
NAJNOVEJŠA SLOVENSKA DRAMATIKA MED PLATNICAMI IN ODRROM

Sodobna slovenska dramatika se srečuje s svojevrstnim fenomenom: ima izjemno kvalitetno in razvejano gledališko dejavnost, medtem ko je produkcija slovenskih dramskih besedil minimalna, knjižne objave redke, na odre pride v povprečju na sezono po eno slovensko delo na gledališko hišo, literarna veda kaže za sodobno dramatiko bistveno manj zanimanja v primerjavi s poezijo in prozo, zato lahko upravičeno govorimo o t. i. krizi nacionalne dramatike na različnih nivojih njenega delovanja. V članku bomo skušali navesti nekaj ključnih razlogov za navedeno stanje: slovenska literatura po eni strani nima tradicije pisanja dramskih besedil, kakovostnih domačih besedil je malo, po drugi strani pa mnoge uveljavljene oblike sodobnega odrskega dogajanja nastajajo mimo besedil, množična komercialna gledališča pa segajo po mednarodnih uspešnicah. Za povečanje zanimanja tako piscev in gledališčnikov kot širše javnosti so bili ustanovljeni različni festivali, natečaji, nagrade, med katerimi je najodmevnejša Grumova nagrada.

1 Kje lahko konzument dramatike najde kaj slovenskega?

Članek začenjamo z mislijo enega najodmevnejših teoretikov sodobnega gledališča Hansa Thiesa Lehmana, ki pravi, da »obstaja nevarnost, da bosta počasno branje ter tudi zamudno in okorno gledališče izgubila status zaradi donosnejšega kroženja premičnih slik«, ter dodaja, da »gledališče ni več masovni medij. Pri gledališču in pri literaturi gre namreč za teksture, ki so v posebni meri naravnane na sproščanje aktivnih energij domišljije, te pa v civilizaciji pasivne potrošnje slik in podatkov postajajo vse šibkejše.« (Lehmann 2003: 19.) Podobno kot Lehmann tudi Rok Vevar piše, da je po gledalčevi motiviranosti z vidika sodobnega načina življenja dandanes gledališki dogodek bolj podoben religiozni posvečenosti kot kratkočasni konzumaciji artiklov sodobne kulture (Vear 2002: 4), Primož Jesenko pa opozarja, da dramatika ni tržno blago, zato so njene izdaje redke, masa odjemalcev pa minimalna (Jesenko 2003: 17). So položaj dramatike in gledališča v sodobni družbi ter z vidika potrošnika prepočasni procesi branja in gledanja res razlogi za krizo sodobne slovenske dramatike, o kateri v zadnjih letih množično pišejo mediji ter nanjo opozarjajo tudi gledališki delavci in dramatikami sami?

Sodobna slovenska dramatika se sooča s specifičnim fenomenom: ima izjemno kvalitetno in razvejano gledališko produkcijo z vrhunskimi igralci in režiserji – tako v

Sloveniji deluje enajst profesionalnih dramskih gledališč,¹ ki letno pripravijo preko sedemdeset premier, če pa bi mednje šteli še zunajinstitucionalno dogajanje, avtorske projekte ter igre za mladino in otroke, bi bila seveda številka še bistveno večja – kljub temu pa so slovenske dramske novitete redke, njihova povprečna kvaliteta na nizki ravni, pot do uprizoritve dolga. Dramska besedila so povprečnemu bralcu težko dostopna, knjižne izdaje so skope – to vrzel deloma zapolnjujejo nekatere gledališke hiše, ki so se odločile, da dramska besedila objavijo kot del gledališkega lista – pogosto pa besedila končajo v predalih samih piscev ali v najboljšem primeru njihove tipkopise hranijo razni arhivi in se do njih dokopljejo le najbolj vztrajni bralci, pa še ti morajo pokazati dovolj iznajdljivosti in imeti srečo s prijaznostjo zaposlenih. Na odre pride v povprečju na leto eno do dve besedili slovenskih avtorjev na gledališko hišo, to je lahko noviteta ali pa uprizoritev avtorja iz starejših obdobj, kar je izjemno malo v primerjavi z deležem domače dramatike v drugih evropskih gledališčih. Seveda obstajajo sezone, ko je slovenskih uprizoritev več (npr. v sezoni 1999/2000 je SNG Drama Maribor počastila 80-letnico svojega delovanja s kar petimi slovenskimi dramami) in sezone, ko je slovenskih uprizoritev katastrofalno malo (npr. v sezonah 1997/98 in 2002/2003 nista SNG Drama Ljubljana in MGL kot osrednji ljubljanski gledališki hiši na svoj repertoar uvrstili niti enega besedila slovenskega avtorja), razlike pa so tudi med samimi gledališkimi hišami, slovenskim uprizoritvam je tako izrazito naklonjeno Slovensko ljudsko gledališče Celje.² Podobno je slovenska dramatika zapostavljena tudi v literarni vedi. V osrednjih slovenističnih revijah, *Slavistični reviji* in *Jeziku in slovstvu*, le redko najdemo razprave o sočasnem dogajanju v slovenski dramatiki, v reviji *Literatura* se v celotnem letniku najde komaj kakšen intervju, uvodnik ali ocena, povezana z gledališčem in dramatiko, dramaturške razprave so občasno prisotne v *Dialogih*, *Sodobnost* pa je edina revija, ki poleg gledaliških kritik redno objavlja tudi dramska besedila.³ Pogrešamo tudi sklenjena predavanja o sodobni slovenski dramatiki v študijskih programih slovenistov, kjer je trenutno to raziskovalno področje prepuščeno omembam pri različnih predmetih, kar pa ne zagotavlja razvijanja strokovno in kritično podkrepjenega bralca oziroma gledalca. Razlogi za t. i. krizo nacionalne dramatike na vseh nivojih njenega obstoja so namreč različni in terjajo natančnejšo analizo.

