**Žiga Divjak: *Hlapec Jernej in njegova pravica***

*Hlapec Jernej in njegova pravica* zadene v samo nevralgično točko sodobne slovenske družbe – prekariat. V sistem, kjer so delavci razosebljeni do te točke, da nimajo niti imen. So samo zgodbe, zgodbe luškega delavca, čistilke, delavca na gradbišču, voznika, arhitektke, trafikanta, medicinske sestre, sobarice … različnih starosti, izobrazbe, spolov, a vse enake, vse pripeljane do roba človekove vzdržljivosti in izpraznjenosti; vrtiljak izpovedi, ki se ponavljajo, kopičijo, vrtijo v vedno hitrejšem požiranju kapitalističnega izžemanja in izkoriščanja. Besedilo, ki ne analizira, ki ne raziskuje vzrokov, ampak nas neizprosno postavlja za sokrivce, za soudeležence in opazovalce človeškega trpljenja in izgubljenosti. Ob tem pa ves čas opazujemo bes, ki narašča v vseh; bes nemoči, ki zajame tudi bralca; bes, ki vodi k uporu, ki ga ni nikjer – sta samo bolečina in norma, ki jo je treba doseči. In moderni Hlapec Jernej nas še kako spomni in poveže s Cankarjevim Jernejem, ki pravi (in to je tudi podnaslov dramskega besedila): »Ne govorim o usmiljenju, o odpuščanju nič – o pravici govorim!«

Besedilo *Hlapec Jernej in njegova pravica* je napisano izčiščeno, z natančnimi dramauturškimi poudarki, z repetitivnostjo, ki samo povečuje učinek vpetosti in nerešljivosti človeških življenj v sodobnem produkcijskem okolju. Besedilo, ki boli.

**Nejc Gazvoda: *Tih vdih***

*Tih vdih* je drama v enem dejanju. Drama povprečne slovenske družine od nekod s slovenskega podeželja. Družine, ki počasi drsi proti družbenemu robu.

Prostor dogajanja je "dnevna soba oziroma jedilnica predmestne hiše, hiša je lahko locirana kjerkoli uro (do uro in pol) od Ljubljane". Takšen je avtorjev napotek v uvodnih didaskalijah o kraju dogajanja, po načelu trojne enotnosti klasične aristotelovske dramaturgije pa je dogajanje strnjeno v en dan.

Katarina, mama treh odraslih otrok, sina Marjana ter hčerk Petre in Tamale, se na obletnico moževe smrti poslavlja od najmlajše. Najstnica Tamala se namreč v spremstvu starejše sestre Petre in njenega partnerja Janeza odpravlja na študij medicine v Ljubljano. Razpadajoča družinska hiša odseva razpoke v družinskih odnosih. Katarina svoje strahove pred negotovo prihodnostjo potomstva skriva v materinske nasvete, utemeljene z vrednotami preteklih časov. Kljub nekdaj ljubečemu odnosu v preteklosti je trenutno razmerje med njo in sinom Marjanom zelo naelektreno. Marjan, oče nekajletnega sina, čigar vzgojo je v celoti prepustil bivši partnerki Maji, namreč brezciljno životari na domačem kavču s pivom v roki in bolečino v križu. Ukleščen v mačo stereotipe svojo nemoč usmerja proti vsem in vsakomur. Hči Petra po prvem pisateljskem uspehu pristane na delo v knjigarni, saj je pač treba plačati račune. Tamala ostane edino družinsko upanje po uspešni prihodnosti, v kateri naj bi jim kot zdravnica povrnila družbeni status. Toda za razliko od sestre Petre, ki svoje umetniške ambicije zatre na račun povprečnega preživetja, Tamala po nekaj semestrih študija medicino zamenja za umetnost. Zgolj v nekaj kratkih apartejih namreč s preskoki v prihodnost nakaže nadaljevanje zgodbe.

Na prvi pogled gostobesedna komunikacija v čehovljanski maniri temelji na premolkih. Tišina med replikami razkriva naraščajoče strahove, nemoč spoprijema z novimi družbenimi razmerami, frustracijo osebnih odnosov, klavstrofobičnost bližine. Drama ponuja dramaturške in režijske izzive – fizično odsotna sta namreč dva ključna družinska akterja, umrli oče Marjan in odsotni vnuk Tijan – kot tudi zadostitev igralskim ambicijam. Spretnost karakterizacije skozi slogovno dovršen dialog bo zagotovo spodbudila večkratna ustvarjalna branja odrskih interpretacij.

