



UDK 821.163.6.09–2

*Krištof Jacek Kozak*

Fakulteta za humanistične študije in Znanstvenoraziskovalno središče Koper

## META-ROMANTIKA KOT PARADIGMA SODOBNE SLOVENSKE DRAME

Sodobna dramatika na Slovenskem se po izteku postmodernizma obrača spet k tradiciji, vendar jo upošteva na nov in svež način. Z ene strani gre za vračanje k dramskim zvrstem, z druge pa k ponovnemu razumevanju protagonistov kot enovitih subjektov. Kot paradigma za analizo služi *'M te ubu!* Z. Hočevarja, ki uporablja tako formalne kot vsebinske novosti in jih med seboj še kombinira. Gre za umetnost, ki sodobnemu človeku spet drži zrcalo, v katerem se ta lahko ugleda v svoji celovitosti. Na tej podlagi je za novo usmeritev slovenske dramatike mogoče predlagati poimenovanje »meta-romantika«.

After postmodernism the contemporary Slovenian drama has been turning towards traditional, but taking it into consideration in a new and fresh manner. On the one hand it has returned to dramatic genres and on the other it again understands the protagonists as uniform subjects. Z. Hočevar's *'M te ubu!* [*I will kill ya!*] serves as the paradigm for the analysis, as it includes innovations both in terms of form and content, which are then combined. New artistic endeavors hold a mirror to contemporary man, in which s/he can see his/her whole image. On the basis of this, the term meta-romanticism has been suggested to describe the new direction of Slovenian drama.

**Ključne besede:** sodobna slovenska dramatika, literarne zvrsti, subjekt, meta-romantika

**Key words:** contemporary Slovenian drama, literary genres, subject, meta-romanticism

Prav nobenega dvoma ni, da se po izteku postmodernizma slovenska dramatika spet vse bolj odkrito spogleduje s tradicijo. Videti je, kot da bi zgolj telo v gledališču s svojo abstraktno funkcijo ne moglo odgovoriti na vsa človekova vprašanja, tako da se dramatika, z njo pa tudi gledališki odri vračajo spet k večjim ali manjšim zgodbam, kar je videti v pomenljivo velikem številu dramtizacij, uprizarjanih na slovenskih odrih.

Tudi na Slovenskem kažejo novi trendi predvsem spremembo v teleološki senzibiliteti sodobne drame, za katero velja, da mora pripeljati do nekega končnega zaključka. Dramatiki se spet vse bolj odkrito predajajo besedni ekonomiji z njeno povečano racionalno kot tudi emocionalno napetostjo. Vse bolj se torej ozirajo k *logosu* in na njegovi podlagi gradijo usode dramskih oseb, ki se spet vračajo v svoji konsistentno subjektivni različici, v kateri je usoda posameznika zaključena in celovita. Vse to pa obenem poteka ob resnem upoštevanju tradicionalnih ženskih oblik drame, ki so jih bili že mnogi proglasili za odpisane. Dramatikom ni zdaj prav nič nerodno uporabljati že zdavnaj odpisane kvalifikatorje, kakršen je na primer tragedija, sledijo mu pa meščanska drama, misterij, medtem ko komedija slovenskih odrov nikoli niti ni zares zapustila.

Kljub vsemu pa ima sodobna usmeritev k tradiciji določene idiosinkratične značilnosti. Zvrsti, ki so svojo zadnjo veliko dobo doživljale v času romantike z Goethejem in Schillerjem oziroma v Heglovi estetiki, se zdaj spet pojavljajo razumljene ne na romantičen, idealističen način, pač pa z nekakšno distanco, dinamično, kar pa vseeno ne pomeni obenem tudi brezbriznosti. Ravno nasprotno. Na novo uporabljane zvrsti se namreč spet posvečajo posamezniku in njegovi usodi kot pravemu subjektu, celoviti entiteti, ki eksistira na enovit način in bodisi trpi bodisi se veseli.

Tako marsikatera sodobna slovenska *pièce bien faite* kaže na dejstvo, da je protagonist, ki je bil prej pogosto razosebljen (npr. v ludističnih dramah M. Jesiha) ali predstavljen kot absurдна eksistenca (na primer v *Golem pianistu* M. Zupančiča), zdaj spet sestavljen, ne več cel, pač pa ves. Problemi dramske osebe so spet problemi njene eksistence, ekvilibriranja med višino in padcem, preživetjem in pogibeljo. Subjekt je s svojo intimnostjo, pa naj je ta še tako mizerna in nepomembna, ponovno postavljen v središče, usoda pa se spet igra z njegovim življenjem.

