

Etika v sodobni britanski dramatiki

Gašper Troha

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
gasper.troha@guest.arnes.si

V devetdesetih letih je v Veliki Britaniji nastajala dramatika, ki jo je kasneje Aleks Sierz poimenoval gledališče »u fris«. Njena glavna značilnost je bil šok, ki so ga dosegali s prikazovanjem skrajnih tem na odru (posilstva, umori, zloraba drog, psihično mučenje ...).¹ Je ob takšnih tekstih sploh mogoče razpravljati o etiki? Gledališče »u fris« je zaznamovalo tudi kasnejšo britansko in evropsko dramatiko, ki pa ni več tako radikalna v prikazovanju mučenja na odru. Kakšne so možnosti etične razsežnosti teh besedil, ki pa nastajajo v skrajno deziluzioniranem svetu? Razprava analizira Razdejane Sarah Kane in V Republiki sreče Martina Crimpa, da bi prišla do odgovora na vprašanje, kako je etična dimenzija vpisana v te drame in koliko je ta možnost etike prepričljiva za sodobnega bralca/gledalca.

Ključne besede: literatura in etika / angleška dramatika / gledališče »u fris« / Kane, Sarah / Crimp, Martin

Drama Sarah Kane *Razdejani* je bila premierno uprizorjena v london-skem gledališču Royal Court leta 1995 in velja za najbolj kontroveržno uprizoritev t. i. gledališča »u fris«. Mediji so avtorico močno napadli in s tem ustvarili veliko zanimanja za njene drame ter za gledališče cele generacije mladih britanskih piscev, ki so bili prepričani, da ne obstaja nič, česar ne bi mogli pokazati na odru. Kot je to zapisala Sarah Kane sama ob polemiki okrog *Razdejanih*: »Ničesar ni, česar ne bi mogli prikazati na odru. Če obstaja nekaj, česar ne moreš predstaviti na odru, potem o tem ne moreš govoriti. Zanikaš njegov ali njen obstoj. Sama sem zavezana samo resnici, ne glede na to, kako težka je.« (Urban 39)

Zdi se, da so Sarah Kane in ostali avtorji njene generacije želeli gledalce prisiliti v to, da bi do kraja dojeli distopijo sodobnega sveta. Kljub temu Sarah Kane eksplicitno poudari etično razsežnost svoje drame

¹ Prikazovanje skrajnega nasilja v literaturi sicer ni nič novega. Takšni so bili npr. že Senekov *Tiest*, Shakespearov *Tit Andronik* ali Webstrova *Vojvodinja Malfijska*. V Parizu je bilo ob koncu 19. st. ustanovljeno posebno gledališče, Grand Guignol, ki je uprizarjalo samo takšne in podobne tekste, z delovanjem pa je prenehalo šele ob koncu 2. svetovne vojne. Res pa je, da je bilo v Veliki Britaniji vse do 60. let prejšnjega stoletja prikazovanje spolnosti in nasilja celo cenzurirano. Tisto, kar je šokiralo pri novi gene-

Razdejani. Kot jo citira Aleks Sierz v svoji knjigi *Gledališče »u fris«*: »Razdejani so vsekakor optimistična drama, saj si osebe v njej prizadevajo postrgati življenje iz ruševin.« (151) Sedemnajst let kasneje so v Royal Courtu premierno uprizorili dramo Martina Crimpa *V republiki sreče* (*In the Republic of Happiness*, 2012). Crimp je starejši kolega Sarah Kane, ki pa nikoli ni bil del generacije gledališča »u fris«, čeprav je s svojim zgledovanjem po ostali evropski dramatikii nanjo vplival. Gre ponovno za krut in satiričen prikaz sodobne družbe, a z manj eksplisicnimi prizori nasilja. Recepcija je bila kontroverzna: »Vsak večer so odobravorajoči smeh spremljali demonstrativni odhodi iz dvorane. [...] Kar pa se tiče kritikov, je njihova reakcija na Cookovo postavitev nihala med inteligentnim odobravanjem (*Guardian*, *Times* in *Independent*) in grobimi žalitvami (*Sunday Telegraph*, *Spectator*).« (Sierz, *The Theatre* 235)