"Srečne družine so si v svoji sreči podobne, nesrečne pa so nesrečne vsaka na svoj način," je misel, s katero je Tolstoj začel roman o Anini Karenini. V drami *Tih vdih* se na prvi pogled ne zgodi nič tako tragično usodnega kot v veličastnem Tolstojevem romanu, toda prav zaradi občutljivosti za male premike proti brezizhodnosti je v njej veliko trenutkov brez diha.

**Jure Karas: *Realisti, kabaret za pet igralcev, pijanca in občinstvo***

Kabaret je gledališki žanr, ki skozi skupek skečev, songov, duhovitih replik in monologov že od svojega zgodovinskega nastanka v začetku 20. stoletja avtorjem omogoča izrazito socialno, politično in umetniško kritičen izraz duha časa. Zanj je ob humorju in igri jezika nujna aktualnost tem, ki morajo biti provokativne, a tudi pereče, da je smeh, ki ga vzbujajo, zmeraj tudi malce grenak.

*Realisti* bravurozno izpolnjujejo prav vse od naštetih zahtev žanra in v slovenski gledališki prostor ne le skozi žanr, ampak tudi tematsko in jezikovno vnašajo obilico svežine. Čeprav je besedilo napisano za konkretne igralce, njihove glasove, značaje in točno določen ustvarjalni kronotop, se s svojo jezikovno spretnostjo, pretanjeno samorefleksivnostjo, večplastnostjo in duhovitostjo dviga nad možnost določene uprizoritve, deluje samostojno in samozadostno, hkrati pa zapiči satirično ost v nevralgične točke našega vsakdana.

Upodobljene so večne gledališke teme (sosedski odnosi, ljubosumje, nezvestoba, zavist itn.), ki pa so prikazane sveže, mladostno in z dobro mero samoironije. Skozi premišljeno nanizane skeče se teme in motivi menjujejo tekoče, da jih lahko dojamemo kot povezane v enovito zgodbo ter uokvirjene s samoironično metagledališko mišnico. Avtor med tematsko povezanimi prizori, ki so med seboj praviloma oddaljeni ravno toliko, da nanje že malce pozabimo, vzpostavlja eliptične zveze, ki zaradi svoje drznosti ob smehu vzbujajo tudi vsaj malo samorefleksije. V nekem trenutku prepoznamo vsiljivo sosedo, ki rada vleče na ušesa, v drugem pa soseda, ki za vsako priložnost najdeta pravi pregovor – a vseskozi čutimo, da smo to malce tudi mi sami. Obenem je način postavitve vsake od tem zmeraj nevarno blizu previsa v tragično, morda najbolj prav v zadnjem skeču, ko agentje, ki nadzorujejo ločevanje odpadkov, strastno vzklikajo »Re-zig-liraj! Re-zig-liraj! Re-zig-liraj!«, medtem ko v mešanici nemškega in slovenskega jezika nekemu moškemu razlagajo, kako mora s škarjicami izrezat folijo s pisemske ovojnice.

Posebej pa je treba izpostaviti songe, na primer na melodije *Internacionale*, *Kaj ti je deklica*, *Bohemian Rhapsody* itn., ki zaokrožujejo posamezne teme in ki so ne le jezikovno odlični, ampak predvsem (kot tudi celotno besedilo) polni postmoderne medbesedilne ironičnosti, pa kljub temu ne preidejo v cinizem, temveč napetost razrešujejo z duhovitostjo. *Realisti* so smešni, ker so resnični. Če ne bi bili smešni, bi namreč– to je najbrž skupno jedro tega kabareta, ki opozarja na paradokse in krivice našega vsakdana – bili tragični.

