

Tomaž Toporišič

Drame moči in nemoči spomina in spominjanj (Beckett, Jovanović, Semenič)

Ključne besede: absolutna drama, sodobna dramatika, postdramsko, ne več dramsko, procedure spomina

DOI: 10.4312/ars.12.2.218-231

1 Uvod: od kontinuitete k diskontinuiteti spomina

Sodobna dramatika ter z njo in ob njej gledališče kljub navidezni absolutnosti sedanjosti, ki jo vedno znova reprezentirata, velikokrat tematizirata in uprizarjata spomin, toda ne več kot kontinuiteto spomina v smislu svetega Avguščina in njegovih *Izpovedi*, ampak diskontinuiteto spomina beckettovskih junakov, katerih spomin dekonstruira veljavnost spomina. Naš namen je odstreti in analizirati primere (ne več) dramskih taktik od poznega modernizma do (ne več) postdramskega, s pomočjo katerih bomo orisali transformacije drame spomina in spominjanja od negotovosti in izbrisa spomina poznega Samuela Becketta, preko raziskav spomina in osebne ter skupne identitete Dušana Jovanovića do postdramskih sopostavitvev kolektivnega spomina novejših zgodovine in sedanjosti v dramski pisavi Simone Semenič.

Začnimo s klasikom teorije sodobne drame Pétrom Szondijem in njegovo tezo o krizi absolutne drame. Skozi primerjavo klasične in sodobne dramske forme Szondi prikaže razpad klasične drame na treh ravneh: sedanjost drame zamenja preteklost ali prihodnost, dialog zamenja monolog kot spomin ali pripoved in dejanje se spremeni v mirovanje. Če je bistvena lastnost drame replika, ki ni avtorjeva izjava, ker avtor zgolj posreduje neko izjavo, hkrati pa replika tudi neposredno ne nagovarja bralca oziroma gledalca, je klasična drama po njegovi teoriji absolutna: »Da bi lahko bila čisti odnos, to je dramsko delo, ji mora biti odstranjeno vse, kar je zunanega. Ne pozna ničesar razen sebe« (Szondi, 2000, 30). V sodobni dramatikii Szondijev koncept absolutnosti drame najde protipol klasični drami. Sodobna dramska oblika namreč eksplicitno negira klasično dramsko strukturo:

Vendar pa je zgodovinska preobrazba odnosa med subjektom in objektom skupaj z dramsko obliko pod vprašaj postavila tradicijo samo. Čas, ki mu originalnost pomeni vse, namesto te tradicije pozna zgolj kopijo. Da bi bil



nov stil spet mogoč, bi bilo treba razrešiti krizo ne le dramske oblike, ampak tudi tradicije kot take (Szondi, 2000, 131).

Prav dvajseto stoletje, ki ga je po Alainu Badiouju zaznamovala obsedenost z realnim, v znamenju katere je potekalo to obdobje vojn in »poetike čakanja«, je proizvedlo tudi verigo kriz dramske forme. Ob koncu prejšnjega tisočletja je nastala situacija, ki jo je nemška teoretičarka sodobne drame Gerda Poschmann v knjigi *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Ne več dramski gledališki tekst) razložila z dvojico širšega pojma *gledališki tekst* (Theatertext) in ožjega, zgodovinskega pojma *drama*. V sodobnem gledališču imamo torej opraviti z dvema vrstama tekstov:

- a tistimi, ki uporabljajo dramsko formo;
- b tistimi, ki so se odtrgali od dramske forme (*ne več dramski gledališki teksti*).

Hkrati smo priča temeljni transformaciji pojma teatralnosti, ki postaja vedno manj dramsko-reprezentativna in vedno bolj analitična, poudarjajoča performativno dimenzijo teksta. Prav z analitičnostjo pa se v ne več drami izpostavlja polje spomina in spominjanj kot gonilnih sil dramske strukture.

Podobno tezo o krizi drame je v knjigi *Postdramatisches Theater* (*Postdramsko gledališče*) razvil nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann, ki kot specifiko zgodovine evropskega gledališča, njegovega primata mimezisa in dramskega teksta izpostavi zgodovinsko triado: *preddramsko*, *dramsko* in *postdramsko*. Postdramsko poveže z »ugasnitvijo trizvezdja *drama*, *dejanje* in *posnemanje*, v katerem je gledališče vedno žrtev drame, drama žrtev dramatiziranega in končno dramatizirano žrtev pojma« (Lehmann, 2003, 47). In tako govori o szondijevskem procesu razpada, demontaže in dekonstrukcije v sami drami.

