zadnjem prizoru pa glavni lik sreča sebi enakega – medveda po imenu Haribo, torej požeruha, ki ga je mogoče pojesti.

Dramatikov subjekt je v besedilu distanciran, skoraj odsoten. Zaradi skoraj popolne odsotnosti didaskalij njegovo prisotnost zaznamo le redko. Na nekaj mestih pa se vendarle pokaže. Najprej že v poimenovanju glavnega lika, ki pravzaprav nima imena, saj je tudi tega – kot dramatski subjekt izve tekom zgodbe – sam pojedel. V seznamu oseb je torej glavni lik naveden takole:

... tisti, ki je pojedel svoje ime  
(Mirčevska 2007: 1125).

V jedru besedila se dramatikov subjekt nanj nanaša z oznako tropičja. S tem na nek način dramatikov subjekt zavzema nadrejeno pozicijo glede na osrednji dramatski subjekt, a nemočno

pozicijo glede na dramsko zgodbo, saj je odsotnost imena znotrajfikijsko dejstvo, ki vpliva na zunajfikijsko, grafično podobo besedila.

Dramatikovemu subjektu lahko pripišemo tudi značilnost besedila, da se z imeni nekaterih od ostalih oseb ter z dialoškimi deli besedila različnih dramskih subjektov pogosto nanaša na klasična besedila svetovne literature, pa tudi na najrazličnejša druge znane tekstovne predloge. Tako je npr. punčki ime Lolita, kuri Afrodita, medvedu pa Haribo. Drama se začne in zaključi s parafraziranim citatom otroških pesmic:

Enci menci na kamenci.  
Diči diči piči, na konjiča tiči [...]  
(Mirčevska 2007: 1126).

V jedru besedila se nahajajo številni parafrazirani citati iz dramatike, reklamnih sporočil ipd.  
Npr.:

*TO EAT OR NOT TO EAT*  
(Mirčevska 2007: 1146),

Črnc in psi.  
(Mirčevska 2007: 1138),

[...] SEME JE NAŠE, USPEH JE VAŠ [...]  
(Mirčevska 2007: 1153).

Pa še bi lahko naštevali.

Na izventekstualno realnost se dramatikov subjekt nanaša tudi z uporabo lastnih imen blagovnih znamk:

sir *Burrata*, [...], svetlo in temno pivo *Bavaria*, maslo *Président*;  
(Mirčevska 2007: 1127),

s čimer bralcu/gledalcu približuje izredno splošno, univerzalno problematiko, ki je tema drame, in zavzema pozicijo publike (se enači z njo). Brez konkretnega, specifičnega v drami se namreč publika le stežka identificira z liki ali prepozna v obravnavani problematiki. Odsotni dramatikov subjekt Mirčevske pa s temi, zelo konkretnimi citati (poimenovanjem

izdelkov, ki so naprodaj v trgovinah) vzpostavlja vez z gledalčevim tukaj in zdaj (tematizira njegovo potrošniško pozicijo v družbi).

Na dveh mestih v besedilu se dramatikov subjekt še bolj očitno pokaže skozi gosto plast metafor in besednih figur dialoga. V prizoru med Amelijjo in glavnim likom se dramski subjekt Amelije neposredno nanaša na dramatikov subjekt, ko po daljšem monologu izjavi:

[...] Žejna sem od tega dolgega monologa.  
(Mirčevska 2007: 1133)

Vrhunska samoironija dramatikovega subjekta je v tej izjavi nespregledljiva. Seveda pa ni nujno, da izraz monolog v izjavi dramskega subjekta izdaja dramatikov subjekt, ampak da gre za vokabular, lasten dramskemu subjektu – Ameliji.

Drugič zaznamo dramatikov subjekt skozi izrekanje glavnega lika (pozicija!) v prizoru z vrtnarjem Jožetom. Njegova replika se glasi:

[...] Kateri tepec je rekel MANJ JE VEČ? Več je več in manj je nič. [...]  
(Mirčevska 2007: 1137)

Citirana krilatica je namreč eno največkrat uporabljenih načel v gledališki praksi, zato je utemeljeno sklepati, da gre tudi na tem mestu za namenoma samoironični podton dramatikovega subjekta skozi repliko lika.

Morda bi lahko o prisotnosti dramatikovega subjekta v *Žrelu* sklepali tudi iz grafičnega zapisa posameznih delov besedila. Nekatere besedne zveze ali cele povedi so namreč napisane s samimi velikimi tiskanimi črkami, kot da bi bile za dramatikov subjekt še posebej pomembne. Možno je seveda tudi, da je – zaradi odločitve o odsotnosti didaskalij – avtorica s tem označila glasnejše izrekanje teh delov besedila (kot velike tiskane črke tudi v medmrežnem bontonu označujejo vpitje). In zelo verjetno je temu res tako, saj so le nekateri od tako zapisanih delov tesno povezani z osrednjo temo besedila Npr.:

VSE JE TREBA POBRATI  
(Mirčevska 2007: 1127)

ali

NEKOMU MORAŠ VZETI, ČE HOČEŠ IMETI  
(Mirčevska 2007: 1129),

drugi pa so dokaj splošnega pomena, npr.:

TUKAJ SO!  
(Mirčevska 2007: 1126)

ali

KAJTI [...] TOREJ  
(Mirčevska 2007: 1128).

Zanimivo bi bilo primerjati prisotnost dramatikovega subjekta in njegove ironije v več besedilih Žanine Mirčevske, vendar se na tem mestu zaradi omejenosti s prostorom tega ne bomo lotili in se zadovoljili z obravnavo dramatikovega subjekta v *Žrelu*.

#### **4.3.5 Za naše mlade dame Drage Potočnjak**

*Za naše mlade dame* je drama o psihično, fizično in spolno zlorabljanem dekletu. Psihološkorealistično napisana dramska zgodba se ne odvije kronološko linearno, ampak vsebuje številne časovne in prostorske preskoke, posamezni prizori pa posegajo celo v območje irealnega, posmrtnega. Osrednji odnos v drami je odnos med alkoholično materjo Katarino in hčerko Brino. V vrhu drame Brina spozna, da je njena mati vseskozi vedela, da jo oče spolno zlorablja, pa tega ni preprečila, še več, Brino je celo tepla. V afektu zato Brina mamo ubije. To intimno zgodbo je Draga Potočnjak vpela v širši družbeni kontekst s stranskimi liki, ki predstavljajo različne družbene instance. Ti liki so: Prečastiti kot predstavnik cerkve, ki naj bi bila moralna instanca družbe, Inšpektor in Policist kot predstavnika izvršne oblasti ter Državni tožilec kot predstavnik sodne oblasti. Trojico vej oblasti dopolni poklic Brininega očeta, ki naj bi bil politik, torej predstavnik zakonodajne oblasti. Drama o konkretni, specifični družinski tragediji s tem dobi širši družbeni, univerzalni pomen.



Poglejmo, kako je v besedilu izrabljeno sredstvo dramatikovega subjekta. Prvič se dramatikov subjekt pokaže pri poimenovanju enega od dramskih subjektov. Predstavnika cerkve je namreč avtorica (ki je na tem mestu identična z dramatikovim subjektom) poimenovala Prečastiti, in ne duhovnik, župnik ali kaj podobnega. Z izbranim poimenovanjem je poudarjena *čast*, ki naj bi je bil človek v tej funkciji deležen in sposoben izkazati. Ob tem se seveda avtorica zaveda tudi bralčeve/gledalčeve zavesti o aktualnih dogodkih v svetu – odkritju številnih spolnih zlorab otrok s strani predstavnikov katoliške cerkve. Besedilo sicer nikoli ne namiguje, da je zlorabe kriv tudi lik Prečastitega, saj je zgolj s poimenovanjem lika podčrtana njegova pričakovana moralnost, kar pa ustvari za bralca/gledalca ravno nasproten učinek, da namreč o *časti* Prečastitega nemudoma podvomi.

Druga pojavna oblika dramatikovega subjekta so številni časovni preskoki v zgodbi drame, ki bralca/gledalca vsaj na začetku zmedejo, da si ne more več ustvariti pregleda nad kronološko urejenim potekom dogodkov. Podobno učinkuje tudi menjava realističnih prizorov s tistimi, ki so postavljeni v irealnost, posmrtnost. S takšnim nepreglednim posredovanjem informacij dramatikov subjekt bralcu/gledalcu približa osrednja dva lika, Brino in Katarino, ki zaradi številnih čustvenih travm in omamnih substanc (prva je narkomanka, druga pa alkoholičarka) nimata več jasne predstave o tem, kaj se je v njunem življenju zgodilo prej, kaj kasneje, kaj je bilo res in kaj ne. Dramatikov subjekt je izražen skozi perspektivo, ki je podobna perspektivi osrednjih dveh dramskih subjektov.

O stavu dramatikovega subjekta do tragičnega poteka dogodkov v drami priča tudi poimenovanje časovnih obdobij. Časovna perspektiva, ki jo dramatikov subjekt zavzame, je namreč ta, da je zaključni prizor umeščen v sedanjost. Didaskalija na začetku zadnjega prizora se glasi:

*Zdaj.*  
(Potočnjak 2007: 919)

S tem dramatikov subjekt zavzema pozicijo publike, hkrati pa opravlja funkcijo zunanjega (v dramsko zgodbo nevpletenega) opazovalca, presojevalca dogodkov.

Drama se zaključi z nenadno in nepričakovano oživitvijo enega od glavnih dveh likov. Dogodek je izpisan nejasno, brez natančne opredelitve, tako da je moč sklepati, da oživi mati

ali hči. Dramatikov subjekt torej prepušča interpretacijo publiku in se od dramske zgodbe odmakne (s čimer opravlja funkcijo neposrednega nosilca avtoričinega glasu). S tem avtorica skozi dramatikov subjekt izraža svoj življenjski stav: odločitev o tem, ali je konec izrecno optimističen (oživitev mladega dekleta) ali pa gre za nekakšno moralno spravo (oživitev matere, kar je pravzaprav kaznovanje lika s krivdo za trpljenje in smrt lastne hčere) namreč prepušča bralcu ali celo gledalcu (če nejasnost avtoričinih navodil upošteva tudi režiser pri uprizoritvi). Odprti konec z moralno dilemo pa je lastnost več dramskih besedil Drage Potočnjak, torej s takim stavom dramatikov subjekt vsekakor opravlja funkcijo glasnika avtorice.

