

## RECEPCIJA SLOVENSKEGA POSTDRAMSKEGA BESEDILA (SIMONA SEMENIČ: *TISOČDEVETSTOENAINOSEMDESET*)

Katarina Podbevšek

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

UDK 821.163.6-2.09Semenič S.:792.9

Prispevek skuša v postdramskem besedilu Simone Semenič *tisočdevetstoenainosemdeset* odkriti specifične besedilne mehanizme, ki z odstopanjem od tradicionalnih dramskih konvencij (destabilizacija likov, časa, prostora, dogajanja; nedramska zunanja forma) oblikujejo novo arhitekturo tekstualnega prostora. Nekonvencionalna pisava narekuje nekonvencionalno branje. Bralna pozornost se z dialogov premakne na didaskalijsko naracijo, ki bralca/uprizarjalca neposredno (zlasti z izbirnimi možnostmi) spodbuja k soustvarjalni udeležbi v bralnem/uprizarjalnem procesu.

postdramski besedilni postopki, pripovedovalec, didaskalije, bralno-uprizarjalna recepcija

By examining Simona Semenič's postdramatic *onethousandninehundredeightyone*, the author attempts to uncover the specific textual mechanisms that, by diverting from the traditional dramatic conventions (the destabilisation of characters, time, space, action; a non-dramatic external form), shape the new architecture of the textual space. The unconventional writing dictates an unconventional reading. The focus of reading attention moves from the dialogues to the narration found in the stage directions (*didascalies*), which (especially with the suggested options) directly encourages the reader/performer to be a co-creative participant in the reading/performing process.

postdramatic text strategies, narrator, *didascalies*, reading-performing reception

### Uvod

Spodbuda za prispevek je bila izjava študenta dramske igre na prvi bralni vaji za študijsko uprizoritev besedila Simone Semenič *tisočdevetstoenainosemdeset*.<sup>1</sup> Pripomnil je namreč, da se njeno besedilo ne bere kot dramsko besedilo, ampak kot roman, njegovi kolegi pa so dodali, da nekateri deli didaskalij učinkujejo kot pesem. Tudi študentka režiserka je v predstavljanju svojega uprizoritvenega koncepta izpostavila narativno naravnost besedila oz. prozne in tudi pesemske lastnosti obsežnih didaskalij. V iskanju »matric uprizorljivosti« (Ubersfeld 2002: 25) so študenti med študijskim procesom še nekajkrat problematizirali razmerje med dramskim, epskim in lirskim ter razpravljali o načinih branja ne več dramskega oz. postdramskega besedila.

<sup>1</sup> Še neobjavljeno besedilo je bilo kot študijska uprizoritev 4. letnika dramske igre in gledališke režije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo prvič javno izvedeno januarja 2014 v Gledališču Glej. Besedilo je bilo letos (2014) nominirano za Grumovo nagrado na Tednu slovenske drame v Kranju.

Temeljni problem, kako brati takšno besedilo z uprizoritvenim namenom (uprizorjalna recepcija), se je razpiral v vedno nova spraševanja o funkciji specifične formalne strukture in o njenem razmerju do vsebine, po številnih igralsko udejanjenih preizpraševanjih posameznih besedilnih delov pa se je izkristalizirala režijska zamisel, ki se je uresničila kot učinkovita uprizoritev.

V nadaljevanju bom poskušala podrobneje preučiti, katere besedilne prvine v bralcu zasejejo dvom o literarnozvrstni pripadnosti omenjenega besedila<sup>2</sup> ter kako specifične besedilne strategije usmerjajo recepcijski proces in vplivajo na izbiro uprizoritvenih možnosti. Izhajala bom iz trditve, ki je skupna teorijam branja in gledališča: bralec in gledalec sta aktivna udeleženca branja oz. uprizoritve. Bralcu »pripada aktivna vloga v tvorbi literarnega pomena« (Pezdirc Bartol 2010: 27), gledalec je »kot zaznavajoči, vedno tudi delujoči« (Fischer - Lichte 2008: 97). Posebne vrste bralec (uprizorjalec) je tisti, ki bere besedilo z uprizoritvenim namenom.

