

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO  
ODDELEK ZA SLAVISTIKO

DIANA PUNGERŠIČ

**Primerjalna analiza dramskih besedil  
*5fantkov.si* Simone Semenič in  
*Tečaj orientalskega plesa* Jane Bodnárrove**

Diplomsko delo

Mentorja:

izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol

red. prof. dr. Andrej Rozman

Univerzitetni študijski program Slovenski  
jezik in književnost – D

Univerzitetni študijski program Slovaški  
jezik in književnost – D (vzporedni študij)

Ljubljana, 2016

*Solze mask*  
Govorimo zaviti,  
skriti.  
Trpeči.  
Vijejo se besede  
kakor kače laži,  
padajo  
v brezupne noči.  
Noči.  
Noči.  
Maske.  
Trpeče maske.  
Nikoli  
nismo odkriti.

(Srečko Kosovel)

## ZAHVALE

Draga mami in ati,  
hvala vama za spodbude in finančno podporo pri mojem študiju.

Draga Mija,  
hvala ti za tvojo tehnično, logistično in najboljšo sestrsko pomoč.

Dragi Andrej,  
hvala ti za neusahljiv navdih, zaupanje in mentorstvo.

Draga Špela,  
hvala ti za vztrajne spodbude in pozorno branje.

Draga mentorica,  
hvala vam za privlačna predavanja, ki so me zblížala z dramatiko.

Dragi mentor,  
hvala vam za navdih, dragoceno popotnico na moji slovakistični poti.

*Posvečam staremu atetu Albinu in stari mami Mariji ...*

## IZVLEČEK

### **Primerjalna analiza dramskih besedil *5fantkov.si* Simone Semenič in *Tečaj orientalskega plesa* Jane Bodnárrove**

Pričujoče diplomsko delo je primerjalna znotraj- in zunajbesedilna analiza iger *5fantkov.si* slovenske dramatičarke Simone Semenič ter *Tečaj orientalskega plesa* slovaške dramatičarke Jane Bodnárrove. Namen raziskave je poiskati sorodnosti in različnosti med besediloma in s tem tudi med obema nacionalnimi dramskima sistemoma. Uvodoma je predstavljen razvoj slovenske in slovaške dramatike po 2. svetovni vojni s posebnim poudarkom na aktualnem stanju. Poleg diahrone in sinhronne vzajemne recepcije obeh nacionalnih dramatik je osvetljena tudi vloga nacionalnih nagrad za dramsko besedilo (Grumova nagrada, nagrada Alfréda Radoka in nagrada Dráma). Izsledki besedilne razčlembe so pokazali, da sta igri različni predvsem po formalni plati, kar je posledica individualnega sloga obeh avtoric. Pri Simoni Semenič lahko govorimo o t. i. performativnem pisanju, vezanem na gledališko izkušnjo, pisavo Bodnárrove pa zaznamuje njena literarna provenienca pisateljice in pesnice, zaradi česar so njena besedila bolj logocentrična. Idejno-tematsko pa sta si deli bolj sorodni, saj se obe dotikata perečih družbenih problematik (težavni medosebni odnosi, družinsko nasilje, patriarhalni red, spolne zlorabe ipd.), s čimer sta posredno tudi družbeno angažirani. Čeprav sta se slovaška in slovenska dramatika v povojnem času precej različno razvijali, čemur je botrovala zlasti razlika med družbeno-političnima sistemoma, je v sodobnem globaliziranem času opazno njuno idejno-tematsko zблиževanje in težnja po institucionalnem sodelovanju.

**Ključne besede:** slovaška in slovenska dramatika, Simona Semenič, Jana Bodnárová, nagrada Slavka Gruma, nagrada Alfréda Radoka, nagrada Dráma

## **ABSTRACT**

### **A Comparative Analysis of the Plays “5boys.si” by Simona Semenič and “The Oriental Dance Class” by Jana Bodnárová**

The present thesis is a comparative textual and extratextual analysis of the plays “5boys.si” by the Slovenian dramatist Simona Semenič and the “Oriental Dance Class” by the Slovak dramatist Jana Bodnárová. The purpose of the thesis is to trace both similarities and dissimilarities between the two texts and hence between the pertaining national dramatic systems. Its introduction features the development of both Slovenian and Slovak theatre writing after World War II, laying special emphasis on the current state of affairs in the field. Aside from the diachronic and synchronic mutual reception of the two national dramas, the role of the national prizes awarded to stage texts (the Grum Award, the Alfréd Radok Best Play Award, and the Dráma award) is highlighted. The findings of the textual analysis have revealed the difference between the plays mainly in terms of the formal aspect as a result of individual styles of the two authors. In the case of Simona Semenič, one can speak of performative writing related to her theatre experience, whereas Bodnárová’s writing is marked by her simultaneous experience of a writer and a poet, making her texts more logocentric. However, from the point of view of the themes and ideas, the plays tend to be rather similar, both touching upon the burning social issues (difficult interpersonal relations, family violence, patriarchal order, sexual abuse etc.), thus also bearing implicit social commitment. Although Slovak and Slovenian dramatics knew a rather different evolution in the post-war period, chiefly owing to the discrepancy between the two socio-political systems, in the present time of globalization, their mutual approximation at the level of themes and ideas along with a certain tendency toward institutional cooperation can be observed.

**Key words:** Slovenian and Slovak theatre writing, Simona Semenič, Jana Bodnárová, the Grum Award, the Alfréd Radok Best Play Award, the Dráma award

## KAZALO

1	UVOD .....	1
1.1	UTEMELJITEV TEME .....	1
1.2	CILJ IN METODA DELA .....	2
2	ORIS SLOVENSKEGA IN SLOVAŠKEGA GLEDALIŠČA IN DRAMATIKE .....	3
2.1	SLOVENSKA DRAMATIKA PO LETU 1991 .....	3
2.1.1	Slovenska dramatika v kontekstu gledališč .....	4
2.1.2	Avtorji .....	5
2.1.3	Vprašanje uprizarjanja slovenskih del .....	5
2.1.4	Najnovejša slovenska dramatika .....	5
2.2	SLOVAŠKA DRAMATIKA PO LETU 1989 .....	8
2.2.1	Povojno obdobje .....	8
2.2.2	Normalizacija 70. in 80. let .....	9
2.2.3	Po letu 1989 .....	10
2.2.4	Nova slovaška drama .....	11
2.2.5	Avtorji .....	12
3	OSREDNJA NACIONALNA GLEDALIŠKA NAGRADA .....	14
3.1	SLOVAŠKA NAGRADA ZA NAJBOLJŠE IZVIRNO DRAMSKO BESEDILO DRÁMA .....	14
3.1.1	Češka nagrada Alfréda Radoka .....	15
3.2	SLOVENSKA NAGRADA ZA NAJBOLJŠE IZVIRNO DRAMSKO BESEDILO NAGRADA SLAVKA GRUMA .....	16
3.3	PRIMERJAVA NAGRAD .....	18
4	VZAJEMNA RECEPCIJA SLOVENSKE OZIROMA SLOVAŠKE DRAMATIKE ....	20
4.1	SLOVENSKA DRAMATIKA NA SLOVAŠKEM .....	20
4.2	SLOVAŠKA DRAMATIKA V SLOVENIJI .....	23
4.3	POVZETEK IN PERSPEKTIVA .....	25
4.3.1	Medkulturni posredniki .....	26
5	PRESTAVITEV AVTORIC .....	28
5.1	SIMONA SEMENIČ .....	28
5.1.1	Delo in ustvarjanje .....	28
5.1.2	Pregled opusa .....	29
5.1.3	Kratke vsebine dramskih besedil .....	32

5.1.4	Značilnosti in tematske stalnice dramske pisave.....	38
5.2	JANA BODNÁROVÁ .....	41
5.2.1	Delo in ustvarjanje .....	41
5.2.2	Kratka tematska razčlenitev izbranih dramskih besedil.....	45
5.2.3	Značilnosti in tematske stalnice dramske pisave Jane Bodnárrove.....	48
6	BESEDILNA ANALIZA.....	50
6.1	<i>TEČAJ ORIENTALSKEGA PLESA</i> .....	50
6.1.1	Dejanje in kompozicija.....	50
6.1.2	Čas.....	52
6.1.3	Prostor .....	53
6.1.4	Osebe .....	57
6.1.5	Jezik.....	63
6.1.6	Motivno-tematska interpretacija .....	66
6.2	<i>5FANTKOV.SI</i> .....	68
6.2.1	Dejanje in kompozicija.....	68
6.2.2	Čas in prostor .....	70
6.2.3	Osebe .....	71
6.2.4	Jezik.....	73
6.2.5	Motivno-tematska interpretacija .....	74
7	PRIMERJAVA BESEDIL <i>TEČAJ ORIENTALSKEGA PLESA</i> IN <i>5.FANTKOV.SI</i> .....	77
8	KONČNE UGOTOVITVE .....	81
9	SKLEP .....	85
10	POVZETEK .....	86
11	VIRI IN LITERATURA .....	87
11.1	VIRI.....	87
11.2	LITERATURA .....	88
11.3	LITERATURA – ELEKTRONSKI DOSTOP .....	90
12	PRILOGE .....	91
12.1	PRILOGA 1: PREVOD.....	91
12.2	PRILOGA 2: IZJAVA O AVTORSTVU.....	108
12.3	PRILOGA 3: IZJAVA KANDIDATKE .....	109

# 1 UVOD

## 1.1 UTEMELJITEV TEME

Diplomsko delo je primerjalna analiza dveh vrhunskih sodobnih dramskih del *5fantkov.si* slovenske dramatičarke Simone Semenič (1975) ter *Tečaj orientalskega plesa* slovaške literatke Jane Bodnárrove (1950). Z njunima deloma smo se seznanili nekako vzporedno v času študija na slovakistiki in slovenistiki, na primerjavo izbranih dramskih del pa nas je napeljalo nekaj stičnih točk med avtoricama in samima dramskima besediloma.

Obe avtorici (!) sta vodilni dramski oziroma literarni ustvarjalki, izbrani deli pa sta bili v sorazmerno kratkem časovnem razmiku izbrani za najboljše dramsko besedilo: *Tečaj orientalskega plesa* je leta 2004 prejel osrednjo slovaško nagrado Drama, igra *5fantkov.si* pa leta 2009 Grumovo nagrado. V obeh primerih je nagrada v kontekstu posameznega opusa ustvarjalke pomenila tudi prvo večjo potrditev dosedanjega dela ter s tem tudi odločilen pomik ustvarjalk z obrobja literarnega/gledališkega sistema, kjer sta obe delovali, proti njegovemu osredju. Avtorici sta torej svoj »prodor«, ki v času izbora teme diplomskega dela pred nekaj leti še ni bil tako očiten, začeli približno sočasno, četudi pripadata povsem različnima generacijama. Odločitvi za primerjavo njunih del pa je botrovalo tudi dejstvo, da sta obe avtorici pri svojem ustvarjanju zavezani nenehnemu eksperimentu, iskanju novih izraznih možnosti, igranju s formo. Iz obeh njunih opusov, kolikor nam je bil v začetku pisanja naloge poznan, je vel nespregledljiv inovatorski duh. Nenazadnje sta tudi sami dramski besedili že v izhodišču ponujali določene vzporednice, saj imata identično število dramskih oseb, v *Tečaju orientalskega plesa* so to ženske, v *5fantkov.si* pa so ženske tiste, ki igrajo vlogo deset- oziroma enajstletnikov.

Nezanemarljivo pa je tudi dejstvo, da sta obe izbrani avtorici pripadnici kulture oziroma družbe, ki je po padcu berlinskega zidu stopila iz socialistične oziroma komunistične družbene ureditve v demokratični družbeni sistem in se hkrati tudi osamosvojila ter odcepila od nekdanjih skupnih držav.

Orisane stične točke so bile torej povod za izbiro teme tega diplomskega dela, narekovale pa so tudi metodo primerjave in strukturo dela.

## 1.2 CILJ IN METODA DELA

V diplomskem delu nas bo torej zanimalo, v kolikšni meri sta si izbrani dramski besedili sorodni oziroma različni, pri čemer nas bo zanimala tako znotrajbesedilna kot zunajbesedilna analiza. Deli bomo interpretirali tako v kontekstu avtoričinih opusov kot v kontekstu nacionalne dramatike, ki ji vsaka pripada.

V začetnem delu bomo najprej očrtali razvoj slovenske in slovaške dramatike s posebnim poudarkom na poosamosvojitvenem obdobju oziroma aktualnem stanju. Nato bomo posebej opredelili pomen in poslanstvo obeh osrednjih nacionalnih nagrad za izvirno dramsko besedilo, tj. slovenske Grumove nagrade in slovaške nagrade Drama, katerih večkratni prejemnici sta obe obravnavani avtorici. V nadaljevanju bomo predstavili tudi recepcijo slovaškega gledališča in dramatike pri nas oziroma slovenskega gledališča in dramatike na Slovaškem ter ocenili stopnjo medsebojnega vpliva v diahronem in sinhronem pogledu. Sledila bo predstavitev obeh avtoric in njunih opusov, s posebnim poudarkom na tematskih in idejnih konstantah njunih dramskih besedil.

V empiričnem delu se bomo posvetili besedilni razčlenitvi. Zanimali nas bodo tako struktura, kompozicija besedila, prostorsko-časovna komponenta, dramske osebe ter jezik dramskega besedila. Členitev povzemamo po Klotzu, ki je na podlagi teh parametrov definiral razliko med odprto in zaprto dramo, njegova teorija nam bo tudi delno služila za razlago opazovanih značilnosti besedil. Ob koncu bo sledila še končna tematska interpretacija obeh del.

V sklepnem delu diplomskega dela se bomo lotili znotrajbesedilne primerjave po izbranih parametrih, sledila bo zunajbesedilna primerjava avtoričinih opusov in obeh literarnih sistemov. Na njuni podlagi bomo podali končne ugotovite oziroma sklep.



## 2 ORIS SLOVENSKEGA IN SLOVAŠKEGA GLEDALIŠČA IN DRAMATIKE

### 2.1 SLOVENSKA DRAMATIKA PO LETU 1991

V devetdesetih letih slovenska družba doživlja družbeno-politični preobrat – demokratizacijo slovenske družbe in osamosvojitve države Slovenije. Politična sprememba je nujno prinesla spremembo na kulturnem področju. Slovenska dramatika je izgubila enega svojih glavnih ustvarjalnih motivov, kritiko represivnega družbenega sistema, posledično pa se je zgodil upad družbene relevantnosti in kvantitete slovenske dramatike. (Kralj 2006: 140) Kajti ravno zaznavanje in kritika represije, ki jo je nad ljudmi izvajal komunistični režim, je bil pomemben motiv sodobne dramatike pred letom 1991. Ta družbena kritika je bila sicer dvojno kodirana, hkrati pa je postala nekakšen družbeni forum, nadomestek politične opozicije, kot poudarja Troha (2011). Slovenska dramatika je bila od druge svetovne vojne naprej glede na evropske tokove razvojno v minimalnem zaostanku.<sup>1</sup> V petdesetih letih se v dramatici nekako ob boku neprekinjene tradicije socialnega realizma uveljavi eksistencialistična drama, ki se bodisi povezuje z realizmom (Primož Kozak) ali poetično dramo (Dominik Smole, Gregor Strniša, Dane Zajc), sčasoma pa se kot najpogostejša dramska smer uveljavi modernizem, konkretnije absurдна drama, ki prevzame vodilno mesto v eksistencialistični drami, hkrati pa prinese spremembe v dramski strukturi (nelogično, nepovezano dogajanje, groteskne dramske osebe in dialog, ki ni več namenjen komunikaciji, razkroj jezika). (Kralj 2006: 125–26) T. i. performativni obrat (preobrat iz tekstualne paradigme v performativno oziroma iz logocentrizma v gledališkost), ki se dokončno zgodi na prehodu iz šestdesetih let v sedemdeseta celo »vzpostavi eno najdoslednejših sodobnosti slovenskega gledališča zadnjih tridesetih let.« (Toporišič 2006: 144) Gledališče je že takrat prevzemalo vlogo politične opozicije, ki opozarja na napake vladajočega sistema, pozneje je zaradi vse manjše kontrole na področju umetnosti in kulture lahko spregovorilo o tabu temah, o katerih se v javnosti (v političnem diskurzu) v zadnjih letih samoupravnega socializma sicer še ni smelo odkrito govoriti. (Lapornik Pelikan 2010: 190) Z osamosvojitvijo, kot rečeno, pa se je temeljno spremenilo ravnovesje med oblastjo in dramatiko. »Gledališče ni bilo več nadomestek politične opozicije in nekakšen forum alternativnih idej, ampak je postalo

---

<sup>1</sup> Prva slovenska absurдна drama *Povečevalno steklo* Jožeta Javorška je nastala leta 1956, kar je le šest let po krstni uprizoritvi *Plešaste pevke* Eugena Ionesca leta 1950 v Parizu, s katero se drama absurda sploh začne. (Kralj 2006: 126)

povsem avtonomno.« (Troha 2008: 124) Vzpostavila pa se je tudi potreba po vnovičnem premisleku o vlogi dramatike v družbi in njeno mesto pri publiku (Troha 2011: 641)

### **2.1.1 Slovenska dramatika v kontekstu gledališč**

Razpad Jugoslavije oziroma nastanek samostojne države je poleg zgoraj omenjene vsebinske spremembe prinesel tudi spremembo v delovanju gledališč, ki se jim je naenkrat radikalno zožil nekdanji skupni jugoslovanski gledališki prostor.

»Slovenska gledališča so vsa leta gostovala v krajih, oddaljenih tudi do tisoč kilometrov od doma, pred publiko, ki je zrasla iz povsem drugačnega zgodovinskega, družbenega in kulturnega konteksta (npr. Kosovo, Makedonija, Vojvodina itn.), in z mislijo oziroma zavestjo o tem parcialnem kontekstu, ki je na neki poseben način vendarle bil skupen, je nastajala tudi večina relevantne gledališke produkcije.« (Lukan 2007: 154)

Čeprav je bilo pričakovati, da bo delno zaprtje oz. stagnacija odnosov z republikami bivše Jugoslavije nadomestil živahnejši ustvarjalni dialog z državami na severovzhodu, se to v večji meri ni zgodilo. (Lapornik Pelikan 2010: 52) Status slovenskih gledališč se »z nastankom slovenske države praktično ni spremenil vse do trenutka, ko naj bi njihovo ustanoviteljstvo, ki ga je doslej nosila država, prešlo na lokalne (mestne, občinske) skupnosti /.../.« (Lukan 2007: 155) Takrat so se morala gledališča začeti ukvarjati z vsakodnevnim preživetjem, nanje pa je začel pospešeno začel delovati princip gledališkega trga. Z njim pa bitka za publiko in posledični razmah komercialnih gledališč.

Hkrati pa se je slovenski gledališki prostor razdelil na dvoje: na državna gledališča in na zunajinstitucionalne projekte. Prva so financirana iz državnega proračuna, druga pa dobivajo podporo le za posamezne projekte, kar jih v razmerju s prvimi nujno postavlja v položaj šibkejšega, kar je v slovenski gledališki prostor zarezalo razpoko, ki velja še danes, in je v praksi tudi hromilo načeloma možni medsebojni oplajajoči odnos. (Lapornik Pelikan 2010: 46) Vendar se zdi, da so ravno ta neinstitucionalna gledališča (t. i. gledališče na meji) tista plodna tla, na katerih se je slovenska dramatika (v nasprotju z glavnino, ki se še vedno giblje znotraj t. i. novega realizma) razvijala v sodobnejšo smer, pri čemer se je naslonila na zgoraj omenjeni performativni obrat iz konca šestdesetih let. (Toporišič 2006: 153) Čemur pritrjuje tudi Troha, ki v najnovejši slovenski dramatiki, to je pri avtorjih, ki se uveljavijo po letu 2000, ugotavlja jasne vzporednice z najaktualnejšo dramsko produkcijo zahodnega sveta, tj. z gledališčem »u fris« (2011)

### 2.1.2 Avtorji

Trenutno smo priča menjavi generacij dramatikov. Na slovenskih odrih je malo avtorjev starejše generacije (meja okrog 60 let), katerih dela so bila uprizorjena v prvem desetletju 21. stoletja, med njimi so denimo Dušan Jovanović, Tone Partljič, Evald Flisar, Drago Jančar, Matjaž Kmecl, Žarko Petan. Cela vrsta (še živečih) dramatikov, uspešnih v 70. in 80. ali 90. letih, pa se v slovenskem gledališču ne pojavlja več, z nekaterimi izjemami, zamenjala jih je srednja in mlajša generacija avtorjev. (Lukan 2011: 10)<sup>2</sup> Ključni avtor devetdesetih let je bil Matjaž Zupančič, po letu 2000 pa se uveljavljajo zlasti dramatičarke, med katerimi naj izpostavimo Dragico Potočnjak, Žanino Mirčevsko in nenazadnje Simono Semenič. (Pezdirc Bartol 2009; Troha 2011) Med temi ustvarjalci je le malo takih, ki bi bili izključno dramatiki. Za to je več razlogov: avtorji morajo predvsem izbirati različne strategije preživetja in socialne mobilnosti, poleg tega pa pisati tudi druge literarne vrste, poezijo, prozo, ali pa so tudi režiserji, igralci, dramaturgi, ali pa poučujejo na AGRFT v Ljubljani. (Lukan 2011: 15) Kot bo razvidno v nadaljevanju, se med t. i. mnogoživke na polju dramatike uvršča tudi Simona Semenič.

### 2.1.3 Vprašanje uprizarjanja slovenskih del

»Sodobna slovenska dramatika se srečuje s svojevrstnim fenomenom: ima kvalitetno in razvejano gledališko dejavnost, medtem ko je produkcija slovenskih dramskih besedil veliko manj obsežna in knjižne objave redkejše.« (Lapornik Pelikan 2010: 47) Tudi Lukan (2011) ugotavlja, da slovenska gledališča skoraj ne uprizarjajo del manj znanih avtorjev, so pa zato opazne pobude, ki skušajo uveljaviti mlado in najmlajšo slovensko dramo. Denimo delavnice dramskega pisanja v okviru Tedna slovenske drame, iniciativa PreGlej, šola dramskega pisanja oz. skupina, ki se je oblikovala v okviru eksperimentalnega gledališča Glej in katerega pobudnica je prav Simona Semenič. V okviru PreGleja se odvijajo nekatere ključne manifestacije, povezane s slovensko dramo: bralne uprizoritve, festival, laboratorij, izdajanje dramskih besedil.<sup>3</sup>

### 2.1.4 Najnovejša slovenska dramatika

V demokratičnih družbenih razmerah, kjer resnica ni več avtoritarna, temveč pluralna, se spremeni tudi vloga dramatike, ki »ne more več nasprotovati ideološkemu monolitu, temveč

<sup>2</sup> Vse navedke iz slovaškega izvornika v tem besedilu prevedla oziroma povzela Diana Pungeršič.

<sup>3</sup> ČIČIGOJ, Katja: Sodobna slovenska dramatika na naših odrih. *Pogledi*, 12. oktober 2011. Vir: <http://www.pogledi.si/druzba/sodobna-slovenska-dramatika-na-nasih-odrih>. (Dostop 3. 11. 2015)

je njena angažiranost usmerjena predvsem v splošno stanje duha in družbe ter globalne probleme sodobne civilizacije, kot so nasilje v družini, pedofilija, birokratizem, odrinjenost marginalnih skupin, korupcija, brezposelnost, oblike manipulacije, medijska konstrukcija realnosti, potrošništvo, ipd.« (Pezdirc Bartol 2008: 127) To so tudi glavne poteze, ki jih zaznavamo v sodobni slovenski dramski produkciji, ki se idejno-tematsko bistveno ne odklanja od tendenc v slovenski literaturi po letu 1991 na sploh. Od osamosvojitve Slovenije leta 1991, in še nekaj let potem, so različni teatrologi ugotavljali, da se nova dramatika ne odziva ustrezno na pojave, ki jih je prinesla doba. Da zgodovinski trenutek osamosvojitve in nastanek nove države Slovenije ni pustil odmevnejših sledi, in tako med slovenskimi dramskimi besedili ne najdemo takega, v katerem bi bil prelomni politični dogodek, ki je že po svoji konstitutivni naravi konflikten in dramatičen, osrednja tema. (Pezdirc Bartol 2008: 129) Prav tako pa skoraj ni reflektirano z razpadom Jugoslavije in osamosvajanjem držav povezano socialno razslojevanje oz. izrazi nestrpnosti do t. i. »južnjakov«, pribežnikov, Romov, depriviligiranih, pa tudi do žensk. (Lukan 2011: 12) Kljub temu lahko izpostavimo nekatere drame, ki tematizirajo posledice tranzicije in globalizacije, vidne v komediji (Partljič, Möderndorfer), vojne dogodke na Balkanu, videne skozi mitološko perspektivo (Jovanović, Boris A. Novak), travmatične posledice z vojno zaznamovanih oseb (Draga Potočnjak). (Pezdirc Bartol 2008: 130)

Po osamosvojitvi, kot ugotavlja Lukan, so v slovensko dramo poleg tradicionalnih »poetičnih« in »mitoloških« tem začele pronicati tudi širše »globalne« teme. To so na primer problemi sodobne narodne, spolne in socialne identitete, biopolitike in različnih (postmodernih) režimov politične kontrole, manipulacije in nasilja, dramatičnega odnosa med zasebnim/intimnim in javnim, pa tudi drame, ki na prvi pogled izkoriščajo formalistične, metadramske strategije, v resnici pa dekonstruirajo uveljavljene politične, družbene, kulturne in literarne vzorce ali pa jih poskušajo na novo formulirati. (2011: 13) Med njimi so nemara najnaprednejše prav dramatičarke, ki aktivno raziskujejo nekonvencionalne oblike dramske forme. (Pezdirc Bartol 2009: 214)

V najnovejši slovenski dramatik/dramski pisavi je torej očitna sled postdramskega pisanja (Toporišič 2015: 89). Te nove tekstne prakse so sestavni del scenske produkcije in tudi nekaterih novih pobud v polju dramske proizvodnje, ki nastaja v drugačnih kreativnih okvirih kot tradicionalna, razlika je predvsem v njeni podobi, saj besedila na drugačen način pridobivajo status »dramskega«, novo pa je tudi razmerje do uprizarjanja. Nove tekstne

prakse pa ne pomenijo radikalnega preloma s tradicijo, tudi ne z moderni(stični)m dramskim pisanjem, temveč gre predvsem za radikalizacijo (v določenem smislu tudi preseganje) nekaterih dramaturških postopkov, kakor jih je konec 20. stoletja registrirala teorija postdramskega gledališča. (Lukan 2012: 167) V strategijah uprizarjanja je zaznati postopke šokantnosti, bizarnosti, patosa, ironije, vnašanja elementov popkulture, medijev, karnevalizacije ipd., ki želijo spodkopavati ustaljene načine zaznavanja in postaviti pod vprašaj družbene kode. Kljub vsemu pa so znotraj sodobne slovenske dramatike prizadevanja, ki bi spodnašala temelje konvencij in s tem bolj učinkovala na sprejemnika, manj prisotna. (Pezdirc Bartol 2008: 127)

Sodobna dramska besedila najpogosteje prikazujejo današnjik, medtem ko so zgodovinske teme redke, v ospredju pa je želja posameznika po njegovi mali sreči in ne velike zgodbe. (Pezdirc Bartol 2008: 129) Kar je bržčas povezano z zgoraj opisanim dejstvom o upadu relevantnosti gledališča v družbenem smislu in zapiranjem posameznika v lastni svet. V dramskih besedilih je tako zaznati tematiziranje izpraznjenih medčloveških odnosov, vztrajanja v brezperspektivnih zvezah, čustvene pohabljenosti, osamljenosti, karierizma, zdolgočasnosti, (ne)sprejemanja drugačnosti, manipulacija ipd. Lahko govorimo o dramatiki posameznikove zasebnosti in intime, pogosto postavljeni v osnovno življenjsko celico, družino. (Pezdirc Bartol 2008: 129) Prav z družino pa so povezane še nekatere značilne teme sodobne dramske pisave; absurdnost globalizacije v konfliktu z družinskimi travmami, spolno nasilje, travmatično oblikovanje identitete, podobe razpada sodobne meščanske družine, individualni in korporativni nadzor in nasilje; transformacijski kaos, kakor tudi kritika potrošniške družbe. (Lukan 2011: 13) Lapornik Pelikan strnjuje, da je pogled dramatike na sodobno družbo in družbenost, in to ne glede na njeno ideološko orientiranost, torej njen odnos do politične kulture, vse bolj personalističen, s tem pa tudi apolitičen:

»V ospredje stopa avtorjevo razmišljanje o tem, kaj je smisel tega odločanja, kaj je smisel tega življenja. Življenje se iztrga iz okvirov družbenosti, političnosti, in ga avtor doživlja kot eksistenco. V tem smislu postaja ta dramatika tudi eksistencialistična. Odmik od družbene sfere je posledica spoznanja, da je v avtorjevi današnjosti vse zreducirano le na pritlehni politicum, ki se kaže kot bolj ali manj ponesrečeni 'miks boja za oblast in seksa'. Vrednostne zahteve, ki jih je pogumno ubesedovala pred-osamosvojitvena dramatika, se kažejo v primerjavi z današnjimi kot izjemne. Kot da jih danes ni več, kot da jih današnji predstavniki slovenskega življenja ne doživljajo kot take, kot norme, kot zahteve namreč.« (Lapornik Pelikan 2010: 192)

Sodobno slovensko dramatiko gre razumeti kot angažirano zlasti v smislu opozarjanja na socialne probleme, socialno ogroženost in neenakopravnost. Ta se kaže predvsem v izbiri likov: depriviligiranci, marginalci, obrobneži, avtsajderji ali tisti, ki zaradi fizičnih,

psiholoških ali etničnih predispozicij niso in ne morejo postati večina. (Pezdirc Bartol 2008: 130–31) Na drugi strani pa stoji skupina oseb, ki so poklicno in družbeno uspešne, brez gmotnih težav, a so čustveno pohabljene, nezmožne pristnih medsebojnih odnosov in čustveno nezadovoljne, zato sta z njim pogosto povezana motiva zakonolomstva in prešuštva. (Pezdirc Bartol 2008: 130–31)

## **2.2 SLOVAŠKA DRAMATIKA PO LETU 1989**

Podobno kot pri nas je tudi slovaško gledališko in z njim dramsko življenje zaznamovalo prelomno leto 1989 in kasnejši nastanek samostojne Slovaške republike leta 1993. Dogajanje v dramatik in gledališču je bilo bolj prelomno kot na drugih področjih literature in umetnosti. Prišlo je namreč do neizprosnega obračuna s starim režimom in njihovimi pisci, kar je v praksi pomenilo prenehanje uprizarjanja njihovih del v državnih gledališčih, ki so bila najbolj pod vplivom starih oblastnih struktur, posledično pa je prišlo do skorajšnjega propada slovaške drame in gledališča. (Marčok 2006: 308) Toda hkrati so, kot poudarja Knopová, veliko bolj kot geopolitični, družbeni in socialni preobrati v tistem času na slovaško dramsko ustvarjalnost vplivale notranje spremembe, ki izhajajo iz umetniških pobud in literarnih procesov. (Knopová 2011: 7–8)

Da bi bolje razumeli zgornje ugotovitve, je na razvoj slovaške dramske umetnosti potrebno pogledati diahrono. »Govoriti o sodobni drami brez pogleda v vsaj najbolj nedavno zgodovino preprosto ni mogoče. Razmere v sodobni dramski tvorbi so v osnovi posledica razmer v drami v drugi polovici 80. in prvi polovici 90. let.« (Káčkošová 2006: 160) Ker pa so tudi razmere v 80. letih posledica predhodnih družbeno-političnih procesov, bomo slovenskemu bralcu predstavili družbeno-kulturno dogajanje na Slovaškem v nekoliko daljšem časovnem obdobju.

### **2.2.1 Povojno obdobje**

Če prva leta neposredno po 2. svetovni vojni do leta 1948 v dramatik še zaznamujejo izkušnje iz vojne in tematizacija Slovaške narodne vstaje, po letu 1948, ko oblast v državi prevzamejo komunisti in Češkoslovaška pade pod vpliv Sovjetske zveze, pa sledi obdobje, v katerih so bile zaželeno predvsem drame socialističnega realizma ali shematizma. Te služijo zlasti politični propagandi in agitaciji, igre postanejo ilustracija aktualnih političnih tez in

pomagajo propagirati sklepe partijskih kongresov in ciljev petletnic. Teme so omejene na graditeljstvo (industrializacija države in kolektivizacija v kmetijstvu) in politiko. (Kákošová 2006: 130)

Šestdeseta leta so v češkoslovaškem kontekstu povezana s pojmom »odjuga«, ki se navezuje na določeno družbeno-politično sprostitve<sup>4</sup> in posledičen val novega umetniškega navdiha. Slovaška kultura in z njo gledališče sta se odprla v svet in se srečala z evropsko ustvarjalnostjo. Gledališče se je dinamično odzivalo na nove smeri in trende, pri čemer sta imela velik vpliv na slovaško dramo predvsem francoski eksistencializem in drama absurda. (Šimko 2006a: 7)

### **2.2.2 Normalizacija 70. in 80. let**

Z okupacijo Češkoslovaške s strani sil varšavskega pakta avgusta 1968 se je pričelo obdobje, imenovano normalizacija, ki je vse do padca režima 1989 pomenil ponovno družbeno in kulturno totalitarno ideološko podreditev Slovaške Sovjetski zvezi. Delovanje gledališč in njihov repertoar sta postala podrejena centralnemu nadzoru. To je pomenilo, da so morala (uradna) gledališča uprizarjati sodobno domačo (in sodobno sovjetsko) dramo, ki je prikazovala novega socialističnega človeka in njegove težave. Igre zahodnih avtorjev kot tudi gledališke igre kontroverznih dramatikov z vzhoda so bile prepovedane. Od klasičnih del so bili favorizirani predvsem ruski in domači klasiki; mednarodno priznani klasiki so bili omejeni na nekaj posameznih uprizoritev. (prav tam) Nekateri dramatikovi so bili izključeni iz uradne literature (Peter Karvaš), nekateri dramatikovi so se odselili (Leopold Lahola), nekateri prenehali pisati za gledališče (Igor Rusnák), drugi pa so se morali prilagoditi novim zahtevam (Ivan Bukovčan).

---

<sup>4</sup> Februarja leta 1948 je Češkoslovaška s političnim prevratom postala komunistična republika, podrejena sovjetskemu diktatu, ki pa je narekoval ne le gospodarsko temveč tudi kulturno državno politiko. »Odjuga«, ki so jo v države sovjetskega bloka prinesla šestdeseta, je povezana s Stalinovo smrtjo leta 1953 oz. razkritjem kulta osebnosti leta 1956 in nekoliko mehkejše vladanje njegovega naslednika, prvega sekretarja Komunistične partije Sovjetske zveze Nikite Hruščova, z uveljavljanjem »destalinizacijske« politike in željo po oživitvi odnosov s kapitalističnim Zahodom. »Odjuga se je najizraziteje kazala prav na področju kulture. Postopno, čeprav počasno ukinjanje cenzure je v literaturo, gledališče in kino prineslo nove, do takrat tabuizirane teme, začela so se izdajati dela prepovedanih avtorjev, vzpostavljali so se stiki z zahodom. Umetniki so si izborili neodvisnost svojih zvez/društev (pisateljev, likovnikov, skladateljev, arhitektov) in začeli uveljavljati lastno kulturno politiko.« Vir: <http://www.upn.gov.sk/august-68/> (Dostop 3. 11. 2015)

Slovaške gledališke uprizoritve so bile podrejene metodi socialističnega realizma, ki je bila edina dovoljena umetniška metoda sodobne produkcije in ni kazala vsakdanje izkušnje gledalca. Poleg tega sta slovaška dramatika in gledališče postala izolirana, ni bilo priložnosti, da bi se domača dejavnost soočila s tujino, najbolj očitna je bila izolacija od zahodnoevropske in ameriške dramske produkcije. Slovaško občinstvo si je lahko ustvarilo zgolj popačeno sliko o sodobni svetovni dramatici. Vse to je ustvarilo nezaupanje slovaškega gledalca do sodobne slovaške drame, kakršna je bila uprizarjana predvsem na uradnih, državnih odrih. (Šimko 2006a: 8 in 14) Socrealistične teme pa so bile v ospredju celo po padcu režima.

Kot alternativa uradnim državnim ali t. i. kamnitim gledališčem so se v 60. in 70., zlasti pa 80. letih 20. stoletja na Slovaškem uveljavila t. i. študentska gledališča in gledališča malih gledaliških oblik, ki so tvorila neodvisen gledališki in umetniški prostor, ki bi mu lahko nadedli izraz underground. (Knopová 2008: 383) V teh gledališčih se je razvila metoda »skupinske improvizacije« in dekompozicije, govorimo o pojavu avtorskega gledališča, na čelu katerega je stal Blaho Uhlár (roj. 1951), do dandanes najpomembnejši in najizrazitejši predstavnik improvizacijskega gledališča na Slovaškem. (Lindovská 1996: 189)

### **2.2.3 Po letu 1989**

Prelomu v dramski umetnosti so botrovali najrazličnejši razlogi, ki bi jih lahko strnili v štiri kategorije; politični, estetski, generacijski in ekonomski. (Místrík 2002: 122) Spreminjanje stare oz. osvajanje nove paradigme po letu 1989 je bilo na področju dramskega ustvarjanja težavno. Proti zgoraj opisanemu socrealističnemu, ideološko obremenjenemu gledališču, ki je v državnih profesionalnih oz. t. i. kamnitih gledališčih torej prevladovalo vse od nastopa komunističnega režima leta 1948 pa do njegovega padca leta 1989, so bili najradikalnejše nastrojeni prav predstavniki manjših neuradnih oz. neodvisnih gledališč. Pojavljali so se tudi poskusi, da bi gledališko dejavnost povsem osvobodili od državnih struktur in gledališče vzeli v svoje roke, kar pa je vodilo k slabljenju državnih štipendij in hromljenju življenja velikih gledališč. (Marčok 2006: 308) V času prehoda po letu 1989 kljub atmosferi odstranjevanja gledališč in kroničnemu pomanjkanju financ za njihovo delovanje ni propadlo nobeno gledališče. Ravno nasprotno, nastala so nova režiserska gledališča oz. gledališča malih scen, katerih predhodniki so omenjena študentska gledališča od šestdesetih do osemdesetih let prejšnjega stoletja oz. metoda avtorskega in kolektivnega ustvarjanja, ki je vodila v dekompozicijo in destrukcijo tako dejanja kot oseb.



