



Kritika: kri, rit, tik, krik

Evald Flisar se je pogovarjal
z Blažem Lukanom

FLISAR: V zadnjem letu in pol si se profiliral kot eden najvplivnejših gledaliških kritikov, hkrati pa si tudi, kot vemo, avtor, in to celo dramskih tekstov; enega ti bodo v kratkem igrali v mariborski Drami. Se ti zdi to posrečena kombinacija? Oziroma, če sem natančen, ali tvoja ustvarjalna avtopoetika, če uporabim ta nekoliko izpraznjen termin, ne omejuje objektivnosti tvojega kritiškega pogleda na dela drugih ustvarjalcev? Citiram iz tvojega zapisa v *Delu*, v katerem praviš, da »kritik in gledališčnik govorita tako močno različna jezika, da sporazumevanje skoraj ni mogoče«.

LUKAN: Poskusil ti bom odgovoriti neposredno, brez velikih priprav, reciva, da je to bolj gledališko. Najprej o »enem najvplivnejših kritikov«. Ta oznaka me moti, saj se – pa naj se sliši še tako nekritično – sploh nimam za kritika. Še vedno sem dramaturg, ki razmišlja o gledališču, tudi v obliki kritik. Vem, da ne gre za neobremenjena in nevtralna razmišljanja, za teoretske ali esejistične sprehode po izbranih uprizoritvah, temveč za zapise, ki so objavljeni kot neposredne reakcije na uprizoritev in vsebujejo tudi »juridični« moment; vem torej, da uprizoritve, o katerih razmišljam, tudi sodim in jih vrednotim. Toda ta sodba je vendarle rezultat razmisleka, ki poskuša biti na tak ali drugačen način dramaturški, saj drugačen morda celo biti ne more. Nisem torej nekdo, ki ga veseli golo kritiziranje, sesuvanje ali povelečevanje, ne zarezujem rad ran v telesa uprizoritev, ki so, vsaj na premieri, močno ranljiva. Pravzaprav sem se dolgo

počutil zelo neprijetno, če sem moral napisati negativno kritiko; raje sem se od uprizoritve odmaknil in razmišljal o načelnih, splošnih stvareh gledališča (v moji knjigi *Dramaturške replike* so take kritike uvrščene pod poglavje *Dramaturgija v kritiki*); v prvi vrsti mi je torej šlo za dramaturgijo in šele potem za kritiko. Priznam, da sem se v negativizmu nekoliko izuril, tako da včasih celo že uživam, ko mi uspe ob gledanju ponesrečene uprizoritve argumentirati ali vsaj dobro formulirati svoj občutek in izreči negativno sodbo. Kljub temu pa se mi zdi, da ta užitek ni nikdar sadističen (tudi mazohističen ni), vselej je v njem nekaj rezerve, pa naj se prizadetim zdi ta še tako zanemarljiva (kako drugače pa naj prizadeti reagirajo; tudi sam po navadi tako reagiram, kadar se znajdem v vlogi kritiziranega). Rezerva pa ni premajhna prepričanost v svoja opažanja oziroma zaključke, tudi ni strah, pomanjkanje poguma. V rezervi se skriva spraševanje o smislu vsega tega početja, dvom v to, ali je res potrebno izrekati sodbo in s tem določen izdelek in njegove avtorje na neki način stigmatizirati ter spraviti v slabo razpoloženje, vprašanje: Ali in zakaj za vruga je sploh potrebno vse to početi; ali ne bi bilo bolj preprosto napisati pozitivno ali vsaj neopredeljeno, ravnodušno oceno in si prihraniti lastne skrbi in zadrege ob srečanjih s prizadetimi? Seveda nekoliko poenostavljam in karikiram enega od možnih učinkov kritike. Kljub temu se mi zdi, da sodba na neki način mora biti izrečena. To je rezultat kritiške odgovornosti, namreč: če prevzameš neko nalogo, neki posel, ga moraš do kraja opraviti, pa naj bo še tako zoprn (mogoče imam to lastnost iz vojske, kjer ni bilo možnosti izmikanja ukazom, morda pa iz dramaturškega dela, kjer je kljub morebitnim dvomom vselej potrebno uprizoritev spraviti do premiere). Po drugi strani pa gre tudi za prepričanje: če že pišeš kritike in če si prepričan, da predstava ne ustreza tvojim pričakovanjem ali merilom, potem si dolžan to tudi povedati. Če sem povsem pošten, me reakcije na zapisano potem niti ne zanimajo več, tega se navadiš. Ne sprašuješ več in ne loviš odmevov; tudi če te doletijo (dobri ali slabi), jih pač bolj ali manj preslišiš; redki so namreč koristni za tvoje nadaljnje pisanje, večinoma se jih moraš otepati, saj ti skačejo v pisanje kot nadležne mušice ali komarji; »najvplivnejši gledališki kritik«: stvar mrčesa torej. Nisem pozabil na vprašanje: povedati sem hotel samo, da moje kritiško pisanje prihaja iz enega samega vira, najsi bo kritiško, esejistično, dramaturško, literarno. Zagotovo gre za drug pogled, drugo pot itn., iz kritiških ostankov ali spoznanj o tem, kaj je (dobra) drama oziroma predstava, ne more zrasti dober dramski tekst ali predstava, če bi vzporedno s pisanjem tudi režiral. Pravzaprav je pisec, pa najsi bo srednješolec, ki še ničesar ni slišal o dramski teoriji, profesor dramaturgije, uveljavljen pisatelj ali še kdo četrti, ki je soočen z nalogo napisati prvo dramo, v podobni situaciji: začeti mora iz nič. Ta nič je seveda lahko različen, krivulja pa se začne vzdigovati šele ob vztrajnem in kontinuiranem pisanju, ki ga morda spremlja tudi študij, vendar ne študij dramske teorije, temveč študijsko branje dram. To po vsej verjetnosti ni kritično (ali pa tudi, vendar ne javno), gre bolj za izgrajevanje lastnega dramaturškega modela s pomočjo najdenih dramskih

