UDK 821.163.6.09-2«20«
Mateja Pezdirc Bartol
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si

SLOVENSKE DRAMATIČARKE V 21. STOLETJU: MED TEORIJO, PRAKSO IN INOVATIVNO PISAVO

Čeprav segajo začetki dramskega pisanja že k prvim slovenskim pisateljicam, Luizi Pesjak in Zofki Kveder, so bile dramatičarke v slovenski literarni zgodovini redke. Po letu 2000 je opaziti skokovit prodor dramatičark, njihova pisava pa nastaja in se razvija v tesni povezanosti s praktičnim gledališkim delom. Analiza 37 dramskih besedil 15 avtoric je pokazala, da sodobne slovenske dramatičarke tematizirajo položaj žensk v družini in družbi kot tudi anomalije sodobne družbe in globalne probleme današnje civilizacije. V dramah je prisotna zavest o krizi dramske forme, dramatičarke problematizirajo status drame in raziskujejo nekonvencionalne oblike dramske pisave.

Ključne besede: slovenska dramatika, dramatičarke, postdramsko gledališče, ženska

Despite the fact that the earliest Slovene women writers, Luiza Pesjak and Zofka Kveder, wrote plays, women playwrights have been a rarity throughout Slovene literary history. In the new millennium, however, there has been a noticeable breakthrough of women playwrights, whose work is created and developed in close connection with their hands-on work in theatres. The analysis of 37 texts by 15 authors shows that the modern Slovene women playwrights focus on women's position in family and society, as well as on the problems of modern society and global issues. The texts also show an awareness that the dramatic form is going through a crisis; the authors address the problem of the plays' status, and research unconventional ways of playwriting.

Keywords: modern Slovene drama, women playwrights, postdramatic theatre, women

0 Slovenske dramatičarke skozi čas

V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika*, ki je začel izhajati v 70. letih preteklega stoletja, ob besednih dvojicah pisatelj – pisateljica in pesnik – pesnica zaman iščemo ob dramatiku besedo dramatičarka. Čeprav so bile dramatičarke v slovenski literarni zgodovini redke, segajo začetki dramskega pisanja že k prvim slovenskim pisateljicam, Luizi Pesjak (1828–1898) in nato Zofki Kveder (1878–1926). Luiza Pesjak je avtorica prve slovenske biografske drame *France Prešerin* (1871), saj je »kot hči dr. Chrobata poznala pesnika iz svojih mladih let, pozneje je bil njen vzor, zato je v dramski obliki poizkusila obseči njegovo pesem ter jo skleniti z njegovim življenjem« (Koblar 1972: 90–91), napisala pa je tudi dramski prizor *Na Koprivniku*, kjer nastopajo Zois, Vodnik in bohinjska deklica, ter libreto za Foersterjevo opero *Gorenjski slavček*. Zofka Kveder je vodilna slovenska dramatičarka na prelomu 19. v

20. stoletje, v enodejankah *Ljubezen*, *Tuje oči*, *Zimsko popoldne*, *Pri branjevki*, *Strti*, *Pijanec*, *Egoizem* ter štiridejanki *Pravica do življenja* prikazuje družbene vloge žensk (zakonske žene, matere, hčere, intelektualke) ter nemoralnost meščanske družbe, ki obsoja vsakršne odmike žensk od vlog, ki jim jih določa patriarhalna družba, v igri *Amerikanci* pa tematiko slovenskih izseljencev. Njena zbirka *Ljubezen* (1901) je ena redkih knjižnih izdaj dramskih del izpod ženskega peresa.

V temeljnih pregledih slovenske dramatike (Koblar 1972, 1973, Koruza 1967, Poniž 2001, Borovnik 2005) je le peščica ženskih imen, povezanih z dramskim pisanjem: poleg Luize Pesjak in Zofke Kveder so navedene še Marija Kmet, Manica Koman, Silva Trdina, Marija Fele, Marija Mijot, Matilda Košutnik, Ilka Vašte, Manica Lobnik, Tanja Drmec, Ljuba Prenner, Mira Mihelič, Alenka Goljevšček in Draga Potočnjak,[1] torej zgolj 15 dramatičark v celotni zgodovini slovenske književnosti do leta 2000. Po drugi svetovni vojni izstopa dramsko pisanje Mire Mihelič (1912–1985), v dramah *Svet brez sovraštva*, *Ogenj in pepel*, *Operacija* prikazuje čas vojne, zaporniške izkušnje in propadanje meščanskega sveta, v kasnejših komedijah pa jo zanimajo odnosi med spoloma in položaj žensk v različnih časih, med njimi je najuspešnejša *Dan žena*, ki variira Aristofanovo komedijo *Zborovalke*. Za dramsko besedilo *Ogenj in pepel* je leta 1950 prejela Prešernovo nagrado in je tako edina Prešernova nagrajenka za dramatiko (Pezdirc Bartol 2010: 204). V 80. letih se je dramskemu pisanju posvetila Alenka Goljevšček (1933), njeni najbolj odmevni sta družbeno angažirani igri *Pod Prešernovo glavo*, v kateri problematizira usmerjeno izobraževanje, ter *Lepa Vida 1986 ali Otrok, družina, družba*, kjer tematizira vloge žensk v socialistični družbi.

Če v pregledu Silvije Borovnik med 23 dramatiki, ki so ustvarjali med leti 1945 in 2000, zasledimo le 2 dramatičarki, to sta Mira Mihelič in Dragica Potočnjak,[2] Denis Poniž pa omenja še Ljubo Prenner in Alenko Goljevšček, se je po letu 2000 zgodil prodor dramatičark. Na povečanje števila dramatičark kaže delež besedil, ki so jih v zadnjih letih na natečaj za Grumovo nagrado za najboljše izvirno slovensko dramsko besedilo poslale dramatičarke, saj se je ta iz komaj kakšnega ženskega imena v začetku 90. let povzpel skoraj na polovico in se ustalil pri eni tretjini,[3] leta 2007 pa je tudi prvič

[1] Nekaj dramatičark ostaja zunaj literarnozgodovinskih pregledov. Literarne zgodovine ne navajajo npr. Ljudmile Poljanec (*Mati*), Ane Wambrechtsamer (*Za staro pravdo*), Marice Gregorič –Stepančič (*Veronika Deseniška*), Svetlane Makarovič (*Mrtvec pride po ljubico*) …, Silvija Borovnik v knjigi *Pišejo ženske drugače* (1995) omenja še Ivanko Hergold (*Paracels*) in Milojko Žižmond Kofol (*Odmiki*). Možno je, da so še nekatera druga besedila slovenskih dramatičark ostala v rokopisni obliki in do danes niso zabeležena, vendar pa dejstva, da je bilo dramatičark skozi zgodovino izjemno malo, ne spremenijo. Tudi pregled *Slovenska izseljenska književnosti I, II, III* (1999), ki prikazuje slovensko ustvarjalnost v zdomstvu, zamejstvu in izseljenstvu, navaja komaj kakšno dramatičarko (npr. Katka Zupančič), zato predvidevamo, da dramatičark tudi zunaj matične domovine v preteklosti praktično ni bilo. Članek ne navaja dramatičark, ki pišejo dramska besedila za otroke.