Oba teksta nedvomno predstavljata komentar sodobnega sveta in tako spadata v politično gledališče, vendar nas tokrat bolj zanima vprašanje, ali ob tem razvijata tudi kakršnokoli etično sporočilo. Prikazujeta le distopijo in puščata gledalcu/bralcu, da si ustvari lastno stališče, ali pa vendarle razvijata tudi nekakšno etiko v sodobni družbi? Da bi lahko odgovorili na to vprašanje, bomo analizirali obe besedili in raziskali, kako, če sploh, je vanju vpisana etična dimenzija. Rezultati nam bodo morda pokazali, kako lahko razvijemo etiko v sodobni, postmoderni družbi, kjer je koherenten in eksplisiciten sistem vrednot bržkone nemogoč, saj sta deziluzija in negotovost sodobnega človeka, ki se kažeta tudi v opusih Sarah Kane in Martina Crimpa, prevelika.

Sarah Kane: *Razdejani*

Razdejani se začnejo z didaskalijo: »Zelo draga hotelska soba v Leedsu – ena tistih dragih sob, ki bi lahko bila kjerkoli na svetu.« (255) Na sceno vstopita Ian, šovinističen in homofoben novinar, in njegova znanka Cate. V prvih dveh prizorih ugotovimo, da je Ian očitno bolan in da ga nekdo preganja. Kate, ki pride z njim, a njun odnos ni nikoli docela pojasnjen, je mentalno zaostala mlada ženska. Prva dva prizora sta napisana v realistični maniri, tako da vidimo Iana pri običajnih opravilih, kakršna so naročanje sendvičev, tuširanje, narekovanje članka po telefonu ... Ko se dogajanje razvija, postaja Ian vedno bolj dominanten in nasilen do Cate.

raciji britanskih dramatikov, je bila predvsem količina tega nasilja in njegova že kar programska uporaba, ki je v gledališča ponovno prinesla dramski tekst kot središčno točko uprizoritve.

Na začetku drugega prizora, ko ima Cate napad, jo Ian posili in ona pobegne skozi okno v kopalnici. Na koncu drugega prizora na vrata potrka Vojak in vstopi z avtomatsko puško v rokah. Ianova pozicija se radikalno spremeni, saj sedaj Vojak prevzame dominantno vlogo, zaman išče Cate in na koncu urinira po postelji. Konec prizora zaznamuje eksplozija, ki spremeni scenografijo in nas prestavi v nekakšno vojno področje po veliki katastrofi: »V hotel je udarila granata. V eni od sten je velika luknja in vse je prekril prah, ki se še vedno ni polegel.« (277)

Zdi se, da je nasilje v svojem naturalističnem prikazu glavna tema tega prvega dela, a kot ugotavlja Ken Urban ob ponovni uprizoritvi v Royal Courtu leta 2001, ki jo je režiral James Macdonald, je »postavitev izpostavila tako poanto teksta kot njegovo iskanje etičnega načina bivanja« (44, 45). Sarah Kane svoje osebe oblikuje tako, da je gledalčeva empatija nenehno na preizkušnji. Cate je resda ranljiva, a ne povsem nevedna. Je nedvomno žrtev, a obenem se nam dozdeva, da vodi svojo lastno igro, ko zapeljuje Iana in ga ugrizne v penis. Na drugi strani je Ian seveda dominantni moški, za katerega se zdi, da je na smrt bolan. Nenehno se bori z bolečino in kašljem, poleg tega pa se zdi, da njegova preteklost skriva več, kot nam avtorica razkrije – tu imamo v mislih predvsem njegove nenehne namige na delo za obveščevalne službe. Oba sta torej obenem žrtvi in rablja, zato je naš občutek za dobro in zlo, prav in narobe, nenehno na preizkušnji.

Še bolj je to očitno v drugem delu, ko se znajdemo na bolj abstraktnem prizorišču, ki evocira vojno in njene grozote. Tu Ian postane žrtev brezimnega Vojaka. Nasilje se še stopnjuje in doseže vrh s posilstvom Iana, ki je le ponovitev posilstva, ki so ga neznani vojaki izvršili nad Vojakovim dekletom Col. Dogajanje opisujejo naslednje didaskalije: »Vstane in z eno roko obrne Iana. Z drugo prisloni pištolo Ianu h glavi. Potegne Ianu hlače dol, se sleče še sam in ga posili – miže in ovohavajoč Ianove lase. Vojak joče iz vsega srca. Ianov obraz razodeva bolečino, vendar ne pisne. Ko vojak konča, si potegne hlače nazaj in zarine pištolo Ianu v anus.« (283)

