

dr. Tomaž Toporišič

Dramska pesnitev v dramtizirani družbi

I. Poiesis in vitro

MATI: Služiti Bogu, s srcem in ne s prodajanjem odpustkov, je čast, ki nihče se ji ne bi smel odreči.

PROF. SCHWAB: Pa vendar, tudi glasbi služiti je čast; umetnost je odsev božjega v človeku, mar ne?

HÖLDERLIN: Materina želja je zakon, četudi srce marsikdaj vztrepeče pred zakoni ...

(Ivo Svetina: *Stolp*)

Ivo Svetina, eno najbolj intrigantnih pesniških in dramskih imen slovenskega Parnasa zadnjih desetletij, v kolumni za gledališki portal *Sigledal* v neke vrste avtopoetskem programskem zapisu z naslovom "Zakaj še vedno kar drama" zapiše naslednje besede, ki zrcalijo njegov pesniški in dramatični kredo:

"Tako razumem, da je naloga dramatikov, četudi na začetku 21. stoletja, da ostajamo zvesti sami sebi, da nas ne zvbijo sirenski glasovi med čeri, na katerih bomo nasledli šopingu in fakingu, ampak pišimo tako, da znova ustvarjamo "odrsko utvaro", eno tistih redkih iluzij, ki jo lahko ustvarimo, ne da bi bili obdarjeni s čarovniškimi darovi. Jezik, ki oživi na odru, je tisti, ki nas, rečeno z Edvardom Kocbekom, odreši 'neandertalske tišine'." (Svetina: "Zakaj še vedno kar drama".)

Tudi najnovejša dramska pesnitev izpod njegovega "peresa" *Stolp* je del tega pesniškega kreda, je njegova najnovejša reinkarnacija. Dramska

poezija tudi tokrat uteleša to, kar je Taras Kermauner ob krstni uprizoritvi igre *Tako je umrl Zaratustra* (1996) označil kot dejstvo, da Svetinova dramatika “razpolaga s tonom, ki je poudarjeno in ekscesivno pesniški, v dobrem pomenu besede retoričen” (Kermauner: “Dramatika Iva Svetine”, 12).

Že njegova prva igra *Lepotica in zver* je vzpostavila strukturo, značilno za poetične drame, pesniške igre ali dramske pesnitve, ki so ji sledile. Tako kot igre njegovih predhodnikov, Daneta Zajca, Gregorja Strniše in Dominika Smoleta, se njegova varianta poetične drame bodisi v prozi, ki je pesniško privzdignjena, bodisi v poeziji, ki je dramsko razvezana, obrača od realistične poetike in se usmerja k neposredni poetičnosti ter nerealističnemu jeziku na odru. Velikokrat izhaja iz pravljичne motivike in tematike, ki jo navezuje na različne biografske, zgodovinske in druge dokumentaristične ali psevdodokumentaristične drobce ali fragmente. V *Lepotici* in igrah, ki so ji sledile v zadnjih treh desetletjih prejšnjega stoletja (*Biljard na Capriju*, *Šeherezada*, *Vrtovi in golobica*, *Kamen in zrno*, *Zarika in sončnica*, *Tako je umrl Zaratustra*, *Babilon*, *Ojdip v Korintu*), je Svetina dramsko pisavo kontaminiral s poezijo, teorijo, filozofijo, pravljico in ustvarjal vedno nove večplastne podobe realnosti.

V *Biljardu na Capriju* (1986) je na primer združil “biblijskost” metaforike in metonimike, ki jo je razvil v pesniški zbirki *Marija in živali*, ter jezikovni diskurz oktobrske revolucije in nemirnega začetka 20. stoletja revolucij in vojn. Fabula o srečanju Maksima Gorkega in Vladimirja Iliča Lenina na Capriju tako v drzno oblikovanem sižeju združuje dva diskurza, pripadajoča različnim sferama, za siže pa je značilna posebna mozaična struktura prepleta poetične in politične govorice.

V “vzhodno-zahodni operi” *Šeherezada* – v Slovenskem mladinskem gledališču jo je leta 1989 režiral Tomaž Pandur – je črpal iz širokega referenčnega okvirja, ki ga je izpostavil z izjavo, da mu je “veliko dozo stimulacije” dala *Struktura seraja* Alaina Grosricharda, v kateri postavlja problem despotizma (*Mladinin literarni dodatek*). Svetina je tako v svoji varianti *poetične drame druge generacije* (Denis Poniž) vzpostavil poseben odnos do realnega:

Svetinova *Šeherezada* kot metatekst, kot eden od prototekstov prve stopnje *Struktura seraja* kot teoretski diskurz, kot prototeksti druge stopnje se pojavljajo besedila z začetka 18. stoletja, ki pripadajo različnim zvrstnim in vrstnim usmeritvam.

