

Družba v slovenski dramatiki pod socializmom in danes: primer dveh dram Dušana Jovanovića in Simone Semenič

Gašper Troha

Filozofska fakulteta, Ljubljana, Aškerčeva 2, SI-Ljubljana
trohag@ff.uni-lj.si

Razprava preko primerjave Vojaške skrivnosti Dušana Jovanovića iz leta 1983 in drame tisočdevetstoainosemdeset Simone Semenič iz leta 2013 raziskuje podobo družbenega sistema v slovenski dramatiki. Pokaže, kako je slednja odvisna od zgodovinskega trenutka in avtorjeve družbeno-kritične države. Še več, na to podobo v veliki meri vpliva položaj dramatike in gledališča v sodobni družbi.

Ključne besede: sodobna slovenska dramatika / politično gledališče / socializem / Semenič, Simona / Jovanović, Dušan

Slovenska dramatika druge polovice 20. stoletja je bila večinoma kritična do sočasnega družbenega sistema. Na različne načine je tematizirala njegove paradokse in iskala možne rešitve. V tem času je po mnenju Lada Kralja prevladoval žanr drame absurda, ki je z groteskno ironijo secirala družbene ideologije, predvsem socialistično utopijo, ki je vedno bolj razpadala oz. se je spreminjala v svoje nasprotje, distopijo. »Zoolingvistični mirakel v treh nizih in dveh predahih« z naslovom *Vojaška skrivnost*, ki ga je leta 1983 napisal Dušan Jovanović, je eden od primerov takšne kritike. V njem vodja zoolingvističnega inštituta, dr. Medak, ki »je biolog starega kova. Zaljubljenec v skrivnosti naravnih zakonov. Fantast. Mika ga nemogoče« (56), takole govori o svoji utopiji – projektu, ki naj bi pripeljal do človeškega razumevanja živalske govorice:

Medak: Ne moremo se prehitovat! Ne moremo z glavo skozi zid! Pri poskusih neposrednega prevajanja živalske govorice v našo – se je stvar vseskozi zatikala, se zatika in se bo še naprej zatikala!

Strel (stoično): Zatikala se bo še nekaj časa, potem pa nič več.

Medak: Za tako velikanski skok – v tej državi, takšni, kakršna je – ni pogojev! Ni pogojev zunaj nas, ni jih v nas: enostavno nismo pripravljeni! [...]

Strel: [...] Samo majhen korak vam manjka, samo droben premik iz abstraktnega in intuitivnega – v konkretno, življenjsko in uporabno.

Medak: Tako sem jaz mislil zadnjih dvajset let. Zdaj sodim, da sem izčrpal vse možnosti. (59)

Leta 2013 je Simona Semenič napisala dramski tekst z naslovom *tisočdevetstoenainosemdeset*, ki je postavljen v začetek osemdesetih let prejšnjega stoletja, časovno pa nenehno preskakuje med letoma 1981 in 2013. Tu je socialistična družbena stvarnost prikazana skozi oči treh potencialnih glavnih likov (Luka, sedemletnik; Erik, štirinajstletnik; Boris, enaindvajsetletnik). Vsi so del socialistične utopije. Luka postaja pionir:

nada
ja, še nekaj ur in bomo postali pionirji
komaj čakam!

luka
jaz tudi!
a veš, da me je mama zadnjič peljala v dom kulture
a veš, kako lepo je tam
tak lep oder
no, na tistem odru bomo mi povedali pionirsko zaobljubo in potem bomo zapeli mi vsi smo mladi pionirji
mi je mama vse razložila
a ti znaš vse na pamet? zaprisego in himno? (45–46)

Erik in njegov prijatelj Srečko najstniško prekipevata od hormonov, Boris pa je prišel iz vojske na dopust in komaj čaka na službo, ki je še vedno pravica vseh.