### **Težavnost branja (tradicionalnih) dramskih besedil**

Vsaka literarna zvrst zahteva specifično bralno naravnost, ki jo med drugim narekuje tudi pisni oz. grafični videz branega besedila. S tega stališča se tradicionalno dramsko besedilo od proznega in pesemskega loči po grafično izpostavljeni dvojnosti med dialoško-monološkim delom in didaskalijami. Ne glede na količinsko razmerje med obema deloma besedila zahteva bralna sinhronizacija glavnega (dialoškega) in stranskega (didaskalijskega) besedila posebno sposobnost: od bralcev se poleg tega, da znajo »ustvariti neki fikcijski univerzum (ali možni svet)« in da so se sposobni postavljati »v položaj izjavljalcev« (Pavis 1997: 71), pričakuje tudi védenje o dvojnostni (literarno-uprizoritveni) naravi dramskega besedila. Raziskave branja kažejo, da »so dramska besedila bralcem pogosto [...] strukturno prezapletena« (Poniž 1996: 72), da menjavanje dveh vrst besedila »manj izkušenemu bralcu otežuje bralni proces, saj preusmerja pozornost in razbija lok zgodbe« (Pezdirc Bartol 2010: 128), zato branje dram na splošno velja za zahtevno in se po priljubljenosti glede na literarne zvrsti uvršča na zadnja mesta (prav tam: 127). Raziskave se nanašajo na branja, ki niso usmerjena v uprizoritev.

Recepcija dramskega besedila z namenom uprizorjanja pa je drugačna: končni cilj branja, ki ga izvajajo gledališki ustvarjalci, ni zgolj intimno estetsko doživetje individualnega sprejemnika, pač pa uprizoritveno udejanjenje besedila, ki bo nagovarjalo kolektivnega naslovnika in v njem povzročilo »prehod v stanje nekakšne skupne zavesti« (Poniž 2012: 21). S tega stališča formalna struktura dramskega besedila ne predstavlja bralne težave, ampak ravno nasprotno: dramska strukturiranost (in vanjo vpisana virtualna gledališka predstava) navdihuje in odpira vstop v uprizoritveni proces.

<sup>2</sup> Szondi (2000: 28) ugotavlja, da »[r]azvoj sodobne dramatikje pelje stran od drame same«, in sicer v smer epskega, ki »označuje skupno strukturno potezo epa, zgodbe, romana in drugih zvrsti«. Tudi G. Poschmann (2008: 97) se zavzema za revizijo literarnozvrstne oznake drama. Meni, da je bil ta pojem presežen že z epskim gledališčem in gledališčem absurda; predlaga termin gledališki tekst (prav tam: 100).

## Nekonvencionalna dramska pisava

V slovenskem gledališkem ustvarjanju so, kot ugotavlja Lukan (2012), že nekaj let prisotne nove besedilne prakse, »ki so sestavni del scenske produkcije«, dramska pisava »nastaja v drugačnih kreativnih okvirih kot tradicionalna, drugačen je njen 'videz', teksti na drugačen način pridobivajo status 'dramskega', novo je tudi njihovo razmerje do uprizarjanja«. Lukan (2012: 167) meni, da »gre predvsem za radikalizacijo nekaterih formalnih dramaturških postopkov [...], pa tudi za njihovo preseganje«. Novi načini nastajanja besedil in njihova neobičajna vizualna oblikovanost (ki ni brez povezave z vsebino) vplivajo na bralčevo recepcijo, pa naj gre za branje z uprizoritvenim namenom ali ne.

Besedilo Simone Semenič<sup>3</sup> *tisočdevetstoenainosemdeset* je primer nove besedilnosti, ki se z odstopanjem od konvencij dramskega pisanja vzpostavi v polju postdramskega gledališča in sili bralca v nove bralne strategije, te pa spodbujajo specifične uprizarjalne načine ter »razpirajo ustaljene protokole pojmovanja in dojemanja tako narave gledališkega medija, pisanja za gledališče kot tudi širšega družbenoekonomskega konteksta ustvarjanja« (Čičigoj 2012: 62).<sup>4</sup>

