

POROČILO STROKOVNE ŽIRIJE ZA PODELITEV NAGRADE SLAVKA GRUMA 2022

Člani žirije za nagrado Slavka Gruma in nagrado za mladega dramatika 2022 smo natančno prebrali vsa besedila, ki so bila poslana na oba natečaja.

Z veseljem ugotavljamo, da je bila letos bera prijavljenih besedil tako za nagrado Slavka Gruma kot za mladega dramatika raznolika in kakovostna, zato za obe nagradi nominiramo maksimalno predvideno število možnih besedil. Verjetno se je tudi zaradi spremenjenega pravila za prijavo, ki omogoča širši spekter prijavljenih, izkazalo, da je tokrat dramsko pisanje lepo razvejano, včasih celo izjemno kvalitetno. Kljub temu ga občasno na žalost še vedno zaznamujejo tudi površnost, obrtna neizdelanost in nedoslednost ter včasih tudi začetniške napake. V najboljšem delu se podobno ali še bolj očitno kot lani tematska in motivna raznolikost izražata tudi v zvrstni raznolikosti in izdelanosti, kar priča o tem, da je slovenska dramatika v dobrem stanju in da se v najboljših legah zaveda svojih prednosti in čeri, ki prežijo nanjo tako pri uprizarjanju kot tudi v preveč dramatisirani družbi. Tudi letos je v obeh kategorijah opazna velika stopnja kritičnosti, včasih izražene z grotesko, drugič z distopičnostjo. Očitno se dramatika še kako zaveda, da živimo v času velike politične krize, ki je hkrati lokalna in globalna in se je v zadnjem letu samo še zaostila.

Žirija je soglasno izbrala pet nominirank ali nominirancev za nagrado Slavka Gruma in tri nominacije oziroma omembe za mlade dramatičarke in dramatike. Vse nominacije obravnavajo relevantne, aktualne in pomembne ter sveže tematike. Pri tem jim velikokrat uspe izumiti lastne jezike dramskega, postdramskega in dramskega po postdramskem. Zvrstno so ta besedila raznolika, včasih tudi hibridna, sveža, nekatera obrtno odlično izdelana, druga z nekaterimi še ne čisto razrešenimi dilemami na ravni sižeja in fabule. Praviloma so pravi izzivi za uprizarjanje besedila, ki lahko, kot je pred desetletji zapisal veliki mag Heiner Müller, s svojim upiranjem samoumevnemu uprizarjanju prinesejo gledališke presežke, predvsem pa je njihovo branje pretežno presežni užitek, ki nas ne pusti indiferentnih.

Članica in člana žirije:

Vesna Jevnikar

Jakob Ribič

Tomaž Toporišič



Teden
slovenske
drame

Week of
Slovenian
Drama

PREŠERNOVOGLEDALIŠČE

NATEČAJ ZA NAGRADO SLAVKA GRUMA

NOMINIRANA BESEDILA

Katarina Morano: *Kako je padlo drevo*

Kako je padlo drevo je nenavadna drama. Podobno kot njena predhodnica *Usedline* je napisana precej filmično, a hkrati teatralno v najboljšem pomenu besede. Še najlažje bi jo opisali kot dokumentarni odtis vsakdanjega življenja, ki zaradi pritiska nasilja kapitala postane skrajno dramatičen in dramatičen. Življenje se zdi enostavno, skoraj trivialno, toda z besedilom neopazno vstopimo v obče, ki nepovratno seže do junakov igre, hkrati pa tudi do bralcev. Z izjemnim občutkom za detajle avtorica zgradi dramsko strukturo, ki je sestavljena iz drobnih vtisov in fragmentov v skorajda že naturalističnem slogu. Niza prizore iz vsakdanjega življenja nič kaj posebne družine, ki se skuša prebiti skozi natrpne urnike in preko nakopičenih bremen, ki so si jih neopazno naložili. Življenje beži mimo in jih prehiti s stvarmi in dogodki, ki so z vsakim dnevom bolj nepovratni. Avtoričin mojstrski občutek za dialog, iz katerega gradi dramske situacije, se sestavlja v kompleksno celoto vzrokov in posledic, v kateri prepoznavamo današnjo dramatičirano družbo na njenem na videz nespektakelskem mestu povprečne stanovanjske skupnosti in povprečne družine v nekem na videz neproblematičnem in nepomembnem mestu.

