



Lara Wolf

Katja Markič

Kaj danes gledamo?

(Tabuji, teme in jezikovne posebnosti sodobne angleške dramatike)

Polly Stenham, rojena leta 1986, spada v mlajšo generacijo britanskih dramatičark, ki so s svojo pisavo uspele na domačih in tujih odrih. Senzibilna iskrenost, ki zaznamuje njeno dramsko pisavo, pred nas postavlja družbene tabuje, ki jih obravnava brez olepšav. Njeni liki so osebe, za katere imamo občutek, da jih poznamo iz svojega vsakdana, a se zanje nikdar nismo zanimali dovolj, da bi spoznali vse okoliščine njihovega obstoja. Dramatičarka raziskuje medosebne odnose in rane, ki jih ti brez izjeme pustijo na posamezniku. Prvenec *Ta obraz*, ki ga je napisala pri devetnajstih letih, je bil premierno uprizorjen leta 2007 v londonskem Royal Court Theatre. Sledila so dramska besedila *Tusk Tusk*, *No Quarter* in *Hotel*. Njena izrazita avtorska pisava se je skozi delo v gledališču razvila, a je že v prvem besedilu jasno prisotna. Z elegantno enostavnostjo in stvarnostjo nam predstavi dramsko situacijo disfunkcionalne družine. Pri tem avtorica nikogar ne krivi in ne izreka sodbe, temveč like izriše v srhljivi osamljenosti, ki jo živijo. K obravnavanim družbenim temam se dramatičarka vrača tudi v svojih novejših delih.

V tem članku bom analizirala dramsko pisavo Polly Stenham in njeno delo primerjala z nekaterimi njenimi sodobnicami, kot so Alice Birch, Laura Wade in Lucy Prebble. Omejila sem se zgolj na sodobnice in ne tudi na sodobnike. V obdobju sodobne angleške dramatike (a ne zgolj angleške) je namreč izbor močnih avtoric pester, kar gledališko sodobnost razlikuje od predhodnih stoletij. To nam omogoča analizo ženskega pristopa k dramski pisavi in družbenim temam oz. pristop žensk k feminizmu v dramatiki (feminizem razumem kot gibanje za enakopravnost), ki prej ni bila mogoča na tako širokem vzorcu. Pristop k jeziku, nabor dramskih oseb in tematika odražajo nov pogled na svet skozi gledališko refleksijo.

O kom govorimo?

Vsako obdobje v dramatiki izbira svoje »junake«, torej tiste, o katerih govorijo zgodbe našega časa. Dramski liki sodobne angleške dramatike so večinoma pripadniki srednjega delavskega družbenega razreda. Njihov jezik je

pogosto pogovorni. Drame se odvijajo v družinskem krogu ali med bližnjimi znanci. To so posamezniki iz našega vsakdana, prikazani brez olepšav. (Tudi seznam dramskih oseb pogosto vsebuje le osebna imena, funkcijo ali odnos in starost. Informacije so omejene na najnujnejše, saj podrobnosti dopolni posameznik prek asociativnega sklepanja.)

Večina dramskih oseb v dramatiiki Polly Stenham pripada mlajši ali srednji generaciji. *Ta obraz* spremlja dogajanje generacije najstnikov in njihovih staršev, a med aktivnejšimi liki so predstavniki mlajše generacije. Družina in institucija predstavljata okvire, znotraj katerih se znajdejo najstniki ob iskanju svojega prav v svetu, ki ga izriše dramsko besedilo. Z inteligentno nepristranskostjo dramatičarka ustvari like obeh generacij, ujete v svoje lastne prepreke in tesnobo, ki si jo medsebojno povzročajo v iskanju bližine, za katero nimajo dovolj poguma. V njenem drugem dramskem besedilu *Tusk Tusk* (prvič uprizorjeno leta 2009) se dogajanje odvije tako rekoč zgolj med najstniki, svet odraslih pa ostaja vpleten le prek posledic, ki jih pušča na življenju osrednjih likov. Sledimo trem sorojencem med sedmim in petnajstim letom, ki v še neopremljenem stanovanju po izginotju njihove mame ostanejo sami, kar pa se ni zgodilo prvič. Otroci poskušajo živeti čim bolj ustaljeno življenje, ob tem pa se soočajo s svojimi lastnimi naučenimi družbenimi vzorci represije, laži in nasilja.