[2] V uvodnem poglavju Borovnikova (2005: 20) našteje še Sašo Pavček, Špelo Stres in Martino Šiler, in sicer kot obetavna imena ob začetku novega tisočletja .

[3] Za primer navedimo podatke za Grumovo nagrado za leto 2006, ko so med 43 prispelimi 17 besedil napisale ženske, za 2007 so med 50 prispelimi 21 besedil napisale ženske, leta 2008 je takih med 43 prispelimi besedili 19, za 2013 so med 35 prispelimi 9 besedil napisale ženske, leta 2014 so med 27 prispelimi 11 besedil napisale ženske, leta 2015 je takih med 35 prispelimi 12 (prešteto v programskih knjižicah 36., 37., 38., 43., 44. in 45. Tedna slovenske drame).

v zgodovini podeljevanja, katerega začetki segajo v leto 1979, ta nagrada pripadla dramatičarki, in sicer Dragici Potočnjak za dramsko besedilo *Za naše mlade dame*. Grumovo nagrado so nato prejele še leta 2009 Simona Semenič za besedilo *5fantkov.si* in Žanina Mirčevska za *Konec Atlasa* ter Simona Semenič leta 2010 za *24UR* in 2015 za *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*.[4] Sodobne slovenske dramatičarke je najprej opazila literarna veda in teatrologija, medtem ko so bila gledališča sprva zadržana, dramska besedila dramatičark pa so le počasi iz lastnih avtorskih projektov in manjših neinstitucionalnih uprizoritev prehajala na male odre osrednjih gledaliških hiš in postopoma tudi na velike odre nacionalnih gledališč.[5] Dramatičarkam je uspel tudi prodor na tuje odre, saj marsikatero njihovo dramo uprizarjajo v tujini.[6] Dramatičarke se pogosteje kot dramatiki udeležujejo delavnic dramskega pisanja in so aktivnejše v gledaliških laboratorijih, kjer vzpostavljajo stik z osebami istih interesov in iščejo pomoč pri ustvarjanju, izdajanju in promociji svojih dramskih besedil. Razlogi za tako skokovito povečano število dramatičark – v 21. stoletju namreč ustvarja več dramatičark kot prej v vsej zgodovini slovenske književnosti – so različni, povezani z družbenim položajem žensk, izobrazbeno strukturo kot tudi razpisi in delavnicami dramskega pisanja ter spodbujanjem ustvarjalnosti žensk.

Poglejmo, kdo so dramatičarke, ki ustvarjajo v 21. stoletju, in kakšen je njihov položaj.[7]

1 Slovenske dramatičarke danes

Dragica Potočnjak (1958) prične ustvarjati že v 90. letih in je praktično celo desetletje osamljen pojav, na kar opozarja tudi v intervjujih: »Zakaj nas je tako malo žensk, ki se ukvarjamo z dramatiko, na to vprašanje pa ne najdem odgovora. Mogoče jih je med matematiki in fiziki tudi manj – se hecam, čeprav …? Zelo si želim, da bi nas bilo več, saj bi se potem lahko ogledovala tudi v njihovih ogledalih.«

[4] Dramatičarke so izjemno uspešne pri nagradah za mladega dramatika, starega do 30 let, saj so vsako leto prejemnice te nagrade: 2013 Vesna Hauschild za besedilo *Inventura*, 2014 Tjaša Mislej za dramo *Panj*, 2015 Katja Markič za *Ptice selivke* in 2016 Pia Vatovec za *Zimske radosti*.

[5] Tipičen primer je dramatika Simone Semenič, ki je bila vsaj od Grumove nagrade leta 2009 deležna več teoretskih analiz in kritiških odmevov, osrednja gledališča pa so bila do njene dramatike zelo zadržana, počasnemu preboju je sledil vrh v sezoni 2015/16, ko jo uprizarjajo kar v štirih gledaliških hišah: *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* v SNG Mala drama Ljubljana, *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* v MGL, *tisočdevetstoenainosemdeset* v Drama SNG Maribor in *mi, evropski mrliči* v Slovenskem mladinskem gledališču – vsekakor unikum in prelomni dogodek znotraj zgodovine slovenskega gledališča.

[6] Največja uspešnica je zagotovo drama Simone Semenič *5fantkov.si*, ki je bila prevedena v več kot deset jezikov in večkrat uprizorjena v tujini, v okviru mednarodnega programa Tedna slovenske drame smo lahko tudi v Sloveniji videli bolgarsko, švedsko, slovaško in izraelsko postavitev tega besedila.

[7] Izbrane drame ali opus posamezne avtorice analizirajo tako raziskovalci kot raziskovalke, kritiki in kritičarke ter so predmet diplomskih in magistrskih nalog na vseh štirih univerzah. Po drugi strani pa nobena slovenska dramatičarka ni vključena v učni načrt za srednje šole in gimnazije, slovenske ali svetovne dramatičarke še nikoli niso bile izbrane za maturitetni esej, za razliko od poezije in proze nimamo obsežnejših preglednih študij kot tudi ne antologije dramatike, ki so jo pisale ženske, ali antologije sodobne slovenske dramatike na sploh.