V nič kaj izstopajoči stanovanjski soseski blokovi sredi zemljišča, na katerem mislijo zgraditi nekaj, kar v postsocialističnem in turbokapitalističnem žargonu paradoksalno imenujemo »vilablok«, je drevo, ki postane temeljni simbol dobesednega dramskega besedila Katarine Morano. Drevo skupnost prepozna kot svoje, postane točka, okoli katere se začne graditi solidarnostna skupnost in upor proti neoliberalnemu urbanizmu, ki prebivalcem odjeda njihov vsakdanji prostor in svobodo. Drevo tako hkrati postane realna in simbolna točka upora proti urbanističnemu nasilju gentrifkacije, proti kapitalu, kar sproži temeljna spraševanja o smislih in nesmislih življenja, v katerem namesto občutka vseenosti nastane občutek potrebe po upor. Toda ta upor se konča tragično, v tem smislu gre za okrušek tragedije v času po njeni smrti. Kapital in makro mestna politika podivjanega kapitalizma prehitita samoorganizirane stanovalce, ki postanejo žrtve novodobne polis. A vonj po upor ostaja, na videz neopazno se naseli v bralca in gledalca, ki po branju in ogledu te igre ne bosta več takšna, kot sta bila prej.

Matjaž Zupančič: *Te igre bo konec*

Te igre bo konec je groteskna igra o sodobnem času in njegovih dilemah, zapisana v prepoznavnem Zupančičevem slogu, ki bralke in bralce potegne v dogajanje s prvo repliko enega od junakov sodobnikov, Krištofa: »To ni res!« In res se, ko prebiramo natančno strukturirano igro, ves čas pojavlja v naših glavah junakova replika v več parafrazah od »Pa saj to ne more biti res« do »Ja, res je prav tako, kot se zdi, da ne bi smelo biti res«. Tudi tokrat so Zupančičevi junaki tisti, ki bi jih lahko po nekaterih lastnostih brez težav razpoznali med nami, po drugi strani pa so že nekje onkraj. V nekem že skorajda postkatastrofičnem času, ki se vztrajno napoveduje med igro in v bralkah in bralcih spodbuja navezave na groteskno irealne, hkrati pa še kako realne dogodke pandemijskih zadnjih let in novega tisočletja, ki je vse od svojih začetkov iz tira.

Dogajanje je postavljeno v nekoliko strniševsko krčmo, ki ni na Barju, ampak je tudi precej metafizična, s točajko, zloveščo tišino zunaj in nekaj gosti, najprej stalnih, potem občasnih, a usodnih, na koncu tudi Psihiatrom in Smrtjo. Čeprav imajo vsi konkretna in res nekoliko nenavadna, groteskno-smešna in hkrati malo grozljiva imena, Marija Menza, Krištof Dolenc, Anos Drei, Strultz Čibutkin, ki



nas napeljujejo na različne dramske, literarne in filmske reference, so ti liki tudi precej absurdni ali kar absurdistični v smislu dobrega starega Daniila Harmsa. In dogajanje, ki je sprva čisto običajno in skorajda dolgočasno, se hitro dramatiizira in postane negotovo, tako kot prihodnost vseh junakov, ki jim grozi kataklizma, konec sveta v Rajskem vrtu precej nerajske krčme v (kot se zdi) precej nerajskem mestu. Ko se vse niti dodobra premešajo, skupaj z enim od junakov ugotovimo, da nam ni pomoči, v jutranji zarji se kot v starih hrastoveljskih freskah začne ples smrti, ki oznani konec igre, hkrati pa začetek razmišljanja bralcev in gledalcev, ki morajo sami izumiti konec. Zupančič se tudi tokrat izkaže kot mojster detajla in gradnje prizorov, vpelje lastno različico potujevanja (Šklovski) ali potujitvenega efekta (Brecht) ter bralca opozarja, da to, kar bere ali gleda, ni več zgolj in samo realistični dialog s strukturo absolutne drame, temveč neprekinjen proces dekonstrukcije pomenov in pomenjanja.

