

Ivo Svetina
Biljard na Capriju
Šeherezada

Založba Obzorja, Maribor 1989

Svetino poznamo kot angažiranega pesnika, ki je v zbirki *Vaša partijska ljubezen, očetje! Herojska smrt življenja...* Uspešno razkrinkal ideološko slepoto in strast blaznih očetov, ki sta nas do zadnjega mučili; v tej zbirki je že uporabil citate iz korespondence Lenina in Gorkega. Parodična citatnost njegove druge zbirke se je v njegovih kasnejših delih vse bolj umikala bolj zapleteni intertekstualnosti, ki jo omogoči Svetinov skok nazaj v zgodovino, eksotične dežele, svetopi-semske reference in še in še. Če si ogledamo naslove kasnejših zbirk (*Botticelli, Joni, Dissertationes, Marija in živali, Peti rokopisi*), razberemo iz njih težnjo h klasičnosti in uravnoveženosti sedanjih, preteklih in prihodnjih časov, ki so že tako nerazumljivo prepleteni in kar počez vsebovani drug v drugem. Podoben postopek je viden tudi pri njegovem prvem dramskem delu (*Lepotica in zver*), ki jemlje za svoj temelj znano zgodbo o odraščanju dekleta, ki se mora sprijazniti s kosmato zverino in zapustiti dom, da lahko postane spolno bitje. To predelavo stare verzije King Konga krasijo citati in aluzije iz del ekonomista K. Marxa, kar kaže na podobno ravnanje z *ready-mades* kot v angažiranih zbirkah poezije, torej na parodično in ne afirmativno citacijo.

Biljard na Capriju in *Šeherezada* se podobno vedeta do izvenlitarne stvarnosti oziroma do literarne tradicije; *Biljard* je pisan v skladu z dejstvi iz korespondence med Leninom in Gorkim, *Šeherezada* pa je jasno iz *Tisoč in ene noči*, in to pripovedovalka za življenje, pogosto uporabljena figura, ki naj bi kazala, kako pesniki s svojim početjem premagujejo smrt in sploh nič. Opraviti imamo – vsaj na prvi pogled – z dvema vrstama besedil; z enim, ki nadaljuje Svetinovo obsedenost z Leninom in Oktobrom, to nezaceljeno rano zadnje revolucionarne generacije '68 in Kataloga, ter z besedilom, ki (bi lahko) razreši(lo) problem pripovedovanja, torej znotrajumetnostni problem, in to z referencami iz besedila, ki je vse bolj popularno tudi zaradi vrnitve naracije na mesto alegorije, *Tisoč in ena noč* pa predstavlja čisti užitek ob izmišljanju v želji po preživetju.

Biljard na Capriju je igra, v kateri štirje (blazni) glasovi – revoluci-

onar, kapitalist, znanstvenik in umetnik – razpravljajo o tem, »kaj storiti«. Vse skupaj se dogaja na božični večer, zato se rojevajo otroci, ženske delajo samomore, otroci odhajajo za vedno v svet, in – kot je za izredno stanje praznika v navadi – vsi kričijo drug čez drugega in tekmujejo, kdo bo glasnejši, bolj patetičen, bolj afektiran. *Biljard* je igra, ki ima v vsej slovenski dramatikii največ klicajev, *Šeherezada*, ki je nekoliko krajša, je na drugem mestu.

Kljub temu, da je *Biljard* podnaslovljen z *Neohistorična igra*, ne gre za tisto prisvajanje in zničevanje zgodovine, ki je na delu v Prokičevem *Metastabilnem graalu*, torej ne za barbarsko ali pa vsaj nomadsko popasenje tradicije, za nonšalantno prečkanje razpoložljive preteklosti, temveč za nerazrešen ali celo nerazrešljiv odnos med politiko in umetnostjo, ki mora ponovno na pot. Pogovori med Leninom in Gorkim leta 1908 so nadvse primerno izbrana situacija, ki naj še enkrat razgali avantgardizem revolucionarjev, njihovo izključujočo logiko, juriš na nebo, suženjstvo Ideji revolucije in napredka, itd., torej zadeve, ki jih je vsak pismen Slovenec že prevečkrat prebral od leta 1980 naprej. Obujanje in ponavljanje besednjaka, ki se ga medlo spomnim s komemoracij in praznovanj v osnovni šoli, rekonstrukcija stupidnih tekstov v umetniškem besedilu potem, ko so bili že povsod razgaljeni, se mi zdi nepotrebna; govorjenje o imperializmu, kapitalizmu, revoluciji in podobnem bi moralo biti estetizirano, delovati bi moralo kot umetniško.

In zakaj ne deluje? Predvsem zato, ker ostaja tudi Svetina – tako kot na primer Šeligo v svojih »Oktobrskih« igrah – pri črno-belem posploševanju, ki samo zamenja prejšnje črno-belo slikanje socrealizma. Umetnost, ki obračunava z ideologijo brez potrebne distance, je še vedno v, je samo druga plat iste umetniško-ideološke medalje. Neprepričljivi junaki, ki padajo po tleh, kričijo, kašljajo kri, kričijo, vstajajo, kričijo, vse to na prehodu iz maničnosti v blaznost in melanholijo, so sfižene kreature, hkrati pa pretekli ljudje, do katerih smo lahko samo prizanesljivi. Razen seveda v primeru, da se tudi v nas skriva od prihodnosti blazni in s poganjanjem časa naprej obsedeni revolucionar, ki ga ne priznamo za svojo senco – zato ga moramo projicirati na druge in z njim obračunati kot z lastnostjo drugih. Takšno enoumno podajanje resnice je slabo za umetnost. Ob tem pa trpi tudi jezik, ki je posiljevan z boljševiskim novorekom na eni strani in s skovankami avtorja na drugi; *nehlebnik*, *hočemajka* in podobne Svetinove intervencije ne obogatijo patetičnega revolucionarnega besednjaka.

