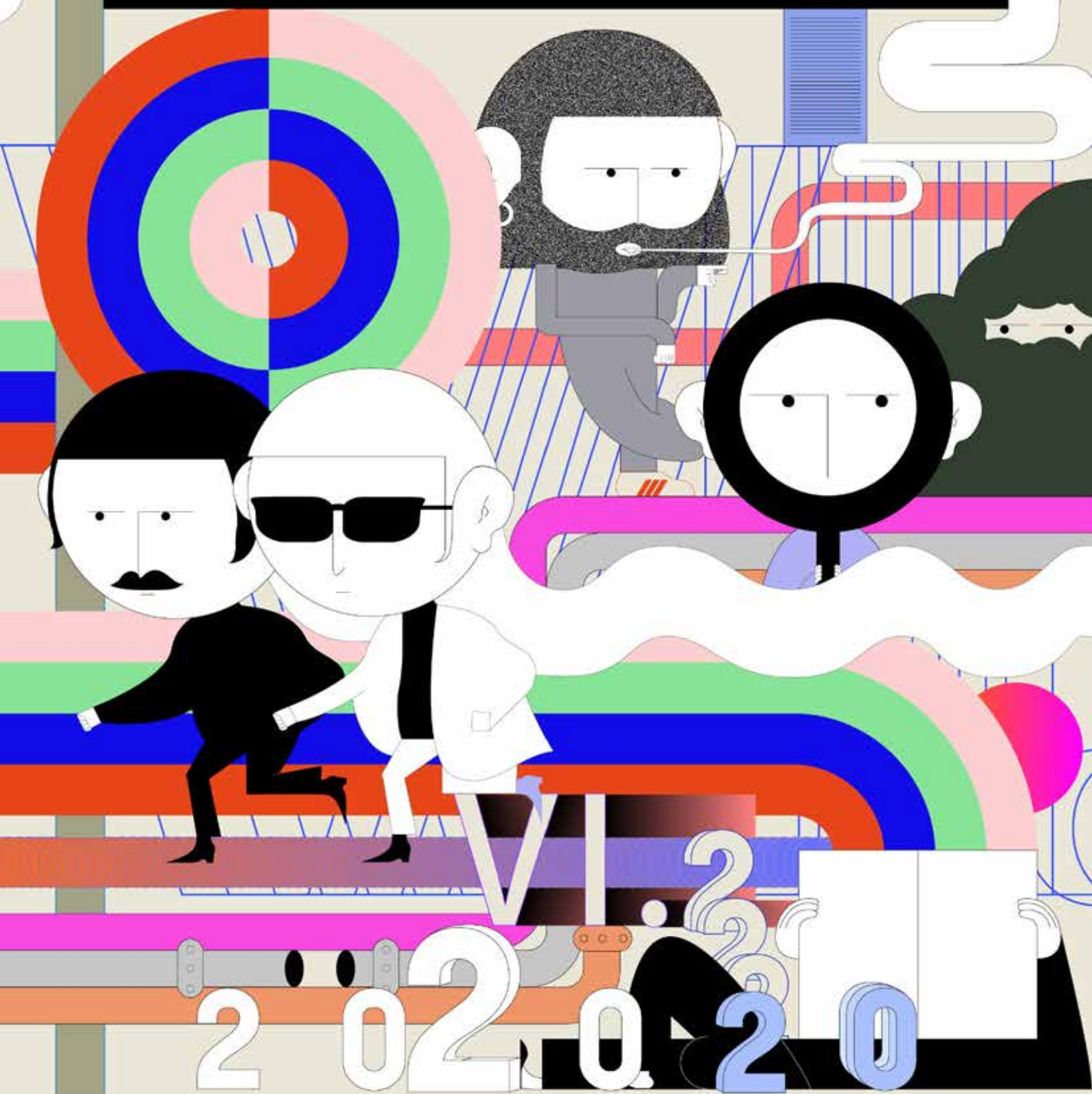


# Adept



REVIJA SODOBNIH GLEDALIŠKIH IN FILMSKIH USTVARJALCEV

ADEPT

Revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev

LETNIK VI, številka 2, 2019/2020

ISSN: 2385-9164

Izdajatelj in založnik

UL AGRFT, zanj: red. prof. Tomaž Gubenšek, dekan

Glavni in odgovorni urednik

Jaka Smerkolj Simoneti

Uredniški odbor

Filip Mramor, Jernej Potočan, Tery Žeželj, Tajda Lipicer

Mentorja

doc. dr. Blaž Lukan

izr. prof. dr. Tomaž Toporišič

Kreativna zasnova in oblikovanje

Jure Brglez

Lektorica

Klasja Kovačič

Tisk

DEMAT d.o.o.

300 izvodov

Vse pravice pridržane.

# UVO D N I K

## Drage bralke, dragi bralci,

revija Adept sedaj že kar lepo število let svojo zimsko izdajo namenja objavi svežih dramskih besedil, poletno pa namenja tematskim teoretskim razpravam. Kot odziv na vabilo Društva KUD Krik, ki organizira delavnice dramskega pisanja, mesečno dramsko platformo in festival bralnih uprizoritev Vzkrík, tokratno izdajo posvečamo dramskim besedilom.

Dramska predloga se je v sodobni gledališki produkciji znašla v posebnem položaju, v katerem je status, ki ga je uživala v zgodovini, le še stvar (nostalgičnega) spominjanja. Ustvarjalci se navdihujejo z romani, kratko prozo, poezijo, filmi, dokumentarnimi materiali ipd. (Dramsko) gledališče tako odločno stopa po razvejani pokrajini ne več dramskosti oziroma po novih oblikah dramskosti. Ta zasuk je s seboj pripeljal problematiziranja o odnosu do dramskega besedila, njegovih adaptacij, neizprosnih črtanj in reinterpretacij predvsem, ko govorimo o mladih avtorjih, išočih priložnosti za svoje umetniško zorenje, ali o krstnih izvedbah novitet. Premik je ustvaril izrazito močno spremembo metodologije dela, hierarhije znotraj ustvarjalnega kolektiva in same dramaturgije ustvarjalnega procesa. Sočasno pa je to izpodrinjanje dramskega besedila porodilo nove oblike pisanja in (samo)uprizarjanja dramatike kakor tudi javno razpravo o pomembnosti gojenja te veje gledališke umetnosti, ki ostaja mačehovsko razpeta med (ne še) gledališče in (ne več) literaturo.

Tokratna izdaja revije Adept se pridružuje tej polemiki v luči prihajajočega: kot izhodišče želi na začetku zamejiti in dokončno vzpostaviti vsem znano delovanje društva PreGlej, v okviru katerega so se na koncu njegovega delovanja začejala »gverilska« dramopisja, ki jim sledimo še danes. V reviji tako obravnavamo dramska besedila avtorjev, ki pišejo v mentorstvu (zaenkrat vsemogočne sence) Simone Semenič, hkrati pa želimo odpirati razmisleke širše v druge forme (radijska igra, scenaristika) in prakse dela. Vsebinsko revije so v celoti pripravili študentje Dramaturgije in scenskih umetnosti, povečini tudi sami dramatik, pod mentorstvom izr. prof. Tomaža Toporišiča.

Upamo, da naša vsebina prinaša refleksijo aktualnega dogajanja na področju dramskega pisanja. Vse kaže, da se ravno v reflektiranju aktualnega in v širših razgovorih mestoma marginalnega dela gledališke umetnosti skriva srž ustvarjanja revije Adept.

Prijetno branje vam želimo!

Jaka Smerkolj Simoneti

# KAZALO

---

MLADI DRAMATIKI MED VIDNOSTJO IN  
NEVIDNOSTJO

JAKOB RIBIČ

str. 4

---

VPRAŠANJE BRALNE UPRIZORITVE

JERNEJ POTOČAN

str. 14

---

INSTITUCIONALIZIRANA PRAKSA IN  
OBJAVLJANJE SLOVENSKE SODOBNE  
AVTORSKE DRAMATIKE

MOJCA PODLESEK

str. 20

---

DRAMSKO BESEDILO NA OFF SCENI

ANA LORGER

str. 28

---

NAGRADA ZA MLADEGA DRAMATIKA:  
PREGLED NAGRAJENIH DRAMSKIH BESEDIL

HELENA ŠUKLJAN

str. 34

---

DVOJNOST(I) RADIJSKE IGRE: PREMISLEK O  
ASPEKTIH RADIJSKE IGRE

KAJA NOVOSEL

str. 44

---

V ODJAVNI ŠPICI:  
O DRAMSKEM PISANJU IN SCENARISTIKI

URŠA MAJCEN

str. 50

---

BRALNICA

str. 55

# Mladi dramatik med vidnostjo in nevidnostjo

REŽISER: Tu ni nobenega avtorja, ker ne vadimo nove igre.

PASTORKA: Še boljše, še boljše, gospod! Mogoče bomo pa mi vaša nova igra.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Iz Pirandellove igre »Šest oseb išče avtorja«. Prevod: Srečko Fišer.

Jakob Ribič

Povabila uredništva revije *Adept*, da naj napišem (bolj ali manj aktualni) pregled dramskega pisanja mladih avtorjev, sem se razveselil, me je pa kljub vsemu že od začetka prevzelo z določeno skrbjo in odgovornostjo. S skrbjo zaradi tega, da ne bi koga v tem pregledu po nemarnem izpustil (in če sem ga, se mu za to opravičujem), z odgovornostjo pa zaradi tega, ker veliko tovrstnih pregledov doslej še ni bilo opravljenih in mi je šlo še toliko bolj za to, da bo zapisano čim bolj celostno. Dramsko pisanje mlajših avtorjev in avtoric ta hip namreč obstaja bolj ali manj le – če smem tvegati in uporabiti ta izraz – »v praktičnem stanju«. S tem mislim predvsem na to, da obstaja precej piscev in pisk, ki redno ustvarjajo nova besedila, na eksplicitno teoretsko formulacijo tega, kar ustvarjajo, pa ta val novih avtorjev še čaka.



Takšen poskus teoretske artikulacije se zdi toliko pomembnejši, če vemo, da novonastajajoča dramska besedila praviloma ostanejo brez uprizoritve in izdaje v tiskani obliki, s tem pa pogosto spregledana in obsojena na kroženje po zasebnih ali »polzasebnih« poteh. Pobuda, da se opravi pregled dogajanja na področju nove dramske pisave pri nas, s poudarkom na mlajših avtorjih, je zato zelo pomembna, saj velja za enega od poskusov, da se tem avtorjem in njihovim besedilom podeli vidnost. Zelo pomemben pregled dogajanja na tem področju sta že v lanskem letu opravila Varja Hrvatin, ki je dve oddaji *Teritorij teatra* (ta sicer poteka enkrat mesečno na Radiu Študent) namenila prav natančni in dosledni predstavitvi nove generacije dramskih piscev (oddaji z naslovoma Dramski novi val 1 in Dramski novi val 2 sta bili na sporedu januarja in februarja 2019), in Jaka Smerkolj Simoneti, ki se je v članku »Pregled čez PreGlej«, objavljenem v reviji *Maska*, spraševal predvsem o tem, kaj se s slovensko dramatikom dogaja po prenehanju delovanja Umetniške skupine PreGlej.

V podoben kontekst kot obe omenjeni besedili svojega vpisujem tudi sam. Pri tem sem si svoj opis zadal v treh smereh. Najprej pišem o izobraževalnih strukturah, ki so se v zadnjem desetletju vzpostavile z namenom, da spodbudijo razvoj novih dramatikov in dramatičark. Te pobude so se pojavile deloma v izobraževalnih ustanovah (na Filozofski fakulteti in Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo) in deloma v gledaliških ustanovah (v SNG Drami Ljubljana), pa tudi na neinstitucionalni sceni. V nadaljevanju zagovarjam tezo, da se, kot ena od posledic teh programov, zanimanje za dramsko pisanje med mladimi povečuje in da je tudi novonastalih besedil kar precej, težava pa je, da ta besedila pogosto ostanejo spregledana, saj se jih niti ne uprizarja niti ne objavlja v tiskanih izdajah. V zaključku poskušam podati še nekaj vsebinskih in formalnih značilnosti tovrstnih besedil, čeprav je zanje značilno predvsem to, da so med seboj zelo različna in bolj ali manj brez očitnih skupnih imenovalcev.

### Programi, namenjeni razvoju dramskega pisanja

Naj začnem nekoliko anekdotično: januarja leta 2010 je po koncu literarnega večera, na katerem so študentje prvega letnika Filozofske fakultete v Ljubljani predstavili svoje pesniške izdelke, skupina študentk pristopila do mentorja mladih pesnikov Borisa A. Novaka, ki je ta večer tudi organiziral. Presenetile so ga s prošnjo, če bi na podoben način lahko pomagal tudi pri dramskem pisanju. »Presenečen sem bil predvsem zato,« piše Novak, »ker pri tej starosti – devetnajst oz. dvajset let – običajno pišejo poezijo, redkeje prozo, samo dramsko pisanje pa je bilo doslej rezervirano za zrelejše ustvarjalno obdobje.« (Novak 2010: 92) Deset let po tem se zanimanje mladih za dramsko pisanje ne zdi več presenetljivo, na kar navsezadnje napeljujejo nekateri povsem preverljivi podatki. Tako so med letoma 2017 in 2019 avtorji, mlajši od 30 let, na razpis za Grumovo nagrado za mladega dramatika poslali med 12 in 14 besedil na leto, vsaj še nekaj pa je bilo takih, ki so se namesto na natečaj, namenjen posebej za mlade pisce, raje prijavili na natečaj za »veliko« Grumovo nagrado, na katerem sodelujejo vsi, torej tudi uveljavljeni in starejši avtorji. Pri tem pojem »dramsko besedilo« razumem v najširšem smislu, saj so med prijavljenimi deli tudi besedila z nanosi različnih medijev, žanrov, formatov, dramskih taktik in praks pisanja. Res je, da se lahko na posamezne razpise avtorji prijavijo z več različnimi deli, a tudi to ne zmanjšuje pomena dejstva, da zanimanje za dramsko pisanje med mladimi narašča in da produkcija teh besedil ni majhna. Na to kaže tudi natečaj, ki ga revija *Adept* vsako leto razpiše v želji, da bi se v eni od dveh številki, ki letno izideta, objavila dramska besedila mladih avtorjev. Na takšen razpis je leta 2018 prispelo 17 besedil, lani pa še tri več. Ti podatki potrjujejo opažanja tistih, ki imajo z dramsko pisavo mladih avtorjev veliko stika. Žirija za Grumovo nagrado<sup>1</sup> je v svojem poročilu leta 2017 denimo posebej izpostavila »razveseljujoče« dejstvo, da se ob

<sup>1</sup> Tedaj so jo sestavljali Mateja Pezdirc Bartol, Rok Andres, Tatjana Ažman, Gašper Troha in Klavdija Zupan.

naraščajočem številu teh del dviga tudi njihova kakovost, podobna opažanja pa je v pripravi na ta članek z mano delila tudi Žanina Mirčevska, profesorica za dramsko pisanje na AGRFT.

Enega od glavnih razlogov za naraščajoče število dramskih besedil mladih avtorjev in avtoric je verjetno iskati v številnih formalnih in neformalnih »izobraževalnih« strukturah, ki so se na tem področju vzpostavile v zadnjih desetih letih. Po PreGleju je bila ena od prvih takšnih pobud vzpostavljena na Filozofski fakulteti, prav kot odgovor na prošnjo skupine študentk, ki se jih v zgoraj zapisanem citatu spominja Boris A. Novak. Ta je skupaj z Vinkom Möderndorferjem spomladi leta 2010 zagnal dramski krožek, ki se je, potem ko sta Novak in Möderndorfer z delom v skupini zaključila,<sup>2</sup> preimenoval v Dramski krožnik. »V intenzivnem procesu pisanja prizorov sva z Vinkom razgrinjala svoje komentarje, pripombe in predloge, vselej pa sva prepustila avtorjem in avtoricam, da se odločijo glede dokončne podobe svojih besedil,« se poteka tega krožka spominja Novak. (prav tam 93) »Integralna razsežnost tega dela je bila seznanjanje z dramaturškimi zakonitostmi, spoznavanje specifik različnih dramskih žanrov, prebiranje klasikov svetovne in domače dramske književnosti ter spremljanje sodobnega gledališča. Veliko smo se pogovarjali tudi o izbiri tem za prizore in o stanju medčloveških družbenih odnosov, kar je osrednja snov dramske in gledališke umetnosti.« (prav tam) Besedila, ki so nastala, so bila sprva bralno uprizorjena v KUD-u France Prešeren v Ljubljani, pozneje so zaključne produkcije organizirali v Mini teatru, avtorji pa so se v času delovanja tega krožka med drugim predstavili še v okviru Tedna slovenske drame. Nekatera besedila, ki so nastala v prvih treh letih, so bila objavljena v publikaciji *Dramski krožnik*, med njimi tudi Panj, ki ga je Tjaša Mislej pričela pisati v okviru dramskega krožka, pozneje pa zanj (v nekoliko predelani in dodelani različici) prejela Grumovo nagrado za mladega dramatika.

Leta 2010 se je v dramskem pisanju pričelo uriti tudi študente in študentke na AGRFT. Predmete, ki potekajo tako na prvi kot na drugi študijski stopnji, že od začetka izvaja izr. prof. mag. Žanina Mirčevska. Študente v sklopu akademijskega programa vpeljuje v osnove dramskega pisanja (s klasično aristotelško strukturo), pozneje pa še v različne dramske modele in zvrsti, tako da se med drugim učijo pisanja postdramskih besedil s fragmentarno strukturo, spoznavajo pa se tudi z različnimi oblikami in formati (denimo plesnimi, glasbenimi, kabaretskimi itd.). Čeprav so v program vključena tudi predavanja s spoznavanjem teorije, je glavni poudarek na praktičnem pisanju in na podajanju komentarjev, ki si jih med seboj izmenjujejo tudi študentje. Po podatkih, ki jih ima Mirčevska, je Grumovo nagrado za mladega dramatika doslej dobilo najmanj pet besedil, nastalih na AGRFT, vsaj pet pa jih je prejelo tudi akademijsko Prešernovo nagrado, saj je s pisanjem dramskih besedil možno tudi diplomirati in magistrirati. Kot poseben dosežek izpostavi projekt »Mini opere«, v katerih so bila na AGRFT-ju napisana libreta v sodelovanju s študenti Akademije za glasbo, izvedena v obliki krajših oper, in radijske igre, ki so nastale po besedilih študentov na AGRFT in bile predvajane na Radiu Slovenija. Zdaj že tradicionalno potekajo tudi bralne uprizoritve kratkih dramskih besedil študentov prvega letnika: najprej so bile organizirane na Borštnikovem srečanju v Mariboru, zadnja leta pa na Tednu slovenske drame v Kranju. Študijski program ima po mnenju Mirčevske poleg vsega vpliv na razvoj scenaristike, saj opaža, da se mnogi študentje, ki na dodiplomski stopnji študirajo dramaturgijo, pozneje za podiplomski študij odločijo prav za scenaristiko, prav tako pa lahko po njenem mnenju znanje iz dramskega pisanja prenesejo tudi v delo, ki ga opravljajo kot praktični dramaturgi.

Programe za razvoj novih dramskih besedil in formiranje mladih avtorjev so v zadnjem obdobju pričele izvajati tudi gledališke ustanove, med njimi denimo SNG Drama Ljubljana, ki od leta 2014 organizira »Nova branja«. Pobuda je bila prvotno namenjena bralnim uprizoritvam različnih, pretežno, a ne nujno samo slovenskih besedil,

<sup>2</sup> Skupini se je kot mentorica pozneje pridružila tudi Dragica Potočnjak.

leta 2017 pa so po vzoru nekaterih sorodnih delavnic kreativnega pisanja tudi sami zagnali »dramski laboratorij«, v katerem kot mentorica sodeluje Simona Hamer. Delavnice potekajo več mesecev, v katerih avtorji razvijajo svoja besedila, ta pa so nato v izvedbi hišnega igralskega ansambla bralno uprizorjena na odru ljubljanske Drame. Doslej je nastalo že deset besedil desetih različnih avtorjev,<sup>3</sup> ki so objavljena na spletni strani gledališča, program pa se izvaja tudi v letošnji sezoni.

Delavnice dramskega pisanja že vse od leta 2004 potekajo tudi na Tednu slovenske drame, in so, kot mi pove Marinka Poštrak, ene od prvih tovrstnih delavnic pri nas, saj jih pred tem ni bilo. V prvih letih so na njih med drugim sodelovali Simona Semenič, Rok Vevar, Peter Rezman in Maja Šorli, med udeleženkami teh delavnic je bila leta 2008 tudi Simona Hamer, prav okrog njih (poleg nekaterih drugih ustvarjalcev) pa se je pozneje razvila skupina PreGlej. Nekateri od prvih udeležencev TSD-jeve dramske delavnice se danes v Kranj vračajo kot mentorji: med njimi je denimo Kim Komljanec, ki je lani vodila rezidenčno delavnico Jenkova soba, besedila, nastala na delavnici pa so bila tudi bralno uprizorjena. Na način rezidenčne delavnice, ki jo TSD organizira skupaj z Društvom KUD Krik in Layerjevo hišo, bodo udeleženci svoja besedila ustvarjali tudi letos, njihova mentorica pa bo znana hrvaška dramatičarka Tena Štivičić. Ena od značilnosti TSD-jevih dramskih delavnic je namreč tudi ta, da poleg slovenskih mentorjev (med njimi so bili v preteklih letih denimo Matjaž Zupančič, Dušan Jovanović, Vinko Möderndorfer, Žanina Mirčevska, Evald Flisar, Dragica Potočnjak in drugi) sodelujejo tudi tuji gostje. Že prvo leto se je TSD povezal z mentorji iz londonskega gledališča Royal Court, med njimi z Grahamom Whybrowom, ki je bil že leto pred tem skupaj s slovitim dramatikom Martinom Crimpom v Prešernovem gledališču gost okrogle mize o novih trendih evropske dramatike. Med tujimi dramatikami, ki so sodelovali na TSD-jevih delavnicah, Marinka Poštrak omeni še Gorana Stefanovskega, Nino Mitrović, Mateusza Atmana in Jasena Boka. Spisek tistih, ki so se v preteklosti udeležili teh delavnic, je dolg, med njimi pa je mnogo danes že uveljavljenih dramatikov, denimo Simona Semenič in Simona Hamer, ki sta v preteklosti za svoja besedila prejela tudi Grumove nagrade.

V zadnjih desetih letih se je h kreativnemu pisanju z različnimi delavnicami spodbujalo tudi zunaj gledaliških institucij. Ena od takšnih pobud je bila Eksperimentalna delavnica dramskega pisanja Instant drama, ki so jo leta 2014 enkrat na mesec organizirali Društvo študentov primerjalne književnosti, Trubarjeva hiša literature in revija *Adept*, glavna organizatorja sta bila Brina Klampfer in Sandi Jesenik. Delavnice, na katerih so sodelujoči v enem dnevu napisali prizor, ki je bil potem še isti dan tudi bralno uprizorjen pred občinstvom, so vodili dramatik Simona Semenič, Vinko Möderndorfer, Simona Hamer in Milan Marković. Zanimiva pobuda je tudi Dramska platforma, ki jo Društvo KUD Krik organizira že tretje leto. V okviru tega programa prijavljeni pošljejo svoje dramsko besedilo, lahko pa tudi prizor ali le zametek tega, ki ga nato sodelujoči med sabo pokomentirajo in med seboj izmenjajo različna mnenja. Za ta srečanja je značilno, da se jih ne udeležujejo le neuveljavljeni avtorji, del njih so tudi priznani dramatikami.

Med najpomembnejšimi projekti, namenjenimi spodbujanju novih dramskih pisav, se je v zadnjih letih vzpostavil Festival dramske pisave Vzkrík, ki ga organizira Društvo KUD Krik, za ključne organizacijske naloge pa skrbita Brina Klampfer in Varja Hrvatin. Gre za letošnje dramske delavnice, ki potekajo pod glavnim mentorstvom Simone Semenič, tej pa se vsako leto pridružijo še nekateri drugi uveljavljeni gledališki ustvarjalci

<sup>3</sup> Med udeleženci so bili: Sandi Jesenik, Kaja Nakani, Varja Hrvatin, Lev Mastnak Trobentar, Jernej Potočan, Evelin Bizjak, Urša Majcen, Kaja Novosel, Eva Kučera Šmon in Ana Zupan.

(letos sta to Mare Bulc in Ana Duša). Na delavnicah avtor svoje besedilo razvija tako, da posamezne dele redno prebira skupaj z ostalimi udeleženci, ki mu na prebrano podajo svoj komentar. Besedila, ki na ta način nastajajo skoraj eno leto, se praviloma konec marca bralno uprizori na večdnevem festivalu, ki je bil v preteklih treh letih organiziran v dvorani Mala skladovnica JSKD, v Mini teatru in na Novi pošti, letos pa bo v Mestnem gledališču Ljubljanskem. V okviru festivala se poleg bralnih uprizoritev zvrstijo tudi številne okrogle mize, ki odpirajo vprašanja, povezana s stanjem slovenske dramatike. V treh letih delovanja je na Vzkríku, na katerem sodelujejo neuveljavljeni, a ne nujno samo mladi avtorji, nastalo že 21 novih dramskih besedil. Med njimi sta tudi dve besedili (obe sta nastali na zadnji izvedbi festivala), ki sta (oziroma še bosta) dobili svojo uprizoritev. Besedilo *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* Varje Hrvatin je v okviru festivala uprizorila Eva Kokalj,<sup>4</sup> uprizoritev pa je bila nato uvrščena v program lanskoletnega Borštnikovega srečanja in imela med drugimi še dve ponovitvi na Novi pošti. Besedilo *Žalostinke*, ki ga je Jernej Potočan ravno tako razvil v okviru celoletnih Vzkríkovih delavnic, pa bo v tekoči sezoni na oder MGL-ja postavil režiser Jan Krmelj.