boris
ma jaz pa komaj čakam, da grem delat

zmago
ja, sam ti si zmeraj hotel vozit kamion in zdaj ga boš vozil
jaz si nisem želel delat na kurčevi lipi, jebenti
a ti si se na primorju že zmenil?

boris
ja, ja, takoj ko pridem ven, grem delat
komaj čakam, res (68)

Ta podoba družbe je nenehno kontrastirana z letom 2013, torej z neposredno sedanostjo neoliberalizma, kjer Luka postane zmeden pripadnik Slovenske vojske pred odhodom na mirovno misijo v Afganistan, Erikov prijatelj Srečko naredi samomor, ker je homoseksualec, Boris pa ostane brez službe. Socializem, ki se pri Jovanoviću kaže kot negativna utopija, postane pri Simoni Semenič vsaj na prvi pogled nostalglična podoba urejene in pravične družbe.

Kakšna je torej podoba družbe v obeh dramskih tekstih? Je res povsem diametralno nasprotna? Je odvisna od položaja avtorja in literature v družbi? Kakšno pozicijo do družbe zavzemata Dušan Jovanović in Simona Semenič? To so vprašanja, preko katerih bomo skušali osvetliti odnos med dramatiko in družbo v Sloveniji v osemdesetih letih prejšnjega stoletja in danes.

Družba v literaturi. Dušan Jovanović: *Vojaška skrivnost*

»Sarkastična Jovanovičeva misel, da urejena fasada socialistične družbe že zelo blizu površine skriva norost, kaos in slutnjo katastrofe, je realizirana v celi vrsti dramskih tekstov« (Kralj 136), med katerimi Lado Kralj našteva tudi *Vojaško skrivnost*. Jovanović jo je napisal leta 1983, še istega leta pa je bila tudi uprizorjena v SSG Trst v režiji Slobodana Unkovskega. Gre za dramo absurda, ki opisuje zoolingvistični inštitut, ustanovo, v kateri dr. Medak s sodelavci skuša prevesti živalske jezike v človeško govorico. S tem bi lahko razumeli živali in z njimi živeli v sožitju. Seveda je projekt zašel v slepo ulico. Inštitut je postal slaba verzija veterinarske bolnice ali azila za živali z različnimi boleznimi. Sodelavci inštituta imajo različne zasebne interese. Gestrin hoče zbežati na Zahod in tam prodati svoje znanje za trdno valuto, Kozlevčar bi začel s poslom kar na inštitutu, kjer bi živali klal za meso. V to zmešnjavo pride še kontraobveščevalec in vojak Strel, ki prevzame oblast nad inštitutom in uvede izredne razmere. Ko se torej začetna utopična ideja, kot Medakovo izhodiščno prizadevanje imenuje Dragan Klaić v svoji pronicljivi analizi te drame (prim. Klaić 130–133), spremeni v svoje nasprotje, distopijo, Jovanović izvede še en absurden obrat. Medaku in šestletni Alici uspe v njenih prizadevanjih. Medak zleze v Toma (črnega vaškega mačka), Alica pa v Meri (belo angorsko mačko). Še več, s pomočjo živali, konkretno rjavega medveda Boga, ubijeta Strela in Medak konča z repliko: »Odvrzite orožje, eksperiment se nadaljuje« (118).

Čprav gre na ravni prikazanega dogajanja za povsem nesmiselne situacije okrog raziskovanja živalskega govora, so Jovanovičeve alu-

zije na takratno družbo povsem jasne. Živali uprizarjajo samoupravno prakso z nenehnim dogovarjanjem, ki popolnoma blokira vsakršno akcijo; volijo kralja živali, kjer ostane en sam kandidat, stari kralj lev, ki je na koncu tudi izvoljen, kar odraža partijsko kadrovsko politiko. Zanimiv je prizor z veterinarjem Kozlevčarjem in snažilcem Franclom na začetku tretjega niza, ko Kozlevčar podaja natančno analizo samoupravnega gospodarstva oz. dogovorne ekonomije, Francl pa s kmečko pametjo gradi njun bodoči posel prodaje živalskega mesa. Na videz nesmiseln dialog je pravzaprav zelo jasna kritika dogovorne ekonomije:

Kozlevčar: Skromna izbira mesa v mesnicah kaže, da v verigi od hleva do mize nekaj škriplje.