Tretja zanimiva značilnost dramatikovega subjekta v drami *Za naše mlade dame* je, v kakšni obliki daje dramatikov subjekt navodila gledališkim praktikom za uprizoritev. Po eni strani so ta navodila zelo eksaktna glede uporabljenih sredstev, npr.:

*Prečastitega in Državnega tožilca naj igra isti igravec.*  
(Potočnjak 2007: 864)

in še:

*Glasba, ki se začne z zvončki, raste in prehaja v zvonjenje zvonov, ki pa ni cerkveno.*  
(Potočnjak 2007: 866).

Po drugi strani pa didaskalije večkrat narekujejo zgolj efekt, ki naj ga poljubna uprizoritvena sredstva proizvedejo za publiko. Npr.:

*Občutek irealnosti, rituala.*  
(Potočnjak 2007: 881)

ali

*Močna svetloba. Glasba. Zvonovi izzvenevajo v ozadju. Brina v beli obleki. Katarina stoji ob njej in jo ljubeče gleda. Ko govori, je njen glas spremenjen, oddaljen. Vse nam daje **občutek irealnega prostora.***  
(Potočnjak 2007: 895).

V tej, sledni didaskaliji je zlasti zanimiva uporaba zaimka vse. Na kaj se dramatikov subjekt s to besedo nanaša? Verjetno ne zgolj na prej opisana uprizoritvena sredstva, saj je avtorica tudi

sama igralka in se gotovo zaveda, da bi bil opis sredstev, s katerimi bi bil pri publiku z vso gotovostjo dosežen želeni učinek mnogo daljši in bolj natančen. Dramatikov subjekt se v tej didaskaliji ne spušča na raven podrobnega opisovanja uprizoritvenih sredstev, temveč z opisom učinka od gledaliških praktikov pričakuje, da bodo poiskali še dodatne ali drugačne načine za doseganje zahtevanega »občutka irealnega prostora«.

Podobno je želeni efekt (ne pa tudi sredstva, s katerimi naj bi bil efekt dosežen) opisan v besedilu še večkrat. Navedimo še primer iz didaskalije na začetku predzadnjega prizora:

[...] *Besede se pojavijo tu nekje vmes, med vsem tem.*  
(Potočnjak 2007: 919, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Didaskaliji nato sledi monolog Katarine. V navodilu »besede se pojavijo« ni razloženo, kako naj igralka (ali režiser) izvede to izrekanje, vendar dramatikov subjekt pričakuje, zahteva doseganje zelenega učinka.

V pričakovanju točno določenega učinka v uprizoritvi pa dramatikov subjekt v drami *Za naše mlade dame* zavzema še en položaj, ki je sicer v dramatiki pogost, vendar se ni pojavil v nobenem od doslej obravnavanih besedil. Ponekod dramatikov subjekt zavzame pozicijo gledalca. Na primer v uvodnih opombah:

*Štiriletne Brine na odru ne vidimo ali pa jo vidimo le delno.* [...] (Potočnjak 2007: 864, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Z uporabo prve osebe množine dramatikov subjekt zavzema pozicijo publike, s čimer daje gledališkemu praktikom jasen ukaz, kakšen naj bo uprizoritveni rezultat opisane podrobnosti, spet pa se ne ukvarja z uprizoritvenimi sredstvi. Seveda je vprašanje, ali se avtorica pri zapisovanju zaveda subtilnih pomenskih odtenkov in ali bi bilo zanjo besedilo bistveno drugačno, če bi se didaskalija glasila takole:

*\*Štiriletne Brine se na odru ne vidi ali pa se jo vidi le delno.*

A s tem vprašanjem posegamo že na polje psihološke analize avtorjev, kar pa je morda korak predaleč.

V besedilu Drage Potočnjak se nam torej dramatikov subjekt kaže na različne načine: poimenovanje dramskih oseb, skozi zavzeto časovno perspektivo v drami, skozi dajanje različnih tipov navodil gledališkim praktikom (navodila o sredstvih, ki naj bodo uporabljena oziroma navodila o učinku, ki naj bo dosežen). Poleg tega dramatikov subjekt v drami *Za naše mlade dame* mestoma zavzame pozicijo publike, mestoma pa pozicijo nadrejenega glede na gledališke praktike.

#### 4.3.6 Čisti vrelec ljubezni Saše Pavček

Realistična drama Saše Pavček z izjemno hitrim tempom čustvenega razvoja likov in obilico zunanjega dogajanja prikaže zgodbo o igralki Anamariji, ki ob smrti očeta prevzame skrb za svojega prizadetega dvanajst let starega polbrata. Da je deček njen brat, ji pove njen prijatelj iz otroštva, sosed pokojnega očeta, kmet Bruno. Anamarija dečka pripelje v svoje mestno stanovanje, kjer živi z možem Petrom, univerzitetnim profesorjem in nerealiziranim slikarjem. Skrb za prizadetega otroka pa prepusti najeti pomočnici Idi, ki je Petrova nekdanja študentka in izjemno ambiciozna ženska. Ida na otroku izvaja terapijo z umetnostjo in ga spodbuja k slikanju. V svoji lastni ustvarjalni krizi se Peter odloči, da bo dečkove risbe in slike, ki jih oceni kot genialne, razstavil kot svoje. Medtem se odnos med Anamarijo in Petrom ohladi. Ona se zaplete v ljubezensko razmerje z Brunom, on pa z Ido, s katero nato skupaj izkoriščata otrokov talent za lastno korist. Ko jima za razstavo manjka le še nekaj slik, se Anamarija prevarana in nezadovoljna tudi zaradi lastne nezvestobe, odloči, da bo dečka peljala nazaj k Brunu. Razplet drame se zato odvije na Brunovi kmetiji, kjer se tudi ta izkaže za moralno pokvarjenega. Prizadeti Marino umre. Epilog drame<sup>100</sup> in nekakšna moralna sprava je zaključni monolog zdaj že ostarele Ide, ki prizna svojo prevaro in javnosti razkrije pravega avtorja popularnih slik – avtističnega dečka.

---

<sup>100</sup> Obravnavala sem verzijo besedila, ki je bilo objavljeno v gledališkem listu SNG Drama Ljubljana v sezoni 2003/2004. V uprizoritvi je bil zadnji prizor črtan, prav tako tega zadnjega epiloga v verziji besedila, ki je izšla v knjižni obliki leta 2005, ni (Pavček 2003: 40 in Pavček 2005: 81).

Dramatikov subjekt v prvencu Saše Pavček nima veliko prostora, vendar je na mestih, kjer mu je avtorica dala prostor, izražen intenzivno. Najbolj zanimivo je, da je dramatikov subjekt v navodilih gledališkim praktikom nekako servilen. Tako se didaskalija v sedmem prizoru glasi:

[...] *Ida je ni opazila, verjetno se je ulegla za kavč, tako da se je ne vidi.* [...] (Pavček 2003: 32, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Navodilo gledališkim praktikom (igralki, režiserju, scenografu) je zelo subtilno, je predlog, kar je v primerjavi s prej obravnavanimi primeri besedil, kjer so navodila izrecni, včasih celo ostri velelniki, nenavadno. Drug primer take servilnosti je v trinajstem prizoru, kjer sta dramskemu liku Bruna podani kar dve varianti iste replike, med katerima naj izbira glede na izgled igralki, ki igra Ido:

BRUNO: A, bionda?! Kej, kej si bionda finta, al si prava? ***Če je igralka temnolasa, reče:*** A, brinetta?! Kaj si brinetta finta, al si prava? (Pavček 2003: 32, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Tukaj je sicer mogoče ponujeno variantno repliko razumeti tudi kot skrb avtorice za doslednost narečja, v katerem se dramski subjekt Bruna izraža.

Servilni odnos dramatikovega subjekta do gledaliških praktikov bi si lahko razlagali z dejstvom, da je Saša Pavček po poklicu igralka, kar pomeni, da gledališko prakso zelo dobro pozna in se zaveda nemoči besedila, ko to enkrat pride v roke avtoritarnega režiserja ter vseh izvajalcev, ki imajo pri uprizarjanju vsak svoje interese. Po drugi strani pa je igralka po poklicu tudi Draga Potočnjak, katere dramatikov subjekt zavzema povsem drugačno pozicijo. Najverjetneje smo spet posegli v polje osebnostnih značilnosti avtorja, kar pa ni več domena naše analize.

Presenetljivo pa je, da dramatikov subjekt v *Čistem vrelcu ljubezni* zavzema inferiorni položaj in distanco tudi do dramskih subjektov, kot da bi bili ti avtonomna bitja, nad katerimi avtorica (kot nosilka dramatikovega subjekta) ne bi imela nikakršnega nadzora. Primer tega odnosa je razviden npr. iz četrtega prizora, ko se prvič v drami srečata Ida in Peter. Zgodi se sledeče:

IDA: Pravim, samo da vem, kako je treba. Jap.

*Nekaj ji pade na tla, skloni se, da bi pobrala.*

PETER *pobere predmet, ga vrže v zrak*: Ne sklanjajte se **k tlom**, če vam lahko pade **z neba**.

IDA *ulovi predmet*: Pametno! Hvala lepa. [...]