Prevladujoči usmeritvi v slovenski dramatikii v obdobju zadnjih petdeset let sta neo-realizem in dramatika absurda oziroma tisto, kar doyen slovenske teatrologije T. Kermauner imenuje s pojmom *ludizma*. Nova usmeritev sodobne slovenske dramatike pa tako formalno kot vsebinsko ponuja prelom z navedenima modeloma. Na podlagi te nove usmeritve, kjer spremenjenemu odnosu do oblike (žanri) uspešno sledi tudi prenovljeno podajanje vsebine (obravnavava individualne usode celovitega dramskega junaka), je mogoče novo slovensko dramatikoo, kakor pravi J. Gantar, razumeti kot »umetnost sodobnega človeka: kot meta-romantiko« (Gantar 1999/2000: 811). V pričujočem prispevku se bomo zaradi tega usmerili tako na žanrsko analizo kot na subjektivni vidik protagonista, na podlagi obeh bomo pa skušali opredeliti tudi angažiranost, ki ga besedilo ponuja publiki.

Seveda ni mogoče reči, da je obravnavava enega dramskega besedila zadostna za odpravo vseh dvomov, lahko pa trdimo, da je drama zadosti pomembna in reprezentativna, da predstavlja tehten primer za analizo. Kot osrednji »barometer« ali kazalec o kakovosti slovenske dramske produkcije je mogoče namreč vzeti Grumovo nagrado, ki jo pod egido Prešernovega gledališča v Kranju za najboljše slovensko dramsko besedilo podeljujejo vsako leto na *Tednu slovenske drame*. Ne glede na kakovost besedila – ta seveda variira – je nagrada eden najpomembnejših institutov za vrednotenje slovenskih dramskih besedil – najbrž ni napak, če rečemo, da na podlagi svojega precejšnjega prestiža vsako nagrajeno besedilo pravzaprav kar kanonizira. Tudi obravnavano besedilo spada med nagrajence. *'M te ubu!* Zorana Hočevarja si je tako leta 2001 z *Golim pianistom* M. Zupančiča delilo Grumovo nagrado za najboljše slovensko dramsko besedilo leta.

Morda je v novem pristopu še najbolj presenetljiv povratak k dramskim zvrstem. Vendar, kot rečeno, ne gre za klasično razumevanje. Žanri služijo sicer za izhodišče, dramatikii jih lahko vzamejo precej resno (na primer kot B. A. Novak v svoji tragediji *Kassandra*), z zrnom soli (kot tragedija *Anywhere Out of This World* B. Tadla), ali pa kot persiflažo, kjer tragedija deluje prek komičnih elementov. In vendar je v tem zadnjem primeru zvrst bistvenega pomena, ravno zaradi tega, ker jo uporaba na nek način denuncira, jo podčrta, s tem pa se vpiše v celotno tradicijo, ki jo nosi v sebi. Tako smo za razpravo o vlogi zvrsti v sodobni slovenski dramatikii izbrali besedilo, ki, čeprav ga avtor sam deklarira kot tragedijo, omogoča zapleteno zoperstavitev dveh različnih zvrsti, in sicer pravzaprav nasprotujočih si tragedije in komedije. Čeprav je morda iskanje komedije v tragediji poteza, ki se zdi na prvi pogled absurдна, kljub vsemu sodim, da ima izbrani tekst s komedijo več opravka kot je videti na prvi pogled. Besedilo Z. Hočevarja *'M te ubu!* je podnaslovljeno »tragedija v enem bloku« (14; vsi navedki so iz Hočevar 2002), vendar se avtor na poti k tragičnemu izidu zateka h



komičnim elementom, katerih naloga se zdi spodbujanje ravno tragičnim nasprotnih občutij le zato, da bi bil zaključek toliko bolj učinkovit. Za to besedilo lahko rečemo, da je tako grozljivo v svoji smešnosti kot tudi smešno v svoji grozljivosti. Na specifičen način namreč povezuje elemente obeh nasprotujočih si žanrov. Vzorcu komedije sledijo namreč strukturni elementi besedila, njihova vsota pa se nedvomno izide v za protagoniste te tragedije tragični obrat.

Komedija je v času od svojega nastanka kakor tudi od nastanka konceptualnega razmisleka o njej v antični Grčiji doživela malodane prav toliko različnih definicij in opredelitev kot tragedija. Vsekakor bi lahko rekli, da je bila, zaradi Aristotelove obravnave obeh v *Poetiki*, četudi celotna druga knjiga, ki naj bi bila v skladu z izročilom posvečena komediji, ni ohranjena, s slednjo neločljivo povezana, pa čeprav kot njena manjvredna sestra, zgolj blede senca ali samo nasprotni pol. Kljub temu, da je Aristotelova avtoriteta, ki je za stoletja, pravzaprav še vse do danes, kodificirala razpravo o tragediji, na področju komedije umanjala, kar je odprlo polje premnogim eksegezam in njenim teoretičnim približkom, je bilo izhodišče dano. Z drugo besedo komedija ni nikoli imela možnosti, da bi, izhajajoč iz svoje običajnosti, vsakdanjosti in tudi telesnosti, sploh kdajkoli postala enakovredna svoji visokorodni sestri.