Francl: Klobase, salame, prekajen meso že še dobiš; frišnega je bolj malo.

Kozlevčar: Zdaj je po mnenju mnogih najvažnejše, da zvezni izvršni svet čim prej odobri predlagane višje odkupne cene živine in na osnovi teh tudi nove drobnoprodajne cene mesa.

Francl: Politično je to narobe. Kaj bo pa potlej navaden samoupravljalca žrl? Občan, vzemimo mojeg kalibra?

Kozlevčar: Problem je v tem, da naraščajo cene koruze, krmil in predvsem energije, kar bistveno povečuje stroške prireje. Prav zato se je pri nas uveljavil sistem dvojnih cen!

Francl: Nataliteta pada, prmejduš, človek brez kalorij še kavsati ne more: meso mora bit, vsaj dvakrat na teden!

Kozlevčar: Prve je določila zvezna vlada in naj bi ble po vseh predpisih veljavne

–

Francl: Me nič ne briga, naj zrihtajo kakor hočejo, magari na recept!

Kozlevčar: – druge pa je določil trg, ki se ob vse večjem razkoraku med ponudbo in povpraševanjem pač ni menil za odlok izvršnega sveta.

Francl: Šnicl ti da moč, da zdržiš to sranje!

Kozlevčar: Tako smo zabredli v čudno stanje, ko prireja živine po statističnih podatkih sicer narašča, upada pa, seveda, tržna prireja. Rezultat: hlevi polni, klavnice prazne! (94–95)

Dušan Jovanović je torej izrazito kritičen do takratne družbe oz. do socialističnega sistema, čeprav se zdi, da na koncu pušča nekaj upanja, ki bi ga lahko prinesla svoboda posameznika. Na začetku osemdesetih let, ko je umrl Josip Broz Tito, se je v nekdanji Jugoslaviji ponovno pojavilo vprašanje nacionalizma. Vse glasnejše so bile zahteve po reformah in v tej situaciji je literatura, znotraj nje še posebej dramatika, odigrala vlogo družbenega foruma, kjer se je rušilo tabuje in preskušalo alternativne rešitve. Nič čudnega torej, da se Dušan Jovanović spominja tega obdobja kot obdobja politične drame:

Za premiero in prve ponovitve *Skopja* in *Karamazovih* ni bilo lahko priti do vstopnic. V tistem času je bila politična dramatika najbolj komercialna zvrst scenskih umetnosti. Ker ni bilo demokratičnih institucij in neodvisnih medijev, je bilo gledališče nekakšen nadomestek za demokracijo, forum, na katerem se je bolj ali manj odkrito govorila resnica. Vpliv gledališča na občinstvo je bil takrat velikanski. (Troha, *Gledališče* 147)

Simona Semenič: *tisočdevetstoenainosemdeset*

tisočdevetstoenainosemdeset se zgodi nekega dne pred 37 leti. Gre v osnovi za družbeno fresko, ki jo Simona Semenič gradi preko treh glavnih likov (Luka, Erik in Boris), za katere se ne more odločiti, kdo je v resnici glavni lik, obenem pa je pomembno, da so vsi trije na začetku svoje življenjske poti:

mogoče luka sploh ni naš glavni lik in zdaj odide, če je sploh kdaj tu stal in mogoče zdaj vstopi erik, ki ima štirinajst let in mogoče je on naš glavni lik (12)