(Pavček 2003: 28, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Dramatikov subjekt je torej skozi didaskalije postal podrejen dramskim subjektom in dramski zgodbi. Dramska subjekta Petra in Ide imata težnjo koketiranja, za katero pa potrebujeta situacijo. To situacijo jima dramatikov subjekt ustvari, in sicer očitno zgolj za potrebe izkazovanja njunih značajskih lastnosti in razvoja zgodbe. V didaskaliji opisan padec nedefiniranega (torej za dramsko zgodbo, za dramatikov subjekt povsem nepomembnega!!!) predmeta Idi iz rok je zgolj »v službi« dramskega subjekta Petra, da ta lahko duhoviči in šarmira Ido. Dramatikov subjekt (oziroma njegova pojavna oblika didaskalij, ki popisujejo dogajanje) je torej postal sredstvo dramskih subjektov. A to ni edini primer, kjer dramatikov subjekt zavzame podrejen položaj glede na dramske subjekte. V sedmem prizoru, v isti didaskaliji, ki smo jo citirali malo prej, se zazdi, da dramatikov subjekt komaj dohaja dramske subjekte in njihove akcije:

*Proti koncu Idinega monologa je vstopila Anamarija. Ida je ni opazila, verjetno se je ulegla za kavč, tako da [...]*

(Pavček 2003: 32, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Opisane akcije dramskih subjektov so v pretekliku, torej jih dramatikov subjekt zgolj zabeleži, ne pa kontrolira ali zaukazuje, kar je izjemno nenavadno. Lahko bi celo sklepali, da dramatikov subjekt tukaj zavzema analitično perspektivo, kar pa je v dramskem besedilu, kjer se dramsko dogajanje odvija v času in prostoru pred očmi publike neobičajno<sup>101</sup>. Podobno je »v službi« dramskih subjektov dramatikov subjekt na začetku sedmega prizora, kjer bralca/gledalca (v kolikor napotek upošteva režiser v uprizoritvi) prepričuje o lastnosti enega od dramskih subjektov, ki pa te svoje lastnosti sam še ni izpričal:

*Ida pospravlja stanovanje, pogovarja se z Marinom, dekle res zna delati z njim.*

(Pavček 2003: 31, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

---

<sup>101</sup> Znani so sicer primeri dramskih besedil, ki vsebujejo lik pripovedovalca ali povezovalca, vendar ta element ni dramski, temveč gre za epski tujek v dramskem besedilu.

Hkrati pa s tem prepričevalnim »res« dramatikov subjekt daje tudi navodilo gledališkim praktikom, naj najdejo uprizoritveno sredstvo, da bo imel dramski subjekt možnost to svojo sposobnost izkazati.

Intenzivno pa se različne pozicije dramatikovega subjekta v *Čistem vrelcu ljubezni* pokažejo pri nanašanju na lik prizadetega dečka. Ta je v didaskalijah poimenovan z različnimi nazivi. V seznamu oseb je opisan politično korektno:

MARINO, *dvanajstleten prizadet deček* [...] (Pavček 2003: 22),

v jedru besedila pa se dramatikov subjekt nanj nanaša z izrazi »otrok«, »Marino« in celo »idiot« (Pavček 2003: 30, 31). Kasneje se eden od dramskih subjektov nad takim poimenovanjem zgraža:

PETER: [...] idiot se pa zbudi, kot je bil vajen. S kurami.  
ANAMARIJA: Kako lahko tako govoriš? (Pavček 2003: 31),

kar spet priča o nenavadnem odnosu med dramatikovim in dramskimi subjekti. Avtorica dramatikovemu subjektu pripisuje različne pozicije: enkrat se le-ta drži politične korektnosti oddaljenega, objektivnega opazovalca, drugič zavzema pozicijo, enako dramskemu subjektu Petra. S tem avtorica izrabi dramatikov subjekt kot sredstvo, za katerim lahko skriva svoj lasten življenjski stav oziroma se vzdrži vsakršne moralne sodbe (ostane anonimna).

Dramatikov subjekt in dramski subjekt prizadetega dečka pa se v *Čistem vrelcu ljubezni* mestoma celo prekrivata. O tem pričajo povsem nejasna navodila v didaskalijah, ki opisujejo čustvovanje avtista:

*Oglasi se idiot, čuti!*  
(Pavček 2003: 30),

in kasneje

*Zasliši se idiota. Čuti!!!*  
(Pavček 2003: 36).

Že iz ločil, ki so uporabljena v teh didaskalijah (klicaj in celo trije klicaji) lahko sklepamo, da gre za čustveno angažirano navodilo dramatikovega subjekta gledališkim praktikom. Povsem jasno pa postane, da obstaja izredno močna vez med dramatikovim subjektom in dramskim subjektom Marina in da je slednjemu pripisana zelo pomembna pozicija v drami, skozi sledečo didaskalijo:

*Živali so se umirile. Tišina para dušo. Iz otroške sobe se vrne Anamarija.*  
(Pavček 2003: 40, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

V tej didaskaliji, ki je del predzadnjega prizora, ko se osrednji dramski konflikt razplete s smrtjo prizadetega dečka, daje dramatikov subjekt Saše Pavček (podobno kot pri Dragi Potočnjak) navodilo gledališkim praktikom, kakšen učinek naj ima uprizoritev na tem mestu. Sicer sramežljivi in servilni dramatikov subjekt se torej naenkrat ne ukvarja več s sredstvi ali zmožnostmi, ki jih ima gledališka praksa na voljo, in zahteva le želeni učinek. Zavzame nadrjeno pozicijo in opravlja funkcijo avtoričine neposredne izpovedi.

Tako kot v svojih kasnejših besedilih, se Saša Pavček že v svojem prvencu izdatno poslužuje jezika kot izraznega sredstva. Poigrava se z zvrstmi jezika, jezikovno pa se opredeli tudi skozi dramatikov subjekt, ko v didaskalijah uporablja izjemno zborna besedje. CD predvajalnik poimenuje »lasersk[i] gramofon[...]«, mobilni telefon pa enkrat »prenosni telefon« (Pavček 2003: 31, 24), s čimer avtorica bralcu sporoča svoj odnos do jezika.

V besedilu Saše Pavček je večina didaskalij skritih, pa vendar se dramatikov subjekt izkaže v svojih različnih odnosih do dramskih subjektov in gledaliških praktikov, v katerih je pretežno podrejen. Močno pozicijo zavzame dramatikov subjekt v *Čistem vrelcu ljubezni* le, ko se nanaša na dramski subjekt prizadetega dečka ali ko izraža avtoričin stav do jezika.

#### **4.3.7 Neskončno ljubljene moški Dese Muck**

*Neskončno ljubljene moški* Dese Muck je črna komedija o dvoličnosti odnosov v stereotipni slovenski družini. Po možganski kapi očeta in moža Dušana se v družinskem stanovanju zberejo vsi njegovi bližnji: žena Breda, hči Pika, mati Omica, ljubica Dragica, ljubimec Igor in celo ženin ljubimec doktor Kogoj. Besedilo se začne z verzificiranim prologom, ki ga



izreka Zbor mladcev, parodična parafraza grškega zbora. Zbor igro kasneje še večkrat prekine in na koncu zaključi z epilogom. Zgodba je prikazana iz analitične perspektive. Osrednji prizor, v katerem vsi liki v kuhinji čakajo na novice iz bolnišnice o nezavestnem Dušanu, prekinjajo vložki, »flash-backi«. Iz njih bralec/gledalec izve celotno predzgodbo, ki prikazuje, v kakšnem odnosu je bil Dušan z vsakim od ostalih likov. Potem ko že kaže, da se bo zdravstveno stanje Dušana izboljšalo, da se bo torej vse vrnilo v normalno stanje in bo razplet pozitiven, igra tik pred koncem zavije s predvidene poti: iz bolnišnice po telefonu sporočijo, da je Dušan umrl. Vsi člani »razširjene družine« (razen dementne Omice in zmuzljivega Bredinega ljubimca) tekmujejo v objokovanju pokojnika, kar povzroči, da si tudi med seboj razkrijejo, v kakšnem odnosu je vsak od njih z Dušanom dejansko bil. Ko bralec/gledalec ne pričakuje več možnosti sprave med liki, pokojnikova žena Breda pretirano čustvovanje prekine s konstruktivnim načrtom za nadaljnje življenje. Vsakemu liku naloži svojo nalogo ter s tem napove preživetje malomeščanske hipokrizije. Drama se zaključi s »flash-back« prizorom med hčerko Piko in očetom Dušanom, kjer je bralcu/gledalcu (prvič in edinič?) v igri dopuščena empatija in ganjenost.

Z izdatno rabo dramatikovega subjekta nas Desa Muck v svoji komediji preseneti. Poleg za komedijo pričakovane vloge dramatikovega subjekta (vzpostavljanja distance do likov) ta namreč opravlja več različnih nalog in zavzema različne pozicije že v samem začetku besedila: v dolgih uvodnih didaskalijah, ki podajajo prave psihološke profile likov. Skozi te didaskalije dramatikov subjekt npr. podaja informacije iz predzgodbe:

BREDA – *Žena, katere mož Dušan leži v komi po možganski kapi, ki ga je pravkar zadela.* [...] (Muck 2006: 47, s krepkim tiskom poudarila K. K.)

ter opisuje osebnostne poteze likov, ki jih ti kasneje, v igri sami izkazujejo skozi dialoški del besedila, npr.:

[...] *Navajena je ukazovati, če agresivnost ne deluje, se zateka k manipuliranju in čustvenemu izsiljevanju.* [...] (prav tam).

Dramatikov subjekt do dramskih subjektov zavzema vzvišeno pozicijo:

[...] *Človeku se [lik Dragice] hitro zasmili* [...] (prav tam),

kar je za komedijo predvidljivo, saj ta večinoma tudi pri bralcu/gledalcu vzbuja občutek večvrednosti glede na nastopajoče like (Kmecl 1996<sup>4</sup>: 172). S tem, da je Desa Muck večvrednostni položaj pripisala tudi dramatikovemu subjektu, ga je torej posredno postavila v publiko. Med gledalce pa dramatikov subjekt prišteva tudi izrecno, z uporabo prve osebe množine v didaskalijah:

[...] DUŠAN – *Mož, ki ga na osrednjem prizorišču in v sedanjem dogajanju nikoli ne vidimo* [...] (prav tam, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Prav ta pozicija dramatikovega subjekta, namreč da je na strani publike, pa dovoljuje avtorici, da skozenj tudi vrednostno ocenjuje svoje lastne dramske like. Npr.:

[...] *Je odlično ohranjena gospa pri petinštiridesetih, ki očitno veliko da nase. Negovana, urejena z okusom. Deluje krhko, a samo na prvi pogled. Podoba umirajoče srne se razblini, čim spregovori.* [...] (prav tam).