Tako kot literarni model gledališča ni več brez alternative in (predobstoječi) tekst ne more več funkcionirati kot samoumevna sestavina gledališča, tudi sintetični model ni brez alternative, ampak ga zamenja analitični, »pripovedni« model gradnje ne več dramske pisave, v katerem se spomin emancipira od primata sedanjosti dramskega dejanja. Vzporedno z režisersko prakso dekonstrukcije klasične drame v projektih, ki so igro drsečih označevalcev gradili na način desemiotizacije, decentriranja, fragmentiranja dramskih oseb, dejanja in jezika, se je v zadnjih desetletjih razvijalo pisanje za oder, ki ga je označila prav želja po preseganju dramske forme.

2 Beckettova dekonstrukcija veljavnosti spomina

Ključno ime, ki je povezano s preseganjem dramske forme in tem, kar Badiou (kot bomo videli v nadaljevanju) označi s pojmom *pisava generičnega*, je nedvomno Samuel Beckett, ki bo naš prvi fenomen opazovanja, povezanega z uveljavljanjem

forme rapsodičnega spomina in spominjanja v sodobni dramatiki in pisavah za gledališče. Alain Badiou v razpravi »Pisava generičnega« besedila Samuela Becketta označi z naslovno sintagmo *pisava generičnega*, ki po njegovem mnenju izrabi pomanjkljivo prepletenost subjekta, tisto, v čemer se razprši. V ta namen Beckett opusti trojico monolog/dialog/pripoved in se približa temu, kar francoski filozof poimenuje latentna pesem. Beckettov opus se s tem po njegovem mnenju dejansko »odpre naključju, ki indiferentno podpira uspeh in neuspeh, srečanje in nesrečanje, drugost in samost. Naključje je tisto, kar Becketta deloma ozdravi od prikrite sheme vnaprejšnje določenosti, ki je zelo manifestna med *Wattom* in *Kako je*« (Badiou, 2006, 349–350).

In to naključje je povezano tudi z že kar manično potrebo po spominjanju in s hkratno izgubo spomina, anamnezo. Beckettov opus je, tako kot tisti svetega Avguština, strukturiran okoli spomina, le da kontinuiteto spomina v smislu *Izpovedi* zamenja z absurdistično diskontinuiteto spomina svojih junakov, katerih spomin deluje tako, da dekonstruira lastno veljavnost.

Če lahko avguštinovska pripoved preteklost prikaže skozi spominjanja junakov v sedanosti, ki si s tem zagotavljajo kontinuiteto identitete s posebnim postopkom, v katerem se dogodkov spominjajo v vzratnem oziroma analitičnem vrstnem redu ter jih pripovedujejo v vrstnem redu, ki je sintetičen, spominska pripoved pa pri tem ni ločena od pripovedovalca in njegovega sedanjika, ki se osmišlja skozi spomine na preteklo, je pri Beckettu (in po njem Haroldu Pinterju, kasneje Sarah Kane in drugih) ravno obratno. Njegovi junaki so oropani tradicionalnih oblik spomina in pripovedi. Njihova sposobnost povedati zgodbe, ki so del spomina, bi namreč izključevala »kaos«. Prav ta kaos pa se zdi Beckettu bistven za formo, ki bo »dopuščala kaos«, »oskrbela zmešnjavo« in zamenjala klasično dramsko obliko. Spomnimo se na njegovo slovito izjavo iz leta 1961 za *Columbia University Forum*:

To, kar hočem reči, ne pomeni, da v prihodnje v umetnosti ne bo forme. Pomeni samo to, da bo obstajala nova forma in da bo ta forma takšna, da bo dopuščala kaos in ne bo skušala reči, da je kaos v bistvu nekaj drugega. Forma in kaos ostajata ločena. Slednji ne bo zreduciran na prvo. Zato forma sama postane vnaprejšnja polastitev, saj obstaja kot problem, ločen od materiala, ki ga oskrbuje. Najti formo, ki bo oskrbela zmešnjavo, to je naloga umetnika (Pilling, 1994, 74).

Beckettovi junaki se sicer trudijo, da bi kaos pripovedi in spominjanj spremenili v kozmos, toda nikakor ne morejo proizvesti strukturirane pripovedi ali pričevanja, ki bi bilo logično in kavzalno. Junaki Čakajoč *Godota* ali *Krappovega zadnjega traku* se skušajo na različne načine spomniti preteklega skozi spominjanja, toda vedno znova

se izkaže, da so spomini kaotični in zabrisani. Preteklo se tako ne more vzpostaviti kot sredstvo za razumevanje sedanjega in vzpostavitve stabilne identitete. Poskusi povedati zgodbo se vedno znova sprevržejo v dekonstrukcijo impulza pripovedi. Beckett tako na nekem mestu v *Company* zapiše: »Večji del tega, kar je bilo povedano, je nepreverljivo« (Beckett, 1980, 7).