## Zavozlanost zgodbe

Kot nakazuje naslov *tisočdevetstoenainosemdeset*, se besedilo navezuje na osemdeseta leta prejšnjega stoletja, obenem pa se godi tudi v sedanjosti, in sicer v Ajdovščini. Lokalni kolorit ustvarjajo omembe ajdovskih ulic, podjetja Primorje, tovarne Lipa itn. ter narečno besedje.<sup>5</sup> Skozi večkratne preskoke iz jugoslovanskih v slovenske čase spremljamo usode različnih ljudi, nekoč optimistično verujočih v lepo prihodnost, zdaj razočarano spominjajočih se lepe preteklosti. Fragmenti otroških in mladostnih doživetij (sprejem v pionirje, spolno dozorevanje, prve zaljubljenosti itn.) in izseki iz obdobja odraslosti (služenje vojske, poroke, družina, srečevanja v bifeju, brezposelnost, zapiranje tovarn, podrtje kulturnega doma, gradnja trgovin, smrti) se odvijajo in zavijajo v času nazaj in naprej, kakor pač pripovedovalec vrtil čas. Nastopajoči zaznavajo časovne obrate: najprej se jim čudijo, kasneje že vejo, da se lahko »zavrti nazaj in naprej, se zavrti kot v filmu« (Semenič 2013: 9). Ukrivljanje časa nazaj in naprej omogoča kritičen pogled na različna družbenopolitična sistema in poraja vprašanja o zdajšnji brezperspektivni prihodnosti (brezposelnost, propadanje tovarn, povečevanje tržne miselnosti). Besedilo se zaključuje z nazdravljanjem dojenčku, ki ga bo ena od nastopajočih predvidoma rodila 25. maja, na dan mladosti: »[J]a, na njegovo zdravje [...] in da bomo mi njemu naredili še boljši svet, kot so ga nam naredili naši starši« (prav tam: 94). Zaključna misel o boljšem svetu seveda ni brez ironičnega podtona.

<sup>3</sup> Simona Semenič (1975) je dramaturginja, dramatičarka, performerka in producentka, dvakrat nagrajena z Grumovo nagrado (2009, 2010).

<sup>4</sup> S. Semenič je v intervjuju izjavila (*Primorske novice*, 8. 3. 2012): »Ne želim rušiti, želim graditi. Ljudje v gledališču so pač navajeni slediti starim vzorcem in enostavno niso pripravljeni na nove situacije. [...] Zato poskušam iskati, kaj se zares dogaja, iščem, kaj je tisto, kar je imanentno gledališču danes.«

<sup>5</sup> Vsa nanašanja na Ajdovščino in njeno okolje, tudi jezik, imajo avtobiografsko noto.

Zgodba torej ne teče kontinuirano od začetka do konca, dogajalni drobci so le na rahlo speti v vzročno-posledično verigo, različne fabulativne nitke se zapletajo v »performativne vozle«, pravzaprav skupke različnih uprizoritvenih »nastavkov, ki jih je treba prepoznati v njihovem možnem mnoštvu, a ne nujno razvozlati ali razplesti« (Lukan 2010: 81). Bralec se takoj na začetku znajde v pogojni pripovedni dikciji, ki skorajda hkrati gradi in ruši fabulativno ogrodje: »tole je luka / luka je naš glavni lik [...] mogoče luka sploh ni naš glavni lik [...] in mogoče zdaj vstopi erik [...] in mogoče je on naš glavni lik [...] seveda pod pogojem, da je ta erik naš glavni lik / ker mogoče tudi ni« (Semenič 2013: 1–2). Kljub navidezni nekonsistentnosti, natrganosti zgodbe in labilni identiteti likov je mogoče prepoznati narativno nit, ki se izmenjuje vije po dveh različnih časih. Bralni užitek ni v sledenju dramaturškimi vzponom in padcem fabulativne poti, pač pa v sestavljanju posameznih delcev v fabulativno krpanko, *patchwork*, vozlanko, ki šele v celoti razprostrta pred bralcem razkrije svoj sporočilni smisel: angažirano stališče do preteklega in aktualnega družbenega dogajanja.

### Oblikovne posebnosti besedila – nekonvencionalna vloga didaskalij

Bralca najprej preseneti zapis naslova, ki je z besedo izpisana številka 1981, vendar zapisana brez presledkov, kakor jih narekuje pravopis, torej tisočdevetstoena-inosemdeset,<sup>6</sup> namesto tisoč devetsto enainosemdeset. Ortografsko napačen zapis pritegne bralčevo pozornost in podaljša dekodirni čas, v njem zaslutimo avtoričin odnos do (jezikovnih) konvencij.<sup>7</sup> Brezpresledkovni zapis zasledimo tudi v besedilu:

če bi znal preklinjati, kot bog zapove, potem bi zdaj luka rekel nekaj približno takega  
vpičkumilumaterinusejebikurčeva burja

ali

pastijeboocapofukanakurbaod burje

ali

bogajjebemvpizdozajebani burji

ali

kojojebebuzerantskozafukano burjo. (Semenič 2013: 23)

