

Denis Poniž

POPISOVANJE
SLOVENSKE DRAMATIKE
IN NJENE USODE V LETU
GOSPODOVEM 2000

Deset let mineva, kar se je poslovilo enoumje. V tem času sta postali kultura in umetnost siroti brez umnega varuha, ki se je skrival po zaprašenih hodnikih cekajevske palače na Tomšičevi v Ljubljani, včasih pa tudi prebival v manjših partijskih stavbah po slovenskem podeželju, vedno bolj čutita, da sta potrebni avtorefleksije. In dogodki, kot je Borštnikovo srečanje, so pravšen čas in prostor za takšno samospraševanje.

Priznam, nisem posebej vesel, da sodelujem v tem samoslačenju in samoopazovanju. Za pomanjkanje veselja imam kar nekaj, upam da racionalnih razlogov. Zato je nemara prav, da namesto velikih besed ali učnega dociranja (tudi za ti dve dejavnosti nisem posebej nadarjen) poskušam razložiti, zakaj me usoda sodobne slovenske dramatike in njeno pojavljanje v slovenskih gledališčih ne veselita posebej. Veselja ne čutim niti nad pojavom v celoti niti nad njegovimi partikli.

Svojih, v tem razmišljanju zapisanih, mnenj in opažanj ne vsiljujem nikomur. Kdor je zapriseženi optimist, kakršne je, recimo, koval prejšnji režim, kdor od tega početja (dramatike, gledališča, refleksije obojega) tudi danes dobro živi, naj se temu branju raje izogne. Kako že pravi pesnik: *Dovolj širok je svet, da se ni treba srečati nikdar*; tem besedam velja prisluhniti, jih upoštevati, se ravnati po njih. Kdor pa čuti, da se je v razmerje med slovensko dramatiko in njeno gledališko pojavnostjo naselilo nekaj lepljivo zagatnega, bo v razmišljanju našel kakšno spodbudo; podpisani bi bil vesel, če bi bila kritična in ustvarjalna obenem.

Kar bo torej zapisano na teh straneh, je povsem osebno mnenje, čeprav ni povsem zasebno in s tem neobvezno ali celo v osnovi skregano z dejstvi, ki so, tako že lep čas uči filozofija, skladnost preiskujočega uma in stvari same. A ker sem povsem na robu dogajanja, brez slehernega vpliva in moči (moralna moč, če jo seveda posedujem, je v tem anomičnem času postala vprašljiva kategorija in nanjo se ne morem zanašati!), ker ne pripadam nobeni skupini, združenju ali interesni skupnosti, ker me ni v nobenem odboru, svetu, sindikatu, skupščini, žiriji, uredništvu, društvu, založbi, teatru, ekspertni skupini, nima moje govorjenje pravzaprav nobene prave teže. Vsaj za tiste ne, ki so vsaj v enem od naštetih družbenih centroŵ moči, odločanja, razsojanja in priporočanja. Za tiste, ki verjamejo, da je človek nekaj samo takrat, ko se zateče pod okrilje te ali one institucije ali pa institucijo ustvari kar sam, nisem niti moteč niti nevaren. Morda zgolj zgaga, ki kvari ubranost mnogoglasnega recitiranja.