Nina Kuclar Stiković: *deklici*

deklici je hibridno zasnovano readymade besedilo, v katerem avtorica svoje pričevanje o pridobivanju statusa samozaposlene v kulturi postavlja v dialog s predelavo znane Andersenove zgodbe o deklici z vžigalicami. Avtorica obe pripovedi pelje in gradi vzporedno, mestoma celo simultano, s čimer že na ravni dramaturške strukture podčrta bistveno: da sta sicer zgodbi spisani dovolj spretno in kvalitetno, da bi ju lahko brali ločeno, kot samostojni besedili, a da se njuna prava vrednost pokaže šele, če ju postavimo v skupni kontekst, opazujoč medsebojne razlike in podobnosti. Kar zadeva zadnje: protagonistki obeh zgodb sta, kot je poudarjeno že v naslovu, mladi ženski, zato ne more biti naključje, da ekonomske in eksistenčne okoliščine prav njiju potiskajo v izrazito prekaren položaj, poleg tega pa nasilje nad njima izvajajo še (avtoritarni) oče in (avtoritarni) mehanizmi oblasti. (Da je med figuro očeta in oblastjo na tej strani premice enačaj in da sta si enaka v tem, da sta oba vir nasilja, je seveda prav tako zgovorno.) Potem pa so tu tudi razlike. Te so opazne že na povsem formalni ravni: medtem ko je eno pravljica, je drugo dokumentaristična pripoved, v katero se vpletajo izpisi medsebojne komunikacije po e-pošti, pogovori po telefonu in uradne odločbe. Še pomembneje se besedilo razlikuje v določenih vsebinskih poudarkih: denimo v oblikah dela ene in druge deklice; danes je namreč delo bistveno drugačno, zaznamovano predvsem s postfordističnimi kategorijami, kot so prekarnost, projektnost, podrejenost logiki razpisov ter imperativu referenc ipd. Tako tudi nasilje ni več samo fizično in eksplicitno – zdi se, da danes oblast še učinkoviteje kot z represivnimi sredstvi svojo voljo udejanja s strukturnim in sistemskim nasiljem ideoloških aparatov, če je potrebno, tudi s kršenjem ali vsaj arbitrarnim izigravanjem zakonskih postopkov in pravnih norm. V tej dialektiki podobnosti in razlik besedilo kaže na to, da je v spolni in razredni identiteti tistih, ki so žrtve tako prekarne eksistenčne pogoje bivanja kot dominantnih struktur oblasti, določena kontinuiteta, da pa je ta kontinuiteta danes nekoliko modificirana in da morajo biti verjetno zato tudi oblike upora – takšne, kot jih na primer deklica iz Andersenove pravljice gleda na dnu svojega krožnika – danes drugačne.

Anja Novak Anjuta: *Tekst telesa*

Če je, kot pravi Bruno Tackels, gledališka režija med drugim tudi utelešenje idej v prisotnih telesih, potem v besedilu *Tekst telesa* fraza, da je ves svet oder, mi vsi pa le igralci v njem, dobi nov pomen. Kajti glavni protagonist besedila je telo, ali bolje rečeno, drama in morda kar performans tega telesa, saj ta s svojimi simptomi in boleznimi – »z ostrimi členki, izklesanimi rebri, rdečimi ranami na želodcu, uničenimi jetri itn.« – kot nekakšen medij pripoveduje zgodbo o okolju, v katerem biva, in o odnosih, ki jim (posredno ali neposredno) pripada. To telo je žensko telo, poleg tega pa tudi telo treh generacij in s tem telo več časov: telo babice, ki obravnava vprašanje ženskega užitka in problematizira spolnost kot samo reproduktivno funkcijo dojenja in rojevanja, telo mame, ki je spolno zlorabljen, in telo deklice, ki trpi za anoreksijo. To telo je torej bolno telo, toda bolezen je, kot piše v besedilu, »le



Teden
slovenske
drame

Week of
Slovenian
Drama

PREŠERNOVOGLEDALIŠČE

zdrav odziv telesa na bolno okolje«. Zato je to telo tudi politizirano telo, kajti vzroka za bolezni ne gre iskati v posamezniku, v njegovem notranjem ustroju, pač pa v nasilju zunanjega okolja, ki je strukturirano v prevladujočih družbenih razmerjih, v hierarhiji in dinamiki moči med spoloma, v fizičnih zlorabah, v grobih besedah, v težkih razmerah bivanja itn. Telo je torej prazna stran, platno, na katerega se od zunaj postopoma nanašajo podobe, saj telo vse vidi in sliši – in če o tem tisti, ki mu telo pripada, ne govori, prej ali slej o tem začne govoriti telo samo, um sicer lahko reče, da je vse v redu, a telo kriči, vse dokler se ne zvrne, pade po tleh in kolapsira. Besedilo torej namiguje, da je treba govoriti, preden spregovori telo, a hkrati je treba branje besedila razumeti tudi povsem dobesečno – kot spodbudo k pozornosti, k čuječemu branju nas obdajajočih, pa tudi naših lastnih *tekstov teles*.