Grafični videz kletvici odvzame ostrino, saj je bralec ne prepozna takoj, osredotočiti se mora na razstavljanje sklopa, obenem pa opazi izpostavljenost besede burja, ki na koncu vrstic štirikrat zamenja svojo sklonsko obliko. Spremeni se tudi skladenjska vloga besed, ki kot sklopi postanejo prilastki. Ločno razmerje med štirimi segmenti (načelo ali-ali se še nekajkrat ponovi), ki kot da preizkušajo najučinkovitejšo ubeseditvev jeze, povzroči humoren učinek, v luči besedne zveze »kot bog zapove« iz prve vrstice pa tudi ironičnega. Sklapljanje kot jezikovna taktika, ki s prikrivanjem dobesednih pomenov posameznih besed proizvaja smisel nove besedne celote, sklopa,

<sup>6</sup> Tudi naslovi nekaterih drugih dramskih besedil S. Semenič vzbujajo pozornost, npr. *5fantkov.com*, *24ur*, zlasti s svojo dolžino pa *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*.

<sup>7</sup> V gledališču Glej napovedujejo ponovitve Akademijske produkcije s številčnim zapisom naslova, prav tako so študenti sami v Gledališkem listu AGRFT (1/1, 2013/2014) zapisali naslov s številko. Menim, da gre za nedopusten poseg v avtorsko delo.

se nekajkrat pojavi tudi v dialoškem delu, npr. »Ti, kakotiježeime, kako pa da nimam službe, a sem že v penziji« (prav tam: 71). Zdi se, da je tako ubeseditveno načelo učinkovitejše v tistem branju, kjer zapis deluje s svojo vizualnostjo, kot pa v govorni realizaciji, kjer se besede oblikujejo kot naglasne enote (več zapisanih besed je lahko ena govorna beseda).<sup>8</sup> Lahko bi rekli, da brezpresledkovni zapis v govornjeni obliki nima posebnega učinka.

V besedilu je opazna odsotnost velikih začetnic in samosvoja raba ločil, ki jih avtorica postavlja bolj po zvočnem (govornem) občutku kot po pravopisnih pravilih. Deloma so nadomestek za ločila prehodi v novo vrstico, kadar se začne nova poved.

Besedilo nima uvodnih navedb nastopajočih in drugih (časovnih, krajevnih, prostorskih, izvedbenih) scenskih napotkov, tudi ni razdeljeno na dejanja in prizore. Po prvih stavkih postane jasno, da so navedbe in opisi oseb ter opisi okoliščin pravzaprav del pripovedi, ki je v obliki nekakšnih razširjenih didaskalij zapisana v poševnem tisku in vizualno (kasneje se izkaže, da tudi vsebinsko) prevladujoča.

Didaskalije<sup>9</sup> ne učinkujejo kot stransko (v uprizoritvah največkrat negovorjeno) besedilo, saj so kot pripoved nujni del glavnega besedilnega dogajanja, tradicionalna meja med glavnim in stranskim besedilom je razrahljana. Razmerje stransko – glavno besedilo je obrnjeno, stransko je v resnici glavno, dialoški deli (z navedbami govorcev nad replikami) le ilustrirajo pripoved. Zaradi specifične jezikovne oblikovanosti didaskalijske vsebine, pa tudi zaradi obširnosti, si je nemogoče predstavljati, da didaskalije v uprizoritvi ne bi bile govorjene. S. Semenič uporabi »načelo naracije«, ki je ena bistvenih lastnosti postdramskega gledališča. Pogosto se zdi, da prisostvujemo »pripovedi o ponujeni igri« (Lehmann 2003: 133).

Na prvi pogled pripoved-didaskalija deluje kot pesem, ker vrstice niso prozno izpisane od začetka do konca, pač pa se izmenjujejo, bolj ali manj naključno, dolge in kratke, poleg tega pa prepoznamo tudi sredstva pesniškega jezika, zlasti ponavljanja, ki ritmično raznihajo pripovedovano:

začne se z lužo krvi  
tako se začne

*luka*  
tata, tata

tole je luka  
luka je naš glavni lik  
stoji v gruči ljudi, ki opazujejo človeško telo na asfaltu  
okrog glave luža krvi  
luža krvi na asfaltu se širi, se širi in postaja mlaka  
gruča ljudi okrog telesa se širi, se širi in postaja množica

<sup>8</sup> Beseda v pisavi je sklenjeno zaporedje črk, spredaj in zadaj zamejeno s presledkom. Beseda v govoru je fonetična enota, ki jo v govornem nizu določa naglas. Natančnejše opredelitve obojega glej npr. Vitez (2008: 101–110).