Biljard zaključuje besedilo, ki se razburja nad brezbriznostjo tistih, ki *Biljarda* niso uprizorili. Morda ta poteza kaže, da bodo gledališča začela skrbeti za dobro počutje gledalca, ki gotovo ne bi zdržal neka-jurne revolucionarne vivisekcije. Ali pa varujejo igralce, ki bi se morali ves čas dreti kot wagnerjanski pevci, da bi izrazili vso bolečino, odločnost, obup in obet junakov, da bi artikulirali vse te klicaje!

Vzhodno-zahodna opera (!) *Šeherezada* je na videz iz drugačnega testa. Iz *Tisoč in ene noči* vzet motiv nezvestobe, ki se tam ponovi obema bratoma pa še džinu, je Svetina spreobrnil v boj za oblast med Lepim in Slepim bratom, ki vladata vsak svoji polovici sveta. Ta boj pa ni kar tako, saj je podložen z ugotovitvijo, »da se mora z ničem srečati, da bi kaj bilo«. To intertekstualno delo (Prešeren, Shakespeare) vpe-ljuje v pravljčni svet harema in izmišljij verizem, grobost aziatskega despotizma, sluz in sluznice ter velik kos erotike, predvsem pa katastrofičen konec, ki ga džin, »tisto, kar šele bo«, zaključi v skladu s Šeherezadinim pripovedovanjem. Konec fikcije v fikciji se spremeni v konec v fikciji in v konec fikcije.

Takšen konec je presenetljiv, saj je svet Svetinove *Šeherezade* vsaj v začetku stabilen svet, ki ga sestavljajo uravnotežena nasprotja; brata vladata vsak svoji polovici, »in tako je svet v ravnotežju in ni se bati, da bi se zrušil«. Še več: svet svetlobe in svet teme, svet zlata in svet srebra, Šahrijarov in Šahzemanov se nezdružljivo prepletata, tvorita celoto iz dveh druga drugi potrebnih polovic. Celota ni le iz dveh uravnoteženih polovic in prežemajočih nasprotij, ampak je zgrajena kot *jin-jang* simbol; v vsaki polovici je še točka prehoda in pega z lastnostjo druge polovice, saj Šahzeman govori o vratih v temi, silnejših od ... luči. Ne le med polovicama, tudi v vsaki polovici je luknja, »s katero se moramo srečati«, da lahko sprimemo nasprotja.

Vendar Svetinov svet ne ohrani ravnotežja, ampak ga pogoltne džin, v »ustih katerega vse izginja«, ki se pojavi na koncu, kot dovršitelj sveta; opera se konča z »grozo, smrtjo, temo«, s »tistim, kar šele bo«. Remitizacija in z njo povezana celostnost sveta (*holizem*) je bila kratko prehodno obdobje med dvema ničema, prvim in zadnjim. Do mita ima Svetina isti odnos kot Joyce do Odiseje, služi mu kot zakladnica motivov, ki jih preoblikuje v skladu s svojo poetiko, pri tem pa ni v ospredju intertekstualna igra, ali pa ta vsaj ni učinkovita, saj nam njeno razkritje – da gre za *tisto* Šeherezado iz *tistih* pravljič – ne prinese bistvenega viška vednosti ali estetskega, ki bi nadgradil Svetinovo besedilo. To zruši harmoničen, pa čeprav nasilen; krvav, mesen, a kljub temu čudovit in skrivnosten svet.

Seveda takšen odnos do fiktivnega sveta in do prevzetih besedil ni vrednoten; takšna ali drugačna citatnost nam le kaže avtorjev odnos do tradicije, svetovne in lastne zgodovine, odnos med avtorjevim jaz' in svetom okoli, s temi pa avtorja mimogrede spredalčkamo.

Šeherezada je napisana veliko bolje kot *Biljard*, poetični jezik, v katerem so pogoste repetitije in paralelizmi, je uspešno znižan z erotiko, verizmom; včasih moti pretiravanje pri ponavljanju, ki je zgubilo obredni značaj daljno- in bližnjevzhodnih preteklih pesniških oblik. *Šeherezada* je eno tistih besedil, ki bralni publiki ne zadostijo povsem, delujejo pa dovolj dobro v gledališki postavitvi; eno takšnih besedil torej, kakršnih bi potrebovali kakšen ducat letno za potrebe slovenskih

gledališč. Ker je z dramo, primerno dolgo za uprizoritev, dela toliko kot s kratko zgodbo, je presenetljivo, da mlajši in nadarjeni režiserji in dramaturgi ne izločajo lastnih kvalitetnih besedil in da se mlajša generacija prozaistov ne loti tega posla, če že obstaja potreba. GSSN-jevski *Fiat*, Pilotov »Vagon«, Rakuščkovo in Jablanovčevo, Repnikovo in Flisarjevo besedilo ne dosegajo kvalitete izdelkov njihovih starejših kolegov, kar je glede na kvaliteto dramskih sopotnikov nove proze (Filipčič, Jesih, manj Kleč) v primerjavi s takrat obstoječimi proznimi standardi presenetljivo. Ali to pomeni, da dramski sopotniki najmlajše literarne generacije ne najdejo več dovolj pomembnega konflikta? In zato Pandur uprizarja kleno dramatiko, kakršno zdaj pišejo pesniki modernistične generacije, kamor spada Svetina? Ali ni že čas, da se dobri prozi, ki je ujela nacionalnega dirkalnega konja, poezijo, pridruži reprezentativna dramatika?

Matej Bogataj