Nato Vojak Ianu izsesa oči iz jamic in si požene kroglo v glavo. Ponovno nam avtorica ne pusti, da bi zlahka sodili njene osebe. Ian je sedaj nedvomno žrtev, a njegova zla dejanja iz prvega dela še odzvanjajo v naših glavah. Vojak je na videz morda res radikalna podoba nasilja in grozot državljanske vojne (Kane je dramo pisala pod vplivom prizorov iz vojne v Bosni in Hercegovini v devetdesetih), a ponovno zbudi v gledalcu nekaj sočutja z zgodbo o svojem dekletu Col, ki je bila brutalno posiljena.

Še več, na samem koncu drame avtorica ponuja prizor pomiritve, kjer se človečnost ohrani v teh skrajnih okoliščinah. Ian umira in Cate ga zapusti, da bi našla nekaj hrane. On se spremeni v žival, »ki izloča,

masturbira in poje telo mrtvega dojenčka. Po vsem tem umre.« (Urban 46) Vendar to še ni konec drame. Na njegovo glavo začne deževati in Ian se zbudi. Cate se vrne z ginom, klobaso in nekaj kruha ter hrano deli z Ianom. Zadnja replika je Ianov: »Hvala ti.« (290) To je podoba dobrega, dobrote med dvema človekoma, ki sta storila grozne stvari in morala grozote tudi prestat. Kot zaključí Ken Urban: »Za Sarah Kane dobro ni moralni imperativ, ki ga zapoveduje neka višja instanca, pač pa je odvisno od okoliščin in se vzpostavlja v določenem kontekstu.« (46)

Martin Crimp: *V republiki sreče*

Ob koncu devetdesetih je gledališče »u fris« izgubilo svoj zamah in avtorji so začeli iskati v novih smereh. Ena od teh je bila vrnitev k žanrom, iz katerih je to gledališče izhajalo. To so naturalistični način odrskega prikazovanja, čeprav prizori eksplicitnega nasilja na odru niso bili več tako radikalni, satira, ki izhaja iz drame absurda, in nekakšna poetična razsežnost, ki predstavlja alternativo prikazani distopiji in se kaže npr. v že opisanem zadnjem prizoru *Razdejanih*.

Eden takšnih sodobnih tekstov je drama Martina Crimpa *V republiki sreče*. Krstno jo je uprizoril režiser Martin Cook v gledališču Royal Court leta 2012 v času okrog božiča. Uprizorjena je bila tudi v Ljubljani. V sezoni 2015/16 jo je v Drami režiral Sebastijan Horvat, ki je najbolj znan prav po svojih provokativnih in družbenokritičnih uprizoritvah. Čeprav ima podnaslov »zabava v treh delih«, je daleč od nedolžnega božičnega komada. Razdeljen je na tri dele (1. Uničenje družine, 2. Pet temeljnih svobod posameznika, 3. V republiki sreče). Vsak od njih je napisan v povsem drugem žanru.

Prvi del prikazuje britansko družino srednjega razreda pri božični večerji. Tri generacije – Babi in Dedi, Očka in Mama, Debbie in Hazel (teenagerki) – spominjajo na prizore iz Ionescovih iger, kjer osebe ves čas govorijo, a se ne morejo razumeti. Rezultat je groteskna podoba družinskih razmerij in skritih frustracij od Dedovih poslovnih polomov, slabega finančnega položaja in naglušnosti njegovega sina, do Debbiejine najstniške nosečnosti. Na to zabavo pride nepovabljeni Stric Bob z izgovorom, da se z ženo Madeleine selita v neko daljno deželo in mora na poti na letališče enkrat za vselej povedati, kaj si Madeleine misli o njih. Bob v svojih dolgih monologih bruha skrite misli in obtožbe. Končno se jim pridruži tudi Madeleine, ki jim pojasni, da odhajata v deželo, ki je kot »okenska šipa. [...] Trdna. Jasna. Ostra. Čista. In če se ga bo kdo od vas samo *dotaknil*, se bo urezal direkt skozi – direkt do kosti.« (45)