2 Je uprizarjanje domače dramatike tvegano početje?

Eden od razlogov za premajhen interes in nezaupanje do domače dramatike z vidika gledališč in stroke je zagotovo kvaliteta samih del. Za največjega slovenskega dramatika tako še vedno velja Ivan Cankar, zadnje besedilo, ki je povzročilo zani-

¹ To so: SNG Drama Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, Slovensko mladinsko gledališče, Gledališče Glej, Prešernovo gledališče Kranj, Drama SNG Maribor, Slovensko ljudsko gledališče Celje, Gledališče Ptuj, Gledališče Koper, Primorsko dramsko gledališče, Slovensko stalno gledališče v Trstu.

² Večina številčnih podatkov je nastala po pregledu in analizi Slovenskih gledaliških letopisov, in sicer od sezone 1993/94 do 2001/2002, letopis za leto 2002/2003 pa v času pisanja pričujočega prispevka še ni bil pripravljen za tisk, v nekaterih primerih so mi tako potrebne informacije in podatke posredovali odgovorni v gledaliških hišah.

³ Dramska besedila objavlja tudi revija *Mentor: mesečnik za vprašanja literature in mentorstva*, ki ga izdaja Zveza kulturnih organizacij Slovenije.

manje širše javnosti in vsesplošno vznemirjenje, pa je bila drama Draga Jančarja *Veliki briljantni valček*, in sicer leta 1985, ko sta jo v razmaku dveh dni premierno uprizorili obe osrednji gledališki hiši, SNG Drama Ljubljana in SNG Drama Maribor (Koloini 2001: 88). Od takrat so nastala številna bolj ali manj uspešna dramska besedila, a odmevnosti in umetniške prepričljivosti Jančarjeve drame ni preseglo nobeno. Znano dejstvo, ki ga podkrepi že kratek zgodovinski pregled slovenske dramatike, je, da pravih dramatikov slovenska literatura razen nekaterih izjem nima. Dramo so v preteklosti pisali tisti, katerih osrednje ustvarjanje je bilo posvečeno poeziji ali prozi. Prav zato je sodobna slovenska dramatika svoje vrhunce doživela s poetično dramo (Dane Zajc, Gregor Strniša, Veno Taufer, Ivo Svetina) ali pa politično dramo (Dušan Jovanović, Drago Jančar, Rudi Šeligo), v prvem primeru gre za lirsko, navznoter obrnjeno strukturo, ki temelji na monološkem glasu, v drugem pa za spopad posameznika s svetom. Nobeden od naštetih modelov torej ni tipičen za dramsko komunikacijo in njeno notranjo strukturo. Lahko bi rekli, da je osnovni problem slovenske dramatike ontološkega značaja. Zdi se, da ima slovenska dramatika problem s tem, kar bi bilo mogoče imenovati izvorno dramsko uprizarjanje sveta, kar se na mikroravni kaže v težavah z dialogom, na makroravni pa v nezmožnosti koncipiranja različnih glasov, med katerimi se šele zgodi dramsko dejanje in razpre odrski prostor (Koloini 2001: 90).