Tudi kasneje, v jedru besedila je odnos dramatikovega subjekta do dramskih subjektov sarkastičen, skoraj zaničevalen. To je razvidno iz izrazov, ki so uporabljeni za čustvovanje in počutje dramskih subjektov. Npr.:

[...] *Pred vrati se sliši obupen jok. Zelo glasno, pretresljivo tuljenje, kot da je konec sveta.* [...] (Muck 2006: 48, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Ali:

[...] *Okolje neprestano maltretira s svojim "kritičnim" zdravstvenim stanjem, ki je v resnici prav odlično in se tega na skrivaj tudi sama zaveda. Njena bolezen je le eno od sredstev za doseganje cilja.* [...] (Muck 2006: 47, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

In še:

BREDA (*plane pokonci*): *Kaj?! Še tisto malo veselja, ki ga imam v tem bednem zakonu, mi ne privoščiš! (Se spomni, da je na smrt bolna in se zruši nazaj.)* [...] (Muck 2006: 52, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Dramatikov subjekt očitno ne čustvovanja ne zdravstvenega stanja dramskih subjektov ne jemlje resno, temveč je do njih pokroviteljski. Zanimivo pa je, da vzvišen, ironično kritičen

odnos zavzema dramatikov subjekt tudi do samega sebe oziroma do avtorice, ko vrednostno oceni psihološki oznako enega od dramskih subjektov:

IGOR – *Dušanov ljubimec*. **Klišajska** vrsta homoseksualca. [...] (prav tam, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Dandanes je gotovo ena od glavnih vrednot literature izvirnost, torej je oznaka »klišajski« za element literarnega dela pravzaprav negativna ocena, ki pa v *Neskončno ljubljenem moškem* – ker gre za oceno lastnega besedila – izzveni kot prvovrstna avtoričina samoironija.

V nasprotju z odnosom do dramskih subjektov in do samega sebe je dramatikov subjekt do gledaliških praktikov mestoma prav servilen, podobno kakor dramatikov subjekt Saše Pavček v njenem prvencu. Tudi v besedilu Dese Muck didaskalije ponujajo več možnih uprizoritvenih sredstev in gledališkim praktikom prej predlagajo rešitve, kakor jih zapovedujejo. Npr.:

[...] *Napol je oblečena, nase je v naglici nametala nekaj priložnostnega, pol glave ima navite ali pa ima na njej lasne obloge, na nogah npr. kremo za britje.* (Muck 2006: 48, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Take, variantne uprizoritvene rešitve se v didaskalijah še večkrat pojavijo. Mestoma so navodila gledališkim praktikom v didaskalijah celo površna:

[...] *Samo kak kos pohištva, npr. kuhinjska miza ali kak drug kuhinjski element.* [...] (Muck 2006: 49, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Po drugi strani je ponekod Desa Muck z dramatikovim subjektom (na tem mestu ju lahko enačimo) enako zahtevna, kakor Draga Potočnjak, ko zahteva od gledaliških praktikov točno določen učinek v uprizoritvi, le da Desa Muck ponudi ob tem vsaj predloge uprizoritvenih sredstev:

*Delujejo [mladci] popolnoma nevtrarno. Pozornost naj bo usmerjena na njihova oblačila, ki morajo delovati komično in neobičajno. Lahko so to odpeti delavski kombinezoni, irhaste hlače ... Delovati morajo komično v svoji resnosti, hkrati pa čim bolj seksi.* (Muck 2006: 47, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

S to slednjo navedeno didaskalijo pa smo se končno dotaknili najbolj izstopajoče pojavnosti oblike dramatikovega subjekta v besedilu Dese Muck, namreč zbora. Po zgledu zbora iz

grških tragedij je avtorica zasnovala poseben dramski subjekt, ki ga je poimenovala »Zbor mladcev« in mu dodelila vlogo nosilca pripovednih verzificiranih delov besedila. V izjavah zbora se dramatikov subjekt bodisi neposredno nanaša na publiko z napovedovanjem, povzemanjem ali komentiranjem dogodkov v igri bodisi soglaša, sočustvuje oziroma še potencira čustveno stanje enega od dramskih subjektov. Poglejmo si primere teh različnih funkcij, ki jih v pojavnosti obliki zbora opravlja dramatikov subjekt. Najprej primer prvega nastopa Zbora mladcev, ki je nekakšen prolog in v katerem dramatikov subjekt neposredno nagovarja publiko in napoveduje dramsko zgodbo:

ZBOR MLADCEV:

**Oglej si** zdaj, **gledalec moj** pravični,  
kako skrivnostne so poti srca,  
kako v ljubezni smo lahko sebični,  
kako samotni strah nam oslepi duha.

**Igrali** zgodbo **bomo vam** vsakdanjo  
o možu, ki so ljubili ga preveč.  
Čeprav morda že **slišali ste** zanjo,  
njen skrit poduk naj vam ne bo odveč.

(Muck 2006: 48, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

V repliki Zbora mladcev na začetku drugega dejanja se dramatikov subjekt spet in še konkretnije nanaša na izventekstualno resničnost (predviden odmor v uprizoritvi) in predvideva celo reakcije publike (odkrivanje resnice v zgodbi), hkrati pa povzema in komentira, celo vrednoti že prikazane dogodke:

ZBOR MLADCEV:

Kako ste kaj, gledalci ljubeznivi?  
Ste **oddahnili se** in **pokrepčali**,  
da lažje bo slediti tej **zgodbi osupljivi**,  
ki v njej **resnice sled ste že zaznali** ...

Stvari so videti kar **zapletene**,  
odnosi spolzki in boleči,  
prevara **gnusna**, ki poniža, prizadene  
[...]

(Muck 2006: 59, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Posebej zanimive pa so replike, ko dramatikov subjekt s pomočjo Zbora mladcev stopi na stran enega od dramskih subjektov, z njim sočustvuje in se poistoveti. Na primer:

DRAGICA: [...] Že sedem let se pretvarjam, da sem Bredina prijateljica in špilam njeno sužnjo, da ne bi česa posumila. (*Je vedno bolj histerična.*) Že sedem let gledam, kako te zaničuje in maltretira!

ZBOR MLADCEV v *ospredju prične z recitacijo.*

ZBOR MLADCEV:

Je sedem dolgih let sirota žrtvovala,

ko se sebičnemu je prascu vdala.

Od hrepenenja so oči ji zvodenele,

v samotni žalosti ji dojke ovenele.

[...]

(Muck 2006: 50).

Za konec morda velja omeniti še en način, na katerega se Desa Muck poigra z dramatikovim subjektom. Poglejmo si primer:

KOGOJ: [...] Pojdi tolažit hčer, čisto je **na tleh**.

*PIKA dejansko sedi **na tleh**, mlahavo, kot pokvarjena igrača.*

(Muck 2006: 65, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

Gre za nanašanje dramskega subjekta na navodilo dramatikovega subjekta gledališkim praktikom, ki pa šele sledi. Vendar je besedna zveza »na tleh« enkrat uporabljena v prenesenem, enkrat pa v dobesednem pomenu. Kakšen točno je torej na tem mestu odnos med dramskim in dramatikovimi subjekti, kdo komu daje navodila? Verjetno ne gre za servilnost dramatikovega subjekta dramskemu (kakršen primer je naveden pri obravnavi besedila Saše Pavček), ampak prej obratno: za poigravanje dramatikovega subjekta z izjavo dramskega subjekta s tem, ko izrazu »na tleh« odvzame metaforičnost in mu pripiše zgolj profani pomen.

Desa Muck dramatikov subjekt uporablja tako spretno in na najrazličnejše načine, da bi njeno besedilo lahko analizirali v nedogled. Dramatikovemu subjektu pripiše različne položaje: postavi ga v publiko in ga uporabi za neposredno nagovarjanje publike, skozenj izraža vzvišen odnos do dramskih likov, nato pa z njim samoironizira celo sebe kot avtorico. Tudi z navodili, ki jih daje gledališkim praktikom, zavzema skozi dramatikov subjekt enkrat inferiorni, servilni, drugič superiorni, ukazovalni položaj. Čeprav je besedilo *Neskončno ljubljeni moški* lahkotna komedija, je torej obenem tudi velika literarna umetnina.

#### 4.3.8 *Škart* Kim Komljanec

*Škart* je drama o Marjanu, »človek[u] brez lastne volje in hrbtenice« (Kraigher 2007: 20), ki zaradi svoje pretirano ambiciozne žene Nataše sprejme velik profesionalni izziv: postane vodja gradnje avtocestnega tunela. Za posel se Marjan pravzaprav sploh ne odloči sam, saj je preomahljiv, zato se v njegovem imenu o sprejetju posla dogovorita koketna Nataša in manipulativni ter samovšečni Marjanov šef Mišo. Odločitev se izkaže za usodno, ko zaradi napake v gradnji v tunelu umre Mišova žena Tatjana, mlada perspektivna zdravnica in znanka Marjana in Nataše. Tragedija, za katero pa pravzaprav Marjan moralno sploh ni odgovoren (napaka je nastala zaradi vsiljivih koruptivnih postopkov Miša pri izbiri izvajalcev za gradnjo tunela), Marjana potisne v še večjo pasivnost. Vseskozi je v drami prisotna tudi Marjanova molčeča in navidez prav tako pasivna mati Marija, ki hkrati obstaja na dveh nivojih, v dveh svetovih: v resničnem svetu je nenehna ovira v razvoju intimnega odnosa med Marjanom in Natašo (najprej zaradi njene prisotnosti, nato pa zaradi odsotnosti), v svetu, ki je nekakšna mešanica Natašine domišljije, daljne preteklosti in vzporednega duhovnega sveta pa ima Marija neko nedefinirano moč, ki ji daje tako visok status, da ji tudi v tem svetu ni treba govoriti. S svojo nedefinirano močjo Marija posega tudi v resnični svet in bralec/gledalec bi lahko sklepal, da je prav ona povzročiteljica tragične nesreče. Marjan se po tem dogodku v svojem obnašanju še bolj približa materi: postane še bolj pasiven in komaj da še kaj govori. Drama se razplete, ko noseča Nataša Marjana vendarle zapusti, ga prepusti nadvladi Marije, ki nato umre. Ženski se še zadnjič soočita v nekakšnem sanjskem prizoru, ko Marija, zdaj mrtva, končno spregovori in napove smrt Natašinega nerojenega otroka. V zadnjem prizoru se visoko noseča Nataša usede v taksi, nevedoč, da ga vozi Marjan, ki jo bo popeljal v smrt.