strukturnih elementov. Pisanje kritik je v tem primeru nekaj tretjega, pisanja dram niti ne spodbuja niti ga ne omejuje, je pač posel, ki ga pisec opravlja, preden zvečer (ali zgodaj zjutraj) sede pred prazen list, na katerem se bo odigral prvi prizor prvega dejanja neke še neobstoječe drame. Moram reči, da se ne obremenjujem z dejstvom, da bom kot pisec drame sam podvržen kritiki svojih kolegov (ali še koga). Nisem neobčutljiv, daleč od tega, vendar vsaj približno vem, kako te stvari – torej ustvarjanje mnenja – potekajo, vem, kaj je to življenje gledališke predstave (torej študij plus premiera plus ponovitve plus

gostovanja, festivali itn.), pri čemer je kritiški odziv samo eden izmed mnogih, in po navadi v manjšini. Seveda lahko izrazito negativen sprejem vpliva na življenje predstave, lahko jo umakne s programa, onemogoči njen izbor v festivalski program, prepreči gostovanje itn. Vendar je to pač realnost, ki jo mora vsakdo, kdor sprejme gledališko igro, vzeti v račun, ali pa bo slabo končal – v najslabšem primeru bo težko še kaj uprizoritve vrednega napisal. Dvomim pa tudi, da bom potem, ko bo premiera moje drame mimo, kaj drugače gledal na delo drugih dramatikov. Prvič, z eno dramo (čeprav sem do zdaj že napisal kakšno stvar v dialogu in z didaskalijami, nekaj radijskih iger, bolj



ali manj svobodnih dramtizacij, pa tudi dram, le da so, razen nekaj izjem, obležale neuprizorjene oziroma so še vedno v mojem predalu) še ne postaneš dramatik, in drugič, ko prebiram ali gledam uprizorjeno dramo, se vendarle tako globoko potopim vanjo, da takrat vsa druga realnost izgine. Dramo in predstavo skušam razumeti iz nje same, kolikor je seveda to mogoče, in svojega zlobnega prišepetovalca takrat v resnici pustim doma. Čeprav se to komu ne bo zdelo res, ampak redkokdaj rečem ali zapišem: sam bi to storil bolje. Nimam se za vrhovni kriterij, čeprav svojim občutjem verjamem in zaupam. Če sem zapisal,

da sporazumevanje med kritikom in gledališnikom ni možno, sem samo radikaliziral neko (morda trenutno) možno situacijo, ki pa v normalnih razmerah poteka kot dialog, dinamičen, napet in konflikten, toda še vedno kot dialog. Iz literature poznamo situacije, ko je imela neka gledališka generacija svojega kritika, ki je pomagal k njeni uveljavitvi, in situacije, ko je kritik generacijo ali avtorja dobesedno zatrl. Tudi to je dialog, in če poteka na transparentnem bojnem polju, mu ni kaj očitati, razen tega, da ima kritika, ki je vendarle sekundarno pisanje, prevelik vpliv na ustvarjanje. Sam si nobene od teh skrajnosti ne želim, rad bi samo spremljal delo v gledališču, gledališče samo, s pravo mero izmenjave notranjega in zunanjega pogleda; rad bi bil preprosto zraven.

FLISAR: Vrniva se k tvojim zapisom o gledališki kritiki v *Delu*. Zdi se mi, da govoriš o »kritiku« skoraj z veliko začetnico: kot da je vsakdo, tudi – recimo – radijski ali televizijski novinar, kritik že v trenutku, ko o predstavi izreče sodbo, pa naj bo ta še tako nepodprta s strokovnimi argumenti. Se ti ne zdi, da so drame in njihova ugledališčenja prezahtevne stvari, da bi se jih lahko kritično lotil vsakdo, ki to želi ali pa mora »oceniti« predstavo po naročilu svojega urednika? Ali ne velja argument, da mora biti kritik svoji nalogi kos na podoben način, kot se pričakuje, da so svoji nalogi kos avtor, dramaturg in uprizoritelji drame?

LUKAN: Lepo bi bilo, če bi o gledališču pisali sami občutljivi, izobraženi, razgledani in zreli ljudje s poslušom za splošno genialnost in posebne kvalitete avtorjev gledaliških uprizoritev, zlasti dramatikov, režiserjev in igralcev. Lepo bi bilo, če bi kritiki znali formulirati svoje poglede na dramo, jih aplicirati na uprizoritev, znali prebrati režijo, njeno avtonomno govorico, opisati igralca, oceniti njegov konkretni prispevek in njegov razvoj, iznajti jezik za opis zunajpsiholoških elementov njegovega izraza, posvetiti pozornost ostalim segmentom uprizoritve, z likovnokritičkim oziroma umetnostnozgodovinskim jezikom opredeliti scenografijo, kostumografijo, muzikološko ovrednotiti glasbeni delež, zaznati delo dramaturga, ki na odru ni nikdar neposredno navzoč, saj se skriva zadaj in vmes, kot sem nekoč že zapisal; čudovito bi bilo, če bi bila kritika izčrpna, teoretsko utemeljena, a tudi poljudno tekoča, in navsezadnje – pozitivna. To so nekoliko karikirana pričakovanja, ki se v celoti pač ne morejo izpolniti, saj predstavljajo tisti ideal, ki je to, kar je, ravno zaradi svoje nedosegljivosti. Sprašujem pa se, ali bi bila takšna (in še boljša) kritika gledališkim ustvarjalcem všeč in pogodu. Veliko vprašanje, saj v gledališču, ki je kolektivni akt, nikoli ni mogoče ugoditi vsem in vsakomur hkrati, pri čemer pa gre najbrž tudi za to, da je izmuzljivo bistvo (gledališče vselej neusmiljeno drsi v čas) gledališke uprizoritve težko ujeti oziroma zamrzniti v metagovorico, ki bi adekvatno izražala tisto krhko in nedosegljivo »isto« umetnosti in tako v popolnosti ustregla ustvarjalčevi žeji po tem, da bi bil slišan in razumljen. Vedno gre torej za nujne približke. Ti ne smejo pomeniti vnaprejšnjega opravičila za pisanje najrazličnejših recenzentov, ki se pojavljajo v naših medijih. Vselej je

