

Blaž Lukan*Za dramo v moškem spolu!*

1.

Za začetek si poskušajmo zamisliti pregled nacionalne književnosti brez dramatike: podoba narodovega književnega telesa bi brez nje gotovo ne bila popolna. Poskusimo pa si zamisliti tak pregled, ki navadno sledi vrstnemu redu poezija-proza-dramatika, z dramatiko na prvem mestu: tako zaporedje bi bilo vsekakor neustrezno. Dramatiki pripada v vsaki nacionalni literaturi tretje, torej zadnje mesto. To zadnje mesto pa nenadoma postane prvo, ko pomislimo na socialno funkcijo literature. Poezijo navadno definiramo kot umetnost zaprtega kroga, ki ima samo v specifičnih historično-socialnih razmerjih privilegirano mesto, proza zadeva konkretno duhovno bistvo (časa, nacije, družbe, individuuma) samo v dveh dimenzijah, brez bistvenega posega v prostor, drama pa pomeni literaturo (torej črko, besedo, zapis, knjigo) v tretji dimenziji, v prostoru. Poseg literature (dramatike) v prostor ne bi bil mogoč brez medija, s katerim je le-ta neločljivo povezana, torej brez gledališča kot "praktične" ustanove. Razpetost med črko in prostorom je stanje, ki najizraziteje zrcali bistvo dramske literature.

2.

Ukvarjanje z dramatiko je samo na prvi pogled podobno ukvar-

janju z drugima dvema literarnima vrstama. Tako imamo v slovenski literaturi le malo pisateljev, ki bi pisali samo drame, torej "čistih" dramatikov, za marsikoga lahko rečemo, da je "čisti" pesnik ali pripovednik oziroma da je pisatelj, ki se mu je v bibliografiji bolj ali manj po naključju znašla tudi kakšna drama. Resda poznamo tudi le malo tujih (velikih) dramatikov, ki bi se okupirali samo z dramo in ne bi posegali na druga področja, a kljub temu sestavlja evropsko (in ameriško) literarno zgodovino niz avtorjev, za katere najprej in predvsem rečemo, da so bili dramatik, šele potem pa vse ostalo. Tako lahko za slovensko literaturo ugotovimo, da pomeni dramatika v njej zgolj nekakšen presežek ali odvod, ki navadno sledi ukvarjanju s poezijo ali prozo in se pri istem avtorju le redko oblikuje v avtonomen literarni korpus, enakovreden poetičnemu ali proznemu. Tako je v slovenski književnosti veliko avtorjev, ki so napisali samo po eno, dve, ali tri dramska dela, in le malo takih, ki bi se z dramo ukvarjali kontinuirano in poglobljeno. To seveda ne pomeni, da slovenska književnost ne pozna dramatikov in da kljub temu v njej ni dramskih opusov ali izrazitih dramskih del – to pomeni le, da moramo k slovenski dramatici pristopiti nekako tako, kot je zapisal France Koblar v uvodu v svoje magistralno delo *Slovenska dramatika* (Ljubljana, 1972): "Narod, ki je dolgo veljal za dramsko nenadarjenega ..., je vendar po mnogih poizkusih tudi v dramatici izoblikoval svoj obraz, če ne v velikih umetniških stvaritvah pa vsaj v značilnih, času in razmeram ustrezajočih pričevanjih." (str. 5)

3.

To je situacija, ki opredeljuje slovensko dramatiko od njenih začetkov naprej, in z njo je zaznamovan tudi naš čas. V sintagmi slovenska dramatika pa moramo ločiti oba njena člena, in to ostreje, kot je to potrebno ali mogoče pri drugih dveh literarnih vrstah: *slovenska* na eni in *dramatika* na drugi strani. Poglejmo najprej na drugo stran. Sintagma *dramatika* nas kar se da intenzivno pripelje do literarnega žanra in njegovih značilnosti. Če smo za trenutek povsem banalni in za poezijo rečemo, da je lahko tudi samo čustveni izliv, in če je proza lahko tudi samo zaokrožena pripoved, pa za dramo podobne banalne oznake ne bi