(Toporišič, “Dramatika na poti nomadov”, 940.)

Šeherezada je tako utelesila skrajno estetizirano in oblikovno zapleteno (ne več) dramsko besedilo. Iz osnovne fabule *Tisoč in ene noči* je s pomočjo avtorjevih rapsodičnih medbesedilnih iger, priklicev serije heterogenih tekstov različnih zvrsti, zgodovinskih obdobj in geografskih širin (*Tisoč in ena noč*, *Al-Raud al-Athir* /Dišeči vrt za počitek duše/ šejka Mohameda el-Nefzauija, *Struktura seraja* Alaina Grosrichardsa, *Vzhodni despotizem* Karla A. Wittfogla, potopisi z začetka 18. stoletja, Prešeren, Shakespeare itd.) nastal zapleten in umetelen siže. *Šeherezada* je tako polje poetične dramatike izbila iz orbite estetiziranega in kolektivnemu duhu zapisanega sočasnega političnega gledališča ter vzpostavila sebi lasten, specifičen in avtonomen literarni (meta)jezik, ki ni več zapisan zgolj dramskemu in zgolj gledališkemu.

Poetično dramo kot srečevanje poetičnega in političnega ter tudi vzhodnega in zahodnega je Svetina nadaljeval v “pravljici in igri v verzih” *Vrtovi in golobica* (1991), igri, za katero sta prav tako kot za *Šeherezado* značilni bogata medbesedilnost in statičnost, ki priključuje v spomin simbolistično poetično igro Mauricea Maeterlincka, hkrati pa neevropsko poezijo bližnjega vzhoda, še očitneje kot *Šeherezada* kopiči podobe in prisposodbe, izhajajoče iz dialoga s klasično in sodobno arabsko ter perzijsko poezijo. Ta “abstraktna” varianta poetične drame ustvarja eno samo, “nepretrgano reko simbolov, podob, alegorij, iger, asonanc in pomenskih lokov, ki združujejo raznorodne besede [...] Je poezija sveta, ki nima več enega smisla, centra, ki se temu smislu in centru odpoveduje, ga presega, ga prebesedi in se tako kar naprej osvobaja” (Poniž, 338).

Nasploh je za Svetinovo varianto poetične drame značilno, da je v njej “dramatičnega malo, tako da je bistveni pomen zvočna podoba prikazanega in izrečenega ter opis stanj, v katerih se znajdejo junaki, njihov 'notranji svet' – govoriti smemo o posebnem tipu 'bralne' poetične drame” (Poniž, 337). Mogoče je najbolj eklatanten primer tega odmika od dramskega k abstraktno-poetičnemu njegova “dramska prepesnitev” *Tibetanske knjige mrtvih* (1992). Pesniško-dramska ubeseditev potovanja glavnega junaka skozi tri ravni posmrtnega stanja proti vnovičnemu rojstvu, ki simbolizira potovanje k Resnici, zapisani v tibetanskih legendah. Ti *Lepi prizori, uprizarjani za mrtve* (tako Svetina podnaslovi dramo) v svojem *hommageu* tibetanski tradiciji ukinjajo postulate evropske drame, ohranjajo pa popkovino, ki jih povezuje s poetično dramo. Tako se ta skrajno personalizirana in ne več dramska igra skozi neobudizem vrača k arhaičnemu, ki je seveda prej kot dramsko poetično, je tako kot ne več dramsko tudi preddramsko, ali rečeno s Svetino kot prepesnjevalcem Tibeta: *zadramsko*.

Povedano s parafrazo avtorjevih besed, ki *in vitro* definirajo njegovo poetiko: tako je Svetina tudi v izjemno politiziranem času osemdesetih in devetdesetih let 20. stoletja ostal zvest samemu sebi, svoji poetiki. Sirenski glasovi ga niso zvalili med čeri, na katerih bi nasedli *šoppingu* in *fakingu* oziroma *à la mode* poetiki in ideologiji, ampak je pisal in piše tako, da znova ustvarja "odrsko utvaro", eno tistih redkih iluzij, ki jo lahko ustvarimo, ne da bi bili obdarjeni s čarovniškimi darovi. Jezik, ki oživi na odru, je tisti, ki nas, rečeno z Edvardom Kocbekom, odreši 'neandertalske tišine'" (Svetina: "Zakaj še vedno kar drama").

II. Stolp dramske poezije

HENRY: Vous êtes Monsieur Hölderlin et vous êtes mon maître.

Vstopi Susette Gontard.

SUSETTE: Gospod učitelj, vse bolj ste Henryjev prijatelj.