In ko Enoch Brater zapiše, da se Beckettova pozna proza (ali drama) »materializira v zvoku«, njegov »glas je *mise en abîme* brez spremljajoče *mise en scène*« (Brater, 1994, 12), govori, kako Beckett proizvaja zmedene smisle, ki so velikokrat povezani s posebnim, lahko bi rekli luknjičastim delovanjem spomina. Zato ni naključje, da je Beckett svoje zadnje prozno delo poimenoval *comment dire. Kako reči*. Ko ga je nekaj mesecev pred smrtjo prevedel v angleščino, ga je (kako pomenljivo!) poimenoval *what is the word*. S tem je *kaj je beseda*, *Comment c'est, kako je* tako končno postal *comment dire, kako reči*.

Beckett skozi vztrajne poskuse spominjanj, ki ostajajo fragmentarna, vedno znova opušča tekst, ki temelji na prisotnosti resnice. Nadomesti ga s ponavljanjem procesa, znotraj katerega se resnico neskončno razseljuje, tako da ostaja zgolj mehanično ponavljanje vzorca, ki je velikokrat sestavljen iz drobcev spominov, ki pronicajo v sedanjost. Spomnimo se samo *Krappovega zadnjega traku*:

...upoštevaje dan, ko bo moje delo opravljeno in morda ne bo nobenega prostora več v mojem spominu, ne v dobrem ne v slabem, za ta čudež, ki ... *Okleva*. ... za ogenj, ki ga je zanetil. [...] ležala sva nepremično. Toda pod nama se je vse premikalo in premikalo je naju, nežno gor in dol, z ene strani na drugo. / *Pavza*. / polnoč proč. Nikoli nisem poznal take tišine. Kot bi bila zemlja neobljudena. / *Pavza*. / S tem zaključujem – (Beckett, *Izbrana dela* 8, 2004, 132).

Krappov zadnji trak že ob sami ekspoziciji razkrije prostor, ki je zelo statičen in arbitraren, omogoča pa spominjanje. Uvodna didaskalija »Večer v prihodnosti« na videz napeljuje na prihodnost, v bistvu pa napoveduje obrat v preteklost spominjanj, ki postanejo bistveno tkivo Beckettove igre in opozarjajo na nikoli zaustavljeno minljivost, s katero se Krapp sooča ob poslušanju svojih posnetkov iz preteklih let. 69-letni Krapp posluša posnetek 39-letnega Krappa, ki govori o približno 20-letnem Krappu ter tako omogoči trikratni prehod v času, ki je seveda spominski. Čas je sicer že sam po sebi pomembna tema gledališča absurda in pred tem tudi absurdistične literature (spomnimo se samo Vvedenskega in njegovega *Božiča pri Ivanovih*), saj je velikokrat subjektiven in ravno zato absurden. Statičnost in nezadostnost, manko sedanjosti se samo še bolj radikalizira, ko Krapp prevrteva posnetke naprej in nazaj ter tako vzpostavlja analitičnost spomina, v katerem se, bolj kot najdeva samega sebe,

izgublja. *Krappov zadnji trak* tako skozi poetiko generičnega spregovori o tem, da je spomin nezadosten, da samo še bolj izpostavlja ranljivost sedanjosti.

Ko Krapp zavrača sebe kot prepotentnega 39-letnika, ta pa kritizira sebe kot 20-letnika, Beckett izpostavlja stara izkopavanja, ki so grozotna. Spomini torej ne omogočajo stabilnosti subjekta, ampak samo prevrtevajo kot trak desetletja življenja, ne da bi jih kakorkoli osmislili.

Podobno je v *Čakajoč Godota*, v katerem Vladimir in Estragon vesta, kam gresta, se pravi nikamor, saj čakata Godota, nikakor pa ne vesta, kje sta bila, saj njun spomin enostavno ne deluje konsistentno. Spomnimo se samo scene iz prvega dejanja igre, ko junaka skušata ugotoviti, kje sta bila prejšnji dan, a jima nikakor ne uspe:

VLADIMIR: Bova Jutri spet prišla?

ESTRAGON: In potlej pojutrišnjem. Mogoče.

VLADIMIR: In tako Naprej.

ESTRAGON: Se pravi.

VLADIMIR: Dokler ne pride.

ESTRAGON: Neusmiljen si.

VLADIMIR: Včeraj sva tudi prišla.

ESTRAGON: O ne, zdaj si se pa zeznil.

VLADIMIR: Kaj pa sva včeraj počela?

ESTRAGON: Kaj sva počela včeraj?

VLADIMIR: Ja.

ESTRAGON: Mejšuš. *Jezno*. Znaš ti človeka spraviti v dvome.