mogli najti. Čustveno nabita tirada, pospremljana s krčevito gesto, denimo, za dramo še ni dovolj. Drama namreč vselej implicira tudi zradbo, torej formalni postopek, ki prvotni verbalni material preoblikuje v dramsko formo, ki jo nekako lahko že tudi samo vizualno ločimo od prozne ali pesniške. Drugi pogoj za nastanek drame kot forme je njena dramatičnost, torej (dialoški) zapis napetosti oziroma konflikta, ki pulzira v njenem jedru. Seveda bi lahko tudi za drugi dve literarni vrsti ugotovili podobne specifične formalne in ontološke distinkcije, veljavne samo zanju, vendar pa samo v drami zasledimo napotila, ki njeno literarno fakturo vodijo v prostor, v gledališko uprizoritev. Če strnemo: drama je poudarjena forma, žanr kot tak, in drame ni dovolj samo napisati, treba jo je zgraditi. Drama je tudi vselej dramatična, pri tem svojo napetost lahko črpa že samo iz svoje lastne tавтоloške stiske; obenem pa je v njej vselej zapisano tudi nekaj, kar ni namenjeno branju, temveč uprizarjanju.

Prvi del sintagme - *slovenska* - nas skuša napotiti na duhovni teritorij, na katerem ta specifična literarna vrsta nastaja oziroma skuša biti ime za tisto konkretno obliko (formo, telo), ki se rojeva iz "duha naroda" (teritorija). V tem okviru moramo reči, da nas ta teritorij bolj kakor v metafizičnem zanima v fizičnem smislu, torej kot praksa, saj bi se radi (zasilnemu) spoznanju o (naši) dramatiki danes približali predvsem z njo - torej dramatiko - samo. Mnenja pa smo tudi, da naj bo slovenska dramatika (danes) predvsem dramatika in čim manj slovenska, saj jo bo šele to lahko konstituiralo kot avtonomno literarno vrsto ter kot "uporaben" gledališki material, enakovreden tujemu.

4.

Res je, da dobra drama ne nastane naključno, pravzaprav - izhajajoč iz vsega do zdaj povedanega - dramatika nasploh ne nastaja kot rezultat naključnega, "spontanega" navdiha. Za dramo je potrebna najprej (inspirativna) odločitev, nato poznavanje žanrskih norm ter končno poseg, intervencija od zunaj. Drama, kot rečeno, vselej nastaja v tridimenzionalnem prostoru, ki vanjo projicira svoje entitete in ki vanj tudi drama (predvsem s pomočjo gledališke uprizoritve) posega, intervenira s svojo konfliktno zgradbo. V dramo kar se da izrazito sega čas

in tudi drama prodira (penetrira) vanj v vzajemnem ireduktibilnem erotičnem toku. To je prvi faktor nujnosti, ki lahko (sploh) rodi dramo kot literarno obliko. Drugi faktor nujnosti je veliko bolj pragmatičen: dramo lahko provocira že samo preprosta želja po njej od zunaj – vabilo, naročilo, natečaj, možnost konkretne uprizoritve v gledališču ipd. Kakor je seveda tudi za prozo ali poezijo spodbudna zavest o tem, da bo dokončano delo tudi natisnjeno, pa je za dramatiko zavest o njeni uprizoritvi (torej postavitvi v prostor, v vidno) veliko bolj odločujoča.

Če nekoliko pogledamo po svoji lastni gledališki zgodovini, vidimo, da je želja po dramatiki že v samih začetkih našega načrtnega gledališkega delovanja izražena v obliki posega od zunaj: Fran Levstik je, denimo, leta 1867 v prošnji občnemu zboru *Slovenske matice* v imenu *Dramatičnega društva* zaprosil za sredstva, namenjena "darilom za najboljša izvorna dramatična dela" (France Koblar: *Zgodovinski oris vzgoje za slovensko gledališko umetnost, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, 10/1967, str. 32). Eksplicitna želja po literarnem (dramskem) delu, izražena v obliki vabila, naročila ali natečaja, pomeni gesto prostora (družbe, institucije, kapitala) literaturi (dramatiki) oziroma njenemu avtorju (dramatiku).

5.