Za prave slovenske dramatike bi lahko šteli Linhartarja, Cankarja, Smoleta, Jovanovića in še koga, kar pa je nedvomno premalo za oblikovanje tradicije dramskega pisanja. Prav zato, ker je dramsko besedilo specifična literarna zvrst, ki poleg pisateljskega talenta zahteva tudi precej obrtniškega znanja in gledališko izkušnjo, česar pa mladim piscem ne ponuja niti tradicija niti sodobni čas,⁴ ni čudno, če je mladih dramatikov malo, večina piscev pa se raje odloča za poezijo in prozo, ki imata kljub vsemu več možnosti za objavo in večji odziv pri bralcih. Najuspešnejše igre zadnjega desetletja tako prihajajo izpod peres gledališčnikov, to je dramaturgov, režiserjev, igralcev in v manjši meri literatov (npr. Dušan Jovanović, Matjaž Zupančič, Vili Ravnjak, Krištof Dovjak, Draga Potočnjak, Saša Pavček, Kristijan Muck, Tone Partljič, Vinko Möderndorfer). Zaradi pomanjkanja izvirne slovenske dramatike, pogosto pa tudi zaradi nezaupanja gledaliških hiš do domače dramatike, se mlajši rod odrskih ustvarjalcev vse pogosteje odloča za avtorske projekte, ki uspešno nastajajo v sodelovanju z različnimi scenskimi ustvarjalci in jih zaznamujejo prepoznavne avtorske poetike (npr. Emil Hrvatin, Sebastijan Horvat, Matjaž Pograjc, Dragan Živadinov, Damir Zlatar Frey, Matjaž Berger, Primož Vitez, Boris Kobal, Gregor Čušin). S tem se zamegljuje tudi predmet literarnovednega raziskovanja, saj besedilo kot osrednja kategorija dramskega gledališča v raznorodni odrski praksi izgublja svoj primat. Avtorski projekti pogosto nastajajo tudi na podlagi besedil in včasih je težko potegniti mejo med tem, kaj je slovenska drama in kaj besedilo avtorskega projekta, vendar pa je bistvena razlika v odnosu do teksta: raziskovalci gledališkega medija

⁴ Vinko Möderndorfer zato v svoji nagrajeni knjigi esejev *Gledališče v ogledalu* upravičeno pravi: »Kot da se dober gledališki pisec rodi sam od sebe. Še pesniki imajo pravico imeti svoje mladostno obdobje, obdobje iskanja in zablod, dramatik pa naj bi kar potrkal na vrata gledališča z že dodelano mojstrovino.« (2001: 99.)

v nasprotju z uprizoritelji dram ne verjamejo več v besedilo kot izvirno bivališče smisla, ampak ga obravnavajo bolj kot substanco, s katero je možno manipulirati. Avtorski projekti zato ne poznajo takšne hierarhije izraznih sredstev kot dramsko gledališče, kjer je v nadrejenem položaju fabula, temveč se primarno ukvarjajo z idejnim konceptom, čemur se mora prilagajati tudi besedilo, ki najpogosteje nastaja na vajah in ga soustvari celoten igralski ansambel (Orel 1999: 23). Sodobna dramatika je pojem, ki v sebi združuje najrazličnejše pojave scenske umetnosti, ki so doživeli v zadnjem desetletju velik razmah: performansi, plesno, gibalno in fizično gledališče, improvizacije, poulična gledališča, multimedijska umetnost ... Vse to pa so oblike odrskega ustvarjanja, s katerimi se ukvarjajo različni gledališki kritiki, svobodni publicisti, dramaturgi ter specializirane revije za scenske umetnosti, medtem ko je literarna veda do teh pojavov zadržana in jih najpogosteje ne prepozna kot predmet svojega raziskovanja.