Luka kot sedemletnik vstopa v Pionirsko organizacijo in s tem v šolski sitem, Erik kot štirinajstletni pubertetnik trka na vrata spolne zrelosti, Boris pride na dopust s služenja vojaškega roka in vstopa v odraslo dobo. Njihove zgodbe so postavljene v Ajdovščino in celotna podoba tega sveta je na prvi pogled utopična:

če bi bil prostor dogajanja nekje zunaj, nekje izven našega varnega sveta, se pravi, da bi ne bil tule na odru, potem bi bilo to na gregorčičevi ulici v ajdovščini natančneje, na križišču gregorčičeve ulice in ulice 5. maja, čisto zraven spomenika padlim borcem, na katerem piše slava padlim za svobodo (14)

V letu 1981 tako še vedno veljajo etika, morala in pripadnost kolektivu. Lukova mama resno obravnava njegovo tatvino Bananka, čokoladne sladice, ki jo je pobral s tal v trgovini, prodajalka Jagoda Eriku pokloni nebrušeno steklo, ki se zdi kot diamant, Borisa čaka njegova sanjska služba voznika tovornjaka v gradbenem podjetju Primorje. Še več, to je čas, ko se stari in mladi brezskrbno dobivajo v zakajenem bifeju, kjer eni igrajo šah, drugi pa modrujejo o vsem mogočem. Res je, da tudi ta družba ni povsem brez problemov in osebnih tragedij. Tekst se že začne s truplom. Truplom neznanega spola, ki kot žrtev prometne nesreče leži na asfaltu in izpod njega teče luža krvi. Lukov oče, reševalec Darko, je

alkoholik, ki popoldne raje preživi v bifeju kot na sinovi pionirski zapri-segi. Borisov prijatelj Štef se bo poročil z njegovim nekdanjim dekletom Jagodo, ki je noseča.

Kažejo se prve razpoke tudi v družbenem sistemu. Gre namreč za leto 1981, ko so spomladi na Kosovu izbruhnili množični protesti, na katerih so Albanci zahtevali republiko in priznanje Albancev za konstitutivni narod SFRJ. Zvezna oblast je razglasila izredne razmere in nad protest-nike poslala vojsko, ki je uporabila orožje. Prišlo je do smrtnih žrtev. Na Kosovu je bil tudi Boris, vendar je boleča izkušnja zgolj nakazana:

zmago
a je bilo potem zajebano dol na kosovu

boris
zajebano, ja

zmago
kako dolgo si pa bil dol

boris
štirinajst dni
ma, brezveze, saj se mi ne da od tega menit
raje povej, kaj je kaj novega (68)

To pa je le del dogajanja, saj ga ves čas prekinjajo časovni skoki v prihodnost, natančneje v leto 2013, ko je tekst nastal: »in potem se vse zavrti se zavrti nazaj in naprej, se zavrti kot v filmu [...] boris je star triinpet-deset let in stoji sredi dezinficirane lekarne« (26, 27). Naši junaki se znajdejo v lastni prihodnosti, kar jih popolnoma zbega, gledalcu/bralcu pa izriše kontrast nekdanji socialistični družbi v prozaičnem neoliberalnem kapitalizmu 21. stoletja.

Luka postane vojak, ima dva otroka in se odpravlja na mirovno misijo v Afganistan. Nekdanji pionir, ki je govoril o tovarištvu in slogi, gre sedaj pobijati v Afganistan:

mičkena in suhcena nonica
no, sin, ja, saj to že, da greš zaradi fajn plače, ampak saj ne boš pobijal

podolgovato bitje
no, če bo treba, bo tudi, sem poguglal in se tudi pobijajo
a ne da, tata

luka
če bo treba, bom tudi (74–75)