Seveda je usoda takih gest vselej nepredvidljiva. O neuspehu našega prvega dramskega natečaja poroča Josip Stritar (1870); o relativnem uspehu natečaja za izvorno slovensko dramo leta 1955 izčrpno piše njegov iniciator Lojze Filipič; pomislimo pa tudi, da so denimo Strniševe *Žabe* dobile prvo nagrado na natečaju beograjske televizije (!). Morda je še najzanesljivejša gesta, ki zagotavlja nastanek in kontinuirano pisanje dram, njihovo redno in načrtno uprizarjanje. Ta gesta pa ne more biti nikdar enosmerna. Med dramo (literaturo) in njenim avtorjem ter gledališčem in njegovimi predstavniki obstaja namreč odnos vzajemne iniciacije. Drama iniciira uprizoritev in uprizoritev nato iniciira novo dramo. Ta (idealna) relacija pa je vpeta še v globalno mrežo, katere prvi konec tiči v rokah literature v metafizičnem smislu, drugi pa v rokah družbe v povsem fizičnem, pragmatičnem smislu. Tako lahko tudi

(utopično) idealna spodbuda, naslovljena na slovenske dramatike, rodi situacijo, o kateri – glede že omenjenega natečaja – piše Lojze Filipič: "Namesto da bi odprte možnosti rodile nadaljnje večje in bolj kvalitetne umetniške rezultate, so nekateri to razumeli kot konjunktorno situacijo, v kateri naj bi bila odprta pot na naš oder skorajda že vsemu, kar je napisano v dramskem dialogu." (*Živa dramaturgija*, Ljubljana 1977, str. 364) Pragmatični posegi so slej ko prej protetične geste (instrumenti), s katerimi je mogoče samo dodatno spodbuditi, opazno pripomoči ali uspešno dokončati neko dramatično dejanje. Resnične možnosti za njegov nastanek pa se skrivajo povsem drugje.

6.

Lojze Filipič v zapisu iz leta 1955 pravi tudi, da pozna naša dramatika samo dve plodni obdobji: "prvo desetletje našega stoletja s Cankarjem po kvaliteti in polovici dvajsetih in tridesetih let tega stoletja po kvantiteti" (*Živa dramaturgija*, str. 182). Tema dvema obdobjema lahko danes dodamo še šestdeseta leta tega stoletja z nekaj najizrazitejšimi avtorji (Dominik Smole, Primož Kozak, Gregor Strniša) in besedili naše dramske literature sploh, potem pa se moramo tudi sami ustaviti.

Misel o času, ki o(ne)mogoča nastanek kakovostne dramatike, ilustrirajmo z bežnim preletom obdobja štirih let po "dramatični" osamosvojitvi Slovenije, to je obdobja po rojstvu naše prve države z miniaturno vojno v njenem izhodišču, ki pomeni najbolj zgoščeno (mitološko) manifestacijo dramatičnega duha časa. V obdobju od sezone 1991/92 pa do vključno pravkar končane (1994/95) so vsa slovenska gledališča (skupaj z lutkovnima in zunajinstitucionalnimi) uprizorila od približno petnajst do dvajset novih slovenskih del na sezono. Če bi zabeležili še dela, ki niso bila uprizorjena in so bila samo objavljena oziroma poslana na različne natečaje ali razpise (natečaj *SSG Trst*, *Grumova nagrada* itn.), bi skupno število zraslo na več kot sto dramskih del v štirih letih. Število ni majhno, vendar se občutno skrči, ko ga pogledamo natančneje in pregledamo razmerja, ki so skrita v njem. Ob predpostavki, da so bila vsa kvalitetna dela, ki so bila v tem času