Rok Gregor Vilčnik rokgre: *Meja*

Besedilo *Meja* nas s svojima nenavadnima protagonistoma, Bello in Markom, ki zavzeto skrbita za bolj ali manj osamljeni mejni prehod in za njemu pripadajoče naloge, postavlja v svet (dramatike) absurda. A absurdnost tega sveta ni preprosto povezana s tem, da so v njem glavne ideološke zablode našega časa pripeljane do skrajnosti. Gre samo za to, da je tu končno nekdo, ki te ideje izvaja povsem dosledno, s čimer se izkaže, da so te ideje že same po sebi, in ne v svoji potencirani obliki, absurde, bizarne, pa tudi docela skrajne. Tu imamo predsednika, ki gradi zid – takrat bo končno vse lepše, saj je ljudem tako ali tako v užitek kazati osebne dokumente –, tu so novi katalogi, ki ponujajo čipe za lažje legitimiranje in zapornice na daljinsko upravljanje, tu je predsednikov svak, ki v imenu svojega podjetja izdeluje in odmetava atomske bombe – kako se podjetje imenuje? Demokracija, seveda – tu so prišleki, ki ogrožajo in hočejo »spremeniti naš način življenja« – na splošno je, kot ugotavljata Mark in Bella, strašno težko biti demokracija in naš način življenja: »Vsi te hočejo uničiti.« Besedilo, kratka, v na videz trivialne situacije, v katerih Bella in Mark na primer vežeta gobeline, belita svojo utico ali skrbita za zapornico, umešča vsebinske reference, ki so ne le luciden prikaz družbe, v kateri živimo, ampak tudi kritična in zabavna ost zoper politične mahinacije, neizprosna parodija, sarkazem in satira našega časa, k temu dodani komentarji (izbruhano državljanstvo na primer nima nobenega karakterja, gre za nedoločljivo vsebino in nerazpoznavno gmoto) pa s svojo duhovitostjo in subtilnostjo nikoli ne zapadejo v ceneni moralizem.



Teden
slovenske
drame

Week of
Slovenian
Drama

PREŠERNOVOGLEDALIŠČE

NATEČAJ ZA NAGRADO ZA MLADEGA DRAMATIKA

NOMINIRANA BESEDILA

Manca Lipoglavšek: *Zamrzovanje*

Reinterpretacija pravljice *Deklica z vžigalicami*

Zamrzovanje je igra o igri, drama v drami, tako kot Pirandellovih *Šest oseb išče avtorja*, hkrati pa je parafraza ali svobodna dramska oziroma postdramska obdelava Andersenove pravljice *Deklica z vžigalicami*, ki sproža še dodatne medmedijske in medkulturne navezave, npr. film finskega režiserja Akija Kaurismäkija *Dekle iz tovarne vžigalic (Tulitikkutehtaan tytö)*. Na medmedijskost nas napoti v uvodu že avtorica s pojasnilom »Besedilo vsebuje teme, motive in posamezne citate dramskih besedil«, ki jih taksativno našteje, in doda, da je verjetno še kakšnega pozabila. Giblremo se skratka znotraj postdramskega, kjer avtorica uveljavlja izjemno zanimivo, večplastno, neujemljivo in hibridno reinterpretacijo in parafrazo Andersenove pravljice, ki jo postavi v sodobnost, v tukaj in zdaj, vključi avtorico-rapsodko, njen lik Deklice in še tri like disfunkcionalne družine: Oče, Mati, Sin.

Začne se medbesedilno tkanje oziroma vzporedna akcija, ki večinoma poteka na treh ravneh, oče – deklica (spolna zloraba), mati – sin (incest) in Deklica – Avtorica, ki se jima v nekem trenutku pridruži Deček. Pred dramateso-rapsodko, ki začne igro z avtorsko blokado, in seveda pred bralci-gledalci, se odvrtijo fragmenti krutih zgodb disfunkcionalne družine in družbe, ki izhajajo iz temeljnega občutka zapuščenosti ter foucaultovskega sveta kaznovanja, zaznavnega in zaznanega že pri Andersenu in njegovi kruti pravljici. Toda to, kar beremo v primeru *Zamrzovanja*, ni pravljica, ampak ogledalo, v katerem se kot pri Shakespearju odslikavajo naša življenja. Avtorica vztrajno šiva zgodbe, jih povezuje med seboj, komentira, zvočno in bralno prekriva drugo z drugo, jih poantira, pospešuje in zavira v avtorski postdramski govorici, ki hkrati gradi in razdira fabulo in spreminja sižejske taktike. Tako ob uporabi lynchevskega suspenza pritegne bralca v kruti labirint sedanjosti, ki se (tako kot pri Andersenu) izteče v zamrznitve, male in velike smrti.