Erik se iz občutljivega najstnika prelevi v karierista, ki je bil imenovan za sodnika Evropskega sodišča v Luksemburgu, Boris pa ostane brez službe, saj Primorje propade, in bo odšel na sezonsko delo v Italijo nabirat jagode. Kot zapiše Peter Rak v kritiki uprizoritve v SNG Maribor: »*tisočdevetstoenainosemdeset* predstavlja soliden tekst, ki sicer iz svojstvene, izrazito subjektivne in v veliki meri tudi pristranske perspektive obravnava percepcijo med domnevno skoraj idilično preteklostjo in prozaično sedanostjo« (Rak s. p.). Ta razkorak, ki na eni strani v veliki meri idealizira socializem, na drugi pa radikalizira kritiko sedanosti, pripelje Niko Leskovšek do naslednje diagnoze: »*tisočdevetstoenainosemdeset* je drama o kapitulaciji vsega človeškega, o zatonu vrednot, pravičnosti, idealov svobode in ljubezni do domovine« (452).

Lahko bi torej rekli, da Simona Semenič zgradi utopijo socializma, ki jo Jovanović diagnosticira in kaže kot skrajno distopijo v *Vojaški skrivnosti*. Obdobje po letu 1990, ki ga je Jovanović morda videl kot prihodnjo utopijo, ko bo prišlo do svobode govora, mišljenja in delovanja, torej do korenitih reform ali celo padca socializma, pa Semenič prikaže ponovno kot negativno utopijo oz. distopijo.

Literatura v družbi

Po razmisleku o tem, kako se družba kaže v obeh dramskih tekstih, skušajmo razmisliti še o formalnem načinu podajanja te snovi. Po našem prepričanju namreč prav forma kaže na specifično vlogo dramatike in gledališča v 20. in 21. stoletju.

Vojaška skrivnost je napisana kot drama absurda, forma drame absurda pa je bila način, kako zakriti družbeno kritična sporočila, da oblast teksta in uprizoritve ne bi cenzurirala:

Oblast ni bila neumna in jih je znala dešifrirati, vendar ni hotela obveljati za preveč nedemokratično, zato je mižala na eno oko in občasno pošiljala ostra svarila, potem pa koga poklicala na zaslišanje ali zaprla ali pa se je zagnala tudi z veliko gonjo in tako dosegla, da je uporništvu vsaj za nekaj časa prenehalo. (Kralj 128)

Vendar je to pomenilo tudi večanje popularnosti gledališča in gledaliških avtorjev. Vzpostavilo se je torej posebno ravnovesje odnosov, v katerih je oblast skušala kontrolirati umetnost, a se ne prikazati kot avtoritarna; dramatika je zakrivala družbeno kritiko npr. z dramo absurda, publika pa je po eni strani uživala v tem disidentskem dejanju, po drugi strani pa si ravno s tem utrjevala prepričanje, da živi v najbolj demokra-

tični državi socializma (prim. Troha, *Ujetniki* 153–161). Kot ugotavlja Marko Juvan v svojem članku o političnem gledališču v socializmu in globalnem kapitalizmu, je »Ristić v času, ko je jugoslovanska federacija začela razpadati, zagovarjal jugoslovanstvo in samoupravni socializem, zato v svojih predstavah – podobno kot Jovanović, Georgievski ali Pipan – ni kritiziral revolucije same na sebi, pač pa njene stalinistične odklone« (551). K temu bi lahko dodali, da so ustvarjalci secirali in ironizirali tudi neposredno samoupravno realnost, čeprav drži, da niso ponujali konkretnih družbenih alternativ.

Simona Semenič uporablja formo montaže in dezorientacije bralca/gledalca s številnimi časovnimi in prostorskimi preskoki, ki ji Nika Leskovšek najde izvor v scenarijih popularnih TV-nadaljevanj, kakršne so bile *Pravi detektiv*, *Twin Peaks* in *Razočarane gospodinje*. Gre torej za formo ne-več-dramskega oz. postdramskega teksta, v katerem se realizira prikaz družbe oz. njena kritika. Vendar ta kritika ni več tako enoznačna, saj tudi današnja neoliberalna družba nima več enega centra moči. Zaradi tega je pravzaprav nemogoče pričakovati, da bo pri občinstvu prišlo do podobnega sprejema kot v osemdesetih letih, ko je gledališče veljalo za družbeni forum in je bilo sposobno vzpostaviti nekakšno občestvo. Kar dramatik in gledališču ostane, je vprašanje pogleda oziroma dojemanja sveta.