Ob pregledu delavnic in programov, ki so ključno prispevale k formiranju novih dramskih piscev in pisk, je treba omeniti še eno spodbudo, ki je v zadnjih desetih letih prav tako pozitivno vplivala na naraščajoče zanimanje za dramsko pisanje. Gre za Grumovo nagrado za mladega dramatika, ki se jo na Tednu slovenske drame podeljuje od leta 2012. V tem času je bilo nagrajenih osem različnih avtorjev<sup>5</sup> in njihovih besedil, ki se v okviru festivala po podelitvi nagrad tudi bralno uprizorijo.

### Uprizarjanje in objavljanje novih dramskih pisav

Težava torej ni v tem, da med mladimi zanimanja za dramsko pisanje ne bi bilo ali da bi bila produkcija novih besedil premajhna, pač pa prej v tem, da takšna besedila ostajajo spregledana, saj so njihove uprizoritve in objave prej izjema kot pravilo. Pravo vprašanje je zato, kaj se s temi besedili, potem ko so napisana, zgodi.

Glede uprizarjanja ugotavljam, da večina besedil, ki jih napišejo mladi avtorji, le redko zaživi na gledališkem odru. Na to napeljuje že bežen pregled z Grumovo nagrado ovenčanih besedil: med njimi sta bili doslej le dve takšni, ki sta bili dejansko uprizorjeni (*Inventuro* Vesne Hauschild je na oder ljubljanske Drame postavila Ajda Valcl, *Sen 59* Tiborja Hrsa Pandurja pa je v Gleju uprizorila Tatjana Peršuh, pa še to v času, preden je bila podeljena nagrada<sup>6</sup>). Prav zato je odločitev MGL-ja za projekt rezidenčnega avtorstva izjemnega pomena. Program mladim dramatikom namreč omogoča, da svoje besedilo razvijajo v sodelovanju z režiserjem, dramaturgom in drugimi člani ustvarjalne ekipe, rezultat tega sodelovanja pa je na koncu uprizoritev na gledališkem odru. Na ta način je Gregor Gruden lani uprizoril besedilo *Izkoristi in zavrzi me* Ize Strehar, letos pa v sklopu tega programa nastaja že omenjena uprizoritev *Žalostink* Jerneja Potočana. Za razvoj avtorjev je izkušnja, da svoje besedilo slišijo in vidijo na odru ter s tem preverijo svojo pisavo, neprecenljiva in na nek način tudi nujna.

Na to, da se njihova besedila praviloma ne uprizarja, se avtorji praviloma odzivajo na dva načina, ki ju nemara

<sup>4</sup> Čeprav besedila, ki nastanejo na Vzkríkovih delavnicah, tradicionalno zaživijo kot bralne uprizoritve, je Eva Kokalj že na festivalu besedilo uprizorila na način interaktivne večmedijske inštalacije, ki je presegla značilnosti tega formata in zaživela kot polnokrvna in samostojna uprizoritev besedila.

<sup>5</sup> Doslej nagrajeni avtorji in avtorice so: Vesna Hauschild, Tibor Hrs Pandur, Tjaša Mislej, Katja Markič, Pia Vatovec, Nika Švab, Maša Pelko in Ana Obreza.

<sup>6</sup> Leta 2018 je sicer besedilo na AGRFT zaživel še kot radijska igra (režija: Jan Krmelj).

še najbolje artikulira Vzkrikov slogan »Če nas ne boste uprizarjali, se bomo pa sami!«. V mislih imam fenomena samouprizarjanja in bralnih uprizoritev. Kar se prvega tiče, gre za to, da so nekateri avtorji za to, da njihovo besedilo vendarle doživi odsko uprizoritev, pripravljene prevzeti vlogo dramaturga, režiserja, po potrebi pa tudi producenta. V zadnjem obdobju so svoja besedila na ta način uprizorili Sandi Jesenik, ki je leta 2016 v Stari elektrarni postavil besedilo *Interpretacija sanj Alexandra McQueena* (Jesenik je sodeloval kot asistent režiserja, dramaturg in producent), Mitja Lovše, ki je leta 2017 kot režiser in igralec v Gleju uprizoril *Kaos kontrole*, leta 2018 pa ponovno kot režiser v Pocket Teatru še besedilo *Človek, ki je prodal svet*, in Benjamin Zajc, ki je v Mladinskem centru Kotlovnica kot režiser in dramaturg postavil besedilo *Medene solze in Rabelj žrtev*. Takšen način produkcije, kjer mora avtor skorajda popolnoma sam poskrbeti za vse produkcijske in organizacijske naloge, povezane z uprizoritvijo besedila, nato pa še za režijske in dramaturške, je seveda eden od načinov, da besedila ne ostanejo spregledana in lahko izpolnijo funkcijo, ki jim je, verjetno, primarna – to je, da so uprizorjena. Treba pa se je vprašati, kaj takšno samouprizarjanje pomeni na ravni pogojev dela in ali ni v tem tudi neko zelo problematično pristajanje na izkoriščanje in izčrpavanje, ki bi se jima morali ustvarjalci načeloma upirati. Navsezadnje, kot poudarja Bojana Kunst v knjigi *Umetnik na delu*, se danes kritičnost ne vzpostavlja več le na ravni vsebine ali forme nekega umetniškega dela, temveč tudi (ali še posebej) v prepričevanju statusa in oblik umetnikovega dela.

Poleg samouprizarjanja je v zadnjem obdobju opaziti tudi porast bralnih uprizoritev, ki pri uprizarjanju besedil mladih avtorjev dandanašnji veljajo za prevladujoč format. Menim, da k temu botrujeta dva razloga. Prvi je finančno-organizacijske narave: bralno uprizarjanje namreč od producenta zahteva manj sredstev, saj je zanj načeloma dovolj samo že prostor, miza in nekaj igralcev, prav tako pa takšno uprizarjanje predstavlja tudi manjši organizacijski zalogaj, saj vaje trajajo zelo malo časa, le redko dlje kot tri dni. Ker so danes producenti, ki se ukvarjajo s promocijo besedil mlajših avtorjev, praviloma tisti, ki razpolagajo z manjšimi finančnimi sredstvi in organizacijskimi (z)možnostmi, se bralne uprizoritve kažejo kot rešitev (in včasih tudi kot edina možnost) za uprizarjanje tovrstnih besedil. Drugi razlog pa je po mojem mnenju povezan s samim formatom bralnih uprizoritev. Besedilo se namreč največkrat predstavi v celoti, brez očitnih režijskih ali dramaturških intervencij, zaradi česar se zainteresirani javnosti o uprizarjanem tekstu poda karseda celostna »informacija«, poleg tega pa so za uvid v lastno pisavo takšna integralna branja koristna tudi za samega avtorja. Kljub temu so v zadnjem času mnoge bralne uprizoritve presegle takšno funkcijo podajanja prve informacije o nekem besedilu in pokazale, da je lahko »branje besedila« v uprizoritvenem smislu zelo produktivno. Ta tip uprizarjanja namreč vse bolj postaja polnokrvni in avtonomni uprizoritveni žanr: ne le s tem, da so se začele vanj vpisovati različne intervencije v prostor, mizanscena in celo sama igra, s čimer so te prakse presegle zgolj »suhoparno« integralno prebiranje besedila, značilno za klasične bralne uprizoritve, pač pa so se znotraj žanra pojavile nove uprizoritvene taktike in pristopi, s katerimi so se meje formata bralnih uprizoritev razširile in nemalokrat tudi porušile. Na ta način so te prakse z novimi dramaturgijami in uprizoritvenimi modeli razprle vmesni prostor med bralnimi uprizoritvami in performansi, instalacijami ter klasičnimi scenskimi uprizoritvami, s tem pa vzpostavile široko polje možnosti novih uprizoritvenih praks. Takšen primer je navsezadnje ravno uprizoritev besedila *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov*, ki je iz »preproste« bralne uprizoritve prerasla v format, zanimiv celo za državni gledališki festival.

Ker ima dramatika dvojni status in je razpeta med literaturo na eni in gledališčem na drugi strani, velja premisliti tudi o tem, kako je z objavljanjem, in ne le z uprizarjanjem besedil mladih avtorjev in avtoric. Uvodoma je treba poudariti, da se dramska dela na splošno izdaja precej redkeje kot proza ali poezija. Povečini za objavo

teh besedil skrbijo gledališki listi, redkeje pa se drame izdajajo v knjigah. Besedilom mlajših avtorjev svoj prostor praviloma namenjata dve reviji: *Adept*, ki svojo jesensko številko nameni objavi besedil mladih avtorjev, ta besedila pa ob izidu revije nato predstavi še z bralnimi uprizoritvami, in *Lud literatura*, v kateri se tovrstna besedila občasno znajdejo v rubriki »Dramoleti«. Navadno enkrat na leto posebno številko sodobnim slovenskim dramskim besedilom nameni tudi *Sodobnost*, je pa res, da je zastopanost mlajših avtorjev v tej reviji precej manjša, saj prostor v glavnem dobijo starejši in bolj uveljavljeni pisci. K temu, da so sodobna slovenska dramska besedila vsaj deloma dostopna in na voljo javnosti, v zadnjem času odločilno prispeva spletni portal slovenskega gledališča SiGledal, ki na svoji spletni strani ponuja prostodostopno zbirko besedil (teh je zdaj že več kot 400), med katerimi lahko uporabnik brska s pomočjo preglednega in enostavnega iskalnika. Kot zanimiva promocija te knjižnice in sodobnih slovenskih dramskih besedil na splošno se je leta 2017 na SiGledalovem portalu vzpostavil projekt »Izvolimo dramo«. Sodelujoči v projektu v knjižnici besedil izberejo tistega, ki jih je najbolj navdušil, svojo izbiro utemeljijo in besedilo priporočijo obiskovalcem portala v branje, nato pa štafeto podajo naslednjemu, ki postopek ponovi.

### Značilnosti dramske pisave mladih avtorjev

Ob koncu pa še nekaj malega o značilnostih »mlade« dramske pisave, ki jih je zato, ker so ta besedila vsebinsko in formalno precej različna, zelo težko določiti. Mlade dramske pisce in piske se lahko v skupno generacijo poveže bolj na podlagi starostne omejitve kot na podlagi tiste slogovne ali vsebinske linije, ki bi jo njihovim dramskim pisavam lahko pripisali kot značilno. Nemara je razlog za to v siceršnji razpršenosti generacije, ki ni tesno povezana v kakšno od kolektivnih oblik delovanja, kot je bilo to denimo značilno za PreGlejceve. Tako se med mladimi v zadnjem obdobju ni izoblikovalo neko izrazitejše gibanje, ki bi ga povezovala skupne teme, dramski pristopi in taktike ali na splošno podobni pogledi na gledališče, dramatiko (in družbo vobče), pač pa vsak zase deluje bolj individualno in morda se prav temu vsled pisci lotevajo med seboj zelo različnih tem, podobno pa tudi v slogu in formi novonastalih dramskih besedil skupnega imenovalca ni mogoče najti. Prevladuje sicer realizem v klasični dramski strukturi, a se med besedili najdejo tudi takšna, ki so po svoji zgradbi neklasična in bolj postdramska.

Če poudarim eno od prevladujočih vsebinskih značilnosti, je to prav gotovo pisanje s pozicije milenijske generacije. Avtorji se tematsko namreč veliko ukvarjajo s položajem mladih in s tegobami, ki jih tarejo, s tem pa v besedila vstopajo s svoje, subjektivne pozicije. Tako pogosto tematizirajo občutja krivde, osamljenosti in izpraznjenosti, iskanje lastne identitete in vzpostavljanje le-te, probleme, povezane z odraščanjem oziroma vstopanjem v svet odraslih, spopadanje s pritiski družbe, premišljevanje o svoji prihodnosti, ki se praviloma kaže kot nejasna in zaskrbljujoča, tegobe, povezane z iskanjem služb in lastnim pozicioniranjem v družbi, tematizirajo pa tudi medgeneracijske in osebne (prijateljske, ljubezenske in družinske) odnose. Prav zaradi tega, ker se v svojih besedilih nanašajo sami nase in na svoj položaj, pogosto črpajo iz avtobiografskega materiala, besedila pa so zato nemalokrat postavljena v intimni in včasih celo povsem notranji svet junakov.

Če je za besedila, ki so nastala v PreGleju, značilno, da so avtorji vanje vpisovali inovativne dramske taktike (denimo principe *ready mada*, kolaža ali postdramskega), pa med generacijo piscev, mlajših od trideset let, danes prevladujejo besedila z bolj klasično, aristotelsko strukturo. Med njimi je precej manj takih, ki bi bila formalno drznejša in bi si dovolila eksperimentirati z različnimi praksami pisanja. Besedil, ki so fragmentarna in postdramska ter se, denimo, ukvarjajo z jezikom, vase vpisujejo metadramske momente, uporabljajo različne,

ne nujno samo dramske diskurze, prehajajo medije in različne žanre ter se poigravajo z didaskalijami, ki se mestoma personalizirajo, osamosvajajo, razraščajo ali pa v celoti nastopijo namesto dialogov, je manj.

Za to, da so ta besedila na strukturni ravni manj drzna, se kot možni ponujata vsaj dve razlagi. Ena gre v skladu s tistim znanim klišejem, da je pravila znotraj umetnosti možno kršiti šele takrat, ko se znotraj njih zares izmojstriš. Na vprašanje, zakaj piše v klasičnem slogu, je nekaj podobnega odgovorila tudi Iza Strehar, ki je ta trenutek ena od vidnejših mlajših pisk in je med drugim leta 2018 na Dnevih komedije za svoje besedilo *Vsak glas šteje* prejela žlahtno komedijsko pero:<sup>7</sup>

»Vedno se mi je zdelo, da se kot dramatik pričneš ukvarjati s postdramskim pisanjem po tem, ko obvladaš 'klasično' pisanje in strukturo ter znotraj te narediš vse, kar lahko. Jaz še nisem. Verjetno pa se bom na neki točki pričela tudi bolj poigravati s formo in se obrnila v bolj 'postdramsko smer'.« (Predan 2019: 10)

Ker gre za mlajše pisce, je možno, da je vztrajanje znotraj klasične strukture tudi posledica tega, da so še v procesu, ko se formirajo in iščejo znotraj svojega sloga. Nekoliko bolj polemična pa je druga razlaga, o kateri je med drugim v enem od intervjujev govorila Simona Hamer:

»Toliko zanimivih, inspirativnih in intrigantnih, pa seveda dobrih slovenskih tekstov ne pride na oder, ker se njihova vrednost še vedno meri z aristotelskimi vatli. [...] Sodobne dramske pisave večinoma zahtevajo reinencijo gledališča kot takšnega in to se nemalokrat izkaže za trd ali pretrd oreh za režiserje, pa tudi za igralce.« (Vesenjak)

V tem, da gredo določena besedila onkraj klasičnih uprizoritvenih potencialov in se ne ozirajo na omejitve, vpisane v potencialno gledališko inscenacijo, je torej določeno tveganje, da bodo takšna besedila spregledana, saj se na »gledališkem trgu«, na katerem ni veliko prostora za napako, pogosto raje poseže po nečem, kar je bolj preverjeno in klasično ter manj eksperimentalno. Nemara to vpliva tudi na dramske avtorje. Na tem mestu se ponuja vprašanje, koliko se ukvarjanju s takšnimi besedili, ki grejo onkraj klasičnih struktur in zahtevajo drugačne uprizoritvene pristope, posveča že na akademiji in zakaj se tam dramska besedila mlajših avtorjev praviloma sploh ne uprizarja.

## Zaključek

V pričujočem zapisu sem podal le bežen pregled dogajanja na področju dramskega pisanja mlade generacije, vendar bi bilo sčasoma treba opraviti tudi bolj poglobljeno kritično analizo posameznih korpusov dramskih besedil, ki nastajajo v zadnjem času. Ta besedila in njihovi avtorji namreč večinoma ostajajo brez interpretacij in teoretične obravnave. Verjamem, da bi takšne teoretske in analitske objave koristile razvoju posameznih pisav in vzpostavljanju njihovih avtorjev kot resnih in že izdelanih gledaliških ustvarjalcev, na katere je treba računati in ki jih je vredno uprizarjati, navsezadnje pa nemara, morda naivno, tudi dramski pisavi na splošno. Ker je nemogoče določiti značilnosti celotne generacije, tudi zaradi tega, ker je mladih, ki se s pisanjem ukvarjajo, zelo veliko, se je pri tem vredno vprašati, ali ne bi bilo pri takšni analizi nemara bolje izbrati le nekaj avtorjev in jih celostno predstaviti. Čeprav bi s tem koga od tistih, ki jih dramsko pisanje zanima in se z njim tudi ukvarjajo,

<sup>7</sup> Besedilo, ki je bilo premierno uprizorjeno v SLG Celje novembra lani pod režijskim vodstvom Ajde Valcl, je objavljeno v gledališkem listu.

izpustili, pa se po drugi strani vendarle zdi, da obstaja nekaj takšnih piscev, ki izstopajo tako v kakovosti svojega pisanja kot v tem, da so njihove pisave že bolj izdelane. Konec koncev pa se lahko takšni analizi posveti tudi več izdaj ali številke posamezne revije in se s tem izogne tudi tej težavi.

Sam sem si namesto takšne analize v pričujočem članku prizadeval podati zgolj površen oris sedanje situacije. Slednjo po mojem mnenju zaznamuje dvoje: na eni strani porast zanimanja mladih za dramsko pisanje, na drugi pa vzpostavitev tistih mest – tudi institucionaliziranih –, ki danes omogočajo razvoj nove pisave. Zaradi tega menim, da vloga mladega dramatika danes ni povsem nesrečna, še zdaleč pa ni idealna, saj so besedila teh avtorjev kot v tisti Pirandellovi igri zaenkrat še vedno vse preveč v iskanju svojega avtorja, se pravi režiserja, ki bi jih uprizoril, ali urednika, ki bi jih objavil.

## Viri

Novak A., Boris. »Spremna beseda.« V: Helena Čehovin ... [et. al]: *Dramski krožnik*, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012.

Predan, Alja. »Pogovor z dramatičarko Izo Strehar: Položaj dramatike je negotov, kot je negotov položaj umetnosti.« V: *Gledališki list SLG Celje*, let. 69, št. 4.

Vesenjak, Alenka. »Simona Hamer: Pri nas se dramatika prepogosto meri z aristotelskimi vatli (intervju).« <http://veza.sigledal.org/prispevki/simona-hamer-pri-nas-se-dramatika-prepogosto-meri-z-aristotelskimi-vatli-intervju>. Dostop: 13. 01. 2020.

Za pomoč se posebej zahvaljujem Marinki Poštrak in Žanini Mirčevski.





# Vprašanje? bralne uprizoritve

## Jernej Potočan

31. oktobra 2019 se je na Novi pošti v okviru KUD-a Krik odvijala okrogla miza z naslovom neodvisnost bralne uprizoritve, pogovor pa je potekal na podlagi predstave *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* Varje Hrvat. Ta predstava je sprva nastala kot bralna uprizoritev v okviru festivala *Vzkrik*, ki pa je zaradi svojevrstnih posebnosti zaživela svoje življenje tudi po festivalu. Kot moderator sem gostil štiri goste: Janeza Janšo, Evo Kokalj, Blaža Lukana in Saško Rakef. Poleg njih so se v pogovor vključevali tudi posamezniki iz občinstva. Za to besedilo sem izbral odlomke iz pogovora za okroglo mizo.

**Jernej Potočan:** Kaj naj bi bil format oziroma oblika bralne uprizoritve? Kaj je njegov smisel, namen? Gre v prvi vrsti za predstavitev besedila ali gre za laboratorijski proces, ki je namenjen predvsem avtorju? Vprašanje ponovnega razmisleka termina »bralna uprizoritev« postaja še bolj relevantno v času, ko tovrstni večeri postajajo vedno bolj obiskani in odprti za širšo javnost.

**Blaž Lukan:** O bralni uprizoritvi kot formatu se v našem prostoru sprašujemo šele zadnje čase. Preverjamo njegove meje in preizkušamo ta format do mere, da na koncu sploh ne vemo, ali gre za bralno uprizoritev, ker kje je zdaj tu sploh še branje in kakšno je to uprizorjanje, ki ga gledamo. Navsezadnje, *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* je dober primer problematizacije obeh besed, ki sestavljata besedno zvezo »bralna uprizoritev«. Ne bom šel daleč v zgodovino, ampak recimo, če se malce spomnim za nazaj, je bilo branje dramskega besedila enačeno z literarnim večerom. Avtor je na primer nastopal v društvu pisateljev, včasih kje drugje. Gledal sem recimo Ivana Mraka, ki je nekoč v Viteški dvorani ljubljanskih Križank bral svoje besedilo ob sveči, izjemno sugestivno, uprizoritev *par excellence*, ampak on sam je zelo monotono s to svojo patetično dikcijo bral svoje besedilo. Bilo pa je daleč od tega, kar si danes predstavljamo pod terminom bralna uprizoritev. Še enega primera se spomnim, kjer sicer nisem bil prisoten, je pa zanimiv zaradi neke razlike, ki ga proizvede. Bojan Štih je razlagal, kako je Matej Bor bral svoje dramsko besedilo *Ples smeti na nekem literarnem večeru*. Najprej je prebral nek prizor, potem pa rekel, ta prizor se nanaša na nek prizor iz drugega dejanja in je prebral prizor iz drugega dejanja, nato je rekel, ta prizor pa potem pojasnjuje ta naslednji prizor iz prvega dejanja ... Skratka, skakal je po besedilu in Štih je rekel: »Genialna drama. To moramo igrati.« Potem pa je šel besedilo prebrat linearno in je komentiral: »Zanič.« Se pravi, Matej Bor je s tem branjem proizvedel neko razliko, ki ji lahko rečemo uprizoritev. Bralna uprizoritev. V tej razliki lahko iščemo ta uprizoritveni, performativni moment, torej moment, zaradi katerega sploh lahko govorimo o nekem formatu.

Ali je scensko branje isto kot bralna uprizoritev? Mislim, da ne. Mi lahko scensko beremo tudi roman, recimo. Seveda ima tudi tak nastop performativne dimenzije. Ta uprizoritev ima lahko torej več funkcij, kar si tudi sam že povedal ... Prva, ki je tudi drugod najobičajnejša, je informacija. Seznanjanje interesiranega občinstva z novim dramskim besedilom. Producentov, režiserjev, igralcev ... Delno tudi kolegov. Se pravi, nek proto format, vprašanje je, če je poudarek sploh na uprizorjanju. Ampak vse te funkcije so v zadnjem času, ko smo priča razcvetu bralnih uprizoritev, nekako potisnjene v drugi plan. Mogoče tudi ne vse. Mogoče je tudi namen bralne uprizoritve *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* navsezadnje informacija oziroma ponudba. Ta performativna dimenzija pa se je izpostavila kot avtonomna.

**Jernej Potočan:** Performativna dimenzija je vpisana že v samo besedilo s tem, ko ima vsak gledalec neko personalizirano izkušnjo. Besedilo ni namenjeno branju od prve pa do zadnje strani. V tem primeru besedilo že samo v sebi proizvede neko razliko.

**Blaž Lukan:** Performativna dimenzija je na nek način neobhodna. Vsako branje je interpretacija. Važen je nek cilj, namen tega branja, nek okvir, nek kontekst, v katerem se to predstavlja. V izhodiščih si dal dober primer, da je postala bralna uprizoritev festivalski format. To je res izjema. To ni festivalski format. Ravno skozi ta festivalski kontekst pa je to postal nek popolnoma drug žanr. Popolnoma druga performativna forma, ki že presega to, čemur rečemo branje, scensko branje, uprizoritveno branje ali pa bralna uprizoritev. Pravzaprav govorimo o uprizoritvi kot taki.

**Saška Rakef:** Jaz bi se vrnila na vprašanje, kaj je to bralna uprizoritev. Ko sem poslušala Blaža in brala tvoje iztočnice, sem se vprašala, kaj *stage reading* pomeni širše, v enem širšem prostoru. Pod to oznako načeloma razumemo funkcijo informiranja za mizo. Moje vprašanje, ko sem brala tvoje iztočnice, je bilo, ali je predstavo, kot je *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov*, smiselno poimenovati bralna uprizoritev ali je morda smiselno za to najti nek popolnoma drug termin. Ker če bi razmišljali o bralni uprizoritvi kot polnokrvni predstavi, to več nima veze s prezentacijo besedila širši javnosti.

Zanimivo vprašanje pa je tudi to, kaj lahko branje na odru proizvede. Se pravi, da je besedilo prisotno na odru, bodisi na stojalu ali pa, da se pojavlja na ekranu, ali pa, da ga res samo beremo v neki konstelaciji. Torej, vprašanje estetskih učinkov in tega, kaj proizvedejo na drugi strani, pri občinstvu. To mi je izjemno zanimivo ne glede na to, kako to potem poimenujemo.