VLADIMIR: Po mojem sva bila tu.

ESTRAGON: *Pogleda okrog*. Se ti zdi ta kraj znan?

VLADIMIR: Ne bi rekel.

ESTRAGON: No torej?

VLADIMIR: To nič ne pomeni.

(Beckett, *Izbrana dela* 8, 2004, 12)

Priča smo situaciji literature in odra, znotraj katere poteka proces raztelesanja besedila, telesa zahodne kulture, besedila, telesa drame in knjige kot izdelka zahodnoevropske literature. Kot zapiše Badiou, je »fikijski dispozitiv, ki obravnava zaporo cogita, najbolj znan del Beckettovega opusa. To je dispozitiv negibnega glasu, glasu, ki ga telo postavi na določeno mesto« (Badiou, 2006, 342). Pri Beckettu, podobno tudi Haroldu Pinterju ali Heinerju Müllerju, se udejanjajo nekakšna nedramska tkanja monoloških form in dialoških tokov na različnih ravneh. Te dekonstruirane dialoške forme drame proizvajajo polifonični diskurz govornih ploskev, za katerega je značilen bahtinovsko razumljeni dialogizem. Poliloška forma, ki nastaja, je sestavljena

iz ekstremnih ter tako rekoč nepreglednih in nerazberljivih kolažev, ki so velikokrat spominske narave. Besedila ne prinašajo kakršne koli fiksne ali fiksirane resnice in pomenov, ampak opozarjajo na svoje procese predstavljanja. Kar je mišljeno, je to, kar ustvarja in prelamlja pomen.

Kot da bi ponavljanje ali igra »simulakrov« zgoj destabilizirala ontološke gotovosti ali hierarhije, hkrati pa bila sredstvo za izpostavljanje prostora in časa samega: nepredstavljiva odsotnost središča »jaza«, ki kljubuje in redefinira meje reprezentacije. Beckettova pisava je fikcijski dispozitiv generičnega. Je pisava, ki ni ne dramska ne prozna ne poetična, je še najbližje temu, kar Badiou poimenuje s pojmom *figuralna pesem o subjektivih državah*. Trojica monolog/dialog/pripoved je opuščena, pisava se odpre naključju.

Beckettova besedila – podobno kot besedila Harolda Pinterja in Heinerja Müllerja – negirajo osnovne postavke absolutnosti drame: dialog, junake, dramsko zgradbo. To nadomeščajo bloki monologov, ki so velikokrat spominski. Avtorji iščejo novo pisavo za gledališče nove dobe. Izbirajo različne načine obvozov oziroma obhodov ustaljene dramske forme. Priča smo nastajanju hibridnih govornih ploskev velike gostote, ki kot nekakšni spominski gejzirji bruhamo maso zvočnega materiala, pri kateri ni več jasno, katerim označencem so namenjene te verige označevalcev. S tem sta izpostavljena desemantizacija in poudarjanje performativne dimenzije teksta, zvočne materialnosti jezika, telesnosti teksta, muzikalčnosti in polisemije, ki proizvede decentrirana branja. Ali, povedano z besedami Alaina Badiouja, ki govori o Beckettu: priča smo sintagmam »zvezdnega jezika, ki bi lebdel nad lastnim razpadom in iz katerega se vse lahko začne znova, iz katerega se vse lahko in se mora začeti znova« (Badiou, 2004, 171). Hkrati smo priča umetnosti, ki prezentira »prehod iz nesreče življenja in vidnega k sreči in resničnosti vznika praznine« (prav tam).

3 Postdramsko spominjanje Dušana Jovanovića in Simone Semenič

Prestavimo se zdaj nekaj desetletij naprej, v leto 2009 in v Slovenijo, ter si oglejmo drugi prizor (lahko bi rekli tudi drugo poglavje, saj ne gre za tipično dramsko členjenje na dejanja in prizore) Jovanovićeve igre *Razodetja*, ki ima za našo raziskavo zanimiv naslov: Spomin. Prikličimo ga v spomin s citatom:

Spomin

Borka, Olga

BORKA: Tu je bil vodnjak ... Ne, tu je bil oče ... Ne, oče je bil tu! Ne, tu je bil moj mož ... Oče je bil na stopnicah ... Kje je bila pa košara s perilom? Ne, ne. Vrv s perilom je bila med njima, tako da se sprva nista videla. Jaz pa

sem prišla tako ... in sem šla sem ... in tako ... in sem tu staa-la ... in potem sem počepnila kot kura ... in sem si zamašila ušesa ... Še preden! ... In prva stvar, no, ne vem, če je bila prva, ker se je toliko naenkrat zgodilo, vse preveč je bilo prvih stvari in prvih besed ... Kje sem že ostala? Ja! Iz tega dimnika se je kadilo kot iz plavža. In prižgan motor za hišo je še brnel, zato sem takrat pomislila, da dimnik tako ropota. Ampak nisem hotela tega povedat ... To ni bila prva stvar, ki sem jo pomislila ... A-ha! Prva stvar, ki sem jo pomislila, ko sem zagledala rjuhe, je bila: bogve, če bojo šli ti madeži sploh kdaj ven! (čez čas) Ni pravice na nebu, ni vizije, ni božjega načrta, zato je na zemlji tako (Jovanović, 2009, 9).