Tu moramo narediti kratek ekskurz k pogledom Hansa Thiesa Lehmana na političnost postdramskega gledališča, saj se zdi, da Simona Semenič izhaja iz podobnih spoznanj. Lehmann detektira sodobno družbo kot neprimerno za tradicionalni politični teater, ki diagnosticira družbene probleme in predstavlja alternativne družbene ideje:

[K]ot politični nasprotniki si stojijo nasproti še komaj vidni nosilci pravih pozicij. Edino kar v teh okoliščinah pridobi nekaj podobnega kvaliteti zrenja, je opustitev normiranih, pravnih, političnih načinov obnašanja, kratkomalo nepolitičnost, torej: teror, anarhija, utvare, obup, zasmehovanje, vstaja, asocialnost. (295–296)

Ta anarhija je vidna tudi v tekstu Simone Semenič. Dogajalni prostor in čas sta razbita. Socializem je idealiziran, a pozornemu bralcu ne bo ušlo, da vendarle poka po šivih. Začne se s truplom, Boris noče govoriti o dogodkih na Kosovu, odnosi med osebami so polni napetosti (npr. Lukova mama Nada in njen mož Darko), razočaranj (npr. Borisova Jagoda, ki se bo poročila z njegovim prijateljem Štefom). Poleg tega je idealizacija dodatno motivirana z dejstvom, da gre za otroka, najstnika in mladeniča, ki že zaradi svoje starosti gledajo na svet naivno in s polno mero optimizma.

Obenem družbo z začetka osemdesetih odločilno obarva tudi odločitev avtorice, da ji kot kontrast izriše sodobno neoliberalno stvarnost. Slednja pa nima svoje koherentne zgodbe, ampak je podana le na način sanjskih skokov v prihodnost. V tej se dramske osebe znajdejo večinoma v življenjskih krizah, ki jih kažejo v povsem drugačni luči. Prvotni zagon in optimizem zamenjajo zmedenost, depresija in vdanost v usodo. Še več, Semenič v teh preskokih trupla poseje še nekoliko bolj na gosto in jih veže na samomor kot zadnje dejanje obupa. Samomor naredi Srečko, Erikov mladostni prijatelj, zaradi svojih homoseksualnih nagnjenj, ki jih ne more izživeti v majhni mestni skupnosti; naredi ga Nada, mati dveh otrok, ki naj bi trpela zaradi depresije; in naredi ga tudi Zmago, Borisov prijatelj, ki sicer ni hotel delati v Lipi, a še manj ga navdušuje vloga tehnološkega viška. Vsi trije liki, ki so ali pa morda tudi niso glavni, odhajajo v tujino oz. bežijo: Luka v Afganistan, Erik v Luksemburg in Boris v Italijo.

Kot pravi Lehmann, politični zastavek gledališča

ni v temah, temveč v oblikah zaznavanja [...]. Namesto varljivo pomirjujoče dvojnosti tukaj in tam, znotraj in zunaj, se lahko v središče pomakne vznemirjujoča vzajemna *implikacija igralcev in gledalcev v gledališkem proizvodnjaju podob* ter tako dovoli, da postane vidna pretrgana nit med zaznavo in lastno izkušnjo. (307–308)