Pred dobrim desetletjem je bila pri Pregleju zgodba taka in mogoče je sedaj do neke točke stvar podobna, da se pač avtorje mlajše in srednje generacije poizkusi predstaviti v enem širšem prostoru in se posluževati tega formata, ki je produkcijsko mnogo lažji in omogoča lažji vstop na profesionalni oder. Želelo se je štartati na nekem formatu, ki je v bistvu dostopen, hkrati pa ga nadgraditi. In ravno skozi ta poizkus so se rojevali zelo zanimivi poizkusi, formati, ki niso bili več samo branje. Se pravi, je bil tukaj že element zvočnega oblikovanja, subtilnih mizanscen, ki pa so bile osmišljene prav skozi to dejstvo, da je na odru tudi besedilo.

**Janez Janša:** Ekonomska dimenzija se mi zdi tista, ki prinaša zanimanje za ta format. Skratka, če se ne uprizarja novih besedil, potem jih dajmo vsaj na nek način prinesiti v javnost. Ne gre za to, da se naredi bralno uprizoritev z namenom, da se bo mogoče koga od umetniških vodij prepričalo v to, da besedilo uprizorijo. Zdi se mi, da se dogaja ravno obratno. Pri tej hiperprodukciji vsega živega je že samo dejstvo, da je bilo nekaj prineseno v javnost, dovolj. Po eni strani imamo nek trend, da mladi režiserji in režiserke zelo hitro dobijo priložnost režirati v gledališčih, medtem ko je praktično huda izjema, da bi kateri mladi avtor ali avtorica napisal, napisala besedilo, ki bi bilo uprizorjeno. Kako bi bilo, če bi bilo obratno. Da recimo vsako leto dvajset režiserjev predstavi svojo režijo, ampak ima žal samo tri dni časa, da se njihove režije vzpostavijo. To je eno vprašanje. Mislim, da je pač, ko mislimo o tem fenomenu bralne uprizoritve, ekonomska dimenzija, ki je bila omenjena, zelo pomembna.

Druga stvar je, če razmišljamo o estetski kakovosti ali posebnosti. Mislim, da se s postmodernizmom širše potrjuje neko drugačno uprizarjanje. Neko uprizarjanje, ki v bistvu problematizira besedilo v realnem času. Recimo nizozemska skupina Maatschappij discordia je neko besedilo uprizarjala na način, da so prišli na oder

brez scenografije, vsak je prinesel svoje besedilo. Odprli so stran, prebrali pet, šest replik in potem debatirali o tem, za kaj v besedilu gre. In dejansko so prinesli neko branje besedila. Niso razkazovali svojih lepih, naštudiranih glasov, temveč so dobesedno brali besedilo. Dekonstruirali so besedilo, po drugi strani pa so blazno afirmirali ta poklic. V igralskem smislu je bilo to zame vrhunsko. Gre torej za dimenzijo bralne uprizoritve, ki presega prvo informacijo oz. ponudbo besedila, šlo je dejansko za situacijo, ki je v gledališkem smislu izjemno produktivna, radikalna ...

**Jernej Potočan:** Še en zanimiv obrat opažam zadnje čase. In sicer da besedila nastajajo prav z mislijo na bralno uprizoritev ali celo še korak dlje. V zadnjem času sem zasledil več besedil, ki so uprizorjena že sama v sebi. Z aktom branja. Na primer Varja Hrvatinić – *Popotovanje dramskega besedila* ...

**Blaž Lukan:** Težko je reči, da nastajajo besedila zato, da bi bila samo prebrana. To je lahko neka njihova imanentna, teoretska lastnost. Da so sama v sebi že uprizorjena. Da so uprizorjena že v aktu pisanja, ne branja, temveč pisanja. Ampak to je slaba tolažba za avtorja. Se pravi, niti objaviti mu ni treba besedila. Pisali smo že o tem, da obstaja določen tip besedil iz postdramske pisave, ki je uprizorjen sam v sebi, ampak jaz mislim, da ta besedila še vedno ponujajo velik izziv za režiserja, za ekipo, za gledališče, za producenta. Varjino besedilo *Popotovanje dramskega besedila* je nekako radikalno; ali katero besedilo Simone Hamer. V eni od njenih dram pride lik na oder in reče: »Jaz sem drama Simone Hamer«. Se pravi, da gre za metadramski princip. Ampak to so besedila, ki ne samo, da bi bila lahko uprizorjena, temveč – jaz mislim, da – bi morala biti uprizorjena. Ampak zdaj najti kongenialnega režiserja, ekipo in pa, seveda, prostor, producenta, ki bo dal neke normalne pogoje, termine ...

Iz zgodovine poznamo bralno dramo, ki je bila napisana brez želje po uprizoritvi. V bistvu zgolj nizanje dialogov. Nek dialoški diskurz. Če pa zdaj pogledate priročnik, leksikon, katere drame so navedene kot bralne drame, so to drugi del Goethejevega *Fausta*, Platonovi dialogi ... To je vse prvovrsten uprizoritveni material v tem postdramskem času. Danes ni več samo bralne drame.

Da se vrnem k debati, ki jo je Emil prej začel. Možnosti branja se meni zdijo še zelo neizčrpane. Vprašanje odnosa do nosilca besedila. Odnosa do besede kot take, do dialoga, do dramskega diskurza. Problematizacija napisanega, polemiziranje z napisanim ... Če ostanemo samo na ravni bralne uprizoritve kot uprizoritve, ki operira z besedilom. Z besedilom, ki je na nekem nosilcu: tipkopisu, knjigi, projekciji, povedano, posneto ... Druga skrajnost bi pa bila ... Ali je možna – in jaz mislim, da je – bralna uprizoritev brez besedila? Oziroma bralna uprizoritev brez branja. Tu smo pa spet pri vprašanju, če sploh še govorimo o bralni uprizoritvi ali govorimo o uprizoritvi kot taki, o performansu, ki ga ni treba vedno predznačiti. Tu se odpira še ogromno možnosti.

**Eva Kokalj:** Pri bralni uprizoritvi je besedilo center in sam akt branja ponuja ogromno svobode. Kam lahko gre tvoja domišljija, brez da je sugerirana z neko resničnostjo, ki ujema tok dogajanja celote, ampak vprašanje je tudi pristop do bralne uprizoritve. V tej predstavi se upošteva to širino na način, da lahko prizori, ki niso podloženi z videom, z živo igro, ki nimajo sinhronizirane zvočne resničnosti, zaradi tega bolj nagovorijo. Gre za prostor svobode, ki nagovori predvsem imaginarni svet.

**Janez Janša:** Najslabše so tiste bralne uprizoritve, ki poizkušajo biti uprizoritve. Najhuje je videti igralca, ki ima na bralni uprizoritvi besedilo in se vživi v vlogo. Ko so bile bralke marca na Vzkriku, je bilo res osvežujoče videti bralno uprizoritev *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov*, ker se je pogoje in besedilo samo razumelo ne kot neko omejitev, ampak kot neko prednost. Brez veze se mi zdi delati bralke na način, kot da so neke standardne

predstave. Se pravi, pride režiserka, tam so igralci, dvakrat se dobijo in se poizkusijo nekako živeti. Kot da bi se dobili glasbeniki, ki bi poskušali v trenutku razumeti, ali igrajo jazz ali neko tretjo zvrst. Delaš v okviru omejitev, ne pa da poizkušaš nekaj na hitro simulirati.

**Jernej Potočan: V delih Janeza Janše in Saške Rakef se pogosto srečamo z določenimi principi, ki so bralni uprizoritvi sorodni, predvsem v smislu operiranja s besedilom na odru. Pa naj bo to projiciranje besedila, branje, ki ga berejo gledalci, besedilo, ki ga berejo igralci oz. pevci na odru ... Kaj ti elementi nosijo v odnosu do odrske uprizoritve? Podvprašanje: Kako je bilo z vajami za te predstave?**

**Saška Rakef:** Noben proces predstave, ki je operirala z besedilom na odru, ni trajal manj kot mesec dni, nekatere pa so nastajale tudi po dve leti. Igra *Tolkalo*, ki je imela hkrati gledališko in radijsko izvedbo – torej gledališče Glej in tretji program Radia Slovenija, se je tematsko ukvarjala z medijsko manipulacijo. Šlo je za sestavljanje dokumentarnih materialov in na radiu smo začeli s tem, da stvar zapakiramo kot problemsko oddajo. Gre za ta *Orson Welles moment*, kjer poslušáš dva novinarja, ki debatirata o nekem problemskem primeru, naenkrat pa pride do preloma in nastane konflikt med njima. Iz novinarskega diskurza se zgodi prehod v fikcijo. In ta prehod omogoča popolno zamenjavo diskurza. Novinar ima vedno nadete rokavice, medtem ko si neke stvari lahko dovoliš kot umetnik. In za radio je bilo nujno, da nihče ne vidi, da gre za neko dekonstrukcijo, vse je moralo izpasti zares. Medtem ko je bilo na odru gledališča Glej vse jasno. Vidiš luči, vidiš dva igralca in onadva to bereta. Vsako besedilo se da narediti kot bralno uprizoritev na nek način, ampak vsako besedilo bi zahtevalo neko popolnoma svojo uprizoritveno logiko.

**Janez Janša: Jerebika, štrudelj, ples pa še kaj,** besedilo, s katerim sem nazadnje delal, je praktično scenarij za film. Ko govorimo o participaciji, me vedno zanima širjenje prostora za gledalca. Nekaj časa sem mislil, da tako, da gledalca zaposliš in ga daš v takšne in drugačne situacije, tukaj pa se mi je zdelo, da je to mogoče eden od formatov, ki omogoča največ svobode v domišljiji gledalca, ker je to literatura, kjer si moraš vse vizualizirati. Gledališče je v tem oziru ravno nasprotno. Gledališče te sili: »Glej, kralj je takšen, ima brado in je debel«. In nimaš druge možnosti, kot da vidiš tega debelega kralja z brado.

Tri mesece smo delali v ritmu dela predstav. Gre za projekcijo in animirano besedilo. Na neki točki so se pojavila popolnoma ista vprašanja kot pri delu z igralcem. Tempo govora, glasnost, dramaturgija tega dialoga. To se je reševalo na način, kako hitro se bo besedilo menjavalo, koliko vrstic bo projiciranih; potem seveda zvok in zvočna oprema.

Ljudje so me spraševali: »Aha, torej gre za posnetek? A mi pošlješ datoteko?« Ne! Pomembna je ravno ta socialna dimenzija skupnega branja. Te izkušnje sicer nimamo.

**Saška Rakef:** Zdi se mi, da je prisotna neka nevarnost nejasnosti okoli tega, kaj je bralna uprizoritev in kaj je polnokrvna uprizoritev. Zaradi vprašanja kritike in recepcije pri širši in tudi strokovni javnosti. Tukaj je spet več podvprašanj: če nekaj nasloviš bralna uprizoritev in to pošlješ na kulturna redaktorstva, ne boš dobil kritika.

**Janez Janša: Jerebika** na primer ni bila naslovljena kot bralna uprizoritev in so ljudje zaradi tega protestirali. Kvečjemu bi lahko to bila brana uprizoritev. Veliko smo debatirali o tem, če je to pošteno ali ni, potem pa smo rekli, pa saj to je zrežirano, kaj temu manjka!

**Saška Rakef:** Ker če pogledaš prijavnice na razpise na Ministrstvu za kulturo, mislim, da bralna uprizoritev ne paše v nobeno kategorijo. In vprašanje je, kako se to potem utemeljuje.

**Varja Hrvatin (iz publike):** Vprašanje poimenovanja je pomembno zaradi produkcijskih sredstev. Namreč, na Javni agenciji za knjigo smo s festivalom Vzkrík na razpisu dosegli vse točke, pa so nas vseeno zavrnilo zaradi tega, ker sam kontekst gledališkega prostora zanje pomeni, da to ni literatura. Skratka to je to vprašanje. Ker če je bralna uprizoritev, je to kaj ... Literatura? Če je pa uprizoritev, uprizoritev je pa to gledališče. In mene osebno dramatika vedno zanima ravno zaradi tega trka, ker ni ne literatura ne gledališče. Vseeno pa se je treba odločiti, na kateri razpis se bomo prijavili.

**Saška Rakef:** V določeni točki ni nič narobe, če nastopi nekaj pragmatizma. Nedavno sem imela spet neko izkušnjo, ker prisegam na horizontalno avtorstvo ... Ko izpolnjuješ te tabele, lahko kar hitro vidiš, da nimaš dovolj točk. Res je, da to ni problem avtorja, to je sistemski problem, ki pa včasih ... Saj se da delati teater brez denarja in brez pogojev. V neki točki pa postane res tudi to, da lahko z več denarja narediš več. V neki točki je treba k tem razpisom pristopati pragmatično. Če nekaj ne more iti čez kot bralna uprizoritev, še vedno delaj to, vendar prijavi stvar pod nekim drugim imenom. Ker zakaj bi bil neke bitke, ki jih ne moraš dobiti. Lepo je razmišljati o tem, kaj vse to odpira za sceno, dejstvo pa je tudi, da ogromno ljudi kar naenkrat ni več na sceni. Ko si mlad, se še nekako prebiješ, ko si pa starejši, pa gredo eni v marketing, drugi v piar ... Ostane jih peščica in ne nujno najboljših.

**Brina Klamfer (iz publike): Ostajajo nam tri vaje, ostaja nam festival – kaj je najboljše za naprej? V čem vidite smisel?**

**Blaž Lukan:** V vsem tem. To svobodo se da vzpostaviti v razmerju med besedilom in uprizoritvijo. Bralna uprizoritev išče možnosti uprizoritve znotraj samega besedila in to na več ravneh. Ne samo na ravni interpretacije besedila, ampak tudi na ravni samega nosilca, grafičnega zapisa, načina podajanja besedila, projekcije, vzpostavljanja odnosa do besedila, vključitve občinstva v to nastajanje besedila pred nami. V bistvu smo priča rojstvu gledališča iz duha besedila, ampak prav v tej primarni obliki. Odpira se veliko polje, ki pa zahteva čas.

Najhujša oblika bralne uprizoritve so bralke, ki so provizoriji, nadomestki, tolažilne mini predstave. To je degradacija bralke.

**Janez Janša:** Mogoče je treba spremeniti ime. Namesto bralne uprizoritve mogoče bralne vaje. To je neka točka v procesu, kjer so dovoljena vprašanja, ki se tičejo interpretacije besedila. Preizpraševanje samega besedila, možnost komentiranja. Mislim, da bi to razbremenilo pričakovanje, če pride kritika ali ne pride kritika. Če besedilo bralne uprizoritve pomeni »ni časa za dejansko uprizoritev«, potem naj bo vse na hitro. Potem naj bodo tudi kritike na hitro, potem naj bodo tudi odločitve ministrstva na hitro. Nimate časa! Naj bo umetniško vodstvo drame na hitro! Tri dni! V treh dneh naj oblikuje cel repertoar. Če to pomeni neko degradacijo, če to pomeni nekaj nižjega ranga.

## Zaključek

Ob transkribiranju in ponovnem branju pogovora se mi je kot ključna točka postavilo vprašanje, čemu je bralna uprizoritev v resnici namenjena. Bralna uprizoritev ni gledališka predstava. In ne samo, da ni gledališka predstava, zdi se, da postane v svojem približevanju gledališki predstavi celo nevarna za brano besedilo. Če bralna uprizoritev nadomesti predstavo in se kot gledalci z njo zadovoljimo, potem ta format dela veliko medvedjo

uslugo razvoju pisave in navsezadnje samim avtorjem. Bralna uprizoritev je instant format in zato mislim, da se ne bi smela pretvarjati, da to ni. Analiza in parauprizoritvene rešitve ne morejo biti tako poglobljene, kot bi bile po več mesecih vaj v gledališču, zato mislim, da smisel tega formata ni nujno v odklepanju in podrejanju besedila principom odra.

Če si sposodim stavek Janeza Janše: »Gledališče te sili: glej, kralj je takšen, ima brado in je debel.« Bralna uprizoritev bi se morala od odrske ločiti ravno v tej poudarjeni specifikki. Namesto da bi zakoličila, kakšen ta kralj je, bi morala bralna uprizoritev odpirati asociativno polje, kakšen bi ta kralj lahko bil. V tem smislu si razlagam tudi analogijo z bralnimi vajami, ki jo je v pogovoru omenil Janša. Bralne vaje so del uprizoritvenega procesa, namenjene temu, da se odpira asociativno polje nekega besedila, ki se ga potem tekom procesa vaj tudi zapre v okviru neke preišljene interpretacije, preden se predstavo igra za javnost. A ponovno, bralna uprizoritev ni gledališka predstava. Bralna uprizoritev ni namenjena izkazovanju vrhunske virtuoznosti in domiselnosti režiserja in igralcev, ki bi uspeli besedilo v zgolj treh vajah rešiti s funkcionalnimi provizoričnimi rešitvami. Bralna uprizoritev rešitve ne rabi, po mojem mnenju je lahko format najbolj zanimiv in najbolj v službi dramskega besedila ravno v nasprotni situaciji. Namesto da format išče rešitve, lahko izrecno izpostavlja odprta mesta v besedilu in s tem buri domišljijo gledalcem ter morda tudi potencialnim ustvarjalcem.

Namesto da se gledalcu kaže, kako neko besedilo funkcionira na nekem konkretnem odru, kjer sedijo igralci z notnimi stojali in besedili, naj se mu kaže, kaj bi to besedilo lahko vse bilo na nekem imaginarnem odru. Vprašanje je torej, ali se bralna uprizoritev odvija tukaj in zdaj ali nekje drugje, v svoji potencialnosti. Bralna uprizoritev je lahko kot igra, ki gledalce zapeljuje v to, da postanejo soustvarjalci, ravno v tem pa ta format po mojem mnenju upraviči svoj smisel. Ne, da ponazarja približek uprizarjanja nekega besedila, temveč da sproža razmislek o nekem besedilu v kontekstu imaginarne odrske uprizoritve.

S tem vztrajanjem pri odprtosti ne mislim na to, da bi morale biti vse bralne uprizoritve zgolj suhoparno branje, brez kakršnihkoli elementov scenografije, kostuma, lučnega oblikovanja, glasbe, igralske interpretacije ali drugih invencij. Ne, mislim zgolj, da bi obremenjevanje z izumljanjem konsistentnih uprizoritvenih kodov lahko zamenjalo igranje z besedilom, ki se zaveda samega sebe. Mislim na bralno uprizoritev, v kateri igralec nikoli ne prevzame vloge lika v popolnosti, o kostumu, ki nikoli zares ne postane kostumografija, in o sceni, ki ne postane scenografija. Vsi ti elementi bralne uprizoritve bi lahko prevzemali neke vloge, vendar se z njimi nikoli ne bi zadovoljili do konca.

Če ena od režijskih smeri v gledališču sledi dogmi, da je najboljša režija takšna, ki je nevidna, mislim, da mora biti pri bralni uprizoritvi ravno obratno. Zdi se mi dobrodošlo, da je vsaka režijska ali igralska odločitev jasno vzpostavljena kot režijska ali igralska odločitev. Za razliko od odrske uprizoritve naj se bralna uprizoritev ne pretvarja, da njene režijske odločitve imanentno pritičejo branemu besedilu. Tako lahko postane format bralne uprizoritve kot nekakšen »poligon«, ki ga režiser in igralci postavijo, skozenj pa spustijo brano besedilo. Gledalec pri takšnem pristopu vidi, kako se je besedilo na tem dotičnem »poligonu« obneslo, še vedno pa ga zna od samega »poligona« jasno ločiti.

# Institucionalizirana praksa in objavljanje slovenske sodobne avtorske dramatike

---

## Mojca Podlesek

---

V Sloveniji še nimamo urejene institucionalizirane prakse objavljanja in/ali uprizarjanja mlade, žive, slovenske, sodobne dramatike. V sledečem zapisu sem poskušala zarisati zemljevid, po katerem se gibljejo dramska besedila, ki nastajajo izpod peres sodobnih slovenskih dramatikov. Med njih prištevam tako uveljavljene in uprizorjene kot tudi neveljavljene in neuprizorjene pisce avtorske dramatike. Iz popisa izključujem adaptacije drugih zvrsti, priredbe, dramtizacije kot tudi avtorska besedila snovalnih gledališč.

Dramatika je tista izmed literarnih zvrsti, ki se ji že v obveznem šolskem kurikulumu namenja najmanj prostora. Podobno razmerje lahko zasledimo tudi, če se sprehodimo med policami najbolj založenih slovenskih knjigarn in knjižnic. Pravzaprav se dramatike ne tiska oziroma se le redko tiska v knjigah, zlasti ne v Sloveniji, kjer tudi kultura branja dramatike ni na zavirljivi ravni. Izdaja *Trojno življenje Antigone* Slavvoja Žižka je eden izmed odmevnejših primerov izdaje slovenske drame v zadnjih letih (za kar je zagotovo zaslužen tudi svetovni sloves avtorja na filozofskem področju). Še najodmevnejša v zadnjih letih je bila pravzaprav knjiga Simone Semenič *Tri drame* pri založbi Beletrina, ki je njena prva objavljena zbirka dram. Objavljanje dramatike v Sloveniji ostaja zgolj na ravni objavljanja v revijah in publikacijah, kot so rubrika Dramoleti v reviji LUD literatura, posebne izdaje revije Sodobnost, zimske izdaje Adept, publikacije Vzkrík in gledališki listi tistih nekaj srečnih dram, ki dočakajo uprizoritev na odrih slovenskih institucionalnih gledališč. Le redko pa izidejo dramska besedila v knjižnih izdajah, večinoma kot izbrana dela avtoric in avtorjev.

Z ozirom na seznam izdanih dramskih besedil v tiskanih publikacijah v zadnjem letu (2019), lahko jasno vidimo, da je bilo objavljenih vsega skupaj 22 publikacij. 4 od tega predstavljajo gledališki listi uprizorjenih dramskih besedil, ki izidejo ob premieri, in 4 publikacije oziroma revije. Od vseh dramskih besedil je le 14 publikacij, v katerih je objavljeno dramsko besedilo oziroma so objavljena dramska besedila zgolj fokusnega avtorja. V letu 2018, ko je izšlo še manj publikacij (11), pa od tega predstavljata 2 gledališka lista, 3 revije in zgolj 7 samostojnih izdaj dramskega besedila.

Poseben prostor je treba nameniti portalu Sigledal ([www.si-gledal.si](http://www.si-gledal.si)), ki je ustvaril iskalnik dramskih besedil. Brskalnik spletnega portala Sigledal je ne le poskrbel, da so dramska besedila dobila vsaj svoj virtualni prostor, temveč so s štafeto objav z naslovom *Izvolimo dramo* spodbudili že zainteresirano občinstvo k uporabi brskalnika in poskrbeli za boljše prepoznavnost sodobne dramske dramatike; na portalu je v času pisanja tega članka zabeleženih 423 dramskih besedil, med njimi so tako »stari mački« dramatike kot mlajši začetniki, ki so šele začeli sukati svoje dramsko pero.

Kot je že v prispevkih *Novi dramski val* in *Novi dramski val 2* na Radiu Študent zaznala avtorica prispevkov Varja Hrvatin, je pisanje dramatike v porastu (v prispevkih avtorica tudi podrobno razdela tematike, ki jih obravnavajo besedila). Zaznaven porast v produkciji dramatike lahko pripišemo ustanovitvi katedre za dramsko pisavo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, ki ga vodi izr. prof. mag. Žanina Mirčevska, in festivalom, kot so *Preglej*, *Vzkrik*, *Nova branja* in delavnica *Jenkova soba*, ki poteka pod okriljem Tedna slovenske drame. Vzpodbudo k pisanju dramskih del pomenijo tudi natečaji, ki motivirajo pisce, da se lotijo dramskega pisanja (Grumova nagrada, nagrada za mladega dramatika, natečaj Žlahtno komedijsko pero, nagrada Gašperja Tiča). O tem, kako zelo živa je dramska zvrst literature, torej ni dvoma. Kljub vitalnosti sodobne dramske pisave pa ne moremo reči, da je za njeno beleženje primerno poskrbljeno. Osrednji dogodek slovenske dramatike je vsekakor Teden slovenske drame, ki bo letos dočakal že svoj 50. teden. Grumovi nagradi, ki ju skoraj neprekinjeno (podelili je niso le leta 1997) podeljujejo že od leta 1979, so leta 2013 dodali tudi nagrado za mladega dramatika. Nagrajena besedila so ponavadi bralno uprizorjena, nobena od teh dveh nagrad pa ne zagotavlja nagrajencem, da bo njihovo besedilo odrsko uprizorjeno ali objavljeno.

Avtorska dramska besedila zagotovo nastajajo z mislijo na uprizoritev, čeprav nekatera ostajajo na ravni literarnih besedil. Dramatika je namreč edina zvrst, ki je zavezana fizični manifestaciji; namenjena, da se jo uprizori. Večina nagrajenih besedil se zato tudi vsaj bralno uprizori, redkokatera pa pozneje doživijo odrsko postavitev. Pravzaprav je bralna uprizoritev bergla, na katero se opirajo organizatorji natečajev, ko obljublajo nagrajencem, da se bo njihovo besedilo uprizorilo. Kot posebna oblika uprizoritve je bralna uprizoritev še vedno močno zavezana besedilu, kjer se v brani besedi preveri njena kakovost oz. nekakovost. Odrski preizkus, ki ga nudijo bralne uprizoritve, še vedno ni pravnomočno enak uprizoritvam dramskega besedila. Celovita odrska uprizoritev je namreč tista, ki šele celovito preveri besedilo, in šele takrat dramatika zadira v svoji pravi podobi; v govornem, igrani besedi.