Že na prvi pogled je jasno, da gre za beckettovski nestabilni spomin, v katerem so dejanja negotova, dialog kot kvazidialog. Gre za nekakšen tok zavesti, ki je negotov, tako kot je negotov spomin, ki je fragmentaren. Tudi Jovanovićeви junaki namesto dialogov, ki bi vodili h konfliktu klasične drame, producirajo hibridne govorne ploskve, ki kot nekakšni spominski vrelci proizvajajo maso zvočnega materiala. Ta na videz proizvaja označevalce in označence, le da so ti označenci zelo negotovi, neobstojni. Hkrati sledimo semantizaciji in desemantizaciji, ki je sicer manj radikalna kot pri Beckettu. Skozi ta proces se kljub vsemu odslíkava realnost, sedanost in preteklost, ki pa sta kljub vsemu nestabilni. Povedano z Badioujevimi besedami: smo priča sintagmam »zvezdnega jezika, ki bi lebdel nad lastnim razpadom« (Badiou, 2004, 171).

Razodetja kot žanrski hibrid, neukrotljivo tkanje misli, samocitativ iz igre *Karamazovi* ali *Prevzgoja srca* z različnimi dramskimi, ne več dramskimi, proznimi in drugimi taktikami uokvirjajo pomilenjski svet. Če je Jovanovićeва dramatika besedilno predlogo vedno razumela kot tkanja iz drugih besedil, citatov ter kulturnih, političnih in drugih aluzij, se tokrat velikokrat poslužuje spominskih fragmentov. Zdi se, da so vse literarne taktike legitimne, vključno s pripovedjo, akumulacijami, notranjimi, pretrganimi dialogi. Prav v njegovih *Razodetjih* se dramatika (podobno kot pri Bernard-Marie Koltèsu ali Jasmine Reza) vedno pojavlja kot eklektična konstrukcija, znotraj katere soobstajajo različne tehnike, tako klasična konstrukcija kot postmoderna dekonstrukcija. Avtor sopostavlja dialoške in pripovedne strukture, uporablja flashbacke, žive izmenjave povezuje z vdori preteklega in prihodnjega.

Njegova pisava je hibridno besedilo, ki povezuje elemente različnih izvodov: realnih diskurzov (članki iz časopisov, intervjuji), zgodovinskih dokumentov (o informbiroju, študentskih gibanjih, vojni v bivši Jugoslaviji, Natovem bombardiranju Srbije), spominov protagonistov, celo spominov avtorja rapsoda. Vse to je spuščeno skozi procesor rapsodovega kreativnega uma.

Podobno je pri Simoni Semenič, vsaj pri nekaterih njenih malo manj metafizijskih besedilih, ki izhajajo iz spominjanj. Prav spomin je tudi pri njej eden bistvenih gradilnih elementov dramaturgije. Kot primera bomo vzeli dve njeni igri: *Gostija* oziroma s celim naslovom *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima in tisočdevetstoenaosemdeset*.

Prva se začne z nenavadno dolgim naslovom, ki je »ponujen uprizorjevalcu ali še prej bralcu kot možnost, o kateri mora razmisliti oz. se odločiti: strukturiran je kot integralni del besedila, in to njegovega glavnega toka« (Lukan, 2012, 269). »Glavno vlogo« v igri ima rapsodični sedmi lik v drami, ki vnaša samonanašalno in spominsko tematiko. Prav ta rapsodični lik in posebna oblika tejhoskopije, ki jo vpelje, na inovativen način razrešujeta dilemo, ki je stara vsaj toliko kot dramatika in na katero opozarja Mateja Pezdirc-Bartol v razpravi *Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič*:

Prav zato so se dramatiki posluževali različnih strategij, kot so ustno poročilo sla, tejhoskopija, osredotočenost na napeto atmosfero, redukcija na posledice katastrofalnih dogodkov ipd. Danes [...], v dobi medijskega stampeda podob, dominacije množičnih in novih medijev je nevarnost drugje, namreč da gledališče ne bi zgolj prenašalo dnevno-političnih vsebin na oder (Pezdirc-Bartol, 2017, 166).