(Potočnjak 2000: 795) Njeno dramsko pisanje kot tudi kritična razmišljanja o položaju sodobne slovenske dramatike so bila zagotovo spodbuda avtoricam srednje in mlajše generacije, ki se ji hkrati pridružijo na prelomu stoletja.[8] Dramatiko pričnejo pisati Saša Pavček (1960), Desa Muck (1955) in Žanina Mirčevska (1967), ki je sicer dramska besedila pisala že prej, a takrat še v makedonščini. Nato sledijo Martina Šiler (1980), Kim Komljanec (1978), Simona Semenič (1975), Jera Ivanc (1975), Saša Rakef (1980), Zalka Grabnar Kogoj (1967), Tamara Matevc (1972) ter najmlajše Simona Hamer (1984), Vesna Hauschild (1985) Tjaša Mislej (1985) in Iza Strehar (1992).[9]

Iz njihovih biografij[10] ugotovimo, da je za sodobne slovenske dramatičarke značilno dvoje: praktično vse so povezane z gledališčem – kot igralke, režiserke in zlasti dramaturginje, in drugič, da so vse študirale,[11] nekatere nadaljevale tudi na podiplomski stopnji, vse pa navajajo še udeležbo na neformalnih izobraževanjih, kot so seminarji sodobnih scenskih umetnosti, poletne gledališke delavnice, delavnice dramskega pisanja v okviru Tedna slovenske drame pod mentorstvom domačih in tujih strokovnjakov ter zlasti dejavnosti v okviru PreGleja.[12] Naštete oblike sodelovanja in izobraževanja so pomembna spodbuda in imajo podobno funkcijo, kot so jo imele v preteklosti slovenske ženske revije, zlasti *Slovenka* in *Ženski svet* – Irena Novak Popov, ki je urejala *Antologijo slovenskih pesnic*, ugotavlja, da »slovenske ženske revije niso bile samo vir informacij in prostor polemik o feminističnih vprašanjih, kakor drugod po Evropi, ampak hkrati literarne vadnice, kjer so urednice delovale z mentorskimi nasveti in opravile prvo selekcijo izdelkov« (Novak Popov 2004: 183). Tudi delavnice dramskega pisanja, bralne uprizoritve in druge oblike sodelovanja med dramatiki in režiserji/igralci so neke vrste »literarne vadnice«, ki načrtno spodbujajo razvoj dramskih piscev, vrsto let pa so nadomeščali tudi organizirani študij, saj je

[8] Avtorice navajam v zaporedju, kot so vstopile na dramsko oziroma gledališko sceno, in ne glede na letnico rojstva.

[9] Avtoric, ki pišejo dramska besedila, je seveda še več, moj izbor zajema tiste, ki so najvidnejše, bodisi z obsežnim opusom, objavami in uprizoritvami, nagradami, kar je povezano tudi s kakovostjo njihovih del in izvirnostjo pisave. Ustvarjalke so znotraj polja gledališča prisotne tudi z novimi oblikami besedilnih praks, kot (so)avtorice besedil v okviru avtorskih projektov, performansov, dramatizacij, gledaliških scenarijev ipd., tako da je njihovo število praktično nemogoče zajeti v celoti.

[10] Podatke črpam s spletnega portala SiGledal, gledaliških listov ter lastnih korespondenc in pogovorov z dramatičarkami.

[11] Najpogosteje so študirale na AGRFT (dramaturgija, dramska igra) ali na Filozofski fakulteti (komparativistika, slovenistika, tuji jeziki), Zalka Grabnar Kogoj je študirala na Pedagoški fakulteti, izjema je le Desa Muck, ki ni študirala.

[12] Program PreGlej je leta 2005 ustanovila Simona Semenič, namenjen pa je bil promociji novonastalih del manj uveljavljenih oziroma neuveljavljenih slovenskih dramskih avtorjev. Med odmevnejše Pregljeve dejavnosti sodijo bralne uprizoritve, s katerimi se mladi dramatiki predstavijo javnosti, hkrati pa imajo v dialogu z režiserjem, igralci in publiko možnost svoje besedilo dograditi in se skozi različne seminarje tudi ustvarjalno razvijati, ter mednarodni projekti, ki so bili usmerjeni v izmenjave s tujimi gledališči. PreGlej je tako nudil možnosti sodelovanja, izobraževanja, pogovorov celi vrsti mladih dramatikov, pridružili pa so se tudi nekateri starejši. Skupina je tako razvijala različne dramske pisave in postavljala pod vprašaj tradicionalne dramske pojme. Leta 2013 je bil PreGlej ukinjen, glavni razlogi so bili finančne narave, saj je s svojimi projekti prerastel okvire prostovoljnega sodelovanja in bi za svoje nadaljnje delovanje potreboval trdnejšo institucionalno osnovo.

dramsko pisanje šele z bolonjsko reformo postalo del študijskega programa na AGRFT, predmet zdaj izvaja Žanina Mirčevska.

Dramatičarke v 21. stoletju torej dodobra obvladajo dramsko teorijo, zgodovino dramatike, njihova pisava pa nastaja in se razvija v tesni povezanosti s praktičnim gledališkim delom. Za njihovo ustvarjanje sta poleg izobrazbe pomembna še dva dejavnika: interes gledališč ter družbeni položaj ustvarjalk.

Slovenska gledališča so na prelomu 20. v 21. stoletje kazala precejšnje nezaupanje do slovenske dramatike, spomnimo se le sezon 1997/98 in 2002/2003, ko ni bila v osrednjih ljubljanskih gledališčih SNG Drama Ljubljana in MGL v celotni sezoni uprizorjena niti ena slovenska drama (Pezdirc Bartol 2004: 14). Opaziti je, da so vedno bolj prepuščena tržnim zakonitostim, ki terjajo uspešnice, ob katerih pa ni prostora za ustvarjanje in razvijanje novih imen, zato v repertoarjih dobijo prednost tuji avtorji ter že preizkušeni in uveljavljeni slovenski dramatiki (M. Zupančič, V. Möderndorfer, T. Partljič, E. Flisar, D. Jovanović). Ne bi mogla reči, da so dramatičarke kakor koli zapostavljene, temveč se srečujejo z družbeno stvarnostjo in problemi kot del sistema sodobne slovenske dramatike in gledališča. Razmere se sicer počasi izboljšujejo, v zadnjih sezonah gledališča iščejo možnosti za uprizarjanje in promocijo novonastale slovenske dramatike (bralne uprizoritve, mali odri, pisanje po naročilu, tematski pogovori …), večje pozornosti pa so deležni tudi mladi, še neuveljavljeni dramatiki in dramatičarke. Še vedno pa ostaja velik problem neobjavljanje dramskih besedil, izbori dram v knjižni obliki so izjemno redki,[13] nekaj dram je izšlo v gledaliških listih, literarnih revijah *Sodobnost, Mentor* in *Dialogi*, dramatičarke se zato poslužujejo tudi spletnih objav, npr. gledališki portal SiGledal in PreGlej, še vedno pa ostaja kar nekaj del v rokopisu. Več slovenskih dramatičark je prenehalo pisati, ker niso imele možnosti svojih besedil objaviti, kaj šele uprizoriti, zato je interes gledališč predpogoj za razvoj mlade slovenske dramatike, saj je brez dialoga z gledališčem in brez zanimanja založb pisanje dramskih besedil na dolgi rok precej nesmiselno početje.