A ne glede na težave z izhodiščem za definicijo, je problem obeh omenjanih zvrsti še drugje. Obe imata že vse od antike v svoj pojem in definicijo vdeleno strukturno napako, in sicer, da njuni razlagi temeljita na obema zvrstema formalno zunanjih elementih, in sicer pri tragediji katarzi, pri komediji pa humorja. Oba pojma sta namreč zasidrana v in odvisna od reakcije, ki jo vzbudita pri gledalcih. Pri tragediji gre za očiščenje (n. b. že s tem so imeli razlagalci ogromno težav, saj ni bilo jasno, ali naj si ga razlagajo prihološko, emocionalno ali biološko) najbrž občutkov strahu, komedija pa mora, da bi bila komedija, temeljiti na humorju, enem izmed najbolj izmuzljivih konceptov človeške psihe, saj, kakor pravi na primer Hegel, »nasploh ni mogoče najti nič bolj nasprotujoče kot reči, ki se jim ljudje smejejo« (Hegel 2001: 62). Tako še danes ni jasno, na kakšen način je mogoče humor natančno definirati (natančneje rečeno obstajajo različne definicije humorja, od psiholoških do socioloških itd.) ter ali je univerzalen (se pravi, da se vsi ljudje vseh časov, obeh spolov in vseh izobrazb smejimo istim stvarjem) ali ne.

Vsej svoji nedoločljivosti in nedorečenosti navkljub je, kot rečeno, humor (p)ostal bistvena komponenta komedije. Ker pa so si pri poskusih teoretskega zajetja humorja že mnogi polomili zobe (med drugimi se je tudi M. Dolar zavedal nevarnosti, da se lahko filozofija komedije zlahka sprevrže v komedijo filozofije, prim. 2004), se je celotna eksegeza ustavila na točki mehanizmov, ki humor oziroma smeh, ki je bil spoznan za njegovo zunanjo podobo, spodbujajo. Ker se je teh razlag nabralo že nepregledno število, je po najbolj verodostojno razlago treba stopiti k viru samemu, da si *ab ovo* predočimo Aristotelove zahteve o komediji.

Le kdo ne pozna maloštevilnih, a usodnih filozofovih besed iz *Poetike*: »Komedija prikazuje [...] ljudi, ki so slabši. Vendar pri tem ne prikazuje slabosti v vseh njenih pojavih, temveč le v tem, kar je na njej smešnega; smešnost je namreč poseben odtonek grdega. Smešnost bi lahko onačili kot 'vrsto popačenosti ali grdobje, ki ne povzroča bolečin ali škode'« (Aristotel 1982: 68, 1449a). Komedijo je torej za vselej zvezal z



družbenim substandardom, ki je to ravno zaradi tega, ker se ga ljudje sramujemo, s tem pa tudi z vrsto humorja, ki naj bi ga vzbujala. Tako je »digniteta dramskih oseb«, kakor je to imenoval P. Corneille (Corneille 1918: 141), postala ključna razlikovalna točka, čemur se je energično, a le do neke mere uspešno upiral že Corneillov sodobnik J. B. P. Molière. Visoke osebe, ki so vselej individuumi, posamezniki, ki jih je usoda bodisi po rodu bodisi po položaju ali funkciji odlikovala, so tako vselej hrana tragediji, medtem ko so komični liki vse prej kot idiosinkratični. Gre namreč za posebno značilnost komedije, ki ji je mogoče slediti že vse od antike. Eden temeljnih elementov komičnosti je namreč v tem, da, kakor pravi M. Dolar, »komedija živi od generičnega, njeni značaji so vselej tipski, katikature (v nasprotju s 'pravimi' individui), se pravi stereotipi, ki so ponovljivi, na njih je nekaj mehničnega« (Dolar 2004: 275), kar se ujema z Aristotelovo zahtevo, da komedija »ne prikazuje slabosti v vseh njenih pojavih, temveč le v tem, kar je na njej smešnega« (Aristotel 1982: 68, 1449a), to pa je nekaj, kar nam je, če to priznamo ali ne, znano in blizu.

Če je vzvišena usoda privilegij visokih, je nizke mogoče spoznati po drugačnem obnašanju. Slednjemu se je podrobno posvetila filozofija drame, kakor se je razvila v nemški romantiki. A. W. F. Schlegel je tako komično povezoval na primer s smešnostjo in norčavostjo, ki ju je iskal v zoperstavitvi fizičnega in metafizičnega sveta, spopadu subjektivne želje in substancialnega »programa«, poleg tega pa še v strahopetnosti, otročji nečimrnosti, blebetavosti, požrešnosti, lenobi itd. (prim. Schleglovo predavanje *Über dramatische Kunst und Literatur*), skratka v značajskih črtah, ki so vse prej kot edinstvene. Ob vsej tej plejadi zelo običajnih, celo vseprisotnih značilnosti pa je ugotavljal, da tudi pijanost zagotovi človeku uvrstitev med komične ideale. Na tej podlagi je Schlegel naredil še korak naprej in je komiko, za razliko od tragičnosti, ki da je urejena in strukturirana, določil v neredu in kaosu. To pa je že blizu strukturi, ki jo s svojo razporejenostjo oziroma njenim pomanjkanjem utegne predstavljati sodobni človek.