Posledica estetske in generacijske spremembe v slovaški dramatiki in gledališču je bilo zamrtje vezi s tradicionalnim umetniškim realizmom. Vse oblike racionalnega konstruktivizma, realnega civilizma<sup>5</sup> in umetnosti, ki zrcali resničnost, so oslabele. V dramski pisavi pa so se vzpostavile antirealistične, iracionalistične usmeritve, ki so temeljile predvsem na metaforični govorici, principu absurdnosti, groteske in postmoderne. (Místrík 2002: 123) Gledališke igre se preoblikujejo v scenarije ali libreto, pri čemer vedno večjo vlogo prevzemajo režiserji in igralci, pogosto na račun dramskega pisca. Pri tem so mnogi avtorji izgubili avtorsko perspektivo predvsem zaradi svoje plehke aktualnosti, nekateri so izgubili veselje do pisanja za gledališče, drugi pa so ustvarjali naprej, vendar se njihova besedila niso realizirala v gledališčih. (Kákošová 2011: 149). Na drugi strani pa torej vztraja močan trend režiserskega in igralskega gledališča, ki se je v bistvu obdržal vse do danes, tudi na glavnih odrih (npr. Jozef Bednárík). (Knopová 2008: 382) Če so prvotno ta gledališča malih scen in avtorsko gledališče predstavljali alternativni, eksperimentalni umetniški prostor nasproti velikim (uradnim) odrom, pa so se sčasoma te scene profesionalizirale in paradokсно postale *mainstream*. Knopová poudarja, da »gre za edino razpoznavno tradicijo, ki je pustila viden pečat v sodobnih gledaliških besedilih.« (2011: 13)

Nanje pa je naslonjena tudi nova podoba slovaške drame, ki je vezana na uprizoritev in za katero se je uveljavil izraz *nova drama*. (prav tam) Zanj je značilen odmik od logocentrizma oz. tekstocentrizma in prehod v scenocentrizem oz. performativno gledališče. Gre za t. i. postdramska besedila oziroma nedramska gledališka besedila, ki kršijo načela tradicionalne naracije, realizacije fabule, osamosvoji se tudi jezik. S tem pa je nemara hkrati prišlo – v celotni moderni zgodovini – do najtesnejše navezave estetskega kanona slovaške dramatike na zahodnoevropsko literaturo. (Místrík 2002: 123)

#### **2.2.4 Nova slovaška drama**

V nadaljevanju povzemamo značilnosti nove slovaške drame, kot jih opredeljuje Knopová v publikaciji *Sodobna slovaška drama* (2011), izdani v okviru 46. Festivala Borštnikovo srečanje, na katerem je Slovaška gostovala kot prva država v fokusu. Avtorica pojasnjuje, da je v novih dramskih besedilih slovaških avtorjev še čutiti odmeve ekspresionizma, eksistencializma, absurdne drame, nadrealizma, magičnega realizma in različnih

---

<sup>5</sup> *Civilizem* je literarni termin, ki označuje težnje v evropski umetnosti z začetka 20. stoletja z značilnim občudovanjem velikega mesta ter tehničnega civilizacijskega napredka. Vir: <http://slovník.juls.savba.sk>. (Dostop 3. 2. 2016)

postmodernističnih teženj. Razlika pa je v novem načinu podajanja resničnosti, ki se od realizma odmika v smer vsakdanjosti, hkrati pa ohranja določeno mero metaforičnosti, halucinogenosti in iracionalnosti.

Nova drama ne funkcionira več kot organska celota, temveč ima prosto kompozicijsko strukturo. Besedilo je skupek različnih postopkov, struktura ostaja odprta. Značilna je nedramatičnost, konflikt se dogaja znotraj subjekta in je oslavljen. Značilna je tudi motivna razpršenost, fragmentarnost in diskontinuiteta na ravni zgodbe in časa. Posledična je večtematskost, montaža kratkih odlomkov med posameznimi prizori, neposreden, jedrnat, a hkrati tudi razpršen dialog. Gledališki jezik je preprost, neposreden, vsakdanji vsebuje prvine govornega jezika, pri nekaterih avtorjih je zaznati odtenke poetičnega in sugestivnega jezika. Časovna kategorija gre v smer kaotičnosti, subjektivnega dožemanja, umeščene so v sodobni tukaj in zdaj, vendar je notranji čas zelo relativen. Drama nima trdne fabule, odpira pa aktualne, še nereflektirane teme. Drame so pretežno umeščene v mestno okolje, v majhne zaprte, intimne prostore, pa tudi v zapuščena odprta prostranstva, iz katerih ni mogoče pobegniti. V središču pozornosti je človek, njegov čutni in čustveni svet. Pojavi se tip nejunaka, tj. je subjekt, ki se noče več boriti ali zastopati kakršnegakoli jasno artikuliranega stališča, torej biti za nekaj ali proti nečemu (niti ne več kot antijunak). Zanj je značilna pasivnost, a ne kot deklarativno dejanje. Velikokrat so osebe paralizirane, imajo krhko samozavest, razgaljene so v svoji minljivosti.

### **2.2.5 Avtorji**

Sodobno slovaško dramo ustvarja generacijsko in tudi tematsko-slogovno ter formalno raznovrstna skupina dramatikov. (Knopová 2011: 11) Marčok v tem prepoznava učinek vedno globljega procesa izločanja posameznika iz družbenih vezi in nadaljevanje procesa diferenciacije družbe na manjše skupine, ki jih družijo neposredni interesi. Poudarja, da bi bilo v takšnih okoliščinah nezaustavljive diferenciacije naivno pričakovati, da bo nastala vsaj kakšna »splošno veljavna« dramatska zgodba. Dramsko ustvarjanje se je namreč znašlo v fazi popolne dekompozicije in demontaže, gledališče pa je preprosto prenehalo izpolnjevati funkcijo institucije, ki bi lahko oblikovala splošno družbenomnenjsko enoto. (2006: 313)

Tako na eni strani govorimo o prednovembrski<sup>6</sup> generaciji, ki se je dandanes že skoraj povsem izgubila z gledaliških odrov. Nekateri od teh avtorjev so izgubili avtorsko perspektivo, predvsem zaradi svoje površinske aktualnosti, drugi so nekako izgubili veselje do pisanja za gledališče, nekateri so pisali še naprej, vendar njihova besedila večinoma niso bila realizirana v gledališčih. Mednje sodijo Peter Karvaš, Ivan Bukovčan, Ján Solovič, Oswald Zahradník, Mikuláš Kočan, Peter Kováčik, Ľubomír Feldek, pa tudi Karol Horák. (Kákošová 2006: 160) Na drugi strani pa avtorji, ki so se na dramski sceni uveljavili že v 80. in 90. letih in še danes aktivno soustvarjajo slovaško dramsko sceno. Med njimi so gotovo prvotno amaterski igralec, ustanovitelj Radošinskega naivnega gledališča (Radošinské náivné divadlo), režiser Stanislav Štepka (1944); ustanovitelj underground gledališča GUnaGU (1985) Viliam Klimáček (1958); eden največjih slovaških prozaistov Rudolf Sloboda (1938–1996) ter prozaist in literarni znanstvenik, univerzitetni profesor Karol Horák (1943). (Knopová 2011: 14)

Najmočnejši so predstavniki »srednje« generacije, ki so hkrati tudi hkrati ustvarjalci avtorskih/režiserskih gledališč oz. gledališč manjših scen: Miloš Karásek, Laco Kerata, Silvester Lavrík, Tomáš Horváth, Pavol Janík, Andrej Ferko ... Med avtoricami pa izstopajo Eva Maliti Fraňová, Jana Bodnárová, Jana Juraňová, Iveta Horváthová, ki se v svojih delih ukvarjajo s feminističnimi vprašanji, temami družbenega spola, homoseksualnosti. Njihova velika tema je odnos med ženo, materjo, hčerjo, stereotipi o spolih, ženska emancipacija, ki v sebi združuje strah pred izgubo ženskosti, nesposobnost, da bi se ženska pozitivno identificirala z ženskim spolom. (prav tam)

Avtorji nove generacije torej gojijo izrazito drugačno poetiko v primerjavi s predhodnimi tokovi slovaške dramske ustvarjalnosti, zavestno težijo k oddaljitvi od sleherne »uradne tradicije«. Ti avtorji, kot rečeno, prihajajo predvsem iz gledališč malih odrov, zato njihova poetika in celotna besedilna struktura ustrezata amaterskemu ali polprofesionalnemu igralstvu in odrom manjših dimenzij. Njihova dela se tako s težavo prilagajajo dimenzijam »velikih« in predvsem profesionalnih gledališč. (Kákošová 2006: 162)

---

<sup>6</sup> Pred novembrom 1989.

### **3 OSREDNJA NACIONALNA GLEDALIŠKA NAGRADA**

Tako pri nas v Sloveniji kot na Slovaškem poznamo nagrado za najboljše izvorno dramsko besedilo. V kratkem orisu njunega konteksta, značilnosti ter umestitvi v sistem nacionalnih književnosti bomo odkrivali njune podobnosti in razlike.

#### **3.1 SLOVAŠKA NAGRADA ZA NAJBOLJŠE IZVIRNO DRAMSKO BESEDILO DRÁMA**

Dráma (v nadaljevanju Drama) je edina in s tem osrednja slovaška nagrada za najboljše izvorno slovaško dramsko besedilo. Ustanovljena je bila leta 2000, z njo pa je slovaški Gledališki inštitut želel podpreti izdajo in uprizarjanje sodobnih slovaških dramskih besedil. Njen dejanski konstitutivni pomen je takole slikovito opisala slovaška gledališka kritičarka in dramatičarka Zuzana Uličianská: »Če so nova besedila sol slehernega narodnega gledališkega življenja, so bili Slovaki že nekaj let na strogi dieti. Predpisano zdravilo je postal natečaj za nova dramska besedila Drama /.../« (2003) V prvih letih podeljevanja nagrade sta pri razpisu sodelovali tudi Slovaško komorno gledališče Martin in pozneje Slovaško narodno gledališče, od 2008 pa nagrado podeljuje slovaški Gledališki inštitut (Divadelný ústav).<sup>7</sup>

Nagrado Drama se od leta 2005 vsakoletno podeljuje v okviru uprizoritvenega festivala Nová dráma/New Drama (v nadaljevanju Nova drama), na katerem v tekmovalnem programu sodeluje od 8 do 10 predstav, poleg nagrade za najboljše izvorno slovaško oz. češko dramsko besedilo (od leta 2013 se lahko za nagrado potegujejo tudi češki avtorji) podeljujejo tri festivalske nagrade za uprizoritev: glavno nagrado za najboljšo uprizoritev (Grand Prix Nová dráma / New Drama) izbere mednarodna žirija; študenti, udeleženci seminarja gledališke kritike podelijo Nagrado študentske žirije (Cena študentske poroty); gledalci pa določijo prejemnika Nagrade bratislavskega gledalca (Cena bratislavského diváka). Festival ponuja tudi vrsto spremljevalnih dejavnosti; od fotografskih razstav, delavnic, konferenc, seminarjev in diskusij do predstavitev knjižnih publikacij Gledališkega inštituta. Festival je odprt tudi v

---

<sup>7</sup> Gledališki inštitut, ustanovljen 1961, razvija vrsto dejavnosti na področju profesionalne gledališke kulture na Slovaškem, od znanstvenoraziskovalnih dejavnosti, dokumentiranja in izdajanja monografskih publikacij do izobraževanja ipd.

mednarodni prostor, vsako leto je namreč v fokusu gledališka produkcija ene tuje države, prva država v fokusu je bila leta 2011 prav Slovenija.

Eden ključnih spremljevalnih dogodkov festivala je Troboj (Trojboj) – bralna uprizoritev finalnih besedil natečaja Drama. Bralne uprizoritve so praviloma v domeni mladih perspektivnih režiserjev, ki tako dobijo priložnost, da se predstavijo na profesionalnih odrskih deskah, hkrati pa te uprizoritve omogočijo živ dialog med avtorjem besedila, potencialnim režiserjem in gledalci.

Poslanstvo festivala in natečaja Drama znotraj njega je predvsem v dvigovanju zavesti o sodobni slovaški dramatik, spodbujanju nastanka novih izvirnih slovaških in čeških dramskih besedil uveljavljenih kot neujeljavljenih mladih avtorjev. Natečaj je doslej prinesel številna nova avtorska imena in pomeni kakovostno gojišče novosti na polju izvirne slovaške produkcije. Nominirana dramska besedila je Gledališki inštitut, ki sicer na Slovaškem obstaja že od leta 1920, doslej izdal v šestih zbornikih Drama.

Iz dosedanja bere dramskih besedil smo izluščili nekaj okvirnih podatkov,<sup>8</sup> ki kažejo na dinamiko natečaja: do vključno leta 2014 je na natečaj prispelo v povprečju 29 besedil na leto, prvih nagrad pa je bilo podeljenih skupno šestnajst. Skupno število dobitnikov prve nagrade je 14, od tega devet moških (Viliam Klimáček dvakrat) in pet žensk (po dvakrat sta prvo nagrado prejeli Gabriela Alexová in Zuza Ferenczová). V letih 2002, 2008 in 2014 prva nagrada ni bila podeljena. V letih 2000, 2009, 2010, 2012 pa sta bili podeljeni dve prvi mesti. Jana Bodnárova je bila z dramo *Sobotna noč* izbrana med deseterico najboljših besedil, prvo nagrado prejela leta 2004 za *Tečaj orientalskega plesa*, leta 2013 pa je z besedilom *Snežni vrh* osvojila tretjo nagrado.

### **3.1.1 Češka nagrada Alfréda Radoka**

Izpostaviti pa velja še eno nagrado, ki je bila v poosamosvojitvenem času do leta 2000 ključna spodbuda za nastanek izvirnih slovaških dramskih besedil, to je češka nagrada za najboljše dramsko besedilo Nagrada Alfréda Radoka, za katero so se lahko potegovali tudi slovaški

---

<sup>8</sup> Statistično obdelavo smo naredili na podlagi podatkov iz arhiva, dostopnega na spletni strani: <http://www.theatre.sk>. (Dostop 12. 12. 2015)

avtorji oziroma njihova besedila. Natečaj je bil, kot bomo videli v nadaljevanju, velika spodbuda za slovaške ustvarjalce zlasti v devetdesetih letih.

Nagrada Alfréda Radoka<sup>9</sup> se je podeljevala v letih 1992–2014, nato jo je zamenjal anonimni dramski natečaj agencije Aura-Pont (Anonimní dramatická soutěž agentury Aura-Pont). Poleg nagrade za najboljše dramsko besedilo se je nagrada Alfréda Radoka podeljevala tudi za najboljšo uprizoritev, najboljši ženski in moški igralski dosežek, najboljše gledališče leta, najboljšo izvirno češko igro, scenografijo, glasbo ter talent.

Od skupno podeljenih 70 nagrad za najboljše dramsko besedilo (devetkrat ni bila podeljena, trinajstkrat pa je bila podeljena dvakrat) je nagrada 19 krat pripadla slovaškemu besedilu, kar predstavlja 27 %. Najuspešnejši slovaški avtor na tem natečaju je Viliam Klimáček (1958), že omenjeni ustanovitelj, režiser, scenarist in igralec bratislavskega gledališča GUnaGu, ki je nagrado prejel kar sedemkrat (1. mesto v letih 2005, 2002, 1994 in 2. mesto v letih 2002, 1996, 1995, 1993). Na tem natečaju so bili uspešni še naslednji slovaški dramatik: Vladislava Fekete (1. mesto leta 2008), Iveta Horváthová (2. mesto leta 2010), Peter Pavlac (2. mesto leta 2013), Roman Olekšák (3. mesto leta 2006, 1. mesto leta 2004, 2. mesto leta 2001), Silvester Lavrík (3. mesto leta 1997, 1. mesto leta 1996), Vladimír Mores (1. mesto leta 1999), Jozef Gombár (2. mesto leta 1997), Laco Kerata (2. mesto leta 1993), Pavol Janík (3. mesto leta 1992).

Na primeru podeljevanja nagrade Alfréda Radoka je razvidno, da je bil slovaški gledališki in dramski prostor določen čas odvisen od češkega, in torej še skoraj celo desetletje po razdelitvi Češkoslovaške ni docela samostojno zaživel.

### **3.2 SLOVENSKA NAGRADA ZA NAJBOLJŠE IZVIRNO DRAMSKO BESEDILO NAGRADA SLAVKA GRUMA**

Nagrada Slavka Gruma, imenovana po dramatiku Slavku Grumu (1901–1949), je osrednja in najpomembnejša slovenska nagrada za najboljše izvirno dramsko besedilo. Ustanovljena je bila leta 1970, od leta 1979 pa jo vsakoletno podeljujejo v okviru Tedna slovenske drame, pod

---

<sup>9</sup> Podatki dobljeni na strani: <http://www.cenyradoka.cz/nominace-a-vysledky-p11.html>. (Dostop 7. 1. 2016)

organizacijskim okriljem Prešernovega gledališča v Kranju. Njen pomen je toliko večji, saj so dramska besedila, kot poudarja Pezdirc Bartol, le redko nagrajena v okviru nagrad, ki niso posebej specializirane za dramsko vrsto. (2010: 205) Sicer pa je nespregledljiva njena vloga pri potrjevanju avtorjevega ustvarjalnega dela in zagotavljanju njegove širše prepoznavnosti, evidentiranju slovenskih dramskih besedil, spodbujanju k dramskemu pisanju, seznanjanju javnosti s produkcijo, kakor tudi omogočanju priložnosti za strokovna srečanja. (2010: 207)

Teden slovenske drame ima že več desetletno tradicijo, festival je namreč naslednik I. tedna slovenske in jugoslovanske drame iz leta 1955, ko je še potekal v Celju, oziroma Tedna slovenske dramatike v letih 1963 in 1964. Teden slovenske drame je Prešernovo gledališče prvič organiziralo leta 1971 in ga od takrat neprekinjeno prireja vsako leto. Na njem se podeljuje več nagrad: poleg nagrade Slavka Gruma za najboljšo dramsko besedilo še bienalno Grün-Filipičevo priznanje za izjemne dosežke v slovenski dramaturgiji v zadnjih desetih letih, ki ga lahko prejme posameznik, skupina ali gledališče in se podeljuje od leta 1970; Šeligovo nagrado za najboljšo uprizoritev (ustanovljena 1999 kot »velika nagrada« in preimenovana v Šeligovo nagrado leta 2004); nagrada občinstva (ustanovljena 2006) ter nagrado za mladega dramatika, ki se podeljuje avtorjem do trideset let (ustanovljena 2011). Tudi Teden slovenske drame ima bogat spremljevalni program: delavnice dramskega pisanja, okrogle mize, posvete, bralne uprizoritve ipd. Sestavni del festivala je tudi mednarodni program, na katerem lahko obiskovalci vidijo tuje uprizoritve domačih dramskih besedil. Natečaj za Grumovo nagrado je načeloma anonimen, vendar v praksi to pomeni le deloma, saj se lahko za nagrado potegujejo tudi znani nominiranci iz preteklega leta, kakor tudi že uprizorjena, natisnjena in tudi v drugo poslana (popravljen) dramska besedila.

Statistika<sup>10</sup> nam pokaže, da je Grumovo nagrado do danes prejelo dvainštirideset dramskih besedil treh avtoric in osemnajstih avtorjev. V zadnjih letih število prijavljenih besedil niha med 40 in 50. Narašča število avtoric, ki jih po letu 2000 med 30 in 40 odstotki. (Pezdirc Bartol 2010: 203). Nagrada ni bila podeljena edino leta 1997. Sicer pa sta bila v letih 1984, 1987, 2001, 2009 nagrajeni po dve besedili, leta 2010 pa kar tri. V teh letih se je pokazalo tudi, da veliko število avtorjev prejme nagrado po večkrat, med njimi so uveljavljena imena

---

<sup>10</sup> Pri statistični obravnavi se naslanjamo na citirani članek Pezdirc Bartolove in lastne izračune po dostopnih podatkih iz arhiva na spletni strani Prešernovega gledališča Kranj: <http://pgk.si/main.php?gr1=tedSloDra&gr2=ahv&gr3=dng>. (Dostop 22. 11. 2015)

slovenske književnosti: Zajc, Jančar, Jovanović, Flisar, Möderndorfer, Rokgre idr. K njim se pridružuje tudi Simona Semenič, ki je Grumovo nagrado prejela kar trikrat, in sicer v letih 2009, 2010 in 2015. Leta 2014 pa je bila njena drama *tisočdevetstoeninosemdeset* med tremi finalisti.

### 3.3 PRIMERJAVA NAGRAD

Ob primerjavi obeh najvišjih in hkrati edinih nacionalnih nagrad za dramsko besedilo v Sloveniji in na Slovaškem je razvidno, da je med njima glede na poslanstvo ter mesto, ki ga nagrada zaseda znotraj nacionalnega literarnega sistema, najti veliko stičnih točk. Poleg očitne, da gre za edini in hkrati osrednji nagradi za dramatiko znotraj nacionalnih književnosti, je soroden tudi festivalski okvir, znotraj katerega se nagrada podeljuje. Koncepta obeh gledaliških festivalov sledita namreč istemu smotru: želita odkrivati in nagrajevati ter v javnosti predstaviti nove, sveže avtorje, gledališke ustvarjalce in kakovostne uprizoritve. Razlika se pokaže le v vrsti podeljenih nagrad; pri nas se podeljuje nagrada za izjemne dramaturške dosežke in nagrada za mladega dramatika, ki ju slovaški festival Nova drama ne pozna; na TSD pa se ne podeljuje nagrade za najboljšo uprizoritev po mnenju študentske žirije, ki jo pozna festival Nova drama. Določena razlika je tudi v oblikovanju mednarodnega programa, ki pri nas daje poudarek tujim uprizoritvam slovenskih dramskih del, na Slovaškem pa imajo vsako leto v fokusu tujega gosta, Slovenija je bila njihov prvi gost leta 2011. To odprtost za tuje zglede gre bržčas razumeti kot aktivno iskanje zgledov, ki so v vsesplošni izolaciji, ki jo je slovaška kultura doživela v času normalizacije v 70. in 80. letih, preprosto umanjali in je bil posledično tudi zaradi cenzure prekinjen naraven razvoj gledališča in dramske pisave. Kar se nenazadnje kaže tudi v dolžini obstoja nagrade za najboljše dramsko besedilo. Slovenska nagrada ima dosti daljšo in neprekinjeno tradicijo (v obstoječi obliki od leta 1979), slovaška pa se podeljuje le petnajst let, torej od leta 2000.

Vrzel v devetdesetih letih na Slovaškem je zapolnil češki natečaj Alfréda Radoka, na katerem so slovaški avtorji pobrali kar nekaj nagrad, najuspešnejši (tudi v absolutni češko-slovaški konkurenci) je torej Viliam Klimaček, eden tistih avtorjev, ki kot režiser, dramaturg, scenarist in igralec izhaja iz konteksta malih gledaliških odrov.



Morda je zanimiv tudi podatek, da kljub številčnejši populaciji slovaškega prebivalstva (cca. 5,5 milijonov leta 2011) na slovenski natečaj letno prispe približno deset dramskih besedil več kot na Slovaškem in da je na Slovaškem razmerje med nagrajenimi dramatičarkami in dramatikami v povprečju bolj izenačeno (8 avtorjev proti 7 avtoricam na Slovaškem, pri nas pa 3 dramatičarke proti 18 avtorjem). A kot smo nakazali že v predstavitvi obeh dramatik uvodoma, se tudi pri nas v zadnjem času vse bolj uveljavljajo dramatičarke. Statistični podatki so lahko varljivi predvsem zaradi bistvene razlike dolžini obstoja ene in druge nagrade. Večje število prispelih besedil na našem natečaju pa nekako implicira tudi večjo kakovost besedil, kar lahko sklepamo iz podatka, da pri nas v vseh letih nagrada ni bila podeljena le leta 1997, na natečaju Drama, kjer sicer izbirajo pet najboljših besedil, pa prva nagrada v bistveno krajšem časovnem obdobju ni bila podeljena kar trikrat, v letih 2002, 2008, 2014. Nemara ima z našim relativno visokim in slovaškim relativno nizkim avtorskim zanimanjem za nagrado poleg tradicije kaj opraviti tudi predvideni honorar, ki je pri nas lahko do osemkrat višji kot na Slovaškem, kjer nagrajenec za prvo mesto v natečaju prejme 1000 EUR.

## 4 VZAJEMNA RECEPCIJA SLOVENSKE OZIROMA SLOVAŠKE DRAMATIKE

Pregled vzajemne gledališke in dramske recepcije med slovensko in slovaško kulturo se zdi v kontekstu diplomskega dela pomemben zlasti z vidika ocenitve stopnje medsebojnega vpliva na gledališko dejavnost obeh kultur. Izsledki redkih raziskav, ki so se osredotočile predvsem na »čisto« literarne izmenjave (torej prevodno prozo in poezijo) med slovaškim in slovenskim kulturnim sistemom v poosamosvojitvenih letih kažejo na relativno nizko stopnjo medsebojnega zanimanja.<sup>11</sup> Podobno nezavidljivo stanje je, kot bo razvidno v nadaljevanju, zaznati tudi na področju dramatike, dramske produkcije, četudi v zadnjih letih beležimo oživljeno gledališko in dramsko izmenjavo. Naš pregled bo zajemal tako prevedena dramska besedila in njihove uprizoritve, kot gostovanja posamičnih gledaliških predstav v Sloveniji oz. na Slovaškem v diahronem in predvsem sinhronem pogledu v novem tisočletju.

### 4.1 SLOVENSKA DRAMATIKA NA SLOVAŠKEM

Pri opisu slovenske dramatike na Slovaškem se bomo deloma naslonili na članek Michala Babiaka, ki je nastal ob 90. letnici ustanovitve Univerze v Ljubljani in Univerze Komenskega v Bratislavi. V svojem prispevku ta slovaški režiser in pobudnik slovensko-slovaške gledališke izmenjave (kot svetla izjema) reflektira in analiza slovensko dramatiko v slovaškem kontekstu v preteklem stoletju vse do leta 2010.

Dramska izmenjava med kulturama je bila v preteklem stoletju resnično na nizki ravni. V obdobju 1932–2004 je bilo na Slovaškem uprizorjenih borih šest iger slovenskih avtorjev. Začeni s Cankarjevim *Pohujšanjem v dolini Šentflorjanski* leta 1932, takoj po vojni pa sta sledili Klopčičeva *Mati* in *Svet brez sovraštva* Mire Mihelič, vse tri igre je uprizorilo Slovaško narodno gledališče. Petdeseta leta zaradi spora z Informbirojem slovenski dramatiki niso bila

---

<sup>11</sup> ROZMAN, Andrej: Slovensko-slovaški kulturni odnosi – retrospektiva in perspektive. Med politiko in književnostjo. *Sto let slovaške književnosti. Antologija*. Bratislava: Društvo slovenskih pisateljev in Asociacija društev slovaških pisateljev v sodelovanju z LIC in Institutom za slovaško književnost SAV za Mednarodno pisateljsko srečanje Vilenica, 2000. 271–82.

PUNGERŠIČ, Diana: Pregled prevodne dejavnosti iz slovaščine v slovenščino po letu 1989. V: *90. výročí vzniku Univerzity Komenského v Bratislave a Univerzity v Lubľane / 90. letnica ustanovitve Univerze v Ljubljani in Univerze Komenskega v Bratislavi*. Ur. Saša Vojtech Poklač in Miloslav Vojtech. Bratislava: Univerza Komenského Bratislava. 35–52.

VOJTECH, POKLAČ, Saša: Recepcija slovenske književnosti na Slovaškem. *Recepcija slovenske književnosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014. 513–19. (Obdobja 33)

naklonjena, v šestdesetih letih, torej v času politične odjuge, je Tatra Revue uprizorila kabaret Žarka Petana, igra Bratka Krefta *Balada o poročniku in Marjutki* pa je bila na Slovaškem uprizorjena v kar treh različicah, leta 1962 v zvolenskem gledališču JGT, istega leta še v bratislavskem Gledališču poezije ter leta 1971 še na Umetniški akademiji v Bratislavi (VŠMU). Zadnja predstava pred skoraj tridesetletnim mrkom gledališke izmenjave med kulturama je igra Andreja Hienga *Neprava Jana* v izvedbi zvolenskega gledališča leta 1977. (Babiak 2010: 29)

Babiak pojasnjuje, da so borni izmenjavi pred letom 1989 botrovale predvsem družbeno-politične okoliščine; torej nekompatibilnost obeh dominantnih državnih ideologij, ki sta po letu 1947 in sporu z Informbirojem šli vsaka svojo pot, pri čemer je Hiengova drama, uprizorjena v času normalizacije, bržčas služila zgolj kot izložbeno okno navidezne demokracije. Devetdeseta leta pa so bila zaznamovana z razpadom Jugoslavije, zato je bilo iluzorno pričakovati, da bodo slovenske in slovaške gledališke teme tega obdobja kompatibilne. Je pa zato v toliko večji meri novo tisočletje generiralo širši prostor za primerjavo življenjske in umetniške izkušnje enega in drugega konteksta. (2010: 31)

O tem nenazadnje priča nekoliko bolj optimistična podoba medkulturne gledališke in dramske izmenjave. Kot vidnega medkulturnega posrednika na Slovaškem velja izpostaviti znanstvenika in prevajalca iz južnoslovanskih jezikov Jána Jankoviča (1943), ki je prevedel in izdal Möderndorferjeva gledališka besedila<sup>12</sup> in s tem sprožil zanimanje slovaške gledališke srenje za slovensko dramatiko. Prav po njegovi zaslugi je Vinko Möderndorfer z Matjažem Zupančičem tudi najbolj uprizarjan slovenski avtor na Slovaškem. Svojevrstno vlogo pri uprizoritvi del slovenskih avtorjev igra tudi trnavsko gledališče Jána Palárika z režiserjem Michalom Babiakom na čelu, kjer so doslej uprizorili tri slovenske igre; leta 2004 Möderndorferjevo črno komedijo *Mama je umrla dvakrat (Rodinné šťastie)*, leta 2006 igro Matjaža Zupančiča *Igro s pari (Manželské hry)*, obe v režiji Michala Babiaka,<sup>13</sup> in leta 2008 *Truth story* v režiji Patrika Lančariča. Möderndorferjevo igro *Tri sestře (Tri sestry)* pa je leta 2006 v režiji Michala Nahlíka uprizorilo gledališče Divadlo Martin. V režiji slovenske dramaturginje Anite Voljčanšek je bila leta 2009 na slovaški oder postavljena tudi Möderndorferjeva komedija *Štirje letni časi*. Predstava je nastala kot študentsko delo na

---

<sup>12</sup> Vinko Möderndorfer: *Mama umrela dvakrát*. Prev. Ján Jankovič. Bratislava: Juga, 2004.

<sup>13</sup> Zupančičeva igra *Hodnik (Chodba)* je v slovaščino prevedel Dušan Bajin, vendar je žal prevod ostal le v rokopisu in igra ni bila uprizorjena. (Babiak 2010: 30)

Umetniški akademiji (Akadémia Umení) v Banski Bystrici v sodelovanju z Evangeličanskim združenjem v Banski Bystrici. Najnovejša uprizoritev slovenske igre pa je ravno *5fantkov.si*; prevod Romane Maruškovc je najprej izšel v zborniku *Slovinská drama* v okviru festivala Nova drama leta 2011, ko je bila Slovenija država v fokusu, leta 2013 pa je igro uprizorilo slovaško gledališče TUŠ in Studio 12, predstava je leta 2013 na tem istem festivalu prejela tudi nagrado občinstva.

Tudi pregled gostovanj priča o vedno bolj vitalnem medsebojnem kulturnem zanimanju. Ponovno je pri promociji slovenskega gledališča precejšnjo vlogo odigralo trnavsko gledališče Jána Palárika, ki je poleg izvirnih uprizoritev slovenskih del poskrbelo tudi za gostovanja slovenskih gledališč; Slovensko ljudsko gledališče iz Celja se je leta 2005 predstavilo s Partljičevo kultno igro *Moj ata socialistični kulak* (režija Michal Babiak), Prešernovo gledališče iz Kranja je istega leta gostovalo s predstavo Evalda Flisarja *Nora Nora*. Zadnji veliki dogodek na odru trnavskega gledališča pa je potekal leta 2008, ko je potekala komorna gledališka revija pod naslovom *Dnevi slovenske drame / Dni slovinskej drámy*. Revija je potekala kot del kulturnega dogajanja v okviru slovenskega predsedovanja Evropski uniji, takrat je (poleg uprizoritev Möderndorferja in Zupančiča) gostovalo otroško gledališče iz Ljubljane z Möderndorferjevo igro *Miši v operni hiši* in Prešernovo gledališče iz Kranja s Partljičevo komedijo *Partnerski odnosi*. (Babiak 2010: 30–31) Na mednarodnem festivalu Divadelná Nitra se je septembra 2007 predstavilo Slovensko mladinsko gledališče s predstavo *Fragile* v režiji Matjaža Pograjca.

Slovensko narodno gledališče Drama je večkrat gostovalo v Slovaškem narodnem gledališču (Slovenské národne divadlo), in sicer s predstavami Christopherja Marlowa *Edvard Drugi* v režiji Diega de Bree (2008); Draga Jančarja *Niha ura tiha* v režiji Eduarda Milerja (2009); *Platonov* Čehova v režiji Vita Tauferja (2010); Wiliama Shakespearja *Beneški trgovec* v režiji Eduarda Milerja (2012). Slovenska dramatika je bila tudi v fokusu na gledališkem festivalu Nova drama leta 2011, gostovala je predstava *Preklet naj bo izdajalec slovenske domovine* v režiji Oliverja Frljića in izvedbi Slovenskega mladinskega gledališča. V okviru festivala je prišlo do izida zbornika *Slovenska drama (Slovinská dráma)* s predgovorom Blaža Lukana o razvoju slovenske dramatike ter s prevodi treh sodobnih dramskih besedil reprezentativnih avtorjev; *Ekshibicionist* (2002) Dušana Jovanovića, *Razred* (2003) Matjaža Zupančiča ter tu obravnavana drama *5fantkov.si* (2009) Simone Semenič, vsa tri besedila nagrajena z Grumovo nagrado.

Na mednarodnem gledališkem festivalu višegrajske skupine Eurokontext.sk, ki ga organizira Slovaško narodno gledališče (SND) v Bratislavi je leta 2014 gostovala predstava Draga Jančarja *Veliki briljantni valček* v produkciji SNG Drama in Zavoda Maribor 2012 – Evropska prestolnica kulture v režiji Diega de Bree.

V zadnjem času ima na slovaško uprizoritveno umetnost (in nemara tudi na izmenjavo gostujočih predstav med državama) potencialno velik vpliv slovenski režiser Diego de Brea, ki v Slovaškem narodnem gledališču (SND) režira tako gledališke kot operne predstave. Doslej je režisersko taktirko vihtel pri Shakespearjevem *Koriolanu* leta 2011, za to režijo je prejel slovaško nagrado za najboljšo režijo in uprizoritev na festivalu Divadelná Nitra 2011; pri *Malomeščanski svatbi* Bartola Brechta in operi *Romeo in Julija* Charlesa Gounoda leta 2015. V letu 2016 bo režiral dramatisacijo velikega slovaškega romana *Rivers of Babylon* Petra Pišťanka.

#### **4.2 SLOVAŠKA DRAMATIKA V SLOVENIJI**

Recepccijo slovaške literature (in z njo dramatiko) pri nas je znanstveno premotril prof. dr. Andrej Rozman, ki se je pri svojem delu koncentriral predvsem na starejša obdobja slovaško-slovenskih kulturnih odnosov. V svojem doktorskem delu je denimo recepcijsko preučeval devetnajsto stoletje vse do prve svetovne vojne; kako pa se je slovaška literatura vtkala v naš kulturni prostor v prejšnjem stoletju do leta 1989 pa beleži v spremnem zapisu k antologiji *Sto let slovaške književnosti* (2000). Čeprav v članku ni posebnega poudarka na gledališko-dramski izmenjavi, lahko iz dveh zabeleženih »dejanj« na področju slovaške dramske umetnosti v slovenskem kontekstu – to je knjižni prevod drame velikega slovaškega dramatika Ivana Stodole *Svetopolk* (izdala Družba sv. Mohorja, 1936) in izvedbo opere slovaškega skladatelja Eugena Suchoňa *V vrtincu* (SNG Opera, sezona 1972/73) – sklepamo, da je recepcija slovaške dramatiike pred letom 1989 pri nas bila še nekoliko slabša, kot recepcija slovenske dramatiike na Slovaškem. Rozman za vzajemno nezanimanje in prekinjenost stikov vzroke podobno kot Babiak najdeva v družbeno-političnih razhajanjih med državama.

Pregled slovaške dramatiike pri nas v zadnjih petnajstih letih bo temeljil na lastni raziskavi, ki po eni strani pokaže, da v slovenski gledališki produkciji še ni bila uprizorjeno delo

slovaškega avtorja, po drugi pa je vendarle zaznati vedno živahnejšo recepcijo (zlasti v obliki gostovanj) slovaške drame tudi pri nas.

Nemara največ slovenskih gledalcev so dosegla gostovanja Slovaškega narodnega gledališč iz Bratislave (SND), v SNG Drama so doslej gostovale kar tri predstave; leta 2006 gostovala predstava *Hipermarket* Viliama Klimačka v izvedbi Slovaškega narodnega gledališča iz Bratislave (SND) in režiji Romana Poláka, leta 2013 je isto gledališče gostovalo še z Brechtovo predstavo *Malomeščanska svatba* v režiji Diega de Bree ter leta 2014 še s predstavo Čehova *Tri sestre* v režiji Romana Poláka. V lanskem letu pa se je SND Bratislava s predstavo velikega slovaškega dramatika Petra Karvaša *Polnočna maša (Polnočná omša)* v režiji Lukaša Brutovskega predstavilo tudi v SNG Maribor.

V okviru festivala Exponto je leta 2005 pri nas gostovalo gledališče Andreja Barage iz Nitre s predstavo Igorja Bauersime *Norway.Today* v režiji Vladislave Fekete; leta 2007 pa še manjše slovaško gledališče sKrat z izvorno slovaško predstavo *Srednja Evropa te obožuje (Stredná Európa ťa miluje)*, predstava je v celoti rezultat skupinskega dela več avtorjev.

Doslej bržčas najcelovitejša in najbolj sistematična predstavitev sodobne slovaške dramske produkcije se odvila leta 2011 na 46. Festivalu Borštnikovo srečanje, ko je bila Slovaška gostja v fokusu. Takrat so bila bralno uprizorjene tri dramska besedila vidnih slovaških dramatikov srednje in mlajše generacije, katerih prevod je izšel tudi v festivalnem zborniku *Sodobna slovaška drama*. To so dela *Hipermarket* Viliama Klimáčka (slovaško uprizoritev smo, kot rečeno, videli pri nas že v SNG Drama leta 2006), *Solitaire.sk* Zuze Ferenczove in Antona Medowitsa ter *Kratki stiki* Vladislave Fekete. V okviru mednarodnega programskega sklopa Mostovi pa je na festivalu gostovala slovaška uprizoritev igre *M.H.L.*, ki tematizira življenje in delo slovaške režiserke Magde Husákové-Lokvencove, v produkciji gledališča P.A.T. in Studia 12 ter režiji in izvedbi Slave Daubnerove.

O vedno večjem prežemanju slovaške in slovenske kulture v sodobnem globaliziranem svetu priča tudi eden zanimivejših slovensko-slovaških projektov in verjetno prvi tovrstni pri nas. Leta 2013 je v slovensko-slovaško-češki koprodukciji nastala dramatisacija avtobiografske esejistične knjige *Slovenka na kvadrat: razglednice iz Slovenije, Slovaške* slovaško-slovenske pisateljice in filozofinje Stanislave Chrobákové Repar. V monodrami v kabaretni preobleki je zaigrala slovaška igralka Lucia Siposová, režiral pa jo je slovenski režiser Nick Upper (Niko

Goršič). Podobno osamljeni primer kot omenjeni projekt pa je slovenski prevod igre Rudolfa Slobode *Igralka*, objavljen v reviji Apokalipsa.<sup>14</sup>

Sicer pa sta pri nas gostovali tudi slovaški predstavi slovenskih avtorjev: leta 2005 je v Slovenskem ljudskem gledališču Celje gostovalo gledališče Jána Palárika iz Trnave z Möderndorferjevo predstavo *Rodinné šťastie (Mama je umrla dvakrat)* v režiji Michala Babiaka, predstava je bila odigrana tudi na 35. TSD leta 2005. Leta 2014 pa je predstava *5chalanov.sk (5 fantkov.si)* v izvedbi gledališča TUŠ in Studia 12 gostovala na 44. TSD.

### 4.3 POVZETEK IN PERSPEKTIVA

Slovensko-slovaški gledališko-dramski stiki so bili v preteklosti predvsem zaradi politično-ideoloških razhajanj med državama minimalni, vendar pa se v novem tisočletju z odprtimi mejami in skupno evropsko in globalno usodo zanimanje za gledališko in dramsko produkcijo v obeh kulturah povečuje, težnja gre namreč v smer vedno večje izmenjave. Slovenski gledališki prostor se je odprl predvsem za gostovanje slovaških uprizoritev izvirno slovaških ali tujih dramskih del, še vedno pa na slovenskem odru ni zaživel slovaško delo. Slednjemu najbrž botruje pomanjkanje prevodov oziroma splošna neobstoječa ali prekinjena tradicija slovensko-slovaške kulturne izmenjave v 70. in 80. letih preteklega stoletja. Verjetno pa tudi dejstvo, da se slovenski kulturni prostor tradicionalno ozira na zahod in tam išče novega navdiha.