Dramatikov subjekt v magičnorealistični drami Kim Komljanec, ki si kot osrednji motiv izbira molk (Kraigher 2007: 23) pravzaprav molči. S tem pa se avtorica ne skriva toliko, kot bi si morda želela. Seznam dramskih oseb na začetku besedila je res zelo asketski, saj razen imen petih protagonistov definira le še sorodstveni odnos med Marijo in Marjanom. Tudi jedro besedila je z didaskalijami prej skopo kot bogato. Dramatikov subjekt pa se nam mestoma pokaže skozi elemente notranje zgradbe drame, na primer z dvojico izredno kratkih prizorov, prvega in zadnjega, ki tvorita celotni drami nekakšen okvir in pričata o avtoričinem stavu do obravnavane tematike (v predzadnjem prizoru, ki bi prav tako lahko služil kot konec, le-ta namreč ostaja odprt, Natašin otrok ni ne rojen živ ne mrtev, medtem ko okvirni zadnji prizor dramo zaključijo z jasnimi dogodki).

Zanimivo zamolčani in s tem razkrivajoči so tudi preskoki med realnim in nedefiniranim sanjskim svetom. A dramatikov subjekt nam ne zamolči le didaskalij. V teh nadrealnih prizorih nastopata dramska subjekta Nataše in Marije, pri čemer prva izreka svoj del dialoga, druga pa ga »izmolči«. Zamolčani so tudi (morebitni) časovni preskoki. Bralčevi/gledalčevi domišljiji oziroma volji je prepuščena odločitev, ali se prizori, v katerih nastopa noseča Marija, dogajajo v preteklosti ali ne. Marija je namreč v eni začetnih didaskalij opisana takole:

*Kot svet stara ženska z belimi lasmi [...]*  
(Komljanec 2007: 31).

Nato pa že v naslednjem prizoru:

*V sobi se pojavi Marija, visoko noseča.*  
(Komljanec 2007: 32).

V tej didaskaliji pa se pokaže še ena značilnost dramatikovega subjekta. Namreč navodilo je sledeče: dramski subjekt »se pojavi«. Ne vstopi, ne pride, ne priteče, ne pridrsa. Niso opisana sredstva, ki naj jih gledališki praktiki (igralka, režiser, oblikovalec svetlobe) uporabijo, temveč učinek. Takšnih navodil je v didaskalijah v jedru besedila še več, npr.:

**Zdi se, kot da se skozi pisarno sprehodi Marija. [...]**  
(prav tam, s krepkim tiskom poudarila K. K.),

*Še vedno tišina. Mučno.*  
(Komljanec 2007: 35, s krepkim tiskom poudarila K. K.)

in še:

*Nataša vzdihne, se napoti v Marijino sobo, a jo ustavi prisotnost visoko noseče Marije, ki sedi poleg nje. [...]*  
(Komljanec 2007: 42, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

V vseh zgoraj navedenih primerih dramatikov subjekt opisuje učinek in se ne ukvarja z dajanjem navodil o sredstvih, ki naj bi jih gledališki praktiki uporabili za doseg le-tega.

Dramatikov subjekt se v *Škartu* »izda« še na dveh mestih. V didaskaliji na začetku tretjega prizora:

[...] *Po nekaj trenutkih zoprne tišine, ki bi vsakogar spravila ob živce, samo Marjana ne, Mišo pokroviteljsko potrepnja Marjana po rami.*  
(Komljanec 2007: 32, s krepkim tiskom poudarila K. K.).

S tem opisom lastnosti glavnega lika dramatikov subjekt izda distanco, ki jo zavzema do osrednjega dramskega subjekta. Dramatikov in dramski subjekt Marjana sta si na tem mestu daleč narazen, kar pa je za celotno besedilo prej izjema kot pravilo. Za primer navedimo eno od didaskalij iz šestega prizora, v kateri dramatikov subjekt očitno prevzema slog dramskega subjekta Marjana:

*Marjan ji poda solnico. Nataša si posoli in postavi solnico na mizo. Nato si jed posoli še Marjan. Nato posoli tudi Mariji.*  
(Komljanec 2007: 41).

Isto akcijo bi lahko opisali tudi takole:

*\*Marjan ji poda solnico, Nataša si posoli in jo odloži, nato Marjan posoli jed še sebi in Mariji.*

Informacije so na nivoju pomena enake. A v izvornem besedilu je vsaka akcija dramskih subjektov opisana posebej, v svoji stavčni formi, s čim manj nanašalnimi zaimki, raje s polnopomenskimi besedami. Celotna akcija je razbita na osnovne delce in nato sestavljena po načelu eden po eden. Ta prijem pa je zelo podoben značaju dramskega subjekta Marjana, ki vse počne zlagoma, se mu nikdar ne mudi, je v vsem svojem početju zmeren itd. No, zmeren je vedno, razen v enajstem prizoru, ko je pijan in postane skoraj svoje nasprotje. Je tudi to ena od točk, kjer se nam dramatikov subjekt nevede razkriva?

Na splošno torej lahko trdimo, da je dramatikov subjekt v *Škartu* v veliki meri prevzel stil glavnega dramskega subjekta. Osrednji vsebinski motiv drame (molk) pa je pri dramatikovem subjektu pretvorjen v formo – tudi dramatikov subjekt namreč raje molči, kot da bi dajal preobilna navodila.



#### 4.3.9 Sklep

Z analizo sedmih izbranih besedil smo pokazali, da dramatikov subjekt lahko v dramskih besedilih opravlja različne funkcije, zavzema najrazličnejše pozicije in številne pojavne oblike. Izkazalo se je, da izbranih sedem avtoric dramatikov subjekt v obravnavanih sedmih besedilih izdatno izrablja. Najbolj pogosta in očitna pojavna oblika dramatikovega subjekta so didaskalije oziroma odrski napotki in ravno pri dramatikovem subjektu kot posredniku navodil gledališkim praktikom (slednja so pretežno v odrskih napotkih, skrivajo pa se tudi v dialogu) so se v opazovanih besedilih pokazale najbolj izstopajoče razlike.

Na eni strani je Draga Potočnjak in njen dramatikov subjekt, ki v besedilu *Za naše mlade dame* zavzema izrecno superiorno pozicijo, saj izreka natančno opisani učinek, ki ga pričakuje od gledališke prakse, na drugi pa sta Saša Pavček in Desa Muck, ki gledališkim praktikom v svojih besedilih *Čisti vrelec ljubezni* in *Neskončno ljubljeni moški* pogosto ponujata celo več možnih izvedbenih variant, torej je njun dramatikov subjekt mestoma prav servilen do gledališke prakse. V besedilih ostalih avtoric zavzema dramatikov subjekt še več vmesnih stopenj nad- oziroma podrejenosti glede na gledališko prakso.

Saša Rakef v *Zatočišču* in Martina Šiler v *Pikadu* dramatikov subjekt skorajda neopazno pomešata med dramske subjekte, s čimer je dosežen popolnoma nepričakovan učinek za bralca in za gledalca. Njun dramatikov subjekt se namreč ne pojavlja le v obliki didaskalij, temveč se prikrade tudi v dialoški del besedila, s tem pa je skoraj zagotovljen njegov obstoj tudi v uprizoritvi.

Pri Kim Komljanec je dramatikov subjekt neoseben, oddaljen, molčeč, s čimer pa vzpostavlja povezavo z vsebinsko motiviko dramskega besedila in torej igra vlogo nosilca avtoričinega glasu, podčrtava avtoričino temo.

Žanina Mirčevska si z dramatikovim subjektom v *Žrelu* privošči številne samoironične komentarje, zato dramatikov subjekt v njeni drami zavzema pozicijo, ki je oddaljena tako od dramske zgodbe, kakor tudi od avtorice, se pa občasno pojavlja tudi skozi dialoški del besedila, spregovori skozi usta dramskih subjektov.

Pretežno vse avtorice pa v obravnavanih besedilih dramatikov subjekt uporabljajo predvsem kot nosilca lastnega glasu, to je bodisi dajanja ukazov bodisi izrekanja lastne misli, podčrtavanja izbrane motivike, izpovedovanja svojega stava do obravnane teme. Dramatikov subjekt v nobenem od besedil ni v službi objektivnega opazovalca, mestoma se sicer postavi na pozicijo publike (v didaskalijah), a nikoli ni rezoner. Obravnavane dramatičarke torej očitno ne iščejo lika, ki bi podajal objektivno sliko dramskega konflikta in s tem pomiril razgrete strasti v drami. Pogosto so sicer v obravnavanih besedilih predstavljene različne plati iste zgodbe oziroma osrednje problematike (npr. poimenovanje prizadetega dečka v *Čistem vrelcu ljubezni*, različne oblike lakomnosti v *Žrelu*, različne perspektive v *Neskončno ljubljenem moškem*), a za ta namen dramatičarke ne uvajajo posebnega dramskega lika, temveč nasprotna mnenja izrazijo skozi že obstoječe elemente (obstoječe različne dramske subjekte, dramatikov subjekt, različne časovne perspektive ipd.).

Izbranih sedem dramskih besedil se med seboj izrazito razlikuje, tako po snovi, zunanji zgradbi, žanru, kakor tudi po uporabi dramatikovega subjekta. Kljub dejstvu, da so vsa besedila nastala izpod peres ženskih avtoric, v istem obdobju, okolju in jeziku, pa je uporaba dramatikovega subjekta pri vsakem besedilu precej drugačna. Nekaj pojavnih oblik je skupnih dvema, trem besedilom, o kakih izstopajočih podobnostih dramatikovega subjekta pri sodobnih slovenskih dramatičarkah pa na podlagi obravnavanih dramskih besedil ni mogoče govoriti.

