

KRISTIJAN MUCK

Komedija in tragedija v polju fizičnega in transcendence

Pojma tragičnosti in komičnosti obstajata kot dvojce oprijemališč, med katerima se vzpostavlja polje mešanih dramskih zvrsti. Različnost njihovega spektra izhaja po eni strani iz trenutnega stanja literarne in še posebej dramske produkcije, po drugi pa iz dinamike sočasnega razvoja v neposredni gledališki dejavnosti. Zame, kot gledališčnika-igralca in kot pisatelja to predvsem pomeni, da naj bi bila dramaturgija in z njo dramatika v neposredni zvezi oziroma v spreji z živo prakso gledališča.

Podobno iz gledališke zgodovine tudi vemo, da je vsako, celo slabo gledališče svet v malem, njegovo ogledalo in družbeni izraz v vseh svojih vsebinskih in organizacijskih vidikih. Vendar je za njegovo razpoznavanje bistveno, da se hkrati razkriva ali kot svet človeštva, svet osebe, svet kozmosa ter s tem kot struktur/al/ni topos ali kot odnos med antropologijo, spoznavnim procesom in kozmologijo ter s tem kot paradigma o kronosu. Ob tem pa se z igro skritosti-zakritosti, zapisano v zgodbi-modelu človeškega bivanja in s prisotnostjo-odsotnostjo živih oseb na odru, gledališče dogaja tudi kot vpraševanje o fenomenologiji smisla in ontologiji pomena.

Družbeni odnosi se lahko usmerjajo k bistvu teh vprašanj in s tem v smeri tragiškega oprijemališča v pojmovanju življenja. Lahko pa se prav takšno vpraševanje v mehanizmu zgodbe in v manj običih izsekih sveta ali modelih življenja, zastavlja kot dvom o lastni logičnosti. S tem, za razliko od tragiškega principa, ki poskuša razreševati človeške dileme s ciljem, ki vsebuje končneje odgovore, komični ali humorni princip potrjuje tautologičnost, nerazrešljivost ontoloških vprašanj, a istočasno daje večji poudarek razmerju med antropološkim in fenomenološkim vidikom. Grotesknost in čudenje se v polju takšnih silnic razkrivata kot prevzetost s telesnostjo ali kot nedopolnjenost z duhovnostjo oziroma kot istočasno razmerje v igri med imanenco in transcendenco.

Dramaturgija kot teoretska znanost je na osnovi strukturalističnih postavk udejanila izrazito novo obzorje. Še posebej kot relativno eksaktna

veda o praktičnem gledališču oziroma o bistvu režije. Na ta način je posebej vplivala na usmeritve v živem gledališču, ki preko konceptualizma vodijo v spekter med gledališčem gibalcev in teatrom podobe /imaga/. Ob tem se je dramatika z beckettovsko in ionescovsko zaustavitvijo pred absurdno vsemočnostjo niča, kot zareza ter vprašanje o biti in njeni drugosti v mišljenju, usmerila v komponiranje razporedij med elementi časa, kakor jih lahko slutimo v prostoru med dogajanjem zgodovine (H. Müller) in med tistimi, ki nastajajo iz osebnih izkušenj (B. M. Koltés).

Nemara je bil prvi veliki pisatelj-dramaturg, ki je vsa ta vprašanja v njihovem bistvu zajel, a jih tudi povezal s tistimi, ki so z umiranjem Boga v našem veku zajela svet v nevarnost globalnega totalitarizma in lokalnega terorizma, človek, ki sicer ni napisal nobene drame, ampak med drugimi tudi tako "achternbuschevski tekst" kakor so *Zapiski iz podtalja*, namreč F. M. Dostojevski.