V obeh besedilih Polly Stenham tematizira družino in družinske vzorce. Podobnih tem se loteva tudi Laura Wade (1977) v svojih dramskih besedilih *Colder Than Here*, *Breathing Corpses* in *Other Hands*. Zadnji dve se osredotočata predvsem na odnose med partnerji in absurdnost realnosti, kakršno živimo v našem vsakdanu, *Colder Than Here* pa se posveča družini para s sicer že odraslimi hčerama, v kateri mati umira za rakom, a je odločena, da bo s svojo družino organizirala idealen intimen pogreb. Družinske odnose dramatičarka gradi s kompleksnostjo, kot jo zahteva tema občutka izgube, še preden smo človeka zares izgubili. Besedilo prikazuje dinamiko odnosov v družini z nerazrešenimi spori, katere člani morajo sodelovati v trenutkih žalovanja.

Laura Wade in Polly Stenham načenjata vprašanje družinskih vezi, le da zgodbo gradita na različna načina. *Ta obraz* govori o načetih odnosih, ki le še bolj radikalizirajo in povzročijo, da se liki še bolj oddaljijo drug od drugega. Liki drug drugemu povzročajo bolečino včasih vede, včasih nevede, vedno pa zato, ker ne vidijo drugega izhoda. Polly Stenham spregovori o tem, kako se nezaceljene rane lahko razrastejo v agresijo, a ob tem krivde ne zvali na posameznika, temveč oriše brezizhodnost sistema, v katerem je vsakdo, ki ne ustreza normi, neke vrste izobčenec, četudi ne na formalni ravni. Ta izkušnja tesnobe in samote ujetosti v svoje lastne in družbene norme je tisto, kar dela miselni korpus drame tako sodoben. Ob tem pa se dotika vprašanj in tabujev incestuoznih odnosov, alkoholizma v družini, brezbriznosti šolskega sistema, najstniškega nasilja ... *Colder Than Here* pa prikaže družino v zblizevanju skozi deljeno izkušnjo. Pogovori med liki so intimnejši zaradi bližajoče se izgube, obravnavane so mnoge pretekle travme, ki se pokažejo na površju odnosov. Poudarjena je pomembnost negovanja vezi z bližnjimi, na kar Polly Stenham v drami *Ta obraz* opozarja s prikazom destrukcije družinskih vezi.



Lara Wolf



Matej Zemljč

Obe dramatičarki preizprašujeta družbene vzorce, ki se kažejo v strukturi družine. Manipulacije in laži spremljajo izbruh iskanja bližine, ki pa so redko potešeni. Očetovska figura je v obeh primerih bolj pasivna, odsotna, medtem ko je figura matere aktivnejša že do mere posesivnosti ali gospodovalnosti. Otroci so v konfliktnem položaju predvsem z materjo, komunikacija z očetom je omejena. V ospredju je odnos med materjo in odraslimi/odraščajočimi otroci, ki je v obeh primerih izpeljan s poglobljeno karakterizacijo.

Sodobna angleška dramatika briljira predvsem v prefinjeni karakterizaciji in neusmiljeno natančni študiji medosebnih odnosov. S tem se je zmožna približati osebnim zgodbam številnih in prikazati represivne in avtorepresivne vzorce, znotraj katerih živimo.

Govorimo o tem, o čemer ne govorimo

Živimo v času podiranja socialnih tabujev ali vsaj v času stremjenja k podiranju tabujev. Vloga gledališča je govoriti o temah, ki so drugače zapostavljene, prezrte, in opozarjati na pomembnost odprtosti družbenega dialoga za reševanje sporov. Sodobna dramatika se pogosto neposredno odziva na aktualno dogajanje. Primer takega dela je drama *Enron* avtorice Lucy Prebble (1981), ki za snov jemlje škandal bankrota ameriške korporacije Enron. Delo kombinira resnične podatke in osebe, ki so delale za omenjeno podjetje, ter fikcijo. Kot tako se ne uvršča med dokumentarna besedila, nedvomno pa med politična.

Sodobne dramatike ni strah spregovoriti o temah, ki veljajo za sporne. Prav nasprotno: v njih si poišče motive, ki jih nato razdela s psihološko preciznostjo. *Ta obraz* razpira tabu za tabujem: od materinega incestuoznega odnosa s sinom in njene težave z alkoholizmom do najstniškega nasilja med dekleti, neurejenih socialnih razmer ... S tem, ko dramatičarka prikaže posledice, ki jih posameznikove odločitve pustijo na njem samem in bližnjih, ne da bi zavzemala moralno vzvišeno držo, spodbuja k širšemu dialogu in opozarja na kompleksnost življenjskih položajev posameznikov, ki tudi sami niso brez predsodkov. Čeprav drama ni neposredno politično aktivistično naravnava, ima še vedno politično sporočilo ter nagovarja k enakopravnosti in svobodi identitete.