Če pogledamo le lanskoletne Grumove nagrajence: v preteklem letu je Grumovo nagrado prejelo že uprizorjeno besedilo Nejca Gazvode *Tih vdih*, nagrado za mladega dramatika pa je prejela Ana Obreza za dramo *Iskalci zlata*. Medtem ko je bil *Tih vdih* že pred nagrado uprizorjen na odru Mestnega gledališča ljubljanskega, so *Iskalci zlata* doživeli zgolj bralno uprizoritev v SLOGI-ju. Skladno z uprizoritvijo je tudi v gledališkem listu izšlo dramsko besedilo, medtem ko *Iskalci zlata* do zdaj še niso ugledali tiskane verzije. Pohvalna oziroma zgledna pa je praksa

SLG Celje, ki je v preteklem letu uprizorilo besedilo *Vsak glas šteje*, za katerega je Iza Strehar v letu 2018 prejela Žlahtno komedijsko pero. Predstava pomeni eno redkih uprizoritev nagrajenega dramskega besedila v zadnjem času, tega namreč ne moremo reči za *Tih Vdih*, ki je uprizoritev doživel še preden je avtor zanj prejel Grumovo nagrado (ne glede na to, da gre za avtorsko dramatiko).

V času, ko repertoarje polnijo dramatizacije, adaptacije ali uprizoritve starih klasikov, v ospredje gledališke ponudbe stopajo tudi snovalno gledališče in avtorski projekti gledaliških ustvarjalcev, se na odrih institucionalnega gledališča v preteklih dveh letih najde kar nekaj sodobne avtorske dramatike. Čeravno je produkt avtorskih projektov tudi dramski zapis, produkt ni dramsko besedilo izpod rok dramatika, temveč je to zabeleženo besedilo kolektivnega procesa, katerega rezultat je predstava. Slovenski gledališki letopis za sezono 2017/2018 navaja, da je bilo v sezoni uprizorjenih 505 del avtorjev, od tega 273 del slovenskih avtorjev. Če od te številke odštejemo avtorske projekte, koreografije, adaptacije, dramatizacije in dela starih slovenskih klasikov, se število predstav drastično zmanjša. Z uvedbo tega merila število predstav pade na borih 22 uprizoritev dramskih besedil slovenskih še živečih avtorjev. V sezoni 2017/2018 so torej uprizorili besedila zgolj treh dramatikov, ki še niso dosegli starosti 40 let.

V SNG Drami Ljubljana smo tako lahko videli uprizoritev *V imenu matere* (Ivo Svetina) in *Bedenje* (Neboša Pop-Tasić), v MGL so uprizorili *Tih Vdih* (Nejc Gazvoda), *Karaoke* (Jure Novak), *To jabolko, zlato* (Simona Semenič) in *Izkoristi in zavrzi me* (Iza Strehar). V SNG Nova Gorica je uprizoritev doživelo besedilo Iztoka Mlakarja *Tutošomato* in kabaret *Realisti* (Jure Karas), ki se je v preteklem letu prav tako uvrstil med nominirance za Grumovo nagrado. Znanilo, da se politika uprizarjanja sodobne dramatike počasi nagiba v prid avtorjem, pa je tudi praksa, ki jo je nedavno uvedel MGL. Z zgledno prakso rezidenčnega avtorstva skrbijo, da na odre počasi pronica mlada slovenska dramatika. V napovedniku krstne uprizoritve *Žalostink* Jerneja Potočana v režiji Jana Krmelja tako MGL zapiše:

»Mladi slovenski dramatik pišejo besedila v sodelovanju z režiserjem, dramaturgom in drugimi člani ustvarjalne skupine bodoče uprizoritve. Nastajanje dramskega besedila je ciljno usmerjeno, dramatik pa je kot avtor vpet v uprizoritveni proces, ki se začne že pred prvo bralno vajo.«<sup>1</sup>

Posebno mesto je treba nameniti dramskim besedilom, ki so jih uprizorili zunaj velikih institucij. Tako je prav in pomembno, da omenimo uprizoritev besedila Vse se je začelo z golažem iz zajčkov (Varja Hrvatin) na Novi pošti. Pomembno je poudariti, da je besedilo nastajalo na delavnicah platforme Vzkrik, ki je le v nekaj letih prevzelo vodilno mesto gojišča mlade dramatike. Še pred tem je leta 2016 v »lastni režiji« uprizoritev doživelo besedilo *Interpretacija sanj Alexandra McQueera* že v Stari elektrarni uprizoritev (Sandi Jesenik), ki prav tako pomeni primer samouprizoritve dramskega besedila. Takšni primeri opominjajo na to, da mlada dramatika želi biti uprizorjena, četudi za to institucije ne poskrbijo same (slogan festivala Vzkrik 2019 se glasi »Če nas ne boste uprizarjali, se bomo pa sami!«). Zagotovo takšna praksa ni vzdržna, ne za voljo dramatikov in zaradi tega, ker mlada dramatika ne doseže širšega občinstva. Institucije pa se borijo z zaprašenimi, okorelimi repertoarji, ki ne privlačijo mladega občinstva.

Dramska besedila, ki jih doleti blagoslov uprizoritve v institucionalnih gledališčih, se soočajo še z dodatno težo; besedila namreč preidejo v roke režiserjev. Krstna uprizoritev dramskega besedila je ključnega pomena: tako za

1 <https://www.mgl.si/sl/program/predstave/zalostinke/>

režiserja in njegovo avtorsko poetiko kot tudi za avtorja in zvestobo njegovi avtorski viziji. Rešitev mogoče lahko vidimo v samouprizarjanju, kjer avtor postane tudi režiser in/ali dramaturg, pomanjkljivost takšnih uprizoritev pa je v neobjektivnosti uprizoritve. Namen uprizoritve je preverjanje samega dramskega besedila, zato je smiseln pristop, kot so se zanj odločili v MGL, kjer rezidenčnega avtorja vpnejo v uprizoritveni proces. Mnenja stroke so nejasna in si mnogokrat nasprotujejo, zagotovo pa obstajajo avtorji, ki si ne želijo biti del ustvarjalnega procesa, in avtorji, ki bi nadzorovali celoten uprizoritveni proces.

Upam, da mi je uspelo vsaj delno zarisati minsko polje, skozi katero se trenutno prebija sodobna avtorska dramatika do objave ali uprizoritve. Na tem mestu bi si bilo primerno zastaviti serijo vprašanj o legitimnosti uprizarjanja in objavljanja dramatike. V katerem primeru se dramsko besedilo uveljavi? Ko ga objavimo v tiskanem mediju? Ko se ga bralno uprizori? Ko se ga »polnomočno« (odrsko) uprizori? Ko se njegovo uprizoritev kritiško obravnava ali ko se ga kritiško obravnava v sklopu literarne kritike?

Po opravljenem razgledu po pokrajini sodobne avtorske dramatike se takšno vprašanje samo po sebi razvrednoti. Govorili smo namreč o nagrajenih in nenagrajenih, uprizorjenih in neuprizorjenih, bralno uprizorjenih in odrsko uprizorjenih dramskih besedilih. Dramsko besedilo se uveljavi že samo s tem, da je; potrditev lahko najdemo v plodovitosti sodobne avtorske dramatike in sami kakovosti dramskih besedil.

Nesporno pa ostaja dejstvo, da je prostora za objavljanje ali/in uprizarjanje še vedno malo, število dramskih besedil pa navkljub temu raste. Nekompetentnost pristojnih institucij se kaže v tem, da so dramatikim primorani poseči po samouprizarjanju, samoizdajanju in samopromociji. Problematika uprizarjanja se sodeč po številu slovenskih dramskih besedil na repertoarjih že izboljšuje, zaznaven pa je tudi premik iz zgolj bralnih uprizoritev v odrske uprizoritve. Nekatere uprizoritvene institucije počasi zaznavajo nujnost in v bogatem naboru besedil vidijo priložnost, ki jim jo to nudi za iskanje novega občinstva.

Prostora za izboljšave pa je še veliko. Če so se izoblikovali festivali, publikacije in portali, ki poskušajo na lastno roko izboljšati situacijo in približati dramatikom bralcem/gledalcem, se na polju objavljanja še ni ustvaril prostor oz. institucija, ki bi nudila prostor kontinuiranemu objavljanju in komentiranju sodobne dramatike. Čeprav se dramska besedila objavljajo v raznovrstnih publikacijah in njihovih posebnih izdajah, pa založbe, sodeč po izdajah samostojnih dramskih besedil, ne čutijo potrebe po tem. Če želi avtor objaviti dramo, je zanj še vedno najboljša možnost, da besedilo objavi skupaj z drugimi avtorji v publikacijah, izda besedilo v samozaložbi ali pa se njegovo besedilo objavi v gledališkem listu ob njegovi uprizoritvi. Politika oziroma nepolitika uprizarjanja in objavljanja sodobne dramatike še ni dorasla številčnosti produkcije besedil, navkljub (pre)nizkim honorarjem, ki (bi) jih tako ali tako za svoja besedila prejeli avtorji.

1.	Drame	Rok Vilčnik	Ljubljana : KUD Sodobnost International, 2019
2.	Predsednikova norost ali Predsednik republike je nor: tragikomedija v dveh dejanjih	Jure Godler	Brežice : Primus, 2019
3.	Zadnje drame	Matjaž Župančič	Cankarjeva založba, 2019
4.	Dve komediji	Suzana Švencbir	Bevke: Smar-team, 2019
5.	Gledališke igre	Goran Gluvič	Ljubljana: Genija, 2019
6.	Zeleni princ: odrska igra za otroke	Marija Nemanič	Novo mesto: Šolski center, 2019
7.	Gledališke sanje : (zgodbe za branje in igranje)	Maša Pfeifer, Urša Strehar Benčina, Staša Prah	Ljubljana: Pionirski dom - Center za kulturo mladih, 2019
8.	Odilo	Peter Mlakar	Ljubljana: Oddelek za čisto in praktično filozofijo pri NSK, Založba NSK, 2019
9.	Hudič v grabnu	Suzana Švencbir	Bevke: Smar-team, 2019
10.	Domača naloga: vzgojna komična enodejanka za deveto (in vse ostale) »šolce«	Biljana Petač	Bevke: Smar-team, 2019
11.	Gledališki klub: komična enodejanka v štirih prizorih	Biljana Petač	Bevke: Smar-team, 2019
12.	Smeh na odru	Jelka Amalija Škrobar	Celje: Celjsko literarno društvo, 2019
13.	Kralj Srečko ali O kuharjevi kapi: pravljica, lutkovna igrlica za majhne otroke in dramski prizor za večje otroke	Gabrijela Kolbič	Maribor: Aristej, 2019
14.	Izdaja je naše zveličanje, 2. del	Janez Suhadolc	Ljubljana: A & T Svetovanje, 2018
15.	Literatura št. 338	Eva Kučera Šmon	Ljubljana: LDS, letnik 31., 2019
16.	Literatura št. 339	Urša Majcen	Ljubljana: LDS, letnik 31., 2019
17.	Sodobna slovenska dramatika	Vinko Möderndorfer Jure Karas, Žanina Mirčevska, Rok Vilčnik	Ljubljana: Kulturno umetniško društvo Sodobnost International, 2019
18.	Adept: revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev	Kaja Novosel, Varja Hrvatin, Katja Gorečan Eva Kokalj, Tijana Grumič	Ljubljana (Nazorjeva ulica 3): Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2018/2019
19.	Bedenje	Nebojša Pop-Tasić	Ljubljana: SNG Drama, 2019
20.	Izkoristi in zavrzi me	Iza Strehar	Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2019
21.	Vsak glas šteje	Iza Strehar	Celje: Slovensko ljudsko gledališče, 2019
22.	Karaoke	Jure Novak	Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2019

## SEZNAM IZDANIH DRAMSKIH BESEDIL V TISKANIH PUBLIKACIJAH 2018

1.	Dramski triptih	Krištof Dovjak	Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2018
2.	Komedije: novih pet za nori svet	Franci Tušar	Koroška Bela: samozal.; Žirovnica: Medium, 2018
3.	Komedija	Tone Partljič	Maribor: Kulturni center, zavod za umetniško produkcijo in založništvo, 2018
4.	Slovenska kura ali Devica Marija začne trenirati boks: mala briljantna komedija s petjem in nacionalno katastrofo	Ervin Fritz	Ljubljana: Društvo Knjižna zadruga, 2018
5.	Izdaja je naše zveličanje	Janez Suhadolc	Ljubljana: A & T Svetovanje, 2018
6.	Psi lajajo: igre	Vinko Möderndorfer	Ljubljana: Knjižna zadruga, 2018
7.	Vsakomur nekaj manjka: otroška gledališka igra	Rok Vilčnik, rokgre	Maribor: Aristej, 2018
8.	Literatura št. 328	Varja Hrvatin, Jernej Potočan	Ljubljana: LDS, letnik 30., 2018
9.	Literatura št. 327	Sandi Jesenik, Lev Mastnak Trobentar, Kaja Nakani	Ljubljana: LDS, letnik 30., 2018
10.	Adept: revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev	Varja Hrvatin, Neva Zver, Maša Pelko, Aleš Jelenko, Jernej Potočan	Ljubljana (Nazorjeva ulica 3): Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2017/2018
11.	Tih vdih	Nejc Gazvoda	Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2019
12.	Praznina spomina: kriminalka v 4 delih	Barbara Zemljič	Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2019

## SEZNAM UPRIZORITEV DRAMSKIH BESEDIL SLOVENSkih ŠE ŽIVEČIH AVTORJEV V SEZONI 2017/2018

1.	Zid, jezero	Dušan Jovanovič	SNG Drama Ljubljana
2.	Sveti mož	Mile Korun	SNG Drama Ljubljana
3.	Prekleti kadilci	Svetlana Makarovič	SNG Drama Ljubljana
4.	Sveta Ada	Tomaž Svete	SNG Opera
5.	Praznina spomina (I&II&III&IV)	Barbara Zemljič	MGL
6.	Pasja procesija	Svetlana Makarovič & Jure Novak	SMG
7.	Odilo. Zatemnitev. Oratorij	Peter Mlakar & Dragan Živadinov	SMG
8.	Pošasti	Simona Hamer	SMG
9.	Fant, dekle, gospod	Vinko Möderndorfer	SNG Maribor
10.	Pesmi živih mrtvecev	Matjaž Župančič	SLG Celje, PGK
11.	Realisti	Jure Karas	SNG Nova Gorica
12.	Ekshibicionist	Dušan Jovanovič	SNG Nova Gorica
13.	Tri ženske	Vinko Möderndorfer	PGK
14.	Zrno soli ali vse najboljše Marina	Neda Rusjan Bric	PGK
15.	BRUNDAGRRRRROM!	Tamara Matevc	Gledališče Koper
16.	Ne šlataj - 220 V!	Iztok Lovrč	Šentjacobsko gledališče
17.	Bert	Anže Virant	Lutkovno gledališče Ljubljana
18.	Zajčkova hišica	Anja Štefan	Lutkovno gledališče Ljubljana
19.	Ščepec in MBA	Svetlana Makarovič	Lutkovno gledališče Maribor
20.	Pod snegom	Saša Pavček	Mini teater
21.	Prva ljubezen	Brane Mozetič	ŠKUC
22.	Ovce, Kekec, ujma gre!	Andrej Rozman Roza	Rozinteaater





# Dramsko besedilo na off sceni

Ana Lorger

V pričujočem članku se lahko spotaknemo že pri samem naslovu, saj je konceptualna zastavitev, kaj točno neinstitucionalno gledališče oziroma *off scena* pomeni, včasih težko obvladljiva. Navsezadnje je tudi neinstitucionalno gledališče podvrženo neki prisilni logiki druge oblike institucije, ki je zaradi finančne podhranjenosti in prisilne hiperprodukcije lahko še kako omejena v svoji ustvarjalni svobodi. A vendarle to ne bo tema tega članka, saj je več kot očitno, da nacionalna gledališča v svoj program redkeje vključujejo besedila mladih ali še neuveljavljenih dramatikov in dramates, zato jim je prostor možnosti izraza ponujen na tej drugi, neinstitucionalni strani. Ta prispevek se ne bo osredotočal na preboje, ki so jih mladi avtorji s svojimi besedili pridobili v nacionalnih in uniformiranih gledališčih, na imena, kot sta trenutno Iza Strehar in Nejc Gazvoda, temveč se bo osredotočil zgolj na področje alternativne gledališke produkcije. Časovno pa se bo omejil na stanje po PreGleju, ki je kot začetni val analize dramske pisave v Sloveniji.

Če se spomnimo, je ravno PreGlej pomenil tisti preboj dramske pisave mladih pisk in piscev kot ene izmed umetniških form izražanja, ki so že nekaj časa iskale svoje mesto v gledaliških krogih, vzpostavljal pa je predvsem formo bralne uprizoritve. Iniciatorka in koordinatorica projekta PreGlej Simona Semenič v intervjuju s Primožem Jesenkom (Jesenko, 23) specifično bralnih uprizoritev vidi predvsem v tem, da ne »predvidevajo poznejšega odrskega uprizarjanja »prebranih« besedil.« Bralne uprizoritve tako temeljijo na komunikaciji med igralci, režiserji in pisci dramskih del, kjer je v ospredju predvsem želja po pisanju kakovostnejših besedil. Kot zapiše Rok Vevar (Vear, 2006 19), so bralne uprizoritve predstavljale tisto polje, na katerem so študentje AGRFT lahko preizkušali svoja besedila v bolj svobodni formi, prosto in brez uniformiranosti psihološkega realizma, ki ga vsakodnevno srečujemo v prostorih Akademije. Morda gre za popolnoma spontan upor mladih pisk in piscev, ki bi svoj pisateljski potencial radi preizkušali še zunaj institucije in tako pustili, da besede na papirju prosto zadihajo.

Žan Žveplan v prispevku revije *Adept* omenja, da bralna drama ni zgolj na glas prebrana drama, temveč je lahko nova uprizoritvena forma, ki pade nekje vmes med dramskim gledališčem in performansom. Za bralno uprizoritev je pomemben predvsem proces ustvarjanja. »Uprizoritve niso zgolj cilj same sebi, ampak so namenjene temu, da v izpeljavi celotnega procesa gledališke produkcije v povratni zanki vplivajo nazaj na njegov začetek.« (Žveplan 2014/2015, 47) Besedilo nastaja skupaj s prakso, se preizkuša z igralci in režijo, je neke

vrste laboratorij, v našem prostoru pa je tovrstni proces ustvarjanja v ospredje prišel ravno s PreGlejevim laboratorijem. Tako se je imenovala skupina pisk in piscev, ki se je srečevala na delavnicah dramskega pisanja v Kranju v času 35. Tedna slovenske drame. Iz njega se je rodila skupina, ki se je imenovala Preglejčki, čigar ime nenaključno spominja na Pupilčke.

Po Preglejčkih je leta 2013 gledališče Glej ustanovilo projekt *Glej, rezident*, ki je mladim in še neuveljavljenim ustvarjalcem na področju uprizoritvenih umetnosti omogočal sprva enoletni, nato pa triletni laboratorij, v katerem so imeli in še imajo čas in prostor, da razvijajo svoje ideje. Iniciator tega projekta je bil nekdanji umetniški vodja Marko Bulc, ki je z *Glej, rezidentom* želel dati prednost mladim ustvarjalcem. Prvi, ki so pri tem projektu sodelovali, so bili skupina G-FART. Študenti seminarja za gledališko režijo Sebastjana Horvata Zala Sajko, Nina Zupančič, Sandi Jesenik, Simon Belak, Eva Kokalj, Vid Klemenc, Nina Šorak in Aleš Zorec so premetali črke kratic institucije AGRFT in že s to novotvorjenko ustvarili nov pogled na gledališko ustvarjanje. Urška Brodar za uvodno besedo gledališkega lista ponudi več interpretacij te kratic. Lahko bi šlo za *fuck art*, za *fighter art* ali pa za »gledališki prdec z velikim P, morda kot metaforično vrednostno samooznako« (Brodar 2013, 5). G-FART-ovci so namreč svoj projekt zasnovali kot *work in progress*, ki je vključeval odprte bralne seminarje in nenehno reflektiranje lastnega procesa dela. S tem so jasno nasprotovali vzpostavljenim oblikam hitrega programskega dela institucionalnih gledališč, v katerih imajo ustvarjalci in ustvarjalke precej manj časa za samo kritiko in poglobljeno refleksijo skupinskega ustvarjanja.

Skupina G-FART je svoje delovanje začela s tremi kabareti z naslovom *Kabare Kurac*, nato pa ustvarila še štiri predstave. Čeprav so ustvarjalci delali pod imenom istega kolektiva, je bilo njihovo ustvarjanje dokaj heterogeno (Bulc 2013, 72). Nekateri so se igrali s formo kabareta, v katerega so vključevali glasbo, ples in besedo, se igrali s pojmom antigledališča,<sup>1</sup> se spraševali o odnosu med gledalci in nastopajočimi, razbijali njuno mejo ter se spraševali, ali je politično gledališče sploh možno. Morda je največ polemik glede predstav G-FART-a pomenila prisotnost kolektiva na 42. Tednu slovenske drame. Stvaritev je nastala s skupnim razmišljanjem o eni sami, dokaj banalni besedi: prdec. Po diskusijah in skupnem ustvarjalnem procesu so napisali besedilo z naslovom *Zadrževanje prdca*, ki se je osredotočalo predvsem na stanje dramatike v slovenskem prostoru. Kritizirali so fenomen TSD-ja, ki se je po njihovem mnenju preoblikoval zgolj v »čakanje na zmagovalno besedilo, pospremljeno s predstavami« (Zupančič 2011/2012, 115). G-FART je s svojim *Zadrževanjem prdca* na nek način nadaljeval tradicijo Preglejčkov s tem, ko so avtorji in avtorice besedila najprej začeli procesualno pisati, da so nato doživela bralno uprizoritev. V ospredje so postavili dialog med besedilom in gledališčem, na metafizijski<sup>2</sup> način preizpraševali pomen pisanja dramskih besedil v navezavi z njihovo uprizoritvijo. Po mnenju Nine Zupančič naj bi prisotnost kolektiva istočasno kritizirala še intelektualizem in hermetično zaprtost tovrstnih festivalov, ki mnogokrat delujejo izključevalno, predvsem pa samozadostno. (Zupančič 2011/2012, 116)

Po kolektivu G-FART-a, ki je kljub svoji heterogenosti deloval pod enim imenom, so rezidence v naslednjih letih dobili še Jaša Koceli, Nina Rajić Kranjac, Eva Nina Lampič in Urška Brodar, sz3 (slavoj zizek trio), Hana Vodeb in Tin Grabnar. Nasploh se je gledališče Glej trudilo, da bi ostajalo odprto za mlade ustvarjalke in ustvarjalce. Med

1 Antigledališče je termin, ki se je uveljavil okoli leta 1950 z nastopom gledališčem absurda. Odreka se identifikaciji med gledalcem in likom, ostaja skeptičen in v ospredje postavlja iracionalnost logike ter kavzalnosti. Ožje gledano ga lahko povežemo z avantgardističnim gledališčem in gledališčem absurda, njegova razširjena oznaka pa pomeni upor klasični odrski iluziji in prevladujočemu slogu klasičnih dramskih besedil (povzeto po Pavis 1998, 26).

2 Izraz metafizijski v tem primeru razumem kot samonanašalnost znotraj besedila ali uprizoritve same, torej razmišljanje o statusu umetniškega dela in avtorja, o njegovi vlogi v družbi.

drugimi je Tjaša Črnigoj neodvisno od platforme *Glej, rezident* pod njegovim okriljem uprizorila *Gilgalovanje*, besedilo po motivih *Epa o Gilgamešu*. Proces dela je temeljil na horizontalnem sodelovanju, saj so režiserka ter igralca Rok Kravanja in Andraž Jug besedilo skupaj analizirali, ga transformirali v uprizoritveni material in ga nato igrali na vajah (Lobnik 2018, 27). Predstava je premiero doživela marca leta 2018 in pozneje kot tekmovalna predstava sodelovala na Borštnikovem srečanju.