napisana, tudi uprizorjena (izjeme so seveda mogoče, čeprav zgolj značilne), najprej ugotovimo, da je število sestavljeno zvečine iz dramskih besedil, ki so bila uprizorjena enkrat samkrat, nadalje iz besedil, ki so nekakšni osamelci, saj pomenijo v teh štirih sezonah edino delo določenega avtorja, ter povečini tudi iz besedil, ki niti v literarnem niti v gledališkem smislu niso doživela omembe vrednega odziva. V številu oziroma v seznamu avtorjev je opaziti občutno odsotnost starejših avtorjev, ki imajo za seboj že prepoznaven dramski opus, dokaj dobro je zastopana srednja generacija, ki kontinuirano piše drame že vsaj dve desetletji, še največ pa je avtorjev mlajše in najmlajše generacije, ki šele začena pisati in so uprizorjene drame zvečine njihovi prvenci. Pri tem pa v najmlajši generaciji ni nobenega izrazitega ("čistega") dramatika (ali mladi dramatik pišejo tudi drugačno literaturo ali pa so tako ali drugače povezani z gledališčem), veliko dramatikov srednje generacije, ki je pred osamosvojitvijo slovela – vsaj tako je bilo videti – ne piše več, pri starejših avtorjih pa se nekako ne moremo znebiti občutka, da je večina izgubila stik z aktualnim literarnim in gledališkim trenutkom.

Če bi hoteli v seznamu dram, nastalih v zadnjem štiriletnem obdobju, poiskati delo, ki najizraziteje, naslikoviteje, gledališko in literarno najbolj učinkovito uprizarja naš trenutek, bi se kmalu znašli v zadregi oziroma bi se le težko odločili. Če smo povsem konkretni, lahko izmed imen, ki se v seznamu dramatikov pojavljajo največkrat oziroma katerih drame lahko glede na uprizoritveni uspeh in kritiške odmeve štejemmo za najuspelejše (Dušan Jovanović, Milan Jesih, Dane Zajc, Evald Flisar, Emil Filipčič, Tone Partljič, Milan Dekleva, Iztok Lovrič, Drago Jančar), sicer izberemo dve ali tri, ki po izrazitosti odstopajo od drugih, vendar pa ne najdemo (to je sicer že objektivno pogojena subjektivna sodba ...) nobenega dela, za katero bi lahko povsem brez pridržkov rekli, da pomeni resnično reprezentativni primerek trenutka na tem teritoriju po osamosvojitvi oziroma da pomeni "idealno" podobo časa, ki ga kot človeška bitja živimo v svetu kot takem nasploh.

7.

Ugotoviti moramo, da čas po nastanku nove slovenske države sam

po sebi za dramatiko še ne pomeni ničesar. Civilna država, demokracija, parlamentarizem, tržna ekonomija itn. itn. so pojmi oziroma dejstva, ki imajo za socialno oziroma politično življenje Slovencev sicer neko težo, vendar za slovensko dramatiko ne pomenijo a priori ničesar. Ti pojmi oziroma dejstva so samo zunanja obeležja časa, ki ga v tem trenutku (ki je odsev zgodovinske nujnosti in zaporedja) živimo, o njegovem bistvu oziroma duhu pa ne povedo prav ničesar. Dramatični duh časa se namreč skriva nekje povsem drugje. Spet prisluhnimo Lojzetu Filipiču, ki leta 1971, ko piše o "paradoksalnem zgodovinskem položaju slovenske dramske književnosti", zapiše tudi tole: "V docela izjemen kakovosten razcvet, v katerega se je naša domača dramska književnost letos po Smoletu in Kozaku vzpela s Hiengovim Osvajalcem ..., je to naše slovensko gledališko pisanje v tak vrh dozorelo v času, ko se je gledališče kot umetniško izrazilo znašlo malodane v slepi ulici družbene izolacije in hudih izraznih ter eksistencialnih stisk, v protislovij in nejasnosti prepolni labirintski zmedi pridobitniške, kečeskenovske džungle in v položaju, ko tehtne neudobne, tudi neprijetne in boleče eksistencialne in umetniške gledališke posledice v poplavi potrošnega in pogrošnega blaga, v katerega so gledališča prisiljena, če hočejo živeti, padajo ko kamni, vrženi v gluho močvirje." (*Gledališče, kultura, družba*, Ljubljana 1978, str. 463) Med politično relativno odprto (čeprav konfliktno), demokratično in od zunaj neogroženo situacijo našega časa in situacijo (časom) poznega eksistencializma, ki jo opisuje Filipič, zeva neka temeljna razpoka, o kateri si v tem trenutku ne upamo reči nič določnejšega. Povsem določna se nam namreč dozdeva neka druga stvar: tudi situacija, v kateri se slej ko prej znajde današnji, sodobni dramski pisec, je lahko utesnjujoča, in v njem lahko vzbuja prav tako eksistencialno stisko, kot jo je vzbujujala v dramskem piscu situacija poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let. To stisko je "preprosto" treba "najti" (se znajti sredi nje) in se nato nanjo (dramatično) odzvati. Razlogi za stisko se vselej skrivajo v dejstvih, ki niso nič več pomembna: ali v pridobitništvu ali v jalovih strankarskih sporih, ali v politični presiji ali v navidezni politični toleranci, ali v hermetično zaprtih ali tudi v na stežaj odprtih mejah - le da prva spodbujajo neskončno željo po begu iz tesnega prostora, druga pa z neskončno odprtostjo v prostost vsako željo ubijajo. Konkretna manifestacije