Anatomy of a Suicide Alice Birch obravnava samomorilska nagnjenja treh generacij žensk v družini, ki pustijo posledice na vsaki naslednji potomki. A ne zgolj kot osebno travmo, temveč tudi kot družbeni tabu. Posameznik se v ta svet že rodi nesvoboden, saj ga nemudoma obdaja nešteto predsodkov, ki so mu pripisani že na podlagi rase, spola, geografske lokacije, ekonomskega položaja staršev ... Ta dediščina oznak nato postane del človekove identitete, in to je tisto, kar ustvarja tesnoba in brezizhodnost današnjega sveta – okviri, ki si jih kot družba postavljamo sami. In k prestopanju teh okvirov nagovarjajo našete drame.

O jeziku našega časa

Posebnost gledališke pisave, ki jo razlikuje od drugih zvrsti literature, je že od nekdaj njena povezanost z govorno besedo. Živa, govorna beseda pa je neposredno odvisna od govornega aparata – torej telesa –, ki jo izgovarja. Gledališče ne obstaja zgolj v zapisani misli dramatičarke ali dramatika, svoj končni smisel doseže šele v prenosu med igralcem in gledalcem. Razumljivo je, da se je kot taka skozi obdobja gledališča radikalno spreminjala: od pogosto redkobesednih in bolj spektakelsko naravnanih nastopov potujočih skupin uličnega gledališča (kar določa narava prizorišča) do jezikovno kompleksnih monologov baročnega in meščanskega gledališča, ki so prevladovali v večini gledališke zgodovine. Preteklo stoletje je h govornemu besedi pristopilo bolj raznovrstno, če že ne radikalneje. Avantgarda in dadaizem sta raziskovala rekonstrukcijo jezika, medtem ko je realizem stremel k čim natančnejšemu konstruiranju vsakdanjega jezika svojega časa. Simbolizem in poetična drama sta na govorne vzorce pogledala skozi besedne kompozicije. Dramatika sperme in krvi («shopping & fucking») je svoj jezik oblikovala skozi jezikovno surovost brez zadržkov.

Še bi lahko naštevali, a iz že omenjenega je razvidno, da vsako obdobje zahteva novo opredelitev do govornega jezika na odru. Ta pa se oblikuje kot odziv na predhodno konvencijo in tudi kot izraz odnosa do vsakdanjega jezika v času, v katerem nastaja. Ne oblikuje pa ga le dramatik, končni učinek besed, izgovorjenih na odru, je umetnost igralca. Gledališke besede tako neposredno izhajajo iz telesa, iz giba. V gledališkem govornem izrazu je nekaj nagonskega, saj je misel neposredno povezana s telesom igralca ali igralka, ki jo izgovarja. Govorni vzorci, ki jih pripiše gledališkemu liku, so enako povedni kakor kretnje, tiki, telesna drža ... Sodobna angleška dramatika, katere predstavnica je tudi Polly Stenham, našteje elemente vtke v svojo dramsko pisavo in s tem ustvarja besedila, ki se odzivajo na sedanost, se z njo gradijo in jo komentirajo. Besedila nam predstavijo like, ki so sveži in prisotni v svoji govorici, pa tudi v manierizmi. V vizualnem svetu, v kakršnem živimo, naravnanim k hitri in strnjeni izmenjavi informacij, je tudi naše sporazumevanje podrejeno zahtevani učinkovitosti. In tak je tudi govorni vzorec likov sodobne angleške dramatike: hitre izmenjave replik, pogosto prekinjene s premolki in zamolki, občasno prekinjene z drugimi replikami, nedokončane misli, ki obvisijo v zraku, neizgovorjene, ki je še glasnejše od povedanega. Vsi ti elementi dajejo obravnavanim besedilom značilnost sodobnega. V dramskih likih se odražajo govorne specifikke, prisotne v naši vsakdanji komunikaciji. Te pa ne služijo zgolj jasnejši karakterizaciji likov in oblikovanju njihove individualnosti znotraj socialnega tipa, ki ga predstavljajo; hitre replike narekujejo ritem uprizoritve, zahtevajo nenehno pozornost gledalca z nenadnimi spremembami teme. Komunikacijsko sredstvo besede pri Polly Stenham (in drugih angleških dramatičarkah mlajše generacije) ustvarja ritmizacijo sodobnosti. Tako skozi gledališki element govora spregovori o tempu našega časa, o prenasičenosti z informacijami in o tišinah, ki jo spremljajo.