potrebno štartati iz celote, ne iz (po možnosti nepomembnih) posameznosti, in pojem približevanja mora vsaj v izhodišču vsebovati tudi pojem izpolnitve oziroma srečanja z lahko hlapljivim jedrom uprizoritve ter pojem bližine, ki implicira kritikovo sposobnost življenja. Strinjam se, da tega ne zmore vsak in da tistega, ki se o lastnem početju nikdar ne sprašuje, le s težavo imenujemo kritik. Toda tako je, in tega nobeno lamentiranje ne bo spremenilo. Kdo pokliče kritika k pisanju? Urednik! Urednik je torej tisti, ki mora biti prvi kos svoji nalogi. Toda to večina urednikov je. Kje je potem problem? V tem, da najdeš pravega človeka. O tem pa je vnaprej, razen če nisi jasnovidec, težko kaj vedeti. Mogoče je sicer slutiti, mogoče je kritiškega kandidata preveriti, testirati, vendar taka testiranja navadno potekajo že kar na kraju samem, torej s konkretnim pisanjem, pa naj bo to še tako neboljeno. Tu se torej srečamo s tretjim problemom: kako nadzirati pisanje kritikov, ki jih urednik povabi k pisanju in jim popolnoma zaupa, čeprav sejejo še takšne nesmisle oziroma povzročajo še takšno škodo. No, mislim, da je problem že v formulaciji nadzirati. Vem, da bi to marsikdo v gledališču rad, tudi intonacija tvojega vprašanja je taka, vendar kakor koli že to obžalujemo, nadzor ni mogoč. Mediji, uredniki in kritiški sodelavci živijo svoje življenje, ki ga življenje gledališča v bistvu niti ne zanima kdo ve koliko. Čeprav sem prepričan, da med kritiko in gledališkim ustvarjanjem obstaja globlja povezava, kot smo to pripravljene priznati, pa je na življenje



medija praktično nemogoče vplivati. Vsi konkretni, fizični poskusi (udarci na gobec, polemični odzivi, pisanja urednikom ali celo politične intervencije) so obsojeni na neuspeh. Kritiko, kakršno si želiš, si lahko napišeš samo sam; seveda pa se moraš pri tem odpovedati tistemu občutku zadovoljstva, ki te prevzame, ko o tebi pišejo oziroma te hvalijo drugi. Saj za to gre: biti pohvaljen, to je neke vrste šolarski refleks, morda še zgodnejši, iz otroštva, oče te poboža po laseh in mama ti kupi liziko ... Spet poenostavljam: mnogo večjo vrednost kakor izreki sodb imajo zapisane analize, s kriteriji opremljeni premisleki o vide-nem; vem, da je to tisto, česar si vsi želimo. Tega res ni sposoben vsak, in tudi tisti, ki je, ni tega sposoben vedno; in tudi kadar je sposoben, in to celo zapiše, se lahko vmeša tretja, višja sila v podobi uredniške politike. Vse to ni nobena velika znanost in vse to je večini ljudi, ki delajo v gledališču, jasno. Vendar gre za občutljive zadeve in ni jih lahko pojasniti. Recimo, da mora med kritiko in gledališčem nenehno obstajati produktivna napetost, pa naj temelji na še tako prozornih argumentih, kot so: ne biti kos svoji nalogi, kritik kot faliran študent ali propadli avtor ali državni ljubimec itn. Najslabše stanje je pomanjkanje odnosa, gluho naprezanje vsake od obeh strani, neslišne predstave in kritike brez odmeva. Posluh. Odnos. Dialog.

FLISAR: Pogosto prihaja, pri knjigah manj kot pri gledaliških uprizoritvah, do velikih razhajanj med kritičnimi odmevi. Eni so zelo za, drugi so zelo proti; tisto, kar se enim zdi slabo, se drugim zdi najboljše. Lahko gre za estetske poglede različnih generacij, lahko pa tudi za osebni okus ali nemara celo za kritikovo osebno naklonjenost, ali obratno, do avtorja drame ali do režiserja ali do igralcev ali do gledališke hiše. Kako veliko vlogo igrajo nestrokovni motivi pri ocenjevanju, in komu naj ljudje verjamejo, če preberejo dve kritiki, ki se vzajemno izključujeta?

LUKAN: Enoglasja v kritiki ni in ga ne more biti, čeprav so si ocene pogosto podobne. Ko sam kdaj (priznam, da zelo poredko) preberem mnenja kolegov o predstavah, o katerih sem tudi sam pisal, sem sprva presenečen nad podobnimi občutki, nato pa nad popolnoma različnimi utemeljitvami, ki temeljijo na povsem drugih vrednostnih sistemih in kategorialnem aparatu, kot ga imam (če ga sploh imam, morda gre bolj za jezik oziroma stil) sam. Kritiko je najbrž potrebno brati iz kritika samega. Pomembna je kritikova širina. Moram reči, da ne razumem ljudi, ki že celo življenje pišejo kritike, pišejo pa samo – kritike. To se mi zdi nedopustno. Kritika mora rasti iz nekega ozadja, iz neke širine, najsi bo teoretsko, praktično, literarno, biografsko, tudi družabno. In kritik mora ta ozadja publicirati, s pisanjem, ki ni kritičsko, mora ustvarjati kontekst, iz katerega nato izstopi kritika kot serum ali izcedek, ki je nastal ob stiku z gledališčem. Pisanje zgolj-kritik namreč nujno vodi v redukcijo, v siromašenje, na koncu kritiku ostanejo dve tri formulacije, ki jih variira in ponavlja do brez-umja. Ne mislim, da mora biti kritik kdo ve kakšen pisec (čeprav je veliko