Na slovaški strani je v sodobnosti opaziti nekoliko večje zanimanje za slovensko dramsko produkcijo, tako v smislu gostovanj slovenskih predstav kot uprizarjanja izvirno slovenskih del. Babiak to zanimanje pojasnjuje v zgodovinskem kontekstu. V novem tisočletju sta se slovenska drama in gledališče znašla na drugačni stopnji razvoja kot slovaška; slovenska dramska produkcija je imela modernizem že za seboj in se lahko usmerila na pot postmodernistične estetike, ki je v dramsko pisavo vrnila kategorije, kot so zgodba, čustva, personalizirano dramsko osebo ipd. Slovaška drama pa je na drugi strani v tem času šele iskala svojo novo orientacijo, saj je bil njen naravni razvoj v šestdesetih letih nasilno prekinjen. Uspeh Möderndorferja in Zupančiča na Slovaškem zato Babiak vidi ravno v

---

<sup>14</sup> SLOBODA, Rudolf: *Igralka*. Igra v dveh dejanjih. Prev. Alenka Šalej. *Apokalipsa: revija za preboj v živo kulturo*, št. 60/61/62, 2002. 73–85.

dejstvu, da oba svoje igre gradita na klasičnih principih, toda v novem, postmodernem kontekstu. (2010: 32–33)

Primer dobre prakse je gotovo festivalna izmenjava tako na slovenski kot slovaški strani, kjer so v obliki uprizoritve *5fantkov.si* Simone Semenič že vidni konkretni učinki. O uspehu igre na Slovaškem (nagrada občinstva) lahko tudi sami špekuliramo podobno. Igra je bržčas dovolj univerzalna, da brez težav nagovori ne le slovaško občinstvo temveč gledalce širom po svetu. Hkrati pa se verjetno njena postdramska struktura in splošna drznost (radikalnost), kot bomo videli v kasnejši analizi, naravno vklaplja v trenutno na Slovaškem prevladujočo in najbolj razpoznavno obliko dramske pisave (t. i. novo dramo), ki izhaja iz tradicije manjših eksperimentalnih gledaliških odrov in praks.

#### 4.3.1 Medkulturni posredniki

Kako pomembni so pri posredovanju med kulturama poznavalci obeh kultur, t. i. medkulturni posredniki, priča ravno primer Michala Babiaka, ki pa hkrati tudi ilustrira, kako do medkulturnih stikov – ob odsotnosti sistematične institucionalne podpore – pravzaprav prihaja bolj ali manj po naključju. Babiak se je kot vojvodinski Slovak s slovenskim kulturnim prostorom in njegovo dramsko ustvarjalnostjo (simptomatično) srečal preko nekdanjega skupnega jugoslovanskega kulturnega prostora. V intervjuju s Simono Hamer je takole strnil lastna opažanja o slovensko-slovaških izmenjavi na področju dramske umetnosti:

»Sem Slovak, rojen v Vojvodini, kjer sem živel do začetka vojne leta 1991. Slovenski teater sem tako spoznaval na Sterijinem pozorju, kjer smo vsako leto čakali, kaj si bodo spet izmislili ti Slovenci. Ponujali so avantgardno, provokativno gledališče; na nivoju dramskih tekstov, režijskih pristopov, dramaturških pristopov, inscenacije same ... Tako da je za mene slovenski teater že v času Jugoslavije predstavljal neko ljubezen in fascinacijo. Ko sem prišel na Slovaško, sem bil šokiran nad dejstvom, da tam slovenskega gledališča in dramatike sploh ne poznajo. Od 1971 do 2005, ko sem jaz uprizoril Möderndorferjevo dramo *Mama je umrla dvakrat*, so igrali samo neko Šeligovo dramo.<sup>15</sup> Poleg tega ni nihče ne bral ne prevajal slovenske dramatike.«<sup>16</sup>

Babiakov primer je zgled dobre prakse, podobno kot lahko trdimo za delovanje slovenskega režiserja Diega de Bree v Slovaškem narodnem gledališču v Bratislavi. De Brea s svojim izrazitim avtorskim slogom in jasno vizijo ter konec koncev izkušnjo s slovenskim gledališčem in dramo dejavno sooblikuje (uradno/nacionalno) gledališko produkcijo in v

<sup>15</sup> Glede na njegov citirani znanstveni članek gre domnevati, da je mišljena Hiengova drama.

<sup>16</sup> *Pogovor s tujino: Michal Babiak*. Objavljeno na Portalu slovenskega gledališča SI.GLEDAL, 9. april 2008. Vir: <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/pogovor-s-tujino-michal-babiak>. (Dostop: 14. 10. 2015)



slovaški gledališki prostor vnaša ravno tisto, kar tudi Babiak vidi kot za Slovake zanimiv prispevek slovenskega gledališča in dramatike:

»Našemu (tj. slovaškemu op. a.) lahko da pomembne iniciative. Pri nas je gledališče (in tudi dramatika) zašlo v vakuum, ko ne ve točno, kaj naj samo s sabo, kam naj gre, preprosto, ker ne ve, kje je. Do leta 1968 je slovaško in češko gledališče dokaj suvereno šlo svojo pot, potem pa se ta iniciativa, s prihodom Rusov prekine – umetno se inkorporira sovjetski socrealistični sistem. To traja vse do konca devetdesetih. Zaradi izpada kontinuitete trpijo tako ustvarjalci kot publika, ki ni sposobna dojemati sodobne predstave, recimo Ravenhilla. Slovenski teater govori o stvareh, ki so aktualne danes, na način, ki ga naša publika lahko občuti.«<sup>17</sup>

Podobna opažanja je zaznal tudi Diego de Brea, ko je v enem izmed intervjujev strnil svoje vtise o delu v gledališču na Slovaškem:

»Med vašimi in slovenskimi igralci so razlike predvsem v temperamentu, mentaliteti, načinu dela in gledališki tradiciji, imam občutek, da je naše gledališče bolj trdo in surovo, in s tem so bile težave. Za mene je bilo zelo težko med igralce vnesti brutalnost in skrajne situacije, ko se človek bori za življenje ali pa sprejema odgovornost za vso državo. Tukaj se s takšnimi situacijami redko kdo srečuje.«<sup>18</sup>

V zaključku se lahko pridružimo misli Michala Babiaka, ki vidi v slovensko-slovaških kulturnih in s tem gledaliških stikih svetlo prihodnost, tako zaradi skupne usode držav znotraj Evropske unije oziroma širše zahodne civilizacije, ki deli podobne, kompatibilne vrednote. Vendar hkrati izpostavlja tudi pomen drugih dejavnikov, ki prav tako vplivajo na medkulturne stike in smo jih zgoraj tudi sami orisali: osebne afinitete, stiki med režiserji in dramatikami, prevajalci in gledališči te seveda zadostno število prevodov in zlasti senzibilni prevajalci, ki bodo sposobni oceniti občutke in potrebo gledalcev. (Babiak 2010: 34)

---

<sup>17</sup> Pogovor s tujino: Michal Babiak. Objavljeno na Portalu slovenskega gledališča SI.GLEDAL, 9. april 2008. <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/pogovor-s-tujino-michal-babiak> (Dostop: 14. 10. 2015)

<sup>18</sup> Slovinský režiser Diego de Brea pre HN: Slovákom chýba brutalita v divadle. Objavljeno 20. aprila 2011. <http://style.hnonline.sk/kultura-135/slovinsky-reziser-diego-de-brea-pre-hn-slovakom-chyba-brutalita-v-divadle-video-440111> (Dostop 14. 10. 2015)

## **5 PRESTAVITEV AVTORIC**

### **5.1 SIMONA SEMENIČ**

Simona Semenič, rojena leta 1975 v Postojni, je ena najprodornejših in inovativnih slovenskih dramskih ustvarjalk mlajše generacije, ki se aktivno posveča dramaturgiji, režiji in predvsem pisanju dramskih besedil. Študirala je dramaturgijo na AGRFT, med študijem je kot asistentka dramaturgije sodelovala v Slovenskem narodnem gledališču Nova Gorica in v Mestnem gledališču ljubljanskem. Po študiju je delovala tudi v okviru Zavoda Exodos in bila v umetniškem svetu festivala Exodos. V letih 2007–2009 je bila direktorica najstarejšega slovenskega alternativnega gledališča Glej, znotraj katerega je bila umetniški vodja programske iniciative Preglej, ki se ukvarja z razvojem in mednarodno promocijo nove slovenske dramatike. Simona Semenič je izjemno aktivna na področju razvijanja izvirne dramske produkcije, o čemer zgovorno pričajo najrazličnejši gledališki dogodki in festivali, katerih pobudnica, izvajalka in organizatorica je bila. Med njenimi najbolj vidnimi producentskimi in iniciatorskimi podvigi gotovo sodijo dejavnosti v okviru Pregleja: bralne uprizoritve, festival dramske pisave Preglej na glas!, celoletne delavnice dramskega pisanja Preglejev laboratorij, mednarodne izmenjave na področju dramske pisave (New York, London, Novi Sad, Beograd) ter projekt Integriramo!, znotraj katerega prihaja do uprizoritev del neuveljavljenih slovenskih dramatikov. Avtorica je tudi pobudnica in mentorica delavnic na Tednu slovenske drame. Sedaj že več let živi kot svobodna umetnica, njena dramska besedila pa se več ne uprizarjajo zgolj na alternativnih manjših odrih, temveč v osrednjih slovenskih gledališčih (SNG Drama, SNG Maribor, SNG Nova Gorica). Simona Semenič je tako v zadnjih letih postala eno ključnih imen slovenske dramatike.

#### **5.1.1 Delo in ustvarjanje**

V začetku predstavitev dela Simone Semenič, je potrebno poudariti, da »/n/jena uprizoritvena besedila nastajajo v tesnem stiku s scenskimi praksami ali pa celo v samih ustvarjalnih procesih.« (Vevar 2009: 103). Kajti kot smo poudarili uvodoma, avtorica kot performerka, režiserka, dramaturginja, producentka in tudi kot dramatičarka živi in ustvarja gledališče v številnih njegovih pojavnih oblikah. Njeno pisanje je tako vezano na samo uprizoritev in ga moramo ločiti od klasične pisateljske produkcije dramskih besedil (prav tam). Takšno »scensko« prakso pisanja je v slovenske prostoru pionirsko uvedla prav Semenič sama v okviru programa Preglej, ki je med drugim »tvorno pripomogel k afirmaciji drugačnega

statusa scenskega pisanja pri nas, pisanja, v katerem je klasično pojmovana dramska praksa samo en segment izmed mnoštva pisav, ki bi jih lahko z generičnim pojmom poimenovali uprizoritveno pisanje (performative writing).« (Vevar 2009: 104)

### 5.1.2 Pregled opusa

Kot dramaturginja je delovala na mednarodnih projektih, sodelovala je na primer z mednarodno gledališko skupino iz New Yorka WaxFactory New York, sicer pa je dramaturško delo opravljala zlasti pri predstavah Miniteatra, Gledališča Glej, festivala Mesto žensk, Zavoda Exodos in Zavoda Maska, tudi Cankarjevega doma.

Umetniško ustvarjanje Simone Semenič se je začelo leta 2001 v tandemu z Rokom Vevarjem, s katerim sta napisala scenarij za predstavo *Polna pest praznih rok*, njuno sodelovanje se je nadaljevalo leta 2003 pri predstavi *Solo brez talona*, ki je bila uvrščena na Teden slovenske drame 2004. V sodelovanju z WaxFactory, mednarodno gledališko skupino iz New Yorka, je kot soavtorica besedila, dramaturginja in izvršna producentka ustvarila predstavo *SheSaid*. Predstava je leta 2005 gostovala v ICA London, v New Yorku kot del festivala ACT French, leta 2006 pa na Fundateneofestivalu v Caracasu v Venezueli. Leta 2008 je prav tako kot soavtorica besedila in dramaturginja sodelovala pri projektu *Blindness*, premierno uprizorjen v New Yorku v PS 122 in v CD v Ljubljani. Kot soavtorica dramskega besedila je sodelovala pri avtorskem projektu Lare Jankovič – monodrami *Kot jaz* (2006), pri projektu *Tiggeroperaen* gledališča Cantabile iz Danske (2008) in pri avtorskem projektu Jureta Novaka *Iz principa* (2009). Pretežni del njenega umetniškega ustvarjanja tvorijo ravno izvirna dramska besedila. Doslej se je kot avtorica besedila podpisala pod naslednja:

#### *Več* (2005)<sup>19</sup>

Besedilo je doživelo bralno uprizoritev v gledališču Glej (2005), v ameriškem prevodu v gledališču New Georges v New Yorku (2006) ter leta 2007 v SNP Novi Sad v okviru festivala Sterijino pozorje. Istega leta je sledila bralna uprizoritev pod naslovom *Nisi pozabila, samo ne spomniš se več* v Cankarjevem domu v okviru festivala Preglej na glas!, 2007 je bilo besedilo objavljeno v treh zbornikih *Daj dramo!* v treh jezikih, 2008 pa krstno uprizorjeno v režiji Andjelka Nikolića (produkcija KD Integrali in Gledališče Glej).

---

<sup>19</sup> S tem delom je avtorica diplomirala, naslov diplomske naloge: *Več, dramsko besedilo z eksplikacijo; Inemannova doba skozi prizmo dnevnega časopisja*. Ljubljana, 2006.

### ***Ljubi Vili, Nogavice, Obisk (enodejanke)***

Njeno kratko besedilo *Loving Willy* je bilo leta 2005 bralno uprizorjeno v Johnnie's Theatre New Yorku. Istega leta tudi kratko besedilo *Nogavice* (2005) v gledališču Glej in Bowery Poetry Club v New Yorku, besedilo *Ljubi Vili* je bilo objavljeno v *Dialogih* (2006) in v zborniku *L'Europa sulla scena/Europa a szinpadon* v italijanskem in madžarskem jeziku. Vsa tri besedila skupaj, *Nogavice*, *Ljubi Vili* in *Obisk* pa so bila leta 2007 premierno izvedena pod skupnim naslovom *Srečanja (Susret)* v beograjskem gledališču Dadov.

### ***24 ur* (2006)**

Njeno besedilo *24ur* je bilo leta 2006 bralno uprizorjeno v okviru izmenjave Redeye v New Yorku v Theatre Workshop in v Gledališču Glej, obakrat v režiji Ivana Talijančiča. Objavljeno je bilo v dveh posebnih izdajah revije *Mentor* (v angleškem in slovenskem jeziku). Avtorica je leta 2010 za besedilo prejela Grumovo nagrado za najboljše dramsko besedilo leta (poleg še dveh nagrajencev Iva Prijatelja in Iva Svetine), leta 2012 je dramo uprizorilo SNG Nova Gorica v režiji Jake Ivanca.

### ***Let nad kukavičjim gnezdrom* (2007)**

Njena redimejd drama *Let nad kukavičjim gnezdrom* je bila predstavljena 2007 v performansu kolektiva PreGlej pod naslovom *Devet lahkkih komadov*. Simona Semenič je bila avtorica koncepta in performerka. Besedilo je bilo objavljeno v srbski reviji *Teorija koja hoda*.

### ***Jaz, žrtev* (2007)**

Leta 2007 je v okviru festivala Mesto žensk pripravila kot avtorica besedila, režiserka in performerka pripravila avtorski projekt besedni solo *Jaz, žrtev*, s katerim se je udeležila raznih festivalov: Rdeče zore Ljubljana, Teden slovenske drame Kranj, Ukrep Ljubljana, Patosofiranje – Smederevo (Srbija), Festival sodobne drame Budimpešta (Madžarska). Predstavo je izvajala tudi v srbohrvaškem in angleškem jeziku.

### ***5fantkov.si* (2008)**

Predstava *5fantkov.si* je bila najprej bralno uprizorjena 2008 v SNP Novi Sad v režiji Ane Ilić v okviru festivala Sterijino pozorje. Leta 2009 prejela Grumovo nagrado, ki si jo je delila z Žanino Mirčevsko, predstavo je leta 2010 krstno uprizorilo Mestno gledališče Ljubljansko v režiji Jureta Novaka. Sledile so mednarodne uprizoritve: švedska – Backa Teater, Stadsteater, Göteborgs, režija Anja Suša, gostovanje na 43. TSD leta 2012; bolgarska – Gledališka

akademija Ljuben Grojs, Sofija, režija Elena Baeva, gostovanje na 43. TSD leta 2012; slovaška uprizoritev – Štúdio 12 (studio za novo dramo) in Divadlo TUŠ, Bratislava, režija Adriana Totiková, na festivalu Nova drama prejemnica nagrade občinstva leta 2013; ruska bralna uprizoritev v gledališču Vedogon leta 2013, norveška uprizoritev v gledališču Brageteatret v Drammnu v režiji Moqija Simona Trolina leta 2014. Slovenske uprizoritve se je lotilo tudi Društvo študentov primerjalne književnosti, ki je leta 2015 delo v režiji Brine Klampfer postavilo na oder Miniteatra.

### ***Še me dej, beta spektakel vnovič* (2010)**

Performas, avtorski projekt, v katerem je Semenič v trojni vlogi avtorice, režiserke in igralkе. Premierna izvedba se je zgodila pod okriljem KD Integrali v Cankarjevem domu.

### ***Semenič in Bulc naprodaj* (2013)**

Predstava v obliki predavanja oz. predstavitve je bila izvedena v produkciji KD Integrali v sklopu U3, Simona Semenič in Marko Bulc sta performerja in avtorja besedila.

### ***43 srečnih koncev***

Performans, ki ga je Simona Semenič kot avtorica, režiserka in performerka zasnovala sodelovanju z umetniško skupino Preglej, je večletni projekt, ki je nastajal na Preglejevi delavnici na temo srečnih koncev. Premierno predstavljen v Ljubljani v okviru Pregleja, leta 2012 v Beogradu, leta 2014 pa v New Yorku.

### ***zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima* (2012)**

*Gostija* je bila leta 2012 uprizorjena v okviru festivala Preglej na glas! Kot site-specific projekt, bila je odigrana v zasebnem ljubljanskem stanovanju, na 42. TSD je prejela Šeligovo nagrado za najboljšo uprizoritev, kakor tudi nagrado občinstva, predstava je bila uvrščena v tekmovalni program 47. festivala Borštnikovo srečanje.

### ***Ubij me nežno* (2012)**

Ta komedija absurda je nastala po motivih filmskega scenarija Frančka Rudolfa, leta 2012 je delo uprizorilo Mestno gledališče Ljubljansko v režiji Zale Sojko.

### ***Kapelj in Semenič v sestavljanju oz. Vsega je kriv Boško Buha* (2013)**

Besedilo je bilo leta 2013b ralno uprizorjeno v gledališču Glej v režiji Marka Bulca. Kot performans oz. »off side« projekt v zasebnem stanovanju pa sta ga izvedli Simona Semenič in Barbara Kapelj. Predstava je bila uvrščena v tekmovalni program 43. teden slovenske drame leta 2013.

### ***tisočdevetstoenaosemdeset* (2014)**

Besedilo je bilo nominirano za Grumovo nagrado na 44. TSD. Predstava je bila v režiji Nine Rajić Kranjac in izvedbi Gledališke skupine mladih AGRFT ter Gledališča Glej leta 2014 uvrščena na 50. Festival Borštnikovo srečanje. Letos je na 45. TSD prejela Šeligovo nagrado. SNG Maribor v režiji Selme Spajhić za maj 2016 pripravlja premiero te predstave.

### ***drugič* (2014)**

Performans, ki ga avtorica sama režira in v njem nastopa, je po natanko sedmih letih (isti datum, čas in kraj) nadaljevanje predstave *Jaz, žrtev*, čez sedem let sledi še zadnje dejanje v tej trilogiji. Premierno je bil performans izveden na 20. festivalu Mesto žensk leta 2014, uvrščen pa je bil tudi v spremljevalni program TSD 2014.

### ***medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* (2015)**

Besedilo je avtorica napisala leta 2011, uprizorjeno pa je bilo leta 2015 v SNG Drama v sodelovanju z zavodom Imaginarni v režiji Primoža Ekarta. S to predstavo je Simona Semenič kot dramatičarka prvič stopila na osrednji slovenski gledališki oder.

### ***sedem kuharic, štirje soldati, tri sofije* (2015)**

Za besedilo je avtorica leta 2015 že tretjič prejela Grumovo nagrado. Besedilo je nastalo po naročilu Barbare Hieng Samobor, direktorice MGL-ja, kjer je bilo pod režijsko taktirko Diega de Bree lani tudi premierno uprizorjeno.

## **5.1.3 Kratke vsebine dramskih besedil**

### ***Več oziroma Nisi pozabila, samo ne spomniš se več***

Besedilo se ukvarja z ujetostjo ženske v zakonsko zvezo, ki ji po eni strani nudi varnost, po drugi pa jo omejuje v njeni primarni biti. Osrednji lik drame je Lucija, 35-letna učiteljica, ki

ima brata dvojčka Leona. Na njun sedemnajsti rojstni dan sta izgubila starše, kar ju je zelo prizadelo, a hkrati povezalo. Od takrat sta živela sama v stanovanju in bila izjemno družbeno, politično angažirana, zlasti Lucija se je zavzemala za socialno pravičnost. Pri petindvajsetih je Leon naredil samomor, enako je nato poskušala tudi Lucija, ki pa jo je rešila teta Berta. Leto dni po bratovi smrti se je Lucija poročila s starejšim pisateljem Matjažem Mlinarjem in se iz uporniške in angažirane mladostnice prelevila v oportunistično, pohlevno ženo, ki jo je mož prepričal, da je v svojem imenu objavil njen dnevnik in s tem zaslovel. Dogajanje je zasnovano tako, da brat Leon kot duh iz preteklosti obišče Lucijo v njenem stanovanju v ključnem trenutku, ko se zave, da je z izročitvijo svojega dnevnika možu izdala sebe, izgubila sebe. Leon Luciji med pogovorom predvsem očita, da se je v zakonu z Matjažem povsem spremenila, otopela, se čisto zapustila in da to ni več ona. Lucija ob koncu pogovora prizna, da res ni več tista mladostna Lučka, kot jo kliče Leon, da je umrla ob njegovi smrti. Predan ugotavlja, da drama na modelu zakonske zveze med uglednim starejšim pisateljem in nekdanjo mladostno upornico, zdaj pa konformistko razgalja, »kako globoko v pozabo in nezavedno človek potisne svoje prepričanje in kakšni vzvodi ga znova izbezajo na dan.«

### ***Nogavice ter Ljubi Vili***

Partnerski odnosi so glavna tema tudi njenih enodejank. V *Nogavicah* sta v središču dogajanja zakonca v srednjih letih. Skozi kratek prepir o izbiri črnih ali belih nogavic se razkrijejo zamolčane, potlačene zakonske težave, nesoglasja, ki pa izbruhnejo v trenutku, ko bi morala partnerja rešiti svoji življenji, ne pa odnosa. Izkaže se namreč, da njuno mesto bombardirajo in da morata pravzaprav zbežati, preden ju pokonča bomba. Toda zdi se, da je njun odnos prav tako življenjsko ogrožen in enako potreben reševanja.

V kratki enodejanki *Ljubi Vili*, ki jo je avtorica napisala v angleščini, je tematiziran ljubezenski trikotnik med šefico lokala Ano, natararico Jano, pomivalcem posode Vilijem. Ženski se prerekata, katera Vilija bolj ljubi, Jana, za katero se izkaže, da je Vilijeva žena, se je pripravljena od njega ločiti, le da bi bil Vili srečen.

### ***Let nad kukavičjim gnezdrom***

Besedilo je klasičen redimejd, ki ga predstavlja prazen dvojezični slovensko-angleški obrazec garantnega pisma za poslovne obiske ali udeležbo na prireditvah. Nastopajoči osebi sta Vasko S. in Dragan K. Besedilo ima klasično dramsko strukturo z zasnovo, zapletom, vrhom, razpletom in razsnovo, pri čemer vsako od teh delov dramskega trikotnika predstavlja nov del

tega, zdi se, neskončnega obrazca, ki omogoči uradni poslovni obisk tujca v Sloveniji. Vrh na primer predstavlja obrazec o plačilu stroškov, razsnovo pa izjava garanta, da je s podpisom tega garantnega pisma seznanjen z določbami Zakona o tujcih.

### ***24ur***

Medosebni odnosi so vodila tema tudi nagrajene drame *24ur*, v kateri vzporedno sledimo zgodbama dveh parov. Prvi par, za katerega ni čisto jasno, v kakšnem odnosu sta osebi, je ujet v nekem rudarskem jašku in ima le 24 ur, da se reši, drugi par pa je v hotelski sobi, kjer želi obuditi nekdanji ljubezenski odnos; »prvi par je ujet v ponavljajoče se izmenjave replik o mrazu, brezizhodnosti, iskanju izhoda; drugi se iz nezmožnosti globljega pogovora o naravi njune zveze poskuša vedno znova izviti s poskusom seksa.« (Jurca Tadel, 2012) Drama z vpeljavo spam pošte oz. nezaželene elektronske pošte v preostalo dogajanje prikazuje nezmožnost pristnih medosebnih odnosov v današnjem času. Nezaželena pošta je v ostrem kontrastu z dejanskimi okoliščinami, v katerih se znajdeta oba para, nezaželena pošta ponuja hitre in instantne rešitve za stvari, ki sicer zahtevajo čas, globoko refleksijo, analizo. Hkrati drobijo pozornost, motijo komunikacijo, ki postaja vse bolj pretrgana, frenetična. Komunikacija vedno bolj vodi v svoje nasprotje, torej v nesporazum. Ali kot je zapisala strokovna žirija, ki je drami podelila nagrado Slavka Gruma:

»Z jezikovno, melodično in ritmično ubrano dramsko kompozicijo *24ur* nas Simona Semenič ne le opozarja na to, da možnosti, ki jih ponuja svetovni splet, ne morejo nadomestiti pristnih človeških stikov, ampak nam s svojo izvirno gledališko pisavo pokaže, kako vdor praznih besed in retuširanih podob v gledališču onemogoča tudi pristno gledališko izkušnjo; v svetu navideznih resničnosti, ujetem v *24ur*, je tudi svoboda zgolj navidezna.« (Ivanc idr. 2010)

### ***Jaz, žrtev in Drugič***

V monodrami *Jaz, žrtev* avtorica tematizira nekatere lastne zdravstvene težave, ki v družbi še dandanes predstavljajo tabu in stigmo. Neposredno, brez olepševanja spregovori o močenju postelje še v najstniških letih, masturbiranju, genitalnem herpesu, epilepsiji, rojevanju, mastitisu. Z izrekanjem omenjene težave detabuizira, speljuje v polje »normalnosti«, brez konotacij in stigem. Pozicijo žrtve pa z distanco do svoje izpovedi ironizira. Po sedmih letih je performans nadaljevala z novim performansom, v katerem spregovori o napredujoči bolezni epilepsiji, poslabšanju zdravstvenega stanja, o življenju umetnice, samozaposlene v kulturi, ki je hkrati mati samohranilka. Posebnost uprizoritve je, da avtorica kot performerka sedi pred gledalci, toda svoje izpovedi ne pripoveduje, temveč je besedilo razdeljeno gledalcem, da ga



berejo sami, samostojno. S tem avtorica med drugim opozarja na problem »nebranja« dramskih besedil. Čez natanko sedem let pa bo sledil tretji del te trilogije. Ob istem času na istem kraju.

***zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julija kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima***

Predstava Gostija je bila izvedena kot »site-specific« projekt v zasebnem stanovanju z zelo omejenim številom gledalcev. Problemsko jedro igre secira odnos zahodne družbe do vzhoda. Zahodu pripade vloga krvnika, ki ga posebejajo mornar, prireditelj gostije, ki je hkrati tudi pripovedovalec didaskalij, ter povabljeni Arkadij Abramovič, Janez Janša, Julija Kristeva, Simona Semenič in Zlatan Ibrahimović, vzhod pa je v vlogi žrtve, torej trupla, iz katerega je skuhana obara, ki jo postrežejo na gostiji. Truplo metonimično zastopajo ponižane, razčlovečene ženske vzhoda (Albanke, Bosanke, Afganistanke, Ukrajinke), ki so umrle nasilne smrti. Njihovo življenje se je končalo na okruten, šokanten način; bodisi zaradi nesmiselnih, skrajno strogih patriarhalnih družbenih norm, ki so jih nevede prekršile, bodisi živele kot družbene odpadnice, bodisi so bile žrtve okrutnega vojnega nasilja ... V dogajanje pa je vključeno tudi občinstvo, ki se tako pridružuje simbolnim krvnikom. »Vsi smo torej 'v' tej igri vzporednih resničnosti oziroma videza in resničnosti, zavestne manipulacije in resnice ter predvsem nenehnega nasilja in žrtev.« (Pezdir 2011) »Vzhod ni stvar geografije ampak stvar mentalitete, bi lahko poenostavila. In mi vsi smo odgovorni za to, kar se dogaja,« pojasnjuje avtorica. (Figelj 2012)

***Kapelj in Semenič v sestavljanju oziroma Vsega je kriv Boško Buha***

Performans Kapelj in Semenič v sestavljanju je nastal po besedilni predlogi Simone Semenič, ki je izvorno nosil naslov Vsega je kriv Boško Buha. Tudi ta performans je bil izveden kot »side specific« projekt, umeščen v zasebno stanovanje. Amalia Kreiger je v poročilu 28. TSD poudarila, da že »sama sprememba naslova gledališke predloge za tokratno uprizoritev /.../ daje vedeti, da bomo priče gledališkemu dogodku, ki fokus od teksta obrača k avtoricama. Njuno gledališko postavitev, ki se odvija v prostorih zasebne večnadstropne hiše bi lahko žanrsko opredelili kot gledališko instalacijo, ki skozi izkušnjo dekonstrukcije samega besedila dosledno sledi znani feministični teoriji o zasebnem kot političnem.« (2013) Avtorici med vsakdanjimi opravili, Semenič na primer med mesenjem kruha, Kapelj pa med ličenjem v kopalnici, pripovedujeta svoji življenjski zgodbi. Zlasti s poudarkom na preizpraševanju

položaja ženske umetnice, matere, državljanke, hčere v sodobni slovenski družbi. Kažeta na napake sistema, mejne pogoje, v katerih delujejo umetniki in nenazadnje ilustrirata samopreživetveni nagon umetnosti, ki ostaja, pa čeprav je ne(u)slišana, getoizirana in marginalizirana v privatnosti. Tudi v tej predstavi je občinstvo sestavni del predstave.

»Ko o delikatnih stvareh ni spodobno govoriti (kakor pravi samo besedilo), poteka vztrajen in nenehen boj za pravico (in ne samo izpolnjevanja dolgov oziroma dolžnosti) do umetniškega dela umetnic, žensk, mater, žena in državljanek, ki v obliki križevega pota glasno odmevajo iz vseh por privatnega življenjskega prostora. Bodisi kot osebna izpoved, politična izjava, pravljica za otroke, udarna receptura, feminističen protest, plaketa, se tekst na njihovih telesih in v privatnem delovanju ter v vstopanju v relacije s soljudmi izpisuje v različnih oblikah in odporno vztraja.« (Leskovšek 2012)

### ***Semenič in Bulc naprodaj***

Performans v obliki predavanja, predstavitev. Semenič in Bulc nastopata kot režisersko-avtorski tandem, ki se prodaja investitorjem, producentom in javnosti. V iskanju izzivov iščeta nove možnosti preživetja, to je eden od načinov iskanja novega naročnika, investitorja, producenta. Predstava pa je seveda še eno izvirno in učinkovito preizpraševanje položaja umetnika v kapitalističnih, tržnih pogojih dela.

### ***tisočdevetstoenainosemdeset***

Besedilo je prvotno umeščeno v Ajdovščino v osemdeseta leta, v čas socializma, pionirske zaprisege, tovarn, velike skupne jugoslovanske države. Glavni igralec ni določen, temveč v didaskalijah, ki v besedilu funkcionirajo kot »pripovedovalec«, beremo o poljubnosti treh možnih osrednjih protagonistov, to so sedemletni Luka, najstnik Erik in vojak Boris, njihova življenja, družino, socialni položaj spoznavamo skozi fragmente. Potopoma se s časovnimi preskoki njihove usode izrišejo na časovni premici od osemdesetih let do danes. Soočenje preteklosti s sedanostjo ponuja razmislek o načinu življenja, vrednotah, kakovosti bivanja, eksistenčnem položaju malega človeka nekoč in danes. Ne spremljamo le, kako so se razvila življenja fantov, temveč se v ozadju natančno izrisujejo tudi družbene, gospodarske spremembe, ki so zaznamovale našo prostor; namesto kulturnega doma v Ajdovčini leta 2013 stoji trgovina Lidl, namesto kasarn lekarna, grad, ki je bil prej dostopen za obiskovalce, je zaklenjen. Tudi zaposlitvene možnosti so povsem spremenjene, tovarn ni več, eden od likov dela v Luksemburgu, drugi mora na sezonsko delo v Italijo obirat jagode, tretji pa gre v Afganistan na mirovno misijo.

### ***medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti***

Besedilo je avtorica napisala že leta 2011 ob dvajseti obletnici slovenske samostojnosti. Je izrazito družbeno-politično angažirano, saj se namreč neposredno loteva razgaljanja vzvodov moči in delovanja (para)države. Oblast predstavljajo trije vladarji; Vladimir in njegova dva ministra Bogomir in Branimir, ki so hkrati zagovorniki moškega principa, agresije, vojne. Njihov nasprotni pol predstavljajo Zofija in njene tri hčere Vera, Nada in Ljuba, ki poosebljajo ženski princip oziroma, kot je razvidno iz njihovih imen, pozitivne vrednote: vero, upanje in ljubezen ... in modrost, ki to ni več. Prilika namreč prikaže, kako Vladimir ob pomoči svojih dveh ministrov na surov način obračuna z notranjim sovražnikom, ki ga predstavljajo prav omenjene tri hčerke, ki želijo socialno nestabilnost države, v nasprotju z oblastjo, rešiti miroljubno. Vladarji jih v strahovitem mučenju in posiljevanju ubijejo ter vržejo v reko. V nadaljevanju so predstavljene kot prve žrtve barbarskega napada, postopoma pa jih taisti rabelj (oblast) v namerno zaneteni vojni, ki postane orodje zamegljevanja in manipulacije, razglasi za svetnice mučenice in se na njihov račun okorišča še bolj kot prej. Konec predstavlja poroka Vladarja z Zofijo, torej modrost se simbolno pusti podjarmiti negativnim vrednotam, principu krutosti, oblastiželjnosti, goljufijam, nasilju, ki neomejeno vladajo v državi. V eni od recenzij predstave v izvedbi ljubljanske Drame beremo: »Gre predvsem za močno izjavo v neposrednem pripovedovanju mita o državi, ki si tega imena ne zasluži, o skupnosti, ki jo 'skupaj drži' prav notranja destruktivna sila te države, v dekonstruiranju mita o rojstvu in mladosti demokratične slovenske države.« (Arhar 2015)

### ***sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije***

Podobno kot prejšnje je tudi to delo nekakšna alegorija. Sedem kuharic predstavlja zaslepljene množice, povprečne ljudi (ženske) in s tem večinsko mnenje, ki se še najjasneje artikulira skozi obrabljene fraze in klišeje. Sedem kuharic ohranja obstoječi red. Štirje soldati predstavljajo moški princip, moč, oblast, ubijalce. Njihova vloga je eksekucijska. Tri Sofije pa so tri izjemne posameznice, ki so uspele izstopiti iz apatičnega povprečja in se upreti, bodisi dominantnemu patriarhalnemu redu, bodisi totalitarni državi, bodisi totalitarnemu vladarju. Njihov lik je zgrajen na konkretnih zgodovinskih osebnostih: Nemki Sophii Magdaleni Schroll, ki je bila članica odporniškega gibanja proti nacizmu, Rusinji Sofiji Lvovni Perovskajevi, revolucionarki, ki je sodelovala pri atentatih na carja Aleksandra II, in Francozinji Marie Sophie Germain, matematičarki in filozofinji. Medtem ko kuharice lupijo krompir in pripravljajo hrano za vojake, soldati vodijo na giljotino tri Sofije. Besedilo temelji

na groteski, preizpreševanju položaja žensk, kakor tudi ustaljenega reda, državnega in družbenega nasilja.

#### 5.1.4 Značilnosti in tematske stalnice dramske pisave

Dramski opus Simone Semenič je idejno-tematsko koherenten, njena pisava pa, kot nakazano uvodoma, prepoznavna in vezana na uprizoritev. Avtorica svoje pisanje in dramaturško prakso misli izrazito dinamično, slogovno raznoliko, žanrsko množtevno ter neobremenjeno s scenskimi konvencijami. (Vevar 2009: 104) Taktike, ki jih avtorica pri tem izbira, se iz igre v igro razlikujejo:

»Včasih gre za poudarek na epizaciji (*tisočdevetstoenainosemdeset*), drugič na metagledališkosti in metafikcijskosti, včasih na mediatizaciji (*5fantkov.si*), včasih dokumentarističnosti in performerstvu (*Jaz žrtev*). Vse pa družijo vztrajna prisotnost avtorice, bodisi kot glasu rapsoda (Sarrazac) bodisi kot nevidne usmerjevalke in nekakšne dj-ke diskurzov in zgodb.« (Toporišič 2015: 99)

Vse bolj je prepoznavna kot radikalna, družbenoangažirana avtorica,<sup>20</sup> ki v svojih tekstih na več nivojih brezkompromisno razgalja tako posameznika, družbo kot politični sistem, v katerem živimo.

Njen opus bi bilo v tematskem smislu mogoče razdeliti na tista, ki v večji meri tematizirajo medosebne, partnerske, družinske odnose ter tista, ki v katerih je bolj izpostavljena kritika (političnega) sistema, družbe. Najpogosteje pa se oba vidika v besedilu prepletata in medsebojno oplajata, intimne teme je v njenih delih nemogoče ločiti od družbenoangažiranih. Zdi se, da avtorico zanimajo ravno »različne kolizije med javnim in zasebnim.« (Vevar 2009: 104). In sicer so pod drobnogledom prav ekstremni načini, kako družba in politika zasebnost na različne načine eliminirata, kako se ti ekstremni načini implementirajo v organizem človeške biti vse do njegove zadnje pore in pri tem režirajo njegovo singularno etiko. (prav tam)

Znotraj partnerskih odnosov se kot relevantna tema vzpostavlja vprašanje medsebojne komunikacije, pristnih medosebnih stikov, ki jih sodoben posameznik ni več zmožen doseči,

---

<sup>20</sup> *Simona Semenič, Grumova nagrajenka*. Intervju s Simono Semenič. Delo, 7. 4. 2015, <http://www.delo.si/kultura/oder/simona-semenic-grumova-nagrajenka.html>. (Dostop 7. 7. 2015)

Perat, Katja: *Simona Semenič, dramatičarka, dramaturginja, režiserka, performerka*. Portret. Mladina, 12. 6. 2015, <http://www.mladina.si/167118/simona-semenic-dramaticarka-dramaturginja-reziserka-performerka/>. (Dostop 7. 7. 2015)

razviti. Razpršenost in plitkost današnjih medčloveških odnosov pa se kaže kot posledica naglega ter v »več«, dobiček, materialnost zazrtega časa, v katerem živi sodobni človek. Znotraj družine avtorico zanimajo tudi spolne vloge, še zlasti različne vloge žensk, ki jih ne idealizira, temveč jih prikaže lahko kot krvnice ali žrtve, upornice ali ohranjevalke starega reda. Prisotna je tudi tematika družinskega nasilja.

Pomembno tematsko polje je kritika individualnega ali družbenega konformizma (vztrajanje v življenjski rutini in eliminacija zasebnosti) kot podlagi za existenco zla. Vevar avtoričino dramatiko zaradi odsotnosti Dogodka, ki bi sprožil drugačen način obstoja dramske osebe, ki bi jo spravil iz rutine, ignorance in nasploh obnašanja, v katerem se pretvarja, da se ni nič zgodilo, pojmuje kot dramatiko »o kompromitiranem nadaljevanju (neznosne) življenjske rutine.« (2009: 105) Vprašanje konformizma je vtakano v skoraj sleherno njeno delo, najdeva ga tako pri eminentnih posameznikih kot na primer v *Gostiji*, kakor pri anonimnih posameznikih, ki na ta način vzdržujejo obstoječe stanje, omogočajo vladanje zla. Ena prominentnejših tem je tudi kritika kapitalizma in njegove inherentne asimetrije moči. Politična kritika se pogosto povezuje tudi z vprašanjem družbenega nasilja, vojn, položaja žensk v družbi.