Ni se pred več kot sto leti ustavil čas in s tem polagoma razpadel v takorekoč umetniško nebulozo o koncu zgodovine, pač pa se je mesto človeka v svetu izmaknilo soočenju svojega telesa z dušo vesolja in z duhom vsega, kar bi kje lahko tako ali drugače hkrati bilo in ne. Ob spoznanjih, temelječih na splošni relativnostni teoriji in kvantni mehaniki, najnovejša fizikalna dognanja upoštevajo, da je istorečnost ali tavitološkost tista vesoljska značilnost, iz katere izvira antropično načelo o gravitaciji kot nehomogenosti v kvantni mreži, s tem pa odnos med pojavnostjo-logosom-entropijo-informacijo. Eden velikih paradoksov našega obdobja je, da se od vsega, kar se v človeški misli pojavlja, v splošni zavesti zahodne civilizacije kristalizira predvsem histerični strah pred ovirami v življenju in izgubo užitka na sebi ter shizoidni gnus nad celovitostjo razmerij v svetu. Oba v paranoičnem begu pred razvejanostjo procesov, muko spoznavanja in osebno izpovednostjo. Seveda se to dogaja v sodobnih pogojih permanentnega trženja in se na področju umetnosti izraža kot beg v kulturno industrijo, v recikliranje efektnejših umetnostnih trendov stoletja, v esteticizem in fascinacijo nad obrtnim perfekcionizmom.

Zgodba o človeštvu je zanesena igra s svetlobo, z njenimi barvami, ki vodi skozi vrata mavrice ali v luč ali v temo, v gulag ali v dotik z umirajočim na ulici Calcutte ali v gon po ubijanju, zamaskiran pod krinko besede, ali v samosežig. Zgodba o človeku je kozlovski ples s svojimi lastnostmi in z logiko njihovih kombinacij.

Dialog, dia-logos, ali pre-misel, ali skozi-bistvo, ali po-govor, ki je temelj ne le naše civilizacije, vzpostavlja triado, v kateri je stanje časa mogoče ujeti kot trenutek vseh preteklih prostorov in s tem dialektičnost kot dinamiko enovite prihodnosti. Parmenid in Heraklit imata prav vsak zase in hkrati eden z drugim. Njun dialog, ki ga sicer v resničnosti nikoli ni bilo, obstaja kot resnica in videnje hkrati objektivnih in subjektivnih svetov.

Dialoškost v takšnem smislu ima lahko pomen v tavnoloških razmislekih o biti, v procesih uma, ki poskušajo svoj razum ujeti za rep. Prostor dramatičnosti je v razmerju med napetostjo časa in večnim trenutkom.

V neposredni, živi gledališki praksi vzhodne Evrope polpreteklega časa se je eno od iskanj, ki so v takšnem smislu najbolj pregnantno vsebovala paradoksalno hkratno dinamiko dialektike in enosti sveta, s tem osebni nemir, strah, pa tudi sposobnost odločitve, čut odgovornosti ter vest kot totalno izpoved telesa pred absolutnostjo eksistence izven človeškega časa, začela po vrhuncu z Grotowskim in s *Stanovitnim princem* njegovega igralca Ryszarda Cieslaka, postopoma zaustavljati.

Moja lastna igralska izkušnja v slovenskem družbenem okolju je bila intenzivna in pestra. Od prevzetosti ob predstavi Millerjevih *Salemskih čarovnic* pri trinajstih letih, prek malo kasnejšega lastnega sodelovanja v Eksperimentalnem gledališču Balbine Baranovič, preko globlje osebne in igralske iniciacije pri Odru 57 in v drugih neinstitucionalnih gledališčih, do nekakšne ključne razjasnitve l.1970 v vlogi Handkejevega *Kasparja* v Gleju, do sodelovanja v Pekarni ter še ponekod. Bistvo živega gledališča sem dojel predvsem kot temeljno vpraševanje o svetu, kakor ga je tedanje obdobje neinstitucionalnega snovanja v slovenskem prostoru, skupaj z dramaturgijo in dramatikom, temelječo na sočasni evropski misli, vsaj do neke mere postavilo ob bok dogajanjem drugod.