Družba je zagotovo v večji meri naklonjena ustvarjanju žensk kot kdaj koli prej v zgodovini, v ta namen so nastali tudi festivali, ki spodbujajo ustvarjalnost žensk in tematizirajo ženska vprašanja, npr. festival Mesto žensk. Ustvarjalke znotraj gledališke umetnosti niso prisotne le kot igralke, dramaturginje, režiserke in dramatičarke, temveč so prevzele tudi vidnejše vodstvene funkcije.[14] Po drugi strani marsikatera avtorica v času študija napiše odmevno dramsko besedilo, opaženo s strani stroke, celo nagrajeno in uprizorjeno, vendar kasneje v iskanju zaposlitve in številnih družinskih obveznosti počasi potihne, saj postane dramsko pisanje bolj kot ne prostočasna dejavnost. Podobno ugotavlja tudi Silvija Borovnik (2003: 337): »Prenekatera pisateljica pa je v podobnih intervjujih izpovedala domala isto, kar beremo pri Virginiji Woolf in kar smo brali na koncu 19. stoletja v Slovenki in se ni

[13] Do sedaj so v knjižni izdaji izšli le izbori dram Dragice Potočnjak (*Drame*, 2010) in Saše Pavček (*Na odru zvečer*, 2005), kljub obsežni produkciji in inovativni pisavi pa nimamo knjižne izdaje del Simone Semenič ali Žanine Mirčevske.

[14] Direktorice gledališč in umetniške vodje so danes v pretežni meri ženske, prav tako direktorice obeh osrednjih gledaliških festivalov, to sta Teden slovenske drame (Mirjam Drnovšček, Marinka Poštrak) in Borštnikovo srečanje (Alja Predan), kot tudi osrednjega kulturnega hrama Cankarjevega doma (Uršula Cetinski). Kaj to pomeni za ustvarjalnost žensk in repertoarno politiko, bo pokazal čas.

do danes skoraj nič spremenilo, namreč da je pisateljevanje zanjo ljubezen, ki se ji lahko posveti šele takrat, ko za družino in poklic opravi vse druge obveznosti.« O tem poročajo tudi sodobne slovenske dramatičarke: Simona Semenič, najvidnejša med njimi, ki se tudi edina preživlja z dramskim pisanjem, je na vprašanje novinarke, ali piše manj, kot bi želela, odgovorila: »Ja. Absolutno. Nimam dosti časa za pisanje. Največ kuham in pospravljam. Čas, ki je namenjen delu, se pravi pisanju, največkrat namenim zlaganju papirjev, računov, izjav, pogodb, nečemu, o čemer sploh ne vem, čemu služi. Papirologije je iz leta v leto več. V teh papirjih se bom enkrat zadušila!« (Semenič 2015: 17) V svojih izjavah in umetniških nastopih tako avtorice opozarjajo na svoj status, pogosto so samozaposlene v kulturi oziroma »ustvarjalke na svobodi«.

V nadaljevanju se bomo posvetili analizi dramskih besedil, pri čemer se zavedamo, da dramatika, ki jo pišejo ženske, ni sklenjen in enovit pojav z razvidnimi značilnostmi, temveč preplet različnih tematskih, motivnih in idejnih elementov, jezikovnih variant, žanrskih modelov in dramaturških iskanj, zato je praktično nemogoče zajeti vse. Opozorili bomo na nekaj ključnih besedil in prevladujočih značilnosti.

2 Med intimo in družbeno kritičnostjo[15]

Sodobne slovenske dramatičarke prikazujejo medčloveške odnose v sodobnem svetu. Pogosto gre za prikaz disfunkcionalnih družin, pa naj bo to na ravni odnosov med starši in otroki ali med partnerjema. V ospredju je zlasti odnos med materjo in hčerjo – za katerega vedno več raziskovalcev ugotavlja, da je eden od temeljev razvoja ženske subjektivitete – pogosto prikazan kot boleč in konflikten (Pezdirc Bartol 2011:65). Dragica Potočnjak patološko razmerje med materjo in hčerjo tematizira že v dramskem prvencu *Slepe miši*, kjer smo priča bolestni posesivnosti matere, ki v življenje hčere projicira svoja neuresničena stremljenja, avtorica pa skozi odnos med materjo in hčerjo raziskuje tudi meje med igro in resničnostjo. Vso večplastnost in ambivalentnost prikaže v drami *Za naše mlade dame*, kjer razkriva anatomijo zločina za zaprtimi vrati družine. Glavno osebo Brino spoznamo v časovno nelinearnih in fragmentarnih prizorih kot 4-, 14- in 18-letno dekle, ki je ves čas v konfliktu z mamo, kar jo poškoduje za vse življenje, pa je dejstvo, da jo je oče zlorabljal. Na 18. rojstni dan, ko Brina izve, da je mati ves čas vedela za zlorabo, v čustvenem afektu zabode mamo in sebe. Tudi Saša Rakef v *Zatočišču* prikaže mater, ki se na videz žrtvuje za hčer, a v resnici se ni nikoli potrudila, da bi razumela njene želje in potrebe, nadzira njeno življenje in jo ponižuje na vsakem koraku. Ko se hči vrne k ostareli in nepokretni materi, ji neljubezen vrača, se izživlja in vzorec obnašanja ponavlja, ne le v odnosu do mame, temveč tudi v odnosu do psov, njene družine, ki ji zagospodari. Družinska razmerja so tudi v središču drame *Metuljev ples* Dragice Potočnjak, kjer boleč pretekli dogodek očeta in tri hčere za vedno zaznamuje, travme in nezaceljene rane so posledica materinega samomora, o katerem se ne govori in za katerega bralec

[15] V poglavju analiziram 37 dramskih besedil 15 sodobnih slovenskih dramatičark. Redka med njimi so izšla v knjižni obliki, nekatera v gledaliških listih in literarnih revijah, velik del besedil je dostopen na portalu SiGledal ali PreGlej, v nekaterih primerih so mi besedila posredovale dramatičarke oziroma gledališča.

izve postopoma. Zapletene odnose med ženskami različnih generacij pa prikazuje Dragica Potočnjak v *Alisa, Alica*, kjer smo priča ponižujočemu in tragičnemu odnosu med 17-letno begunko iz Bosne Aliso, ki je našla svoj novi dom pri 50-letni gospe Magdi, ter v socialni drami *Kalea*, kjer spoznamo romsko družino in tri generacije žensk, ujetih v mizerijo vsakdana, medsebojnih zmerjanj in fizičnih obračunov, deček Kalea pa je tisti, ki bi rad presegel meje svojega okolja in šel študirat.