<sup>9</sup> O različnih tipih didaskalij pišeta M. Katnić Bakaršić in V. Požgaj Hadži (2012: 127–135).

luka je sedemletni fant, stoji ob robu množice, v rokah drži belo plastično vrečko, že malce znucano  
v vrečki je nekaj takega kot denarnica

tako se začne  
rdeče, zelo rdeče

z luko na robu neke množice, množice, ki menda bolje od njega ve, kako se tem stvarjem streže. (Semenič 2013: 1)

Poetično načelo oblikovanja didaskalijske naracije prepoznavamo tudi v drugih jezikovnih sredstvih, npr. v izpostavljanju zvočnosti. Medmeti največkrat onomatopejsko ponazarjajo različna dogajanja, pogosto se kot zvočni vzorec ponovijo:

še bolj starka vstane in plop plop plop plop in klink klink klink klink  
postreže jim z glavno jedjo  
in

žmrk žmrk

erik in edo se bašeta s palačinkami  
marjan, nona in marija srebajo kavo  
marjan si prižge cigareto

ssssk

šccc

vdih

izdih

žmrk žmrk. (Semenič 2013: 79)

Enak zvočni sestav (»ssssk šccc vdih izdih«) se ob podobnih okoliščinah (prižiganje cigarete) ponovi še drugod. Ponavlja se tudi oglašanje burje: »vuš / švam / vuš / švam« (prav tam: 12) ali pa variacija istega vzorca: »vuš / in potem / švam / in še eden / vuš / švam« (prav tam: 6); »vrečka šumi / š š š š«, »denarnica skače / šk šk šk šk«, rešilec se oglašča »iuuiuiui« (prav tam: 2) itn.

Poleg poetičnosti v didaskalijski naraciji zasledimo tudi jezikovne elemente spontanega govora, kot so ogovori, eliptične povedi, vrviki, fraze. Pripovedovalec<sup>10</sup> (v besedilu kot lik izrecno ni omenjen) na različne načine komunicira z bralcem/uprizarjalcem/gledalcem, mu ponuja sodelovanje pri oblikovanju zgodbe, mu daje na izbiro različne možnosti, npr. »preteklost [...] se pravi tista, v kateri so bili samo nežni poljubi in ajde, recimo, popolne spolne združitev / ali vrhunski fuki, po izbiri / [...] tista preteklost, tista ki ni še prav odšla, mislim, je odšla, ampak ni zaprla vrat, mislim, je zaprla vrata, / ampak ni prav zaloputnila z njimi / ali pa je v vratih špranja, po izbiri« (prav tam: 82). Ponovitve besed »mislim« in »po izbiri« skupaj s personificirano preteklostjo dajejo povedanemu ironični pridih.

Pripovedovalec nekajkrat neposredno nagovarja gledalca: »kajne dragi gledalci« (prav tam: 9), »a si predstavljaš, draga gledalka, si predstavljaš, dragi gledalec« (prav tam: 26); s tem izrazi performativno intenco besedila in naslovnika ulovi v *feedback* zanko. Kot nekakšen izstop iz fikcije učinkuje naratorjeva pripomba: »tule na odru se

<sup>10</sup> V uprizoritvi je didaskalije večinoma govorila režiserka, deloma tudi igralci.

lahko bolj klavrno zavrti / edino če imamo vrtljivi oder« (prav tam: 9), ampak možno je tudi, da »si vse skupaj samo predstavljamo« (prav tam: 9) – ni nujno, da se v resnici zgodi na odru, lahko se zgodi samo v naši glavi (morda samo v procesu branja). V pripovedovalcu skrita avtorica izreče tudi dramaturški napotek: »glede na to, da smo to informacijo pridobili že v prejšnjem prizoru [...] lahko del njunega dialoga preskočimo / v kolikor bi se komu zdel ta del dramskega besedila neobhodno potreben, si ga lahko na tak ali / drugačen način dopiše sam« (prav tam: 21). Bralec (potencialni uprizarjalec) je torej neposredno povabljen k ustvarjalnemu pisanju,<sup>11</sup> vendar dopisovanje lahko poteka »na tak ali drugačen način«, morda tudi samo v bralčevi domišljiji.