A mislim, da tu tiči prva ostra in neusmiljena kleč. Prostor slovenske kulture, v kateri se vrtita tudi dramatika in gledališče (ali bolj sodobno: scenske umetnosti) je obupno majhen, zaprt in samozadosten. V njem nastopa zelo majhno, omejeno število ljudi, ki se čez nekaj časa, skoraj brez izjeme, pojavijo na vseh mogočih mestih, ki jih ta prostor ponuja in omogoča. Tako so ti ljudje enkrat avtorji, drugič izvajalci, enkrat denar delijo, drugič sprejemajo, enkrat o rečeh pišejo afirmativno, drugič jih grajajo. ... in še in še bi lahko naštevali točke na obodu tega zaprtega kroga. Nihče ne trdi, da v drugih kulturah ni podobno, saj so si, konec koncev, podobne, že zato, ker vse koreninijo v istih antičnih atiških globinah in ker vse zadnjih dva tisoč let sooblikuje ista duhovna in civilizacijska izkušnja, imenovana krščanstvo. A v večjih kulturnih skupnosti in v večjih nacionalnih skupnosti je učinek zaprtost manjši, relativnejši: dosti manj možnosti je, da se bo isti osebek v, recimo, petih letih, pojavil na toliko mestih in s toliko vlogami, kot se lahko pojavi pri nas. Nemški dramski avtor, da ne govorimo o anglosaških, lahko računa že na svojem govornem območju na nekaj desetih gledaliških hiš, ki so si močno različne; računa na ustvarjalce, ocenjevalce in, ne nazadnje, dajalce denarja, ki o njem ne vedo kaj dosti, a prav gotovo ne, s kom je jedel in spal pred tremi dnevi, kdo je njegova ljubica in kje dela njegov svak. Če bo npr. angleški kritik kritično ocenil delo nekega dramskega avtorja, bomo pri branju njegove kritike komajda pomislili na možne povezave in iz njih izvirajoče zamere, navdušenja, kakor pomislimo pri branju slovenskih kritik, kjer se skorajda ne more zgoditi, da se kritik in njegov predmet ne bi srečala vsaj v treh dneh potem, ko je bila kritika napisana.

Moja *robnost*, če jo smem tako imenovati, mi dovoljuje, da sem vsaj do razumne stopnje refleksije povsem neobremenjen; seveda samo do razumne stopnje, kajti ne morem uiti prekletstvu, da ne bi tudi sam poznal skoraj vseh in bil poznan skoraj od vseh, ki kaj pomenijo v dramatiki in gledališču. Zato odločitev za *rob* razumem kot poseben dar in tudi smiselno izhodišče pričujočega razmišljanja.

Misliti na dramatiko in njeno usodo v svetu, pomeni misliti tudi na njeno končno realizacijo v gledališču. To ni lahko in zabavno početje, prej bi ga smeli imenovati garanje. Morda je prav zato tudi za študente dramaturgije, ki bi jim moralo biti branje dramskih besedil ne le poklicna hiba, marveč zabavno opravilo, to branje prava muka. Ta muka se še pogloblja, ko se zavemo, da je dobrih dramskih besedil malo, saj je malo tudi dobrih uprizoritev. (Pripis v oklepaju: sam nikakor ne verjamem v čarodejstvo, ki iz slabega besedila naredi dobro predstavo.) Predstavljam si, da je vprašanje o dobri dramatiki povezano z več dejavniki kot pa samo s srečnimi trenutki, ki jih trosi naokoli muhavi bog Kairos.

Usoda me je zanesla med poklicne razlagalce dramskih besedil. Pri tem razlaganju se ni mogoče izogniti tudi zgodovinskemu pogledu, ki vnaša v imanentno analizo posameznih besedil tudi druge elemente, ne nazadnje tiste, ki dramatiko postavljajo v čas in prostor. Tako, recimo mu, *razširjeno branje* pa odpira nove in pravzaprav zelo hude probleme.

Za nekaj manj kot zadnjega pol stoletja je veljal model, ki je počival na binarni strukturi. Del dramatikov je resničnost motril in prikazoval skozi očala razrednega principa, katerega dioptrijo je neprestano korigirala umna idejna čistost partijskih ideologov in vseh njihovih podaljšanih rok. To je, poenostavljeno, slavlilna in agitacijska dramatika, ki smo jo brali in gledali tam do sredine petdesetih let.