kritikov prav to), vendar si mora vzeti čas in prostor, da svoje kritiške pripomočke tudi širše osvetli, razdela, premisli. Nekaj takih kritikov z ogromnim opusom zgolj-kritik je tudi pri nas, in značilno je, da njihovih kritik ne bomo našli zbranih v knjigi. To je, lahko bi rekli, slaba literatura. Zamislimo si pesnika, ki nikdar ne premisli lastnih izhodišč, ki nikdar ne manifestira svoje avtopoetike, pa čeprav to naredi kar v pesmi. Pač priložnostni stihoklepec ... Kritikoklepec, kritikaster. Razlika med kritiki, ki si upajo priznati, od kod jemljejo in kje so njihove meje, robovi, je produktivna, saj je čitljiva; plodna je in gledališkemu ustvarjalcu pomaga, da se odmakne od primarne emotivne reakcije oziroma odziva na kritiško sodbo in začne o kritiki oziroma, kar je še pomembneje, o svojem delu razmišljati tudi drugače, s pomočjo pogleda od zunaj (do premiere navadno ustvarjalec, tudi dramaturg, ki je najbolj zunaj, razmišlja od znotraj). Zunanji pogled je za, denimo, igralca koristen, saj mu pomaga pri formiranju igralske tehnike, hkrati pa lahko skozenj preverja tudi tisto, kar je najgloblje znotraj, emocije, odzive, nezavedno in zaumno ipd. Pri nas generacijske kritike skorajda ni, kakor tudi ni več kritiške avtoritete, kakršna je morda bila Vidmarjeva in do neke mere in nekaj časa Inkretova. Kritika pri nas je nasploh slabo kodificirana, slabo žanrsko razslojena. Vsi pišemo podobno, z manjšimi odkloni v jeziku in slogu. Gledališka kritika zadnjega časa pri nas je tudi relativno mlada, še zelena, čeprav ne vedno sveža, kakor bi bilo pričakovati. Pri tem pa je pomemben občutek zorenja, kontinuiranega pisanja, dela na sebi in na predmetu svojega interesa, saj drugače je kritika zgolj epizoda; takih epizodistov je pri nas kar nekaj, morda sem med njimi tudi sam. O osebni naklonjenosti nima smisla na dolgo in široko razpravljati, odgovori so slej ko prej jasni. Ni pisanja brez osebne naklonjenosti ali odklonjenosti. Vem, da imaš v mislih bolj konkretne naklone in odklone, vendar je to že stvar kuloarjev oziroma gledališke obrekovalnice. Nikdar – v obdobjih ko nisem pisal kritik in sem več delal kot dramaturg – nisem mogel presojudati kritike na podlagi nekih bolj ali manj realno obstoječih oziroma fiktivnih povezav kritika s tem ali onim (osebo ali pojavom), vselej sem hotel iz kritike izluščiti stvar samo, saj sem samo na ta način zmožal bolje spoznati sebe in svoje delo (oziroma delo svojih kolegov). Ne rečem, da tega ni, to bi bilo slepo. Ampak to nas ne pripelje dlje od trač strani v dnevnih časopisih, in konec koncev tudi lastno delo kmalu zreduciraš na ta nivo: prispevek v družabni kroniki. Resno delo izključuje pogovore o tem, kdo kdaj s kom in kako; niso pa izključeni ob delu in po njem, ravno nasprotno, celo popestrijo ga, le v sam proces ustvarjanja se ne smejo vmešati. Kadar gre za resnične kršitve tega kodeksa, je lahko hudo. Kritika takrat ni več kritika, ampak le še embalaža za neko povsem drugo vsebino, in tudi ustvarjanje ni več ustvarjanje, temveč boj s takim kritikom oziroma tistim, kar je skrito za njim. Kar ostane po takem boju, so izgube. Čas, ki ga živimo, takih pojavov skorajda ne pozna več, gre za večje ali manjše simpatije ali zoprnosti, ki pa se jim sam skušam izogibati. Priznam, da mi je včasih težko napisati kritiko o delu prijatelja ali (nekdanjega, sedanjega ali prihodnjega) sodelavca,

najsi bo ta pozitivna ali negativna; vsekakor imam več težav, kot jih je imel – po lastnih besedah – Inkret. Obremenjen sem a priori, brez namena, in trud, da bi se tega bremena rešil, je včasih večji kakor pri pisanju kritike o delu kake nesporne gledališke avtoritete. Včasih je dobro v pisanje pritegniti nekaj zdrave čemernosti, nekaj tistih (nižjih) čustev, ki jih navadno ob pisanju eliminiraš, saj motijo, kalijo čist pogled na predmet. Malo jeze, zavisti, zlobe, privoščljivosti ali morda erotične simpatije ni nikdar odveč; seveda pa je potrebno imeti svoje pisanje v oblasti, kolikor se le da: kakor se sliši banalno in utopično, je kritikov ideal v objektivnosti, torej v predmetnosti pisanja, v opisovanju predmeta, ne sebe, točneje, v opredeljevanju predmeta skozi lastno doživljanje in razumevanje, predmet kritike pa ne more biti nič drugega kakor gledališka uprizoritev kot ustvarjalni akt. Komu na koncu verjeti? Vsem in nobenemu, torej seštevku vsega, kar slišiš, in lastni zdravi pameti, če jo seveda premoreš.

FLISAR: Pri nas je bil Marko Crnkovič prvi, ki je začel sesuvati vse počez v želji, da bi se uveljavil. Čeprav bi ga danes težko uvrstili med pomembne kritike, se je njegov model prijel in ga danes uporablja kar nekaj mladih. Kljub temu pa opažamo, da nobeden od »sesutih« avtorjev in izgubil veljave; nekaterim se je ugled celo še povečal. Kaj lahko sklepamo iz tega? Da kritika na splošno ne igra pomembne vloge pri vrednotenju literature, ali da je brez takšne vloge le kritika, pri kateri je preveč očitno, da je le iskanje pozornosti in načrtno »ustvarjanje imena«?

LUKAN: Sesuvanje kot manira je pojav, ki ga v bistvu ne maram. Značilen je tako za mlade kot za stare (spet se spomnimo Vidmarja); nekako razumljiv mi je, kadar gre za generacijske averzije, te so nujne in čudno je, kadar jih ni (in danes jih skorajda ni). Sesuvanje je najbrž res ustvarjanje imena, preusmerjanje pozornosti s predmeta na pisca, velikokrat pa gre pri takih kritikih tudi za temperament, ki ga je težko obvladati, ki ni sposoben kompromisov ali diplomatskega žargona, ki želi stvari resnično spremeniti. Tak sesuvač je nemara idealen in ga pri nas ne poznam, nekaj od naštetega pa se v kakšnem od kritikov morda le skriva in se bo še artikuliralo. Meni samemu so izraziti, radikalni (ne pa a priori sesuvaški) odzivi na gledališke pojave simpatični, sploh če so formulirani duhovito, inteligentno, senzibilno. Včasih pa je kaj prav nujno sesuti: podreti razvalino, da postaviš novo stavbo. Sesuvanje poraja bolečine, saj je navadno hrupno in boleče. Od naslovnika je odvisno, kako bo bolečine prenesel. Predlagam pojem primarne tolerance: sesuvač piše predvsem o sebi in torej njegovega napada ni treba vzeti povsem zares. Ni se mu pa tudi mogoče izmakniti, saj si je konec koncev ravno avtorja izbral za sredstvo, s pomočjo katerega bo izrisal svoj avtoportret. Kljub temu na to degradacijo ni potrebno reagirati že kar prvi hip; prizadetemu pomaga tudi nekaj modrosti, ki mu jo dajejo leta (če je seveda že v takih letih, z mladim avtorjem je teže), znanje (če si ga je kaj nabral) ali potrpežljivost (če si jo je privzgojil); morda mu bo v