Pripovedovalec se z rabo množinskega zaimka večkrat poistoveti z množičnim bralcem/gledalcem: »luka je naš glavni lik« (prav tam: 1), s prvoosebni glagolskim izrekanjem vpleta v dogajanje tudi bralca/gledalca/gledališke ustvarjalce: »lahko se torej potrudimo s svetlobnim efektom [...] lahko pa si vse skupaj samo predstavljamo [...] se zavrti tako, da tudi mi ne vemo več, kje je boris« (prav tam: 9), a gre le za *pluralis modestiae*, saj didaskalijsko izjavljanje vseskozi izkazuje naratorjevo vsevednost (avktorialni pripovedovalec), ki pozna tudi najskritejše misli, čustva, občutja likov: »erik je zdaj zadovoljen / zato ker je posvetil svojemu bratu / na, pa imaš / si misli / pa sem ti pokazal / mene ne bo nihče zmerjal z babo / si misli / jaz že nisem nobena baba (prav tam: 57); ko boris reče u, jebemti, se počuti dobro, ampak res dobro (prav tam: 21); zdaj zdaj mu bo zadrhtel glas in potem mu bojo v oči privrele solze in potem bo zajokal« (prav tam: 30).

Naracijo pogosto preveva nekakšna hipotetičnost, ki se izkazuje v rabi pogojnika ali prislova, ki nakazuje možnost uresničitve, ali kot zanikanje izrečenega ali kot večdelno ločno priredje: »če bi bil prostor dogajanja nekje zunaj, vendar ni« (prav tam: 2), »luka ponovi besedi, šepetaje / no, čisto mogoče pa tudi, da ne / [...] mogoče luka sploh ni naš glavni lik in zdajle odide, če je sploh kdaj tu stal« (prav tam: 1); »moški devetintridesetih let pred seboj poriva voziček, v njem se pa dere malček / tata, hočem liziko / ali pa morda / lizikoooo / ali pa samo / tata, tata, tata, tata, brez prestanka« (prav tam: 24). Zdi se, kot bi avtorica preizkušala različne situacije, like, načine ubeseditve, tudi uprizoritvene načine, zvočne oblike izrekanja. Nekajkrat pripoved dobi dramaturško dikcijo, pripovedovalec razmišlja kot režiser, iz narativnosti vstopi v uprizoritvenost:

in da bi prav vsaka budala zastopila, da je završalo, lahko uporabimo svetlobni efekt, ampak ne  
tistega žmrk žmrk, v tem primeru si moramo izmisliti kaj drugega  
mogoče samo kakšen barvni filter, nikakor ne rdečega, mogoče malo zmanjšamo jakost svetlobe, ali pa, za tiste bolj ambiciozne, spustimo malo dima vššš

<sup>11</sup> To možnost so študenti v svoji uprizoritvi izkoristili v drugih delih besedila, npr.: »I ne mislt, da je Simona Semenič napisala al pa predlagala tole kar govorim ... to sam ja use sama ... Naj se malo zavrti u žensku ... da bojo tut kakšni ženski liki za glumit ... Jebemlivam moške likove da vam jebem! Isto kao i u ostali slovenački i celoj svetovni dramatici ... nema kurac nema ženskih likova ...« Dopisano besedilo se je delno tudi spreminjalo glede na odziv publike.

in tule bi se zagotovo prilegla tudi kakšna glasba, lahko izbiramo med že obstoječimi pop baladami  
[...] seveda je to odvisno od, žal, žal, žal tudi v tem primeru, od finančnih zmožnosti [...] ker je dobro, da umetniški izdelek zastopi tudi ta zadnja budala in s tem, dragi gledalec, nikakor ne mislim tebe. (prav tam: 83)

Odlomek predstavlja nekakšen izstop iz fikcijskega toka: je razpravljanje o postopkih in učinkih odrske realnosti, ki si jo je treba izmisliti (»si moramo izmisliti kaj drugega«), je namig na zunajbesedilno stvarnost (»odvisno od [...] finančnih zmožnosti«), je ironična avtorefleksija o lastnem delovanju (pisanju/uprizarjanju).