Odnosi med moškim in žensko so velikokrat osredotočeni na prikaz dobro situiranih parov, gre za dramske osebe, ki so poklicno in družbeno uspešne, brez gmotnih težav, a čustveno pohabljene in izpraznjene, nezmožne pristnih odnosov, zanje so značilni vztrajanje v brezperspektivnih zvezah, prešuštvo in osamljenost. Saša Pavček v dramskem prvencu *Čisti vrelec ljubezni* prikazuje ujetost v čustveno prazen zakon igralke Anamarije in univerzitetnega profesorja in slikarja Petra, ki se zapleteta v ljubezenska razmerja, ona s preprostim kmetom Brunom, on z varuško Ido, avtistični deček Marino, ta v igri nikoli ne nastopi, pa postane njihova največja vrednota, saj zapolnjuje praznino, ki jo vse osebe nosijo v sebi. Podobno tudi Kim Komljanec v delu *Škart* prikaže zakon med povprečnim, omahljivim Marjanom in odločno, ambiciozno Natašo, v njuna razmerja pa se ves čas vpleta tudi lik Marjanove matere, ki deluje na dveh ravneh, kot vseprisotna ovira v resničnem svetu dramskih oseb in kot oseba z nadnaravno močjo v domišljijskem, sanjskem svetu. Površinski odnosi in banalni pogovori so značilni za para v *24UR* Simone Semenič, hkratno paralelno dogajanje v rudniškem jašku in hotelski sobi pa prekinjajo dramske osebe SPAM1–SPAM16 v angleškem jeziku, ki tako tvorijo tretjo raven besedila in hkrati otežujejo razumevanje, saj prikrivajo bistvo. Nezmožnost komunikacije je tudi glavna tema drame *Ravnotežje* Zalke Grabnar Kogoj, Egon in Ela se namreč ne moreta odločiti, kakšne barve naj bodo stene v stanovanju, pod površjem banalnih pogovorov pa se skrivajo globlja vprašanja, povezana z imeti otroka ali ne. Martina Šiler v *Pikadu* v devetih prizorih upodablja pogovore med dvema ali tremi osebami, vse pa povezuje naslovni rekvizit pikado, medtem ko v *Reykjaviku* prikazuje odnose med štirimi mladimi, njihovi dialogi razkrivajo stiske mladih, ki iščejo svojo identiteto, začenjajo ljubezenska razmerja ter občutijo zbeganost v sodobnem svetu.

Družinski odnosi in odnosi med spoloma so tudi predmet slovenskih komedij, ki jih pišejo ženske. Desa Muck, znana po monokomedijah *Jutri začnem* in *Končno srečna* ter družinskih igrah, nastalih na podlagi avtoričinih proznih mladinskih uspešnic *Blazno resno slavni*, *Blazno resno zadeti* ter *Blazno resno o seksu*, raziskuje partnerske odnose v delu *Neskončno ljubljeni moški*, kjer naslovna oseba, Dušan, leži v komi, ob njem pa se zbirajo osebe, ki so ga vse neskončno ljubile: žena, hčerka, mama, ljubica in ljubimec. Desa Muck na neprizanesljiv način razgrajuje številne stereotipe, od kulta slovenske matere, domačih dobrot, alkoholizma in samomorilnosti Slovencev, do mita romantične ljubezni ipd. Skozi formo lahkotne komedije tako kuka za vrata navzven ljubeče slovenske družine. Lahkotna komedija je značilna tudi za *Prevare* Jere Ivanc (klasične filologinje, uspešne prevajalke antične dramatike in pobudnice za njeno oživitev), ki so nastale po motivih igre *Gl'ingannati* anonimnega renesančnega avtorja. Igra, polna jezikovnih domislic, nebrzdane erotike, preoblačenja, plesa in glasbe v duhu *commedie dell'arte* je zgodba o izgubljenem dvojčku Fabriziu, ki se

vrne domov ravno v pravem trenutku, da odreši sestro dvojčico poroke z neljubim bogatim vdovcem. Klasičen komedijski motiv dvojčkov uporabi tudi Saša Pavček v jezikovno dovršeni monokomediji *Al' en al' dva?*, ki ga nadgradi z vprašanjem identitete. Vaški gostilničar Alen na pragu srednjih let izve, da ima brata dvojčka z istim imenom, ta se nepričakovano prikaže na vratih, Alen pa se negotovo spraševanje, ali je dvojček resničen ali zgolj privid. Satirični prikaz uspešnih žensk današnjega časa, ujetih med želje in pričakovanja družbe ter njihov pogled na odnose med spoloma je značilen za komedije s kabaretnimi značilnostmi Kim Komljanec, to so *Slovenske kobile, Miss Slovenije ima kratke noge in Dobre, umazane, zle.* Redkeje dramatičarke prikazujejo odnose med moškimi. V absurdni komediji *Dvojni aksel* Zalka Grabnar Kogoj prikaže prijateljsko podpiranje Draga in Aleksa, ki na ribolovu ob pivu razpredata o družinskih nesporazumih in drugih življenjskih situacijah.

Čeprav besedila, ki postavljajo v ospredje družino in partnerska razmerja, analizirajo stanje družbe na mikroravni, družina kot osnovna življenjska celica vseskozi prehaja v javno sfero, saj družina zrcali vrednote skupnosti, v kateri živi, in politiko svojega časa. Poleg naštetih motivov posameznikove zasebnosti in intime je tako za pisanje dramatičark značilna tudi vpetost v družbeno stvarnost sodobnega sveta. V dramskih besedilih so prisotni močni družbenokritični toni, ki niso vezani le na dogajanje v Sloveniji, temveč v svetu. Dramska besedila vzpostavljajo angažiran odnos do sveta in kličejo po družbeni refleksiji.