HÖLDERLIN: Učenec in učitelj sta lahko resnično prijatelja šele, ko učenec prekosi učitelja.

(Ivo Svetina: *Stolp*)

Bistvene protislovnosti in hkrati neujemljivosti fenomena poetične drame uteleša tudi njegova najnovejša igra *Stolp*, napisana za Slovensko mladinsko gledališče, ki ga je Svetina pomembno soustvarjal v "zlatih osemdesetih". Zanj ni značilno tako drzno medbesedilno tkanje kot za igre osemdesetih in devetdesetih let prejšnjega stoletja. Medbesedilni časi kot da bi se umirili, pesnik, ki nikoli ni bil pristaš postmoderne in postdramskega¹, pa se iz nezaupanja do modnih dramskih in umetniških trendov nasploh vrnil k (zgolj na videz?) bolj klasičnem izrazu, ki ga sam definira takole:

¹ Spomnimo se samo njegovega zadnjega, nekoliko polemičnega zapisa za Sigledal ob nominaciji za Grumovo nagrado, v katerem s pomočjo Tarasa Kermaunerja problematizira tako pojem postmoderne kot postdramskega. Dve kratki navedbi: "Najprej je potrebno jasno in glasno izreči dvom v ustreznost samega poimenovanja postdramske; kot je to bilo potrebno že ob postmodernizmu. Kajti pripona post je sicer zelo priročna, a hkrati tudi zelo nenatančna. V bistvu zanika tisto, kar naj bi tako rekoč razjasnjevala." In: "Zato postdramsko ni nič manj sporno kot postmoderno! Nemara še bolj, saj ga ne zanima zgodovinski pogled, ampak le "formalno-vsebinski" (Ivo Svetina: "Ne kladivo, ne vlak, ampak poezija").

“Zatorej, kar najbolj na kratko: izhod, nad katerim v temi žari napis “post-dramsko”, ne vodi nikamor. Slej ko prej se bo tudi ta post-avant-garda znašla pred vhom, nad katerim sveti napis “restavracija”, obnova starega!”
(Svetina: “Zakaj še vedno kar drama”.)

Ne glede na avtorjevo poetološko distanciranje od postdramskega in post-modernega *Stolp* izgrajuje zanimivo medbesedilno tkanje in oplajanje, ki ga poganja avtor rapsod. V dramski pesnitvi kot posodi za jezike se srečujejo različne literarne taktike, ki pripadajo različnim prostorom in časom, sedanjosti in preteklosti. Kot take omogočajo “vzpostavitev privilegirane območja, v katerem se gledališče izreka kot tako” (Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, 39).

Svetina je z dramsko pesnitvijo *Stolp* posegel v dve zgodovinski kulturni formaciji, antično Grčijo in njeno mitologijo na eni strani ter v dobo romantike in njeno privilegirano zvrst poezijo na drugi. Hkrati se v tem prepletu preteklosti predvsem skozi pesnikove tehnopoetske intervencije ogleduje sedanjost. Prepletanje pa se na tej točki ne konča, siže umetelno prepleta fabulativne elemente realnosti oziroma dramske sedanjosti (v časovnici jo predstavlja obdobje francoske revolucije) in neke fiktivne zgodbe, ki je stvar dveh pesnikov, Hölderlina in Svetine, in dveh časov, romantike in časa po (post)moderni. Ti elementi se proti koncu čedalje bolj zlivajo v celovito entiteto, kjer je *resnično* dokončno zabrisano s postopkom, ki ga Anita Volčanjšek v zapisu za spletni portal Sigledal imenuje “permanentna infiltracija fiktivnosti” (Volčanjšek: “Ko si umetnik (ne)zavedno nadene podobo svoje kreacije”).

Nemški romantični pesnik Friedrich Hölderlin (1770–1843) je s svojo poezijo in tudi romanom v pismih *Hiperion* velikokrat “navdihnil” filozofe, literarne teoretike in pesnike. Svetina je tako v vrsti, ki jo je v 20. stoletju začel Martin Heidegger, ko je skušal svoje filozofske misli potrditi prav prek Hölderlinovega pesništva. Podobno metodo je uporabil tudi literarni teoretik Peter Szondi v svojih *Študijah o Hölderlinu*.

Svetinova preokupacija in taktika sta drugačni od pravkar omenjenih. Gre mu predvsem za potrditev lastnih poetoloških misli v dialogu s Hölderlinom in njegovim romanom v pismih *Hiperion* ter biografijo in poetiko. Fabulativna osnova za *Stolp* so fragmenti iz biografije romantičnega pesnika Friedricha Hölderlina ter Svetinova konstrukcija, zvedena na naslednje sentence: Pesnik pod težo nesrečne ljubezni in občutka krivde ruši realni kronotop ter vedno bolj vstopa v fiktivnost in *somnambulnost*. *Stolp* je tako tudi pesnitev o oslavljenem romantičnem (hkrati lahko tudi novodobnem) subjektu, ki postopno izgublja psihično stabilnost.