pomoč tudi zavest o tem, da se prizadeti s sesuvačem vselej nekako sreča, morda v podobnih, morda celo v zamenjanih vlogah, ko pa ima vse orožje v svojih rokah. Hočem reči, da stvari, pa čeprav so sprva videti nerešljive, niso absolutne in jih je potrebno razumeti v času. Kako je bilo že rečeno v nekem filmu? Čemu vse to naprezanje, ko pa že čez sto let prav nobenega od nas, ki zdaj tu živimo, več ne bo. Toleranca, distanca, modrost so pojmi, ki morajo spremljati razmišljanje o kritiki oziroma kritiku. Pred očmi pa bi jih moral imeti tudi kritik. Ne vem, če je kakšna dobra drama kdaj nastala kot reakcija na slabo kritiko. No, najbrž kakšna že, vendar pisanje ni v prvi vrsti dokazovanje, predmet pisanja ni v kritiku oziroma kritiki posebljena negativna realnost, temveč nekaj povsem drugega, pozitivnega. Morda je izjema komedija, satira gotovo. Kljub vsemu pa ima tudi slaba kritika (v smislu slabega kritika) svoj dolgoročnejši učinek. Tak kritik je lahko selektor, usklajevalec različnih programov, sedi v žirijah in komisijah, ureja izbore dramskih besedil in antologije, piše uvode v gledališke publikacije, prispevke v leksikone, enciklopedije, zbornike in monografije, s tem pa vpliva na življenje gledališča oziroma njegovih ustvarjalcev tudi drugače, zunaj dnevnega kritičnega pisanja. Pričakujemo lahko, da pri omenjenih rečeh sodelujejo samo dobri kritiki, vendar vemo, da ni vedno tako in da to počno tudi samo solidni, povprečni ali celo slabi kritiki, pa tudi sesuvači. Vse zgornje počnem tudi sam. Katero bi bilo univerzalno dezinfekcijsko sredstvo, ki bi preprečilo posledice dejanj slabih kritikov? Bojim se, da drugega legalnega sredstva, razen konstruktivnega (polemičnega, kritičnega) odzivanja oziroma dialoga, ni. Morda samo še ignoranca, ki je sicer lahko kratkoročno učinkovita, dolgoročno pa zagotovo škodljiva.

FLISAR: V svojem zapisu v *Delu* govoriš med drugim o strahu ustvarjalcev »pred kritiško juridično instanco, ki avtorja pred avditorijem razgali, osramoti in nemilostno razkrije, kdo je in kakšno je njegovo delo v resnici«. Ali kritika sploh lahko naredi kaj takega, glede na raznolikost mnenj o skoraj vsaki predstavi ali knjigi? Ali ne bi mogli reči, da kritiški zapis »razgali in osramoti« včasih predvsem kritika samega? Od kod ideja, da je ustvarjeno umetniško delo legitimna tarča za napade, za kritiko pa nekako a priori velja, da je neizpodbitna? Nemara zato, ker se kritik lahko zmeraj skrije za izjavo, da »pač tako misli«?

LUKAN: Občutek nekoga, ki piše kritike, je ravno nasproten tvojemu: ravno kritik je nenehna tarča napadov (publiciranih ali kuloarskih), medtem ko o gledališču težko rečeš kaj resnično kritičnega ... Resnica je po moji zmerni dramaturški pameti seveda vmes, čeprav je tisto, ki na koncu mora zmagati, gledališče. Gledališče je namreč premogočen organizem, da bi ga mogla sesuti ena sama kritika; dolgotrajno sesuvanje mu sicer lahko naje kakšen trakt ali organ, vendar ga popolnoma sesuti ne more. Tako gledališče bi bilo zgrajeno na močno trhljih temeljih. Za kritiko se zaradi pregovorne minljivosti gledališča zdi, da je edina, ki, potem ko predstava mine, ostane. Toda poglejmo si поближе,

kaj v resnici ostane. Ali res kaj več kakor kritiški zapis, objavljen v nekem porumenelem časniku, ki ga kdaj prelistajo samo suhoparni zgodovinarji ali nadobudni študenti za to, da potešijo radovednost svojih profesorjev? Ali res kaj več kakor kritika, objavljena v knjigi, ki je nihče nikdar ne vzame v roke, razen spet zgoraj omenjenih primerkov, skupaj s kakšnim novinarjem ali kritiškim vajencem? Kritika najmočneje učinkuje tisti dan, ko je objavljena, oziroma ko jo prizadeti prebere. Njena trajnost je problematična in paradoksalna;

v tem smislu je gledališče, pa čeprav po odigranih ponovitvah kmalu ni več niti sledu o njem, trajnejše. Gledališče ima v času rezervirano pomembnejše mesto od kritike, črke na papirju, pa naj bo ta še tako ostra in natančna. Gledališče se v svojih najuspelejših primerih odmika od gledališke fizike in deluje v veliko širšem prostoru zavesti, spomina, duha in usode, medtem ko kritika v svojih najnesrečnejših primerih služi samo zadovoljevanju najelementarnejših telesnih potreb. O kritikih lahko rečem, da so v glavnem precej anonimne kreature, razen nekaj velikih izjem. Redko komu uspe izrisati lastno podobo v veličini, ki priliči gledališkemu ustvarjalcem. Koli-

koli kritikov ima svoj kip v preddverju kakega gledališča, po katerem kritiku se imenuje gledališče, festival, ulica ali šola? O katerem kritiku se učijo v šolah ali na akademijah? Na srečo – o nobenem, vsaj ne kot o zgolj gledališkem kritiku. Veliko kritikov je odljudnih puščob, veliko suhoparnih profesorjev, veliko nezadovoljnih povprečnežev. Malokdo v svojem delu uživa (čeprav marsikdo misli, da), malokdo zna pisati in malokdo ima do svojega dela distanco. Kritiki so dete srečnega trenutka, gledališče je otrok časa.