Učinek teksta, kakršen je *tisočdevetstoenaosemdeset*, torej ni toliko v racionalnem podajanju družbene stvarnosti, temveč v sprožanju čustev, opredeljevanja pri sprejemnikih. Ta bodo seveda različna. Eni bodo nostalgični do preteklosti, drugi skeptični do predstavljene utopije; nekateri bodo ogorčeni nad sedanjostjo, nekateri le vdani v usodo. Težko pa bi rekli, da ta fragmentarna tehnika dramske pisave, ki nenehno bega med liki, prostori in trenutki v času, omogoča distanco in racionalno zrenje. Ob slednjem ostanemo skorajda praznih rok. Zato se zdi preveč preprosta teza Petra Raka, ki v uprizoritvi vidi idealizacijo socializma in to pripiše mladosti: »nenazadnje bi se zagotovo našli ljudje, ki z nostalgijo gledajo na svoja mlada leta v Stalinski Sovjetski zvezi, Hitlerjevi Nemčiji, Mussolinijevi Italiji ali Romuniji za časa Ceaușesca« (s. p.).

Bistveno je ravno to, da moramo kot bralci/gledalci zavzeti svojo čustveno pozicijo do obravnavanega sveta. Da se torej zbudimo iz otopelosti, v katero nas praviloma potiskajo oddaljene podobe, ki nam jih servirajo mediji vseh vrst in oblik. »Ta možnost je dana, ko so gledalci prisiljeni, da stopijo v razmerje do tega, kar se zgodi v njihovi prisotnosti, torej, kakor hitro ni več varne distance, za katero

se je zdelo, da zagotavlja estetsko razliko med dvorano in odrom« (Lehmann 309).

In kako je s tem pri dramskem tekstu, ki ga lahko tudi samo beremo? Marko Juvan vidi razliko med političnim gledališčem osemdesetih in sodobnim »političnim performansom« prav v tem, da prvi temelji na dramskem tekstu, v katerem so uprizoritve »politiko še vedno obravnavale v kodih mimetičnega predstavljanja. Družbene probleme so postavljale na oder prek razmerij med dramskimi osebami, bodisi zgodovinskimi bodisi izmišljenimi« (555–556). V sodobnem političnem performansu pa dramsko predlogo »spodrinejo dokumenti, življenjepise ali dialogi, ki jih napišejo ali improvizirajo igralci in performerji« (556). Zdi se, da Simoni Semenič uspe ustvariti podobne učinke z odprtostjo svojega teksta in njegovo fragmentarno strukturo. S tem prisili bralca/gledalca, da nenehno izbira, zapolnjuje prazna mesta in tako postane soustvarjalec pomenov. Seveda je nemogoče napovedati, kako bo dopolnil oziroma bral sporočilo teksta, a to niti ni tako pomembno. Pomembnejša je sprejemnikova vpletenost, čustveni angažma, ki ga avtorica vendarle spretno krmari h kritiki sodobne družbe.

Zaključek

Podoba družbe v literaturi je torej bistveno določena s položajem literature, v našem primeru dramatike, v njej. Pri dramatiki je ta povezava še toliko močnejša, saj je ta del literature zaradi svoje tesne povezanosti z gledališčem pravzaprav vedno družben in zaradi svoje kolektivne recepcije tudi družaben fenomen.

Zanimivo je, da obravnavani drami diametralno nasprotno prikazeta družbo v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Jovanoviću se kaže kot spodletela utopija, še več, distopija, ki bi morda imela nekaj možnosti obstoja preko dosledne uveljavitve svobode posameznika. Pri tem se tudi Jovanović izogiba neposrednemu tematiziranju družbene kritike, kar njegovemu tekstu daje še večjo prepričljivost. Od bralca/gledalca zahteva, da bere med vrsticami in locira vzroke za propad zoolingvističnega inštituta (družbe) v centre moči (najverjetneje oblast z Jugoslovansko ljudsko armado in udbo). Odpiranje tabu tem pa ne prinese aktivizma in družbenega prevrata, čeprav si ga dramatika želi, ampak prej občutek svobode oz. sodelovanja v boju zanjo.