Alice Birch v besedilu *Anatomy of a Suicide* to vzdruže mojstrsko potencira s simultanostjo dogajanja na več prizoriščih hkrati: replike občasno preskakujejo, se zrcalijo ali dopolnjujejo med liki, ki so v istem prizoru. Kar je



Gregor Gruden

nekje izgovorjeno, je v drugem prostoru hkrati zamolčano. Ali pa repliki dveh različnih prizorov, ki se odvijata hkrati, z jukstapozicijo ustvarjata še tretjo pomensko enoto, ki se gradi zgolj v gledalčevem asociativnem polju. Koreografija izgovorjenih replik narekuje dramaturgijo besedila. Redki daljši sklopi besedila so občasni monologi, ki kot izjema v sicer hitri in odrezavi strukturi besedila učinkujejo kot potujitev, sprememba tempa, sprememba vizure. Ti večinoma nosijo čustveno nasičene vsebine, kjer se liki izpostavijo v svoji ranljivosti, ki je skopa jezikovna struktura drugače ne dopušča (oz. le-ta likom omogoča značilno zaprtost in defenzivnost). Prav ta sprememba v ritmu celote besedila tem monologom hkrati dodaja težo, saj jih izpostavi ter s tem vzbudi pozornost gledalca in jih hkrati oddalji od njega, izolira in alienira. Večina tekstovne mase se izogiba neposredni čustveni izpovedi likov, ki se raje zatekajo k nedokončanim stavkom in hitrim menjavam teme ter s tem sugerirajo splošno anksiozno vzdusje dogajanja, ki odslikava naš čas. Kletvice in pavze, ki se pojavljajo, kadar liki ne najdejo ustrezne besede, niso le odraz mojstrske rekreacije resničnega govora, so tudi ritmizacijska sredstva. Kot take so vpeljane tudi repetitije – bodisi situacij bodisi posameznih besed –, ki stopnjujejo tesnobo in občutek nepotešene potrebe po izražanju (pogosto plod samocenzure), značilne za like sodobne angleške dramatike.

Govorni vzorci so torej že sami po sebi zapis stanja duha našega časa. Gledališka umetnost jih poudari in reflektira brez prizanesljivosti. Predstavi nam dialoge v vsej svoji goloti, banalnosti, neposrečenosti in brezcilnosti, kot tudi tiste redke trenutke iskrenosti pred samim seboj ali drugim. Refleksija »duševnega stanja družbe« se odvija na ravni jezika ter preko obravnavanih socialnih tematik in tabujev.

Zaključek

Besedila, ki smo jih obravnavali, so psihološko dovršene drame, ki ponujajo bogat material za uprizoritev s sodobnim gledališkim izrazom. Sugestivna narava medosebnih odnosov, pereče teme in sodobnost jezika omogočajo svobodo v režijskem in igralskem smislu. To so besedila, ki se zavedajo hitrosti spreminjanja zahtev sodobnega gledališča in številnih uprizoritvenih možnosti ter držijo korak s časom s svojo odprtostjo in jasno karakterizacijo. V gledališkem smislu jezik narekuje ritem uprizoritve, a so besede manj povedne od čustvenih stanj, ki se skrivajo za njimi. Prostori so le nakazani in se hitro menjavajo. Še posebno pri dramatiki Polly Stenham je poudarjena zahteva, da najstniške like igrajo igralci čim bližje starosti svojim likom, kar nakazuje na starostno diverziteto in v primeru besedila *Tusk Tusk* morda celo željo po sodelovanju naturščikov in profesionalcev.

Generacija mladih britanskih dramatičark spodbuja k enakopravnosti, ob tem pa v ospredje postavlja ženske like ter njihovo družbeno vlogo in položaj. Prevladujoče občutje tesnobe in hiter tempo dogajanja v besedilih, v katerih je več zamolčanega kakor povedanega, reflektira čas naše sodobnosti, posega vanjo in sprevača predsodke. S tem pa postane dejaven družbeni akter in ne le dokument našega časa. Gledališče ima zmožnost spreminjanja pogledov in detabuiziranja družbenih vprašanj, zaradi česar je še posebej pomembno v današnjih časih, ko se lahko tako hitro izoliramo od bližnjih in svojo pozornost razpršimo med vse informacije, ki so nam dosegljive.



Tjaša Železnik