Kot bistven idejno-tematski temelj opusa Simone Semenič se kaže tudi oris položaja umetnice, ki je hkrati tudi mati samohranilka. V osebnoizpovednih dramskih besedilih oziroma avtobiografskih performansih, v katerih se pokaže nemoč posameznika v odnosu do vsemogočnega sistema, države, ki posameznika duši s svojo birokracijo, podaja tudi njegovo neposredno kritiko. Ostrost na račun zbirokratiziranosti države v njenih tekstih zadobiva groteskne, farsične razsežnosti. Teji temi je denimo izrecno posvečen redimejd *Let nad kukavičjim gnezdrom*.

Tudi po formalni plati je njena pisava vedno bolj monolitna, prepoznavni so njeni tekstualni postopki z umikom didaskalij oziroma njihovim občasnim prenosom na raven dialoškega, množenjem dimenzij teatralnosti z liki, ki zasedajo druge like ipd. (Čičigoj 2015: 8) V zadnjem času se v žanrskem smislu avtorica zateka k alegoriji, prilikam, v katerih nastopajo osebe-tipi, ki jih opredeljuje bodisi njihov značaj (Sofija kot modrost) ali družbena oz. spolna vloga (mož, žena, on, ona, vladar, soldat, kuharica, truplo).

Da je pisava Simone Semenič v slovenskem prostoru resnično izjemna, priča denimo okrogla miza na 45. TSD z naslovom »Pisava in (ne)uprizarjanje Simone Semenič«, na kateri je beseda tekla o avtoričinem svojskem razumevanju sodobne dramatike in gledališča, kjer sta vsebina in forma neločljivo povezani, njen slog pa se odločno izmika utečenim strukturnim normativom in vzpostavlja novo, prepoznavno avtorsko narativnost.<sup>21</sup>

Besedilo *5fantkov.si* je v formalnem smislu izpeljano v že docela v prepoznavni tu orisani avtoričini pisavi, prav tako pa pokriva širok razpon tematik, od intimno-družinskih preko prepraševanja spolnih vlog do kritike družbenega okolja.

---

<sup>21</sup> Vir: <http://www.dgkts.si/news/pisava-in-neuprizarjanje-simone-semenic-okrogla-miza-pogovor-na-tsd>. (Dostop 7. 1. 2016)

## 5.2 JANA BODNÁROVÁ

Jana Bodnárová je rojena leta 1950 v Jakubovanih na Slovaškem. V letih 1965–1968 je obiskovala Srednjo splošnoizobraževalno šolo v Liptovskem Mikulašu, v letih 1968–1976 je študirala umetnostno zgodovino (štiri semestre tudi bibliotekarstvo ter latinščino) na Filozofski fakulteti Univerze Komenskega v Bratislavi. Po študiju je več kot deset let delala pri spomeniškovarstvenem zavodu v Prešovu in pisala članke ter študije o sodobni likovni umetnosti. Od 90. let je kot svobodna umetnica dejavna predvsem na literarnem področju. Poleg pisanja proze, poezije za odrasle in otroke ter mladino, radijskih in gledaliških iger od sredine 90. let ustvarja tudi videoperformanse, ki jih predstavlja tako v okviru domačih galerij ter eksperimentalnih gledaliških scen kot tudi v tujini (Lux centre v Londonu, Center kulture v Lodžu, Balász Béla Stúdió v Budimpešti, Zamek Ujazdowski v Varšavi, Mednarodni festival ženskega videa v Novem Sadu). Vodila je tudi lastno založbo Baum, s posebnim poudarkom na izdajanju del srednje- in vzhodnoevropskih avtorjev. Živi in ustvarja v Košicah.

### 5.2.1 Delo in ustvarjanje

Jana Bodnárová je debitirala z zbirko kratke proze *Afera razuma* (*Aféra rozumu*, 1990), za katero je istega leta prejela nagrado Ivana Kraska za najboljši prvenec. Sledile so zbirke kratkih zgodb: *Nevidna sfinga* (*Neviditeľná sfinga*, 1991), *Streloluč/Strelotema* (*Bleskosvetlo/Bleskotma* (1996), *Oblegana ženska* (*Zavojevaná žena*, 1996), *2 poti* (*2 cesty*, 1999), za katero je prejela nagrado VÚB banke, *Insomnija* (*Insomnia*, 2005), ki je bila nominirana za nagrado Dominika Tatarke, novela *Iz dnevnikov Ide V.* (*Z denníkov Idy V.*, 1993), za katero je prejela nagrado Asociacije organizacij pisateljev Slovaške, ter novela *Sence praproti* (*Tienie pápradia*, 2002). *Skorajda nevidna* (*Takmer neviditeľná*, 2008) je avtoričino zadnje prozno delo, fragmentarni fiktivni avtobiografski roman, nominiran za nagrado Anasoft litera za najboljše prozno delo preteklega leta.

Doslej je izdala štiri pesniške zbirke: *Terra nova* (1991), *ŠE-PE-TI* (*ŠE-PO-TY*, 1995), s podnaslovom besedila psihogrami, pod psevdonimom Johanna Blum pa je izdala pesniško zbirko *Dvojčka* (*Bliženci*, 2000), zadnja iz leta 2014 nosi naslov *S periferij* (*Z periférií*).

Avtorica je plodovita tudi na področju ustvarjanja za otroke in mladino, napisala je več proznih in pesniških del: zgodbice *Raztrgane koralde* (*Roztrhnuté korálky*, 1995); pripoved *Punčka iz stolpa* (*Dievčatko z veže*, prva izdaja 1998, druga 2011, slovenski prevod 2013),

slovaška sekcija IBBY je knjigo nominirala za nagrado UNESCO za strpnost, prejela je tretjo nagrado na literarnem natečaju za izvirno slovaško delo za otroke in mladino, druga izdaja je bila izbrana za najlepšo knjigo jeseni 2011; zgodbice *Majhni, večji, še večji (Malí, väčší, ešte väčší, 2000)*; *Barborkino kino (Barborkino kino, 2001, druga izdaja 2015)*; dvojezično pesniško slikanico *Kaj sem videla pri jezeru (Čo som videla pri jazere. Was ich am See zu sehen bekam, 2003)*, ki je bila uvrščena na seznam Belih vran; zgodbice, ki so jih navdihnile slike slikarskih mojstrov *Moja prva galerija (Moja prvá galéria, 2005)*; dvojezično poetično zgodbico *O drevesu, ki se je podal na pot (O strome, ktorý bol na ceste, The Tree Witch Came From Afar, 2006)*, ki je po izboru Mednarodne hiše umetnosti za otroke in Slovaške sekcije IBBY postala najlepša otroška knjiga pomladi 2006; dvojezično slikanico *Kako se je Ema nehala bati (Ako sa Ema prestala bát', 2007)*; pesniško zbirko *Konjički v galopu (Koníky v cvale, 2009)*; zbirko kratkih zgodb za najstnike *Trinajst (Trinášť, 2012)*, ki je leta 2013 prejela nagrado na bratislavskem bienalu ilustracij in po mnenju Slovaške sekcije IBBY postala najlepša otroška knjiga poletja 2012. Zadnje avtoričino otroško delo nosi naslov *Dita, 30 kresničk in druge zgodbe (Dita, 30 mušiek svetlušiek a iné príbehy, 2014)* in je postala po mnenju Slovaške sekcije IBBY najlepša otroška knjiga pomladi 2014.

Jana Bodnárová je napisala tudi dva filmska scenarija, po katerih sta bila posneta televizijska filma: *Žalosten valček (Smutný valčík, 1996)*, *Fragmenti iz malega mesta (Fragmenty z malomesta, 2000)*. V prozni knjigi *Insomnia (Aspekt, 2005)* pa je objavila tudi filmski scenarij *Mandolina (Mandoliňa)*, ki je nastal na pobudo igralka in režiserke Zite Furkove, vendar je ostal za zdaj še nerealiziran.

Je avtorica radijskih iger za otroke: *Molk Emilke D. (Mlčanie Emilky D., 1993)*; *Starec in računalniški fant (Starec a počítačový chlapec, 1995)*; *Narciska (1996)*. Ter radijskih iger za odrasle: *Samotnost dveh sob (Osamelosť dvoch izieb, 1990)*; *Intervju (Interview, 1992)*; *Ples v krogu (Tancovanie v kruhu, 1998)*; *Zadeva (Prípád, 2000)*; *Ona (Ona, 2002, monodrama)*; *Kdo trka na vrata (Kto klope na dvere, 2006)*, *Igra za dva glasova, melanhólijo in pesmi (Hra pre dva hlasy, melanhóliu a piesne, 2006)*.

Avtorica ustvarja tudi videoperformanse (tj. s kamero posneti performans) in t. i. performativno videopoezijo, s katero se je predstavila na številnih festivalih doma in po svetu. Ti njeni nastopi in videi so transžanrski, performansi so lahko brez besed ali pa vanje



vkjučuje poezijo tujih avtorjev (Emily Dickinson, Denise Levertovov, Theodore Roethke), v zadnjem času pa tudi lastno.

- *Kdo preži, moj pogovor z rastlinami (Ktosi číha, moj rozhovor s rastlinami)*, haiku za video. ZEBRA Poetry Film Award Festival, Berlin, Kino UFA, 2000.
- *Odurno pecivo (Hnusný koláč)*. Mednarodni festival ženske video umetnosti na temo konstrukcija destrukcije, Novi Sad, Srbija, 2002; avtorski večer na Bolonjski univerzi, Campus Forli, cikel videov, 2009.
- *Z enega sveta sva (Sme z jedne zeme)* Mednarodni festival ženske video umetnosti na temo konstrukcija destrukcije, Novi Sad, Srbija, 2002; avtorski večer na Bolonjski univerzi, Campus Forli, cikel videov, 2009; predstavitev v okviru skupinske slovaške razstave Looking forward, Dohjidaí Gallery of Art, Kyoto, Japonska, 2010.
- *Poezija v podobah (Poézia v obrazoch)*, projekcija desetih videov v okviru mednarodnega pesniškega festivala Poesia Cassovia, Kulturpark, Košice, 2010.
- *Enigma, Homage Emily Dickinson*. Projekcija v okviru mednarodnega literarnega festivala Mesec avtorskega branja, gledališče Husa na provázku, Brno, Češka republika ter Biuro literackie, Wroclaw, Poljska, 2011.
- *Vezenje na moško srajco (Vyšívanie na mužskú košeľu)*, 2011. Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=Qn7wW6aoVMY>.
- *Nežen gozd /?/ (Nežný les/?/, Tender wood /?/)*. Avtorski večer v okviru literarnega večera na veleposlaništvu Slovaške republike v Rimu, 2012. Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=9U5qe1xvxWk>.
- *Arachne (Arachné)*, 2013.  
Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=gbNKZ2KKdmU>.

Kot dramatičarka se je avtorica predstavila že konec osemdesetih let, in sicer s tremi enodejankami. Vse tri enodejanke je leta 1990 avtorica objavila tudi v samozaložbi.

- *Speče mesto (Spiace mesto, 1987)*, enodejanka, nastala na podlagi slike P. Delvauxa, uprizorjena v okviru Dni eksperimentalnega gledališča v Ukrajinskem narodnem gledališču v Prešovu na Slovaškem). Besedilo je bilo objavljeno v literarni reviji *Dotyky* 1989, št. 6.

- *Kozorog* (*Kozoroh*, 1988), enodejanka, nastala na podlagi kipa Maxa Ernsta. Besedilo je bilo objavljeno v gledališki reviji *Javisko* 1991, št. 3.
- *Noge* (*Nohy*, 1990), enodejanka, futuristična igra, Hommage a Marinetti in Bruno Corra.

Sledila so dramska besedila:

- *Sobotna noč* (*Sobotná noc*): besedilo je bilo med deseterico nominirancev za nagrado Dráma in objavljeno v zborniku *Dráma 2000*, leta 2003 je delo uprizorilo Gledališče A. Duchnoviča Prešov, prevedena je v francoščino in dostopna na spletnem portalu theater.sk pod zavahkom z avtoričinim imenom, kjer so dostopni tudi vsi drugi prevodi njenih dramskih besedil.
- *Tečaj orientalskega plesa* (*Kurz orientálneho tanca*): besedilo je bilo nagrajeno z osrednjo slovaško nagrado za dramska besedila Drama 2004 in bilo objavljeno v zborniku *Dráma 2004*. Leta 2007 je sledila uprizoritev Slovaškega narodnega gledališča Bratislava kot »sight specific« projekt v 3. nadstropju v baletni sobi gledališča.
- *Sprevod lampijonov* (*Lampiónový sprievod*): leta 2002 je bilo besedilo objavljeno v reviji *Romboid*, leta 2007 je Theatrum Schwechat v okviru festivala Sodobna slovaška drama izvedel bralno uprizoritev. Prevod dela najdemo tudi v *Contemporary Slovak drama 4*. Bratislava: Divadelný ústav, 2002.
- *Zibelke* (*Kolísky*, 2006): dramsko besedilo je vključeno v avtoričino prozno knjigo *Skorajda nevidna* (*Takmer neviditeľná*, Aspekt, 2008), uprizorilo pa ga je fizično gledališče Debris Company leta 2012.
- *Dekle z morskega dna* (*Dievča z morského dna*): to monodramo je leta 2010 uprizorilo neodvisno kulturno središče Tabačka KulturFabrik in Štúdio 12 v Košicah.
- *Snežni vrh* (*Snežný vrchol*): za besedilo je avtorica prejela tretjo nagrado na natečaju Drama 2013, na festivalu Nová dráma je bilo istega leta tudi bralno uprizorjeno. Objavljeno pa v zborniku *Dráma 2013* ter v prvi številki reviji *Glosolália* leta 2015, na uprizoritev še čaka.

## 5.2.2 Kratka tematska razčlenitev izbranih dramskih besedil

### *Sobotna noč (Sobotná noc)*

Je emocionalna dramsko besedilo, ki temelji na podobah iz življenj šestih žensk, ki živijo v istem bloku. Vsi prizori se odvijajo v eni sobotni noči s polno luno, ki iz spanca prebudi sklerotično žensko, ekscentrično dekle, melanholično dekle, intelektualko, podjetnikovo ženo ter kletno žensko. Ženske v prvem monološkem delu besedila vsaka posamično pripovedujejo o svoji življenjski usodi, strahovih, veselju. Nespečnost sproži spomine, ki so za te ženske praviloma travmatični, neprijetni, težavni in pogosto povezani z negativno moško figuro; stara ženska, plesalka in pevka, zaradi očeta, ki jo je priklenil nase, ni smela imeti otrok, zdaj ima namišljenega otroka v svoji glavi, ekscentrično dekle svoje frustracije teši z menjavo spolnih partnerjev ter preko umetnosti z ustvarjanjem faličnih kipov; kletna ženska živi s podgano in trpi zaradi splava, na katerega je pristala zaradi družbenega imperativa in pritiska na mater samohranilko; melanholično dekle si reže žile, boji se življenja, ker nima več babice, ki ji je predstavljala varnost; intelektualka ima neuresničeno družinsko življenje in se zato kot egiptologinja zateka v delo; podjetnikova žena je histerična, zaradi večno odsotnega moža tudi osamljena, počuti se ogroženo, zaradi bogastva jo izsiljujejo, še vedno pa se denarja oklepa kot edinega varovalnega ščita. V drugem delu se vse ženske znajdejo v kleti pri kletni ženski, kamor pribežijo pred bombnim alarmom. Tukaj se razvije dramski dialog, v katerem se značaji žensk še jasneje izrazijo, še poudarijo njihove frustracije. Ob koncu v kletni prostor vdreta dva zamaskirana in nasilna moška, ki simbolno predstavljata moški negativni pol, tj. vse odsotne oz. nefunkcionalne moške v življenjih teh žensk. Besedilo se zaključi s porazom moških, ki jih ženske uspejo zvezati in onemogočiti in se tako rešiti njihove nevarnosti.

»Zelo poenostavljeno rečeno, je to igra o velikem občutku in resnični osamljenosti, v tem primeru ženske,« je igro komentirala sama avtorica, ki še poudarja, da se je v igri veliko ukvarjala z vprašanjem identitete: »Nenehno si zastavljam vprašanja: Kdo sem? Kaj sem? Ima življenje smisel in kje so vzroki tega, da se mučim, da nisem srečna.« Hkrati pa je to tudi igra o moči spominov: »V kolikor so spomini nekaj jasnega in harmoničnega, so kot nekakšen svetilnik v življenju. Zagotavljajo nam trdnost mišljenja in čustev. V kolikor pa so negativni in travmatični, postanejo obsesivni in delujejo kot rane, ki skelijo. Pri teh ženskah večinoma deluje ta drugi tip spominov,« še pojasnjuje avtorica. (Ivan 2003)

### ***Sprevod lampijonov (Lampiónový sprievod)***

Besedilo nosi podnaslov monodrama v dveh paralelah. V njej nastopata Evropejka iz 20. stoletja in Kitajka iz obdobja dinastije Čing iz 17. stoletja. Igra na odru poteka vzporedno, igralki sta ločeni s pregrado iz blaga, med njima je zlasti proti koncu vedno večja želja po dotiku skozi zaveso, kot bi hoteli vzpostaviti komunikacijo oziroma slišati druga drugo. V ospredju je intimni, čustveni svet dveh posameznic, ki ga gradijo predvsem spomini, od najzgodnejšega otroštva naprej. Evropejkinino življenje je zaznamovala odsotnost mame, nasilni oče, bivši vojak, ki se je boril v nemški vojski, ter posledično življenje v natrpni sirotišnici, kjer je bila tudi spolno zlorabljen. Šele kot odrasla ženska s kopico otrok, nezainteresiranim možem in začasnim ljubimcem se ponovno sreča z očetom, ki pa je že priklenjen na posteljo in nepriseben. Zanj skrbi do njegove smrti. Na koncu ostane sama in osamljena, v obsesivnih mislih nenehno z očetom. Čisto na koncu doživlja neke vrste razsvetljenje, pred njo se odpre nebo in v močni svetlobi zagleda božanstvo. Tudi Kitajkinino življenje je temeljno zaznamoval nasilni oče in mrtva mati in zgodnji odhod od doma. Očetova priležnica je namreč deklico prepustila nekemu preprodajalcu otrok, ki jo sprava vzgaja za prostitutko, jo pri tem tudi spolno zlorabi, potem pa se je usmili in jo preda gejšam, ki jo naučijo umetnosti plesa, ličenja. Vendar deklica kmalu ostari, ni več primerna za nastopanje, njeno življenje ni izpolnjeno. Tudi ona se v mislih nenehno ukvarja z očetom, ki je dopustil takšno življenje. Zgodbi obeh žensk sta kljub velikanski časovni in prostorski razliki neverjetno podobni, s čimer so nakazane določene arhetipske stalnice v usodah žensk.

### ***Dekle z morskega dna (Dievča z morského dna)***

Monodrama je posvečena japonski slikarki Chiyuki Sakagami (1961). V uvodnem citatu, ki je edini znani biografski podatek o tej slikarki, izvemo, da gre za duševno bolno osebo, ki je prepričana, da se je rodila v predkambrijski dobi in da prihaja z dna oceana. V igri protagonistka Lea igra samo sebe, ko je odrasla in samo sebe, ko je otrok, igra pa tudi osebe, ki so pomembno vplivali nanjo: mater, zdravnico in pilota jadralnega letala. Besedilo pa skuša raziskati vzroke njenega duševnega neravnovesja. Skozi pripoved o lastnem življenju Lea razgrne svoja čustva, občutke. Asociativno in skozi simulirane dialoge se razkrivajo njena spolna zloraba, življenje z materjo pijanko, ki prodaja svoje telo za preživetje, njena neželena nosečnost in detomor ter posledično norost. Vse to se prepleta s podobo dekleta, ki se je rodilo z dna morja. Bistveno scensko vlogo pri uprizoritvi imajo beli baloni, na katere Lea riše obraze osebe, s katerimi se pogovarja. Bela barva zrcali praznino in nič, v nasprotju s črno

luknjo, ki jo Lea čuti v sebi; bela je tudi podlaga, na katero ob koncu riše, slika ... Umetnost, slikanje in ples se izkaže kot učinkovit način samozdravljenja.

### ***Zibelke (Kolísky)***

Enodejanka sledi principom performansa, gre za nekakšno metaforično pokrajino brez realnega časovnega okvirja. Vse scene so zelo statične, delovati morajo kot slike, fotografije. Začetni prizor evocira idilično podobo moža in žene z novorojenčkom sredi črede krav in oslička. Ona poje in doji otroka, ki ves zadovoljen pije mleko, vendar ima na vratu koralno ogrlico, kot slutnjo bodoče smrti. Mož ženi prepeva ljubezensko pesem, videti so kot srečna mlada družinica. Ta začetek je v močnem kontrastu z vsemi naslednjimi prizori, ki prikazujejo vse kaj drugega kot družinsko idilo. Praviloma so to nesrečne usode, v katerih sta partnerja nezmožna pristnega, ljubečega odnosa. Moški so predstavniki uničevalnih, razdiralnih sil, so nasilneži, alkoholiki oziroma so odsotni, pokojni vojaki; ženski liki so praviloma matere, ki si na različne načine prizadevajo preživeti in zaščititi svojega otroka; simbolizirajo materinski gon, plodnost, rojstvo, naravo, arhetipsko podobo predice, vendar so tudi one nepopolne, tudi v njih se skriva nasilje, žalost, trpljenje in smrt ... V besedilu je poleg moško-ženskega kontrasta zaznati tudi dihotomijo na časovni osi; če so družinsko tragiko in nesrečo v preteklosti prinašale vojne, pa danes družina propada zaradi potrošništva, socialnih stisk. Vodeči motiv enodejanke so zibelke z jokajočimi, spečimi ali odsotnimi oziroma mrtvimi otroki. Otrok je v igri vir neskončne (ne)sreče.

### ***Snežni vrh (Snežný vrchol)***

Besedilo je nekakšen hommage japonski umetnici Yayoi Kusami (1929) in korejskemu mislecu in pisatelju Kim Si-Seupu iz 15. stoletja z meniškim imenom Snežni vrh. Igra je zastavljena kot preplet treh monologov, poleg omenjenih dveh v besedilu nastopa še lik avtorice, ki pripoveduje svojo zgodbo, v kateri pojasnjuje vzgibe, zakaj se zanima za usode sočloveka, zakaj piše o drugih, torej tudi o omenjenih dveh. Gre za nekakšno trojno intimno izpoved, ki preraste v razmišljanje o vlogi, poslanstvu umetnosti, zlasti v življenju umetnika. Čeprav gre za like treh povsem različnih provenienc, je v njih neka univerzalnost. In sicer se umetnost tudi tu pojavi v vlogi samozdravljenja, kot pot do lastnega bistva. Umetnost kot »self-obliteration«, kot pravi Kusama, torej kot samo izbris, kot začasna samopozaba.

### 5.2.3 Značilnosti in tematske stalnice dramske pisave Jane Bodnárrove

Dramski opus Jane Bodnárrove je idejno-tematsko kot strukturno konsistenten in zaokrožen. V marsičem tudi močno povezan s preostalim avtoričinim opusom. Govorimo lahko o žanrskem sinkretizmu, saj avtorica poljubno prehaja med literarnimi vrstami in žanri, nenazadnje tudi med vrstami umetnosti. Značilna pa je tudi močna medbesedilnost ter intermedialni prestop besedil. (Mitrová 2009: 99) Nič nenavadnega torej ni, če avtorica dramsko besedilo (npr. *Zibelke*) ali filmski scenarij (npr. *Mandolina*) vključi v svoje prozno delo. Prav tako pa denimo svojo poezijo uporabi v videoperformansih.

V dramskih delih avtorico zanimajo jo predvsem intimna življenja žensk, ki jih pretresajo notranji in zunanji konflikti, zaradi česar jih pogosto preganjajo lastne moreče, boleče misli in spomini, ki koreninijo v travmatičnem otroštvu (spolna zloraba, alkoholizem, zapuščenost, nasilje ipd.) V posameznem dramskem besedilu avtorica sooča usode posameznic, slehernic ali izjemnic, lahko tudi iz docela različnih obdobj in kultur, in tako v življenju žensk odkriva arhetipske konstante. V igrh se avtorica bodisi nasloni na konkretno osebo, denimo japonski slikarki Yayoi Kusama ter Chiyuki Sakagami ali slehernico (Kitajko). Tematsko jedro večine njenih dramskih tekstov so problematični medosebni odnosi, ki so ambivalentni, patološki, konfliktni in komplicirani. Osrednji temi pa sta smrt (samomor) ter tudi samota oziroma osamljenost v različnih oblikah. Negativno vlogo pogosto nosijo moški liki, kar kaže na avtoričino vztrajno prevpreševanja patriarhalnega reda. V dela vstopajo teme, kot so družinsko nasilje, spolne zlorabe, alkoholizem, vojne ipd. Ženske protagonistke so v igrh podvržene nenehnemu občutku strahu in ogroženosti, pri čemer avtorica s svojimi besedilnimi tehnikami teži k slikanju izrazito subjektivne podobe dojemanja zunanjega sveta. (Mitrová 2009: 99)

Ugotovitve Mitrove, ki se navezujejo na avtoričin opus radijskih iger, je mogoče posplošiti tudi na avtoričina dramska besedila. V njih je posebej očitna je redukcija dramatičnosti in vpeljava epskega principa, ki se kaže predvsem v strukturi, za katero je značilno pogosto izrabljanje monologa. (Mitrová 2009: 101). Liki o svojem življenju pripovedujejo v nekem stanju zamaknjenosti, pogosto ponoči, v temi, ko na plano privrejo spomini, potlačene, nezavedne misli. Zdi se, da ravno ta iracionalnost, nezavedna plat v celoti usmerja njihovo delovanje in tako določi tudi kompozicijo besedil. S tipološkega vidika gre namreč za drame introvertiranega tipa. Dramska pisava je reflektivna, poetična, prevladujejo psihološki vidiki zunanjih dogodkov (notranja zgodba), introspekcija, evociranje čustev in predstav s

poudarkom na poglobitvi v človeka, vse do notranjega bistva dramatičnih dogodkov. Liričnost besedil izvira iz pesniškega, metaforičnega jezika, likovne vizualnosti, pa tudi iz posebne oblike nezgodbenosti in meditativnosti kot načina gledanja na svet in malenkosti. (Mitrová 2009: 102) Avtorica je v intervjuju za revijo *Mentor* svojo ustvarjalno metodo označila z besedami: »Ljubši mi je jezik asociacij, obrisov, odkruškov ... jezik čutnosti, intuitivnejši od strogo razumsko analitičnega. In tako uporabljam tudi govorico prispodob kot nekakšnih kod. Lahko bi rekla, da gre za telesni jezik, utripajoč, speven, ne trd, temveč 'vlažen', kot za žensko pisanje pravi Hélène Cixous.« (Pleterski 2012: 45) Večino dramskih besedil avtorica ne členi klasično na dejanja oz. prizore, posamezne dramske slike si tekoče sledijo, kompozicijski dejavnik pa postane vizualni, zvočni in zlasti svetlobni efekt. Notranji dramski konflikt izhaja iz problematične tematike, dogajanje ne sledi kronološki pripovedni liniji, temveč postopki bolj spominjajo na filmski scenarij s tehniko rezov, »flashbackov«.

Kot bomo videli v nadaljevanju, je vse naštetu značilno tudi za *Tečaj orientalskega plesa*.

## 6 BESEDILNA ANALIZA

V analizi se bomo okvirno naslonili na terminologijo in teorijo »odprte« oziroma »zaprte« drame Volkerja Klotza (1996), s pomočjo katerega bomo podrobneje razčlenili obravnavano besedilo. Zanj smo se odločili, saj gre za eno od teorij drame, s katero je mogoče sistematično razložiti opazovane pojave v (post)dramskem besedilu. Teorija nam bo služila le kot terminološko izhodišče za interpretacijo, ne pa za klasifikacijo, uvrstitev ene bodisi druge drame v model je nesporna, obe drami tipološko ustrezata odprti formi.

### 6.1 TEČAJ ORIENTALSKEGA PLESA

Besedilo tematizira življenja petih žensk; treh udeleženk tečaja trebušnega plesa, Šeherezade, Luči X2 in Novinarke, njihove plesne učiteljice ter straniščarice Lole. V času plesne ure, kjer je poudarek na plesu in meditaciji,<sup>22</sup> njihove misli odplavajo, protagonistke pa se soočijo s svojimi notranjimi svetovi in življenji, ki jih (nezavedno) živijo, zlasti pa s svojo praviloma travmatično preteklostjo.

#### 6.1.1 Dejanje in kompozicija

*Tečaj orientalskega plesa* ima, kot je značilno za odprto dramo, porušeno enotnost dejanja. Celota je zgrajena iz številnih bolj ali manj nepovezanih prizorov. Dogajanje ima sicer okvir, to je naslovni plesni tečaj, vendar je ta prepusten, fleksibilen. Namreč protagonistke preko meditacije vstopajo v druge čase in prostore ter s tem tudi dogajanje. Dramaturško gledano je meditacija nekakšen most do njihovega nezavednega, sanjskega ali spominskega sveta, ki se vzpostavi tukaj in zdaj po principu »flashbackov«. V tem je kompozicija besedila analitična. Praviloma se osebe znajdejo bodisi v lastnih realnih življenjskih okoliščinah bodisi v (travmatični) preteklosti in iz tega izhajajočih bolečih notranjih svetovih.

Prizori si sledijo nekako po logiki kontrasta. Po Klotzu bi jih lahko poimenovali komplementarne linije. Z njimi je sicer razpršeno dogajanje nekako uravnano, dogajanje dobi regulacijske črte, vzpostavljena je notranja komunikacija med navzven razmetanimi in

---

<sup>22</sup> Meditacija, iz lat. besede *meditatio*, ki je izpeljana iz glagola *meditari*, kar pomeni premišljevati, oblikovati; vsakršna dejavnost, pri kateri posameznik načrtno spreminja stanje zavesti z namenom, da bi dosegel kakšen specifično zastavljen cilj ali da bi se preprosto umiril. Vir: <http://sl.wikipedia.org/wiki/Meditacija>. (Dostop 11. 12. 2015)



osamljenimi deli. (Klotz 1996: 99) Prizorom, v katerih protagonistke plešejo, sledi denimo prizor pogovora med odmorom, temu pa sledi prizor meditacije. Med meditacijo je praviloma v ospredju le ena izmed protagonistk, ostale so v temi v ozadju. Tako dinamičnemu dialogu med udeleženkami plesnega tečaja, sledi monolog, v katerem se postopoma, v okruških izrisujejo življenjske okoliščine posamezne osebe. »Neposredne bližine prizorov torej ne določa toliko logični potek tega, kar se godi na odru in o čemer se razpravlja v dialogu, temveč neko očitno načelo, kot sta variacija ali kontrast.« (Klotz 1996: 106) Zaradi intenzivnosti vsakokratne monološke izpovedi, ki se dogaja nenadzorovano in pogosto v skrajnih psihofizičnih stanjih, so ti sicer bolj statični prizori, vseeno čustveno bolj intenzivni od dialogov, kar je vidno tudi v specifičnem vedenju osebe. Za ilustracijo:

»Luč X2 se med meditacijo znajde v svoji vsakodnevni stvarnosti. Med monologom s težavo pleše po nagnjeni površini, kadi in razburjena govori z nekom nevidnim, prisotnim le v njenih mislih, kot bi bila z njim na telefonski zvezi.«

/.../

»Izbruhne v smeh, izbruhi smeha se nato ves čas monologa ponavljajo.«

/.../

»Med glasom iz zvočnika stoji nepremično sredi odra in si počasi, košček za koščkom striže lase tik ob lobanji. Sicer le v njenih mislih, tako da ima v naslednjih scenah spet običajne lase.«

Te monološke izpovedi v dogajanje vnesejo posebno čustveno napetost ter ključno notranjo dinamiko, kajti besedilna struktura v veliki meri temelji na notranjih občutjih protagonistk, ne toliko na zunanjem dogajanju. Sicer pa je v strukturi dramskega teksta vseeno prisotna določena gradacija v smislu postopnega odstiranja podrobnosti iz življenja dramskih oseb. Na primer med kramljanjem ob začetku tečaja se v obliki neobveznih opazk širše ozadje protagonistk le bežno nakazuje, hkrati pa se vzpostavlja sproščenemu tečaju diametralno nasprotna tesnoba atmosfera:

»Sosea iz bajte mi je rekla, da nisem normalna, ker se oblačim kot arabska princesa. Da se mi je očitno odpeljalo, če sem si šla spremenit ime. Prej Zuzana, zdaj pa Šeherezada.«

»Jaz danes skoraj ne bi prišla sem. Na ulici pred našim blokom je ležal fentan pes. Še topla kri je tekla iz njega. Se je kar kadilo iz nje. Med plesom sem pa na tega psa čisto pozabila.«

Vsaka protagonistkina osebna usoda se torej razkriva fragmentarno, tako da šele sestavljena celota ponudi globlji uvid. Denimo Šeherezadina otroška travma se razkrije najprej le kot spominski fragment, šele ob koncu pa se razodene vsa razsežnost njene situacije. Podobno je pri vseh ostalih osebah. Hkrati pa ima besedilo vendarle tudi jasno krožno strukturo, saj se v

sklepnem delu ponovijo začetni prizori. Protagonistke ponavljajo replike, ki so jih že izrekale med meditacijo. Izrekajo docela enake misli, s čimer je prikazana njihova obsesivnost, ujetost, zaklenjenost v vzorce mišljenj in delovanj ter zlasti nezmožnost reševanja težav, ki se nabirajo v nezavednem. Sklepni prizor v dogajanje vključuje tudi občinstvo, s čimer besedilo povečuje svojo sugestivnost ter zadobi performativno razsežnost.

Igra je kljub kompozicijski fragmentarnosti vseeno v osnovi formalno klasično zastavljena, torej razdeljena na glavni in stranski tekst, torej na replike ter didaskalije. Scenski napotki narekujejo uporabo svetlobnih (tema/svetloba), zvočnih učinkov (arabska glasba) ter prilagoditev odra (naklon), s čimer se nakaže sprememba prizora. V besedilu najdemo tudi prvino brechtovskega gledališča, t. i. Glas iz zvočnika, ki je nekakšen pripovedovalec, ki pa ga je mogoče nadomestiti tudi z resničnimi video projekcijami. Glas iz zvočnika pa ni le dramaturško sredstvo, temveč je predvsem v vlogi ustvarjanja vzdušja. Že uvodoma tako napove temeljno atmosfero celote:

»To dramo bi lahko poimenovali tudi Klavstrofobija. Agorafobija. Obsesija & frustracija. Osamljenost v majhnem mestu. Ranjene. Marionete. Iztirjeni svet. Ženske. Hoja po razbitem ogledalu. Sladki sokovi noči. Mistični ples ...«

Citirani uvod bi po Klotzu lahko imenovali tudi integracijska točka, saj izrecno osvetljuje »latentno smiselno povezanost in zakrito osnovno zamisel na videz zmedenega in turbulentnega nizanja in kopičenja množice prizorov /.../.« (1996: 107)

### 6.1.2 Čas

Kot smo nakazali v analizi kompozicijske strukture, je časovna komponenta, ki je v funkcijskem odnosu do dejanja, razvejana, pomnožena, kar je prav tako značilnost odprte drame. Časovni okvir je torej ena ura plesnega tečaja, znotraj tega okvira pa se protagonistke v t. i. flashbackih potopijo v svoje misli in se tako predstavijo v neko drugo, najpogosteje preteklo resničnost, v druge časovne sfere. S takšno tehniko flashbackov, ki jih plesalke sprožijo s pomočjo meditacije, je na oder, ki je sicer kraj stalne sedanosti, postavljena preteklost. (Kralj 1998: 140) Pristanejo bodisi v daljni preteklosti v otroštvu bodisi v nedavni polpreteklosti. Izjema sta prizora, ki se ne odvijata v mislih, ko se dogajanje iz plesne dvorane z ogledali prestavi na stranišče oziroma v Lolino stanovanje. Straniščni prizor se zgodi med samim plesnim tečajem, prizor v Lolinem stanovanju pa je časovno nedefiniran, zgodi se

enkrat po tečaju. Časovni preskoki so nenadni in nepričakovani, nanje protagonistke ne morejo vplivati. Njihova miselna realnost med meditacijo nebrzdano bruha na plan, česar ne morejo preprečiti.

Tako v drami ni upoštevano načelo sukcesivnosti (ki je sicer značilno za zaprto dramo), torej načelo, da poznejši dogodek sledi zgodnejšemu, ampak se dogajajo veliki in pogosti časovni in hkrati prostorski preskoki. Ker bi pri takšnem menjavanju prizorov lahko prišlo do recepcijskih motenj, so časovno-prostorski preskoki eksplicitno podprti z že omenjenimi odrskimi napotki (zatemnitev, močna glasba, nagib odra, narator), v pomoč pa so na primer tudi kostumografske prilagoditve. V prizoru, ki se je zgodil v preteklosti, si novinarka postrizže lase, vendar ima v naslednjem prizoru spet običajne lase. Na ta način je vzpostavljena razlikovalna lastnost med časom plesnega tečaja in skokom v preteklost.

### 6.1.3 Prostor

»Razcepljeni dogodki in nasprotna časovna agregatna stanja terjajo obilico raznovrstnih krajev dogajanja.« (Klotz 1996: 115) Primarni dogajalni prostor je dvorana z ogledali, v kateri poteka tečaj orientalskega plesa. Temu se pridružuje še stranišče kot sestavni del dvorane in delovni prostor straniščarice Lole. Vanj se protagonistke zatekajo, ko jim je pri meditaciji prehudo, preveč tesnobno, ko ne zdržijo več svojih misli, ki jim vdirajo v zavest. Poleg plesne dvorane in stranišča pa je prostor dogajanja tudi Lolino stanovanje, natančneje kopalnica, ki je edini prostor v stanovanju, kjer se Lola počuti varno.

»LUČ X2 Zakaj točno sediva na banji? Zakaj ne greva v sobo?  
LOLA Tukaj je varno. Sem ne bo prišel nihče, razen mene. In vas.«

V mislih protagonistk zvrstijo še številni drugi prostori, kraji, mesta, ki predstavljajo njihovo vsakodnevno stvarnost:

»Vse živimo v predmestju, kjer se vlaki ustavijo trikrat na dan, avtobusi pa samo, če se šoferju ljubi. Tipi se tukaj nažirajo, me pa se v tej luknji učimo orientalskega plesa.«

Kot pojasnjuje Klotz, je za razumevanje oseb, kaj počnejo in kaj se jim godi, potreben prostorski ambient, v katerem živijo, delajo in trpijo. (1996: 120) Prostori se bolj kot s scenskimi prilagoditvami vzpostavljajo preko besednega opisa naratorja oz. videa, bodisi v

dialogu z drugo osebo bodisi v monologu. Ilustrativen primer so prostori novinarkinih misli, v katerih podoživlja podobe vojne, nasilja, kaosa, opustošenih, porušenih, uničenih krajev, bolnišničnih prizorov, ki jih je, ali doživela in obiskala kot novinarka ali pa so se ji le vtisnili v spomin preko medijev.