A če se po časovnici sprehodimo spet nekaj korakov nazaj, je leta 2015 podoben način dela, torej procesualen, laboratorijski in v skupini, prevzemala tudi predstava *Tri sestre* v koprodukciji AGRFT in Zavoda Margareta Schwarzwald. Tudi v tem primeru je šlo za reflektiranje in transformacijo kanonskega besedila, ki se je skozi proces ustvarjanja popolnoma spremenil. Zavod Margareta Schwarzwald, ki je sodeloval tako z gledališčem Glej kot tudi z institucionaliziranim Cankarjevim domom, sta leta 2009 ustanovili Maruša Kink in Mija Špiler, predstavljal pa se je z avtorski deli mladih ustvarjalcev in ustvarjalk. *Tri sestre* v dramaturgiji Nike Leskovšek so bile prvič uprizorjene v železničarskih halah na Parmovi, kasneje pa so gostovale na Borštnikovem srečanju in na gledališkem festivalu Theaterformen v Hannoveru. Specifika te koprodukcije ni bila zgolj v tem, da je ponudila možnost ustvarjanja mladi režiserki in dramaturginji, temveč tudi v tem, da je klasično besedilo aktualizirala in se odpovedala statičnemu odru tako, da je uprizoritvene prostore ves čas menjavala (zapuščene stavbe, kantine, nekdanje igralnice ipd.). Kljub temu da ta koprodukcija ni uprizarjala besedila, nastalega neposredno izpod peresa mlade avtorice, pa predstavljajo *Tri sestre* drugačen pristop obdelave in interpretacije dramske predloge. Maruša Kink tovrstni način dela pozneje nadaljuje v postavitvi *Žab* Gregorja Strniše, ki je premiero doživela 26. 12. 2019 v Bunkerjevi sindikalni dvorani.

Nedvomno pa je leto pozneje zaznamovala predstava po besedilu Sandija Jesenika. Njegovo delovanje je prisotno predvsem na neodvisni sceni, svoje izobraževanje pa je izpopolnjeval v Zagrebu, Trstu in Budimpešti. Jesenik je poleg tega ustanovitelj *Društva vsestranskih literarnih ustvarjalcev* (krajše VLU), ki na področju umetnosti deluje nevladno in samostojno. Sandi Jesenik, takratni študent AGRFT, je svojo magistrsko nalogo *Interpretacija sanj Alexandra McQueera* krstno uprizoril na odru Stare elektrarne v okviru festivala Parada ponosa. Projekt je nastal v koprodukciji Društva Parada ponosa, Bunkerja, Škuc gledališča in Kud Pozitiva. Besedilo vsekakor ne sledi uniformirani obliki psihološkega realizma, s kakršnim se ponavadi srečujemo v ustaljenem učnem programu. Prvoosebni protagonist Jaz se podaja na nadrealistično sanjsko pot, kjer se sooča s svojimi notranjimi občutki, otroštvom, spomini, družbo, predvsem pa s sprejemanjem svoje seksualnosti in spolne identitete.

Je eno izmed redkih besedil mladih slovenskih piscev, ki v ospredje postavlja tudi queerovsko kulturo, hkrati pa kritično gleda na vsakdanje stereotipe o ženskem in moškem. Notranje popotovanje Jaza pa se bere še toliko bolj politično predvsem zato, ker na oder ne postavlja že tolikokrat videnih heteronormativnih odnosov, temveč skozi preizpraševanje lastne spolne identitete razbija milijonkrat že videno, repetitivno in simptomatično heteroseksualnost na gledaliških odrih.

Področje neodvisne gledališke scene so leta 2016 zaznamovale delavnice Simone Semenič, ki je znanje PreGlejevega načina dela prenesla na novo generacijo pisk in piscev. Med februarjem in oktobrom so pod njenim mentorstvom in mentorstvom režiserja Mareta Bulca in Ane Duše redno potekale delavnice, kjer so se avtorice in avtorji spoznavali z zakonitostmi sodobne dramske pisave. Delavnice so dobile obliko festivala z naslovom *Vzkrik*, ob zaključku pa so pisne stvaritve doživele tudi bralne uprizoritve. Leto pozneje je festival uvedel tudi nagrado za najboljše besedilo, kar je bila pomembna gesta, saj opozarja na zid, ki se pojavlja med novimi

dramskimi besedili ter njihovo materializacijo v pisni ali odrski obliki. Nagrada Vzkrik na ta način simbolično poudarja pomembnost dramske pisave in na problem njenega obrobne statusa v našem prostoru. Alja Lobnik v tretji programski knjižici Vzkrika iz leta 2019 zapiše, da je tovrstni festival upor in opozorilo na krivičnost obrobne pozicije dramskih besedil. Besedila, ki so nastajala v času festivala Vzkrik, so bila uprizorjena v Mali skladovnici JSKD, Mini teatru, Novi pošti, to leto pa prvič vstopajo v bolj institucionalizirane prostore, v Mestno gledališče ljubljansko.

V okviru festivala Vzkrik je v zadnjem času največ pozornosti vzbudila soorganizatorica samega festivala Varja Hrvatin z bralno uprizoritvijo *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov*. Z inovativno režijo, ki je temeljila predvsem na izkoristku sodobne tehnologije pametnih telefonov, je Eva Kokalj besedilo transformirala v izkušnjo, ki je prečila polja skupnega in individualnega doživetja. Spogledovanje s tehnologijo se je novembra letos nadaljevalo s plesno predstavo *MeMeMeMe* v režiji, konceptu in koreografiji Jana Rozmana. Delo mladih avtorjev je svoj izraz našlo v prostorih Stare elektrarne, v tematsko ospredje pa je postavljalo prav to, s čimer se mlajše generacije najpogosteje srečujemo: poplavo informacij, obsedenost z družbenimi omrežji in posledičnim občutkom osamljenosti ter pomanjkanjem telesne bližine. Seveda *off scene* ne predstavljajo zgolj generacije mladih ustvarjalcev.

Že skoraj deset let lahko na odrih Zavoda Bunker spremljamo skupino Beton Ltd., katere člani Primož Bežjak, Katarina Stegnar in Branko Jordan prav tako skupinsko in procesualno ustvarjajo besedila in njihove končne uprizoritve. Njihova dela so večinoma posvečena družbeni kritiki in preizpraševanju lastne pozicije belega Evropejca ter njegove odgovornosti do sveta okoli njega. Procesualni način ustvarjanja lahko najdemo tudi v Laboratoriju Vie Negative, imenovanem VN Lab. Via Negativa v našem prostoru deluje že od leta 2002 pod umetniškimi vodstvom Bojana Jablanovca. A ker ta platforma temelji na reduciranju in negiranju gledaliških elementov, je tudi vloga besedila mnogokrat zmanjšana ali pa sploh ni prisotna. Kadar besedilo vseeno nastane, se to dogaja postopoma, je avtorsko in vseskozi v nenehnem preizkusnem poligonu z drugimi performativnimi elementi. Via Negativa in Beton Ltd. sta vsekakor primera skupine oziroma platforme, ki že vrsto let vztraja v svojem delovanju na neodvisni sceni.

Po tem pregledu časovnice dramske pisave lahko izpeljem zaključek da mladi in/ali še neveljavljeni avtorji in avtorice s svojimi besedili na oder prinašajo sveže tematike in uprizoritvene forme, ki jih institucionalna gledališča sprejmejo s časovnim zamikom. Način dela na neodvisni sceni je večinoma procesualen in kolektivno horizontalen, kar je izjemno pomemben element delovanja v gledališki skupnosti. Skupno odločanje in ustvarjanje zahteva predvsem čas, ki dandanes vedno več stane in nam še prehitro polzi iz rok. Zato je neodvisna scena tista, ki ponuja upor individualizmu, hierarhičnosti in nenehnemu pomanjkanju časa, hkrati pa s svojo odprtostjo prevzema tudi vlogo preizkušanja novosti na odru. A kadar govorimo o alternativni in svobodni sceni, se nam mnogokrat pojavlja vprašanje, ali morda ni njen cilj prehod v institucijo in preboj iz neodvisne scene na odre mestnih in nacionalnih gledališč. Ali pa gre navsezadnje zgolj za to, da bo institucija sprejemala ravno pravšnje mero alternative in tako še naprej perpetuirala svoj način delovanja, neodvisni pa ostajajo v svojem krogu ustvarjanja in se skušajo znotraj njega čim bolj uveljaviti. Paradoksalnost alternative je ravno v tem, da se giblje v svoji začasnosti in če vstopi v polje institucionalnega, se nekje zunaj že rodi nova *off scena*. Prav to prometejsko gibanje brez konca je tisto, kar jo dela živo in prisotno v nenehnih dialogih.

Viri in literatura:

Brodar, Urška. »Uvodna beseda«. V.: *Glej, list!*. Letn. 5, št. 5. Ljubljana, 2013. 5–7.

Bulc, Mare. »G-Fart (ni)so G-Fartovci.« V.: *Glej, list!*. Letn. 5, št. 5. Ljubljana, 2013. 71–76.

Jesenik, Sandi. *Interpretacija sanj Alexandra McQueera*. Dost. 28. 12. 2019. ><http://sigledal.org/w/images/4/40/InterpretacijasanjAlexandraMcQueera.pdf><

Lobnik, Alja. »Intervju s Tjašo Črnigoj: o gilgalovanju in metodah dela. Glej, list. Dost. 1. 1. 2020. >[https://issuu.com/glejtheatre/docs/glej\\_list\\_gilgalovanje\\_www](https://issuu.com/glejtheatre/docs/glej_list_gilgalovanje_www) <

Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concept, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

Semenič, Simona. »Kje so meje«. *Programska knjižica 3. Festivala Vzkrik*. Dost. 28. 11. 2020. ><http://www.vzkrik.si/kolofon/><

O zavodu. Dost. 4. 1. 2019. ><https://3www.margareta.si/o-zavodu/> <

Vevar, Rok. »PreGlej«. V.: *Dialogi*. Letn. 42, št. 7/8. Ljubljana, 2006. 18–20.

Zadrževanje prdca (G-FART). Dost. 29. 12. 2019. ><http://veza.sigledal.org/media/uploads/Dokumenti/42tsd/tsd-42-tisk.pdf><

Zupančič, Nina. »Znamka/institucija določa umetnost ali prilika o neprimernem G-FART na Tednu slovenske drame.« V.: *Oderuh*. Letn. 6, št. 2. Ljubljana, 2011/12. 115–118.

Žveplan, Žan. »Bralna uprizoritev kot samostojna gledališka praksa.« V.: *Adept*. Letn. 1, št. 2. Ljubljana, 2014/15. 47–49.

# Nagrada za mladega dramatika:

## pregled nagrajenih dramatskih besedil

Helena Šukljan



Nagrada za mladega dramatika je nagrada, ki jo podeljujejo od leta 2012 v okviru Tedna slovenske drame. Na razpis lahko svoja dramska besedila prijavijo mladi avtorji in mlade avtorice do tridesetega leta starosti in tako niso v konkurenci z besedili, ki prispejo na natečaj za Grumovo nagrado, na katerega se prijavljajo že uveljavljeni in večkrat nagrajeni dramatik in dramatičarke. Z razpisom nagrade za mladega dramatika se spodbuja nastanek novih slovenskih dramatskih besedil in predvsem podpira mlade avtorje, da ustvarjajo in razvijajo svojo pisavo. Podeljevanje nagrad mladim (morda bodočim) dramatikom ima velik pomen, saj bodo ti ljudje – nagrajeni in tudi tisti nenagrajeni – v prihodnosti ustvarjali (in na nek način že soustvarjali) kvalitetno sodobno slovensko dramatik. Razpis za nagrado za mladega dramatika je bil, kot že omenjeno, prvič izveden leta 2012, ampak se je žirija odločila, da prvo leto nagrade ne podeli. Tako so mladi dramatik in dramatičarke nagrajevani od leta 2013 dalje, kar pomeni, da bo letos na Tednu slovenske drame nagrada podeljena že osmo leto zaporedoma. Kljub temu pa je nagrado prejelo že osem mladih avtorjev in avtoric, in ne sedem, kot bi bilo pričakovati. Leta 2013 se je namreč žirija odločila, da sta na natečaj prispeli dve dokaj enakovredni besedili in si oba avtorja zaslužita nagrado.

Med razmišljanjem, kako naj zaobjamem vseh osem nagrajenih besedil, kaj naj sploh izpostavim, kako naj se lotim »analize«, saj bi lahko o vsakem napisanem besedilu zapisali celo študijo, sem se odločila, da se v prvi vrsti odmaknem od vrednostne sodbe in da moj namen ni ocenjevanje ter izbiranje favorita med zmagovalci. Prav tako se nisem odločila za dramaturško razlago besedil ali poglobljeno razčlemba (likov, prostora, časa ...). Osredotočila sem se na tisto, kar je – po mojem mnenju – najbolj zanimivo, najbolj živo in se vsakega bralca najbolj dotakne, to je vsebina, tematika, problematika, ki jo besedilo nosi v sebi. V nadaljevanju bom tako pri vsakem besedilu, ki je prejelo nagrado za mladega dramatika, skušala odkriti, kaj je tisto, kar ga dela najbolj živega, kaj je njegova glavna tema in predvsem, zakaj ter kje se nas (me) to besedilo zadeva.

Dramska besedila bodo obravnavana kronološko, pri čemer bosta prvi na vrsti nagrajeni besedili iz leta 2013, na koncu pa bo predstavljeno lanskoletno nagrajeno besedilo.

Leta 2013 sta nagrado za mladega dramatika prejela Vesna Hauschild, ki je napisala dramsko besedilo z naslovom *Inventura*, in Tibor Hrs Pandur, ki je napisal *Sen 59*.

Vesna Hauschild je leta 2010 zaključila študij dramaturgije na AGRFT. V času študija je obiskovala različne delavnice, povezane z dramskim pisanjem (med drugim tudi Preglej), scenaristiko in igro. Leta 2013 je na Kingston University v Londonu zaključila magistrski študij dramskega pisanja. Napisala je več dramskih besedil, nekatera so bila že uprizorjena (*Horion*, *Inventura*), izvedla pa je tudi svoj performans *Jazija*. Od leta 2014 je samozaposlena v kulturi in deluje kot dramatičarka, pisateljica in performerka; najbolj jo zanima vprašanje ženske izbire, odnos med človekom in naravo ter kulturne razlike med ljudmi. Njena zanimanja lahko zasledimo tudi v nagrajenem dramskem besedilu *Inventura*, kjer spremljamo štiri mlade ženske (Nives, Živo, Mino Lizo in Nedo), ki se na devetmesečnem preizkusnem obdobju v trgovskem centru Space Market potegujejo za delovno mesto. Dramsko besedilo je napisano v treh dejanjih – vsako dejanje predstavlja eno tromesečje (trije deli so tako tudi poimenovani: Prvo tromesečje, Drugo tromesečje, Tretje tromesečje), vsako dejanje pa je razdeljeno na sedem do šestnajst krajših prizorov, ki nosijo izvirna in pomenljiva imena (*Kuvert(ur)a*, *(Ka)ko se oblač(i)ti* ..., *(P)odpis?*, *Sladkarije(s)* ...). V krajših prizorih, ki bi lahko predstavljali tudi različne epizode televizijske nadaljevanke, vidimo, kako se vse štiri ženske spoprijemajo z nalogami, pred katere so postavljene ter kako službo (ne)spretno kombinirajo s svojim zasebnim življenjem. Vsaka od njih ima namreč vsaj eno veliko osebno

skrb ali skrivnost, s katero se mora spoprijeti, jo razrešiti ali pa samo nositi na vesti: zaročenec, ki morda ni moški njenih sanj, nepričakovana nosečnost, občasno varanje svojega moža, pomanjkanje ljubezni ... A nič od naštetega ne sme vplivati na njihovo kakovost dela, za kar neumorno skrbi njihov nadrejeni, šef Marcel, ki jih vodi skozi preizkusno obdobje. Marcel je vodja, ki si ga je zelo enostavno predstavljati – mlad, ambiciozen moški, s slabim in predvsem šovinističnim smislom za humor, vedno pripravljen pomagati, a vse, kar počne, počne za korist podjetja. Marcel seveda ni glavni vodja podjetja, ampak je v drami prisoten še bolj pomemben človek, in sicer je to vodja Corpusa, imenovana Big Sister. Vodja (Big Sister) se do čistega konca sploh ne prikaže, je pa neprestano prisoten njen glas in šele ko jo je prvič možno videti, se izkaže, da gre za moškega, ne za žensko. Celotno dogajanje drame je zasnovano tako, da (ne)hote spominja na znane resničnostne šove, ime Big Sister pa je tudi zelo očitna aluzija na resničnostni šov »Big Brother«, v katerem je skupina ljudi zaprta v »kletki« in jih na vsakem koraku spremljajo (nadzorujejo) kamere. Tudi ob branju *Inventure* dobimo občutek neprestanega nadzora, a s to razliko, da gre v tem primeru za neprostovoljni nadzor nad štirimi ženskimi liki, ki se ne zaključijo z nadzorom njihovih službenih obveznosti, ampak se razširi tudi na njihovo zasebnost, na njihovo intimo. Besedilo problematizira stanje, ki je še vedno – morda zdaj še bolj kot pred osmimi leti – prisotno v naši družbi: preveč ljudi – premalo služb, preveč izobraženih ljudi – premalo ustreznih delovnih mest, preveč mladih ljudi, ki ne dobijo (ustrezne) zaposlitve, preveč tekmovalnosti – premalo solidarnosti, preveč dela – premalo prostega časa, preveč službe – premalo doma, premalo komunikacije, premalo pristnih odnosov, premalo borbe za solidno življenje, premalo borbe zase ... Kljub temu da razmere niso idealne, saj delo v Corpusu ne ponuja tega, kar bi si vsaka izmed protagonistk v resnici želela, se jim za službo splača »boriti«; zagotovila bi jim, če že ne notranjega zadovoljstva, vsaj varno in brezskrbno prihodnost. Zato se vse – nekatere bolj angažirano in požrtvovalno, druge manj – odločijo za sodelovanje v preizkusnem obdobju in v tem času še bolj zanemarijo nekaj, kar že v izhodišču ni rožnato – sebe in svojo (bodočo) družino. Besedilo lahko razumemo kot kritiko današnjega časa, današnje ujetosti v delo, službo, današnjih nehumanih urnikov in odrekovanja vsemu z namenom, da bi preživeli. Dramsko besedilo *Inventura* je bilo že uprizorjeno, in sicer je krstno uprizoritev doživelo 13. novembra 2015 v SNG Drami Ljubljana (Mala drama). Uprizoritev je režirala Ajda Valcl, dramaturginja uprizoritve je bila Mojca Kranjc, igrali pa so Sabina Kogovšek (Živa), Nina Ivanišin (Nives), Ana Urbanc (Mina Liza), Nina Valič (Neda), Vanja Plut (Saša), Klemen Slakonja (Marcel), Rok Vihar (Rok) in Boris Mihalj (Natakar).

Drugo besedilo, ki je bilo nagrajeno istega leta, je dramsko besedilo *Sen 59* Tiborja Hrsa Pandurja. Tibor Hrs Pandur je leta 2011 diplomiral na Filozofski fakulteti, študijska smer primerjalna književnost. Je soustanovitelj paraliterarne organizacije I.D.I.O.T., ki od aprila 2009 dvakrat letno objavlja istoimensko revijo z esejji, poezijo, dramatiko, prozo (njen glavni urednik je še vedno Hrs Pandur). Poleg dramatike piše tudi poezijo (izdal je dve pesniški zbirki Enerđimašina in *Notranje zadeve*) in deluje kot prevajalec. Besedilo *Sen 59* je bistveno drugačno od *Inventure*, saj ni tako zelo oprijemljivo in konkretno, ampak se neprestano giblje v medprostorih. Giblje se med resničnostjo in sanjami, med realnostjo in fantazijo, med tem, kar vidimo, in tem, kar samo občutimo. Besedilo tako ponuja ogromno možnosti interpretacije. Samo dva lika (On in Ona) – ki nista črno-bela ali točno definirana s starostjo, izobrazbo ali katero drugo lastnostjo, definira ju samo spol, pa še tega bi lahko postavili pod vprašaj – sta postavljena v trinajst različnih situacij/prizorov, ki jih je avtor oštevilčil (začel je z 0 in ne z 1, kar je neobičajna odločitev, ki pri bralcu vzbudi zanimanje ali vsaj trenutek premisleka) in naslovil (naslovov prizorov ni pisal sproti, ampak je vse zapisal na koncu dramskega besedila – kot scenosled ali kazalo). Lika spremljamo, kako se v vsakem prizoru znova spoprijemata z različnimi zapleti, spremljamo njune borbe samih s sabo, kako se borita drug proti drugemu in s svetom okoli njiju, spremljamo, kako šibka sta, kako nemočna in hkrati močna. Vprašanje, ki se pojavi ob branju, je to, kdo sploh sta On in Ona. Najmanj zgrešimo, če rečemo, da sta lika lahko kdorkoli: starca v domu za ostarele, mlad par, ki mogoče ne more imeti otrok, brat in sestra, mati

in njen sin (morda nerojeni otrok), dedek in vnukinja, bivša ljubimca ... Lahko sta vse to ali pa nič od tega. Vsak bralec si ju lahko razlaga po svoje in v njiju najverjetneje vidi tisto, s čimer se sam sooča v nekem življenjskem obdobju. Osebnost mi je bila med branjem najbolj prezentna ideja, da gre za odnos med avtorjem dramskega besedila in ženskim likom, ki ga razvija. Da gre za avtorjevo ustvarjalno krizo, ki sproži spontan pogovor s svojim likom, skozi katerega odpira vprašanja, ki ga kot avtorja težijo. Da gre za odnos med avtorjem in likom, ki se mu neprestano izmika in ga ne more zares začutiti in dokončati dramskega besedila. Zanimivo bi bilo *Sen 59* prebrati vsakih pet, deset let in videti, kako lahko ista oseba tako besedilo bere na popolnoma drugačen način. Eno izmed ključnih vprašanj, ki jih – neodvisno od omenjenega razumevanja likov – odpira besedilo, je nezmožnost dotika. Kakršnegakoli dotika med dvema osebama. Če dotik razumemo kot komunikacijo, lahko dramo beremo tudi kot nezmožnost komunikacije v današnji družbi, kar vodi v nerazumevanje, konflikte, slabo voljo, odtujenost, teženje k individualnosti ... vojne. Moderni svet, v katerem je otroku pred žogo v roke potisnjen pametni telefon, nam daje občutek, da se lahko dotaknemo vsega, da je vse dovoljeno in je vse na doseg roke, ampak prav tam, kjer bi bil pristen dotik in posledično komunikacija najbolj nujna – med dvema osebama – najhitreje popustimo, najprej odnehamo in odnosov ne razvijamo (več). *Sen 59* je bil premierno uprizorjen 16. septembra 2008 v Gledališču Glej. Predstavo je režirala Tatjana Peršuh, dramaturg pa je bil avtor besedila Tibor Hrs Pandur. Igrala sta Nina Ivanišin (Ona) in Vito Weis (On).

Leta 2014 je nagrado za mladega dramatika prejela Tjaša Mislej za dramsko besedilo z naslovom *Panj*. Tjaša Mislej je študentka druge stopnje dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT. Napisala je že več dramskih besedil, njeno najnovejše dramsko besedilo *Skladišče* (2018) je nastalo pod mentorstvom dramateze Simone Semenič na delavnicah dramskega pisanja *Vzkrik*. Je avtorica več prispevkov, povezanih z umetnostjo, kot praktična dramaturginja pa je sodelovala pri magistrski produkciji Tjaše Črnigoj *Satirikonijada* (2018). Dramsko besedilo *Panj* je sestavljeno iz dveh dejanj, vsako dejanje pa je razdeljeno na tri prizore. Dogajanje je postavljeno v (bližnjo) prihodnost; avtorica pred začetkom drame zapiše: »Dogaja se v bližnjem kraju v bližnji prihodnosti.«<sup>1</sup> Besedilo beremo v upanju, da tak bližnji kraj ne obstaja in da nas taka bližnja prihodnost ne čaka. Razlika med bogatimi in revnimi, med tistimi, ki imajo službo, in med ljudmi brez nje, naj bi se še bolj povečala. Večina ljudi bi na tak način postala družbeni višek, ki ne bi mogel z ničemer prispevati, ne bi mogel nikakor obogatiti družbe, v kateri živi. Tako stanje vlada v dramskem besedilu *Panj*, kjer se s problemom soočijo na poseben način – »izumili« so posebne ustanove (panje), v katere so zaprti vsi ljudje, ki nimajo službe, ki so odveč. V panjih je zaposleno osebje – psihologinja, zdravnik, direktor, ekonomistka, varnostnik, asistentka – ki dajejo občutek nesposobnosti, neizobraženosti in nečloveškosti. Njihova naloga je, da skrbijo za delovanje panja in za njegove varovance, ki jih imenujejo »čebelice«. Za varovance je kar se da dobro poskrbljeno, saj jim je omogočen obisk psihologa, zdravnika, zanje celo poiščejo koristno delo, kot je šivanje eko copat, seveda pa je za varovance nujna tudi sterilizacija. »Čebelice« imajo eno težavo in ta je, da ne morejo ven iz panja, odvzeta jim je svoboda. Zanimivo je, da se je avtorica odločila za panj in posledično za čebele, saj te žuželke povezujemo z delom, disciplino, marljivostjo ... torej z vsem, kar imajo varovanci panja, ampak je prav panj tisto, kar jih ovira, da svojih potencialov ne morejo izkoristiti. Med vsemi »čebelicami« je najbolj izpostavljen Maks, tridesetletni presežni umetnik, saj se v panju pripravljajo na obisk evropskega sekretarja, katerega želi direktor panja pozdraviti s kulturno točko; njegov namen je predvsem ta, da bi od sekretarja iztržil več finančnih sredstev. Direktor Lado ves čas upa, da bo komisar prinesel dobre novice, a se zgodi ravno nasprotno – pove, da je ljudi v panjih preveč. Edina možna rešitev, ki ostane, je zato ta, da se jih odstrani, da se jih umakne, ubije. Besedilo sproža vsaj dve temi, ki sta vredni premisleka; prva je prikaz položaja umetnika v družbi. Avtorica je od vseh možnih poklicev izbrala ravno umetnika in s tem nakazala na njegovo mesto v družbi. Kdaj bi se umetnik znašel v panju? Najverjetneje bi umetnik(i) v panju pristal(i) prvi ali pa na čistem koncu, ko bi vsi drugi »viški družbe« že nekaj

1 Mislej, Tjaša: *Panj*.

časa bili odmaknjeni. Vmesne poti ne vidim. Z izpostavitvijo umetnika Maksa in v odnosu zaposlenih do njega pa lahko vidimo tudi to, kako današnja družba gleda na umetnike – kot na nek odvečni in nepotrebni del družbe. Predvsem pa je v besedilu prikazana ignoranca, nerazumevanje in odnos »izkoristi-ko-rabiš« do umetnosti sploh. Če odmislimo ravnokar izpostavljeno problematiko odnosa do umetnosti, pa so druga, prav tako zanimiva in širša tema, ki se pojavi v besedilu, »čebelice«. Dramsko besedilo se dogaja v bližnji prihodnosti, ampak vseeno se lahko vprašamo, če čebelice obstajajo že danes in če obstajajo, kdo te čebelice so. Končnih zaključkov ne bom delala, lahko bi rekla samo to, da so čebelice vse okoli nas in da smo čebelice tudi mi sami.