Čeprav je besedilo *'M te ubu!* podnaslovljeno »tragedija v enem bloku« (14), pri čemer že vsaj dvojnost razlage slednjega nakazuje element komičnosti, je presenetljivo, kako se igra tako formalno kot vsebinsko sklada z zgoraj navedenimi, iztrganimi oblikovnimi zahtevami za komedijo.

Če si ogledamo najprej formalna določila, nas takoj zbodejo imena dramskih oseb, ki so ustrezno zgovorna. Protagonist je Milče Kralj, »nekdanji direktor vinskega kombinata«, seveda iz socialističnih časov, kar pravzaprav kar ponudi slutnjo zastran njegovega atavističnega položaja v moderni, dinamični, srečni sedanjosti. Aluzija na tipskost v imenu je seveda očitna. Prav tako zgovorne so milina imena njegove žene, Angelce Kralj, banalnost imen njunih pivskih tovarišev, brezdelnežev s socialnega dna, Silveka, Rašpa in Kurbla, ter imenska klenost Angelčinega ljubimca, bodibilderja Rudija Polaka. Kot pomoč pri razumevanju dramskih oseb pomaga imenu, po avtorjevi zamisli, še izgled, ki naj bi bil vseskozi »grotesken«. Edini po avtorjevih navodilih negrotesken tip naj bi bil Milče, čeprav bi naj tudi on ob govorjenju kazal »podeželski nadih«, medtem ko bi naj vsi ostali nosili svoj značaj že »na rokavu«: Rašpa v preširokih gumijastih hlačah in ribiških škornjih, Kurbli umazan in »poudarjen klošar«, Silvek kot sluzasti ženskar »okoli ust rdeče namazan«, Polak ustrezno »ogromen in nabildan«, Angelca pa naj ima »ogromno rit«. Angelčin opis razkriva vse kaj prej kot angelsko nprav: bila naj bi



(od Milčeta) »precej mlajša, nekoč lepotica, potem alkoholičarka, v zadnjem času pa ne pije in se, ker je zaljubljena v zgornjega sosedo, spet vede in oblači bolj urejeno«. Že ta neposredna označba bi bila dovolj za to, da bi si, v skladu s priporočili klasičnih teoretikov komedije, oblikovali precej popolno sliko o Hočevarjevih protagonistih kot o »slabših ljudeh«, ki utelešajo nekaj »grdega« in katerih »digniteta« je s pijanostjo, propadlim izgledom in zanikrnostjo močno skrhana, če ne celo izničena. Vendar gre Hočevar še korak dlje, ko predlaga precej nedvoumne scenske rešitve, ki se nanašajo na najbolj bazične telesne aktivnosti. Ena od vrat na odru vodijo do »stranišča, ki funkcionira in ima kotliček na visokem, tako da med splakovanjem ogabno grgota«.

Omenjeno je le podlaga za dogajanje samo. Prav tako, če ne še bolj, nedvoumna so vsebinska določila komedije v »tragediji« *'M te ubu!* Scenske rešitve so namreč zgolj v podporo in za ozadje človeški dejavnosti v njih. Hočevar tako zahteva, da se Angelca »odrine [...] s pulta in gre v sekret. Slišimo scanje in hrupen prdec. [...] Ko Angelca opravi, potegne vodo, izstopi in pusti vrata odprta. Kotliček se polni [...]«, nato pa »Milče na lepem stopi v stranišče in se zapre. Scanja ne zaslišimo takoj, Ker Milčetu bolj počasi priteče, kajneda. In tudi curek ni dolg, ampak razdeljen na kratke in omledne, in stvar dolgo trpi« (Hočevar 2002: 17). Jasno je, da je izločanje dejansko najnižji skupni imenovalec, ki ga lahko komedija na človeški ravni vzpostavi, ali pa tipskost, ki ji je težko ubežati. Toda ravno ta element povzroči, da v gledalcu nastane določena distanca, neke vrste zavarovanje lastne osebe pred agresijo banalnosti početja dramskih oseb, s tem oteži poistovetenje z junaki, obenem pa pripomore k nastanku komične distance. Saj ko se smejimo, se večinoma smejimo drugim.

K temu prav nič ne prispeva tudi jezik oziroma avtorjeva izbira besedišča:

ANGELCA: SfuZla se men, ja. Pa ne od teve, pička. Fuzla se men od živlejna /.../  
ter

ANGELCA: U pooorkamadoonaaa, ti si pa totaaal popiiizduuu!  
ali

MILČE: (strmi naprej, kakor zase) Angelca, sam to ti rečem, Pazi se, k bom jest  
popizdu. Vsi se pazte.

ANGELCA: (*ga gleda, se počasi vzravna*) Vsi, m? Ježeš. Pa ne misleš morbit tud tegale  
zgor!? /.../ Marička, čist sm usrana. Pizda, zdej sm pa tko cviklna /.../  
(Hočevar 2002: 17).