Da bi lahko povlekli kake vzporednice ali zabeležili kaka nasprotja med rabo dramatikovega subjekta pri sodobnih slovenskih dramatičarkah, bi morali analizirati vsaj še enkrat toliko besedil pri drugačni skupini avtorjev, npr. pri sodobnih slovenskih dramatikih ali pa pri starejših slovenskih dramatičarkah in nato izsledke primerjati. Zanimiva bi bila tudi primerjava dramatikovega subjekta besedilih slovenskih avtorjev z dramatikovim subjektom v tujih dramskih besedilih. Predvidevam, da bi se skozi dramatikov subjekt gotovo pokazale kake značilnosti kolektivnega narodnostnega značaja in razlike med literarnim ustvarjanjem v slovenskem in drugih jezikih. Na podlagi opazovanja tako skromnega nabora besedil pa seveda težko pridemo do kakih zaključkov o skupnih značilnostih dramskih besedil sodobnih slovenskih avtoric.

Če kaj, lahko strnemo svoje opazovanje v ugotovitve, da so sodobne slovenske dramatičarke pri ustvarjanju dramskih besedil drzne, da še zdaleč ne pišejo zgolj klasičnih dramskih struktur, ampak posegajo tako po postmodernističnih postopkih (vzpostavljanje distance do lastnega fikcijskega sveta v *Pikadu*, *Zatočišču*, *Neskončno ljubljennem moškem* ter *Žrelu*), kakor tudi po nekonvencionalnih oblikah dramskih besedil (fragmentarna dramaturgija v *Pikadu*, nenavadna zunanja zgradba pri *Žrelu*, razkroj dramske zgodbe v *Zatočišču*), klasične in že obstoječe elemente dramske zgradbe pa izrabljajo na inovativne načine (zbor v *Neskončno ljubljennem moškem*, soobstoj dveh realnosti v *Škartu* in besedilu *Za naše mlade dame*). Pri vsem tem pa se izdatno poslužujejo različnih funkcij, pozicij in pojavnih oblik dramatikovega subjekta v prid najrazličnejšim učinkom svojih besedil.

Naša raziskava je bila zastavljena odprto, brez zastavljenih hipotez, zgolj kot raziskava, kaj vse nam o dramskem besedilu lahko dramatikov subjekt pove. S tem, ko smo malo bolj oprijemljivo definirali dramatikov subjekt skozi njegove tri aspekte (funkcije, pojavne oblike in pozicije), smo šele nakazali, kaj vse nam lahko obravnava dramskih besedil skozi lečo dramatikovega subjekta pove. Analiza izbranih sedmih besedil pa je pokazala, da je dramatikov subjekt dobro izhodišče za opazovanje dramatike, in sicer tudi najmodernejše.

Če se strinjamo z ugotovitvami Amelie Kraigher, ki trdi, da je obdobje dramatike »u fris« iz 90. let minilo in da so slovenska dramska besedila, ki nastajajo danes, »ujela korak z evropsko dramsko produkcijo« (Kraigher 2007: 15, 17), potem je nujno, da tej hitro razvijajoči se literarni vrsti sledimo tudi s teoretskoanalitičnega stališča. To pa pomeni, da je tudi literarna teorija postavljena pred nalogo, da se za svoj novi oziroma spremenjeni predmet opremi z novimi orodji.

Dramatikov subjekt sicer ni nov pojav, a literarna veda ga je doslej obravnavala kot ne posebej zanimiv element notranje zgradbe dramskega besedila, ki za interpretacijo dramatike ni bistvenega pomena. Naša raziskava pa je pokazala, da je prav dramatikov subjekt lahko zelo dobro izhodišče za opazovanje dramskih besedil. Že v tej skromni raziskavi, ki je zaobsegla zgolj sedem besedil, smo preko opazovanja dramatikovega subjekta odkrili številne nove značilnosti besedil, ki bi jih klasična interpretativna analiza gotovo spregledala. Dramatikov subjekt se torej ponuja kot novo okno v svet dramskih besedil, ki lahko klasično interpretativno analizo dramatike dopolni s pomembnimi informacijami, ki so doslej ostajale

v slepi pegi literarne vede. Dramatikov subjekt nam namreč še bolj izrecno kot celotno besedilo »razkriva pečat svojega avtorja« (Pavis 1997: 148).

## **5 Zaključek**

Zastavljena cilja pričujočega diplomskega dela sta bila raziskati status sodobnih slovenskih dramatičark in analizirati dramatikov subjekt v njihovih besedilih.

Prvo poglavje se posveča zgodovini slovenske dramatike, ki so jo pisale ženske. Od predstavitve prvih slovenskih dramskih avtoric, torej od sedemdesetih let 19. stoletja raziskava sledi razgibani novejši zgodovini slovenske dramatike. Podrobneje se ustavi zlasti pri drugi polovici 20. stoletja, obdobju, ko je slovenska dramatika doživljala velike spremembe, kar je vplivalo tudi na status dramskega avtorja. V 60. in 70. letih so se spreminjale forma, vsebina in funkcija slovenske dramatike, z njimi pa tudi pogoji njenega nastajanja. Nepojasnjeno ostaja vprašanje, zakaj je v svojem najbolj produktivnem obdobju, torej v času prvih uporov političnemu enoumju pa tja do 80. let, ko je zacvetela poetična drama, slovenska dramatika premogla komaj kakšno žensko avtorico, pa še ta po svojem slogu ni sledila velikim trendom sprememb.

Izjemno bogatemu obdobju poetične drame je sledila huda kriza slovenske dramatike v 90. letih, ko pa se je med redkimi novimi avtorji vendarle pojavila tudi ženska, dramatičarka Draga Potočnjak. Prav status njenih prvih dramskih del v gledališki praksi priča o položaju dramskih avtorjev pri nas pred letom 2000, zato je predstavitvi dramatike Drage Potočnjak v zgodovinskem pregledu posvečeno nekaj več prostora.

Ker pa se pomanjkanje novih imen dramskih avtorjev obeh spolov proti koncu 90. let ni nehalo samo od sebe, sta slovenska splošna javnost in gledališka stroka vendarle začeli dramatiko načrtno vzpodbujati. Ukrepi, ki so v tujini že stalna praksa, so se pri nas zares razvili šele po letu 2000. Javnim natečajem za izvirna dramska dela so se pridružile različne oblike izobraževanj za dramske pisce, kasneje bralne uprizoritve, nekaj več se dramatike danes tudi objavlja, v periodiki in nasploh v tiskani obliki. Tudi spletne objave so vse bolj pogost način spodbujanja produkcije dramskih besedil in približevanja dramatike čim širšemu krogu bralcev. Do odrskega uprizarjanja domačih novitet pa je slovenska gledališka praksa še vedno zadržana, a tudi tu se odpirajo nove možnosti, novi uprizoritveni prostori in gledališki ustvarjalci. Prihodnost je za novo slovensko dramatiko v tem trenutku svetla.

Tisto, kar že dolgo in še vedno novonastajajoča slovenska dramatika zares potrebuje, pa je konstruktivni dialog z literarno teorijo in kritiko. Na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete v Ljubljani dolga leta predavanj o sodobni slovenski dramatici sploh ni bilo. Tudi na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo se z novonastajajočo slovensko dramatiko komajda kaj ukvarjajo. Visokošolskega programa, ki bi izobraževal dramske pisce, ni. Tako je tudi teoretskega razmisleka o sodobni slovenski dramatici malo, premalo. Literarne revije se problemom sodobne dramatike posvečajo le redko, kritičnih analiz najnovejših slovenskih dramskih besedil takorekoč ni. V zadnjih nekaj letih je sicer zaznati rahlo povečan interes javnosti in stroke za sodobno dramatiko (pogostejše izdaje strokovne literature domačih avtorjev, bolj ažurni prevodi tujih teatroloških in literarnoteoretskih razprav ter več objavljenih razprav v znanstvenih revijah), a vrzel še ni povsem zapolnjena.

Kljub pomanjkanju dialoga s stroko so se po letu 2000 pojavile številne **nove slovenske, večinoma mlade dramatičarke**. Ravno zaradi preboja množice žensk slovenska dramatika postaja spet produktivno polje novih idej, oblik, tem, žanrov. Ta pojav številnih ženskih avtoric kar sam kliče po preučevanju njihovega dela in njih samih, zato tretje poglavje tega diplomskega dela vsebuje predstavitev štirinajstih novih slovenskih dramatičark in glavnih značilnosti njihovega dela.

A s tem cilja tega diplomskega dela še nista dosežena, saj so bila v središču mojega začetnega zanimanja tudi ta nova besedila, dramatika sama, in ne le zunanji dejavniki njenega obstoja. Zanimalo me je, ali v besedilih odseva kaj in koliko od vsega tega burnega dogajanja in pisanja okrog njih. Izbrala sem torej sedem besedil sodobnih slovenskih dramatičark in jih prebirala. Klasična interpretativna analiza mi ni nudila odgovorov na vprašanje, kako se v besedilih odražajo specifične avtorske značilnosti njihovih avtoric.

V temeljni razpravi Anne Ubersfeld *Brati gledališče* sem naletela na pojem **dramatikovega subjekta** in se takoj oklenila nekaterih zanimivih ugotovitev teatrologinje, ki se sicer osredotoča na razmerje med besedilom in uprizoritvijo. Nato sem skušala sama naprej razvijati njene predpostavke. Na podlagi njenih ugotovitev, definicij iz *Gledališkega slovarja* Patricea Pavisa in svojih lastnih dognanj sem povzela **tri aspekte dramatikovega subjekta**: njegove različne **funkcije, pojavne oblike** in **pozicije** v besedilu.