Drugi del je bolj eksperimentalen in odkrito satiričen. Vseh osem igralcev/oseb si izmenjuje replike povsem svobodno, tako da imamo občutek, da govorijo neposredno občinstvu. Pet temeljnih svobod posameznika na satiričen način predstavlja zapovedi, ki jih pred posameznika postavljata sodobna družba in množični mediji. Te so: 1. Svoboda, da pišem scenarij svojega življenja. 2. Svoboda, da razširim noge. 3. Svoboda, da doživim strašno travmo. 4. Svoboda, da pustim vse za sabo in grem naprej. 5. Svoboda, da dobro zgledam + večno živim. Teme so znane iz tabloidov, literature za samopomoč, TV oddaj ipd. Povprečen gledalec se zlahka identificira z njimi in razbere avtorjevo satirično poanto. Kot je opazil Aleks Sierz v londonski postavitvi: »V najboljših trenutkih se je vzpostavila resnična dinamika na odru. Do izraza je prišel ves humor teksta, kot takrat, ko je moški igralec govoril o tem, da bo zaprl svojo vagino, ali o tem, da ima pravico nositi mini krilo.« (*The Theatre* 234)

Tretji del je postavljen na sanjsko prizorišče: »Ogromna soba. Dnevna svetloba. Velika okna dajejo slutiti zeleno pokrajino – toda pokrajina je zabrisana. Soba je popolnoma prazna – v njej je morda edino nekaj, kar je videti kot opuščena pisalna miza. Stric Bob je sam. Posluša.« (59)

Gre za deželo, v katero sta emigrirala Madeleine in Stric Bob. Na trenutke jo dojemamo kot poetično podobo sreče, na kar nas, bržkone satirično, napeljuje tudi motto iz Dantejeve *Božanske komedije*: »Tu non se' in terra, sì come tu credi.« (Crimp 59) Gre za navedek iz prvega speva Raja, ko Beatrice pravi pesniku: »Nisi na zemlji, kot ti um verjame, / a niti blisk z neba do tal ne seže / tak hitro, kot greš ti v njegove hrame.« (I/91) Dogajanje med Madeleine in Stricem Bobom je v popolnem nasprotju z idiličnostjo scene. Je namreč polno maščevalnosti in zlobe. Kot zapiše Sierz: »Je hkrati vpogled v nesrečo nekega para in metafora za razpad kateregakoli populističnega političnega sistema.« (*The Theatre* 234, 235) Sreča, ki sta jo iskala, se izkaže za nemogoč cilj. Na koncu skušata zapeti »srečno pesem«, a je ta le skupek mrmranja in nasprotujočih si besed:

Stric Bob: Se smejeva, ko hruška belo zacveti,
 še bolj, ko spet drevo ozeleni –
 tu in zdaj od pamtiveka
 sva najsrečnejša človeka. [...]
 Svet – plus mami in ati –
 nočna lučka – država –
 so ... so ...
 Madeleine *sotto voce*: Zgoreli, ostal je pepel.
 Stric Bob: Ostal je pepel –
 Ja, vse je res prima. (63)

Zaključni akord se sprevrže v banalno samopromocijo, ki nas spomni na Madeleinin refren s konca prvega dela, ko pravi: »[Z]ato jaz nikoli, ne, nikoli, ne, nikoli ne grem v globino.« (46) Sedaj Stric Bob svojo srečno pesem, ki se napoveduje kot poanta celote, pospremi s pozivom k všečkanju oz. prenosu. »Stric Bob: Klikni na moj nasmejani obraz / in si namesti verzijo te pesmice / brez besed.« (63) Avtor sicer ne zavzame jasnega etičnega stališča do prikazanega sveta, je pa njegova satira nedvoumna. Kot pravi Sierz, so bili ti trije prizori »zmagoslaven primer politične igre, ki se izogne očitnemu politiziranju, in igra, ki pljune na božične igre« (*The Theatre* 235).

Če hočemo sedaj govoriti o etični razsežnosti teh del, moramo odgovoriti na vprašanje: Kako lahko sodobna dramatika obravnava etična vprašanja in predstavi etične odločitve? O kakšni etiki sploh govorimo. Pri tem velja opozoriti na razlikovanje med etiko in moralo, ki ga že ves čas implicitno uporabljamo. Etika je namreč sistem vrednot, ki se nenehno spreminja in je odvisen od vsakokratne situacije, subjektov, ki so v njej ..., čeprav ima v osnovi tendenco po splošni veljavnosti. Moralo po drugi strani sestavlja serija pravil, ki se določijo v konkretnem kulturnem in časovnem kontekstu. Čeprav izhaja iz etike, postane morala vedno utesnjujoča, saj ne more predvideti različnih situacij in kontekstov, v katerih naj bi se uporabljala. Tega se zavedata tudi oba obravnavana avtorja. Zato zgolj postavljata vprašanja oz. svoje osebe pred etične izbire, ki pa jih eksplicitno ne komentirata in ne podajata moralnih pravil. Zdi se, da bi bilo to preveč naivno v današnjem dezorientiranem svetu.