V dramskih besedilih Dragice Potočnjak *Alisa, Alica* ter *Hrup*, *ki ga povzročajo živeli, je neznosen* je čutiti prizadetost ob vojnih dogodkih na Balkanu. Avtorico odlikuje čut za zaznavanje socialnih razlik ter prizadetost nad usodami nemočnih, nepomembnih, deprivilegiranih ljudi, za katere družba nima posluha, osrednja tema njenih dram so tako stiske, ki ostajajo skrite (Pezdirc Bartol 2009:197). Dramatičarke prikazujejo nasilje v sodobnem svetu, med njimi Simona Semenič v drami *5fantkov.si* spregovori o temah, kot so dvoboji superjunakov, družinsko nasilje, nestrpnost do drugačnih, množični poboji in vojne, vse skozi logiko otroške igre. Otroci namreč brez distance ponotranjijo, kar vidijo v medijih in družini, ter tako reproducirajo stereotipe nasilja. V *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julija kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblačku tobačnega dima* je glavna oseba truplo, ki prevzema imena številnih zlorabljenih, trpinčenih in usmrčenih žensk, vse prihajajo z vzhoda in so želele živeti, pripovedovalec, brezimni lik, pa nas vodi skozi dogajanje na gostiji, kjer postrežejo okusno obaro iz trupel. Spolno nasilje prikaže tudi Zalka Grabnar Kogoj v drami *Okno*, kjer Stena, Vrata in Postelja niso več neme priče, temveč dramske osebe, ki vsaka iz svoje perspektive opazujejo in poročajo o dogajanju v sobi, kjer je zaprta in spolno zlorabljena mlada ženska, ta v drami nikoli ne nastopi, njen ugrabitelj Joco pa je prepričan, da jo ljubi in da mu je spremenila življenje. Nemi priči sta Sosed in Soseda, ki ves čas kukata skozi okno, a ne opazita zločina v njuni neposredni bližini. Dramatičarke tako skozi dramska besedila spregovorijo ne samo o nasilju, temveč tudi o novih oblikah človeškega izkoriščanja, pa naj bodo to spolne sužnje ali pa nadomestno materinstvo, kar je glavna tema *Luknje* Žanine Mirčevske, kjer je otrok statusni simbol, starševstvo pa prikaže kot projekt dobro

situiranega para. Ta preko agencije najame nadomestno mater Marijo Richter, ki bo rodila genetsko njunega otroka, nato pa postane še njuna varuška in gospodinja, saj sta sama prezaposlena. Načrt ima napako, temna preteklost nadomestne matere pride na dan, v mladosti je bila žrtev prodaje, nato detomorilka, ki je posledično več let preživela v zaporu. Ob tem spoznanju se skušata zakonca Marije čim prej znebiti.

V drami Simone Semenič *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* je ženska prikazana kot žrtev moškega principa oblasti in moči ter vsiljenih družbenih vlog, drama namreč izpostavlja razmerje med izjemnim posameznikom, ki presega okvire svojega okolja in časa, ter konformistično množico. Prvo ponazarjajo usode treh pogumnih in inteligentnih Sofij, realnih zgodovinskih osebnosti, vse tri so delovale proti pričakovanjem in zahtevam družbenih norm, se niso poročile ali bile matere, prvi dve sta bili družbeni aktivistki, tretja pa matematičarka. Na drugi strani so kuharice, povprečnost vsakdana zapolnjujejo z lupljenjem na tone in tone krompirja, medtem ko soldati izvršujejo ukaze političnega sistema. Moški princip vladanja je tudi v središču drame *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*, postavljene v pravljični pretekli čas in kraljevske sobane, moški princip oblast, nasilja in manipulacije predstavljata Vladimir in Bogomir, ženski princip materinstva in ljubezni pa Sofija, ta nastopa le kot didaskalija v poševnem tisku, ki komentira in povezuje dogajanje, ter njene tri hčere Vera, Nada in Ljuba, vse tri zaradi državljanske nepokorščine posiljene in odvržene v reko. Kritičen pogled na slovensko stvarnost je v opusu Simone Semenič najbolj razpoznaven v besedilu *tisočdevetstoenainosemdeset*. Dogajanje je postavljeno v Ajdovščino leta 1981, ko bodo nekatere dramske osebe sprejete v pionirčke, druge se srečujejo v bifeju, tretje spoznavajo prve ljubezni …, potem pa se vse skupaj skozi besedilo večkrat zavrti, zvočni *žmrk žmrk* prestavi osebe v sodobni čas, ko gospodarstvo propada, priča smo brezposelnosti, zapiranju tovarn, izgubljenim ljubeznim, samomoru, lepše prihodnosti ni videti, obe ravni dogajanja pa ves čas povezuje burja kot večna zvočna kulisa.

Vprašanja o človečnosti v sodobnem svetu in temeljnih značilnostih sodobne civilizacije so značilna za dramski opus Žanine Mirčevske: odvisnost od želja tematizira v drami *Odstiranja*, hlastanje po imetju ter s tem povezan strah pred izgubo v drami *Na deževni strani*, globalno pogoltnost kapitalističnega sveta pa prikaže v *Žrelu*, kjer spregovori o hlastanju, lakomnosti in nenasitnosti sodobnega človeka. Glavno osebo oblikuje kot slehernika,večnega grešnika, njegovo ključno pregreho, požrešnost, pa zaznamuje že z izbiro imena, to je namreč »tisti, ki je pojedel svoje ime« in je v besedilu označen grafično s tremi pikami (…). Lakota se tako v besedilu kaže kot splošna značilnost civilizacije, kot epidemija človeštva, hlastanje po hrani in materialnih dobrinah pa kot kompenzacija nečesa, kar bi potešilo človekov eksistencialni glad. (Pezdirc Bartol 2009: 199). Premislek o sodobni civilizaciji in njenih vrednotah je značilen tudi za *Konec Atlasa*, kjer so štirje ribiči, kitolovci, postavljeni v ekstremno situacijo soočenja z lastnim koncem in temeljnimi ontološkimi vprašanji. Dramska besedila Žanine Mirčevske so osredotočena na temne strani človekovega jaza, na vse tisto, kar tli v človeku, njegovih skritih, bolnih željah, zastrtih strasteh, želji po oblasti in moči, kar se kaže tudi v dramskem besedilu *Rojstvo tirana iz glave črva*, komorno

zastavljeni, a psihološko nabiti igri treh ženskih likov. Zgodovinski lik krvave grofice Erzsébet Báthory je središče igre, okoli katerega se odvijajo rituali nasilja na relaciji gospodarica – dekla. Besedilo razmišlja o odnosu do ženskega telesa, vdanosti, moči in oblasti, vladanju ter smislu bivanja in žrtvovanja.

S temeljnimi vprašanji bivanja in urejenosti sveta se na satirično-ironičen način poigrava drama Tamare Matevc *Aus Anstand La siesta*, nekakšen hibrid med pravljico in znanstveno fantastiko. Drama prikazuje današnji svet, ki je neozdravljivo bolan, saj vsi samo hitijo, hlastajo, drvijo, zato bog Jahve obišče vidca Rudija Štrajnerja, ki naj bi s pomočjo igranja violinistke Čarne in opija ambrozije svet spet spravil v paradigmo gomolja in v novo dobo La Sieste, v kateri je poudarek na bivanju, na sami biti, počivanju, zbiranju energije, brez napredka in razvoja.