Z jezikovnozvrstne perspektive so v besedilu zaznavne narečne prvine (ajdovska primorščina), prisotne tako v didaskalijski pripovedi (manj) kot v dialogih. Bolj opazen je avtoričin smisel za dialoško živost, ki jo dosega predvsem z govorno sintakso in frazemi, kot pa socialno ali kakšno drugačno opredeljevanje oseb z jezikom. Preteklost in sedanost sta jezikovno nakazani s posameznimi besedami (*ibar cigarete, i-phone*).<sup>12</sup>

## Zaključne misli

Podrobnejše branje obravnavanega besedila je osvetlilo nekatere besedilne strategije, ki so značilne za postdramsko pisanje in ki spreminjajo tradicionalno bralno/uprizarjalno recepcijo. Najočitnejša je destabilizacija ali sprevračanje dramskih konvencij v drugačna načela, ki jih je treba med branjem odkriti. Tradicionalno dramsko zgradbo je zamenjala fragmentarno natrgana (prozno-pesemska) pripoved, dopolnjena s krajšimi dialogi, glavni akter (brez imena) je pripovedovalec, ki usmerja v času preskakujoče dogajanje in ustvarja performativne okoliščine, v katerih neposredno nagovarja naslovnike k aktivni vlogi pri nastajanju besedila/uprizoritve. Glede na njegovo prvoosebno množinsko izražanje lahko tudi celotno besedilo dojamemo kot nagovor bralcev/gledalcev. Opazen ubeseditveni postopek je načelo izbire (likov, njihovih akcij, načinov govora, scenskih učinkov idr.), ki z ali-ali izražanjem in verjetnostnimi členki (mogoče, morda) ter pogojnikom ponuja različne možne poteke dogajanja in celoto umešča v polje hipotetičnosti, ki jo lahko konkretizira bralec/uprizarjalec. S temi postopki, v katerih ne manjka humornih in ironičnih utrinkov, besedilo naslovnika motivira k prestopu iz bralne v uprizarjalno recepcijo (ne glede na to, ali se besedilo dejansko odrsko konkretizira ali je le v bralčevi domišljiji) in spodbuja njegovo recepcijsko fleksibilnost pri prehajanju iz epsko-lirskega v dramsko in obratno. Dodajmo še, da formalni postopki nove besedilnosti niso samozadostni, pač pa je njihovo vsebinsko izhodišče angažirano družbenokritično stališče do dveh ideološko različnih časov.

<sup>12</sup> Študenti so jezikovnozvrstno preoblikovali zlasti dialoge (več primorščine, več slenga, dodali so srbohrvaščino) ter odpravili tudi nekaj jezikovnih napak (npr. *pri njemu*) in nedoslednosti (npr. raba kratkega/dolgega nedoločnika).



## Literatura

- ČIČIGOJ, Katja, 2012: »Naredite lahko karkoli, a biti mora pravilni karkoli.« Odrpoto delo – tekst kot dogodek. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika. Obdobja 31*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 61–68.
- FISCHER - LICHTER, Erika, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba. (Knjižna zbirka Koda)
- KATNIČ BAKARŠIČ, Marina, POŽGAJ HADŽI, Vesna, 2012: Didaskalije u suvremenoj slovenskoj dramu. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika. Obdobja 31*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 127–135.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska. (Knjižna zbirka Transformacije 12)
- LUKAN, Blaž, 2010: Manifest za novo dramu. *PeteReisman: Ljubljana – Gospa Sveta ali Vozi nas vlak v daljave*. Ljubljana: Kulturno društvo Integrali.
- LUKAN, Blaž, 2012: Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika. Obdobja 31*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 167–173.
- PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica MGL 124)
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2010: *Najdeni pomeni. Empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije.
- PONIŽ, Denis, 1996: *Anatomija dramskega besedila*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- PONIŽ, Denis, 2012: *Poezija v dramu, drama v poeziji. Razprave*. Koper: Hyperion.
- POSCHMANN, Gerda, 2008: Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 97–116. (Knjižnica MGL 148)
- SEMENIČ, Simona, 2013: *tisočdevetstoenoosemdeset*. Tipkopis. 94 strani.
- SZONDI, Peter, 2000: *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica MGL 130)
- UBERSFELD, Anne, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica MGL 135)
- VITEZ, Primož, 2008: Beseda: Mejna jezikovna enota. Primož Vitez (ur.): *Spisi o govoru*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete. 101–110.