Etika literature in dramatike

Kot smo skušali pokazati z analizo obeh dramskih tekstov, etika v sodobni literaturi ni nikoli eksplicitna in ne predstavlja jasnega sistema vrednot. Literatura je bolj sredstvo prevpraševanja etičnih vrednot bralcev/gledalcev, včasih pa se zdi, da nas skušajo avtorji prepričati, da je tudi v današnjem svetu radikalne distopije mogoče najti ostanke človečnosti. Hubert Zapf je podoben obrat detektiral v svojem članku *Literary Ecology and the Ethics of Texts*: »Še več, zanimivo je opazovati, da odpiranje tradicionalne etike za ekološka vprašanja sovпада s spremembo fokusa s paradigme filozofije na paradigmo literature v sodobnih etičnih razpravah.« (853)

Zapf razpravlja o štirih točkah, ki so bile deležne posebne pozornosti in se zdijo zanimive tudi za naše vprašanje:

1. »Naracija je postala medij za konkretno predstavljanje etičnih problemov, ki jih ni mogoče raziskati zgolj na sistematično teoretični ravni.« (ibid.)

Tukaj navaja Josepha Hillisa Millerja (*The Ethics of Reading*), Paula Ricœurja (*Oneself as Other*) in Martho Nussbaum (»Perceptive Equilibrium: Literary Theory and Ethical Theory«), da bi pokazal, kako je glavna etična dilema postalo vprašanje razmerja med subjektom in drugim. To razmerje ne more biti predstavljeno in razloženo s pomočjo abstraktne sistematizacije, temveč mora biti definirano s pomočjo resnične izkušnje, ki jo lahko evocira literatura. »Etika v tem smislu ni morala. Prav nasprotno, predstavlja kritiko moralnih sistemov, v kolikor ti predstavljajo trdna, konvencionalna in neosebna pravila mišljenja in obnašanja.« (854)

Prav to smo našli v *Razdejanih* in *V republiki sreče*. Oba avtorja opisujeta sodobno družbo, a predstavita svoje osebe na način, ki onemogoča kakršnokoli moralno sodbo. Osebe so tako rablji in žrtve hkrati, v ospredju obeh tekstov pa so njihovi odnosi. Slednji so nenehno dekonstruirani, s čimer avtorja vzpostavljata kritiko sodobne družbe in prisilita gledalca/bralca, naj tudi sam preizpraša svoj sistem vrednot.

2. »Način, na katerega literatura, ki sporočilo vedno posreduje skozi osebno perspektivo, odseva povezavo med etiko in subjektom. Ta subjekt pa ni zgolj misleči jaz, ampak je konkreten subjekt, ki je sam zapleten v številna razmerja.« (853)

To je prav tisti obrat, ki je bil ključen za gledališče »u fris«. Aleks Sierz ga definira takole: »V nasprotju z gledališčem, ki nam dovoljuje, da v njem v miru sedimo in z razdalje motrimo dogajanje na odru, nam gledališče 'u fris' v svojih najboljših trenutkih zleze pod kožo in nas popelje na čustveno potovanje. Z drugimi besedami, to gledališče ni spekulativno, temveč izkustveno.« (*Gledališče* 23) Martin Crimp uporablja podobno taktiko. Najbolj očitno v drugem delu, ko vsi igralci govorijo direktno v publiko o temeljnih pravicah posameznika, s tem pa komentirajo osnovna pravila sodobne Zahodne družbe.

3. »Način, na katerega opisi življenj v fikciji lahko vzpostavljajo forum dialoške odvisnosti med subjektom in drugim ter poleg tega razliko in različnost drugega, ki je za etiko bistvena.« (853)

Na ta način lahko interpretiramo odnose med Ianom, Cate in Vojakom v *Razdejanih*. Sarah Kane je, kot smo že pokazali, prepričljivo pokazala kompleksnost in spremenljivost teh odnosov med osebami.