Takšen odnos literarne vede do sodobne dramatike ni naključen in je vsaj deloma posledica režiserskega gledališča ter poudarjanja spektakelske funkcije v gledališču 80. in 90. let. Oba pojma sta kar najtesneje povezana s proučevanjem postmodernizma v dramatiki. Značilno je, da v tem obdobju gledališkost, vizualni kodi in scenška tehnologija prevladajo nad dramatiko in s tem nad besedili; režiserji jemljejo besedila le kot predloge za svojo lastno ustvarjalnost in pri tem ne čutijo nobene potrebe po zvestobi do izvirnika – gledališče 80. in 90. let so tako zaznamovali režiserji razkošnih, dekorativnih, slikovitih, citatnih ali parodičnih spektaklov (Dušan Jovanović, Janez Pipan, Dragan Živadinov, Vito Taufer, Tomaž Pandur), koreografi in plesalci alternativnih plesnih skupin (npr. *Betontanc*) ter transavantgardistični konceptualisti (npr. Emil Hrvatini) (Juvan 1995: 134). Še vedno pa ostaja problematična določitev, kaj je značilno za dramatiko postmodernizma in kateri dramski pisci sodijo pod to oznako. Podroben pregled teorij je naredila Ignacija Fridl (1997: 64–67), ki ugotavlja, da so domači literarni strokovnjaki (Janko Kos, Taras Kermauner) kot prvotno določilo postmodernizma v dramatiki prepoznali vračanje k tradicionalnim dramskim zvrstem, obrazcem, tematsko-motivnim elementom in mitskim, ritualnim vsebinam, temu pa so se kasneje pridružile še oznake mešanje različnih dramskih vzorcev in žanrov, citatnost, esteticizem, fragmentarizacija subjekta (Tomaž Toporišič, Marko Juvan). Na seznamu dramatikov postmodernizma pa se največkrat znajdejo Rudi Šeligo, Dušan Jovanović, Drago Jančar, Emil Filipčič, Milan Jesih in Ivo Svetina, vendar ta oznaka zanje nikakor ne obvelja brezpogojno in je ni možno aplicirati na celoten opus. Branje zbornika *Postmoderna in sodobna slovenska dramatika* nas pripelje do podobnih zaključkov, v uvodniku pa Denis Poniž celo zapiše, da nimamo nobenega pravega postmodernega dramskega besedila, je pa mogoče najti, opisati, razvrstiti in ovrednotiti celo vrsto zanimivih poskusov, ko so slovenski dramatiki uporabili določene postmoderne prijeme (1997: 9). In čeprav ni namen pričujočega pisanja predstavitev postmodernistične dramatike, želimo vendarle prikazati, da je bil postmodernizem tisti, ki je ponovno, kot pred njim že historična avantgarda na začetku 20. stoletja, ločil besedilo od gledališča in da se je tako večina postmodernističnih pojavov v gledališču zgodila mimo besedil. To ne pomeni, da se dramska besedila na odru ne pojavljajo, temveč da postmodernistično gledališče razume tekst kot enega svojih prosto razpoložljivih elementov: tako se odreka predpisani dramski strukturi, dialoški formi in celo samemu verbal-

nemu izrazu (Fridl 1997: 71). S tem pa postavlja pod vprašaj temelje notranje strukture dramskega besedila, ki se oblikujejo okoli pojmov značaj, dialog, dejanje.

Poleg že naštetih raznolikih odrskih praks, ki nastajajo mimo dramskega besedila oziroma pogosto sodijo med t. i. mejne pojave, pa so v drugi polovici 90. let velik razmah doživela komercialna gledališča. Najuspešnejša so Moje gledališče, Špas teater, Teater 55, Teater komedija BTC, Kulturno društvo B-51 idr., ki pogosto domujejo na obrobju mesta (Mengeš), v kulturnih domovih (Črnuče, Moste) ali v okviru trgovskih središč (BTC Ljubljana). Njihovi predhodniki so domače televizijske nadaljevanke, ki so nastale po vzoru ameriških *sitcomov*.⁵ Prav te so omogočile nastanek igralskih zvezdniških imen,⁶ ki so nosilni steber predstav v komercialnih gledališčih in zagotovo eden od dejavnikov, ki pripelje publiko. Komercialna gledališča so postala sestavni del popularne kulture, njihov primarni interes pa je skozi zabavo omogočiti užitek in sprostitev. Večinoma posegajo po mednarodnih uspešnicah lahkotnega žanra, ki jih prilagodijo in aktualizirajo za potrebe slovenske publike, pomemben element pa so improvizacijski domisleki. Prikazane komedije so pretežno nezahtevne, pripovedujejo zgodbe vsakdanjih, preprostih ljudi, v njih pa prevladuje situacijska in besedna komika ter prepoznavni komični tipi: gre za specifično vrsto humorja, ki računa na takojšen učinek pri publiku. Ker komercialna gledališča živijo od prodanih kart in o njihovem uspehu odločajo marketinške poteze, je za direktorje teh gledališč še posebno pomembno, da najdejo ravnovesje med polno dvorano in s tem zaslužkom ter na drugi strani kvalitetno postavitvijo in s tem zadoščanju profesionalnih in estetskih zahtev (Lukan 2001: 6).⁷ Občinstvo teh predstav je zelo pestro: publiko sestavljajo pripadniki vseh družbenih slojev in vseh generacij, predstave komercialnih gledališč pa privabljajo ljudi, ki doslej niso hodili v gledališča in jih tako spodbujajo, da bi v gledališča še zahajali in morda kasneje obiskali tudi katero od predstav institucionalnih gledališč, prav v tem pa večina umetniških vodij in gledališčnikov vidi pozitiven vpliv in vlogo te gledališke zvrsti (Krečič 2002: 78–79).⁸