Tretje leto, torej leta 2015, je nagrada za mladega dramatika šla v roke Katji Markič, ki je na natečaj poslala dramsko besedilo *Ptice selivke*. Katja Markič je diplomirala na AGRFT, študijska smer dramaturgija in scenske umetnosti, trenutno pa je študentka druge stopnje dramaturgije in scenskih umetnosti na omenjeni Akademiji. Kljub temu da je še vedno študentka, je – poleg dramaturškega sodelovanja pri produkcijah v okviru Akademije – sodelovala tudi pri uprizoritvah zunaj Akademije, med drugim je kot asistentka dramaturgije sodelovala pri uprizoritvi *Kralj Ubu* (SNG Drama Ljubljana, r. J. Lorenci), kot dramaturginja pa pri dveh projektih, ki ju je v SNG Drami Ljubljana režiral Jan Krmelj: *Utopija* in *Grenki sadeži pravice*. Dramsko besedilo *Ptice selivke* v dveh daljših prizorih ponuja pogled v intimo človeka, natančneje v intimo mladega človeka – v Ireno, ki si ob selitvi v novo stanovanje postavlja vsa mogoča vprašanja o sebi. Dogajanje je postavljeno v samo en prostor – v njeno izpraznjeno podnajemniško stanovanje, v katerem je samo še nekaj škatel. V stanovanju sta Irena ter njen sosed Gregor, ki čakata (ali pa tudi ne čakata), če bo še kdo prišel, saj je Irena priredila izselitveno zabavo. Na koncu pride samo še Irenin brat Bor. Pred nami se izrisujejo trije liki, tri osebe, iz katerih sevajo izživeti spomini, izpraznjeni liki, a hkrati pričakovanje po nečem novem, po boljši prihodnosti. Mogoče je selitev tista, ki jo bo prinesla. Selitev je tudi glavna tema besedila, kar je razvidno že iz samega naslova. Vprašanje, ki se ob tem pojavi, je to, za kakšno selitev gre, in predvsem, čigava ta selitev je. Najprej opazimo najbolj očitno selitev – selitev Irene v novo stanovanje, ampak to je samo konkretna, fizična selitev, ki se mora zgoditi, da se lahko zaradi nje zgodijo še vse druge selitve, ki niso tako opazne in se dogajajo znotraj posameznikov. Fizična selitev v Ireni sproži val vprašanj, ki se tičejo nje same, kar vodi v nenadzorovano premlevanje o preteklosti, (živiljenjskih) ciljih, odnosih ... Skozi Irenino (samo)preizpraševanje se celotna drama obrne sama vase, v lastno premišljevanje in prek tega omogoči, da se vsak bralec poistoveti z Ireno, njenimi mislimi in se začne spraševati o svojih selitvah. Besedilo bralca na nek način posrka vase, v svoj svet, ki ustvarja občutek jeseni, občutek, da nad blokom, v katerem se nahaja Irenino staro stanovanje, leti velika jata ptic, ki prav v trenutku dogajanja drame potuje v toplejše kraje. Irena ima možnost, da odleti z njimi, ampak nobeno njeno dejanje ne nakazuje na to, da bi to možnost izkoristila in poletela skupaj z njimi; Irena se (pre)seli samo fizično, v novo stanovanje, sicer pa ostaja na isti ravni razumevanja sebe in sveta, ki jo obdaja. Poleg odpiranja tem o selitvi, tega, kaj nosimo v sebi, kaj puščamo za sabo, a bo za nami ostala kakšna sled, poleg teme o smislu bivanja lahko opazimo tudi konkretna vprašanja o identiteti, o iskanju samega sebe, ki pa so tako ali drugače že vpletena v glavno temo. Kaj hočem? Kam grem? Kdo sem? Ta premišljevanja se najbolj jasno prikažejo skozi lik Ireninega soseda Gregorja, ki (še) ni prepričan glede svoje spolne usmerjenosti, s čimer ga sooči Irena:

»GREGOR: ... Bor... Irena! A si ti Bora nalašč povabila?! A si ti vedela, da sem mu všeč?!

IRENA: Ne. Vedela sem, da je on všeč tebi.

GREGOR: Neumnost.«<sup>2</sup>

Ob pogledu na tri »izgubljene duše« se pojavi vprašanje, če so naša dejanja, naša življenja res tako usodna? A nismo samo kratek čas na zemlji, potem se pa zgodi, kar se mora zgoditi. Čemu bi se v takem primeru zapletali v take misli, se obremenjevali s preteklostjo in se dušili z lastnimi spomini, ki so samo še nekaj meglenege? Kaj

je smisel tega? Nihče ne ve, ampak kljub temu je na svetu še ogromno Iren, ki se ne bodo tako lahko osvobodile same sebe.

Leta 2016 je bilo nagrajeno dramsko besedilo *Zimske radosti* Pie Vatovec. Pia Vatovec je diplomirala iz dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT, kjer je opravila še magisterij iz umetnosti giba. Poleg nagrade za mladega dramatika je leta 2016 za dramsko besedilo *Zimske radosti in njegovo dramaturško razlago* prejela tudi Prešernovo nagrado. Sicer pa deluje kot dramaturginja, dramatičarka, scenaristka in piše za spletni portal Koridor. Dogajanje v dramskem besedilu *Zimske radosti* v enem sunkovitem, hitrem in neustavljivem zamahu predstavi najbolj osnovne družinske zaplete, nesporazume, težave ter kako se vse to manifestira ob druženju dveh družin, ki imata čustvene povezave zakoreninjene globoko v preteklost. Na božični večer se srečata dve družini. Marjan, Lidia in njuna petletna hčerka Brina ter Marjanova hčerka iz prvega zakona, dvajsetletna Nina na eni strani in Gorazd, Vlasta in njun petletni sin Jakob na drugi strani. Že sama situacija je zasnovana na tak način, da bralec pričakuje »pok«, pričakuje kaos, pričakuje spopad – ne njuno spopada med družinama, ampak kakršenkoli spopad. Liki in odnosi so zasnovani tako, da obetajo katastrofo in prav v tem duhu je pisan tudi dialog (drama se že začne z nesmiselnim preprirom Lidie in Marjana). Zaradi tega je branje zanimivo in predvsem tako, da ne spusti, k temu pa pripomore še dejstvo, da gre za enodejanko, ki ni razdeljena na več prizorov ali kakorkoli razdeljena na več krajših delov; skratka – besedilo nas ima ves čas v šahu. Na začetku opazujemo Marjana in Lidio, kako v novi hiši pripravljata večerjo in predvsem, kako Lidia besno preverja, če je vse tako, kot mora biti. Takoj je opazno, da želi dajati vtis popolne družine, ki si je ravnokar uredila življenje s tem, ko se je preselila v novo hišo na obrobju mesta. Marjan pa je njeno popolno nasprotje in ne čuti potrebe po tem, da bi komurkoli kaj dokazoval. V naelektreno vzdušje na večerjo pride druga družina, ki se prav tako sooča s podobnimi problemi. Izbrana situacija je na videz res preprosta, ampak so odnosi, različni pogledi na vzgojo, različne vrednote in predvsem zamolčane skrivnosti tisto, kar naredi dramsko besedilo živo in bogato. Iz replike v repliko se dogodki in vse zamolčano vedno bolj razkriva, a hkrati zapleta, v enem večeru izbruhne vse – vse intimno, vse nerešeno, vse zamolčano in vse tragično. Po tem, ko je drama z vsem razkritim dosegla svoj vrh in lahko pričakujemo samo še odhod domov, se situacija popolnoma umiri, vsi skupaj sedejo za mizo ter začnejo z večerjo. Če je do tega trenutka drama delovala kot popoln realizem, se na njenem koncu vse obrne – mogoče je želela avtorica s tem pokazati absurd celotne situacije in nesmisel v nepomembnih stvareh, s katerimi se vsakodnevno ukvarjamo. Z dogajanjem na večerji se vsak lik spoprijema drugače in prav vsak izmed njih bi lahko bil protagonist, zgodbo bi lahko povedali s perspektive vsakega lika. Dejstvo pa je, da vidimo tri različne generacije, torej tri zelo različne poglede na isto situacijo in da z združitvijo vseh treh pogledov dobimo občutek prave »zimske radosti«.

Nika Švab je nagrado za mladega dramatika prejela leta 2017, njeno nagrajeno besedilo nosi naslov *Ujeti trenutek*. Avtorica je diplomirana literarna komparativistka, leta 2015 pa je vpisala podiplomski študij dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT. Je avtorica mnogih člankov, literarnih recenzij ter filmskih in gledaliških kritik. Izobraževala se je tudi na praški akademiji DAMU ter sodelovala pri organizaciji 6. in 7. lutkovnega bienala v Mariboru in festivala kulturne vzgoje Bobri. Deluje tudi kot praktična dramaturginja, sodelovala je z Zalo Sajko, Matejo Kokol, Sebastjanom Horvatom in drugimi. *Ujeti trenutek* je komedija v desetih slikah, ki prikazuje Nevesto z obsesivno kompulzivno motnjo, katere želja je samo ta, da bi se celotna družina fotografirala in na fotografiji delovala popolno. Že v tej želji lahko zaznamo to, da družina najverjetneje ni funkcionalna, da odnosi niso razčiščeni, da se morda v želji po popolni fotografiji skriva hrepenenje po popolni družini, ki je ni, je nikoli ni bilo in je najverjetneje tudi ne bo. Morda gre za hrepenenje po tem, da bi bila po poroki ustvarjena nova, vesela, velika družina, v kateri bi se vsi imeli brezpogojno radi in se med seboj spoštovali. Ampak ta želja že v samem izhodišču ni mogoča. Nevestina starša sta namreč že petnajst let ločena, Oče se je dve leti nazaj drugič poročil,

2 Markič, Katja: Ptice selivke.

Nevestina Mati pa je že ves čas samska in (tudi zaradi tega) zagrenjena. Ženin se neprestano trudi Nevesti čim bolj ugajati, ji pomagati, jo spodbujati, ampak občutek je, da ima Ženin v celotni situaciji stransko vlogo, pa ne samo v dramskem besedilu, ampak tudi v njunem življenju. Bolj kot on sam sta prezentni njegova mama (Tašča) in sestra (Svakinja). Tašča ima očitne težave s prekomernim uživanjem alkohola, kar poskuša skriti, ampak je v prekrivanju vedno bolj nespretna. Svakinja pa je od Ženina, svojega brata, starejša le eno leto, kar se močno pozna v tem, da je že od otroštva dalje neprestano iskala pozornost in jo išče že celo življenje; njen karakter tako že sam po sebi ponuja nekaj, česar si nobena nevesta ne bi želela – biti v središču pozornosti na poročni dan nekoga drugega. Tako se mora Nevesta ves čas ukvarjati z vsemi drugimi in reševati tuje težave, čeprav so vse tuje težave pravzaprav njene. Skozi najrazličnejše situacije, ki onemogočajo nastanek fotografije, je že možno slutiti, da Nevesta zelene družinske fotografije ne bo dobila. Poleg vseh težav, ki jih povzročajo svati in s tem zavlačujejo s fotografiranjem, pa Nevesto preganja še dvoje – čudovita naravna svetloba, ki je ravno pravšnja za fotografijo in bo vsak trenutek izginila, ter to, da se fotografu zelo mudi in bo moral vsak čas oditi. Pred nami se tako izriše družina – ali bolje rečeno, dve družini, ki sta postali ena – v pripravah na fotografiranje, med katerimi se vsak član nove, velike, srečne družine ukvarja izključno in samo s sabo. Edina izjema je Priča, Nevestina prijateljica, ki ji nesebično in neprestano stoji ob strani ter ji v najbolj stresnih trenutkih pomaga – če ne drugače, s tem, da ji ponudi čik. In prav Priča, za katero bi lahko trdili, da je najbolj požrtvovalen in altruistični lik drame, je tista, kateri Mati ves čas nekaj očita, in jo, kadar ima možnost, kritizira. Zanimivo v besedilu je to, da liki niso poimenovani z osebnimi lastnimi imeni, saj v drami nastopajo kot: Nevesta, Ženin, Mati, Oče, Priča, Tašča in Svakinja. Opazimo, da so vsi liki poimenovani v odnosu do Neveste, s čimer je še bolj jasno nakazano, da je ona tista, okoli katere se splete celotno dogajanje; da je ona protagonistka s svojim ciljem, ki ga želi doseči – fotografirati se. To pa ji onemogočajo vsi družinski člani, ki bi jih morda lahko označili kot antagoniste. Sicer je res, da gre za komedijo, branje samo po sebi ni temačno, »antagonisti« vzbudijo empatijo, a vseeno je ves čas zelo močno prisoten občutek nemoči, občutek razočaranja in občutek osamljenosti ... in vsi te občutki se dogajajo na poročni dan, ki naj bi bil takim občutkom popolno nasprotje. Če situacije izvzamemo iz širše slike, so same po sebi zelo komične, vendar celotno besedilo vzbuja občutek tragičnosti. Če imamo v mislih, da gre za komedijo, je tudi njej konec presenetljiv. Ob neprestanem Nevestinem priganjanju, lovljenju naravne sončne svetlobe in hitenju, ker bo moral fotograf oditi, si morda obetamo drugačen konec, ki bo komiko pripeljal do vrhunca, do kaosa, do preobrata, do nečesa, kar bi bila pika na i v celotni situaciji. Namesto tega pa avtorica ponudi drugačen konec, v katerem Nevesta končno vzame situacijo v svoje roke in vse člane družine postavi na zanje določene pozicije, oni pa jo nemo ubogajo. »Ste se vsi pogovorili? Si povedali vse velike novice, ki si jih nikoli drugače ne bi imeli priložnosti? Pokramljali o moji nesposobnosti pri izbiri česarkoli? Potolažili glede oblek? Ja? Dobro. Midva se bova potem pogovorila, ampak verjetno bom spala na kavču. Mama, prosim nehaj bit kronično nezadovoljna, in ata, da se slučajno ne bi naslajal nad tem! Vi trije se sami zmenite, kaj so vaši problemi, ampak ne zdaj. Zdaj se, prosim, postavite, vam bom kar jaz pomagala.« S temi besedami Nevesta zaobjame skoraj vse glavne probleme, s katerimi se je soočala ves čas, vse dokler ni na koncu zmagala in ustvarila kompozicije popolne družine. Ampak ... če zaključim z zadnjo didaskalijo v besedilu: »Fotografa od nikoder, prav tako njegove opreme. Tudi svetlobe več ni, saj se je v tem času zunaj stemnilo.«<sup>3</sup>

Maša Pelko je sedma mlada dramatičarka, ki je prejela nagrado za svoje dramsko besedilo *Kraljevi otroci*. Maša Pelko je v minulem študijskem letu diplomirala na AGRFT iz gledališke režije. Med študijem je kot asistentka režije sodelovala pri uprizoritvah, ki so jih režirali Juš A. Zidar, Sebastijan Horvat, Janusz Kica ... Lansko sezono pa je na odru Male drame premiero doživela predstava, nastala pod njeno režijo, O čem govorimo, ko govorimo o

3 Švab, Nika: Ujeti trenutek.

ljubezni ... Z režijo radio drame »Žrtve radia Bum Bum« je lani na festivalu *UK International Radio Drama Festival* v Canterburyju zasedla drugo mesto. Leto pred tem, torej leta 2018, pa je bilo, kot že omenjeno, nagrajeno njeno besedilo *Kraljevi otroci*. Dramsko besedilo je izjemno zanimivo, saj bralca postavi v prostor, ki je sicer skrit, v katerega nima(mo) vstopa – v kraljevo palačo. Dogajanje je postavljeno tik pred trenutek ter v čas, ko Ojdip ugotovi, da je on morilec kralja Laja. Vso dogajanje pa je prikazano skozi otroške oči, skozi oči njegovih otrok, Antigone, Ismene, Polinejka in Eteokla. Kraljevi otroci slutijo, da se dogaja nekaj, kar bi znalo zelo vplivati na njihovo družino, slutijo, da se bliža nekaj tragičnega, ampak situacije ne razumejo popolnoma. Informacije do njih prihajajo postopoma, če želijo kaj razumeti, jih morajo sestavljati in povezovati med sabo. Avtorica v besedilo vključi tudi nekaj Sofoklejevih verzov iz dramskega besedila *Kralj Ojdip*, ki jih slišijo tudi otroci, kar pripomore k temu, da je dogajanje še bolj razgibano, verjetno in smo bralci še bolj angažirani v samo dogajanje. Povezava med besedilom *Kraljevi otroci* in antičnimi tragedijami oziroma zgodbami, ki jih poznamo o kraljevih otrocih, ko niso več otroci, je tudi v zelo natančni karakterizaciji likov. Polinejk, Eteokel, Antigona in Ismena že kot otroci kažejo tipične in najbolj značilne značajske poteze, ki jih lahko zasledimo pri vseh štirih kraljevih otrocih v starejših letih. Polinejk in Eteokel se že kot otroka neprestano prepirata (tudi o tem, kdo od njiju bo kralj), Antigona dejanja in pogledi na svet nakazujejo na to, da je njena največja vrednota družina, njene izjave pa izžarevajo zrelost, modrost, pri mlajši Ismeni pa je tudi že orisana njena neodločnost, njena previdnost. V besedilu pa se nekajkrat pojavi še ena izjemna povezava z že znanimi izjavami, dogodki ... Eden od takih je naslednji dialog med Antigono in Ojdipom:

»ANTIGONA

Če se boriš za stvari, pa ugotoviš, da niso vredne, kaj pa potem?

OJDIP

Potem si jezen. Včasih tako jezen, da začneš sovražiti.

ANTIGONA

A ti koga sovražiš?

OJDIP

Nisem zato na svetu, Antigona.

ANTIGONA

Zakaj pa smo na svetu?

OJDIP

Ne vem še ... Mogoče ... Ti ugotovi, pa mi povej.«

V šestih replikah med Antigono in njenim očetom je postavljam temelj, ki je sprožil Antigonino najslavnejšo izjavo: »Ne da sovražim, da ljubim, sem na svetu.« Primeri takih virov znanih dejstev, trditev, izjav, dejanj ... poživijo besedilo in bralca zagotovo presenetijo in z njimi dobi besedilo posebno širino. Vsako dramsko besedilo naj bi bilo aktualno in naj bi bilo tako, da bi lahko vedno poiskali vzporednice med vsebino besedila in obdobjem, v katerem živimo. *Kraljevi otroci* niso dramsko besedilo, ki bi vzporednice z današnjim časom ponujalo na pladnju, saj zanimiva ideja drugega, otroškega pogleda na tako znan grški mit zasenči kakršnakoli spraševanja o tem, kako bi besedilo problematizirala skozi oči aktualnih problemov. Kljub temu da sem začela razmišljati, s čim bi lahko besedilo povezala, se spraševati, ali gre za prikaz družinske situacije, v kateri nemalokrat nastradajo otroci, sem se odločila vse take misli in različne interpretacije za zdaj zatrejti, ker je besedilo v svoji ideji tako »čisto« in izvorno, da se mi tako dejanje ne zdi potrebno. Besedilo prelisiči, ker med branjem podvomiš v resničnost napisanega, v dogajanje znotraj palače. Občutek je, kot da se ta zgodba zlije z že znano zgodbo v tragediji *Kralj Ojdip* in tako dobiva širšo in izpopolnjeno sliko usodnega, vsem dobro poznanega dogodka.

Ana Obreza, ki je magistrirala na AGRFT, študijska smer dramaturgija in scenske umetnosti, je lanskoletna

(2019) dobitnica nagrade za mladega dramatika, in sicer jo je prejela za svoje dramsko besedilo *Iskalci zlata*. Prav to dramsko besedilo je najbolj odprto, najbolj svobodno, najbolj neoprijemljivo in zagotovo najbolj izmuzljivo. Tako kot je izmuzljivo zlato, ki ga iščejo liki v drami. Besedilo ponuja ogromno možnosti interpretacije, sproža ogromno asociacij in ob vsakem odgovoru postavi še najmanj eno novo vprašanje. Vsi liki – ki smo jih sicer v literaturi že zasledili: Noe in Joe, Herakles in Driada, Fjodor in Mihail, Zaročenka in Zaročenec, Ferdo in Magda, »premešana« Vladimir in Estragon, Vladigon in Estramir ... – si vedno znova postavljajo enako, za to besedilo ključno vprašanje: *kaj je zlato?* Avtorica se sprehaja skozi različne prostore in čase, preizkuša različne načine pisanja, se poigrava z jezikom, sklicuje se na znane reference in neprestano išče. Išče pravilno formo, pravilni način, kako pristopiti do teme, kako se sploh lotiti pisanja ... in prav ta način iskanja, ki je povezan z dramskim pisanjem kot takim, je ustrezen vsebini drame. Med branjem sem tudi sama iskala nekaj, na kar bi se lahko oprijela, in nekaj, kar bi našla, in bi potem to »zlato«, ki bi ga našla, racionalno razčlenila, dojela in podala dalje. Ampak »zlato« se je izmuznilo. Vse, kar ostane, je, da si postavimo vprašanja, kaj naj bi to zlato sploh bilo in zakaj ga vsi (liki) tako goreče iščemo. Zlato bi lahko razumeli kot karkoli, kar nam je drago, kot karkoli, česar ne bi želeli izgubiti in bi za to »zlato« naredili vse. Poleg tega je lahko zlato prav tisto nekaj, po čemer hrepenimo, tisto, kar si želimo, pa ne moremo imeti ali pa nismo zmožni tega imeti. Zlato je vse, kar je dosegljivo, ampak se nam vedno na nek način izmuzne. So cilji, ljubezen, uspeh, diploma, sreča, zmaga, upanje, zdravje, sonce ... in nenazadnje drugi ljudje. To je tisto, kar – po mojem mnenju – najbolj predstavlja iskano zlato: drugega človeka, ki ga iščeš in (mogoče) najdeš.

Kot sem že v uvodu omenila, se v poglobljeno analizo nagrajenih dramskih besedil zaradi svoje nespretnosti pri »ustaviti se« in »vsem besedilom nameniti podobno število znakov«, nisem poglobljala. Namesto tega bom poskušala v zaključku zaobjeti vseh osem besedil in ugotoviti, če med nagrajenimi besedili obstajajo očitne povezave in/ali razlike.

V večini besedil prevladujeta dve temi, ki sta ponekod obe hkrati prisotni znotraj istega besedila in med njima ni zares stroge meje: prva obravnava odnose znotraj družine oziroma družbe, druga pa se ukvarja s posameznikom in njegovim položajem v (današnjem) družbenem sistemu. V besedilih *Inventura* in *Panj* so zelo eksplicitno izrisani odnosi in razmere znotraj družbe/države, v kateri so izobraženi ljudje (pre)hitro višek, kar vodi v slabe življenjske razmere; *Zimske radosti*, *Ujeti trenutek* in nenazadnje tudi besedilo *Kraljevi otroci* orisujejo nestabilno stanje znotraj družine, ki si želi biti popolna, a ji to (zaradi nezmožnosti komunikacije, različnih pogledov na svet in pričakovanj) nikakor ne uspeva; besedila *Sen 59*, *Ptice selivke* in *Iskalci zlata* pa so bolj usmerjena v posameznika, možno je zaznati (samo)refleksijo, preizpraševanje lastne biti, introverten odnos do sveta, hrepenenje po boljšem (jutri), spraševanje o smislu bivanja ...