Ti odnosi postavljajo etična vprašanja, ki nimajo enostavnih odgovorov, čeprav se zdi, da Kane verjame v človečnost tudi v najbolj krutih razmerah. Crimp je manj radikalen, čeprav nas tudi on sooča z različnimi razmerji od družinskih vezi do intimnega odnosa v zadnjem delu. Vmes je zapleteno razmerje do samega sebe, ki pa je prav tako družbeno pogojeno.

4. »Literatura in umetnost nista le ilustracija moralnih ideologij, ampak tudi simbolna prezentacija kompleksnih življenjskih procesov, katerih etična moč izvira prav iz njihove sposobnosti kljubovati enostavnim interpretacijam in prisvojitvam.« (853)

Zgornja točka se jasno kaže v obeh analiziranih delih. Kot smo pokazali v naši analizi, enako pa ugotavljajo tudi avtorji za druge drame Sarah Kane in Martina Crimpa (prim. Urban in Sierz *Gledališče »u fris«*, *The Theatre of Martin Crimp*) je glavna značilnost te dramatike prav dekonstrukcija družbenih ideologij. Nič čudnega, da Sierz razume Crimпов komad kot »politično igro, ki se izogne očitnemu politiziranju« (*The Theatre* 235). Lahko bi torej rekli, da sodobna britanska dramatika nedvomno ima etično razsežnost, če slednjo razumemo v njeni moderni obliki, ki jo opiše Hubert Zapf. Slednja ni več eksplisitna, ampak je vgrajena v obliko žanra in v način, kako so dramske osebe predstavljene.

Zaključek

Za konec si lahko postavimo vprašanje, ki je bilo vseskozi v ozadju naše razprave: Je mogoče govoriti o etiki v dramskih tekstih, ki temeljijo na šoku in prikazujejo sodobni svet kot radikalno distopijo? Odgovor je, kot smo skušali pokazati, pozitiven. Še več, zdi se, da je to edina možnost obravnavanja etičnih vprašanj v svetu, kjer so vrednote fluidne in se vsak trden sistem moralnih vrednost slej ko prej izkaže kot naiven, ko je soočen s pojavi, kakršni so vojna proti terorju Georga Busha mlajšega po 11. septembru, ukrepi proti Islamski državi, globalne teroristične grožnje, vojna v Siriji, emigrantska kriza itd.

Snov sodobnih dramatikov, in tu britanski seveda niso nikakršna izjema, so prav razmerja med *dramatis personae*, torej med subjektom in drugim, s čimer pravzaprav raziskujejo, kaj definira našo družbo in nas same. Nič čudnega torej, da se Zapfovi poudarki v sodobni debati o etiki berejo kot opis oz. analiza *Razdejanih* in *V republiki sreče*. Etika je tu predstavljena kot družbena kritika. Sarah Kane je v naturalistični

maniri napisala predstavitev sodobne distopije, ki jo dopolnjuje zadnji, nadrealistični prizor, v katerem predstavi možnost etičnega dejanja oz. dobrote, če skušamo biti natančnejši. Martin Crimp uporablja drugačen pristop, ki temelji v evropski dramatični tradiciji – prvi del na drami absurda, drugi na post-dramskih komadih, kakršen je *Športni komad* Elfriede Jelinek, tretji del pa na poetični drami 19. stoletja. Kar imata obe besedili skupnega, je način kompleksne gradnje dramskih oseb, ki sprejemniku preprečuje, da bi si ustvaril mnenja o njih. Gledalca/bralca prisilita, da nenehno oscilira med sočutjem in mržnjo, odporom in razumevanjem ter ga tako pripravita do tega, da naknadno racionalizira lastno doživetje. V tej racionalizaciji pa tudi prevprašuje lasten sistem vrednot in s tem lastno etiko. V primeru idealnega sprejemnika bi slednji bržkone prišel do spoznanja, da se etika nenehno spreminja in je povsem odvisna od konteksta oz. naših razmerij z drugimi. Ta razmerja lahko vodijo v dominacijo in konkurenco, ki nas v radikalni obliki pelje v prikazano distopijo, lahko pa vodijo tudi v smer empatije in sočutja, ki je prikazana v zadnjem prizoru *Razdejanih* in jo Crimp daje le slutiti kot odsotno alternativo v *V republiki sreče*. Kakšna bo reakcija publike, je skoraj nemogoče napovedati. Kot lahko sklepamo iz poročil Aleksa Sierza in podobno lahko trdimo za ljubljansko postavitev Crimpovega besedila, takšni teksti dajo ljudem misliti. In to je verjetno največ, kar lahko dramski avtor naredi v smeri ubesedovanja etike v literarnem delu. Podobne rešitve najdemo pri ostalih britanskih avtorjih 90. let – npr. pri Marku Ravenhillu, Conoruju McPhersonu idr.