Kratek pregled stanja v dandanašnji slovenski gledališki produkciji nam je pokazal,⁹ da je ta izjemno raznolika, povezuje ustvarjalce različnih usmeritev, vsebinsko je bogata in namenjena raznovrstni publiku, ter da je dramsko gledališče, ki temelji na izvorni slovenski dramati, le eden od njenih sestavnih delov. Ker pa gre za tisti najbolj reprezentativni in samonikli del gledališča, ki kaže na specifični utrip nekega naroda

⁵ Začetke takšnih nadaljevanek predstavlja *Teater paradižnik*, sledi uspešnica *TV Dober dan, Pod eno streho ...*

⁶ To so: Jernej Kunter, Branko Đurić - Đuro, Tanja Ribič, Nina Ivanič idr.

⁷ Med najuspešnejše predstave komercialnih gledališč zagotovo sodijo: *Balkanski špijon*, *Žurka za punce*, *Stewardese pristajajo*, *Shirley Valentine*, *Butelj za večerjo ...* V številkah to pomeni, da je npr. igra Marca Camolettija *Stewardese pristajajo* v sezoni 2001/2002, ko je bila premierno uprizorjena, doživela kar 94 ponovitev in si jo je tako v enem letu ogledalo 38.764 gledalcev. Za primerjavo naj zapišemo, da je uspešnica institucionalnega gledališča SLG Celje *Vaja z bora* Vinka Möderndorferja, uprizorjena v sezoni 1998/99, doživela 59 ponovitev, ogledalo pa si jo je 17.418 gledalcev.

⁸ Zanimiv podatek je ta, da razcvet komercialnih gledališč ni prizadel obiska institucionalnih gledališč, prav nasprotno, počasi prihaja čas zasičenosti in del občinstva se bo verjetno počasi odpravil v smer zahtevnejših uprizoritev.

⁹ Pri tem smo se omejili na tiste gledališke pojave, ki še vedno na tak ali drugačen način vključujejo literarno predlogo.

v času in prostoru, ga seveda še tako vrhunske predstave tujih avtorjev ali pa nabito polne dvorane ob uprizoritvah mednarodnih uspešnic ne morejo nadomestiti.

3 Čakati na »novega Cankarja« ali ga poiskati?