Rapsodični pripovedovalec, ki je hkrati lik drame, predstavi druge like: Roman Abramovič, lik Janša, Julia Kristeva, Simona Semenič, inicialki Z. I. in Truplo. Že prvi lik, ki se pojavi tako rekoč iz spomina rapsoda, Roman Arkadij Abramovič, ruski milijonar, ostaja tako rekoč brez besed, spomin, ki je odsoten oziroma ne spregovori ali ne sproži svoje zgodbe. Še več, avtorica ga preko besed rapsoda celo odreši zgodbe, ki jo gledalci hranimo v svojem kulturno-civilizacijskem spominu, namreč zgodbe o pravem Romanu Arkadiju Abramoviču, kontroverznem ruskem multimilijonarju. Namesto Abramoviča se oglasi truplo, pove, da mu je ime Olena Popik in da ni hotela umreti. Sproži se njena zgodba travmatičnih spominjanj, izvemo, da gre za Ukrajinko, ki ima doma hčerko, že tri leta se prodaja na trgu z belim blagom, fizično in gmotno propada. Razmišlja o tem, zakaj ni želela umreti, izvemo, da je umrla zaradi številnih spolnih bolezni.

Njena dodobra dokumentaristična reminiscenca se prekine, ko rapsod uvede novega gosta, Janeza Janšo. Ta se ne spusti v svoje spomine, ampak vidimo, da je nad truplom rahlo zgrožen. Spet spregovori truplo, ki nadaljuje s svojo spominsko pripovedjo, nadomestkom za dramsko dejanje. Pove, da mu je ime Rudina Qinami in da ima šestnajst let, oče jo je umoril, ker se je z avtomobilom peljala z moškim,

kateremu ni bila obljubljena. Rapsod jo ves čas prekinja, tako da njena spominska pripoved postaja fragmentarna, a lahko kljub temu sledimo zgodbi o tem, kako ga je – enoletnega – mama utopila v straniščni školjki, in sicer zaradi revščine, ki se ji je zdela brezizhodna. Nato se uvede nov lik, Julija Kristeva, ob kateri truplo spregovori, da je Fatonah Khairkova, osnovnošolska učiteljica v Heratu v Afganistanu z dvema otrokoma. Trinajst let je bila poročena z moškim, ki je bil do nje zelo nasilen, in umrla zaradi opeklin po večdnevem trpljenju. In tako naprej, na videz v neskončnost spominov, ki so kaotični in neukrotljivi.

Ko Ivana Zajec v razpravi *Sodobne spremembe didaskalij: primer besedil Simone Semenič* analizira dela dramatičarke, v katerih opaža, da »so elementi didaskalij na specifične načine inovativni, so ključni del besedilne celote in imajo izrazito pripovedno funkcijo«, opozori, da je v »*tisočdevetstoenaosemdeset* nosilka te funkcije dramatičarka«. V nekaterih drugih dramatičarkinih besedilih »pa se v elementih didaskalij pojavlja lik-pripovedovalec, ki je generativen in spada med tipe diegetske pripovednosti. Kot oseba sodi med dramske like, kot pripovedovalec in kognitivno središče fikcijskega sveta pa je dvignjen nad raven dramskega dejanja, podobno kot avktorialni ali prvoosebni pripovedovalec v romanu« (Zajc, 2016, 158).

Dramatičarka ali (kot jo rada poimenuje Simona Semenič, dramatesa) kot rapsodinja ali nosilka pripovedne funkcije v *tisočdevetstoenaosemdeset* v veliki meri črpa iz svojega spomina, hkrati pa z njim tudi manipulira ter kaže na njegovo negotovost in včasih celo igrivost, ki proizvaja posebne vrste dramatičnosti. In pa na metagledališkost in metateatralnost. Navedimo dva primera:

glede na to, da smo to informacijo pridobili že v prejšnjem prizoru; izvedeli smo,
od kje je boris prišel, s čim se je pripeljal in kdaj je prišel, lahko del njenega dialoga
preskočimo / v kolikor bi se komu zdel ta del dramskega besedila neobhodno potreben, si ga lahko na tak ali drugačen način dopiše sam (Semenič, 2014, 948).

Avtorica rapsodka celo poudarja negotovost spomina in se z njo poigrava, npr. v naslednjem pasusu, ko zmede bralca z dekonstrukcijo osnovnega pomenjanja drame, hkrati pa kaže na to, da je spomin vedno luknjičast in izrazito subjektiven:

luka ponovi besedi, šepetaje / no, čisto mogoče pa tudi, da ne / mogoče luka
sploh ne
ponovi tata, tata / mogoče luka sploh ne reče tata, tata / mogoče luka v rokah
sploh

ne drži bele plastične vrečke / že malo zmahane / mogoče luka sploh ne stoji
na robu
množice, ki bolje od njega ve, kako se tem stvarjem streže / mogoče luka sploh
ni naš
glavni lik in zdaj odide, če je sploh kdaj tu stal / in mogoče zdaj vstopi erik,
ki ima
štirinajst let / in mogoče je on naš glavni lik (prav tam, 922).