FLISAR: Ne le pri nas, tudi drugod po svetu se vse prepogosto dogaja, da pozitivne kritike pišejo avtorjevi prijatelji ali generacijski kolegi, negativne pa tisti, ki si od avtorja ne obetajo nikakršnih otipljivih koristi ali pa jim je (in njihovim prijateljem) kratko malo »napoti«. Mnogokrat pa je kritika tudi, kot pravi Terry Eagleton, »propagandna veja kulturne industrije«, torej del boja za prostor na kulturnem trzišču. Do kolikšne mere je »juridična instanca« kritike na ta način razveljavljena?

LUKAN: Vloga kritike v družbi, v sistemu je poglavje zase. Pri nas je gotovo drugače kakor v gledališko bolj razvitem svetu z daljšo tradicijo in z mnogo boljše razdelano gledališko ponudbo. Pojem cene je pri nas relativno slabo navzoč, medtem ko je drugod bistven. Kaj daje kritiku ceno, kdo ali kaj mu jo postavi, kakšni so neposredni, materialni učinki kritikovega pisanja? Tudi če pri nas kdaj kritike pišejo avtorjevi ali režiserjevi prijatelji, to nima nobenega omembe vrednega učinka. Bo naslednjo dramo lažje prodal? Lažje dobil novo režijo, vlogo, scenografijo ipd.? Bo obogatel na račun nagrad, ki jih bo na ta način dobil? Bo bolj slaven, cenjen, spoštovan ipd.? Malo od tega. Gledališka slava in bogastvo je nekaj, kar ima pri nas drugačno podobo kakor drugod. Ne rečem, da nimamo gledaliških zvezd in da v gledališču ni mogoče zaslužiti. Toda kritika ima pri tem malo vpliva. Pri tem odločajo drugi dejavniki, druge zveze. Spet bi bilo naivno reči, da kritika pri tem ne igra popolnoma nobene vloge, vsekakor pa ta vloga ni velika in ključna. Kljub želji po nekakšni vzvišenosti in čistosti kritike, ki veje iz tvojih vprašanj, pa je treba reči, da je vse to, kar obsojaš, zgolj del kritike, še zlasti gledališke. Prevzetnosti in pristranosti, zveze in poznanstva, jaz tebi, ti meni ... – to je oblika gledališke komunikacije, ki ni in ne more biti izvzeta iz splošnočloveške. Katero človeško dejanje pa je čisto? Ali drugače: koliko pa je umetniških del, ki so do kraja čista, sveta? Zagotovo ne toliko, kot bi bilo pričakovati, nasprotno, mnogo, mnogo manj. Tako tudi sodba ni nikdar sublimni, metafizični, od vsega konkretnega ločeni akt. In izreči sodbo pomeni vplivati na stvari, na njihov potek. Brez učinka so samo mlačne kritike, neizrazite, neodločne sodbe. Odločna beseda ima učinek, pravi izraz useka, kakor je pred davnimi časi rekel moj soimenjak Mark Enej Lukan. Toda kaj avtorju preprečuje, da ne useka nazaj? Z enako, še večjo močjo in ostrino, s še večjim užitek ...?

FLISAR: Terry Eagleton, profesor angleščine na oxfordski univerzi, med drugim pravi, da je »kritika reformativni aparat, ki napada deviacije in zatira transgresije«. Do kolikšne mere je kritiška normativika dandanes sploh še zasnovana na estetskih načelih, vsaj ožje dogovorjenih, če ne splošno veljavnih? Človek se težko izogne občutku, da večina kritiških komentarjev danes pogoša načelno teoretsko strukturo in da so ti zapisi v glavnem ad hoc impresije, pogosto izpod peres novinarjev.

LUKAN: Dejstvo je, da preprostega oziroma povprečnega medijskega konzumenta prav malo zanima, koliko je kritika teoretsko podložena. Zanima ga sodba in njena formulacija, pravzaprav ga zanima samo flash ali naslov oziroma mislica, kakor strnjenemu izvlečku iz kritike pravijo pri *Delu*. Seveda poenostavljam, ampak medijski učinek kritike je tak. Druga stvar je z resno obravnavo kritiškega pisanja, ki ga je mogoče analizirati kot vsako drugo sekundarno pisanje. Včasih bi bilo dobro vzeti pod lupo kakšnega od naših kritikov, popisati njegovo delo in ga kritično ovrednotiti. To sicer nekateri tudi počnejo, le da se ukvarjajo z minulimi kritiki; zanimiveje bi bilo obdelati, denimo, Inkreta ali Smaska, garantiram, da bi prišli do rezultatov, ki so drugačni od tistih priročnih, ki jih uporabljamo v vsakdanji komunikaciji. Tudi nekaj takih poskusov je že bilo, vendar ne dovolj relevantnih oziroma odmevnih. Ne se lotiti kritika s pestmi ali užaljenimi pamfleti, temveč z njegovim orožjem, z analizo. Ko sam ne bom več pisal kritik (upam, da bo to kmalu), bom to naredil. Ampak občutek imam, da je to najino govorjenje o kritiki že precej preseglo razumno mero. Na sploh preveč govorimo o kritiki, premalo pa pišemo, režiramo, igramo brez ozira, kaj bo o tem kdo povedal. Premalo resničnega užitka v ustvarjanju, pa tudi premalo resnične potrebe. Mnogo raje, kot da pišem o bolj ali manj uspešnih predstavah, bi spremljal nastanek nekega gledališča, rojstvo nekega avtorja, najraje igralca, ki bi iz neke svoje kleti (kakor sem nekje že zapisal) ustvaril svoje lastno, avtorsko prepoznavno gledališče. Tako pa meljemo in meljemo že znane in tisočkrat ponovljene podobe in besede, brez pravega ognja in strasti. Kaj me briga kritiška estetika, zanima me (če sem nekoliko patetičen) prvinski krik, ki ga bom doživljal in podoživljal in o njem ali z njim v mislih morda tudi kaj napisal (kakor koli se to čudno sliši, ampak pišem še kar rad), nekaj, kar se ne bo niti po naključju imenovalo kritika.