Začetek sedemdesetih let v Sloveniji s strukturalistično mislijo in s tem z zametki postmodernizma, tedanja politična situacija, zadnja izrazitejša družbena zaostritev, s katero sem imel tudi sam neposredno opraviti, ter proces preseljevanja iskateljskih pobud v vse bolj institucionalne okvire (Mladinsko), zavest o občji situaciji in o svoji tedanji poti sta me privedli do iskanja lastne poetike, ki naj bi sčasoma povezala prakso-igro in misel-dramaturgijo oziroma, kot sem navedel v začetku, spoznavni proces, kozmološka in antropološka vprašanja. V osemdesetih letih je to bila predvsem knjiga *V tkivo ognja* in kakšnih deset bolj ali manj opaženih, deloma na obrobje slovenske gledališke zavesti potisnjenih projektov, v katerih sem raziskoval temelje performansa in artaudovsko igralsko čutenje. Čeprav sem že l.1980 imenoval svoj natančno zasnovani in obširno realizirani izhodiščni projekt-instalacijo z značilno postmodernim nazivom *Razporedja*, sem v vseh teh iskanjih predvsem poskusil združiti v enotno dinamiko krhkost procesa, dialektiko, ki lastni razvoj občuti kot variacijo preteklosti v dopolnjevanju logosa, a hkrati tudi kot alkimistično iskanje celostne formule o svetu.

Z drugo polovico osemdesetih je vame v vse bolj izrazitih sunkih začela vdirati zavest o neizprosni brezosebnosti v ogoledi strukturi družbene komunikacije ter obenem strah pred anarhijo lastne osebne destrukcije. Hoja po robu prenese samoto le do določene meje. Larpurlartizem človeških odnosov ustvarja vakuum, v katerega nezavedno lahko vdre ali kot rear-

haizacija ali kot izvenčasno odrešenijsko videnje. Kot irealna okrutnost ali kot realna dopustitev drugega kot drugega. Kot groteska neposrednih prizorov pobijanja, serviranih skozi eter na dom, ali kot čudežnost osebnega žrtvovanja, o katerem nimamo pojma.

Realnost razpadanja vzhodnih političnih sistemov in irealnost ontoloških vzrokov zanje je tisti precep, v katerem dandanes še vedno tičimo kot novo nastala nacija, kot tranzicijska družba in tudi kot samozadovoljna civilizacija. Dramatičnost takšne situacije oziroma vpraševanje o bistvu njenih odnosov nujno kliče po dramaturgiji in dramatici, ki bi po eni strani zajela in končno zasnovala v smislu državotvorne mitološke snovi enormno celoto razlik, ki v slovenskem prostoru šele kot takšna sega v bistvo naše eksistence, po drugi strani pa se vse bolj kaže, da gledališka in igralska iskanja, če povem na kratko, v katera se je navidez brezsmiselno iz gledališkega magizma umaknil zdaj že pokojni Grotowski, edino s krhkostjo in hkrati polnostjo svoje osebne zastavitve lahko povežejo dvom o resnici z resničnostjo pojavov, kakor nas obsedajo v simulakru veselja in v virtualnosti naših odnosov.

Sam sem se takšnim vprašanjem poskusil približati s pisanjem v zadnjih desetih letih predvsem v dramskih tekstih s skupnim naslovom *Imena igre*. Slovenski prostor in čas sta vsekakor bolj temeljnega pomena, ne le za nas same pač pa tudi širše, kot si to želimo predstavljati. Kajti zares si tega ne želimo. Saj bi v svoji samozadostni podivjanosti in nesamozavestni pohlepnosti hoteli, da nekdo drugi prevzame odgovornost za odločitve namesto nas. Slovenske izkušnje polpreteklega časa so na osebni ravni predvsem travmatične in ne le dramatične. Morda jih zato, kljub temu da so vir naše eksistence, izrivamo iz svoje zavesti. In kar je še slabše, nočemo jih spojiti s svojim nezavednim. Kvečjemu jih vežemo na ostanke naše ruralne biti. Kar je relativno površinska plast v sferah zavedanja. V približno tisočletni eksistenci slovenstva zaenkrat skoraj edina stalnica.

Izpraznjenost miselnih krogotokov, zank, v katere se vselej znova ujame človeški um, kljub prostosti s kakršno je na primer opojena v računalništvo zaverovana populacija, se lahko tudi na globalnem nivoju sesuje v tisto, kar naši zavesti pomeni pojem nič. Brez osebnega, individualnega videnja in iz tega izvirajoče zavzetosti, da bi izza fizične eksistence sveta dognali njegovo personifikacijsko vsebino, ali morda onkraj metafizike celo lastno odgovornost za dopolnitev transcendentnega smotra v bivanju iz kosti in mesa, ni ne svetá ne osebe, niti ni več mogoč med njima odnos ali sploh kakršnakoli situacija. Kaj šele dejanje.