»Novinarkine misli so še vedno polne fragmentarnih podob uničenih, zapuščenih mest. Porušena tovarna. Zidovi hiš. Razmetane stvari. Metafizičen občutek, da je konec vsakršnega gibanja. Še sapica ne premakne ogorelih dreves. Vse preveva neslišnost prostorov poplavljenih mest. Mest brez ljudi. Med ruševinami je mogoče razločiti nekdanje spalnice, kuhinje, otroške sobe ... Polomljeno pohištvo, razmetana oblačila, igrače, lonci ... Tišina. Neslišnost. Dokončna sprememba.«

/.../

»Ko ženska zapre oči je obkrožena s človeškimi kostmi. Rentgenski posnetki rok, nog, prsnih košev in lobanj ... Sedaj ženska poklekne. Kleči na kupu mivke. Posuje si jo po laseh, obrazu, vsem telesu ...«

Novinarka se nato med meditacijo znajde v parku na majski zabavi, kjer dela potičke v mivki. Vidi, kako oče in mama plešeta, kar asociativno poveže z njuno kasnejšo usodo. Ker je bil oče režimski zapornik, se novinarki sproži spomin na enega izmed obiskov njega v zaporu. Sicer pa se v mislih poda še v bolnišnico. Bolnišnica kot prostor transcendence, skrivnostni, nenavadni prostor, ki morda vodi v onstranstvo, k očetu:

»Z mamom hodim po bolnici. Povsod marmorni stebri. Dolgi hodniki, izrazite vonjave. Mogoče pa angeli živijo v labirintih bolnišničnih hodnikov. Prosojni, pekočega vonja ... Na enem hodniku so odprta vrata. Za njimi je tema. V prostoru je nekakšna naprava. Velikanska. Pred to gromozansko stvarjo sedi moški v belem plašču. Gleda v okno, skozi katerega pronica srebrna svetloba. V njej se premikajo slike. V valujoči svetlobi se pojavljajo človeške kosti. Ni me strah. Kaj če je to tunel? Z baterijami ga osvetljujejo angeli, na koncu pa tavajo tisti, ki so že za vedno odšli. Mogoče pa bom tam končno srečala očeta.«

Tudi Luč X2, ki se sprva znajde v svoji »zunajtečajniški« stvarnosti, kasneje preide tudi v drugo raven – sanjsko, halucinogeno:

»Dekle ima občutek, da se pogreza v prostor z geometrijskimi vzorci. Ustvarja jih svetloba in barve. Kot na stenah mošej. Dekle je droben kamenček med temi lučmi in hipnotičnimi vzorci medlih sanj. Sanj ljudi, ki globoko spijo. Nezavedne sanje. Nepojasnjene sanje. Zmedene sanje.«

Luč X2 v telefonskem pogovoru s svojim fantom, opisuje prostor, v katerem se ravno nahaja, ki je v bistvu njeno bivališče, »predmestna bajta, pri železnici«:

»Pobralo me bo v tej luknji, v tem zaporu, na kupu modernih cunj, veš, jaz še omare nimam tukaj. Menda tukaj samo spim. Meditiram.«

Gre za majhen, utesnjen prostor, v katerem ni prostora za nikogar drugega. V njem je protagonistka zaprta sama s sabo in pred drugimi. Prostor dojemata kot zapor, ona pa njegova ujetnica. V podobni maniri, torej prostoru kot luknji, opisuje tudi sosednje stanovanje, v katerem prebiva slepi mož. Tudi ta prostor dojemata in opisuje kot utesnjen, zatohel, izoliran oziroma kot izvor nesnage, smradu:

»V luknji nasproti živi en stari, napol slep in napol gluhi. Mogoče še voha ne več. Saj smrdi kot maček po scalini. Nekajkrat sem mu poklicala rešilce, sem ti povedala? Je razbijal po mojih vratih in klečal na tleh. Kričal je, sodel, imel je ledvično koliko, ali nekaj takega ... Ampak on nič ne voha! Saj ni jelen v gozdu. (Smeh.) Še pred mojimi vrati ne bi zavohal mojega razpadajočega trupla ...«

Šeherezada se v mislih znajde v domačem otroškem stanovanju. V naslanjaču pred televizorjem sedi njegov oče. Pomemben element tega prostora postane omara, v kateri Šeherezada po umoru očeta poišče zatočišče. Omara predstavlja nekakšno krsto, kajti tudi Šeherezada si je želela umreti.

»Odprem omaro. V njej je še polno maminih oblek. Še vedno dišijo po njeni koži. Še zmeraj je v njih njena izgubljena toplina. Toplo ... Stopim mednje. Zaprem se v omaro. Neham dihati. Ja, mislil sem, da bom tudi jaz umrl.«

Zdi se, da je učiteljica tista, ki se v osnovi ne prepusti meditaciji, temveč jo strogo nadzoruje. Zato tudi miselno ne odtava v svoj intimni prostor. Celotično občutek imamo, da nenehno živi v dvorani, saj se ves čas primerja z ostalimi protagonistkami, na katere gleda z viška. Zatočišče pred tesnobo učiteljici predstavlja lipa kot namišljeni prostor, kamor bi zakopala svoje frustracije:

»Če se bo pa kje v meni prebudil tesnoba občutek ... nekje globoko v meni ... kot da prihaja iz pet ... ga bom steptala v najbolj droben prah ... pod senco dišeče lipa ...«

Skupno vsem protagonistkam je, da svoja okolja, v katerih se nehoteno znajdejo in so pravzaprav njihova vsakdanjost, njihovi intimni prostori, zunanji svet, dojemajo kot vir tesnobe, strahu, groze, kaosa, dezorientiranosti. Kolikšno grozo predstavlja zunanji svet Loli, ki se še v lastnem stanovanju ne počuti varno, nazorno pokaže njen opis, kaj bi se hipotetično lahko zgodilo ženski, ki si je dala postriči lase:

»Mogoče se je preveč pozno vračala skozi park med bloki. Pa jo je nekdo zgrabil od zadaj. Ji prerezal vrat. Jo vrge v grmovje za polomljenimi klopami. Na katerih se tako in tako ne da več sedeti. Vzel ji je

denarnico s tristo kronami. Končno si je tistega dne lahko nataknil vrečko na glavo in dihal svojo srečo. Vsi so ga zapustili. Nima kam.«

Tudi učiteljica dojema zunanji svet kot nekaj grdega:

»Vsak dan je lep. Čeprav svet ni lep.«

Podobno tudi novinarka, ki zunanji svet vidi kot eno samo nasilje, ruševine, kaos, trpljenje. Vse to ponotranji in živi v njej. Značilna je njena izjava:

»Ampak med mano in zunanjim svetom ni mogoče zarezati z nožem.«

Tudi Šeherezada se pred svetom skriva v omaro:

»Zaprem se v omaro. Neham dihati. Ja, mislil sem, da bom tudi jaz umrl. Da bo vsega konec. Ampak ni konec, ni konec, ni konec ... Je pekel in tudi nebesa. /.../«

Luč X2 pa se pred realnostjo zateče v halucinacije s pomočjo drog:

»Vrti se mi že. Res! A zaradi tistega čudežne stvarce, ki si mi jo dal, da bi se natripala? Ali je to zaradi plesa, pri katerem se zvijam kot kača. Ali zaradi te meditacije? Ali je to v meni, odkar obstajam?«

Paradoksnost protagonistke vse te zunanje, vsakodnevnih svetove, ki jih vzbujajo groza, tesnoba, nelagodje, v bistvu nosijo v sebi, to so njihovi notranji prostori, njihova duševnost. Liki torej zunanji svet dojemajo kot svojega sovražnika, nasprotnika, s katerim se morajo spopasti. In ta množica različnih dogajalnih prostorov »ustreza tendenci, da se mora junak soočiti s kar največjim številom vidikov svojega protiigralca – sveta.« (Klotz 1996: 115) Učiteljičin poziv na začetku, naj se protagonistke ne pogovarjajo več o grozodejstvih, ki se godijo po svetu oziroma se dogajajo njim, v kontekstu celote postane pomenljiv.

»Punce pustite zdaj to umazanijo sveta. Z njo ne bomo prišle daleč. Raje se posvetimo meditaciji. Usedite se po turško ... takoo! Nič drugega ne bomo počele. Samo sledile svojemu dihanju. Vse odmislite. Ne ukvarjajte se z mislimi. Če bodo prišle, bodo tudi odšle. Glava naj bo prazna. Umirite se. Čisto se umirite.«

#### 6.1.4 Osebe

V drami Jane Bodnárrove nastopa pet protagonistk. Njihov družbeni in biološki spol je ženski, razen v primeru Šeherezade, ki je biološko moškega spola, vendar se oblači v žensko in je torej transvestit, moški, preoblečen v žensko.<sup>23</sup> Starostno pokrivajo več generacij, od najstnice (Luč X2 ima 17 let) preko srednje generacije (Šeherezada ima 35 let, plesna učiteljica ima 40 let) in starejše srednje generacije (novinarka ima 55 let) do najstarejše generacije (Lola ima 80). Kot statisti lahko nastopajo še druge udeleženke plesnega tečaja:

»Ena oseba je lahko črnka, ki deluje, kot da ni del predstave, ampak je lahko gledališki performans. Pomiva ogledala, pometa po tleh ... nima nobenega stika z igralkami, niti one z njo. Njena naravna vitalna hoja, podedovana po prednikih, predstavlja kontrast krčevitemu naporu tečajnic, da bi se gibale eksotično. Hkrati pa je aluzija na izrivanje 'barvnih' ljudi k 'pometačem' sveta 'belih'.«

Osebam je skupno, da so vse na neki način povezane s tečajem orientalskega plesa. Tri izmed njih so udeleženke, ena je kot učiteljica, ena pa kot straniščarica v prostoru, kjer tečaj poteka. Povezuje pa jih tudi nekaj globljega, podobna usoda: strto, nesrečno življenje, trpljenje, nezadovoljstvo, travmatična izkušnja. Njihove skupne točke so pravzaprav ubesedene že v samem začetku besedila, ko glas iz zvočnika napove:

»To dramo bi lahko poimenovali tudi Klavstrofobija. Agorafobija. Obsesija & frustracija. Osamljenost v majhnem mestu. Ranjene. Marionete. Iztirjeni svet. Ženske. Hoja po razbitem ogledalu. Sladki sokovi noči. Mistični ples ...«

Vsaka od protagonistk je duševno načeta, razrvana, kar pa se pokaže šele med meditacijo na plesnem tečaju. V javnem (zavednem) življenju protagonistke poskušajo vso tesnobo potlačiti, ko pa hočejo doseči umiritev, sprostitvev, pa v misli privrejo frustracije, groze iz vsakodnevnega sveta. Torej vse tisto, kar protagonistke sicer tlačijo v podzavest. Potencialnih blagodejnih učinkov meditacije se protagonistke bržčas zavedajo, o čemer priča izjava Luč X2, v kateri pojasni vzroke za meditacijo:

---

<sup>23</sup> Iz opisa Šeherezade, da je z biološkega vidika moški, sicer pa si je spremenila ime in se oblači v žensko, lahko sklepamo, da gre za klasičen primer transvestita. To je torej oseba, ki se tako v zasebnem kot javnem življenju preoblači v spol, ki ni njegov/njen biološki. Vir: <https://www.kulturnicenterq.org/lgbtqslovar/>. GESLO: transvestit. (Dostop 12. 12. 2015) Vendar pa zaradi pomanjkanja informacij v samem besedilu, nič ne vemo na primer o njegovi seksualni orientaciji, ne moremo z gotovostjo trditi, da gre za točno to oziroma dokončno obliko identitete.

»Kolikokrat naj ti še rečem, da ravno meditiram!? Kaj? Zakaj to sranje? Ja, da ne bom totalna razvalina od človeka. Meditiram za boginjo Mater. /.../ Za kačjo moč pod mojim trebuhom. Za vse moje sokove in sline. Za zgubljene mišice na mojih tankih kosteh.«

Podobne razloge nadalje še stopnjuje. In slutimo lahko, da so ostale protagonistke na tečaj in meditacijo privedli podobni razlogi, torej želja po sprostitvi, pomiritvi in večji harmoniji s svojo usod, svojo notranjostjo.

Luč X2 je najmlajša protagonistka, ki je kot najstnica še v procesu izgradnje lastne osebnosti, stabilne identitete. Pregarja jo preteklost, ki se je ne more osvoboditi in je razlog za njeno duševno stisko, ki jo sama pojasnjuje v širšem družbenozgodovinskem kontekstu. Prva svetovna vojna je fizično in duševno pohabila in travmatizirala moške, praprapraočete, katerih travma se je prenašala iz roda v rod. Vse do njene generacije, ki je povsem iztirjena, izgubljena, obupana, tako kot sama protagonistka. Stisko pojasnjuje svojemu partnerju, fantu, s katerim je v čustvenem nestabilnem odnosu:

»Hrbet bi ti izvezla kot s križnimi vbodi. Da boš imel na njem ornamente, ki so jih na povštre vezle naše prapraprababice. Vbadale so z iglo, pri tem pa so si predstavljale tujo kri na hrbtih svojih možev. Ti so jih pod sabo pokopali s svojimi zavaljenimi, zdelanimi telesi. Prepoteni in rjoveči možji. Ali pa možji okostnjaki. Napol gluhi pohabljeni. Privlekli so se k svojim ženam iz prve svetovne ali pa iz neke luknje! V puškinih ceveh pa najbrž da niso imeli vrtnic. Hitro, preden umrejo od teh pošastnih spominov, ki so jim kot kača glodali možgane, so hoteli zaploditi potomca. Iz tega potomca je nastal naslednji potomec pa naslednji potomec pa naslednji in potem jaz ... in vsi mi – izgubljeni, obupani, zavoženi osebki s kilavo kožo...«

In še v nadaljevanju:

»Včasih mi šinejo v glavo taki nagnusni, zoprni prizori. Ogabni kot zalega gadov. Glodajo mi možgane, moje lastne misli ... Še eno tabletko bom vzela. Tisto mavrično od tebe ... In počakala, da mi uspava te moje trčene možgane. Ena ni bila dovolj. Da jih bo prepričala, da moram zapreti usta in vse izklopit. Da se na nobenega ne spravljam, da mislim samo na to, kar je, da si vbijem v glavo mantró: Nisem odvečna! Nisem butasta! Nisem odvečna ... in tako naprej. Da mi ni treba niti pisniti na idiotska vprašanja: Kdo ste? Kaj ste po poklicu? Kako dolgo ste že brezposelni? Bi se dali fotografirati za akt? Kaj pa softporno? Tam boljše plačajo ... Nekoč sem res bila kot lučka. Kot punčka. Taka čista, majcena deklica. Pridna, pridkana. Ampak nisem več. In naj mi za to dol visi. Čez par sekund se bom nekam katapultirala. Kjer bo vse mehko, nobenih robov... in bedastega blebetanja... čisto kot soj luči ...«

Slutiti je mogoče, da je bila Luč X2 opeharjena za zdravo primarno družinsko okolje, da je odraščala v disfunkcionalni družini najbrž z odsotnim očetom, katerega nadomestek sedaj išče v partnerju. Mati pa jo je tudi zanemarjala, kot pove v pogovoru z Lolo, ji zanjo ni bilo mar. Luč X2 se tako počuti zavrženo, osamljeno, neljubljeno, odveč. Ker ni dobila varnosti in



ljubezni v družini, ker je ne dobi niti od partnerja, sedaj išče uteho v meditaciji oziroma v še bolj instantni obliki – v prepovedanih substancah, drogah, ki ji ponudijo navidezno rešitev težav. Njen stres, stiska se kaže v nasilnem vedenju do sebe; na zunaj je vidno, da si od živčnosti grize nohte, se praska, dejansko pa si želi umreti, kajti le tako bi jo kdo opazil, le tako bi lahko opozorila nase, se počutila nekdo, ki ni povsem odvečen.

»Lahko bi skočila priklenjena drug na drugega z železniškega mosta naravnost pod vlak. To bi bila zvezdi! Džizs! Po vseh jebenih rumenih cajtengih pa tevejih bi bila. Bila bi brez preteklosti. V mavrični svetlobi bi plavala ... Ti in tvoja zavržena, od vseh pozabljena Luč X2.«

Dala si je celo postriči lase – v obupanem poskusu vzbuditi pozornost, zanimanje svojega partnerja. V simbolnem smislu lahko to gesto razumemo kot vdajo, izgubo moči, odpoved identiteti, fizični propad.<sup>24</sup>

Lasje pa Luč X2 motivno (in simbolno) povezujejo z najstarejšo protagonistko, straniščarico Lolo. Lola je ciganka, ki se med meditacijo, čeprav ni udeleženka plesnega tečaja, prav tako znajde v svojem vsakdanu. Najprej obuja spomin na otroštvo, ko je zavidala neki bogati deklici njeno varnost, udobje, dom, vse to je zanjo simbolizirala igrača punčka, ki je sama ni imela. Pozneje izvemo, da je bila Lola v času druge svetovne vojne poslana v taborišče, kjer jim je nacistični represivni aparat nasilno odstranil lase, s čimer so jim vzeli človeško dostojanstvo, jih ponižali.

»Saj ko so nas med vojno z mamo in očetom odpeljali v lager, nam strgali kovčke iz rok, saj so tudi tam ženskam vsem po vrsti ostrigli lase. Ležale smo na pogradih in same sebe žalostno božale po lobanjah. Smo bile tudi me kot morske zvezdice. Ciganke s posušenimi rokami in nogami ... S tistim najbolj žalostnim, predsmrtnim žarom na obrazu.«

Lola, ki je kot edini družinski član iz taborišča prišla živa, se sedaj te taboriščne travme osvobaja z lepljenjem las porcelanastim punčkam. S tem simbolno popravlja krivico, ki se ji je zgodila. Na eni strani si torej Luč X2 lase postriže iz upora, to je njeno dejanje obupa, po drugi strani pa se ironično morda prav ti lasje znajdejo na glavi Loline porcelanaste punčke. Lola iz izkušenj ve, kaj za posameznikovo samopodobo pomeni izguba oziroma odstriženje las, človek se počuti šibkega in negotovega. Zaveda se, da se je vsekakor moralo zgoditi nekaj tragičnega, skrajnega. Punčke Loli predstavljajo tudi bližino in toplino, ki je ni več deležna od ljudi, svojih bližnjih, ki jih je izgubila. Lola je sama in tudi osamljena, nima družine, starša sta

---

<sup>24</sup> Več o simbolni vrednosti las: CHEVALIER, Jean in GHEERBRANT, Alain: *Slovar simbolov*. Geslo LAS(JE). Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006.

umrla v taborišču. Izgubo kompenzira s punčkami, s katerimi se tudi identificira, saj so ranjene na podoben način kot ona – nimajo las. Vzet jim je bil pomemben, če ne celo bistveni del istovetnosti. Lola je po rodu Rominja, vendar te identitete ne živi, poročena je bila s »civilom«, belim moškim, in bila hkrati tudi ves čas obkrožena z belo raso. Na neki način je torej morala svojo primarno identiteto zatreti, zato jo vsaj delno vzpostavlja pri svojih punčkah.

Novinarka ne verjame več v poslanstvo svojega poklica, zato je zafrustrirana in obupana. V njeno življenje vdira medijska konstrukcija realnosti, ki podaja izkrivljeno resnico o svetu. Načeta vera v smiselnost svojega poklica indicira ne le poklicno, temveč tudi globljo identitetno, osebnostno krizo. Njene misli so namreč polne apokaliptičnih podob uničenja, grozodejstev, vojn, nasilja, naravnih nesreč, trupel, kosti ... Ob takih podobah pa se sprašuje o lastni vlogi v svetu, lastni identiteti.

»Članek bi morala napisati. Da bomo požrli svet kot kobilice, da se bomo pobili v krvavi omami, da nas bo scvrlo sonce, preplavila morja, da je odrešitev v svetovni vladi brez politikov, v vladanju znanstvenikov in filozofov ... Take traparije pač! Bi mi rekel šef.«

Duševno je povsem zlomljena, med meditacijo se skuša umiriti:

»Hm ... kdo sem? Strah sem. Negotovost sem. Samota. Jeza. Zoprnost. Bes. Ljubosumje. Sramota. Požrešnost. Očitki. Nespečnost. Hrepenenje. Utrujenost. Zaspanost. Izgubljeni lasje. Izgubljena, skoraj stara ženska. /.../ Ne! Sem korski pevec, ptiček, ki je padel iz gnezda, spet sem punca, ki so jo kifeljci po pomoti zamenjali s prostitutko in jo prijeli, sem klobčič volne za topel pulover, sem mucek, sem potepuški pes, kupček trave, božično pecivo, šarkelj za h kavi, kresnička, živa punčka, lizika z okusom kokakole, malinov sladoled, spet sem otrok ... in vse je varno, trdno, urejeno. Vse je, kot mora biti. SEM ...«

Tudi ona si v svoji vzporedni miselni realnosti striže lase, kar si lahko prav tako razložimo v simbolnem pomenu kot dejanje skrajnega obupa. Svet je zanjo sovražnik, kot odrasla se v njem ne počuti varno, želi se vrniti v otroštvo kot varno in ljubeče pribežališče.

»Se mi je odpeljalo? Se mi je že čisto zmešalo? Ampak med mano in zunanjim svetom ni mogoče zarezati z nožem. Če sem že duševno prizadeta, to pač ni norost, ki bi si jo povzročila sama. Vame so jo naselili oni. Tisti od zunaj.«

Med meditacijo se spominja neke majske zabave, pevec poje pesem, mama in oče plešeta, ona pa se z bratom igra v mivki. Brat ji hoče porušiti potičke, in tako na neki način predstavlja zunanji svet, nevarnost in slutnjo katastrofe. Oče namreč postane žrtev režima, ki žre lastne

otroke in premine v zaporu, mama pa skrušena od tragične usode očeta stori samomor. Njunji usodi ima novinarka odrinjeni v podzavest:

»Očeta že dolgo ni. Včasih ne vem, kaj se je zgodilo z njim. Nama je mama to prekrivala? Ali pa sem si vse, kar je bilo hudega, izbrisala iz spomina? Mogoče imamo v glavi še ene možgane. Tja pometemo vse, kar bi nas lahko zlomilo. Čisto dotolklo.«

Z njunima usodama se težko sooča. Med meditacijo se denimo znajde v otroštvu, v bolnišnici, kjer med sprehodom po kleti v svetlobnem tunelu vidi umrle, upa, da bo morda tam končno srečala očeta. Zaradi izgube očeta je v odraslosti tako negotova. Prizadeta je spričo grozot sveta, krivic, ki se godijo naravi in vsem šibkim bitjem, zlasti otrokom in ženskam, vendar nenehno niha med tem, ali naj bo družbenoangažirana in kritična ali ne.

»Tole te bo pa še drago stalo. Takih ekofeminističnih traparij ne bomo natisnili! mi torej reče šef. Ne pustim, da bi se obremenjevala z okoliščinami, na katere nimam vpliva. Tega sveta ne upravljam jaz. Politika naj bo šport za gledalce. Ne! Borila se bom. Ne bom se borila. Bom. Ne bom. Bom ... ne bom ... Tako, ulegla se bom v svojo samsko posteljo. Zamizala bom. In bom v svojem otroškem kinu ...«

Šeherezad je žrtev očetovega spolnega nasilja, ki privede do njenega zločina – očetomora. To dejanje v njem sproži varovalni mehanizem. Ker mu lastno telo, ki je bilo zlorabljeno in je posledično naredilo zločin, povzroča tesnobne občutke, se skuša zavarovati z vživljanjem v žensko (mamino) vlogo. Šeherezadina preobleka ima funkcijo maske, ki ji pomaga pobegniti celo pred seboj. Predvsem pa je obleka zaščita pred zunanjim svetom in tudi lastnim grešnim telesom. Hkrati pa je Šeherezada v primerjavi z ostalimi protagonistkami pravzaprav najbolj resnicoljubna.

»To pa zato, ker se me nočemo soočiti s sabo. Me v bistvu hočemo pobegniti pred seboj ... pred svojimi življenji. Samo da si to vsaj priznamo. Obstajajo pa ženske, ki grejo vsako nedeljo v cerkev, zraven pa sanjarijo o seksu z grobijanom. Ampak, da bi pa priznale, tega pa iz njih niti s porodnimi kleščami ne izvlečeš.«

Učinek tečaja je pri vseh tečajnicah ravno nasproten od želenega pobega pred kruto resničnostjo. Potlačena realnost vsakdana, preteklost vdira v njihovo zavest tudi, ko bi jo rade izrinile. Šeherezada se zaradi fizične stiske pri spominu na otroštvo celo zgrudi po tleh.

Učiteljica je edina izmed protagonistk, ki ima navidez popolno in urejeno življenje in se dojema kot srečna ženska. Je poročna z dvema otrokoma, nenehno se ukvarja sama s seboj, je v stalnem samoiskanju. Pri tem je izjemno nadzorovana, ničesar ne prepušča naključju. Ker si

sama ne pusti do sebe, niti v meditaciji, daje slutiti, da se v vlogi matere ne počuti najbolje. Preveva jo strah pred staranjem. Krčevito si prizadeva, da bi bila srečna, a je v resnici najbrž globoko v sebi nezadovoljna in polna frustracij:

»Kako majhen je moj trebuh. Trebušček. Kot da ne bi rodila dvojčkov. Mojih srčkanih fantkov. Mojih klobčičev volne, mojih dveh sončkov, debelušnih tjulenčkov, mojih pobruhanih divjačkov. Še dobro, da imam varuško. Da bi počela vse te mamičevske stvari, vlačenje po rokah, menjavanje plenice, pranje, likanje, kašice, sokci ... bi imela že tako otečene noge kot kaka natararica, v hrbtu pa igle ... Današnji dan je lep. Še nikoli ni bilo tako lepega dneva. Vsak dan je lep. Čeprav svet ni lep. Če se bo pa kje v meni prebudil tesnoben občutek ... nekje globoko v meni, kot da prihaja iz pet, sladek in gnusen, ga bom steptala v najbolj droben prah, tam pod senco dišeče lipe.«

Omalovažujoče gleda na svoje tečajnice, češ kako so nesrečne. Sama pa se prepričuje, da je srečna. Svojo tesnobo, ki jo je potlačila globoko, zna nadzorovati. V svoji zavesti se vzdiguje nad tečajnicami, jih pomiluje, hkrati pa je verjetno tudi sama globoko v sebi prizadeta.

»Drugačna sem kot vse te ženske okrog mene. So kot vreče nevroz. Z nečim obsedene. One niso srečne. Jaz sem srečna. Sem lepa in ljubim svoje telo. Voljno je. Mehko. Rodilo je dva otroka. Je takšna vroča blazina. Rada se posvečam sama sebi. Rada plešem.«

V analizi dramskih oseb, se nemara bolj kot njihov posamezni značaj izrišejo njihove skupne značilnosti, s čimer se njihova osebnost razgrajuje v smer dramskega tipa. Njihovi značaji temeljijo v ranjenem otroštvu in z njim povezani travmi, ki je lahko zelo eksplicitna (Lola, Šeherezada, novinarka) ali pa bolj zakrita (LučX2 in plesna učiteljica).

Ranjeno otroštvo kot tisto najbolj določujoče obdobje človekovega življenja jih spremlja vse življenje in jim onemogoča svobodno, sproščeno, neobremenjeno življenje v odraslosti. Njihovega delovanja in odzivanja torej ne narekuje toliko pomislek, ki jasno razvršča in načrtuje, temveč v večji meri nezavedne sile. (Klotz 1996: 136) Kakor da na svoje življenje ne bo mogle docela vplivati. Čeprav bi rade živele srečno in sproščeno, se prepuščale užitkom denimo na tečaju orientalskega plesa,<sup>25</sup> to zanje ni mogoče. Njihove travme, njihovo potlačeno nezavedno vre na plan nenadzorovano in ga ni mogoče zaustaviti. Ples je način,

---

<sup>25</sup> **Orientalški ples**, ples v deželah Bližnjega in Daljnega vzhoda ter delu v. Evrope. O. p. je v primerjavi z zahodnim plesom precej bolj usmerjen v plesno gesto in njeno simboličnost, je bolj kontemplativen, mističen, pa tudi okrasen. Z. kultura izhaja iz človeka in ga idealizira, o. p. pa izhaja iz identifikacije z bogovi in je svojo ritualnost ohranil tudi v plesnem gledališču. Je pretežno kolektiven, s splošnimi tipi in brez individualizacij, z abstraktno simboliko in s seksualnostjo, ki je vtopljen v božansko obredje in je zato posvečena. O. p. je osredotočen na krettno, mimiko, potrebuje manj prostora. Je bolj vezan na hipnotična, ekstatična in transcendentna stanja, ki naj bi bila odsev združenja z božanstvi ter ostanek rodnostno-plodnostnih ritualov. (KROFLIČ, Breda, idr.: *Leksikon Cankarjeve založbe Ples*. Geslo ORIENTALSKI PLES. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1990.)

kako se ponovno povezati s svojim telesom, kako se rešiti bremen, odvreči skrbi, se prepustiti pozitivnim vibracijam. A odziv tečajnic je nasproten, Šeherezado od stiske in groze podoživetega nasilja izda telo, novinarka mora pred lastnimi mislimi pobegniti iz dvorane. Vsaki se zgodi čustveni zlom, nihajo v razpoloženju, ga ne morejo nadzorovati. V svetu ne čutijo varnosti, počutijo se ogroženo, kar povzroči, da so nezaupljive in posledično tudi osamljene.

### 6.1.5 Jezik

Najočitnejša je prevladujoča zastopanost monologa, v katerih se osebe izpovedujejo in pripovedujejo svoje osebne zgodbe. Dialoga je sorazmerno manj in v zelo majhni meri žene dejanje naprej, kar je po Klotzu še ena od značilnosti odprte drame. Na sploh dramsko besedilo že po strukturi zelo približano proznemu, tekst učinkuje gostobesedno.

Jezik, ki ga uporabljajo protagonistke, je indikator njihovega socialnega statusa, provenience, značaja, poklica, kakor tudi odraz trenutnega razpoloženja oz. toka zavesti. Zato ne moremo govoriti o kaki monolitni podobi jezika, temveč o večplastnosti, pluralnosti glasov. Govorica Luč X2 je značilna za najstniški sociolekt, v katerem prevladujejo ekspresivni jezikovni izrazi, s katerimi najstnik izraža svoje stališče. V njenem besednjaku najdemo slabšalne izraze, vulgarizme (*pizda, sranje, popizditi, scati, kretenoiden, peder*) in sploh bolj ekspresivno leksiko (*pisniti, izboljšati si karoserijo, bajta, teve, cajteng, džizs, šit, valda, natripati se* ipd.) V njeni govorici je najmanjša diskrepanca med zavednim in nezavednim diskurzom. Nekoliko bolj ekspresivni sta v izražanju tudi Šeherezada in novinarka, ki se jezikovno sprostita predvsem v monologih, torej v nezavednem izražanju. Lola uporablja svoj sociolekt, ki je vezan na njeno starostno skupino, socialno ozadje, njej jezik je z vidika standardne norme nekoliko bolj arhaičen. Učiteljičin jezik se zdi najbolj ponarejen in nepristen, je namreč zgolj skupek žargonskih izrazov o plesu in novoreka o osebni rasti. Le na nekaj mestih je zares začutiti njeno pristno govorico, ko se denimo izraža o svojih otrocih kot o tjučenčkih, pobruhanih divjačkih.

Nemara se čustvena stanja protagonist še najbolj jasno pokažejo na skladenjski ravni, kjer je zaznati erozijo kompleksnih stavčnih konstrukcij. Prevladujejo kratki stavki, sindetično nanizani drug poleg drugega. V nadaljevanju nekaj primerov:

### Pri Loli:

»Ali pa bo ta, od katere imaš lase, dobila raka. In ji bojo izpadli lasje. Postala bo prozorna. Podobna bo ribi z morskega dna, ali pa se bo spremenila v morsko zvezdo. Ali pa v školjko, odtisnjeno v pesek. Za zmeraj onemelo.«

### Pri novinarki:

»Strah sem. Negotovost sem. Samota. Jeza. Zoprnost. Bes. Ljubosumje. Sramota. Požrešnost. Očitki. Nespečnost. Hrepenenje. Utrujenost. Zaspanost.«

»Borila se bom. Ne bom se borila. Bom. Ne bom. Bom ... ne bom ...«

### Ali pri Šeherezadi:

»Oči, jaz se bojim. Jaz se bojim. Jaz se bojim ... Jaz nočem biti več jaz. Jaz bi, jaz bi, jaz v bistvu ne vem, kaj bi ...«

### Ali pri učiteljici:

»Priložnost za ljubezen in rojstvo novega življenja. Priložnost, da postaneš boginja. Da si lepa. Da si srečna in mikavno ljubka.«

Odnosi med stavki lahko tudi niso logično izpeljani, »zaporedje stavkov ni stanovitno, linearno, logično-dosledno, temveč je skokovito, asociativno, urejeno po postajah. (Klotz 1996: 169)

### Na primer v novinarkinem monologu:

»Zdaj ata mam vrti, vrti ... On je močan, vstopil je v partijo, doma nam govori, da je potrebno doseči svetovni mir, pa o imperializmu, kači, ki se zvija v smrtnem krču, o sončni državi, ki se ji vsi bližamo, o tem, da moji mami ni več treba zaklepati kruha in peči peciva iz korenja kot njegovi mami.«

»Mogoče pa bom tam končno srečala očeta. Članek bi morala napisati.«

Metaforiko, ki jo zasledimo v besedilu je po eni strani vezana predvsem na orientalski ples, po drugi pa vsaka od oseb uporablja svojo specifično individualno metaforiko. V kombinaciji s paralelizmi, ki smo ilustrirali zgoraj, besedilo učinkuje poetično.

### Metaforika, ki je vezana na vzhodno tradicijo:

»Na našem tečaju se lahko s plesom prestavimo v drug čas. V zgodovino. Lahko smo duhovnice v sumerskih ali anatolskih svetiščih. Plesale boste v faraonskem stilu.«

»Ta ples ti bo dal nekaj več! Lahko boš začutila njegove mistične trenutke. Združil te bo z boginjo Materjo. Z naravo. S hojo kamel. Z letom ptic ... Si drevo v vetru. Si trak, ki plapola v vetru.«

»Zvijajo se kot kače. Kar plešejo, pa plešejo. Mislijo si, da so princeze iz tisoč in ene oči, v zavetju pozlačenih sob z brokatnimi blazinami.«

»Ali je to zaradi plesa, pri katerem se zvijam kot kača.«

Individualna metaforika pa je zelo različna, kajti oseba v odprti drami si »z vsako nenavadno trenutno metaforo na novo vzpostavlja sliko sveta, vsakokrat drugačno, v odgovor na pravkar izkazujoči se posebni vidik nekega stalno zagonetnega, neizmernega nasprotja.« (Klotz 1996: 203) Primer novinarke:

»Sem korski pevec, ptiček, ki je padel iz gnezda, spet sem punca, ki so jo kifeljci po pomoti zamenjali s prostitutko in jo prijeli, sem klobčič volne za topel pulover, sem mucek, sem potepuški pes, kupček trave, božično pecivo, šarkelj za h kavi, kresnička, živa punčka, lizika z okusom kokakole, malinov sladoled, spet sem otrok ... in vse je varno, trdno, urejeno. Vse je, kot mora biti. SEM ...«

Podobno tudi učiteljica:

»Če se bo pa kje v meni prebudil tesnoben občutek ... nekje globoko v meni, kot da prihaja iz pet, sladek in gnusen, ga bom steptala v najbolj droben prah, tam pod senco dišeče lipe. Ker je zoprni, kot če vtakneš prst v med, potem pa hočeš z njim listati po knjigi. /.../ telo. Voljno je. Mehko. Rodilo je dva otroka. Je takšna vroča blazina.«

Veliko je tudi podobja, primerjav, v katerih osebe slikovito opisujejo tesnobne občutke:

»Da bomo požrli svet kot kobilice, da se bomo pobili v krvavi omami, da nas bo scvrlo sonce, preplavila morja /.../« (Novinarica)

»Če se bo pa kje v meni prebudil tesnoben občutek ... nekje globoko v meni, kot da prihaja iz pet, sladek in gnusen, ga bom steptala v najbolj droben prah, tam pod senco dišeče lipe. Ker je zoprni, kot če vtakneš prst v med, potem pa hočeš z njim listati po knjigi.« (Učiteljica)

»Včasih mi šinejo v glavo taki nagnusni, zoprni prizori. Ogabni kot zalega gadov. Glodajo mi možgane, moje lastne misli ...« (Luč X2)

»Kot da imam glavo v primežu.« (Lola)

»Kar se je zgodilo, bom potlačil. A kaj ko zmeraj privre na plan, kot truplo iz vode, ki mu morilec ni privezal kamna okoli vratu. Jaz pa moram to truplo z lastnimi rokami potopiti nazaj.« (Šeherezada)

»Ali pa bo ta, od katere imaš lase, dobila raka. In ji bojo izpadli lasje. Postala bo prozorna. Podobna bo ribi z morskega dna, ali pa se bo spremenila v morskorožico. Ali pa v školjko, odtisnjeno v pesek. Za

zmeraj onemelo. Mirno. Saj ko so nas med vojno z mamo in očetom odpeljali v lager, nam strgali kovčke iz rok, saj so tudi tam ženskam vsem po vrsti ostrigli lase. Ležale smo na pogradih in same sebe žalostno božale po lobanjah. Smo bile tudi me kot morske zvezdice.« (Lola)

Takšno podobje nazorno slika zlasti njihove notranje občutke, notranje svetove, ki privrejo na dan kot posledica meditacije. Jezik, poln metaforike in simbolike, igro docela pomika v polje literarnosti.

### **6.1.6 Motivno-tematska interpretacija**

*Tečaj orientalskega plesa* odpira številne tematike, ki vse nekako izhajajo iz življenja žensk v sodobnem svetu. Že sama umestitev dogajanja na tečaj orientalskega plesa odpira vprašanja ženske narave, ženskosti, prek meditacije pa predvsem vprašanje človekovih (ženskih) notranjih svetov, nezavednega oziroma odnosa med dvema realnostma, skorajda na način filmskega novega vala (Šimko 2006a: 17). V miselni realnosti protagonistke praviloma zaživijo bolj pristno, brez maske, tudi bolj zares kot na mestu, kjer se fizično nahajajo. Iz tega izhajajoč je ena ključnih tematik besedila ravno posameznikova ujetost v spominih, pri čemer se kot bistveno izrisuje otroštvo in primarno družinsko okolje. Toda tematika disfunkcionalnih družin ni premotrena le strogo intimno, temveč je osvetljena v širšem družbeno-političnem kontekstu, in sicer kot neposredna posledica družbeno-političnega ozračja tako nacistične kot komunistične ere. Družbene grozote se vpisujejo v življenja posameznika, ki se posledično sooča z nenehnimi občutki strahu, groze, ogroženosti ipd. Vojna in nasilje sta v igri konstanti, prisotni v preteklosti in sedanjosti. Znotraj disfunkcionalnih družin vznikajo disfunkcionalne osebe, nagnjene k samomorilskosti, alkoholizmu, psihičnim odklonom vseh vrst, kar nenazadnje vodi tudi do zločinov – spolno nasilje, pedofilija, incest, očetomor. Znotraj teh silnic pa se odpira vprašanje (spolne) identitete. Lahko bi rekli, da je identitetno vprašanje – poleg nepristnih in izpraznjenih medosebnih odnosov, ki vodijo v samoto in osamljenost – ena od podstatih besedila, očitna že na ravni spremenjenih osebnih imenih (Luč X2 in Šeherezada) in denimo Loline zatrite romskosti.

V nadaljevanju naj izpostavimo nekaj ključnih motivov, ki podpirajo nakazane tematike, hkrati pa v delo vnašajo simbolno in poetično razsežnost. Vseprežemajoč občutek ogroženosti je denimo skoncentriran v motivu fanta, ki ga je strah zunanji odprtih prostorov. Pojav, ki je na Japonskem že prepoznan kot psihična motnja, poimenovana hikikomori. Motiv gluhega



starca, soseda posebneža, simbolizira napetost med t. i. normalno večino in družbenim obrobjem. Pogosto se pojavi motiv psa, bodisi v obliki mrtvega psa na cesti ali pasjega laježa, ki vnaša v delo določeno zloveščost, tesnobno, mračno vzdušje. Večkrat se pojavi motiv striženja las, ki simbolizira, kot rečeno, izgubo moči, tudi identitete, dostojanstva. Motiv vezenine, ročnega dela, ki je tudi prisoten v besedilu, sicer pa ga avtorica prominentno uporabi v enem svojih videoperformansov, je simbol ženskosti in njene spolne zrelosti in tudi tradicionalne ženske vloge.<sup>26</sup> Veliko je tudi motivov, povezanih z otroško igro (punčke, igranje z mivko), kar vse le podpira bistveno vlogo otroštva pri konstituciji odraslosti.

---

<sup>26</sup> SLAPŠAK, Svetlana: *Ženske ikone 20. stoletja. 60 antropoloških esejev*. Radovljica: Didakta, 2005. 225–30.