Ob hitrem pogledu na dobitnike in dobitnice nagrade za mladega dramatika je zelo očitno dejstvo, da prevladujejo mlade dramatičarke. Od osmih nagrajenih besedil je sedem takih, pod katere je podpisana ženska avtorica, kar se – hote ali nehote – odraža v besedilih; že to, da gre večinoma za protagonistke, je jasen (a ne nujen) znak, da gre za dramateso, in ne dramatika. *Ujeti trenutek* Nike Švab in *Ptice selivke* Katje Markič sta dramski besedili, ki sta pri tem najbolj očitni: Nevesta kot protagonistka v besedilu *Ujeti trenutek* je lik, okoli katerega se vrti celotno dogajanje, in hkrati oseba, ki dogajanje potiska naprej; in pa Irena v besedilu Katje Markič, ki je kot izvor vseh pomislov in dvomov, ki jih prevzameta tudi druga dva lika. Dramsko besedilo *Inventura* je, kar se vprašanja ženske in ženskosti tiče, verjetno najbolj izstopajoče, saj so v ospredju kar štiri močni ženski liki, ki ne predstavljajo samo tragične ali lepe podobe ženske, ampak žensko z vsemi njenimi

kvalitetami in napakami, pri tem pa ni možno zaznati nikakršnega obsojanja. Prav tako Vesna Hauschild ženske postavi v tipično patriarhalno okolje, kjer morajo skorajda zanemariti svojo spolno identiteto, če želijo biti uspešne. Pia Vatovec se v besedilu *Zimske radosti* ne osredotoči samo na en lik, ampak je dogajanje spleteno okoli vseh sedmih likov, ki se pojavijo v drami. Žirija je kljub temu izpostavila ženski lik dvajsetletne Nine, saj so v obrazložitvi zapisali: »/.../ liku Nine, okoli katere se dogajanje zgoščuje, se izrazi vsa nemoč in bolečina mladih ljudi, ki želijo živeti, pa jim to zaradi različnih okoliščin ni omogočeno.« Mlada dramatesa se je, tako kot mladi bralec ali mlada bralka, najverjetneje prav s tem likom najbolj poistovetila in vprašanje je, ali bi bila Nina Nino, če bi dramo pisal moški. Dramski besedili *Panj* in *Kraljevi otroci* sta morda najbolj »nevtralni«, kar se ženskih in moških likov tiče, ampak kljub temu je pri obeh prisotna precejšnja mera senzibilnosti pri pisanju ženskih (in moških) likov, kar je prav tako možna posledica ženske pisave. Antigona je znana po tem, da je močna in trpežna ženska, kar je Maša Pelko upoštevala pri pisanju *Kraljevih otrok*, kjer je komaj desetletna Antigona že zelo bistra in pogumna (morda celo bolj od svojih dveh starejših bratov). V dramskem besedilu *Panj*, kjer je »panj« poimenovanje neke ustanove, ki jo mora nekdo voditi, ima vlogo vodje moški lik, ki pa ni napisan kot nekdo, ki absolutno ve, kaj počne in brez težav vodi institucijo. Specifično je tudi besedilo *Iskalci zlata*, saj gre za preplet veliko oseb, pri katerih njihova najpomembnejša definicija ni spol, ampak motiv, zakaj so na poti iskanja. *Sen 59* je dramsko besedilo, ki ga je napisal edini moški prejemnik nagrade Tibor Hrs Pandur; besedilo ima samo dva lika – On in Ona – ampak občutek je, da dogajanje usmerja On, moški lik, saj je on tisti, ki piše dramsko besedilo, on je tisti, ki ima moč, skratka on ima vse vajeti v svojih rokah. Take ugotovitve so popolnoma normalne in morda nezanimive, saj je nekako logično, da ljudje pri pisanju vedno izhajamo iz sebe. Seveda to ne pomeni, da ženska ne more napisati dramskega besedila z moškim protagonistom, in obratno; je pa dejstvo, da je bolj enostavno, če ženska piše o ženski, saj se tako z likom hitreje poistovetiš, mogoče ga bolj razumeš, lažje predvidiš, kako se bo odzval na različne situacije ... Sploh pa je to lažje za mlade dramatike in dramatese, ki s(m)o šele na začetku ustvarjalne poti.

Zanimivo bi se mi zdelo izpostaviti še to, kdo so nagrajeni avtorji, predvsem to, ali so (bili) študentje Akademije za gledališče, radio, film in televizijo. Akademija je prostor, kjer poteka učenje dramskega pisanja, in prostor, v katerem vsako leto nastane več novih besedil mladih avtorjev in avtoric, zato ni nič nenavadnega, da je med nagrajenimi besedili veliko takih, ki so jih razvijali študentje in študentke AGRFT-ja. Vse nagrajene avtorice so študirale ali še študirajo na Akademiji. Večina jih je študirala ali še študira dramaturgijo in scenske umetnosti na dodiplomskem in/ali podiplomskem študiju. Maša Pelko je edina študentka gledališke režije, ki je prejela nagrado za mladega dramatika. Tibor Hrs Pandur je diplomiral na Filozofski fakulteti (primerjalna književnost), kar pravzaprav ni tako daleč in nepovezano z gledališkim svetom. V besedilih je možno opaziti naklonjenost do gledališča in literature sploh, saj so avtorice in avtorji vanje velikokrat vpletli že znane like, ideje, misli iz dramatike (v tem najbolj izstopa besedilo *Iskalci zlata*). Zasledimo pa tudi konkretna mnenja o položaju gledališčnika in širše – umetnika v družbi (v *Panju* je umetnik predstavljen kot »višek« družbe, ki je uporaben samo za prireditve in proslave, s katerimi je treba narediti dober vtis na nadrejene) in pa umetnika, ko je sam s sabo in se spopada z ustvarjalno krizo (kar je implicitno predstavljeno v besedilu *Sen 59*).

Vsem nagrajenim dramskim besedilom je skupno to, da so angažirana, da se spogledujejo z resnimi in nemalokrat zaznanimi problemi današnjega »modernega« sveta in do izbranih tem niso ignorantska. Nagrada za mladega dramatika je pomembna, ker spodbuja razvoj mladih dramatikov in dramatičark, omogoča pomembne izkušnje, ki jih ne učijo na nobeni šoli, predvsem pa je dragoceno to, da lahko spremljamo, kako se razvija nova slovenska (mlada) dramatika.





# Dvojnost(i) radijske igre: premislek o aspektih radijske igre

Kaja Novosel

Premislek o radijski igri je morda bolj zahteven, kot se zdi na prvi pogled, in sicer zaradi samega položaja radia kot medija, ki je danes paradigmatičen: umeščen je namreč med svojo prostranostjo in vsevrstnostjo medija ter zapostavljenostjo zaradi preostalih medijev. Hkrati pa ravno skozi druge medijske vire radio zopet vznika kot medij, ki je dostopen ne več zgolj prek radijskega sprejemnika, temveč tudi prek svetovnega spleta ali televizijskega zaslona. Dostopnost popolnoma vsega na vsakem koraku radiu omogoča nekakšno »prerojenje« ali pa morda poskus vnovičnega vzcvetenja, ko je hkrati skorajda izrinjen in vendarle vseprisoten, omogočeno mu je skorajda nič in hkrati vse. Skozi to dvojnost pozicije medija se radijska igra uresničuje kot format, ki avtorju kljub izostanku vizualnega ponuja širok manevrski prostor za ustvarjanje. Velikokrat se premalo zavedamo razprostrtosti radia kot medija, vendar je na tem področju za zgodovinenje in teoretizacijo medija ena ključnih pridobitev monografija Aleša Jana z naslovom *Slišati sliko, videti zvok: zgodovina radijske igre v Sloveniji*. Jan takole povedno razmišlja o dometu radijske igre:

»Radio je največje gledališče, radio je največja koncertna dvorana, radio je največji založnik. Če poslušajo oddajo samo en odstotek poslušalcev ali celo manj, je njihovo število večje kot število vseh obiskovalcev vseh ponovitev ene uprizoritve v nacionalnem gledališču ali kot je skupaj bralcev ene naklade knjižnega naslova.«

(Jan 2018, 20)

O vsem tem je treba razmišljati, ko se ukvarjamo z radijskim formatom, ki se je v slovenskem prostoru začel širiti in postajati priljubljen predvsem po drugi svetovni vojni; danes pa se zdi, da kljub (vse) prisotnosti ostaja v ozadju. Kako se radijska igra vpenja v mlado dramatiko in slovenske sodobne dramske tokove, je retorično vprašanje, ki mu v enem premisleku ni možno priti do dna, saj se zopet zdi, da je hkrati možno čisto vse in prav nič. Na eni strani format ponuja poseben ustvarjalni proces, ki pisca osvobaja vizualnega in ga usmerja v izrisovanje novih zvočnih svetov, na drugi strani pa je treba nekoliko več raziskave samega medija, da je lahko končni izdelek zaokrožena in za radio (dobro) pripravljena radijska igra.

Ko se lotevamo radijske igre, konstruiramo nove avdio svetove in z osnovnimi elementi radijske igre gradimo zvočni prostor, v katerem se poslušalec znajde do te mere, da naš v zvoku konstruiran svet postane dostopen zanj. Izzivi takšnega pisanja so predvsem v spretnosti nabora zvočnih efektov, približevanju zvočnega z vizualnim, lahko bi celo rekli, da je nekakšna posebna vrsta sinestezije, s katere subtilnostjo sprožamo asociacije, oblikujemo like in tkemo zgodbo, ki jo lahko sprožimo v poslušalčevem predstavnostnem polju. V tem smislu radijska igra ponuja veselje zvočnih učinkov, s katerimi si lahko pomagamo, da to dosežemo. Čar radijske igre je ravno v tej neizmernosti, s katero lahko doseže skorajda katerikoli efekt, pri čemer pa celotna zvočna uprizoritev vedno znova obstoji – v zraku.

S tem je tesno zvezano tematsko in žanrsko polje radijske igre, ki je lahko svobodno izbrano, od prostorskih in časovnih okoliščin pa je odvisno, katere teme so bolj pereče in aktualne ter kateri žanri so trenutno popularni in zaželeni z vidika občinstva. Nemogoče je sicer špekulirati in posploševati, saj je krajina radijske igre še vedno prostrana ravno tako kot gledališka (morda zaradi odsotnosti prostora celo še bolj?), vendar se tekom obdobja porajajo določene afinitete in produkcijske potrebe po določenih žanrskih in/ali tematskih posebnostih; seveda pa velikokrat ta tok usmerjajo tudi pisci sami glede na probleme in zanimanja posamezne generacije.

O *mladi radijski igri* sicer (zaenkrat še) težko govorimo, lahko pa v arhivih radijskih iger Radia Slovenija naletimo na kar nekaj kakovostnih primerov, ko so bile uresničene tiste radijske igre, ki so nastale v okviru različnih delavnic (taka je bila na primer Šola dramskega pisanja na Filozofski fakulteti v Ljubljani, ki jo je vodila Draga Potočnjak) ali pa predmetov dramskega pisanja na AGRFT (nosilka predmeta:izr. prof. mag. Žanina Mirčevska) – imena študentov (predvsem) dramaturgije na AGRFT kot tudi študentov humanističnih ved Filozofske fakultete so tako podpisana pod celostno zaokrožena radijska dela, ki jih pripravijo profesionalni radijski ustvarjalci (od režije in dramaturgije do tehnične realizacije prek samega branja). Ta imena so najboljši približek mlajše generacije piscev, ki so v slovenski mozaik radijske igre prispevala svoj košček in s tem obogatila bero z novimi, svežimi barvami.

Bolj podrobno je o imenih sicer težko razpravljati, saj bi s tem hitro lahko komu storili krivico, ko bi ga zgrešili v tem naboru, je pa vsekakor spodbudno, da se med brskanjem po arhivu najde marsikatero ime mlajše generacije, ki se hkrati pojavlja tudi v krogih mlajše generacije dramatikov oz. gledaliških

ustvarjalcev. Žanrsko so ta besedila raznorodna, preizkušajo pa raznolikosti radijskega medija, od polifonije do zvokov okolja, od tišine do hrupa. Tu lahko navedemo le nekaj iz nabora izluščenih primerov, v katerih se razkriva večplastnost in mnogovrstnost tako medija kot ustvarjanja mladih avtorjev. Primer radijske igre, nastale pod mentorstvom Drage Potočnjak na FF, je radijska igra Urške Arnšek z naslovom *Vikend*, v kateri gre za kritiko površinskih odnosov med štirimi (mlajšimi odraslimi) prijatelji. Znotraj zvočnega medija vznikajo globoke zamere, travme in nestrinjanja, ki skupaj tvorijo sprožilni trenutek dela. Igra je družbeno angažirana, slog je realističen, s poglobljeno psihologizacijo dveh parov in pete osebe pa avtorica želi predvsem prebuditi poslušalčev čut za patologijo današnje družbe in njene rane, ki so nemalokrat zakrite z masko navzven dobrih odnosov. Nasploh je pri radijskih igrah mlajših avtorjev prisotna družbenokritična ost, saj se velikokrat vrti okrog aktualnih perečih (napačno razumljenih) družbenih težav. Takšno je na primer kratka radijska igra Nike Švab (dobitnice nagrade za mladega dramatika leta 2017) *Veseli december*, v kateri avtorica iz začetnega realizma zdrzne v absurd, ko prepleta decembrsko nakupovalno mrzlico z begunsko problematiko in nerazumevanjem ter ne(so)čustvovanjem družbe glede tega. Besedilo je prvotno nastalo kot vaja pri predmetu Dramske oblike in formati priizr. prof. mag. Žanini Mirčevski, ni pa edini izdelek pri predmetih dramskega pisanja na AGRFT, ki se je pozneje realiziralo kot radijska igra. Takšen primer je tudi desetminutna drama Jakoba Ribiča *Na odprto!*, prvotno desetminutno dramsko besedilo pri predmetu Osnove dramskega pisanja in scenaristike. Zopet lahko zapazimo žanrsko variabilnost, saj gre v tem primeru za poetični diskurz in izrazito intimno dramo sina in očeta, ki skupaj ribarita na (odprtem) morju. Zgodba o slovesu kot glavnemu dramskemu dejanju razpira osebne rane likov in prek zvočnega polja podaja intimne trenutke starša in otroka, ki naposled simbolno izginejo med valovi (tako zvočnimi kot morskimi). Opažamo torej lahko, da je ob dodelanosti radijskega besedila funkcionalna tako izrazito družbena drža kot tudi poetične vsebine o posameznikovem notranjem razburkanem svetu, ki nagovarja naša čustva. Ko govorimo o funkcionalnosti, je vsekakor treba omeniti enega poglobitnih dosežkov slovenske (mlade) radijske igre, tj. delo *Žrtve radia bum bum* režiserke Maše Pelko, ki je zanj prejela drugo nagrado na UK International Radio Drama Festival. Radijska igra je poklon Dušanu Jovanoviću (gre namreč za priredbo njegovega besedila *Žrtve mode bum bum*) in hkrati poklon radiju kot mediju in njegovim ključnim zgodovinskim dogodkom.

Vendarle pa je kljub (uspešnim) primerom treba izpostaviti, da bi bilo teh imen lahko še več – ali gre za to bolj okriviti nezanimanje nosilcev tega formata ali nezanimanje ustvarjalcev, je zopet nemogoče oceniti. V vsakem primeru (napram gledališču) pogostost mlajših avtorjev radijske igre priča o širši odprtosti medija za sprejetje neveljavljenih imen in besedil, prisotna je tudi potreba po svežih, izvirnih radijskih igrah, kar je vsekakor dobrodošel odklon od položaja mlade dramatike na gledaliških odrih. Radijska igra poleg tega ni le priložnost za (mladega) pisca, odkrivanje novega sveta in poigravanje s to formo, temveč je hkrati tudi ohranjen slušni spomin na ustvarjalce oz. izvajalce besedila, kar se je tudi v preteklosti izkazalo za dragocen dokument časa in ustvarjalnega prostora, v katerem so se gibala ključna imena slovenskega gledališča in filma. Radijska igra ima tako ob rojstvu istočasno že arhivsko vrednost, ki s časom in pešanjem spomina ne zbledi, temveč ostaja fizično prisotna, to pa je značilnost, ki jo je treba ceniti tudi danes v času »vsedostopnosti« in »vseprisotnosti«.

Možnosti za ustvarjanje in realizacijo torej so, se pa poraja manjši problem, ki lahko hitro vodi v splošen zdrs radijskega diapazona (in ustvarjalcev), in sicer da je v slovenskem prostoru še vedno premalo specializacije oz. vsaj ozaveščanja o področju radijske igre. Če želi radijska igra napredovati tako v kakovosti kot navsezadnje kvantiteti, je treba več opozarjati na teoretske in strukturne osnove radijskega formata v procesu izobraževanja mladih piscev, tako pisce, torej ožji krog (potencialnih) radijskih ustvarjalcev, kot širšo javnost pa bi bilo treba ozaveščati o pomenu in fenomenu radijske igre. Pri tem se ne bi bilo slabo tako v strukturnem kot programskem smislu ozreti na evropske države, kjer radijska igra tudi danes uživa velik ugled in pozornost: take so nemško govoreče države, skandinavske države, zadnji dve leti sta npr. nagrado Prix Italia za radijsko dramo dobili francoski deli ... Aspektov radijske igre je več, potreben pa je premislek, kako radijsko igro vzpostaviti kot eno izmed bistvenih del slovenske umetniške dediščine, da bi se lahko format (zopet) razbohotil toliko, kolikor ima potenciala za to, ter kako v naših ustvarjalnih krogih poskušati vzbuditi neko širše zanimanje za radijsko igro in njeno draž v vsakdanjem življenju.

Zakaj pa bi morali predvsem mladi ustvarjalci premišljovati o radijski igri in se je (večkrat) lotevati (tako s pisateljskega kot tudi umetniško-realizacijskega stališča)? Ravno tako kot v gledališču gre za polje, kjer bi morale mlade generacije na neki točki poprijeti za krmilo ter na novo premisliti funkcijo in pomen radijske igre, saj vendarle ne smemo pozabiti, da smo narod, v katerem je radijski medij v času perečih družbenih razmer nekajkrat (od)igral ključno vlogo (spomnimo se navdihujoče zgodbe Radia Kričač med drugo svetovno vojno).

Radia tako na nikakršni točki ne gre podcenjevati, ravno tako njegovega množičnega občinstva, saj je zopet treba poudariti, da dostopnost radijske igre ponuja drugačno dinamiko med poslušalcem in radijsko uprizoritvijo; omogoča, da poslušalec hodi z roko v roki z radijsko igro po svojem vsakdanu, tudi v zavetju doma; moč ima prikrasti se v vsak prostor in zbuditi pozornost množičnega občinstva; piscu in ustvarjalcem omogoča nove izzive in rešitve; sama pa (p)ostaja spomin nekega časa in prostora, ki iz sekunde v sekundo polzi mimo nas. In čeprav se jo lahko prekine in izniči z enkratnim pritiskom na gumb, česar v gledališču med predstavo pač ne moremo storiti, pa je hkrati le en pritisk na gumb dovolj, da radijska igra v trenutku napolni celoten prostor in navsezadnje tudi čas. Ker lahko poseže tudi v dom, se s tem bolj intimno vpenja v naše telo in mentalno stanje ter s tem zaobide prostorske ovire, s katerimi se ukvarja gledališče; morda zato v primeru vzpostavljanja povezave s poslušalcem radijska igra bolj drsi proti filmu in s tem omogoča novo dinamiko med umetniškim delom in poslušalcem.

V tem sta si film in radio sorodna v še eni točki, in sicer v voajerizmu poslušalca/gledalca. Gre za drugačno percepcijo, ki zopet ponuja bolj poglobljeno intimo, ko v nekakšni slepoti brez pravega prostora vdiramo v dogajalni prostor, se smukamo med liki, slišimo stvari, ki jih slišijo oni, brez da bi liki slišali nas; prikriti in potuhnjeni spremljamo njihov izid, v nekem brezprostoru čakamo na razplet v svetu, ki ga hkrati ni in je povsod okrog nas. Zaradi tovrstnih situacij je radio (za)res(no) medij dvojnosti, saj je istočasno totalen prostor in nič; brezčasje in en trenutek; resničen in fiktiven; popolnoma posega v nas, hkrati pa mi popolnoma posegamo vanj.

Ravno v tem posegu pa se skriva možen vzrok nove generacije, ki bi lahko tvorila zaenkrat še neobstoječe gibanje mlade radijske igre, saj radijska igra daje glas, z glasom pa daje moč povedati tisto, kar je treba danes povedati; kar je nujno poudariti in kar je želja posredovati širši (slovenski) javnosti. Ni odveč premisliti o novih možnostih in programskih ukrepih, ki bi (še bolj(e)?) okrepila položaj mladih piscev za radio ter jim omogočila prostor za ustvarjanje, odkrivanje zvočnega sveta in realizacijo novih besedil, ki bi bile zvočni dokument naše generacije in njenih trenutnih dilem, stisk ter problemov. Za to pa so seveda v prvi vrsti potrebni mladi pisci s svežino misli, kritičnim pogledom na svet, novimi idejami in predvsem zagnanostjo lotiti se novih formatov in novih zvočnih svetov. Kdo ve, morda si pa ravno ti, bralec, eden bodočih novih (morda ključnih?) radijskih ustvarjalcev?

Zato – premišluj o zvoku, opazuj, prisluhni svetu, poslušaj ljudi na ulici (ti imajo vedno kaj pametnega za povedati), sanjaj, objokuj, smeji se, zapomni si, konstruiraj nove svetove, vsak dan na svet pogledaj z umitimi očmi, razmišljaj – in piši, saj brez mlade pisateljske roke in brez svežega zrenja na svet tudi tega *Adepta*, ki ga držiš v (svoji pisateljski) roki, ne more biti.

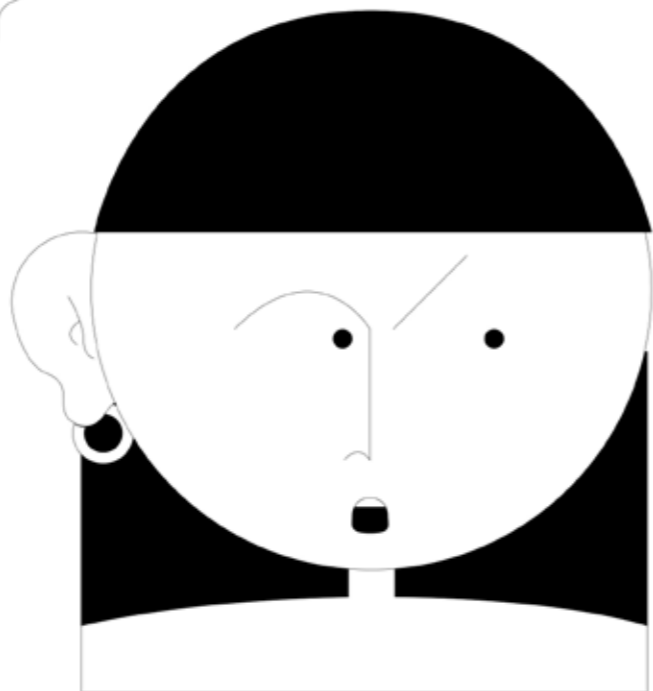
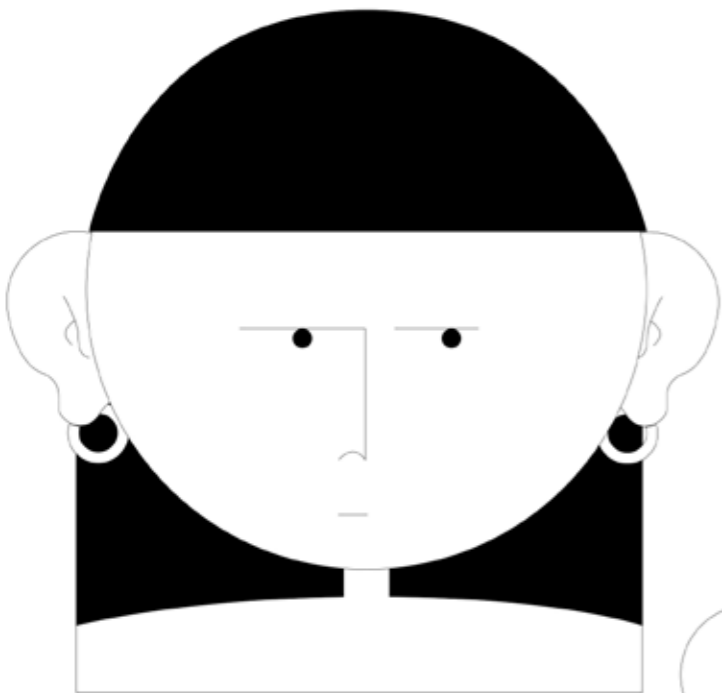
VIRI:

Jan, Aleš. *Slišati sliko, videti zvok : Zgodovina radijske igre v Sloveniji*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2018.

Radijska igra – ARS. Splet. 10. jan. 2020. <<https://ars.rtv slo.si/radijska-igra/>>

Radijska igra – Radio Prvi. Splet. 10. jan. 2020. <<https://radioprvi.rtv slo.si/radijska-igra/>>

Zapiski iz predavanj *Dramske oblike in formati*. Ljubljana: oktober–december 2019, zapiski shranjeni pri avtorici.