Drugi del dramatikov je predstavljal opozicijo prvi skupini, saj je skušal z dramatiko izpolnjevati drugačne cilje, recimo tiste, ki jih je prinesla francoska revolucija in ves demokratični razvoj s svojo posamezno osebnost spoštuječo noto. To je, spet poenostavljeno, dramatika eksistencialne stiske in estetske pluralnosti. Ne trdim, da sta bili skupini povsem polarizirani, saj se da hitro dokazati, da so tako avtorji prve kot druge skupine uhajali svojim vrhovnim avtoritetam in jih celo izdajali. A vedelo se je, kdo je kdo, in tudi gledališka ali repertoarna politika je sledila ledenim dobam in dobam otoplitev: v prvih so dominirali prvi, v drugih drugi avtorji. V zadnjem časovnem obdobju se je model vedno bolj razvezoval, partija in disidenti so imeli vedno manj veselja z dokazovanjem zunajdramskih resnic in vedno več veselja z dramatiko samo. Če zadnje obdobje v razvoju slovenske dramatike, nekako od konca sedemdesetih let dalje, imenujemo simbiotično, s tem povemo vsaj to, da je slovenska dramatika dosegla precejšnjo mero avtonomije, s tem pa tudi samozavesti in estetske prodornosti, neodvisnosti od ideologij in, ne nazadnje, celo mednarodne odmevnosti.

Ko je v začetku devetdesetih partijska elita rdeče knjižice zamenjala za mobitele in prenosne računalnike, disidenti pa so storili nekaj podobnega, je bilo na vseh črtah in ravneh konec tudi simbioze; posledice so se kmalu pokazale tudi v dramatiki, ki je izgubila svoj imanentni smisel; ostala sta ji samo še komedijska lupina ali ne preveč vznemirljiv manierizem.

Upam, da ne pretiravam, če zapišem, da se je vsa slovenska kultura znašla v strašljivem vakuumu tranzicije, novih modelov, vrednot in razmerij. Pojem razredne zavesti je čez noč zamenjal pojem tržnega delovanja in kapitalske učinkovitosti. Agitacijo je zamenjal marketing, vrednote tradicije pa globalizacijski trendi. Partitokracije, leve in desne, so izgubile posluš za kulturo oz. v kulturi videle zgolj propagando in prostor potencialnega dobička.

Avtorji so bili in so še zbegani. Dober literat je namreč vedno pripravljen nekomu služiti, čeprav se ves čas bije na prsi, da je vzvišen nad takšnimi banalnostmi. Novi gospodar pa je postal brezobličien, nezgrabljiv, v nekakšnem modernem tehnološkem labirintu ždeči *mister sponsor*, od katerega naklonjenosti je odvisno marsikaj, tudi to, kako bodo (pre)živela razna kulturna srečanja, simpoziji in podobni kulturniški zbori. Boj za sponzorje in denar je moderna oblika darwinistične selekcije, ki določa skoraj vse, kar so prej urejali umni uradniki na neštetih ravninah odločanja. Komu torej služiti, ko je gospodarjev veliko, a so tako skriti in zagonetni? Kako biti v opoziciji, ko pa ni več skoraj ničesar, kar bi bilo prepovedano? In, ne nazadnje, kaj prikazovati, ko pa je resničnost v svo-

jem kaotičnem dinamizmu tako neverjetna, da poseka sleherno, tudi najbolj pervertirano domišljijo? In čisto na koncu: komu prikazovati, ko pa je publika povečini ušla v virtualne svetove zabavne elektronike?

To nemara vsaj v najbolj grobih obrisih pojasnjuje, zakaj se je sodobna slovenska dramatika skrčila na pečico besedil, ki kaj pomenijo in ki jih potem tako skrbno tehta kranjska žirija ob Tednu slovenske drame. In ta žirija (seveda bolj zasebno, na štiri oči, glej paragraf o slovenski utesnjenosti) ugotavlja, da je dobrih besedil zelo malo, da jih pravzaprav ni veliko, da jih pravzaprav kakšno leto sploh ni, pa vendarle vsako leto veselo in brez zadrege podeli nagrado, kot da se ni nič zgodilo, kot da je kriza izmišljiva kakšnega bolnega, prenapetega uma, recimo mojega. Seveda, kje pa bi si kdo upal tako močno zameriti celotni drame pišoči populaciji, da bi javno razglasil neprijetno dejstvo: letos nobeno besedilo ne zasluži priznanja! Letos Slovenci niso napisali in objavili nič epohalnega, nič, kar se bo takoj vjedkalo v zgodovinsko matriko naroda! A taka poteza ne bi bila samo modra, marveč tudi zelo kurativna: pokazala bi, da je stanje doseglo kritično točko, ko bi bilo treba kaj storiti. In morda bi se kdo zganil. Ne nazadnje, čemu pa imamo t. i. civilno družbo?