časa so tisto, kar je mogoče od časa odšteti, zanemariti, abstrahirati. To, kar ostaja, je stiska, ki rojeva dramatični duh (oziroma je rojena iz dramatičnega duha) in ki je v temelju vsakega dramatičnega dejanja. Dramski pisatelj, ki konkretnih manifestacij od časa ne odšteje, temveč jih še potencira, jim dodaja svoj lastni delež (na primer peticije, odprta pisma, implicitni politični angažma, strankarski aktivizem itn.), preneha biti dramski pisatelj, saj izgubi svojo lastno izvorno dramatično stisko, s tem pa se mu odtuji tudi resnični dramatični duh časa. To, kar ostane, je samo še politika(ntstvo).

8.

Drama (in gledališče) se vselej rodi iz družbenega kaosa, v katerem je treba spregledati red od znotraj, ne od zunaj, z (duhovno, estetsko) kontemplacijo, ne s (političnim, institucionalnim) delovanjem. Drama pomeni zgradbo, strukturo, na katero od znotraj nalagamo vse zunanje, vse družbeno, politično; drama je (estetska, duhovna) družba in država v malem. Drama pa je vselej tudi telo, je jaz v neustavljivem toku konfliktov (kot bi rekel Primož Kozak), jaz kot jaz v "odprtosti razlike" (kot pravi Dušan Pirjevec v razpravi o Kozakovi dramatiki). V drami bivam skupaj s svetom v neposrednem, a vselej napetem stiku – in najpomembnejše vprašanje v zvezi z dramo, na katero pa v tem trenutku ne moremo dati odgovora, se glasi takole: "Kako v (sodobni – slovenski –) drami sem, kako smo v njej (uprizorjeni) mi vsi, kdo je njen resnični junak in v kakšnem odnosu je do nas, do mene kot osebe iz istega, njegovega časa? Ali sodobni slovenski dramski junak sploh (že) obstaja, ali je že konstituiran kot oseba s postavo in obrazom, ali pa se za zdaj pojavlja samo še v raztrganih obrisih?" Morda pa je to vprašanje sploh napačno zastavljeno, saj postmoderna dobi ne ustreza več, in ga je zato namesto v bistvenostnem smislu treba zastaviti samo še kot parcialno žanrsko vprašanje: "Ali obstaja dobra, učinkovita sodobna slovenska drama?"

9.