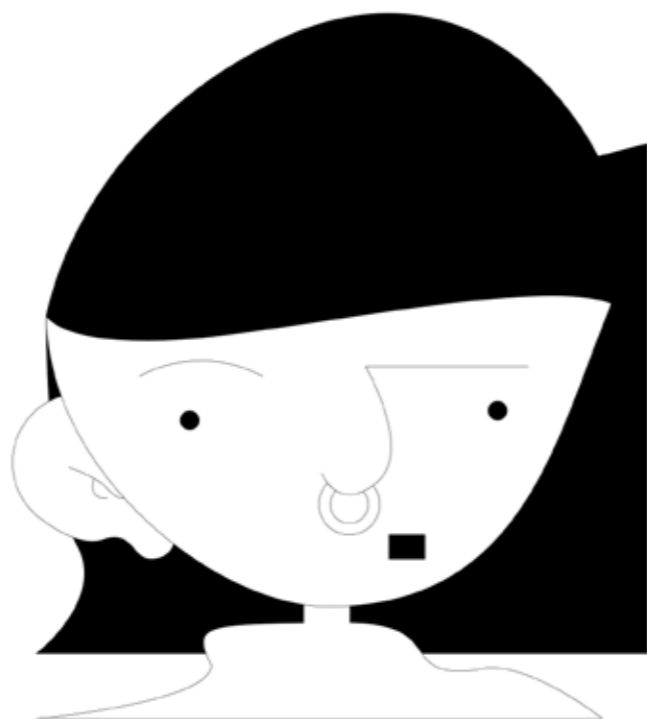


# V odjavni špici: *O dramškem pisanju in scenaristiki*



Urša Majcen

Vstop na Akademijo za mnoge od nas pomeni tudi prvo srečanje s pisanjem za film ali gledališče, hkrati pa z željo (in v idealnih pogojih tudi z možnostjo) za uresničitev teh idej, na odru ali platnu. To pa seveda pomeni tudi spoznavanje dinamike odnosov kulturnega sveta in evlucijskega boja za prepoznavnost – in s tem obstanek. Že od prvega trenutka nam nad glavo visi ideja piši, kakor, da bo to nekoč nekdo bral. Za to idejo pa se nujno skriva še vprašanje – *kdo?* Kdo bo bral naše neposnete scenarije in uprizarjal naše nezrele drame?



Če ne prej, se z začetkom študija začne pojavljati neka nuja po pisanju, sprva predvsem za vajo, v študijske namene, vedno pa tudi z željo, da bi še kdo lahko to bral, uprizarjal, posnel. Tako si hitro zastavimo vprašanje, kako to uresničiti? Že sama šudija dramaturgije in scenaristke sta zasnovana tako, da je končni produkt vsakega leta scenarij ali drama – ki pa podobno kot množice seminarjskih nalog, nastalimi pod našimi peresi ali, bolje rečeno, tipkovnicami računalnikov, po izpitni obravnavi bolj ali manj romajo v pozabo. Seveda je jasno, da naši izdelki sploh na začetku študija niso izjemna literarna dela, temveč so polna napak, vrzeli in pomanjkljivosti, a ravno Akademija bi nam morala omogočiti prostor, da ta tako zelo nepopolna dela (ali vsaj boljša izmed njih) predstavimo javnosti. Navsezadnje je to tudi način, na katerega se učimo – tako, kot se bodoči režiserji in igralci učijo skozi ustvarjanje akademijskih filmov in produkcij. Če je kateri izmed scenarijev posnet v okviru študija ali katera izmed teh dram uprizorjena kot B-produkcija, morda kot produkcija akademijskega študija, je to kljub vsemu bolj izjema kot pravilo. Navsezadnje res ni lahko najti režiserja za delo, ki ga nihče ne pozna. In da po nepotrebnem ne kažem s prstom – za to smo krivi tudi mi sami.

V gledališki prostor sem najprej vstopila prek delavnic dramskega pisanja in se tako začela ukvarjati z režijo lastnih produkcij. Šele potem sem ugotovila, da za mlade pisce in mlado dramatiko sploh ni prostora. Da smo si ga mi vzeli sami. In pri tem sploh ni bilo ovir. Tako sem se odločila, da ustanovim lastno društvo, ki se bo načrtno ukvarjalo s spodbujanjem, izobraževanjem, pisanjem in uprizarjanjem mlade dramatike. Rodil se je Festival dramske pisave Vzkrík. Tako preproste in celo klišejske so stvari – kjer je volja, tam je pot, kjer je entuziazem, tam smo lahko ustvarjalni. Finančna podhranjenost, ko si študent, res ni ovira, pač delaš v McDonaldu, študiraš nekaj in delaš tisto, kar te veseli, čas se vedno najde, če te stvari zares ženejo. Mladim dramatikom in vsem drugim soustvarjalcem gledališča polagam na srce, da se zavejo pomembnosti in odgovornosti, ki jo nosijo do pisane besede. In dramatiki velikokrat posvojijo manjvredno oz. obrobno pozicijo, o kateri se pri nas rado govori. Če verjameš v svoje delo, boš našel način. Pa naj bo to v obliki javnih intervencij na Čopovi ali v obliki branja dram v krogu prijateljev. Vsaka gesta, akcija, dejanje šteje.

– *Brina Rafaela Klampfer*

Seveda so tu razni natečaji, ki mlade avtorje predstavijo z bralnimi uprizoritvami nastalih besedil (npr. Nova branja, Rdeča nit Filozofske fakultete in Festival dramske pisave Vzkrík – ki mlade avtorje letos predstavlja prav s sloganom Če nas ne boste uprizarjali vi, se bomo pa sami). Obstajajo nagrade, ki nas lahko za hip povzdignejo med zvezde – npr. Grumova, Grossmannova in Prešernova. A kaj, ko bralne uprizoritve večinoma obiskujejo samo študenti in prijatelji avtorjev, nagrade pa lahko poberejo največ tri različna besedila. Drugi javnosti ostanejo skriti, niti niso del posebnih omemb, ki so se skozi leta nekako kar izgubile. Tudi pri Grossmanovi nagradi (ki naj bi sicer ponujala možnost, da se scenarij posname, a je ta možnost še vedno preredko izkoriščena) je znano le zmagovalčevo ime, zmagovalno besedilo pa ni javno objavljeno. Niti ne obstaja zlatolaska za besedilo ali scenarij, ki je napisan v času študija.

Vsako leto se, zahvaljujoč Žanini Mirčevski, na Tednu slovenske drame predstavijo bralne uprizoritve nastajajočih dram študentov prvega letnika. Dogodek, ki je sicer pozitiven primer predstavljanja pisanih besedil na Akademiji, pa (tudi) študenti redko obišejo. Precej več obiska je deležna predstavitev prve številke revije *Adept* v letu. K temu pripomore predvsem lokacija dogodka – Kranj je navsezadnje nekoliko dlje od Nazorjeve ulice ali Nove pošte, pa vendar ... Nekaj dram se vsako leto znajde tudi v *Literaturi* in podobnih revijah, največ možnosti pa nam ponuja portal SiGledal, na katerem lahko svoja besedila objavimo vsi.

Akademija, ki bi morala predstavljati tudi naš vstop v profesionalni svet umetnosti, tako pravzaprav ne ponuja veliko možnosti, da bi izdelke študentov dramskega pisanja in scenaristike brali tako, kot si skoraj vsi ogledamo semestralne produkcije in zaključne filme. Preredko se zgodi sodelovanje študentov dramaturgije in (filmske) režije, ki bi vodilo do materializacije besedila v tako ali drugačno vizualno obliko, kaj šele, da bi pisci iskali in dobili možnost za prepoznavnost zunaj meja Akademije. Navsezadnje je razumljivo, da se študentje režije med študijem spopadajo z besedili avtorjev, ki so s svojimi deli že pisali zgodovino, po drugi strani pa – koliko Salom in Hamletov lahko Akademija še preživi, preden naši občinstvo in mentorji od dolgčasa zakrnijo?

A medtem ko se mlado dramtiko vsaj nekoliko bere, če že ne uprizarja, se pri scenaristiki soočimo s skoraj obratnim problemom. Nemalo nas je namreč takih, ki smo hitro opustili predsodke pred na prvi pogled togo formo scenaristične pisave in se poglobili v odkrivanje in razkrivanje skrivnosti njene umetnosti. Že sam sprejem pri predavanjih scenaristike je tu za nas nenavadno topel – kar naenkrat bodoči pisec ni nekdo, ki bi se moral za svoje besedilo boriti, temveč je kot nekdo, ki pozna zgradbo godbe in tkanje smiselne dramaturgije, dobrodošel, celo zaželen. Tako nemalokatera drama doživi ponovno rojstvo v obliki scenarija. Počrtamo odvečne replike (tudi nekatere, ki so nam zelo pri srcu), jezik dramskega dialoga poskusimo prevesti v jezik podob, dejanja v dogajanje. Začnemo se spopadati s spektri zvoka, glasbe, minevanjem časa in spreminjanjem lokacij, v besedilo vnašamo likovne podobe, fotografije in vrsto montaže ... in dramsko besedilo poskusimo oplemenititi z možnostmi, ki

nam jih nov medij prinese. S procesom, nič manj zahtevnim od pisanja samostojnega scenarija, pa se z veseljem spopademo v upanju, da bo naša ideja tako končno lahko zaživela v fizični obliki. Zdaj torej le še čakamo, da se scenarij posname.

Največja razlika med pisanjem dramskega besedila in scenarija je, da ti pri pisanju slednjega več ljudi gleda pod prste. Dramsko besedilo je poimenovan kot samostojen literarni izdelek neodvisen od uprizoritve, medtem ko scenarij to ni. Pri odrski uprizoritvi moraš kot avtor dopuščati možnost, da so tekom procesa vaj režiser in igralci tvoj tekst spreminjali, črtali in prilagajali v namen uprizoritve, kar običajno vidiš šele na generalki ali premieri. Izvorno besedilo vseeno ostane neokrnjeno in takšno, kot si ga sam zapisal in ima možnost ponovne uprizoritve. Pri scenariju ti v tekst posežejo režiserji in producenti že tekom samega pisanja. Moraš pa se čim prej naučit izpustiti stvari oziroma zaupati sodelavcem in njihovim mnenjem, da čisto vse, kar se domišliš in zapišeš na papir, pač ni vedno najboljše možno.

– *Iza Strehar*

Prve iluzije hitro zbledijo. Pri scenaristiki se vendar razvija scenarije, ki bi bili posneti na Akademiji in v njeni okolici. Torej se moramo omejiti s produkcijskimi pogoji (pa grejo sanje o raketah in nadrealističnih lokacijah), še prej pa moramo najti režiserja, ki bi se bil pripravljen odpovedati svoji ideji, da bi režiral našo. Seveda je možno kljubovati in pisati besedilo, ki ga Akademija ne zmore posneti. A dejstvo je, da scenarijev (z izjemo mentorjev seveda) nihče ne bere. In to ni posploševanje – scenarija kot forme se navadno ne bere nikjer. Naše drame bodo torej brali redki, uprizoril jih ne bo nihče – naše scenarije se bo (če nam bodo zvezde naklonjene) snemalo, nihče pa jih ne bo bral. A zakaj?

Morda je ravno zaradi tega scenaristika kot medij za nas, ki nismo režiserji, ampak zgolj pisci, nekoliko manj privlačna. Naša ideja namreč nikoli ne bo dosegla občinstva, če pa ga bo, bo to storila šele predelana skozi interpretacijo človeka, ki bo naše besedilo režiral, igral, posnel in montiral. Film je navsezadnje le svojevrstna umetnina, produkt skupinskega dela, scenarij sam pa ponavadi pripada enemu avtorju ali dvema. Ideja *writers studia* je v našem prostoru zaenkrat namreč res še precej neuvljudljiva. Ideja, ustvarjena v ekipi, četudi morda izboljšana, pa vendar ne bo nikoli enaka tisti, ki jo razvije posameznik sam. Kar naenkrat vprašanje, zakaj scenaristika v očeh javnosti ni enaka dramatiki, tako postane zares relevantno. Navsezadnje film ni enak scenariju, tako kot uprizoritev ni enaka drami.

Scenarij se piše trikrat. Na papirju, na snemanju in v montaži. Scenaristova naloga je, da zgodbo spiše na način, da strukturno, akcijsko, odnosno in produkcijsko stoji ter pušča dovolj prostora drugim avdiovizualnim sektorjem za nadgradnjo. Sodelovanje med scenaristom in režiserjem je v vsakem primeru tesno tudi, če režiser ni soscenarist, saj režiser aktivno ustvarja drugo in tretjo fazo, v kateri mora ohraniti DNK zgodbe in ga prikazati na najbolj optimalen način.

– *Barbara Zemljič*

Scenaristična pisava je forma, ki za razliko od dramskega besedila (ki uprizoritev sicer predvideva, a je ne sugerira) pravzaprav ustvarja nekakšen dialog z režiserjem. Gre za nenehno iskanje razmerja med uveljavljanjem svoje estetike in puščanjem prostora za režiserjevo. Pri takem projektu je sodelovanje med režiserjem in scenaristom v vsakem primeru nujno tesno in težko je postaviti meje, do kam segajo pristojnosti enega in drugega. Že med svojim pisanjem mora scenarist predvidevati režiserjevo estetiko, hkrati pa mora režiser poznati in razumeti scenaristovo. Navsezadnje oba delujeta v prid ene in iste ideje, ki mora za potrebe sodelovanja biti že od začetka projekta precej jasno zastavljena. Pisanje scenarija za režiserja bi se tako dalo primerjati s pisanjem dramskega besedila direktno

za uprizoritev, kot to npr. nastaja v snovalnem gledališču. Podobno bi predelavo dramskega besedila v scenarij lahko primerjali s pisanjem dramske priredbe za uprizoritev.

Tako bi scenarist svoj scenarij lahko smatral kot samostojen izdelek. Če bi bili scenariji obravnavani enakovredno kot drame, bi bilo tudi lažje prepustiti vajeti produkcije režiserju. In čeprav se to problematiko vedno več naslavlja, se zaenkrat ni spremenilo še nič. Tako ostajata (kar je sicer dobro v vsakem primeru) scenarist in režiser tekom procesa tesno vezana drug na drugega. Kljub temu pa se seveda pogosto zgodi, da imajo pri nestrinjanju zadnjo besedo režiser ali produkcijski pogoji, zgodba sama pa je ob vsaki taki odločitvi le prikrajšana. Razmerje je precej občutljivo in postavijo se nam vprašanja, kdaj se je treba podrediti potrebam režiserja in produkcije in kdaj ne? Za čigav film pravzaprav gre?

Avtorska narava našega poklica pomeni, da moramo biti režiserji vsaj delno egoistična bitja. Prepuščanje nadzora nam ne pride zlahka in po dokončanem scenariju v procesu produkcije in za potrebe le-te scenaristi pogosto rahlo izvisijo. Ne glede na to, kako si je težko priznati, odgovornost za to nosimo mi, režiserji.

- *Martin Emeršič*

Vsaj delno na ta vprašanja odgovori malo drugačna oblika sodelovanja režiserja in pisca – kot soscenarista. Gre za primer sodelovanja, kjer se tako scenarist kot režiser trudita zavreti svoj ego in na svoje področje spustita drug drugega. Zgodba nastaja v glavah obeh avtorjev in je v končni fazi skupna. Sodelovanje mora potekati v nenehnem dialogu, prepisovanju in pisanju, dokler se ne ve, čigave replike so čigave, in kdo je naredil kakšne spremembe. Takrat bo verjetno tudi režijsko-vizualna vizija v obeh avtorjih precej podobna. V idealnih okoliščinah, seveda. Edina možnost za uspešno sodelovanje tako je, da se oba avtorja popolnoma podredita ideji. Misel in zgodba morata voditi sodelovanje ekipe in le takrat, pa naj bo drama ali scenarij, lahko končni izdelek zaživi pred občinstvom v pravi luči. Pisanje in režija sta vendar formi, ki se, četudi lahko obstajata ena brez druge, medsebojno dopolnjujeta in plemenitita.

Zagotovo je cilj vsakega kreativnega procesa materializacija ideje in sama tega, ker imam glavo v oblakih, ne zmorem. Sodelovanje vidim kot združevanje dveh svetov, pri čemer se moj ponavadi sreča z bolj zemeljskim – šele takrat postane ideja možna in izvedljiva. Specifika pri soustvarjanju scenarija je ta, da ne gre za sobivanje (ali trk) dveh različnih perspektiv, kot sta npr. režiserjeva in DoP-jeva (kjer se vsaka bolj koncentrira na eno plat filma), temveč zgolj za dve individualni izkušnji, ki si skušata priti naproti in ustvariti igralno polje – zgodbo.

- *Ivana Vogrinc Vidali*

Če je režija scenarija en pogled na zgodbo in pisanje drug, zakaj potem pri scenaristiki ne veljajo ista pravila, kot za dramatiko in njeno uprizoritev? Ni vendar vsa dramatika predloga za (eno) uprizoritev, kot ni vsak scenarij nujno predloga za en sam film. Zakaj torej tako zelo ločujemo dramatiko in scenaristiko, ko pa sta tako enaki polji, in ko vendar mnogi pisci, režiserji, igralci ... ves čas prehajamo iz enega v drugega? Film in uprizoritev sta navsezadnje končni izdelek režiserja – končni izdelek pisca pa sta drama in scenarij. Mar si pisci res zaslužimo javnosti predstaviti svoj izdelek zgolj skozi perpektivo nekoga drugega, medtem ko sami ostanemo izgubljeni v odjavni špici? In ali se javnosti res lahko predstavimo, šele ko naše besedilo po naključju opazi režiser? Odgovor na to, kako bi moralo biti, je jasen, še preden se spustimo v podrobno analizo problema. A če je res vse tako preprosto – zakaj torej (vsaj na Akademiji) še vedno ne beremo scenarijev naših kolegov in ne uprizarjamo v času študija napisanih dram?

# BRALNICA

*Študentje prve stopnje Dramaturgije in scenskih umetnosti pri seminarju iz Zgodovine gledališča pod mentorstvomizr. prof. Alda Milohnića priporočajo najbolj zanimive prispevke iz tuje teatrološke revialne produkcije, dostopne v knjižnici AGRFT.*

## DIGITALNI ARHIV GLEDALIŠKE REVIJE FRAKCIJA

priporoča izr. prof. dr. Aldo Milohnić

Leta 2015 se je končalo dvajsetletno izhajanje zagrebške gledališke revije Frakcija, ki je bila ena od treh najpomembnejših gledaliških revij s področja nekdanje Jugoslavije; nekoliko pozneje je začela izhajati beograjska Teorija koja hoda (TkH), z najdaljšo tradicijo pa se ponaša ljubljanska Maska. Poleg tega, da so Maska, Frakcija in TkH razvile uspešno čezmejno sodelovanje in se povezovale v skupno teoretsko-performativno platformo, so tudi primer produktivne povezave med gledališko teorijo in prakso; vse tri so začele z izdajanjem gledališke revije, a so kmalu delokrog razširile na knjižno založništvo, raziskovalno dejavnost, izobraževalne programe in gledališko produkcijo. Trenutno redno izhaja samo še Maska, a sodelovanje s krogom urednikov in sodelavcev Frakcije in TkH se nadaljuje skozi druge organizacijske oblike in platforme.

Na pobudo nekdanjih sodelavcev Frakcije je nastal digitalni spletni arhiv revije, ki so ga prvič predstavili javnosti 21. decembra 2019 v zagrebškem klubu Booksa. Arhiv vseh 71 števil je zdaj prosto dostopen na spletni povezavi <https://frakcija.cdu.hr/> in omogoča pregledovanje izčrpane bibliografije ter listanje in prevzemanje (v raznih digitalnih formatih) celotnih števil. Bralcem in bralkam, ki še vedno prisegajo na Gutenberga, so sicer v knjižnici AGRFT na voljo tudi skoraj vse tiskane izdaje Frakcije (manjka le nekaj števil).

Ob tej spodbudni novici o vzpostavitvi digitalnega spletnega arhiva Frakcije še informacija, da že nekaj časa obstaja tudi spletni arhiv TkH, v katerem so na spletni povezavi <https://www.tkh-generator.net/portfolio-type/tkh-journal/> prosto dostopne digitalne verzije vseh števil tudi te revije. Ker so kakovostni članki brezčasni – in vse tri revije so znane prav po visoki ravni gledališke teorije – so mnogi med njimi še danes vredni branja.



## POLITIČNI PERFORMANS PO ČASU JUGOSLAVIJE

Adair Rounthwaite: »Political Performance after Yugoslavia« (The Drama Review (TDR), letn. 63, št. 2, 2019, str. 117–135)

priporoča Tajda Lipicer

Revija TDR je v svoji poletni izdaji med drugim objavila članek, v katerem si avtorica prek pregleda del performerjev, ki so kot odrasli doživeli tako socialistično Jugoslavijo kot njen razpad, prizadeva opredeliti značilnosti performativnih praks v post-jugoslovanskem prostoru in času, pri čemer se temeljito posveti projektu Janez Janša.

S pogledom zunanjega opazovalca bralce seznanjajo z ozadjem geste Emila Hrvatina, Davida Grassia in Žige Kariža, ki so se leta 2007 preimenovali v nekdanjega premiera Janeza Janšo, kot motiv za svoje dejanje pa navajali »osebne razloge«. V razpravi se posveti performansom trojice: prvi razstavi Triglav (2007), posvečeni lokalni tradiciji kolektivismu, ki je zaživela kot rekonstrukcija akcije umetniškega kolektiva OHO iz leta 1968 (ki je sicer druga slovenska rekonstrukcija projekta po letu 2004, ko so se istega motiva lotili IRWINI), razstavi veljavnih potnih listov leta 2008 in prvemu skupnemu performansu v tujini Signatura Dogodek Kontekst, pri katerem je njihov sprehod skozi koridorje spomenika holokavstu v Berlinu s ptičje perspektive tvoril napis »Janez Janša«. Poleg trojice se v članku osredotoči še na delo srbskih performerjev iz skupine Grupa Spomenik in hrvaškega performerja Slavena Tolja. S primerjavo njihovih stvaritev ugotavlja, da je med Grupo Spomenik, katere prizadevanja so usmerjena k čimbolj odprtemu diskurzu o genocidu in vojnah v SFRJ, in projektom Janez Janša moč opaziti podobnosti predvsem v tem, da se ustvarjalci lotevajo performansa kot interdisciplinarnih praks, v čemer pa se razlikujejo od Slavena Tolja. Slednji se, podobno kot Marina Abramović, večinoma ukvarja z body artom, njegovi performansi pa se vsebinsko spogledujejo z delom Grupe Spomenik. Tolj namreč pri svojem delu izhaja iz osebne izkušnje služenja v hrvaški vojski.



## O ZGODOVINI UPRIZARJANJA MORSKIH DEKLIC V GLEDALIŠČU

Tracy C. Davis: »How Do You Know a Mermaid When You See One? How Do You See a Mermaid When You Know One?« (Theatre Journal, letn. 71, št. 3, 2019, str. 257–288)

priporoča Manca Lipoglavšek

Revija Theatre Journal je svojo septembrsko številko 2019 posvetila temi nečloveškega (nonhuman) v gledališču. V okviru te tematike so predstavili članke o povezavi med škorpijoni in žensko seksualnostjo v indijskem plesnem gledališču, o drevesih kot udeležencih v predstavah, o kitajski legendi o Beli gospe – kači v sodobnem azijskem gledališču, o nečloveškem v uprizoritvenih praksah avstralskih aboriginov itd. Sama bom predstavila članek Tracy C. Davis o zgodovini uprizarjanja morskih deklic v gledališču.

Morske deklice, sirene, nimfe in drugi tipi kvaziantropomorfni, a nikakor človeških vodnih bitij so že od nekdaj fascinirali človeško domišljijo. Tako ni presenetljivo, da se tudi v scenski umetnosti pojavljajo že vsaj od baroka naprej; iz pravljic in legend so se hitro preselile v balet in opero. Najbolj ključno sta na uprizarjanje vplivali dve vrsti vodnih nimf: prva Undine iz Fouquéjeve istoimenske novele, ki je navdihnila Andersena pri pisanju Male morske deklice in spodbudila številne odrske priredbe (med drugim opere E.T.A Hoffmana in Alberta Lortzinga); in druga vodna nimfa, renska deklica iz Renskega zlata, prvega dela Wagnerjevega Nibelunškega prstana. Pri obeh se je pojavila ključna težava: kako prikazati podvodni svet morskih deklic? Pri uprizoritvi Undine (1845) so to reševali z (realno ali nakazano) vodo na odru in s koreografijo premikanja, ki se je pri morskih deklicah, oblečenih v mokre kostume modrih in zelenih (vodnih) barv, razlikovalo na kopnem ali v (nakazani) vodi; v Renskem zlatu (1869) pa so renske deklice, ovite v dolge tančice, na tankih nevidnih vrveh lebdele nad prizoriščem, kot bi plavale. Obe uprizoritvi sta začrtali scenografske in kostumografske konvencije za uprizarjanje vodnih bitij, ki veljajo še danes. Gledališče se je v načinu prikazovanja morskih deklic zanašalo na literarne, slikarske in kiparske upodobitve; gledališka oblika pa je ključno vplivala na scenografijo akvarijev in standardizacijo motivov morske deklice v drugih medijih. Ti motivi (kostuma, scenografije »podvodnosti«, telesne podobe, zoologije ipd.), ki jih najdemo v omenjenih uprizoritvah, so ostali prepoznavni v raznolikih produkcijah vseskozi 20. stoletje in še danes. Sodobne scenske rešitve pri uprizarjanju morskih deklic, ki se zanašajo predvsem na tehnološke rešitve, lahko vidimo denimo na Broadwayu v Disneyjevem mjuziklu Mala morska deklica, v katerem se ohranjajo številne konvencije prikazovanja morskih deklic in drugih vodnih bitij.