Iva Š. Slosar: *Kako se smeji papež*

V kratki igri med komedijo in grotesko se avtorica palimpsestno sprehaja med 16. stoletjem in prihodnostjo, ki je antiutopična, a v grotesknosti tudi črnohumorno smešna, da bi se poukvarjala s stereotipi nacionalnosti, religioznosti, skupinskosti, z žargoni pravšnjosti in še čim. Dramske taktike, ki jih pri tem uporablja, so raznolike, včasih dramske, včasih nedramske, a v posebni mešanici in vezljivosti strategij te taktike držijo bralko in bralca v prijetni, včasih tudi malo nelagodni napetosti branja, v perspektivi tudi gledanja. Prostor in čas dogajanja brzita mimo nas, a vztrajno ostajamo na glavnem trgu, javnem prostoru, na katerem se zbira ljudstvo in debatira, se dialoško udejstvuje na različne načine, tako da se zdi, kot da bi se menjavali časi, osebe prevzemajo vedno nove funkcije, jezikovno-stilistično se giblremo med pripovedjo in dobesednostnimi frazemi in dokumentarističnimi, praviloma humornimi pasusi.

Osrednja tematika igre se osredišča okoli igre videzov in resničnosti, pravega spopada ideologij in nesmislov z grožnjo antiutopičnosti in s svojimi prepovedmi in nadzorovanji, npr. pitja vina, ki velja že dolgo časa, tako da se ljudje niti ne spomnijo njegovega okusa, a se potem abruptno konča tako, da se voda spremeni v vino (kot v nekakšnem sekulariziranem verskem obredu označevalcev brez označencev) in priteče tudi na vodnjaku mestnega trga. Komedija-groteska je polna drobnih aluzij na sodobnost, ki nas nasmehnejo, a ta smeh je hkrati grenak, tako kot v nas vzbuja nekakšno nelagodje



Teden
slovenske
drame

Week of
Slovenian
Drama

PREŠERNOVOGLEDALIŠČE

žanrski miks sublimnega in profanega, ki pa je hkrati posebna kvaliteta te ne več dramske pisave, ki se konča z odjavno špico.

Jaka Smerkolj Simoneti: *Pesem ptic v drevesnih krošnjah*

Besedilo *Pesem ptic v drevesnih krošnjah* poteka na dveh ravneh. V dialogu med sosedoma, Mikijem in Natalijo, ki se kljub temu, da prebivata v istem bloku, med seboj ne poznata, kar je ne le simptomatično za naš čas, ampak specifično za predstavljeni dramski svet, v katerem se občutki osamljenosti in odtujenosti mešajo z vsesplošno potrebo po hitenju in nenehnem delovanju. Njuno prvo srečanje ne poteka le v naključnih, temveč tudi v naravnost nenavadnih okoliščinah: Miki dela samomor, Natalija pa se – večeru navkljub – spravlja obešati perilo. Tej ravni se pridružuje besedilo v didaskalijah, ki pa niso v svoji konvencionalni, informativni in dialogu podrejeni funkciji, ne dajejo torej »objektivnih« scenskih napotkov ali osnovnih informacij za razumevanje besedila, še več – te prav namerno izpuščajo in namesto tega ustvarjajo prostor za deloma že prozno pripoved, ki bi jo lahko razumeli kot dolg Mikijev notranji monolog oziroma kot pismo, ki ga piše (in pošilja?) svoji pravkar končani ljubezni. V tej dolgi lamentaciji, mestoma pa tudi v posameznih replikah, je opaziti pretanjen občutek za podrobnosti, ta pozornost pa se vzpostavlja kot splošni kontrapunkt siceršnji sliki in atmosferi Mikijevega in Natalijinega pogosto precej brezobzirnega sveta. Miki se nazadnje premisli in ne izpelje svoje namere, pri tem pa je nadvse zgovorno, da življenje, ki je bilo poprej brez vsakega pomena, spet dobi smisel v medgeneracijskem dialogu, da je dovolj nekaj prijaznih, čeravno mestoma tudi obešenjaških besed, malo topline in pozornosti, da pa kakšna občasna, nedolžna in skupna transgresija (morda ena pločevinka piva preveč ali na skrivaj pokajena cigareta) prav tako ne more škoditi in da se lahko šele na tej podlagi ustvari manjkajoči in želeni občutek pripadnosti ter skupnosti.