4 Zaključek: »Spomini so neznosni.«

V noveli ali kratki zgodbi Izvrženec iz zbirke *Besedila za nič* Beckett zapiše misel o spominih, ki bo uvod v naš zaključek:

Spomini so neznosni. Torej se ne sme misliti na nekatere stvari, na tiste, ki so nam pri srcu, ali pa ravno moramo misliti na njih, kajti če ne mislimo nanje, tvegamo, da jih, drugo za drugo, spet najdemo v svojem spominu. Kar pomeni, da je treba nanje misliti kak hip, kak dober hip, vsak dan ali večkrat na dan, dokler jih blato ne prekrije z nepredirno plastjo (Beckett, *Zbrana dela* 7, 2006, 7).

Ta sardonična opazka priča o tem, da se Beckett zaveda, kako nič ni »za večno«, tudi spomini ne, in da kljub želji, da bi pozabili, ne moremo na silo priklicati anamneze spomina. Stvari kljub vsemu drugo za drugo spet najdemo v svojem spominu, tudi če se zdi, da so se za večno izgubile, da nam jih je uspelo izbrisati tako, kot se zdi, da so izbrisali spomin Beckettovi junaki, Vladimir, Estragon, Krapp, Molloy, Malone, Neimenljivi ...

Dramatika dvajsetega stoletja je v svojih estetskih revolucijah (Rancière) poskušala izvesti nemogoče, izbrisati aristotelovsko dramsko formo meščanskega gledališča, proti kateremu sta se borila tako Bertolt Brecht kot Antonin Artaud. Stoletje je pokazalo, da sintetični model drame ni brez alternative, ampak se izmenjuje in dopolnjuje z analitičnim in »pripovednim« modelom gradnje ne več dramske pisave, v katerem se spomin emancipira od primata sedanjosti dramskega dejanja. Pri tem so se izoblikovale različne inačice tega, kar je Szondi, ko je pisal o krizi absolutne drame, označil s procesi, v katerih sedanjost drame zamenja preteklost ali prihodnost, dialog zamenja monolog kot spomin ali pripoved in dejanje se spremeni v mirovanje.

Beckett je običajno dramsko konstrukcijo oseb, ki lahko na logičen način razložijo svoje življenjske situacije, spodkopal tako, da je kaotičnemu spominu dopustil, da osebe niso bile več v stanju razložiti samih sebe in so postale vedno bolj nekoherentne, njihova dejanja in odločitve pa arbitrarne. Dramske osebe in dejanje je podvrgel

procesu razsrediščenja, v katerem je spomin zagotavljal dramatičnost in v svoji neukrotljivosti hkrati kazal na krizo subjekta.

Jovanović je izhajal tudi iz Beckettovega absurda, toda svojih oseb ni oropal sposobnosti spominjanja in delovanja. Res pa so tudi njegovi liki podvrženi akutni krizi subjekta, ki je hkrati kriza etike v sodobnem svetu. Simona Semenič izhaja tako iz dediščine Becketta kot Jovanovića. Tudi sama piše posebne vrste angažirano dramatiko, s pomočjo katere poskuša (kot bi rekel Beckett) oskrbeti kaos. Njene osebe so hkrati resnične in stvar fikcije, odvisne so od svoje »stvariteljice« rapsodke, ki z njimi včasih razpolaga do popolnosti, jih oživlja, spreminja njihovo identiteto in kaže na to, da je spominjanje včasih bolj dinamično od najbolj dinamične dramske akcije. Tako kot Jovanovićeve *Razodetja* tudi njene igre postdramsko sopostavljajo kolektivni in individualni spomin novejše zgodovine in sedanosti v dramski pisavi, ki je velikokrat polna same sebe, samorefleksije; pisavi, v kateri je avtor ves čas v dialogu z bralcem in gledalcem, toda hkrati pisavi, ki združuje spomine in jih postavlja skupaj s sedanostjo (tudi dejanja pisanja samega) v dialoge različnih, včasih nasprotujočih si govornih plosč.