Skozi te tri aspekte sem se lotila podrobnejšega preučevanja dramatikovega subjekta, kar mi je o tem doslej takorekoč spregledanem elementu dramatike prineslo številna nova spoznanja: odnos avtor – besedilo je v dramatiki povsem drugačen kot isti odnos v epiki ali liriki. Dramatik je v svojem delu predvsem zapovedujoči: skozi didaskalije ali odrske napotke ukazuje gledališkimi praktikom, kaj in kako naj izrekajo in izvajajo na odru, hkrati pa zapoveduje tudi publiki, kako naj besedilo sprejema. Dramatik ima torej v svojem besedilu absolutno avtoriteto. Obenem pa je dramatiku omogočena v besedilu tudi popolna anonimnost, saj se skriva po eni strani za izrekanjem dramskih subjektov, po drugi strani pa za celoto dramskega besedila (razpršeno, v celotnem svojem delu). Dramatikov subjekt je torej v besedilu hkrati povsem skrit in hkrati podvojen, je avtor subjektov izrekanja, a sam ni subjekt izrekanja. Zaradi tega specifičnega odnosa avtorja do besedila je dramatikov subjekt še toliko bolj zanimiv za preučevanje kot npr. lirski subjekt. Poleg različnih pojavnih oblik (didaskalije, jezik, grafična podoba besedila, elementi notranje zgradbe), pozicij (pozicija publike, gledališki praksi nadrejena ali podrejena pozicija, pozicija, enakovredna dramskim subjektom ipd.) ima dramatikov subjekt lahko tudi različne funkcije: izreka lahko neposredni glas avtorja (njegove "ukaze" ali lirične izpovedi) ali pa opravlja funkcijo objektivnega rezonerja. Po temeljiti raziskavi različnih funkcij, pojavnih oblik in pozicij dramatikovega subjekta sem ugotovila, da je to orodje, ki sem ga iskala za opazovanje dramskih besedil sodobnih slovenskih dramatičark.

Lotila sem se torej analize besedil samih, opazovanja dramatikovega subjekta v vsakem izmed sedmih izbranih novih slovenskih dramskih besedil. Moja, še zdaleč ne dokončna analiza je pokazala, da je dramatikov subjekt izrazno sredstvo, ki se ga v obravnavnih besedilih poslužujejo vse njihove avtorice, a na zelo različne načine. Izbor obravnavnih besedil tvori res pestro paleto uporabe dramatikovega subjekta. Avtorice dramatikov subjekt postavljajo v različne pozicije: od skrajno nadrejene gledališki praksi do njej popolnoma servilne in podrejene pozicije, v nekaterih izmed izbranih besedil dramatikov subjekt stopi ob bok dramskim subjektom, druge avtorice ga izrabljajo za izražanje samoironije in vzpostavljanja distance do lastnega dela, tretje spet za neposredno izpovedovanje svojega etičnega stava do dramskega dogajanja.

Skupnih značilnosti dramatikovega subjekta v obravnavanih sedmih besedilih ni toliko, da bi lahko govorili o tipičnih pozicijah, funkcijah ali pojavnih oblikah dramatikovega subjekta v sodobni slovenski dramatiki. Različnih uporab dramatikovega subjekta pa je veliko, kar pomeni, da je dramatikov subjekt gotovo relevantna točka opazovanja, s katere se je mogoče dramatiki približati na načine, ki jih klasična interpretativna metoda ne omogoča.

Preučevanje dramatikovega subjekta na konkretnih primerih, v njegovih različnih realizacijah mi je odprlo številna nova vprašanja o dramatiki in njenem odnosu do gledališča. Ali je mogoče dramatikov subjekt, njegovo rabo pri določeni skupini avtorjev uporabiti kot sredstvo za opazovanje skupnih značilnosti dramatikov neke narodnosti, spola, družbene skupine ipd.? Ali je mogoče skozi dramatikov subjekt sklepati o statusu dramskega avtorja v določenem družbenem okolju? Kako na besedila sama in dramatikov subjekt v njih vpliva dejstvo, da je režiser v številnih zahodnoevropskih okoljih absolutna avtoriteta gledališča? Ali anonimnost avtorja v lastnem dramskem besedilu odseva vzvišeni ali skrajno ponižni status dramatika? Ali je epsko gledališče nastalo ravno zaradi potrebe avtorjev po izstopu iz anonimnosti? Ali bo torej nedavni krizi dramatike pri nas sledilo obdobje nekakšnega novega epskega gledališča, ko si bodo dramski avtorji spet poiskali svoje eksplicitno mesto v dramskih besedilih? Kako je z dramatikovim subjektom v okoljih, ki so dramskim avtorjem bolj naklonjena (Velika Britanija, Nemčija)? Itd. Za odgovore na vsa ta vprašanja bi bilo potrebno preučiti večje število besedil in izvesti primerjalne študije med skupinami različnih avtorjev.

V širši kontekst umetnosti in družbe se dramatikov subjekt vključuje predvsem zaradi dejstva, da živimo v času, ko je umetnost vse bolj povezana s svojimi avtorji oziroma obratno: avtorji postajajo del svojih lastnih umetnin. V takšni smeri se zadnje desetletje ali dve razvijata sodobna vizualna umetnost (inštalacije, video art) ter umetnost performansa (Fischer - Lichte 2008: 11–31). Kako pa je s tem v klasičnem gledališču? Danes od režiserja pričakujemo, da bo v gledališki predstavi pustil svoj pečat. Gledat gremo *Hamleta* tega in tega režiserja, ne *Hamleta* Williama Shakespeara. Kako pa je z dramatikom? Je po zaključku obdobja gledališča »u fris« (Kraigher 2007: 15–17) in v času vzpona dramskih avtoric pri nas pisec še bistveni faktor za gledališko produkcijo in posledično gledališko publiko? Ali pa smo zaradi krize slovenske dramatike obupali nad dramskimi avtorji? Sama verjamem, da se bo s produktivno novo žensko generacijo dramskih avtorjev kmalu izkazalo, da tudi sodobna dramatika kliče po analizi avtorjevega osebnega odtisa v besedilu.



Dramatikov subjekt raziskovalcu ponuja ravno to: je dodatno orodje za analizo dramskih besedil skozi lečo odnosa avtor – besedilo. Ob klasični interpretativni metodi opazovanja dramatike analiza dramatikovega subjekta gotovo odpira novo okno v svet literarne vrste, ki je zaradi svoje t. i. značilnosti partiture (potrebe po uprizoritvi) tako zagonetna.

## **6 Viri in literatura**

### **6.1 Literatura**

1. Aristoteles. 2005: *Poetika*. Prevedel K. Gantar. Citirano po izdaji iz leta 2005. Ljubljana: Študentska založba.
2. Borovnik, Silvija. 1995: *Pišejo ženske drugače?*. Ljubljana: Mihelač.
3. Borovnik, Silvija. 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
4. Doma, Tatjana et al. (uredniški odbor). 2005: *Zbornik ob 55-letnici Slovenskega ljudskega gledališča Celje*. Celje: SLG Celje.
5. Fischer - Lichte, Erika. 2008: *Estetika performativnega*. Prevedel Jaša Drnovšek. Ljubljana: Študentska založba (zbirka Koda).
6. Furlan, Aleksandra in Rudolf, Jure (urednika). 2005: *Izobraževanje mentorjev za pisanje dram in scenarijev*. Posebna izdaja revije Mentor. Ljubljana: JSKD.
7. Hofman, Branko. 1988: *Iskani in najdeni svet*. Ljubljana: Prešernova družba.
8. Hostnik, Majda. 1997<sup>1</sup>: V čudenju je skrita radost sveta. Pogovor z avtorico drame. Intervju z Drago Potočnjak. Diana Koloini (ur.). *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. LXXVII, št. 6. Str. 4–7. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana.
9. Jesenko, Primož. 2003: *Če nimamo piscev, smo za to krivi sami*. Ljubljana: Delo, 12. 3. 2003. Str. 17.
10. Jesenko, Primož. 2006: *Da bi se dolgoročno pisalo več in tudi vse bolje. Pogovor s Simono Semenič, koordinatorica projekta PreGlej*. Dialogi XLII, št.7/8. Str. 23–28.
11. Jurca - Tadel, Vesna. 2000: *Zlorabljeni motiv*. *Sodobnost* XLVIII, št. 5. Str. 905–909.
12. Kermauner, Taras. 2004: *Namesto spremnih besed*. V: Goljevšček, Alenka: *Pod Prešernovo glavo. Zbirka dramskih besedil*. Dob pri Domžalah: Založba Miš.
13. Kmecl, Matjaž. 1996<sup>4</sup>: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović.
14. Koblar, France. 1972: *Slovenska dramatika 1: Od začetkov do naturalizma*. Ljubljana: Slovenska matica.
15. Koloini, Diana (urednica). 1997<sup>1</sup>: *Metuljev ples*. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letnik LXXVII, št. 6. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana.

16. Koruza, Jože. 1967: *Slovenska književnost 1945–1965. Druga knjiga*. [Jože Koruza je avtor poglavja *Dramatika*, kot glavni avtor obeh knjig je naveden Boris Paternu.] Ljubljana: Slovenska matica.
17. Koruza, Jože. 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Literarnozgodovinske razprave. Uredil Gregor Kocijan. Ljubljana: Mihelač.
18. Košir, Manca. 2006. *Ljubezen samotnega strahu*. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega. Letnik LVI (sezona 2005/2006), št. 8. Str. 5–20. Ljubljana: MGL.
19. Kozmik, Vera. 1997. Od podatkov k poznavanju položaja žensk. *Položaj žensk v Sloveniji v devetdesetih*. Poročilo Urada za žensko politiko za obdobje 1990–1995. Uredili Vera Kozmik in Jasna Jeram. Str. 11–14. Ljubljana: Urad za žensko politiko.
20. Kozmik, Vera in Jeram, Jasna (urednici). 1997: *Položaj žensk v Sloveniji v devetdesetih*. Poročilo Urada za žensko politiko za obdobje 1990–1995. Ljubljana: Urad za žensko politiko.
21. Kraigher, Amelia (urednica). 2004: *Programska knjižica 34. Tedna slovenske drame*. Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
22. Kraigher, Amelia. 2007: *Ko Škart postane usoden*. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega LVII, št. 7. Str.: 15–24. Ljubljana: MGL.
23. Kralj, Lado. 1993: *Dekadenca?*. Kolumen. Maska III, št. 4/5. Str. 13.
24. Kralj, Lado. 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS in ZRC SAZU (Zbirka Literarni leksikon).
25. Kušej, Mateja. 1996: *Prve učiteljice, prve pisateljice – kdo jih še pozna?* Celovec: Drava.
26. Lehmann, Hans Thies. 2003: *Postdramsko gledališče*. Prevedel Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Maska.
27. Mihurko Poniž, Katja. 1997: *Slovenska dramatika, ki so jo pisale ženske (od začetkov do druge svetovne vojne)*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
28. Möderndorfer, Vinko. 2001: *Gledališče v ogledalu. Gledališka razmišljanja in travestije*. Maribor: Založba Obzorja.
29. Novak, Jernej. 2000: *Dramolet o žrtvovanju*. *Sodobnost* XLVIII, št. 5. Str. 913–915. Ljubljana: KUD *Sodobnost International*.
30. Oakley, Anne. 2000: *Gospodinja*. Prevedla Erbežnik, Zdenka. [V izvorniku prvič izšlo leta 1974.] Ljubljana: Založba /\*cf.