**Žiga Divjak, Gregor Zorc, Katarina Stegnar, Vito Weis, Iztok Drabik Jug, Alja Kapun: *6***

Dramsko besedilo *6* je v uporabi gledaliških sredstev minimalistična dokumentarna drama, kot je zapisano v uvodnih didaskalijah, potrebujemo pet igralcev, pet stolov in pet mikrofonov. Po svoji vsebini in sporočilnosti pa posega v nekatera ključna vprašanja današnje stvarnosti in tako postaja velika tragedija Evrope. Besedilo namreč prinaša rekonstrukcijo dogodkov, ki so se zgodili februarja 2016, ko so v Dijaški in študentski dom Kranj želeli namestiti šest mladoletnih prosilcev za azil. Pri tem učinkovito prepleta dve ravni dogajanja z dvema vrstama diskurza: igralci predstavljajo poglede petih zaposlenih v dijaškem domu – hišnika, pomočnice ravnateljice, vzgojitelja, kuharice in vratarja, sprva naklonjenih prihodu mladih –, hkrati pa igralci v mikrofon posredujejo dokumentarno gradivo, kot so uradni akti, sklepi sveta mestne občine, sporočila ravnateljice, elektronska sporočila zaskrbljenih staršev ipd. Ta druga raven torej prinaša odzive javnosti, ki zastopajo izrazito odklonilno stališče do vselitve. Čeprav besedilo črpa iz problematike begunske krize, pa bolj kot o beguncih, ki v tekstu sploh ne nastopajo, so le avdio posnetek, spregovori o nas samih, o naših prepričanjih, strahovih, skrbi za lastno ekonomsko varnost ter na drugi strani o brezbrižnem odnosu do sočloveka in o pomanjkanju čuta za solidarnost. Drama tako izvirno in premišljeno raziskuje mehanizme ksenofobije ter na drugi strani konformizma v tematskem smislu, oblikovno pa iz suhoparnega dokumentarnega materiala z inteligentno in senzibilno dramaturgijo zgradi pretresljivo zgodbo, ki presega zgolj reportažni nivo. Čeprav dogodki izhajajo iz konkretne situacije lokalnega okolja, besedilo nagovarja vse in vsakogar, sokrajane in prišleke: »Dogaja se v Kranju, pa tudi drugje, v bistvu se dogaja povsod …« S tem pa postavlja v ospredje tudi vprašanja političnega gledališča in njegove moči v svetu nenehnih medijskih pritiskov.

**Vinko Möderndorfer: *An ban pet podgan***

Drama *An ban pet podgan* ni izštevanka in ni igra za otroke, čeprav prešteva drobce docela travmatizirane otroške duševnosti. Prešteva jih, ker je razbita in jo je treba sestaviti, saj vsi potrebujemo ogledalo, torej drugega, v katerem najdemo potrditev lastnega obstoja in vrednosti. Ker razkriva plasti travmatizirane otroške duševnosti, je *An ban pet podgan* psihološka drama, njen hladni slog in premočrtnost pa kažeta, da njen namen ni zgolj vzbuditi sočustvovanje, temveč predvsem pretresti bralca/gledalca – v čustvenem in razumskem smislu.

Devetletni Emir je žrtev nezaslišanih grozot, družinskega, medvrstniškega nasilja in zanemarjanja. Spolno ga zlorabljata očim in šolski hišnik. Edini, s katerim se Emir lahko identificira, je njegov namišljeni prijatelj. Slednji je najmanjša možna opora, ki se je Emir v skrajni stiski oprime. Sledi mu pri priložnostnih krajah sladkarij, pri uboju hišnika, nazadnje pa načrtujeta uboj komaj rojene Emirjeve polsestre, a ga nazadnje ne izpeljeta, saj ju zmotijo sošolke, ki Emirja šele tedaj, ko ga vidijo z dojenčkom, sprejmejo kot vrstnika. A že v tistem trenutku vidimo ogenj za šolskim igriščem … Emirjevi klici na pomoč ostanejo preslišani, nihče s protagonistom ne vzpostavi pristnega stika in dramske osebe prepoznamo le po vlogah, ki jih opravljajo, ne pa tudi osebno, poimensko.

Zgodba je podana fragmentarno: petintrideset prizorov ne tvori jasno razmejenih dejanj, čeprav dogajanje vsebuje zasnovo, zaplet in vrh, osebe niso poimenovane in tudi protagonistovo ime izvemo šele v eni zadnjih replikah drame, ko je morda že mrtev. Iz uvodnega pripisa k besedilu, ki evocira resničen primer travmatiziranega otroka, ki ga je namišljeni prijatelj napeljal k umoru, je jasno razvidno, kako se bo dramsko dejanje odvilo. Sledenje temu nezaslišano tesnobnemu toku pa je skrajno pretresljivo, ker ne pušča nobenega dvoma, nobene druge interpretacije, nobenega izhoda. Otroka, ki v skrajni duševni stiski mori in je pripravljen celo na detomor, v tej brezupni situaciji želimo objeti, da bi začutil vsaj malo človeške topline. Toda zadnji paradoks te drame je, da mu toplina, najmanjši odsev svetlobe v ogledalu, ki je je pred koncem vendarle deležen, predoči lastno podobo in neznosnost njegovih lastnih dejanj. Nazadnje je torej izkustvo potrditve in vrednosti tisto, kar ga pogubi.

*An ban pet podgan* je pretresljiva uprizoritev nasilja, ki se dogodi otroku, in njegovih posledic, a njena pretresljivost ne črpa iz šoka, presenetljivega razpleta ali iz kričeče bolečine, marveč iz tesnobnosti, ki jo doseže s kratkostjo replik, neposrednim in mestoma celo grobim jezikom, predvsem pa z zaprto nedvoumnostjo, ki ne dovoli, da bi se obrnili stran, da bi našli kakšno alternativno, umiljeno razlago. To je drama, ki nikogar ne more pustiti ravnodušnega.