Bibliografija

- Badiou, A., *Mali priročnik o inestetiki*, (prev. Koncut, S.), Ljubljana 2004.
- Badiou, A., *Pogoji*, (prev. Turšič, S., Žerjav, A.), Ljubljana 2006.
- Beckett, S., *Texts For Nothing*, New York 1967.
- Beckett, S., *Company*, New York 1980.
- Beckett, S., *Izbrana dela*, 1–9, Ljubljana 2004–2006.
- Brater, E., *The Drama in the Text: Beckett's Late Fiction*, New York 1994.
- Jovanović, D., *Razodetja* (ur. Toporišič, T.), Ljubljana 2009.
- Lehmann, H. T., *Postdramsko gledališče*, (prev. Kozak, K. J.), Ljubljana 2003.
- Lukan, B., Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja, v: *Slovenska dramatika*, (ur. Pezdirc-Bartol, M.), Ljubljana 2012.
- Pezdirc-Bartol, M., Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič, *Primerjalna književnost* 40.2 (2017), str. 165–180.
- Pilling, J. (ur.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge 1994.
- Poschmann, G., *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.
- Semenič, S., *gostija ali zgodba o nekem slastnem trupu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima* (tipkopis), 2010.

Semenič, S., tisoč devetsto enainosemdeset, *Sodobnost* 78/7–8, 2014, str. 921–1044.

Semenič, S., *Tri drame*, Ljubljana 2017.

Szondi, P., *Teorija sodobne drame 1880–1950*, (prev. Kozak, K. J.), Ljubljana 2000.

Zajc, I., Sodobne spremembe didaskalij: primer besedil Simone Semenič, *Jezik in slovnstvo* 3/4, 2016, str. 151–162.

Tomaž Toporišič

Drame moči in nemoči spomina in spominjanj (Beckett, Jovanović, Semenič)

Ključne besede: absolutna drama, sodobna dramatika, postdramsko, ne več dramsko, procedure spomina

Prispevek se ukvarja s posebnimi procedurami spomina v sodobni dramatik, ki kljub navidezni absolutnosti sedanjosti, ki jo vedno znova reprezentira, velikokrat uporablja spomin, a ne več kot kontinuiteto spomina v smislu svetega Avguščina in njegovih *Izpovedi*, ampak diskontinuiteto spomina v smislu beckettovskih junakov, pri katerih spomin dekonstruira veljavnost samega sebe. Na podlagi primerov (ne več) dramskih taktik od poznega modernizma do (ne več) postdramskega bomo prikazali transformacije drame spomina in spominjanja od negotovosti in izbrisa spomina poznega Samuella Becketta, preko raziskav spomina in osebne ter skupne identitete Dušana Jovanovića do postdramskih sopostavitev kolektivnega spomina novejši zgodovine in sedanjosti v dramski pisavi Simone Semenič. Teza, ki jo preverjamo, je, da sintetični model dramske gradnje ni brez alternative, ampak ga je v sodobni drami zamenjal analitični in »pripovedni« model gradnje ne več dramske pisave, v katerem se spomin emancipira od primata sedanjosti dramskega dejanja. V nasprotju z avguštinovsko pripovedjo, ki prikaže preteklost skozi spominjanja junakov v sedanjosti, s tem pa jim zagotovi tudi identiteto, je v sodobni dramatik ravno obratno. Junaki so orožani tradicionalnih oblik spomina in pripovedi, saj bi njihova sposobnost povedati zgodbe, ki so del spomina, izključevala »kaos«, ki se zdi Beckettu bistven za formo, ki bo »dopuščala kaos« in »oskrbela zmešnjavo« ter zamenjala klasično dramsko obliko.

Tomaž Toporišič

Plays of Potence and Impotence of Memory and Remembering (Beckett, Jovanović, Semenič)

Keywords: absolute drama, contemporary drama, post-dramatic, no longer dramatic, procedures of memory

The article deals with specific memory procedures in contemporary drama, which, despite the apparent absoluteness of the present, often use memory in order to produce dramatic effects, but no longer as the continuity of memory in the sense of St. Augustine and his *Confessions*, but as the discontinuity of memory in the sense of Beckett's heroes and their specific memory that deconstructs the validity of itself. On the basis of the specific cases of (no longer) dramatic tactics from late modernism to (no longer) post-dramatic, we will try to show the transformations of the drama of memory and remembrance. We will start with the uncertainty and the erasure of the memory in late Beckett, continue with examining memory and personal and common identity in the work of Dušan Jovanović, and conclude with the postmodernist volatility of the collective memory of the newer history and present, as depicted in the works of Simona Semenič. Our thesis is that the synthetic model of drama construction is not without alternative. In modern drama it was replaced by an analytical and "narrative" model of building the dramatic structure. Thus the memory was emancipated from the primacy of the absolute drama and, contrary to the Augustinian narrative, which depicts the past through the memories of the heroes in the present, and thus ensures their identity, the heroes of contemporary drama are being robbed of traditional forms of memory and narrative.