Ko sem o tem lani govoril na kranjskem simpoziju ob Tednu slovenske drame, sem doživel nekaj (kislega) nasmihanja, nekaj (previdnega) trepljanja po hrbtu, a kakšne zares resne kritike nisem doživel (glej paragraf o robnem položaju).

Zato še enkrat postavljam podobna vprašanja oz. še enkrat ponavljam svoja spoznanja.

Na zagatnost časa, v katerem smo, je mogoče odgovoriti tudi drugače, z upoštevanjem in spoštovanjem zgodovinskega spomina. Ta spomin pa govori, da je bilo v prejšnjih dobah napisanih kar nekaj dramskih besedil, ki so nastala zato, da bi bila uprizorjena in so vredna tega, da bi bila, a niso imela te sreče, da bi se zares oglasila s katerega od slovenskih poklicnih odrov.

Velik del slovenske dramatike, tako tiste iz časov med svetovnima vojnama, kot tudi one iz povojnega časa, tudi ni bil ustrezno uprizorjen, čeprav so to estetsko relevantna besedila. Neustrezne, besedilo pohablajoče uprizoritve so lahko samo posledica ideoloških zavor, prepovedi in stigem; so tudi posledica neustreznih režijskih branj. Če se gremo demokratizacijo celotnega socialnega prostora, potem bi bilo nujno in higienski, da bi ta dela uprizorili. In si, kot radi pravimo v kakšnih evforičnih trenutkih, podržali zrcalo, čeprav na kakšnem mestu potemnjeno in nemara celo počeno. A zrcalo, ki je edino sposobno, da nam pokaže naš pravi obraz, ne zrcalo pogrošnih in bedastih ameriških in vseh drugih bulvark, zrcalo nekašnih uspešnic nekakšnih tretjerazrednih dramatikov, ki pa imajo to srečo, da živijo v razvitem in dobro utečenem kapitalizmu, ki zna tudi tretjerazredne dramske avtorje po svojih, ekonomsko in marketinško podkovanih, agentih plasirati na naše odre, kot v naše trgovine, pardon, butike in markete, plasira proizvode masovne, konfekcijske produkcije, tako imenovan *pisan ništrc*.

Berem v časniku: *Letos v slovenskih gledališčih spet manj premier domačih del*. Lakonična ugotovitev, ki ne bo nikogar pretresla in nikomur vzela mirnega spanca. Saj imamo poceni tujo robo, robo, ki je na istih valovnih dolžinah kot to, kar nam vsiljujejo amerikanizirane komercialne televizije in vsi mogoči kabelski, satelitski in digitalni kanali. In ta tuja roba od slovenskih dramaturgov, režiserjev in vseh drugih ne zahteva nobenega posebnega miselnega napora, učinek (tudi za njihov žep) pa je enak, kot če bi se trudili s komaj znanimi bizarnimi slovenskimi komadi nekih napol pozabljenih slovenskih dramatikov, ki so pisali v čudni arhaični slovenščini, v kateri ni bilo nobenih psovč in kletvic, nobenih slengovskih smeti in nobenih *kul* ameriških spakedrank. Za božjo voljo, kdo pa bo gledal to postano robo? Te zaprašene, nerazumljive komade? Teater je vendar ustanova, ki mora del prihodka, celo nemajhen, ustvariti s prodajo svojih izdelkov. In če ljudje hočejo ameriško in vsakršno drugo dramsko instant blago, potem smo dolžni, da jim ga damo, saj drugače uničimo lastno podjetje.