Da bi povečali zanimanje, medijsko odmevnost ter motivacijo za nacionalno dramatiko tako piscev kot gledališčnikov in širše javnosti, so bili ustanovljeni različni festivali, natečaji in nagrade.¹⁰ Med njimi je zagotovo najpomembnejši *Teden slovenske drame*, ki vsako leto poteka v Prešernovem gledališču Kranj. Festival izpostavlja slovensko dramatiko in uprizarjanje del slovenskih avtorjev, na njem pa je podeljena Grumova nagrada za najboljše slovensko dramsko besedilo, ki ga žirija izbere izmed na natečaj prispelih besedil. Cilj *Tedna slovenske drame* je po mnenju umetniške vodje in dramaturginje PG Kranj Marinke Poštrak torej prikaz najboljših uprizoritvenih praks, ki s samosvojem gledališkim jezikom uprizarjajo besedila slovenskih dramatikov, medtem ko je Grumova nagrada v prvi vrsti priznanje za najboljše dramsko delo, s predstavitvijo nominirancev, izdajanjem izbranih dram ter recitalskimi izvedbami iz nagrajenih in nominiranih dram pa želijo pisce še bolj spodbuditi k pisanju, gledališča pa k uprizarjanju njihovih del (Šiler 2001: 92). Pregled nagrajencev od leta 1979, ko je bila nagrada ustanovljena, nam pokaže, da so glede na število prejetih nagrad med najuspešnejšimi naslednji avtorji: Dušan Jovanović in Drago Jančar sta nagrado prejela kar štirikrat, Ivo Svetina in Matjaž Zupančič trikrat, Dane Zajc, Rudi Šeligo in Evald Flisar dvakrat, ostali avtorji so nagradi prejeli enkrat, leta 1997 pa nagrada ni bila podeljena, ker nobeno besedilo ni ustrezalo zahtevanim kriterijem. Nagrajena dela večinoma najdejo pot do uprizoritve,¹¹ prevod v angleščino pa jim omogoča tudi poskus preboja na tuje odre. Kljub želji organizatorjev, da bi nagrajeno besedilo izšlo tudi v knjižni obliki, pa poskus zaenkrat še ni obrodil sadov, saj založbe niso pokazale ustreznega interesa. Na natečaj v zadnjih letih prispe od 30 do 50 besedil, med katerimi se znajdejo tako uveljavljeni dramatik kot tudi pisci mlajše generacije. Res pa je, da veliko število tekstov ne pomeni tudi njihove kvalitete: tako nekaterim besedilom primanjkuje osnovnega obrtnega znanja (Šiler 2001: 92), opazen pa je tudi upad veččine pisanja dramskih tekstov, saj ima vse več prispelih besedil zgolj zunanjo dialoško formo, v konstrukciji prizorov in dramske gradnje pa gre zlasti za epske, pripovedne strukture ali zgolj za nizanje domislic, še več pa jih ostaja v fazi dramskih skic in dramske forme niti ne uspejo razviti (Vevar 2000/01: 10). Prav zaradi opaznega pomanjkanja tradicije dramskega pisanja in usposobljenih ustanov, ki bi skrbele za razvoj te spretnosti, so na letošnjem *Tednu slovenske drame* (2004) prvič uvedli tudi *Delavnico dramskega pisanja*, na kateri so kot mentorji sodelovali domači in tuji strokovnjaki.

Posebno pozornost mladim avtorjem posveča Gledališče Ptuj, ki je leta 2001 prvič razpisalo natečaj *Mlada dramatika*. Prispelo je enajst besedil sedmih avtorjev, ki

¹⁰ V nadaljevanju si bomo ogledali tiste, pri katerih se nagrade podeljujejo za dramska besedila, medtem ko seveda obstaja še bistveno več prireditvev, ki so namenjene preverjanju izključno gledaliških kategorij (med njimi je najbolj znano *Borštnikovo srečanje*).

¹¹ Vendar pa nagrada sama po sebi še ne zagotavlja tudi uprizoritve, tako je npr. nagrajeno besedilo Zdenka Kodriča *Vlak čez jezero* romalo od gledališča do gledališča, preden je prišlo na odrske deske PG Kranj (Mödemorfer 2001: 96).

kažejo različne možnosti dramske pisave, od bolj literarnih, mitsko obarvanih, do takšnih, ki opuščajo strogo dramsko formo (Šiler 2001: 98). Nagrajeni sta bili dve besedili, in sicer *Črna kraljica* Mihe Alujeviča ter *Pikado* Martine Šiler. Ker gre za bienale, se je ta najmlajši med natečaji odvijal še leta 2003 s podobnim številom besedil, nagrajenka pa je bila ponovno Martina Šiler, tokrat z dramo *Reykjavik*. Po kvaliteti so med prispelimi tri, štiri besedila, ki dosegaajo tehnično-formalne zakonitosti dramskega pisanja, najboljša besedila pa so poslali režiserji in dramaturgi, torej tisti, ki se tudi študijsko oziroma poklicno ukvarjajo z gledališčem. Ptujsko gledališče si tako prizadeva ustvariti razmere za sodelovanje z mladimi avtorji še za časa njihovega študentskega obdobja, skuša odkriti nova imena, spodbuditi nastajanje novih besedil, njihovo objavo ter odrsko realizacijo. Tako je v sodelovanju s Študentsko založbo izšel zbornik *Mlada dramatika*, drama *Pikado* je bila leta 2002 uprizorjena, na natečaj prispela besedila pa so dostopna tudi na internetni strani ptujskega gledališča. In čeprav je po mnenju umetniškega vodje Reneja Maurina takšno početje podobno donkijhotstvu in povezano z velikimi tveganji, je to zagotovo eden od načinov sistematičnega vzgajanja mladih piscev.