Poleg vulgarnosti dialoga ima določen komični naboj tudi ponavljanje besed oziroma celih sintagem, stavkov, ko Milče petkrat ponovi naslovno izjavo »m te ubu!«, ker pa se ne premakne, besede razkrijejo diskrepanco med namenom izjave in njegovo uresničitvijo.

Vsi naštetni elementi bi bili videti popolnoma drugačni, če bi se Hočevar ne držal navodil, ki jih je postavil že A. W. F. Schlegel. V svojih *Predavanjih* je zahteval, da mora biti oblika predstavljanja resna, pri čemer mora brez omahovanja zasledovati svoj cilj. Komika se v tem primeru torej oblikuje kot nekakšen »stranski proizvod«. A vendar mora biti za povečanje komičnosti, ki nastane na podlagi že prej omenjene diskrepance med opisanim in prikazanim, vse prikazano skrajno resno, kot da gre za protagoniste ne komedije, temveč vsaj drame, če ne tragedije. Hočevar se tega zaveda



in v eni svojih prvih opazk oziroma uvodnih opomb, namenjenih prav uprizarjanju, zapiše: »Tekst je naturalističen« (Hočevar 2002: 14). Brez dvoma bi naj taka bila tudi uprizoritev.

Po vsej verjetnosti je malokaj bolj naturalistično od vrhunca, do katerega pripelje tudi Hočevar svoje protagoniste. Celotna igra je pravzaprav povečevanje pritiska na Milčeta, ki je izmed vseh še najbolj miroljuben in ima najmanj zahrbtnih namenov. Kakor koli že, pritisk se stopnjuje do te mere, da potem, ko ga Angelca zapusti in odide živeti h gornjemu sosеду, pri čemer malodane izprazni njuno stanovanje in Milčetu iztrga še stol, na katerem je sedel, izpod sedala, ta s sekiro odide k sosedoma, na oder pa se vrne z odsekano Angelčino glavo v roki. Na nekakšen grozljiv način je komičen tudi prizor, ki bi se mu s teihoskopijo (pogledom z zidu) ognil vsak spoštuječi se avtor tragedije, saj prikaže vse, še tako morbidne in za razumevanje dogajanja ne nujno potrebne detajle.

Štorija je načeloma žalostna. Konča se z razkrojem sicer disfunkcionalnega zakona in nato umorom iz afekta. Povsem razvidno je, da bi besedilo načeloma lahko obveljalo tudi za tragedijo, vendar imamo, kot smo omenili že zgoraj, opraviti še z drugimi elementi. V obraložitvi za dodelitev Grumove nagrade, je komisija zapisala, da Hočevar

piše krvavo zares in grozljivo smešno. Piše o življenju, ki ga živimo in v jeziku, ki ga govorimo. Piše o življenju, ki ga poznamo in v katerem se z grozo in smehom prepoznamo. Piše izvirno in realistično. Tako realistično, da nam gredo dlake pokonci. Na začetku sprva od smeha in na koncu od groze. In tu nekje vmes nas zadene njegova ostra puščica. Ta ne prizanaša niti njegovi tragikomični, gospodinjski lady Macbeth, niti slovenskemu kralju Ubuju niti luzerjem s socialnega dna, ki asistirajo njuni kuhinjski tragikomediji, niti nam, ki to gledamo in se grenko smejemo (Poštrak 2002)

Zastavi se nam torej vprašanje, zakaj se torej smejimo? Na kakšni podlagi sploh gledamo, kakor je zapisala komisija, ta masaker s smehom?

Prvi odgovor je videti na dlani. Hegel pravi, da se ljudje smejimo, ko ugotovimo neusklajenost ubesedovanega in prikazovanega: »Smeh je tedaj le izraz samozadovoljne pameti, znak, češ tudi oni so tako modri, da prepoznajo takšen kontrast in se zavedajo, da so vzvišeni nad njim« (Hegel 2001: 62). Mogoče je tudi, da se smejimo (svojim) napakam pri drugih, prepričani, da smo jih sami prosti, da se nam kaj podobnega seveda ne more zgoditi. Lahko da je to res, vendar gre pri tej drami za drugačno sobivanje dveh temeljnih, a nasprotujočih si občutij. Za kakšno občutje torej gre? Na kakšen način lahko funkcionirata združeni obe nasprotji?