Glas današnje generacije mladih na pragu tridesetih let zastopajo Simona Hamer, Tjaša Mislej, Vesna Hauschild in Iza Strehar, iz vseh besedil veje stika mladih, nezmožnost živeti tako, kot si želijo, eno ključnih vprašanj pa postaja zaposljivost mladih. Prav slednje tematizira Tjaša Mislej v drami *Panj*, ki je časovno postavljena v bližnjo prihodnost, ko bo svet razdeljen na manjšino privilegiranih ljudi, ki imajo zaposlitev, ter na drugi strani vse tiste brezposelne, »odvečne ljudi«, za katere avtorica predvidi posebne ustanove, panje, v katerih je človeku vrnjeno dostojanstvo delovnega človeka, t. i. čebelice zdaj šivajo eko copate. V ta krasni novi svet vstopi Maks, presežni umetnik tridesetih let, ki odpira tudi vprašanja vloge umetnika in umetnosti v sodobni družbi. Na novo urejeni svet pa se zamaje, saj so panji predraga ureditev, zaradi varčevalnih ukrepov bodo bolne in nekoristne varovance evtanazirali. Tjaša Mislej tako v novi družbeni kontekst postavlja mehanizme inštitucije, kot jih poznamo že iz *Velikega briljantnega valčka*. Vprašanje zaposlitve je tudi v središču dramskega besedila Vesne Hauschild *Inventura*, v katerem spremljamo tri mlade ženske v podjetju Corpus, na milost in nemilost prepuščene brutalnim zapovedim delodajalca. Ta jim enkrat v bodočnosti obljublja redno zaposlitev, medtem pa vedno bolj ureja njihovo zasebno življenje. Avtorica kritično tematizira položaj mladih žensk, od katerih se zahteva, da svojo biološko uro prilagodijo karierni, svojo družinsko odsotnost nadomestijo s plačano varuško, živijo razmerja na daljavo in maksimalno skrbijo za svoj videz, vse zato, da so lahko produktivne ves dan. *Hlod na avtocesti* Ize Stehar svojo temeljno naravnanost izrazi že s podnaslovom, in sicer Poljubna drama o izpraznjenosti forme in odsotnosti smisla. Glavna oseba Zoja vstopa v razmerja in prijateljske odnose s štirimi sovrstniki, v 14 fragmentarnih prizorih opazujemo dezorientiranost mladih v iskanju smisla med avtentičnostjo in konformizmom. Podobe sodobnega sveta predstavlja tudi Simona Hamer v besedilu *I-Z-Š-T-E-V-A-N-K-E*, kjer nimamo zgodbe, temveč niz prizorov oziroma kolaž besedil različnih žanrov in zvrsti, ki nakazujejo etično otopelost in pomanjkanje temeljnih vrednot današnjega sveta, ujetega v prazne fraze, ko svet postane variacija izštevanke. Besedila najmlajših kljub nekaterim komičnim situacijam prikazujejo vse prej kot optimističnen pogled na svet, ironični in satirični prikazi sodobne družbe pa proizvedejo smeh, ki je prej znak nemoči kot superiornosti.

3 Iskanje formalno in jezikovno izvirnega izraza

Simona Semenič je v intervjuju dejala, da se je ob nastajanju drame *5fantkov.si* ukvarjala predvsem z dvema vprašanjema: »kaj je danes lahko zgolj gledališki tekst (ne pa hkrati predloga za TV-dramo na primer) in drugič – na kakšen način lahko še teme, kot so vojna, zlorabe v družini in podobno, pridejo do vsega navajene publike« (Plahuta Simčič 2009: 15). Gre za dve ključni vprašanji današnjih dramatikov, in sicer vprašanje dramske forme in vprašanje naslovnika oziroma recepcije. Dramatičarke ponudijo izjemno inovativne odgovore, ki bi zahtevali samostojno študijo ob izbranih primerih, na tem mestu lahko navedemo le nekaj skupnih tendenc. V dramah je ves čas prisotna zavest o krizi dramske forme, dramatičarke problematizirajo status drame in raziskujejo nekonvencionalne oblike dramske pisave: neki ideji, podobi, čustvu, ki služi kot primarni impulz, skušajo najti ustrezen formalni izraz, saj forma v veliki meri opredeljuje vsebino del. Zato tudi znotraj opusa iste avtorice določeno besedilo še vedno izhaja iz tradicionalne drame oziroma njene prenovitve, spet drugič prestopa v polje postdramskega oziroma ne več dramskega pisanja. V večini primerov tako ne gre več za linearne zgodbe z začetkom in koncem, temveč je v ospredju fragmentarna dramaturgija. Dramska besedila spreminjajo svojo grafično podobo, pri nekaterih je opazna odsotnost velikih začetnic, odsotnost oziroma poljubna raba ločil, poigravanje z rabo grafičnih znakov, besedila so lahko zapisana v verzificirani obliki, predvsem pa gre za problematiziranje temeljnih konvencij teorije drame, zapisa po vlogah ter delitve na glavno in stransko besedilo. Didaskalije v posameznih delih preraščajo scenske napotke, ob uprizoritvi jih nikakor ne moremo izpustiti ali materializirati gledališke znake, saj postajajo enakovreden in konstitutiven del besedila. »Dialoška oblika se je tako (včasih tudi v vlogi manjšinske komponente) znašla v družbi raznolikih besedilnih taktik: od didaskalij in opisov, ki so bližje romaneskni ali prozni obliki, do pripovednih, esejističnih, teoretičnih in »hibridnih« tehnik, ki jim je skupno, da bralca ali bralko opozarjajo, da tisto, kar bere ali gleda, ni več realistični dialog strukture absolutne drame, ampak nadaljevanje procesa razgradnje dramske oblike« (Toporišič 2015: 90). Vse našteto je značilno zlasti za dramatiko Simone Semenič ter posamezna dela Žanine Mirčevske, Simone Hamer, Zalke Grabnar Kogoj, destabilizacija dramskih konvencij pa je opazna tudi pri drugih. Z vnosom elementov narativnosti v nekoč absolutno dramo ne vstopa le avtor, temveč tudi bralec oziroma gledalec, ki mora za posamezni tekst premisliti status avtorja, dramskih oseb kot tudi svojo lastno pozicijo: »nove tekstne prakse postavljajo naslovnika pred nujnost odločitve drugače kakor tradicionalno dramsko pisanje; če je moral tradicionalni naslovnik dramo dekodirati oz. iz nje »iztrgati« eno od njenih možnih uprizoritev, mora postdramski naslovnik dramo v izhodišču razrešiti, da se mu nato pokaže v vsej svoji odprtosti« (Lukan 2012: 172). Avtorice tako z rabo različnih strategij zahtevajo večjo vključenost bralca oziroma gledalca, v posameznih primerih je ta tudi neposredno nagovorjen, hkrati s tem pa ni več privilegirani opazovalec, temveč v večji meri tudi soudeleženec in posledično soodgovoren za stanje v družbi.