Dramaturgija je torej vselej povezana z najbolj temeljnimi filozofskimi, miselnimi in, po Tarasu Kermaunerju, tudi teološkimi vprašanji. Zato je v zvrsteh in v notranji napetosti pisanja, ki zajema videnje gledališke realizacije, prisotna izpostavljenost človeka med telo in vse, kar je, kar se ves čas dogaja zaradi nespoznavnega cilja, katerega videz je hkrati nič in groza dopoljenosti oziroma nedovršne končnosti.

Volja, da bi čemurkoli s tem v zvezi le prišli do konca je kot svet določujoče dejanje lahko uničujoča. V soočenju s transcenco, z zavestjo, da iz neštosti vesolij, iz neskončnosti fenomenov in večnosti ene biti sije ne le svetost Calderonovega *Stanovitnega princa*, pač pa tudi božji piš onkraj zenic igralca Ryszarda Cieslaka, je možnost, a resnično zgolj možnost, da se krogi vase zaprtih spoznavnih sistemov, ki se sicer nizajo v neskončni spirali, povežejo v kristalno in hkrati razsrediščeno celoto materije in duha. Dejanje, ki bi to zmoglo, ali vsaj takšno videnje, lahko začutimo v ne le simbolni razvejanosti drevesa, njegovih korenin in listnega ožilja, razprtega v nebo, v njegovi nevidni zavezi med semenom in sadom, čutimo ga tudi v razkrižju človeškega telesa in udov ter njegove izpostavljenosti v prostor. Na drugačen način pa v nedojemljivih virih njegove besede, ki svojo navidez neodvisno komunikacijsko strukturo vendarle črpa iz globin časa. Čudenje je resnično eden od temeljev, ki pogojuje dramsko zvrst v polju med tragičnim in komičnim. Zanj potrebujemo le dovolj korajže.

Prevelika ambicija? Terja jo nemogočnost slovenske in svetovne situacije. Svetovna diktatura zabavnštva, ne le v medijih, pač pa v kulturi in tudi v politiki, seveda ne vodi v nikakršno komedijo, kvečjemu v farso in v grotesko. Pomislimo na primer na to, da komičnost razkritega zasebnega odnosa voditelja najmočnejše države na svetu v kriznih okoliščinah lahko izbruhne kot globalni kaos pravne ureditve. In pomislimo, da se nekje na lokalni ravni oziroma v obzorju slovenskega razumevanja državnosti vodja policije, ki po telefonu z novinarjem klepeta o docela tajnih zadevah neke države, lahko sprevrže v tragičnega junaka medijskega hokuspokusa.

Gledališče kot civilna dužba, kot občestvo različnih osebnosti. Brez tega ni slovenstva. Ni sveta. Ni mogoče izumiti sežete kompozicije kronotoposa, ki bi bila polje fizične posvečenosti v sestrstvo-bratstvo z goloto kamna ter transcendentne, ekstatične zavesti o ljubezni kot imanenci veselja. Norost? Ne, le dramaturški ideal igralstva.

Stopnja verjetnosti se nikoli ne približa pričakovanju, lahko ga kvečjemu preseže.

Čeprav se včasih ne morem znebiti vtisa, da živimo v več kot amaterski državi in v svetu, katerega miselna podstat je manj kot cinizem, je vera vase temelj ustvarjalne radosti. Radost pravzaprav povezuje komedijo in tragedijo. Saj je v korenu te besede hkrati pomen, s katerim izrečemo svojo naklonjenost: imam te rad. Tragiškega junaka ponavadi imamo radi. In zanimivo bi bilo primerjati zvezo med *rad*-ostjo in njenim premetom v *dar*-ovanje. Strukture v naši materinščini, ki so vsekakor svojske, ki segajo do nas iz nezavedja časov in s katerimi lahko v resnici iščemo svojo samobitnost. Za to pa so nujne ustvarjalne spremembe. V igralcu, v gledališču, v naciji, v človeštvu. Dejanja v dogajanju sveta, ki bi bila gravitacija v omrežju med besnilom razvojne dialektike in solipsističnim totalitarizmom. Dramaturgija dinamike in dialoga. Kot izziv mrakobnosti v svetovni kulturi in njeni izpostavi v nas samih.