Razmišljanje je navidez logično in mu ni mogoče oporekati. A le navidez. Slovensko gledališče je ustanova, ki tudi vzgaja, čeprav je v današnjem tržnem in liberalističnem času ta pojem - vzgoja - nezaželen. Gledališče vzgaja na neviden in nenasilen način, a vzgaja. Brez tega je zgolj gola propaganda (tega smo se otesli že v začetku petdesetih) ali pogrošna zabava (to je hudič, ki ga teater nosi v sebi od začetkov naprej). A če je mogoče s propagando opraviti hitro in učinkovito, saj je ne more biti, če nihče (več) ne piše takih besedil, je hudič pogrošne zabave bolj zvit in trdovraten. Pojavi se vedno takrat, ko se dramatika in gledališče utrudita od lastne veličine in pomembnosti, od lastne moči in prezence, ali pa sta, kot se dogaja danes v Sloveniji, nebodigatreba in pastorka večjih in bolj bleščečih socialnih projektov in transferjev.

Hudič se imenuje tudi kriza gledališke (dramske) zavesti. Zdi se, da smo danes priče taki krizi. Prvo vprašanje, ki se zastavi, potem ko je na mizo položena takšna ugotovitev, je, kako je krizo mogoče premagati, se izviti iz njenega objema.

Danes smo zaradi prevladujoče newageovske zavesti (ne bom se spuščal v razglabljanje, ali je tudi new age in njeni preroki del krize, o kateri govorim) postavljeni v svet, v katerem naj bi se stvari dogajale po nekem prastarem in nespremenljivem modelu, na katerega ni mogoče vplivati. To je teorija t. i. cikličnega vračanja, ki se izpolni na vsakih toliko deset, sto ali tisoč let. Ljudje ne morejo storiti nič drugega, kot da sledijo zakonitostim tega modela, upreti ali izogniti se mu ne morejo.

Upor je še toliko bolj težaven, ker smo tako dolgo živeli v modelu večnega napredka, rasti, spreminjanja in napredovanja iz slabšega v boljše, od kamene dobe v komunizem, od teme v luč. V tem modelu sta živeli tudi prej omenjeni slavilna in disidentska dramatika. Prva je model povečevala in slavila, druga ga je kritično zavračala in razkrinkavala. Med obema poloma je vladalo dinamično ravnovesje, o katerem danes ni ne duha ne sluha. Podpora obema poloma modela ni bila samo verbalna in

abstraktna marveč tudi konkretna: to je mogoče zelo natančno rekonstruirati z analitično osvetlitvijo repertoarjev slovenskih gledališč v zadnjega pol stoletja, z recepcijskimi usodami besedil in življenjskimi potmi njihovih avtorjev. A to je predmet druge in drugačne razprave.

Model večnega vračanja na točko »0«, k začetku, prazvoru, pa je, če smo poštene, in drugačni tudi ne moremo biti, v jedru pesimističen, še več, depresiven je in hromeč. Ne dopušča nobene opore in ne daje nobenega zadoščenja, a še manj prostora je za upor in zanikanje.

Toda če smo se odločili, da bomo usodo sodobne dramatike prepustili tržnim zakonitostim, kakor jih propagirajo profeti krasnega novega sveta, in če zoper takšno odločitev ni pametnega nasprotnega argumenta, potem je drugače s tem, kar imenujemo sloveska dramska dediščina in izročilo.

Nihče ne more nikomur preprečiti, če se hoče po vsej sili utopiti v brezobličnosti in brezbožnosti globalizacije, nihče ne more zahtevati od slovenskih gledaliških ustvarjalcev, da se bodo šli *besede in čitalništvo* in nam igrali narodnobuditeljske igrokaze, moramo pa zahtevati, da spoštujejo tradicijo, brez katere jih ne bi bilo in tudi ne bi bilo njihovih najbolj drznih in najbolj neslovenskih, torej svetovljanskih projektov.