## 6.2 5FANTKOV.SI

V igri *5fantkov.si* nastopa pet deset- oz. enajstletnikov, prijateljev, ki se prostega sobotnega popoldneva skupaj igrajo svoje ustaljene igre vlog. Pet fantkov spremljamo, kako drug drugega režirajo in kritizirajo, pri čemer razgaljajo predvsem svet odraslih, katerega podoba je vse prej kot prijazna. »Zdi se, da otroci, za katere skoraj refleksno vedno predpostavljamo določeno nedolžnost in iskrenost (v smislu pristnosti, neponarejenosti), predstavljajo idealno gledališko sredstvo za uprizarjanje sodobne družbe z epsko distanco.« (Golc 2009)

### 6.2.1 Dejanje in kompozicija

Igra je sestavljena iz številni miniprizorov, ki se po principu konglomerata združijo v večjo celoto. Prizore povezuje otroška igra kot izhodišče in motivacija dogajanja. Igro uokvirjata prolog in epilog. V prologu se vsak izmed protagonistov predstavi oziroma je predstavljen s peščico faktografskih, biografskih podatkov iz lastnega življenja. V zaključku stoji epilog, ki podobno kot uvod jedrnato povzema, kako se usode petih protagonistov razpletejo v nadaljnjem življenju. Vmesno dogajanje je zreducirano na neprekinjen tok številnih miniprizorov, ki med seboj formalno niso ločeni, temveč jih lahko razberemo le iz vsebine.

Očitna je še ena formalna posebnost, odsotnost didaskalij. Pri čemer didaskalije tudi niso implicitne ali notranje,<sup>27</sup> pač pa so jasno pomaknjene na raven dialoškega. Odrski napotki ali režijski napotki so del replik, ki jih izrekajo protagonisti. Fantki namreč skozi igro ne postanejo le igralci, temveč tudi režiserji, dramaturgi, lektorji, gledališki kritiki ipd. V tem smislu se besedilo Simone Semenič pomembno odmika od logocentrizma in bliža postdramskemu gledališču oz. ne več dramskemu besedilu. (Toporišič 2015)

V osnovi je iz besedila mogoče izluščiti dve vrsti prizorov: t. i. režiserske prizore in prizore otroške igre. V prvih se torej fantki dogovarjajo kaj in kako se bodo igrali, razdeljujejo vloge, prizor dramaturško obdelajo, komentirajo, kritizirajo, prekinjajo igro ipd., v drugih pa izbrano otroško igro dejansko igrajo. Skupno se igrajo štiri različne igre:

---

<sup>27</sup> Implicitne didaskalije (po Pfisterju) ali notranje didaskalije (po A. Ubersfeld) so značilne denimo za Shakespearjeve drame, kjer je dialog organiziran tako, da so v njem razvidni podatki o gibanju in razpoloženju ali o prostoru. (Kralj 1998: 34)

- V igri »JLA« gre za vojaške prizore spopadov in pobojev, ki so razdeljeni na več miniprizorov, v spopade vstopajo vedno novi superjunaki in z vedno novimi rekviziti.
- V igri »ata in mama« se fantki igrajo družino, igra ima več različic oziroma je sestavljena iz več miniprizorov (mama kuha, mama se prepira s hčerko, oče pretepe mamu ipd.)
- Igra »pedri in neonaciji« je tudi sestavljena iz več različic oziroma delov (pogovor otroka z očetom o otrokovi homoseksualni identiteti, odrasel homoseksualec se sprehaja s partnerjem, spolno občevanje v parku, prizor nasilja dveh neonacistov nad gejema, prihod policista).
- Igra »hare krišna« je vnovič vojaška. Njeno bistvo je množično pobijanje izbrane množice z njihovim predhodnim zaprtjem v skladišče.

Čeprav je videti, da so prizori nanizani poljubno, pa na neki način med seboj vendarle kontrastirajo. T. i. režiserski prizori, ko se dejanje ustavi, se enakomerno izmenjujejo z bolj dinamičnimi prizori dejanske otroške igre. Prehodi iz prizora v prizor so lahko tudi zelo brutalni, denimo ko eden od igralcev poseže v igro drugih dveh. Spodnje replike ponazarjajo takšne prekinitve:

»jurij: čaki čaki / pozabili smo na kri

vid: o šit / a gremo spet nazaj?

krištof: ma ne / dej / to je brezveze / dejmo se it neki družga«

Notranja dinamika je tako podobna principu hladno-vroče, pri čemer si protagonisti sami določajo dinamiko, dolžino prizorov ipd. Odvisno od njihovega razpoloženja in volje. Zaznati je mogoče nekakšno osnovno mikrokompozicijsko shemo, ki je vezana na posamezno otroško igro in sledi vzorcu: predlog za igro – usklajevanje glede predloga – potrditev predloga – določitev vlog in prizorov – igranje in sprotno komentiranje, kritiziranje igranih prizorov. Ta struktura se okvirno ponovi vsaj štirikrat, torej tolikokrat kolikor različnih otroških iger se fantje igrajo. Konec igre pa oznani zvon bližnje cerkve, ki protagoniste spomni, da morajo domov.

Besedilo v celoti temelji na dialogu, pri čemer težko govorimo o koherentnem, kaj šele »spoznavnem« dialogu. Bolj gre za bliskovito izmenjavo kratkih medmetnih, najpogosteje pa enobesednih in enostavnih konstrukcij, kar v dejanje vnaša visoko dinamiko in tudi hiter

ritem izmenjave dogodkov. Gre namreč za izrazito mimetično besedilo, ki deklarativno »citira« realnost, pri čemer kar polovica iger posnema vojaški spopad.

### 6.2.2 Čas in prostor

Igra je časovno umeščena v sobotno popoldne, po kosilu in pred večerjo, ko se otroci ne udeležujejo v obšolskih dejavnostih, ko niso na tekmovanjih, tekmah ali družinskih srečanjih, ko se jim ni treba učiti ali pisati naloge. S tem okvirom je v določenem segmentu vzpostavljena enotnost časa in prostora. Vendar pa se znotraj tega časovno-prostorskega okvira v prizorih »otroške igre« hkrati vzpostavljajo povsem nove časovno-prostorske koordinate. Kategorija časa in prostora naenkrat postane docela raztegljiva, četudi se vselej vzpostavlja v aktualni sedanjosti. Prizor se lahko odvija dopoldne, zvečer, v preteklosti ali prihodnosti, skratka kadarkoli. Pri tem ima vsak prizor »lastno kvaliteto časa, lasten specifičen prostor, lastno konstelacijo oseb, lasten osnovni gestus, zaradi česar je vsakič pozabljeno vse, kar je bilo prej, kar bo potem in kar je drugje.« (Klotz 1996: 145) Ko se denimo igrajo mamó in atija, o vojskovanju ni več duha ne sluha, časovno-prostorski preskok je nenaden in radikalen. Vendar jasno napovedan v replikah v vlogi didaskalij, ki so torej del uprizoritve, so verbalizirane. Za ponazoritev nekaj primerov:

»jurij: dobr no / pa dejmo  
krištof: čak zdej / kje smo pa ostal  
blaž: ti njej rečeš, da če ti ne bo nehala odgovarjat«  
/.../  
»vid: fak / ja pol mi vsi spimo, ne / in ti greš v sobo k ženi  
blaž: in ležeš nanjo / in ona ti noče dat  
denis: kako to misliš  
krištov: kok si ti / denis / brezvezen  
blaž: ona noče fukat z možem / ker je frigidna prasica / a zastopiš zdej?«

Protagonisti se zberejo in igrajo v njihovem skrivnem shajališču, v zapuščeni kamniti hiši, v katero je vstop strogo prepovedan, v centru velikega mesta, čisto blizu šole. Prostor je torej neobljuden, skrivnosten, predvsem pa zagotavlja izolacijo od preostalega sveta. Zlati od sleherne avtoritete, ki bi njihov način preživljanja prostega časa lahko korigirala, prekinila. Prostor je tudi nevaren, saj je vstop v hišo prepovedan. Z izbiro prostora je nakazana uporniška drža protagonistov in želja po samostojnosti, kakor tudi njihova mladostna nepremišljenost.

Hkrati pa je zapuščena hiša zgolj poligon, ki ga protagonisti lahko v domišljiji v sekundi presežejo in se znajdejo v povsem drugih prostorih, krajih. Z vsakokratno spremembo »otroške igre« se tako kot čas spremeni tudi kraj dogajanja. Ko se igrajo atija in mamó, se dogajanje preseli v intimni prostor doma, v kuhinjo, kjer mama kuha večerjo, otrok dela domačo nalogo, pozneje celo še v spalnico oz. otroško sobo. Ostali javni prizori se odvijajo zunaj na ulici, v parku.

### 6.2.3 Osebe

V igri nastopa pet likov, deset- in enajstletnih dečkov, ki naj jih igrajo ženske. Hkrati se fantki v svojih igricah vživljajo v najrazličnejše vloge odraslih, s čimer dramska oseba v besedilu postane izrazito drseča, večplastna in pomenljiva kategorija. Fantki so osebe v nastajanju, mladoletniki, nekonsistentne osebnosti, ki si identiteto šele oblikujejo. Vedejo se spontano, brez refleksije, brez distance, pri čemer jih vodi edina misel – zabava in igra. S tem, ko jih igrajo ženske, je ta njihova nedoraslost podčrtana. Zanje je »značilno konstitutivno mnogoglasje, ki se pred nami razgrne, kot sedimentacija njihovih socializacijskih vzorcev, svetov, ki jih prinesejo s sabo na skupno igrišče nekega popoldneva. (Vevar 2009: 105). Ženska, ki fanta igra, v metaforičnem smislu lahko namreč predstavlja mater, odraslo avtoriteto oziroma ponotranjeni vedenjski vzorec, po katerem fantki oblikujejo svojo osebnost. Ko se fantki vživijo v druge odrasle like (vojščake, homoseksualca, bojvnika ...), izpostavijo še druge modele odraslih, ki jima v procesu socializacije na voljo. Te njihove igre vlog brez cenzure zrcalijo psiho-socialni profil družbe, kakor jo poznajo in uzirajo sami fantki.

Ker gre za nedorasle osebe, težko govorimo o dramskih osebah v klasičnem smislu. V veliki meri so generalizirane, med njimi so, kot bo razvidno v nadaljevanju, le neznatne osebnostne razlike. Določena stopnja generalizacije je vidna že pri njihovih imenih, saj so vsi dobili ime po svetnikih, priprošnjikih v stiski, mučenikih, ki so bili po končanem mučenju obglavljeni: Blaž, Denis, Jurij, Vid in Krištof. Njihova imena, torej evocirajo krepostne osebe, svetnike, ki so svoje življenje zastavili za krščansko vero in njene vrednote, torej dobroto, ljubezen, mir, strpnost ipd. Kar pa je v izrazitem nasprotju z njihovimi igricami, v katerih so vse prej kot zgled vzornih kristjanov. Če pa na besedilo pogledamo z vidika družbene kritike, potem jih lahko razumemo tudi kot mučenike, tiste, ki jih družba s svojo brezskrbnostjo glede prihodnosti (mladih) brezsravno žrtvuje. Njihova usoda bo mučeniška, ne glede na njihova

individualna prizadevanja. Kar na neki način potrjuje epilog, v katerem izvemo, da bo edini, ki bo živel t. i. srečno življenje po ustaljenih obrazcih kot direktor s tremi otroki Blaž, najbolj agresiven med fantki. Na neki način se realizira tudi Denis, ki je homoseksualec, vendar mora za srečno življenje emigrirati v tujino, kjer lahko zaživi s partnerjem in posvojenim otrokom. Jurij, Vid in Krištof bodo umrli prežgodaj in ostali nerealizirani. Zlati Krištof, ki naredi samomor in Jurij, ki se smrtno ponesreči.

Iz napetosti, ki vlada med njihovimi brutalnimi moškimi igricami na eni strani in njihovo upodobitvijo skozi telo odrasle ženske na drugi, je torej bolj kot njihove individualne značaje mogoče razbrati podobo sveta, v katerem fantje živijo in se v njem formirajo v odrasle osebe. S čimer je nakazano, da na vzgojo veliko bolj, kot je sprva videti, vplivajo zunanji dejavniki, pri čemer je družinsko okolje primarni socializacijski prostor. Četudi za nobenega od protagonistov ni eksplicirano, da prihaja iz problematične družine, v kateri se sooča s takšnim ali drugačnim nasiljem, alkoholizmom ipd., lahko iz igranih igric sklepamo, da jim problematika ni tuja in da najrazličnejše socialne in družbene anomalije zelo dobro poznajo. Na podlagi prologa in epiloga, kjer so osebe vendarle tudi individualizirane, okarakterizirane z nekaj faktografskimi podatki, je mogoče sklepati o njihovem socialnem statusu, nekaj malega tudi o značajskih težnjah. Epilog razkriva razplet njihovih življenj, pri čemer nekatere informacije o njihovih poznejših usodah presenetijo, nekatere pa se zdijo precej logične in jih je mogoče povezati z njihovim vedenjem med igro. Denimo Blažovo poznejšo poklicno vlogo direktorja je lahko posledica ugodnega socialnega in finančnega zaledja, kakor tudi njegovih značajskih potez, zlasti agresivnosti in dominantnosti.

Prolog in epilog torej v grobem povzameta začetek in konec življenja dramskih oseb, iz kakšnih družinskih konstelacij izhajajo, kakšne preference imajo in kako se njihovo življenje, ko odrastejo, razvije; pri tem se razkrije njihov družbeni položaj, spolna usmerjenost ipd. Čeprav so njihove usode precej različne, pa je o njih na podlagi njihovega ravnanja precej težko sklepati. Fantje so preprosto še neizgrajene osebnosti, ki v igri očitno le sledijo nekim znanim (v njihovem okolju nemara ustaljenim, običajnim) vzorcem obnašanja, bodisi v družini bodisi v drugih socialnih stikih. Njihov značaj je nakazan le v sledeh, kaže se predvsem v stopnji agresivnosti. Blaž in Juriji nekoliko izstopata po dominantnosti, sicer pa so si po vedenju izjemno podobni: so agresivni, napadalni, ekspanzivni, nenadzorovani, spontani, postavljaški. Njihovo vedenje bi bilo mogoče označiti kot precej značilno najstniško, predvsem pa fantovsko. V skrajnosti se razvije predvsem njihova agresivnost. Ne

zgodí se, da bi kateri od fantkov podvomil v moralnost lastnega počéttja. Svoje igrice se grejo brez cenzure in zgolj posnemajo bodisi virtualno bodisi stvarno resničnost, vedenjske vzorce iz medijev in lastnega okolja, ki so očitno v njih vkodirani že davno in jih imajo za samoumevne. Tako opazimo, da je vsak od njih izpostavljen očitno sorodnim socialnim vzorcem, podobnim etično-moralnim načelom.

Vloge, ki jih igrajo so čustveno silovite, izražajo agresivna čustva: jezo, bes, nestrpnost, duševno neuravnovešenost. Zadovoljujejo osnovne potrebe po sprostitvi in druženju, pri čemer je poudarjena njihova fizična in biološka eksistenca. Njihova medsebojna komunikacija, ko ne igrajo vloge, je minimalna in ima le koordinacijsko in hierarhizacijsko funkcijo. Torej, kaj bo kdo počel in kdo bo o tem odločal, kdo bo vodja, kdo pa se bo moral podrediti. Njihove vloge lahko beremo tudi kot družbeno kritiko, saj se ravno nasilje ter boj za moč in avtoriteto prepoznavajo kot tipično moške lastnosti, s katerimi fantki ob zatiranju ženskega principa pomembno pripomorejo k družbenemu neravnotežju, hkrati pa gre verjetno (kot vedno) tudi za posredno kritiko žensk, ki s svojo pasivnostjo take razmere dopuščajo. (Golc 2009)

#### 6.2.4 Jezik

Pri igri *5.fantkov.si* je že na prvi pogled najočitnejša njena formalna urejenost, v katero sodi tudi način zapisa besedila. Celotna igra je namreč napisana z malimi črkami in skoraj v celoti brez ločil (takšno strategijo avtorica uporablja v vedno večji meri). Posamezni jezikovni segmenti v repliki so ločeni tako, da so napisani v novi vrstici. Čeprav je to le formalna plat zapisa besedila, pa posredno kaže tudi na siceršnjo sproščeno rabo jezika.

Jezikovna podoba *5fantkov.si* je namreč specifično vezana na starost oseb in njihovo vedenje. Njihov jezik je zunaj dominantne jezikovne norme, lahko bi ga označili kot sociolekt ali celo ekscesni sociolekt, ki je oznaka nabora izrazov zunaj prevladujoče jezikovne norme, zanj pa so značilni predvsem jezikovne inovacije in vulgarizmi.<sup>28</sup> Ena vrsta ekscesnega sociolekta je tako gotovo sleng. V govorici fantkov najdemo izposojenke iz drugih jezikov (*plis, kul, ful, sori, slow motion* ipd.), izposojenk iz narečja (*žajfnca, fuzbal*), slabšalne vulgarne izraze, celo kletvice (*pezde, pičkica, pamž, peder, kurba mala, prasica, frigidna kurba, jebem ti mater,*

---

<sup>28</sup> SKUBIC, E. Andrej: *Obrazi jezika*. Ljubljana: Študentska založba, 2005. 213–226.

*fak, spizdi, fukat* ipd.). Zapis besed je pogosto fonetičen (vseeno – *usen*, počakaj – *čak*, pojdi – *pejd*, šel – *šou*; pisniti – *pisnu*, dolgočasen – *dougocajten*, koliko – *kok* ...). Besednjak je leksikalno torej ozek in zreduciran za potrebe šikaniranja in izražanja brutalne agresivnosti. Fantje jezik uporabljajo brez cenzure, brez leporečenja. Zaradi prizorov vojne in spopadov je veliko medmetnega, onomatopejskega izražanja. Polno je zvokov, ki oponašajo udarce, strele s puško, pištolo, poke, švistenje sabelj, mečev (*žbam, tuf*) oziroma gnusa, omalovaževanja (*pfuj*) ipd.

Na skladenjski ravni se jezik povsem reducira bodisi na posamezne besede, besedne zveze ali kratke stavke. Kompleksnih povedi ni, kar pomeni tudi odsotnost kompleksnejših misli. V celotnem besedilu ni enega monologa. Pač pa se vzpostavljata dve ravni dialoga; zaigrani dialog v igri in vmesni dialog, ki otroško igro usmerja, določa. Torej dialog v funkciji didaskalij, režiserja, lektorja ipd. Vendar pa bistvene razlike v izrazju, (ekspresivnosti) med obema ravnema ni. Protagonisti v obeh primerih uporabljajo sociolekt, ki ga le za spoznanje prilagajajo situaciji, kar nakazuje, da se ti dve realnosti močno prepletata.

### **6.2.5 Motivno-tematska interpretacija**

*5fantkov.si* odpira številne tematike, ki so tako ali drugače vezane na oblikovanje človekove identitete v sodobnem času. Igra subverzivno razgalja mehanizme, ki delujejo na posameznika v času odraščanja, s čimer hkrati podaja tudi kritiko družbe in sveta, v katerem živimo. Okvirno bi lahko rekli, da je glavnih tematik vsaj toliko, kolikor otroških iger se fantki igrajo in v kolikor različnih situacij in vlog se vživijo. V njihovih otroških igrinah se izrisujejo mehanizmi družbene in medijske konstrukcije nasilja, spola, religije, veroizpovedi ipd. Vse njihove igre temeljijo na agresivni interakciji z drugimi osebami: vojne, spopadi, družinsko, spolno nasilje, različne oblike družbenega nasilja (homofobija, mizoginija, verska nestrpnost, ipd.).

Agresija je zajedena v vse sfere njihovega življenja, preplavlja tako virtualno resničnost kot najožjo intimo. Igra JLA, ki izhaja iz stripa in pozneje filma *Justice League of America* (*Ameriška liga pravičnih*) in temelji na spopadanju pravičnih super junakov proti negativcem vseh vrst, ne kaže zgolj na problematičnost črno-belega gledanja na svet, temveč predvsem na problematičnost reševanja konfliktov z agresijo. V enaki meri pa je ta igra prevprašuje tudi vlogo virtualnega sveta, ki so mu otroci (med drugim tudi zaradi preobremenjenosti staršev, ki



nimajo več časa za ukvarjanje z otroki) vedno bolj prepuščeni na milost in nemilost. Svet računalniških igrice, playstationa, televizije ipd. je več kot očitno svet nasilja, kjer je vse zreducirano na binarno opozicijo dobri in slabi, in kjer je mogoče vse težave preprosto rešiti s pobojem. In četudi fantki sami sicer kratice ne želijo asociirati z Jugoslovansko ljudsko armado, igra vseeno vzpostavlja aluzijo na balkanske vojne v nekdanji Jugoslaviji v letih 1991–2001, v okviru katerih je prišlo do številnih množičnih pobojev, genocidov, s čimer postane delo svojska kritika sleherne vojaške agresije.

Tematika družinskega življenja je večplastna, a skupni imenovalec družinskih prizorov je zopet nasilje, lahko tudi povezano z alkoholizmom. Nasilje se pojavi med zakoncema, kot tudi v odnosu otrok – starš. V teh prav tako brutalnih prizorih se pokažejo vsi predsodki, stereotipi in večinska prepričanja, ki očitno vladajo v njihovi, naši okolici. Med očitnejšimi je mizoginija in z njo povezan patriarhalni red. Fantki ženske like bodisi sploh izločijo iz igre ali pa uprizorijo takšen lik ženske, ki je hierarhično podrejen moškimi, ali pa je ženska preprosto negativka. Pravzaprav v vseh njihovih igrah nastopata poleg super junakinje catwoman, le dva ženska lika, in sicer mama gospodinja ter hčerka, ki je žrtev spolne zlorabe. Biti ženska je v fantkovih očeh zmerljivka, ki si jo tudi eksplicitno izrekajo, kadar hočejo biti žaljivi – »pičkica«. Vloga matere je sicer značilno cankarjanska, ki se žrtvuje za svojo družino, vendar je to le ena plat medalje. Fantki jo uprizorijo tudi kot nasilno, histerično žensko, ki od svojih otrok s silo terjaja hvaležnost in se nanje tudi fizično znese. Hkrati pa je pasivna v odnosu do moža, tudi kadar z njegove strani trpi verbalno ali fizično nasilje. Skratka nikoli ni prikazana kot pozitiven ali hraber lik.

Iz družine prevzeti patriarhalni vzorci vedenja determinirajo tudi oblikovanje spolne identitete in so podlaga homofobije, ki sta dodatni dve besedilni dominantni. Igra ti dve tematiki z zabavnega in zafrkljivega nivoja prestavi na raven brezkompromisne odraslosti, ko vzpostavlja pomenljivo diskrepanco med v otroških igricah izraženo nestrpnostjo do homoseksualcev in dejansko homoseksualno oz. biseksualno spolno orientacijo kar dveh likov. Pri tem lahko nakazani moment očitne ironije zadobi tudi docela tragične razsežnosti.

Naslov igre je izrazito vezan na sodoben čas, aludira na globalno gledališko uspešnico *5moških.com*.<sup>29</sup> Torej na predstavo, komedijo, ki je izrazito komercialno naravnana in je namenjena zabavi, sprostitvi. Prav tako kot je sicer otroška igra namenjena druženju, zabavi, sprostitvi. A subverzija, ki se v besedilu zgodi z menjavo vlog, pričakovanja sprevrača in nastavlja ogledalo, v katerem lahko uziramo pisano paleto družbenih patologij.

---

<sup>29</sup> Promocijski material za predstavo *5moških.com* bi bilo mogoče uporabiti tudi za tu obravnavano igro, s čimer bi dobili njen kar precej natančen opis: »Skozi domiselne primere iz vsakdanjega življenja nam bodo poskusili razkriti skrivnosti moškega sveta. Vse kar smo si zelo resno želele vedeti, pa nikoli nismo imele poguma, da bi vprašale, vse, kar smo po tihem slutile, pa nikoli nismo povedale na glas, vse o čemer še sanjale nismo in niti pomislile ne na to ...« Vir: <http://www.prireditve.org/predstava/5-moskih-com/>. (Dostop: 22. 12. 2015)

## 7 PRIMERJAVA BESEDIL *TEČAJ ORIENTALSKEGA PLESA* IN *5.FANTKOV.SI*

Izhajajoč iz čiste besedilne analize najdemo med igrama precej podobnosti, a pričakovano tudi razlik. V nadaljevanju bomo prežemajoče predstavili presečno množico obeh besedil in hkrati podali tudi analizo razlik.

Po formalni plati sta besedili že na prvi pogled precej različni, *5fantkov.si* je izrazito dialoški tekst, besedilno drzen oziroma inovativen, med drugim tudi zavoljo umika didaskalij v dialog, medtem ko je v besedilu Bodnárrove dramatičnost skoraj povsem zreducirana, v ospredju so monologi, v kompozicijo poseže celo pripovedovalec. Dejanje je zato v *5fantkov.si* precej bolj dinamično in skokovito, *Tečaj orientalskega plesa* pa je nekoliko bolj statičen. Preprosto manj dramski. Skupno pa jima vendarle je, da sta obe besedili odmaknjeni od klasičnih dramskih struktur, nista formalno ločeni na klasična dejanja in prizore, temveč se njuna kompozicija riše znotrajbesedilno. Po Klotzu obe uvrščamo v odprto dramo, kar pomeni, da nimata linearne strukture, dogajanje ni usmerjeno h koncu, v cilj, temveč je struktura ohlapnejša. Koordinacijo prizorov v obeh besedilih določa osnovni vzgib, ki protagoniste združi na enem mestu. To je na eni strani tečaj orientalskega plesa, na drugi pa igra, prosto popoldne. Znotraj teh dveh časovno-prostorskih okvirov se odvijajo posamezne fragmentarne zgodbe. Te se ne navezujejo nujno ena na drugo kot člen verige, a kljub temu funkcionirajo kot del iste predstave, kot celota, saj jih družijo omenjeni okvir.

V obeh besedilih je torej sorodno osnovno prizorišče, neki skupinski prostor, dvorana oziroma zapuščena hiša, kjer se osebe zberejo z nekim skupnim namenom, ki je bodisi plesni tečaj bodisi skupno preživljanje prostega popoldneva in otroška igra. A dani okvir nikakor ne ostane togo zakoličen, temveč je v obeh primerih raztegljiv. V *Tečaju orientalskega plesa* se razširja s pomočjo meditacije oziroma t. i. tehnike flashbackov, ko se osebe na vsem lepem znajdejo v povsem drugem času in prostoru, fantki pa se v druge časovno-prostorske dimenzije predstavljajo zaradi igre vlog, ki je njihova popoldanska prostočasna dejavnost. Tako tečajnice kot fantki se lahko znajdejo v svojih običajnih življenjih. Tečajnice v preteklost, najpogosteje v lastno otroštvo, praviloma odpotujejo *nehote*, fantki pa v svet odraslih, ki je še pred njimi, vstopajo *hote*. Četudi je perspektiva torej diametralno nasprotna, se besedili na idejni ravni stakneta. Tečajnice s pozicije odraslosti vstopajo v otroštvo in ga skozi intimne zgodbe, notranje svetove posameznic izpostavljajo kot ključnega za konstitucijo odraslosti, fantki pa iz pozicije otroka vstopajo v modele odraslosti, pri čemer fokus iz intime močnejše

pomikajo v smer družbenih odnosov in s tem kritičnega prevpraševanja družbe. *Tečaj orientalskega plesa* ostaja nekoliko bolj zaprt v individualno usodo, besedilna perspektiva je intimistična, usmerjena k posamezniku, četudi je njegova usoda sicer jasno vpeta v širše družbeno dogajanje, prepoznati je mogoče celo konkretne realije in dogodke. V *5fantkov.si* pa je perspektiva iz intimne pozicije predstavljena navzven, uperjena v družbo.

Besedili sta sorodni tudi zaradi enakega števila likov, pri čemer je v obeh delih težišče postavljeno na ženskah. V *Tečaju orientalskega plesa* nastopajo štiri ženske in transvestit, v *5fantkov.si* pa ženske igrajo moške vloge. V *5fantkov.si* so liki v veliki meri generalizirani, saj imamo opravka s še neizgrajenimi osebnostmi, v *Tečaju orientalskega plesa* pa sicer nastopajo osebno že razviti posamezniki in posledično zelo različni liki, ki pa vendarle v sebi nosijo določene arhetipske vzorce in so zato prav tako v določenem smislu generalizirani, tipizirani. Obe besedili, kot bomo videli v nadaljevanju v tematski primerjavi, zavzemata podobno kritično držo do uveljavljenega patriarhalnega reda. Ženske (tudi transvestit Šeherezada) v *Tečaju orientalskega plesa* so žrtve sveta, ki mu vlada moški princip, enako tudi fantki, vendar še le potencialno v nadaljevanju življenja. Nenazadnje nas v tako razmišljanje vodijo njihova aluzivna imena po mučenikih. Če je *Tečaj orientalskega plesa* v risanju likov bolj črno-bel, ženske so torej žrtve, moški krvniki, pa so v *5fantkov.si* enako neprizanesljivo obravnavana oba pola, ženski in moški. Na ženske leti kritika zlasti v smislu pasivnega sprejemanja danega stanja.

V obeh besedilih ima bistveno vlogo nezavedno, četudi v *5fantkov.si* sprva to ni tako očitno. V *Tečaju orientalskega plesa* so nezavedni notranji svetovi žensk osrednja tematika, konstitutiven element celotnega besedila. V meditaciji se razgrnejo silnice, dogodki, ki so zaznamovali njihova življenja že v otroštvu. Enako pa tudi fantki skozi igro povnanjajo vzorce, ki se iz okolja nezavedno s posnemanjem selijo ali pa so se že naselili vanje. Izkaže se, da se v nezavedno v obeh primerih vpisujejo podobne tematike in motivi, ki so pri *Tečaju orientalskega plesa* izražene kot travme, v *5fantkov.si* pa so to zaenkrat le igrice, ki imajo potencial, da se v odraslosti dejansko uveljavijo kot prevladujoči vedenjski vzorec. *Tečaj orientalskega plesa* z izpostavitvijo nezavednega, notranjega sveta protagonistk kaže na večrazsežnost človekovega življenja, ki torej ni le fizično, temveč tudi duševno. Pri fantkih pa lahko to nezavedno dimenzijo razberemo ravno v njihovem samoumevnem izvajanju določenih vzorcev obnašanja, vlog. Obe besedili temeljno določa nasilje. Fantki ga izražajo v vseh svojih igrah v najrazličnejših pojavnih oblikah, od intimnega družinskega do vojnega, ki

je v njihovem primeru le posnetek virtualnega sveta. Podobno je tudi v *Tečaju orientalskega plesa*, ki tematizira podoben razpon nasilja in zla v družbi, torej od družinskega do državnega, ki pa so ga protagonistke, bržčas v nasprotju s fantki, praviloma izkusile na lastni koži.

V obeh besedilih je prevprašana vloga družine. Slikovito bi lahko zapisali, da družina ni več osnovna *družbena*, temveč osnovna *plinska* celica, saj namreč ne predstavlja varnega zatočišča, temveč je neskončen vir travm, lahko tudi družbeno pogojenih. V obeh besedilih zasledimo tematiko incesta, spolne zlorabe, vendar je ta tematika bolj razdelana v *Tečaju orientalskega plesa*, na izkušnji pedofilije temelji lik Šeherezade, pri fantkih pa je posilstvo le ena od potencialnih iger. V obeh delih je zastopano tudi vprašanje oblikovanja spolnih vlog (zlasti znotraj družine) po tradicionalnih patriarhalnih vzorcih. V kolikor se ti vzorci preseženi, denimo v homoseksualnosti ali transvestitskosti v primeru Šeherezade, se odpre novo tematsko polje – homofobija. Tako postane vsakršna nestrpnost do drugačnih še ena skupna tema obeh besedil. V *Tečaju orientalskega plesa* drugačnost (poleg Šeherezade) predstavlja ciganka Lola, v *5fantkov.si* pa denimo pripadniki verske ločine Hare Krišna, ki postanejo predmet genocidnega iztrebljanja. Pri naštetih skupnih tematikah pa je pomembno vnovič izpostaviti že omenjeno razliko v perspektivi. *Tečaj orientalskega plesa* na tematiko zre in jo razčlenjuje s perspektive žrtve, medtem ko je besedilo Simone Semenič nekoliko bolj zazankano. Ko fantki uprizarjajo nasilje, niso le v vlogi krvnika, temveč tudi sami postajajo žrtve, kar je nazorno pokazano zlasti na primeru njihove homoseksualnosti in homofobije, vendar se tega še ne zavedajo, saj se njihova osebnost šele razvija, njihova usoda pa šele začenja pisati.

Podobno kot ugotavljamo razliko v formalni oblikovanosti besedila, je zaznavna tudi razlika v jezikovni podobi obeh del. *5fantkov.si* je izrazito mimetično besedilo, zato je tudi v jeziku drzno in privedeno do skrajnosti. Fantki so v izražanju vulgarni, ekscesni, ekspresivni, hkrati pa njihov jezik v mnogih segmentih okrni, razpade na zgolj onomatopejsko raven. V *Tečaju* je jezikovna podoba veliko bolj ustaljena, bližje standardni podobi, čeprav tudi protagonistke uporabljajo svoje sociolekte, vendarle pa pri tem niso tako ekscesne. Je pa zato njihova govorica prepredena s specifično metaforiko, individualno ali vezano na vzhodno tradicijo, značilni so zlasti tudi sindetoni na skladenjski ravni. Besedilo s tem zadobiva poetične, celo lirične razsežnosti in se močno pomika v sfero literarnosti. Na ravni jezika sta si torej besedili diametralno nasprotni.

*Tečaj orientalskega plesa* je tudi uprizoritveno bolj določen, v nekem smislu klasičen, zlasti sodeč po detajlnih odrskih napotkih, (svetlobni, zvočni učinki, poševni oder), Simona Semenič v svojem besedilu scenske organizacije sploh ne predpisuje. Edini zvočni efekt, ki se pojavi v besedilu, so cerkveni zvonovi, ki zvonijo »avemarijo« in kličejo fante domov. Zvonovi vnesejo v besedilo svojevrstno družbeno razsežnost, konkretno umeščenost v prostor in čas, ki je dejanski predmet kritike.

Nenazadnje pa sta besedili sorodni tudi po naslovu, saj sta oba prepoznavno sodobna, diskurzivno očitna. Prejudicirata sprostitev in zabavo, vendar samo besedilo ta pričakovanja sprevrča. *5fantkov.si* ni komedija, temveč groteska, *Tečaj orientalskega plesa* ni sproščujoča plesna ura, temveč psihološko brezno, v katerega posameznice omahujejo brez zaščitne mreže. V osnovi torej besedili izhajata iz sorodnega vzgiba; razgaliti nefunkcionalne družbene odnose in vzorce, ki ne le da posamezniku ne koristijo, temveč ga celo fizično in psihično pohablajo.

## 8 KONČNE UGOTOVITVE

Idejno-tematska sorodnost dveh naključno izbranih del, ki sta bili v razmiku petih let izbrani za najboljše besedili v svoji državi, priča o dejstvu, da slovenska in slovaška kultura pripadata istemu civilizacijskemu krogu in znotraj Evropske unije tudi sorodnemu družbenemu-političnemu prostoru. V tem svetu globalne zavesti in lokalne umeščenosti posameznika avtorici s podobno senzibilnostjo zaznavata istovrstne problematike tako na ravni medosebnih odnosov, kakor družbe kot celote. Pri obeh se na tnalu znajdejo: patriarhalna ureditev sveta (vojne, nasilje ipd.), konservativna in licemerna morala, ki je nestrpna do vseh drugačnih, še zlasti do drugače spolno in versko usmerjenih, medijska konstrukcija realnosti oziroma vdor virtualnosti v človeška življenja in konec koncev kolaps vrednostnega sistema. Naštete tematike so tudi sicer značilne za njun posamični opus.

Besedili pa nista reprezentativni le idejno-tematsko, temveč tudi glede na njun siceršnji slog pisanja. V strukturi in jezikovni podobi obravnavanih besedil se namreč jasno riše tudi docela različno formacijsko ozadje obeh avtoric in njuna prevladujoča ustvarjalna praksa, ki najverjetneje poleg generacijske in kulturne razlike botrujeta razliki v njunih poetikah. V tem smislu ne preseneča, da je pisava Simone Semenič bolj uprizoritveno usmerjena, torej formalno drznejša, saj avtorica izhaja iz gledališkega konteksta, celo več, avtorica je bila znotraj gledališke platforme Preglej v slovenskem prostoru sploh prva in vodilna pobudnica novih pristopov dramskega pisanja, ki je odmaknjeno od literarnega oziroma dramatičnega pristopa. Na drugi strani je v dramski pisavi Jane Bodnárrove mogoče razpoznati njeno literarno (prozno in pesniško) zaledje, ki se kaže predvsem v besedilni lirizaciji, dominaciji monološke izpovedi in posledični dramski redukciji teksta. Žirija, ki je *Tečajju orientalskega plesa* podelila prvo nagrado, je to prozno prvino njene pisave v predgovoru h knjižni izdaji nagrajenih dramskih besedil avtorici tudi poočitala in celo predlagala strategijo za izboljšavo:

»K poglobitvi dramatične kakovosti besedila bi pripomoglo, če bi liki zmogli glede svojega toka zavesti oziroma sanj zavzeti tudi določeno stališče. Notranji opazovalec oziroma samoanaliza, bi lahko v like vnesla večjo gnetljivost – v dogajanju bi se tako praktično razdvojili, dialog teh dveh svetov pa bi v statično igro vnesel napetost.« (Šimko 2006b: 14)

A kar je nemara hiba pri dramskem pisanju, lahko celo postane prednost pri radijskih igrah, ki jih Bodnárová piše v veliko večji meri, saj je tam očitno zanjo tudi perspektiva uprizoritve

bolj spodbudna. Osrednji Slovaški radio (Slovenski rozhlas) je doslej insceniral kar 11 njenih radijskih iger za otroke oziroma odrasle. Bodnárovo tudi sicer, ne le v dramatiki, zanima preseganje žanrskih in drugih okvirov. Zanja je značilna hibridizacija na najrazličnejših nivojih ustvarjanja (medijska, žanrska, zvrstna, besedilna). Ta njen t. i. avantgardni, literarno inovatorski nastavek se najizraziteje kaže v njenih videoperformansih, videopoeziji, s katero se do danes ukvarja kot prva in edina slovaška pisateljica. S Simono Semenič se tako nemara sistemsko prekrizata ravno na točki performasa, ki je pri obeh vpisan v samo jedro njunega ustvarjanja. Bodnárova je na slovaškem literarnem polju brez dvoma kanonična avtorica, uveljavljena na vseh področjih ustvarjanja, vendar je ne moremo uvrstiti v noben specifičen tok sodobne slovaške dramatike, saj je izrazita samohodka. Če bi jo predstavili v slovenski kontekst, bi bila verjetno na obrobju sistema tudi pri nas, nemara pa bi več sorodnosti našli z dramskimi deli Dragice Potočnjak, ki tako kot Bodnárova v pisavo uvaja nestvarne prvine, zlati v delu *Za naše mlade dame*.

Morda nekoliko manj samohodska je Simona Semenič, saj postdramsko oziroma ne več dramsko pisanje zaznavamo tudi pri drugih slovenskih ustvarjalcih (Jovanovič, Ravnjak, Skubic, Potočnjak) (Toporišič 2015), vendar se zdi, da je Simona Semenič pri nas ena najbolj drznih ustvarjalk, ki se je iz čiste periferije literarnega sistema od nastanka *5fantkov.si*, ko je prvič prejela Grumovo nagrado, do danes, ko je že trikratna Grumova nagrajenka in njene igre pobirajo tudi nagrade za uprizoritev, pomaknila precej proti osredju sistema. O tem poleg nagrad gotovo pričajo tudi uprizoritve njenih besedil na osrednjih slovenskih odrih. Kar pa je tudi pokazatelj določene prožnosti in odprtosti slovenskega gledališkega prostora, ki daje priložnost tudi najbolj inovativnim dramskim ustvarjalcem in njegovim drznejšim prijemom.