Ko je M. Dolar pisal o komediji, je opozarjal: »Že v Freudovih spisih in nato v številnih komentarjih najdemo določen premislek o tem, da obstoji neka zelo tanka črta ali določeno polje neodločljive dvoumnosti med komičnim in *das Unheimliche*, kot da bi 'grozljivo' na določenem robu z nenavadnim zasukom prehajalo v komično in obratno« (Dolar 2004: 265). Gre torej za nekakšno dvojnost doživljanja, za averz in reverz istega občutja, ki se z neverjetno lahkoto prestavlja iz enega čutenja v drugega in nazaj. Čeprav gre pri Hočevarju na videz zgolj za prehod v eno smer: iz občutenja komičnosti v tragičnost, je odnos dinamičen. Za prestop iz enega stanja v drugega pa se mora zgoditi nekaj ključnega. Smeh nas namreč razoroži, v njem in z njim se počutimo



varne, zato se odpremo, takrat pa pride do nepričakovanega obrata, ko pade zavesa, ki nam zastira pogled v ogledalu, in na vsem lepem ugotovimo, da v dramskih osebah gledamo sebe, da ko se smejimo njim, se z vso privoščljivostjo smejimo samim sebi (o medsebojnem odnosu tragedije in komedije prim. tudi K. J. Kozak *Nine Circles of Hell. The Freeing of Comedy*). Komedija deluje torej kot ključavnica, kot prehod v prostor, kjer moramo uzreti sami sebe in se ovesti obup(a)nosti lastne eksistence. To pa je že področje tragedije, ki perfidno najbolj nastavi ogledalo zato, da se ovemo lastne vpletenosti. Komedija ima v tem primeru funkcijo nujnega sredstva za prehod k tragediji, kot njeno preddverje, kot sladka glazura grenkega zdravila.

Ves humor in komičnost se končata, ko se zavemo, da se smejimo sebi. Stresa nas smeh, ki je vse bolj pretresen, vse bolj prizadet. To je pa smeh skozi solze, o katerem S. Critchley pravi: »the highest laugh, the mirthless laugh, the laugh laughing at the laugh, the *risus purus*« (Critchley 2002: 49), čisti smeh. To pa je smeh zaobrnjen vase, torej v nas, ki smo brezupni posnetki Milčetrov, Angelc, Rudijev in vseh ostalih žalostnih kreatur. Tako je ta smeh, ki je zdaj že grenki smeh, dejansko tragičen, saj nam potencirano in brez olepševanja predoči ves brezup naše eksistence, predstavi nam, da smo, kot pravi Critchley, »eccentric creatures doomed to experience ourselves with what Nietzsche calls a 'pathos of distance' that is both the mark of our nobility and the fact of our solitude, an existential bleakness, a basic ineradicable human loneliness. This is why the highest laughter, the mirthless laughter, sticks in our throats« (ibid. 52). In čeprav je Critchleyev primer mojster gledališke ironije S. Beckett, prav nič ne pretiravamo, če v isto kategorijo uvrstimo tudi Hočvarjevo besedilo.

Avtor se površinskih, strukturnih komičnih sredstev posluži zato, da nas razoroži, da se odpremo in dogodke vzamemo za »svoje«, nakar jih s tem, ko nam odstre kopreno pred očmi, da v ogledalu zagledamo sebe, hipoma obrne v njihovo nasprotje. In takrat imamo opravka s komedijo, o kateri je že G. B. Shaw pisal, da je »more tragic than a catastrophic tragedy« (Shaw 1961: 254), saj je tudi možnost za samoslepljenje odvezta. Ne moremo si več lagati, da tisti, ki jo/ga vidimo v ogledalu, ni »mi«. Ovemo se tudi, da je tisti drugi bolj realen od nas, kar pomeni, da so tudi njene/njegove pomanjkljivosti dejanske. V literaturi je vlogo sence, ki navsezadnje preraste original, dobil dvojniki. Tisti dvojniki, *Doppelgänger*, ki vse od Jeana Paula in romantike naseljuje literarno pokrajino (prim. Dolar 2004) in ki je vir te grozljivosti, se na odru ne vzpostavi (na primer med dvojčkoma). Izkaže se, da so dramske osebe naši tovrstni dvojniki. In kot pravi Dolar: »Svet ni dovolj velik za subjekta in njegovega dvojnika, eden je odveč, in tisti, ki je odveč, ni dvojniki, temveč sam subjekt« (Dolar 2004: 266). V tem trenutku se pokaže vsa groza situacije. Videti je, da je dvojniki, tisti, ki ga gledamo in se mu smejimo, pravzaprav naš simulaker, nam do potankosti podoben oziroma, v skladu z Baudrillardovo teorijo, še bolj »mi« kot mi sami, kar pomeni, da nas zrcali do take potankosti, kakršne si niti predstavljati nismo mogli, zaradi česar se tudi nikamor ne moremo skriti pred njo/njim. Nikjer ni prostora, lastnosti, zaklona, kamor bi simulaker ne segel. Še več, kakor pravi Dolar, v dvojniki tiči realno, v primerjavi s katerim je subjekt sam podoba. Sam je podoba zgolj svoje podobe.

Tu pa napoči popolna groza, o kateri je bil že govor. Tehnično gre za moment, ki ga kot svoj strukturni element vsebuje že klasična tragedija, in sicer moment prepoznanja,



*anagnorisis*. Kakor Ojdip, tudi mi prizadevno zasmehujemo krivca, da bi na koncu spoznali, da smo »zločinci« mi sami.