Komediji je posvečen festival *Dnevi komedije* v Celju, ki poteka že od leta 1992, od leta 1998 pa podeljujejo tudi nagrado za Žlahtno komedijsko pero, torej za najboljše slovensko komedijsko besedilo. Na natečaj prispe okoli petnajst besedil, do sedaj pa je bil najuspešnejši hišni avtor Vinko Möderndorfer, ki je nagrado prejel kar za štiri svoje komedije: leta 1998 za igro *Vaja z bora*, 1999 za *Limonado Slovenica*, 2001 za *Podnajemnika* (nagrado si je delil skupaj z Matetom Dolencem za komedijo *Hotel Evropa* ter Janezom Povšetom za *Ločitev*) ter 2003 za igro *Na kmetih*. Nagrajenec za leto 2004 pa je Rok Vilčnik za monokomedijo *Pavlek*. Leta 2000 in 2002 nagrada ni bila podeljena, saj med prispelimi besedili ni bilo niti ene dramaturško ustrezne komedije. Vsa nagrajena besedila so tudi uprizorjena, pri čemer ima prednost celjsko gledališče. Prispela besedila kažejo, da se Slovenci najraje smejemo političnim razprtijam, zakonskim intrigam, pohlepu novopečenih bogatašev, seksualnim dovtipom, da v igrah radi prepoznavamo žgoča vprašanja današnjega časa, žanrsko pa prevladujejo ljudske igre z razvidnim in prepoznavnim humorjem na »prvo žogo«.

4 Odgovori?

Če se vrnemo na začetek, k t. i. krizi nacionalne dramatike, lahko zaključimo, da stanje po eni strani ni tako zaskrbljujoče. Število obiskovalcev in abonmajev ne upada, komercialna gledališča ne ogrožajo institucionalnih gledališč, število uprizorjenih izvirnih slovenskih besedil v povprečju tudi v preteklosti ni bilo večje, gledališča se domače dramatike ne otepajo, torej kljub vsemu vsa relevantna slovenska dramska besedila najdejo pot na odrske deske. Dramsko gledališče je še vedno ena od osrednjih in najbolj razširjenih oblik odrske umetnosti, ki je deležna tudi največ medijske pozornosti in kritiške odmevnosti. Proučevanje dramatike kot ene od treh temeljnih literarnih vrst je zagotovo vseskozi predmet literarnovednih razprav, slovenska literarna veda dramatiko razume kot analizo dramskega besedila, medtem ko povezave z gledališkimi komponentami, filmom in drugimi sodobnimi pojavi niso pustile tehtnejših sledi. Res pa je, da so sprotne dramska besedila v primerjavi s

prozo ali poezijo z vidika literarnovednih raziskovalcev bistveno počasneje in manj izčrpno obdelana – najnovejše drame so tako najbolj izčrpno analizirane v spremnih študijah k uprizoritvam v gledaliških listih, kjer pa imena literarnovednih raziskovalcev redkeje zasledimo. Pogrešamo tudi ponovno branje nekaj desetletij starih besedil, pri katerih bi bilo potrebno preveriti, ali dandanes še funkcionirajo ali pa je njihov trenutek že minil.

Glavni problem pa vidimo še vedno v premajhnem številu kvalitetnih slovenskih novitet ter v njihovi premajhni dostopnosti oziroma razširjenosti. Ker je vsaka uprizoritev enkratna, minljiva, zapisana času, je tako dostopna le majhnemu krogu publike, ponavadi tudi krajevno zamejenemu. Zato je seveda objavljane dramskih besedil v knjižnih izdajah ali pa specializiranih revijah nujni pogoj. Tudi čakanje, da se bo rodil »novi Cankar«, je predolgotrajno, zato je potrebno pisce sistematično odkrivati (uspešen zgled takšnega početja sta Nemčija in Anglija). Natečaji pri tem opravijo le delno vlogo, saj na njih sodelujejo eni in isti pisci, ki pogosto v novih besedilih ponavljajo stare napake, pri čemer jim največ težav povzroča prav dejstvo, da je potrebno črke na papirju uprizoriti v dveh do treh urah na nekaj kvadratnih metrih in na način, ki ga zmore človeško telo. Ker je pisanje dramskih besedil tudi večšina, je potrebno nuditi pogoje za razvoj mladih piscev ter jim omogočiti preverjanje dramskih postopkov skozi uprizoritev. Ob tem pa ne smemo pozabiti na razvijanje kompetentnih bralcev in gledalcev, ki bodo znali uživati tudi v počasnem branju oziroma gledanju in aktiviranju lastnih domišljjskih potencialov ter se ne bodo zadovoljili zgolj in samo s pasivnim konzumiranjem potrošniških artiklov.