Glede umestitve Simone Semenič v slovaški gledališki kontekst nam niti ni potrebno posebej špekulirati, saj je bila ravno igra *5fantkov.si* že prevedena v slovaščino in tudi uprizorjena v Studiu 12 v Bratislavi leta 2012. Očitno uspešna inscenacija, o čemer priča nagrada občinstva leta 2013 na festivalu Nova drama, je bržčas posledica tako univerzalnosti tematike, kot dejstva, da se uprizoritveno pisanje Simone Semenič naravno prilega osrednjemu toku slovaške dramatike, to je gledališču malih gledaliških oblik in uprizoritveno naravnani dramski pisavi, t. i. novi dramati.

Na neki način se zdi, da sta v sodobnosti, zlasti v novem tisočletju slovaška in slovenska dramatika, postali precej prekrivni. Zlasti v tematikah, ki jih pokrivata in v tistem delu



gledališke tvorbe, ki nastaja iz primarne gledališke, tj. odrske izkušnje na manjših odrih oziroma v neinstitucionalnih gledališčih. Medtem ko je diahroni razvoj po drugi svetovni vojni potekal precej različno in so slovensko-slovaške gledališke ter dramske vzporednice takrat postale mimobežnice. Najmočnejši (negativni) pečat je v razvoju slovaške dramatike in gledališča pustila normalizacija v 70. in 80. letih, ki je nasilno prekinila denimo modernistične začetke ter je posledično razvoj gledališča in dramatike deformirala za celih dvajset let. Kot posledica ideološkega nadzora nad delovanjem in programom zlasti državnih gledališč (t. i. kamnitih gledališč) so v 80. letih nastala številna zasebna režiserska gledališča, kjer se je razvijala nova praksa gledališkega ustvarjanja in pisanja (kolektivno avtorstvo ter dekompozicija), ki svoj razcvet doživi v 90. letih. Pri nas do tako nasilne prekinitve razvoja ni prišlo, še največji pretres se zgodi v 90. letih, ko gledališče in drama izgubita svoj oporečniški smoter in s tem orientacijo.

Prekinjena slovaška dramska tradicija se v določenem smislu kaže tudi v osrednji nagradi za dramsko besedilo, ki se na Slovaškem – z izrazitim zaostankom glede na Grumovo nagrado – podeljuje šele od leta 2000, vmes pa je bila slovaška drama sistemsko odvisna od češkega natečaja za nagrado Alfréda Radoka. Tudi uprizoritveni festival Nova drama ima v primerjavi s TSD neprimerno krajšo tradicijo, saj poteka šele od leta 2005. Tako nagrada kot festival, ki je od leta 2011 izrazito odprt za tuje zglede, kažeta na željo po osvežitvi slovaške dramatike, iskanju še boljših izvirnih besedil, ki bi preseгла tradicijo malih gledaliških oblik in bi zmogla polno zaživeti tudi na velikih odrih. Prav v državnih (kamnitih) gledališčih je namreč potreba po obnovitvi zaupanja občinstva v domačo produkcijo največja. Zato tudi ne preseneča, da je Slovaško narodno gledališče (SND Bratislava) z odprtimi rokami angažiralo režiserja Diega de Breo, ki je v Bratislavi leta 2008 sprava navdušil z gostujočo predstavo *Edvard II* v izvedbi SNG Drama. Takratni ravnatelj Drame je v intervjuju za *Mladino* povedal, da so predstavo igrali pred 600 do 700 gledalci, ki so predstavi aplavdirali skoraj 20 minut.<sup>30</sup> Njegove drznejše uprizoritve in interpretacija so očitno na Slovaškem padla na plodna tla, saj bo De Brea v letu 2016 v SND režiral dramatisacijo velikega slovaškega romana Petra Pišťanka *River of Babylon*, kar bo že njegova četrta režija na Slovaškem velikem odru SND. (Sicer pa so redne dramatisacije velikih izvirnih domačih proznih del sploh eden od poskusov rehabilitacije velikih odrov in odziv na pomanjkanje besedil za velike odre.) Podobno si gre razlagati tudi uspeh Zupančičevih in Möderndorferjevih iger na Slovaškem. S svojo klasično

---

<sup>30</sup> *Mladina*, 24. maj 2008. Vir: <http://www.mladina.si/43611/janez-pipan-ravnatelj-sng-drama-ljubljana/>. (Dostop: 2. 12. 2015)

zasnovo in postmodernim kontekstom so uspešno nagovorile nemara ravno dekonstrukcije in dekompozicije naveličanega slovaškega gledalca.

Kljub neznatni gledališki izmenjavi med kulturama v prejšnjem stoletju, se torej situacija v novem tisočletju izboljšuje na obeh straneh. Tudi slovenski gledališki in kulturni prostor, ki se sicer tradicionalno ozira na Zahod, se v zadnjih letih odpira tudi proti Vzhodu. Če takoj po osamosvojitvi ob izgubi nekdanjega skupnega kulturnega jugoslovanskega prostora do pričakovanega t. i. severovzhodnega ozira ni prišlo (Lapornik Pelikan 2010), pregled zadnjih »fokusov« na Boršnikovem srečanju priča, da se ta premik dogaja ravno zadnjih nekaj let. Kajti poleg Slovaške leta 2011, je bila od vzhodnih, srednjeevropskih držav v fokusu tudi že Češka leta 2012 ter lani Poljska.

## 9 SKLEP

Primerjava dveh nagrajenih dramskih del slovenske dramatičarke Simone Semenič in slovaške dramatičarke Jane Bodnárrove v širšem gledališkem in kulturnem kontekstu je torej pokazala sorodnosti predvsem na idejno-tematski ravni, medtem ko je na strukturni oziroma formalni ravni besedili precej različni. Četudi obe uvrščamo po Klotzu v odprto dramo, vidimo, da je pisava Simone Semenič izhaja iz uprizoritvene prakse, medtem ko je pisava Jane Bodnárrove bližja literarnemu, logocentričnemu pisanju. Obe deli sta za njun posamični opus reprezentativni in predstavljata točko, ko sta se avtorici pomaknili s periferije literarnega sistema proti njegovemu osredju, s tem pa k večji kanoničnosti. Če je Simona Semenič pri nas ena vodilnih inovatorok dramske pisave, Jana Bodnárová ostaja v slovaškem kontekstu s svojo poetično pisavo, ki v ospredje postavlja žensko, samohodka. Izkazalo se je, da njunih del oziroma opusa ne moremo jemati docela metonimično v nacionalnem kontekstu, saj nobena od avtoric ne sodi v prevladujoči tok sodobne slovaške oziroma slovenske dramatike. Četudi je postala Simona Semenič v času od prve Grumove nagrade leta 2009 do danes osrednja slovenska dramatičarka, Jana Bodnárová pa ena najproduktivnejših in uveljavljenih slovaških dramatičark.

Na nivoju nacionalne dramatike in gledališča kljub njunemu različnemu razvoju dandanes najdemo vedno več sorodnosti, zlasti v idejno-tematskem smislu. Kar pa ni, kot smo ugotovili, posledica medsebojnega vplivanja obeh gledaliških oziroma literarnih sistemov, temveč predvsem posledica izkušnje življenja v globaliziranem svetu, konkretnije znotraj Evropske unije v poosamosvojitveni demokratični družbeni ureditvi. V zadnjih letih je kljub dosedanji borni dramski izmenjavi zaznati okrepitev medsebojnega zanimanja, ki je na slovaški strani že obrodilo sadove. Na Slovaškem ne le da uspešno gostujejo slovenski režiser ter naše gledališke produkcije, temveč se tam tudi uprizarjajo izvorno slovenska dramska dela. Na slovenski strani pa stoji izziv – ki je z nekaj že objavljenimi prevodi slovaških dramskih besedil tudi docela uresničljiv – da kakšno slovensko gledališče izkoristi zgodovinsko priložnost in kot prvo v vsej slovenski zgodovini, ob siceršnji skoraj dvestoletni živahni medkulturni izmenjavi, na oder postavi izvorno slovaško delo.

## 10 POVZETEK

Pričujoče diplomsko delo je primerjalna zunaj- in znotrajbesedilna analiza iger *5fantkov.si* slovenske dramatičarke Simone Semenič ter *Tečaj orientalskega plesa* slovaške dramatičarke Jane Bodnárrove. Namen raziskave je poiskati sorodnosti in različnosti med besediloma in s tem tudi med obema nacionalnimi dramskima sistemoma. Uvodoma je predstavljen razvoj slovenske in slovaške dramatike po 2. svetovni vojni s posebnim poudarkom na aktualnem stanju. Poleg diahrona in sinhrona vzajemne recepcije obeh nacionalnih dramatik, ki razkriva njuno relativno zgodovinsko medsebojno nezanimanje, je osvetljena tudi vloga nacionalnih nagrad za dramsko besedilo (Grumova nagrada, nagrada Alfréda Radoka in nagrada Dráma). V primerjavi se izkaže, da nagrada v obeh sistemih opravlja podobno vlogo, le da ima slovenska bistveno daljšo tradicijo in posledično proporcionalno gledano tudi večje avtorsko zanimanje. Izsledki besedilne razčlenbe so pokazali, da sta igri različni predvsem po formalni plati, kar je posledica individualnega sloga obeh avtoric. Pri Simoni Semenič lahko govorimo o t. i. performativnem pisanju, vezanem na gledališko izkušnjo, pisavo Jane Bodnárrove pa zaznamuje njena literarna izkušnja pisateljice in pesnice, zaradi česar so njena besedila bolj logocentrična. Idejno-tematsko pa sta si igri bolj sorodni, obe se namreč dotikata perečih družbenih problematik (težavni medosebni odnosi, družinsko nasilje, patriarhalni red, spolne zlorabe ipd.), s čimer sta posredno tudi družbeno angažirani. Izkaže se, da avtoric, kljub njuni kanoničnosti ne moremo jemati docela sistemsko metonimično, saj nobena ne sodi v prevladujoči nacionalni tok dramske pisave. Čeprav sta se slovaška in slovenska dramatika v povojnem času precej dolgo različno razvijali, čemur je botrovala zlasti razlika med družbeno-političnima sistemoma, je v sodobnem globaliziranem času opazno njuno idejno-tematsko zблиževanje in težnja po institucionalnem sodelovanju.

## 11 VIRI IN LITERATURA

### 11.1 VIRI

- BODNÁROVÁ, Jana: Sobotná noc. *Dráma 2000*. Bratislava: Divadelný ústav, 2001. 134–69.
- BODNÁROVÁ, Jana: Kurz orientálneho tanca. *Dráma 2004–2005*. Bratislava: Divadelný ústav, 2006. 19–40.
- BODNÁROVÁ, Jana: Kolisky. *Takmer neviditeľna*. Bratislava: Aspekt, 2008.
- BODNÁROVÁ, Jana: Snežný vrchol. *Glosolália. Rodovo orientovaný časopis*, let. 4, št. 1, 2015. 97–109.
- BODNÁROVÁ, Jana: *Dievča z morského dna*, <http://tichoaspol.sk/system/resources/databaza-hry/bodnarova-dievca-z-morskho-dna.pdf>. (Dostop 7. 7. 2015)
- BODNÁROVÁ, Jana: *Lampiónový sprievod*, <http://tichoaspol.sk/system/resources/databaza-hry/bodnarova-lampionovy-sprievod.pdf>. (Dostopno 7. 7. 2015)
- SEMENIČ, Simona: *5fantkov.si.*, [http://sigledal.org/geslo/Simona\\_Semeni%C4%8D#Celotna\\_besedila](http://sigledal.org/geslo/Simona_Semeni%C4%8D#Celotna_besedila). (Dostop 7. 7. 2015)
- SEMENIČ, Simona: *Več ali Nisi pozabila, samo ne spomniš se več*, [http://sigledal.org/geslo/Simona\\_Semeni%C4%8D#Celotna\\_besedila](http://sigledal.org/geslo/Simona_Semeni%C4%8D#Celotna_besedila). (Dostop 7. 7. 2015)
- SEMENIČ, Simona: *Ljubi Vili*, [http://sigledal.org/geslo/Simona\\_Semeni%C4%8D#Celotna\\_besedila](http://sigledal.org/geslo/Simona_Semeni%C4%8D#Celotna_besedila). (Dostop 7. 7. 2015)
- SEMENIČ, Simona: *Nogavice*, [http://sigledal.org/geslo/Simona\\_Semeni%C4%8D#Celotna\\_besedila](http://sigledal.org/geslo/Simona_Semeni%C4%8D#Celotna_besedila). (Dostop 7. 7. 2015)
- SEMENIČ, Simona: *24 ur*, [http://sigledal.org/geslo/Simona\\_Semeni%C4%8D#Celotna\\_besedila](http://sigledal.org/geslo/Simona_Semeni%C4%8D#Celotna_besedila). (Dostop 7. 7. 2015)
- SEMENIČ, Simona: *Let nad kukavičjim gnezdrom*, <http://www.pre-glej.si/index.php?mode=9&id=37>. (Dostop 7. 7. 2015)
- SEMENIČ, Simona: *Vsega je kriv Boško Buha*, [http://sigledal.org/geslo/Simona\\_Semeni%C4%8D#Celotna\\_besedila](http://sigledal.org/geslo/Simona_Semeni%C4%8D#Celotna_besedila). (Dostop 7. 7. 2015)
- SEMENIČ, Simona: *Ubij me nežno*, [http://sigledal.org/geslo/Simona\\_Semeni%C4%8D#Celotna\\_besedila](http://sigledal.org/geslo/Simona_Semeni%C4%8D#Celotna_besedila). (Dostop 7. 7. 2015)
- SEMENIČ, Simona: *Jaz, žrtev*, [http://sigledal.org/geslo/Simona\\_Semeni%C4%8D#Celotna\\_besedila](http://sigledal.org/geslo/Simona_Semeni%C4%8D#Celotna_besedila). (Dostop 7. 7. 2015)
- SEMENIČ, Simona: *1981*, [http://sigledal.org/geslo/Simona\\_Semeni%C4%8D#Celotna\\_besedila](http://sigledal.org/geslo/Simona_Semeni%C4%8D#Celotna_besedila). (Dostop 7. 7. 2015)
- SEMENIČ, Simona: *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*,

[http://sigledal.org/geslo/Simona\\_Semeni%C4%8D#Celotna\\_besedila](http://sigledal.org/geslo/Simona_Semeni%C4%8D#Celotna_besedila).

(Dostop 7. 7. 2015)

- SEMENIČ, Simona: Medtem ko skoraj rečem še ali *Prilika o vladarju in modrosti*, [http://sigledal.org/geslo/Simona\\_Semeni%C4%8D#Celotna\\_besedila](http://sigledal.org/geslo/Simona_Semeni%C4%8D#Celotna_besedila). (Dostop 7. 7. 2015)
- SEMENIČ, Simona: *Sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega, let. LXVI, št. 1. 2015.

## 11.2 LITERATURA

- BABIAK, Michal: Slovinská dramatika v slovenskom kontexte. V: *90. výročie vzniku Univerzity Komenského v Bratislave a Univerzity v Lubľane / 90. letnica ustanovitve Univerze v Ljubljani in Univerze Komenskega v Bratislavi*. Ur. Saša Vojtech Poklač in Miloslav Vojtech. Bratislava: Univerza Komenského Bratislava, 2010. 29–34.
- ČIČIGOJ, Katja: »To kar piše, kar piše vedno, saj veš, kar piše ponavadi.« Tekstualni kolaž. *Simona Semenič Sedem kuharic, štirje soldati in tri Sofije*. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega, let. LXVI, št. 1, 2015. 7–16.
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana: Dráma. *Panoráma slovenskej literatúry III*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2006. 160–62.
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana: *Studia Academia Slovaca 40. Prednášky XLVII. letnej školy slovenského jazyka a kultúry*. Ur. Jana Pekarovičová, Miloslav Vojtech, Eva Španová. Pohľady na súčasnú slovenskú drámu. Bratislava: Univerzita Komenského, 2011. 149–64.
- KLOTZ, Volker: *Zaprta in odprta forma v dramati*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; zv. 2)
- KNOPOVÁ, Elena: Premýšľanie o slovenskej dráme po roku 1990 v priestore dvoch koncepcií. *Revue dramatických umení Slovenské divadlo*. Bratislava: Kabinet divadla a filmu Slovenskej akadémie vied, let. 56, št. 4, 2008. 381–92.
- KNOPOVÁ, Elena: Sodobna slovaška drama – med tradícijsko, diskontinuiteto in raznolikostjo. *Sodobna slovaška drama*. Maribor: Festival Borštnikovo srečanje, SNG, 2011. 7–22.
- KRALJ, Lado: Slovenska dramatika (1945–2000). *Primerjalni članki*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2006. 125–40.
- KRALJ, Lado: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998. (Literarni leksikon. Študije 44).
- LAPORNIK PELIKAN, Maja: *Slovenska dramatika 1990 – 2000 med pogledom v preteklost in izzivi bodočnosti*. Doktorska disertacija. Univerza v Ljubljani: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo. Oddelek za dramaturgijo, 2010.
- LINDOVSKÁ, Nadežda: Improvizácijský princíp v slovenskom divadle v druhej polovici osemdesiatych rokov a tvorba Blahoslava Uhlára. V: *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Ur. Soňa Šimková idr. Bratislava: Tallia-press, 1996. 187–215.

- LUKAN, Blaž: Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja. V: *Slovenska dramatika, Slovene drama*. Ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012. 167–173. (Obdobja 31)
- LUKAN, Blaž: Slovensko gledališče ob koncu prehoda. *Tihožitja in grimase*. Maribor: Aristej, 2007. 154–67. (Zbirka Dialogi: humanistična in družboslovna zbirka, let. 8)
- LUKAN, Blaž: Tri drámy v dotiku so súčasnosťou. *Slovinská dráma*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011. 9–25.
- MARČOK, Viliam: Dráma a divadlo po zrušení štátneho dohľadu a zoči-voči postmoderne otvorenej situácii (po roku 1989). *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2006. 308–14.
- MÍSTRIK, Miloš: Z javiska do literatúry. *Studia Academica Slovaca. Prednášky XXXVIII. letnej školy slovenského jazyka a kultúry*. Ur. Jozef Mlacek. Bratislava: STIMUL, 2002. 122–31.
- MITROVÁ, Adela: Mediálne podoby súčasnej slovenskej drámy (Jana Bodnárova, Karol Horák). *Visnyk Lviv Univ. Series Philol.* let. 48, 2009. 98–107.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja: Grumova nagrada v slovenskem literarnem sistemu. *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ur. Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010. 203–09. (Obdobja, 29)
- PEZDIRC BARTOL, Mateja: Raznovrstnost slovenskih dramatičark v zadnjem desetletju. V: *Zbornik referatov s četrtega slovensko-hrvaškega slavističnega srečanja, ki je bilo v Jeruzalemu v Slovenskih goricah, 13.-14. junija 2008. Četrto slovensko-hrvaško slavistično srečanje / Četvrti hrvatsko-slovenski slavistički skup*. Ur. Miran Hladnik. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2009. 207–14.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja: Refleksija aktualnega družbenega dogajanja v najnovejši slovenski dramatiki. *Amfiteater: revija za teorijo scenskih umetnosti. Scenske umetnosti in politike predstavljanja*. Ur. Barbara Orel. Ljubljana: AGRFT, Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije, let. 1, št. 1, 2008. 127–38.
- PLETERSKI, Andrej: Jana Bodnárová: »Ljubši mi je jezik asociacij, obrisov, odkruškov ... jezik čutnosti«. (Intervju z Jano Bodnárovo.) *Mentor. Revija za vprašanja literature in mentorstva*, let. XXXIII, št. 5, 2012. 44–52.
- ŠIMKO, Ján: Periféria v centre Európy. V: *Katalóg súčasných slovenských dramatikov*. Bratislava: Divadelný ústav, 2006a. 7–17.
- ŠIMKO, Ján: Zišli by sa nejaké tradície. *Dráma 2004–2005*. Bratislava: Divadelný ústav, 2006b. 7–18.
- TOPORIŠIČ, Tomaž: (Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki. *Slavistična revija*, let. 63, št. 1, 2015. 89–102.
- TOPORIŠIČ, Tomaž: Ranljivo telo teksta in odra. Performativni obrat in njegove sledi v slovenskem gledališču po letu 2000. V: *Sodobne scenske umetnosti*. Ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc. Ljubljana: Maska, 2006. 143–55.
- TROHA, Gašper: Obrisi renesanse dramske pisave. *Sodobnost*, let. 75, št. 5, 2011. 640–52.

- TROHA, Gašper: Slovenska dramatika in oblast – nasprotnika ali zaveznika? Ljubljana: *Amfiteater. Revija za teorijo scenskih umetnosti*. Ljubljana: AGRFT, let. 1, št. 1, 2008. 113–25.
- ULIČIANSKÁ, Zuzana: The Unbearable Lightness of Slovak Drama. *Czechoslovak and Central European journal*, let. 17, št. 1, 2003. 50–56.
- VEVAR, Rok: Dramatika o »kompromitiranem nadaljevanju«. *Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo 2009*. Kranj: Prešernovo gledališče, 2009. 103–107.

### 11.3 LITERATURA – ELEKTRONSKI DOSTOP

- ARHAR, Nika: Ocenjujemo: medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti. *Delo*, 4. 5. 2015, <http://www.delo.si/kultura/ocene/ocenjujemo-medtem-ko-skoraj-recem-se-ali-prilika-o-vladarju-in-modrosti.html>. (Dostop, 2. 5. 2015)
- FIGELJ, Klavdija: Dvojna nagrada za slastno truplo. *Primorske novice*, 12. 4. 2012, <http://www.primorske.si/Kultura/Dvojna-nagrada-za-slastno-truplo.aspx>. (Dostop, 2. 5. 2015)
- GOLC, Andraž: *Naši fantki in deklice*. O dramskem tekstu 5.fantkov.si. Grumova nagrada 2009, <http://veza.sigledal.org/prispevki/nasi-fantki-in-deklice>. (Dostop 7. 7. 2015)
- IVAN, Darius: Sobotná noc je prvá divadelná dramatizácia diela Jany Bodnárovej. *Korzar*. 20. 2. 2003, <http://spiskanovaves.korzar.sme.sk/c/4627399/sobotna-noc-je-prva-divadelna-dramatizacia-diela-jany-bodnarovej.html>. (Dostop: 25. 3. 2015)
- IVANC, Jera; PREDAN, Vasja; ROGELJ, Tea; SLAPAR, Vesna; VEVAR, Rok: Simona Semenič/Nagrade 24ur. Nagrada Slavka Gruma za najboljše dramsko besedilo 24ur, Teden slovenske drame, obrazložitev, 2010, <http://veza.sigledal.org/prispevki/nagrade-40-tedna-slovenske-drame>. (Dostop 4. 8. 2015)
- KREIGHER, Amalia: 43. TSD: Poudarki iz poročila selektorice Amalie Kraigher, 31. 1. 2013, <http://veza.sigledal.org/prispevki/43-tsd-poudarki-iz-porocila-selektorice-amelie-kraigher>. (Dostop 3. 7. 2015)
- LESKOVŠEK, Nika: Po trnovi poti umetnosti. *Si Gledal*, 29. 5. 2012, <http://veza.sigledal.org/prispevki/po-trnovi-poti-umetnosti>. (Dostop 3. 7. 2015)
- PEZDIR, Slavko: Ocena predstave o nekem slastnem truplu. *Delo*, 15. 11. 2011, <http://www.delo.si/kultura/oder/ocena-predstave-zgodba-o-nekem-slastnem-truplu.html>. (Dostop: 25. 3. 2015)
- PREDAN, Alja: *Je dobro dovolj ali premalo?*, <http://archive-si.com/page/124262/2012-07-15/http://www.pgk.si/main.php?lng=slo&vie=cnt&gr1=nov&gr2=&id=2009012115320541>. (Dostop: 25. 3. 2015)



## **12 PRILOGE**

### **12.1 PRILOGA 1: PREVOD**

Jana Bodnárová

**Tečaj orientalskega plesa**  
**(Kurz orientálneho tanca)**  
**(2004)**

Prevod Diana Pungeršič

PLESNA UČITELJICA (40-letnica)

ŠEHEREZADA (35-letnik/ca)

LUČ X2 (17-letnica)

LOLA (80-letnica)

NOVINARKA (55-letnica)

Glas

Trebušne plesalke

TEMA.

GLAS IZ ZVOČNIKA To dramo bi lahko poimenovali tudi Klavstrofobija. Agorafobija. Obsesija & frustracija. Osamljenost v majhnem mestu. Ranjene. Marionete. Iztirjeni svet. Ženske. Hoja po razbitem ogledalu. Sladki sokovi noči. Mistični ples ...

*Eksplozija arabske glasbe. Pevčevo petje, piščali in bobni napolnijo celoten prostor. To je čas pogrezanja v spanje. Sedaj slišimo samo ritmičen zvok bobnov.*

Luč.

*V prostoru z ogledali plešejo udeleženke tečaja trebušnega plesa. Oblečene so v modrčke in rutke za na plažo, ki jih imajo ovite okrog bokov in nog. Samo plesna učiteljica in Šeherezada nosita pravo orientalsko opravo. (Ena oseba je lahko črnka, ki deluje, kot da ni del predstave, ampak je lahko gledališki performans. Pomiva ogledala, pometa po tleh ... nima nobenega stika z igralkami, niti one z njo. Njena naravna vitalna hoja, podedovana po prednikih, predstavlja kontrast krčevitemu naporu tečajnic, da bi se gibale eksotično. Hkrati pa je aluzija na izrivanje »barvnih« ljudi k »pometačem« sveta »belih«.)*

UČITELJICA

*(Pleše enkrat pred plesalkami, drugič se s plesnim korakom pomeša mednje in popravlja njihove gibe.) Punce ... Več gibanja v pasu ... Takooo! Zdaj so vaši boki svinčnik. S tem svinčnikom okrog sebe rišete osmico. Takooo! Ne pozabite na dihanje! Bodite bolj povezane s svojim telesom. Takoo! Pazi! Zgornji del je pri miru! Premikamo se samo s spodnjim delom telesa! Mehko! Mehko! Trebušni ples ni vadba – ampak ples! Slavi žensko telo! Zdaj ste samo z njim! Ne skačete z lonci po kuhinji. Ne vlačite se po stanovanju s sesalcem. (Učiteljica vrtoglavo hitro valuje z vsem telesom.) To so sladke minute, sladke urice, ko si lahko sama s seboj. Takšna, kot si sanjara, da bi rada bila. Lahko si predstavljaš, da pravkar v kalifovi palači plešeš svoj neponovljivi ples. Poln erotike. Imaš nadzor nad svojim telesom ... Takooo! Tako! (Glasba divje razbija.) Ta ples ti bo dal nekaj več! Lahko boš začutila njegove mistične trenutke. Združil te bo z boginjo Materjo. Z naravo. S hojo kamel. Z letom ptic ... Si drevo v vetru. Si trak, ki plapola v vetru. (Učiteljica se zdaj sklanja globoko nazaj in valuje z rameni. Zvok bobnov se nezadržno stopnjuje. Tudi ženske valujejo s telesi in rameni, kot jim to pač uspeva. Ko prenehajo plesati, si sproščajo mišice, se posedejo na tla, se smejejo, govorijo ena čez drugo, nekaj takega kot: super, super, kot bi bila iz gume, zakon! To pa je sprostitev! Oooooo! Sem kot mačka. Fuuuuuu! Počutim se, kot bi jih imela dvajset ... fantastično, ful dobro, super, zakon ...)*

ŠEHEREZADA Sosedka iz bajte mi je rekla, da nisem normalna, ker se oblačim kot arabska princesa. Da se mi je očitno odpeljalo, če sem si šla spremenit ime. Prej Zuzana, zdaj pa Šeherezada.

LUČ X2 Pa kaj si boš sekirala okoli nje. Mene je bilo normalnosti vedno strah. Jaz sem si okrog oken naslikala velikanske vijolice. Kot imate vi senčilo na vekah. Pa se jim je čisto utrgalo.

ŠEHEREZADA Sosedki grem v nos. Ampak njen otrok pa lahko ponoči kašlja za steno. Pa sem tiho! Zunaj na hodniku na štriku visijo otroške majčke, popacane od krvi. Pa ta močne najlonke. Za debel trebuh. Kot ga ima moja sosedka. (Smeh.)

LUČ X2 Jaz pa živim zraven enega starca. Gluh je, cele dneve mu nabija radio. Smrdi kot dihur. Ta smrdljivec vsake toliko pride na hodnik, pa me butasto vpraša, kje je dvigalo ... Kao ... kako se pride ven. Jaz mu pa rečem: tukaj ni nobenega dvigala. Tukaj ni izhoda.

ŠEHerezada Ta je pa dobra! Kaj pa potem gluhec?

LUČ X2 Nič. Debelo pogleda, pa se pobere nazaj v svojo brlog. Parkrat sem morala poklicati rešilca. Ker so ostali v bajti dali na ignor, ko se je drl. Pustili bi ga, da se stegne v tisti njegovi pasji uti. Zdravniki so prišli, pa so mu našopali par injekcij. Pa je preživel.

NOVINARKA Jaz danes skoraj ne bi prišla sem. Na ulici pred našim blokom je ležal fentan pes. Še topla kri je tekla iz njega. Se je kar kadilo iz nje. Med plesom sem pa na tega psa čisto pozabila.

ŠEHerezada Ljubica, morala bi ga vreči v jarek. Psi so pošasti.

NOVINARKA Fuj! Trupla se ne bi mogla dotakniti. Zdaj sem prišla sem. Če sem sama, je pa tako, kot bi bila v slabi družbi. (*Smeh.*)

LUČ X2 Jaz tudi ne prenesem psov. Renčijo kot nori. Pa tudi mačke znajo biti butaste. Nikoli ne veš, kaj se skriva za tistimi očmi.

NOVINARKA Vam rečem ... takole ne zna plesati noben dec!

ŠEHerezada Ljubica! Se bojim, da se motite. Na Orientu takole plešejo tudi moški. In to s popolno žensko eleganco! Mmm!

UČITELJICA Res je! Na Orientu so bili določeni kraji, kamor ženske niso smele. Tam so potem namesto njih plesali moški. Preoblečeni v ženske. V Egiptu so jim rekli Hawaal, v Turčiji Kojak, v Siriji Cengi ... Tudi moj prvi učitelj trebušnega plesa je bil moški. Veste, sem hodila na tečaj na Dunaj! On je bil iz Kaira. Na ulici bi šle mimo njega. Popek mu je visel čez pas ... Ampak ko je pa začel plesat! Valovanje telesa, valovanje trebuha, šimi ... Lahko vam samo rečem – je bil seksi za znoret!

ŠEHerezada Letos poleti so v Kairu eno noč vreščale mačke. Nisem mogla spati. Pa sem si rekla: Pojdi dol v bar na en drink. Reкло se mu je Bar bosih. V njem so plesale bose plesalke. In nobeden od gostov ni opazil, da so v bistvu moški.

NOVINARKA Vi ste bili v Egiptu? Ampak orientalski moški – to so drugi geni!

ŠEHerezada Poštirkani. Celi v belem. Vedno dišijo po kardamonu in parfumu Omar Chajam. Vedno so v skupinah kot kaki zarotniki. Ulice so polne moških. Mesta moških. Kadijo vodne pipe. Pijejo metin čaj. Igrajo domino. Pa se menijo, kaj se je kaj zgodilo.

NOVINARKA (*Se ogleduje v ogledalu.*) Ampak že zdavnaj niso več varni. V teh svojih puščavskih deželah. Z nafto pod nogami. Kakšne stvari se dogajajo! Sigurno si želijo miru. Kot mi vsi. A ni res? Varnosti pač ni več. Kaj če je samo iluzija?

UČITELJICA Punce, pustite zdaj to umazanijo sveta. Z njo me ne bomo prišle daleč. Raje se posvetimo meditaciji. Usedite se po turško ... Takoo! Nič drugega ne bomo počele. Samo

sledile svojemu dihanju. Vse odmislite. Ne ukvarjajte se z mislimi. Če bodo prišle, bodo tudi odšle. Glavo naj bo prazna. Umirite se. Čisto se umirite.

Tema

*Prostore v »mislih« protagonistk je mogoče realizirati tako, da je odrska površina naklonjena. Na njej protagonistke težje ohranjajo ravnotežje. Druge ženske sedijo v senci in tiho gledajo ostale. Luč X2 se med meditacijo znajde v svoji vsakodnevni stvarnosti. Med monologom s težavo pleše po nagnjeni površini, kadi in razburjena govori z nekom nevidnim, prisotnim le v njenih mislih, kot bi bila z njim na telefonski zvezi.*

LUČ X2 Pizda! Pizda! Kolikokrat naj ti še rečem, da ravno meditiram!? Kaj? Zakaj to sranje? Ja, da ne bom totalna razvalina od človeka. Meditiram za boginjo Mater. (*Izbruhne v smeh, izbruhi smeha se nato ves čas monologa ponavljajo.*) Za kačjo moč pod mojim trebuhom. Za vse moje sokove in sline. Za zgubljene mišice na mojih tankih kosteh. Za črne lase – vidiš, včeraj sem si jih dala postriči. Pizda, nimam jih več do pasu. Nobene živalce z resasto dlako več ne nosim na svojem hrbtu, pizda ... Meditiram za roza nohte. Kaj? Valda, da umetni. Moji so kot iz papirja. Pogriženi. Šit od šita! S temi ameriški bi ti lahko delala krvave tetovaže po hrbtu. Risbe od mačke. Saj mi tako rečeš, ne? Hrbet bi ti izvezla kot s križnimi vbodi. Da boš imel na njem ornamente, ki so jih na povštre vezle naše prapraprababice. Vbadale so z iglo, pri tem pa so si predstavljale tujo kri na hrbtih svojih možev. Ti so jih pod sabo pokopali s svojimi zavaljenimi, izdelanimi telesi. Prepoteni in rjoveči možji. Ali pa možji okostnjaki. Napol gluhi pohabljenici. Privlekli so se k svojim ženam iz prve svetovne ali pa iz neke luknje! V puškinih ceveh pa najbrž da niso imeli vrtnic. Hitro, preden umrejo od teh pošastnih spominov, ki so jim kot kača glodali možgane, so hoteli zaploditi potomca. Iz tega potomca je nastal naslednji potomec pa naslednji potomec pa naslednji in potem jaz ... in vsi mi – izgubljeni, obupani, zavoženi osebki s kilavo kožo... Nekoč sem imela enega takega frenda. Strašno se je bal odprtega prostora. Zunaj se je počutil grozno. Izgubljenega. Majke mi! Enkrat je celo leto preživel v svoji sobi. Starši so ga spravili v bolnico. Imel je obraz s takimi hipnotičnimi očmi. Ali pa oči kot kak paranoik, res! Foter ga je strpal v umobolnico. No, danes pa take obraze vidiš na plakatih. Po vseh butastih cajtengih. Na cedejih ... Postali so v bistvu super moderni. Za popizdit!

GLAS IZ ZVOČNIKA (*Glas iz zvočnika se lahko nadomesti z resničnimi video projekcijami.*) Dekle ima občutek, da se pogreza v prostor z geometrijskimi vzorci. Ustvarja jih svetloba in barve. Kot na stenah mošej. Dekle je droben kamenček med temi lučmi in hipnotičnimi vzorci medlih sanj. Sanj ljudi, ki globoko spijo. Nezavedne sanje. Nepojasnjene sanje. Zmedene sanje.

LUČ X2 Veš, da ravno vidim v temi neko vezenino ali neki takega!? Sto let že nisem videla kaj tako predpotopnega, tako butastega! Ampak ni resnična. V bistvu je – nič iz svilenih ali bombažnih niti ... Kot nek snop svetlobe. Kot iz laserskega topa. Izvezeno z laserskimi žarki. Kot bi bil okrasek. Vrti se mi že. Res! A zaradi tistega čudežne stvarce, ki si mi jo dal, da bi se natripala? Ali je to zaradi plesa, pri katerem se zvijam kot kača. Ali zaradi te meditacije? Ali je to v meni, odkar obstajam?

GLAS IZ ZVOČNIKA (*Ali video.*) Smo v mislih novinarke, ki meditira. V njeni glavi se kot na projekcijskem platnu menjujejo podobe iz televizijskih zaslonov. Vojna polja. Samomorilski napadi. Med prizori ni razlike: padajoče stavbe, prah, ubiti, iznakaženi ljudje, ali pa mrtvi, ki so videti, kot da mirno spijo, možki, ženske, otroci ... Vidimo obraze, spačene

od stokov, krikov, kletvic in psovka ... Še vedno se vse dogaja v tišini. Ženska nepremično stoji.

NOVINARKA Zaradi te butaste nespečnosti sem na teveju ujela začetek vojne. Najhujše je, da nihče ne ve, kako se bo vse skupaj končalo. Kupi mrtvih. Dobro skrite številke. Servilne vlade in armadne možgane take stvari en drek brigajo. Še na uredništvo mi ni več za it. Mogoče bom tukaj vse skupaj pustila. Bom šla v gozd sadit drevesa. Ali pa v Švico za negovalko eni bogati, onemogli starki. Z zapotegnjeno gofljo in kilo zlata na rokah in okrog vrata. Za ta keš bom šla po svetu, ali kaj. Madona, saj niti več ne vem, za kaj ... kaj pametnega lahko na tem zavoženem svetu sploh še počneš! Sem pa tja se najde kdo, ki napiše kaj, kar bi morali prebrati. Pa čeprav se tega ljudem ne ljubi brati. Ker ni prijetno in ni zabavno. Spomni jih na njihova lastna življenja. Življenja sužnjeva.

LUČ X2 O džizs! Jaz bom padla v neko hipnozo, ali neki takega! Ampak lahko zletim po tleh in fajn butnem z glavo. Si izboljšam karoserijo. A me sploh poslušáš? Nobeden, niti ti, me ne bo našel. Pobrало me bo v tej luknji, v tem zaporu, na kupu modernih cunj, veš, jaz še omare nimam tukaj. Menda tukaj samo spim. Meditiram. Baje moram tako izprazniti samo sebe. Se izsrat ven in ven ... Na grelni plošči si kdaj pa kdaj naredim krvavi steak. Ko me zagrabi, grem pa k tebi. O pizda! Jezik mi lahko takole zdrsne, se bom zadušila sama s seboj! V luknji nasproti živi en stari, napol slep in napol gluha. Mogoče še voha ne več. Saj smrdi kot maček po scalini. Nekajkrat sem mu poklicala rešilce, sem ti razlagala? Je razbijal po mojih vratih in klečal na tleh. Drl se je, sopel, ledvično koliko je imel, ali nekaj takega ... Ampak on nič ne voha! Saj ni jelen v gozdu. (*Smeh.*) Mojega razpadajočega trupla še pred vrati ne bi zavohal ... Fuj! Zakaj me ne ustaviš, ti kreten!? Včasih mi šinejo v glavo taki nagnusni, zoprni prizori. Ogabni kot zalega gadov. Glodajo mi možgane, moje lastne misli ... Še eno tabletko bom vzela. Tisto mavrično od tebe ... In počakala, da mi uspava te moje trčene možgane. Ena ni bila dovolj. Da jih bo prepričala, da moram zapreti usta in vse izklopiti. Da se na nobenega ne spravljam, da mislim samo na to, kar je, da si vbijem v glavo mantra: Nisem odvečna! Nisem butasta! Nisem odvečna ... in tako naprej. Da mi ni treba niti pisniti na idiotska vprašanja: Kdo ste? Kaj ste po poklicu? Kako dolgo ste že brezposelni? Bi se dali fotografirati za akt? Kaj pa softporno? Boljše plačajo ... Nekoč sem res bila kot lučka. Kot punčka. Taka čista, majcena deklica. Pridna, pridkana. Ampak nisem več. In naj mi za to dol visi. Čez par sekund se bom nekam katapultirala. Kjer bo vse mehko, nobenih robov... in bedastega blebetanja ... čisto kot soj luči ... Me sploh poslušáš? Ti ... ti, ki si mi obljubljal dirke z motorjem, jadranje, zlate verižice, da bova lahko plesala, spala v postelji brez odeje ali pa v mahu ... kar nekje ... kjer bo nad nama roj kresnic, ki jih še nikoli nisem videla. (*Smeh.*) A si slišal za tista dva pedra? V sex shopu sta kupila lisice in sta hotela priklenjena eden na drugega skočiti z najvišje stavbe. Ne vem, kje. Nekje v vukojebini. En drug par pa je hotel nag ležati na pločevinasti strehi, na žgočem soncu, blizu močvirja, dokler ju komarji ne bi popikali do smrti. Njej je ime Luč X2. Lepo, ne? Prevzela sem njeno ime – Luč X2 ... Ti dam svoj naslov. Me boš že našel. Predmestna bajta, pri železnici. Lahko bi skočila priklenjena drug na drugega z železniškega mosta naravnost pod vlak. To bi bila zvezdi! Džizs! Po vseh jebenih rumenih cajtengih pa tevejih bi bila. Bila bi brez preteklosti. V mavrični svetlobi bi plavala ... Ti in tvoja zavržena, od vseh pozabljena Luč X2.