Po povedanem je torej videti, da se sodobna slovenska dramatika za zrcaljenje današnje družbe poslužuje tudi komedije, vendar v primeru *'M te ubu!* le kot izhodišča ali, še bolje, kot trojanskega konja za prelisičenje predstraže lastne samozavesti in posledični prikaz dejanske, tragične *condition humaine*. Zato tudi Hočevarjevo besedilo ne izbira semantične komike, se ne trudi pri karakteriziranju generičnih likov, temveč jih podaja bolj preprosto, bazično, naturalistično (Hočevar 2002: 14).

V Hočevarjevem primeru ne gre za socialno ali politično subverzivnost komedije, saj, kot pravi M. Dolar, »smeh je pogoj ideologije. Šele smeh nam da tisto distanco, tisti prostor, v katerem se lahko ideologija zares razmahne. [...] Šele ko se smejimo in svobodno zadihamo, nas ideologija zares ima. [...] Kar na prvi pogled razkrajja dogmo, jo šele učinkovito ustoliči« (Dolar 1986: 307). Tega odnosa komedije do ideologije načelna politična demokracija prav nič ne spremeni. V naši sedanjosti srečni sodobnosti, ko je »osebno zadovoljstvo« postalo družbena norma, iskanje in sledenje sreči pa osnovni cilj, se je treba tega še kako zavedati. Kakor pravi A. Zupančič, je ravno zdaj »distanca do vsakršnih ideologij postal[a] dominantni modus vladajoče ideologije v njeni najčistejši obliki« (Zupančič 2004: 10). Ta predpostavka že v izhodišču torej izničuje možnost komedije za resnejši družbeni angažma. Zupančičeva nadaljuje, da »z retoriko sreče je ideologija poznega kapitalizma našla idealen način, kako vpreči ljudi v svoj pogon tako, da ji skoraj ni treba več migniti s prstom« (Zupančič 2004: 13). Sreča je osebna kategorija, rečemo torej lahko, da se je celotno družbeno življenje zvedlo na personalni nivo. In tu utegne imeti komedija svoj družbeni angažma oziroma biti učinkovita, a le, če ji dovolimo, da razbije naše iluzije o samih sebi, v katerih opojno mirnost nas skuša zazibati sodobna družba, da bi se spremenili v brezimne, brezmiselne potrošne avtomate. Komedija ima učinek torej kot *risus purus*, ko nas razgali in s tem razoroži, ne takrat, ko se smejimo režimu, temveč ko jokamo nad seboj. Posledic komedije nikakor ne čuti družba, temveč se jih moramo zavedati sami. Moč komedije je torej notranje destruktivna. Tako komedijo ima v mislih Crichtley, ko pravi: »Only comedy is truly tragic. Comedy is tragic by not being a tragedy« (Crichtley 1999: 235). In ravno takšna je videti drama *'M te ubu!* Takšna komika po našem mnenju nikakor ne more biti samo posledica prehoda iz enega političnega sistema v drugi, temveč gre za obči trend poudarjanja naših hib in napak, postavljanja zrcala in odstiranje kopren. Je neodvisna od sistema in političnih sprememb, saj gre za vprašanje, kako razumemo sami sebe in svojo umeščenost v sedanji svet.

Dokler je osrednji način razumevanja in eksegeze sveta predstavljal postmodernizem, tedaj je bila prevladujoči modus bivanja igra. Videti je bilo, kot da nič nima teže in tako tudi ne posledic. S iztekom poststrukturalističnega pogleda na svet pa se je položaj spremenil v toliko, da se pojavom vrne določeni pomen, oblikuje konsekvenco. In v ponovno vračanje posledičnosti je mogoče umestiti tudi Hočevarjevo besedilo. Strukturno *pièce bien faite* je *'M te ubu!* zaključena celota, ki jo vodi logika neizogibnosti, to pa je mehanizem, v kakršnega smo nujno vključeni tudi sami. Ker komičnim elementom v drami uspe razbiti obrambni obroč, s katerim nas družba v vsakdanji eksistenci obdaja, ker jim uspe potegniti masko z naših obrazov, ima tragedija seveda tudi družbeni pomen.





Če je bil, kot rečeno, bistveni atribut slovenske postmoderne dramatike realizem z grotesknimi potezami, se je sodobna dramatika zatekla k novim značilnostim: predelala je klasična dramska besedila, oživila tradicionalni dialog z njegovimi intimnimi razmerji in posledicami, na socialni lestvici protagonistov se je ozrla navzdol, da bi našla nove motive in se poslužila celo hiperrealističnega prikaza sodobnih konfliktnih odnosov. Vprašanje, ki se postavlja, je, ali gre v sodobni slovenski dramatiki torej za širši pojav, ali zgolj za posamične primere?

Primer *'M te ubu!* po našem mnenju nedvomno kaže smer, v kateri se sodobna dramatika na Slovenskem giba v smer bolj zasebnega, osebnega prikaza živete resničnosti. Z opustitvijo postmodernistične groteske tudi precejšen del slovenske dramske produkcije vstopa v intimni svet protagonista, ki pa ni več zgolj kolaž različnih vidikov njegove dramske osebe, temveč prej trden, koncizen, popoln subjekt in se na ta način umešča v novo meta-romantično paradigmo.