Seveda pa ti pojavi niso bili brez odmeva tudi pri nas. Najbolj jasne paralele se kažejo v opusu Simone Semenič, ki se je na začetku svojega ustvarjanja močno zgledovala pri gledališču »u fris«. Tako je npr. drama *5fantkov.si*, ki je do sedaj njena najuspešnejša, besedilo, kjer otroci preigravajo različne prizore fizičnega in psihičnega nasilja, ki ga vidijo doma in na splošno v družbi, s tem pa seveda podajajo tudi komentar teh odnosov, ki močno vpliva na gledalca. Zanimivo je, da je Simona Semenič v svojih zadnjih delih, npr. v *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*, podobno kot Crimp napisala postmodernistično žanrsko lepljenko o naravi oblasti in družbe. Prav ta izredno prepričljivi in pretresljivi komad, ki ga je režiser Primož Ekart postavil na mali oder ljubljanske Drame, prav tako načenja etična vprašanja, ki so dandanašnji vedno bolj aktualna. Vendar pa bi analiza opusa Simone Semenič zahtevala posebno obravnavo. Za zaključek lahko rečemo le to, da lahko analizirane pojave v britanski dramatiki najdemo tudi v ostalih besedilih sodobne evropske dramatike, kar kaže na univerzal-

nost obravnavanih problemov, pa tudi na določene strukturne rešitve, ki so za njihovo obravnavo še posebej primerne.

LITERATURA

- Alighieri, Dante. *Božanska komedija. Raj*. Prevedel Andrej Capuder. Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2005.
- Crimp, Martin. »V republiki sreče«. Prevedla Tina Mahkota. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. XCV.7 (2016): 33–63.
- Hillis Miller, Joseph. *The Ethics of Reading*. New York: Columbia University Press, 1987.
- Kane, Sarah. »Razdejani«. *Dramatikon* 2. Ur. Aleš Šteger in Mojca Kranjc. Ljubljana: Studentska založba, 2000. 253–290.
- Nussbaum, Martha. »Perceptive Equilibrium: Literary Theory and Ethical Theory«. *The Future of Literary Theory*. Ur. Ralph Cohen. New York: Routledge, 1989. 58–85.
- Ricœur, Paul. *Oneself as Other*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Sierz, Aleks. *Gledališče »u fris«*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2004.
- . *The Theatre of Martin Crimp*. London: Bloomsbury, 2013.
- Urban, Ken. »An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane«. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. 23.3 (Sep. 2001): 36–46.
- Zapf, Hubert. »Literary Ecology and the Ethics of Texts«. *New Literary History*. 39.4. (2008): 847–868.

Ethics in Modern British Drama

Keywords: literature and ethics / English drama / »in yer face« theatre / Kane, Sarah / Crimp, Martin

In the 1990s, Great Britain has produced a new form of dramatic literature and theatre that was subsequently described and defined by Aleks Sierz as "in yer face" theatre. The main features of this writing are shock and presenting things like rape, slaughter, masturbation, drug abuse etc. on stage. These are used in order to stir viewer's emotions of fear and revolt. However, Sarah Kane, one of the most famous writers of the genre, said she was trying to search for the remnants of humanity in the modern world.

The paper focuses on the question, how this ethical dimension is written in texts that show us the radical dystopia of our world. Firstly, it analyses Sarah Kane's *Blasted*, which was one of the most controversial dramatic texts of the 1990s. Later on it looks into the further development of the British drama

by taking into consideration *In the Republic of Happiness* (2012) by Martin Crimp, which also deals with a possibility of ethics in the present. Through the analysis and comparison of both texts it shows how ethics is inscribed in modern British drama and comes to a conclusion that ethics is possible in modern literature.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.111.09-2«20»:17