Dobrih trideset let kasneje je isto zgodovinsko obdobje prikazano kot utopični kontrast sedanjosti. Kot nostalgična podoba humanizma, vrednot in občutka medčloveške povezanosti, ki barva prozaično neo-

liberalno stvarnost v še bolj temačne tone. Vendar se ponovno zdi, da Simona Semenič noče biti neposredno politična, tendenčna. Njeno črno-belo slikanje je zgolj provokacija, ki nas skupaj s fragmentarno postdramsko formo zapelje v vrtinec čustev in opredeljevanj, v iskanje sporočila in smisla, ki naj nas aktivira ter nam da misliti o naši lastni poziciji. O tem, kje smo sami in kam hočemo naprej.

In prav v tej naravnosti sta si oba avtorja zelo blizu. Oba detektirata mehanizme sodobne družbe in od bralca/gledalca zahtevata, da se v njih prepozna. Vsak seveda na svoj način in v skladu s časom, v katerem ustvarja.

LITERATURA

- Jovanović, Dušan. *Zid, jezero in druge igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.
- Juvan, Marko. »Od političnega gledališča v jugoslovanskem socializmu do političnega performansa v globalnem kapitalizmu: primer Slovenskega mladinskega gledališča«. *Slavistična revija* 62.4 (2014): 544–558.
- Klaić, Dragan. »Utopianism and Terror in Contemporary Drama: The Plays of Jovanović, Dušan«. *Terrorism and Modern Drama*. Ur. John Orr in Dragan Klaić. Edinburgh University Press, 1990. 123–137.
- Kralj, Lado. *Primerjalni članki*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofska fakultete, 2006.
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.
- Leskovšek, Nika. »Dramska pisava za današnji čas«. Simona Semenič. *Tri drame*. Ljubljana: Beletrina, 2017. 431–477.
- Rak, Peter. »Ocenjujemo: tisočdevetstoenoainosemdeset«. *Delo*, 12. 5. 2016. Splet. 29. 8. 2018.
- Semenič, Simona. *Tri drame*. Ljubljana: Beletrina, 2017.
- Troha, Gašper. »Gledališče je ustvarjanje občestva«. Dušan Jovanović. *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba, 2009. 143–152.
- Troha, Gašper. *Ujetniki svobode*. Maribor: Aristej, 2015.

Society as Seen in Slovenian Drama during Socialist Times and Today: The Case of Two Contemporary Theatre Pieces

Keywords: contemporary Slovenian drama / political theatre / socialism / Semenič, Simona / Jovanović, Dušan

The article compares two dramas by Dušan Jovanović and Simona Semenič. The first is *Military Secret* (1983) and the second *nineteeneighty-one* (2013), both describing the last decade of socialist Yugoslavia. What strikes us as odd is the fact that the image of socialist society in both texts differs to quite an extent. Jovanović describes it as a radical dystopia in the form of the drama of the absurd, and Semenič as a utopian or nostalgic image of an epoch when ethics was still present in human relations. However, the analysis shows that Semenič is using this image of socialism to emphasize the dystopia of the modern neoliberalism of contemporary Slovenia. Furthermore, she uses an innovative form of montage with dream-like flash-forwards into the future, to provoke the reader's/viewer's emotions and her intellectual response. She unsettles reception in the manner of post-dramatic theatre as understood by Hans Thies Lehmann in order to build her social criticism of contemporary human condition. Jovanović, on the other hand, camouflages his social critique in the form of the theatre of the absurd. He sets it in a "zoolinguistic institute" where animals enact some of the absurd patterns of self-government (e.g. an election process with only one candidate, constant search for compromise, an impossible economy). *Military Secret* was a result of the special position of Slovenian theatre in the 1980s when theatre was understood as a social forum, a place where dissident ideas could be discussed. *nineteeneighty-one* echoes a different social situation, in which we are constantly bombarded with information in a mediatised world. In this new reality, an author needs to invent new forms in order to stimulate an emotional and intellectual response that will be able to convey the social critique of a theatrical piece.

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