Gledališče je namreč vendarle institucija, ki si je nihče ne more (več) prilastiti v imenu te ali one moči, spodbujane s to ali ono ideologijo. Zato mora braniti svojo odprto, večpomensko in multiestetsko naravnost. V to naravnost pa sodi tudi nenehno preverjanje tistih besedil, ki jih postavljamo v tradicijo in ki so bila, kot smo v tem razmišljanju že zapisali, nemalokrat zgolj surov plen še bolj surovih posegov, prepovedi ali maličenj.

Gledališče, ki bo znalo spoštovati tisto, kar so ustvarili predniki, ki bo v njihovem delu znalo odkriti polemična mesta, ki neposredno ali metaforično zadevajo tudi nas in naš čas (tako kot sleherno dramsko delo, ki se trga svojemu času, uspešno in estetsko relevantno deluje v katerem koli drugem), bo znalo vrednotiti, spoštovati in podpirati tudi dramatiko, ki nastaja prav zdajle. Tako gledališče si ne bo prostovoljno nadelo novih, zdaj estetskih ali artističnih plašnic, ko je komaj snelo ideološke plašnice, znamenje polpreteklega časa. Tako gledališče ne bo na vse kriplje, tudi s smešnimi in protislovnimi argumenti, branilo samo ene ali največ dveh usmeritev, tistih pač, ki bosta najbolj hlapčevsko zvesto koketirali s t. i. *svetovnimi trendi*, čeprav nihče na tem božjem svetu ne ve povedati, kaj so ti svetovni trendi, kdo jih je izumil in kdo z njimi krošnjari po širnem svetu.

Tako spoštljivo gledališče, ki bo seveda spoštljivo le toliko, kolikor bodo spoštljivi njegovi ustvarjalci, med katerimi pa je, na veliko žalost, upam, da ne samo moja, vedno več počestnega, lumpenproletarskega, pišmeuharskega duha, katerega aroganca raste premo sorazmerno s padanjem splošnega kulturnega duha, s splošnim osiromašenjem, ki ga Unescove publikacije in drugo sociološko gradivo s področja sociologije kulture imenujejo funkcionalna nepismenost. Funkcionalna nepismenost v gledališču se ne kaže samo v izboru besedil, ki so plitka, omladna, stereotipna, ki koketirajo z (ne)okusom publike, marveč tudi v obsedenosti posebej dela mlajših režiserjev, da morajo sleherno slovensko, še raje pa

tuje dramsko delo »oklestiti«, »avtorsko prebrati«, kot se glasijo njihove (ne)umne opazke, zapisane v gledaliških listih in izrečene za mnoge medije, posebej tiste, ki so, spet zaradi funkcionalne nepismenosti svojih novinarjev in urednikov, pripravljeni na široko odpreti vrata za take neumnosti. In neumnost se je s pomočjo funkcionalnih analfabetov razširila po vsem svetu, če parafraziram zadnji stavek filma Romana Polanskega *Ples vampirjev*.

Zares, početje, ki smo mu priče, je pravi ples vampirjev, ki se, kot je znano, hranijo s tujo krvjo, da vsako noč znova oživijo svoja ledena trupla. In slovenski režiser, ki ni sposoben »avtorsko prebrati« nekega dramskega besedila, ne da bi pri tem ohranil največ deset replik, jemlje slehernemu razumnemu piscu veselje do pisanja dramskih besedil. Nobenemu uredniku pri založbi ne pride na pamet, da bi od sto strani nekega romana ohranil samo desetino in to razglasil za ta roman. In kaj je drugega režiser kot neke vrste urednik dramskega besedila?

Dramatika, napisana beseda, je močnejša od spakljive neumnosti kakšnega postpubertetno zaznamovanega režiserskega »umetnika«. A to ji prav nič ne pomaga, da mora ždeti zaprta v knjigi ali celo rokopisu, ko pa bi lahko spregovorila ljudem, ki potrebujejo živo besedo. O tem velja razmisliti, ko bo znova panegirično slavljen slovensko gledališče in komajda omenjena slovenska dramatika, sodobna in klasična.