Pesnikova nestabilnost skupaj s sižejskimi zahtevami pripelje do tega, da junak pesnik prevzame podobo in govorico protagonista enega svojih del, Hiperiona. Hkrati fiktivni junak na drugi potenci, Hiperion, začenja prevzemati poteze biografiziranega Hölderlina, kot ga pesniško interpretira Svetina.

Gradnja drame je v osnovi sintetična, siže na začetku ne odstopa od fabule. Sledimo Hölderlinovemu življenju, od mladostnih scen, iz katerih je razviden prvi, materinski konflikt: sinovo nadarjenost za glasbo želi njegova mati zamenjati za bogoslovje in asketizem, kar ji seveda tudi uspe. Toda (kako romantično?) želja po kreaciji je v junaku premočna, začne pisati roman *Hiperion ali puščavnik v Grčiji*.

Svetina na videz sintetično gradnjo sižejsko zaplete s prepletanjem dveh zgodb, pesnikove in tiste njegovega junaka Hiperiona. Velikokrat smo priča uporabi dveh tipov dialogov, tistega na prvi (Hölderlinovi) in tistega na drugi (Hiperionovi) ravni. Na eni strani Hölderlin in Susette, nesrečna, nikoli popolnoma realizirana ljubezen, na drugi Hiperion in Diotima, junaka njegovega romana v pismih, v katerega je umetnik projiciral samega sebe. Tako se tako imenovani realni dialog izmenjuje in prepleta s fiktivnimi. Če je prolog na videz še realistično razviden, se vsi naslednji prizori izmenjavajoče in prepletajoče se odvijajo na dveh ravneh.

Tudi polis in makrosvet francoske revolucije postaneta stvar pesnikovega lirskega doživljanja oziroma filtriranja v pesnikovem svetu, ki ga ponazarja osvobodjeni in hkrati getoizirani stolp: "Stolp bil je moja trdnjava, / tam živel sem kot izbranec, kralj in cesar" Svetina: *Stolp*). Svetinov simulaker Hölderlinovega romantizma se napaja pri izviri, ki so skupni obema pesnikoma: grški filozofi, ženska lepota, sublimirani eros.

Stolp je tako predvsem pesnikov poklon umetnosti in njeni singularnosti, pa tudi seizmograf ranljivosti, potresnosti umetniške kreacije ter statusa umetnosti in kulture v nemirnih, skrajno dramtiziranih časih, tistem francoske revolucije in tistem 20. in začetka 21. stoletja. Če se je *Tibetanska knjiga mrtvih* gibala v "zadramskem", je Svetinova dramska pesnitev prej (ne več) dramska (naj mi pesnik oprostí uporabo še enega termina, tokrat Gerde Poschmann) ali dramska na način, ki je onstran szondijevsko pojmovane absolutne drame, hkrati pa tudi onstran anti-, post- in tako naprej drame. Toda te zvrstne in teoretske označitve konec koncev sploh niso pomembne.

LITERATURA

- Kermauner, Taras. "Dramatika Iva Svetine." Ivo Svetina: *Tako je umrl Zaratuštra*. Gledališki list SNG Drama Ljubljana, april 1997: 12–17.
- Mladinin literarni dodatek*. Mladina št. 13, 1988.
- Poniž, Denis. "Dramatika." *Slovenska književnost III*. Jože Pogačnik ... [et al.]. Ljubljana: DZS, 2001: 203–349.
- Svetina, Ivo: "Zakaj še vedno kar drama", *Sigledal*, ogled 12. 7. 2011: <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/zakaj-%C5%A1e-vedno-kar-drama>
- Svetina, Ivo: "Ne kladivo, ne vlak, ampak poezija", *Sigledal*, ogled 12. 7. 2011: <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/ne-kladivo-ne-vlak-ampak-poezija>
- Toporišič, Tomaž. "Dramatika na poti nomadov." *Nova revija* 1989, št. 87/88: 930–943.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. (Lire le théâtre, L'école du spectateur, Le dialogue de théâtre). Paris. Editions Belin, 1996.
- Volčanjšek, Anita: "Ko si umetnik (ne)zavedno nadene podobo svoje kreacije", *Sigledal*, ogled 12. 7. 2011: <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/ko-si-umetnik-ne-zavedno-nadene-podobo-svoje-kreacije>