#### LITERATURA

- ARISTOTEL, 1982: *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- CORNEILLE, Pierre, 1918: First Discourse on the Uses and Elements of Dramatic Poetry. V: *European Theories of the Drama*. Cincinnati: Stewart and Kidd.
- CRITCHLEY, Simon, 1999: *Ethics, Politics, Subjectivity: Essays on Derrida, Lévinas and Contemporary French Thought*. London in New York: Verso.
- 2002: *On Humour*. London in New York: Routledge.
- DOLAR, Mladen, 1986: Strel sredi koncerta. V: Theodor W. Adorno: *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 301–357.
- 2004: Komedija in njen dvojniki. V: *Problemi* 42/3–4. 257–281.
- GANTAR, Jure, 1999/2000: Nekaj izhodišč za preučevanje romantične drame. V: *Izročila zgodovine* 7. 811–16.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 2001: *Predavanja o estetiki: dramska poezija*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- HOČEVAR, Zoran, 2002: *'M te ubu!* V: Gledališki list – PDG 47/6. 14–49.
- KOZAK, Krištof Jacek, 2006: Nine Circles of Hell. The Freeing of Comedy. V: *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*. Dunaj in Köln in Weimar: Böhlau. 41–50.
- POŠTRAK, Marinka, 2002: *Utemeljitev Grumove nagrade za leto 2001*. [www.presernovogledalisce.com/tsd/2001\\_UtemeljitevGrumoveNagrade.doc](http://www.presernovogledalisce.com/tsd/2001_UtemeljitevGrumoveNagrade.doc); oktober 2005.
- SHAW, George Bernard, 1961: *Shaw on Shakespeare*. New York: E. P. Dutton.
- ZUPANČIČ, Alenka, 2004: *Poetika: druga knjiga*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

#### SUMMARY

The initial hypothesis of the article is that after postmodernism Slovenian drama has become increasingly attracted to tradition. Playwrights are returning to stage plots which is evident in a large number of adaptations of novels, staged in Slovene theaters. The return to *logos* also results in a different kind of return to the past, i.e. one can again notice the use of drama genres spanning from less conventional ones to as traditional ones as the tragedy, as well as a new approach to understanding the protagonist as a subject. Because of this turn in the reflection of human fate and in the formal definition of this reflection, the author of the article proposes the taxonomic term for this trend meta-romanticism. Z. Hočevar's *'M te ubu!* (in 2001 it shared the



Grum award for the best Slovene play with M. Zupančič's *Goli pianist*) is used as an example for the analysis. The play not only entirely fulfills both of the aforementioned criteria, but goes even a step further and constructs an idiosyncratic tension between such opposite genres as tragedy and comedy.

Regardless of the fact that the drama *'M te ubu!* is subtitled a "tragedy in one block," the first element that the article analyses is comedy. The narrative and staging strategy namely completely correspond to the majority of the criteria identified for this dramatic genre by drama theoreticians and philosophers: it usually includes lower social classes, the dramatic characters are types, without or with exaggerated dignity, drunks and fallen individuals, who, though they would improve their lot, can only complain about it. The author throughout the text uses a comical strategy, which is at the end suddenly turned into tragedy. It is not only the conclusion of the play *'M te ubu!* that is tragic, although this would entirely suffice. In the conclusion, the fate of the protagonist Milče Kralj and his wife Angelca alone would have had a cathartic effect. One can suspect that the author has other intentions with the reception. In addition to the fact that the audience becomes acquainted with the protagonist's fate and sympathizes with his murderous despair, it eventually realizes that it is not viewing only Milče on the stage, but also itself in him. The surprise is even greater as Hočevar first "softens" the viewer with the help of comical devices, relaxes him/her by lowering the social register of the protagonists, which leads to the viewer's dissociation from the events on the stage, then on the basis of light and ironic situation he develops a painful and surprising end. At the moment when the audience becomes aware of the semantic dichotomy of the stage action, when they realize their unintentional involvement in the play, the jovial laugh on their faces freezes and the comedy transforms into tragedy. Such close proximity of the horrific (*das Unheimliche*) and comical was discussed as early as Freud. The British philosopher S. Crichtley identified this type of laughter in S. Beckett's work and called it *risus purus*.

The article also treats the factors that define the social role of the drama genres under discussion. It turns out that neither comedy nor tragedy are socially subversive today, as they refer to the individual whose influence on the events in society is almost nil. Nevertheless, they both work on a personal level where their actual influence is felt, i.e., when the viewer realizes that it is him/her for whom the stage mirror is intended, the drama is most powerful. Because of this effect and for the fact that in staging the play as well as in its reception the protagonists are individually, even subjectively formed, supporting the most classical dramatic genres, Hočevar's play can, in fact, be considered an example of the meta-romantic paradigm.