Odgovor na zastavljeno (sestavljeno) vprašanje je že vsebina

tistega, čemur je v iztočnici za to razmišljanje (rahlo provokativno) rečeno *slovenski literarni* (dramski) *program*. Če gre za program, potem to pomeni, da konkretne vsebine še nikjer ni, da gre samo za posodo, ki jo bo šele treba napolniti, njeno vsebino "razglasiti". Lahko pa to tudi pomeni, da nekaj že obstaja, vendar še ne v ustrezni obliki, kot skica, približek. Vsekakor je očitno, da bo naša dramska produkcija še nekaj časa polna "do malega samih smeti", kot je leta 1870 v spisu *O gledališču in slovenski dramatik* (*Kritični spisi*, Ljubljana 1971, str. 64) zapisal Josip Stritar, ki pa je o izboljšanju kakovosti slovenske dramatike tudi konkretno razmišljal: predlagal je opazovanje našega ljudstva – "V nizkih kočah, s slamo kritih, se vrše tragedije, kakor v svetlih palačah, saj človeško srce je vedno in večno enako." (*Kritični spisi*, str. 64) – ki mora biti seveda povezano s talentom, vajo v pisanju ter študijem velikih dramatikov. Josip Jurčič leta 1867 v članku ob ustanovitvi *Dramatičnega društva* opozarja na še eno pomembno literarno dejavnost, na pomen kritike: "Zakaj če je kje kritike, zares prave kritike potreba, potreba je je v dramatik" (*Zbrano delo*, X. knjiga, Ljubljana 1982, str. 43). Lojze Filipič leta 1955 predlaga več vnovičnih uprizoritev slovenskih dram po njihovih krstnih uprizoritvah, knjižne izdaje, večje tanieme, obenem pa graja ekskluzivno težnjo dramatikov, da pridejo na oder osrednjega gledališča, branijo pa se manjših gledališč, "kulturni molk" pisateljev, ki jim gledališča odklonijo besedila, njihovo samozaverovanost itn. Tudi Filipič misli, da se je treba drame naučiti pisati. Samo tako bo "trajna jalovost" slovenske dramatike postala le "začasna kriza", njeno presojo pa mora voditi "perspektivno načelo kvalitete" (*Živa dramaturgija*, str. 182 in napr.). (Samo mimogrede omenimo, da je Filipič vse, o čemer je pisal, v praksi tudi uresničil: njegovi zapisi o sodelovanju dramaturga z dramskim pisateljem so skorajda nepresegljivi.)

Ker je drama tako neločljivo povezana z gledališčem, tudi zanjo velja, da mora zajeti svet, ki ga uprizarja, v njegovi celovitosti. Tako kot je treba v vsakem novem obdobju premisliti gledališče kot celoto, je tudi o drami treba razmišljati v celotnem poteku (loku) njenih izvirnih razpetosti (med črko in prostorom, med žanrom in svetom itn.). Uporabimo še en primer iz naše gledališke zgodovine in prisluhnimo doktorju Valentinu Zarniku, ki je leta 1869 v deželnem zboru v svojem nastopu,

polnem gledališke erudicije in duhovite politične lucidnosti, spregovoril o podpori slovenskemu gledališču in slovenski drami, dotaknil pa se je tudi gledališča in drame na sploh. Tako je, denimo, povedal tudi tole: "Tudi pred nekolikimi leti vem, da je nek mladi Berlinec Tempelvey, ki zdaj v Weimaru na dvoru živi, napisal drama pod naslovom 'Antigone', kateremu se je tudi prisodila nagrada. Ta drama se je predstavljal v Beču in je neizmeren furore napravil ..." (*Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, Ljubljana 10/1967, str. 45) Če pustimo vsebino njegovega govora ob strani, lahko vidimo, da je Zarnik uporabil za dramo – moški spol. Ne glede na objektivno razlago tega "spodrsaljaja" (prevod iz nemščine) in ne glede na (neumestne) spolne konotacije omembe te razlike, si poskušajmo za (pragmatični) konec zamisliti tole: kaj če bi za nekaj časa poskusili govoriti o drami ne več v ženskem, temveč v moškem spolu; kaj če bi poskusili govoriti o drami kot o osebi moškega spola, ki mora iz varne pisane in čipkaste sobice stopiti v sivi in surovi svet, v katerem ta trenutek prebivamo tudi mi ... Nič drugega ne potrebujemo za to, nobene "samostojne Slovenije", nobene "desno-leve opcije" in nobenega "narodnega gledališča" (historični patos nadomestimo z dramatičnim), samo dramo kot moža, ki nenadoma prestopi mejo svojega notranjega (zasebnega) ugodja in ki z odprtimi pljuči vdihne (zunanji) zrak, poln dramatičnega duha, ter nato zakriči – najprej v samoti, nato v dialogu s samim seboj, pa v prizoru z nami, ki smo zbrani okrog njega in ga nemočno opazujemo, ter končno v drami, ki se že odpira pod našimi nogami.