FLISAR: Mislim, da je najino govorjenje o kritiki šele doseglo razumno mero, zato nadaljujva. Po mnenju Petra Hohendhala ima vsakdo osnovno sposobnost za presojo, vendar se ta sposobnost pri različnih ljudeh glede na različne razmere različno razvije. To pomeni, da naj bi vsakdo sodeloval pri kritiki, saj ta ne more biti privilegij določenega socialnega sloja ali poklicne klike. Kritik, tudi poklicni, je torej samo govornik za splošno občinstvo, formulator idej, ki se lahko porodijo komurkoli. Skratka, kritikova vloga v odnosu do javnosti naj bi bila, da o stvareh vodi splošno razpravo. Kaj misliš o tem?

LUKAN: Kritik je seveda vselej tudi nekakšna javna instanca, javni človek, eden izmed mnogih, prvi ali zadnji, to ni važno, zagotovo pa poklicani, saj je pisanje kritik njegov poklic in klic, in nekdo, čigar mnenje javnost (mnogo, mnogo ožja je, kot smo si pripravljani priznati) tudi pričakuje. Pri tem pa je težko nekakšen vodnik ali poveljnik; in kadar je, takrat je nekaj hudo narobe. Lahko izraža mnenje določenega sloja, generacije, skupine ali združbe, temu se ni mogoče izmakniti. Tak kritik ima v svojem okolju potem tudi določen

učinek in uspeh, zunaj njega pa je ta že močno vprašljiv. Kritik se tudi ne more izmakniti svoji ujetosti v čas, v katerem deluje. Čeprav se mu zdi, da so njegovi kriteriji goethejevsko nadčasovni, klasični ali univerzalni, je mnogo večji suženj časa, kot si lahko prizna. Navsezadnje pa kritika opredeljuje ravno tisto gledališče, o katerem piše in ga sodi. Čeprav lahko živi sam ves v, denimo, artaudovskem ali brechtovskem gledališču, v sodobni operi, plesu ali performansu, je njegovo gledališče v resnici tisto, ki ga presoja, in to, kar je najbolj paradoksalno, ravno tisto, o katerem piše slabo, tisto, ki ga kritizira. Težko se je izmakniti vplivu slabih predstav, slabega gledališča. Pri tem imam v mislih tisto gledališče, ki ga mora kritik po službeni dolžnosti spremljati tako rekoč iz dneva v dan, čeprav ga sicer ne bi povohal niti od daleč. Pogledati si tako predstavo od začetka do konca, v kolikor toliko budnem stanju, premisliti in mnenje zapisati, to je morda največja kritikova muka. Dobrih predstav je zelo malo, majhen odstotek videnega, torej je tudi malo veselja v pisanju, užitka v formuliranju. Vse ostalo je kritiška tlaka. Kritik na ta način le težko vztraja v svoji javni funkciji, težko nastopa kot profet, vzgojitelj ali prerok, nikakršen general, leader ali direktor ni, zgolj eden izmed mnogih, s privilegijem, da ima možnost svoje mnenje formulirati in objaviti in da je zanj celo honoriran. Učinek njegovih kritik včasih sicer spominja na vojaški, politični ali ekonomski učinek, vendar le v približkih, saj kot rečeno, naš gledališki trg deluje drugače kakor zahodni (v tem smo še vedno vzhodni). Pripisati kritiku splošno vlogo je utopična želja, ki je v resnici tudi nekoliko zlobna: naj kritik vendar govori o splošnih stvareh, konkretne zadeve pa naj pusti pri miru. Naj ne omenja oseb, naj se posveti stvarjem. Naj se zaveda svojega širšega poslanstva in vpliva na množice in naj pazi, kaj misli oziroma govori oziroma piše. Naj bo argumentiran, ozaveščen, odgovoren in skrajno previden, še posebej pa ne neposreden ali oseben. Kritik naj bo nekakšen predsednik ali bog (pisan z malo), svoje ovčice pa naj seveda vodi v pravo smer, na pravi breg ... Lepo, ampak to ni nič drugega kakor snov za neko bodočo utopično novelo.

FLISAR: Kapitalistična kulturna industrija je povsem razveljavila koncept umetnosti kot avtonomne dejavnosti. Prav tako ni več javne sfere, ki bi sproti, kot je nekoč, validirala kritiko. Ko zakonitosti trga prodrejo tudi v zasebno sfero, trdi Habermas, se kritična presoja tendenčno transformira v še eno obliko porabništva. Skratka, javna komunikacija se razbije na dejanja, ki jih označuje popolnoma individualiziran sprejem. V takih razmerah se zdi nemogoče, da bi kritika lahko bila več kot »public relations« založniške dejavnosti, bolj solidarna z dobički kot z interesi javnosti. Ali je lahko več?

LUKAN: Največji dobiček za slovenskega gledališkega kritika je najbrž selektorstvo Borštnikovega srečanja. Največji zaslužek mu prinese izdaja zbranih kritik, nekaj privatnih užitkov ima morda v erotično-kulinarični sferi, kaj več pa že težko. Kritika danes ne predstavlja objektivnega pogleda, ki bi javnosti