GLAS IZ ZVOČNIKA Novinarkine misli so še vedno polne fragmentarnih podob uničenih, zapuščenih mest. Porušena tovarna. Zidovi hiš. Razmetane stvari. Metafizičen občutek, da je konec vsakršnega gibanja. Še sapica ne premakne ogorelih dreves. Vse preveva neslišnost prostorov poplavljenih mest. Mest brez ljudi. Med ruševinami je mogoče razločiti nekdanje

spalnice, kuhinje, otroške sobe ... Polomljeno pohištvo, razmetana oblačila, igrače, lonci ... Tišina. Neslišnost. Dokončna sprememba.

NOVINARKA (*Med glasom iz zvočnika stoji nepremično sredi odra in si počasi, košček za koščkom striže lase tik ob lobanji. Sicer le v njenih mislih, tako da ima v naslednjih scenah spet običajne lase.*) Se mi je odpeljalo? Se mi je že čisto zmešalo? Ampak med mano in zunanjim svetom ni mogoče zarezati z nožem. Če sem že duševno prizadeta, to pač ni norost, ki bi si jo povzročila sama. Vame so jo naselili oni. Tisti od zunaj. (*Boža se po smešno ostrizeni glavi, dela se, kot da se gleda v ogledalo.*) Hm ... kdo sem? Strah sem. Negotovost sem. Samota. Jeza. Zoprnost. Bes. Ljubosumje. Sramota. Požrešnost. Očitki. Nespečnost. Hrepenenje. Utrujenost. Zaspanost. Izgubljeni lasje. Izgubljena, skoraj stara ženska. (*Začne se smejati in afektirano momlja.*) Ne! Sem korski pevec, ptiček, ki je padel iz gnezda, spet sem punca, ki so jo kifeljci po pomoti zamenjali s prostitutko in jo prijeli, sem klobčič volne za topel pulover, sem mucek, sem potepuški pes, kupček trave, božično pecivo, šarkelj za h kavi, kresnička, živa punčka, lizika z okusom kokakole, malinov sladoled, spet sem otrok ... in vse je varno, trdno, urejeno. Vse je, kot mora biti. SEM ...

Stranišče

*Lola kadi in pripravlja kupčke toaletnega papirja. Noter pridirja zadihana Luč X2.*

LOLA Hej, punčara! 5 kron.

LUČ X2 Pa saj ne grem scat. Samo tistega sranja nisem več zdržala. Tiste meditacije. Glavo mi bo razneslo.

LOLA Jaz sem pa mislila, da tam samo z ženskimi čari krožite. (*Zatrese s prsmi.*)

LUČ X2 (*Si tudi prižiga cigareto in vleče ven mobitel.*) Tole imaš, tole, ti kreten kretenoiden!

LOLA Požvižgaj se ti na njega, punca. (*Vstopi Šeherezada.*)

ŠEHEREZADA Tukaj si, srček? Ne moreš pobegniti z meditacije kot kak splašen konj.

LUČ X2 Pa kaj vas to briga?! (*Pred ogledalom si popravlja lase. Šeherezada se postavi zraven in si popravlja mejkap.*)

ŠEHEREZADA Kakšen parfum imaš to? Saj se tikava, ne? Dišiš kot poper, vrtnica in ... bazilika. A sem dovolj seksi, ljubica?

LUČ X2 Kaj je to za en bul šit?!

LOLA Med noge bi ji morala seč. Potlej bi vam pa postalo vse jasno, če vam še ni.

ŠEHEREZADA (*Prekriža noge.*) Pa naj deklica poskusi.

LOLA Ja! Zdaj, ko ste si tiča skrili med noge.

ŠEHEREZADA Ena, ki puca veceje, se nima kaj vtikat v svoje stranke.

LOLA Raje večeje pucam kot pa pometam kontejnerje. Ali pa da živim kot žival. V smrdljivi podrtiji, ki se ti ruši na glavo. Vsak dan gledat ušive otroke. Brazgotinaste in hrastave. Revščino. Revščino. In še enkrat samo revščino. Nič drugega.

ŠEHerezADA Kaj zdaj to blebetate?! Greva nazaj, miška?

LUČ X2 Daj, spelji se. Kdo pa misliš, da si!?

ŠEHerezADA (*Posmehljivo.*) Pa ti!? Kaj pa ve veste?! Kako je to, če si v najbolj intimni intimi drugačna?! A sem hudobna? Ampak hudobija, punčka, hudobija je privlačna. Ker ne diši po vrtnici in baziliki. Ampak po svobodi. Odrekaš se mirnemu življenju. Sanje se končujejo...

(*Novinarka zadihana vdre na stranišče.*)

LOLA Kaj pa vas danes toliko sem nosi?!

NOVINARKA Meditacija ni zame. Vse je samo še bolj grozno.

LOLA Kako pa to počnete? Na tečaju trebušnega plesa?!

NOVINARKA Takole! Sedite po turško. Na nič ne smete misliti. Samo sledite dihanju. Misli prosto odhajajo in prihajajo. Ampak meni samo prihajajo in prihajajo! Kopicijo se in kopicijo! Kar preplaviti me hočejo. Skačejo kot opice. Enkrat preteklost, drugič sedanost. Blodnje vseh sort. Čiste halucinacije.

ŠEHerezADA To pa zato, ker se me nočemo soočiti same s sabo. Me v bistvu hočemo pobegniti pred seboj ... pred svojimi življenji. Samo, da si to vsaj priznamo. Obstajajo pa ženske, ki grejo vsako nedeljo v cerkev, zraven pa sanjarijo o seksu z grobijanom. Ampak, da bi pa priznale, tega pa iz njih niti s porodnimi kleščami ne izvlečeš.

(*Nenadna tema. V njej se znajde Šeherezadin spomin. Sliši se glas iz zvočnika.*)

GLAS IZ ZVOČNIKA Pridi sinček. Pa zakleni. Tako kot vedno. No, kaj je? Nimaš več rad svojega očija? Pridi, da se malo stisneva ... to pa res ni nič slabega. Če ima fantek rad svojega očeta, mu bo to dokazal z veliko ljubeznijo. Ampak to bo najina skrivnost. Priti fantek, pridi, položi rokico semle ...

Močna svetloba.

(*Šeherezada je zvrta na tleh. Luč X2 počepne k njej in ji pomoli svojo cigareto. Novinarka ji češe lase, Lola pa ji s toaletnim papirjem previdno briše obraz.*)

LOLA Tako ja! Punca! Kar jokaj. To ti bo pomagalo.

NOVINARKA Kaj se je zgodilo? Vam je postalo slabo?

LUČ X2 Naenkrat ste se zložili po tleh. Pa solze so vam tekle v potokih.



ŠEHEREZADA To so samo tak fleš v glavi. Pride na hitro. Pa tudi hitro gre. Na srečo, ljubice ... Vse živimo v predmestju, kjer se vlaki ustavijo trikrat na dan, avtobusi pa, samo če se šoferju ljubi. Tipi se tukaj nažirajo, me pa se v tej luknji učimo orientalskega plesa. Ker so ženske drugačne! Radovedne in žilave. Vse prenesejo!

LUC X2 Čisto vse! Vse do amena.

*(Šeherezada se počasi pomiri, vstane in poljubi obe ženski na lica.)*

LOLA Prva ženska je bila Lilit. Še pred Evo. Pa so jo izgnali iz raja, ker je bila nesramna do Adama. Tako je pravila ena ciganka iz našega naselja. Še pred vojno. Šlogala je civilkam, na ramenih pa nosila papagaja ...

*(Tri ženske odidejo. Lola se usede, zapre oči, videti je kot, da meditira.)*

Tema

*(Zazveni nežna glasba, kakršno slišimo iz glasbenih skrinjic za nakit, na katerih se na pokrovih vrtijo baletke iz umetne mase. Lola iz vrečke strese odstrižene ženske lase. Potem vzame ven staro porcelanasto punčko – povsem plešasto. Po vrhu glave začanja lepiti pramena.)*

LOLA No vidiš! Pa si dočakala! Moja stara, bubana punčka! Frizerka je danes nametla dolge črne lase. Za tebe. Sem jo prosila. Pa boš spet lepa. Taka vranja! Kot cigančica. Ti moja porcelanasta punčka! Z zaprtimi očmi. Nič se ne boj, tudi za očke bom poskrbela. Spet bodo široko odprte. Modre kot spominčice. So rasle v senci. Pod bezgom. Oprala sem ti oblekico in poštirkala čipke. Tako čista in sladka boš kot bonbonček. Taka kot si bila v rokah tovarnarjeve hčerke. V tisti opečnati vili zraven smrdljive tovarne usnja ... Moškimi, ki so delali tam, so smrdeli lasje, obleka, koža, čeprav so se drgnili s pralnim praškom. Tebe pa je neka afnica, bogata deklica, vozila v črnem vozičku z velikimi kolesi po tretoarju za kovinskimi stebrički ograje njihove vile. Ali pa te je položila na blazino na oknu in se mi režala. Mi kazala tiste redke zobe, črne od čokolade. Jaz pa sem glavo vtaknila med tiste stebričke na njihovi ograji in gledala samo tebe. In si želela, da bi deklica padla z okna, s teboj v rokah. Tudi koničasto ograjo bi preplezala in te ukradla. Vozila bi te v otroški karjoli, dala bi te na odejico, napolnjeno s slamo.

GLAS IZ ZVOČNIKA Učiteljica se ima za srečno žensko. Ima dva majhna otroka, moža, ki je ne omejuje pri nenehnem samoiskanju – kot pravi ona. Je lepa in ljubi samo sebe. Cel kup manj srečnih, nezadovoljnih, zafrustriranih žensk – kot pravi sama – je učila aerobiko, potem jogo in potem še chi-kung. Zdaj jih uči trebušni ples in pravkar se potaplja v tok svojih misli.

UČITELJICA Vdih, globok vdih ... Kako je zrak pri vdihu hladen. Oprijema se mojih nosnic. Potuje dol, vse nižje, v pljuča, v trebuh. Kako majhen je moj trebuh. Trebušček. Kot da ne bi rodila dvojčkov. Mojih srčkanih fantkov. Mojih klobčičev volne, mojih dveh sončkov, debelušnih tjulenčkov, mojih pobruhanih divjačkov. Še dobro, da imam zanju varuško. Da bi počela vse te mamičevske stvari, vlačenje po rokah, menjavanje plenice, pranje, likanje, kašice, sokci ... bi imela že tako otečene noge kot kaka natararica, v hrbtu pa igle ... Današnji dan je lep. Še nikoli ni bilo tako lepega dneva. Vsak dan je lep. Čeprav svet ni lep. Če se bo pa kje v meni prebudil tesnoben občutek ... nekje globoko v meni, kot da prihaja iz pet, sladek in gnusen, ga bom steptala v najbolj droben prah, tam pod senco dišeče lipe. Ker je zoprni, kot če

vtakneš prst v med, potem pa hočeš z njim listati po knjigi. Tako, zdaj pa izdih. Topel zrak gre skozi moje nosnice ven. Z njim pa iz mene odhaja vsa utrujenost. Drugačna sem kot vse te ženske okrog mene. So kot vreče nevroz. Z nečim obsedene. One niso srečne. Jaz sem srečna. Sem lepa in ljubim svoje telo. Voljno je. Mehko. Rodilo je dva otroka. Je takšna vroča blazina. Rada se posvečam sama sebi. Rada plešem. Zdaj bom sprostila roke. Raztegnem jih z dlanmi dol ... pobožam tla in jim prisluhnem ... zdaj pa dlani gor ... pobožam nebo in mu prisluhnem ...

*(Zvok pojoče skrinjice.)*

LOLA Vidiš, kakšne lepe zdrave lase sem ti prinesla. Kdove, kaj je s tisto trapo, ki si jih je dal postriči. Mogoče pa zdaj žaluje za odrezanimi lasmi. Se počuti šibko in negotovo. Ali pa je postrižena na ježka. Mogoče se je preveč pozno vračala skozi park med bloki. Pa jo je nekdo zgrabil od zadaj. Ji prerezal vrat. Jo vrgel v grmovje za polomljenimi klopki. Na katerih se tako in tako ne da več sedeti. Vzel ji je denarnico s tristo kronami. Končno si je tistega dne lahko nataknil vrečko na glavo in dihal svojo srečo. Vsi so ga zapustili. Nima kam. Ti me pa ne boš zapustila. Ti si moja stara punčka. Čipkasta in žametna ... Ali pa bo ta, od katere imaš lase, dobila raka. In ji bojo izpadli lasje. Postala bo prozorna. Podobna bo ribi z morskega dna, ali pa se bo spremenila v morsko zvezdo. Ali pa v školjko, odtisnjeno v pesek. Za zmeraj onemelo. Mirno. Saj ko so nas med vojno z mamo in očetom odpeljali v lager, nam strgali kovčke iz rok, saj so tudi tam ženskam vsem po vrsti ostrigli lase. Ležale smo na pogradih in same sebe žalostno božale po lobanjah. Smo bile tudi me kot morske zvezdice. Ciganke s posušenimi rokami in nogami ... S tistim najbolj žalostnim, predsmrtnim žarom na obrazu.

*(Poboža prilepljene lase, sliši se tiha arabska glasba.)*

Ha! Mogoče pa je vse čisto drugače. Tista postrižena punca tukaj zraven pleše trebušni ples. Počuti se lahko. Drugače! Ukazovalno! Je brez las. Ima ravne prsi. Je kot fant. Enkrat se bo usedla z moškim na motor. Ponoči bosta drvela skozi mesto. Ampak to bosta že druga dva. Ti moja porcelanasta ... *(Pritajeno se zasliši arabsko glasbo.)* Slišiš to glasbo? Zvijajo se kot kače. Kar plešejo, pa plešejo. Mislijo si, da so princeze iz tisoč in ene oči, v zavetju pozlačenih sob z brokatnimi blazinami. Da niso iz našega predmestja ... da niso iz takega časa, v katerem ne veš, kaj se bo od kod zgrnilo ...

Prostor z ogledali.

*(Arabska glasba, plesalke.)*

NOVINARKA Taka stara baba pa trebušni ples!

UČITELJICA Da tega ne slišim več. Pri orientalskih plesih je ravno to najlepše, da jih lahko pleše vsaka. Ful velika, ful majhna. Stara ali mlada. Na tečajih sem imela tudi že nosečnice. To so zibale tiste velike trebuhe! Ne sramujte se velikih prsi. Okroglih bokov. Pri takšnem plesu še najlepše pridejo do izraza. Počasi se boste tudi ve malce okrasile. Takole boste pri plesu zvončkljale s cekinčki. Takole!

LUČ X2 Ampak meni pa to prosojno blago pa cingljanje ni všeč.

UČITELJICA Ker si narejena za drugo vrsto trebušnega plesa. Ne za egipčanski, ki ga učim jaz. Ti bi lahko bila gotska trebušna plesalka. S tem svojim pirsingom in koščenostjo. Oblečeš

se v polivinil, v usnje, s senčilom pa si močno obrobiš oči. Videti boš kot fatalka! Femme fatale!

LUČ X2 Feeemme fataaale! Od jutri naprej bom čisto druga. Ne bom si več grizla nohtov. Ne bom se počutila kot en cucek. Ne bom se praskala do krvi. Pridna, srečna punca bom.

UČITELJICA Tega ne obljubim.

NOVINARKA Gotika! Madona! A to je možno? Se ne učimo trebušnega plesa, ne pa magije?!

UČITELJICA Ne verjamete? Še kaj več je mogoče. Na našem tečaju se lahko s plesom prestavimo v drug čas. V zgodovino. Lahko smo duhovnice v sumerskih ali anatolskih svetiščih. Plesale boste v faraonskem stilu. Ampak dovolj! Ne prehitevajmo. Malo spremenimo zadevo. Sprostimo roke. Obiramo grozdje .... Zdaj pa grozdje odklanjamo. Tako. Odlično! Zdaj pa poskusimo lotosov cvet z dlanmi ... Za to moramo imeti sproščena zapestja ... Jaz si jih sproščam tudi na avtobusni postaji ... kjerkoli .... Pred televizijo ... Krožim z zapestjem ...

NOVINARKA Moja zapestja za računalnikom postanejo čisto trda ... kot iz kamna.

LUČ X2 Jaz pa imam včasih občutek, da ima zapestja napihnjena. Razumete? Kot bi mi otekla. Kot bi bila polna vode.

ŠEHerezada Pazite! Sredinec ne sme preveč pod nivo ostalih. To je v Siriji kletvica.

NOVINARKA Kakšna pa?

ŠEHerezada Taka! (*V zrak dvigne sredinec. Smeh.*)

UČITELJICA Baje je res tako. Ampak ne pozabimo na roke. Kot da jih imamo na gladini vode. Lahke ... kot labodja krila, ko se počasi dvigajo nad vodo ... Takooo!

NOVINARKA Madona! Si bom še roke izpahnila.

UČITELJICA Ne kremžite se. Podarite si nasmeh v ogledalu. Poskusite biti same pred seboj lepe!

Zdaj se pa spet razgibajmo s celim telesom. Delamo velike kroge z boki, prav!?  
(*Ženske se sproščeno smehljajo in krožijo z boki. Glasba je vse bolj divja.*)

Polmrak. Lolino stanovanje.

LUČ X2 No, ta je pa dobra! Za posrat! Veste, koliko je ura?

LOLA Okrog polnoči.

LUČ X2 Tri zjutraj.

LOLA Sem hotela poklicati zdravnika. Ampak dobro, da sem dobila vas. Pa da ste prišli. Ste v redu punca. To se takoj vidi. Zdravnika eno figo briga, pa še podkupljiv je. Eno injekcijo za

zaspat bi mi dal, pa bi se pobral. Zbudila bi se okrog kosila, glavo pa tako, kot bi mi jo sneli, poznam to, ta zdravila, ki te umetno uspavajo. Ne veš, kje si, kaj si, če je dan, noč ... Slišite?

LUČ X2 Kaj pa?

LOLA To lajanje nad mojo glavo. Sosedu so spet zaprli ovčarja v kopalnico. Te gnide pa nekje ponočujejo.

LUČ X2 Zakaj točno sediva na banji? Zakaj ne greva v sobo?

LOLA Tukaj je varno. Sem ne bo prišel nihče, razen mene. In vas.

LUČ X2 V tem primeru pa bi se lahko zaprli naravnost v dvigalo. In se vozili gor pa dol, da bi vam minil čas. Jaz bi na primer naredila tako. V dvigalih me kar srh spreletava. Od takrat, ko sem bila zaprta z neznanim tipom. Vozil naju je gor – dol. Pa se režal, ko me je bilo strah. Komolec mi je nastavil pod vrat in me tiščal ob steno. Hropla sem in se polulala od strahu. Ampak dvigalo je vseeno boljše kot sekret!

LOLA Jaz ima povsod čisto, saj vidite!

LUČ X2 Slišite? Nič več ne laja.

LOLA Ne. Ampak bo začel.

LUČ X2 Mogoče pa ne bo začel. Mogoče se mu je samo kaj hudega sanjalo. Mislite, da imajo tudi psi sanje?

LOLA Od kod pa naj jaz to vem!? Človek ni pes!

LUČ X2 Kako je pa z vašimi ...?

LOLA Jaz imam na pse alergijo. Pa na mačke tudi. Cela sem v izpuščajih.

LUČ X2 Sem mislila, z vašimi otroki? Če jih imate? Kot je moja mama imela nekoč mene. Potem ji je bilo pa čisto ravno zame. Pihnila je v vrečo in hop z mano v vodo!

LOLA Punca! Zmešana babnica vas je hotela utopiti?!

LUČ X2 Ah, kje! To naj bi bila metafora. Takšen larifari.

LOLA Taka navadna punčara ... jezik pa imate ...! Fuj! Hujši kot ciganka!

LUČ X2 Piip! Sem že navajena. Imate torej otroke ali ne?

LOLA Nimam. Pa tudi. Če bi imela hčerko ... Bi bila že stara. In bi se delala, da me ni. Pete bi odnesla v veliko mesto. Vse, da me ne bi imela pred očmi, na puklu. Samo punčke imam.

LUČ X2 Počila bom! Jaz sem stara sedemnajst, pa sem zadnji punčki izpahnila roko in odtrgala nogo, ko sem imela šest let. Danes se dekleta igrajo s plastičnimi pištolami. In si z njimi streljajo smartije naravnost v usta. Zraven pa skačejo v zrak kot nindže.

LOLA Jaz pa punčke popravljam. Hodim po frizerskih salonih. Zbiram lase, ki jih nametejo, in jih lepim na moje plešaste ...

LUČ X2 Aha! Mogoče pa imate med temi ušivimi lasmi tudi moje. Včeraj sem se dala postrič. Super je. Zdaj imam glavo lahko kot pingponk žogica. Zakaj se ne smejete?! Vi se sploh ne smejete!

LOLA Čemu bi se smejala? Kot da imam glavo v primežu. (*Živčno, vznemirjeno.*) Velikokrat ne vem, kaj sem naredila pred minuto. Kaj sem kam dala. Včasih se mi še punčke skrijejo. Enkrat so v kovčku, drugič v banji, enkrat v postelji ... Pa sem zmeraj imela pamet kot sveže nabrušen nož. (*Vse bolj vznemirjeno.*) Ampak še danes se spomnim, kako so nam vzeli čisto vse. Nas obrali za še tisto malo. Tožiti bi jih morala. Vse te kretene, ritoliznike in požeruhe. Zato ker so ukradli kovaško delavnico. Od mojega očeta ... ni bilo dovolj, da je končal v lagru kot dim? Tako kot moja mama? Kot bi skoraj tudi jaz?

LUČ X2 Ššššš! Mirno! Nikoli niste povedali, kam so vas odpeljali. V lager! Sem mislila, da so v tem mestu vsi židi umrli.

LOLA (*Vse bolj vznemirjeno.*) Jaz nisem židinja! Jaz sem ciganka! Ampak tako in tako bi to vsi radi! Da bi pocrkali kot muhe!? Cigani, židi, pa kaj jaz vem kdo še!

LUČ X2 Joj! Nisem tako mislila. Ne zgledate kot ciganka, res! Joj!

LOLA Pa saj tudi nisem več. S civili živim že celo življenje. Moj mož je bil tudi bel. Pa tudi v gledališču, kjer sem česala lepe lase igralkam z bleščečimi očmi, so bili vsi beli. Fuj, ta vročina! Žgoče sonce! Možgane nam kisa. Še ponoči se ni kaj prida ohladilo. Zadušljivo je, ne da se spati. Tesnobno. Tema in tišina. Ali pa lajanje, za znoret ...

LUČ X2 Šššššštt! Samo mirno. Pomirite se. Bi meditirali, hočete?

LOLA Kaj!? Pa saj ste danes od tam vse ušle! Raztrgane duše ne znajo meditirati.

LUČ X2 Pst! Poslušajte! Sneži na jezero v gorah, sneži na jezero v gorah, sneži na jezero v gorah in nama pomaga zaspati in nama pomaga zaspati in nama pomaga zaspati. Sva jezero v gorah, sva jezero v gorah, sva jezero v gorah. Sva beli sneg, sva beli sneg, sva beli sneg ...

V stroboskopski svetlobi ples trebušnih plesalk.

GLAS IZ ZVOČNIKA Ko ženska zapre oči je obkrožena s človeškimi kostmi. Rentgenski posnetki rok, nog, prsnih košev in lobanj ... Sedaj ženska poklekne. Kleči na kupu mivke. Posuje si jo po laseh, obrazu, vsem telesu ...

NOVINARKA Delam potičke v mivki. Mivko stresem v modelčke. Takooo. Lepo. Luškano. Mivko bom potolkla z lopatko in na betonskem robu peskovnika naredila potičke. Ampak moj mali bratec mi jih bo pomendral s svojimi čevlji. Jezno se derem, vidim, kako mu čez rob čevljev gledajo rjave žabe. Tako kot gledajo čez rob sandalov meni. Moje so bele, samo malo umazane od peska. Brat ima oblečene modre kratke hlače. Jaz imam oblečeno turkizno zeleno obleko in rumenkasto bluzo. V istem parku je postavljen oder, na katerem plešejo moški z ženskami, ženske z ženskami, otroci z otroki. Smo na majski zabavi, dišijo lipe in akacije,

pevec poje: (*Poje.*) Plujejo ladje do Triane, plujejo ladje do Malage, samo jaz stojim na bregu in maham jim v pozdrav ... Zdaj sta k robu priplesala mama in ata. Mama ima oblečeno rožnato obleko z zvončastim krilom in kratkimi kimono rokavi. Zdaj ata mamu vrti, vrti ... On je močan, vstopil je v partijo, doma nam govori, da je potrebno doseči svetovni mir, pa o imperializmu, kači, ki se zvija v smrtnem krču, o sončni državi, ki se ji vsi bližamo, o tem, da moji mami ni več treba zaklepati kruha in peči peciva iz korenja kot njegovi mami. Ker je revščini pri nas odklenkalo. Doma imamo v nedeljo na okrogli mizi s čipkastim prtom na steklenem podstavku kremšnite. Očetu v službo na urad vaščani prinašajo race. Od njihove hrustljave kože se nam po bradi mastno cedi. Potem oče izgine. Mama ima podočnjake, okoli ust pa se ji pojavijo zareze od noža. Enkrat pa na vsem lepem reče: k očetu gremo. Nesla mu bom prešano štiriperesno deteljico in cvet kaprovca. Prostor je prazen. En živ žandar, na stenah pa slike bradatih moških. Veliko kladivo in srp. Oče na eni strani mize, lobanja čudno postrižena, ima jame v licih, telo drgeta, kot bi ga tresla mrzlica, ne prepozna nas. Dolgo molči in nekaj momlja, kar nihče ne razume. Niti mama. Žandar se odkašlja in našpiči ušesa. Z mamu in bratom sedimo na drugi strani ... Zeleno krilo mi je malo premajhno. Vlečem si ga čez kolena, da se ne bi videlo. Naenkrat se oče predrami iz sna. Ob odhodu zapoje s šibkim glasom: Plujejo ladje do Triane, plujejo ladje do Malage, samo jaz stojim na bregu in maham jim v pozdrav ... Očeta že dolgo ni. Včasih ne vem, kaj se je zgodilo z njim. Nama je mama to prekrivala? Ali pa sem si vse, kar je bilo hudega, izbrisala iz spomina? Mogoče imamo v glavi še ene možgane. Tja pometemo vse, kar bi nas lahko zlomilo. Čisto dotolklo. Mogoče je oče odšel v morje. Kot da je v bistvu prišel iz njegovega dna. Kot potopljena ladja v Malago, v Triano. Končal je tako kot mama, ki se je odpravila v reko. Enostavno je zakoračila notri in ni več prišla ven. Menda jo je zgrabil krč. Potegnil jo je vrtinec. Vedno, kadar sem jo videla, da joka, si je z nohti podlakti spraskala do krvi. Govorila je, da samo tako vse skupaj zdrži. Tudi tisto, kar so naredili z očetom. V te druge možgane sem pometla, kako je bilo z mamu. In s tisto reko, v katero se je odpravila enkrat poleti.

V stroboskopski svetlobi ples trebušnih plesalk.

GLAS IZ ZVOČNIKA V naslanjaču sedi moški. Ne vidimo ga v obraz. Sedi s hrbtom obrnjen k nam. Čez naslonjač se vidi le vrh glave. Gleda televizijo. Neki program brez zvoka.

ŠEHerezada Oči, jaz nočem več tega počet! Oči, jaz se bojim. Jaz se bojim. Jaz se bojim .... Jaz nočem biti več jaz. Jaz bi, jaz bi, jaz v bistvu ne vem, kaj bi... (*Se izvije iz obleke, v kateri je ležala na tleh in govori naravnost gledalcem.*) Oče je tisti večer sedel v naslanjaču. V televiziji je neprestano lajal pes. No ... kamera je kar naprej kazala tistega steklega psa. Lajal je in lajal. Tekle so mu sline. Paralo mi je živce. Oče je imel zadah po alkoholu. Mogoče sploh ni gledal televizije, mogoče je sede spal. Na eni strani naslonjača je bila skoraj prazna steklenica vodke. Na drugi plastična vrečka. Zakaj se pa ni branil, ko sem mu tisto vrečko nataknil na glavo in močno držal. Da sem imel že čisto belo čeljust. Tisti pes je mogoče lajal name. Še zmeraj sem držal vrečko čez pijano glavo. Oče je imel noge razkrečene kot vedno, ko me je vabil k sebi. Samo da je imel zdaj oblečene smrdeče hlače. Skozi prozorno vrečko sem videl, kako mu je iz ust zlezal jezik ... kot črv. Končno me ne bo več strah. Odprem omaro. V njej je še polno maminih oblek. Še vedno dišijo po njeni koži. Še zmeraj je v njih njena izgubljena toplina. Toplo ... Stopim mednje. Zaprem se v omaro. Neham dihati. Ja, mislil sem, da bom tudi jaz umrl. Da bo vsega konec. Ampak ni konec, ni konec, ni konec ... Je pekel in so nebesa. Ker se zdaj lahko oblečem v mamine obleke. Duham njen vonj. Za trenutek me ni več strah. To, kar se je zgodilo, potlačim. Pa znova privre na plan. Kot truplo iz vode, ki mu morilec ni privezal kamna okoli vratu. Jaz pa moram to truplo spet z lastnimi rokami potopiti. Tesnobo mi je bilo v lastnem telesu. Potem pa sem si začel predstavljati,

kako bi bilo, če bi bil ženska. Moje telo je grešilo. Svojega telesa sem se bal. Hotel sem ven iz njega. V njem nisem bil varen. Hotel sem biti kot mama. Ampak jaz nisem imel moči za takšen upor kot mama. Za pobeg. Življenje na parkirišču prikolic. Da bi bil brutalno poln energije kot so zgarane delavke. Da bi imel polno glavo samega strahu in žretja ...

*(Na naklonjeno sceno pridejo vse ženske. Med njimi ni nobenega stika. Vsaka je potopljena v svoj svet, četudi se na trenutke gibajo, kot da se zavedajo druga druge. Medtem ko ena govori, ostale v senci plešejo trebušni ples.*

*V središču svetlobe in sence, kot bi stala za oknom, mimo katerega po ulici vozijo avtomobili, je zdaj Novinarka.*

NOVINARKA Otrok sem. Kar na lepem zbolim. Hitro in plitko diham. Kašljam. Kar me boli. Z mamom hodim po bolnici. Povsod marmorni stebri. Dolgi hodniki, izrazite vonjave. Mogoče pa angeli živijo v labirintih bolnišničnih hodnikov. Prosojni, pekočega vonja... Na enem hodniku so odprta vrata. Za njimi je tema. V prostoru je nekakšna naprava. Velikanska. Pred to gromozansko stvarjo sedi moški v belem plašču. Gleda v okno, skozi katerega pronica srebrna svetloba. V njej se premikajo slike. V valujoči svetlobi se pojavljajo človeške kosti. Ni me strah. Kaj če je to tunel? Z baterijami ga osvetljujejo angeli, na koncu pa tavajo tisti, ki so že za vedno odšli. Mogoče pa bom tam končno srečala očeta. Članek bi morala napisati. Da bomo požrli svet kot kobilice, da se bomo pobili v krvavi omami, da nas bo scvrlo sonce, preplavila morja, da je odrešitev v svetovni vladi brez politikov, v vladanju znanstvenikov in filozofov ... Take traparije pač! Bi mi rekel šef.

*(V njen monolog vstopi Luč X2.)*

LUČ X2 Si slišal za tista dva pedra? V sex shopu sta kupila lisice in sta hotela priklenjena eden na drugega skočiti z najvišje stavbe. Ne vem, kje. Nekje bogu za hrbtom. Neki drugi par pa je hotel nag ležati na pločevinasti strehi, na žgočem soncu, blizu močvirja, dokler ju ne bi komarji popikali do smrti. Njej je ime Luč X2. Lepo, ne? Prevezela bom njeno ime – Luč X2, kot je Šeherezada prevzela Šeherezadinega ... Če vsaj ne bi odložil! Bi ti povedala svoj naslov. Našel bi me. V predmestni bajti, pri železnici. Pozabljeno. Nekje na meji med smrtjo in življenjem. Brez preteklosti. Plavalko v mavrični svetlobi ... Tvojo Luč X2.

UČITELJICA Vdih, globok vdih ... Kako je zrak pri vdihu hladen. Oprijema se mojih nosnic. Polzi dol, vse nižje, v pljuča, v trebuh. Kako majhen je moj trebuh. Tak trebušček. Kot da ne bi rodila dvojčkov. Mojih srčkanih fantkov. Mojih klobčičev volne, mojih dveh sončkov, debelušnih tjulenčkov, mojih pobruhanih divjačkov. Še dobro, da imam zanju varuško. Da bi počela vse te mamičevske stvari, to vlačenje po rokah, menjavanje plenice, pranje, likanje, kašice, sokci ... bi imela že take otečene noge kot kaka natakara, v hrbtu pa igle ... Današnji dan je lep. Še nikoli ni bil tako lepega dneva. Vsak dan je lep. Čeprav svet ni lep. Če se bo pa kje v meni prebudil tesnoben občutek ... nekje globoko v meni ... kot da prihaja iz pet ... ga bom steptala v najbolj droben prah ... pod senco dišeče lipe ...

*(Z repliko vstopi Novinarka.)*

NOVINARKA »Tole te bo pa še drago stalo. Takih ekofeminističnih traparij ne bomo natisnili!« mi torej reče šef. Ne pustim, da bi se obremenjevala z okoliščinami, na katere nimam vpliva. Tega sveta ne upravljam jaz. Politika naj bo šport za gledalce. Ne! Borila se bom. Ne bom se borila. Bom. Ne bom. Bom ... ne bom ... Tako, ulegla se bom v svojo samsko posteljo. Zamizala bom. In bom v svojem otroškem kinu ...

*(V monolog poseže Lola.)*

LOLA Ali pa bo ta, od katere imaš lase, dobila raka. In ji bojo izpadli lasje. Postala bo prozorna. Podobna bo ribi z morskega dna, ali pa se bo spremenila v morsko zvezdo. Ali pa v školjko, odtisnjeno v pesek. Za zmeraj onemelo. Saj tudi ženske, ki so jim iz rok strgali kovčke, in jim potem eni za drugo ostrigili lase, niso mogle verjeti, ko so se božale po lobanji na pogradih, saj so bile tudi one kot morske zvezdice. S posušenimi rokami in nogami ... S tistim najbolj žalostnim, predsmrtnim žarom na obrazu ...

ŠEHerezada Vrh očetove glave gleda čez naslonjač. V televiziji laja pes. Podoba, ki nikoli ne izgine. A bo tukaj nekoč nekdo, ki mu bom lahko vse skupaj zaupal? Mislil sem, da bom umrl jaz, da ne bo ničesar več, da bo vsega konec. Ampak ni konec, ni konec, ni konec ... Je pekel in tudi nebesa. Ker se zdaj lahko oblečem v mamine obleke. Duham njen vonj. Kar se je zgodilo, bom potlačil. A kaj ko zmeraj privre na plan, kot truplo iz vode, ki mu morilec ni privezal kamna okoli vratu. Jaz pa moram to truplo z lastnimi rokami potopiti nazaj.

NOVINARKA Strah sem. Negotovost sem. Samota. Jeza. Zoprnost. Bes. Ljubosumje. Sramota. Požrešnost. Očitki. Nespečnost. Hrepenenje. Utrujenost. Zaspanost. Punca, ki so jo kifeljci po pomoti zamenjali s prostitutko in jo prijeli, sem klobčič volne za topel pulover, sem mucek, mjav, mjav, potepuški pes, kupček trave, božično pecivo, šarkelj za h kavi, kresnička, živa punčka, lizika z okusom kokakole, malinov sladoled, sem spomini otroka. SEM ...

LUČ X2 Še eno tabletko bom vzela. Tisto mavrično od tebe ... In počakala, da mi uspava to mojo trčene možgane. Ker ena ni bila dovolj. Prepričala jih bo, da bom utihnila, da si ne več predstavljala strašnih zgodb, da se ne bom znašala nad nobenega, da bom mislila samo na to, kar je, da se ne bom počutila odvečno in butasto, da sem bila nekoč nedolžna, pa nisem več, da mi bo za to dol viselo, da se bom čez par sekund nekam katapultirala, kjer bo vse mehko, brez robov... in bedastega blebetanja... čisto kot luč ...

LOLA Včasih se mi še punčke skrijejo. Enkrat so v kovčku, drugič v banji, enkrat v postelji ... Pa sem zmeraj imela pamet kot sveže nabrušen nož. Vročina ... žgoče sonce. Še ponoči se ni kaj prida ohladilo. Zadušljivo je, ne da se spati. Strašno tesnobno! Tema in tišina. Ali pa lajanje, za znoret ...

ŠEHerezada Tesnobo sem se počutila v lastnem telesu. Pa sem si potem začela predstavljati, kako bi bilo, če bi bila ženska. Moje telo je grešilo. Bojim se svojega telesa. V njem nisem varen. Hočem biti kot mama. Ampak jaz nimam moči za takšen upor.

UČITELJICA Zdaj pa izdih. Topel zrak gre skozi moje nosnice ven. Z njim pa iz mene odhaja vsa utrujenost. Drugačna sem kot vse te ženske okoli. So kot vreče nevroz. Z nečim obsedene. One niso srečne. Jaz sem srečna. Sem lepa in ljubim svoje telo. Voljno je. Mehko. Rodilo je dva otroka. Je takšna vroča blazina. Rada se posvečam sama sebi. Rada plešem. Zdaj bom sprostila roke. Raztegnem jih z dlanmi dol ... pobožam tla in jim prisluhnem ... zdaj pa dlani gor ... pobožam nebo in mu prisluhnem ...

LUČ X2 Sneg pada na jezero v gorah, sneg pada na jezero v gorah, sneg pada na jezero v gorah in nama pomaga zaspati in nama pomaga zaspati in nama pomaga zaspati. Sva jezero v gorah, sva jezero v gorah, sva jezero v gorah. Sva beli sneg, sva beli sneg, sva beli sneg ...

*Scena kot na začetku igre. Le prostor z ogledali je prazen. Učiteljica pleše povsem pri robu, kot da v predstavo vključuje gledalke iz občinstva.*



UČITELJICA Drage gospe! Dobrodošle na tečaju trebušnega plesa. Zelo sem vesela, da ste si izbrale prav moj tečaj. Učila vas bom egipčansko vrsto orientalskih plesov in upam, da bomo skupaj preživele lepe trenutke. Prepričana sem, da bo ta ples v vaša življenja vnesel še več veselja in lepoto, ki jo ve vse že gotovo doživljate. Kajti lepo je biti ženska! Prečudovito! To je dar. Priložnost za ljubezen in rojstvo novega življenja. Priložnost, da postaneš boginja. Da si lepa. Da si srečna in mikavno ljubka. Pa kar začnimo. To so sladke minute, sladke urice, v katerih ste lahko same s seboj. Takšne, kot ste sanjarile, da bi rade bile.

*(Arabska glasba. V temi se sliši petje pevca.)*

Konec

## **12.2 PRILOGA 2: IZJAVA O AVTORSTVU**

Spodaj podpisana Diana Pungeršič izjavljam, da je pričujoče diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljena viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Izola, 25. februar 2016

Diana Pungeršič

### **12.3 PRILOGA 3: IZJAVA KANDIDATKE**

Spodaj podpisana Diana Pungeršič izjavljam, da je besedilo diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno, in ne dovoljujem objave diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Izola, 25. 2. 2016

Diana Pungeršič