4 Zaključek

Prve slovenske dramatičarke so sicer uporabljale postopke, značilne za dramatiko kot literarno vrsto, vendar niso bile posebno inovativne, ti teksti v formalnem smislu ne prinašajo nič novega, so pa seveda bistveno bolj pomembni glede na tematske značilnosti, saj se dramatičarke v ženske like poglabljajo in včasih že kar filigransko secirajo njihovo dušo, pri čemer odpirajo vprašanja odnosov med spoloma, materinstva, pa tudi ženske kot intelektualke v sodobni družbi (Mihurko Poniž 1997: 69). Tudi sodobne slovenske dramatičarke tematizirajo položaj žensk v družini in družbi: subtilno razkrivajo ambivalentnost odnosa mati – hči, odstirajo poglede na materinstvo, odnos do ženskega telesa, opozarjajo na vidno in prikrito nasilje nad ženskami, večplastno in kompleksno izražajo svoje poglede na partnerska razmerja …, vendar pa za razliko od predhodnic v večji meri tematizirajo tudi univerzalne situacije, in sicer anomalije sodobne družbe in globalne probleme današnje civilizacije, vprašanje človečnosti in etične odgovornosti, vprašanja vrednot in pravičnejše ureditve sveta. Bistvena razlika od prvih dramatičark pa je iskanje jezikovno in formalno izvirnega izraza tako znotraj dramskega kot postdramskega oziroma ne več dramskega pisanja. Dramatičarke težijo k inovativnosti dramske pisave, ki bo slišana v svetu mediatizirane kulture in prinaša imanentno gledališke rešitve, po svoji sporočilnosti presega klasične feministične diskurze in moralistično-ideološke predpostavke, z rabo inovativnih dramskih taktik pa v večji meri vključijo tudi bralca oziroma gledalca.

Tako lahko sklenemo, da so bile dramatičarke skozi zgodovino sicer prisotne, v drugačnih družbenih okoliščinah so tudi v dramatiki skušale vzpostaviti ženski glas, vendar pa šele v 21. stoletju postanejo konstitutivni oziroma vitalni del razvoja slovenske dramatike in gledališča. In če smo začeli razpravo s slovarjem, naj zaključimo z ugotovitvijo, da so leta 2014 našle svoje mesto tudi v novem *Slovarju slovenskega knjižnega jezika 2*, kjer prvič lahko preberemo geslo: »dramátičarka -e ž (á) ženska, ki piše dramska dela: slovenska dramatičarka; dramatičarka in pisateljica«.

Viri in literatura

Silvija Borovnik, 2003: Pogled v literarnozgodovinsko delavnico. *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. D. Dolinar in M. Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU. 331–44.

--, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: SM.

France Koblar, 1972: *Slovenska dramatika 1*. Ljubljana: SM.

--, 1973: *Slovenska dramatika II*. Ljubljana: SM.

Jože Koruza, 1967: Dramatika. *Slovenska književnost 1945–1965: Druga knjiga*. Ljubljana: SM. 5–192.

Blaž Lukan, 2012: Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja. *Slovenska dramatika*. Ur. M. Pezdirc Bartol. Ljubljana: FF (Obdobja, 31). 167–73.

Valentina Plahuta Simčič, 2009: Grumovi in še tri druge nagrade. *Delo* 51/79. 15.

Katja Mihurko Poniž, 1997: *Slovenska dramatika, ki so jo pisale ženske (od začetkov do druge svetovne vojne)*: *Diplomska naloga.* Ljubljana: FF.

Irena Novak Popov, 2004: *Antologija slovenskih pesnic 1.* Ljubljana: Tuma.

Mateja Pezdirc Bartol, 2004: Najnovejša slovenska dramatika med platnicami in odrom. *Jezik in slovstvo* 49/ 5. 13–21.

--, 2009: Raznovrstnost poetik slovenskih dramatičark v zadnjem desetletju. *Četrto slovensko-hrvaško slavistično srečanje*. Ur. M. Hladnik. Ljubljana: FF. 193–201.

--, 2010: Grumova nagrada v slovenskem literarnem sistemu. *Sodobna slovenska književnost: (1980-2010).* Ur. A. Zupan Sosič. Ljubljana: FF (Obdobja, 29). 203–09.

--, 2011: Odnos med materjo in hčerjo v sodobni slovenski dramatiki – študija dveh primerov. *Družina v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj*. Ur. V. Smole. Ljubljana: FF (47. SSJLK). 65–72.

Denis Poniž, 2001: Dramatika. *Slovenska književnost III.* Ljubljana: DZS.

Dragica Potočnjak, 2000: »Drama je le seme uprizoritve …« Pogovarjala se je Petra Pogorevc. *Sodobnost* 48/5. 793–806.

Simona Semenič, 2015: »Pot do perspektivnega pisanja je dolga« Pogovarjala se je Jelka Šutej Adamič. *Delo* 57/82. 17.

Tomaž Toporišič, 2015: (Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič). *Slavistična revija* 63/1. 89–102.

Summary

Despite the fact that the earliest Slovene women writers, Luiza Pesjak and Zofka Kveder, wrote plays, women playwrights have been a rarity throughout Slovene literary history. However, after 2000 there has been a breakthrough, and the reasons are mostly linked to the social standing of women, education, as well as the rise of various calls for applications, dramatic workshops, and other measures promoting women's creativity. Some of the modern authors are Dragica Potočnjak, Saša Pavček, Desa Muck, Žanina Mirčevska, Martina Šiler, Kim Komljanec, Simona Semenič, Jera Ivanc, Saša Rakef, Zalka Grabnar Kogoj, and Tamara Matevc; of the younger generation are Simona Hamer, Vesna Hauschild, Tjaša Mislej, and Iza Strehar. What they all have in common is a close connection between their writing and their hands-on work in the theatre. Modern Slovene playwrights address the position of women in family and society: from the ambivalence of mother-daughter relationship, their view of motherhood, and their relationship with their bodies, to various forms of open and hidden violence against women and diversified and complex views of partnerships. Unlike their predecessors, they concentrate more on universal problems, social anomalies and global issues, the questions of humanity and ethical responsibilities,

values and a fairer global social system. The key difference in relation to the older authors is the search for linguistically and formally original expression within the framework of both dramatic and postdramatic or no-longer-dramatic writing. Modern playwrights strive to write in an innovative way, to be heard in the world of mediatised culture, to offer solutions immanent to the theatre, and to transcend classic feminist discourse and moralist and ideological assumptions with their message. By using innovative dramatic strategies, they require a more involved reader/spectator.