31. Ocepek, Pavel. 2005: *Dramatika Drage Potočnjak*. Magistrsko delo. Maribor: Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru.
32. Pavček, Saša. 2005: *Na odru zvečer*. Dob pri Domžalah: Založba Miš.
33. Pavis, Patrice. 1997: *Gledališki slovar*. Prevedel Igor Lampret. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
34. Pezdir, Slavko. 2000: *Alisa v deželi prikazni*. *Sodobnost XLVIII*, št. 5. Str. 910–912.
35. Pezdirc Bartol, Mateja. 2004: *Najnovejša slovenska dramatika med platnicami in odrom*. *Jezik in slovstvo letnik XLIX*, št. 5. Str. 13–21.
36. Pezdirc Bartol, Mateja. 2004a: *Recepcija drame: bralec in gledalec sodobne slovenske dramatike*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
37. Pezdirc Bartol, Mateja. 2006: *Videz in resnica (malo)meščanstva v najnovejši slovenski komediji*. *Zbornik XLII. SSJLK*. Str. 207–212. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
38. Pezdirc Bartol, Mateja. 2007: *Žanina Mirčevska in sodobne slovenske dramatičarke*. Tretja makedonsko–slovenska znanstvena konferenca. V tisku.
39. Pezdirc Bartol, Mateja. 2007a: »*Po moje je lažje ubit tujega človeka kot svojega bližnjega*«. *O tednu slovenske drame v Kranju in letošnji Grumovi nagrajenki*. *Zvon X*, št.2. Str. 34–36.
40. Poniž, Denis. 1996: *Anatomija dramskega besedila*. Ljubljana: ZPS.
41. Poniž, Denis. 2001: *Slovenska književnost III*. [Denis Poniž je avtor poglavja *Dramatika*, kot prvi avtor knjige je naveden Jože Pogačnik]. Ljubljana: DZS.
42. Taufer, Veno. 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS.
43. Toporišič, Tomaž. 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska.
44. Ubersfeld, Anne. 2002: *Brati gledališče*. Prevedel Jan Jona Javoršek. [V izvirniku prvič izšlo leta 1977.] Ljubljana: MGL.
45. Vevar, Rok. 2006: *PreGlej*. *Dialogi XLII*, št.7/8. Str. 18–20.

## **6.2 Literatura, pridobljena s svetovnega spleta:**

1. Cafuta, Kristjan (urednik). 2007: Spletna stran Mestnega gledališča Ptuj.  
<http://www.mgp.si/index.html> . Pridobljeno dne 23. 11. 2007 s svetovnega spleta.
2. Društvo slovenskih pisateljev 2007a:  
[www.drustvo-dsp.si/nagrade/presernova/presernova.html](http://www.drustvo-dsp.si/nagrade/presernova/presernova.html) . Pridobljeno dne 07. 08. 2007 s svetovnega spleta.
3. Društvo slovenskih pisateljev 2007b:  
<http://www.drustvo-dsp.si/nagrade/kresnik/kresnik.html> . Pridobljeno dne 09. 10. 2007 s svetovnega spleta.
4. Društvo slovenskih pisateljev 2007c:  
<http://www.drustvo-dsp.si/nagrade/grumova/grumova.html> . Pridobljeno dne 22. 11. 2007 s svetovnega spleta.
5. Hladnik, Miran. 1983: *Trivialna literatura*. <http://www.ijs.si/lit/trivlit2.html-12#razlage> . Pridobljeno dne 08. 10. 2007 s svetovnega spleta.
6. Kermauner, Taras. 2007: [www.kermauner.net/Alenka.asp](http://www.kermauner.net/Alenka.asp) . Pridobljeno dne 18. 08. 2007 s svetovnega spleta.
7. Poštrak, Marinka (urednica). 2008. Spletne strani Prešernovega gledališča Kranj:  
<http://www.pgk.si> Pridobljeno dne 24. 6. 2008 s svetovnega spleta.
8. Ratej, Ira. 2002. *Mlada dramatika 2002*. Poročilo o delu žirije na razpisu Mlada dramatika 2002. Spletna stran Mestnega gledališča Ptuj. <http://www.mgp.si/index.html> . Pridobljeno dne 23. 11. 2007 s svetovnega spleta.
9. Semenič, Simona. 2008. Spletna stran projekta PreGlej. <http://www.pre-glej.si> . Pridobljeno od decembra 2007 do avgusta 2008 s svetovnega spleta.
10. Sierz, Aleks. 2008. Spletna stran In-yer-face theatre.  
<http://www.inyerface-theatre.com/what.html> . Pridobljeno dne 29. 01. 2008 s svetovnega spleta.
11. Strelec, Samo et al. 2008. Spletni portal slovenskega gledališča. <http://www.sigledal.org> . Pridobljeno od februarja do avgusta 2008 s svetovnega spleta.

### **6.3 Viri**

Dramska besedila navajam z bibliografskimi podatki publikacij, ki sem jih uporabila za raziskovanje in interpretacijo v tem diplomskem delu. Nekatera dramska besedila so avtorji objavili v različnih verzijah, mnoga od njih so se pri uprizoritvah precej razlikovala od v tisku objavljenih verzij.

1. Goljevšček, Alenka. 2004a: *Pod Prešernovo glavo. Zbirka dramskih besedil*. Dob pri Domžalah: Založba Miš.
2. Goljevšček, Alenka. 2004b: *Srečanje na Osojah. Zbirka dramskih besedil*. Dob pri Domžalah: Založba Miš.
3. Komljanec, Kim. 2007: *Škart*. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega LVII, št. 7. Ljubljana: MGL.
4. Mirčevska, Žanina. 2007. *Žrelo*. Sodobnost LXXI, št. 7/8. Ljubljana: KUD Sodobnost International.
5. Muck, Desa. 2006. *Neskončno ljubljeni moški*. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega. Letnik LVI (sezona 2005/2006), št. 8. Ljubljana: MGL.
6. Pavček, Saša. 2003. *Čisti vrelec ljubezni*. Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča Drama Ljubljana. Letnik LXXXIII (sezona 2003/2004), št. 4. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana.
7. Pavček, Saša. 2005: *Na odru zvečer*. Dob pri Domžalah: Založba Miš.
8. Potočnjak, Draga. 1992. *Slepe miši*. Tipkopis. Slovenski gledališki muzej. Ljubljana.
9. Potočnjak, Draga. 1997. *Metuljev ples*. Gledališki list SNG Drama Ljubljana LXXVII, št. 6. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana.
10. Potočnjak, Draga. 1999. *Alisa, Alica*. Sodobnost XLVII, št. 12. Ljubljana: KUD Sodobnost International.
11. Potočnjak, Draga. 2007. *Za naše mlade dame*. Sodobnost LXXI, št. 7/8 Ljubljana: KUD Sodobnost International.
12. Rakef, Saša. 2007. *Zatočišče*. Sodobnost LXXI, št. 7/8 Ljubljana: KUD Sodobnost International.
13. Rakef, Saša. 2006. *Zatočišče. V: Preglej na glas! Festival dramske pisave*. Posebna izdaja revije Mentor. Ljubljana: Javni sklad RS za kulturne dejavnosti.
14. Šiler, Martina. 2000. *Pikado*. V: Šarotar, Dušan (urednik). *Mlada dramatika*. Ljubljana: Študentska založba.

#### **6.4 Dodatek: kratice in okrajšave za gledališke institucije**

AGRFT	Akademija za gledališče, radio, film in televizijo
EG	Eksperimentalno gledališče
EG Glej	Eksperimentalno gledališče Glej
Mala Drama	Mali oder Slovenskega narodnega gledališča Drama Ljubljana
Mala scena MGL	Mali oder Mestnega gledališča ljubljanskega
MGL	Mestno gledališče ljubljansko
MGP	Mestno gledališče Ptuj
Oderpododrom	Mali oder Slovenskega ljudskega gledališča Celje
PGK	Prešernovo gledališče Kranj
PTL	Plesni teater Ljubljana
SGM	Slovenski gledališki muzej
SLG Celje	Slovensko ljudsko gledališče Celje
SMG	Slovensko mladinsko gledališče
SNG Drama Ljubljana ali Drama Ljubljana, ljubljska Drama ipd.	Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana
SNG Drama Maribor, mariborska Drama ipd.	Slovensko narodno gledališče Drama Maribor
SSG Trst	Slovensko stalno gledališče Trst

### **Izjava o avtorstvu**

Kim Komljanec, rojena 22. februarja 1978 v Ljubljani, izjavljam, da je diplomska naloga z naslovom *Sodobne slovenske dramatičarke in dramatikov subjekt* moje izvirno avtorsko delo. Kjer citiram, povzemam ali se nanašam na dognanja ali raziskave drugih avtorjev, sem to jasno in nedvoumno označila ter na koncu naloge, v poglavju *Literatura in viri* navedla bibliografske podatke vseh citiranih del.

### **Dovoljenje za spletno objavo**

Kim Komljanec, avtorica diplomskega dela z naslovom *Sodobne slovenske dramatičarke in dramatikov subjekt* izjavljam, da dovoljujem spletno objavo svoje diplomske naloge na spletnih straneh Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.