Dandanes v Sloveniji delujejo že uveljavljeni dramski pisci starejše in srednje generacije, to so Dušan Jovanović, Evald Flisar, Matjaž Zupančič, Zoran Hočvar, Draga Potočnjak, Zdenko Kodrič, Boris A. Novak, Vili Ravnjak, Milan Jesih, Matjaž Kmecl, Ervin Fritz, Tone Partljič, Vinko Möderndorfer, Boris Kobal ... Zaslediti pa je že tudi nekaj prepoznavnih imen med najmlajšo generacijo: Rok Vilčnik,¹² Martina Šiler, Krištof Dovjak, Kim Komljanec, Miha Alujevič, Špela Stres, Andreja Inkret, Marko Kurat ... Branje novejših besedil oziroma ogled uprizoritev naštetih ustvarjalcev vseh treh generacij pa nas utrdi v prepričanju, da je čas spektaklov nedvomno mimo in da se gledališče vrača k intimi. In če je Dušan Jovanović pred leti zapisal, da so antiliterarni trendi v gledaliških praksah posledica dejstva, da se je dramatika oddaljila od gledališča (1996: 156), lahko pričujoče pisanje zaključimo z mislijo, da se gledališče vrača k dramatici.

Literatura

Fridl, Ignacija, 1997: Postmodernizem v dramatici in gledališču. *Literatura* 9/77–78. 45–75.

Jesenko, Primož, 2003: Če nimamo piscev, smo za to krivi sami. *Delo*, 12. marec. 17.

Jovanović, Dušan, 1996: *Paberki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (*Knjižnica MGL*, 123).

¹² Njegova besedila so objavljena večinoma pod psevdonimom *rokgre*.

- Juvan, Marko, 1995: Slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država (iz 80. v 90. leta). *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 123–139.
- Kermauner, Taras, 1982: Kaj je s slovensko literaturo danes ali vprašanje postmodernizma. *Sodobnost* 30/5. 479–492.
- Koloini, Diana, 2001: Odsotnost dialoškega diskurza: sodobna slovenska dramatika. *Maska* 16/5–6. 88–91.
- Kos, Janko, 1995: Vrste, zvrsti in tipi postmodernistične literature. *Slavistična revija* 43/2. 139–155.
- Kosi, Tina in Poniž, Denis (ur.), 1997: *Postmoderna in sodobna slovenska dramatika: zbornik dramaturških razprav*. Ljubljana: AGRFT, Dramaturški oddelek.
- Krečič, Jela in Stramšek, Špela, 2002: Sindrom Mengeš. Položaj komercialnih gledališč v Sloveniji. *Maska* 17/7–8. 77–81.
- Lehmann, Hans Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- Lukan, Blaž, 1999: Rekapitulacija slovenskega gledališča devetdesetih. *Maska* 8/5–6. 14–18.
- Lukan, Blaž, 2001: Tudi humor ima omejen rok trajanja. *Delo*, 3. maj. 6.
- Möderndorfer, Vinko, 2001: *Gledališče v ogledalu*. Maribor: Obzorja.
- Orel, Barbara, 1999: Novi modeli.kom. Zunajinstitucionalna produkcija v devetdesetih letih. *Maska* 8/5–6. 22–26.
- Poniž, Denis, 2001: Dramatika. *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS. 203–349.
- Šiler, Martina, 2001: Do identitete skozi dramsko formo (Pogovor z Marinko Poštrak, umetniško voditeljico Prešernovega gledališča Kranj). *Maska* 16/5–6. 92–93.
- Šiler, Martina, 2001: Krog bo treba zavrteti večkrat (Pogovor s Samom M. Strelcem, umetniškim vodjo Gledališča Ptuj). *Maska* 16/5–6. 98–99.
- Vevar, Rok, 2002: Štiri kratke improvizacije na temo sodobnega gledališča in dramatike. *Literatura* 14/137–138. 1–7.
- Vevar, Štefan (ur.): *Slovenski gledališki letopis 1993/94, 1994/95, 1995/96, 1996/97, 1997/98, 1998/99, 1999/2000, 2000/01, 2001/2002*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.