omogočal v poplavi najrazličnejših žanrsko rumeno obarvanih informacij uvideti pojave, kakršni so v (svoji relativizirani) resnici. Umetnostna kritika sicer predstavlja oporne točke za konzumenta umetnosti, vendar njena vloga ni več absolutna. Morda je komu kritika, objavljena na izpostavljenem mestu, v tendenčni kurzivi, še lahko objektivna instanca, ki ji slepo zaupa in sledi, vendar večina od kritike tega niti ne pričakuje več. Spremenil se je horizont pričakovanja: lepota formulacije je bolj cenjena od resnice, zaobjete v sodbi. Udarni naslov ima večji učinek od še tako analitične vsebine. Medijska percepcija je močno načeta s tabloidnim modelom: fotografija z naslovom in podpisom. Kritik, ki spremenjeno percepcijo sprejema, bo morda pisal kritike samo kot naslove oziroma jih bo napolnil z lepimi in udarnimi formulacijami. Morda pa se bo temu uprl in se vrgel v še prodornejšo analitičnost. Na ta način bo sicer tvegala medijsko anatemo, vendar bo imel vsaj to zadoščenje, da ni podlegel diktatu trga in se je posvetil predmetu. (Se sam nahajam nekje vmes?) Pameten kritik bo svoje izdelke dobro prodal, nespameten bo svoje estetske diverzije tiskal na domačem printerju in jih delil publiki pred vhodom v gledališče ... Seveda sta pamet in nespamet močno relativni kategoriji. V naši lokalni politizaciji ima kritik morda celo tudi nekaj političnih možnosti, medtem ko se v splošni globalizaciji njegov pomen izgublja v množici informacij, ki jih ima na razpolago konzument umetnosti oziroma gledališča. Njegove možnosti so se močno zožile, čeprav morda ne povsem izgubile. Računa lahko na manjše, ožje, bolj zaprte kroge odjemalcev, na peščico oziroma morda celo na enega samega gledalca. Dokler kritiku (kar pa zagotovo velja tudi za neposrednega ustvarjalca) ostane en sam bralec oziroma vernik, ima njegovo početje smisel, saj z nekom vzpostavlja dialog. Najhujši so kritikovi samogovori, nagovarjanja odsotnih subjektov ali samega sebe. Dokler je pred teboj nekdo, ki te posluša in ki ti odgovarja, ima tvoje početje še nekakšen smisel. Ko tega ni več, je bolje, da obmolkneš ali svojo aktivnost preseliš v kiberprostore, med množico solilokvistov, ki živijo v iluziji oziroma pričakovanju, da jih bo kdaj kdo slišal.

FLISAR: Kako ocenjuješ stanje slovenske kritike danes? Pri tem seveda mislim tako na gledališko kot literarno kritiko. Sliši se, da je kritika nekaj, v kar se zaženejo mladi, da bi se afirmirali in si utrli pot na položaje, potem pa pretežno nehajo pisati. Vztrajajo samo nekateri, ki pa jih z leti doletita rigidnost in zoženje obzorja, kar pomeni, da se na poskuse nečesa novega ne morejo odzivati z razumetjem, kaj šele z razumevanjem. Je tako? In če je, kaj bi se moralo spremeniti, da bi bilo drugače?

LUKAN: Stanje v slovenski kritiki ni v ničemer izjemno, niti porazno niti idealno. Za zdaj je med gledališkimi kritiki malo takih, ki bi pisali kontinuirano, ki bi vztrajali, ob tem pa svoj kontekst, o čemer sem že govoril, še razširili. Kljub temu je nekaj potrpežljivih in razumnih piscev, ki se bodo morda obdržali. Premalo pa je izrazitih piscev, ni kritikov z izrazitimi koncepti, zamislimi;

čeprav se tu in tam za hip le pojavi kakšen. Generacija gledaliških kritikov se je precej zamenjala, pomladila. Starejši (z izjemo Inkreta, ki pa je zdaj prav tako nehal) so nekako umaknjeni, ostali so v svojih krogih, v svojih časih. Malokdo je sledil sodobnemu gledališču tudi teoretsko, redkokdo seže čez meje svojega lastnega spominskega vrtička. Sam se v taki situaciji ne počutim dobro, in formulacije, kot je tista v tvojem prvem vprašanju, mi zato vzbujajo nelagodje: poleg tega, da se nimam za gledališkega kritika, vem, da so take formulacije možne tudi zaradi splošnega stanja v naši kritiki. Vendar to niti ni tako važno, sploh pa o tem nima smisla izgubljeni besed. Morda bi se bilo dobro kritiki posvetiti na gledališki akademiji; v času svojega študija sem se na Korunovo pobudo precej ukvarjal s kritiko, tako sem odkril Charlesa Marowitza, duhovitega angleškega kritika, tudi pisali smo, sicer zelo okorno, ampak vendarle. Na ta način smo kritiko doživljali kot del gledališča. Saj se pisanja kritike najbrž ni mogoče naučiti (kakor tudi literarnega pisanja ne), mogoče pa se je učiti in učiti ... Tudi svoje delo imam za delo v neprestanem nastajanju, nič dokončnega, nič do kraja formuliranega, iskanje, učenje, poskusi razumevanja, doživljanja ... Spremenilo se ne bo nič in mislim, da tudi ni potrebno, da se kaj spremeni. Lahko bi te v odgovor vprašal: kdaj misliš, da bo nastal res dober slovenski dramski tekst, kaj bi se moralo spremeniti, da bi se rodil? Težko mi boš odgovoril, kritika in dramsko pisanje oziroma uprizorjanje brbotata v istem razbeljenem loncu, le da trenutki, ko privzdigneta pokrovko in buhmeta na svetlo, niso tako pogosti, kot bi si to želeli. Če bi kritika komu



odprla pot na kakšen položaj, kot ugibaš, bi bilo to kvečjemu pozitivno. Vidmar je na podlagi svojih kritik postal dramaturg v Drami, na Župančičevo povabilo, ostala Vidmarjeva moč pa ne izhaja iz njegovih gledaliških kritik. Ampak a je to kakšen poseben položaj? Poglej si tudi ostalo staro gardo slovenskih kritikov: uredniška, profesorska mesta, nobene resnične moči, nobenega resničnega bogastva. Za konec: odnos med kritiko in gledališčem ne more biti drugačen kakor: v začetku je Bog ustvaril gledališče itn. No, saj veva, kateri bog je ustvaril gledališče; hočem pa reči, da morajo biti to tudi prve kritikove besede, prvi stavek iz biblije, v katero mora verjeti, drugače mu bo hudo. Verjeti, pa čeprav je njegova vera dvom, razočaranje, obup ali celo zanikanje in odpoved. Brez patosa, kot kruh, ki te hrani, sam pa mu z dotiki vračaš obliko. In če se še nekoliko poigram z navidezno etimologijo besede kritika, najdem v njej tri zanimive »korene«: kri, rit, tik (presplošen iti puščam ob strani) in asociativni krik. Naj bodo izrečeni kot izhodišče za kakšen najin prihodnji dialog.